

Čegir
 Dvorniković
 Geraghty
 Gilić
 Jindra
 Jurak
 Kovač
 Majcen
 Milinković
 Nenadić
 Paljan
 Peterlić
 Petrović
 Posarić
 Radić
 Rubeša
 Sabljic
 Salečić
 Škrabalo
 Tomljanović
 Visković
 Vukoja



kn 25

Zagreb 9/1997

Hrvatski filmski LJETO



CODEN.HFLJVJF

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 3. (1997.), br. 9

Zagreb, travanj 1997.

Nakladnici:

Hrvatsko društvo filmskih kritičara
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
Hrvatski filmski savez (izvršni nakladnik)

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,
Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje
Turković (glavni urednik)

Likovni urednik:

Luka Gusić

Sažeci i prijevod na engleski:

Hrvoje Turković

Lektorice:

Mijana Leko, Ivana Ujević

Lektor tekstova na engleskom:

Ljubo Lasić

Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u
nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 30 kn

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12
tel: 385 01/424 045, 385 01/426 325,
fax: 385 01/424 045

Hrvatski filmski ljetopis evidentiran je u
International Index to Film/TV Periodicals,
Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium.

Godišnja pretplata: 80.00 kn

Za inozemstvo: 65.00 USD

Cijena oglasnog prostora:

1/4 str. 1.000.00 kn

1/2 str. 2.000.00 kn

1 str. 4.000.00 kn

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Mini-
starstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog
ureda za obrazovanje, kulturu i znanost, Zagreb

Na naslovnoj stranici:

Frano Vodopivec, portret Hrvoja Lisinskog

CODEN HFLJFV

Sadržaj

SUVREMENOST U PROŠLOSTI

Ante Peterlić

HRVOJE LISINSKI 3

Hrvoje Lisinski

HUMANIZAM WILLIAMA WYLERA 10

DANI HRVATSKOG FILMA

Nikica Gilić

JOŠ JEDAN FILMSKI FESTIVAL BEZ KINEMATOGRAFIJE 19

FILMOGRAFIJA 24

NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA '97. 28

40. OBLJETNICA ZAGREB FILMA — REAGIRANJA

Borivoj Dovniković

PROMAŠENE ANALOGIJE 29

LJETOPISOV LJETOPIŠ

Vjekoslav Majcen

KRONIKA siječanj/ožujak 34

BIBLIOGRAFIJA siječanj/ožujak 37

RECENZIJIA

Damir Radić

NENAD PATA — MAJSTORI ZAGREBAČKOG CRTANOG FILMA 38

STRUJE U MATICI

Dragan Rubeša

FILMSKI TRENDovi DEVEDESETIH 40

PREGLED REPERTOARA 46

uredio: Igor Tomljanović

VIDEOIZBOR 63

PORTRET

Tomislav Čegir

WIM WENDERS — IKONOGRAFIJA 68

FILMOGRAFIJA WIMA WENDERSA 74

VIJESTI O POVIJESTI

Vjekoslav Majcen

»KINEMATOGRAF« NA HRVATSKOJ POZORNICI 75

BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR

Ivo Škrabalo-Igor Tomljanović

GLUMAC ZA SVE MEDIJE 81

FILMOGRAFIJA RELJE BAŠIĆA 97

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

Christine Geraghty

NEPREKIDNI SERIJAL: DEFINICIJA 102

BILJEŠKA O SURADNICIMA 106

SAŽECI/ABSTRACTS 107

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 3 (1997), No 9

Zagreb, April 1997

Copyright 1995:

Croatian Society of Film Critics

Publishers:

Croatian Society of Film Critics

Croatian State Archive – Croatian

Cinematheque

Croatian Film Club's Association (executive
publisher; distributor)

Zagreb Film Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,

Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turko-
vić (chief editor)

Design:

Luka Gusić

Summaries by:

Hrvoje Turković

Language advisor:

Mijana Leko, Ivana Ujević, Ljubo Lasić

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly,
in circulation of 700 copies

Subscription abroad: 65 US Dollars

Account Number

S.W.I.F.T. ZABA HR 2X 2500-3234240

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis

Croatian Film Club's Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/424 045, 385 1/426 325,

fax: 385 1/424 045

*Hrvatski filmski ljetopis (The Croatian Cinema
Chronicle)* is indexed in International Index to
Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bru-
xelles, Belgium

CCC is subsidized by the Ministry of Culture,
Republic of Croatia and Zagreb City Office for
Education, Culture and Science

CODEN HFLJFV

Contents

MODERNISM IN THE PAST — REMINISCENCES

Ante Peterlić

HRVOJE LISINSKI 3

Hrvoje Lisinski

WILLIAM WYLER'S HUMANISM 10

THE DAYS OF CROATIAN FILM '97

Nikica Gilić

YET ANOTHER FILM FESTIVAL IN COUNTRY WITHOUT CINEMA 19

FILMOGRAPHY OF THE DAYS '97 24

AWARDS OF THE DAYS '97 28

THE 40th ANNIVERSARY OF ZAGREB FILM — A REBUTTAL

Borivoj Dovniković

FAILED ANALOGIES 29

A CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CHRONICLE January-March '97 34

BIBLIOGRAPHY January-March '97 37

BOOK REVIEW

Damir Radić

NENAD PATA — MASTERS OF ZAGREB CARTOON FILMS 38

STREAMS WITHIN THE MAINSTREAM

Dragan Rubeša:

FILM TRENDS IN THE NINETIES 40

FILM REVIEWS 46

edited by: Igor Tomljanović

FILMS ON VIDEO REVIEWS — A SELECTION 63

PORTRAIT

Tomislav Čegir

WIM WENDER'S ICONOGRAPHY 68

WIM WENDERS' FILMOGRAPHY 74

NEWS ABOUT THE PAST

Vjekoslav Majcen:

»KINEMATOGRAF« IN THE POPULAR PLAY AT THE END OF THE
NINETEENTH CENTURY 75

BIOFILMOGRAPHICAL INTERVIEW — RELJA BAŠIĆ

Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović

AN ACTOR FOR ALL MEDIUMS BAŠIĆ'S FILMOGRAPHY 81

CONTEMPORARY FILM THEORY IN TRANSLATION

Christine Geraghty

THE CONTINUOUS SERIAL: A DEFINITION 102

ABOUT THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 106

ABSTRACTS 107

Ante Peterlić

Sjećanja na Hrvoja Lisinskog

Početke mogega studija, sredinom pedesetih, obilježio je problem koji je u drugim strukama bio uglavnom nepoznat. Nakanio sam se baviti filmom, disciplinom koja se tada nije učila ni u kakvoj školi, i nije neobično da mi se činilo jedino ostvarivo naći nekoga s kim bi se dulje i zadubljenije moglo raspravljati o filmu. U tom predtelevizijskom razdoblju gotovo su svi bili ludi za filmom. Bila je to razonoda broj jedan — između ostalog i zato jer je otvarala prozor u gotovo potpuno nedostupan svijet. Gimnazijske, studentske i druge klape »organizirano« su hrlile u kina, prepričavale su se došjetke iz filmova, hrabriji ili lakomiseniji oponašali su svoje filmske uzore. Međutim, malo tko se poslije kanio baviti tim poslom, ili o tome nisu govorili, ili barem ja takve nisam poznavao. Malo tko je, kasnije sam ustanovio, sanjao da će »doći na film«: put do filma činio se tajanstvenim, i ni po čemu gospodnjim. Film se činio poslom nekih drugih, pa je i zbog toga tek ponetko njemu pristupao studioznije.

No ukratko, ta želja za razgovorom o filmu, za izmjenom znanja i provjerom mišljenja, prvi mi se put u Zagrebu ispu-

nila kad sam upoznao Hrvoja Lisinskog, kolegu s Filozofskoga fakulteta s kojim sam pohađao jednu studijsku grupu (anglistiku). Film je pratio sustavno, film ga je zanimalo možda ne do mjere da bi se već tada (1955.) izjasnio kako se njemu želi posvetiti, ali, ipak, već je tada bilo nedvojbeno da će film jednom imati veću ulogu u njegovu životu. Ponekad smo zajedno odlazili u kino (a i na razna druga mjesta), što je učestalo kad smo godine 1958. upisali Odsjek kazališne režije na Kazališnoj akademiji u Zagrebu i kada više nismo dijelili tek jednu studijsku grupu. Prijatelji smo, međutim, postali i prije, a s vremenom se to prijateljstvo neprekidno povećavalo. Povremeno smo se vidali gotovo svakoga dana, a u tom dugotrajnome prijateljevanju valjda nije bilo ni jednoga susreta koji bi prošao bez razgovora o filmu.

Prebirući po sjećanjima i trudeći se izvojiti ono što bi moglo biti važno današnjem čitatelju, najprije moram istaknuti da je Lisinski mogao privući pozornost i onih koji se nisu posebno zanimali za film. Tada su se mnogi mladi ljudi istodobno zagrijavali za vrlo mnogo disciplina — ne samo zato



Hrvoje Lisinski na čelu stola, desno do njega Vladimir Vuković

što u mladosti nije lako odlučiti se za jednu (na primjer, za tako nepoznatu, a i riskantnu kao filmsku) — nego i zbog toga što je to bilo vrlo specifično razdoblje, vrijeme »otvaranja«. Upravo, kao što su od 1949. počeli pristizati američki filmovi koji su prouzročili pomamu za kinom i počeli mjenjati poglede na film, a i na sve ostalo, tako se i u drugim umjetnostima počelo odbacivati prtljagu prošlosti, prekidati s poetikom socijalističkoga realizma (grupa Exat u slikarstvu, naraštaj oko *Krugova* u književnosti). A svježiji je vjetar počeo blago piriti i oko humanističkih i društvenih znanosti i zbog toga — kao i u vezi s umjetnošću — trebalo je sve užurbanije pronalaziti izvore novih, do tada nepopularnih znanja. A, naravno, i provjeriti ta znanja.

Jedan od takvih izvora bio je Hrvoje Lisinski — čovjek širokog horizonta zanimanja i sposobnosti. Nije na odmet početi od športa i spomenuti da je on mogao biti — barem za ondašnje naše teniske post-Punčec-Mitić-Paladinske prilike — i uspješan tenisač. Da osim Vatroslava Lisinskog postoji još netko s istim prezimenom kojega treba javno identificirati, saznao sam prije nego što sam Hrvoja prvi put vidio. U *Narodnom sportu* (poslije *Sportske novosti*) naletio sam na reportažu o njegovom maratonskom, za »dlaku« izgubljenom meču s Baćom (na žalost, ne mogu se sjetiti imena). Dostični Baćo, pak, nekoliko godina poslije svladao je Australca Royana Emersona, koji je ubrzo pobijedio u Wimbledonu, ali Hrvoje Lisinski, zaokupljen knjigom, tada jedva da je mario za tenisom. Zanimanje za natjecanja nije ga, međutim, napuštalo, i uz praćenje mnogih športova ono se — ako kartanje (kod Branka Belana) nije šport — šezdesetih godina praznilo isključivo mini golfom kraj Ville Rebar gdje je redovito dolazila klupa mladih ali tada već i poznatih filmskih kritičara i budućih redatelja, te njihovih dosta brojnih prijatelja.

Vratimo se obilježju naraštaja — njegovim »širokim interesima«. Ovi su uključivali potrebu za znanjima sa svih područja umjetnosti i drugih, kako se kaže, humanističkih i društvenih disciplina. Dvije su prevladavale: filozofija i sociologija. Prva je (podrazumljivo ili ne) težila nadvisiti se nad sva ostala znanja, druga je mogla pružati novu i »praktičnu« vizuru društvenopolitičkih događaja (što nije mogla politologija koja tada u nas još nije prihvaćena kao školski proučavana znanstvena disciplina, odnosno, barem se u mojemu krugu taj pojam spominjao isto tako rijetko kao i filmologija). Lisinski je studirao filozofiju, a sociologija i socijalna psihologija još su ga više zanimale pa je čitao i prepričavao djela, laicima tada nepoznatih i vizurom »drukčijih«, autora — D. Riesmana, M. Mead, W. Millsa i E. Fromma (kojega je i prevodio) i dr. I zbog toga, posredno, nije mogla zaobići politika ili, bolje bi bilo reći, povijest. Vidi se to i po kasnijem »nemilom« događaju: na beogradskom aerodromu 1964. godine bijahu mu zaplijenjene knjige. U zapisniku (odnosno, rješenju s naznačenom globom) napisanom u tom sve liberalnijem (?) razdoblju SFRJ stoji da je Hrvoje Lisinski prigodom ulaska u zemlju pokušao prikriti dvije knjige — o Trockom i permanentnoj revoluciji te o odnosima između Kine i SSSR (kao potencijalnom žarištu novih sukoba).

Vrijeme našega upoznavanja obilježavaju vrlo određene povijesne značajke. Godine 1956. — vrijeme kada se Lisin-

ski i ja već češće vidamo — smanjuje se blokovska napetost jer Eisenhower i Hruščov počinju nalaziti »zajednički jezik«. Usporedno s tim i u SFRJ prestaje uznemireno odnošenje prema zemljama Varšavskoga pakta, a standard milimetarski raste. Iste je godine ugušena i Mađarska revolucija. Socijalizmu, znači i onome kakav je u Jugoslaviji, utrt je put bez vidljiva kraja, a Hrvoje Lisinski jasno vidi da to nije put koji mora ispunjavati s ushitom. I zato, a i pod utjecajem vječno nemirna duha Miroslava Felleri, on razmišlja o drukčijim putovima, a jedan od njih je — kad smo već spomenuli knjigu koju je pokušao prokrijumčariti — i onaj »permanentne revolucije« kao mogućeg tipa preobrazbe društvenih prilika u Jugoslaviji. Inače, zamisli o permanentnoj revoluciji postupno će poslije zaboravljati, a više će ga privlačiti Lenjinovi dodaci Marxovim idejama, što će ga diferencirati od mnogih filozofa politike iz šezdesetih. Dakako, dodajmo, svoje zamisli Lisinski je ponekad morao zavijati u kojekakvo ruho jer se, doduše, revolucija smatra dobrom stvari, što se, pozivajući se samo na spomenuti »aerodromski incident«, ne odnosi na ono »permanentna«; za Jugoslaviju je revolucija nešto što se dogodilo jednom i zauvijek. Sluti se *status quo* bez kraja.

O toj Hrvojevoj zaokupljenosti govorim samo kratko. Uopće o njoj ne bih govorio, da se nije održavala i u onim napisima i živim raspravama Lisinskoga što se u prvome redu odnose na film, stvarajući zasade koje su i danas žive, ali im se izvor zatro. Lisinski, koji inače nije imao nagnuća prema političkoj karijeri, ipak je bio dijelom i *homo politicus*, pa je u tom smislu i djelovao i na filmskom polju. Tu smo otkrivali i neke zajedničke favorite, većinom u krugu ondašnjeg američkog filma — što stvara i krug nama ne baš odviše sklonih osoba.

U tom vremenu polaganog zaboravljanja zasada socijalističkoga realizma favoriziraju se filmovi s temom iz rata u Jugoslaviji, talijanski neorealistički filmovi, lijevo orijentirani filmovi iz ostalih zemalja, mirotni filmovi iz bilo koje zemlje, a na posljednjem su mjestu, »globalno« uzeto, američki filmovi. Oni su još simbol »truloga Zapada«, oni su za neke zlatna rezerva kojom se — ako zatreba — može dokazivati politička ispravnost; u prijetvornim, lažnoestetičkim, nenaklonim »kontemplacijama« nad njima.

Zabluda takvoga redosljeda bila je očita nekim mladim ljudima — na primjer, Lisinskome i meni. Očito je bilo da je vrsta talijanskog neorealizma kakva se promiče u nas već i u Italiji stvar prošlosti. Čemu se, uostalom, lijepiti o neorealizam kad je film takve orijentacije u nas nedopustiv. Svi su osnovni materijalni problemi u »našem društvu« riješeni, u tom društvu nema klasnih razlika i, izuzmu li se »ostaci klasnoga neprijatelja«, nema ničega što bi moglo ugroziti sklad i sreću tog društva. Tako, Belanov se film *Koncert* (1954.) na neki način prešutno odbacio ili prebrzo »zaboravio«, jer na kraju filma lice junakinje nije ozareno srećom, iako su njezini najdublji ideali ostvareni. U takvu kontekstu produkcije i prihvaćanja domaće filma dobar dio gledateljstva objeručke prihvaća Tanhoferove filmove koje karakterizira diskretna subverzivna crta: u *Nije bilo uzalud* vidi se da u suvremenosti ima i nekih teškoća, a u izvrsnom *H-8* da zlo može doći



Pula 1961. (s desna na lijevo: Hrvoje Lisinski, Kruno Quien, Ana Karić ?)

i odakle se čovjek i ne nada, negdje »izvana« ili možda i iz njega samoga.

Ipak, u tom vremenu otvaranja počinje se govoriti i o potrebi da se označe naši društveni problemi. Identifikacija tih problema se izbjegava, ali se unatoč tome zahtijeva od filmova da istinito odražavaju »našu stvarnost«. No, tada se javlja daljnja poteškoća jer se zapravo i ne smije ustanoviti što je to »naša stvarnost«, odnosno, taj je pojam ili mutno višeznačan u uporabi, ili djeluje kao semantički prazan, što, naravno, ne može biti. Na to Lisinski spremno reagira u svojem izlaganju na okruglom stolu Festivala u Beogradu (početkom 1961.), a u srpanjskom broju *Razloga* (Zagreb 1961., No. 2) objavljuje i razrađenu verziju izlaganja u tekstu pod naslovom koji mnogo ne obećava — *Neki problemi našeg kratkometražnog filma*. Komentirajući njemu neprihvatljivo izlaganje Vicka Raspora koji je živahno operirao spomenutim pojmom, on već u prvim rečenicama tvrdi da je to »apstraktni pojam«, a taj se i takav uzima kao kriterij ocjenjivanja pojedinih umjetničkih djela. U praksi, međutim, to »izgleda tako, da se umjetničkom djelu konfrontira ne 'naša stvarnost', nego jedan njezin elemenat, najčešće zakoni ili sam *Ustav*, u kojima su izraženi, kao što je poznato, uglavnom idealni zahtjevi, na koje se dotično djelo uopće ne odnosi ili se odnosi u sasvim indirektnom smislu, u kojem se sve odnosi na sve«. U daljnjem, pak, dijelu teksta, razrađujući temu »naše stvarnosti«, s ironijom govori o htijenju da u našim filmovima apsolviramo opće čovječanske probleme i zauzima se za nešto što se nekome može učiniti i manje važnim ciljem. Društvo se, istina, može brinuti o poboljšanju uvjeta života,

može se truditi da se živi što civiliziranije, ali »...ne može garantirati sreću i smisao« (str. 164). Znači to da u filmovima treba krenuti od našega života, a ne od apstrakcije kakva je »naša stvarnost«, kao što je, na primjer, krenuo Poljak Kazimierz Karabasz u svojem na prvi pogled »sitnorealističkom« dokumentarnom filmu *Muzikanti*.

Dvojim koliko ovo kratko prepričavanje sadržajno daleko bogatijega teksta može sugerirati ondašnje značenje Hrvojevih riječi. Ustav i zakoni (kao dio »stvarnosti našega društva«) nešto su »samo« idealno, društvo ne može jamčiti »sreću i smisao« (!), pa, pored toga, život je raznolik, a i druge nacije — ne samo naša — »grade solitere i visoke peći, autostrade i nuklearne reaktore« itd., umjetnost nikada ne prelazi u sferu prakse — sve to bijahu ideje koje ondašnji establishment nije mogao primati s oduševljenjem. Bile su one i razorne u vremenu u kojemu »Nije rijetka pojava da se neki slabo stojeći duhovi stalno zaklinju na 'našu stvarnost' i preporučuju je našim stvaraocima, da bi kasnije, sumnjičavo kimajući glavom, glasno rekli: — a, to nije to!« (str. 162).

Osim toga, kako tvrdi u istom tekstu, društvena proturječja ne očituju se jedino u materijalnoj oskudici. U drugim tekstovima Lisinski će jasan izraz društvenih proturječnosti nalaziti i u filmovima Williama Wylera (*Najbolje godine našega života*, *Male lisice*, *Carrie*, *Detektivska priča*) i Kazana (*Boomerang*, *Tramvaj zvan čežnja*, *Istočno od raja*), iako samo neki od njih, i uglavnom tangencijalno, naznačuju mogućnost materijalnog osiromašenja svojih junaka. A i općečovječanski problem, problem »rata i mira«, moguće je obraditi i u filmovima koji u tom smislu ili nisu eksplicitni ili im



Hrvoje Lisinski i Ante Peterlić (1962.)

se radnja zbiva u prostornim, vremenskim, ikonografski, žanrovski neaktualnim okvirima.

O svemu tome svjedoči njegov tekst *Humanizam Williama Wylera* u časopisu *Filmska kultura* (Zagreb, prosinac 1960., br. 20). Pišući o tri Wylerova filma (*Detektivska priča*, *Prijateljsko uvjeravanje* i *Velika zemlja*) i dolazeći do generalizacije o redatelju na osnovi tih filmova, Lisinski, posvećuje za ono vrijeme malo previše pozornosti jednom suvremenom američkom redatelju, a k tome »hvali« i jedan vestern. Upravo raspravljajući o vesternu, »plasira« zamisli na kakve je naša filmska kritika bila apsolutno »nenavikla«. Jednostavno, o tim se »stvarima« u filmskoj kritici nije govorilo, prepuštalo se to stručnjacima s drugih područja, a obuzetih s tim pitanjima nije bilo baš mnogo ni drugdje. Tako, Lisinski na primjer kaže »...vječni se zadatak prave umjetnosti i sastoji u tome da prikazuje ljudske egzistencijalne varijante i da ispita njihovu humanu nosivost« i »Autonomija moralne svijesti osnova je ljudske ličnosti, ona, ljudska ličnost ne smije biti naprosto refleks društvenih konvencija« (str. 39). Sve se to danas može činiti jasno kao sunce, ali tada je netko mogao i bez iskrice humora priupitati kakva je ono množina (»egzistencijalne varijante«) kad »svi mi« znamo koja je najbolja varijanta. Nadalje, na kakvu se to autonomiju »zapravo« misli, i jesu li osnovica društvenog života tek neke »konvencije«? Ta zar je možda i »socijalistički preobražaj društva« nešto u vezi s čim se može upotrebljavati pojam (kakve li salonske riječi) konvencije!? Uostalom, u drugačijim okolnostima ni Lisinski ne bi rabio tu riječ, ona je u ovom kontekstu zamjenjivala neke daleko konkretnije i neželjnije, a olakšavajuća okolnost bila je u tome što je ipak ri-

ječ samo o jednom američkom redatelju, a i o neobvezatnom žanru vesterna.

U tom napisu o Williamu Wyleru razmatra se, također nekonvencionalno, i o osobi protagonista — »junačine« s Divljega Zapada, što je — u vremenu kad se znalo tko je preporučljiva junačina — bilo također malo »neobično«. Postavivši sebi za kriterij modele iz literature koja ga je neprekidno osnaživala — Grci, Shakespeare, *Faust*, a s poetičkoteorijskom »podrškom« u Aristotelu, Lessingu, Hegelu, Diderotu... — Lisinski traži i osobnost kakvu je teško naći u suvremenom filmu s temom iz suvremenoga života. Zbog toga Lisinskom »treba« vestern, a »ne treba« mu, na primjer, Fellinijeva simpatična dobrodušna i odviše naivna Cabiria; njezina stradanja i simbolička postavljenost nešto je od čega zazire više nego što bi »normalno« trebalo. Bilo je u tome i ljutnje koju sam s njim dijelio. Zajedno smo razvijali antipatiju prema filmovima s junakom koji »ne može«, s tzv. antijunakom točnije, antipatiju prema nekritičkoj idealizaciji takvih filmova, odnosno, najtočnije, antipatiju prema glorifikaciji takvih likova u našoj sredini koja nije bila u stanju ikakvoga suvremenoga junaka. Iako postoje djela s junakom koji »ne može«, pa je i Lisinski s oduševljenjem analizirao Fellinijev *8.1/2* (taj kompendij nematerijalnih problema), postojao je i problem koji je hrvatski svijet trebao riješiti: da postoje i filmovi s junakom koji može, a koji je drugačiji od uobičajenoga vođe radničkoga pokreta i junaka antifašističkoga otpora.

Ta komponenta Hrvojevih razmišljanja bila je u suprotnosti sa svim prihvatljivim tendencijama u hrvatskoj a i jugoslavenskoj kinematografiji. Režim forsira svoje junake, s kojih, istina, ne treba po svaku cijenu skidati aureolu, ali se ti junaci sve više bliže, kroz okoštalu i u biti birokratsku praksu ideologizirane kinematografije, dosadnim stereotipima. Za to je kriva i sama impostacija tih filmova, pa Lisinski konstatira o filmu iz NOB-e da »...od preko pedeset filmova o toj temi nijednog ne bismo mogli uzeti i reći: to je ono što smo željeli!« (*Ratna tema u našem filmu*, *Razlog*, svibanj 1961, br. 2, str. 106). No, predimo preko te njegove hereze i vratimo se junaku. To jest, jedno od dopustivih odupiranja prevlasti spomenutih favoriziranih filmova bit će za nekoliko godina u modernizmu, a jedna od odrednica tog u nas recepcijski nepripremljena pristupa filmu je uglavnom u filmu s mlohavim junakom, što će — što onda još nismo anticipirali — predstavljati jedan čvrsto sedimentirani stratum hrvatskog filma sve do novijega vremena. Ili, još konkretnije, tu odrednicu nadopunjuje i jedna druga, s njom usko povezana. Film s pasivnim junakom, naime, često je komponenta filma bez »klasične« fabule, jer ona pretpostavlja postojanje djelatnog aktivnog protagonista, onoga koji kani nešto važnijega promijeniti u svojoj sredini. I ponovimo drugim riječima, u nas je u ono vrijeme bilo rasprostranjeno shvaćanje modernizma koje se prečesto temeljilo upravo u filmu bez priče. Postojala je i sklonost prema aklamiranju takvih filmova — u kinematografiji koja se još nije uspjela izživjeti u magiji priče.

Lisinski se i zbog toga, zbog zreloga poimanja priče, zauzima za američki film, a ne samo iz svjesnog ili nesvjesnog otpora prema barijerama u njegovim interpretacijama. U anketi u jednom beogradskom utjecajnom listu on na prvo

mjesto stavlja godine 1961. film *Pjevajmo na kiši*, musical Donena i Kellyja, izbor koji će danas izazvati ili neumjereno oduševljenje ili produženo gnušanje onih koji su i tada smatrali da takav izbor ne dolikuje nekome tko želi ozbiljno rezonirati o filmskoj umjetnosti. Taj film, kao i uopće »takvi filmovi«, bio je u nas tretiran kao »samo zabavni« film, kao »samo vrhunski holivudski zanat«. Osim toga, smatrahu mnogi privrženici visokoga stila, bio je to film u definiranome žanru, a pravi umjetnik je iznad žanra, on sebi ne može dopustiti da radi nešto što (vrlo slično) rade i drugi. Tako, se, uostalom, tretirao i Hitchcock, u čijim je filmovima, osobito *Vrtoglavici* i *Nazovi M radi umorstva*, Lisinski iskreno uživao. Da se žanr tako tretirao, posredno se vidi i iz svesrdno prihvaćenog naziva za mladu skupinu kritičara, za tzv. *hičkokovce*. Jedino je Vladimir Vuković bio »pravi« *hičkokovac*, a to — i »pravi« i »hitchcockovac« — samo zato što je prvi isticao da Hitchcock nije tek »odličan zanatlija«. Međutim, nije bilo nesvrhoviteto etiketu nalijepiti i na sve ostale: jednima je ona mogla poslužiti u svrhu ideološke diskvalifikacije, drugima u svrhu estetičke.

Bijahu to, najopćenitije, »pozicije« Hrvoja Lisinskoga. One su takve bile do kraja njegova kratkoga života, s tim što možemo razlikovati dvije faze u načinu njihova »promoviranja«. Postoji mladenačka faza s teško savladivim obuzdavanjima temperamenta — a s tom Hrvojevom osebinom nitko nije imao problema kad bi ga pobliže upoznao, jer bi se brzo uvidjelo da Lisinski svoje ideje zastupa s uvjerenjem i bez interesa. No, ako već netko i nije mogao otprijeti njegovu konverzacijsku agresivnost, Lisinski se već oko dvadeset i pete godine počeo mijenjati. Odgovornosti su kod njega recipročno povećavale snošljivost i on se razvio do stupnja iznimne staloženosti i sposobnosti laganoga komuniciranja. Naime, potkraj studija na Filozofskom fakultetu i za studija na Kazališnoj akademiji (1958.-1960.) Lisinski je najtemperamentniji, za neke najzanimljiviji, a za neke i najmrskiji diskutant na javnim skupovima i u studentskim klupama. »Tjera« svoje mladenačkim žarom, a budući da istupa kao uvjereni marksist, nekima je previše a nekima premalo »u sistemu«. Ona prva procjena (»previše«) ublažit će se kada se bude zaposlio kao »novinar-suradnik« na Radio Zagrebu (1960. godine) da uređuje emisiju o filmu. Još će se više razvodniti kad bude hijerarhijski avansirao; naime, 1964. postaje (prvi) odgovorni urednik III. programa Radio Zagreba čiji je jedan od osnivača, a koji je inicirao i uređivao po uzoru na BBC, jednu od rijetkih radio postaja s programom te vrste.

Kao urednik Lisinski angažira mnoga »nova imena«. Tu sam se našao i ja. Već sam ranije pisao za radio, zahvaljujući Lisinskom koji me preporučio tadašnjem uredniku Vjekoslavu Mikecinu. Sljedeći, od novih, bio je Vladimir Vuković kojega sam upoznao u studenom 1959. godine, da bih nakon nekoliko mjeseci upoznao Vukovića s Lisinskim, pa smo već u jesen 1960. godine, osobito kad se po završetku studija društvo s Akademije pomalo raspršilo, postali nerazdruživi trio kojemu se najčešće pridruživao Hrvojev mlađi brat Zvonimir koji se također neko vrijeme bavio filmskom kritikom. No, bilo je i drugih »novih« od kojih se dio ostavio filmske kritike. Jedan od njih, koji je poslije postao sveučilišni profesor i posvetio se drugome mediju, bio je uzrokom i zgođe

koju valja prepričati, ne samo zbog ocrtavanja uredničkih sposobnosti Hrvoja Lisinskoga. Drznuo se dotični kritičar, po imenu Petar Selem, početkom šezdesetih napisati negativnu kritiku o jednom na sva usta hvaljenom filmu iz NOB-a. »Vijest« o sablazni odmah je nakon emitiranja stigla do direktora, koji inače i sam nije osobito cijenio taj film, ali je »po dužnosti« trebao prekoriti urednika, Lisinskog. Ne trenuvši okom (i zadovoljivši šefa), Lisinski je precizno objasnio da je namjerno »pustio« upravo takvu kritiku kako bi se u svijetu vidjelo da u nas postoji sloboda mišljenja, a ima svjetskih zlobnika koji nas drže za takvu sredinu. Dakako, bilo je nezgoda i s nefilmskim emisijama. Tako, kada je najmlađi od spominjanih u ovome napisu pripustio u program (emisija *Vlastito stanovište*) negativni prikaz nekoga djelca i kada se saznalo da je pisac toga sočinenja član CK SKJ nastala je »graja«, ali je Lisinski — koji je inače u vremenu tog mračnog događaja bio službeno odsutan i koji zato nije mogao osobno odobriti taj tekst — spremno i uvjerljivo branio naučnika svoje redakcije.

A pristizali su i daljnji novi filmski kritičari. Moj »cimer« Matko Bradarić — koji će poslije postati Hrvojev glavni suradnik za znanost u III. programu — natjerao nas je u veljači 1962. godine da odemo u Studentski centar na predavanje nekih vrlo mladih filmskih kritičara. Društvo nam se dopalo, što je praktično važnije dopalo se Lisinskom, i tako su ubrzo, bilo kojim redom, suradnici u njegovim emisijama postajali Zoran Tadić, Petar Krelja, Branko Ivanda, Tomislav Kurelec... Visinu honorara znao je određivati pred svima: o neznatnoj razlici kadikad je odlučivao broj pogrešaka u pisanju stranih imena u čemu sam, moram se pohvaliti, najbolje prolazio. I napokon, zbog njegova autoriteta i dinamičnosti povjeravaju mu u *Filmskoj kulturi* vođenje rubrike sa simptomatičnim nazivom *Neslaganja*, a u njoj Lisinski angažira sve spomenute kritičare. I tako se najprije počeo sporo okupljati, pa zatim i afimirati poseban naraštaj bavitelja filmom u Hrvatskoj — pretežno zahvaljujući Hrvoju Lisinskom. Pretežno, jer treba imati na umu i zajedničko djelovanje dijela tih kritičara u *Poletu*.

Nabrajanje tih Hrvojevih ideja, napredovanja i inicijativa — od kojih osnutak III. programa ima doista golemo značenje za našu kulturu — tek djelomice sugerira učinak kojega je on imao. Onaj drugi dio krije se u netom spomenutim riječima — *autoritet* i *dinamičnost* — a tome bi se mogao pri-



Na Trećem programu Radio Zagreba (1967.) — s lijeva na desno: (sjede) Hrvoje Lisinski, Vladimir Vuković, ?, Tomislav Kurelec; (stoje) ?, Petar Krelja, Danijel Bučan

dodati još i osjećaj intelektualne odgovornosti. Suprotstavljanje modernizmu ne ometa ga da podrži neke Fellinijeve, Mimičine i one ranije Babajine filmove čije kasnije djelo, *Brezu*, smatra najuspjelijim hrvatskim filmom. Odnosno, Lisinski neprekidno ponavlja ono što se u životnoj praksi zna zaboraviti — da se ljudi i individualno i skupno trebaju neprekidno intelektualno razvijati, da treba biti spreman prihvatiti tuđa mišljenja, a uložiti trud da drugi prihvate njegova. Kao urednik, prihvaćao je tekstove s pogledima s kojima se nije slagao, ali u kojima je nalazio uz respekta vrijednoga napora i odsustvo »zagrižljivosti«. U tom smislu stupio je u uspješnu časopisnu polemiku u korist Tomislava Ladana, dokazavši da su tvrdnje kritičara njegove knjige onoliko bogate mržnjom koliko su siromašne znanjem. Također, bio je spreman uložiti sate a i tjedne da bi nekoga uvjerio u svoje mišljenje, da ne kažem poučio i uputio na literaturu koju smatra relevantnom za predmet; u slučaju kad je netko prihvatio neku njegovu ideju, na nju nije polagao »autorska prava«. Napokon, ako se netko s njim u nečemu nije i dalje slagao, ali je poštivao njegovo mišljenje, mogli su i javno polemizirati, a da to nije imalo nikakvih reperkusija na njihove odnose. Pod tim mislim i na polemiku u *Telegramu* s Vladimirom Vukovićem, zbog filma *Hatari*. Jedan je više, a drugi manje cijenio Hawksov film, ali je dvojici polemičara prijateljstvo i štovanje bilo daleko iznad filmskih preferencija. U svjetlu takvoga djelovanja i takvoga odnosa prema svojem pozivu Hrvoje je Lisinski mogao postati »magnet« za određeni tip ljudi. Stol za kojemu smo sjedili u Kazališnoj kavani, zatim, onaj u kavani Corso — tzv. Vladekov stol — uvijek je zbog Hrvoja bio pun željenih i neželjenih, pa i onda kada se oko 1965. počelo nešto slobodnije ili nešto drukčije raspredati o aktualnim političkim događajima. No, tada se zbilo i događaj o kojemu nije lako govoriti. U kasno proljeće 1966. rekao mi je nešto što me zaprepastilo, a što u tom trenutku nisam mogao protumačiti. Rekao mi je da mu se više baš ne da baviti znanstvenim radom, a učenjem je inače bio gotovo opsjednut — bio je ispitivač općeg predmeta »sociologija« na Filozofskom fakultetu, stalno je nabavljao nove knjige itd. Da bi u znanosti postigao nešto doista značajno, trebao bi štošta žrtvovati, a to »možda nema smisla«. Za koji dan preformulirao je tu izjavu, ublažio ju je, a ubrzo se saznao i razlog takva njegova, samo verbalnog, »povlačenja«. Saznali smo da ima neizlječivu bolest — u trideset i prvoj godini života. Preostalih pet godina života i dalje je učio, a i pisao priče.

Usredotočit ću se na kraju na dva možda tek implicitno naznačena elementa u vezi s radom Lisinskoga na području filma. Njegovo filmskopublicističko djelovanje počelo je u dobi u kojoj se najčešće počinje pisati, a u tome je vremenu — osim prepreka društvenopolitičke naravi — postojala još jedna poteškoća koju neizostavno treba spomenuti. Ona je bila u ograničenjima filmskoga repertoara. Televizija se tek počela uvoditi, u inozemstvo su odlazili najprovjeraniji gledači filmova, te iako je stizalo sve više filmova, na neka vrlo poznata djela trebalo je još dosta dugo čekati. Tako, na primjer, znatan dio produkcije iz razdoblja između 1941. i 1950. činio se distributerima »staromodnim« (npr. američki *film noir*), a i sami Amerikanci dugo nisu dopuštali da se nji-

hovi socijalnokritički filmovi prikazuju u zemljama iza željezne zavjese, pa tako, konkretno, Wylerove *Najbolje godine našega života* (1946.), nadahnuće nekih svjetskih kritičara odmah nakon rata, stižu tek 1954. godine jer se u tom filmu prikazuju životne poteškoće veterana II. svjetskoga rata. A i domaća vrlo aktivna cenzura ne pripušta neke filmove s »reakcionarnim« pogledima na politiku, povijest, moral, ideologiju, religiju i dr. Također, kraj šezdesetih »nezahvalno« je razdoblje jer je vodeća stilska struja (neorealizam) bila na izdisaju, modernizma novovalovskog i drugog još nije bilo, a to je i razdoblje kada neki velikani američkog filma tek pripremaju svoje najuspjelije filmove (Hitchcock i Hawks, na primjer) — što će se sve naći na repertoaru tek nakon 1960. godine. I ta činjenica, uz one opisane, može osvijetliti razloge »fiksacije« maloga Lisinskoga na Wylera i Kazana, na novinu koju oni pružaju. No, tome (kad se što u nas prikazalo) trebalo bi posvetiti cijelu studiju, a ovako istaknimo da su ponude našega repertoara ipak Lisinskome bile dostatne da u svojim tekstovima reflektira uz domaći i opći svjetski filmski »kontekst« i da napiše do sada u nas neke još nedosegnute tekstove, nedosegnute s obzirom na zrelost raščlambe problema koji je u podlozi sadržaja filma (raščlambe tematike, likova i njihovih odnosa). Odnosi se to, uz mnoge kraće, na dva spomenuta teksta kao i možda na onaj o Michelangelu Antonioniju (*Razlog*, 1962., br. 5-6), koji imaju antologijsku vrijednost u hrvatskoj filmskoj kritici. To je vrlo mnogo kad se zna za kratkoću Hrvojeva djelovanja i za širinu njegovih zanimanja, koja su mu otežavala veće posvećivanje filmu.



Hrvoje Lisinski u Washingtonu

Ante Peterlić Reminiscences on Hrvoje Lisinski

UDC 791.43:316
929:791.43

An article profiling the life on the late film critic and radio editor Hrvoje Lisinski. His personality, ideas, critical approach and public work during the 1960's is portrayed.

Hrvoje Lisinski, who died twenty-five years ago, was the leading personality within a group of young film critics during the late fifties and better part of the sixties. The critic's goal was to change the profile of critical approach to film at the time (the predominant approach being stereotypical and ideological). Because of their openness to American commercial film, they were called »hitchcockians« (hičkokovci), though only one or two were actual Hitchcock fans. They also wanted to change the way films were produced and were strong proponents of the »auteur cinema« — of film modernism. In spite of his Marxist orientation, Hrvoje Lisinski was highly (»heretically«) open to modern streams of thought (especially to E. Fromm, whose work Lisinsky translated into Croatian language). He was a person of strong conviction and broad education who excelled in philosophy, sociology and psychology. Lisinski acted as an educational and conversational catalyst within the group of critics, setting a high intellectual standard of inquisitiveness. His essays on film were problem oriented and analytical and definitely the highest achievements in film writing at that time. Hrvoje Lisinski was also an important cultural pioneer. He founded the third program of Radio Zagreb, which was a culture oriented radio channel where he acted as program director. He also established a film department within the program where young critics could voice their work. Tragically, terminal illness ended his promising career prematurely, but the memory of this remarkable man and his many important achievements still lives on within the group of critics, who are now respected filmmakers, filmcritics and professors.

Hrvoje Lisinski Djelomična bibliografija članaka o filmu

Hrvoje Lisinski, sociolog, sveučilišni predavač, filmski kritičar i publicist (Zagreb, 21. ožujka 1935. – Zagreb, 6. studenoga 1971.), diplomirao je 1959. godine filozofiju na Filozofskom fakultetu, a studirao je i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost. Od kraja 50-ih godina objavljivao je filmske kritike u raznim glasilima, od 1962.-1965. godine uređivao je polemičku rubriku Neslaganja u časopisu Filmska kultura, a početkom 60-ih godina jedan je od osnivača i prvi glavni urednik 3. programa Radio Zagreba. Kao urednik okupljao je mlade kritičare i poticao ih na razmatranje kulturnih pojava s različitih stajališta, razvijajući u njima polemički duh. I sam sklon polemikama, svojom širokom kulturom i kritičkim stajalištima u analiziranju kulturnih fenomena, naročito sa socioloških i psiholoških aspekata, ostavio je dubokog traga kao jedan od najznačajnijih filmskih publicista s početka 60-ih godina.

1960.

Kapetan Leši — jugoslavenski western, Filmska kultura 19/1960.
Humanizam Williama Wylera, Filmska kultura, 20/1960.

1961.

Martin u oblacima, Filmska kultura, 23/1961.
Neki problemi našeg kratkometražnog filma, Razlog, 2/1961.
Ratna tema u našem filmu, Razlog, 1/1961.
Venecija 1961., Filmska kultura, 24-25/1961.

1962.

Bilješka o Miroslavu Felleru, Filmska kultura, 31/1962.
Čudna djevojka, Filmska kultura 27/1962.
Estetska i druga razmatranja o Michelangelu Antonioniju, Razlog, 5-6/1962.
Motivi jedne egzaltacije, Filmska kultura, 29-30/1962.
Oko filma Hirošima, ljubavi moja, Razlog, 3/1962.

1963.

Bijes umjesto argumenata, Kolo 1/1963.
Neka pojašnjenja oko jednog rebusa (O jugoslavenskoj kinematografiji), Naše teme, 12/1963.

1964.

Amerika između mita i odluke, Naše teme, 12/1964.
Bjekstvo od slobode — recenzija, Naše teme, 5/1964.
Maks Dessoir: Estetika i opća nauka o umjetnosti, recenzija, Naše teme, 5/1964.
Neka zapažanja o dokumentarnom filmu u Oberhausenu, Filmska kultura, 39-40/1964.
Oberhausen 1964., Polet 3/1964.
Socijalna angažiranost engleskog filma, Polet, 12/1964.

Sveta Lukić: Umjetnost i kriterijumi, recenzija, Naše teme, 7/1964.

Vojtech Jasny i njegov mačak, Polet, 10/1964.

Zašto mistificirati?, Filmska kultura, 39-40/1964.

1965.

Eros i civilizacija, Naše teme, str. 1541/1965.
Konkretno o kinematografiji u Hrvatskoj, Vjesnik, 10. 01. 1965.
Oberhausen 1965., Filmska kultura, 43-44/1965.
Oberhausen 1965., Studentski list, 9. 03. 1965.
Prometej s otoka Viševce, 15 dana 3-4/1965.
Samoupravljanje i naš film, Polet, 13/1965.

1966.

Branko Belan: Sjaj i bijeda filma, recenzija, Naše teme, 9/1966.
Je li Oberhausen '66. više nego neuspjeh?, Telegram, 11. 03. 1966.
Jesu li filmu potrebna filozofska mjerila, Filmska kultura, 45/1965.
O nekim problemima odnosa omladina-film, Polet, 1/1966.
Pula — pojam i problem, Filmska kultura, 46-47/1965.
Religija kao simbol u djelu Ingmara Bergmana, Polet, 3/1966.
U tonu umjerenog i opreznog optimizma (Filmski festival u Puli), Filmska kultura, 51/1966.
Kapetan Leši, jugoslavenski western, Filmska kultura 50/1966.
William Wyler — Samosvojan umjetnik, Polet, 4/1966.

1967.

Realizam Johna Hustona, Polet, 9-10/1967.

(V. M.)

Hrvoje Lisinski

Humanizam Williama Wylera

Filmska kultura br. 20/1960.*



William Wyler

Nema filmskog umjetnika, koji nije pravio umjetničke i moralne compromise, i glupo bi bilo nekome to zamjeriti ukoliko se ne radi o potpunoj izdaji samoga sebe. Rijetkima, međutim, uspijeva, samo onima koji su izuzetno talentirani, da usprkos kompromisima, čak unutar njih samih — ostanu veliki umjetnici.

Tko je imalo upoznat s komercijalnim karakterom svjetskog filma, lako će shvatiti, zašto je prava filmska umjetnost isto toliko rijetka koliko i slučajna. Filmska industrija, taj rezultat interakcije između celuloidne trake i publike, ima svoje ekonomske pretpostavke: profit, ekspanziju, usavršenje proizvodnje i sl. Poštovanje tih pretpostavki prva je zapovijed božja za filmske producenate, jer kapital mora u najmanju ruku da se obnavlja, ako film uopće želi da postoji. Stanovište producenata jest veoma jednostavno i, u krajnjoj liniji, razumljivo: njima je potreban zanimljiv i uzbudljiv film koji će privlačiti publiku i shodno tome donositi dobit. Međutim da bi se stvorio zanimljiv i uzbudljiv film, potrebni su sposobni ljudi, naime oni koji »znaju svoj posao« i posjeduju stanoviti umjetnički talent. Ta nužnost — da producenti surađuju i na određeni način zavise od talentiranih pojedinaca — nema ni za jednu ni za drugu stranu karakter srdačnosti. Već više od pola stoljeća nastoji filmska industrija talent podrediti potrebama svojih računskih operacija, a on se, isto tako dugo, izvija ispod tog pritiska i pokušava iskoristiti svaku pa i najmanju mogućnost za svoju istinsku afirmaciju. Kad se to dogodi, u stvari veoma rijetko, onda raspoložemo filmskim umjetničkim djelom. Međutim u doba prosperiteta industrija bagatelizira umjetnika i postupa s njim kao s »mrtvim psom«, a za vrijeme krize mu se ulaguje i prinuđena je često na značajne koncesije. Naročito su u posljednjih desetak godina ti ustupci mnogobrojni i raznovrsni, a to se izvanredno povoljno odrazilo na broj doista dobrih i snažnih filmskih umjetničkih djela, osobito u Americi. Suprotno općem uvje-

renju, koje neupućeni utvrđuju svojim nekritičkim prepričavanjem, treba reći da je američki film u posljednjih petnaest godina stvorio više izvrsnih filmskih djela (i po brojnosti žanrova i po individualnoj kvaliteti) nego u svim prijašnjim godinama svog opstanka. To, dakako, nije rezultat promjene karaktera filmskih producenata, jer su oni ostali tačno ono što su bili, već prije rezultat konkurencije s televizijom i pojave novih nezavisnih producenata, mahom velikih filmskih umjetnika.

Razapet između logike profita i dubljih interesa svoje duševnosti filmski je stvaralac u tragičnijem položaju od bilo kojeg umjetnika s drugih stvaralačkih područja, jer ničije stvaralaštvo nije u takvoj zavisnosti i ne pretpostavlja takva nadindividualna materijalna sredstva kao njegovo. To znači da filmska umjetnost, osim umjetničkog talenta, pretpostavlja ili golemu materijalnu žrtvu (neki su entuzijasti, investirajući u »pravu umjetnost«, financijski bankrotirali), ili natprosječnu karakternu čestitost i upornost, koja, usprkos korumpativnom pritisku novca i bezdušnim principima njegova obrta, uspijeva da unutar »narudžbe« proturi istinske vrijednosti.

Ti materijalni okviri filmske proizvodnje objašnjavaju nam, zašto su istinski velike ličnosti na filmu prava rijetkost i zašto se konfekcijskoj proizvodnji nisu uspjeli u potpunosti odhrvati ni oni najveći. Spomenute nesretne materijalne okolnosti nastajanja filmskog djela prisiljavaju nas da divljenje, koje je u nama izazvala pojedina filmska umjetnina, u mnogo većoj mjeri protegnemo i na njezina autora, nego što je to slučaj u drugim umjetnostima, jer mnogo od onoga što je postignuto svjedoči o izvan-estetskim teškoćama, koje su bile svladane moralnom hrabrošću određenog umjetnika.¹ Međutim sada valja spomenuti onu sretnu okolnost koja u stvari oblikuje prostor za slobodnu igru kreativnih snaga filmskih umjetnika. Naime, nastojeći, da dobije zanimljiv i uzbudljiv film, producent se neće protiviti tome da filmski umjetnik, sa svoje strane, doda filmu »ono nešto« što će neke ljude u javnosti, prvenstveno filmske kritičare, navesti da film proglase visokom ljudskom vrijednošću. On dobro znade da humanistička slava, koja će obasjati režisera i ostale koautore filma, neće sasvim mimoći ni njega, jer i on je,

* Tekst prenosimo u istom obliku kako je 1960. godine objavljen u Filmskoj kulturi, bez sadržajnih i pravopisnih izmjena.

1 Nedopustiva je mistifikacija da se film tretira isključivo kao estetski fenomen. Mnoge slabosti pojedinih filmova nisu nikako posljedica umjetničke nekompetencije njihovih autora, već su prije rezultat financijske kalkulacije njihovih producenata. Pri ocjenjivanju umjetničke karijere pojedinih filmskih stvaralaca moramo strogo voditi računa, više nego obično, o financijsko-socijalnim imperativima, koji se katkada svakom kreativnom htijenju cere u lice.



Najbolje godine našega života, 1946.

kao što je poznato, javna ličnost. Njegova je jedina briga da ta »ljudska vrijednost« ne bi, kojim slučajem, na takav način povrijedila neke društvene institucije, slojeve, ili klase, da bi im to moglo financijski štetiti. Treba osim toga reći da su mnogi producenti pametni ljudi i da oni ne izbjegavaju svaki konflikt, jer društveno polemičke kvalitete nekog filma mogu biti pravi zlatni rudnik. Idealan je primjer film *Sladak život*, no to je već druga tema.

Tim uvodnim napomenama željeli smo olakšati razumijevanje naše izuzetne pozitivne ocjene cjelokupnog djela Williama Wylera, a naročito triju filmova, čija analiza je glavni interes našeg izlaganja, jer umjetnička karijera tog američkog filmskog režisera, i svojim estetskim dostignućima i po svojoj konsekvantnoj težnji, da unutar datih mogućnosti stvori najbolje, jedinstven je fenomen u svijetu filma.

Williama Wylera prati fama da je čovjek koji »ne može napraviti loš film« i valja odmah dodati da takvo uvjerenje nije bez osnove. Od filma *Dodsworth* (1936.),² koji je izvanredno najavio ozbiljnog filmskog umjetnika, Wyler je snimi-

o šesnaest filmova, a da se ni o jednom od tih filmova ne može uopće razgovarati ispod ocjene vrlo dobar. Uz visoku kvalitetu ide čudesna raznovrsnost u žanrovima: socijalne drame, ljubavna tragedija, kriminalistička priča, ljubavna komedija, spektakl, vestern. Wyler se gotovo u svemu okušao, a učinio je veoma malo griješaka. U nekoliko navrata morao je vraški spretno manevrirati kako bi izbjegao postavljene stupice velikih holivudskih mogula novca. Tako je Wyler, nakon financijskog neuspjeha svojih filmova *Nasljednica* i *Carrie*, koji su inače i od kritike nenaklonjene tom američkom režiseru priznati kao značajna umjetnička djela, morao snimati dva filma, koji po svim holivudskim receptima »moraju proći«; jedan je imao biti uzbudljiv kriminalistički film, a drugi ljubavna melodrama zasnovana na plemičko-plebejskoj suprotnosti.

Wyler je te filmove i snimio, ali je rezultat bio sasvim neočekivan: *Časovi očaja* je jedna od najboljih obiteljskih drama u kriminalističkom okviru, koja je ikada snimljena, a *Praznik u Rimu*, po našem shvaćanju, najfinija ljubavna tragiko-

2 Možda je zanimljivo spomenuti, da je Elia Kazan u svoju listu »deset najboljih filmova svih vremena« uvrstio baš ovaj, prvi od značajnih Wylerovih filmova. To dakako nije dokaz izuzetne vrijednosti spomenutog filma, ali svakako interesantna indikacija za one, koji cijene Kazana. Po našem mišljenju, premda je *Dodsworth* izvrstan film, Kazan ga je ipak precijenio. Uostalom, samu rubriku »deset najboljih filmova svih vremena« ne treba drugačije shvatiti nego kao izraz nečije intimne orijentacije među visokim vrijednostima. Razumije se, sam pokušaj da se takve rang-liste shvate kao punovaljan oblik objektivnog estetskog ocjenjivanja, koje pretendira na opće važenje, naivan je i pomalo apsurdan.



Nasljednica, 1949.

medija u ovom desetljeću filmske umjetnosti. Nema filmskog umjetnika koji nije pravio umjetničke i moralne compromise, i glupo bi bilo nekome to zamjerati ukoliko se ne radi o potpunijem izdaji samog sebe. Rijetkima, međutim, uspijeva, samo onima koji su izuzetno talentirani, da usprkos kompromisima, čak unutar njih samih — ostanu veliki umjetnici. Wyleru je to često uspijevalo, svakako češće nego ostalima. Međutim, ne namjeravamo pisati o cjelokupnom Wylerovu stvaralaštvu; predmet su našeg naročitog interesa samo tri Wylerova filma, u kojima on na jedan dubok i umjetnički impresivan način komentira važne probleme našeg vremena i u kojima se, to osobito želimo istaknuti, jer je to na filmu rijetkost, varira nekoliko fundamentalnih etičkih i životnih pitanja. Mislimo na filmove *Detektivska priča* (1951.), *Prijateljsko uvjeravanje* (1956.) i *Velika zemlja* (1958).

Suviše bi bilo ponovo uvjeravati da bez snažne povezanosti umjetnika s važnim i presudnim problemima njegova vremena nema velike umjetnosti. Teoretičari, kritičari i uopće ljubitelji umjetnosti mogu se jako razlikovati u ocjeni važnosti i veličine pojedinih problema, a također i u tome, kako umjetnost, za razliku od drugih, da ih tako nazovemo, duhovnih disciplina može i treba da te probleme izrazi, ali onaj tko bi pokušao negirati gore spomenuti princip ne bi, po našem sudu, predstavljao ozbiljnog sugovornika. Za velikog umjetnika nije dakle važno samo što izražava, nego i kako, što znači prema specifičnim zahtjevima upotrebljenog izražajnog sredstva i izabranog žanra. Netko bi mogao reći da je to abeceda, ali teškoća u umjetnosti, suprotno nauci, i jeste u tome da se baš abeceda uvijek nanovo »zaboravlja«. Pokušat ćemo prema gornjim principima, analizom spomenutih filmova pokazati da je Wyler jedan od najznačajnijih filmskih umjetnika današnjice.

Detektivska priča snimljena je prema drami Sidneya Kingsleya, dramatičara; engleski naslov *Detective story* trebalo bi prevesti sa *Život detektiva*, jer naslov *Detektivska priča* kao da sugerira još jednu uzbudljivu policijsku pripovijest, u kojoj su, uz neizbježno pitanje zakona i njegovih kršitelja, lude jurnjave i njegova, detektivova spretnost glavne vrijednosti. Izvana gledan Wylerov film je doista uzbudljivo prikazivanje života policijske stanice; no pored njegove uzbudljivosti, koja se zasniva na neobičnoj prirodi detektivskog posla — oni love kršitelje zakona i osiguravaju čvrstu osnovu za optužbu — mi lako uočujemo i njegovu specifiku: umjesto zakona i njegovih neprijatelja središnjim problemom postaje sam detektiv kao čovjek. Time cijela stvar dobiva sasvim novu dimenziju: uobičajeni elementi uzbudljivih filmova postaju samo okvir, a centralno je svjetlo bačeno na čovjeka i njegovu samospoznaju u životno presudnim situacijama. Za Wylera, kao uostalom i za većinu ozbiljnih umjetnika, svako životno događanje samo je poluga, kojom nas stavlja pred etički problem. U tom filmu nosilac tog problema zove se — detektiv James Mcleod. U nastojanju da pri-

kaže sudbinu detektiva Jamesa Mcleoda (Kirk Douglas) i njegovu nesposobnost da shvati i oprostí svojoj ženi Mary jedno, u stvari, odavno mrtvo ljubavno iskliznuće, Wyler se nalazio pred onim klasičnim dramaturškim i režijskim problemima na koje nailazi svatko tko želi snimiti zanimljiv i uzbudljiv film. Ponajprije trebalo je istovremeno održati čvrstu logiku i »uvjerljivo« uvesti lica »na scenu« tako da prirodnost samog događanja i »specifična težina« lica i problema oko kojeg se odvija njihova sudbina, omogućí publici onaj stupanj identifikacije i moralne groznice koji osigurava puni umjetnički efekt raspleta. Taj zadatak je Wyler, kao i uvijek, izvršio besprijekorno (ekspozicija dramskog problema tako je znalacki provedena u gotovo svim Wylerovim filmovima, da to zaslužuje poseban studij): ambijent policijske stanice i raznovrstan promet ljudi u njoj veoma su spretno deskribirani, postignuta je atmosfera neke čudne mješavine između grubosti i rutine tih ljudi, koji se sasvim suprotno odnose prema zakonu, a da nijednog časa nije izgubljena osnovna ideja kojoj služi baš sve, na jedan posredan način. Nemoćuće je ovdje upuštati se u to s koliko su ukusa i mjere ispričane tri epizodne storije (kleptomani-mladić koji je okrao svog poslodavca i dva »uhodana« kriminalca), ali kao indikacija može služiti podatak da se epizodne uloge Jee Grant i Josepha Wisemana i u laičkim i u stručnim krugovima primljene s podjednakim oduševljenjem.

Ekspozicija prestaje s prvim suočenjem Jima i Mary, u kojem Jim otkriva za sebe kobnu istinu o svojoj ženi — njezinu nekadašnju ljubavnu vezu s jednim prilično sumnjivim tipom. Film i životni tok glavnog junaka u toj se tački prelama i nastupa agonija detektiva Jamesa Mcleoda kroz koju i ta ličnost i cijeli film dobivaju jednu dodatnu dubinu i uzbudljivost koja se postiže samo tamo gdje umjetnost osvjetljava općeljudsku strukturu čovjekova postojanja. To je onaj »drugi« i posljednji sloj svake velike umjetnine koji joj daje trajnu vrijednost. To je bit kojoj ne šteti mijena vremena.

Jim, tako ga zovu njegovi kolege, nije običan detektiv, on nije slučajno postao ono što jeste, on se ne zanosí romantičkom ili herojstvom svog poziva — biti policajac za njega je u stvari najbolji način da svoje najdublje životno uvjerenje pretvori u dužnost. Njegovo je osnovno geslo — progoniti zlo, a to znači zle ljude. A njemu se čini da takvih ljudi ima veoma mnogo. Povrijeđen prljavim i kriminalnim životom svoga oca, Jim je izgradio svoju ličnost na pojmu apsolutne čistoće. Neposredno progoniti prekršitelje zakona dio je svega onoga, što čovjek treba činiti da bi bio i ostao čist. Zato on u svoj posao unosi i strast i misao: on je nezadovoljan zakonom koji kršiteljima ostavlja velike mogućnosti manevriranja, a goniteljima naređuje fair postupak u nastojanju da se utvrde činjenice potrebne za optužbu. Jim misli da smo »mi« koji svojom stalnom budnošću osiguravamo tako osnovne institucije kao što su pravo i zakon, u lošijem položaju od »njih«, koji baš tu instituciju permanentno ugrožavaju. Međutim nedostatke zakona on nadomještava svojom revnošću, on npr. uporno nastoji naći dokaze protiv nekog dra Schneidera, koji ne samo da protuzakonito rješava žene neželjnog tereta nego i tako aljkavo, da mnoge stradaju životom. Ali šta ćemo, dokaza nema. Mogući svjedoci ili umiru ili se boje osвете dra Schneidera, koji osim toga znade za taj-

nu vezu između novca i šutnje. Jim se, međutim, ne da zastrašiti Schneiderovim »društvenim vezama« i njegova nam upornost naprosto imponira, iako već u prvim sekvencama filma osjećamo jednu prijatnu grubost koja je u čudnoj suprotnosti s nježnošću što ju je čas prije pokazao prema svojoj ženi. Obrat nastaje kad advokat dra Schneidera optužuje Jima da on njegova štićenika progoni iz »osobnih razloga« i kad Jim, nastojeći da se obrani od te insinuacije, saznaje da je njegova hostijski prozračna žena Mary bila nekad Schneiderova »mušterija« u vezi s jednom ljubavnom epizodom. Tim je momentom Jimova naizgled intaktna teorija »ispravnosti« stavljena na najveću moguću kušnju. Prvotna zapanjenost i užas pomalo su prešli u jedan pokušaj da se cijeli slučaj shvati, da bi fatalna advokatova primjedba sve pokvarila, razdvojila Mary i Jima, i ovoga praktički natjerala na samoubistvo. Čini nam se da je logika te tragedije u ovome: životne okolnosti i njegov osobni karakter stavili su Jima u jednu naročitu suprotnost prema nepoštenju i kriminalu, on je promislao o tom odnosu, odabrao svoju poziciju i aktivno se uključio u sistem koji progoni i kažnjava kriminal. Međutim onaj tko se potpuno opredijelio za jednu stranu mora isto tako biti potpuno protiv druge. Drugim riječima, onima koji griješe ne može biti oprošteno, prijestup traži kaznu, jer je recidiv stalna opasnost. Jim ide i dalje, jer on nije običan detektiv, on misli i njegova dedukcija ga odvodi do onoga što je fatalno: čovjek je ili čist ili prljav, vrijeme i utjecaji tu ne igraju ulogu, neki ljudi fundamentalno tendiraju zlu, i tu nema pomoći. Takva isključnost u kojoj vidimo samo jednu stranu u njezinoj apsolutnosti, a drugu apsolutno odričemo, može se nazvati, budući da se radi o ljudskom biću — teorijom panike. Jim se panički boji pretpostavke da loš čovjek nije sasvim loš i da čovjek može biti dobar i ispravan, a da nije sasvim čist. Jim ne može podnijeti da Mary, koja je dio njega, nije sasvim ispravna: nakon velike duhovne patnje i uvjeravanja prijatelja on pokušava vjerovati da može s njom nastaviti život, no prva zlobna advokatova primjedba naprosto ga smrvi. Život ne priznaje Jimovu simplifikaciju čovjekove ispravnosti i neispravnosti i konsekvantnost, koju inače cijenimo iznad svega, ona ovdje postaje protuživotna.

Taj Wylerov film govori jednu izvanrednu misao, jednu živu istinu, koja je po svojoj dubini zaista dostojna umjetnosti: naše obrazovanje i kultura, naime, sadrže u sebi stav da sve ljudsko izmiče crno-bijelom načinu gledanja i da je, prema tome, takav način neispravan. Autor *Detektivske priče* ide preko toga i poručuje nam da crno-bijelo shvaćanje i ocjenjivanje čovjeka nije samo neispravno nego je, u određenim graničnim situacijama kriminalno. Dobro i zlo nisu apsolutno razdijeljeni i ako tako mislimo, riskiramo da tragično griješimo prema čovjeku, kad stjecajem okolnosti ili vlastitom voljom postanemo sudije. Nitko nema monopol na ispravnost kao što je nedopustivo čovjeka apsolutno negirati. U Jimovoj koncepciji ljudske griješke postoji jedan fanatizam krivnje, koji odriče čovjeku mogućnost karakterne evolucije.

James Mcleod baš je onakva literatura, kakva je Wyleru potrebna: snažna i duboka. To je jedini mogući razlog da se Wyler kreativno »podredi« ideji i problemu. Zato je upravo čudesna disciplina kojom je Wyler režirao *Detektivsku priču*;

ona se ogleda u svakom aspektu tog djela, iako, razumije se, postoje stvari u svakoj dobroj režiji za koje nema adekvatnog objašnjenja. Tako npr. tko bi mogao reći zašto je u svim Wylerovim filmovima standard dobre glume tako fantastično visok. Treba znati, dakako, što je to »dobra filmska gluma«, ali treba moći za toliko brojne i raznovrsne prilike izabrati pravog glumca i potvrditi taj izbor, a to je mnogo teže, njegovom igrom. U *Detektivskoj priči*, na primjer, nema jedne jedine pogrešne fizionomije (drugi velikan američkog filma John Huston često griješi u izboru glumaca) no Kirk Douglas kao Jim i Eleanor Parker kao Mary izvrstan su primjer režijske intuicije u izboru glumaca. Kirk Douglas (tada ne naročito afirmiran) ima nesumnjivo izrazito muško lice i njegov visoko čelo odaje natprosječnu inteligenciju, no oštar nos, hladne oči i grabežljivo ušiljene čeljusti sugeriraju bliskost fanatizmu i grubosti. Svjesni smo opasnosti takve karakterizacije, ali to su elementi pomoću kojih želimo predložiti i onu čistoću i onu nesmiljenost koje simultano zrače iz te ličnosti, a koje su u mnogim filmovima, prije i poslije *Detektivske priče*, na nedvojben način eksploatirane. Kirk Douglas, dakle, već po svom vanjskom izgledu posjeduje ono što po svojoj duhovnoj esencijalnosti pripada detektivu Jamesu Mcleodu. On ima snagu i inteligenciju, no njihov spoj daje mržnju i negaciju, a ne velikodušnost. Nemoguće je, s druge strane, zamisliti ženu kojoj bi bolje odgovarala uloga objekta Mcleodove duhovne nesmiljenosti, nego što je to Eleanor Parker. Njezina krhka pojava, prozračno bljedilo lica i mekoća crta koje odaju fundamentalnu slabost njezina bića (slabost u smislu da joj treba oslonac) čine od nje ženu-kalež. Eleanor Parker izgleda u tom filmu tako da se svaka grubost prema njoj čini nezamislivom, a to da se ona ipak događa ima svoju posebnu dramaturšku funkciju — ta grubost upozorava na lice, koje tako postupa prema njoj i stavlja ga u pitanje kao čovjeka. Samim izvanrednim izborom glavne glumice Wyler je uveo u film jedan estetski funkcionalan odnos: nemogućnost da je zamislimo kao lošu pobuđuje našu prvu sumnju u Jima, a ostatak drame samo razrađuje tu sumnju do jasne svijesti o njegovu bitnom ljudskom defektu.

Neki su u tom filmu voljeli vidjeti Wylerov obračun s marktizmom: ako je njihova pretpostavka tačna, onda *Detektivska priča* otkriva još jedan svoj zanimljiv aspekt. Već je Goethe mislio da je svako veliko umjetničko djelo »prigodnog karaktera«, ali mu prigodnost ne osigurava veličinu nego autentičnu strastvenost i snagu. Veličinu dobiva po tome što nadilazi svoj povod i zadire u općeljudsku strukturu čovjekova postojanja. Mehanička suprotnost između dobra i zla, fanatizam krivnje, monopolizam ispravnosti i sl. stalne su tragične obmane ljudskog trajanja, a vrijeme im mijenja samo dekor. Sveta je zadaća svih umjetnosti da svaku epohu upozore na njezine presude, koje nisu izricali pravi suci. Divna indirektnost, kojom taj film dodiruje temu marktizma, dobra je uputa za sve one koji žele govoriti svom vremenu, a dogodi im se da veoma loše deklamiraju. Onome što je sasvim praktične naravi (kao u svoje vrijeme marktizam), umjetnost mora u prvome redu oduzeti praktičnost da bi ga mogla dolično prikazati i na svoj način komentirati.



Detektivska priča, 1951.

Druga dva filma *Prijateljsko uvjeravanje* (1956.) i *Velika zemlja* (1958.) razmatrat ćemo obrnutim redom nego što su napravljena, jer *Velika zemlja*, iako je bila odjek i svojevrstan komentar *Prijateljskog uvjeravanja*, pruža priliku za neka razmatranja o vesternu, čiji je ona vrhunski primjerak.

Velika zemlja je drugi Wylerov vestern (1940. je snimio film *Westerner* s Garryjem Cooperom i Walterom Brennanom, a taj se film kod nas prikazivao pod naslovom *Zakon Divljeg zapada*) i premda su u njemu odražene osnovne Wylerove preokupacije tog vremena, kojima Wyler podređuje svaku formu, on se ipak može ubrojiti među vrhunska ostvarenja tog žanra. Kad se danas (1960.) tako nešto može reći za jedan vestern, onda se to mora opravdati jedinstvenom umjetničkom kvalitetom spomenutog filma, jer vrhunski vesterni (snimljeni u ovom desetljeću) pripadaju među najbolje filmove uopće.

Bilo je sasvim prirodno da je filmska industrija, vođena i determinirana financijskom imaginacijom, zlopotrijebila vestern-tematiku i računajući s infantilnom strukturom ukusa najširih slojeva američkog društva, ona je mitologizirala

površinske iako na svoj način romantičke elemente kaubojškog života (konj, revolver, žena) i tako stvorila filmske i moralne kalupe u koje je svaki čovjek mogao smjestiti svoju vlastitu herojsku naivnost. Trajala je ta priča prilično dugo prije nego što se uopće ozbiljno prišlo problemu, no kad se to jedamput dogodilo (John Ford, King Vidor), slijedila je serija izvanrednih filmova koji su svoju izuzetnu vrijednost zasnivali baš na onome što je za vestern-situaciju ljudski naj-uzbudljivije, a umjetnički najplodnije.

Za kolonizaciju zapadnog dijela SAD najbitnije je upravo to da se u toj epohi, u tom dijelu svijeta donekle obnovila ona socijalna i ljudska situacija koja omogućuje herojski opstanak, pa dakle i pravu tragediju. Upravo su tu mogućnost, na svoj način, s dosta značajnim devijacijama iskoristili filmovi kao npr. *Shane* Georga Stevensa, *Tačno u podne* Freda Zinnemanna, *Najbrži revolveraš pobjeđuje* Russela Rousa, *Rio Bravo* Howarda Hawksa, *Revolveraš* Henry Kinga i još priličan broj podjednako dobrih filmova. Zanimljiv je slučaj filma *Loš dan u Black Rocku* Johna Sturgesa, koji je u potpuno modernim uvjetima obnovio bit vestern-situacije

i znalački je iskoristio za stvaranje dramske napetosti i originalne atmosfere.

A suština vestern-situacije je u ovome: relativno izolirana grupa ljudi (stotine milja unaokolo nema nikoga) u stalnoj je i napetoj borbi s prirodnom i ljudskom okolinom (Indijanci). Za uspješnost te borbe postoji jedan veliki uslov: njihova socijalna kompaktnost. Međutim baš ona je više nego išta drugo ugrožena, i to mnogim unutrašnjim, inherentnim karakteristikama vestern-situacije. S jedne strane, privatno vlasništvo kao takvo pogoduje individualnom antagonizmu (uništiti nekoga pod bilo kakvom izlikom da bi se prisvojio njegov imetak ili barem smanjila njegova konkurentna sposobnost), s druge pak strane ne postoji monopol nasilja, kao u svim stabilnim društvima, jer su svi, zbog specifične situacije cijelog društva, naoružani, i, konačno, a to je posljedica gornjih činjenica, zakon, taj opći uslov svakog civiliziranog opstanka nema svog dovoljno jakog i specijaliziranog zaštitnika i stalno je, pri svakom novom provjeravanju smrtno ugrožen. A provjeravanje je stalno. Zato se i događa da njegovo održavanje presudno ovisi o karakteru individualne ili kolektivne akcije onih ljudi koji imaju odlučan položaj ili glas u datoj sredini ili situaciji.

Radi se dakle o socijalnoj i ljudskoj situaciji u kojoj je postignuta oljuđenost opstanka stalno ugrožena, izvana i iznutra podjednako. To čini da neki elementarni ljudski odnosi dobivaju sasvim nove dimenzije i sasvim novo značenje: u stabilnim socijalnim sredinama dolazak stranog lica ne znači ništa naročito, postoje specijalizirane institucije koje rutinski obavljaju svoj posao i veoma lako pružaju smještaj i gostoprimstvo strancu. U vestern-situaciji stvar stoji sasvim drukčije: primiti nepoznatog pridošlicu velik je rizik za svakoga, jer nitko ne može znati kako će se i hoće li se stranac uopće uključiti u proizvodni život zajednice, kakve moralne norme donosi sa sobom, tko dolazi za njim, kuda i što smjera (veoma je česta pojava u vestern filmovima da glavni junak dolazi u neko mjesto kako bi se nekome osvetio, a sama činjenica ubijanja, i zbog svog moralnog efekta, a i zbog mogućnosti da se netko osveti osvetniku itd. može biti velika opasnost za određenu sredinu). Nadalje, rodbinski odnos dobiva praiskonsku snagu, kao nekad u antičko doba (podsjecamo na *Antigonu*), jer u situaciji gdje nema nikakve zaštite, ili je veoma traljava i neefikasna, porodica stostruko intenzificira svaku zaštitnu funkciju, isto se to događa na relaciji muškarac-žena, a pri tome je sporedno da je žena bilo znatno manje. Svaka značajna akcija ujedno postaje primjer-na akcija tj. takva koja sugestivno djeluje na druge, koja ih pobuđuje da je slijede.

Grupa ljudi veoma lako nameće određenoj sredini svoje životne standarde, pogotovu ako upotrijebe snagu svog oružja. Klasičan je primjer Zinemannov film *Tačno u podne*. Gary Cooper ne dobiva podršku sugrađana u svojem nastojanju da onemogući razbojнике-povratnike, jer bi u slučaju neuspjeha te akcije stradali svi oni koji su u njoj sudjelovali. Oni, sugrađani radije riskiraju opći pad civilizatornog nivoa svog opstanka (razbojnici bi uveli svoje norme) nego svoj život i imetak, iako je odnos snaga za njih veoma povoljan. *Tačno u podne* je podjednako drama kolektivnog kukavičluka kao i individualnog herojstva.

Slične suprotnosti susrećemo i u ostalim prvorednim vestern-filmovima, a cijela se ta situacija razlikuje od one antičke samo po tome što junak vesterna pripada, porijeklom i duhom, jednoj civilizaciji (razvijenom građanskom društvu — ono mu je u stvari pretpostavka), a ne jednoj mitologiji, i što on djeluje na principu autonomije moralne svijesti (nalazi motive za djelovanje u svojoj savjesti, dakle u subjektivnoj sferi), a ne kao antički junak, u jednom objektivno zasnovanom redu i nuždi. Ukratko, bez obzira na mnoštvo nužnih, socijalnih i kulturnih razvoja čovječanstva prouzročenih razlika između vestern-situacije i one antičke postoji ipak jedna bitna analogija: u onoj kao i u ovoj vidimo mogućnost da pojedinac svojom akcijom utječe na život i sudbinu cjeline, da je čak katkada ugrožava ili spasava, a upravo je to socijalna pretpostavka tragičnog opstanka. Takvo je stanje nešto najpovoljnije za veliku umjetnost, jer ona po svojoj najdubljoj biti teži za onim izuzetnim, nazovimo ih »graničnim situacijama« u kojima se na otvoren i nužan način manifestiraju supstancijalni ljudski interesi. A nema ništa supstancijalnijeg od brige za opći nivo oljuđenosti nečijeg opstanka, što je stalna i prava tema velikih vestern-filmova.

Čini se da je autor *Velike zemlje*, savršeno shvatio tu bitnu umjetničku mogućnost vesterna i zato se u špici filma, koja je prekrasno zamišljena i izvedena, oprostio od klasične vestern-tradicije. Za poznavaoce je sama špica filma bila nagovještaj da je Wyler želio i učinio nešto drugo, a ne akci-oni film. (Identičan slučaj u jednom drugom žanru su *Časovi očaja*, kao što je i glavni razlog prihvatanja režije *Ben-Hura* ležao u pitanju, može li i spektakl biti umjetničko djelo).

Kao i u većini Wylerovih filmova i ovdje se radi o suprotnostima između nekoliko jakih i kompleksno građenih ličnosti. Susret takvih ličnosti uvijek znači pokretanje velikog problema. To je uslov koji Wyler uvijek nastoji ispuniti, premda je takva ambicija u umjetnosti najopasnija. Pustiti nekoliko *teenagera*, ili možda nekoliko primitivaca da koješta govore i rade prilično je bezazlena, iako danas popularna stvaralačka praksa. U istinskoj drami, međutim značajni ljudi moraju raditi velike stvari, jer je to jedini adekvatni način da se afirmiraju bitne vrijednosti. Uopće, vječni se zadatak prave umjetnosti i sastoji u tome da prikazuje ljudske egzistencijalne varijante i da ispita njihovu humanu nosivost.

Jedno je takvo ispitivanje i film *Velika zemlja*. Centralnu problematiku nose dvije nepovratno zavađene porodice, Terrillovi i Hannassyjevi, i neki James Mckey, stranac i zaručnik kćerke Henryja Terrilla. Svada Terrillovih i Hannassyjevih nominalno ima prilično trivijalan razlog — radi se o zemljištu s izvorom vode (vlasništvo treće osobe), koja spomenutim porodicama treba radi napajanja stoke. Trivijalan zato, jer je vlasnik izvora, učiteljica Julia Moragen, voljna da obim stranama dopusti pristup vodi, i čini se da ništa ne



Carrie, 1952.

sprečava mirnu nagodbu. Ipak, postoji presudna smetnja. To su Henry Terrill i Ruffuss Hannassey, glave obih porodica i stvarni vladari Velike zemlje. Koliko je tobožnji razlog njihove svađe (i bezgranične mržnje) beznačajan, toliko su njihove karakterne sličnosti — razlike, i ambicije koje iz njih proističu, značajne i odsudne. Oba su čovjeka, naime, po svojoj najdubljoj biti nasilnici, samo različite vrste.

Henry, bivši oficir, uglađen i civiliziran, okružen mnoštvom najmljenih siledžija, koje u tom duhu i odgaja, provodi svoju volju hladno i promišljeno. U njemu nema neposrednosti kojom bi mogao nekoga osvojiti, niti izuzetne osobne hrabrosti kojom bi stekao vatrene sljedbenike. On svoje pomoćnike plaća. Cijelim njegovim životom vlada jedna vrhunska ambicija: uništiti Hannasseyjeve. No, on to drugačije naziva: po njemu su Hannasseyjevi zli i rade mu o glavi (u stvari, njegova vlastita namjera samo u izvrnutom obliku), oni su prljavi i neuglađeni, njima se ne može priznati ljudski status, njihovo uništenje bila bi dobrobit... itd.

Ruffuss je njegov antipod, ali samo kad gledamo izvana: prljav i star, posvećen moći i vlasti, on ne skriva da uživa u demonstraciji sile. Radi Terrillu o glavi kao i ovaj njemu, ali Ruffuss, posjeduje jednu značajnu prednost: srdačan je i stvarno uživa u borbi. On u svim situacijama može biti licemjer, samo ne onda kad drži pušku u ruci. Zato on i ubija vlastitog sina, jer se on pokazao kao kukavica.

Karakterne razlike te dvojice ljudi ne pokazuju samo različitu prirodnu osnovu njihova moralnog bića, nego prije i više bitnu razliku njihove životne historije. Henry oslanja svoju ambiciju i strast na bogatstvo, na novac, a između Ruffussa i moći stoje njegove vlastite žuljevitke ruke i hrabro srce. Obojica su, međutim, bez obzira na izvanjske razlike, pretvorila svoj život u jedno te isto: kult individualne mržnje. To je stanje koje život ne priznaje, jer ono sprečava i guši klijanje novoga i njegov nesmetani razvoj, pa čak ugrožava i staro, već postignuto, i zato će oni naći rješenje svog problema na jedini mogući način — u zajedničkoj smrti. Ubit će jedan drugoga.

James Mckey je njihova prava, a ne samo izvanjska suprotnost. On dolazi iz razvijenije sredine i donosi sa sobom principe ophođenja i života do kojih se Velika zemlja još nije dovinula. Na uobičajene, mnogobrojne šikanacije, kojima ga dočekuje nova sredina, on reagira sasvim neuobičajeno: bezobrazluk Hannasseyjevih sinova on ne smatra ozbiljnim incidentom, odbija da pred drugima zajaši poludivljeg konja, da bi ga kasnije sam svladao, i sl. Patricija, njegova zaručnica, zgranuta je takvom logikom; njezin otac, Henry, izjavljuje da mu se čini kako on »ne razumije tog čovjeka«, a Mckeyu je samo po sebi jasno da »neke stvari čovjek mora sam sebi dokazati«. Radi se naime o tome da svaki društveni opstanak iz sebe, iznutra veoma brzo izbaci norme vrednovanja ljudi. Koliko je jedna socijalna situacija zaostaliya ili nestabilnija, toliko su više te norme bitno vanjskog karaktera. Za svakoga se mora znati što jeste, ali ne u sebi, subjektivno ili potencijalno, nego javno za druge. Kao što primitivci ne ocjenjuju motive ljudskog djelovanja nego samo posljedice,

tako se slično i u vestern-situaciji ne priznaje čovjeku ništa što je samo u njemu, bez obzira što bi to moglo kasnije značiti za druge. James Mckey negira taj princip. On je učinjen nosiocem drugih i drugačijih ljudskih vrijednosti za koje Velika zemlja još nije zrela, ali će ih sutra već morati da prihvati. Autonomija moralne svijesti osnova je ljudske ličnosti, ona, ličnost, ne smije biti naprosto refleks društvenih konvencija. Ukazujući na to da čovjeku priliči razumno postupanje, znači dogovor i nagodba, a ne fizički obračun, Wylerov film ima danas i jedno posebno, simbolično značenje koje nije teško pogoditi.

Takva problematika omogućila je Wyleru da potpuno izbjegne vestern-šablone i da stvori savršeno funkcionalan film. Doduše, vestern-elementi su mnogobrojni, ali nikada nisu sami sebi svrha. Dapače, prije bi se moglo reći da su sredstvo. Tri individualna dvoboja, npr., koji standardnim gledaocima vesterna pružaju najveći užitak i uzbuđenje, imaju za Wylera strogu dramaturšku zasnovanost i svaki zasebno otkriva važan misaoni aspekt filma.

Kad James Mckey nakon noćne tuče s ljubomornim nadglednikom Terrillova renča, Steve Leachom, upita »Što smo time dokazali?«, onda mu ni Leach ni cijela tradicija vesterna ne zna i ne može odgovoriti na to pitanje, jer odgovor nije sadržan u riječima nego u slijeganju ramenima. U dvoboju Mckeya s Hannasseyjevim sinom Buckom saznajemo, prvo, da Mckey nije apstraktni pacifist i kad je prisiljen, da se za pravu vrijednost bori silom, on će na to pristati, i, drugo, taj dvoboj nam pokazuje kako se bori čovjek (Mckey), a kako ništarija (Buck). Ljudskost i oljuđenost manifestiraju se u svim formama života. I konačno obračun između Ruffussa i Henryja posljednja je mogućnost njihove mržnje, koja se, njihovom zajedničkom smrću, sama izjeda. U toj se pogibiji čvrsto isprepleću logika dramske radnje i simbolika cijelog filma.

U *Detektivskoj priči*, zbog izvrsne dramaturške izbalansiranosti literarne osnove, režija je, u određenom smislu imala lakši, a i donekle drugačiji zadatak nego je to slučaj s *Velikom zemljom*. U prvom filmu sve je sažeto, do glavnog problema stižemo direktno i velikom brzinom, a Wyler pokazuje svoje majstorstvo uglavnom kreativnim zahvatom unutar sekvence. Wylerov je način uvijek diskretan, on započinje srednjim planom, dakle onim što je najbezazlenije u filmu (i najopasnije), da bi igrom planova i savršenom mizanscenom redovito izvukao iz svake scene maksimum. Bit Wylerove režije teško je uočiti upravo zato, jer se ona ničim ne nameće i jer usrdno služi iznošenju literarne ideje. U *Velikoj zemlji*, koja djeluje kao film-roman, teškoće s vremenom bile su od prvostepene važnosti. Mnoštvo lica, brojne akcije i nekoliko paralelnih radnji dali su filmu dužinu i širinu, koje umanjuju efekt mnogih njegovih dobrih osobina. Kad se već jedno pričanje ugrijalo do usijanja, onda nastupa i drugo i treba prilično vremena da se zajedno s tim vratimo onomu, ukoliko ne nastupi i nešto treće, a sve to otupljuje vrhove dramskih intenziteta. Međutim teškoće su, s obzirom na obimnost građe, bile neizbježne, i Wyler je sigurno računao s njima već onda kad je prihvatio opću koncepciju fil-

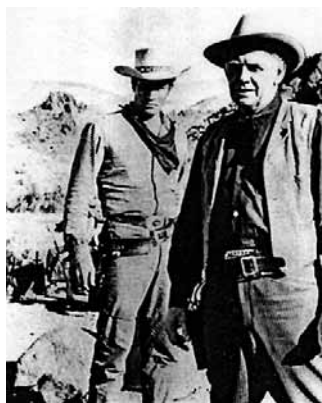


Časovi očaja, 1955.

ma. Ako je, dakle, *Detektivska priča* snažan i prodoran film, onda se za *Veliku zemlju* može slobodno reći da je monumentalan. Uostalom kao i sama Velika zemlja.

Iako je *Detektivska priča* snimljena prije, a *Velika zemlja* poslije *Prijateljskog uvjerenja*, ipak taj film treba smatrati najzrelijim Wylerovim ostvarenjem u razdoblju 1950.-60. *Prijateljsko uvjerenje* je filmska meditacija o (ne) ljudskoj funkciji sile u čovjekovu životu, a smještena je u kvekersku sredinu zato da joj (meditaciji) ništa ne bi smetalo. Čini nam se da je taj film što govori o sudbini jedne kvekerske porodice iz vremena građanskog rata (1861.-64.), najsuvremenije i najaktuelnije filmsko umjetničko djelo ovog našeg vremena. Istina, ono svojom vanjskom formom, mirnim prilaženjem problemu i superiornom lakoćom izvođenja ne ostavlja takav dojam. Film možda suviše djeluje privlačno, da bi njegova potresna suština došla do punog izražaja, no ne smijemo se dati zavarati prividom. Film *Prijateljsko uvjerenje* savršeno je ozbiljno djelo.

Kao sredstvo reguliranja međuljudskih odnosa sila je vječna pratilica čovjekova društvenog razvitka. Važan, u stvari najvažniji aspekt oljuđivanja ljudskog opstanka sadržan je u nastojanju da se regulira (što je uvijek značilo i isključi) upotreba sile unutar ljudske grupe. Dogovor i kompromis postali su znamen oljuđenosti jednog društva, a i pojedinaca. Međutim opasnost recidiva sile i nasilja, svjedeno da li između pojedinca ili između naroda, vječno je prisutno. Aktualne forme organiziranog i masovnog nasilja značile su užas za narode i epohe, a o tome naše vrijeme naročito uvjerljivo svjedoči. Filozofska i naučna misao svagda je s posebnim uzbuđenjem reflektirala u tom problemu, a prisna potreba pojedinaca i ljudskih grupa da uspostave odnose nenasilja ogleda se u činjenici da su vladajuće religije, u fazi svojeg nastajanja, bile duboko prožete čežnjom za uklanjanjem svakog nasilja, jer ono, kako se mislilo, ne odgovara »prirodi čovjeka«. Kasnije, religiozne organizacije, crkve formaliziraju taj princip, kao uostalom i sve ostale utopijske zahtjeve autentičnog religioznog uzbuđenja, a katkada čak i same sudjeluju u nasilju, osobito kad su socijalno ugrožene. Ljudsko društvo može uopće napredovati samo tako da unutar sebe regulira pravo upotrebe sile, stvarajući određene ustanove, kao država npr. koje monopoliziraju to pravo i odgovarajuću praksu. Bez toga nema visoke civilizacije, a dobro je poznato da su razvijeni oblici društvenog života preduslov velike umjetnosti. Kvekeri su iz nekoliko važnih razloga bili naročito pogodni kao »predmet prikazivanja« za umjetničko djelo o tom problemu. Oni, u prvom redu, najupornije propovijedaju i prakticiraju princip nenasilja, to uvjerenje je uistinu dio njihova života, a zatim za razliku od drugih religioznih grupa, koje propovijedaju isti princip, (katolici npr.), oni nisu historijski kompromitirani, i konačno, njihov način života posjeduje neku historijsku draž, oni su po svojoj formi neka čudna prošlost, a suština im se uključuje u ozbiljnost sadašnjice. Sve to izaziva neku naročitu vrstu simpatije za te ljude.



Velika zemlja, 1958.

Ta »naročita vrsta simpatije« očituje se u prve dvije trećine filma, u kojima je Wyler, znalčki i perfektno, opisno interpretirao jedan pomalo čudan, ali simpatičan životni i socijalni ambijent. Bila je to velika hrabrost utrošiti dvije trećine u stvari prilično dugačkog filma na oslikavanje jednog življenja koje nema nikakvih uzleta, pa prema tome ni padova. Radi se takoreći o jednoj seoskoj idili koja, osim u proizvodnom radu, nalazi jedino svoje uzbuđenje u stalnom opiranju nasilnim instinktima, koji u svakom čovjeku drijemaju, a koje životna praksa veoma često budi. Nemoguće je naći adekvatne riječi i izraze kojima bi se naznačila ona atmosfera i duh koji prožimaju tu možda najnježniju ironiju u historiji filma. Najviše je dostignuće u tome što su sekvence o gusci Sementi, o meditaciji u kvekerskoj crkvi, o vašarskim zgodbama, o utrkanju kočija i o odlasku oca i sina da prodaju sjemenje, istovremeno sjajne filmske šale, ambijentalno autentične i istinite, kao i diskretno uvođenje glavnog problema, koji će u posljednjoj trećini filma dobiti svoje dramsko rješenje. Samom koncepcijom i tretmanom kvekerskog života Wyler je implicitno, a to je ono što se cijeni u umjetnosti, rekao nekoliko važnih stvari: kao prvo, kvekeri su nesumnjiva prošlost, a po svojoj suštini oni su jedna bezazlena grupa ljudi (nisu i ne mogu dakle oni biti u pitanju, oni su samo sredstvo), a zatim, apstraktan

princip nenasilja, ma koliko bio izraz predivne težnje da se biološko u sebi potpuno negira, životno je neodrživ i u sitnijim sporovima postaje pomalo komičan. Tako je stvorena dramska potreba da se taj princip iskuša u nekom krupnijem sporu, koji se u filmu, u posljednjoj trećini, pokazuje kao dolazak južnjačke konjice, koja ni najmanje ne respektira kvekerska religiozna uvjerenja.

Porodica Birdwell, kao i njihovi susjedi, suočeni su s problemom zaštite svojih golih života i uopće svega što imaju i od čega žive. Jess Birdwell (Garry Cooper), otac porodice, ne uzima oružje u ruke, ali njegov sin Josh (Anthony Perkins) počinje da se koleba i grozničavo tražeći u sebi što je pravo, odluči se konačno za borbu i otpor protiv zla. U tom momentu, kad Josh Birdwell nišani na neprijateljske vojnike plaćujući od moralne muke i uzbuđenja, doseže Wylerov film svoj vrhunac, čiji je smisao možda nešto najdublje što smo na filmu uopće vidjeli.

Nije stvar u tome, hoćemo li ili nećemo upotrijebiti silu, jer nas suvremeni stupanj čovjekova društvenog razvoja još prečesto na to prisiljava, pravi problem nastaje onda kad se upitamo s kakvom moralnom sviješću i savješću to činimo. Plaćemo li i mi od moralne muke, kao Josh Birdwell, kad to činimo, ili se podajemo toj radnji bez ikakve kontrole. Ne pristajemo li uopće previše lagano na pojave nasilja u našem životu? Prepriremo li se sami sa sobom prije takvih postupaka? Mislimo li, uopće, o tome?

Ako je jedna od važnih funkcija umjetnosti da nas potakne na razmišljanje o važnim pitanjima života, onda treba reći da Wylerov film *Prijateljsko uvjerenje* potpuno ispunjava tu funkciju. Razumije se, kao i svako umjetničko dje-

lo, samo za one koji ga znaju čitati i koji ga mogu čitati. Međutim kad se radi o Wylerovim filmovima, onda to nije tako teško, jer taj filmski režiser troši veoma mnogo energije na to da bi njegova djela bila što jasnije strukturirana i lišena svih ezoteričkih filmskih postupaka.

Sušтина Wylerova stvaralačkog postupka sadržana je u dvjema njegovim izjavama koje, doduše, izvana izgledaju veoma bezazlene, ali kad se sjetimo serije njegovih izvršnih filmova, onda veoma brzo shvaćamo njihovu stvarnu težinu.

Jednom je izjavio da je prije svakog snimanja glavno naći dobru priču. Ta »a good story« odnosi se na neophodnost dobre literarne osnove, bez koje nema velikog filma. Wyler je u toj fazi stvaranja filmskog djela veoma malo, ako je uopće, griješio, a nerijetko je napravio bolji film od svog literarnog uzora (*Dodsworth*, *Nasljednica*, *Prijateljsko uvjeravanje*, *Velika zemlja*). Uostalom, autorstvo filmskog režisera pokazuje se, pored ostalog, i u tome što on znađe naći vrijednu i podesnu literaturu i što je može sačuvati ili čak još razviti filmskom obradom.

»Najviše cijenim onu predivnu jednostavnost koja je u suštini najvećih djela« — rekao je drugom prilikom Wyler. — Nikada ne dopušta naturalističke grubosti, iznenadne i samostalne ludosti kamere, ničim opravdane neobične rakurse, konvencionalne likovne kontraste i jeftinu, iz kulturno-historijske ropotarnice preuzetu simboliku. On takva sredstva prezire, i to s pravom, jer su ona najlakša i najproizvoljnija. Njima se zapanjuju zbunjeni filmski estete, ali se ne stvara nikakva umjetnost. Wyler cijelim svojim bićem teži produhovljenom realizmu, pa čak i onda kad snima romantičke ljubavne priče. Taj se realizam ne ogleda samo u autentičnosti i uvjerljivosti ambijenta (što je za film od osnovne važnosti) ili u diskretnoj i profinjenoj glumi, lišenoj svih ek-

shibicija, nego prvenstveno i prije svega u životnosti karaktera i važnosti ljudskih problema, kojih su oni nosioci (što je za realizam kao takav presudno). Wyler pripada među one rijetke filmske umjetnike u čijim djelima velike i snažne ličnosti još uvijek rade važne stvari.

Inače, Wyler je veoma oprezan kad treba upotrijebiti neki »drastičniji« filmski postupak, kao krupni plan, vožnju kamere ili dubinsku mizanscenu. Takve postupke on pomno pripremi i oni nikada ne mogu značiti ništa sami za sebe. Wyler apsolutno ne podnosi nametljivo izdvajanje bilo kojeg elementa filmskog djela, držeći stalno na umu da su čovjek (glumac) i ideja osnovno. Zato bi se njegov stil mogao nazvati integrirajućim, jer on uporno nastoji da se svi elementi djela stope u jednu neponovljivu cjelinu, u kojoj je svaki odsječak natopljen smislom cjeline djela. Sve je strogo funkcionalno i »prije« i »poslije« odlučuje o svemu. Međutim to i očekujemo od pravog filmskog umjetnika.

Ovdje nije bilo mjesta da se govori o nedostacima Wylerove režije, no oni su, kad ih i ima, uvijek drugostepenog karaktera.

Možda netko ne bi volio dužinu *Velike zemlje* ili pobjednički marš kojim završava sekvenca u kojoj je James McKey svladao poludivljeg konja, netko bi možda zamjerio suvišnom insistiranju na nekim elementima u epizodi *Prijateljskog uvjeravanja*, kad Jess pokazuje prijatelju novog konja i sl. No to su nijanse, koje se gube u veličini cjeline.

Ako je umjetnost uopće pozvana da istražuje putove ljudske sreće i ispravnosti, obraćajući se onima koji najupornije nastoje i traže, onda je više nego sigurno da u tom okviru spomenuti Wylerovi filmovi, a i druga djela, predstavljaju značajan i lijep prilog umjetnosti filma.

Hrvoje Lisinski

William Wyler's Humanism (1960)

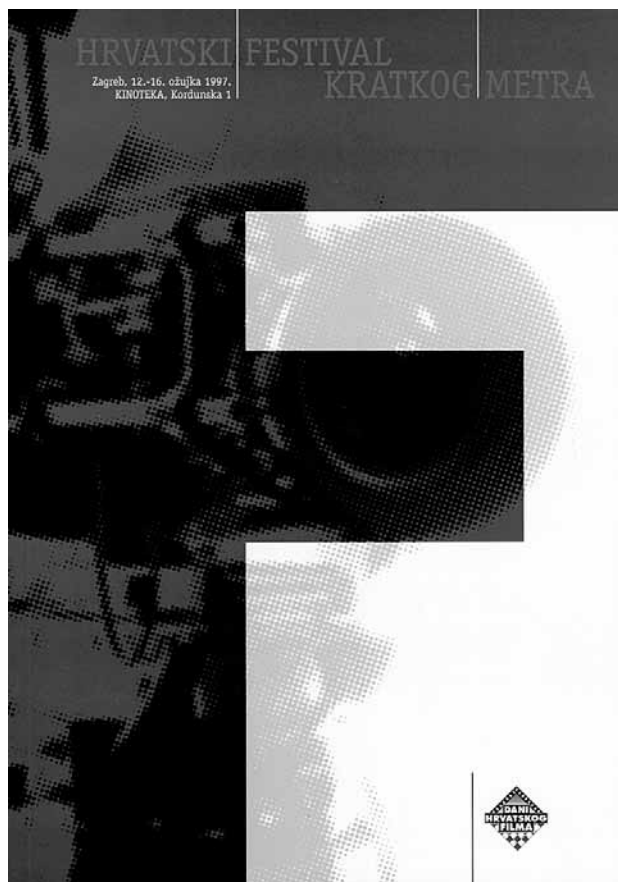
An essay on the William Wyler's thematic preoccupation's with essential ethical issues and his »discrete« stylistic procedure, published in 1960, is based on the analysis of three Wyler's films: *Detective Story*, *The Big Country*, *The Friendly Persuasion*.

William Wyler is marked by the fame that »he cannot make a bad film«, and the fame is not unfounded. He made films in a variety of genres: social drama, love tragedy, detective story, love comedy, historical spectacle, western. And he made very few mistakes at that — his films were at worst of medium value, mostly of highest ar-

tistic value. In the three films chosen for analysis, Wyler conveyed in a deep and artistically impressive manner a comment on some decisive and great problems of contemporary life, primarily ethical ones (a destructiveness of a dogmatic separation of the world into the good and the bad with nothing inbetween in *Detective story*; the question of inherent violence and its higher conscientious and social control in *The Big Country* and *Friendly Persuasion*). Wyler tended toward spiritualized realism, which was not only manifested in the choice of authentic and convincing ambiances, or in candid and subtle acting (actors are at the best in Wyler's films) but most of all in the vivacity of characters and in the importance of human problems the characters were the vehicles of. Wyler was one of the rare contemporary film artists in whose works big and powerful personalities still did important things.

Nikica Gilić

Još jedan filmski festival bez kinematografije



Novi dizajn Dana hrvatskoga filma

Nakon dosta uobičajenih komplikacija i polemika, šesti su se Dani hrvatskoga filma održali ove godine — obilježeni novim imenom — kao *Hrvatski festival kratkoga metra*. Mjesto je zbivanja po drugi put bila dvorana zagrebačke Kinoteke, a u ovome pregledu možete pročitati što je u njoj prikazano, koji su i kakvi filmovi prošli kroz sito selekcijskoga odbora.

Srijeda, 12. ožujka

Prvi je program konkurencije otpočeo dva sata prije svečanoga otvaranja, a radilo se o ne pretjerano inspirativnom kombiniranju dokumentaraca s po jednim proizvodom iz kategorije glazbenoga videospota i namjenskoga filma. Dokumentarce Jason Silvija Jasenkovića i *Samoborski karneval*

Damira Čučića, možemo nazvati korektnima, a u ambicioznom *Velebitu u Andama* Sandija Novaka i Velimira Rodića, zanimljivost prikazane građe zatučena je strukturalnom raspršenosti i pretjerano televizičnim koncipiranjem cjeline. Iz ovoga bi programa vrijedilo možda spomenuti i solidan spot *Muha u letu* redatelja Josipa Ružića.

Osvježavajuće kratko svečano otvaranje donijelo je drugome programu Festivala dodatnu injekciju publike, a vrijedi možda napomenuti i to da je kratkoća izuzetno primjerno svojstvo otvaranja takvoga tipa festivala, osobito kada je produkcijski skroman.

Drugi je festivalski program toga dana započeo ugodnim dokumentarnim iznenađenjem, simpatičnim doprinosom fenomenologiji svakodnevnoga. Radi se o filmu *Družba plemenitog dima* redatelja Željka Belića i scenariste Alekseja Pavlovkog, blago ironičnom prikazu društvenoga života u zagrebačkom klubu pušača lule.

Dobar je dojam ostavio i dokumentarac *Derbi* Dalibora Matanića, nastao u produkciji Akademije dramske umjetnosti (ADU), zanimljiv i audiovizualno dobro promišljen zapis o navijačima Dinama (Kroacije? Croatiae?) i njihovu putovanju u Split, na utakmicu protiv Hajduka.

S prošlogodišnjih smo Dana hrvatskoga filma po zlu zapamtili dokumentarce što ih je potpisivala Ljubica Janković-Lazarić, no njena je sklonost rubnom i bizarnom ove godine doživjela sasvim podnošljivo uobličenje u filmu *Pantomimičar*.

Dokumentarac Oskar Herman — *samotni putnik polagana hoda*, previše je dosljedno ozbiljio sintagmu »polagani



Sa snimanja dokumentarnog filma Mirila Vlade Zrnica



Vlado Zmić

hod«, te je potonuo u izvedbenoj konvencionalnosti televizijske obrazovne forme, prilično raširenoj pošasti hrvatskoga dokumentarizma. Potonjoj bi zamjerci netko mogao prigovoriti da je riječ o filmu snimljenom za televiziju, pa nije ni čudo da ga krasi televizičnost, ali bi taj prigovarač onda morao objasniti što takva izrazito televizijska emisija radi na festivalu koji je (još uvijek) ipak filmski.

Veliko je razočaranje priskrbio glazbeni spot *S vremena na vrijeme* Radislava Jovanova Gonza, no taj je renomirani autor ipak povratio dio kredita spotom *Osjećam se haj*, nastalim u suradnji s Tigranom Kalebotom, snimljenom na temelju dosjetke o uklapanju inserata iz filma *Trainspotting* u glazbeni videozapis pjesme grupe Psihomodopop. Takvo je miješanje glazbenih spotova s reklamama u načelu sumnjiva rabota, no u ovom je slučaju kreativni autorski duh u dobroj mjeri uspio spasiti stvar. U istom je programu prikazan i solidan spot *Bolestan* Krasimira Gančeva.

Prvi dan Festivala ničim nije oduševio, no neki su audiovizualni proizvođači ipak probudili tračak nade da bi drugi dan možda mogao biti bolji.

Četvrtak, 13. ožujka

Treći je program Festivala otvorio simpatični dokumentarac *Samohrani očevi* redatelja Srđana Segarića i scenaristice Andree Čakić, film o obiteljima u kojima su iz različitih razloga očevi preuzeli poslove što se još uvijek znaju nazivati ženskima. Naravno, taj je dokumentarac, kao i većina ostalih, televizijski proizvod, dok je dokumentarac *Preblizu smrti* necjelovita i promašeno retorična obrada fascinantne životne sudbine.

Među spotovima prikazanim u ovome programu vrijedi istaknuti *Tamu* Emila Matešića, očito nadahnutu istoime-nom kazališnom predstavom na kojoj je surađivao Psihomodopop. Dopadljivo koreografiran i ritmičan, ovaj proizvod prilično pretenciozno iz predstave preuzima moto *surreal your reality* (»svoju realnost učini nadrealnom«). No, prem-

da taj moto izvedbom nije ispunjen u potpunosti, ipak je riječ o jednom od najzanimljivijih spotova ovogodišnje ponude. Dobar je i spot *Ona je nova* Miljenka Baričevića za grupu Rizol, a prošlogodišnji vladar glazbenih spotova Gonzo nije se nimalo proslavio uprizorenjem pjesme *Prah i pepeo* s repertoara Tonija Cetinskog.

U istom je programu prikazan i prvi igrani film Festivala ali, premda *Radio drama* redatelja Sergeja Grgurića nije loše ostvarenje, ne daje povoda za neko pretjerano zadovoljstvo. Radi se, naime, o talijanskome filmu s talijanskom tehničkom ekipom i glumcima, pa bi mu mjesto možda ipak trebalo biti u nekom informativnom programu, a ne u natjecateljskome pregledu hrvatske produkcije. Upitnijim se, naime, čini suočiti se s istinom o (ne)postojanju vlastite produkcije, nego pokušati zamazati oči i sebi i drugima prisvajanjem stranih filmova.

Četvrti je program Festivala otvoren korektnim, premda pomalo rasplnutim dokumentarcem *Nespravan za problem* Bogdana Žižića, još jednim uradkom u tradiciji dokumentaraca o umjetnosti i umjetnicima. U istom je programu prikazan i potresan, premda nedovoljno filmski promišljen dokumentarac *U miru ratnici* redatelja Tomislava Fiketa i scenaristice Andree Čakić, ali je dokumentaristički zgoditak ovoga dana ipak bio film *Pogačica, ročelica, mendulica* Vlatke Vorkapić. Autorica lucidno i promišljeno veze ovim filmom etnografsku temu o paškoj čipki, razvijajući logično, no time ništa manje dojmive vizualne analogije između tkanja čipke i arhitektonskoga tkanja Paga, razvijajući i druge konotacije svoje teme. Simpatično je, primjerice, naznačen i stari lokal-patriotski animozitet gradova Paga i Novalje.

Među tri prikazana namjenska filma, u ovom se programu izdvaja kvalitetom samo predizborni reklamni spot *Šuple besede niš ne vrede* Zrinka Ograste. Treba, međutim, istaknuti problematičnost izbora zagrebačkog tramvaja kao utjelovljenja stranke koju se želi reklamirati. Spomenuto je, naime, prometalo prilično nepouzdanom i neudobnom, a u njemu, k tome, operiraju i džepari!

Petak, 14. ožujka

Petak je zanimljivošću i posjećenošću daleko nadmašio prethodna dva dana Festivala, no peti je program otvorio loše uobličen dokumentarac *Vukovarski poliptih 4* Darka Dovranića. Taj je televizijski proizvod uspio, doduše, zainteresirati obiljem potrebnih i zastrašujućih autentičnih kadrova ratnih grozota, no prava je šteta što ova tematizacija demonologije agresije nije bolje režirana. Začuduje, k tome, i činjenica da su iznimno snažne slike opterećene neprimjerno blijedim komentarom, prikladnim samo za publiku medijski nepismenu ili nedovoljno inteligentnu za razumijevanje slikovnih svjedočanstava.

U ovom su programu prikazani i neki prilično blijedi spotovi, ali i *Stampedo* Jasne Zastavniković, naslov koji je označio definitivni povratak dostojanstva ovoj natjecateljskoj kategoriji. Iznimno ritmičan, maštovit i duhovit, ovaj izvrsno zamišljen i režiran spot služi se veselom glazbom kao inspiracijom i ritmičkom podlogom za stvaranje autentičnog proizvoda koji kvalitetom, po svoj prilici, znatno nadmašuje pjesmu od koje polazi. U glazbenu se kritiku, međutim, na ovome mjestu ipak nemamo namjeru upuštati, pa ćemo

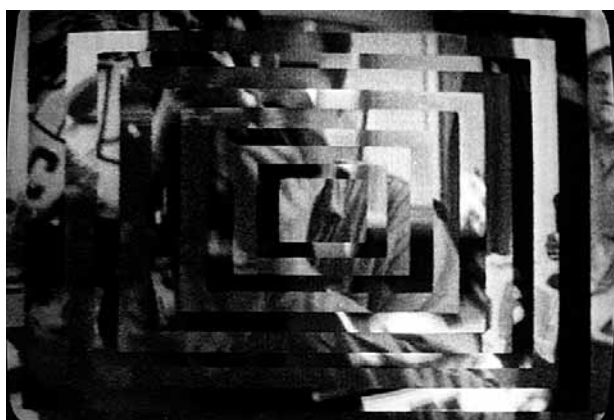
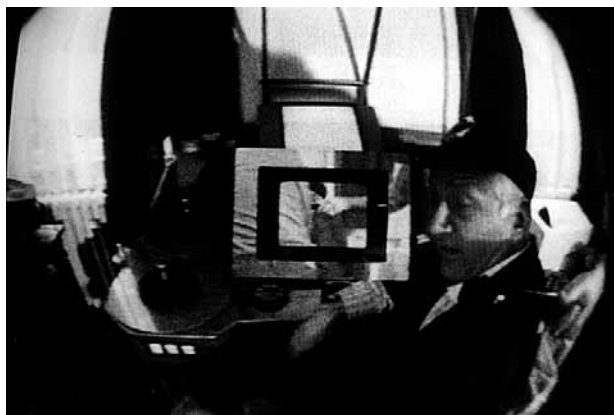
samo dodati zapažanje o ugodnosti spoznaje da Gonzo nije jedini hrvatski autor koji je u stanju napraviti ovako dobar spot.

Dobro raspoloženje stvoreno *Stampedom* održao je simpatični *Govor tijela* Darka Vernića Bundija, no taj je *enfant terrible* Festivala cijelo vrijeme trajanja petoga programa strpljivo čuvao još jednoga asa u rukavu.

Eksperimentalni je blok programa otvorila *Sonata za Ernesta G.* zaigranoga eksperimentatora Milana Bukovca, film u kojemu je na vrlo zanimljiv način iskorišten jednominutni uradak *Gdje je film* Tomislave Vereš. Bukovac, u svome stilu, vrlo slobodno barata predloškom, poigrava se vizualnim svojstvima originala, mijenja ih, te sklada lijepu sonatu luđičkoga variranja i ritmiziranog preobražavanja figuralnog u apstraktno, po načelima koja nam prva padaju na um kada netko spomene ovaj ezoterični filmski rod. Odmah uz bok *Sonati za Ernesta G.* nalazi se i frenetični jednominutni *Tomislav Gotovac* istoimenoga autora, impresivna autobiografija umjetnika koji je svoj rad iznio iz filma na ulice (poznati su njegovi *happeninzi*), a sada mitologiju svoga imena, lica i djela, vraća tamo odakle je došla. Sažetost i montažna dinamika ove autobiografije čini podsvijest mjestom na kojemu se Tomislav Gotovac može na pravi način shvatiti, jasno, pod uvjetom da gledatelj poznaje dosadašnji Gotovčev filmski i izvanfilmski opus.

Ostali se eksperimentalni filmovi ne čine ovako uspješnim, no vrijedan je spomena svakako i 91, 2, 3... Dražena Kranjeca, zgodna vinjeta u kojoj su grozote rata zamišljene i prezentirane eksperimentalističkom začudnošću postupka. Tematski i kvalitativno na Kranjecov se film nadovezuju i *Dani preživjelog ratnika* Vedrana Šamanovića. U tom se djelu poznata eksperimentalistička tehnika mrcvarenja slike stavlja u funkciju psihičkoga produbljivanja naslovnoga junaka, te (budući da se u tome filmu čitav svijet izobličuje) univerzaliziranja njegove osobne drame. Premda to može zvučati i pomalo blesavo, ova su dva stilizirana i kratka uradka filmski i umjetnički vrijednija svjedochanstva o ratu nego kilometri i kilometri ljudski potresne, ali neosmišljene magnetoskopske vrpce koji se na HRT-u okreću u najelitnijim terminima, pod firmom dokumentarnoga filma.

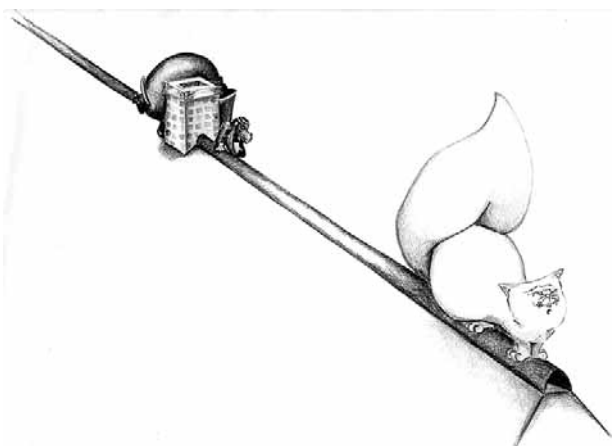
Na kraju je ovoga programa trebao biti prikazan Bundijev multimedijalni eksperiment *Na dnu*, no ta je »uzbudljiva i dramatična eksperimentalna filmska priča« (citaj je iz tipično bundijevskog reklamnog letka) zbog tehničkih nesporazuma prikazana na početku šestoga programa. Eksplicitno antifilmičan i zarazno zaigran, Bundijev film minira očekivanja filmske priče snimanjem vlastitoga odlaska u zahod, pri čemu je točka promatranja smještena u sam sanitarni čvor, a publika pri sugeriranju uriniranja biva zalivena zbiljskom vodom. Kao film, *Na dnu* nije baš briljantno ostvarenje, ali je popularni Bundi, nakon prošlogodišnjeg *Izbuljenog blaga*, i ove godine dokazao da je postigao ono o čemu većina filmaša sanja, premda neke zbog tih snova grize savjest. Bundi je, naime, napipao bilo publike, te time postao niskobudžetni, alternativni, eksperimentalni anti-Brešan, a k tome je riječ o čudnome križancu Eda Wooda i Toma Gotovca. Bez Bundijeva bi (anti)filmskog žara ovaj Festival bio siromašniji nego



Milan Bukovac: *Sonata za Ernesta G.*

bez nekih smrtno ambicioznih uradaka, čak dijelom i onih koji su kvalitativno nadmoćniji.

Nakon razigranih eksperimentalaca, u drugom se programu trećega dana ukazao izvrsni dokumentarac *Mirila* Vlade Zrnića, eksperimentatora s dokumentarističkim sklonostima i dokumentariste s eksperimentalističkim pomakom u filmskom promišljanju građe. Vrlo inteligentan, duhovit i vizualno privlačan, Zrnićev film u trenucima najvećeg stilističkog intenziteta prelazi dijelom u eksperimentalističku apstrakciju, usvajajući iz prirode istodobno statičnost (nepromjenjivost) i zastrašujuću prožetost univerzalnim ritmovima pulsirajućega života. Bundi snima s pretpostavkom da je sve rečeno, pa treba krenuti od nekog novog početka (ovdje za-

Ana Marija Vidaković i Sanja Slijepčević: *Priča s krova*

nemarujemo tezu da se Bundi »zeza« (jer nema produkcijskih uvjeta za snimiti normalan film), a Zrnić filmom o hrvatskom Nanooku dokazuje kako još ima nade za audiovizualne umjetnosti. S mogućom iznimkom *Pogačice, ročelice, mendulice*, ostala su dokumentaristička djela pala u debelu sjenu, pa ni simpatični ali sirovi dokumentarac *Prognano djetinjstvo* (režija Biljane Čakić) prikazan u ovom programu nije imao velikih šansi za strukovne nagrade.

Animirani su filmovi zaključili ovaj zanimljiv dan, privukavši neuobičajeno velik broj gledatelja i navijača. Ostvareni uglavnom u studijima Zagreb filma, ovi crtici dijele sklonost za geg a, premda im opća kvalitativna razina nije baš zastrašujuće visoka, iz ponude se izdvajaju diskretno feministička *Priča s krova* Ane Marije Vidaković i Sanje Slijepčević, groteskni *Dan kada su izumrli dinosauri* Tomislava Zlatića i Ivana Prlića, te šarmantno neozbiljni *Na kraju trika* Ilijane Marin i Tomislava Beštaka. Treći je dan festivala, dakle, obilježen povećanim zanimanjem publike, te nešto većom općom razinom kvalitete no, ukoliko niste primijetili, moramo vam skrenuti pozornost da u toj ponudi nije bilo igranih filmova.

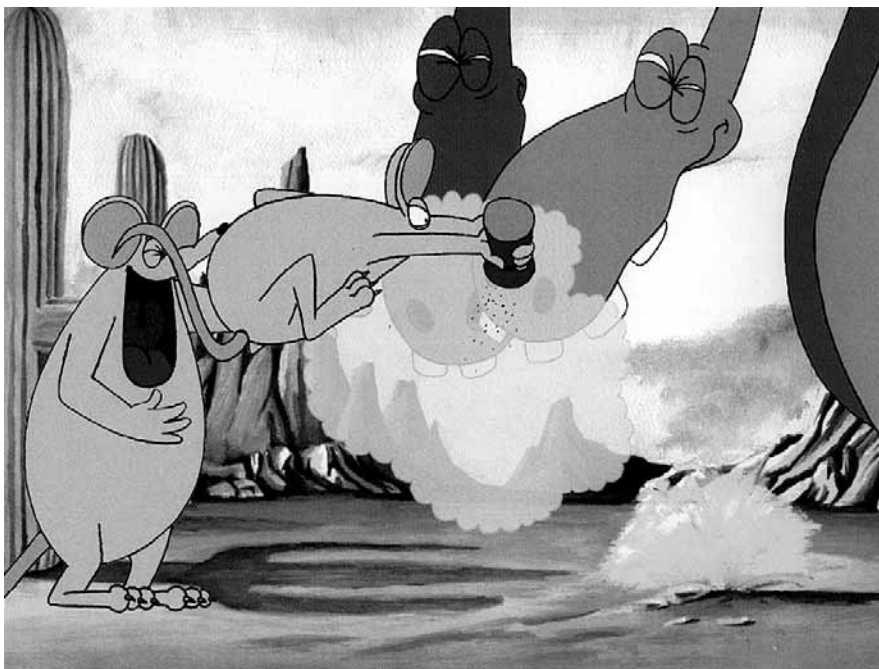
Subota, 15. ožujka

Nakon dinamičnoga petka, zadnji je dan konkurencije prilično antiklimatično djelovao. Sedmi program festivala obilježili su solidan etnografski dokumentarac *Poklade su ljudi dani* Željka Belića i solidan spot *Nebo* Mauricija Ferlina, a već spominjani Radislav Jovanov drastično je podbacio spotom *Novi svijet*. Dokumentarac *Kad hrvatsko srce bije* posvjedočio je još jednom o neobičnoj sklonosti nekih naših dokumentarista za pretakanje najzanimljivije građe u ubitačno dosadan i ne pretjerano osmišljen filmski proizvod. Nakon čega taj proizvod još malo rastegnu. Naravno,

ne treba zaboraviti da zakonitosti koncipiranja televizijskoga programa nameću autorima minutažu često neprikladnu građi ili njihovoj trenutačnoj inspiraciji (pa i općim sklonostima), a ne namjeravamo ovdje osporiti ni činjenicu da takvi proizvodi bolje izgledaju na malome ekranu za koji su, konačno, i snimljeni. Samo onda se opet postavlja staro pitanje o svrhovitosti slanja takvih proizvoda na Dane hrvatskoga filma.

Uz filmove kao što je ovaj o kojemu smo rekli par riječi, nije čudno da publika ne hrli pretjerano na festivalske projekcije ako nije na programu film nekog njihovog prijatelja ili kolege. Međutim, neka nam bude dopušteno opisati iritantnu maniru jednoga dijela publike, već tradicionalno vezanog uz filmove koji pristižu iz produkcije ADU. Ti se gledatelji pojave samo na programu u kojemu će biti prikazan film uz koji su osobno vezani, no prije nego to remek-djelo zauzme platno, ovi filmoljupci krata vrijeme glasno iskazujući svoju duhovitost i filmsko znanje, dok pljuvanje po tuđim filmovima znaju — dinamičnosti radi — kombinirati s prešetavanjem po dvorani, ne bi li još nekome omeli praćenje programa. Kad počne »njihov« neponovljivi filmski proizvod, ovi budući Tadići i Golici iskazuju zavidnu razinu koncentracije i navijačkoga duha, no afirmativno ih raspoloženje ne drži duže od trajanja filma zbog kojega su došli. Odlazak iz dvorane, međutim, oni često neće poduzeti prije nego započne sljedeći film, pa tako znaju dodatno omesti nečije praćenje zbivanja na platnu. Festival ove filmoljupce ponovo dočeka tek na svečanom zatvaranju, gdje mogu još jednom iskazati svoje navijačke potencijale pri proglašavanju nagrada.

Opisani se scenarij ove godine ozbiljio u vezi s korektnim kratkometražnim igranim filmom *Domina* redatelja Ognjena Svilčića, urbano gubitničke priče u kojoj se tek gluma Roberta Bušića izdiže iznad ne baš impozantnog prosjeka

Tomislav Zlatić i Ivan Prlić: *Dan kada su izumrli dinosauri*

cjeline. Jasno je da se ovogodišnja igranofilmska produkcija nije proslavila, a da u sedmome programu nije prikazan spot *Mene ne zanima* snimljen s grupom Majke, isto bi se moglo reći i za radove Radislava Jovanova. Gonzov šminkerski spot *Apokalipso* šarmirao je, doduše, i mnoge kritičare, ali se zato njegov »dokumentarac« *Severina – moja stvar* istaknuo besmislenošću, potpunom nezanimljivošću i manjkom strukture. Namjenski dokumentarac o snimanju Severinina albuma možda je najlošiji audiovizualni zapis Festivala, ali je spot *Mene ne zanima* ipak podsjetio na prošlogodišnjeg Gonza. Radi se o dojmljivom uprizorenju poetski i rokerski snažne pjesme, kojim i buntovnik Bare može biti vrlo zadovoljan. Naime, čak ni kad gasi cigaretu na vlastitim prsima, u Gonzovu se spotu frontmen Majki ne doima smiješnim pozerom ni šminkerskim gubitnikom po profesiji. Ipak, koliko god ovaj spot bio dobar, Jasna Zastavniković je već spominjanim *Stampedom* preuzela od Jovanova štafetu u ovoj kategoriji.

Zaključak

Ako je itko sumnjao u bijedno stanje u kojemu se hrvatska kinematografija nalazi, ovogodišnjim se Danima hrvatskoga filma — Festivalom kratkoga metra mogao uvjeriti koliko loše stvari zbilja stoje. Vidjeli smo, doduše, nekoliko zanimljivih dokumentaraca, a među njima i dva vrlo vrijedna (*Mirila* i *Pogačica, ročelica, mendulica*), kao i nekoliko zbilja dobrih spotova (*Stampedo*, *Tama*, *Mene ne zanima*). Bilo je, k tome, i solidnih animiranih filmova, a eksperimentatori su održali visok standard svoje produkcije (*Sonata za Ernesta G.*, *Tomislav Gotovac*). Eksperimentatori su, međutim, do te mjere izolirani od dominantne kinematografije da za njihove uspjehe nitko nije zaslužan osim njih samih, a i glazbeni su spotovi pojava tek rubno vezana uz kinematografiju, financijski podržana iz krugova glazbenoga posla. Dokumentarci se, gledano u cjelini, suviše oslanjaju na televiziju kao medij i HRT kao producenta, pa stanje stvari postane potpuno jasno tek kada se zamijeti pustoš u kategorijama kratkometražnog i srednjometražnog igranog filma.



Mirela Ivanković i Tatjana Brajković: Putovanje oko svijeta u 60 sekundi

Pišući o prošlogodišnjim Danima, Diana Nenadić je brojku od pet prikazanih igranih filmova nazvala nedopustivo malenom, a ove su godine prikazana samo dva igrana filma, od kojih je jedan proizveden u Italiji, a drugi nije ništa više od korektno studentske vježbe!

Iz svega do sada iznesenog nameće se logičan zaključak da bi u mjerodavnom ministarstvu trebalo dobro promisliti o tome da li Hrvatska želi imati normalnu kinematografiju i, ako želi, što bi se moglo učiniti za njeno uspostavljanje. Postalo je već pomalo zamorno pratiti tehnički nezadovoljavajuće projekcije elektronske slike na velikom platnu, pa bi zbilja bilo lijepo kad bi na ovom filmskom festivalu bilo malo više filma.

Neočekivan odziv publike na nekim projekcijama, iznenađujuće pozitivna opća atmosfera, kao i činjenica da ipak još nisu svi talenti emigrirali iz Hrvatske u potrazi za adekvatnim poslom, daju kakav takav povod umjerenom optimizmu. Ali, kao i nakon prošlih Dana hrvatskoga filma, strah pred budućnošću mora zgrabiti svakoga tko bi jednoga dana htio zarađivati za život kao profesionalni hrvatski filmaš. Stoga se strategija promišljanja budućnosti ne bi smjela oslanjati samo na talente, entuzijaste i simpatizere.

Nikica Gilić Yet Another Film Festival in Country without Cinema

UDC 791.66(497.5)
791.43-92

Reviewing the sixth Croatian film festival — Croatian festival of short films, one can mention several interesting and two excellent documentary film (*Mirila* by Vlado Zrnić and *Pogačica, ročelica, mendulica* — *Pag lace-making techniques* by Vlatka Vorkapić). Several really good music videos were also screened at the Festival (*Stampedo* by Jasna Zastavniković, *Tama/Darkness* by Emil Matešić, *Mene ne zanima/I'm not interested* by Radislav Jovanov Gonzov), as well as few nice animated films, while the experimental films and videos production upheld its usual high standard (especially with *Sonata za Ernesta G./Sonata for*

Ernest G. by Milan Bukovac and *Tomislav Gotovac* by Tomislav Gotovac). However, documentaries are generally produced by HRT (Croatian radio-television), the national television network, and too often suffer by its restraints. Musical videos are only peripherally linked to the film production, while the experimentalists are too isolated from the world of dominant production to let anyone outside the experimentalist circle take credit for their success. It is in the wasteland of feature film production that the crisis of Croatian film industry is most clearly seen, but the solution should not be left to talents, enthusiasts and film buffs, because they are obviously incapable of supporting the film industry. The government officials should therefore decide whether they find our film industry worth restoring and, if they do, what can be done about it.

Filmografija 6. dana hrvatskoga filma

12.-16. ožujka 1997.

Kratkometražni igrani filmovi*

DOMINA / prod. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 1996 — r. Ognjen Sviličić, k. Mirko Pivčević, mt. Tomislav Pavlic. — ul. Nina Viočić, Robert Bušić. — igr, ktm, 16 mm, color, 20 min;

Domina je ime salona za masažu u kojemu mlada vlasnica pruža usluge posjetiteljima, a filmska se priča urbano-gubitničkog sadržaja, odigrava u iznevjerenim očekivanjima i nespornostima između vlasnice salona, njene stanodavke i slučajnog posjetitelja.

RADIO DRAMA / prod. CFP per la tecnica cinetelvisiva, Milano : 1996. — sc. Sergej Grgurić, Paola Caccianiga, Antonella Creti, r. Sergej Grgurić, mt. Veronica Tronconi. — ul. Antonio Cavallini, Ottonelle Mocellin. — igr, ktm, 16 mm (BETA), color, 13 min;

Nakon trojedne smjene u Službi sigurnosti, crtač stripova Juri, vraća se kući. Zvukovi iz susjednih stanova potaknu ga da razradi plan kojim bi poboljšao čujnost među stanovima i time ostvario mogućnost prisluškivanja i kontrole sustanara radi otkrivanja »unutrašnjeg neprijatelja«. U ostvarenje plana uključuje i sestru Lenu, no ona ga prijavljuje vlastima.

Dokumentarni filmovi

DERBI / **DERBY** / prod. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 1996. — sc. Dalibor Matanić, r. Dalibor Matanić, k. Dalibor Matanić, mt. Tomislav Rukavina. — gl. Tomislav Rukavina. — dok, ktm, SVHS, c/b, 17 min;

Putovanje skupine navijača *Bad Blue Boys* iz Zagreba u Split na važnu nogometnu utakmicu vječnih nogometnih protivnika.

DRUŽBA PLEMENITOG DIMA / prod. HRT, Zagreb, 1996., ur. Miroslav Mikušljan. — sc. Aleksej Pavlovsky, r. Željko Belić, k. Željko Guberović. — gl. izbor Ivica Drnić. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Uživatelji duhana za lulu posebna su, ekskluzivna »kasta« među pušačima. Okupljeni u *Zagrebačkom klubu pušača lula* koji djeluje već dvanaest godina, oni razvijaju međusobna prijateljstva i redovito priređuju posebna, složena i zahtjevna tječenja u pušenju lula.

FRANK HORVAT – FOTOGRAF / prod. HRT, Zagreb, 1997., ur. Miroslav Mikušljan. — sc. i r. Lawrence Kiiru, k. Milan Bukovac, mt. Ivica Golik, Dubravko Prugovečki. — gl. izbor Mladen Magdalenić, ton Nino Zubović. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Svjetski ugledni fotograf Frank Horvat rođen 1928. godine u Opatiji, otišao je 1935. godine s majkom u inozemstvo, a danas živi u Parizu. U filmu Frank Horvat opisuje svoju mladost,

strast za putovanjima i ljubav prema umjetničkoj fotografiji, te želi da obnovi veze s Hrvatskom i svojim starim zavičajem.

JASON / prod. HRT, Zagreb, 1996. — autor Silvio Jasenković. — dok, ktm, BETA, color, 21 min;

Dokumentarni film snimljen na najuglednijem svjetskom vojnom učilištu West Point, priča je o Jasenu Drnasinu, prvom Hrvatu koji je uspio proći zahtjevne uvjete prijama i tako dobio svoje mjesto među budućom vojnom elitom.

KAD HRVATSKO SRCE BIJE / prod. HRT, Zagreb, 1996., ur. Miroslav Mikušljan. — sc. i r. Ninoslav Lovčević, Miljenko Brigljević, mt. Miljenko Brigljević. — gl. izbor Ivica Drnić, ton Rudi Čupač. — dok, sdm, BETA, color, 55 min;

Priča o braći blizancima, Davoru i Željku Glasnoviću, koji su zbog nepovoljnih političkih prilika za jugoslavenskoga komunističkog režima još kao dječaci prebjegli s majkom u Kanadu, a početkom Domovinskog rata vratili se u Hrvatsku. Različite su im bile sudbine u ratu, no ideja slobodne i nezavisne Hrvatske, koju im je majka usadila za najranijeg djetinjstva, nikad nije oslabila.

KRAPINA / prod. HRT, Zagreb, 1997. — sc. i r. Jelena Rajković, k. Dražen Šavor, Mario Kalendarčić, mt. Hrvoje Matasović. — gl. Hrvoje Crnić-Bokser, ton Trnka. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Film o traumama branitelja u Domovinskom ratu, koje završavaju incidentima i pokušaj analize uzroka neprilagođenom ponašanju.

MIRILA / prod. HTV, Zagreb, 1997. — autor Vlado Zrnić. — dok, ktm, 16 mm, color, 23 min;

Jedan dan života posljednja dva stanovnika Nacionalnog parka Paklenice. Odnos čovjeka i prirode u surovijoj ljepoti planinskog masiva Velebita i njihova razmišljanja o životu koji završava u Mirilima, staništima mrtvih na putu do groblja.

NE DOLAZIŠ U OBZIR, PALI!!! / IT'S OUT OF THE QUESTION, SHOOT OFF!!! / prod. Salona film, Split, AVS Broadcast Split, KK Split, 1997. — sc. Edo Diokle (prema djelu *ST — samo tako*, Jolande Tudor i Gorana Golovka), r. Edo Diokle, k. Boris Poljak, mt. Željko Marković. — gl. izbor Dramski studio za mladež, GKM Split, ton Edi Urem. — ul. glumci Dramskog studija za mladež GKM Split. — dok, ktm, BETA, color, 19 min;

Glumci Dramskog studija za mladež Gradskog kazališta mladih iz Splita u hladnom, nedovršenom i neuređenom prostoru Doma mladeži izvedu svoj projekt *ST — samo tako*, varirajući odnos tijela i betona, urbanih konglomeracija i osjećaja, stvarnosti i iluzije.

* Popis kratica: prod. — producent; sc. — scenarij; r. — redatelj; k. — kamera; mt. — montaža; gl. — glazba; ul. — uloge; igr — igrani film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; ktm — kratkometražni film; sdm — srednjometražni film.

NESPRAVAN ZA PROBLEM / UNREADY FOR PROBLEM / prod. HRT, Zagreb, 1996. — sc. i r. Bogdan Žižić, k. Branko Cahun, mt. Alfred Kolombo. — gl. izbor Todor Dedić. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Dokumentarni zapis o filmskom glumcu i likovnom umjetniku Darku Čurdi.

OSKAR HERMAN – SAMOTNI PUTNIK POLAGANA HODA / prod. HRT, Zagreb, 1996. — sc. Mira Wolf, Biserka Rauter-Plančić, r. Mira Wolf, k. Mirko Vodanić, mt. Vesna Sulejmanpašić, Vesna Ferenčak. — gl. izbor Liliana Zaveršnik, ton Željko Turković. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Dokumentarni film o Oskaru Hermanu, slikaru mnchenskog kruga i njegovo slikarskoj ostavštini.

PANTOMIMIČAR / prod. HRT, Zagreb, 1996. — sc. i r. Ljubica Janković-Lazarić, mt. Mirko Kremenčić. — gl. izbor Ivica Drić. — dok, ktm, BETA, color, 15 min;

Antun Kupanovac, gluhonijemi pantomimičar uveseljava zaprepčane na Trgu Bana Jelačića. Kiša, snijeg, sunce — on je uvijek tamo na svom stupu u »trokutu« između Kamenitih vrata, Katedrala i sunca koji ga uvijek iznutra grije. To je priča o običnom čovjeku koji se izdvoji iz mase, našminka se na stubištu kuće, presvuče u svoj kostim i istrči sretan na glavni gradski trg da bi opet ispočetka uveseljavao prolaznike.

POGAČICA, ROČELICA, MENDULICA / prod. HRT, Zagreb, 1996., ur. Mario Sedmak. — sc. i r. Vlatka Vorkapić, k. Mile Tapavički, mt. Nina Koletić. — gl. izbor Vlatka Vorkapić, ton Anton Trnka. — dok, ktm, 16 mm, color i c/b, 25 min;

Pogačica, ročelica, mendulica — nazivi su pojedinih tehnika šivanja čuvene paške čipke. Film je cjelovit prikaz nastanka i razvitka te profinjene tvorevine, vrhunskog umjetničkog rada nastalog u rukama posve jednostavnih žena iz puka, koje su njime privukle pozornost i bečkog carskog dvora.

POKLADI SU LUDI DANI / prod. HRT, Zagreb, 1997. — autor Željko Belić. — dok, ktm, BETA, color 30 min;

Etnografski film o tradicionalnim pokladnim običajima oživljenim na veselim pokladnim svečanostima u Slavonskom Brodu.

PREBLIZU SMRTI / prod. HRT, Zagreb, 1996., ur. Miroslav Mikuljan. — sc. i r. Sanja Bilić, k. Andrija Pivčević, mt. Robert Petrinc. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Dokumentarni film o »hrvatskom Tigru«, slikaru Petru Parcu-Dalmati koji je 1992. godine teško ranjen na Pelješcu i pravim čudom ostao živ. Film prati tegoban povratak u život u kojem posebice značenje dobiva njegov slikarski rad.

PROGNANO DJETINSTVO / prod. HRT, Zagreb, 1997. ur. Miroslav Mikuljan. — sc. i r. Biljana Čakić, k. Karmelo Kursar, mt. Damir Jakopović, Davor Javoršek, Miljenko Novosel. — gl. izbor Biljana Čakić. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Sudbina vukovarskog dječaka Milana koji je s devet godina, počekom napada na Vukovar, s ostalom djecom putem Crvenog križa zbrinut u primorskom prihvatilištu. Zbog sve teže situacije nije se mogao vratiti natrag u Vukovar gdje su mu ostale mama i baka. Nakon pada Vukovara majku su mu zarobili četnici. Za nju znamo samo da je psihički oboljela i da je smještena u dom za nezbrinute osobe u Subotici. Priča prati Milanov život i snalaženje po domovima u očekivanju da mu dođe majka i da se vrate zajedno u Vukovar.

SAMOBORSKI KARNEVAL / prod. Filmska autorska grupa *Enthusia Planck*, Samobor, 1997. — autor Damir Čučić. — dok, ktm, BETA, color, 13 min;

Karnevalski dani svake godine pretvaraju Samobor u reviju različitih maski i središte pokladnog veselja koje završava tradicionalnim spaljivanjem princa karnevala.

SAMOHRA NI OČEVI / prod. HRT, Zagreb, 1996., ur. Miroslav Mikuljan. — sc. Andrea Čakić, r. Srđan Segarić, k. Damir Bednjanec, mt. Davor Javoršek. — gl. izbor Emilio Kutleša, ton Saša Anetić. — dok, ktm, BETA, color, 30 min;

Dokumentarni film o očevima koji sami brinu o svojoj djeci, o njihovim svakodnevnim brigama, radostima, strahovima... Film kroz četiri različite sudbine pokazuje kako se muškarci snalaze u zahtjevnoj ulozi samohranog oca, što im pomaže, a što ih najviše muči i što im nedostaje.

SEVERINA – MOJA STVAR / prod. Tutico, Planet komunikacije, HRT, 1996. — autor Radislav Jovanov, mt. Dubravko Prugovečki, Anita Jurković. — dok, sdm, BETA, color, 39 min;

Dokumentarni zapis o pjevačici Severini u vrijeme snimanja novog albuma pjesama.

U MIRU RATNICI / prod. HRT, Zagreb 1996. — sc. Andrea Čakić, r. Tomislav Fiket, k. Darko Halapija, mt. Damir Cimprić. — gl. izbor Tomislav Fiket, ton Zvonko Poljak. — dok, sdm, BETA, color, 45 min;

Dio trilogije dokumentarnih filmova o postratnim traumama hrvatskih branitelja nakon Domovinskog rata i njihovu prevladavanju. Razgovori s braniteljima o njihovim problemima i pronalaženja uzroka teškoj prilagodbi načinu života u miru.

VELEBIT U ANDAMA I. / prod. HRT, Zagreb, 1996. — sc. Sandi Novak, r. Velimir Rodić, k. Sandi Novak, mt. Marina Andree. — gl. tradicijska glazba Bolivije, Perua, Inti-WAYNA. — dok, sdm, S/8 mm, 16 mm, color, 2x30 min;

VELEBIT U ANDAMA II. / prod. HRT, Zagreb, 1996. — sc. Velimir Rodić, r. Sandi Novak, k. Sandi Novak, mt. Marina Andree. — gl. tradicijska glazba Bolivije, Perua, Inti-WAYNA. — dok, sdm, S/8 mm, 16 mm, color, 2x30 min;

Film o speleološko-alpinističkoj ekspediciji *Ande '95* Planinarskog društva Sveučilišta Velebit iz Zagreba. Cilj ekspedicije bio je istražiti do sada nepoznat i neistražen podzemni svijet planinskog masiva Anda. U prvom dijelu filma prikazan je speleološki dio ekspedicije koji se odvijao u području Torotoro gdje se nalazi i najduža spilja Bolivije — Umajalanta, duga 4300 m, te pojedinosti iz života Indijanaca, plemena Aimara i Kechua.

Drugi dio filma govori o znamenitostima Perua: arheološkom nalazištu Machu Picchu, Cuzcu — prijestolnici Inka i jezeru Titicaca s plovećim otocima, a završava na vrhu najljepše planine andskog masiva Cordillera Real, Huayna Potosi, u Boliviji.

VUKOVARSKI POLIPTIH 4 : VUKOVAR'S POLIPTIH 4 / prod. HRT, Zagreb, 1996., ur. Miroslav Mikuljan. — sc. i r. Darko Dovranić, k. Dražen Petrač, Ivica Metreš, Željko Ognjenović, Vlado Bartolec, mt. Damir Čučić. — gl. izbor Mladen Magdalenić, ton Zlatko Petek, Nediljko Belanović, Zlatko Kišić, Đurđica Mandić. — dok, sdm, BETA, color, 45 min;

Film o stradanju Vukovara i Vukovaraca koji su proživjeli ratne patnje, o masovnim zločinima Srba nad ranjenicima i nezaštićenim stanovnicima, o sljepilu međunarodnih promatrača koji su svojim neznanjem i naivnošću pridonijeli stradanju nersprskog puka, te o nadi u povratak i liječenju ratnih rana.

Animirani filmovi

DAN KAD SU IZUMRLI DINOSAURI / THE DAY WHEN THE DINOSAURS DIED / prod. Zagreb film, Zagreb, 1997. — *scenarij, režija, crtež, animacija, scenografija* Tomislav Zlatić, Ivan Prlić. — *gl.* Tomislav Babić. — *ani, ktm, BETA, color, 1 min;*

Dvojica lukavih, prekobrojnih štakora, prijevarom su se ukrcali na Noinu arku umjesto dinosaura...

GLAVNO JELO / THE MAIN COURSE / prod. Zagreb film, Zagreb, 1997. — *scenarij, režija, crtež, animacija, scenografija* Korana Bašić, Davor Međurečan. — *gl.* Tomislav Babić. — *ani, ktm, BETA, color, 1 min;*

Pohlepni prasac, u malome svinjcu jede svu hranu koju gospodar daje, a ostala tri prasca gladuju. Njegova nezasićenost je neizmerna, on pojede sve, a njima — ništa. Tako, malo-pomalo postaje groteskno debeo i trom — pa sam postaje glavno jelo na bogato postavljeni stolu.

LJUBAV PUŽA / prod. HRT, Zagreb, 1996. — *scenarij, režija, animacija, scenografija* Andrea Bassi, k. Lučka Pantar, mt. Ljubica Albahari. — *gl.* Davor Rocco. — *ani, ktm, BETA, 4 min;*

Radoznala gusjenica nagnuvši se na list upadne u staklenku iz koje ju spašava njen »vitez« Vodenjak.

MAJMUNSKA PERSPEKTIVA / MONKEY'S POINT OF VIEW / prod. Zagreb film, Zagreb, 1997. — *scenarij, režija, animacija, scenografija* Martina Doomanovac, Stjepan Lukić, k. Srećko Brkić. — *gl.* Bruno Kovačić. — *ani, ktm, 35 mm, color, 1 min;*

Dvojica majmuna čitaju Darwina i umiru od smijeha zamišljajući što bi sve mogli biti kad »postanu ljudi«. Ali, smijeh malo-pomalo zamjenjuje sumnja, pa panika i na kraju — očaj.

NA KRAJU TRIKA / AT THE END OF THE TRICK / prod. Zagreb film, Zagreb, 1997. — *sc.* Mladen Gospočić, Ilijana Marin, r. Ilijana Marin, Tomislav Beštak, *crtež, animacija, scenografija* Ilijana Marin, Tomislav Beštak, k. Srećko Brkić. — *gl.* Bruno Kovačić. — *ani, ktm, 35 mm, color, 1 min;*

Mađioničar ima loš dan. Iz čarobnog šesira vadi sve moguće životinje osim — zeca. Iz šesira izlaze nosorozi, ptice, ribe... Kad na kraju ljutita publika otjera mađioničara, iz šesira izviruje zec i konspirativno poziva zečicu da mu se u šesiru pridruži u malom, intimnom provodu.

PRIČA S KROVA / A TALE FROM THE ROOFTOP / prod. Zagreb film, Zagreb, 1997. — *scenarij, režija, crtež, animacija, scenografija* Ana Marija Vidaković, Sanja Slijepečević, k. Srećko Brkić. — *gl.* Bruno Kovačić. — *35 mm, color, 1 min;*

Simpatični jazavčar je dimjačar. Veselo obavlja svoj posao, ali u čišćenju jednog dimnjaka puca mu četka! Na obližnjem krovu sunča se prekrasna bijela, lijena maca. On ju tako prestraši da se ona sva nakostriješi i tako nakostriješenu on ju upotrebi — kao četku! Veselo odlazi nakon dobro obavljena posla, ali put mu prijeđe crna mačka i donese mu nesreću. Crna mačka se otrese i opet pretvori u bijelu, lijenu macu.

PUTOVANJE OKO SVIJETA U 60 SEKUNDI / AROUND THE WORLD IN 60 SECONDS / prod. Zagreb film, Zagreb, 1997. — *scenarij, režija, crtež, animacija, scenografija* Mirela Ivanković, Tatjana Brajković. — *gl.* Tomislav Babić. — *ani, ktm, BETA, color, 1 min;*

Na jednom raskrižju, buha odluči odabrati smjer svog puta. Skačući jendoličnim skokovima ona prijeđe čitav svijet i vrati se na isto mjesto. Kamera se udaljava visoko, visoko i dok buha nastavlja skakutati sada drugim smjerom, vidimo da se to sve skupa događa — na jednoj svinji.

Eksperimentalni filmovi

CENTAR SVIJETA / prod. Crna ovca, Zagreb, 1996. — *autor* Darko Vernić-Bundi. — *ton* Tomislav Hleb. — *eksp, ktm, 16 mm, color, 5 min;*
Pogled okom kamere na vlastitu os rotacije, na sebe i svijet oko sebe...

DANI PREŽIVJELOG RATNIKA / DAYS OF THE WARRIOR WHO SURVIVED / prod. Vedran Šamanović, Zagreb, 1996. — *autor* Vedran Šamanović. — *gl.* Bulog. — *eksp, ktm, 16 mm, color, 1 min;*

Jednominutni portret ratnika i njegova trajanja između prošlosti i sadašnjosti.

91, 2, 3... / prod. Hrvatska televizija, Bjelovar, 1996. — *autor* Dražen Kranjec. — *ul.* Tibor Javurek. — *eksp, ktm, BETA, color, 2 min;*

Komentar ratnih zbivanja izražen naoko ravnodušno prema zbivanjima i zlu koje je rat izazvao.

MITOVI / MYTHS / *autor* Vladimir Petek (prema knjizi Nancy Grimes: *Jared French's Myths*), *digitalna obrada* Vladimir Petek. — *gl.* Sait-D, Derange. — *slike* Jared French. — *eksp, ktm, digital video (SVHS), color, 6 min;*

Mitovi su svugdje oko nas, oni prošli, sadašnji i budući, o nama ovisi koje ćemo prihvatiti a koje odbaciti. Umjetnost je počela kada je čovjek shvatio svoju smrtnost, trajanje života okvir je za umjetnikovo djelo. Ritam i montažni sled, podjela kadra na odjeljke manje od sekunde, djeluju podsvjesno.

NA DNU / prod. Crna ovca, Zagreb 1996. — *autor* Darko Vernić-Bundi. — *eksp, ktm. — b. p.;*

PUT U RAJ / THE ROAD TO HEAVEN / prod. Vedran Šamanović, Zagreb, 1996. — *autor* Vedran Šamanović. — *gl.* Bulog. — *eksp, ktm, 16 mm, c/b, 1 min;*
Jednominutni poetski zapis o smrti i umiranju.

SONATA ZA ERNESTA G. / prod. Autorski studio — *fotografija, film, video*, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Milan Bukovac, k. Tomica Horvat, Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. — *eksp, ktm, BETA, color, c/b, 8 min;*

Jednominutna sekvenca (tema) obrađena je po konstrukciji sonatnog oblika. U prvom dijelu tema varira u dva ugođaja (crno bijelo i kolor). U drugom dijelu teme se slobodnije razvijaju i ulaze u neku vrstu natjecanja...

TIME MACHINE / prod. Autorski studio — *fotografija, film, video*, Zagreb, 1996. — *autor* Dalibor Tunguz, mt. Milan Bukovac, Dalibor Tunguz. — *eksp, ktm, BETA, 2 min;*

Snimka iz unutrašnjosti zagrebačke uspinjače. Kransko spuštanje i promjena uvjeta napravljena intervencijom u montaži (pretapanje).

TOMISLAV GOTOVAC / prod. Plavi film, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Tomislav Gotovac, k. Zoran Happ. — *gl.* arhivska (Billie Holiday). — *mt.* Davor Pečarić. — *eksp, ktm, BETA, color, 1 min;*

Posljednjih šezdeset sekundi u životu čovjeka kojega je pogodio metak, ili svojevrsna autobiografija autora.

Namjenski filmovi

APOKALIPSO / prod. Jabuka ton, Planet komunikacije, Zagreb, 1996. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo. — *gl.* Darko Rundek, mt. Anita Jurković. — *namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 4 min;*

ASTRONAUT / prod. Planet komunikacije, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Krasimir Gančev, k. Silvio Jesenković, mt. Krasimir Gančev. — *gl.* Urban, maska Martina Iveković. — *namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 6 min;*

BLACKOUT PROJECT 101 / *prod.* Tomislav Fiket, Akademija dramske umjetnosti, Vizije d.o.o., Zagreb, 1996. — *autor* Tomislav Fiket, *mt.* Anita Jurković, Marina Andree. — *gl.* Blackout project. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 7 min;

BOLESTAN / *prod.* Planet komunikacije, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Krasimir Gančev, *k.* Silvijo Jesenković, *mt.* Krasimir Gančev. — *gl.* Pips Chips & Video Clips, *kostim* Nensi Bačar, maska Martina Iveković. — *ul.* Antun Nalis, Etta Bartolazzi, D. Šivak, M. Paunović, Rebeka. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 5 min;

CHEROKEE JEEP / *prod.* Sanja i Vedran Šamanović, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Sanja i Vedran Šamanović, *k.* Vedran Šamanović. — *gl.* izbor Sanja Šamanović (Andrews Sisters). — namjenski, ktm, 16 mm, reklamni, c/b, 0. 10 min;

CHRYSLER STRATUS / *prod.* Sanja i Vedran Šamanović, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Sanja i Vedran Šamanović, *k.* Vedran Šamanović, *gl.* izbor Sanja Šamanović (Andrews Sisters). — namjenski, ktm, 16 mm, reklamni, c/b, 0. 10 min;

CHRYSLER VOYAGER / *prod.* Sanja i Vedran Šamanović, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Sanja i Vedran Šamanović, *k.* Vedran Šamanović, *gl.* izbor Sanja Šamanović (Andrews Sisters). — namjenski, ktm, 16 mm, reklamni, c/b, 0. 10 min;

DVADESET SEKUNDI LOŠEG FILMA / *prod.* HRT, Zagreb, 1996. — *autor* Damir Čučić. — *gl.* Dražen Karija. — namjenski, ktm, BETA, reklamni, color, 1 min;

GOVOR TIJELA / *prod.* Crna ovca, Zagreb, 1996. — *autor* Darko Vernić Bundi, *mt.* Robert Petrinc. — *gl.* Zoran Švigir. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 1 min;

GRAND CHEROKEE JEEP / *prod.* Sanja i Vedran Šamanović, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Sanja i Vedran Šamanović, *k.* Vedran Šamanović, *gl.* izbor Sanja Šamanović (Andrews Sisters). — namjenski, ktm, 16 mm, reklamni, c/b, 1 min;

IT'S UNIVERSAL / *prod.* Radislav Jovanov Gonzo, Studio Vizije, The Bastardz, Zagreb, 1966. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* The Bastardz. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 4 min;

KRADOM / *prod.* Energy film, Zagreb, 1996. — *sc.* Dražen Ševo, Mario Delić, *r.* Mario Delić, *k.* Mario Delić, *mt.* Teodor Ostojić. — *ton* Mario Vargović, *sgf.* Vid Spindler, maska Tanja Bjeliš. — namjenski, ktm, BETA, spot, c/b i color, 4 min;

LAHOR / *prod.* Planet komunikacije, Zagreb, 1996. — *sc.* Status grupa, *r.* Krasimir Gančev, *k.* Radislav Jovanov, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* Hrvoje Štefotić, *sgf.* Mario Ivezić, *kostim* Mario Klapčić, maska Snježana Gorup. — namjenski, ktm, 35 mm, reklamni, color, 1 min;

MENE NE ZANIMA / *prod.* Jabuka ton, 1996. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* Majke. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, c/b, 4 min;

NEBO / *prod.* Mauricio Ferlin, Pula, 1996. — *autor* Mauricio Ferlin, *mt.* Josip Ružić. — *gl.* Urban & 4. — namjenski, ktm, BETA, spot, c/b, color, 4 min;

MUHA U LETU / FLY IN FLIGHT / *prod.* Rose art video Production, d.o.o., Buje, 1996. — *sc.* Saša Vukadinović, *r.* Josip Ružić, *k.* Josip Ružić, *mt.* Josip Ružić. — *gl.* Space cakes, *ton* Inoćento Ružić. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 4 min;

NOVI SVIJET / *prod.* ZG-ZOE, Zagreb, 1996. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* Anamaria, Guido Min; eo. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 5 min;

ONA JE NOVA / *prod.* Miljenko Baričević, Zagreb, 1996. — *autor* Miljenko Baričević. — *gl.* Rizol. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 3 min;

OSJEĆAM SE HAJ / *prod.* Psihomodo pop, Croatia records, Zagreb, 1996. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo, Tigran Kalebota, *k.* Radislav Jovanov Gonzo, *mt.* Marina Andre. — *gl.* Psihomodo pop. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 4 min;

PALINGENESIA / *prod.* Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Dražen Žarković, *k.* Sergije Michieli, *mt.* Tomislav Pavlic. — *gl.* Siniša Očurčak. — namjenski, ktm, SVHS, spot, color, 6 min;

POŠTAR LAKOG SNA / *prod.* Planet komunikacija, Zagreb, 1996. — *sc.* Krasimir Gančev (prema Dubravka Ivanića Rippera: *Strange Days*), *r.* Krasimir Gančev, *k.* Silvio Jesenković, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* Pips Chips & Video Clips, *kostim.* Nensi Bačar, Mario Klapčić. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 7 min;

PRAH I PEPEO / *prod.* ZG-ZOE, Zagreb, 1996. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo, *mt.* Marina Andre. — *gl.* Tony Cetinski. — namjenski, ktm, 16 mm (BETA), spot, c/b i color, 5 min;

PRICA / *prod.* Mauricio Ferlin, Pula, 1996. — *autor* Mauricio Ferlin, *k.* Josip Ružić, *mt.* Josip Ružić, Mauricio Ferlin. — *gl.* En Face. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 4 min;

S VREMENA NA VRIJEME / *prod.* CBS, Planet komunikacije, Zagreb, 1996. — *autor* Radislav Jovanov Gonzo, *mt.* Marina Andre. — *gl.* Prljavo kazalište. — 16 mm, spot, color, 5 min;

STAMPEO : STAMPEO / *prod.* Tutico d.o.o., Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Jasna Zastavniković, *k.* Mirko Pivčević, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* Grupa Stampedo, *sgf.* Jasna Zastavniković, *kostim.* Jasna Zastavniković, grupa Stampedo. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, color, 4 min;

SVADA & KREG / *prod.* Rose art video production d.o.o., Alka Vuica, Zagreb, 1996. — *sc.* Alka Vuica, *r.* k. i *mt.* Josip Ružić. — *gl.* Alka Vuica, Magnifico, *ton* Inoćento Ružić. — namjenski, ktm, BETA i Hi8, spot, color, 5 min;

SVE JE NOČAS ZA LJUBAV STVORENO (BILO JEDNOM U ZAGREBU) / *prod.* Energy film, Zagreb, 1996. — *sc.* Hrvoje Juvanačić, Mario Delić, *r.* Mario Delić, Hrvoje Juvanačić, *k.* Mario Delić, *mt.* Teodor Ostojić. — *gl.* Željko Krušlin, *ton* Mario Vargović. — *sgf.* Saša Gubijan, *kostim.* Ksenija Jeričević, maska Sandra Marković. — *ul.* Željko Krušlin, Tomislav Belko, Vladimira Spindler, Snježana Milja, Nada Abrus. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 4 min;

ŠUPLE BESEDE NIŠ NE VREDE / *prod.* Studio K36 & Interfilm, Zagreb, 1997. — *sc. i r.* Zrinko Ogresta, *k.* Davorin Gecl, *mt.* Vedran Perišić. — *ton* CH1 mix. — *ul.* Martin Sagner, Dražen Kuhn, Predrag Vušović, Željko Duvnjak. — namjenski, ktm, BETA, spot, 1. 5min;

TAMA / *prod.* Stereo 1996., Zagreb, 1996. — *sc. i r.* Emil Matešić, *k.* Svebor Kranjc, Mario Kokotović, Saša Kavić, *mt.* Miljenko Baričević. — *gl.* Psihomodo pop. — namjenski, ktm, BETA, spot, c/b, 4 min;

TRI NARANČE / *prod.* Art film, Zagreb, 1997. — *sc.* Mladen Lučić, Livio Morosin, *r.* Mladen Lučić, *k.* i *mt.* Mladen Lučić. — *gl.* Livio Morosin. — namjenski, ktm, BETA, spot, color, 5 min;

ZIRODENT / *prod.* Planet komunikacije, Zagreb, 1996. — *sc.* Status grupa, *r.* Krasimir Gančev, *k.* Radislav Jovanov, *mt.* Krasimir Gančev. — *gl.* Hrvoje Štefotić, *sgf.* Mario Ivezić, *kostim.* Nensi Bačar, Mario Klapčić, maska Snježana Gorup. — namjenski, ktm, 35 mm, reklamni, color, 1 min;

ZNAM DA JE ZIMA / *prod.* Art Istra, Gustafi, 1996. — *sc. i r.* Mauricio Ferlin, *k.* Radislav Jovanov, *mt.* Anita Jurković. — *gl.* Gustafi. — namjenski, ktm, 16 mm, spot, c/b i color, 4 min;

* * *

Na 6. danima hrvatskoga filma, koji su ove godine službeno dobili naziv Hrvatski filmski festival kratkoga metra, u osam programa natjecateljskoga dijela, prikazano je ukup-

no 69 naslova u kategorijama kratkih igranih, dokumentarnih, animiranih, eksperimentalnih i namjenskih filmova.

Prema kategorijama zastupljeni su bili:

— kratkometražni igrani filmovi	1
— dokumentarni filmovi	21
— animirani filmovi	7
— eksperimentalni filmovi	8
— namjenski filmovi	32

Na filmskoj vrpici snimljeno je 27 naslova (S/8 mm — 1, 16 mm — 21 i 35 mm — 5) ili 39%, a na videu (VHS, S/VHS, BETA) 42 naslova ili 61% prikazanih radova.

Natjecateljski program pratila su tri ocjenjivačka suda:

- 1) ocjenjivački odbor Festivala (Vinko Brešan, Stjepan Čuić, Tomislav Kurelec, Diana Nenadić, Igor Tomljanović), koji je dodijelio službene festivalske nagrade;
- 2) ocjenjivački odbor filmskih kritičara (čine ga svi članovi Društva hrvatskih filmskih kritičara koji se odazovu pozivu), koji dodjeljuje tradicionalne nagrade kritike — *Oktavijan*, te
- 3) ocjenjivački odbor uredništva katoličkog tjednika *Glas koncila*, koji dodjeljuje tradicionalnu nagradu *Zlatna uljanica*, za promicanje etičkih vrijednosti u filmu.

Prema odluci priređivačkog odbora, od ove godine dodjeljuju se službene nagrade:

- Velika nagrada Festivala: 3 ravnopravne nagrade za pojedinačne autorske prinose,
- Nagrada za najbolji debitantski film,
- Nagrada Društva hrvatskih filmskih kritičara *Oktavijan* dodjeljuje se za:
 - dugometražni igrani film
 - srednjometražni igrani film
 - kratkometražni igrani film
 - dugometražni dokumentarni film
 - srednjometražni dokumentarni film
 - kratkometražni dokumentarni film
 - animirani film
 - eksperimentalni film
 - namjenski film
 - glazbeni spot

Osim natjecateljskog dijela, Festival je imao i posebni program u kojem su održane četiri projekcije:

- retrospektiva dokumentarnog filmskog opusa Branke Belana
- izbor filmova Zlatka Boureka
- retrospektiva Mihovila Pansinija i
- izbor filmova iz dječjeg filmskog stvaralaštva.

Nagrade 6. dana hrvatskoga filma — hrvatskoga filmskog festivala kratkog metra

NAGRADE STRUČNOG ŽIRIJA

Velika nagrada za najbolji film

MIRILA

autor Vlado Zrnić
proizvodnja HRT, Zagreb, 1997.

Ravnopravne nagrade za pojedinačne autorske prinose

Vlatka Vorkapić
za režiju i scenarij dokumentarnog filma

POGAČICA, ROČELICA, MENDULICA

proizvodnja HRT, Zagreb, 1996.

Milan Bukovac
za autorstvo eksperimentalnog filma

SONATA ZA ERNESTA G

proizvodnja Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb, 1996.

Radislav Jovanov Gonzo
za autorstvo glazbenog spota

APOKALIPSO

proizvodnja Jabuka ton,
Planet komunikacije, Zagreb, 1996.

Nagrada za najbolji debitantski film

Ana Marija Vidaković i Sanja Slijepčević

za scenarij, režiju, animaciju i scenografiju animiranog filma

PRIČA S KROVA

proizvodnja Zagreb film, Zagreb, 1997.

NAGRADA ZLATNA ULJANICA GLASA KONCILA ZA PROMICANJE ETIČKIH VRIJEDNOSTI U FILMU

PROGNANO DJETINSTVO

redateljice Biljane Čakić
proizvodnja HTV, Zagreb, 1997.

NAGRADE OKTAVIJAN HDFK

Igrani cjelovečernji film

KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU

redatelj Vinko Brešan
proizvodnja HRT, Zagreb, 1996.

Kratkometražni dokumentarni film

MIRILA

redatelj Vlado Zrnić
proizvodnja HRT, Zagreb, 1997.

Eksperimentalni film

autor Milan Bukovac

SONATA ZA ERNESTA G.

proizvodnja Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb, 1996.

Animirani film

PRIČA S KROVA

redateljice Ana Marija Vidaković i Sanja Slijepčević

proizvodnja Zagreb film, Zagreb, 1997.

Glazbeni spot

STAMPEDO

redateljica Jasna Zastavniković
proizvodnja Tutico d.o.o., Zagreb, 1996.

* U kategorijama: srednjometražni i kratkometražni igrani film, dugometražni i srednjometražni dokumentarni film, te namjenski film, nagrada nije dodijeljena.

GODIŠNJA NAGRADA HDFK VLADIMIR VUKOVIĆ ZA FILMSKU KRITIKU

Diana Nenadić
za kritike objavljene u *Vijencu* i *Kolu* tijekom 1996. godine.

Borivoj Dovniković Bordo

Promašene analogije

Hrvatski filmski ljetopis posvetio je dobar dio svog 7. broja (listopad 1996.) 40-godišnjici Studija za crtani film Zagreb filma, i to je hvale vrijedno, posebno u trenutku kad je naša animacija u veoma ozbiljnoj krizi i kad je upitna sudbina Zagrebačke škole crtanog filma koja je desetljećima pronosila ime naše kinematografije u svijetu. Javljam se zato što sma-

tram da objavljeni tekstovi nisu (u potpunosti) dostojni navedenog jubileja, u prvom redu glavni prilog — *40 godina Studija crtanog filma Zagreb filma* njemačkog publicista Inga Petzkea. Jedini članak dostojan teme je esej Joška Marušića *Zlatko Grgić i Zagrebačka škola crtanog filma*, jer je napisan pošteno, znalački i iskreno.



U Duga filmu 1951.: (stoje s lijeva) Branko Karabajić, Turido Pauš, Norbert Neugebauer, Slavko Marjanac; (sjede) Borivoj Dovniković, Walter Neugebauer, Vladimir Delač



Poslije Duga filma, uoči Zagreb filma: Snimanje reklamnog filma *Kod zubara* 1954. (Vladimir Jutriša, Nikola Kostelac, Milan Slade, Dušan Vukotić)

* * *

O napisu *Sve nagrade SCF-a Zagreb filma* Jadranke Šarin mogu suditi samo uspoređujući podatke koje imam za svoje filmove (a i njih sam u 90% slučajeva dobio upravo od autorice popisa, stručne suradnice za dokumentaciju u Zagreb filmu). Slažem se s kriterijem da se kod popisa relevantnih nagrada i priznanja ne uzimaju u obzir festivalske diplome, kojih autori Zagreb filma imaju veći broj nego što bi to imalo smisla nabrajati (iako bi za mnoge filmske autore, i kod nas i u svijetu, i to bio dragocjen podatak o uspjehu). No, tu nikako ne spadaju diplome Londonskog filmskog festivala, jer se tamo djelo smatra nagrađenim čim je »odabrano kao izniman film godine za prikazivanje na Londonskom filmskom festivalu (was selected as an outstanding film of the year for presentation at the London Film Festival).« Tako odabrani kratkometražni filmovi prikazuju se u predigri odabranih dugometražnih filmova. To se, što se tiče mojih djela, odnosi na filmove *Bez naslova* (1964.), *Ceremonija* (1965.), *Ljubitelji cvijeća* (1971.) i *Putnik drugog razreda* (1973.)

Veći je, međutim, nedostatak popisa Jadranke Šarin što u njemu nedostaju neke prave nagrade. Kod mojih filmova, specijalno priznanje u Krakovu za film *Znatiželja* (1966.),

prva nagrada na Festivalu humora u Gabrovu, Bugarska, filmu *Krek* (1967.), nagrada The Francis Scott Kay u Baltimoru (1977.), treća nagrada u Bilbao i nagrada za najbolju animaciju u Hollywoodu za film *Ljubitelji cvijeća* (1971.), počasna diploma u Tampereu za *Jedan dan života* (1982.), te jedna od najznačajnijih — specijalna nagrade žirija u Annecyju, *Uzbudljivoj ljubavnoj priči* (1989.)

* * *

Napis *Minifilm u Zagrebačkoj školi crtanog filma* zanimljiv je već po izboru teme. Mini-film, ili »film-pilula« kako je u šezdesetim također nazivan animirani film u trajanju do jedne minute, odista je iznimno područje filmskog stvaralaštva: to je film jednog daha, i bavili smo se njime u Zagreb filmu u pauzama između rada na »velikim« filmovima (trajanja do 12 minuta). Mislim da je pretenciozno o tome pisati kao o žanru kojemu se autori posvećuju ili ga napuštaju jer ga cijene ili ne cijene. Nijedan naš međunarodno renomiran autor nije se sustavno bavio mini-filmom, nego samo, kao što rekoh, u predahu između dužih autorskih filmova. Tako pisac Nenad Pata u pasusu o meni kaže: »Borivoj Dovniković Bordo instinktivno osjeća minić, pa u samom početku, u doba Zagrebfilmijade, pravi *Oratora* i *Ikarusa*, zatim svojim

Liberatorom na natječaju Viva la liberta osvaja i nagradu Zagrebačkog salona. A onda prestaje. Ne vjeruje u mini-film. Vraća se u okrilje 'dugog' filma i postaje 'važna društvena ličnost'.

Prvo, ja nisam realizirao samo ta dva mini-filma (bilo ih je više, za razne programe i svrhe). Drugo, ja nikad nisam razmišljao o vjerovanju ili nevjerovanju u mini-film, naravno, niti sam se vratio »dugom« filmu zato što sam prestao vjerovati u mini-film. Takve su autorove ocjene besmislene. A što se tiče činjenica, ni one nisu točne: *Liberatora* sam realizirao za neki međunarodni natječaj na zadanu temu Viva la liberta, a nagradu za animirani film Zagrebačkog salona dobio sam poslije, i jedno s drugim nema nikakve veze. Zagonetan je, međutim, svršetak pasusa gdje Pata iskače iz načina dotadanjeg pisanja dodajući kako napuštam minić, vraćam se »dugom« filmu i — postajem »važna društvena ličnost« (podcrtao B. D.). Je li Pata htio reći da sam napustio tako značajnu djelatnost kao što je stvaranje mini-filmova da bih postao »važna društvena ličnost«? I na kraju, čemu navodni znaci, što oni znače? Uostalom, u doba o kojem govorimo ja sam realizirao svoje »duge« filmove *Čudna ptica*, *Ljubitelji cvijeca* i *Putnik drugog razreda* (vidi podatke o nagradama u navedenom broju *Ljetopisa*).

* * *

A glavni povod što se javljam, članak je Inga Petzkea 40 godina *Studija crtanog filma Zagreb filma*. Veoma smo često u proteklim desetljećima nailazili na inozemne napise o nama s krivim činjenicama i nerazumijevanjem problema, no ovaj je put takav tekst preveden da se njime obilježi jubilej jedne naše kulturne pojave, i to u uglednom časopisu kao što je *Filmski ljetopis*, čiji je nakladnik nitko više do sam slavlenik Zagreb film.

Osnovni je dojam, s jedne strane, da autor Ingo Petzke pozna i meritorno ocjenjuje filmove Zagrebačke škole crtanog filma, ali, s druge strane, nedovoljno poznavajući činjenice i odnose piše o povijesnom razvitku hrvatskog, zagrebačkog crtanog filma.

Već na samom početku vidi se da on ne zna razliku između bivše Jugoslavije i zemalja soc-lagera, pa paušalno trpa njihove uvjete i atmosferu u tadašnju hrvatsku kinematografiju, odnosno animaciju.

Petzke kaže kako su nekoć u socijalističkim zemljama »umjetnici bili stalno zaposleni« (podcrtao B. D.). Pritom ne ističe da hrvatski crtanofilmski stvaratelji (režiseri, crtači, animatori, a mnogo godina i kopisti i koloristi kao servis) nikad nisu bili stalno zaposleni i svoje prihode ostvarivali su kao slobodni filmski radnici preko ugovora za svako djelo; na mjesečnim plaćama bila je samo administracija s pomoćnim službama. Čak i pri kraju napisa Petzke se drži svoje zablude, pa, pišući o teškoj situaciji u kojoj se nakon 1991. našao Zagreb film, kaže doslovce: »Mnogi su autori potražili u drugim zemljama mogućnosti za svoj umjetnički izraz; oni koji su ostali držali su svoja namještenja mjesecima bez nade da će dobiti plaću«. A mi svi, naravno, znamo da je nakon 1991. u Zagreb filmu na (ne)plaći ostala samo šačica administrativaca. Što se autora tiče, oni su se jednostavno rasuli po raznim drugim područjima, i vrlo ih je malo otišlo u ino-

zemstvo. A to s plaćama autora odigravalo se u drugim istočnoeuropskim zemljama (Češkoj, Slovačkoj, Mađarskoj, Poljskoj, Bugarskoj, Rumunjskoj i bivšem Sovjetskom Savezu). U pretposljednem pasusu, govoreći o današnjem stanju u Zagreb filmu, pisac s očitom odobravanjem konstatira: »Drukčije nego u socijalističkim vremenima, umjetnici nisu na mjesečnoj plaći nego su samostalni autori s honorarom«. Svašta!

Petzke neodgovorno griješi kad utjecaj države na filmsko stvaralaštvo i animaciju, koji je bio veoma izražen u navedenim državama, jednostavno prenosi na prilike u Hrvatskoj u bivšoj Jugoslaviji. On kao tipičan uzima (kontroverzan) slučaj Vlade Kristla i kaže: »Umjesto da podupiru Studio u njegovu međunarodnom uspjehu, izmišljeni su 'umjetnički direktori'. Prema lenjinističkoj maksimi: 'Povjerenje je dobro, nadzor još bolji', umjetnički direktori trebali su držati autore Studija pod nadzorom. (...) Vrativši se u Jugoslaviju, uskoro se morao uvjeriti da nije on zaslužan za *Krađu dragulja* (1959.) i za *Šagrensku kožu* (1960.), nego umjetnički direktori Mladen Feman i Ivo Vrbanić.« Jadni (umirovljeni) Feman i (pokojni) Vrbanić, koji, uzgred rečeno, nisu bili ni u Partiji, nisu ni sanjali da će ih jedan stanac proglasiti komunističkim komesarima koji su gušili razvitak umjetničkih sloboda u to doba.

Treba odmah objasniti stvar da, bar ovdje kod nas, ovo mnogi ne bi prihvatili kao činjenicu. U inozemstvu, u ovom slučaju, nema pomoći: članak Inga Petzkea objavljen je u materijalima međunarodnog festivala u Oberhausenu i otišao u svijet. Gospodin Petzke nekim je čudnim načinom protumačio nečiji (engleski) tekst o problemu režisera (engleski



Početak rada SCF Zagreb filma, 1956.: Potpisivanje jednog od mnogobrojnih ugovora: (stoje) Boris Kolar, Vjekoslav Kostanjšek, Aleksandar Marks, Zlatko Bourek, Dušan Vukotić, (sjede) Andre Lušićić, Ivo Šoten (direktor Studija)



Autori Zagrebačke škole s pokretačem hrvatskog crtanog filma Fadilom Hadžićem: (gore) Zlatko Bourek, Dušan Vukotić, Fadil Hadžić, Aleksandar Marks, Boris Kolar; (dolje) Nedjeljko Dragić, Borivoj Dovniković, Pavao Štalter

directors) u prvim godinama razvitka naše animacije (kasnih pedesetih). U tom razdoblju funkcije su se u proizvodnji crtanog filma, prema stranim profesionalnim uzorima, strogo poštivale: režiser, glavni crtač, animator, fazer... Tako je u prvom filmu *Veliki miting* (u Kerempuhu) režiser bio Norbert Neugebauer, a crtač njegov brat Walter. Tako se nastavilo u Duga filmu s tandemima Lušićić (režiser) — Delač (crtač), N. Neugebauer (režiser) — Dovniković (crtač), Sudar (režiser) — Vukotić (crtač), a poslije, u Zagreb filmu: Vukotić — Marks, Vukotić — Kolar, Kostelac — Kostanjšek, Mimica — Marks, Vunak — Dovniković, Ranitović — Dragić, pa tako i Feman — Kristl, Vrbanić — Kristl. Vukotić je prvi srušio tu shemu već u Duga filmu (kao iznimka) pa je svoj drugi film o Kiči (*Začarani dvorac u Dudincima*) i režirao i crtao, a u Zagrebu preuzeo je obje funkcije kad je pred realizaciju filma *Koncert za mašinsku pušku* crtač Boris Kolar morao na odsluženje vojnog roka. Da se razumijemo, u profesionalnoj proizvodnji velikog broja animiranih filmova (pogotovo serija) odijeljene funkcije nužne su radi brzine i efikasnosti posla. No, u Zagreb filmu ubrzo se došlo do spoznaje da je za stvaranje tzv. autorskog filma prirodno da jedan autor režira i dizajnira, pa čak i da animira svoj film (bilo bi idealno da načini i glazbu), jer tek tako dolazi do izražaja jedinstven umjetnički pristup kreiranju jednog filmskog djela. Ni ovo ne mora biti pravilo, naravno, i Petzke nepotrebno pretjeruje kad kaže da je u Zagreb filmu poslije zavladao »željezni zakon koji kaže: animirani filmovi proizvod su jednog čovjeka«. Nije to postao zakon nego praksa, jer su sve više crtači-animatori, s većim ili manjim uspjehom, postajali kompletni autori a samostalna funkcija režisera postupno je iščeznula jer su oni, između ostalog, sve teže dolazili do crtača-animatora s kojima bi radili. Tako su u ranim šezdesetima postali kompletni autori nekadašnji isključivi crtači ili crtači-animatori (Dragić, Marks, Kolar, Zaninović, Gr-

gić, Štalter, Blažeković, Dovniković...). Primjer *Mimice* kao režisera, Marksa kao crtača/dizajnera i Jutriše kao animatora iznimka je koja potvrđuje pravilo. Na Istoku su do nedavna vladala stroga cehovska, sindikalna pravila o odvojenim funkcijama, u što se uklapao i njihov sustav mjesečnih plaća, pri kojem je režiser mogao crtati ili crtač režirati film, ali za to nisu mogli dobiti povećan honorar, pa je tako svatko uvijek radio svoj posao. Kod nas, dakle, to nije bio slučaj, pa su naši dizajneri vrlo brzo mogli i režirati i animirati svoje filmove, s umnoženim honorarima, naravno. Tako je i Vlado Kristl, kao i ostali likovnjaci, u početku radio prve filmove s režiserima (Mladenom Femanom *Krađu dragulja* i Ivom Vrbanićem *Šagrensku kožu*); svima nama je jasno da je u tim filmovima dominantan doprinos bio Kristlov, pa mu to nitko i ne osporava, čak ni nominalno, i nitko nikada to nije činio, ali bi, obratno, bilo nepravedno i neprofesionalno osporavati udio režisera Femana i Vrbanića u tim fil-

movima! G. Petzke naivno sam sebi skače u usta kad, odmah nakon smjelih tvrdnji o komesarima-umjetničkim direktorima u Zagreb filmu, veli kako je Kristl ipak »konačno dobio slobodne ruke« da radi *Don Kihota*, pa se čovjek pita kako je to bilo moguće nakon svih »represija« kojima je umjetnik bio podvrgnut! Kristl je stvorio djelo koje se, opravdano, smatra jednim od temelja svjetske animacije. Zašto je taj film bio naišao na nerazumijevanje u producenjskoj kući, objašnjenje je jednostavno: *Don Kihot* u svim je komponentama bio toliko ispred ne samo naših nego i svjetskih dostignuća i shvaćanja, da nije bilo neprimodno što je uprava poduzeća dodala komentatorski tekst da bi »spasila nerazumljiv film«. Ova druga, »popravljen« verzija *Don Kihota* više se nigdje javno ne prikazuje i može danas služiti kao primjer nerazumijevanja sredine prema jednom velikom umjetniku. Mislim da to nije imalo nikakve veze s Kristlom kao apstraktnim slikarom i pripadnikom grupe EXAT 51. Inače, Kristl nije bio u sukobu samo s društvom, nego i sa svima oko sebe, bez obzira jesu li mu bili bliski ili ne, naklonjeni ili nenaklonjeni. Nakon realizacije filma *General in resni človek* (koji je skonačio u »bunkeru« ljubljanske Vibe), zauvijek je napustio Zagreb i Hrvatsku. Pozivali smo ga 1980. kao počasnoga gosta Svjetskog festivala animiranih filmova u povodu velike retrospektive Zagrebačke škole, no on je to odbio. 1990. godine, nakon prvih višestranačkih izbora, objavljen je u tadašnjem *Startu* veliki intervju neke Renate Reinhardt (Njemačka) s Vladom Kristlom, u kojem je on, između ostalog, opisivao što mu se sve događalo kad se prvi put vratio u domovinu (iz Južne Amerike). Tvrdio je da ga je, za vrijeme rada na *Don Kihotu*, po hodnicima Zagreb filma neprekidno pratio, izazivao i prijetio »pratilac s revolverom« (!). A o slučaju s filmom *General* rekao je ovo: »Kad je film bio završen, svi su bili uhapšeni. Mislim da su trojica čak bili strijeljani.« Sve to, kao i slične stupidarije, *Start* je objavio mirne duše.

Naravno, takve i slične stvari pomažu publicistima kao što je Ingo Petzke da stvaraju fragmente kulturne (i ne samo kulturne) povijesti jedne zemlje po stereotipima koji su sada u modi. Ujedno bacaju ljagu na Studio u Vlaškoj ulici i na sve autore i suradnike koji su tada radili na našem crtanom filmu.

Što se tiče stvaralačkih sloboda u tadašnjoj hrvatskoj animaciji, treba reći da su nam na njoj zavijedeli kolege i s Istoka i sa Zapada; prve su sputavali i usmjeravali državni dramaturzi — cenzori, druge producenti koji su financirali film. Ključ uspjeha Zagrebačke škole upravo je bio u toj stvaralačkoj slobodi. Zbog toga je, po mom mišljenju, katkada bilo i previše lošijih filmova, jer su novac dobivali i autori koji nisu obećavali veće domete, a kojima nije imao tko pomoći da se vrate sa stranputica ili pak nisu zasluživali da im se uopće povjeri veći projekt.

Na jednom mjestu I. Petzke dovodi u pitanje čak i svoje poznavanje odnosa u svijetu animacije; kad govori o stagnaciji u proizvodnji u Zagreb filmu, on piše: »1982. zanimanje za crtane filmove postalo je tako slabo i umjetnička stagnacija otišla tako daleko, da 5. zagrebački Svjetski festival animiranih filmova nije imao pobjednika Grand prixa«. Pa kakve veze zagrebačka stagnacija ima s nedodjeljivanjem Grand prixa na jednome međunarodnom festivalu?

Glede činjenica, napis I. Petzkea ima također pogrešaka koje zahtijevaju ispravke.

Veliki miting nije prvi hrvatski (jugoslavenski) crtani film jer su poznati pokušaji i proizvodnje od dvadesetih godina do Škole narodnog zdravlja nakon drugog svjetskog rata. *Veliki miting* je prvi profesionalni crtani film u Hrvatskoj iz kojega je izravno nastalo sve ono što se danas smatra zagrebačkim crtanim filmom (Duga film, Zora film, Interpublic, SCF Zagreb filma, Zagrebačka škola crtalog filma, Svjetski festival animiranih filmova), a bio je i poticaj, često i pomoć, pojavi animiranog filma u ostalim jugoslavenskim središtima (Beogradu, Skopju, Sarajevu, Titogradu/Podgorici/ i Ljubljani).

Petzke kaže da je *Veliki miting*, dovršen 1949., ispričao priču o »žabama koje su napali patuljci«. Prvo, prvi koraci u svladavanju animacije i rad na realizaciji u filmu počeli su u proljeće 1950., a film je dovršen poslije godine dana i premijerno prikazan, zajedno s Hanžekovićevim *Bakonjom fra*

Brnom, uoči 1. svibnja 1951. godine. Drugo, nije riječ ni o kakvim »žabama koje su napali patuljci«, nego o novinaru talijanskog lista koji leti avionom na miting žaba i komaraca na albanskom dijelu Skadarskog jezera.

Kad piše o tome iz čega su prvih godina učili naši autori, Petzke navodi češke Trnkine lutkarske filmove. Radi se zapravo o crtanim filmovima koje je u svojem studiju na početku radio Jiří Trnka (npr. *Perak i Ešesovci*).

Poznato je da je, nakon ukinuća Duga filma, grupa Vukotić-Kostelac-Marks 1954. nastavila s animacijom u privatnom stanu Nikole Kostelca. Tražeći naručitelje reklamnih crtanih filmova, putovali su i izvan Zagreba. Tako su (u Osijeku) odsjedali u hotelu, posjećivali tvornice, dogovarali posao, vraćali se u hotel da smisle priču i nacrtaju knjigu snimanja, pa sutradan ugovarali posao. Cijeli Petzkeov pasus na str. 54 netočan je, nestručan i mjestimice besmislen. Za njega, »Zagreb film je preuzeo dužnost da izrađuje kopije« Vukotićevoj grupi. »Studio se sastojao od hotelske sobe u koju su se mogli zatvoriti s pisaćim strojem i crtačkim stolom...« I na kraju: »Kad su se uputili u odveć težak postupak, zamolili bi prijatelje da im pomognu: pisci, arhitekti i kipari davali su im stručnu pomoć kadgod bi im zatrebala«. Pisac je vjerojatno čuo da je Zagreb film grupi osiguravao laboratorijske i administrativne usluge. Studio u hotelskoj sobi?! Za kakve su teške postupke autori trebali pomoć? Kakvu su stručnu pomoć sa strane mogli očekivati, i od kakvih to pisaca, arhitekata i kipara?!

U nejasnom pasusu na 56. stranici Petzke navodi da »čak ni neki doista veliki pogoci poput *Satiemanije* i *Ribljeg oka* više nisu cijenjeni u ostatku Jugoslavije« i pritom vjerojatno misli na Festival kratkometražnih filmova u Beogradu, no u istom broju *Ljetopisa* možemo vidjeti da je upravo *Riblje oko* 1980. godine u Beogradu nagrađeno Velikom zlatnom medaljom. Mi znamo da su crtani filmovi Zagreb filma često bolje prolazili u svijetu nego na Kratkometražnom festivalu u Beogradu, ali se kao ilustracija za to nije trebalo uzeti baš Marušićev film.

I na kraju, Ingo Petzke, iako to vjerojatno ni u snu ne bi želio, piše u socijalističko-kolektivističkom duhu, jer navodi djela, ali ne i njihove autore (osim na nekoliko mjesta). Ako je već riječ o jednom značajnom jubileju, onda bi svakako trebalo spominjati i ličnosti koje su tu povijest stvarale.

Borivoj Dovniković Failed Analogies

UDC 791.43-2(497.5)(091)

In a polemical reaction, primarily to the Ingo Petzke article 40 Years of Animated Films from Zagreb film Studio (published in CCC No. 7, 1996), the eminent animation author attempts to correct some of the mistaken interpretations and facts about the Zagreb School of Animation found in the aforementioned article. The lumping of Zagreb's situation with the situations of other socialist animation studios — as state controlled and supported art — is mostly wrong because Zagreb's animators were never ac-

cepted ideologically, but mostly and beneficially, ignored. This was the basis for completely free and creative authorial work in Zagreb's studio. No one was assigned to malevolently watch over and control the creation of the films, therefore the two film directors mentioned by name in Petzke's article as usurpers and ideological controllers over the work of Vlado Kristl were wrongly accused. They were simply film directors (and named as such in the credits of Kristl's film) in a period when directorial work was dissociated and distinctively categorized from animation work and actual drawing. The practice of unified work in animation (with credits as »authors«) was introduced much later. Some other factual mistakes in Petzke's article and the award list are also pointed out.

Vjekoslav Majcen

Kronika

siječanj/ožujak 1997.

1.-29. I.

Kino Zaprješić počelo je prikazivati filmski ciklus pod nazivom Veliki skladatelji. Tijekom mjeseca siječnja prikazani su filmovi *Veliki valcer* (A. L. Stone, 1972.), *Proljetna simfonija* (P. Schamoni, 1983.), *Kontesa Dora* (Z. Berković, 1993.), *Čajkovski* (I. Talankin, 1970.) i *Moja besmrtna ljubavi* (B. Rose, 1994.).

17. I.

U Multimedijском centru SC održana je projekcija eksperimentalnog filma američkog autora Adolfa Mekasa *Halleluyah the Hills* (1963.). Projekcija je priređena u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, a uvodni komentar imao je Tomislav Gotovac.

20.-24. I.

Suradnjom Francuskog instituta u Zagrebu, Hrvatskog filmskog saveza i MM-centra SC, održana je u dvorani MM-a retrospektiva filmova francuskog redatelja Jean Luc Godarda. Uz dokumentarni film Claudea Ventura *Jean Luc Godard* (1987.), prikazani su Godardovi filmovi *Muško — žensko* (1966.), *Ime Carmen* (1983.), *Novi val* (1990.) i *Njemačka 90* (1991.).

21.-25. I.

U Trstu je održan tradicionalni (osmi) filmski festival Alpe-Adria Cinema. Festival je predstavio filmove iz 16 zemalja: Italije, Poljske, Mađarske, Ukrajine, Hrvatske, Velike Britanije, Nizozemske, Njemačke, Švicarske, Austrije, Češke, Francuske, Belgije, Slovenije, Jugoslavije i Albanije. Od hrvatskih filmova u programu su prikazani *Putovanje tamnom polutkom* Davora Zmegača, *Ime majke: Naranča* Jasne Zastavniković, te videoradovi Simona Bogojevića-Naratha i Vladislava Kneževića. Posebni programi ove go-

dine bili su posvećeni mađarskoj avangardi i ukrajinskom filmu.

12. II.

Održana je redovita skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara, na kojoj su članovi razmatrali pitanja dodjele nagrade *Vladimir Vuković* za životno djelo i godišnje nagrade za filmsku kritiku u 1996. godini, te utvrdili način glasovanja članova Društva za dodjelu nagrade *Oktavijan* na 6. danima hrvatskog filma — Hrvatskom filmskom festivalu kratkoga metra. Odlučeno je da se od ove godine uvede (uz dosadašnje) i posebna nagrada u kategoriji glazbenih spotova.

13.-21. II.

Goethe institut Zagrebu priredio je izložbu istoimenog instituta iz Münchena pod nazivom *Wim Wenders kao fotograf*. Izloženo je više od 20 panorama kojima je ovaj filmski redatelj zagrebačkoj publici predstavljen kao fotograf koji i u tom mediju istražuje doživljaj usamljenosti.

13.-24. II.

Iako niti na ovogodišnjem, 47. filmskom festivalu u Berlinu nije bilo hrvatskoga filma, u natjecateljskom programu i programu pod nazivom Međunarodni forum prikazani su filmovi u kojima sudjeluju i hrvatski filmski djelatnici. U natjecateljskom dijelu festivala prikazan je španjolski film *Teritorij Komanča*, redatelja Gerara Herrera, snimljen u Sarajevu. Dio poslova pri snimanju filma obavio je Jadran film, a istaknutu ulogu u priči o ratnoj drami Sarajeva odigrala je Mirta Zečević. U programu Međunarodni forum, prikazani su dokumentarni filmovi *Poslije sezone* (*Nach saison*) Mirjam Quinte i Pepea Danquarta i *Priživajući duhove* (*Calling the Ghosts*), Mandy Jacobson i Karmen Jelinčić, te eksperimentalni film *Crni zmajevi* (*Black Kites*) Jo Andres. Film *Poslije sezone* snimljen je u Mostaru i priča je o epizodi Hansa Koschnika u tom gradu, a eksperimentalni film *Crni zmajevi* intimna je priča o životu u sarajevskim podrumima u vrijeme rata. Dok prva tri filma tek temom i sudjelovanjem pojedinih protagoni-

sta pripadaju hrvatskom ili bosansko-hercegovačkom prostoru, film *Prizivajući duhove* predstavljen je na festivalu kao američko-hrvatska produkcija. To je intimna priča o žrtvama srpskih logora smrti Jadranki Cigelj i Nusreti Sivac, koje se bore za dokazivanje ratnog zločina. Uz glavne protagonistice filma, hrvatski predstavnik je direktor fotografije Mario Delić, koji je ujedno i producent za Hrvatsku.

14. II.

U Multimedijском centru predstavljen je svojim radovima videoumjetnik Milan Bukovac. Na projekciji posvećenoj umjetničkom videu, prikazani su videoradovi: *Energy of Tape* (1992.), *Multiplication* (1994.), *Link* (1995.), *Touch* (1994.) i *Sonata za Ernesta G.* (1997.).

15. II.

Privatno kino Midium koje je neko vrijeme djelovalo u dvorani novozagrebačke gimnazije zatvorilo je svoja vrata radi slabog zanimanja posjetitelja. To je drugi neuspjeh pokušaj održavanja — nakon gašenja autokina na parkiralištu Zagrebačkog velesajma — redovitih filmskih predstava u Novom Zagrebu, koji sa svojih 150.000 stanovnika, ponovno ostaje bez i jednog kinematografa.

17. II.

U prostoru nekadašnje Filmoteke 16, ponovno je radom počelo Art kino čiji programski voditelj je i dalje Ivan Ladislav Galeta. U prvom ovogodišnjem programu Art kina, prikazan je ciklus ranih njemačkih filmova nijemoga razdoblja, nastalih između 1911. i 1919. godine. Program je ostvaren u suradnji s Goethe institutom, a prikazani su filmovi *Die Börsenkönigin* (Edmund Edel, 1916.), *Das Recht aufs Dasein* (Joseph Delmont, 1913.), *Weinachtsgedanken* (nepoznati autor, 1911.), *Die Sühne* (Emerich Hanus, oko 1917.), *Die Sumpflume* (Viggo Larsen, 1913.), *Die Liebe der Maria Bonde* (Emerich Hanus, 1918.), *Die Verräterin* (Urban Gad, 1911.), *Zweimal gelebt* (Max Mack, 1912.), *Die Schwarze Kugel* (Franz Hofer, 1913.), *Und das Licht erlosch* (Fritz Bernhardt, 1914.), *Die Kinder des Majors* (nepoznati autor, 1914), *Auf einsamer Insel* (Joseph Delmont, 1913.), *Der geheimnisvolle Club* (Joseph Delmont, 1913.), *Madeleine* (Emil Albes, 1912.), *Kasperl-Lotte* (Emil Albes, 1913.), *Wanda's Trick* (nepoznati autor, oko 1916.) i *Die Teufelskirche* (Hans Mierendorff, 1919.).

18.-25. II.

U Rijeci su održani Dani premijernog filma. Autor programa Miroslav Tutić odabrao je osam umjetničkih filmova hrvatske i strane proizvodnje. Prikazani su filmovi *Kontesa Dora* (Z. Berković), *La frontiera* (F. Giraldi), *Nemoguća misija* (B. de Palma), *Cvijet moje tajne* (P. Almodovar), *Ujak Vanja u New Yorku* (L. Mall), *Izvršenje* (C. Chabrol),

Meci nad Broadwayem (W. Allen), *Twister* (J. de Bond), *Prije kiše* (M. Mančevski) i *Moj najdraži dnevnik* (N. Moretti). Program je održan u obnovljenom Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku.

20. II.

Uz Kino Zaprešić, koje svakog mjeseca priređuje odabrane cikluse filmova, filmske večeri (četvrtkom) priređuje i Foto-kino-video klub Zaprešić. Gost filmske večeri posvećene Miroslavu Mikuljanu bio je Dario Marković, koji je govorio o filmskom opusu ovog autora. Nakon predavanja, prikazani su filmovi *Jesenice-Stuttgart* (1962.), *Ekvilibrij* (1966.), *Arijadna* (1970.), *Post sezona* (1970.), *In continuo* (1971.), *Rođendan stalagmita* (1970.), *Intermezzo* (1971.) i *Druga obala* (1974.). Filmske večeri priređuju se u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, a autor programa i voditelj je Marijan Josip Lončar.

27. II.

Nakon samostalne izložbe u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti krajem 1990. godine, videoumjetnik Dalibor Martinis je izložbom u riječkoj Modernoj galeriji od 27. veljače do 16. ožujka predstavio svoja najnovija djela. Na izložbi pod nazivom *Observatorium*, Martinis je izložio šest novih video, audio i interaktivnih radova nazvanih *Pomrčina mjeseca*, *Koma*, *Prizma*, *Stormtellers*, *Val* i *Mrtva priroda uživo*.

3. III.

Dokumentarni film o Splitu *I Palača rodi Grad* Mladena Mateljana dobio je prvu nagradu na Međunarodnom festivalu u Milanu, kao najbolji ambijentalni film.

3.-7. III.

U prve tjednu mjeseca ožujka, Art kino priredilo je program hrvatskih filmova. Prikazani su filmovi *Koncert* (B. Belan, 1954.), *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Lisice* (K. Papić, 1967.), *Slučajni život* (A. Peterlić, 1969.) i *Živa istina* (T. Radić, 1972.).

5. III.

Redovita tribina Društva hrvatskih filmskih redatelja, posvećena je 80. obljetnici rođenja pjesnika, scenariste i filmskog dramaturga Krune Quiena (1917.-1990.). U uvodnom dijelu tribine o poeziji Krune Quiena govorio je Ante Stamač, o filmskoj djelatnosti Mato Kukuljica, a u filmskom dijelu prikazan je dokumentarni film Bogdana Žižića *Kruno Quien*.

6. III.

Hrvatski filmski savez je u izložbenom prostor Multimedijskog centra predstavio instalaciju videoumjetnika

Vlade Zrnića pod nazivom *Prisutnost*, te projekciju filma *L'Anticoncept* (1951.) francuskog autora Gia J. Wolmana, predstavnika francuskog letrističkog pokreta s početka 50-ih godina.

7. III.

Kinoklub *Liburnija* film iz Rijeke posredstvom svoga suradnika Zorana Ventina (koji je ustupio svoju domenu za potrebe Kluba), otvorio je web stranice na Internetu. Na stranicama se mogu dobiti informacije o povijesti kluba, popisi filmova s KRAF-a (Kvarnerska revija amaterskih filmova) i dr., a adresa je: <http://www.iridis.com/ventin/-kino.htm>.

Informacije o hrvatskom filmu i kinematografiji još su rijetke na elektronskim medijima. Stoga valja zabilježiti da se sa svojom stranicom na Carnetu predstavlja Zagreb film s izborom klasičnih filmova Zagrebačke škole crtanog filma, te podacima o najnovijoj proizvodnji. U sklopu informacija o Zagreb filmu, objavljeni su osnovni podaci i o *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, koji su ilustrirani naslovnica-ma prvih sedam brojeva časopisa.

7. III.

Na dodjeli najznačajnije hrvatske glazbene nagrade *Porin*, u Opatiji je izabran i najbolji glazbeni spot u 1996. godini. *Porina* u kategoriji glazbenog spota, osvojio je Radoslav Jovanov Gonzo za spot *Mene ne zanima*.

10.-25. III.

Goethe Institut u Zagrebu (Ul. grada Vukovara 64.), u svojem prostoru predstavio je izbor iz filmskog opusa njemačkoga autora Franka Beyera (Noblitz 26. 05. 1932.). U retrospektivi prikazani su filmovi: *Nackt unter Wölfen* (Gol među vukovima, 1963.), *Karbid und Sauerampfer* (Karbid i kiselica, 1964.), *Spur der Steine* (Trag kamenja, 1966.), *Jakob der Lügner* (Lažljivac Jakob, 1974.), *Das Versteck* (Skrovište, 1977.), *Der Verdacht* (Sumnja, 1991.), *Nikolaikirche* (Crkva sv. Nikole, 1995.).

10.-28. III.

Art kino je u suradnji s Gradskim uredom za obrazovanje, kulturu i znanost, Francuskim institutom i Hrvatskom kinotekom priredilo retrospektivu filmova Roberta Bressona. Program je obuhvatio antologijski izbor filmova snimljenih u razdoblju od 1944. do 1982. godine. Tako su posjetitelji Art kina mogli vidjeti filmove: *Dama iz Bulonjske šume* (1944.), *Osuđenik na smrt je pobjegao* (1956.), *Balthazar* (1966.), *Mouchette* (1967.) i *Novac* (1982.).

12.-16. III.

U Zagrebu su održani 6. dani hrvatskog filma, koji su od ove godine i službeno dobili (jezično neprimjeren) naziv Hrvatski filmski festival kratkoga metra. U osam programa natjecateljskoga dijela, prikazano je ukupno 69 naslova u kategorijama kratkih igranih, dokumentarnih, animiranih, eksperimentalnih i namjenskih filmova.

Na filmskoj vrpici snimljeno je 27 naslova (S/8 mm/1, 16 mm/ 21 i 35 mm/5) ili 39%, a na videu (VHS, S/VHS, BETA) 42 naslova ili 61% prikazanih radova.

Natjecateljski program pratila su tri ocjenjivačka suda:

- ocjenjivački odbor Festivala (Vinko Brešan, Stjepan Čuić, Tomislav Kurelec, Diana Nenadić, Igor Tomljanović), koji je dodijelio službene festivalske nagrade;
- žiri filmskih kritičara (čine ga svi članovi Društva hrvatskih filmskih kritičara koji se odazovu pozivu), koji dodjeljuje tradicionalne nagrade kritike — *Ok-tavijan*, te
- žiri uredništva katoličkog tjednika *Glas koncila*, koji dodjeljuje tradicionalnu nagradu *Zlatna uljanica*, za promicanje etičkih vrijednosti u filmu.

Osim natjecateljskog dijela, Festival je imao i posebni program u kojem su održane četiri projekcije:

- retrospektiva dokumentarnog filmskog opusa Branka Belana
- izbor filmova Zlatka Boureka
- retrospektiva Mihovila Pansinija i
- izbor filmova iz dječjeg filmskog stvaralaštva.

Branko Belan predstavljen je retrospektivom dokumentarnih filmova: *Timolovci* (1948.), *Istarski puti* (1952.), *Jesen na otoku Braču* (1957.), *Evropa kampuje na Jadranu* (1958.), *Vjekovi Hvara* (1959.) i *Mediteranski prozori* (1960.).

Izbor filmova Zlatka Boureka bio je ograničen dostupnošću fonda filmova Zagrebačke škole crtanog filma, pa su prikazani samo filmovi koji se nalaze u depozitu Hrvatske kinoteke: *Kovačev šegrt* (1961.), *I videl sam daljine meglene i kalne* (1964.), *Bečarac* (1966.), *Kapetan Arbanas Marko* (1968.), *Mačka* (1971.) i *Školovanje* (1971.).

U programu retrospektive Mihovila Pansinija, koja je održana u povodu sedamdesete obljetnice autorova života, prikazani su filmovi koji spadaju u antologijski izbor hrvatske alternative: *Brodovi ne pristaju* (1955.), *Zagorski cug* (1955.), *Kamen sebi diže spomenik* (1958.), *Siesta* (1958.), *U jednoj maloj tihoj kavani* (1958.), *Piove* (1959.), *Scuza signorina* (1963.), *Zahod* (1963.).

U izboru iz dječjeg filmskog i video stvaralaštva predstavljeni su filmovi: *Tragom zelene ljubavi* (KK OŠ Nikole Hribara, Velika Gorica), *Sve je dobro što se dobro svrši* (Filmska družina OŠ Šestine, Zagreb), *Veliki malima* (Filmska družina OŠ Janka Leskovara, Pregrada), *Dar životu* (KK 4T, OŠ Kozala, Rijeka), *Nešto me iznutra jede* (Vanima, Varaždin), *Vanimina posada* (Vanima, Varaždin), *Povijest bolesti Vanime* (Vanima, Varaždin), *Ja sam sanjao* (Vanima, Varaždin), *Pokladno jahanje* (Kinovideo sekcija OŠ

Sikirevci), *Hotel California* (Autorski studio Gimnazije Lucijana Vranjanina, Zagreb).

13. III.

U MMC-u održana je filmska večer posvećena filmologu Anti Peterliću, prigodom 60. obljetnice njegova života, na kojoj je prikazan film *Slučajni život* snimljen 1969. godine. Filmska večer održana je u suradnji s Hrvatskom kinotekom i Hrvatskim filmskim savezom. Prethodno su održane (također dobro posjećene) još dvije projekcije istoga filma u Kulturno-informativnom centru grada i Art kinu.

14.-23. III.

Film *Prepoznavanje* redateljice Snježane Tribuson prikazan je u programu Festival Internacional de Femmes (International Women's Film Festival), koji se održava u francuskom mjestu Créteil kraj Pariza.

20. III.

Nakon 6 godina rada, dovršen je dugometražni animirani film *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* redatelja Milana Blažekovića, prema romanu klasika hrvatske dječje književnosti Ivane Brlić Mažuranić i u produkciji Croatia filma. Svečana premijera trećeg dugometražnog animiranog filma redatelja Blažekovića i Croatia filma održana je u koncertnoj dvorani Lisinski.

24. III.

Jedan od najstarijih hrvatskih filmskih klubova, koji je ujedno odigrao značajnu ulogu u razvoju i neprofесиjske i profesionalne hrvatske kinematografije, Kinoklub Split proslavio je 45-u obljetnicu neprekinutoga rada. Klub je i ove godine domaćin Međunarodnog festivala novog filma i videa, koji će biti održan u mjesecu listopadu.

24.-28. III.

U ciklusu filmova iz svjetske klasike nijemoga razdoblja, u Art kinu su prikazani filmovi *Oktobar* (S. M. Ejzenštejn, 1928.), *Navigator* (B. Keaton, 1924.), *Pariz koji spava* (R. Clair, 1923.), *Potomak Džingis-kana* (V. Pudovkin, 1924.) i *Stradanje Ivane Orleanske* (C. T. Dreyer, 1928.)

Vjekoslav Majcen

Chronicle: January/March '97

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Ljetopisova bibliografija

Knjige o filmu tiskane u 1997. godini

Veljko Krulčić, Damir Primorac

FILMSKI GODIŠNJAK

Specijalno izdanje magazina Hollywood
UDK 791.43(100)"1997"

Zagreb : Vedis, 1997. — 352 str. : ilustr. : 19 cm

Glavni i odgovorni urednik Veljko Krulčić, zamjenik urednika Damir Primorac, suradnice i autorice pojedinih dijelova Godišnjaka Lidija Duvnjak i Marina Vuletić, vanjski suradnici Rade Dragojević, Aida Mandich, Jasna Nanut i Larisa Beltram.

Sadržaj: Kronika 1996.; Prvih sto godina kinematografije; Top liste; Sedamdeset godina Oscara; 1996.: Novo u kinima; Adresari; 1996.: Novo u videotekama; Biografije; Promotivne stranice.

Nenad Pata

MAJSTORI ZAGREBAČKOG CRTANOG FILMA: DOKUMENTI, SJEDANJA, SUDIONICI, monografija

UDK 791.43-252(497.5)

Zagreb: Vedis d.o.o., 1996. — 166 str. : ilustr.; 24 cm,

Sadržaj: Proslav; Prapočeci; Počeci Zagrebačke škole crtanog filma; Kritičari — estetičari — filmolozi; *Surogat* i Oscar; Razdoblje redatelja; Mini film; Autori: Dušan Vukotić, Nikola Kostelac, Borivoj Dovniković-Bordo, Dragutin Vunak, Vatroslav Mimica, Vlado Kristl, Aleksandar Marks, Boris Kolar, Zlatko Grgić, Zlatko Bourek, Zvonimir Lončarić, Pavao Štalter, Zdenko Gašparović, Ante Zaninović, Nedeljko Dragić, Milan Blažeković; Zagrebačka škola danas; Pogovor; Bilješka o autoru.

Katalozi

DANI HRVATSKOG FILMA

HRVATSKI FESTIVAL KRATKOGA METRA, katalog

urednik Vjekoslav Majcen

Zagreb : Zagreb film, 1997. — 71 str. : bez ilustr. : 24 cm

Sadržaj: Filmografija igranih, dokumentarnih, animiranih, eksperimentalnih i namjenskih filmova u natjecateljskom dijelu Dana hrvatskog filma (proizvodnja 1996./1997.); Posebni programi — Vjekoslav Majcen: *Dokumentarni opus Branka Belana*; Nenad Pata: *Zlatko Bourek*; Dario Marković: *Mihovil Pansini*; izbor dječjeg filmskog stvaralaštva; programi; popis producenata.

Prijevod

Wensley Clarkson

QUENTIN TARANTINO — PUCANJ S BOKA

UDK 791.44.071

Prijevod s engleskog; Borivoj Radaković

Zagreb : Celeber, 1977. — 320 str. : ilustr. : 24 cm

Damir Radić

Nenad Pata: Majstori zagrebačkog crtanog filma

Drugi književni rad nekadašnjeg šefa Studija za crtani film Zagreb filma i sedamdesetih godina najistaknutijeg urednika Filmskog programa Televizije Zagreb Nenada Pate, zapravo je zamaskirani *remake* njegove prve knjige *Život u fantastiji crtanog filma* iz 1984. godine. Vjerojatno želeći obilježiti četrdesetgodišnjicu znamenitog Studija za crtani film Zagreb filma, zagrebačka je izdavačka kuća Vedis, pod uredništvom agilnog Veljka Krulčića, u suradnji s autorom zamislila knjigu koja bi na zanimljiv način osvježila sjećanje na Zagrebačku školu crtanog filma u njezinim najslavnijim danima. Tako je druga Patina knjiga *Majstori zagrebačkog crtanog filma* podnaslovljena *Dokumenti — sjećanja — sudionici* i predstavljena, kako bi se razlikovala od prve, kao izvorna građa za povijest crtanog filma u Zagrebu kao meke animiranog filma u ovom dijelu Europe i svijeta. Međutim, pod drugim naslovom i uz drugi raspored materijala, Pata i njegov izdavač nude više-manje isti sadržaj kao u knjizi *Život u fantastiji crtanog filma*, čiji je izdavač bio Zagreb film.

Više u ovom slučaju znači da je Pata probio ograde Zagrebačke škole crtanog filma i u nekoliko stranica prvog poglavlja naslovljenog *Prapočeci*, dao kroz usta Vjekoslava Majcena i Zlatka Sudovića, osnovne informacije o pojavi crtanog filma u Zagrebu dvadesetih godina, odnosno u razdoblju prije drugog svjetskog rata. No, prostor posvećen tome razdoblju crtanog filma u Zagrebu toliko je kurtoazan da ga je Pata mogao slobodno zaobići, tim više što je o istom s više zanimanja i pozornosti pisao Ranko Munitić u nekoliko svojih knjiga. Više znači i poglavlje *Kritičari — estetičari — filmolozi*, u kojem Pata daje riječ istaknutim hrvatskim i svjetskim kulturnim djelatnicima, Radovanu Ivančeviću, Tomislavu Durbešiću, Rudolfu Sremecu, Anti Peterliću, Ranku Munitiću, Ralphu Bakshiju, Johnu Halasu i drugima, koji progovaraju o fenomenu Zagrebačke škole crtanog filma. U dobre strane *remakea* svakako valja pribrojiti radikalno smanjivanje Patina autorskog teksta (ono što je prisutno dobrim je dijelom od riječi do riječi, ili uz male pomake, prepisano iz prethodne knjige), što je motivirano željom da knjiga opravda epitet povijesnog izvora iz podnaslova, čime je lišena najslabije strane prve knjige, autorovih patetičnih iskaza i komentara.

Najveći su pak i najzanimljiviji »višak« ove, u odnosu na prethodnu Patinu knjigu, kontradiktorna sjećanja najvažnijih sudionika o pojedinim događajima i, što je važnije, o samim razlozima autonomnog poetskog iskaza Zagrebačkog crtanofilmskog kruga. Tako je zanimljivo čitati Vukotičeve

iskaze o početnoj ekonomskoj i zanatskoj uvjetovanosti reducirane animacije, tj. o modernističkim postupcima koji svoju inicijaciju duguju posvemašnjoj neupućenosti njihovih autora u zanatske osnove animacije (jer da su znali, većina njih bi vjerojatno radila kao Disney, koji je bio golem i nedostižan uzor), te oskudnim materijalnim okruženjem (nedovoljan broj cel-folija što je autore primoravalo da preskaču pojedine faze u radu), a onda Kostelčev iskaz kako su od početka htjeli raditi nešto drukčije od Disneya, te Mimičin iskaz kako su njima crtani filmovi diznijevskog tipa bili nešto posve strano. Istina, Vukotić priča o zagrebačkom crtiću iz »predškolskog razdoblja«, razdoblja Duga filma, a Kostelac i Mimica o neposrednim počecima Zagrebačke škole u sklopu Zagreb filma, no, neprijeporno je da Vukotić zastupa tezu o velikom utjecaju spleta okolnosti na nastanak zagrebačkog modernističkog prosede, kojega će njegovi autori tek nakon neočekivanog uspjeha u Cannesu 1958. postati potpuno svjesni kao visokovrijednog umjetničkog iskaza i nastaviti dalje u tome smjeru, dok se Kostelac i Mimica zagrebačkog crtića iz renomirane »školske« faze sjećaju kao antidiznijevskog od samoga početka. Mimica to pokrijepljuje općom modernističkom klimom začetom početkom pedesetih, *Exatom 51*, ali i njihovim spoznajama o drukčijim, nediznijevskim animacijskim putovima Bosustowa i njegova UPA-a, koje im je prezentirao upravo Kostelac, koji za sebe kaže kako je htio krenuti u nešto sasvim novo, jer Disney ga je odbijao, »grustilo« mu se od njega. Na drugome mjestu Kostelac, međutim, kaže kako je odvajanje od Disneya (na čijem tragu su zagrebački autori bili u razdoblju Duga filma predvođeni braćom Neugebauer), bilo motivirano i spoznajom da svojim skromnim materijalnim uvjetima nisu mogli konkurirati Disneyu na njegovu terenu i da su i zato pokušali u drugom smjeru, ohrabreni iskustvom i uspjesima Bosustowa. Takvom isprepletenošću različitih, i sukobljenih, sjećanja, Pata zapravo najbolje ilustrira onu dobro poznatu i točnu tezu o izrazitoj individualnosti zagrebačkih autora, o različitim individualnim korijenima i težnjama (pri čemu se posebice ističe Mimica koji jedini od »velikih« nije bio crtač i shodno tome jedan od rijetkih koji na crtani film nije došao kao autor karikatura, što njegovu početnu antidiznijevsku poziciju čini najuvjerljivijom) što termin škole kojim se obuhvaća zagrebački crtani film čini doista vrlo uvjetnim, mada ne i nametnutim jer neki zajednički nazivnici nesumnjivo su postojali. Inače, među sjećanjima autora ima još zanimljivih kontradiktornosti. Spomenimo tek ono prema ko-

jem Kostelcu, inače upućenom u svjetska animacijska zbivanja, nije bio poznat Norman McLaren («Nisam znao da postoji McLaren...»), koji je već 1952. ostvario čuveni film *Susjedi* čiju je temu Kostelac (i mnogi drugi autori tog doba) varirao u svom najpoznatijem filmu *Na livadi* (1957.).

Osim »viškova« u odnosu na *Život u fantastiji crtanog filma*, Patini *Majstori zagrebačkog crtanog filma* puni su »manjkova«. Osnovni je manjak, bez navodnika, njegovo zavaravanje čitatelja. Nazvavši knjigu u podnaslovu *Dokumenti — sjećanja — sudionici*, Pata je sugerirao ponudu izvorne građe o zagrebačkom crtiću, tj. nešto čega ranije u povećoj bibliografiji Zagrebačke škole crtanog filma nije bilo. No, bilo je to samo bacanje pijeska u oči. Jer, sjećanja i sudionici doista su tu, ali od dokumenata nema ni najmanjega traga. I dok je u prethodnoj knjizi Pata predstavio nekoliko pisama i nekoliko izvadaka iz vlastita dnevnika, u *Majstorima zagrebačkog crtanog filma* nema ni »d« od dokumenata, a sjećanja su uglavnom prepisana iz *Života u čaroliji crtanog filma*. Uz to, prethodna je Patina knjiga nudila i vrlo koristan *Mali leksikon autora* s biofilmografijom svih važnijih autora Škole od Nikole Kostelca do Joška Marušića, te popis svih domaćih i inozemnih nagrada što su ih filmovi Škole dobili od 1956. godine do zaključenja rukopisa, kao i popis svih autora (scenografa, crtača, scenarista, skladatelja i redatelja) koji su od 1956. do 1983. godine djelovali unutar Zagrebačke škole crtanog filma. Uspoređujući dvije Patine knjige nemoguće je ne zaključiti da je druga tek pročišćena verzija prve, »očišćena« u velikoj mjeri od patetičnih, »poetskih« autorskih komentara, što je dobro, ali i od vrlo korisnih informacija o autorima, filmovima i nagradama (ove

posljednje i samom su mi bile dragocjene prilikom pisanja tekstova o crtanofilmskim autorima za Hrvatski biografski leksikon), što je loše.

Zaključit ću na kraju da je čitatelj upoznat s prethodnom knjigom Nenada Pate *Život u fantastiji crtanog filma* na neki način prevaren *Majstorima zagrebačkog crtanog filma*, što samoprepisivanjem autora, što podnaslovnim sugeriranjem da ga u knjizi očekuje nešto (dokumenti) čega u njoj nema. Čitatelju koji nije upućen u prvu Patinu knjigu novo njegovo ostvarenje bit će korisno, no samo u slučaju da je jako dobro upoznat s tematikom (što znači i da je, među ostalim, upoznat s prvom Patinom knjigom, čime smo opet došli na početak), jer nova knjiga ne nudi previše informacija o građi kojom se bavi (zahtijeva dakle upućenoga čitatelja), primjerice, što je to razdoblje redatelja objašnjeno je tek u dvije rečenice. Upućenijeg čitatelja ipak itekako bi zanimalo datiranje pojedinih sjećanja, uostalom to je preduvjet knjige koja ozbiljno pretendira biti povijesnim izvorom.

Nije suvišno napomenuti da je knjiga izdana bez korektura, a vrlo vjerojatno i s nekompetentnom lekturom, tako da je u njoj John Halas postao John Hallas, a Norman McLaren — Norman Mc Larren, da se ne spominje da su Apenini i Mezopotamija otisnuti malim početnim slovom. O vrijednosti knjige ponešto govori i ime njezina recenzenta. Dok su recenzenti prve Patine knjige bili dr. Ante Peterlić i prof. Ive Mažuran, *Majstore zagrebačkog crtanog filma* recenzirao je Damir Primorac, zamjenik glavnog i odgovornog urednika (Veljka Krulčića) populističkog časopisa *Hollywood*, u čiju kompetenciju recenzenta jedne takve knjige najozbiljnije sumnjam.

Damir Radić
Nenad Pata:
Masters of Zagreb Cartoon Films
 UDC 791.43-2(049.3)

In a review of a book *Majstori zagrebačkog crtanog filma* (*Masters of Zagreb Cartoon Films*), Zagreb 1996, the revi-

ewer points that the book is a »remake« (second changed edition) of the previous author's book (*Život u fantastiji crtanog filma* — *A Life in a Cartoon Film Fantasy*). Book is a compilation of interviews with animation authors and people connected with them and supplied with book author's comments. It offers some interesting statements by Zagreb animation authors, but lacks historical annotations and coherent structure.

Dragan Rubeša

Filmski trendovi devedesetih



Fascinacija njujorškom umjetničkom scenom: Prizor iz filma *I Shot Andy Warhol* redateljice Mary Harron

Pod pojmom filmski trend podrazumijevamo grupu autora koje povezuju bliski tematski interesi. Njihova se ideološka i estetska načela mahom podudaraju, a svoje ostvaraje pretvaraju u sezonske filmske hitove koji funkcioniraju poput prolazne modne kolekcije. Jer, ako je jedna filmska sezona u krugu američke visokobudžetne produkcije protekla u znaku povratka filma katastrofe, iduće će je sezone zamijeniti neki drugi *revival*, bez obzira promatramo li ga u njegovom *neo*, *post* ili nekom drugom pomodnom, kontekstu. Gotovo identični zakoni vrijede i u krugu američkoga nezavisnog filma kojim je u sezoni 1990./1991. dominirao *New Queer Cinema* (*Novi pederski film*) čiji su se autori ubrzo okrenuli nekim drugim temama. Slično je stanje i u krugu europske kinematografije koja je konačno doživjela svoj spektakularni *comeback* nakon godina nedostatka kreativnosti. Jer, koliko je samo vremena trebalo da se francuski film oslobodi svoje

pretjerano stilizirane barokne forme iz osamdesetih godina, koja je svoj trendovski usmjeren *image* izgradila na patetičnom Lucu Bessonu (*Big Blue*), pretencioznom Jeanu Jacquesu Beneixu (*Betty Blue*) ili bajkovitom Leosu Caraxu (*Les Amants du Pont-Neuf*), te da se okrene jednoj novoj generaciji inteligentnih mladih redatelja i njihovim malim velikim filmovima u rasponu od Cedrica Klapischa (*Chacun cherche son chat*) do Mathieua Kassovitza (*La Haine*). Njima su se pridružili stari lisci poput Chabrola (*La Cérémonie*) i Erica Rohmera (*Conte d'été*), zauvijek potisnuvši Bessona i njegovo pomodno društvo u celuloidni zaborav. (Ovo se, naravno, mora promatrati u globalnim okvirima, jer su u Hrvatskoj ovi celuloidni šminkeri tek nedavno distribuirani u video izdanju.)

No, ako se neki film na prvi pogled doima poput prolazne celuloidne atrakcije (prolaznog trenda), on istodobno

može djelovati i poput ultimativnog remek-djela, te steći zaslužen kulturni status. Istodobno, pojam »trenda« može se promatrati i u širem smislu, kad npr. govorimo o »trendu nemaštovitosti« ili »trendu neinventivnosti«, što se prije svega odnosi na recentnu produkciju holivudskih *blockbustera*.

Teror *blockbustera*

U posljednjih dvanaest mjeseci, pokretna vrpca u holivudskoj tvornici celuloidnih snova nije se zaustavljala ni u jednom trenutku, izbacujući na filmsko tržište cijeli niz razvikanih populističkih megahitova. Toliko se izlizala (s iznimkom *Vrućine*) da je konačno došlo do njezina kvara.

tuacija začinjanih iritantnim sentimentalizmom, iako im na raspolaganju stoji najsuvremenija kompjutorska tehnologija. Poplavu zamjenjuje požar, a požar će naslijediti vulkani i uragani. I tako unedogled. Vanzemaljci prijete globalnom katastrofom neviđenih razmjera, a Verhoevenovi intergalaktički digitalni insekti i Emmerichove ljigave spodobе doimaju se poput ratobornih monstruma i potpuna su suprotnost dobroćudnom ET-ju. Riječ je, dakle, o tipičnim simptomima američkog neo-izolacionizma i rastuće ksenofobije. Neodoljiva potreba za vanjskim neprijateljem, kao nostalgija za onim prekrasnim vremenima kad su militantni *alieni* funkcionirali kao metafora za opasne Ruse. Istodobno, naša zemlja



John Sayles Lone Star / Usamljena zvijezda

No, vrpca je jednostavno promijeniti, ali ne i radne navike zanatlija koji su na njoj zaposleni. Nostalgично orijentirani filmofili sigurno se sjećaju slavnog razdoblja osamdesetih godina u kojemu se ta tvornica mogla pohvaliti svojim inteligentnim zanatlijama koji su tada bili u naponu kreativne snage, a radilo se o redateljima posve različita senzibiliteta, od maestra akcijskog filma Jamesa Camerona (*The Terminator*) do kreatora dojmljive obiteljske zabave Joea Dantea (*The Explorers*) ili vječnog Spielberga. Ali na izmaku milenija, radnici holivudskog lunaparka doživljavaju najveću krizu, bez obzira pokušavaju li udahnuti život filmu katastrofe kombinirajući njegovu poetiku s ikonografijom znanstveno-fantastičnih filmova iz pedesetih godina ili su fascinirani nekim drugim smjerom.

Ti »katastrofičari« pretvaraju kvazispektakle u uniformirane proizvode s cijelim nizom analnih i prepoznatljivih si-

(i ne samo ona) pretvorila se u idealan teren za odlaganje celuloidnog smeća koji ne samo da vrijeđa inteligenciju svakog prosječnog gledatelja (slučaj *Twister*), nego ga istodobno pretvara u teledirigiranog zombija.

Ništa bolje ne funkcionira ni popularni žanr *mainstream* komedije koji se u svom zlatnom razdoblju mogao pohvaliti cijelim nizom intrigantnih autora, u devedesetima pao je na najniže moguće grane, bez obzira rabi li motiv junakove preobrazbe (Ramisov *Multiplicity* i Shadyjacov *Luckasti profesor*) ili nas iritira nepodnošljivim grimasama Acea Venture. Glupima i još glupljima.

Kreativni pad doživio je u američkoj visokobudžetnoj produkciji i »ženski« film. Jer, za razliku od legendarnih Sirkovih remek-djela u kojima heroine misle, ovaj se podžanr u suvremenoj holivudskoj *mainstream* produkciji sveo na



Oscar u znaku nezavisna filma: Geoffrey Rush u filmu *Shine* australsko-redatelja Scotta Hicksa

plačljive terapijske seanse (*Gdje ljubav živi*), banalne seksualne ispovijesti začinjene grupnim zagrljajima (*Waiting to Exhale*), suzne klimakse i bolne porođaje uz neizbježnu nazočnost histeričnog supruga. S druge strane, oni su puka glorifikacija ženskog prijateljstva kao odgovor na klasični *buddy-buddy* duet. Jer, ni Louise se sigurno ne bi onako ludo provela da nije upoznala Thelmu. No, bez obzira na to svode li se njihove igre na osvetu, prezir ili socijalni bunt, ovaj se opasni duet ipak uspio uzdignuti iznad klasičnih stereotipa kojima suvremeni Hollywood portretira svoje heroine.

Međutim, svi ti uragani, dvojinci, vanzemaljci i opasne dame, nedavno su doživjeli najgori mogući udarac. Komercijalno atraktivni Oscar pred nosom im je zatvorio vrata, dajući prednost nezavisnom filmu, što je pravi presedan u povijesti zlatne statuete. Ljubavna idila između mitske Akademije i holivudskih »major« kompanija (slučaj *Forrest Gump* i *Hrabro srce*) prekinuta je gotovo preko noći. Poznata po svojim konzervativnim mjerilima u odabiru filmova, Akademija je promijenila svoja rigidna stajališta, dajući prednost politički korektnoj struji. Nakon ovog šoka, recentnoj produkciji imbecilnih holivudskih *blockbustera* i njihovim neinventivnim autorima nije preostalo drugo nego pronaći svoju utjehu u *Varietyjevoj* ljestvici najgledanijih filmova — brojeći zarađeni novac. Jer, u nominaciji za najbolju mušku ulogu, razvikanog Toma Hanksa, Mela Gibsona i Kevina Costnera zamijenili su anonimusi poput Geoffreya Rusha i Billyja Boba Thorntona, a umjesto njihovih glamuroznih kolegica pojavljuju se nenašminkane i samozatajne heroine snažnoga glumačkog potencijala poput Brende Blethyn, Emily Watson i Frances Mc Dormand (od razvikanih imena samo se veteranka Diane Keaton uspjela progurati u ovu respektabilnu reprezentaciju). Isti se slučaj ponovio i u kategoriji najboljeg filma u kojoj je, ne računajući *Columbiju* i njezinog *Jerryja Maguirea*, trijumfirala niskobudžetna produkcija. No, istodobno, ta kategorija na neki način pokazuje i zanimljiv presjek recentnih celuloidnih zbivanja u sferi globalnog filma, u rasponu od vječno atraktivnog britanskog soci-

jalnog vala (Leighov film *Istine i laži*), post-tarantinovskoga *neo-noirea* braće Coen (*Fargo*), do uvijek zanimljive austral-ske kinematografije (*Shine* Scotta Hicksa, priča o glazbenom *enfant terribleu*) i rafiniranog izričaja Anthonyja Minghelle (*The English Patient* — ekranizacija istoimenog romana kanadskog pisca Michaela Ondaatjea, čija je zbirka postmodernističke poezije pod nazivom *Sabrana djela Billyja Kida* nedavno objavljena i u Hrvatskoj).

Festivalsi — barometar trendova

Ipak, najbolji barometar celuloidnih trendova i dalje su filmski festivali, bez obzira da li je riječ o etabliranim manifestacijama na relaciji Berlin-Cannes-Venecija ili manje razvikanim priredbama. A koliko su one značajne za sudbinu određenog filmskog naslova, bez obzira na njegov nekomercijalni karakter, govori i činjenica da su dva filma s Oscarovlje liste (*Fargo*, *Tajne i laži*) doživjela svoju svjetsku premijeru na prošlogodišnjem Cannesu, a Hicksov *Shine* koji je lani zatvorio venecijansku Mostru, već se tada spominjao kao jedan od mogućih kandidata za ovogodišnju oskarovsku nominaciju. Povezanost između festivala i dodjele Oscara vrlo je uspješna.

Iako se ove razvikane priredbe na prvi pogled bitno ne razlikuju svojom koncepcijom, svaku od njih odlikuju određene specifičnosti. Berlinski filmski festival godinama je bio glavno godišnje ročište za autore *gay* filmova, a njegova je *Panorama* sustavno podržavala nekonvencionalnija ideološka načela svojih sastavljača, dajući prednost istočnoazijskom filmu. Otkaćeni *image* poslijeratnog Berlina zabilježen u Fossejevom *Cabaretu* i njegov nekadašnji izolirani geopolitički položaj, pretvorili su ga u prijestolnicu europske alternative. Ta je manifestacija oduvijek bila integrirana u život velegrada i njegov frenetični dnevni puls, a festivalsku publiku nije činila umorna i blazirana bjelosvjetska elita, nego Berlinčani koji prate kulturnu ponudu svojega grada. No, vremena se mijenjaju. Nakon pada berlinskog zida, taj je grad izgubio prepoznatljivi *image*, što je utjecalo i na festival čija je programska koncepcija u posljednjih nekoliko godina mahom balansirala između europskog filma i holivudskih atrakcija, a autori provokativnijih naslova zamijenili su Berlin manje razvikanim alternativnim priredbama poput londonskog festivala *gay* filma.



Britanski socijalni val: *Beautiful Thing* redateljice Hettie Macdonald

Medijska atrakcija: *Crash* redatelja Davida Cronenberga

Za razliku od Berlina, festivali u Cannesu i Veneciji uvijek su sličili kaotičnom cirkusu koji deset dana puni hotele filmskim zvijezdama, starletama, novinarima i svjetskom elitom, da bi ih nakon posljednje festivalske večeri preko noći prizemljio u dosadnu letargiju otmjenog kupališnog mjesta. Međutim, bez obzira na snobovsko elitni *image* Cannesa, riječ je o festivalu koji se posljednjih nekoliko godina može pohvaliti najatraktivnijim programom. To se ne odnosi samo na službenu selekciju nego i na usporedne programe koji poklanjaju veliku pozornost američkoj nezavisnoj produkciji, bez obzira na to što se ta manifestacija u nas često spominjala u negativnom kontekstu (predimenzionirani slučaj Kusturičina *Undergrounda*). A kako ovaj ugledni festival idućeg svibnja slavi svoj pedeseti rođendan (laureat prvog Cannesa bio je Rene Clement s filmom *Bitka za prugu*) nje-

gov izbornik sigurno će priuštiti svojim gostima ugodnih filmskih iznenađenja.

Istodobno, venecijanska Mostra jedan je od rijetkih festivala koji se nikad nije stidio holivudskih megahitova, njihovih heroja i superheroja, nastojeći svojim programima zadovoljiti i onaj dio publike koji film promatra isključivo kao nepretencioznu zabavu. Zato njezin dugogodišnji direktor Gillo Pontecorvo nije zanemario zahtjevnije gledatelje, dajući najčešće prednost etno-trendovima i manje poznatim kinematografijama Afrike i Azije (Kiarostami i iranski neorealizam) i podupirući najnovije filmove europskih filmskih legendi poput Godarda (*Forever Mozart*), Wendersa (*S onu stranu oblaka*), Leloucha (*Žene, muškarci: uputa za upotrebu*) i Schlöndorffa (*Ogre*) iako njihovi naslovi nisu bili na razini najintrigantnijih djela tih autora. No, kako ove godine ulogu festivalskog selektora preuzima Giorgio Gosetti, novo izdanje Mostre sigurno će doživjeti promjena u programskoj koncepciji.

Od svih međunarodnih filmskih priredaba zasigurno je najzanimljiviji Sundance Festival koji se svakog siječnja održava u Park Cityju, metropoli svjetskog nezavisnog filma. Taj festival otvara važan prostor za afirmaciju novih redateljskih imena i njihovo uključivanje u glavne kinematografske tokove (Tarantino, Bryan Singer, Soderbergh i Kevin Smith samo su neki od kulturnih filmaša koje je predstavila ta respektabilna manifestacija). Istodobno, u povijesti Sundancea sadržana je i cijela povijest američkog niskobudžetnog filma i njegovih mladih autora koji su često pod utjecajem određenog filmskog smjera, iako to čine veoma uspješno.

Nova generacija glumaca: Robert Carlyle u filmu *Riff-Raff* Kena Loacha

New Age ironija: *Safe* redatelja Todda Heynesa

Kreativna snaga autorskog filma *Made in USA*

Status nezavisnog redatelja može u Americi postići, uz malo novca i mnogo dobre volje, gotovo svaki nadareni student filmske akademije, a kada njegov prvijenac doživi odgovarajući uspjeh u međunarodnim art krugovima on će ga bez poteškoća moći upotrijebiti kao ulaznicu za Hollywood, ako mu je do toga stalo. Stari maheri poput Johna Saylesa i Jima Jarmuscha širom su otvorili vrata cijeloj jednoj generaciji niskobudžetnih autora čija su ih debitantska ostvarenja osamdesetih godina promovirala u prave zvijezde neovisnog filma. Međutim, koliko su se oni svojim senzibilitetom razlikovali, toliko se i njihova filmska karijera kretala u različitim smjerovima. Dok su se jedni i dalje držali nezavisnih okvira, drugi su već imali ulaznicu za holivudsku tvornicu.

Postoje li uopće neka pravila po kojima se može prepoznati njihov rukopis? Svetac zaštitnik nezavisnih »auteura« John Sayles jedanput je bez suvišne teoretizacije naglasio neke od osnovnih značajki niskobudžetnog filma: radnja se najčešće događa u sadašnjosti, scenografija je svedena na »siromašne« interijere, specijalni efekti potpuno se izbjegavaju, a uloge su podijeljene mahom nepoznatim glumcima kako bi se troškovi sveli na najmanju mjeru. Takvih jednostavnih pravila Sayles se držao i u svom redateljskom prvijencu *Povratak sedmorice iz Secaucusa*, smjestivši svoje traumatizirane protagoniste u jednu sobu u kojoj provode vikend raspravljajući o smislu života, seksu, smrti i sličnim temama, a taj će pristup nešto kasnije preuzeti i Lawrence Kasdan u filmu *Velika jeza*. Sayles je strogo poštovao pravila jeftinoće i uporno izbjegavao pomodno koketiranje s različitim trendovima suvremene neovisne produkcije *Made in USA*, uporno odbijajući primamljive ponude Hollywooda. Ostao je vjeran svojem prepoznatljivom stilu, bez obzira na to je li maštovito isprepletao sudbine svojih junaka u multikulturalnom ambijentu New Jerseyja i njegovih predgrađa koja su na rubu ekonomskog kolapsa (*Grad nade*) ili suptilno balansira između »osobnog« i »političkog«, secirajući emotivne nemire svojih protagonista koji žive uz »granicu nade« (granicu između Teksasa i Meksika) čije su životne sudbine, bez obzira na različito etničko podrijetlo usko povezane događajem iz prošlosti (*Lone Star*). Zato i naslov njegova najnovijeg filma po prima metaforičko značenje glede njegove karijere: Sayles je bio i ostao usamljena zvijezda neovisnog filma.

Krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina američka niskobudžetna produkcija doživjela je sve veće tematsko i stilsko raslojavanje, postajući žrtvom prolaznih trendova. Jedni su krenuli tragovima Melvilleovih *noirea*, eksploatacijskih B-filmova i *pulp poetike* Elmorea Leonarda, pretvarajući svoje ostvarenje u krvavi crnohumorni teatar, na čijoj se pozornici izmjenjuje bizarna galerija gnjevnih očajnika, sitnih lopova i plaćenih ubojica s viškom adrenalina u krvi, forsirajući nasilje do granica totalnog apsurda (Tarantino, Robert Rodriguez, Roger Avary). Drugi su pak u svojoj autsajderskoj poetici koketirali s *gay* filmom (Gregg Araki, Tom Kalin, Todd Haynes), eksplicitno secirajući homoseksualne teme i istodobno pomažući socijalizaciju pripadnika seksualnih manjina koji su, gledajući tuda, ali poznata iskustva, u mraku kinodvorane ubrzo došli do zaključka da nisu sami. Međutim, ovaj *gay* smjer ugasio se preko noći, a njegovi su se autori okrenuli nekim drugim temama, istodobno tragaajući za nekim novim autsajderima. Araki se preusmjerio na problematičnu urbanu mladež Californije, koketirajući s ikonografijom *splatter horror*a (upravo je završio snimanje najnovijeg filma *Nowhere*), a Haynes je počeo ironizirati *new age* (*Safe*), da bi se u najnovijem filmu *Glitter Kids* pridružio skupini autora opčinjenih sedamdesetim godinama, ne bi li gledatelje vratio u razdoblje u kojem su se smijali vlastitom izgledu.

Devedesete godine s velikim i malim ratovima, nacionalizmima, etničkom mržnjom i recesijama, označile su pojavu jednog novog smjera. Svjesni da ne mogu promijeniti svijet, pripadnici ove generacije munjenih i zbunjenih ravnodušno se povlače u apatiju i beznade, razotkrivši celuloidnog idola u Richardu Linklateru (*Slacker*) koji histeričnim pokretima kamere dokumentira susrete sa sumještanima, pretvarajući svoje djelo u neku vrstu pseudoantropološke vježbe, dok je njegova urbana svakodnevica kaotična poput svijeta u kojemu živi. Ovoj ikoni »generacije X« pridružio se i Kevin Smith (*Clerks*, *Mallrats*), čija je najnovija priča o neobičnom prijateljstvu mladića i lezbijke (*Chasing Amy*) mahom doživjela negativne kritike. Istodobno, njegovi su pomodni kolege posegnuli za drugim interesnim skupinama. No, njihov je nekonvencionalni »siromašni« stil oduvijek djelovao kao kombinacija malog kućnog videa i sociološke studije u kojoj minuciozno bilježe svakodnevne rituale, seciraju životnu filozofiju i istražuju ponašanje, bez obzira je li riječ o »retro« swingerima (*Swingers* Douga Limana), pozerima s Beverly Hillsa (*Clueless* Amy Heckerling) ili »grunge« sceni Seattlea (*Slaves from the Underground* redateljice Kristine Peterson). Treći su pak fascinirani likovnom scenom njujorškog Lower East Sidea, u rasponu od Mary Harron (*I Shot Andy Warhol*) i Juliana Schnabela (*Basquait*).

Bez obzira na to je li riječ o *new ageu*, homiцима, generaciji X, njujorškim umjetnicima, *swingerima*, *yuppiejima* ili o nekoj drugoj grupi, poetika filmaša koji intrigantno seciraju njihove rituale mora se prije svega promatrati kao prolazan celuloidni trend. Jer, kako nastaju novi smjerovi, tako i padaju u zaborav. Zato mnogi kritičari govore o krizi ideja američke nezavisne produkcije koja se neprestance vrti u začaranu tematskom krugu, što je uostalom dokazao i ovogodišnji Sundance festival čiji se selektor pohvalio da je na nje-

govu adresu pristigao rekordan broj od 800 različitih naslova (prije dvije godine bilo je prijavljeno samo 280 filmova). No, njihovi autori mahom recikliraju slične teme. Njujorški *teenageri* (*Hurricane* Morgana J. Freemana) izmjenjuju se s etničkim freskama, a disfunkcionalne obitelji (*House of Yes* Marka Waltersa) s malim pričama o običnim ljudima, kakvu nam je ispričao i laureat Jonathan Nossiter (*Sunday*). Zakazali su isključivo razvikani autori poput Lyncha (*Lost Highway*), dok su nas u ovoj »uvrnutoj« skupini kulturnih redatelja neovisne produkcije jedino fascinirale erotizirane meditacije o simbiozi automobila i seksualnosti u rukopisu kontroverznog Cronenberga. No, iako se njegov *Crash* na prvi pogled doima poput prolazne medijske atrakcije, repetitivni *techno* rituali u kojima sudjeluju njegovi junaci koje seksualno uzbuđuju orgazmični sudari jurećih automobila i tjelesni ožiljci njihovih žrtava nisu odraz autorova trendovskog prenemaganja. Cronenbergov se film bez pretjerivanja može smatrati jednim od najznačajnijih filmova u devedesetima.

Tradicionalno usmjereni na uvoz ultrakomercijalnih megalitova, domaći distributeri nikada nisu pokazali veće zanimanje za ovaj tip produkcije, iako je riječ o dinamičnoj sceni na kojoj se svake godine pojavljuje neko novo ime. Svjesni uspjeha koji su doživjeli ti nadareni mladi filmaši, holivudski moćnici masovno hodočaste u Park City s primamljivim ponudama. Koliko će odlazak u Hollywood umanjiti njihovu individualnost ovisi prije svega o njima samima. Jer, oni dobro znaju da Hollywood ne priznaje »nezavisnost« nego samo tolerira različite stupnjeve »ovisnosti«.

Trendovi u suvremenom britanskom filmu

Poetika europskih niskobudžetnih redatelja ostavila je znakovite tragove na senzibilitet američkog autorskog filma, što potvrđuje i njihova međusobna suradnja u rasponu od redateljskog tandema Kaurismaki-Jermusch do glumačko-autorskog dueta Isabelle Hupert-Hal Hartley. No, ni europska kinematografija nije imuna na trendovski virus u čemu prednjače britanski filmaši, što se ne odnosi samo na pokretne slike nego i na druge izričajne oblike, od glazbe do mode. Iako je riječ o precijenjenom filmu, pomodni *Trainspotting*

ne promatra se samo poput ultimativnog fenomena, nego je taj kulturni film zapravo značajna prekretnica u glumačkoj karijeri njegovih junaka, među kojima se izdvajaju Evan McGregor i Robert Carlyle. Zato nije neobično da je na Sundance festivalu od prikazanih filmova najveći pljesak publike dobio britanski film prikazan u selekciji stranih filmova *Full Monthly*, u kojem je Carlyle maestralno portretirao nezaposlenog metalca koji zarađuje za život izvođeci svoj *strip-tease show* u nekom opskurnom klubu.

Carlyle i njegovi talentirani kolege djeca su britanskog socijalnog vala koji suvereno vlada britanskom kinematografijom već više godina, iako postoje i neki drugi celuloidni trendovi, od onog koji se poigrava političkom svakodnevicom Sjeverne Irske (Neil Jordan, Jim Sheridan), do onog koji svoj *image* gradi na adaptacijama klasičnih djela britanske literature (sindrom Shakespearea i Jane Austen) koji se svojim vrhunskim profesionalizmom bitno ne razlikuju od TV-serija snimljenih u radionici BBC-ja. A tu je i ona grupa profinjanih filmaša (Hampton) koji u svojim pretjerano stiliziranim kadrovima promatraju Englesku onako kako je zamišlja prosječni europski turist: tweed, vlažni pejzaži i romantične vile.

Međutim, britanska svakodnevica ipak je nešto drukčija od one kakvom ju portretiraju ovi tweed-nostalgirači. To su nam uostalom dokazali i redatelji poput Kena Loacha i Mikea Leigha. Okrutni pjesnici britanske suburbije s prljavim spavaonicama, plastičnim *fast food* restoranima i pubovima čije su tople drvene interijere zamijenili poker automati i karaoke, večeri okupane prodornom neonskom svjetlošću. U takvoj se depresivnoj atmosferi dave njihove »isprane« kreature, poput maestralne Brende Blethyn (jedna od kandidatkinja za Oscara u kategoriji glavne ženske uloge), junakinje prekrasnog Leighova filma *Istine i laži*. Ali, dug je put od East Enda do Hollywoda.

A trendovi se mijenjaju na isti način na koji se završila i medijska *Trainspotting* euforija. Nešto što je jedne godine bilo sezonski hit (feministkinje, generacija X, swingeri) ubrzo se pretvorilo u naviku. U tom slučaju, selektori nekog budućeg festivala morat će potražiti neke nove autsajdere.

Dragan Rubeša

Film Trends in the Nineties

UDC 791.43.04

The article is an overview of general film trends in the cinema of the nineties: The French revival, failing pressure of the Hollywood mainstream, festivals as the main trend indicators, a prolific wave of US »auteur« independents, the world domination of British social wave films.

The world cinema of the nineties is marked with highly dynamic trends. There is the French revival with C. Klapisch, M. Kassovitz, the new Chabrol and Rohmer. The pressure from Hollywood's mainstream blockbusters continues but lacks inventiveness with catastrophe films filed

with sentimentalism and banal situations, unsuccessful highbudget comedy and women's films. Film festivals like Cannes, Sundance, Venice and Berlin continue to be the main trend indicators particularly sensitive to anything trendy and new. The rise of US »auteur« independents (low budget films) is also very important, with some of them competing for a place in the mainstream cinema, while others, like Sayles, continue to work low budget. This prolific off-field, with 800 films registered at the Sundance film festival, has become dense with short and transient recycling trends such as noire revivals, pulp poetics, gay films, young films, new age films, etc. In Britain, social wave films masterfully dominate over the staid mainstream adaptations of Shakespeare and Austin.

Pregled repertoara

uredio: Igor Tomljanović*

BLJESAK / THE GLIMMER MAN

SAD, 1996. — pr. Warner Bros., Steven Seagal, Julius R. Nasso, izv. pr. Michael Rachmil. — sc. Kevin Brodbin, r. John Gray, d. f. Rick Bota, mt. Donn Cambern. — gl. Trevor Rabin, sgf. William Sandell. — ul. Steven Seagal, Keenan Ivory Wayans, Bob Gunton, Brian Cox, Michelle Johnson, John M. Jackson, Stephen Tobolowsky, Peter Jason, Ryan Cutrona, Richard Gant, Johnny Strong, Robert Mailhouse, Jesse Stock, Alexa Vega, Nikki Cox. — 91 minuta. — distr. Kinematografi.

Los Angeles potresa niz serijskih ubojstava u kojima su žrtve cijele obitelji. U rješavanju tog slučaja radi detektiv Jim Campbell (Damon Wayans) kojemu kao pomoć dodjeljuju neobičnog njujorškog detektiva Colea (Steven Seagal). Njihovi potpuno različiti karakteri otežat će istragu koja će u jednom trenutku ukazati i na detektiva Colea kao mogućeg ubojicu.

Steven Seagal istaknuo se kao glumac samo u jednom dobrom filmu (*Opsada*) dok je ulogama u ostalim filmovima tek održavao određeno zanimanje publike. No kako posljednji njegovi filmovi redom doživljavaju krahe na kinoblagajnama jasno je da se publika zasitila plitkih akcijskih filmića kakvima se Seagal proslavio. Isti je slučaj i s *Bljeskom* koji je režirao televizijski rutiner John Gray. Taj Seagalov film nudi otrcanu formulu *buddy-buddy* filmova o serijskim ubojicama, a sve je začinjeno scenama u kojima Seagal po-

kazuje svoje zavidno borilačko umijeće. No, sve to napravljeno je prilično traljavo, a sasvim solidno odebljali Seagal potpuno je neuvjerljiv i iritantan u glavnoj ulozi. Potpuno nerazrađeni likovi motaju se u filmu i očito je da scenarist nije znao što bi napravio s njima. Gray i ostatak autorske ekipe nisu u stanju osmisliti ni likove ni odnos dvojice glavnih junaka. Priča je nespretno složena i nema nikakvih napetosti, pa se *Bljesak* doima mnogo dužim nego što u biti jest. Jedina svijetla točka donekle je simpatičan nastup Keenan Ivory Wayansa, ali i unatoč njemu, *Bljesak* je loš film koji zauzima nisko mjesto u filmografiji Seagala (koja ionako obiluje lošim filmovima poput *Konačne odluke*, *Smrtonosne zemlje*, *Opsade 2...*), a da ne govorimo o usporedbama toga filma sa spektaklima poput *Istinitih laži*, *Brzine* i dr.

Denis Vukoja

DIM U LICE / BLUE IN THE FACE

SAD, 1995. — pr. Miramax Films, Interl, NDF/-Euro Space, A Blue In The Face Production, Greg Johnson, Peter Newman, Diana Phillips (kpr. Hisami Kuroiwa), izv. pr. Harvey Keitel, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — r. Wayne Wang, Paul Auster, d. f. Adam Holender, mt. Christopher Tellefsen. — gl. John Lurie, Calvin Weston, Billy Martin, sgf. Kalina Ivanov. — ul. Harvey Keitel, Roseanne, Michael J. Fox, Lily Tomlin, Mel Gorham, Jarred Harris, Giancarlo Esposito, Victor Argo, Madonna, Keith David, Mira Sorvino. — 84 minute. — distr. UCD.

Nije jasno je li netko na temelju *Dima* mogao očekivati da će svaka sljedeća zajednička pojava Paula Austera, jednog iz mnoštva američkih intimističkih, karverovskih pričopisaca, i Waynea Wanga — kojem je ne baš suptilni *Klub sretnih žena*, izgleda, dogovorno



Dim u lice

* Popis kratica: pr. producent; izv. pr. — izvršni producent; sc — scenarist; r. — redatelj; d. f. direktor fotografije; mt. montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija; kostim. — kostimografija; ul. — uloge; igr — igrani film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; c/b — crno-bijeli; col — film u boji; distr. — distributer.

Obrađeno je ukupno 36 filmova i osam videonaslova. Od toga na kinorepertoaru bilo je 29 filmova iz SAD, 2 filma iz Velike Britanije, 1 film iz Italije, te 4 koprodukcijska filma (SAD-Velika Britanija, Velika Britanija-Nizozemska-Francuska, Italija-Velika Britanija-Francuska, Španjolska-Velika Britanija-Njemačka).

Filmove su distribuirali Kinematografi (8), Continental film (7), UCD (6), Europa film video (5), Adria film i VEM (3), Blitz video (2), te Poly Bros i Sigma film (1).

Od 8 obrađenih videonaslova, svi su proizvedeni u SAD, a distributeri su Continental film i VTI (3), te Europa film video i Jadran film (1).

zaboravljen — biti ravna ukazivanjima novih filmskih Mesija. Ali jasno je da je upravo pretjerano bućenje oko tog divnog, ali posve tihog, skromnog filma, glavni razlog što je njegov opušteni, improvizacijski satelit *Dim u lice* razočarao toliko napaljenih štovatelja.

Tko se uspio suzdržati od toga da u preplitanju susjedskih sudbina oko »Brooklin Tobacco Company« vidi genijalno filmsko djelo devedesetih, novu kolekciju zgoda, monologa i, trenutaka vezanih za istu prodavaonicu i njezinu okolinu, može pronaći barem podjednako simpatičnom. Trenutak je tu ključna riječ — jer odustajanje od okvira prave priče u film *Dim u lice* naplavilo je gomilu posve raznorodnog materijala, šarenu atmosferu i iznenadne promjene u tonu, te donijelo i niz neuspjelih i neujednačenih trenutaka. Međutim, kao u TV-showu građenom na skečevima, poneka se sekvenca ili ideja može pokazati promašenom, ali ostaje niz prilika za uživanje u trenutku: film nas pomoću Michael J. Foxa kao ekscentričnog »anketara«, Lou Reeda koji žali za baseball klubom, uplakane Augieeve djevojke pred ogledalom, te »dokumentarne« djevojke koja priča o gadostima koje će joj prijatelji raditi na proslavi osamnaestog rođendana, vodi od nevjericke k smijehu, pa kroz erotsko uzbuđenje do čistih i neočekivanih kino-suza.

Josip Visković

DJEVOJKA IZ SPITFIRE GRILLA / THE SPITFIRE GRILL

SAD, 1996. — pr. Columbia Pictures, Gregory Productions, The Mendocino Corporation, Forrest Murray, kpr. Marci Liroff, Edward E. Vaughan, izv. pr. Warren G. Stitt. — sc. i r. Lee David Zlotoff, d. f. Robert Draper, mt. Margie Goodspeed. — gl. James Horner, sgf. Howard Cummings. — ul. Alison Elliott, Ellen Burstyn, Marcia Gay Harden, Will Patton, Kieran Mulroney, Gailard Sartain, John M. Jackson, Louise De Cormier, Ida Griesemer. — 117 minuta. — distr. Europa film video.

Prije dvije i pol godine hrvatska je kino-javnost prvi put mogla vidjeti jedan film ovjenčan hvalospjevima na glavnom događaju američke nezavisne produkcije, Sundance festivalu. *Ruby u*



Djevojka iz Spitfire Grilla: Alison Elliott

raju, neuvjerljiv ali ipak korektan pokušaj primjene Rohmerove poetike u američkim uvjetima (film je napisao i režirao Victor Nunez za kojega više nismo čuli), osvojio je glavnu nagradu žirija na Sundanceu i promovirao, danas sve poznatiju, glumicu Ashley Judd (dojmljiva supruga Vala Kilmera u *Vrućini* i histerična navodna kći Stockard Channing i Harveya Keitela u *Dimu*). U veljači ove godine dospio je u naša kina još jedan hvaljeni film sa Sundancea, dobitnik nagrade publike *Djevojka iz Spitfire Grilla* scenarista i redatelja Davida Leea Zlotoffa. Ako dobitnik kritičarske nagrade nije bio osobito dojmljiv, još je manje miljenik »nezavisne« publike. *Djevojka iz Spitfire Grilla* moralka je o društvenim (samo)izopćenima, od kojih će jedna (naslovna junakinja) u iskonstruiranoj završnici filma žrtvovati vlastiti život kako bi spasila svog izopćenog sudruga, a njezina žrtva bit će oplemenjena izopćenikovim povratkom kući, majci, obitelji, te kompenzirana na samom kraju filma dolaskom nove djevojke, samohrane majke, koja je zapravo poboljšana verzija tragično stradala junakinje — nova djevojka iz Spitfire Grilla. Sve je tu idejno tako lijepo umiveno i prijatno da savršeno pristaje u holivudsko okružje, a zašto se Sundanceova publika zamara pohađanjem tog festivala kad filmove po svojoj mjeri može gledati bilo kad i bilo gdje (o tome skrbi Hollywood) ostaje nejasno. Ipak, bilo

bi nepravedno ostaviti ovim tekstom dojam kako je film loš; riječ je o višemljeđe korektnoj drami, režiranoj ništa slabije nego to čini Zlatnim globusom nagrađeni i za Oscara nominirani Miloš Forman u *Narodu protiv Larryja Flynta*. »Suhi« realizam filma ostavlja dobar dojam, a Marcia Gay Harden (neprepoznatljivo različita od gangsterske djevojke koju je tumačila u *Millero-vu raskrižju*), u ulozi dobroćudne supruge, potcjenjene od predrasudama ispunjenog muža podiže kvalitativnu razinu za stepenicu više. Još da je Alison Elliott, čije lice podsjeća na ono Brooke Adams i Ally Sheedy ali ne došije njihovu specifičnu dopadljivost, sugestivnija u naslovnoj roli, možda bi film u većoj mjeri nadoknadio velik manjak koji proizvodi njegova značenjsko-idejna razina.

Damir Radić

DRAKULA, VESELI MRTVAC / DRACULA DEAD AND LOVING IT

SAD, 1995. — pr. Castle Rock Entertainment, Gaumont, Brookfilm, Mel Brooks, izv. pr. Peter Schindler. — sc. Mel Brooks, Rudy De Luca, Steve Haberman, r. Mel Brooks, d. f. Michael D. O'Shea, mt. Adam Weiss. — gl. Hummy Mann, sgf. Roy Forge Smith. — ul. Leslie Nielsen, Peter MacNicol, Steven Weber, Amy Yasbeck, Lysette Anthony, Harvey Korman, Mel Brooks, Mark Blankfield, Megan Cavanagh, Clive Revill, Chuck McCann. — 90 minuta — distr. VEM.

Govoreći o Brooksovu filmu *Drakula, veseli mrtvac* nepošteno bi bilo ne spomenuti rascjepkanost te filmske priče i nedostatnu povezanost njezinih scena. Neoboriva je k tome i činjenica da nisu baš sve šale i gegovi jednako uspješni i duhoviti, a poneki bi preziratelj Brooksova opusa tim zamjerkama vjerojatno dodao i prepoznatljivu infantilnost mnogih dosjetki. Imajući sve to u vidu, valja ipak napomenuti da su mnoge scene upravo briljantne, a neke od šala presuptilne ne samo za najširu publiku, nego i za veći dio redovitih hodočasnika kino-repertoara. Nije baš vjerojatno da je veliki postotak publike prepoznao šalu s Mme Ouspenskayom ili, kad smo već u uvodnim scenama filma, uočio zdravorazumsku i metažanrovsku



Dracula, veseli mrtvac

logiku sljedeće dosjetke: nakon dijaloga s Englezom transilvanijski seljaci jedan za drugim zaprepášteno ponavljaju riječ »Drakula«, sve dok jedan od njih zbunjeno ne ponovi riječ »scheduled«. Takvih primjera bi se moglo još dosta navesti, a u prilog komediji ide i vrlo inteligentno obavljen snimateljski posao.

Ipak, glavni je adut toga djela upravo infantilnost koja će mnogima zasmetati (čak ako im nije zasmetala u poučno-epičnom *Forrestu Gumpu*), i to ne samo u vezi s likom Drakule. Značajniji je u tom smislu lik profesora Van Helsinga (izvrsno ga glumi sam Brooks), neozbiljni znanstvenik vrlo ozbiljnog istraživačkog zanosa. On je i predmet i aktant mnogih infantilnih šala, a poučno je usporediti ga s namjerno bezličnim mladim »junakom«, te uočiti kako Van Helsing sustavno ponižava tog zbunjenog viktorijanca. Ako se prisjetimo k tome i scene s obdukcijom, lakše ćemo shvatiti da bruksovska (istodobno i helsingovska) infanarnost nije lišena istinske morbidnosti, a istodobno je i svojevrsan sinonim životne radosti.

Film se, doduše, pomalo i ulizuje publici (npr. šalom s vampiričinim »engleskim« grudima), a ni prigovor neujednačenosti i nedovoljno koherentnosti nećemo potpuno osporiti. No, duhovitost i iskupljujuća snaga autorske ironične infantilnosti u znatnoj mjeri umanjuje težinu tih prigovora. Zato,

premda nije riječ o dovoljno čvrstoj i ujednačenoj strukturi, možemo reći da je film *Drakula, veseli mrtvac* djelo zrelije i profinjenije od većega dijela svoje publike.

Nikica Gilić



Duh i tama: Michael Douglas

DUH I TAMA / THE GHOST AND THE DARKNESS

SAD, 1996. — pr. Paramount Pictures, Constellation Films, Gale Anne Hurd, Paul Radin, A. Kitman Ho, kpr. Grant Hill, izv. pr. Michael Douglas, Steven Reuther. — sc. William Goldman, r. Stephen Hopkins, d. f. Vilmos Zsigmond, mt. Robert Brown, Steve Mirkovich, Roger Bondelli. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Stuart Wurtzel. — ul. Michael Douglas, Val Kilmer, Bernard Hill, John Kani, Tom Wilkinson, Brian McCardie, Henry Cele, Om Puri, Emily Mortimer, Kurt Egelhof. — 110 minuta. — distr. Kinematografi.

Uradak Stephena Hopkinsa imao je sve preduvjete potrebne za stvaranje klasičnog djela. Neizvjesna i iznenađujuća fabula temeljena na stvarnim događajima, trebala je biti najjača strana *Duha i tame* jer je u sebi ujedinjavala elemente prokušanih filmova poput *Tudinca* ili *Ralja*, ali ovoga puta smještenih u egzotično afričko podneblje. Sudjelovanje Michaela Douglasa i Vala Kilmera moralo je privući gledatelje u kino, a redateljevo predašnje iskustvo u realizaciji tjeskobnih sižea koji se prije svega temelje na kreiranju unutrašnje strave (*Predator 2*) praktički je garantiralo uspjeh ovom projektu.

No, iskustvo nam govori kako je film čudesna tvorevina, čija se uspješnost ne može predvidjeti, niti se pri njegovu stvaranju možemo poslužiti odavno prokušanim recepturama. *Duh i tama* poklekli su upravo na sugestiv-

nom predočavanju zanimljive fabule. Naime, Stephen Hopkins doista umije stvoriti situacije nabijene tenzijom, te dotjerati gledatelja na rub stolice. Ipak, njegova su razrješavanja takvih situacija u najmanju ruku dvojbeni. Izvrstan u tvorbi *suspensea* Hopkins je daleko slabiji u konciznom kreiranju cjelovitog filma, te naposljetku u ocrtavanju karaktera svojih likova.

Zato ne čudi što dvojici glavnih junaka, koje tumače Kilmer i Douglas manjka ozbiljnije karakterizacije. Posebice se to odnosi na Kilmera koji se doima kao da ne zna što mu je činiti. Temeljiti film isključivo na dopadljivim akcijskim prizorima, ma koliko atraktivni oni bili, već odavno nije dovoljno. Gledatelji ipak traže nešto više od zadivljujućih lavova. To u slučaju *Duha i tame* nažalost nisu dobili.

Mario Sablić

FANTOM / THE PHANTOM

SAD, Australija, 1996. — pr. Paramount Pictures, The Ladd Company, A Village Roadshow Pictures, Robert Evans, Alan Ladd Jr., kpr. Jeffrey Boam, izv. pr. Dick Vane, Joe Dante, Graham Burke, Greg Cote, Peter Sjoquist, Bruce Sherlock. — sc. Jeffrey Boam prem likovima iz stripa Lee Falka, r. Simon Wincer, d. f. David Burr, mt. O. Nicholas Brown, Bryan H. Carroll. — gl. David Newman, sgf. Paul Peters. — ul. Billy Zane, Kristy Swanson, Treat Williams, Catherine Zeta Jones, James Remar, Cary-Hiroyuki Tagawa, Bill Smitrovich, Casey Siemaszko, David Proval, Joseph Ragno, Samantha Eggar, Jon Tenney, Patrick McGoohan, Robert Coleby. — 100 minuta. — distr. Kinematografi.

U dobrom dijelu siječnja 1997., zagrebački je kino repertoar djelovao poput cjenika dobro opremljenog amsterdamskog *coffee shopa*. Uz očit primjer filmova *Dim u lice*, *Zemlja i sloboda* i *Tijelo kao knjiga*, svojevrsne su konceptualne lakonarkotičke sesije bile začinjene raspravom o istinskom duhu revolucije, odnosno o odnosu umjetnika, djela i publike. No najizravniji bio je onaj dio što se uvaljuje ispod tezgje — *Vrana 2*, *Space Jam* i *Fantom* koji se čak i zovu poput LSD-tripova.

Pregaoci koji su iskemijali *Fantoma* u svojoj su antimladeškoj djelatnosti pred sobom imali najpošteniji cilj — bitno im je bilo da se svi dobro zabave.



Fantom

Nekakva ozbiljnija analiza *Fantoma* nužno bi uključivala pitanje zašto je u današnjim pojmovima najuspješnija koncepcija zabave ona, pri čijem stvaranju i najprimitivniji od tristo članova ekipe zna da radi smeće. Opravdava li smeće to što zna da je smeće? Je li smeće s tristo članova ekipe bolje od smeća sa šesto članova ekipe (pazite, sve su to odrasli ljudi) okupljenih oko borbe Arnica Schwarzeneggera i krokodila? Možda čak i je li strip koji smo voljeli kao klinci stvarno bio toliko smeće da se u filmu jedino može prodati kao samosvesno smeće?

Ali sve je to već tako zamorno da je najbolje vratiti se narkometaforama i zaključiti: ako se do dvadesete minute potrošač odluči na dobar trip, *Fantom* mu nudi još sedamdesetak minuta psihotičnog cerekanja. Lupa deset puta jače od *Brisača* i zamjetno jače od nekih stvarnih droga, te se kao takav možda može iskoristiti i kao oružje u borbi protiv narkomanije.

Josip Visković

GEORGIA

SAD, Francuska, 1995. — pr. CiBy 2000, Miramax Films, Ulu Grosbard, Jennifer Jason Leigh, Barbara Turner, izv. pr. Ben Barenholtz. — sc. Barbara Turner, r. Ulu Grosbard, d. f. Jan Kiesser, mt. Elizabeth King. — gl. J. Steven Soles, sgf. Lester Cohen. — ul. Jennifer Jason Leigh, Mare Winningham, Max Perlich, Ted Levine, John Doe, Jason Carter, John C. Reilly, Jimmy Witherspoon. — 113 minuta. — distr. Adria film.

Mračna country/rock drama o dvjema sestrama — pjevačkoj zvijezdi Georgiji (Winningham) i njezinoj mladoj sestri Sadie. Potonja, ambiciozna, ali opterećena sestrinim uspjehom, želi svoju glazbenu karijeru, ali izvan Georgijine sjene.

Osobni lomovi, krize identiteta i burne reakcije, trikovi su slojevitog lika mlade sestre, koju Jennifer Jason Leigh tumači u sugestivnom, agresivnom grču i gnjevu. U *grunge* odjeći, s izrazitim podočnjacima, Leigh pred nama, ambiciozno, hinjenom ravnodušnošću i prikrivenim egoizmom, ali i nekim oblikom samomržnje, gradi zanimljiv, dvostruki, inverzini lik.

Protiv Sadie nisu samo okolnosti i sudbina, nego čak i njezin redatelj, koji je film u kojem ona tumači glavnu ulogu, nazvao po njezinoj sestri, uzoru i meti. Filmski doajen, Norvežanin u Americi, Ulu Grosbard u *Georgiji* nastoji prevladati jaz koji ga dijeli od dobi i senzibiliteta njegovih mladih junaka.

Ipak, upadljivi procijep — u koji je cijela *Georgia* utonula — ni izbliza ne podsjeća na Grosbardu zacijelo mnogo bližu temu — njegov film *Biti zaljubljen* iz sredine 80-ih. Iako je Leigh ovdje vrlo dobra (dok Winningham lijepo pjeva), tada su De Niro i Meryl Streep napravili manje ekstremne, ali u cjelini prodornije karaktere.

Ivan Salečić Jr.



Georgia: Jennifer Jason Leigh

GIMNAZIJA ZA DIVLJAKE / HIGH SCHOOL HIGH

SAD, 1996. — pr. TriStar Pictures, David Zucker, Robert LoCash, Gil Netter, kpr. Patricia Whitcher, izv. pr. Sasha Harari. — sc. David Zucker, Robert LoCash, Pat Proft, r. Hart Bochner, d. f. Vernon Layton, mt. James R. Symons. — gl. Ira Newborn, sgf. Dennis Washington. — ul. Jon Lovitz, Tia Carrere, Louise Fletcher, Mekhi Phifer, Malinda Williams, Guillermo Diaz, John Neville, Brian Hooks, Natasha Gregson Wagner, Marco Rodriguez, Nicholas Worth. — 86 minuta. — distr. Continental film.

Gimnazija za divljake najnovija je parodija u produkciji poznatoga Davida Zuckera, koji je s bratom Jerryem i prijateljem Patom Proftom osmislio filmove *Ima li pilota u avionu* i *Goli pištolj*. Ako ste gledali bilo koji od tih filmova odmah vam je jasno što možete očekivati od najnovijeg Zuckerova ostvarenja.

Glavni lik filma idealistični je srednjoškolski profesor Richard Clark koji dolazi u školu prigradske siromašne četvrti. U potpunom kaosu koji vlada u takvoj školi, Richard će uz pomoć nekolicine učenika i zanosne ravnateljici-ne asistentice učiniti sve da ostvari svoje snove i pruži klincima priliku da se vrata na pravi put.

Već iz sadržaja filma jasno je kako su se autori ovaj put okomili na filmove poput *Opasnih misli*, *Lean On Me* i sličnih pedagoških ostvarenja. *Gimnazija za divljake* polovično je uspio film koji se kvalitetom ne može mjeriti s već spomenutim Zuckerovim djelima, ali može pružiti ugodnu zabavu svih devedesetak minuta trajanja. Štosovi u filmu više-manje su već viđeni u sličnim ostvarenjima, no još ih ima dovoljno da bi *Gimnazija za divljake* bila gledljiva. Druga manjkavost filma tipična je za većinu parodija, a odnosi se na nespretno povezivanje komičnih scena i skečeva u neku smislenu cjelinu. To je ponajviše utjecalo na dinamiku filma pa je tako *Gimnazija za divljake* na trenutke izuzetno poletna i zabavna, a odmah zatim spora i nezanimljiva.

Glavnoga junaka u filmu tumači zbudnjeni Jon Lovitz (*Gradski kauboji 2*, *Besmrtno oružje*), neugledni komičar koji je karijeru počeo u TV-showu *Saturday Night Live*. Lovitz se pokazao



Gimnazija za divljake

više nego dobar u ulozi trapavog Richarda (uloga je očito bila namijenjena Leslie Nielsenu) i dokazao je da može nositi i glavne uloge u filmovima (dosađna karijera mu je ispunjena nizom sporednih uloga). Uz Lovitza u filmu nastupaju lijepa Tia Carrere (*Istinite laži*) i nadareni crni glumac Mekhi Phifer (*Clockers*), te veteranka Louise Fletcher (*Let iznad kukavičjeg gnijezda*). Iako *Gimnazija za divljake* ne predstavlja nikakvo osvježanje u svijetu filmskih parodija, ona je još zanimljivija i duhovitija od Brooksova *Dracule* i Nielsenova *Spy Harda*.

Denis Vukoja

HRABROST RATNIKA / COURAGE UNDER FIRE

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Davis Entertainment, John Davis, Joseph M. Singer, David T. Friendly, izv. pr. Joseph M. Caracciolo, Debra Martin Chase. — sc. Patrick Sheane Duncan, r. Edward Zwick, d. f. Roger Deakins, mt. Steven Rosenblum. — gl. James Horner, sgf. John Graysmark. — ul. Denzel Washington, Meg Ryan, Lou Diamond Phillips, Michael Moriarty, Matt Damon, Seth Gilliam, Bronson Pinchot, Scott Glenn, Regina Taylor, Željko Ivanjek. — 120 minuta. — distr. Continental film.

Tematizirajući pojedinosti oko nominacije za dodjelu medalje časti i provjeravajući značenje rečenice: »U ratu, prva žrtva uvijek je istina«, *Hrabrost ratnika* osmišljena je pomoću epske objektivizacije priče, a fabularno nudi tri moguće istine o nominiranoj kaptanici Karen Walden. Tragalačka os za istinom usredotočena je na lik potpukovnika Nathaniela Serlinga koji, us-

put rečeno, i sam ima problema: na dužnosti kod Al Bathre uništio je vlastiti tenk, misleći da pripada neprijatelju.

Problem vremenske perspektive filmske naracije riješen je pomoću različitih »off« pripovjedača, izravnih svjedoka zbivanja, koji svjedoče o izuzetnoj hrabrost Waldenove pod neprijateljskom vatrom. Filmska vizualnost trebala bi se tako poigravati prijelazima iz sadašnjosti u prošlost i obrnuto, a, umjesto toga, nudi samo stilski neobičen skok iz jednog u drugo vrijeme. Vizualizacija filmskih situacija neinventivna je kako snimateljski, tako režijsko i montažno. I ako se *Hrabrost ratnika* misli kao ratna drama, onda treba napomenuti da je riječ o drami u kojoj je dramska napetost toliko razvučena da se niti ne osjeća, a svi ratni prizori (koji bi trebali vrištati prizornom ratnom dinamikom i dramatikom) doimlju se kao dokona rekonstrukcija davnih ratnih događaja.

Baveći se etičkim pitanjima o istini, hrabrosti i časti, film ostavlja dojam taktiziranja i umrtvljavanja čitave problematike. Naime, iako je Edward Zwick sve htio podrediti načelu objektivnosti i iako je i inače sklon sporijem tipu naracije (kojim je, recimo, ostvario odličnu filmsku sagu *Legenda o jeseni*), nije mu uspjelo ostvariti jedinstvo priče, žanra, životnog ritma glavnih junaka, filmskog prostora, vremena i moralnih vrlina koje su trebale biti središtem filma.

Jasna Posarić



Hrabrost ratnika



Kazaam: Shaquille O'Neal

KAZAAM

SAD, 1996. — pr. Touchstone Pictures, Interscope Communications, Bob Engelman, Paul M. Glaser, Scott Kroopf, izv. pr. Leonard Armato, Robert W. Cort, Ted Field, Shaquille O'Neal. — sc. Christian Ford, Roger Soffer, r. Paul Michael Glaser, d. f. Charles Minsky, mt. Michael E. Polakow. — gl. Christopher Tyng, sgf. Donald Graham Burt. — ul. Shaquille O'Neal, Francis Capra, Ally Walker, James Acheson, Manesh, John Costelloe, Bob Clendenin, Fawn Reed. — 93 minute. — distr. Europa film video.

Iako dječje filmske fantastije pružaju mnogo mogućnosti za vizualizaciju svijeta mašte najmlađih, čini se da ih način gradskoga života uspijeva zagušiti.

Kazaam je visok, krupan i dobar suvremeni duh koji pomaže u nevolji i ispunjava sve želje osim duhovnih. Umjesto iz Aladinove svjetiljke, izlazi iz treštećeg kasetofona uspijevajući uplašiti gradskog dječaka Maxa koji, eto, baš i ne vjeruje u bajke. Izlazak u ovaj svijet za njega je kazna, a moći će se vratiti u mir kasetofona tek nakon što Maxu ispuni tri želje. No, kako tog nevjernog dječaka nagovoriti da poželi nešto? Duh se odlučuje za raznovrsno glupiranje u kojemu jedino što je vrijedno jesu *rap songovi* pomoću kojih dječak i duh pronalaze zajednički jezik. Ali sljedeći problem jest priroda dječakovih želja. Sve pizze ovoga svijeta, kojima ga Kazaam doslovce zatrpao kad je poželio hranu, Max bi dao za to da njegovi roditelji ponovo budu zajedno.

Film o dobrom duhu Kazaamu može donekle zabaviti samo one naj-

mlade, gradske i nevjerne gledatelje koji imaju sluha za tekst i ritam *rap* glazbe. Ostatak filma je dobronamjeren, osrednji stereotip kojem nedostaje maštovitosti Aladinove svjetiljke ili Kaizamova kasetofona.

Jasna Posarić

KLUB PRVIH SUPRUGA / FIRST WIVES CLUB

SAD, 1996. — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin, kpr. Thomas Imperato, izv. pr. Ezra Swerdlow, Adam Schroeder. — sc. Robert Harling prema romanu Olivije Goldsmith, r. Hugh Wilson, d. f. Donald Thorin, mt. John Bloom. — gl. Marc Shaiman, sgf. Peter Larkin. — ul. Goldie Hawn, Bette Midler, Diane Keaton, Maggie Smith, Dan Hedaya, Stockard Channing, Victor Garber, Stephen Collins, Elizabeth Berkley, Marcia Gay Harden, Bronson Pinchot, Jennifer Dundas, Eileen Heckart, Philip Bosco, Rob Reiner. — 102 minute. — distr. Kinematografi.

Toga dana, prilikom projekcije američke komedije *Klub prvih supruga*, moglo se primijetiti da je kinodvorana pretežito bila popunjena ženama i to onim sredovječne dobi, koje su ovaj put, bez svojih muških polovica, a većinom u pratnji prijateljica (aluzija na same protagonistice filma), došle pogledati jedan pravi ženski film. U njemu su muš-

karci odvratne svinje kojima treba stati na kraj, a žene su te koje će u tome i uspjeti. Nakon odgledanog filma prilikom izlaska iz kina, pritajeni smješak na ženskim licima odavao je osjećaj ispunjenosti i zadovoljstva, jer činjenica je da su došle na svoje. No, kako se kaže, sve što je lijepo kratko traje, pa tako i njihov osjećaj. Svakodnevica ih ipak vraća k majčici Zemlji, govoreći im da je to bio još jedan u nizu proizvoda »tvornice snova« koja nije neskla na zasljepljivanju i romantiziranju.

Radnja filma vrti se oko triju prijateljica, Brende, Elise i Annie, koje se znaju još od fakultetskih dana. Nakon mnogo godina ponovno se sastaju i to na pogrebu kolegice koja je počinila samoubojstvo kad je saznala da je muž vara. Njih tri doživljavaju istu sudbinu. Muževi su njihova, već pomalo nabrana lica zamijenili onim mlađim i atraktivnijim. No, ne želeći skončati kao njihova kolegica, one odlučuju napolatiti račune...

U rukama nekog »almodovadorski« nabrijanog redatelja takav siže ne bi stvarao nikakav značajniji problem. U slučaju Hugh Wilsona problema ima na sve strane. Redatelju je zasigurno najviše poteškoća zadavalo pričanje priče kojoj je vjerojatno iz tog razloga poklonio minimalnu važnost. Tako je film pretrpao komičnim situacijama, koje se uglavnom svode na klišeje s kojima se nabacuje tek toliko da zakrpa onaj povelik broj rupa u radnji, ne ma-

reći pri tom na pretjerivanje koje kod gledatelja brzo stvara osjećaj zasićenosti i dosade. Drugi problem stvaraju mu likovi »čeličnih žena« čije karaktere boji stripovski, dovodeći ih do samoga ruba nepodnošljive karikaturalnosti. Pri takvom pristupu likovima donekle funkcionira Goldie Hawn, a najiritantnija je gluma Diane Keaton.

I kako sada jednu takvu žensku temu, bez obzira što je riječ o komediji, shvatiti kao problem i uzeti je k srcu (to je vidljivo bila autorova namjera), kad je sve svedeno na *pojednostavljanje* i romantičarsko vrludanje.

Žene, radi se o trenutačnom zadovoljstvu, nakon kojeg slijedi potpuni zaborav.

Goran Kovač

LABIRINT ZLOČINA / HEAVEN'S PRISONERS

SAD, 1996. — pr. New Line Cinema, Savoy Pictures, Andree E. Morgan, Albert S. Ruddy, Leslie Greif, kpr. Gray Frederickson, izv. pr. Hildy Gottlieb, Alec Baldwin. — sc. Harley Peyton, Scott Frank prema knjizi Jamesa Leeja Burkea, r. Phil Joanou, d. f. Harris Savides, mt. William Steinkamp. — gl. George Fenton, sgf. John Stoddart. — ul. Alec Baldwin, Eric Roberts, Kelly Lynch, Mary Stuart Master-son, Teri Hatcher. — 132 minute. — distr. VEM.

Ako vam se ikada pred nosom sruši avion, ne pokušavajte mu se približiti i spasiti preživjele, nego pobjegnite glavom bez obzira i pravite se da ništa niste vidjeli. To je najmanje što možete učiniti, želite li izbjeći sudbinu koja je snašla Davea Robicheauxa (Alec Baldwin) u filmu Phila Joanoua. Naime, prčkajući po zrakoplovu i istražujući uzroke nesreće, Dave se upleo u niz događaja sumnjivih uzročno-posljedičnih veza, dva sata se mučio u scenama nedokučive motivacije te se obreo u zadnjem kadru s izrazom lica koje odaje zbunjenost tek nešto manju od one kojom je popratio rušenje zrakoplova na početku filma.

Labirint zločina film je kojemu je hrvatski rasparčavač (VEM) dao naslov primjereniji od originalnog — *Heaven's Prisoners* (*Zatvorenici neba*, kakve god to veze s filmom imalo). Jer,



Klub prvih supruga: Sa snimanja filma

radnja filma razvija se otprilike jednako smisleno kao i turistička šetnja labirintom bez vodiča. U prvi čas vam je jasno kako ste iz jedne prostorije ušli u drugu, ali već u trećoj ne možete naći vezu s prvom. Logika zbivanja gubi se u labirintu vlastitog zapleta, pa na kraju nikom ne može biti jasno kakve je sve to imalo veze s onim avionom na početku. Takvom scenariju nije puno pomogao redatelj Joanou, koji je, izuzev jedne scene potjere, film režirao prilično mlako, ne uspijevajući stvoriti nikakvu napetost. Joanou je isto tako nezainteresiran i za likove: Alec Baldwin još je donekle zanimljiv kao bivši policajac i alkoholičar kojega rušenje aviona vraća u svijet iz kojega je pokušao pobjeći, no ženski likovi predstavljaju upravo smiješne obrasce — Kelly Lynch je brižna žena, Teri Hatcher je lijepa i zla kučka, Mary Stuart Master-son je kurva zlatnog srca...

U vrline filma treba ubrojiti dobro obavljen snimateljski posao, te pojavljivanje Erica Robertsa, makar i opet u ulozi dežurnog idiota. Te dvije vrline, ipak, ne mogu spasiti gledatelja i pomoći mu da se, dok gleda film, ne izgubi u labirintu dosade.

Jelena Paljan

LANČANA REAKCIJA / CHAIN REACTION

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, A Zanuck Co., Chicago Pacific Entertainment, Arne L. Schmidt, Andrew Davis, izv. pr. Richard Zanuck, Erwin Stoff. — sc. J. F. Lawton, Michael Bortman, r. Andrew Davis, d. f. Frank Tidy, mt. Donald Brochu, Dov Hoenig, Arthur Schmidt. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Maher Ahmad. — ul. Keanu Reeves, Morgan Freeman, Rachel Weisz, Fred Ward, Kevin Dunn, Brian Cox, Joanna Cassidy, Chelcie Ross, Nicholas Rudall, Tzi Ma. — 106 min. — distr. Continental film.

U najnovijem akcijskom uratku redatelja Andrewa Davisa (*Opsada*, *Bjegunac*), Keanu Reeves glumi mladog znanstvenika Kasalevicha koji skupa s ekipom fizičara i kemičara radi na projektu dobivanja neograničenog izvora energije. Kad ekipa znanstvenika dođe do revolucionarnog otkrića, netko upada u laboratorij i ubija vođu projekta s cijelom ekipom, te uništava laboratorij. Jedinu preživjeli je Kasalevich i

sva krivnja je usmjerena na njega. Da bi dokazao svoju nevinost, Kasalevich mora bježati od policije i tajne vladine organizacije, a u bijegu mu pomažu lijepa Rachel Weisz — jedna od sudionica istraživanja i tajanstveni mecena kojeg glumi Morgan Freeman.

Prilikom prvog čitanja sadržaja Davisova filma, jasno je da postoje velike sličnosti između *Lančane reakcije* i Davisova najvećeg hita u karijeri — *Bjegunca*. Već to je dovoljno da *Lančanu reakciju* dočekamo s rezervom. Nakon odgledanog filma očito je kako su Davis i ekipa previše toga nabacali u *Lančanu reakciju* i učinili je nepotrebnim klonom uspješnog *Bjegunca*. Naime, *Lančana reakcija* ima sve one elemente koji su krasili prijašnje Davisove radove, ali s njom ipak nešto nije u redu. Film je prepun potjera i jurnjava automobilima i motorima, akcijski prizori su spektakularni i atraktivni, glumačka ekipa izvrsna, no unatoč svemu *Lančana reakcija* nedovoljno je uzbudljiv, na trenutke čak i dosadan film. Razlozi tome su predvidljivost priče i nezanimljivost glavnog lika. Niti je lik Kasalevicha imalo intrigantan, niti je Reeves tip akcijskog junaka (nemoguće ga je zamisliti primjerice u *Nemogućoj misiji*). Mada Keanu Reeves ima iza sebe dvije odlične uloge u akcijskim filmovima (*Pakleni val*, *Brzina*) to je ponajprije rezultat umješnosti redatelja tih filmova, a manje glume samoga Reevesa. Kako su i prethodni Reevesovi filmovi poput *Johnya Mnemonica* i nedavnog *Feeling Minnesota* prošli poprilično loše na svjetskim kinoblajmama jasno je kako je Reevesu hitno potreban jedan hit kako bi zadržao svoje mjesto u Hollywoodu.

Bilo kako bilo, *Lančana reakcija* bit će solidna zabava gledateljima željnim čistim akcijama, dok će svi ostali biti zakinuti jer ne posjeduju šarm niti inteligenciju svojstvenu pravim akcijskim spektaklima (poput već spomenutih Reevesovih filmova). Zanimljiva glumačka ekipa i čvrsta Davisova ruka prikrbili su *Lančanoj reakciji* atraktivan dizajn, ali ispod te fasade nalaze se nezanimljivi likovi, stereotipni scenarij i već viđena priča što na kraju ipak nije dostatno za neku povoljniju ocjenu od solidnog.

Denis Vukoja



Luda Božićna zvona: Arnold Schwarzenegger

LUDA BOŽIĆNA ZVONA / JINGLE ALL THE WAY

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Chris Columbus, Mark Raddcliffe, Michael Barnathan, kpr. Jennifer Blum, James Mulay, izv. pr. Richard Vane. — sc. Randy Kornfield, r. Brian Levant, d. f. Victor J. Kemper, mt. Kent Beyda, Wilton Henderson. — gl. David Newman, sgf. Leslie McDonald. — ul. Arnold Schwarzenegger, Sinbad, Phil Hartman, Rita Wilson, Robert Conrad, Martin Mull, Jake Lloyd, James Belushi, E. J. De La Pena, Laraine Newman, Justin Chapman, Harvey Korman, Richard Moll, Daniel Riordan. — 89 minuta. — distr. Continental film.

Arnold je pametan momak. On zna što je dobro za njega, a pogotovo za njegovu publiku. No, bez obzira na tu činjenicu Arnold neće pamtititi prošlu godinu po dobrome. Nakon slabog *Brisača* koji podsjeća na njegove bezlične akcijske filmove iz 80-ih, svjetlo dana ugledala su i *Luda božićna zvona*, film koji je teško okarakterizirati. Kad bi se dalo naslutiti po naslovu, riječ je o božićnom filmu, ali osim što je radnja smještena u to doba godine, film nema previše veze s tim blagdanom. Možda se radi o djelu za mlađu publiku koja bi trebala biti privučena pričom o preza-poslenom ocu koji nema vremena za vlastitog sina i obitelj, ali nije ni to. Jedini očiti motiv *Zvona* jest američka manija kupovanja u vrijeme darivanja, što je solidan motiv za dobar film. No, u ovom slučaju sve se svelo na izrazito šlampav komentar konzumentizmu po načelu: kako svi, tako i ja. Ako jedna igračka može izbrisati sve očeve grijehe tada se za nju treba tući, psovati, lagati, i krasti pa čak i letjeti (najveća glu-

post filma). Molim vas lijepo, pa gdje je tu moral koji filmovi trebaju propagirati.

Postavlja se očito pitanje zašto je onda Arnold uopće prihvatio ulogu u takvome filmu. Bez dvojbe jest da je on mislio samo najbolje, ali obično to tako u životu završi. Ono što mu je zaista potrebno jest kvalitetan redatelj, svejedno zvao se on James, Paul ili čak Ivan koji bi osigurao kvalitetu i suvislost njegovih filmova.

Martin Milinković

MATILDA

SAD, 1996. — pr. TriStar Pictures, Jersey Films, Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, Licy Dahl, kpr. Robin Swicord, Nicholas Kazan, izv. pr. Michael Peyser, Martin Bregman. — sc. Nicholas Kazan, Robin Swicord prema knjizi Roalda Dahla, r. Danny DeVito, d. f. Stefan Czapksy, mt. Lynzee Klingman, Brent White. — gl. David Newman, sgf. Bill Brzeski. — ul. Danny DeVito, Rhea Perlman, Embeth Davidtz, Pam Ferris, Mara Wilson, Paul Reubens, Tracey Walter, Brian Levinson, Jean Speegle Howard, Sara Magdalin, R. D. Robb, Goliath Grogory. — 98 minuta. — distr. Continental film.

Danny DeVito je i kao redatelj i kao glumac pridonio stvaranju nekih vrlo uspješnih filmova, a iznesenu tvrdnju prilično uvjerljivo mogu potvrditi čak i neke scene iz dječjega filma *Matilda*. DeVito i Rhea Perlman uvjerljivo glume simpatično zatucane i primitivne roditelje naslovne junakinje; neke od scena u kojima se pojavljuju kao da su zalutale iz filma koji bi mogao biti prilično dobar... Te su scene, međutim, navrat-nanost slijepljene s kadrovima previše lošim čak i za najalternativnija kultistička adoriranja.

Ne viđa se tako često na platnima hrvatskih kina lik koji bi po primitivnoj vulgarnosti bio ravan ravnateljici Matildine škole, a scene u kojima se ta mišićava, masna i do srži pokvarena usidjelica izživljava nad nevinom dječicom graniče s intelektualnim zlodjelom. Premda je puno uvjerljivije odglumljen, ljigavo srcedrapateljni lik dobre učiteljice na istoj je kreativnoj razini; kao da ga je zamislila vršnjakinja naslovne junakinje, članica literarno-filmske sekcije nižih razreda osnovne škole. Zadnja je tvrdnja primjenjiva na cjelokupnu fabulu, osobito, od trenutka kad zla rav-



Matilda: Mara Wilson

nateljica zakorači u nju svojim slonovskim korakom, pa je jasno da tu iznenađujuće zaglupljujuću filmsku priču treba što prije zaboraviti. Djecu bi, doduše, *Matilda* mogla čak i zabaviti no, ako roditelji baš žele potomstvu prikazati nešto bezvrijedno, veliku će uslugu zakonima dobrog ukusa učiniti ako izaberu nešto inteligentnije i manje iritantno.

Nikica Gilić

MOJ NAJDRŽI DNEVNIK / CARO DIARIO

Italija, 1994. — pr. Sacher film, Banfilm, La Sept Cinema, Studio Canal Plus, Angelo Barbagallo, Nanni Moretti, Nella Banfi. — sc. i r. Nanni Moretti, d. f. Giuseppe Lanci, mt. Mirco Garrone. — gl. Nicola Piovani, sgf. Marta Maffucci. — ul. Nanni Moretti, Giovanna Bozzolo, Sebastiano Nardone, Antonio Petrocelli, Jennifer Beals, Alexander Rockwell, Renato Carpentieri, Raffaella Leboroni, Marco Paolini, Antonio Neiviller, Valerio Magrelli, Sergio Lambiase, Gianni Ferraretto, Pino Gentile, Mario Schiano, Serena Nono. — 100 minuta. — distr. Sigma film.

Iako u Italiji već godinama uživa kulni status, Nanni Moretti je kod nas potpuno nepoznat filmaš. Tek je, zahvaljujući valjda nagradi za režiju u Cannesu, s višegodišnjim kašnjenjem u Kinoteku

na kratko zalutao i *Moj najdraži dnevnik*. U njemu nam se Nanni Moretti predstavlja kao talijanska verzija Woodyja Allena, posvećena luda koja s mnogo dobrohotnosti, ali i cinizma promatra svijet oko sebe. Razlika između Allena i Morettija tek je u tome što prvi uživa u lamentiranju i izvođenju neočekivanih zaključaka, dok Moretti uglavnom prikazuje ono što vidi, a zaključci se uglavnom nameću sami od sebe.

Moj najdraži dnevnik zapravo je omnibus sastavljen od tri filma koje povezuje tek sam autor kao glavni lik. U prvoj priči Moretti se usred ljeta vespom vozika Rimom, uživa u gradskim ulicama i zgradama, a istodobno se zgraža nad mentalitetom ljudi i kinorepertoarom prepunom horora i pornića. U drugom dijelu, Nanni se, u potrazi za mirom, upućuje na otoke gdje sreće prijatelja koji nikad nije gledao televiziju, no nakon prvog kontakta s čudesnom kutijom postaje ovisnikom o TV-sapunicama. Ne samo zbog toga, otoci se ne pokazuju nimalo mirnima i prikladnima za kreativan rad, pa se Nanni vraća kući. U trećoj priči Moretti bez emocionalnog angažmana priča povijest svoje bolesti koja je počela svrabom, a nakon bezbrojnih liječničkih mišljenja, pretraga, krivih dijagnoza i pogrešnih lijekova, otkriva kako boluje od Hodgkinove bolesti koju, prema mišljenjima liječnika, neće preživjeti. Toga nema u filmu, no srećom, liječnici su još jednom pogriješili.

Takva filmska konstrukcija uistinu ostavlja nebranjene bokove za najrazličitija kritičarska zanovijetanja, jer arbitarnost ponuđenih priča ostavlja mogućnosti za beskonačno širenje filma. Također, priče imaju malo sadržajnih poveznica, a jedina čvrsta točka u tom filmskom svemiru je lucidni čudak koji se čudi onima koji se istodobno čude njemu. No, čak i najokorjeliji kritičar teško će zaniijekati šarm Morettijeva pripovijedanja, uvjerljivih dokumentarističkih rekonstrukcija i lucidnih zapazanja o stanju svijesti u današnjoj Italiji. Morettijev prinos filmskoj umjetnosti, sudeći prema ovom filmu, manji je nego što Talijani misle, no zasigurno predstavlja dragocjeno duhovno osvježenje sve sterilnijem europskom filmu.

Igor Tomljanović



Moja ubojita mama: Kathleen Turner

MOJA UBOJITA MAMA / SERIAL MOM

SAD, 1994. — pr. Polar Entertainment Corporation, Savoy Pictures, John Fiedler, Mark Tarlov, izv. pr. Joseph M. Caracciolo Jr. — sc. i r. John Waters, d. f. Robert M. Stevens, mt. Janice Hampton, Erica Huggins. — gl. Basil Poledouris, sgf. Vincent Peranio. — ul. Kathleen Turner, Sam Waterston, Ricki Lake, Matthew Lillard, Scott Wesley Morgan, Walt MacPherson, Justin Whalin, Patricia Dunnock, Lonnie Horsey, Mink Stole. — 93 minute. — distr. VEM.

Moja ubojita mama lako se može zamisliti svuda — i u pitomim krajobrazima Nove Engleske i u najcrnijim noćnim morama Twin Peaksa u vrletnom Idahou. Beverly Suthphim (Turner) uzorna je domaćica koja reciklira smeće, bavi se raznim slobodnim aktivnostima i brižno skrbi za obitelj. Toliko brižno da ljudi, s kojima njezini ukućani imaju makar najmanje razmirice, završavaju pregaženi autom, zatučeni motkom itd...

Za opus Johna Watersa *Moja ubojita mama* supermirno je i staloženo djelo. Tu nema lijepih, ekstravagantnih frizura na kat, umjetnih ružičastih plamenaca, ni Iggya Popa u koritu. Platno je umiveno, a sve filmsko ludilo definitivno je spremljeno u glavu junakinje.

No, iako se Waters naizgled priklanja (makar vizualnom) *mainstreamu*, *Moja ubojita mama* ipak je prava himna protiv srednje klase i obitelji kao njezine istaknute vrijednosti. Sprdnju s

afektiranim čistunstvom dobrih građana iz američkih predgrađa, Waters pretežno zadržava u obiteljskim razmjerima i međuobiteljskom ophođenju, i kad se radi o uzrocima i kad se radi o manifestacijama.

Općenitiji (ili bolje rečeno eksplicitniji) kontekst film dobiva tek na kraju, kad mediji od obične majke-ubojice prave fenomenalnu *Serial Mom*, zvijezdu. Da, *Moja ubojita mama* je Kathleen Turner u posve novom, neočekivanom i sjajnom izdanju.

Ivan Salečić Jr.

NAJVEĆI RIZIK / MAXIMUM RISK

SAD, 1996. — pr. Columbia Pictures, Moshe Diamant, kpr. Jason Clark, izv. pr. Roger Birnbaum. — sc. Larry Ferguson, r. Ringo Lam, d. f. Alexander Gruszynski, mt. Bill Pankow, — gl. Robert Folk, sgf. Steven Spence. — ul. Jean-Claude Van Damme, Natasha Henstridge, Jean-Hugues Anglade, Zach Grenier, Paul Ben-Victor, Frank Senger, Stefanos Mitsotakis, Frank Van Keeken, David Hemblen, Stephane Audran, Dan Moran, Donald Burda, Rob Kaman, Branko Rački. — 106 minuta. — distr. Continental film.

Neki filmovi nisu zaslužili biti snimljeni — ta misao potpuno određuje i usmjerava svako dalje razmišljanje o filmu koje se, kad je riječ o ovom tipu produkcije, može učiniti i suvišnim. *Najveći rizik* jedino što može ponuditi jest krajnja dosada.

Iz kaotičnog vizualnog početka u kojem dvojica civila progone Mihaila koji pada s balkona, ruši sve pred sobom i radi slične genijalne poteze da bi na kraju sekvence bio ubijen, rađa se akcijski film u kojemu je akcija kaos, tuča, nedovoljno motivirana borba, glupi razgovor... U sljedećoj sceni progonjeni se pojavljuje živ, ali samo nakratko, jer ubrzo postaje jasno da je to njegov brat blizanac. Slijedi, naravno, banalni stereotip: Alain Moreau želi i mora otkriti tko je njegov brat, pa odlazi u New York, susreće njegovu djevojku, upada u cijeli niz nevolja u kojima se savršeno snalazi..., a dalje nije teško pretpostaviti.

Minuciozna gledateljska dosada obogaćena je lošom glumom Jean-Claude Van Dammea i Natashe Henstridge te pozadinskim dodatnim određi-

njem samih likova i mafije, koje u zbivanja upliće Ruse, CIA-u, FBI..., a svi elementi priče toliko su slabo povezani da ne tvore čvrstu akcijsku cjelinu, nego nude akcijske situacije neujednačenog intenziteta.

Jasna Posarić

NAROD PROTIV LARRYJA FLYNTA / THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT

SAD, 1996. — pr. Columbia Pictures, Phoenix Pictures, Ixtlan, Oliver Stone, Janet Yang, Michael Hausman. — sc. Scott Alexander, Larry Karaszewski, r. Miloš Forman, d. f. Philippe Rousselot, mt. Christopher Tellefsen. — gl. Thomas Newman, sgf. Patrizia von Brandenstein. — ul. Woody Harrelson, Courtney Love, Edward Norton, Brett Harrelson, Donna Hanover, James Cromwell, Crispin Glover, Vincent Schiavelli, Miles Chapin, James Carville, Richard Paul. — 130 minuta. — distr. Continental film.

Formanov *Narod protiv Larryja Flynta* snažno je ideološki angažiran film čije poruke, međutim, jako odgovaraju duhu vremena. Potvrđuju to hvalospjevi kojima je obasut, nominacije za Oscara, berlinski Zlatni medvjed. No, riječ je o vrlo precijenjenom filmu, svakako slabijem djelu iz Formanova američkog ciklusa.

Iako naslov, koji bi, uzgred rečeno, na hrvatskom trebao glasiti *Optuženi Larry Flynt*, najavljuje sudsku dramu, *Narod...* je filmski životopis osnivača pornografskog časopisa *Hustler*, ali potpuno usredotočen na I. amandman američkog Ustava na koji se Larry Flynt pozivao braneći se od optužbi za nemoralnost i vulgarnost svojih novina. Tako je njegov iznimno osebujuan život, određen borbom za neograničenu slobodu govora i tiska, nakon uvodnog



Narod protiv Larryja Flynta

dijela filma uglavnom sveden na zamorna zbivanja u sudnici, a posljedice — atentat, zatvor, ludnica — su samo ustanovljene činjenice. U filmu koji počinje prizorom teškog djetinjstva glavnog junaka, vjerojatno s trivijalnom namjerom da se opravda njegova sudbina, takve se »rupe« vide, pogotovo jer je kasnija karakterizacija Flynta, njegove supruge Althee i suradnika, te njihovih progonitelja s druge strane, isključivo crno-bijela — djeca cvijeća protiv staraca u sivim odijelima.

Formanova umješnost u oslikavanju sudbina određenih realnom, ali grotesknom društvenom pozicijom u kojoj su se našle, u *Narodu...* izgubila je bitku s preispitivanjem temelja američke civilizacije, čega se konačno domogao, u ulozi producenta filma, Oliver Stone. No, u tom tipično američkom cirkusu, univerzalan je pojam slobode na primjeru jednog modernog primitivca doveden do krajnosti. Malo je ljudi koji bi za pravo na objavljivanje ženske vagine žrtvovali svoj život poput Larryja Flynta, ali ih je mnogo kojima se sviđa poimati slobodu govora i tiska kao neograničeno pravo na sve, neovisno o tome tko je, na koji način i s kakvim namjerama upotrebljava. Zato je sam film *Narod protiv Larryja Flynta* i uspjeh koji postiže, zanimljiviji kao sociološki slučaj, negoli kao umjetničko djelo. Unatoč sjajnom Woodyju Harrelsonu u ulozi Larryja Flynta, te ponekad vrlo duhovitim i lucidnim dijalozima.

Jelena Jindra

NETKO ZA LJUBAV / SOMEBODY TO LOVE

SAD, 1994. — pr. Initial productions, Lumiere Pictures, Lila Cazes, izv. pr. Jean Cazes. — sc. Sergei Bodrov, Alexandre Rockwell, r. Alexandre Rockwell, d. f. Robert D. Yeoman, mt. Elena Maganini. — gl. Mader, Tito Larriva, sgf. J. Rae Fox. — ul. Rosie Perez, Harvey Keitel, Anthony Quinn, Michael DeLorenzo, Steve Buscemi, Stanley Tucci, Steven Randazzo, Paul Herman, Samuel Fuller. — 102 minute. — distr. Poly Bros.

Netko za ljubav film je podjednako staromodna duha koliko i zanimanje »taksi-plesačice« kojim se prisilno bavi njegova glavna junakinja. Film podjednako beznadno slijep koliko i njegovi junaci u čekanju izbavljenja iz samot-

nog kalifornijskog pakla, stilski i narativno jednako otrcan kao i svi motivi koje uvodi. Film čiji se elementi dijele na one koji su otrcani toliko da su nekako dragi i simpatični i na one koji su uz otrcanost još i uvjereno pretenciozni, pa zahtijevaju i dobar želudac — neuspjeli glumci, odvrtni producenti, prostodušni momak i žena-vizija, samodopadni lažni umjetnik i slabić, ulični uglovi, porno-kina, mafija, pojavljivanje Sama Fullera i Quentina Tarantina, vuk-vodič kroz noć i jeftina iluzija letenja.

I pozicija Alexandre Rockwella u današnjem filmskom svijetu negdje je između sjetne i smiješne, i dovoljno je outsiderska da mu se može mirne duše dopustiti snimanje filma u kojem (*In the soup*) priča o tome kako je pokušavao snimiti film, ili »ljubavne priče« na čije ga je snimanje obvezao »fiktionalni« producent iz prethodnog filma. Oni se ne moraju, ali se mogu bar jedanput pogledati. Može se u njima i uživati, jer takav je njegov rad u svakom slučaju mnogo vredniji od one zgrade kad se zajedno s mnogo talentiranijom Allison Anders u *Četiri sobe* bezuspješno pokušao približiti novoholivudskim *coolerima*.

Josip Visković

OBNOVLJENA LJUBAV / THE PREACHER'S WIFE

SAD, 1996. — pr. Touchstone Pictures, The Samuel Goldwyn Company, Parkway Productions, Mundy Lane Entertainment, Samuel Goldwyn Jr., kpr. Debra Martin Chase, Amy Lemisch, Timothy M. Bourne, izv. pr. Robert Greenhut, Elliot Abbott. — sc.



Obnovljena ljubav: Whitney Houston

Net Mauldin, Allan Scott prema scenariju Roberta E. Sherwooda i Leonarda Bercovicia, r. Penny Marshall, d. f. Miroslav Ondricek, mt. Stephen A. Rotter, George Bowers. — gl. Hans Zimmer, sgf. Bill Groom. — ul. Denzel Washington, Whitney Houston, Courtney B. Vance, Gregory Hines, Jenifer Lewis, Loretta Devine, Lionel Ritchie, Paul Bates, Justin Pierre Edmund, Lex Monson, Darvel Davies Jr. — 123 minute. — distr. Kinematografi.

● *Obnovljena ljubav* ili *Svećenikova žena*, kako bi glasio doslovan prijevod, film je za čiji su opis dovoljne ove četiri riječi. Naime, radi se o svećeniku (Courtney B. Vance) koji zaokupljen problemima u župi, zapostavlja svoju ženu (Whitney Houston) koju inače beskrajno voli, pa je ona nesretna. No valda bi i njoj i publici trebalo biti jasno da bolesni i nesretni imaju neku prednost. Barem u vrijeme Božića. Toliko o zapletu. E, da, i svi su crnci.

Više od dva sata redateljica nepotrebno razvlači priču koje nema, odnos u kojem jedva da se išta mijenja, krizu koja se zapravo i ne razvije, pa je sasvim nejasno što bi u svemu tome trebao raditi jedan anđeo (Denzel Washington). OK, ima jedan maloljetni delikvent, jedno dijete bez roditelja i jedan odnarođeni crnac, ali ti su problemi tako dobroćudno prikazani, da njihovo rješavanje ne može unijeti dramu u film. Čak je i okosnica priče — svećenikovo gubljenje vjere u Boga i u sebe — preslaba da bi stvorila neku napetost. Kad bi anđeo bilo čime iskakao iz okružja koje mu je povjereno, kad bi među tim savršenim bićima barem nje ga krasila neka mana — onda bi spuštanje u svećenikovu obitelj i sam film imalo nekog smisla. No od svih simpa-

tičnih i duhovitih ljudskih nesavršenosti i poroka, anđelu je dodijeljen najbježniji — hamburgeri. Da se pokazao lakom na čevape i luk, film bi barem dobio neki okus i miris, kad već nema ničeg drugog što bi obojalo bljedunjave likove i događaje. Dobrota, pravednost i ljubav tako ne postaju ništa više od apstraktnih imenica, jer za njih nikada nisu postojale prepreke. Toj bljedoći ne pomažu ni glazbeni dijelovi, koji bi trebali nastupiti kada riječi više nisu dovoljne da izraze osjećaje. Budući da se nemaju na što nastaviti, ti dijelovi samo oduljuju ionako dosadan film. U svom nastojanju da ne zagrebe ni u što bolnije, da sve bude bez nabora, mrlje, suprotstavljanja dobra i zla, cijeli film izgleda kao anđelovo odijelo — izglačano, čisto i dosadno sivo. Jedna zla bjelčuga mogla je za film učiniti više nego brigada crnih anđela. A ne kao najveću prepreku s kojom se može suočiti jedan crni svećenik, postaviti crveno svjetlo na semaforu. OK, ja najbolje razumijem duševno stanje koje kod vozača izaziva crveno svjetlo, ali nikad mi ne bi palo na pamet zbog toga zavezati anđela. Pogotovo ne štreberčinu kao što je Denzel Washington. Opasni policajac na nekom paklenskom motoru bio bi sasvim dostatan.

Jelena Paljan

OBOŽAVATELJ / THE FAN

SAD, 1996. — pr. TriStar Pictures, Mandalay Entertainment, Wendy Finerman, kpr. Margaret French Isaacs, izv. pr. Bill Unger, James W. Skotchdopole, Barrie M. Osborne. — sc. Phoebe Sutton prema knjizi Petera Abrahamsa, r. Tony Scott, d. f. Dariusz Wolski, mt. Christian Adam Wagner, Claire Simpson. — gl. Hans Zimmer, sgf. Ida Random. — ul. Robert De Niro, Wesley Snipes, Ellen Barkin, John Leguizamo, Benizio Del Toro, Patti D'Arbanville-Quinn, Chris Mulkey, Andrew J. Ferchland, Brandon Hammond, Charles Hallahan. — 114 minuta. — distr. UCD.

Gill Renard (Robert De Niro) prilično je neuspješan prodavač noževa s isto tako neuspješnim privatnim životom. Žena ga je ostavila i ponovno se udala, te on sina viđa vrlo rijetko. Ipak Re-



Obožavatelj: Robert De Niro

nard ima jednu strast, a to je baseball. On je vatreni navijač *San Francisco Giantsa* i obožavatelj igrača Bobbyja Rayburna (Wesley Snipes) koji im se upravo pridružio. No, Rayburn u novom klubu više ne postiže sjajne rezultate koji su ga proslavili, što on praznovjerno tumači time što njegov sretni broj jedanaest nosi Juan Primo, glavna zvijezda *Giantsa* do njegova dolaska. Renard, čija se opsjednutost Rayburnom vremenom sve više povećava, slučajno to saznaje i, da bi riješio problem svojega ljubimca, ubije Prima. Nakon tog događaja Rayburn ponovno igra u punoj formi, a Renard, uvjeren u vlatiti doprinos toj promjeni, sve agresivnije zahtijeva zahvalu za svoje djelo ne ustručavajući se pri tome prodrijeti u samu Rayburnovu obitelj.

Tony Scott autor je neujednačena opusa koji stalno varira od komercijalnih limunada do vrijednih i zanimljivih djela. *Obožavatelj* se ne može smjestiti ni u jednu od te dvije krajnosti, nego negdje između. Prvi dio filma u kojem je prikazano psihičko Renardovo propadanje prilično je superioran drugom dijelu kada je već potpuno opsjednut. U prvoj polovici Scott i De Niro uspješno prikazuju Renardov put u propast iako se u nekim trenucima javlja neizbježna usporedba s *Taksistom* i Michaelom Douglasom u *Danu ludila*. U drugom djelu filma redatelj se priklanja komercijalizaciji i na površinu izbija sukob između Renarda i Rayburna koji kulminira na stadionu tijekom baseball utakmice (slično okruže je Scott upotrijebio i za kraj filma *Prljavi igraju prljavo*). No, najveće zamjerke treba uputiti scenariju i nedovoljnom psihološkom razvijanju odnosa između obožavatelja i njegova idola.

Sanjin Petrović

OKUS MINNESOTE / FEELING MINNESOTA

SAD, 1996. — pr. New Line Cinema, Jersey Films, Sundance Institute, Danny DeVito, Michael Shamburger, Stacey Sher, kpr. Eric McLeod, izv. pr. Erwin Stoff. — sc. i r. Steven Baigelman, d. f. Walt Lloyd, mt. Martin Walsh. — sgf. Naomi Shohan. — ul. Keanu Reeves, Vincent D'Onofrio, Cameron Diaz, Delroy Lindo, Courtney Love, Tuesday Weld, Dan Aykroyd, Levon Helm, Drew DesMarais, Aaron Michael Metchik, Russell Konstans, David Alan Smith. — 99 minuta. — distr. UCD.

Okus Minnesota reprezentativan je primjerak američkog nezavisnog filma. Mjesto zbivanja je provincija, likovi su ekscentrični, situacije pomaknute, atmosfera spoj realističnog i začudnog; u filmu se osjećaju odjeci vrhunskih autoriteta nezavisne produkcije — ponajprije braće Coen, ali i Johna Dahla i Tarantina. Scenaristi i redatelj Steven Baigelmanu to je prvi film i njime se ne otkriva kao nova zvijezda američkog nezavisnog neba, no neprijeporno ostavlja dobar dojam. Navodno, Baigelman zbog redateljske neupučenosti nije sam htio režirati film, ali su ga producenti ipak nagovorili — s tim u vezi mogu se pojaviti primisli kako bi isti scenarij u rukama »punokrvnijeg« redatelja postigao sugestivniji dojam, no isto je tako pitanje bi li se u ovom trenutku među neafirmiranim nezavisnjacima lako našao snažniji redatelj. Osobno ne vjerujem u to, jer doista kreativnih ljudi nigdje nema u izobilju pa tako ni na ionako odveć razvikanoj nezavisnoj sceni. Ipak, Baigelman je dovoljno darovit da pokaže kako je glumački dojmljivo lice Vincenta D'Onofria. Dan Aykroyde godinama nije igrao zanimljiviji lik (mada je dojam da je njegov lik, jednako kao i onaj Delroya Linda, trebao dobiti više pro-



Okus Minnesota: Cameron Diaz i Keanu Reeves

stora), dok je povratak Keanu Reevesa nezavisnoj produkciji (gdje je, u Van Santovu *Mom privatnom Idahu*, ostvario dosadašnju ulogu karijere), osvježavajući izlet iz holivudskog okruženja u kojem se sve više gubi. Još da je Baigelman naslutio da se u Courtney Love krije novo glumačko čudo (a trebao je samo njen mali epizodni lik konobarice gurnuti u D'Onofrio naručje), danas bi o njemu pričali kao o velikom redatelju glumaca.

Dakle, film je dobar, Baigelman obećava (ni Dahlov prvijenac *Ubij me ponovo* nije nikoga oborio s nogu, ali onda je došao briljantni *Red Rock West*), no jedna stvar je upozoravajuća. Uvijek sam sklon autorima koji prljavi svijet oplemenjuju čistoćom ljubavi, no nažalost Baigelman se u tretmanu ljubavnog para Reeves — Diaz ne pokazuje autentičnim romantičarom nego razvodnjenim sentimentalcem (za usporedbu, par Slaater — Arquette u *Pravoj romansi* izvorni je romantičarski proizvod) i to je zapravo ono što njegovu filmu priječi više domete od onih koje je ostvario, a možda će njemu samom priječiti i u budućnosti.

Damir Radić

POD SVAKU CIJENU / EXTREME MEASURES

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. Columbia, Castle Rock Entertainment, Simian Films, Elizabeth Hurley, kpr. Chris Bringham, izv. pr. Andrew Scheinman. — sc. Tony Gilroy prema knjizi Michaela Palmera, r. Michael Apted, d. f. John Bailey, mt. Rick Shaine. — gl. Danny Elfman, sgf. Doug Kraner, — ul. Hugh Grant, Gene Hackman, Sarah Jessica Parker, David Morse, Bill Nunn, John Toles-Bey, Paul Guilfoyle, Debra Monk, Shaun Austin-Olsen, Andre De Shields. — 118 minuta. — distr. Europa film video.

Prvo dvoje smrtno preplašenih ljudi u bijegu, onda uobičajen dan na odjelu hitne službe, onda neobičan smrtni slučaj koji mladom liječniku (Hugh Grant) ne da mira, onda upitne čestice na koje liječnik ne dobije odgovor, onda mala istraga, onda prilična frka, onda liječnik stupa u akciju, onda otkriće da se izvode medicinski pokusi na ljudima, pa nekoliko fizičkih obračuna, jedan neočekivani obrat, malo moralne dvojbe, još jedan obračun i kraj.



Pod svaku cijenu

Teško su dokučivi razlozi uprizorenju tog bezbroj puta kloniranog obrasca medicinskog triler. Ako je cilj filma bio svratiti pozornost čovječanstva na Hughu Grantu, u tome baš i nije uspio. Ne zato što bi Grant bio loš glumac, nego zato što je lik liječnika koji tumači tako ispravan, bezličan i dosadan da je normalnom gledatelju sasvim svedeno što će se s njim dogoditi. Nakon predugog, a očajno predvidljiva zapleta, sva se ključna pitanja rješavaju u dvije replike. Motivi koji se čine zanimljivijim od središnjeg zbivanja, obrađeni su usputno, površno, te njihovo postojanje u filmu i nema opravdanja. Kada se Grant nađe u situaciji koja zahtijeva neku istaknutiju osobinu, scenarist i redatelj potruže se da ga što prije izvuku iz nje. Tako se Grantov mogući sukob s gomilom bijesnih beskućnika rješava u najboljoj maniri uljudnog razgovora, dok se njegovoj moralnoj dvojbi o (ne)etičnosti pokusa na ljudima posvećuje ista pozornost kao i muhi koja mu je sletjela na ruku.

Sve te nedostatke redatelj nije ni pokušao nadomjestiti, nego je svoj posao odradio tako sterilno, da se čini kako bi bilo koja kultura iz *Petrijeve zdjelice* isti posao odradila jednako dobro. Film uspijeva biti zanimljiv tek u trenucima kad je prisutan glavni negativac — liječnik koji pokreće pokuse na ljudima, ali to samo zahvaljujući karizmatičnosti Genea Hackmana.

Na kraju, moralna dvojba koju želi izazvati ovaj medicinski triler — da li žrtvovati nekolicinu da bi se spasili mnogi — plitka je, bezazlena i nevažna u usporedbi s matematičkom dvojmom koja kod gledatelja nastaje kao nuspojava — koliko sam, za novac koji sam dao za sjedenje u kinu, mogao stajati za šankom.

Jelena Paljan

RESTORATION

SAD, 1996. — pr. Segue productions, Avenue Pictures, Oxford Film Company, Cary Brokaw, Andy Paterson, Sarah Ryan Black, kpr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Donna Gigliotta, izv. pr. Kip Hagopian. — sc. Rupert Walters prema romanu Rose Tremain, r. Michael Hoffman, d. f. Oliver Stapleton, mt. Garh Craven. — gl. James Newton Howard, sgf. Eugenio Zanetti. — ul. Robert Downey Jr., Sam Neill, David Thewlis, Polly Walker, Meg Ryan, Ian McKellen, Hugh Grant, Ian McDiarmid, Mary Maclod, Mark Letheren, Sandy McDade, Rosalind Bennett. — 118 minuta. — distr. UCD.

Zanima li vas vjerna rekonstrukcija Engleske 17. stoljeća, tad vas *Restauracija*, redatelja Michaela Hoffmana zasigurno neće razočarati. Naime, riječ je o djelu dojmljive vizualnosti, s minucioznim prikazom doba o kojem film zbori. No, to nije sve. U *Restauraciji* glume sve same zvijezde. Robert Downey, Jr., Sam Neill, Hugh Grant i Meg Ryan, imena su koja sama po sebi dovoljno govore. Ipak nemojte pogrešno zaključiti da se radi o tipičnom djelcu koje mami gledatelja svojom zvučnom glumačkom postavom i raskošnom vizualnošću, dok u biti ne nudi ništa više od toga.

Restauracija je ambiciozni uradak filmaša koji je želio ponajprije sugestivno predočiti uzbudljivi život određene društvene skupine srednjovjekovne Engleske, ali i povući brojne usporednice sa zbivanjima u nama bližoj sadašnjosti. Obje zadaće Hoffman je uspješno obavio, a gledatelju postaje jasno da se ne radi samo o još jednoj raskošnoj rekonstrukciji prošlosti, već o pravoj socijalnoj drami koja polako poprima sve više maha, da bi pred kraj u potpunosti prevladala naoko neobvezni ton *Restauracije*.

Neki recenzenti zamjerali su Hoffmanu pretjeran odlazak u širinu, kojim



Restoration

se povremeno gubi iz vida njegov autorski angažman. No, kako je riječ o filmskoj adaptaciji romana Rose Tremain, za vjerovati je kako je ovo danak plaćen želji za što preciznijom prezentacijom pisanog predloška. Nije na odmet napomenuti kako Hoffmanovi široki redateljski zahvati ipak daju *Restoraciji* dojam neobveznosti, ali se čini da je to daleko bolje od iritantnog inzistiranja na što preciznijem predočavanju osobna autorova svjetonazora, metodom za kojom rado posežu manje kvalitetni filmaši.

Hoffman, međutim, snagu svojeg djela pronalazi ne samo u ambicioznoj fabuli i vrlo jasnim paralelama sa sadašnjim vremenom, već i u rafiniranoj slici vizualne raskoši sredine u kojoj se radnja odigrava. Zasluge podjednako pripadaju scenografu Eugenu Zanetti-u i kostimografu Jamesu Achesonu, koji su 1995. godine nagrađeni Oscarom za svoj doprinos *Restoraciji*, ali i vrlo raspoloženim glumcima, posebice izvrsnom Robertu Downeyu, Jr.

Mario Sablić

SASVIM MALO UBOJSTVO / SHALLOW GRAVE

Velika Britanija, 1995. — pr. Channel Four Films, Figment Films, Glasgow Film Fund, Gramercy Pictures, PolyGram, Andrew MacDonald, izv. pr. Allan Scott. — sc. John Hodge, r. Danny Boyle, d. f. Brian

Tufano, mt. Masahiro Hirakubo. — gl. Simon Boswell, sgf. Kave Quinn. — ul. Kerry Fox, Christopher Eccleston, Ewan McGregor, Ken Stott, Keith Allen, Colin McCredie, Victoria Nairn, Gary Lewis, Jean Marie Coffey, Peter Mullan. — 90 minuta. — distr. Blitz video.

»Kakav je *Shallow Grave*?« pitanje je na koje sam često odgovarao. »Bolji je od *Trainspottinga*«, bio je moj diplomatski odgovor. Mnogi će reći da ima mnogo filmova boljih od *Trainspottinga* — i tako da se vraćamo na početak. *Sasvim malo ubojstvo* priča je o troje mladih ljudi koji su slijedom okolnosti uvučeni u smrt svojega misterioznog podstanara i prisvajaju njegov novac. Takva priča postaje jedan od najboljih filmskih predložaka viđenih u posljednje vrijeme. Solidna glumačka ekipa i kvalitetan tekst, daju gledatelju priliku za razmišljanje (što je danas prava rijetkost) o ljudskoj psihi i njezinim devijacijama uzrokovanih pohlepom, strahom, i mržnjom.

Danny Boyle ima dobar nos za odabir scenarija, no to ga ne čini velikim redateljem. Najveća zamjerka djelu jest Boyleova — na momente — nesuvisla režija. Kad to kažem, mislim na prilično neprimjerene metode koje rabi u određenim dramaturškim situacijama. Za tenziju, strah i ostale elemente koji čine bitan dio svakog kriminalističkog filma, već su oдавно stvorene odrednice i načini dočaravanja, koje svaki autor na sebi svojstven način koristi kao dio vlastitog rukopisa. Boyleovo drastično odstupanje od tih odrednica ne bi bio toliki problem kad time ne bi postizao suprotan efekt od željenog. No, unatoč tome, *Sasvim malo ubojstvo* je film koji se može s užitkom gledati.

Martin Milinković



Sasvim malo ubojstvo: Ewan McGregor

SPACE JAM

SAD, 1996. — pr. Warner Bros., Uli Meyer Features, Character Builders, Charles Gammage Animation, Courtside Seats Productions, Northern Lights Entertainment, Rees/Leiva Productions, Spaff Animation, Stardust Pictures, Steven Paul Leiva, Joe Medjuck, Ivan Reitman, kpr. Gordon Webb, Curtis Polk, izv. pr. David Falk, Ken Ross. — sc. Leonardo Benvenuti, Timothy Harris, Steve Rudnick, Herschel Weingrod, r. Joe Pytko, d. f. Michael Chapman, mt. Sheldon Kahn. — gl. James Newton Howard, sgf. Geoffrey Kirkland. — ul. Michael Jordan, Charles Barkley, Larry Bird, Larry Johnson, Shawn Bradley, Wayne Knight, Patrick Ewing, Theresa Randle, glasovi: Danny DeVito, Bob Bergen, Dee Bradley Baker, Bill Farmer, Kath Soucie. — 81 minuta. — distr. Kinematograf

Iako je *Space Jam* namijenjen klicima koji još ne sline na poprsje Demi Moore jer poslije crtića moraju u krevet, i njima je jasno da igraču poput Michaela Jordana u košarkaškoj dvorani specijalni efekti mogu zatrebati samo u ružnom snu ili nekom lošem filmu. *Space Jam* je upravo to, filmska slikovnica bez čarobne topline bajke ili poučnosti basne, a o humoru da se i ne govori.

Dobri, djeci poznati crtani likovi predvođeni Zekoslavom Mrkvom bit će zarobljeni na *Planetu kretana* zle i pokvarene crtane braće, ako ih ne pobijede u košarkaškoj utakmici. Zbog toga će oteti sa Zemlje najboljeg igrača NBA lige, ali negativci su lukaviji — oni će ukrasti talent i snagu nekoliko košarkaških zvijezda i od svojih malih i zdepastih prvotimaca stvoriti nepobjedive divove. Ah, zar više nikada nećemo vidjeti naše crtane junake? Uh, zar će *Noć košarke* izgledati kao dvoboj *Croatie osiguranja* i *Benstona*? Ili će Michael Jordan ipak sve vratiti na svoje mjesto?

Nepotrebno je govoriti kako se producent filma Ivan Reitman, zauzet mukotrpnim poslom uvođenja ljudi od krvi i mesa u svijet animacije, nije ni potrudio da *Space Jam* nalikuje na neki smisleni niz pokretnih slika. A i zašto bi? Pa imao je Warner Bros-ove crtane junake i Michaela Jordana, Charlesa Barkleya, Patricka Ewinga, Larryja Birda. Ah da, i Vladu Divca. I previše za isplativ projekt.

Jelena Jindra



Svjetlost dana

SVJETLOST DANA / DAYLIGHT

SAD, 1996. — pr. Universal City Studios, Davis Entertainment, John Davis, Joseph M. Singer, David T. Friendly, kpr. Hester Hargett, Herbert W. Gains, izv. pr. Raffaella De Laurentiis. — sc. Leslie Bohem, r. Rob Cohen, d. f. David Egby, mt. Peter Amundson. — gl. Randy Edelman, sgf. Benjamin Fernandez. — ul. Sylvester Stallone, Amy Brenneman, Viggo Mortensen, Dan Hedaya, Jay O. Sanders, Karen Young, Claire Bloom, Vanessa Bell Calloway, Barry-Newman, Stan Shaw, Renoly Santiago, Colin Fox, Danielle Harris. — 114 minuta. — distr. Kinematografi.

Jedan od najstrašnijih filmskih prizora svih vremena jest onaj kada Sylvester Stallone — recimo u *Rockyju* — iz spleta svih svojih masnica, otvorenih brazgotina, nabreklih žila i napetih mišića, ispusti pobjedonosni urlik boli. Krik što dolazi iz mistične druge dimenzije kategorija kao što su to »loše«, »katastrofalno« ili »tragično«. U *Svjetlosti dana* Roba Cohena Sylvester Stallone ulazi u tunel između New Jerseyja i Manhattana spasiti ljude odsječene eksplozijom kemijskog otpada. On se nadljudskim naporima bori s vodenom bujicom, vatrom, raspadajućim tunelom i ljudskim strahovima. Naposljet-

ku, uspijeva spasiti i ljude (među njima i Amy Brenneman) i svoj uništen profesionalni ugled..., a da pri tom ni u jednom trenutku nad gledateljem ne izvede svoj čuveni »poljubac smrti«. Kazati sada da je *Svjetlost dana* dobar film samo zato što u filmu Stallone nije izveo »ono«, značilo bi isto što i reći »moglo je biti i gore«. Ali uistinu i jest »moglo biti gore« (znamo mi dobro Stallonea). Ako ni za šta drugo, onda za njegov poljubac smrti.

Kao pripadnik žanra katastrofe *Svjetlost dana* pruža gledatelju sve ono zbog čega je dotična vrsta poznatija pod nadimkom katastrofalnog žanra. U tunelu se okuplja mali spektar društva — od zatvorenika do biznismena, od čitavih obitelji do usamljenih djevojaka — sve zombi-likova (definiranih tek društvenim položajem i shematskim krokirom »njihove priče«), kojima na čelu stoji super-zombi u liku Sylvestera Stallonea i njegova herojskog iskupljenja za neki gaf iz herojske prošlosti. I dok plamen liže, a eksplozije protresaju skupinu naših junaka, gledatelj se pita »što bi moglo biti gore«. A odgovor glasi: sitnice. Neke zastrašujuće sitnice, naspram kojih sve to izgleda benigno poput božićnih priča.

Dragan Jurak

TAJANSTVENI OTOK DOKTORA MOREAUA / THE ISLAND OF DR. MOREAU

SAD, 1996. — pr. New Line Cinema, Edward R. Pressman, izv. pr. Tim Zinnemann, Claire Rudnick Polstein. — sc. Richard Stanley, Ron Hutchinson prema romanu H. G. Wellsa, r. John Frankenheimer, d. f. William A. Fraker, mt. Paul Rubell. — gl. Gary Chang, sgf. Graham »Grace« Walker. — ul. Marlon Brando, Val Kilmer, David Thewlis, Fairuza Balk, Marco Hofschneider, Temuera Morrison, William Hootkins, Peter Elliott, Mark Dacascos. — 95 minuta. — distr. UCD.

Dani visoka ugleda Johna Frankenheimera odavno su već stvar prošlosti. Potpisnik djela poput *Mandžurijskog kandidata* već dugo vremena nije snimio film koji bi ga vratio na stare pozicije. To neće učiniti ni *Tajanstveni otok doktora Moreaua*.

Doduše, Frankenheimeru je olakotna okolnost što je u redateljsku stolicu uskočio u posljednji trenutak, točnije nakon što je otpušten Richard Stanley. Našavši se u nezahvalnom položaju, Frankenheimer se odlučio igrati na sigurno — naglasak je stavio na specijalne *make up* efekte i poslužio se karizmom ostarjelog Marlona Branda. Da-

kako, rezultat nije djelo kojim bi se trebalo hvaliti. Naime, trčoj adaptaciji istoimenog romana H. G. Wellesa trebalo je pristupiti barem s malo više poštovanja, ako ništa drugo. Svesti Wellesov rukopis na puko gomilanje dojmljivih slika u najmanju je ruku bezobrazno. Zbog toga *Tajanstveni otok doktora Moreaua* više može poslužiti kao besprijeikoran portfolio za *make up* artista, negoli što funkcionira kao sugestivna cjelina.

No, za Frankenheimera je nedvojbeno najbolnja točka filma upravo činjenica da njegovi najsugestivniji odlomci više djeluju poput parodije, negoli što zaista plaše gledatelje. Tome u velikoj mjeri pridonosi Marlon Brando u još jednoj posve nepotrebnoj ulozi, te posebice Val Kilmer. On sasvim sigurno nije bio zainteresiran za ovaj projekat (načas ga je zamijenio Rob Morrow, ali se Kilmer vratio nakon otpuštanja Stanleya), što je itekako vidljivo pri svakom njegovu pojavljivanju. Ukratko, riječ je o uradku koji nikome od umiješanih ne služi na čast. Osim, naravno, *make up* artistu.

Mario Sablić

TAJNE I LAŽI / SECRETS & LIES

Velika Britanija, 1995. — pr. CiBy 2000, Thin Man Films, Channel 4 Films, Simon Channing-Williams, izv. pr. Phillip Kenny. — sc. i r. Mike Leigh, d. f. Dick Pope, mt. Jon Gregory. — gl. Andrew Dickson, sgf. Alison Chitty. — ul. Timothy Spall, Phyllis Logan, Brenda Blethyn, Claire Rushbrook, Marianne Jean-Baptiste, Elizabeth Berrington, Michele Austin, Lee Ross, Lesley Manville, Ron Cook, Emma Amos. — 141 minuta. — distr. Adria film.

Kad bi se uhvatili tek *Razgolićenih*, njegova prethodnog filma, britanskog



Tajne i laži: Brenda Blethyn, Marianne Jean-Baptiste

redatelja Mikea Leigha mogli bismo olako proglasiti tek golim liferantom cinizma. Nihilizam što ga je njegov jačač moralne apokalipse (David Thewlis) u *Razgolićenima* zajedljivo propisao po londonskim ulicama, presrelo je, pak, novo vrijeme melodrame. Melodrama je pak naletjela na tipično britanski smisao za stvarnost i žanrovske korekcije. Mike Leigh tako se bezbolno i dojmljivo vratio temama svojih hvaljenih filmova iz tačerovske ere poput *Visokih nada* (*High Hopes*), gdje se njegov smisao za satiru, groteskno portretiranje i realističko slikanje društvene sredine, dojmljivo nadopunjavao istančanim osjećajem za emocionalno poantiranje. Takvim ključem otvorio je Leigh dossier jedne engleske obitelji u melodrami *Secret and Lies*, pazeći da godinama čuvane obiteljske »tajne i laži« ne isure u sapunskim mjehurićima, nego u opipljivim kriškama »imitiranog života«. S velikom dozom vrsne glumačke improvizacije, blagom glazurinom melosa i strogo kontroliranim namazima drame.

U *dossieru* se našla jedna usamljena crna djevojka (Marianne Jean Baptiste) koja traga za svojom pravom majkom, jedan malograđanski bračni par bez djece opterećen kućenjem i nekretninama, te jedna samohrana majka iz radničkog predgrađa s izvanbračnom kćerkom (Brenda Blethyn) i tajnom upisanom na kartonu socijalne ustanove. Da bi »vodu« hladne svakodnevice razlomljene obitelji, dramaturški dojmljivo i psihološki uvjerljivo dotjerao do toplog obiteljskog »krvotoka«, Leigh vrlo pažljivo skrbi o likovima. Poput iskusnog dokumentarista i vještog psihologa, on im se pokušava približiti iz prikrajka, odakle ih može promatrati kao nositelje različitih statusnih pozicija i obiteljskih funkcija, ali i kao frustrirane pojedince s osobnim tajnama. »Happy end« nakon dramatične eksplozije emocija oko obiteljskog stola, možda pomalo i »laže« udovoljavajući žanrovskim konvencijama melodrame. Sve drugo, ljudske mane i vrline, tajne i želje, osame i sjete, zahvaljujući izvršnoj glumi i Leighovoj sugestivnoj inscenaciji »života«, doimaju se istinitima, te svakom cinizmu okreću leđa.

Diana Nenadić

TIJELO KAO KNJIGA / THE PILLOW BOOK

Velika Britanija, Nizozemska, Francuska, 1995. — pr. Kasander & Wigman Productions IBV, Alpha Films, Woodline Films, Channel Four Films, Studio Canal +, DeLux Productions, Kees Kasander, izv. pr. Terry Glinwood, Jean-Louis Piel, Denis Wigman. — sc. i r. Peter Greenaway, d. f. Sacha Vierny, mt. Chris Wyatt, Peter Greenaway. — sgf. Wilbert van Dorp, Andree Putman, Emi Wada. — ul. Vivian Wu, Yoshi Oida, Ken Ogata, Hideko Yoshida, Ewan McGregor, Judy Ongg, Ken Mitsuishi, Yutaka Honda, Barbara Lott. — 126 minuta. — distr. Blitz

Za početak isprika fanovima Petera Greenawayja, jer im se u njihovoj zanesenosti ni uz najbolju volju ne mogu pridružiti. Prilikom gledanja bilo kojeg Greenawayovog filma prvo što bi mi padalo na pamet je da je riječ o afekta-ciji, zapravo pravom stereotipu kvazi umjetnika koji svoja djela radi prokušanim receptom: bizarnost+provokacija+lijepe sličice = art. Karakteristična greenawayjovska ambicioznost i visokoparnost niti ovaj put nisu izostale, no kao da su upale u nešto podnošljiviji kalup. U *Tijelu kao knjiga* Greenaway se ponovno vraća svojoj omiljenoj temi, sprezi ljubavi i moći, no kako je istu obrađivao već mnogo puta i dotaknuo plafon s kanibalizmom u *Kuharu*, *lopovu*, *njegovoj ženi* i *nezinom ljubavniku*, na istu temu nema više mnogo što dodati. Stoga pribjegava mistifikaciji kineske kaligrafije, a da bi sve bilo u njegovu stilu, ona se obredno vrši na ljudskim tijelima i, dakako, neraskidivo je povezana sa seksom. Sve to zapakirano je u arbitrarnu dramsku konstrukciju koja ponekad podsjeća na glasovitu brojalicu *Davljenje po brojevima*, povremeno na holivudske filmove osvete, a dodatno je urešena urezivanjem i multiplikacijom ekrana. Film je stoga zanimljiv upravo onoliko, koliko nekoga zanimaju gole žene, kaligrafija, ili muški spolni organi što sve Greenaway vrlo pažljivo i efektno snima, dok je jedini intrigantni motiv filma onaj u kojem Greenaway mora se priznati s neočekivanom suptilnošću, prati emancipiranje glavne junakinje, odnosno njeno pretvaranje iz objekta u subjekt, iz žene po kojoj se piše u ženu koja piše po drugima.

U kontekstu Greenawayevog filmskog opusa *Tijelo kao knjiga* može se uvrstiti negdje u zlatnu sredinu, kako svojim formalnim karakteristikama tako i uspješnošću. Konačno, i po dojmu koji film ostavlja na normalnog, takozvanog prosječnog kinogledatelja za kakvog i sebe neskromno smatram. Dakle, srednje dosadno.

Igor Tomljanović

VRANA II. / THE CROW II: CITY OF ANGELS

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. Bad Bird Production, Miramax, Dimension Films, Edward R. Pressman, Jeff Most, (kpr. Michael Flynn), izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Alessandro Camon. — sc. David S. Goyer, r. Tim Pope, d. f. Jean Yves Escoffier, mt. Michael N. Knue, Anthony Redman, Barry Dresner, Neil Eric Wenger. — gl. Graeme Revell, sgf. Alex McDowell. — ul. Vincent Perez, Mia Kirshner, Richard Brooks, Vincent Castellanos, Ian Dury, Tracey Ellis, Thomas Jane, Iggy Pop, Thuy Trang, Eric Acosta, Beverley Mitchell. — 85 minuta. — distr. UCD.



Vrana II.

UCJENA / RANSOM

SAD, 1966. — pr. Touchstone Pictures, Scott Rudin, Brian Grazer, B. Kipling Hagopian, kpr. Adam Schroeder, Susan Merzbach, izv. pr. Todd Hallowell. — sc. Richard Price, Alexander Ignon, r. Ron Howard, d. f. Piotr Sabocinski, mt. Dan Hanley, Mike Hill. — gl. James Horner, sgf. Michael Corenblith. — ul. Mel Gibson, Rene Russo, Brawley Nolte, Gary Sinise, Delroy Lindo, Lili Taylor, Liev Schreiber, Donnie Vahlberg, Evan Handler, Nancy Ticotin, Michael Gaston, Kevin Neil McCready, Paul Gullfoyle, Allen Bernstein, Jose Zuniga, Dan Hedaya. — 121 minuta. — distr. Kinematografi

Vrana 2 ponovno oživljava istu temu i sličan zaplet, koji je već viđen u prethodnom istoimenom filmu. Osim vrlo slične priče, spona između dva nastavka lik je Sarah (Mia Kirshner), koja je u prvom dijelu bila djevojčica, a ovdje je odrasla djevojka. To je vjerojatno bio jedan od razloga smještaja filma u budućnost. Drugi, značajniji odmak jest, da se samo u budućnosti Los Angeles mogao pretvoriti u grad kojim vladaju kriminalci, droga i smrt, a predstavnici vlasti uopće se ne pojavljuju.



Ucjena: Mel Gibson, Rene Russo

Priča počinje kada se Ashe Corven (Vincent Perez) sa svojim sinom nađe na pogrešnome mjestu u pogrešno vrijeme (kako to uvijek biva), te postaju svjedocima ubojstva najjače gradske bande koja kontrolira prodaju droge. Ne razmišljajući puno, kriminalci ubijaju neželjene svjedoke, no, kao i u prvom dijelu, vrana koja simbolizira vezu između svijeta živih i mrtvih, oživljava Asha kako bi, uz pomoć Sarah osvetio sinovljevu i svoju smrt.

Redatelj Tim Pope karijeru je izgradio na videospotovima (radeći s *The Cure*, Davidom Bowiejem, *Soft Cell* i dr.), što je i više nego vidljivo u filmu. Zapravo jedina vrлина filma je kolikotolika vizualna atraktivnost. Scenarij je potpuno predvidljiv i naivan, a dijalozi su ispod svake moguće razine. Sve je usredotočeno na prikaz Asheove osвете, a njegov je odnos sa Sarah ostao potpuno nerazrađen. Glumci nisu popravili ukupan dojam, glumeći potpuno nezainteresirano i neuvjerljivo. Zapravo, cijeli film je u montaži mogao biti srezan na duljinu videospota, a da mu ne uzmanjka ništa od onoga što film (ne) pruža.

Sanjin Petrović



Vrijeme osvete

VRIJEME OSVETE / SLEEPERS

SAD, 1996. — pr. Warner Bros, PolyGram Film Productions, Propaganda Films, Baltimore Pictures, Barry Levinson, Steve Golin, kpr. Lorenzo Carcaterra, izv. pr. Peter Giuliano. — sc. Barry Levinson prema knjizi Lorenza Carcaterra, r. Barry Levinson, d. f. Michael Ballhaus, mt. Stu Linder. — gl. John Williams, sgf. Kristi Zea. — ul. Kevin Bacon, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Bruno Kirby, Jason Patric, Brad Pitt, Brad Renfro, Ron Eldard, Billy Crudup, Vittorio Gassman, Terry Kinney, Frank Medrano, Jonathan Tucker, Geoffrey Wigdor, Joe Perrino, Minnie Driver. — 147 minuta. — distr. Europa film video.

Barry Levinson očajnički je htio veliki film: prihvatio se autobiografskog romana Lorrenza Carcaterra koji najprije priča o još jednom od »onih« odrastanja u sumnjivim četvrtima New Yorka, a zatim se trudi biti provokativan oko »big issues«, najprije razotkrivajući nasilje i spolnu izopačenost među čuvarima jednog popravnog doma, a zatim, prikazujući akciju krvave osvete zlostavljanih pitomaca logičnom i normalnom, vrijednom čak i sudjelovanja i krivokletstva jednog katoličkog svećenika. S obje strane kamere, Levinson je okupio sjajnu ekipu (De Niro, Hoffman, Bacon, Pitt, Renfro, Ballhaus, Williams) i ambiciozno ušao u scenariističko-redateljski posao, koji se međutim morao srušiti zbog nekoliko, od samog početka, krivih procjena.

Prije svega, odrasli Carcaterra se kao lik u samom djelu predstavlja kao neuspješni novinar, i ako su na film uistinu vjerno prenijeti svi elementi romana, uzroci te neuspješnosti nisu nedokučivi. Tri etape filma (djetinjstvo, popravni dom, osveta), toliko su razgraničene da film zapravo svaki put počinje iznova, pri čemu nijedan od dijelova nema toliko priželjkivanu »ep-

sku snagu«. Ogromne količine teksta u off-naraciji jednostavno su otrcane, loše i ljigave, te kvare Levinson/Ballhausova dobra vizualna rješenja (primjere, vožnja tunelom unatrag, kao prelazak od posljednje scene zlostavljanja do sljedeće vremenske razine, bila bi sasvim korektna implikacija nastojanja zlostavljanih junaka da događaje »potisnu duboko u sebi« da nam to isto u *voiceoveru* eksplicitno ne objašnjava i glas Jasona Patricka). Najgore je što Carcaterra, pišući o vlastitu iskustvu, čuvaru koji su ga zlostavljali prikazuje kao potpune izopačene zvijeri bez ikakvih drugih ljudskih osobina. Nije znatno bolji ni u karakterizaciji svojih prijatelja, niti je priča ostala išta drugo do puke balance događaja.

Sleepers su tako ispali film koji izgleda i zvuči »veliko«, ali ne impresionira doista ničim: kao cjelina suviše je razvučen, u pojedinostima preštur, pa ni veliki i dobri glumci ne znaju što bi s posve papirnatim i jednodimenzionalnim likovima (izuzetak je Vittorio

Gasman kao lokalni don). Mjestimice izuzetna redateljska razrada biva uludo potrošena nad neuzbudljivim, posude-nim ili nerazrađenim motivima neinspirativnog predloška. *Sleepers* tako biva apsolutno gubljenje vremena za sve umiješane stvaratelje i gledatelje, osim za samog protagonista, pisca predloška i izvršnog producenta Lorenza Carcaterra čija je osvetnička misija filmom valjda dovršena, pa bi za eventualno daljnje istjerivanje demona svoje prošlosti zaista morao za savjet upitati ugledne medicinske, a ne filmske djelatnike.

Josip Visković

ZAVODLJIVA LJEPOTA / STEALING BEAUTY

Italija, Velika Britanija, Francuska, 1995. — pr. Fiction Cinematografica, Recorded Picture Company, UGC Images, Jeremy Thomas, izv. pr. Yves Aittal. — sc. Susan Minot, r. Bernardo Bertolucci, d. f. Darius Khondji, mt. Pietro Scalia. — gl. Richard Hartley,



Zavodljiva ljepota: Liv Tyler

sgf. Gianni Silvestri. — ul. Sinead Cusack, Jeremy Irons, Jean Marais, Donal McCann, D. W. Moffett, Stefania Sandrelli, Rachel Weisz, Liv Tyler, Carlo Cecchi, Joseph Fiennes, Jason Flemyng, Anna Maria Gherardi, Ignazio Oliva. — 118 minuta. — distr. Europa film video.

Devetnaestogodišnja Amerikanka »staromodnog« imena Lucy dolazi u pastoralnu sredinu talijanske provincije i druži se s ljudima koji čine svojevrsnu kozmopolitsku kulturnu koloniju, u atmosferi prožetoj esteticizmom i erotizmom. Situacija koja neodoljivo priziva u sjećanje prozu Henryja Jamesa, što je Bernardo Bertolucci u promotivnim intervjuima i potvrđivao, upozoravajući i na Čehova kao dio paradigme na kojoj je izgradio svoj zadnji film *Ukradena ljepota*. Atmosferu prividne statike i nezbivanja, čiji su doista veliki majstori bili James i Čehov, Bertolucci je dramatisirao s dva motiva — željom djevojke za punom erotskom inicijacijom i njezinom potragom za odgovorom na pitanje tko joj je od članova »komune« biološki otac.

Cijelu priču nekadašnji *enfant terrible* europskog filma upakirao je, uz potporu vrsnog francuskog snimatelja iranskoga podrijetla Dariusa Khondjia (*Delikatese, Sedam*), u sebi svojstven esteticistički dizajn, no do jamesovske ili čehovljevske slojevitosti i transcendentnosti ne dostiže ni jednog trenutka. Štoviše, nastavlja infantilističku liniju početu prethodnim filmom *Mali Buda*, tako da se *Ukradena ljepota* dobrim dijelom doima filmom za »ambicioznije« tinejdžere. Kad se tome doda da Bertolucci nije uspio razigrati brojne likove kojima je napucao film, razviti do odgovarajuće mjere njihove odnose (osobito odnos Lucy — Alex koji bi trebao biti dominantan), a istodobno posize za pubertetskim scenama poput skupnog pušenja trave, moglo bi se pomisliti da je riječ o vrlo lošem ostvarenju. No, to ipak nije tako. Sa svim svojim površnostima *Ukradena ljepota* zapravo je vrlo pitak i simpatičan film, koji samo traži od »ozbiljnoga« gledatelja malo suosjećanja i prepuštanja lijepim slikama na platnu. U tom slučaju film može imati i okrepljujuće djelovanje, kao npr. na potpisnika ovih redova. Uz to, dobra je spoznaja da je mlada Liv Tyler vrlo darovita glumica koja



Zemlja i sloboda

u građenju karijere ne bi trebala zaostati za svojom spotovskom družicom Aliom Silverstone.

Damir Radić

ZEMLJA I SLOBODA / LAND AND FREEDOM

Španjolska, Velika Britanija, Njemačka, 1995. — pr. Messidor Films, Parallax Pictures, Road Movies Dritte Produktionen. — sc. Jim Allen, r. Ken Loach, d. f. Barry Ackroyd, mt. Jonathan Morris. — gl. George Fenton, sgf. Martin Johnson. — ul. Ian Hart, Rosana Pastor, Iciar Bollain, Tom Gilroy, Marc Martinez, Frederic Pierrot, Andres Aladren, Sergi Calleja, Raffaele Cantatore. — 109 minuta. — distr. Adria film.

Film Kena Loacha kulturološki je šok i za one pripremljene na njegovu radikalnu predanost socijalističkim idejama, partizani i radničkoj klasi. Naime, *Zemljom i slobodom* taj ugledni engleski redatelj razračunava s licemjerjem Staljinove komunističke partije i zapadnoeuropskih demokracija što su u španjolskom građanskom ratu iznevjerili idealizam španjolskog naro-

da i mladih Europljana iz internacionalnih brigada, te tako pokopali španjolsku republiku. I to na način da dokumentaristički prati skupinu, kojoj se pridružio nezaposleni radnik David iz Liverpoola (Ian Hart), zaustavljajući se osobito na dugim apologetskim raspravama o socijalističkoj viziji države — kolektivizaciji na primjer.

Zvuči zamorno, no Ken Loach svojim izvanredno zanimljivim redateljskim stilom i dječjom zanesenošću u dramu izdanih komunističkih ideala, postupno uvlači gledatelja, poput školjke, u *Zemlju i slobodu*. Koliko god njegovi junaci strastveno deklamirali o razlozima svoje borbe, toliko Loach prelazi prepreku davežnosti njihovih proklamacija dugim kadrovima u kojima luta po licima ljudi i obuzima gledatelja zainteresiranošću kamere za čovjeka i njegovu okolinu. Svakako film koji se laka srca može preporučiti samo studentima režije. Pogotovo s obzirom na patetično groteskni kraj na Davidovu pogrebu, u današnjem Liverpoolu, gdje njegova unuka i dva stara partijska druga pokazuju da se borba za komunističke ideale nastavlja.

Jelena Jindra

Videoizbor

ČEKAJUĆI IZDISAJ / WAITING TO EXHALE

SAD, 1995. — pr. 20th Century Fox, Deborah Schindler, Ezra Swerdlow, izv. pr. Ronald Bass, Terry McMillan. — sc. Ronald Bass, Terry McMillan prema romanu Terryja McMillana, r. Forest Whitaker, d. f. Toyomichi Kurita, mt. Richard Chew, — gl. Kenneth 'Babyface' Edmonds, sgf. David Gropman, Judy L. Ruskin. — ul. Whitney Houston, Angela Bassett, Loretta Devine, Lela Rochon, Gregory Hines, Dennis Haysbert, Mykelti Williamson, Michael Beach, Leon, Wendell Pierce. — 123 minute. — distr. Continental film.

Četiri prijateljice nađu se u teškim životnim situacijama koje su izravno vezane za muškarce u njihovu životu. Savannah (Whitney Houston) nikako da upozna pravog muškarca, a istodobno joj se u život vraća nekadašnja velika ljubav, te s njime ponovno stupa u vezu iako je on oženjen. Bernadine (Angela

Bassett) napušta bogati suprug, te se ona bori na sudu za što veću odštetu, a istodobno ima manje veze s muškarcima ne želeći biti sama. Robin (Lela Rochon) ima naizmjenice veze s oženjenim muškarcem koji stalno obećava da će ostaviti svoju suprugu, te s ovisnikom o narkoticima. Gloria (Loretta Devine) živi sama sa sinom nakon što ju je napustio suprug koji je otkrio svoje homoseksualne sklonosti.

Zanimljivo je da je taj izrazito ženski film koji događaje promatra iz ženske vizure režirao jedan muškarac, poznati glumac Forest Whitaker, a scenarij potpisuju Terry McMillan (prema čijem romanu je nastao scenarij) i Ronald Bass. Ipak, i uz te muškarce iza kamere, film ostaje tipično ženskim. Uz to njegova druga važna značajka je i pripadnost crnačkom miljeu. Bijelci su poprilično marginalizirani i prikazani u lošem svjetlu, pa se kod nekih likova može osjetiti i doza rasizma.

Whitaker vrlo suvereno vlada filmom i polako nas, kroz epizode četiriju junakinja vodi kroz priču. Tijekom filma četiri lika pratimo pojedinačno, a sve četiri glavne glumice vrlo su dobro portretirale likove. No, ipak se najviše ističe Angela Bassett u ulozi povrijeđene žene. Male ali izuzetno kvalitetne uloge ostvarili su znani glumci Gregory Hines i Wesley Snipes (čije ime se niti ne spominje na špicu filma).

Sanjin Petrović

DOBITNIK / THE WINNER

SAD, 1996. — pr. Live Entertainment, Norstar Entertainment Inc., Ken Schwenker, kpr. Wendy Riss, Jeremiah Samuels, izv. pr. Mark Damon, Rebecca De Mornay. — sc. Wendy Riss, r. Alex Cox, d. f. Denis Maloney, mt. Carlos Puente. — gl. Pray for Rain, Zander Schloss, sgf. Cecilia Montiel. — ul. Vincent D'Onofrio, Rebecca De Mornay, Delroy Lindo, Frank Whaley, Michael Madsen, Richard Edson, Chris Ellis, Saverio Guerra, Billy Bob Thornton. — 92 minute. — distr. Europa film video.

Ako se o britanskom redatelju Alexu Coxu u devedesetim godinama uopće i govori, onda se govori kao o filmašu koji je sa svoja prva dva filma — *Repo Man* (1984.) i *Sid i Nancy* (1986.) — oduševio i zaslužio pridjevku »kultni«, da bi nakon neuspjeha sljedećeg — *Walker* (1988.) — odselio u Mexico i pao u zaborav središta filmske industrije. No, dok je njegov meksički film *Prometni policajac* (1991.) sjajan pokazatelj Coxova genijalnog bljeska, za prošlogodišnji američki film *Dobitnik* to se ne bi moglo reći. Koliko god se on trudio — izbacivanjem pojedinih



Čekajući izdisaj

sličica iz kadra, dinamičnom kamerom, i izvršno vođenom glumačkom ekipom — oplemeniti scenarij što ga je Wendy Riss napisala prema vlastitom komadu, *Dobitnik* ostaje blijedim, kao na papiru.

Glavni junak filma Philip (Vincent D'Onofrio) potpuni je autsajder u lasvegaškom društvu koje će privući svojim neobjašnjivim nedjeljnim dobitcima u jednom *casinu*. Kućna pjevačica Louise (Rebecca De Mornay, također i izvršni producent filma), opterećena dugovima prema mafiji i željom da negdje drugdje počne novi život, zavodi ga radi novca. Troje sitnih lopova sprijateljuje se s njim u namjeri da ga opljačkaju. Vlasnik *casina* Kingman (Delroy Lindo) želi ga uništiti jer je dobitnik, pa za početak šalje svojeg »čistača«, Louisina dečka, da mu ubije oca. Philipov brat Wolf (Michael Madsen), probisvijet i bivši Louisin dečko, također želi profitirati od njegove »sretne ruke«, a usput istražuje i očevo umorstvo. Dobroćudan, zbunjen i naivan Philip koji od svih romantičarski očekuje samo malo ljubavi mora izgubiti. Kao i njegovo, iz nužde i navike, lažljivo i pokvareno društvo koje je previše ljudski slabo da bi im novac nadomjestio potrebu za emocijama. Jedino su hladni zlikovci, poput Kingmana, sposobni opstati u Las Vegasu, a takvi su uvijek na vrhu, vuku konce nad svim sitnim dušama i pale i gase svjetla grada kako im se prohtije.

Već viđeno.

Jelena Jindra

KRTICA / THE INFILTRATOR

SAD, 1995. — pr. Carnival Films, Francine LeFrak Productions, Home Box Office, Brian Eastman, David Obst. — sc. Guy Andrews, Robert J. Avrech, r. John Mackenzie, d. f. Michael Coulter, mt. Graham Walker. — gl. Hal Lindes, sgf. Leo Austin. — ul. Oliver Platt, Arliss Howard, Michael Byrne, Julian Glover, Peter Riegert, Alan King, George Jackos. — distr. VTI.

Izraelsko-američki novinar Yaron Sworay dolazi u Njemačku da bi napisao članak o *skinheadsima* i njihovu nasilnom ponašanju prema useljenicima. Međutim, kad shvati da je situacija puno ozbiljnija nego što se čini, on se

pod imenom Ron Furry i uz pomoć Wisenthalova centra ubacuje u desničarske stranke s namjerom da razotkrije naciste među uglednim građanima i njihovu povezanost s takvim organizacijama u Americi.

Film *Krtica* snimljen je u produkciji televizijske mreže HBO i to prema istinitom događaju opisanom u knjizi *U Hitlerovoj sjeni* novinara Yaron Sworaya. Redatelj filma Englez John Mackenzie stekao je iskustvo upravo na sličnim projektima (*Četvrti protokol*) i upravo njegov odabir za redatelja najveći je plus ovoga projekta. Mackenzie je uspio napraviti dobar i napet film u kojem nema previše pedagoškog moraliziranja o nacizmu, rasizmu i drugim problemima prisutnima u ovakvoj priči. On progovora o svim tim problemima ali na što je moguće manje primjetan način, jednostavno ne želeći opterećivati gledatelja nepotrebnim stvarima (za razliku od primjerice Spike Leea koji u svojim filmovima naprosto agresivno bombardira gledatelje hrpom »crnačkih« problema što itekako zna biti iritantno). Upravo zbog takvog redateljskog postupka jasno je zašto *Krtica* postiže oba zadana cilja: napeta je i uzbudljiva, te uspijeva nagnati gledatelja da ozbiljnije razmisli o problemu kojim se film bavi.

Nesumnjivo je da je Mackenzie imao ogromnu pomoć u odličnome Oliveru Plattu (*Konačna odluka*, *Tanka linija smrti*, *Tri mušketira*) koji je krajnje uvjerljiv u ulozi Yaron Svoraya. Taj zbunjeni glumac izražajnoga lica ostvario je već popriličan niz vrlo dobrih uloga u više hitova, što mu omogućava da s vremena na vrijeme nastupi i kao glavni glumac u manje budžetiranim projektima. Iako televizijski film, *Krtica* ne odaje produkcijsku skučenost nego naprotiv potvrđuje sada već poslovičnu kvalitetu filmova u produkciji TV mreže HBO.

Denis Vukoja

LANGOLIJEI / THE LANGOLIERS

SAD, 1995. — pr. Laurel Entertainment, Spelling Films International, Mitchell Galin, izv. pr. David R. Kappes, Richard P. Rubinstein. — sc. Tom Holland, Stephen King, r. Tom Holland, d. f. Paul Maibaum, mt. Ned Bastille. — gl. Vladimir Horunzhy, sgf. Lin-

da Fisher. — ul. Patricia Wettig, Tom Holland, Dean Stockwell, David Morse, Arnold Lisnet, Lindsay Chapman, Frankie Faison, Baxter Harris, Michael Loudon, Kimber Riddle. — 180 minuta. — distr. Continental film.

Steven King jedan je od najplodnijih i najpopularnijih suvremenih horor pisaca. Do sada je prema njegovim djelima snimljeno nekoliko desetaka filmova i TV-serija što je samo pridonijelo učvršćenju njegove pozicije »kralja« horora. Ovih se dana u videotekama pojavila ekranizacija Kingove pripovjetke *Langolijeri* (u sklopu zbirke *Četiri iza ponoći*) u režiji Toma Hollanda najpoznatijeg po režiji izvrsnog horora *Moj susjed je vampir*.

Putnički zrakoplov polijeće prema Dallasu i njegov neobičan let predmet je Kingove bujne mašte. Tijekom leta iz aviona nestanu svi putnici i posada, osim nekolicine koji su spavali. Slijepa djevojčica, nervozni biznismen, pisac horor priča, ubojica i njegova potencijalna žrtva, samo su neki od neobičnih junaka filma. Oni shvaćaju da je zemlja ispod njih potpuno napuštena, ne mogu uspostaviti radio vezu niti s jednom bazom na zemlji, te uskoro shvaćaju da putuju u susret Langolijerima...

Izvrсна ideja i dobro razrađena priča, nekoliko suprotstavljenih likova u neobičnoj situaciji bili su odlično polazište za uzbudljiv film i Holland je to dobro iskoristio. On je odličan u radu s glumcima i u stvaranju jezovite atmosfere. Unutrašnjost aviona Hollandu je poslužila za prizivanje klaustrofobične atmosfere i napetosti. U tome mu odlično pomaže i glumačka ekipa, poglavito Dean Stockwell (čiji lik podsjeća na samoga Kinga) i odlični Bronson Pinchot. Sama priča *Langolijera* podsjeća na sličnu epizodu *Zone sumraka* i njene prve dvije trećine su odlično zamišljene i izvedene, no kako film odmiče tako Holland gubi kontrolu nad projektom, film se polako rasiapa i postaje monotoniji što se više primiče kraju. Pojavom Langolijera na samome kraju, film doživljava antiklimas, no razlog tome je loša Hollanova izvedba, jer se Kingovoj maštovitosti ideji nema što prigovoriti.

No, znajući da je riječ o televizijskom projektu, te mane i nisu tako velike, dok je Kingova vizija naprotiv ve-

lika i maštovita, pa kako je još sve to solidno režirano i dobro odglumljeno jasno je kako su *Langolijeri* ipak dobar uradak koji zaslužuje vašu pozornost.

Denis Vukoja

MOJA ZABAVA / IT'S MY PARTY

SAD, 1996. — pr. United Artists Pictures, Opala Productions, Joel Thurm, Randal Kleiser, izv. pr. Robert Fitzpatrick, Gregory Hinton. — sc. i r. Randal Kleiser, d. f. Bernd Heintz, mt. Illa Von Hasperg. — gl. Basil Poledouris, sgf. Clark Hunter. — ul. Margaret Cho, Bruce Davison, Lee Grant, Devon Gummersall, Gregory Harrison, Marlee Matlin, Roddy McDowall, Olivia Newton-John, Bronson Pinchot, Paul Regina, George Segal, Eric Roberts, Steven Antin, Dimitra Arlys, Christopher Atkins, Dennis Christopher, Ron Glass. — 110 minuta. — distr. Jadran film.

Par homoseksualaca, dizajner Nikko (Eric Roberts) i redatelj Brandon (Gregory Harrison) u sretnoj su vezi već nekoliko godina. No, njihov zajednički život poljulja saznanje da je Nikko obolio od side. Iako pokušavaju i dalje normalno živjeti, uskoro uviđaju da je to nemoguće, te se rastaju. Godinu dana poslije, bolest je kod Nikka već prilično uznapredovala i zahvatila je mozak, te mu doktor daje još samo nekoliko dana normalnog života u kojem će u potpunosti biti svjestan svoje okoline. Imajući već više puta priliku vidjeti svoje prijatelje kako umiru u zadnjem stadiju bolesti ili kako sami sebi oduzimaju život ne želeći tako dočekati smrt, Nikko se opredjeljuje za ovu drugu varijantu, te priređuje veliku zabavu na koju poziva svoju obitelj i sve prijatelje (od kojih veliku većinu čine također homoseksualci), da bi se s njima oprostio. Nikko ne kaže Brandonu za svoj naum, ali on to ipak saznaje od njihove zajedničke prijateljice Charlene (Margaret Cho), te ipak dolazi na zabavu kako bi rasčistio stvari s Nikkom prije nego što bude kasno. Veći dio filma događa se za vrijeme zabave, a kroz razne *flashbackove* saznajemo kakva je bila njihova veza i njihov život u prošlosti.

Film bi se mogao svrstati u dvije kategorije. Prvenstveno kao *gay film*, ali isto tako i kao film o aidsu i posljedicama bolesti. Redatelj Kleiser ipak se



Moja zabava / It's My Party

mjestimice gubi na zabavi, tako da dobivamo potpuno nezanimljive dijelove koji nemaju nikakvo bitno značenje u filmu. Roberts je vrlo dobar u naslovnoj ulozi, a i njegov partner Harrison je solidan. Od ostatka uspješne glumačke ekipe koja vrvi poznatim imenima u manjim ulogama izdvajaju se Bronson Pinchot, George Segal i Marlee Matlin.

Film uspijeva izbjeći nepotrebnu patetiku koja mu je prijetila, ali u cjelini film ostavlja poprilično morbidan dojam, kojem pridonosi i prilična doza solidnog crnog humora.

Sanjin Petrović

SVI VOLE JEFFREYJA / JEFFREY

SAD, 1995. — pr. Workin' Man Films, The Brooking Office, Mark Balsam, Mitchell Maxwell, Victoria Maxwell, kpr. Paul Rudnick, izv. pr. Kevin McCol-

lum. — sc. Paul Rudnick, r. Christopher Ashley, d. f. Jeffrey Tufano, mt. Cara Silverman. — gl. Stephen Endelman, sgf. Michael Johnston. — ul. Steven Weber, Michael T. Weiss, Patrick Stewart, Bryan Batt, Sigourney Weaver, Nathan Lane, Olympia Dukakis, Peter Jacobson, Tom Caylor, David Thornton, Lee Mark Nelson, John Ganun. — 94 minute. — distr. Continental film.

»Komedija ponekad nastaje gdje je najmanje očekujete« reklamni je slogan na omotnici videokasete navedenog filma. Istina? Ne sasvim. U današnje vrijeme teško je da nas nešto može iznenaditi, pogotovo ako dolazi iz Hollywooda. Ovo je 15. stranica medalje o bolesti zbog koje su crvene vrpce izrazito u modi. Jeffrey je konobar s glumačkim ambicijama, koji se zbog rizika od AIDS-a odlučuje odreći seksa. I baš tada, ne biste vjerovali, upoznaje Stevea koji je »onaj pravi«. Dvojba vrijedna snimanja filma. Možda.

Problemi filma počinju već sa samim Stevenom Weberom, glumcem koji tumači naslovnu ulogu. Jeffrey liči na osobu koja ni sama nije svjesna da je homoseksualac, nego bi radije potrčao za prvom suknjom. Ostatak poznate glumačke ekipe trudi se biti vrcav, ironičan i smiješan, no slab i neduhovit tekst učinio je svoje. Kako minute filma odmiču pred vašim očima počinjete se pitati što je i kome pisac htio reći.



Svi vole Jeffreyja



Šestica: Spike Lee

Sve to skupa vraća nas na početak, gdje moramo po tko zna koji put ponoviti da je bolje šutjeti ako se nema što pametno za reći, pa makar se radilo i o AIDS-u.

Navodno je kazališna predstava nastala prema istom predlošku mnogo bolja i duhovitija. Ne, hvala.

Martin Milinković

ŠESTICA / GIRL 6

SAD, 1996. — pr. 40 Acres and a Mule, Filmworks, Twentieth Century Fox, Spike Lee, izv. pr. Jon Kilik. — sc. Suzan-Lori Parks, r. Spike Lee, d. f. Malik Hassan Sayeed, mt. Sam Pollard. — sgf. Ina Mayhew. — ul. Theresa Randle, Isaiah Washington, Spike Lee, Jenifer Lewis, Debi Mazar, Peter Berg, Michael Imperioli, Dina Pearlman, Maggie Rush, Desi Moreno. — 108 minuta. — distr. VTI.

Nakon dva pucnja u prazno, beskrvne obiteljske drame *Crooklyn* i emotivno angažirane no razvodnjene krimi priče *Clockers*, Spike Lee je *Šesticom* ponovo zabilježio pun pogodak. Izvorni (neo)modernist, Lee se teško snalazi u filmovima standardnije naracije, o čemu svjedoči i *Mo Better Blues*, njegov najmlitaviji film iz prve, udarne faze stvaralaštva omeđene s *Ona to mora imati* na početku i *Malcomom X-om* na kraju ciklusa. Spomenuti *Crooklyn* i *Clockers*, filmovi kojima je počeo novu fazu rada, bili su pokušaji čvršće narativne organizacije i izbjegavanja radikalnijih formalnih zahvata. No, vjerojatno se i sam uvjerio da nije stvoren za takvu vrst filmova, te se vratio onom što najbolje radi — narativno-kompozicijski rascjepkanoj strukturi koja pulsira u svakom svom djeliću, istaknutom i raznovrsnom stilizmu s raznim fotografiskim rješenjima i začudnim montažnim sponama, glumačkoj improvizaciji. Samo netko sasvim neupućen u Leeov kreativni svijet može zaključiti da se Lee »više nego u bilo kojem dru-

gom svom filmu (...) muči strukturom, fabulom i stilom« te usporediti *Šesticu* s novijim filmovima Olivera Stonea »u kojima redatelj, nemoćan da kroz priču, naraciju i glumce kaže i pokaže što želi, pribjegava stilskim ekstravagancijama (...), nadajući se da će tako biti rječit«. Tako zbori uvaženi kritičar Živorad Tomić, stavljajući znak jednakosti između iskonskog (neo)modernista Spikea Leea i monolitnog mitomana Olivera Stonea, između prvog kojemu su formalni radikalizmi *condicio sine qua non* njegove poetike i drugoga kojemu su ordinarni objekt isfuravanja. Upravo suprotno Tomićevim tvrdnjama, Lee se ne muči sa strukturom, fabulom i stilom, on je što se toga tiče u *Šestici* svoj na svome i ne pribjegava formalnim eskapadama jer je nemoćan iskoristiti priču, naraciju i glumce da pokaže što želi, nego zato jer je to njegov pravi način iskazivanja. Ako pobornici kulta klasične naracije to ne mogu shvatiti, njihov je a ne Leeov problem. Ukratko, priča o dalekoj afroameričkoj srodnici Godardove Nane iz *Živjeti svoj život*, koja je izabrala život umjesto tragičnog kraja, povratak je Spikea Leea u pravu formu, a sekvenca u kojoj (briljantna) Theresa Randle uzalud na Coney Islandu očekuje svog nesuđenog ljubavnog družbenika najbolji je dokaz Leeova velikog režijskog umijeća.

Damir Radić

TO WONG FOO. THANKS FOR EVERYTHING! JULIE NEWMAR

SAD, 1995. — pr. Universal Pictures, Amblin Entertainment, G. Mac Brown, izv. pr. Bruce Cohen. — sc. Douglas Carter Beane, r. Beeban Kidron, d. f. Steve Mason, mt. Andrew Mondschein. — gl. Rachel Portman, sgf. Wynn Thomas. — ul. Wesley Snipes, Patrick Swayze, John Leguizamo, Stockard Channing, Blythe Danner, Arliss Howard, Jason London, Chris Penn, Melinda Dillon, Beth Grant, Alice Drummond, Marceline Hugot, Jennifer Milmore, Jamie Harrold, Mike Hodge, Michael Vartan, RuPaul. — 108 minuta. — distr. VTI.

Film čiji je naslov posveta koju je na svojoj fotografiji ispisala starleta Hollywooda 60-ih godina Julie Newmar, si-

gurno ne bi privukao ničiju pozornost da glavne junake — *dragqueenove* — ne glume Patrick Swayze i Wesley Snipes. Tako je tom plitkom, ali, mora se priznati, i pitkom djelu omogućena reklama u *Oprah showu* i mrak kinodvorana, a u nas »tek«, videokaseta i... recenzija.

Troje njujorskih transvestita zaglavili će na svome putu za Hollywood u nekom mjestu »Bogu iza leđa«, te u dva dana promijeniti učmale živote mjesta na. Ružni postaju lijepi, nepristojni pristojni, nevoljeni voljeni, poniženi gordi... Svatko pronađe svoju sreću, a prašnja provincija se pretvara u glamurozni diskoteka na otvorenome. Naravno, novo iskustvo promijenit će naboj i same transvestite.

Filmske priče s motivom stranca koji mijenja sudbine svojih domaćina već su na stotine puta ispričane. Da bi ova bila barem u trendu, stranci su i homoseksualci i transvestiti. Međutim, kako *To Wong Foo* ne problematizira njihov društveni položaj jer jedino gledatelj tijekom filma zna da oni nisu žene, nejasno je čemu intervencija nad muškošću glavnih junaka osim da bi se skupine koje oni predstavljaju propagirale. Pohvalno je što se stječe dojam da su scenarist i redateljica filma u tu kampanju ušli bez imalo predrasuda i samo s idejom satipolne razbibrige, no s obzirom na to da je postignuta zabava vrlo površna, a njezina poanta prizemna, možemo se samo upitati »Čemu sve to?«.

Da je redateljica Beeban Kidron kojim slučajem imala u međunožju ono što i njezine »junakinje«, *To Wong Foo* bi vjerojatno bio barem raskalašeniji film, a ne niz sladunjavih sličica iz kojih proizlazi da su homoseksualci ženama jedini pravi prijatelji, ili da su transvestiti ženstveniji od samih žena. Uostalom s muškarčinama poput Snipesa i Swayzea u ovo potonje teško da je tko uvjeren.

Jelena Jindra

Film Reviews edited by Igor Tomljanović

The reviews cover all films on the repertoire of Croatian cinema's during the period from January to March.

Tomislav Čegir

Wim Wenders – ikonografija

U hrvatskom se filmskom tisku razmjerno često pisalo o Wim Wendersu. No, većina tekstova potječe iz osamdesetih, iz razdoblja kad je taj znameniti njemački redatelj, predstavnik tzv. »novog njemačkog filma« u nas uživao kultni status. Nedostatak opsežnijih tekstova koji bi popratili recen-tnije razdoblje Wendersova stvaralaštva onemogućuje cjelo-vitiji uvid u opus što obuča već tri puna desetljeća, a isto-dobno svjedoči da je njegov kultni status temeljito poljuljan filmovima iz devedesetih.



Wim Wenders i Michelangelo Antonioni

Povod su ovom tekstu dva nedavna ciklusa Wendersovih filmova — hrvatska je državna televizija gledateljima pruži-la uvid u nekoliko vjerojatno ponajboljih djela njegova opu-sa, a njemački je kulturni centar u Zagrebu iskoristio prigo-du i nešto opsežnijim ciklusom popratio televizijski. Prikaza-ni filmovi pokazuju da Wim Wenders ostaje dosljedan u pra-ćenju vlastitih opsesija što se provlače kroz cijeli njegov opus — nalazimo ih podjednako čak i u kratkim filmovima iz raz-doblja studiranja na Akademiji za televiziju i film (1967.-70.), kao i u filmovima devedesetih koji označuju razdoblje stvaralačke krize. Opus je tog njemačkog redatelja iznimno zanimljiv za proučavanje, jer odražava društveno-kulturne promjene u Europi, ne samo u razdoblju stvaranja, nego je presudno uvjetovan i nacionalnim i povijesnim promjenama.

O čemu je pritom, zapravo riječ? Wenders je dijete porat-ne Njemačke, koja je u drugoj polovici četrdesetih i u pede-setim godinama, poput čitavog europskog kontinenta pokušavala zaliječiti ratne rane. Prvotna nakana obnove bilo je ponajprije uzdignuti osnovne društvene tekovine iz gotovo potpunog rasula, a obnova je nacionalnih kulturnih identite-ta bila pod sumnjom. Američka masovna kultura (film, glaz-ba, strip) u tom je razdoblju nadvladala europsku tradiciju — stapajući se s njom i postajući njenom vlastitom. Podlož-nost je američkoj kulturnoj dominaciji proizvela dvojak uči-nak. Mnogobrojni su mladi stvaratelji »učili« iz američke kulture, no istodobno su se protiv uzora i bunili zahtjevaju-ći vlastitu samostalnost i stvaranje nacionalnog izraza.

* * *

Početak je šezdesetih najavio promjene. Skupina mladih redatelja objavila je *Oberhausenski manifest* kojim je nakani-la uspostaviti izgubljeni kontinuitet i istodobno pokušala otvoriti nove izgledе njemačkom filmu. Njihova uloga me-đutim nije mogla biti velika čak ni u okvirima nacionalnog filma. Iako su im djela iskazivala znatnu društvenu samo-svijest, nisu bila namijenjena širem gledateljstvu, nisu za-hitijevala emocionalnu reakciju, nego gotovo isključivo inte-lektualno uključenje u razumijevanje filmskog tkiva. Nara-štaj nazvan »novi njemački film« izrastao je krajem šezdese-tih. Njegovi su autori slijedili neke od smjernica Oberhau-senskog manifesta — nije više bilo riječi o eskapističkom pri-stupu, već je filmsko gradivo moralo biti utemeljeno u druš-tvenoj zbilji. Preduvjeti su za stvaranje vlastitog filmskog identiteta bili stvoreni, iako je još postojao golemi povijesni jaz, pa su mladi autori posegnuli za američkim žanrovskim



Grimizno slovo, 1972.

filmom kao uzorom, ne da bi se poput francuskog Novog vala suprotstavljali zastarjelom shvaćanju filma u nacionalnim okvirima, nego da bi pokušali stvoriti sasvim novu tradiciju. Uključili su se — najpoznatiji su nam svakako Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff i Wim Wenders — u modernistička strujanja, istodobno učeći iz prošlosti — koju su preuzeli, ali se i bunili protiv nje, da bi stvorili vlastite svjetonazore. Osjećali su i snažnu potrebu da njihovi filmovi budu pristupačni širem gledateljstvu. Nisu željeli postati dijelom uvriježene filmske industrije nego su ustrajali na autorskom stajalištu i upravo im je to omogućilo veći ugled i proboj na inozemno tržište. Opus se svakog od tih redatelja znatno razlikovao, neki su od njih pokušali zauzeti i osobno stajalište spram razdoblja nacizma, natapajući svoje filmove katkada izričitim političkim mišljenjima, no preklapajući ih opet s utjecajem američkog filma.

* * *

Kakvo je, međutim, Wendersovo stajalište spram tih dviju krajnosti koje su prožimale »novi njemački film« i koliko se on razlikovao od ostalih njegovih predstavnika? Za razliku od suvremenika koji su često posezali u prošlost, smještali svoja djela u prošla razdoblja, radnja se Wendersovih filmova gotovo uvijek događa u sadašnjosti. Tek u dva filma Wim Wenders radnju smješta u prošlost, no tada nije riječ o njemačkoj prošlosti, nego o filmovima koji govore o onoj američkoj vezanoj za književnost (*Grimizno slovo*, 1972.; te *Hammet*, koji je mukotrпно nastajao čak četiri godine između 1978. i 1982.).

Wenders rijetko poseže u nacističku prošlost Njemačke. Nije sklon uplitanju političkih motiva bilo kakve vrsti, pa kad u njegovim filmovima i nailazimo naznake propitivanja nacističkog razdoblja gotovo je to uvijek s razine pojedinca koji se uglavnom nemoćan našao u žrvnju rata, a istodobno riječ je o nekom od sporednih likova čija pojava nema nikakvih bitnih posljedica po radnju filma (*Krivo kretanje*, 1974.; *U toku vremena*, 1976.). Tek u kasnijem razdoblju svoje karijere Wenders poseže za otvorenijim propitivanjem razdoblja nacizma i njegovih posljedica. *Nebo nad Berlinom* (1987.) i *Far Away, So Close* film nije dostupan na hrvatskom tržištu pa je upotrijebljen engleski naslov (1993.), sva-

ki se na svoj način okreću prošlosti. No, i Wendersa prije svega zanima pojedinac, a ne same društvene okolnosti iako je jasno da spram razdoblja zauzima određeno stajalište. Wendersu se nikako ne može zamjeriti pomanjkanje svijesti o stanju društva u kojem živi, no ta svijest nije izražena izravno već je potisnuta u pozadinu ili se prelama kroz uvjetovanost protagonista (npr. *Alice u gradovima*, 1974. ili *U toku vremena*).

No, kakvi su zapravo Wendersovi protagonisti? Osnovni je uzorak njegova junaka preuzet iz tradicije američkoga žanrovskog filma — poglavito westerna ili *film-noira*. Glavni je junak osamljen pojedinac svojevoljno na društvenom rubu, bez osjećaja pripadnosti ikojoj zajednici, što je iskazano neprestanim njegovim kretanjem. Kako junak Wendersovih filmova gotovo nikada nije sklon akciji, u svojim postupcima neprestance dvoji, pokušavajući prodrijeti u sebe sama — određuje ga dakle kontemplacija; sasvim je jasno zašto je takvo kretanje najčešće bez ikakva jasna usmjerenja. Budući da ne mogu osjetiti pripadnost, junaci teško mogu obitavati u gradovima iako kroz njih prolaze. Gradovi, a uglavnom su to svjetske metropole, za takva su junaka i suviše otuđeni — on se u njima osjeća izgubljenim i bolje se osjeća lutajući otvorenim prostorima. No, takvi junaci nisu otuđeni samo od sredina kroz koje prolaze, nego i od samih sebe. Gube dom i osobnost. Za domom istodobno žude i odriču ga se, pa svojevršno iskupljenje i pročišćenje ne pronalaze u povratku kući, nego u nastavku putovanja. Tako Wenders ne samo da rabi obrasce mitskog u kojem je putovanje simbolom potrage za vlastitim, nego stvara i sasvim novi mit o samoprogonstvu, putovanju koje bi trebalo uroditi znakovitim iskustvom. Njegovi likovi neprestano bježe od nečega, no oni nisu progonjeni »izvana« zbog nekog određenog razloga, nego »iznutra« vlastitim ustrojem koji im ne dopušta da se smire.

Junak se Wendersovih filmova tako ne boji nekih određenih stvari, njega je strah straha (Philip Winter u *Alice u gradovima*, Ripley u *Američkom prijatelju*, 1976.), ili se s vlastitim strahom boji suočiti (Travis u *Paris, Texas*, 1974.). No, putovanje ponekad i ne mora uroditi znakovitim iskustvom, svaki junakov pokret naposljetku može postati i pogrešnim (Wilhelm u *Krivom kretanju*), pa nije čudno da junak »nema nigdje doma, ni u kojoj kući, ni u kojoj zemlji« (Munro u *Stanju stvari*).

Takav junak nema ni emotivnog ni povijesnog zaleđa; njegov je očaj često dvojak — prošlost nema trenutaka kojih bi se mogao sjećati, a budućnost je isuviše maglovita da bi se njoj bez rezervi predavao.

* * *

Wendersovi su junaci, dakle skloni tvrdokornu samotnjaštvu, no kakvi su njihovi odnosi s drugim likovima? Motiv muškog prijateljstva prisutan je često u Wendersovu opusu (*U toku vremena* ili *Američki prijatelj*), ponekad junak luta s djetetom (*Alice u gradovima* ili *Paris, Texas*), a njihov odnos prema ljubavi izniman je. U bilo kojoj vrsti odnosa (prijatelj, dijete, žena) nikada neće osjetiti potpuno zajedništvo.



S Ronee Blakley u Idaho 1979.

Međutim, u Wendersovu stvaralaštvu primjećujemo promjenu odnosa prema ženi. U sedamdesetima, žena je narativno nevažan lik, iako upravo iz tog razdoblja potječe jedan od dva filma čiji je glavni protagonist žena (*Grimizno slovo*). No, upravo *Paris, Texas* pokazuje promjenu. Žena je uzrokom junakova lutanja, za njom se žudi, no potpuna je veza nemoguća upravo zbog junakova ustroja. *Nebo nad Berlinom* govori o junaku anđelu koji se zbog osjećaja ljubavi prema ženi odriče svoje samoće i svoga nematerijalnog postojanja. I u *Far Away, So Close* drugi anđeo — junak žudi za time da ponade posao i ženu, pokazatelje sigurnosti doma. Čak i u *Priči iz Lisabona* (1995.) nalazimo motiv nemogućnosti ljubavi i pokušaja da se ona ipak dosegne. Kao da je Wendersova junaka počelo pritiskati breme samoće i on ju je poželio podijeliti s nekim drugim.

No, ako je junakov ustroj takav, ako su mu odnosi sa suprotnim spolom gotovo onemogućeni, kakva je situacija s obitelji u filmovima Wima Wendersa, kakvu ulogu u njegovu opusu imaju djeca? Obitelj je u Wendersovim filmovima gotovo neodrživa, često su njegove obitelji krnje jer se muškarac pokazao nedostojnim biti njezinim članom (*Grimizno slovo*, *Alice u gradovima*, *U toku vremena*). Za obitelji se žudi, njezina je vrijednost velika, no njezino je puno ostvarenje ili ponovno okupljanje nemoguće (*Paris, Texas*). Kad obitelj i postoji, razjedana je nemogućnošću međusobne komunikacije (dvije kratke epizode serijala *Kuća za nas: Iz obitelji krokodila*, *Otok*, 1974.; *Američki prijatelj*). Tek u jed-

nom filmu Wendersova opusa nalazimo sretnu obitelj (*Far Away, So Close*). Uloga djece u većini filmova Wima Wendersa iznimna je. Često upravo djeca pomažu junakovoj boljoj komunikaciji s okolinom i njegovu pročišćenju — pronalasku snage da put nastavi s manje straha. Pritom upravo djeca pomažu junaku da uspostavi odnos s vlastitom prošlošću (*Alice u gradovima*, *Paris, Texas*). Čak je i u nevažnom filmu Wendersova opusa odnos djeteta i glavne protagonistice najdragocijeniji trenutak (*Grimizno slovo*). Djeca u Wendersovim filmovima pokazuju iznimnu samosvijest, često i veću stabilnost od glavnog junaka; ona su u *Nebu nad Berlinom* čak i jedina koja mogu vidjeti anđela i simbolično za cijeli Wendersov opus, jedina su koja pomoću vlastite mogu ponovo probuditi junakovu zaboravljenu nevinost.

* * *

Wim Wenders pokazuje iznimno zanimanje za kulturne aspekte suvremenog života. Wenders ne ostaje ograničen samo medijem koji rabi. Slikarski, književni i ponajprije glazbeni utjecaji, poglavito rocka, očituju se gotovo neprekidno na izravan ili neizravan način u svakom njegovu filmu. Ponajprije valja pozornost obratiti upravo *rock'n rollu*, upravo zato što Wenders tu vrst glazbe smatra, uz film, najvažnijim čimbenikom svojeg života. Razlog tome možemo naći u njegovu shvaćanju da ta dva medija ponajbolje mogu izraziti iskrene osjećaje. U posljednjih nekoliko godina izrazito popularnu metodu spajanja popularne glazbe i filma,

Wenders rabi već u svojim kratkim filmovima. Njegovi su filmovi doslovce natopljeni dojmljivom glazbom, no to nije izraz puka komercijalizma nego čvrsta osobna stajališta. *Rock* nije samo kulisa nego i neodvojivi dio zbivanja. Ta je vrsta popularne glazbe često ponajboljim izrazom osjećaja glavnih protagonista Wendersovih filmova i njihova poimanja svijeta, bilo da oni glazbu slušaju na nosačima zvuka (*Ljeto u gradu*, 1970.) ili su nazočni na nastupima poznatih glazbenika (*Alice u gradovima*; *Nebo nad Berlinom*; *Far Away, So Close*) bilo da sami pjevuše stihove nekih pjesama (*U toku vremena*; *Američki prijatelj*). U većini je filmova upravo glazba njihov neodoljiv sastojak — a pritom nije riječ samo o *r'n'r* nego i o inačicama folklorne glazbe podneblja u kojima se radnja zbiva, poput Ry Cooderova *tex-mexa* (*Paris, Texas*) ili portugalskog *fada* sastava Madredeus (*Priča iz Lisabona*). S druge strane *Ljeto u gradu* pravi je *rock'n roll* film, jer ne samo što se u njemu rabi rock glazba uglavnom sastava Kinks, kojima je film i posvećen; već taj film odražava i stanje čitavog mladog naraštaja razdoblja u kom je nastao. No, za Wendersa *rock* ne mora biti tek dojmljiv dio filma, nego može biti i njegovo nadahnuće. Rock su pjesme bile poticajem najmanje dvaju njegovih filmova — *All Along the Watchtower* Boba Dylana u slučaju *Alabama: 2000 svjetlosnih godina* (kratki, 1969.) ili *Memphis, Tennessee* Chuc-ka Berryja u slučaju *Alice u gradovima*.

Književne je utjecaje također lako iščitati. Wendersov je česti suradnik upravo znameniti austrijski književnik Peter Handke (3 *Američka LP-ija*, kratki; *Strah golmana od jedanaesterca*, 1971.; *Krivo kretanje*; *Nebo nad Berlinom*), a u nekoliko je slučajeva riječ o adaptacijama — opet Handkea (*Strah golmana...*), Nathaniela Hawthornea (*Grimizno slovo*), Goethea (*Krivo kretanje*) ili Patricie Highsmith (*Američki prijatelj*). U Wendersovim filmovima likovi neprestano nešto čitaju, a u *Hammetu* glavni je junak sam pisac — uz Raymonda Chandlera svakako najpoznatiji autor tvrdokuhnog (*hardboiled*) kriminalističkog romana — Dashiell Hammet. Kako je Wenders u mladosti dvojio između raznih životnih poziva — želeći postati i slikarem, ne začuđuje da se likovi skloni slikarstvu pojavljuju i u njegovim filmovima. Najizrazitiji je primjer upravo *Američki prijatelj*, u kojem su glavni protagonisti usko vezani za tu umjetnost. Jedan je lik restaurator slika, drugi se bavi njihovom prodajom, a pojavljuje se i lik slikara kojeg tumači Nicholas Ray. Slikarstvo, kao i bilo koji drugi kreativni čin ima za Wendersa osobit značaj jer predstavlja stvaranje identiteta pojedinca (*Nacrti za haljine i gradove*, dokumentarni, 1989.).

Tako dolazimo do Wendersova odnosa prema vizualnim medijima. U njegovim djelima često nailazimo na uporabu tehničkih sredstava koja vizualno pokušavaju zabilježiti trenutke prolaznosti. No, odnos je prema raznim sredstvima vizualnog predočavanja stvarnosti dvojak. Tako televizija, koja se vrlo često pojavljuje u Wendersovim filmovima, zapravo predstavlja svojevrsnu korupciju mogućnosti vizualnih medija. Njezina je prvotna namjena ponajprije zasnovana na materijalnom, ona ne iskazuje nikakve svijesti o vizualnom, dapače vizualno čak i degradira. S druge strane fotografija



Hammet, 1980.-1982.

postaje sredstvom pomoću kojeg protagonist dolazi do svijesti o vlastitom postojanju. Glavni je junak *Alice* fotograf, a Wendersovi se junaci često fotografiraju — sami (*Ljeto u gradovima* ili *Američki prijatelj*) ili s nekim tko budi njihovu svijest (*Alice u gradovima*). Fotografija može biti i svjedokom neke drugačije prošlosti, pa je valja pažljivo čuvati (*Paris, Texas*). Vrhunsko ostvarenje vizualnih medija Wendersu dakako predstavlja film. Očitovanje takva stajališta nalazimo u raznim filmovima izravno ili neizravno. Neki su filmovi posvećeni redateljima (*Nikov film*, *Munja iznad vode*, 1980. ili *Tokyo-Ga*, 1985.) ili se sami redatelji pojavljuju kao glumci. U *toku vremena* je između ostalog i vjerodostojan prikaz stanja kina u Njemačkoj provinciji, a i sam je protagonist kinoooperater. U filmu *Paris, Texas* snimka starog izleta poslužit će kao katalizator odnosa između oca i sina; a *Do kraja svijeta* (1992.) prikazuje sakupljanje živih slika koje će se prikazati slijepljima, a zatim i pokušaj prikupljanja slika iz ljudskog mozga za vrijeme sna. *Stanje stvari*, jedan od najznačajnijih u Wendersovu opusu, film je o filmu i naposljetku govori o nemogućnosti filma. I posljednji je Wendersov film *Priča iz Lisabona* zapravo meditacija o filmu. Opreka »starog« i »novog« shvaćanja realnosti filma jasna je. Wenders se otvoreno pita je li film izgubio svoju svrhu, svoju neposrednost i je li takav kakav je danas, stotinjak godina nakon nastanka, uistinu moguć.

Zanimljiva je i naizgled nevažna pojedinost filma *Nebo nad Berlinom* u kojem američka filmska ekipa snima film o ratnim godinama. Kako Amerikanci snimaju film o nečemu što je dio njemačkog kulturnog naslijeđa, možemo se istodobno zapitati i kakav je Wendersov odnos spram tuđe američke kulture?

Wim Wenders je gotovo cijelo svoje stvaralaštvo izgradio na vrlo samosvjesnom odnosu prema američkoj kulturi, crpeći njezine utjecaje. No, u Wendersovu stvaralaštvu možemo uočiti dvojak odnos prema američkim motivima. U raznim filmovima neprestano očitujemo naklonost tipično američkoj ikonografiji, Wenders gotovo uživa u približavanju Njemačke i slike Amerike koju voli pomoću raznih na prvi pogled nevažnih motiva. Tako, u jednom od ranih fil-



Chambre 666, Cannes 1982.

movu, 3 američka Lp-ija, München više nalikuje na američki, nego na njemački grad; a cjelokupna je slika grada potpomognuta uporabom nekoliko skladbi američke glazbe, glazbe u kojoj više »čujemo« otvorene prostore, no u bilo kojem europskom primjeru. Wenders nije, međutim, bez ikakve zadržke otvoren američkom utjecaju, nije bez svijesti o nacionalnom identitetu, kako mu pokatkad zamjeraju tvrdokorni kritičari uglavnom s njemačkoga područja. Svjestan opreke starog i novog svijeta, potpuno različitih vrijednosnih zasada, Wenders vrlo lako uočava i nedostatke svijeta u kojem pronalazi uzore. U *toku vremena* otvoreno govori da su »Amerikanci kolonizirali njihovu (njemačku) svijest«, a protagonist to primjećuje u napuštenom bunkeru američke vojske na samoj granici s bivšom DR Njemačkom, jasno je kakvo stajalište Wenders zauzima prema prekoceanskim utjecajima — čitamo otvorenu metaforu o tome da ako se utjecaji preuzimaju bez kritičkog odnosa, postaju neupotrebljivi.

U nekoliko primjera kada se radnja djelomice zbiva u samoj Americi, a protagonist je porijeklom Europljanin očitovana je njegova nesigurnost. On se u Americi ne može u potpunosti snaći, ne može izvršiti namijenjeni zadatak (*Alice u gradovima*), američki vrijednosni sustav u potpunosti sputava njegovu sposobnost, onemogućuje njegovo samoostvarenje i naposljetku ga dovodi u situaciju u kojoj besmisleno gubi čak i život (*Stanje stvari*). I Wendersovi filmovi iz američkog razdoblja (*Hammet*; *Paris, Texas*) slikovitim su neizravnim komentarom zatečenog društvenog stanja. *Hammet* komentira prošlost, dok *Paris, Texas*, uz nekoliko filmova američkih redatelja iz istog razdoblja, ponajbolje ocrtava američku stvarnost.

Tako su *Terminator* Jamesa Camerona i *Crvena zora* Johna Milisa govorili o strahovima koji su razdirali Ameriku, prvi o strahu od zloporabe napredne tehnologije, a drugi o strahu od stranaca; *Vatrene ulice* Waltera Hilla govore o

Americi kakvom bi ona željela biti, a *Paris, Texas* govorio je o tome kakva ona jest i, s obzirom da je nastupao s izvanjskog, rubnog položaja, činio je to još uvjerljivije.

* * *

U Wendersovim filmovima neprestano nailazimo na prikrivena ili izravna osvrtanja prema američkom žanrovskom filmu, koji je šezdesetih godina, upravo u razdoblju kada Wenders počinje svoju karijeru, zapao u tešku krizu. No, Wenders izabire upravo redatelje što su se svojim beskompromisnim stajalištima izdvajali iz hollywoodskog sustava poput Nicholasa Raya, Samuela Fullera, Johna Forda, Howarda Hawksa ili Fritza Langa. Sklonost Rayevu kretanju, ljubav prema Fordovim otvorenim prostranstvima, Hawksova muška

prijateljstva ili Langove i Fullerove *noir* ugođaje on obogaćuje vlastitim modernističkim shvaćanjem filma. Ipak u američkom se žanrovskom filmu Wenders najčešće kreće između dvojnosti Nicholasa Raya i Johna Forda, jer su upravo oni ponajbolje izražavali dvojnost koja prožimlje cijeli Wendersov opus — poimanje doma kao zaklona i sigurnosti i odlazak iz te sigurnosti. Rayevi su filmovi iz pedesetih govorili upravo o svojevrsnom uništenju sigurnosti doma, njegovi su junaci dom napuštali, a kada su se pokušavali vratiti, to im je donosilo propast. Ford, s druge strane, govori o obnovi i gradnji doma, no film koji je ponajviše utjecao na Wendersov svjetonazor — znameniti *Tragači* (1856.) — obrađuje upravo pojedinca koji se u dom ne može uklopiti iako je svojim djelovanjem pomogao njegovoj uspostavi. Upravo *Tragače*, uz film Nicholasa Raya *Rodeo* (*Lusty Men*, 1952.), Wenders rado citira u svojim filmovima. Oba su filma neizravno prisutna u *U toku vremena*. U *Nikovu filmu* posvećenom upravo Nicholasu Rayu *Rodeo* je prisutan izravno, dok su *Tragači* u *Stanju stvari* prisutni u svom izvornom, književnom obliku.

No, da bi se popis redatelja prema kojima Wenders neskriveno iskazuje divljenje učinio barem približno cjelovitim nužno je spomenuti i japanskog redatelja Yasjira Ozua, u kojeg pronalazi slične sklonosti kontemplaciji i, opet, izraženu dvojnost između naklonosti obitelji i putovanju. Upravo je dokumentarni film *Tokyo-Ga* posvećen Ozuu. Zanimljivo je da u njemačkom filmu Wenders, kao jednog od svojih uzora, »prepoznaje« samo Fritza Langa, iako ponegdje njegovi filmovi iskazuju i utjecaj F. W. Murnaua. No, ni tu situacija nije sasvim jednostavna — Lang je pred opasnošću nacizma također otišao u Hollywood, dok je Murnauov utjecaj očitovan u mnogobrojnim crno-bijelim filmovima upravo redatelja koji je često smatran utjelovljenjem »prave Amerike« — Johna Forda.



Nebel nad Berlinom, 1986.-1987.

Žanrovske reference u Wendersovu opusu nalazimo razmjerno rijetko, u kratkim filmovima poput *Same Player Shots Again* (1967) ili *Alabama: 2000 svjetlosnih godina* očitovani su obrisi gangsterskog filma. I neki dugometražni filmovi poput *Ljeto u gradu*, *Strah golmana od jedanaesterca* ili *Američkog prijatelja* kriminalistički film preuzima kao jednu od odrednica. No, *Američki prijatelj* triler je onoliko koliko to Wendersa zanima, a u *Ljetu u gradu* radnja se odigrava nakon kriminalističke prošlosti glavnog protagonista. Jedini žanrovski čisti film je *Hammet*, no u njemu je više riječ o posveti *film-noiru* i njegovu predstavniku *Malteškom sokolu* Johna Hustona (1941). Wendersova naklonost podžanru filma ceste uvjetovana je više njegovim svjetonazorom, nego samim žanrovskim odrednicama. Wim Wenders tako već u prerađivanju utjecaja filmskih uzora izmiče svakoj određenijoj filmskoj kategorizaciji. No, da bi se zornije uspjelo dokazati koliko Wim Wenders, unatoč naklonosti žanrovskom filmu, ostaje redateljem tvrdokorno europskog određenja, može poslužiti vrlo slobodna usporedba sa stvaralaštvom generacijski suvremenog američkog redatelja Waltera Hilla. I Wenders i Hill odrasli su na gotovo istim uzorima — bilo glazbenim, bilo filmskim. John Ford i Yasujiro Ozu i kod Hilla predstavljaju osnovne uzore, no, za razliku

od Wendersa, Hill je skloniji Samu Peckinpahu, nego Rayu. Opet, njihovi opusi gotovo da i nemaju formalnih sličnosti, iako je »okus« njihovih djela ponekad isti. Wenders i Hill kao da se »oslanjaju o leđa« jedan drugog: polazište im je zajedničko, no pravci u kojima se kreću su različiti. Dok Hilla ipak obilježava žanrovski tradicionalizam, Wenders je, sukladno svojem podrijetlu, više naklonjen modernizmu.

Literatura

- Thomas Elsaesser, 1989., *Der Neue Deutsche Film*, München, Wilhelm Heyne Verlag
 James Franklin, 1983., *New German Cinema*, London, Columbia Books
 Robert Philip Kolker, Peter Beicken, 1993., *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, Cambridge, Cambridge University Press
 Claudius Seidl, 1987., *Der Deutsche Film der Fünfziger Jahre*, München, Wilhelm Heyne Verlag
Reihe Film 44: Wim Wenders, 1992., Carl Hansen Verlag
Wim Wenders, Einstellungen, 1993., Atlas Film/Verlag der Autoren
 Wim Wenders, 1986., *Emotion Pictures, Essays und Filmkritiken*, Verlag der Autoren
 Wim Wenders, Sam Shepard, 1984., *Paris, Texas; Road Movies*, Greno
 Wim Wenders, *Tokyo-Ga: A Filmed Diary*, n. d.

Tomislav Čegir Wim Wenders' Iconography

UDC 791.44.071.1(430)

In the review article certain persistent motives and elements of Wim Wenders' films are presented: Loneliness, man-man or man-child relationships, the absence and idealization of family and women, cultural references to rock'n roll and literature, references to American culture, especially genre films, a European stylistic touch.

Most articles on Wenders in the Croatian press have been written in the eighties. His cult status has obviously changed and there have been only a few articles concerning him during the nineties. But Wenders continues to make films and now it is

possible to get a clearer picture of his highly personal cinematic world and his persistent motifs. Wenders is primarily concerned with the individuality of his protagonists and their state of mind which is extremely sensitive to society in general. Wenders' protagonists are like those from American film noirs. They are loners on the margin of society without attachments to any specific community. This position is expressed through their on-the-road life situations. They travel a great deal, restraining themselves from any real action. They hesitate in their decisions and are afraid of facing their fears. In spite of not being attached to anyone, his protagonists do reluctantly develop an attachment with other males or a particular child. This serves as a kind of catalyst for altering the protagonist's self knowledge. There is also a change in the posi-

tion of women in Wenders' films. In his first films women are narratively unimportant, but later on they become reasons for his protagonist's wanderings. Similarly, family is something inaccessible to Wenders' protagonists (they usually flee from family) but at the same time, family is something they yearn for. Being a sort of »cultural director«, Wenders shows keen interest in the cultural aspects of contemporary art, rock'n roll, literature, painting, American movies and movies in general, particularly in traditional genres like thrillers, detective films, and road movies. But though he is highly immersed in references to American popular culture, akin to his US contemporaries like Walter Hill, Wenders is basically a director with a European sensibility. He is assuredly a part of Europe's modernist tradition.

Filmografija Wima Wendersa

1966./67.

SCHAUPLATZE (16 mm, c/b, 10 min; — nije sačuvana niti jedna kopija filma)

1967.

SAME PLAYER SHOTS AGAIN (16 mm, c/b, 12 min;)

1968.

KLAPPENFILM (16 mm, c/b, 4 min; niti jedna kopija filma nije sačuvana)

1968./69.

ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS / ALABAMA: 2000 SVJETLO-SNIH GODINA

1968./69.

POLIZEIFILM (16 mm, c/b, 11 min;)

1968./69.

SILVER CITY (16 mm, color, 25 min;)

1969.

3 AMERIKANISCHE LP's / TRI AMERIČKA LP-IJA (16 mm, boja, 13 min;)

1969./71.

SUMMER IN THE CITY / LJETO U GRADU (16 mm, c/b, 145 min; — prva verzija; 116 min; skraćena verzija)

1971./72.

DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER / STRAH GOLMANA OD JEDANAESTERCA

1972./73.

DER SCHARLACHROTTE BUCHSTABE / GRIMIZNO SLOVO

1973./74.

ALICE IN DEN STADTEN / ALISA U GRADOVIMA

1974.

AUS DER FAMILIE DER PANZER-SCHEN: DIE INSEL / IZ OBITE-LJI OKLOPNIH GUŠTERA: OTOK

1974./75.

FALSCHER BEWEGUNG / KRIVO KRETANJE

1975.

IM LAUF DER ZEIT / U TOKU VREMENA

1976./77.

DER AMERIKANISCHE FREUND / L'AMI AMERICAIN / AMERIČKI PRIJATELJ

1979./80.

NICK'S FILM: LIGHTING OVER WATER / NIKOV FILM: MU-NJA NAD VODOM

1980./82.

HAMMET

1981.

DER STANDE DER DINGE / STANJE STVARI

1982.

CHAMBRE 666 / N'IMPORTE QUAND... (16 mm, color, 50 min;)

1982.

QUAND JE M'EVEILLE/REVERSE ANGLE — NEW YORK CITY, MARCH 1982 (16 mm, color, 16 min;)

1983./84.

PARIS, TEXAS

1983./85.

TOKYO-GA (16 mm, color, 92 min;)

1986./87.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN / NEBO NAD BERLINOM

1989.

AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN / CARNETS DES NOTES SUR VÊTEMENTS ET VILLES

1990.

U2 (dio videa RED, HOT AND BLUE)

1990./91.

BIS ANS ENDE DER WELT / SVE DO KRAJA SVIJETA

1992.

ARISHA, THE BEAR AND THE STONE RING

1992./93.

FAR AWAY, SO CLOSE / IN WEITER FERNE, SO NAH!

1994.

THE LISBON STORY / PRIČA IZ LISABONA

Vjekoslav Majcen

»Kinematograf« na hrvatskoj pozornici

Hrvatska i slovenska lokalizacija komedije *Hans Hucklebein*

Oskara Blumenthala 1898. godine

Posljednjih pokladnih dana 1898. godine na pozornici zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta izvedena je komedija njemačkih komediografa Oskara Blumenthala i Gustava Kadelburga *Hans Hucklebein* ili *Kinematograf* u kojoj prvi put u jednoj kazališnoj predstavi ulogu pokretača radnje dobiva — kinematograf.

Autor šale u tri čina koja se na hrvatskim pozornicama davala pod naslovom *Martin Smola* berlinski je komediograf *fin de siècle* Oskar Blumenthal (1852.-1917.), svojedobno popularni autor mnogih veselih igrokaza i komedija koje je najčešće pisao u suradnji s glumcem Gustavom Kadelburgom (1851.-1925.).

Oskar Blumenthal bio je — što je manje poznato — i doktor filozofije, urednik *Berliner Tagblatta*, te osnivač i dugogodišnji voditelj poznatoga berlinskog Lessing Theatra. No, zapamćen je i kao autor nepretencioznih kazališnih komada čija je jedina namjena bila da što bolje zabave najširu teatarsku publiku, dok kritika u njima nije nalazila nekih književnih vrijednosti. Napisao je, što sâm, što s Kadelburgom, četrdesetak lakih komedija koje su rado igrane u europskim kazalištima, ali se nijedna nije duže zadržala na repertoaru. Svjetsku je slavu doživio tek jednom od njih — komedijom *Kod bijelog konja* (*Im Weissen Rössel*, 1898.). I to ne svojom zaslugom, jer ta je komedija osvojila kazališne pozornice tek kad ju je skladatelj Ralph Benatzky prema libretu Hansa Müllera pretvorio u operetu koja je uskoro postala dijelom stalnog repertoara mnogih operetnih scena.

Vesele igre dramaturškog dvojca Blumenthal-Kadelburg

bile su omiljene i na hrvatskim pozornicama. Izvedeno ih je desetak u razdoblju od 1897. do 30-ih godina ovoga stoljeća. Među njima bila je i komedija *Kod bijelog konja*, koju je 1901. godine preveo Ferdo Ž. Miler, a igrana je pod naslovom *Na Kozjaku* s Ljerkom Šram u glavnoj ulozi. Operetna verzija te komedije prvi je put s velikim uspjehom izvedena na pozornici Gradskog kazališta Komedija 1955. godine, u doba kad je ravnatelj te kuće bio Ivo Hergešić.

Komedija *Hans Hucklebein* ili *Kinematograf*, jedno je od ranijih djela Oskara Blumenthala i prvo teatarsko djelo koje u središtu radnje ima novi scenski medij koji tek osvaja publiku.

Šala u tri čina prvu je izvedbu imala u Beču 1897. godine, što znači da je komedija nastala ubrzo poslije prve pariške premijere kinematografa braće Lumière 1895. godine, ili autorima bliže — prve filmske predstave Maxa Skladanowskog u berlinskom Wintergartenu studenoga iste godine.

No, najvjerojatnije je neposredan povod tom povezivanju teatra i kinematografa bilo prvo gostovanje Lumièreeve kinematografske družbe u Berlinu u travnju 1896. godine, koje je imalo većega odjeka u javnosti i označilo početak redovitih filmskih projekcija u Berlinu. Komedija je očito nastala pod snažnim dojmom prvih filmskih predstava, a riječ kinematograf u naslovu svakako je trebao pobuditi znatiželju onih koji su već bili u kinematografu ili su barem čuli za to novo čudo. Zato ne iznenađuje što je ta šala tako brzo prihvaćena na mnogim pozornicama, među kojima je bila i zagrebačka nepunu godinu dana nakon bečke praizvedbe. Na tu vezu i



Arnold Grund, redatelj i glumac — na početku karijere

među prvih filmskih projekcija i popularnosti komedije čiju intrigu stvara kinematograf, upućuje i najava zagrebačke premijere. Komentator *Obzora* piše:

»Djelo je sasvim preneseno u zagrebački svijet, a pošto su se prošle godine u dvorani Kola udešavale i obilno posjećivale kinematografske seance, to će biti radnja lakrdije u kojećemu našem občinstvu vrlo bliza i razumljiva.« (*Obzor*, 22. 02. 1898.)

Radnja je komedije jednostavna kao i u drugim sličnim komadima koji su nazivani šalama, za razliku od složenijih i zahtjevnijih teatarskih djela. Komedija se odigrava u jednoj danu u stanu Hansa Hucklebeina iliti Martina Smole koji nakon probančene noći pokušava ugoditi svojoj nezadovoljnoj supruzi, a to nastojanje otežava mu iznenadni dolazak tasta i punice u goste.

Osnova zapleta otkrivanje je tajne ljubavne pustolovine koju je Hans ili Martin doživio na jednom od svojih čestih putovanja, a prokazivač Martinove nevjere je film na kojem je to sve lijepo snimljeno. Naime, na jednom putovanju, Martin radi provoda odlazi u hotel gdje upoznaje lijepu djevojku. Nova poznanica nije samo mlada i privlačna, nego je i nadasve ljubazna i srdačna prema Martinu, koji nije mogao odoljeti njezinu pozivu da se sutradan sastanu u parku.

U zagrebačkoj lokalizaciji, Martin je na povratku s jednoga puta u Split svratio u Abaciju (Opatiju), gdje je proveo dva dana i doživio galantnu pustolovinu, tvrdeći poslije da je to vrijeme proveo ležeći bolestan u hotelu.

No, toga dana sve izlazi na vidjelo. Nesretni Martin (zato da bi pola sata u miru odrijemao nakon neprospavane noći), odvodi suprugu i punicu u kinematograf koji upavo gostuje u gradu. Na njihovu zaprepaštenost u jednom od filmskih prizora snimljen je Martin kako se sastaje s nepoznom ljepoticom i sjeda s njom na klupu, ona se nježno privija uz njega, a prizor završava nedvosmislenom kretnjom koja navješćuje zagrljaj.

Na kraju komedije saznaje se da je mladu damu angažirao filmski poduzetnik da naivne neznance željne lakih pustolovina poziva na *rendes vous* na unaprijed dogovoreno mjesto, a filmski je snimatelj kamerom skrivenom u nekoj kabini, snimao namještene zavodljive prizore.

Nezgodno u tome je samo to što Martina svi u gradu znaju i što je na projekciju odveo svoju suprugu, pa to nije više bezazlena šala, nego sramota za našega junaka i još više za njegovu obitelj. Jer, kako u komediji kaže Martinova supruga, i drugi muškarci su nevjerni, ali to ne pokazuju javno i ne daju se snimati u filmovima:

»Samo što drugi muševi imaju obzira... ali moj suprug dopušta da se njegove pustolovine fotografišu... javno ih ispostavlja te ih općinstvu kao živu sliku na kinematografu pokazuje u dvorani Kola uz ulazninu od 20 novčića.« (Mandrović, rukopis prijevoda)

A da uzbuđenje bude veće, uskoro se utvrdi da se isti filmski prizor s Martinom u glavnoj ulozi prikazuje istodobno i u Splitu, gdje Martina također mnogi poznaju, kao ozbiljnog i cijenjena poslovnog čovjeka.

Otkrivanjem načina na koji je došlo do spornog filmskog snimanja ljubavnog susreta — koji to i nije bio, kako se naš junak žali — Martin se ispetlja iz neugodne situacije, a da bi

se sve zaboravilo, od filmskog poduzetnika za velik novac otkupljuje film da bi ga uništio.

Najbolje prolazi filmski poduzetnik koji u pričuvu ima više takvih prizora s različitim »glumcima«, pa se lako — uz dobru zaradu — može odreći jednoga od njih. Tako, umjesto Martina u nevolju upada njegov prijatelj Boris Menski koji se s istom neznankom (na nesreću sada već udanom gospođom, čiji suprug obilazi gradom tražeći zadovoljstina od muških sudionika te igre), sljedećeg dana našao na opatijskoj obali i to još u »plivačkom odijelu«.

Svim tim nevoljama naslađuje se Martinov tast, tražeći i sam priliku da si dade oduška u velikom gradu. To mu i uspijeva, ali i on biva otkriven — u filmu. Naime, kad izgleda da se sve sredilo, cijela obitelj ponovno odlazi u kino da u miru uživa u novom privlačnom programu. No, »smola« ih i dalje prati, jer lukavi zagrebački filmski poduzetnik Lipović, neumorno i dalje snima bezazlene građane. Tako je snimio i veselo društvo na krabuljnom plesu u zagrebačkoj Streljani (na Tuškancu, gdje je danas kino), pa se pred očima svih svojih bližnjih, u posljednjem prizoru programa pojavljuje snimak Martinova tasta koji veselo pleše na stolu među šampanjskim bocama.

Zagrebačka premijera te komedije pod nazivom *Hans Hucklebein / Kinematograf ili Martin Smola*, šala u 3 čina, u prijevodu glumca Adama Mandrovića, održana je 21. veljače 1898. Kako je najavljeno, postavljena je na scenu krajem poklada, pridružujući se pokladnom veselju zagrebačkog općinstva i uljepšalo »zadnje dane kanevala, jer je djelo puno lakrdija i neobuzdanosti« — kako piše komentator *Obzora* (*Obzor*, 19. 02. 1898.). U tome je prijevodu na rasporedu Hrvatskog narodnog kazališta bila do 8. prosinca 1902., a ukupno je odigrano devet predstava. Ponovno je na scenu postavljena u sezoni 1927./1928, kad je odigrana 23 puta u režiji Aleksandra Biničkog.

Iste godine kad je prvi put izvedena u Zagrebu, tu veselu igru imalo je na rasporedu i Hrvatsko dramatično društvo u Splitu (sezona 1898./1899.), s gostujućim zagrebačkim glumcima, ali u prijevodu Đure Prejca i s redateljem Dragutinom Freudenreichom.

Prijevod Adama Mandrovića uprizoren je još jedanput 1915. godine u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Redatelj osječke predstave bio je Josip Toplak-Remetinski, glumac i redatelj putujućih glumišta i član kazališta u Zagrebu, Osijeku i Sarajevu, kojemu je tema bila bliska, jer je i sam bio vlasnik kinematografa u Bjelovaru i ujedno prvi predsjednik Saveza vlasnika kinematografa Hrvatske i Slavonije.

I naposljetku, ta je komedija odigrana i u Gradskom kazalištu Varaždin 1919. godine (dvije predstave). Tekst je za tu izvedbu lokalizirao Josip Freudenreich, a redatelj je bio Slavko Bogojević.

Dakle, ta komedija u čijem je središtu kinematograf, obišla je sve hrvatske pozornice u dva prijevoda Adama Mandrovića i Đure Prejca, te u još jednoj prilagodbi Josipa Freudenreicha. Sve izvedbe bile su lokalizirane i prilagođene prilikama grada u kojem se predstava održavala.

S obzirom na to da se radi o komediji čiji se zaplet temelji na popularnosti novoga scenskog medija i da je to prvo spominjanje kinematografa u teatru tek tri (za hrvatske pri-

like dvije) godine nakon prve filmske projekcije, samo po sebi javlja se znatizelja o načinu povezivanja tradicionalnog, kazališnog i još nedovoljno poznatog i neetabliranog filmskog medija, te načina na koji su autori, a posebice prevoditelj riješili niz pojedinosti vezanih za filmski medij i kinematograf.

Nažalost, od triju izvedaba te komedije, uvid možemo steći samo o prvom prijevodu i lokalizaciji Adama Mandrovića, čiji tekst je danas dostupan, jer je prijevod u rukopisu sačuvan u arhivu Zavoda za teatrologiju HAZU (br. 1159).

U rukopisu zabilježena je i alternativna podjela uloga (koja se može odnositi i na dvije zagrebačke izvedbe 1898. i 1927. godine) iz koje se vidi da su i imena likova lokalizirana.

Osobe i njihovi tumači su sljedeći:

Martin Gradinić — Arnošt Grund, Aleksandar Binički;
 Marija, njegova supruga — Milica Mihičić, Dubajić;
 Ivan Žarić, njen otac — Nikola Milan, Arnošt Grund;
 Magdalena, njena majka — Tonka Savić, Heimanova;
 Marta Venić, apsolutentica učiteljske škole (njihova rođakinja) — Ema Souvan, Bobić;
 Tobija Jakolić — Gavro Savić, August Cilić;
 Boris Menski, Martinov prijatelj, ruski emigrant — Anić, Milivoj Barbarić, Dubajić;
 Ježić, knjigovođa — Vjekoslav Velić, Jozo Laurenčić;
 Ivka, služavka — Marija Fržbe, Bogumila Vilhar;
 Laktović, osječki trgovac — nepostojeća osoba, samo se spominje;
 Lipović, zastupnik belgijskog poduzeća i Edisonova kinematografa za Hrvatsku i Slavoniju — Mihajlo Marković, Tkalec.

Prema informaciji u *Obzoru*, redatelj predstave bio je Arnošt Grund, koji je i glumio u komadu, a osim njega nastupali su još Milica Mihičić, Nikola Milan, Tonka Savić, Ema Souvan, Gavro Savić, Milivoj Barbarić, Mihajlo Marković, Vjekoslav Velić i Marija Fržbe. (*Obzor*, 21. 02. 1897.)

Radnja komedije smještena je u Zagreb, pa se u tekstu spominju i konkretni zagrebački toponimi: donjogradsko šetalište Zrinjevac i dvije dvorane u kojima se u to doba odvijao zagrebački društveni i zabavni život, dvorana Kola i Streljana na Tuškancu.

Zanimljiva je socijalna struktura i karakterizacija likova (za koju je šteta da se ne može usporediti s originalom), kojom su predstavljena tri naraštaja svaki sa svojim osobinama.

Dok tast i punica liče na seoske vlasteline koji žive na ladanju od zemljišne rente i mogu si dopustiti povremene izlete u glavni grad ili u primorska ljetovališta, Martin je poduzetnik, trgovac modernog doba koji obavljajući svoje poslove putuje cijelom Hrvatskom, pa je zanimljiva i topografija koja se spominje u komediji, a obuhvaća Zagreb, Varaždin, Osijek, Zadar, Split, Opatiju (u drugoj verziji Crikvenicu) i upućuje na jedinstvenost hrvatskoga područja u gospodarskom i kulturološkom pogledu unatoč tadašnjoj političkoj podjeli na austrijsko i bansko ili hrvatsko-ugarsko upravno područje.

Predstavnik trećeg naraštaja je Marta Venić, diplomantica zagrebačke Preparandije koja u svojim razmišljanjima

iznosi stajališta napredne intelektualne mladeži svojega vremena i predstavlja lik emacipirane djevojke s praga dvadesetog stoljeća, koja se oduševljava tehničkim novinama, žudi za stjecanjem i primjenom novih znanja i promiče slobodu i ravnopravnost žena u obiteljskome životu.

Malo po strani od tog konteksta lik je ruskog zemljoposjednika Borisa Menskog koji živi u Zagrebu. To je lik kavanskog bonvivana, koji unosi gogoljevski dah u komediju, prodajući svoja ruska sela i »duše« kad zapadne u nevolje. U samoj je izvedbi (prema komentaru novinara *Obzora*), tome liku posvećena posebna pozornost, te je njegova uloga »pretrađena za hrvatsku pozornicu u rusko odijelo, pa će jamačno na naše občinstvo izvoditi liep i šaljiv dojam«. (*Obzor* 21. 02. 1898.)

Obzorov komentator vjerojatno tu ne misli samo na glumčevu odjeću, nego na govor i glumu — detalj, koji je vjerojatno razrađen u pripremi predstave, jer ni u tekstu prijevoda niti u didaskalijama nije naznačen.

Prva zagrebačka predstava *Kinematografa ili Martina Smole* (21. veljače 1898.) održana je nakon prva četiri gostovanja kinematografa u Zagrebu (8.-17. listopada u Kolu, 28. prosinca 1896. do 4 siječnja 1897. u Reisingerovoj restauraciji, 19.-24. veljače 1897. u Grand hotelu, te od 22. kolovoza do 19. rujna 1897. ponovno u dvorani Kola).

U Mandrovićevoj lokalizaciji komedije za zagrebačku pozornicu ta su gostovanja ostavila očit trag. Mandrović kinematografsku predstavu oko koje nastaje zaplet kazališnog komada smješta u *gornju* dvoranu Kola, što odgovara mjestu održavanja obiju kinematografskih predstava održanih u Kolu. A kako je premijera *Martina Smole* održana pet mjeseci nakon posljednjega gostovanja putujućeg kinematografa u toj dvorani nasuprot Hrvatskome narodnom kazalištu, koje je trajalo skoro mjesec dana — očito je da je taj događaj imao i najjači utjecaj na prevoditelja komedije.

Iz razgovora likova u komediji očito je koliko je kinematograf novina u zagrebačkome društvenom životu i izaziva opću pozornost građana.

Dok se Martin s punicom i suprugom u kočiji vozi Zrinjevcem razgledajući što je novo u gradu, vodi se ovakav razgovor:

MAGDALENA: U to ja zapitam Martina, ima li da se vidi šta nova u Zagrebu... na to on zapita dali smo već vidjeli kinematograf.

MARTA: A, one žive fotografije!... gdje čovjek može viditi svako kretanje.

MARIJA: On nas nato povede gore u dvoranu Kola jer je baš imala otpočeti prva predstava.

Mi sjednemo. Najednom nasta mrak i predstava počme.

MAGDALENA: Prvim slikama programa, valja reći, nije se imalo ma baš ništa prigovoriti.

MARIJA (vadi program i čita): *Dolazak željezničkog vlaka, Igrajuća se djeca, Rušenje jednog zida, Gombalačka dvorana za djevojke, Doček ruskog cara u Parizu.*

MAGDALENA: Sve posve pristojne slike. Sada ti vidismo prizor, ma velim ti prizor — ne, to ti ne mogu ispričati. Kad na to samo pomislim, zarumenim se od stida i srama. Kažem ti upravo je užasno.

ŽARIĆ (pohotljivo): Prizor s kojeg moja supruga rumeni od stida. To moram i ja vidjeti. A kakav je to bio prizor?

MARIJA: Evo (dade mu program) broj 6. *Život na morškoj obali u Abaciji*.

ŽARIĆ: Mora da je veoma pikantno. Živo si to predočujem.

MARIJA: I bilo je još pikantnije nego li misliš. A bila je u početku lijepa, bezazlena žanr-slika i ne sluteć to, radovala sam se krasnoj slici. More suncem osvijetljeno — nekoliko galebova oblietalo oko samotne klupe na obali — prava idila. Ali na jednom eto neke mlade dame... obazire se kao da nekoga očekuje, te sjedne na klupu. (Mandrović, rukopis prijevoda, s. p.)

U nastavku prizora dolazi Martin, koji je prvo snimljen s leđa, a tek kad sjedne na klupu i približi se neznanki, kamera mu hvata lice (zažagrenih očiju, zašiljenih usna... a onda je stroj zaškripio, a slike nestade), kako supruga, Marija, uzbuđeno objašnjava Martinovu nevjeru.

Adam Mandrović u svojem prijevodu točno navodi mjesto održavanja filmske projekcije, čak i cijenu ulaznice od 20 novčića, duljinu predstave koja traje pola sata, te sadržaj prvih kinematografskih priredbi u dvorani Kola 1896. godine.

O kinematografu daje informacije da je to najnoviji Edisonov izum — atribucija izuma kinematografa koja se prvih godina isključivo koristila u Hrvatskoj, pa je i prva filmska priredba koju je priredio Rudolf Mosinger 8. listopada 1896. godine najavljena kao »Kinematograf. Edisonov ideal«, a i filmski poduzetnik u komediji, Lipović, zastupnik je Edisonova kinematografa za Hrvatsku i Slavoniju.

U daljnjem objašnjenju Martin tumači da je kinematograf izumljen prije dvije godine, a u jednoj replici navodi se kako bi »trebao još samo telefon, pa da se sve i čuje«.

Prevoditelj također ne izmišlja program koji su likovi komedije gledali, nego točno navodi filmske prizore snimljene u Societé Lumière 1896. i 1897. godine od kojih je većina zaista prikazana na zagrebačkim kinematografskim gostovanjima:

Dolazak željezničkog vlaka — Lumièreov je film *Arrivée d'un train en gare*, prikazan na obje projekcije u Kolu;

Igrajuća se djeca — mogao bi biti film *Grudanje* ili *Boj sa snježnim grudama*, Lumièreov film *Bataille de boules de neige*, film koji je prikazan na drugom gostovanju kinematografa u Kolu (na toj predstavi spominje i film pod naslovom *Strka dječice*);

Rušenje jednog zida — Lumièreov je film *Démolition d'un mur*, prikazan također na drugoj predstavi u Kolu.

Doček ruskog cara u Parizu — vjerojatno je film koji se u

originalu zove *Paris: Les souverains russes et la président de la République aux Champs-Élysées*, a prikazan je na Reisingerovoj projekciji.

Samo za prizor *Gombalačka dvorana za djevojke*, nisam našao konkretnu potvrdu u opisima prvih filmskih projekcija u Zagrebu — iako je bilo više filmskih prizora ženskih »gombalačkih« vještina.

I smještaj filmskog snimanja u Opatiju, mjesto koje je već imalo ugled europskog mondenog ljetovališta, ima svoje vrlo aktualno opravdanje. Naime, bilo je logično pretpostaviti da će baš u takvome mjestu biti filmskih snimatelja (prije nego li negdje drugdje) — što će pridonijeti uvjerljivosti priče — a to potvrđuje i činjenica da su prvi poznati filmski prizori putujućih kinematografa snimljeni u Hrvatskoj, upravo prizori snimljeni u Opatiji. Tako se dogodilo da je nekoliko mjeseci nakon praizvedbe komedije *Martin Smola ili Kinematograf* u kojoj se spominje filmsko snimanje u Opatiji, ljeti 1898. godine, putujući kinematograf na gostovanju u Zagrebu na rasporedu imao i film *Bura na moru u Opatiji*, filmski prizor koji se u povijesti filma smatra najranijim filmom snimljenim u Hrvatskoj, za koji se uz to pouzdano znade da je bio na programima putujućih kinematografa koji su kružili srednjoeuropskim zemljama.

Izbor Opatije kao mjesta snimanja kompromitirajućeg ljubavnog susreta, omogućio je prevoditelju da riješi i pitanje kako se moglo dogoditi da nitko od snimljenih osoba nije primijetio kameru i filmskog snimatelja. U objašnjenju, dobro je došla blizina kupališta i kupališne kabine, koja je poslužila skrivanju kamermana. Nažalost, komedija u čijem

Št. 7. Dež. gledalište v Ljubljani. Dr. pr. 800.

V petek, 7. oktobra 1898.

Noviteta! Prvikrat: Noviteta!

Martin Smola ali kinematograf.

Burka v treh dejanjih. Spisala Oskar Blumenthal in Gustav Kadelberg. Prevod Alekaj Nikolajev. Redatelj g. Rad. Mosmann.

OSRED:

Prvi čin	Drugi čin	Treći čin
Prvi čin	Drugi čin	Treći čin

Blagajnica se odpre ob 7. uri. — Začetek ob pol 8. uri. — Konec ob 10. uri.

Vstopnina:

Prvi čin	Drugi čin	Treći čin
Prvi čin	Drugi čin	Treći čin

Pri predstavi sodelujejo orkester št. 1. in hr. pehotnega polka Leopold II., kraj Beljajev št. 27.

Prihodnja predstava bo v nedeljo, dne 9. oktobra.

Najava kazališne predstave Martina Smole u Ljubljani

je središtu odlazak u kinematograf, ne daje baš previše podataka o samoj filmskoj projekciji. No, iz prijevoda se vidi kako novi medij još nije udomaćen. Tako Mandrović filmskog snimatelja naziva fotografom, a film »živom slikom na kinematografu«. (Mandrović, rukopis prijevoda, s. p.)

Slično tome i novinar *Obzora* ima vlastiti opisni način imenovanja filmskog snimanja:

»Radi se naime o tome da je gospodin Grund nekom prilikom u Opatiji poljubio neku gospodju, što je revni sakupljač kinematografskih fotografija brže-bolje uhvatio u svom aparatu i sad tu scenu pokazuje zagrebačkoj publici na sveobće uživanje... Posjednik kinematografa zamienit će ovu sliku, koja mu privlači najviše zloradih zagrebačkih posjetnika uz dobru novčanu odštetu.« (*Obzor*, 21. 02. 1898.)

Komentator maštovito bira izraz »sakupljač kinematografskih fotografija« koji je svoje žrtve »uhvatio u svome aparatu«, a sam filmski prizor naziva scenom ili slikom.

U citiranom razgovoru koji likovi u komediji vode o ne- toj viđenoj projekciji može se uočiti nesigurnost i ambivalentan odnos suvremenika spram novoga medija. Dok s jedne strane film hvale kao koristan izum jer donosi nešto novo i neviđeno (Marta), a dijelom ga prihvaćaju jer se i uklapa u uobičajeni svjetonazor svojim idilama i slikama krajolika (Marija), s druge strane uočljivo je i očekivanje onog drugog, neprihvatljivog, nemoralnog ili pikantnog o čemu govori Martinov tast:

»Prizor s kojeg moja supruga rumeni od stida. To moram i ja vidjeti. A kakav je to bio prizor? Mora da je veoma pikantno. Živo si to predočujem.« (Mandrović, rukopis prijevoda, s. p.)

Ova kinematografska vesela igra svojedobno je bila popularna na mnogim srednjoeuropskim pozornicama. Iste godine kad je izvedena u Zagrebu i Splitu, bila je na repertoaru kazališta u Pragu, te u Beču, gdje je doživjela čak 50 predstava. No, kazališni je kritičari nisu suviše hvalili. Tako se i prve kritike u *Obzoru* kreću od odricanja književne vrijednosti do priznavanja neodoljivosti humora u ovoj komediji:

»Njemačkim piscima kao da nisu lebdjeli pred očima bog zna kako visoki književni pravci dok su pisali ovo djelo. Deviza im je bila: 'smijati ćeš se i moraš se smijati'. Najozbiljniji kritičari nemogu odoljeti navalama komičnih i ludih prizora, koji se u tom djelu rivaju jedan za drugim, nego ponizno polažu oružje, odgadajući ga za pametnije prilike, a ovdje se smiju iz sveg grla s ostalim razdraganim obćinstvom.« (*Obzor*, 21. 02. 1898.)

Komedija se na zagrebačkoj pozornici pojavila ponovno nakon skoro trideset godina (1927. godine) u režiji Aleksandra Biničkog (s Heimanovom, bračnim parom Dubajić, Babićem, Arnoštom Grundom, Aleksandrom Biničkim, Augustom Cilićem i Tkalecom). Kinematograf tada više nije bio novina, pa su i kritike oštrije na račun šala koje ne prati duhovitost.

Kritičar *Obzora* 1927. godine, R. M., će u povodu nove premijere napisati:

»O komadu ne može se reći ništa što ne bi već bilo rečeno samim imenima autora: Blumenthal i Kadelburg. Firma je poznata i patvorine su isključene. Tko dakle ne će da strada neka ne ide blizu. Stradanje u ovom slučaju sastoji se od

potresa trbušnih živaca zbog smijeha ili od glavobolje zbog gluposti. Jedno i drugo zavisi samo o stanovištu i raspoloženju gledaoca.

Dakle ako ne trpite od literarnih predrasuda i ako ne držite da je duhovitost preduvjet smiješnosti, idite pa se smijte do mile volje«. (*Obzor*, 17. studeni 1927.)

* * *

Time bi priča o prvom gostovanju kinematografa u kazalištu završila. No, iste godine kad je prvi put izvedena u Zagrebu i Splitu, komedija *Martin Smola ili Kinematograf* imala je svoju slovensku praizvedbu u Deželnom gledališču u Ljubljani. Bilo je to nekoliko mjeseci nakon zagrebačke premijere u listopadu 1898. godine. A u toj se slovenskoj izvedbi ponovno spominje Zagreb, pa nas zato i zanima.

Komediju je pod naslovom *Martin Smola ali Kinematograf* na slovenski preveo i lokalizirao književnik Oton Zupančič pod pseudonimom Aleksij Nikolajev, a sačuvani primjerak rukopisa prijevoda u Slovenskem gledališčem in filmskem muzeju (doduše prijepis iz 1906. godine), omogućuje usporedbu načina slovenske lokalizacije naspram Mandrovićevoj verziji. (Traven, 1992.: 10)

Zajedničko i hrvatskom i slovenskom prijevodu je da su se oba prevoditelja (kao i autor komedije) oslanjali na vlastito, skromno iskustvo stečeno na prvim kinematografskim predstavama koje su mogli vidjeti nekoliko puta prilikom gostovanja kinematografa u svojem gradu. Na osnovi tog iskustva, prevoditelji su izvorni tekst komedije prilagodili Zagrebu, odnosno Ljubljani i na taj način otkrili razmišljanja suvremenika o novome mediju.

U slovenskom prijevodu, Hans Hucklebein, odnosno zagrebački Martin Gradinić, postaje trgovac Černe, koji doživljava već poznatu ljubavnu pustolovinu koja se otkriva kad odvede suprugu, tasta i punicu u kinematograf.

Župančič je radnju komedije smjestio između Lubljane i Zagreba. Trgovac Černe putuje u Karlovac, Rijeku i Zagreb, a sporno filmsko snimanje dogodilo se u Zagrebu.

U ranijoj varijanti događaj je smješten u Maksimir, a u sačuvanom rukopisu u Tuškanac. Tako filmski prizor oko kojega se odigrava zaplet u slovenskom prijevodu ima naslov *Na kloph Tuškanca v Zagrebu* (*Na klupama Tuškanca u Zagrebu*), a isti se film prikazuje istodobno u Ljubljani i u Zagrebu. (Traven, 1992.: 41)

Miješanje Maksimira i Tuškanca vidljivo je iz opisa scene u kojoj se spominju ribnjak i labudovi koji su ostali i u drugoj varijanti, iako ih u Tuškancu nema. U slovenskom prijevodu, filmski prizor s nevjernim suprugom prepričava Martinova žena Hilda:

»I kako počne... Kao posve obična sličica... Ribnjak na suncu, par labuda mirno pliva... uz stazicu samotne klupice... idila. Odjednom dođe mlada dama, ogleda se kao da nekog očekuje i sjedne na klupu... S druge strane gospodin... Koketno odjeven u bijelo, bijeli ljetni haljetak... Najprije okreće gledateljima leđa, onda ugleda damu, žuri k njoj raširenih ruku, sad mu se tek vidi lice — i tko je? Moj suprug!... Pa kad bi to bio kraj... Još ne!... Kako sjednu na klupu... Kako se ona nježno nasloni na njegovo rame... Ah, držao se kao zaljubljeni mačak. I zatim približi svoju glavu k

njenoj i zatim, papa... zatim je usnice naškubio... — i aparat se zaustavi. Dakle, kinematograf mi mora tek reći što radi moj muž u Zagrebu! Kinematograf!» (prema: Traven, 1992.: 41/42)

Opis scene gotovo je identičan u oba prijevoda. Tek, Župančić stavlja težište na kinematograf kao magičnu spravu koja treba otkriti tajnu svršetka scene. Također je slovenski prijevod usmjeren na sam prikaz događaja i ne postavlja pitanje kako je moguće snimiti događaj, a da sudionici to nisu primijetili. Mandrović u tome ide korak dalje — on spominje kabinu ispred klupe, navodeći gledatelja da zaključi kako je snimatelj očito bio skriven u toj kabini.

Župančić je također slobodniji u interpretaciji sadržaja cijele filmske projekcije. On doduše nabraja iste naslove koji se nalaze u Mandrovićeve prijevodu (možda po tome možemo zaključiti da su i u originalu): *Dolazak vlaka, Igrajuća se djeca, Doček ruskog cara u Parizu i Gombalačka dvorana za djevojke*, ali uz izmišljenu scenu (koja je šesta po redu, kao i u hrvatskom prijevodu) *Na klopih Tuškanca u Zagrebu*, dodaje i nepostojeći filmski prizor *Bucek na Bledu* — koristeći lik iz humoreski koje je u to doba objavljivao Rado Murnik kao podlistak u slovenskim novinama. (Ibid.: 42)

Karakteristično je za oba prevoditelja, kako je zamijetio slovenski povjesničar filma Janko Traven, da niti jedan od njih ne spominje glazbu kao prateći element filmske projekcije, što može potvrditi da su prve filmske priredbe kako u Zagrebu, tako i u Ljubljani bile skromno organizirane. (Napomenimo da je prva filmska projekcija u Zagrebu »živućih i govorećih slika« uz pratnju fonografa održana krajem iste (1898.) godine, kad je u Grand hotelu gostovao putujući kinematograf Franja Josepha Öslera — *Obzor*, 31. 12. 1898.). Ali je značajno da se u oba prijevoda spominje tiskani raspored filmskih prizora koji su posjetitelji dobivali u kinematografu.

Na kraju ostaje pitanje zašto je Župančić odabrao Zagreb kao mjesto gdje je bio snimljen filmski prizor s Martinom. Slovenski filmski povjesničar Janko Traven u knjizi *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918.)* smatra značajnim da je »Župančić umjesto Graza ili Trsta izabrao Zagreb, naslućujući time buduću ulogu koju je Zagreb imao u razvoju filmske industrije« između dva svjetska rata. (Traven, 1992.: 42)

No, treba dometnuti, da je Zagreb u to doba političkih borbi Slovenaca za samosvojnost, protiv njemačke prevlasti i u političkom i u kulturnom životu, imao određeni ugled u Sloveniji radi izbornog većeg stupnja samostalnosti Hrvatske i dosegnute političke organiziranosti, ali ponajprije kao snažno kulturno središte. Veze između Zagreba i Ljubljane — osobito kazališne — to je doba Miletićeve intendature — bile su vrlo žive, a velik broj slovenskih glumaca djelovao je na pozornici tadašnjega Hrvatskog državnog kazališta.

Vjerojatno u tome treba tražiti i razloge navedenog izbora Zagreba kao filmskog središta i smještaj dijela radnje komedije *Martin Smola* u slovenskoj lokalizaciji upravo ovdje. To će potkrijepiti i činjenica da je drugu izvedbu *Martina Smole* u Ljubljani 1913. godine postavio slovenski glumac Ignjat Borštnik, koji je u to doba bio prvak zagrebačkoga kazališta.

Izvori i literatura

- Blumenthal, Oskar — Kadelburg, Gustav, *Hans Hucklebein*, prijevod Adama Mandrovića, rukopis, Zagreb: Arhiv Zavoda za teatrologiju HAZU, broj 1159
- Enciklopedija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu* (urednik Pavao Cindrić), Zagreb: Naprijed, HNK, 1969.
- Kosch, Wilhelm, 1995., *Deutsches Theater-Lexikon*, Klagenfurt und Wien: Verlag Ferdinand Klinmayr
- Obzor*, br. 213 od 18. rujna 1897.
- Obzor*, br. 40, 41, 42 od 19.-22. veljače 1898.
- (R. M.), *Obzor* br. 308 od 17. studenog 1927.
- Repertoar hrvatskih kazališta 1840.-1860.-1980.* (Urednik Branko Hećimović), 1990., Zagreb: Globus, JAZU
- Sadoul, Georges, 1947., *Histoire générale du cinéma. Les pionniers du cinéma 1897-1909.*, Paris: Editions Denoëni
- Traven, Janko-Nedić, Lilijana-Šimenc, Stanko, 1992., *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918.)*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Vjekoslav Majcen

»Kinematograph« as a Theater Comedy Topic at the End of Nineteenth Century

UDC 792.2

This research paper in film history is about the earliest reactions of popular theater to the brand new phenomenon of film. The paper is based on published contemporary reviews and the preserved translation of the performed play, a German light comedy adapted to the Croat milieu. The play was performed in Zagreb in 1898, only two years after the first films were shown.

In the last days of February 1898, the new »light comedy« — Hans Huckelbin or Kinematograph — by German playwrights Oskar Blumenthal and Gustav Kadelburg opened at Zagreb's National Theater. It was the first known play using the new medium of film as a plot element to be performed on the stage in Zagreb. This was two years after the first film-program was shown in Zagreb in 1896. The play was »localized«, meaning the names and places and references in the dialogue, were »Croatized«. The name of the play was Kinematograf ili Martin Smola. In the plot, the naive protagonist is set up to meet a nice girl unaware that everything is being filmed by a »candid« camera. The film is then shown within the normal program of »Kinematograph«, in front of the filmed man's wife, friends and family. The popular film program mentioned in the play was mostly the actual film program shown in Zagreb two years earlier. The cinema program referred to in the play was, of course, not screened on the stage, but just referred to within the dialogue. The play used the high popularity of cinema at the time, but also »fantasized« about the possibility of the »candid« camera and its possible misuses. The play contains general opinions about film as well.

Zagreb witnessed its encore thirty years later in 1928. It was also performed on stage in neighboring Ljubljana, Slovenia.

Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović

Glumac za sve medije

Razgovor s Reljom Bašićem u prostorijama Teatra u gostima u Zagrebu, Dolac 1, 29. studenog 1996. godine. Pitanja postavljaju Ivo Škrabalo (I. Š.) i Igor Tomljanović (I. T.), a odgovara Relja Bašić (R. B.).

I. Š.: Relja, ovo je zamišljeno kao biofilmografski intervju, međutim pravi nam je povod nagrada za životno djelo hrvatskoga glumišta koju si dobio 24. studenog 1996., a prošle si godine proslavio i četrdeset godina umjetničkog rada. Ako se ne varam, dobio si i orden od Predsjednika Republike, dakle, ovo je godina kada je Relja Bašić zasut društvenim priznanjima u povodu jednog lijepog okruglog jubileja, koji jedino dovodi u pitanje tvoj mladenački izgled.

R. B.: Hvala lijepa na komplimentu, a budući da se nadam kako tijekom ovog razgovora neće biti potrebe za tužnim stvarima, želio bih, sa svom srećom i svim nagradama koje sam dobio, samo napomenuti da su jedine dvije nagrade koje nisam dobio, a to je dokaz da je istinita tvrdnja *nemo profeta in patria*, one nagrade koje se dodjeljuju u Zagrebu, Nagrada grada Zagreba i Nagrada Vladimira Nazora. Znači ja nisam od grada Zagreba zapravo nikad bio umjetnički priznat.

Imao sam dva tate

I. Š.: Dobro, na nagrade ćemo se još vratiti, a sada trebamo ići *back to best* tj. k tvom rođenju. Rođen si na dan Svetog Valentina devetstotridesećte godine u Zagrebu. Otac Ivo Prišlin, muzikolog, majka Ellen rođena Lech, oni su vodili u to doba eksperimentalnu glazbenu školu Beethoven u Zagrebu. Poslije majka se rastala od gospodina Prišlina...

R. B.: ...koji je stradao kao profesor muzike u Kninu od četnika, a to smo pročitali u novinama za vrijeme NDH u rubrici koja se zvala *Zločini četničko-komunističkih bandi*.

I. Š.: Znači, on se našao u Kninu za vrijeme rata...

R. B.: On je 1938. otišao u Šibenik, bio godinu i pol dana profesor na gimnaziji, vodio onaj njihov zbor, poznato *Kolo* u Šibeniku i na samom početku rata našao se u Dubrovniku gdje je bio profesor na gimnaziji, vodio njihov zbor i dirigirao njihovim lokalnim orkestrom. Onda je po kazni bio premješten u Knin. Kada je došao u Knin, u Gimnaziji su mu rekli gdje stanuje, došao je tamo gdje treba stanovati, no stan nije bio pripravan. Rekao je da ide malo prošetati — i inače je bio pasionirani planinar — i na Triglavu, svugdje gdje se u ono doba moglo pješačiti — iznad Knina su ga prvi dan uhvatili četnici i on je smrtno stradao.

I. Š.: Rekao si da je po kazni bio premješten u Knin. Zašto je bio kažnjen, je li bio ljevičar?

R. B.: Nemam nikakvih indicija i ne bih o tome. Moja majka se rastala kad sam bio još vrlo mali.

I. Š.: To sam htio pitati. Otac se zove Ivo Prišlin, a ti se zoveš Relja Bašić?

R. B.: Ja sam dugo vremena bio Relja Prišlin, dok me 1942. godine nije posinio Mladen Bašić, u to doba koncertni pijanist i dirigent u HNK, a kasnije direktor opere u Zagrebu, Salzburgu, Mainzu, Splitu.

I. Š.: On je bio suprug tvoje majke, znači on te je posinio službeno i ti si dobio njegovo prezime?

R. B.: Da.

I. Š.: Kako je to biti posinak čovjeka koji je samo 13 godina stariji od tebe?

R. B.: Pa to je manji problem, veći je problem bio što sam bio posinak nekoga koji se bavio strukom za koju sam bio duboko uvjeren da se ja njome neću baviti. A to je umjetnost. Ja sam živio između tri sobe u kojima je uvijek svirao klavir ili netko pjevao, ili neki gudač svirao kod profesora Janigra, ili kod profesora Šuleka, koji je također bio profesor kod moje majke, ili neki pjevač koji je radio sa Sachsom, tadašnjim dirigentom, recimo nešto adekvatno Stupici, ali na opernom planu. Ta količina potrebna truda koja je meni posredno ulazila u krv i koje sam ja bio svjestan, svjestan koliko treba raditi da bi se postigli kakvi takvi rezultati u umjetnosti, mene je strašno dugo vremena podsvjesno udaljavala od pomisli da bih morao živjeti od umjetnosti, bilo kojeg vida umjetnosti. Moja majka je, jasno, imala sa mnom muzičke ambicije koje su uvijek manje više neslavno svršavale. Jedino dobro od toga jest što sam godinama, mislim oko šest godina, svirao kontrabas u raznim morskim sastavima preko ljeta, ali moji ozbiljni glazbeni pokušaji skrahirali su već na četvrtoj godini kod Stjepana Šuleka koji mi je rekao da ću se baviti ili hokejem na ledu ili violinom, jer sam uvijek dolazio s neakvim plavim ozlijeđenim prstima i ja sam se normalno odlučio za hokej na ledu. Vrlo sličan pokušaj bio je s Rudolfom Klepačem kod koga sam pred sam kraj studija svirao fagot na Srednjoj glazbenoj školi, u zgradi Muzičke akademije, međutim tada sam definitivno shvatio da ne bih bio sretan kao glazbenik.

I. Š.: Jesi li jediniac?

R. B.: Jesam.

I. T.: Kako ste odustali od hokeja?



R. B.: Pa slušajte, vrijeme me je jednostavno natjeralo na to. Osim toga ja sam onda, rekao bih gotovo po kazni, otišao u Pomorsku srednju školu na Rijeku gdje je moj pradjed bio kontraadmiral u austrougarskoj mornarici, pa se onda smatralo da bih ja trebao nastaviti nekakvu pomorsku tradiciju.

I. Š.: Pradjed po čijoj liniji?

R. B.: Po maminoj, austrougarski kontraadmiral koji je poginuo u podmornici koja se zvala *U-7* u Tršćanskom zaljevu u Prvom svjetskom ratu. Ne znam točan datum, znam da postoji spomenik i da je u Austriji izdana jedna knjiga posvećena njemu, koji je bio dugogodišnji ljubavnik austrijske prijestolonasljednice.

Po kazni u Rijeku

I. Š.: Podaci u biografskom leksikonu govore da si poslije sedmog razreda otišao u Rijeku u Pomorski tehnikum. Zašto si preselio u Rijeku?

R. B.: Ja sam u sedmom razredu bio izbačen hitnom sjednicom Nastavničkog vijeća, u jednom danu, iz svih škola u Zagrebu zbog jednog incidenta koji se dogodio zbog mojeg nestašluka i nekonvencionalnosti kad sam se sukobio s profesorom jedinog jezika koji smo u Klasičnoj gimnaziji mrzili. Bio je to ruski. To je bio profesor Okičić koji je u Zagreb službeno premješten negdje s mađarske ili rumunjske granice 1947. godine i odmah ušao u, rekao bih, najzagrebačkiju od zagrebačkih gimnazija. U jednoj školskoj zadaći, a tema je bila iz novije sovjetske povijesti, ja sam na kraju napisao da me to ne zanima, odnosno »ja nje znaju više potomu što menja nje interesuje« i potpisao sam se sa Relja Bašić. Na sljedećem satu taj je profesor došao, digao me i rekao je: »Relja ti si idiot, ti si kreten, ti si budala«. Ja sam ga pogledao i rekao sam: »Drago mi je da imamo identično mišljenje jedan o drugome«. Na to je on otišao i za pola sata se vratio, drščući, zajedno s direktorom škole. Usljedila je hitna sjednica Nastavničkog vijeća, itd.

I. Š.: I onda si isključen.

R. B.: Da, a da ne bih gubio vrijeme, po kazni su me poslali na Rijeku gdje sam proživio četiri dosta nesretne godine, iako je Rijeka u to doba bila još jedan vrlo interesantan grad, kad su ljudi optirali, osim toga bilo je vrlo mnogo Talijana i tamo sam se odmah uključio u košarkašku momčad *Kvarnera*, koja je u to doba bila u prvoj ligi i s tom sam momčadi putovao po cijeloj tadašnjoj Jugoslaviji, što je bilo užasno uzbudljivo. Bio sam, doduše, više dobar zabavljač u ekipi nego što bih mogao reći da sam bio dobar igrač, ali nisam bio ni loš igrač. U ono doba, jasno, visina nije bila limit kao danas. Na Rijeci sam se zapravo uvijek nešto muvao oko teatra, pa sam tamo išao na jedan tečaj, to nisam nikad nikome rekao, koji je vodio pokojni Anđelko Štimac, dugogodišnji redatelj amatera, i otuda proistječe moja ljubav prema teatru. U ono su doba teatri u provinciji bili izvrsni, jer su tamo dolazili ljudi po kazni. Pa su tako dolje bili Strozzi i Eliza Gerner, Marija Crnobori i Marko Fotez, te čitav niz velikih imena poslijeratnog kazališta. Tamo sam prvi put u životu gledao *Glembajevu*.

I. Š.: Reci, sjećaš li se kolega iz Klasične gimnazije iz tvoje generacije?

R. B.: Sjećam se, kako da ne. Ja sam u Klasičnoj gimnaziji igrao standardne predstave. Igrao sam u Plautovim *Bližancima* svoju prvu komičnu ulogu koja se zvala *Trinkulo* i to smo igrali četiri puta u Malom kazalištu. Jedna moja kolegica iz te predstave, Maja Moskatelo, poslije je također postala glumica. Zajedno sa mnom igrala je i plesna pedagoginja Milana Broš, glumio je također pokojni Brano Horvat, dizajner, zatim nekoliko prvorazrednih zagrebačkih liječnika. To je bila generacija koja je voljela teatar. No tada sam ja to smatrao tek dijelom intenzivnog zagrebačkog života, baš kao što sam klizao i pobijedio u brzom klizanju u Zagrebačkom klizačkom klubu Kraljice Marije na ZKD-u, ili nešto treće. Nisam tome pridavao nikakvo naročito značenje.

I. Š.: To je sve spadalo u jedan urbani, gradski život.

R. B.: Tako je, ja sam prve dvije godine pohađao Evangeliku školu u Gundulićevoj ulici koja je u to doba bila jedina dvojezična škola. Ta je škola bila npr. puna židovske djece. Tko god je želio da mu dijete nauči još jedan jezik upisivao je dijete u tu školu.

I. Š.: Znači, iako si bio katolik, išao si u Evangeliku školu?

R. B.: Da, ali iz trećeg razreda me izvukla mama, jer je to bilo doba sve veće Hitlerove moći, nagovještaj *Anschlussa*, itd. i ta je škola zahvaljujući zagrebačkim *folksdijčerima* počela dobivati vrlo velike natruhe pronacističkog. Kada me mama ispisala iz škole bio sam jako nesretan jer su me privlačile dječje predstave koje su se tamo postavljale, a majka mi u to vrijeme nije mogla objasniti zašto me ispisuje.

I. Š.: Znači glumiš od malih nogu u školskim predstavama. A u kojoj si osnovnoj školi nastavio školovanje?

R. B.: U Varšavskoj ulici, tamo su išle u školu obje moje kćeri, odnosno mlađa je još tamo.

Nesuđeni pomorac

I. Š.: Kad si završio Pomorski tehnikum u Rijeci 1950. ta diploma dala ti je nekakav čin u Trgovačkoj mornarici?

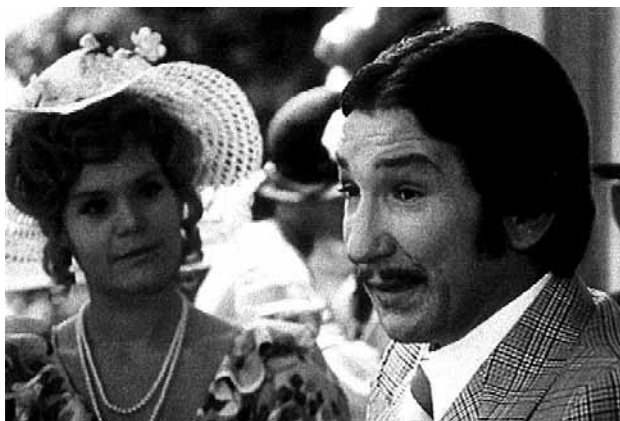
R. B.: Da, ja sam poručnik duge plovidbe ekonomskog smjera, što je bilo nešto novo u toj državi. To su bili takozvani brodski ekonomisti ili brodski komesari, ali ne u političkom smislu komesari, nego ljudi koji su se brinuli za teret, za kontakte s vanjskim zastupnicima, puniteljima brodova i slično, znači jedan ekonomski posao koji i danas postoji, ali se u međuvremenu preselio u kancelarije.

I. Š.: Jesi li se kad ukrcao na brod?

R. B.: Jesam, ukrcao sam se na jedan tanker. Nakon završetka škole ostao sam na Rijeci i radio godinu i pol u jednoj ozloglašenoj instituciji koja se zvala Generalna direkcija trgovačke mornarice, gdje je bio direktor Rade Kesić koji je bio strah i trepet u pomorstvu, ali sam radio i u novinama, koje su se zvale *Pomorac*, tjednik i *Pomorstvo*, mjesečnik. I to je bilo upravo doba kad su se naši povratnici počeli vraćati na naša dva najveća broda *Radnik* i *Partizanku*.

I. Š.: Ja sam kao klinac bio na dočeku *Radnika* u riječkoj luci 1946. godine.

R. B.: Eto vidiš, tad smo pisali da nikada više naš radnik neće morati ići van itd... Mi smo te povratnike vrlo brzo prozvali čekičarima, jer se lupaju čekičem po glavi što su se vratili, međutim, oni su, primjerice, na Rijeku doveli četvero Kanađana, braću Pataran i braću Butorac, koji su bili do-



Krešo Golik: *Tko pjeva zlo ne misli*, 1970.

bri hokejaši, pa sam ih ja odmah transferirao u moj hokejski klub u Zagrebu.

I. Š.: Hokejski klub *Mladost*?

R. B.: To je bio hokejski klub *Zagreb* koji se danas zove *Medveščak*.

Dugi prolongirani pubertet

I. T.: A što ste mislili u to vrijeme? Čime ste se mislili baviti?

R. B.: Ništa nisam mislio. Imao sam jedan užasno dugi, prolongirani pubertet s tisuću interesa, a sve što je smrdilo na ozbiljan i dugotrajan rad, jednostavno je smrdilo.

I. Š.: I zato si počeo studirati ekonomiju i baviti se novinarstvom?

R. B.: Novinarstvom sam se počeo baviti još na Rijeci s pokojnim Pepijem Đurićem koji je bio legenda *Riječkog lista* i njegovom suprugom koja je uređivala kulturnu rubriku. U to doba dolje je postojao vrlo dobar novinarski kadar. Tamo je bio Brixi i čitava plejada ljudi koji su se poslije preselili u Zagreb. Ja sam tamo postao nekakav sportski mladi novinar, koji je išao samo na lokalne utakmice, međutim brzo sam se uspeo u redakciju, pa sam čak preuzeo praćenje nekih športova, ali oni glavni su držali najvažnije sportove, nogomet i vaterpolo.

I. Š.: *Kvarner i Primorje*?

R. B.: Tako je, a ja sam uzeo one relativno nove športove kao što su u ono doba bili, recimo, rukomet i košarka. To sam radio, a onda mi je to bila, da tako kažem, *carte blanche*, kad sam se vratio u Zagreb i počeo raditi kao vanjski suradnik *Vjesnika u srijedu*, u kojem sam pisao uglavnom stvari koje su se ticale kulture.

I. T.: Kad je to bilo?

R. B.: To je bilo 1952., 1953., sve redakcije bile su preko puta Kazališne kavane i to mi se jako sviđalo, a onda sam počeo pisati o jazzu koji je moja dugogodišnja ljubav. Nastavio sam pisati za *Studio*, više ne znam koje godine, neke reportaže s nekih američkih jazz-festivala gdje sam bio, itd.

I. Š.: A pedesete su godine bile malo življih okolnosti.

R. B.: Da, bavljenje športom bilo je vrlo vjerojatno poticano onako kao što je svugdje na Istoku bilo, to je bila jedina mogućnost putovanja vani.

I. Š.: Znači, nakon što si završio Pomorski tehnikum još si ostao jedno vrijeme na Rijeci?

R. B.: Još sam tamo bio jedno godinu i pol i onda sam se ukrcao na tanker na kojem je bilo zabranjeno pušenje. Kad smo imali puno tereta smjelo se pušiti samo na krmi, ali kad smo se vraćali natrag iz Amerike i kad su svi tankovi bili otvoreni onda se nije smjelo pušiti nigdje i ja sam se vratio u Zagreb i Generalnoj direkciji trgovačke mornarice sam rekao da ja to ne mogu, jer to je bilo 24 dana put onamo, tamo su nas natankali u dva dana i onda te opet šalju natrag.

I. Š.: Znači to je bio tvoj prvi boravak u Americi?

R. B.: Da, i kad sam se vratio natrag, kadrovski šef *Jugolinije*, koji me je od ranije simpatizirao, rekao mi je »hajde lijepo na godišnji odmor, idi u Zagreb i poslije ću ti ja javiti kad dođe neki pravi posao«. Čim sam došao u Zagreb uljuljao sam se u taj Zagreb koji mi je dugi niz godina nedostajao, i čekajući taj ukrcaj upisao sam ekonomiju.

I. Š.: Koliko si semestara testirao?

R. B.: Ja sam apsolvirao, ne završio, kao i mnoge stvari u životu. Savka Dabčević bila mi je profesor iz političke ekonomije *jedan i dva*, i Dušan Čalić *tri*. Razlika je bila nevidena u kvaliteti predavanja jednog i drugog. Istodobno, čovjek koji mi je obećao ukrcaj, maknut je kao nekakav retroibeovac za što ja godinu i pol nisam znao, a zapravo mi je odgovaralo.

I. Š.: Taj iz *Jugolinije*?

R. B.: Da, tako da ja više nikad nisam dobio posao.

Prve uloge budućeg studenta glume

I. Š.: I onda s 24 godine upisuješ studij glume.

R. B.: Da.

I. Š.: To je za studente glume neuobičajena dob.

R. B.: To se dogodilo nakon što sam se ja već dosta motao oko filma.

I. Š.: A jesi li igrao u *Koncertu* prije toga?

R. B.: Da, prije toga, *Koncert* je bio 1954., a ja sam upisan 1955. godine.

I. Š.: A koja je prva filmska uloga koju si snimio?

R. B.: Prva je *Koncert*.

I. Š.: I tko te je pronašao?

R. B.: Kris Petanjek, mislim, ili Babaja, ne bih sad znao.

I. T.: A kako se to dogodilo, gdje su vas pronašli?

R. B.: Pa mi smo se poznavali. Budući je moja majka, među inim, bila profesorica glazbe i na Kazališnoj akademiji, tako sam ja sve profesore poznavao, od Gavelle do Ranka Marinkovića. To što sam ih poznavao još me je više traumatiziralo i još više na neki način guralo dalje. Međutim, snimajući *Milijune na otoku* u Cavtatu s Bauerom, došao sam na ideju da odem na prijamni ispit na Akademiju i spremio sam monolog Pube Glembeja uz nekakvu poeziju koju je trebalo čitati i pao.

I. Š.: Pao prvi put.

R. B.: Da, kao kreten, bojeći se poznatih faca u prvom redu, igrao sam kompletan monolog Pube Glembeja okrenut leđima žiriju i zastorima. Oni su vjerojatno mislili da sam nekakav idiot i onda sam ipak dobio još jedan rok u toj istoj godini.

I. Š.: Znači: u ljeto si pao, a na jesen položio?

R. B.: Tako je. Ali ipak je bilo poteškoća. Vlado Habunek je bio protiv toga da me se primi, da sam ja već »formiran glumac«, da se ne može ništa od mene napraviti, Gavella je također bio jako skeptičan s obzirom na moj zagrebački govor i na moju dikciju.

I. Š.: Kod Gavelle su onda prednost imali štokavci.

R. B.: To je bilo doba jezičnog čistunstva. Dr. Bratoljub Klaić, jedan inače sjajan lingvist, u to je doba tjerao do apsurda čistoću hrvatskog jezika, pa su čak i Dubrovčani, primjerice Tonko Lonza, imali problema sa svojim govorom. Najviše su mi kao primjer gurali Fahru Konjhodžića i Semku Sokolović koji su meni osobno govorili užasno, to je meni mirisalo na neku daleku provinciju, a ja sam sebe nekako smatrao urbanim glumcem. Mislio sam, ako me se razumije i ako sam u stanju recimo komunicirati s ljudima zašto na sličan način ne bih mogao komunicirati i na pozornici. Međutim, uspjeli su mi nabiti komplekse kojih se nisam mogao riješiti šest, sedam godina još nakon Akademije. Kao što znate, Gavella je imao jedan pravi akademski pristup, on zapravo nije fizički ni gledao svoje studente, on je slušao, žmireći je slušao i samo skakao na krivu dikciju. Uglavnom sam bio užasno frustriran.

I. Š.: Koji su ti bili kolege na prvoj godini studija?

R. B.: Na prvoj godini sa mnom je među inim bio Špiro Guberina. Nas dvojica željeli smo nešto pokazati, a obojica smo imali problema s govorom. Špiro s mucanjem, a ja sa silaznim i uzlaznim akcentima. To je išlo jako po zlu iako sam ja uglavnom, rekao bih, bio vrlo pristojan i dobar, ali sam izlazak na ispite bio je za mene beskrajno mučan i, iako je u to vrijeme na Akademiji bila izvrsna generacija profesora, nerado se sjećam tog perioda mog života.

I. Š.: Kosta Spaić je onda bio asistent?

R. B.: Kosta Spaić i Dino Radojević bili su asistenti, a onda, par godina nakon svršetka mog studija, već su dolazili mlađi asistenti Božidar Viočić, Žorž Paro itd. Bila je to odlična ekipa, međutim, moja loša iskustva na Akademiji imala su za posljedicu da sam se prvih, možda čak deset godina u teatarskoj karijeri toliko plašio tih premijera, od toga da sam loš, da sam svaki put na premijeri imao proljev, povraćao, i uglavnom, športski rečeno, bio sam 20-30% slabiji nego što sam bio na probama. Mene je zapravo tek velik broj igranja predstave *Ljubaf* učvrstio, smanjio tu destruktivnu tremu i pretvorio u jednu, da tako kažem, pozitivnu napetost koja rezultira kreativnošću.

I. T.: Tek na Akademiji ste bili sigurni da je gluma vaš poziv?

R. B.: Nisam. Kad sam imao 24 godine, ja sam, *de facto*, već govorio i služio se sa četiri jezika, sve osim onoga koji sam morao znati, a morao sam znati ruski. Ja sam prve dvije godine, a da to nitko na Akademiji ne zna, mnogo radio s talijanskim trgovcima stoke koji su dolazili u *Esplanadu*, pa ih je onda trebalo povesti na stočni sajam. To sam radio kao predstavnik firme *Slavonka* iz Osijeka i to mi je bio jedan dosta ugodan ekstra novac, zapravo se radilo o dočekivanju Talijana, konverzaciji s njima, a ujutro bi ih utrpao u neki *rent-a-car* s vozačem i poslao na stočni sajam, tako da to nije bilo ništa naročito naporno, a opet je bila jedna dosta zgodna promjena monotonog studentskog života.



Relja Bašić i Jean Sorel u TV-seriji *Ples na dugu*, 1971.

Glumački poziv

I. Š.: U početku ti je gluma bila tek najelegantniji i najlakši način života, jer za glazbu treba uložiti više truda...

R. B.: Da, iako ne znam zašto bi glumački poziv bio lakši od instrumentalnog, zašto pijanist ili violinist koji dolazi na probu mora jedan sat prije toga vježbati, a glumac ne. Ja sam o tome strašno puno razgovarao sa čovjekom koga najviše cijenim u profesionalnom smislu i koji je to isto radio kao i ja, a to je Ivo Serdar, i zajedno smo došli do istog rješenja. On se svaki dan prije probe kod kuće po sat ugrijavao, zagrijavao. A čini mi se da to što se slikar dugo muči sa slikom, to što se muzičar muči dugo vremena s neakvim početnim uspjehom, što baletan, plesač mora raditi kao životinja, da sve to nije dovoljno opravdanje da se glumac ne bi morao mučiti zato što se on služi svakodnevnim jezikom. Ja sam također mislio da tu količinu energije treba uložiti, bez obzira je li to čitanje literature ili praćenje filma ili analiza tuđih uloga. Glumac bi trebao biti puno više u poslu nego što to traži normalna proba od deset do jedan.

I. Š.: Jesi li imao problema s memoriranjem?

R. B.: Ja sam vrlo teško učio tekstove na pamet. Za razliku od mog kolege Fahre Konjhodžića koji je pročitao stranicu i upamtio. Međutim, za razliku od njega, ja sam vrlo dugo pamtio tekstove, a on ih je vrlo brzo zaboravljao. Ali sigurno spadam u glumce koji su neobično mnogo vremena trošili na učenje i danas mislim da je to bio oblik moje mladenačke dekoncentracije. Ja sam jednostavno bio raspršen u interesima, uvijek me je zanimalo više stvari paralelno, uvijek šport, uvijek politika, uvijek žene...

I. Š.: O ženama ćemo poslije. Na kraju Akademije, 1957. godine dogodilo se to da je u Zagreb došao Bojan Stupica i postao šef drame HNK i, ako se dobro sjećam, ti si odmah dobio angažman u HNK i ulogu u *Svetoj Ivani*.

Stupica i Gavella

R. B.: Ja sam bio na trećoj godini Akademije kad je došao Bojan koji je na neki način bio potpuno obrnut tip od Gavelle, kojega silno cijenim. Ali Gavella je bio pravi austrougarski, rekao bih, akademik s akademskim pristupom teatru, riječ iznad svega, pisac iznad svega. Za razliku od njega, Bojan Stupica bio je jedan razbarušen poluboemski tip koji je

došao u Zagreb sa ženom Mirom Stupicom, koja je također bila koncentrat izraženih temperamenata koje samo nekakav čudotvorac poput Stupice treba osloboditi. On je za mene bio otkrivenje. On je mene na neki način odmah nanjušio, uzeo me u jednu predstavu, pa u drugu, Krležinu *Ledu*, to je bio jedini posao u kojem sam vjerovao da radim fantastičnu stvar, koja je završila poluuspješnim rezultatom. Inače sam uvijek vrlo skeptičan prema onome što radim i imam neko sedmo čulo da osjetim odmah poslije premijere je li to dobro ili ne. Ta dva i pol mjeseca što smo to radili ja sam mislio da sudjelujem u stvaranju najepohalnijega djela hrvatske dramaturgije, da će to biti predstava nad predstavama itd, jer on je bio takav magičan čovjek. Mi smo cijeli dan bili s njim, navečer bi nam kuhao kineske večere kod sebe doma, nama balavcima: meni, Vanji Drachu, Ivki Dabetić. Po danu bi se s nama družio, slušali bi muziku, išli bi piti zajedno u kavanu, išli bi na ribe, za mladoga čovjeka to je bilo fantastično. Ja sam njemu zapravo ukrao ideju Teatra u gostima. Njegova je ideja bila napraviti teatar, kao što je napravilo Jugoslavensko dramsko pozorište, od najpoznatijih glumaca na području bivše Jugoslavije. Tako je on imao ideju da treba napraviti teatar koji bi sa šatorom putovao uglavnom u mjesta gdje nema kazališta. Međutim, on to nikad nije uspio realizirati, iako sam ja bio na popisu ljudi koji je on već bio napravio za taj novi teatar, i tako je to u meni na neki način dugo godina čučalo, da bi se onda 1974. godine konačno ostvarilo.

I. Š.: Samo da se još vratimo Gavelli i Stupici. Zanimljivo je da Relju Bašića smatraju tipičnim urbanim glumcem, a da taj glumac nije došao do izražaja kod Gavelle, jedinoga zagrebačkog urbanog režisera, nego kod Stupice koji je, da tako kažem, teatralizirao teatar, mnogi su to u ono doba smatrali cirkusom, dok se akademski teatar temeljio na poštovanju autora i riječi.

R. B.: Koliko god Gavella bio veliki redatelj, on je zapravo, osim *Svoga tela gospodar*, koji se samo uvjetno može nazvati komedijom, bio vječno vrlo klasicistički orijentiran. On je guslao jedan repertoar u kojem je recimo najmodernije što je radio bio Krleža. Međutim, Stupica je odmah u meni vidio te neke cirkusantske i komične kvalitete. Poslije je to iskoristio i Kosta Spaić kod kojega sam 1964. godine igrao Pompeja u predstavi *Mjera za mjeru*, što je u ono doba bila dosta velika senzacija jer je to bila godišnjica rođenja Shakespearea, pa je u Sarajevu bio priređen festival svih jugoslavenskih teatara koji su posebno za tu prigodu postavili nekog Shakespearea i onda sam ja, kao relativno mlad glumac, dobio jednu od dvije glumačke nagrade, među svim teatarima.

I. Š.: A Zmeknirip u *Diogenešu*?
R. B.: Točno, to je radio Gavella.
I. Š.: To je isto jedna komedija i to u dijalektu.

R. B.: To sam zaboravio.

I. Š.: Ti si ipak kajkavac, zagrebački kajkavac.

R. B.: Jesam, jesam, tu sam predstavu smetnuo s uma. Ja mislim da je to bilo i prije. Da, 1959. je bio *Diogeneš*, što je za mene bilo opet veliko iskustvo, jer je to bila predstava u kojoj sam bio daleko najmlađi član ansambla. Uz mene su nastupali Tito Strozzi, Mato Grković, zapravo svi danas slavni pokojnici, Amand Alliger, Božena Kraljeva, svi velikani.

I. Š.: A igrao si u Krležinim *Glembajevima* Pubu Fabricija, tko je to režirao?

R. B.: Mirko Perković.



S Peterom Ustinovom za vrijeme snimanja filma *Mehmed my Hawk*, 1982.

I. Š.: I Aurela u *Ledi*, to je bila Stupičina predstava. Sve su šanse bile da postaneš pravi krležijanski glumac, međutim, ti si se 1967. godine odlučio na odlazak iz stalnog ansambla HNK i postao si samostalni umjetnik, vjerojatno nezadovoljan institucionaliziranim repertoarnim tipom kazališta?

R. B.: Da, očito nisam bio dovoljno inteligentan da shvatim kako će se to svakako dogoditi prije ili kasnije, jer čitav moj predživot koji danas, banalno rečeno nalikuje na tipičnu biografiju američkih

glumaca koji su radili sve i sva da bi se jednog dana zaustavili, tako sam i ja lutao i lutao i onda se dogodila ta predstava *Ljubaf*, 1966. godine, koju sam režirao još kao član HNK.

Ljubaf i Teatar u gostima

I. Š.: U Teatru ITD. I to je bila predstava koja je išla kontinuirano.

R. B.: Ta je predstava u ono doba bila apsolutni rekorder po broju izvedbi. Ivo Serdar, Sanda Langerholz i ja. Moja režija i prvi odlazak na festival malih i eksperimentalnih scena u Sarajevu, gdje sam podijelio prvu nagradu za režiju s možda jednim od najvećih europskih režisera, Čehom Otomarovom Krejčom s kojim sam dijelio nagradu za režiju *ex aequo*, a dobio sam nagradu i za glumu. Onda se dogodilo nešto što je u ono doba bilo nezamislivo, a to je da je Atelje 212 u Beogradu, koji je u to doba vodila Mira Trailović, prvi puta napravio ugovor s jednom zagrebačkom predstavom i mi smo odigrali 80 predstava u Beogradu, putujući redovito tri puta mjesečno petkom u Beograd i igrali smo 3 predstave u subotu i nedjelju, a u nedjelju bismo se vraćali u Zagreb, što je bilo silno naporno. Međutim, to je bilo jedno potpuno novo otkriće s jednom novom publikom koja je bila drukčija od zagrebačke. To je u to doba bila hit predstava, a ja sam prvu tu predstavu u Beogradu igrao dan nakon službenog gostovanja HNK, gdje sam već imao velik uspjeh s Harlekinom kojeg sam igrao u Goldonijevu *Velikom smiješnom ratu* u režiji Joška Juvančića. Tako da su dva dana za redom bile pune novine, revije, intervjui i to je bila kao nekakava eksplozija.

I. Š.: A je li odluka da napustiš institucionalno kazalište i prijeđeš u ovaj slobodniji tip angažmana bila povezana i sa sve češćim filmskim ulogama?

R. B.: Zapravo, ja sam imao osjećaj da moram biti *free lancer* što je u ono doba bilo nezamislivo. Nitko to nije učinio, ja sam bio prvi *free lancer* koji imao hrabrosti da krene bez ikakvih sigurnih angažmana i ugovora. Međutim, imao sam osjećaj da to moram raditi jer sam osjetio da mogu raditi u sva tri medija. Ja sam jako puno radio na televiziji, želio sam raditi na televiziji, želio sam raditi na filmu, želio sam iskoristiti svoje znanje stranih jezika, želio sam raditi teatar, ali teatar koji meni odgovara a ne biti član jedne kuće gdje si pod pritiskom da moraš raditi tri predstave godišnje.

I. Š.: I onda si otkrio formulu Teatra u gostima, da publiku tražiš tako da ideš k njoj, a ne da ona dolazi k tebi?

R. B.: Onda sam jedno dvije, tri godine oscilirao između kazališta Komedije gdje sam sedamdesete godine radio *Crnu komediju*, pa onda ITD, gdje sam radio drugu režiju, pa Pinterova *Stara vremena*, pa *Hotel Plaza* i to je tako išlo sve do 1974. godine kad sam nekako uspio skupiti

dosta značajnu i sličnu grupu glumaca koji su svi bili nezadovoljni institucionalnim kazalištem i koji su smatrali da ne postoji kriza publike nego da postoji kriza kazališne organizacije. Prema tome, ako nema publike koja želi dolaziti u kazalište, onda treba ići publici koja te želi vidjeti i na neki način Teatar u gostima iskoristio je jedan dosta čudan fenomen. Bez obzira na sve prigovore na ondašnju televizijsku produkciju, ona je u svakom slučaju bila općejugoslavenska. Gledale su se drame iz Makedonije, Slovenije itd. i svi ti glumci koji će formirati Teatar u gostima nisu bili ni filmski ni televizijski anonimusi, oni su samo bili kazališni anonimusi izvan grada u kojem su djelovali. Računao sam da će provincija sigurno doći vidjeti kako izgleda Fabijan Šovagović, kako izgledaju Zdravka Krstulović, Relja Bašić, Ivo Serdar, Vanja Drach itd. I to je zapravo bila ta »podmukla taktika« Teatra u gostima. Važno je bilo prvi ih put dovesti u teatar, onda ih zadovoljiti, pa u drugom gostovanju doći s nešto ozbiljnijim repertoarom i tako ih priviknuti na redovit kazališni život. A to sam bazirao na iskustvima s predstavom *Ljubaf*, gdje sam vidio da je ta jednogvečernja »provincijska« publika često puta bolja nego redovita publika u gradu. Zbog čega? Zbog toga što je u provinciji mahom vrlo mnogo ljudi koji su studirali u gradovima i stekli nekakve kazališne navike koje su odlazeći u provinciju izgubili i što je to postao na neki način društveni događaj pa su ljudi koji su nešto značili, od predsjednika općine do direktora, to smatrali društvenim događajem.

I. Š.: Idući iz grada u grad, svaki ste put imali premijernu publiku.

R. B.: Mi smo imali prvorazrednu premijernu publiku. Ne znam što bi bilo da smo igrali šest dana zaredom u tom mjestu, ali svaku večer smo imali apsolutno elitnu publiku koja je bila manje razmažena nego zagrebačka, koja je bila zahvalnija i koja je bila beskrajno sretna što ih se ne vara. To je, naime, bilo doba tzv. velikih tegza, kad su komičari, pjevači, hodali po Jugoslaviji i u velikoj većini slučajeva nisu dolazili oni ljudi koji su bili najavljeni na plakatu, uvijek se nekoga ispričavalo i to je bilo onako napravljeno kao tegza, da se dođe, pokupi lova i da se ode, a mi smo od samoga početka inzistirali na vrlo ozbiljnoj inscenaciji, na ozbiljnoj garderobi, naravno prilagođenoj našem siromaštvu, ali u svakom slučaju na igranju u »punom gasu«. Mi doista nismo slabije igrali vani, dapače, rekao bih da smo, boreći se za tu publiku, igrali čak i bolje. Publika je to vrlo vjerojatno osjetila i već u trećoj, četvrtoj godini imali smo 230 stalnih kupaca na tom području.

I. T.: To je bilo ekonomski isplativo?

R. B.: I više od toga. Mi smo imali plaće koje su bile tri do četiri puta veće od plaće prvaka u HNK-u, a u to je bio uključen i jedan postulat, a taj je da ćemo uvijek sve napravi-

ti da netko snimi film ili nešto na televiziji, jer se to odmah vraća, jer će taj čovjek biti u novinama i tako pomoći uspjehu grupe. Recimo, kad bi Fabijan Šovagović snimao nešto u Osijeku, onda smo se mi tih mjesec dana vrtili po Slavoniji, pa bi on po danu snimao film, a uvečer bi dojurio autom na predstavu, a još sam na nečemu inzistirao... ja malo previše u singularu govorim.

I. Š.: Bio si producent tog teatra.

R. B.: Da, ja sam inzistirao da glumci budu dva do tri i pol mjeseca slobodni, jer dolazi do užasnog zasićenja, pa sam u ono doba kad se Božić nije slavio, uvijek dao 10 dana slobodno za Božić i Novu godinu, pa za 1. maj i Uskrs, i tako da se ispuni sve ono što si je glumac čitavu godinu želio, da bude kod kuće, a ne da je baš 24-og uvečer nekakva akademija posvećena Josifu Visarionoviču ili Lenjinu. Ustrajao sam na tome da tih mjesec, dva ljeti glumci imaju mogućnost ventila da odu na neki festival. I to se pokazalo dobrim, a nakon nekoliko godina naučio sam još i da ne treba raditi turneje duže od deset dana. Mi smo na početku napravili jednu turneju od 22 dana i na kraju te turneje počeli smo ujedati jedan drugoga, jer to je psihički neizdrživo. Morate znati da je to bilo doba kad je bilo razvijeno relativno veliko gostoprimstvo. Kad bismo negdje igrali, onda bi nas uvijek čekale nekakve večere s lokalnim moćnicima s kojih se nisi mogao maknuti, a drugi se dan u osam sati ujutro putovalo u drugo mjesto. To je bilo vrlo iscrpljujuće. Svaku noć drugi hotel, uglavnom loši hoteli.

I. Š.: Ali ipak ste vi prije Domovinskog rata otkrili da je Hrvatska zemlja gradova.



S Marinom Vlady u filmu *Samoubojice* V. Jásnyja, 1983.

Daniel Olbrihsky i Relja Bašić u filmu *Bis später V. Jásnyja*, 1984.

R. B.: Apsolutno, to mnoštvo malih gradova kod nas bilo je fascinantno i to moje iznenađenje kvalitetom publike na koje sam nailazio u tim mjestima, po onoj teoriji da ne znam što bi bilo na drugoj predstavi, na toj jednoj predstavi bilo je bolje nego što bi bilo u Zagrebu.

Koncert, prva epizoda

I. Š.: To je očito bio producerski pun pogodak i to je u ono socijalističko doba, prvih godina bio teatar potpuno baziran na samofinanciranju. Poslije su dolazile dotacije jer su se svi htjeli kititi uspjesima Teatra u gostima. Naravno, dobio si i nagradu Dubravko Dujšin, baš za tu producersku stranu toga posla, uz sve druge nagrade. Sada hajdemo mi malo na film. Početak je s Belanovim *Koncertom*, gdje su te Babaja i Krsto Petanjek pronašli kao zagrebačkog dečka koji bi mogao igrati zagrebačkog dečka, ako se ne varam u prvoj epizodi koja se događa 1914., početkom Prvog svjetskog rata.

R. B.: Da, u prvoj epizodi, a u glumačkoj ekipi su još bili Rudolf Kukić, Rogoz, Nela Eržišnik, ja, mala Nada Škrinjar, pijanistica...

I. T.: Kako vam se svidjelo to prvo filmsko iskustvo?

R. B.: To mi se jako svidjelo.

I. Š.: Onda se još radio film u ateljeu s pravim rekvizitima, s pravim kostimima i nije se žurilo sa snimanjem.

R. B.: To mi se jako dopalo, iako sad u ovim nekim retrospektivama kad sam vidio sebe u tom filmu, primijetio sam da puno previše »radim« kad sam pasivan, stalno sam komentirao neke rečenice, ali dobro, to je neiskustvo. Moram priznati da u ono doba, kod nas općenito, nije bilo puno filmskih redatelja koji su znali raditi s glumcima. To su bili samouci koji su učili ili radeći dokumentarne filmove kao Marjanović ili osjećajući nekakvu režijsku sposobnost, ali oni nisu bili ljudi sa završenom, recimo, Kazališnom akademijom. Prvi pravi filmaši bili su Berković i Krešo Golik koji je, iako također nije bio školovan redatelj, imao sedmo čulo kojem sam se ja uvijek divio. Nemojmo zaboraviti stvar koja se vrlo često zaboravlja da su oni uvijek imali izvanredne pomoćnike i asistente, ljude koji su znali filmski posao. Ja bih volio da se jedanput napravi popis asistentura Kreše Golika. Bilo je uvijek tih redatelja koji su se osigurali s pomoćnicima koji su ili imali afinitet prema glumcima, prema kazalištu ili su bili tehnički sigurni i osiguravali da se ne pogri-

ješi pravac, s čim se redatelj početnik često muči. Onda, tu je bila i televizija, ljudi su mogli učiti na televiziji. To je bilo doba kad je domaća produkcija bila vrlo mala, ali je bilo mnogo BBC-jevih sjajnih engleskih serija gdje si mogao, svakodnevno gledajući televiziju naučiti jako puno ako si znao gledati. Tako da smo se svi mi učili na ta tri medija.

I. T.: Znači uglavnom ste sami razmišljali o razlici između kazališnog i filmskog nastupa?

R. B.: Pa, ja sam, na svu sreću, pripadao u tu nekakvu prijelaznu generaciju koja je pokušala raditi teatar s relativno malim izražajnim sredstvima, a, osim toga, radeći mnogo čovjek se sam korigira pa shvati da današnji suvremeni glumac nema nikakvih problema u svladavanju ta tri medija. Filmska i televizijska gluma gotovo je potpuno identična, a danas se i u teatru glumi tako nepatetično, privatno, filmski, da to kadkad zna čak i smetati ljudima jer glumci stalno mrmljaju nešto sebi u bradu. Teatar ipak treba biti i čujan. Sva ta moja generacija od Serdara, Šovagovića, beogradskih Nede Spasojević, Seke Sablijić, svi ti ljudi koji su prošli kroz Teatar u gostima, recimo Ana Karić, Franjo Majetić, svi su se oni bez ikakvog problema »prešaltavali«. To je očito iz nekakvog interesa. Mi smo svi buljili u taj televizor i učili, bilo na filmovima bilo na televizijskim serijama.

I. T.: A što ste tad u kinu gledali?

R. B.: Ne bih vam znao reći, sjećam se samo sjajnih televizijskih serija, BBC-jevih, pa onda Arthur Rank produkcije...

I. Š.: Ti si očito bio među onima koji su vrlo rano imali doma televizor, jer mi smo većinom gledali televiziju po kavanama u ono vrijeme, jer televizor je bio veliki luksuz?

R. B.: Ja sam bio neka vrst tehnomana. Nikad nisam vadio za automobilima, ali sam uvijek vadio za onim što mi treba kod kuće. Ja sam vjerojatno među prvim imao video, pa video kameru, CD, projektore i sve te stvari, jer mene te stvari strašno fasciniraju. Ja sam jedino ostao hendikepiran kompjutorom jer sam se bojao da bi me previše apsorbirao.

I. Š.: Među tvojim prvim ulogama bila je ona u *Milijuni na otoku* jednog gradskog žmuklera koji vara djecu ili nešto slično, a onda jednog urbanog partijca u Marjanovićevoj *Opsadi*, studenta glazbe koji je ujedno i partijski aktivist. I već si onda unio gradski štih u tu galeriju likova domaćega filma. Međutim, to je ubrzo i prestalo.

R. B.: To je gotovo beznačajno u smislu realizacije nekih velikih uloga. Ja sam onda igrao jako mnogo malih i malo većih epizoda, ali su u Zagrebu u to doba kroz Dubravu film prolazile kolone i kolone stranih ekipa...

Male uloge s velikim režiserima

I. Š.: To sam upravo htio reći. Ti si radio s De Santisom, s Abelom Ganceom, s Orsonom Wellesom. To su sve golemo imena svjetskog filma. Male uloge s velikim režiserima.

R. B.: Da, ali uz te su velike redatelje dolazili mnogi, u ono doba, vrlo popularni glumci, recimo Jack Palance, koje sam ja na neki način upijao. I sad, s jedne strane radiš skroman domaći film, a s druge je stane serija filmova koje su Talijani zvali *cappe e spade*, oni silni filmovi u kojima se upotrebljavaju mačevi. Međutim, tu su dolazile nekakve zvijezde, zvjezdice, poluzvijezde koje su u svakom slučaju bile nešto više nego što smo mi imali doma i radeći, prateći na neki

način taj rad, snimajući s Robertom Rosellinijem, Catherine Spaak ili Maurom Bologninijem, koji je u ono doba spadao u vrh talijanske kinematografije, to je bila nekakva škola u kojoj si mogao, gledajući i razgovarajući, strašno puno naučiti, vidjeti taj odnos organizacije umjetničkog djela, tehnike, važnosti koordinacije. Meni je strašno žao, zapravo to je moja jedina neostvarena želja, što nisam uspio sam režirati jedan igrani film za što, jasno, nema nikakve šanse u ovoj tragičnoj situaciji s kinematografijom. Imam osjećaj da sam jako puno toga naučio radeći sedam filmova sa Vojtechom Jásnyjem koji je prije toga bio dva puta u Cannesu, jedanput pobjednik, drugi put je dobio drugu nagradu. Ja sam užasno puno vidio i naučio i, vjerojatno, zaboravio.

I. Š.: Time si dobio biljeg ne samo urbanoga glumca, nego i kozmopolitskog glumca u ovoj maloj kinematografiji, glumca koji lako barata s nekoliko jezika i može igrati različite uloge.

R. B.: Da, ali sam napravio i greške u tom svojem glumačkom životu. Moja je najznačajnija i najveća uloga u seriji od 26 epizoda snimljenih po romanu jedne njemačke uspješne spisateljice Ute Dannele koji se zvao *Ples na dugi*. To je bila potpuno internacionalna ekipa, francusko-švicarsko-njemačka koprodukcija i kroz taj je film prošlo silno mnogo glumaca, igrali su neke epizode, recimo sa mnom su igrali Aznavour, Adamo, Alexandra Stewart, Anni Girardo i drugi.

I. Š.: U čemu je bila greška?

R. B.: Greška je to što sam ja to snimao na njemačkom jeziku, četiri i pol mjeseca, i onda sam se dao nagovoriti od producenta Francuza koji me silno simpatizirao, a igrao sam stranca, da sam sebe nasinkroniziram na francuski. I to je moj najmučniji posao. Tri sam mjeseca u Parizu odlazio u sedam sati ujutro u studio i vraćao se potpuno iscrpljen u 7 sati navečer i pripremao opet scene za sljedeći dan. Francuzi su u to doba imali potpuno drukčiji način nasinkronizacije nego što je to bilo kod nas. Kod nas se radilo kadar po kadar, a kod njih se radilo po sekvencama, tzv. *band sonore*, dva puta ste vidjeli svoju scenu, a poslije toga ispod ekrana išla je bijela tekuća vrpca i kad god je bila jedna ili dvije crte, vi ste morali izgovoriti tu riječ, kad je trebalo nešto reći polagano, onda je pisalo po-la-ga-no, a onda je došlo najednput nešto na brzinu pa je to bilo usko napisano. Za mene koji se služim francuskim, govorim francuski, nemam problema u razgovoru, to je bilo strašno iskustvo.

Rondo i Zlatna Arena

I. Š.: I onda dolazi 1966. godina, uloga Feđe u Berkoviću *Rondu* za koji dobivaš Zlatnu Arenu i na neki način preko te Zlatne Arene definitivni certifikat da si veliki filmski glumac za velike vodeće uloge.

R. B.: Da, to je bilo smiješno. Ja sam nosio neku bradicu u vrijeme kad je Berk razmišljao o nekim glumcima. Nekoliko dana nakon što sam obrijao bradu dobio sam poruku od Berka da bi on htio napraviti probno snimanje. I kad me vidio bez brade, skoro je pao u nesvijest. Ja sam u tih nekoliko dana obrijao bradu, međutim, on je inzistirao da imam bradu i sjećam se da je to bio vrlo mučan dio tog posla. Bilo to svakodnevno lijepljenje kod Mačkića, kako se zvao masker, brade koja nikad na filmu nije djelovala dovoljno do-

bro da bi u nekom pravom krupnom planu ili detalju mogla biti registrirana, i to je bio jedan užasno dosadan posao, zbog kojeg sam dolazio svako jutro dva sata prije snimanja. Onda mi se za vrijeme snimanja dogodila jedna obiteljska nesreća, žena mi je imala prometnu nesreću u kojoj je njezin otac poginuo, moja kći ozlijeđena. Moja je žena slomila kralježnicu, pa sam snimajući taj film jurio dva, tri puta tjedno noću na Rijeku i Lovran gdje su oni bili hospitalizirani, i vraćao se natrag. Oni su mi napravili uslugu pa nisu počeli sa mnom, nisam morao biti na setu u 8, nego u 10 sati. Zamolio sam Stevu Žigona da dođe stanovati kod mene da ne bude u hotelu, jer osjećao sam se vrlo nelagodno sam, a morao sam se jako koncentrirati na taj film i moram priznati da sam bio više vođen kroz taj film nego što sam bio psihofizički u njemu i, bez obzira smatralo se to dobrim filmom ili ne, ja osobno sa sobom nisam zadovoljan u tom filmu. Ja sam zadovoljniji u nekim drugim filmovima, potpuno svjestan da mi je to bila prava, pravcata velika šansa, da je to bio rad s jednim promišljenim, mirnim, nehisteričnim režiserom. Mogli smo raditi kako smo htjeli, ali ja nisam za vrijeme tog filma imao punu koncentraciju.

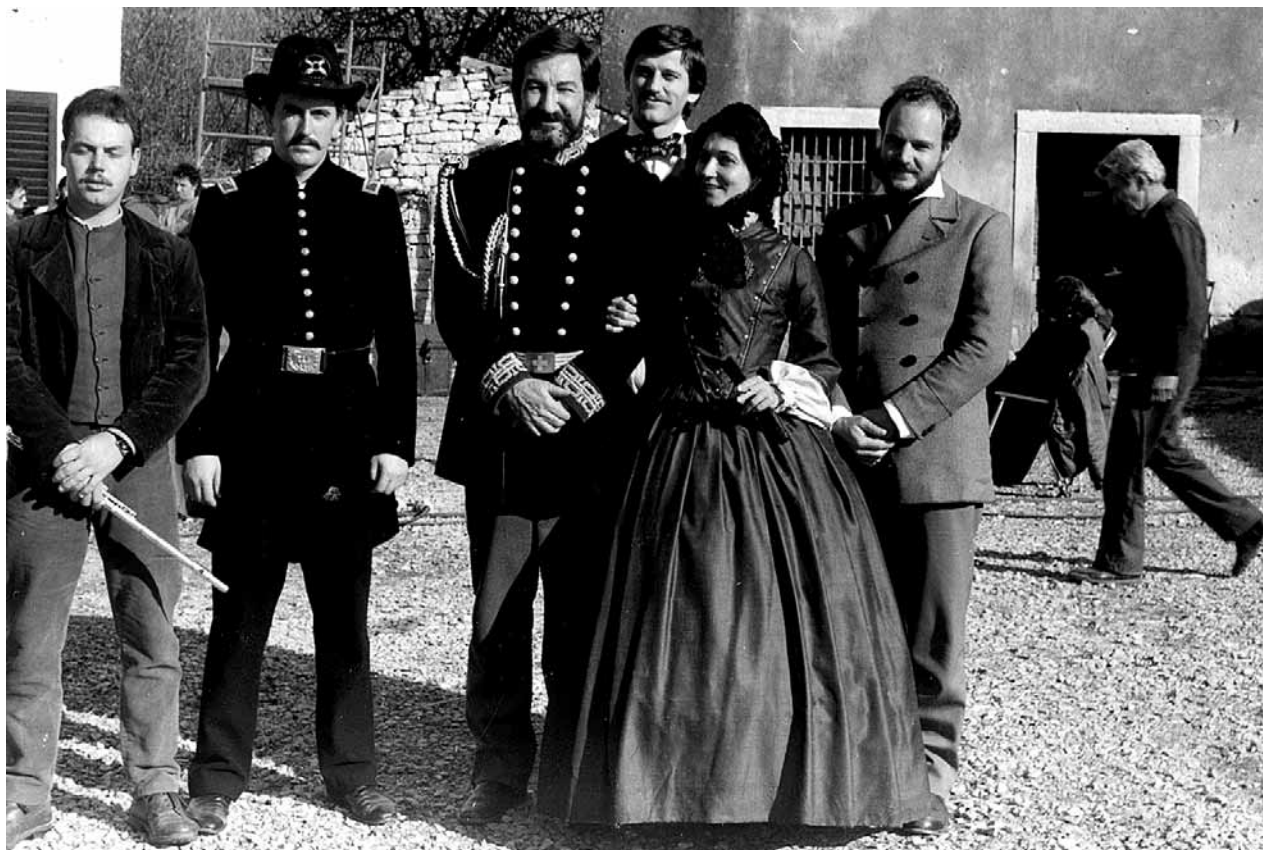
I. Š.: Krešo Golik bio je pomoćnik režije kod Berkovića, a radilo se u ateljeu, dakle bili su za ono vrijeme, pa i sadašnje zapravo, izvrsni uvjeti. Nakon toga dolazi nekoliko velikih uloga u domaćim filmovima, u filmu *Hasanaginica* Miće Popovića igraš Imotskog kadiju, a ako se ne varam Milena Dravić igra Hasanaginicu. I onda još jedna izvrsna uloga u Golikovu filmu *Imam 2 mame i 2 tate* koji je također bio na neki način prekretnički, jer kad su svi šezdesetih godina radili nekakve autorske filmove, shvaćene kako su već bili shvaćeni, Krešo Golik je išao na jednu klasičnu narativnu dramaturgiju i postigao je pun pogodak.

Krešo Golik i povjerenje u režisera

R. B.: U tom filmu sam se jako ugodno osjećao. Bilo je to vrijeme kad sam dobio nekakvu filmsku sigurnost radeći *Rondo* i ja sam se u tom filmu jako dobro osjećao, čak bolje nego što se vidi po krajnjem rezultatu. Ali moram priznati da mi je rad sa Krešom Golikom od prvog trenutka bio iznimno ugodan, ja sam s njim jako puno komunicirao još kao s pomoćnikom režije, ne znam sad na pamet u kojim filmovima, ali sigurno sam s njim jako dobro komunicirao kod Berkovića i imao sam puno povjerenje. Mislim da mi je to možda u svim vanjskim filmovima bila najveća kvaliteta da sam se na neki način prepuštao vjerujući u režisere. Ja sam, na žalost, radio s puno velikih redatelja koji su radeći sa mnom pravili svoje loše filmove, počam od Schlöndorfa. Nikad nisam bio u nekom filmu koji bi postao hit. Vjerujem, da sam bio u takvom filmu, da bi moja karijera čisto drugačije izgledala. Ali radio sam s puno poznatih režisera koji su jako dobro poznavali zanat, a ja sam bio vrlo podatljiv glumac. Uzimao sam si jedino slobodu da predložim dvije, tri varijante rješenja pojedinih scena, ali jednom kad se režiser odlučio za jednu varijantu onda sam ga slijepo slijedio, tako da su oni voljeli raditi sa mnom, a ja sam vjerujući u njih, uživao raditi s njima.

I. T.: Preskočili smo *Proces* s Wellesom.

R. B.: Bilo je već zanimljivo da ti je dopušteno biti deset dana na snimanju filma takvog jednog maga i da tamo igraš



D. Taylor: *Guts and Glory*, 1985.

jednu malu epizodu, ali da se motaš, da gledaš kako se to radi, kao kada te puste u najveći cirkus iza pozornice pa da vidiš što se s tim lavovima i divljim zvjerima događa ili da te puste u Metropolitan da gledaš predstavu iza pozornice, što sam uvijek želio, vidjeti te velike mehanizme s druge strane, ono što se ne vidi iz gledališta.

I. Š.: I onda je došao jedan legendarni film i u njemu legendarna uloga, Gospodin Fulir u *Tko pjeva zlo ne misli*, 1970. godine.

R. B.: Moram kazati da je to već bilo takvo poznanstvo s Krešom Golikom da tu uopće nije bilo dileme kod mene. Moram priznati da sam se tu osjetio zaista na svom terenu, urbanom, zagrebačkom. Da bi mogao parafrazirati malograđanina, morao si biti građanin, morao si biti iznad toga. I tu se dogodilo nešto što se u filmu dogodi ili ne dogodi, a meni se možda samo jedanput u životu dogodilo, a to je da je cijela konstelacija, da je izbor glumaca, bio u toj mjeri sretan da su čak i te male uloge, od tog malog Perice pa do onih svih peglerica, itd., da je sve to bilo, da tako kažem, iz iste ladice. Mirjana Bohanec bila je vrlo šarmantna i lijepa žena sa scene, došla je iz opere, znači imala je nekakvo iskustvo. Taj bogom dani talent koji ništa nije znao o filmu, s tom sjajnom facom, Franjo Majetić, koji je poslušno slušao i Krešu i mene, a imao je taj instinkt putujućeg glumca da zna prosuditi što je dobro a što nije i dao si je sugerirati svašta i tu se dogodila strašno sretna simbioza jednog nekajkavskog, nezagrebačkog režisera i odlične literature i tu se opet pokazalo

da je novela zapravo prava forma za film, nikakav roman. Krešo je od tih nekoliko Majerovih stranica napravio jedan autohtoni film koji živi i danas, a to je užasno teško. Vi kad danas gledate film koji je star 27 godina, to je užasno dugo, možda najnesretniji period. Svi filmovi stari 27 godina čine se zastarjelima. Puno bolje djeluju oni od 40 godina. I Mac Senett i Chaplin i *Zameo ih vjetar*, *Građanin Kane*, to je sve danas probavljivo, ali ovi bliži periodi najčešće nisu.

I. Š.: Ali ovaj film ne djeluje kao klasika, nego kao suvremen film.

R. B.: On je mogao biti danas na isti način snimljen, i tehnički čak. Jasno, tu sad napominjem svakogodišnje dnevne razgovore s Krešom Golikom od 70-ih godina do danas, u kojima sam ja kao pravi pokvareni producent njega nagovarao da radimo nastavke tog filma, jer se po meni moglo raditi svakih pet godina, mogao je uslijediti svjetski rat, pa dolazak partizana, pa sve do Hrvatskog proljeća. Ti likovi su bili tako sjajno zamišljeni da su mogli imati svoju publiku, taj mali Perica mogao je postati direktor televizije, međutim, to poštenje Kreše Golika koji je tvrdio da je Vjekoslav Majer mrtav i da je to svetinja, onemogućilo je nastavke. Ja sam imao strahovit instinkt da bi to bio ogroman komercijalni uspjeh, a to se radi u svim svjetskim kinematografijama, nikad od toga ne bi pravili svetu misu, ne znam, možda neki Česi, Poljaci bi, ali u nekakvim, ono što zovemo ozbiljnim kinematografijama koje uvijek moraju imati svoju komercijalnu stranu, zasigurno se toga ne bi ustručavali.

I. Š.: A jesi li razmišljao da to prebaciš i u teatar?

R. B.: Ja se time već dugo bavim i pokušao sam čak nešto napraviti u suradnji s nekoliko ljudi, ali se pokazalo da bih to morao raditi sam, no još uvijek osjećam da bi se to moralo napraviti. Izvukao bih samo gospodina Fulira, a ispričao bih što se događalo s ostalim osobama, jer vjerojatno ne bih igrao gospodina Fulira nego bih igrao sina gospodina Fulira. U toj namjeri sad pišem nekakve feljtone o Fuliru u časopisu *Moj Zagreb*, i tako se vježbam. Ja sam mnogo putovao svijetom, što snimajući, što turistički, i vrlo sam ponosan da nisam bio ni u jednom hrvatskom domu, pa i ne samo hrvatskom, gdje nije bilo tog filma bez obzira na podrijetlo roditelja, makar roditelji bili i Dalmatinci, ali *Tko pjeva* spada u videoteku ili igroteku, odmah kraj knjiga o Zagrebu i Hrvatskoj.

Popularan u Kini

I. Š.: Zanimljivo je da u tvojoj filmografiji postoje neki izrazito partizanski filmovi *Valter brani Sarajevo*, *Sutjeska*...

R. B.: Nedavno je bio jako zgodan slučaj koji sam već drugi puta doživio. Na Muzičkom bijenalu u Zagrebu gostovao je jedan svekineski zbor, a ja sam bio voditelj tog Muzičkog bijenala, i dogovarajući se s pojedinim ekipama kako da ih predstavim, ušao sam u dvoranu Lisinski gdje je bio taj kineski nacionalni ansambl i kad sam ušao u dvoranu svi su se dignuli i pao je strašan pljesak. Ja sam isprva mislio da je to nekakav običaj, pa sam i sam počeo pljeskati, no poslije sam saznao da sam ja tamo vrlo popularan glumac jer su oni doživjeli i *Valter brani Sarajevo*, i *Most* i *Sutjesku* kao western. Njima je Bata Živojinović bio John Wayne. Slična priča dogodila mi se i prije mjesec dana kada mi je gost u Rotary klubu bio kineski veleposlanik u Zagrebu koji je počeo predavanje o suvremenoj Kini, ovako bez ikakva problema govoreći odlično hrvatski, rekavši da mu je naročito drago što je predsjednik Rotary kluba gospodin Relja Bašić kojega je u Kini gledao sedam puta i naveo, bez ikakve greške, naslove *Valter brani Sarajevo*, *Most* i *Sutjesku*. To su njima bili *Točno u podne*. Ja sam u svim tim filmovima igrao samo neprijatelje, negativce, osim u apsurdnoj situaciji filma *Sutjeska* gdje je Richard Burton igrao Tita, a ja sam igrao šefa engleske vojne misije. Imao sam velik animozitet prema tim tzv. ratnim filmovima jer sam kao asfaltni, urbani glumac bio predestiniran da uvijek igram izdajice i neprijatelje, jer su prave fizionomije u to doba bile čisto drukčije.

I. Š.: Jedan urbani tip pogodan za igranje neprijatelja.

R. B.: Radnici, seljaci i poštena inteligencija.

I. T.: Jeste li onda počeli izbjegavati uloge u tim partizanskim filmovima?

R. B.: Pa, teško je reći da sam izbjegavao. Ne sjećam se da sam mnogo toga odbio, ali znam da sam odbijao neke stvari na televiziji i zbog toga što sam rekao dosta mi je igrati ustaše, četnike, Nijemce i Talijane.

I. Š.: A vidim da si igrao kod najpoznatijih i najplodnijih hrvatskih režisera, od Belanova kulturnog *Koncerta* preko Bauera, Berkovića, Mimice, Golika, Zafranovića, pa do Vrdoljaka i Krste Papića.

R. B.: Bio sam vrlo ponosan kad su u nekoliko zadnjih anketa o deset najboljih hrvatskih filmova svih vremena uvi-

jek relativno visoko bila plasirana tri filma u kojima sam igrao. To su *Tko pjeva zlo ne misli*, *Rondo* i *Koncert*.

I. Š.: Možeš li nešto reći o suradnji s tim režiserima? Recimo, kod Berkovića si igrao u tri filma, *Rondo*, *Ljubavna pisma* i *Kontesa Dora*, kod Kreše u nekoliko filmova, *Vila Orhideja*, *Ljubica*...

R. B.: A onda sam još igrao kod njega u televizijskoj seriji *Dirigenti i muzikaši*. S Krešom sam najviše radio.

Vrdoljak i drugi kolege glumci

I. Š.: Igrao si i kod Vrdoljaka, u *Kiklopu*, ali ne i u *Glem-bajevima*. Da budem malo provokativan, zanimljivo je da te je u jednoj saborskoj polemici Vrdoljak javno prozvao kao lošega glumca. Znači da je on u svoj film uzimao loše glumce?

R. B.: Da, to je meni bilo kao da sam si sam režirao da mi tako nešto javno kaže, jer je poslije toga slijedila jedna serija pokuda na tu njegovu izjavu, tapšanja po ramenu i izjava po novinama, da kako se može to meni kazati. Mislim da je to spadalo u jednu od njegovih čestih nepromišljenih ekscen-snih izjava.

I. T.: A kako ste s njime prije surađivali?

R. B.: Pa, ja spadam u rijetku kategoriju glumaca koji, osim s jednim glumcem kojega neću imenovati, sa svima imam dobar kontakt. Biti direktorom jednog kazališta, kao što sam ja bio 22 godine, a biti sa svim glumcima koji su kod tebe bili dobar i neposvađan, velika je umješnost, neću reći umjetnost. Isto tako ima glumaca s kojima sam teško pronalazio zajednički jezik. Recimo s Borisom Buzančićem sam vrlo dobro surađivao. S Tončijem također, on je u prvome redu glumac i tek priučen režiser. Ja sam i u domaćim i u stranim filmovima imao nekakvu svoju osnovnu životnu filozofiju, a to je tražiti kontakt s ljudima, ne raditi ekscese. Uvijek su mi se gadili ljudi koji su bili ljudi ekscesa. To je rezultiralo za mene jednom vrlo ugodnom atmosferom suradnje, mira, nenapetosti. Histerici na filmu uvijek su bili samo poluzvijezde i nekakvi polurežiseri, a kvalitetni glumci u pravilu su zainteresirani ljudi, normalni, prizemljeni i s njima je vrlo lako komunicirati. Sasvim je drukčije s tim nekim prekonocnim zvjezdicama koje misle da su bog zna što zato što su izašle petnaest puta na naslovnim stranicama. Od Mastroiannija, Josephsona, Jean Moreau, Schlöndorfa, Bolognini, Richarda Chamberlaina, pa do Omara Sharifa, sve



U TV-seriji BBC-ja *Fortunes of War* s Geraldom Scottom i Emom Thompson, 1986.

su to normalni ljudi s kojima je užitak komunicirati. Meni je trebalo vrlo mnogo godina da se izliječim od jednog naivnog, euforičnog svjetonazora na filmu. Ja sam mislio da se, radeći dva, tri mjeseca intenzivno s jednom grupom ljudi s kojima putuješ, cijeli dan snimaš, jedeš, u istom hotelu spavaš, znaš kad netko ima proljev, nekakve probleme, do tih vrsta intimnosti, kroz rad na filmu stvaraju neka duža prijateljstva i dosta me je emocionalno koštala ta mogućnost iskopčavanja, da zapravo živeći tri mjeseca s nekim vrlo intimno, ne u fizičkom smislu, po završetku snimanja zapravo za cijeli život s tim čovjekom izgubiš vezu. Ja se često tim ljudima nisam ni javljao, a onda mi se događalo, na primjer, da me Mastroianni lupi po leđima i kaže »Svinjo, što se ne javiš?«. A što ću se javiti Mastroianni koji je u to doba bio svjetska zvijezda broj jedan, a igrao sam u njegovu prvom stranom filmu, koji je bio i moj prvi strani film i prvi strani film Marija Adorfa. Zanimljivo, to su tri potpuno različite karijere. Mastroianni je postao super svjetska zvijezda, Mario Adorf je glumac koji je radio s apsolutno svim velikim režiserima srednje uloge, ali kao vrhunski plaćen glumac i ja koji sam ostao na ovim balkanskim razinama...

I. Š.: Hrvatski glumac koji je igrao najviše međunarodnih koprodukcija.

R. B.: Takve su bile konstelacije.

I. T.: Od kada je stvorena hrvatska država niste snimili ni jedan film?

R. B.: Snimao sam sad jednu malu ulogicu kod Hrvoja Hribara...

I. Š.: *Puška za uspavljivanje.*

R. B.: Da, međutim, naša kinematografija u tolikoj je mjeri mala, a osim toga postala je i izrazito generacijska. Svi mladi režiseri rade manje više samo sa svojom generacijom glumaca. Nema više glavnih uloga. Ja sam bio predsjednik žirija u Puli i, tražeći nekoga koga bi nagradili za glavnu žensku ulogu, uvidjeli smo da su to uvijek samo nekakve srednje uloge. To nisu filmovi jednog čovjeka nego su to najčešće ansambl filmovi. Nema osjećaj da sam puno izgubio.

I. T.: Ima li u tom vašem neigranju prste i politika?

R. B.: Sklon sam vjerovati da umjetnost nema veze s politikom, ako nisi baš previše ambiciozan. Žao mi je što su

prestale te koprodukcije ili strane produkcije. Ja sam, nažalost, od početka rata samo snimio tri stvari vani. Tih pet godina mi smo bili, na neki način, zona visoke opasnosti, nije se znalo hoće li se Relja Bašić vratiti drugi dan na snimanje ili ne, producenti su me izbjegavali angažirati. Da sam živio

u Beču, vjerojatno bih puno više snimao. Živeći u Zagrebu, to je uvijek bila opasnost za producente, hoću li se moći pet puta u toku snimanja vratiti i odigrati predstave. Ja sam dvije velike uloge, od kojih je jedna bila s Istvánom Szabóm, izgubio zbog te nekakve producerske nesigurnosti. Prvi put u životu, u jednom njemačkom filmu, bio sam isplaćen 80%, a da nisam snimio niti kadar upravo iz tih, sigurnosnih, razloga.

Fama o glumicama

I. Š.: A sad, da se okrenemo jednoj zanimljivijoj temi. Relju Bašića prati fama glumca koji je imao uspjeha kod kolegica i inače kod obožavateljica.

R. B.: Ja moram s dubokom žalošću konstatirati da je to fama, iako bi mojoj sujeti znatno više odgovaralo da nije. Ja sam samo nastojao sa svima imati dobre odnose, jasno tako i sa kolegicama. Bilo bi glupo govoriti da ponekad nisu frcale nekakve iskrice, koje na filmu u načelu lakše fračaju nego na drugim terenima, jer je film više plemenski.

I. Š.: Film je jedan mali život, filmska ekipa je poput obitelji...

R. B.: Čovjek se opušta više nego što je to drugdje slučaj. U prvom redu to je jedan naporan psihofizički posao.

I. Š.: I stvori se jedan kolektivni duh.

R. B.: Stvori se kolektivni duh u kojem znadeš da sva prijateljstva i avanture prestaju sa zadnjim kadrom tog filma. I kud koji mili moji. Ali imam jednu anegdotu koju na tu temu uvijek pričam. Na zadnjoj godini Akademije u Zagreb je dolazila u posjet jedna francuska glumačka škola i mene je Ivana Batušić, moja profesorica francuskog jezika, zamolila da budem pri ruci tim Francuzima. I bio sam pri ruci. I tu je bila jedna prekrasna glumica koja se meni užasno svidjela i ta tri dana što je ona bila tu, ja sam nju pratio na kolodvor, držali smo se malo za ruke i malo smo se onako romantično družili. To je bila Annie Girardot. Prošle su otada godine, kad me je, za mog boravka u Parizu, moja agentica, Olga Horstig, obavijestila da Annie Girardot dolazi snimati u Beograd i zamolila me da je pozovem na vikend u Zagreb. Na



Relja Bašić i Helen Stewart u TV-seriji *Garibaldi* 1986.

to sam joj ispričao ovu istu priču, a ona mi je rekla kako je Annie već 15 ili 20 godina moli da joj nađe jednog mladog glumca koji joj je ostao u nezaboravnoj uspomeni, tri dana što je ona bila u Jugoslaviji. Ja joj kažem, pa to sam ja. Ona kaže fantastično i predloži da se nademo na večeri, nazove Annie, pozove je na večeru i najavi joj veliko iznenađenje. Dogovorimo se za prekosutra i ja se sljedeći dan bacim na brijanje, šminkanje, pranje glave i u 7 sati na večer stojim pred kućom moje agentice s velikim buketom cvijeća za nju. U stanu nas čeka cijela obitelj, majka, muž i dvoje djece, i svi čekaju taj fatalni susret. Sedam i deset, sedam i petnaest, nema nikoga, sedam i 20, sedam i dvadeset pet, zvoni zvono i pst, izlazi Olga Horstig van, otvaranje vrata, ulazi Annie Girardot, ja ju čekam nasmiješen, no ona kaže: »To nije on, to nije taj čovjek«. Naknadno smo rekonstruirali u čemu je nesporazum, no onda smo se sprijateljili, cijelu smo se večer dobro zabavljali na tu temu i od onda sam ja jasno s njom vrlo dobar. A onda smo otkrili tko je bio taj. To je bio, nakon Zagreba, sljedeći dan u Beogradu, drugi glumac, ali isto je bila šetnja po mostu, uz rijeku, držanje za ruku... Jel' da je lijepa priča?

Relja Bašić kao Iso Kršnjavi u *Kontesi Dori* Zvonimira Berkovića, 1993.

Nagrade koje nedostaju

I. Š.: Pri kraju smo razgovora, a nismo spomenuli sve filmske nagrade koje su došle i koje nisu došle. Na početku si spomenuo da nisi nikada dobio nagradu u svom gradu.

R. B.: Ja smatram, ne, ja znam, da je biti nagrađen, dobiti nagradu, igra slučaja, prave konstelacije žirija, pravog doba kad si ti napravio nešto odlično ili nisi napravio. Ne govorim o krivim nagradama, ali mi je žao da za dvije stvari koje sam napravio u ovom gradu nisam dobio nijednu nagradu, a dobio sam sve ostale, sad i ovu strukovnu, recimo za životno djelo, ali mi je žao što nisam nagrađen za dvije stvari koje smatram da su na neki način trebale biti nagrađene. Ja nisam zapravo nagrađen za predstavu *Ljubaf*, osim na sarajevskom festivalu malih scena, ali nisam kod nas u Zagrebu, jer to je bila, rekao bih, u to doba kulturna zagrebačka predstava koja se po cijeloj Jugoslaviji vrtjela kao tipična predstava koja se ne može nigdje drugdje napraviti nego u Zagrebu. Po načinu glume, po brzini igranja itd. I drugo, jasno, *Tko pjeva zlo ne misli*, najzagrebačkiji film svih vremena.

I. Š.: On nije ušao čak ni u 100 filmova jugoslavenske kinematografije koji su prikazani u Baubourgu u Francuskoj, jer jugoslavenski selektori nisu smatrali da to spada čak ni u 100 najboljih naslova.

R. B.: Taj film bio je debelo prezren u Beogradu.

I. Š.: Imao je tamo manje od 10 tisuća gledatelja.

R. B.: Zbog tog filma mi je žao što nisam dobio nagradu, ako čovjek uopće ima teoretsko pravo žaliti za nekakvom nagradom.

Autoportret glumca

I. T.: A što vam danas, kad ste već zaokružili tih 40 godina, predstavlja glumački izazov?

R. B.: Mislim da u normalnim kazališnim zemljama, da u normalnim kinematografijama, ljudi tih godina i te, recimo, koncentracije, mogućnosti pamćenja, zapravo dolaze u one najzrelije godine. U kazalištu ću vam spomenuti Gielguda, Richardsona i Laurencea Oliviera, to su sve ljudi koji su, *de facto*, umrli ili na pozornici ili odlazeći sa pozornice. Prema tome, za njih postoji literatura, za njih se radi, njih se drži ko kapljica vode u tim kulturnim sredinama. Na filmu jasno da ima puno veći broj uloga za mlade ljude, ali i na filmu danas uvijek imate nekakve zgodne uloge. Osim toga, postoji jedna kategorija glumaca zbog

kojih domaći pisci pišu scenarij. Naša cijela kinematografija, rekao bih, pati od prvog koraka — od scenarija. Ona vjerojatno pati zbog toga jer mi nemamo literaturu, kao što sam već rekao, malo je novela. Imamo nekoliko epohalnih pisaca koji su napisali tisuće i tisuće stranica jednog romana koji je nemoguće ekranizirati, ali ne postoje suvremeni mladi scenaristi koji bi napisali autentični scenarij ili bi na osnovi nekakve priče napisali nešto, ili bi pisali za nekoga. Vjerujem da će buduća generacija imati nešto više sreće. Ja sam prilično tužan jer mi se čini da me hrvatska kinematografija ili, ako hoćete, jugoslavenska kinematografija nije dovoljno iskoristila. Kod nas se nisu snimali filmovi u kojima bih ja mogao igrati repertoar Michela Piccolija i nekakvih sličnih urbanih ljudi s manama, ili s vrlinama.

I. Š.: Interesantno da ti nisi igrao kod ovih režisera srednje generacije, na primjer Zorana Tadića, koji je imao svoga pisca, Pavla Pavličića. On je hrvatski sinonim za tu generaciju i radio je urbane teme.

R. B.: Nisam igrao ni kod njega ni kod Ivande, ni kod čitave te generacije. Ni kod Rajka Grlića. Ja nisam bio njihov glumac. To su onda bili Miki Manojlović i nekakvi slični narodski tipovi. Slušajte, od 1939. godine zatirala se urbanost kod nas. Ne znam, možda improviziram, ali rekao bih da 90% naših redatelja i scenarista dolazi iz neurbanih sredina. Oni se na grad privikavaju u svojim studentskim vremenima i jasno, ja sam mogao igrati štakora u onom *Izbavitelju*, ali ja u velikim Papićevim ili Vrdoljakovim filmovima, u njihovim možda najboljim ratnim filmovima, opet nemam što igrati, tako da mi je žao što sam puno bolje uloge napravio vani, a one nažalost nisu viđene, ali ja ih na svu sreću imam sve u svojoj videoteци pa će to, posthumno, generacije moći vidjeti. Znaite, ja sam snimao recimo dva televizijska filma, oba su bila rađena elektronskim kamerama. To je nešto što se ne snima kadar po kadar, nego se radi u kontinuitetu. U šest dana se snimi drama, to su užasne količine tekstova koje sam morao naučiti, gdje sa te strane nikada nije bilo problema, a uloge su uvijek bile baš europske, gdje sam igrao nekakve hohštaplere, neshvaćene umjetnike, ali puno bolje su me prepoznavali europski režiseri nego domaći.

I. T.: Prepoznavali su Vas kao negativca.

R. B.: Da, da, ali još više kao komičara, no vrlo se malo komedija snimalo. Ja mislim da sam ja ponajprije komičar, no to je ujedno jedan od razloga zašto sam zapravo uvijek ostao vjeran Zagrebu i nisam slušao svoje agente koji su tražili da idem van. Jer tamo te strpaju u jednu ladicu iz koje je kasnije vrlo teško izaći, a ta šarolikost uloga od negativaca do nekakvih modernih heroja koje sam igrao u kazalištu, a nažalost ne na filmu, uvijek me puno više privlačila, no ja mislim da sam ja prije svega komičar.

I. Š.: Dolazimo do toga da bih te molio da se nekako pokušas sam ocijeniti i opisati sebe kao glumca, i u čemu je tvoja glumačka tehnika ili tajna.

R. B.: Strašno je teško o sebi nešto reći...

I. Š.: Možeš se poslužiti i onima koji su pisali o tebi.

R. B.: Ne pamtim. Općenito, čovjek sam koji nije okrenut unatrag nego unaprijed. I evo, imam tu pun ormar i kod kuće dva puna ormara svega što je o meni izašlo, jer se to nekada s press-klippingom moglo napraviti, a i sam sam na neki način skupio i vjerujem da ću tu nekakvu distancu prema prošlosti jednog dana imati. Međutim, mene je uvijek interesiralo ono buduće. Ja skupim ovo i ono i to onda ide u jedan fascikl. Ali ja to ne čitam kao što niti ne gledam svoje filmove, u velikoj mjeri oni me ne čine zadovoljnim. Imam vrlo strog kriterij prema sebi i mislim da sam napravio mnogo manje dobrih stvari nego što je općenito dojam. Baš zato ne volim prčkati po sebi jer mislim da sam u svako doba imao neku vrstu greške koja je previše istaknuta za neke moje vrlo oštre kriterije. No, rekao bih da sam kroz taj svoj glumački život hodao dosta otvorenih očiju i da mi je to znanje stranih jezika i mogućnost razumijevanja stranih filmova u originalu, bez čitanja titla, gledanja u likove, a ne mučeći se s tekstom, donijelo dosta široku filmsku kulturu. Iako ja nisam filmoman i da me danas pitate o nekim suvremenim filmovima ne bih vam znao mnogo reći, vrlo rijetko odlazim u kino, povremeno posuđujem iz videoteke nekakve filmove, ali rekao bih da sam s glumačkog stajališta, naročito igra-

jući s puno boljim, poznatijim glumcima, naučio strašno puno i mislim da u današnjoj fazi, bez obzira kako netko dobar režiser bio, ne bi imao nikakvih problema sa mnom, pod pretpostavkom da mu odgovaram, da ga mogu slijediti. Za mene nema tehničkih tajni, za mene nema tajni u smislu doziranja, kad treba nešto jače kad nešto tiše itd. i mislim da je to moja možda najveća kvaliteta. Meni je žao što živim, ovih zadnjih pet, šest godina, u vremenu u kojem je hrvatska kinematografija na najnižem stupnju od svoga postanka. Istodobno nema baš niti televizijske proizvodnje, a zagrebačka dramska televizijska proizvodnja bila je poznata, kao što je beogradska zabavljачka proizvodnja bila poznata. Preostaje samo kazalište, i čini mi se da mi ne preostaje ništa drugo do povući se, pobjeći u nešto što još uvijek može održavati nekakav kontakt izravno s gledateljima. Ja bih rekao da sam upotrebljiv glumac.

Glumački uzori i glumačka druženja

I. Š.: Jesi li imao nekih inozemnih uzora, glumaca s kojima si se uspoređivao i želio ih dostići.

R. B.: Ima jedna krasna anegdota. John Russel Taylor, poznati engleski filmski kritičar koji je pisao u *Timesu*, tijekom Tjedna jugoslavenskog filma u Londonu, ponukan *Random* koji je tamo imao priličan uspjeh, napravio je intervju sa mnom za *Times* i počeo intervju, što je meni bio najveći kompliment koji sam ikad dobio, ovako: »*A rather handsome Walter Matthau type*«. Ja sam i u režijama slijedio jednog čovjeka kojeg užasno cijenim, a nisam ga nikad upoznao, a to je Mike Nichols. On je radio uglavnom vrlo sličan repertoar, počam od Virginije Woolf do cijelog niza komedija koje je režirao u teatru. Što se Matthaua tiče, on je imao tu sreću da je živio u generaciji Jacka Lemmona, Shirley MacLaine i čitavog niza sjajnih židovsko-austrijskih režisera, duhovitih ljudi koji su uspjeli raditi ono što sam ja želio makar u mikrokosmosu tu raditi. Ja sam, inače, užasno slab prema tim Slavenima, premda su zapravo karijere tih čeških režisera u egzilu, osim Formanove, uglavnom krenule silaznom putanjom. Ja sam se sjajno osjećao s tim češkim režiserima poput Kohouta, Vojtecha Jásnyja, Nemeca i drugih. S Menzelom nisam radio jer sam o njemu čuo ružne stvari od onih koji su s njim radili. On je bio jedan od rijetkih koji su ostali u Češkoj i dao je dva odvratna intervjua gdje se odrekao svoje kompletne generacije. Upoznao sam ga prije nego što sam saznao ove podatke i molio ga da dođe režirati k meni u Teatar u gostima, no on mi je rekao da ima mamu koja je bolesna i da ne može napustiti Češku.

I. Š.: Poslije je režirao u Dubrovniku.

R. B.: Da, bio je tu, ali sam ga izbjegavao, jer je jedan širi krug čeških glumaca i režisera, koje sam poznao i bili su mi simpatični, o njemu govorio s dosta velikim rezervama. Bilo je puno vanjskih čeških režisera, scenarista, tehničkog osoblja, kamermana, ali vrlo malo čeških glumaca, ali ne samo čeških nego uopće istočnoeuropskih. Daniel Olbrychski i ne znam da li još netko. Oni su u meni prepoznali nekakvog slavenskog urbanog tipa. S njima sam imao sjajan kontakt, no opet, na žalost, nisu napravili nekakve velike filmove sa mnom. Onda me je fasciniralo zapravo to nekakvo dvofazno druženje s Burtonom. Burton pijanac, Burton, trijezan čovjek. Burton trijezan čovjek bio je fascinantna oso-

ba, megastar, možda ne više u to doba kad sam ga ja upoznao, ali on je bio čovjek koji je sudjelovao u najvirtuoznijem vremenu Hollywooda i koji mi je pričao nevidene priče o svom dolasku u Hollywood, o tome kako su ga primili, o engleskim glumcima koji su se smatrali posebnima, o borbi i mržnji prema producentima. Zapravo, najviše naučio sam o kinematografiji pričajući dva i pol mjeseca s njim, a imao sam tu sreću da sam bio jedini glumac na tom snimanju koji je mogao s njim razgovarati na engleskom.

I. Š.: A kakvo je bilo tvoje mišljenje o hrvatskim glumcima starijih generacija, onih kazališnih, prije tvog ulaska u teatar?

R. B. Jako sam cijenio čitav niz glumaca, međutim, to je stvarno bila velika generacijska razlika. Film je u to vrijeme već bio jako zastupljen, televizija se pojavila vrlo brzo nakon mog početka i sam taj način, pristup teatru, kod njih je bio na neki način staromodan, patetičniji. To je imalo svoju ljepotu, međutim, koliko god su oni mene jako dobro primili kao urbanoga glumca koji se uklapao u tu tradiciju HNK, ja sam igrao taj salon. Ali, uvijek se igrala nekakva tragedija, neka komedija i neki salon, ne mogu reći da mi je bilo tko od njih bio nekakav glumački ideal. Ja sam odmah shvatio da su došla druga vremena, da treba pojednostavniti stvari. Iako čovjek može od svih njih naučiti strašno puno, barem što se tiče pristupa poslu. Ja mislim da je jedan od osnovnih problema mlađe generacije glumaca pristup poslu, radinost, ozbiljnost, koncentracija, tako da ja nisam glumac i prijatelj onih glumaca koji sjede po buffetima, cugaju, koji misle da se ne da ništa napraviti. Mislim da se uvijek nešto da napraviti.

Umjetnik u socijalizmu i post-socijalizmu

I. Š.: I ove stege umjetnosti u socijalizmu nisu te previše ometale u radu.

R. B.: Ne.

I. Š.: Profesija je izmicala represiji...

R. B.: Vrlo je vjerojatno bilo puno teže biti pisac, ali ja nisam imao problema s režimom. Mi smo igrali strane autore, Kunderu, Mrożeka, Havela, iako su to sve bili antikomunistički komadi to je prolazilo kao tuđe, nešto što se nas ništa ne tiče. Nisam ja osobno imao problema, samo posredno zato što su se snimali filmovi koji su većinom bili idiotski.

I. Š.: Nisi imao potrebu politički se angažirati, ući u partiju, makar si u tim *sizovima* znao biti?

R. B.: Ja sam bio čisto po stručnoj liniji predsjednik SIZ-a kulture grada Zagreba, član Republičkog SIZ-a kulture, gdje se dijelila lova, ali nikad nisam bio u partiji, uvijek su imali nekoga tko bi pazio, ali moram priznati da su se stvari relativno vrlo profesionalno provodile, barem zato što je u to vrijeme bilo zaista više love.

I. Š.: Je li to značilo da komunistički sustav sebi stvara nekakav alibi putem kulture?

R. B.: Sigurno. Postoje samo dvije vrste uspjeha u umjetnosti. Postoji taj komercijalni zapadni uspjeh i postoji taj komunistički koji mi nikad nismo imali, *državni zaslužni narodni artist*, što je značilo da ćeš imati daču, da ćeš imati crna odijela propiknuta nekakvim ordenima. Mi smo uvijek bili negdje između, iako je vjerojatno 1946., 1947. postojala takva tendencija, no nakon sukoba s IB-om stvari su se

promijenile. Moram reći da se u ono doba s najviše godinu dana zakašnjenja igralo ono što se igralo na Broadwayu... To se danas ne može dogoditi jer mi ne možemo platiti 200 dolara po predstavi, koliko iznose autorski tantijemi za velike hitove.

I. Š.: Mi nismo nikada imali one dobre strane državno dirigirane kulture koja znači privilegije umjetnicima, nego samo loše strane tržišne kulture jer nam je tržište preslabo. Kako dalje u post-socijalizmu?

R. B.: Ja mislim čekati promjene, to je vrlo heterogen problem čije rješenje ja mislim da neću više doživjeti, ali bih želio da ga mlađe generacije dožive. U prvom redu pauperiziran narod mora se u toj mjeri obogatiti da može platiti barem djelomičnu ekonomsku cijenu karte. Broj dva, taj ratom prestrašeni narod koji se povukao u kuće i naučio gledati samo televiziju, ne ide više ni u kazališta ni u kina i zato me Brešanov uspjeh kod gledatelja veseli, jer mi daje neku nadu. Ljudi više ne izlaze, povukli su se u kuće, rješavaju kućne, obiteljske probleme koji su veliki i nemaju love. Najvažnije je što ćemo mi još dugo, dugo godina morati imati sufinanciranu kulturu. Ja znam da je teško birati između gradnje ponovno srušenih kuća i love za tantijeme od 200 dolara po predstavi, međutim, uništili smo srednju gornju klasu koja je bila najveći konzument kulture, uništili smo snobove kojih više nema, koji su smatrali da im sudjelovanje u nekim događajima stvara nekakvu društvenu verifikaciju, a ovi novi bogataši ne bave se umjetnošću, oni su shvatili da prisustvovanje koncertima u njihovim društvima nije dominantna. Prema tome, čeka nas užasno dug put, a nismo izmislili sustav koji bi to ubrzao, a to je da te potencijalne donatore kulture oslobodimo plaćanja poreza. To su sada neki pokušaji koji uopće ne funkcioniraju, a što se na zapadu ipak najviše stimulira. Tamo objesiš jednu ploču na teatar, onda ti on da 20 tisuća maraka. Tako da sam ja osobno za moj, umjetnički životni vijek dosta skeptičan. Ja mislim da će se sve trebati iznova raditi, ali mogu kazati da bih svoj teatar sutra predao nekom mlađem čovjeku s manje potrošenim baterijama da ga vodi, jer bih znao da mu dajem u ruke jedan maksimalno ekonomičan, promišljen, domišljen teatar kakav će sigurno trebati kao ledolomac probijati tu takozvanu provinciju. Međutim, u tri-četiri godine nisam uspio pronaći mladog čovjeka kojem bih dao naš kamion, naš kombi, naša četiri tehničara, da nastavi ono što sam počeo. Svi bi htjeli nešto na brzinu. Valjda će se ipak netko naći.

I. Š.: To je problem kulture u post-socijalističkim državama o čemu nismo govorili. Da li ti imaš kakav recept?

R. B.: Nemam.

Homo politicus

I. Š.: Je li tvoje bavljenje politikom u zadnjih nekoliko godina također oblik eskapizma iz umjetnosti, jer 1992. prvi si se puta kandidirao za Sabor, a 1993. ušao si u Županijski dom Sabora.

R. B.: Ja sam uvijek bio *homo politicus*, fanatičan. Mene je politika oduvijek zanimala na laički, amaterski način. Ja sam novinoman, ja sam uvijek čitao sve dnevne novine i sve tjednike i uvijek bio pretplaćen na *Spiegel*, *Time*, i slično. Jasno, do ove nove Hrvatske nisam imao mogućnosti za politički angažman, osim toga mene je bilo i strah i ja sam onu

sekundu kad se pojavila mogućnost da se čovjek negdje priključi, osjetio potrebu da se moram priključiti jer je to kao da cijeli život želiš jesti kavijar pa ti dođe kavijar na stol, a ti kažeš, kad nisam do šezdesete godine neću ga ni sad. I tako sam ja ušao na svoj amaterski način u politiku, misleći da sa svojim *imageom*, popularnošću, određenom vjerom koju ljudi imaju u mene, mogu pridonijeti našem nešto bržem ulasku tamo gdje smo nekad bili. Smatrao sam da smo bili u Srednjoj Europi i moja jedina politička ambicija bila je da pridonosem čim bržem razvijanju jednog normalnog demokratskog civilnog društva s vrlo oštrim rezovima između trodiobe vlasti, smatrao sam da mogu na tom planu puno više napraviti i zato sam razočaran sa sobom. Iako, kao čovjek koji ima vrlo ozbiljne kriterije prema sebi, nisam se mogao prijaviti na mnoge saborske rasprave, o temama koje su meni daleke i strane. Počam od državnog budžeta do cijelog niza stvari. Stvari iz sfere kojom bih se ja mogao baviti gotovo nikad ili rijetko dolaze na dnevni red. To su nekakvi kazališni zakoni i slično, prema tome ja bih rekao da sam zatajio jer sam premalo sudjelovao aktivno. Međutim, par godina bio sam potpredsjednik Velikog vijeća HSL-a, bio sam u oba Doma jedini zagrebački sabornik u oporbi, ja sam jedini umjetnik u oporbi ako apstrahiramo Vladu Gotovca, svi ostali su u pobjedničkoj većinskoj stranci.

I. Š.: Kakav je tvoj odnos prema kolegama glumcima u većinskoj stranci. Recimo, Sagner je unutra, Boris Buzančić bio je gradonačelnik grada Zagreba, makar mi se ne čini da je on fanatični pristaša vladajuće stranke. Tu je bio i Mejovšek koji je između vladajuće stranke i Stranke prava...

R. B.: Ja sam sa svima dobar. Svi ovi slikari koje ja vrlo dobro poznajem, Croata i svi drugi, sa svima sam korektan... Ja sam jedini u oporbi, a to nije lako. Biti u oporbi u jednoj profesiji koja bez društvenih dotacija ne može uopće funkcionirati.

I. Š.: Spomenuo si popularnost. Tebe je pratila prilično velika popularnost i na filmu i u kazalištu i na televizijskim nastupima, bio si i voditelj po aukcijama. Pa kakav je utjecaj popularnosti, u kojoj mjeri tu postoji dvosmjerno kretanje?

R. B.: Ja bih rekao u prvom redu da gotovo nikad, osim pojedinačnih, povremenih vrlo rijetkih nevolja s alkoholiziranim osobama nisam osjetio onu lošu stranu popularnosti. Ja sam u čitavom životu, živeći vrlo aktivno društveno, socijalno, kulturno, u Zagrebu imao strahovito širok krug poznanika od športa do znanosti. Navest ću vam jedan primjer. Moj najbolji prijatelj otišao je 1948. kao rođeni Zagrepčanin ruskog podrijetla u Kanadu i zatim u Belgiju. On vrlo često dolazi i danas je strašno imućan i vrlo uspješan čovjek, no kad zajedno prošećemo do Interkontinentala ili do Čarlija, onda on registrira ono što ja uopće ne opažam, da se zapravo sa svakim trećim čovjekom na ulici pozdravim, izmijenim nekakvu rečenicu. Rekao mi je kako nema te love koja to može kupiti, jer to je jedino što ne možeš s lovom. Rekao je kako on može danas odlučiti da kupi *rollce-roys* ali uvijek će ostati relativni anonimac, osim među ljudima s kojima kontaktira. A meni pristupi potpuno nepoznat čovjek, ili me pita da mu pomognem financijski ili kaže bili ste odlični. Ja sam imao vrlo banalan odgovor. Rekao sam mu kako ja, zapravo, u ovom gradu ne mogu propasti, jer da ostanem potpuno bez love, bez ičega, mogao bih se nekoliko godina odlično hraniti pitajući svakog relativno dobro poznatoga da me pozove na ručak. Druga je stvar kako bih se ja osjećao nakon desetog ručka. To je spoznaja koja ti daje određenu sigurnost, da u jednom gradu stojiš četveronoške i da si etabliran. Ja to ne bih mijenjao u ovim ratnim vremenima ni za što.

I. Š.: Znači, bez Zagreba Relja Bašić ne bi bio Relja Bašić!

Ivo Škrabalo & Igor Tomljanović **Relja Bašić – An Actor for all Media**

UDC 791.44.071.2(049)

An extensive bio-filmographical interview with the renowned Croatian theater and film actor Relja Bašić.

In 1995. Relja Bašić (born Zagreb, February 14 1930) celebrated 40 years of acting in theater and in film (his

first film role being remarkable episode in *Concert /Koncert/* directed by Branko Belan, 1954; and the most celebrated roles were in Krešo Golik's *I Have Two Moms and Two Dads/Imam dvije mame i dva tate*, 1968, and *Who Sings Means no Harm/Tko pjeva zlo ne misli*, 1970. In the interview form, Bašić recounts his family and early years, and his education years (he started education for a sea officer, and worked on ships for awhile, but then entered and finished Academy of The-

atrical Art in Zagreb). Then he talks about his work as theatrical (mostly comic) actor, as a director/actor of travelling Theatrical group Teatar u gostima (Theater in Visit) which he initiated and lead (which have given a host of performances over the Croatia and Ex-Yugoslavia, and about his experiences with film roles and film directors. The interview is supplemented by the short encyclopaedic entry on Relja Bašić, and by his extensive filmography.

Filmografija Relje Bašića*

1954.

1. **KONCERT** / HR, Jadran film : 1954. — sc. Vladan Desnica, r. Branko Belan, k. Oktavijan Miletić, mt. Radojka Ivančević. — gl. Silvio Bonbardelli, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Nada Škrinjar, Viktor Bek, Branko Špoljar, Neda Pataki, Miroslav Petrović, Sonja Šagovac, Relja Bašić. — igr, dgm. — 35 mm, c/b, 2613 m;

1955.

2. **MILIJUNI NA OTOKU** / HR, Jadran film : 1955. — sc. Diklić Arsen (prema ideji Branka Bauera i Ivanke Forenbacher), r. Bauer Branko, k. Blažina Branko, mt. Braniš Lida. — gl. Papandopulo Boris, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Metka Gabrijele, Bačić Vlado, Kolja Carević, Igor Rogulja, Zlatko Lukman, Branko Belina, Relja Bašić, Vučković Radovan. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm, 2600 m;

1956.

3. **AUSTERLITZ: NAPOLEONE AD AUSTERLITZ** / FR, Compagnie Francaise Prod. International, Paris, Societe Cinetographique Lyre, Paris, Film Prod., Vaduz, Dubrava film, Zagreb: 1956. — sc. Abel Gance, Nelly Kaplan, Roger Richeb, r. Abel Gance, k. Henri Alekan, Robert Juillard, Raymond Picon-Borel, Robert Foucard, Milan Babić, mt. Mario Serandrei, Ljonide Azar, Yvonne Martin. — gl. Jean Ledrut. — ul. Pierre Mondy, Jean Mercure, Michel Simon, Orson Welles, Vittorio De Sica, Jack Palance, Martine Carol, Janez Vrhovec, Claudia Cardinale, Leslie Caron, Jean Marais, Rossano Brazzi, Anna Moffo, Jean-Louis Trintignant, Ivan Desny, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm;
4. **OPSADA** / Jadran film, Croatia film : 1956. — sc. Zvonimir Berković, Slavko Kolar, Nikola Tanhofer, r. Branko Marjanović, k. Nikola Tanhofer, mt. Radojka Ivančević. — gl. Milo Cipra, sgf. Zdravko Gmajner. — ul. Goranka Vrus, Boris Buzančić, Mato Ergović, Jurica Dijaković, Relja Bašić, Petar Budak, Zvonimir Rogoz, Ivan Šubić. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm. — 3146 m;

5. **SONNE ÜBER DER ADRIA** / AT : 1956. — r. Franz Antel;

1958.

6. **CRNI BISERI** / BH, Bosna film, Sarajevo : 1958. — sc. Jug Grizelj, r. Tomo Janić, k. Eduard Bogdanić, mt. Ruža Cvingl. — gl. Bojan Adamić, sgf. Veselin Badrov. — ul. Severin Bijelić, Mihajlo Viktorović, Milan Ajvaz, Milivoje Jevremović, Franjo Tuma, Bata Miladinović, Luja Vetma, Miloš Kandić, Relja Bašić. — dgm, igr. — 35 mm, c/b, 2. 706 m;
7. **PULVERSCHNEE NACH ÜBERSEE** / NJ : 1958. — Werner Stengel;

8. **SETTE SFIDE** / IT : 1958. — r. Giuseppe de Santis;

1959.

9. **LA SPADA DI ROMA** / IT : 1959. — r. Del Piero;

1961.

10. **LE VERDI BANDIERE DI ALAH** / IT : 1961. — r. Guerini;
11. **NEL SEGNO DI ROMA** / IT : 1961. — r. Brignone;

1962.

12. **LE GOUT DE LA VIOLENCE** / FR : 1962. — r. Robert Hossein;
13. **MÄDCHEN UND MÄNNER** / NJ : 1962. — r. František Čap. — ul. Marcello Mastroianni, Mario Adorf, Isabelle Corey;
14. **THE TRIAL : LE PROCÈS** / FR, IT, DE, Paris Europe, Ficit, Hisa (Alexander Salkind) : 1962. — sc. i r. Orson Welles, k. Edmond Richard. — gl. Jean Ledrut. — ul. Orson Welles, Jeanne Moreau, Anthony Perkins, Madeleine Robinson, Elsa Martinelli, Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Romy Schneider, Relja Bašić. — dgm, igr. — c/b, 35 mm, 120 min;

1963.

15. **IL BANDITO DI LUCE ROSSA** / IT : 1963. — r. Guido Malatesta;
16. **VRATA** / HR, Zagreb film : 1963. — sc. i r. Branko Majer, k. Oktavijan Miletić, mt. Katja Majer. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Mladen Pejaković. — ul. Vanja Drach, Franjo Fruk, Ivan Šubić, Mladen Serment, Relja Bašić. — ktm, igr. — 35 mm, c/b, 363 m;
17. **ŽENIDBA GOSPODINA MARCIPANA** / HR, Zora film : 1963. — sc. Mimica Vatroslav, r. Mimica Vatroslav, k. Miletić Oktavijan, mt. Majer Katja. — gl. Prohaska Miljenko, sgf. Mladen Pejaković. — ul. Bašić Relja, Vanja Drach, Josip Marotti. — igr, ktm. — opt, —, 35 mm, 300 m;

1964.

18. **THE CROSSED EAGLES** / — : 1964. — r. Chris Damiani;

1965.

19. **ČOVIK OD SVITA** / HR, Jadran film : 1965. — sc. Obrad Glušević, r. Obrad Glušević, k. Tomislav Pinter, mt. Katarina Stojanović. — gl. Nikica Kalodera, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Boris Dvornik, Nikola Angelovski, Milena Dravić, Ingrid Lotarius, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm. — 2750 m;

* Popis kratica: prod. — producent; sc. — scenarij; r. — redatelj; k. — kamera; mt. — montaža; gl. — glazba; ul. — uloge; igr — igrani film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; ktm — kratkometražni film; sdm — srednjometražni film; dgm — dugometražni film; c/b — crno-bijeli film; col — film u boji; opt — svjetloton.

20. **INCENDIO DI ROMA** / IT : 1965. — r. Guido Malatesta

21. **KLUJČ** / HR, Jadran film : 1965. — epizoda ČEKATI / sc. i r. Krsto Papić, k. Tomislav Pinter, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Boško Petrović, sgf. Željko Senečić. — ul. Marija Lojk, Slobodan Dimitrijević, Tanja Maskareli, Relja Bašić. — igr, omnibus;

1966.

22. **GAMBLERS** / SAD : 1966. — r. Ron Winston. — ul. Suzy Kendall, Don Gordon, Pierre Olaf, Kenneth Griffith, Stuart Margolin, Relja Bašić;

23. **MADEMOISELLE DE...** / IT : 1966. — r. Mauro Bolognini;

24. **RONDO** / HR, Jadran film : 1966. — sc. Berković Zvonimir, r. Berković Zvonimir, k. Pinter Tomislav, mt. Tanhofer Radojka. — gl. arhivska (W. A. Mozart), sgf. Željko Senečić. — ul. Dravić Milena, Relja Bašić, Rogoz Zvonimir, Stevo Žigon, Rudolf Kukić, Boris Festini. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm, 2692 m;

1967.

25. **CRNE PTICE** / HR, Producerska grupa Most, Zagreb, Viba film, Ljubljana : 1967. — sc. Grgo Gamulin, r. Eduard Galić, k. Mile de Gleria, mt. Boris Tešija. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Branko Hundić. — ul. Voja Mirić, Fabijan Šovagović, Ivan Šubić, Ivo Serdar, Vanja Drach, Rade Šerbedžija, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm, 2500 m;

26. **DER KOMMANDANT VON MOLINETTE** / DE, HR, Franz Seitz Filmproduktion, München, Jadran film, Zagreb : 1967. — sc. Werner B Zibaso, r. Reiner Erler, k. Werner Kurz. — gl. Eugen Thomass. — ul. Martin Held, Pascale Petit, Vladimir Medar, Vladimir Leib, Ernst Ronnecker, Hans Terafal, Rudolf Schöndler, Fred Sieback, Relja Bašić. — dgm, igr. — 2572 m;

27. **HASANAGINICA** / SR, FRZ Filmska radna zajednica — Servis za organizovanje proizvodnje i prometa filmova, Beograd : 1967. — sc. Miodrag Popović (prema motivima narodne balade), r. Miodrag Popović, k. Milorad Marković, mt. Jelena Bjenjaš. — gl. Zoran Hristić, sgf. Vlastimir Gavrik. — ul. Milena Dravić, Relja Bašić, Rade Marković, Rastislav Jović, Đorđe Nenadović. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm, 2221 m;

28. **POŠALJI ČOVEKA U POLA DVA** / SR, Kinoklub Beograd : 1967. — sc. Milan Nikolić, Dušan Janičević, r. Dragoljub Ivkov, k. Aleksandar Petrović, mt. Katarina Stojanović. — gl. arhivska, sgf. Aleksandar Janošević. — ul. Dušica Žegarec, Hermína Pipinić, Dušan Janičević, Bata Živojinović, Slobodan Perović, Relja Bašić, Janez Vrhovec. — igr, dgm. — opt, c/b, 35 mm, 2050 m;

1968.

29. **DANSE SUR L'ARC EN CIEL** / FR : 1968. — r. Roger Bourgekhardt. — TV-serija (12x30 min);

30. **DER ANWALT** / NJ : 1968. — r. Theodor Grädler; TV-film;

31. **IMAM DVIJE MAME I DVA TATE** / HR, FRZ Filmska radna zajednica, Zagreb, Jadran film : 1968. — sc. Golik Krešo, Mirjam Tušek (prema istoimenoj noveli Mirjam Tušek), r. Golik Krešo, k. Rajković Ivica, mt. Majer Katja. — gl. Simović Tomica, sgf. Željko Senečić. — ul. Bašić Relja, Šovagović Fabijan, Mia Oremović, Čukić Vera, Igor Galo, Davor Radolfi, Tomislav Žganec, Matea Bogdanović, Zlatko Kauzlarić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2522 m;

32. **UZROK SMRTI NE SPOMINJATI** / SR, Avala film, Beograd : 1968. — sc. Radičević Branko, r. Živanović Jovan, k. Vujčić Ježi, mt. Nanović Milan-

ka. — gl. Vujčić Tihomir, sgf. Živanović Jovan, kostim. Tiran Olga, ma-ska Randić Zorica. — ul. Vučo Olivera, Živojinović Bata, Vidov Oleg, Vuj-sić Pavle, Jović Rastislav, Bašić Ilija. — igr, dgm. — opt, c/b, 16 mm, 882 m;

1969.

33. **DIVLJI ANĐELI** / HR, Jadran film : 1969. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić, k. Ivica Rajković, mt. Radojka Tanhofer. — gl. arhivska, sgf. Dra-go Ljubić. — ul. Božidar Orešković, Igor Galo, Mladen Crnobrnja, Neda Arnerić, Relja Bašić, Veronika Kovačević, Karlo Bulić, Vojislav Mićović, Duša Počkaj, Ilija Ivezić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2724 m;

34. **MOST** / BH, Bosna film, Sarajevo, Kinema, Sarajevo : 1969. — sc. Đorđe Lebović, Predrag Golubović (prema ideji Hajrudina Krvavca), r. Hajrudin Krvavac, k. Ognjen Miličević, mt. Blaženka Jelić. — gl. Bojan Adamić, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Boris Dvornik, Velimir Živojinović, Slobodan Pero-vić, Relja Bašić, Boro Begović, Jovan Janičević, Sibina Mijatović. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2886 m;

35. **NEDJELJA** / HR, FAS Filmski autorski studio, Zagreb : 1969. — sc. Živko Jeličić (prema ideji Ranka Kursara), r. Lordan Zafranović, k. Predrag Po-pović, mt. Josef Dobrichovsky. — gl. Tomislav Simović, sgf. Sava Trifković. — ul. Goran Marković, Dragomir Čumić, Martin Crvelin, Gordan Pičuljan, Nada Abrus, Relja Bašić, Antun Nalis, Mia Oremović, Olga Pivac. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2170 m;

36. **SEDMINA (POZDRAVI MARIJU)** / SL, Viba film, Ljubljana : 1969. — sc. Matjaž Klopčič (prema istoimenom romanu Bena Zupančiča), r. Matjaž Klopčič, k. Rudi Vavpotič, mt. Milka Badjura. — gl. Jože Privšek, sgf. Niko Matul. — ul. Rade Šerbedžija, Snežana Nikšić, Mirko Bogataj, Milena Dravić, Relja Bašić, Duša Počkaj, Radko Polič, Stane Sever, Ružica Sokić, Slavko Jan, Tone Slodnjak. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2500 m;

37. **UNE FLAMME SUR L'ADRIATIQUE : PLAMEN NAD JADRANOM** / FR, BH, Studio film, Sarajevo, Les Films la Boetie, Paris : 1969. — sc. Meša Selimović, r. Alexandre Astruc, Stjepan Čikrš, k. Miroslav Dikosavljević, mt. Manja Fuks. — gl. Pierre Jansen, sgf. Munib Biser. — ul. Gerard Barry, Antonio Passalio, Claudine Auger, Relja Bašić, Branko Špoljar, Raoul Sain Yves. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2500 m;

38. **WERHÖR** / NJ : 1969. — Alexander May; TV-film;

1970.

39. **GOTT MIT UNS : TRI SATA DO POBJEDE** / IT, HR, Clesi Cinematogra-fica, Jadran film : 1970. — sc. Ottavio Jemma, r. Giuliano Montaldo, k. Silvano Ippoliti, mt. Franco Fraticelli. — gl. Ennio Morricone. — ul. Ri-chard Johnson, Franco Nero, Larry Aubrey, Larry Aubrey, Helmut Schnei-der, Michael Goodliffe, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2833 m;

40. **PUT U RAJ** / HR, Jadran film, RTV Zagreb : 1970. — sc. Miroslav Krle-ža (prema vlastitoj drami), r. Mario Fanelli, k. Tomislav Pinter, mt. Radoj-ka Tanhofer. — gl. Nikica Kalodera, sgf. Željko Senečić. — ul. Boris Bu-zančić, Ljuba Tadić, Zvonimir Strmac, Mato Grković, Snežana Nikšić, Bran-ka Strmac, Relja Bašić, Antun Nalis, Svjetlana Knežević. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2805 m;

41. **TKO PJEVA ZLO NE MISLI** / HR, Croatia film : 1970. — sc. Krešo Golik (prema noveli Vjekoslava Majera) r. Krešo Golik, k. Rajković Ivica, mt. Ma-jer Katja. — gl. Cvitković Živan, sgf. Željko Senečić. — ul. Oremović Mia,

Majetić Franjo, Bohanec Mirjana, Relja Bašić, Tomislav Žganec, Vida Jerman. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2590 m;

1971.

42. **LA CORTA NOTTE DELLA FARFALLA** / IT : 1971. — r. Aldo Lado; TV-film;

43. **LITTLE MOTHER** / — : 1971. — r. John Metzger;

44. **TANZ AUF DEM REGENBOGEN** / — : 1971. — r. Roger Bourckhardt. — TV-serija (30x30 min);

45. **TOGETHERNESS** / — : 1971. — r. John Metzger;

1972.

46. **DER KOMMISSAR : EIN FÜR ALLEMAL** / NJ : 1972. — Wolf Becker;

48. **LOV NA JELENE** / HR, FAS, Zagreb : 1972. — sc. i r. Fadil Hadžić, k. Milorad Jakšić-Fedo, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Nikica Kalodera, sgf Tanja Frankol. — ul. Sandi Krošl, Boris Dvornik, Silvana Armenulić, Miha Baloh, Mato Ergović, Franjo Majetić, Relja Bašić. — dgm, igr. — 35 mm, c/b, 2650 m;

49. **UN FORO NEL PARRABREZZA** / IT, RAI : 1972. — r. Sauro Scavolini; TV-film;

1973.

47. **KUŽIŠ STARI MOJ** / HR, Jadran film : 1973. — sc. Majdak Zvonimir, Kljaković Vanča, r. Kljaković Vanča, k. Blažina Branko, mt. Lida Braniš-Bobanac. — gl. Kabiljo Alfi, sgf. Dinka Jeričević. — ul. Ivica Vidović, Ras Eva, Bašić Relja, Butković Milutin, Danilo Stojković, Zdenka Heršak, Mato Ergović. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2525 m;

50. **PJEGAVA DJEVOJKA** / BH, Bosna film, Sarajevo : 1973. — sc. Sead Feťahagić, Mirza Idrizović, Nikola Koljević, r. Mirza Idrizović, k. Miroljub Dikosavljević, mt. Manja Fuks. — gl. arhivska, sgf. Vlado Branković. — ul. Milena Dravić, Danilo Stojković, Rade Čolović, Safet Pašalić, Erika Družović, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2200 m;

51. **SUTJESKA** / BH, FRZ Sutjeska, Bosna film, Sarajevo, Zeta film, Budva : 1973. — sc. Branimir Šćepanović, r. Stipe Delić, k. Tomislav Pinter, mt. Vuksan Lukovac. — gl. Mikis Theodorakis, sgf. Vladimir Tadej, Mario Garbuglia, Asim Babić, Tihomir Piletić. — ul. Richard Burton, Ljuba Tadić, Velimir Živojinović, Milena Dravić, Boris Dvornik, Ireni Papas, Bert Sotlar, Rade Marković, Ljubiša Samardžić, Relja Bašić. — dgm, igr. — 35 mm, col, 3544 m;

1974.

52. **DEPS** / HR, Jadran film, Croatia film : 1974. — sc. Vrdoljak Antun, r. Vrdoljak Antun, k. Orešković Vjenceslav, mt. Tanhofer Radojka. — gl. Kabiljo Alfi, sgf. Željko Senečić. — ul. Bekim Fehmiu, Dravić Milena, Šovagović Fabijan, Bašić Relja, Krešimir Zidarić, Zvonko Lepetić, Vlado Puhalo, Mato Ergović. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2580 m;

53. **TATAROT: ACHT JAHRE SPÄTER** / NJ : 1974. — r. Theodor Grädler; TV-film;

54. **THE UNFAITHFUL WIFE** / — : 1974. — r. Ron Winston;

1975.

55. **DER RECHTSANWALT** / — : 1975. — r. Reiner Erler;

56. **KUĆA** / HR, Jadran film : 1975. — sc. Bogdan Žižić, Željko Senečić, r. Bogdan Žižić, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Tomislav

Simović, sgf. Željko Senečić. — ul. Fabijan Šovagović, Jagoda Kaloper, Rade Marković, Ana Karić, Franjo Majetić, Marija Kohn, Krešimir Zidarić, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2654 m;

57. **POSLEDNJA UTRKA** / HR, Zagreb film, Zagreb : 1975. — sc. Bogdan Žižić, Marijan Arhanić, r. Bogdan Žižić, k. Ranko Mitić, mt. Damir German. — gl. Tomislav Simović. — ul. Ivica Vidović, Relja Bašić, Vladimir Bačić, Stjepan Špoljarić, Demeter Bitenc. — igr, ktm. — opt, col, 35 mm, 400 m;

1976.

58. **FLAMMES SUR L'ADRIATIQUE** / FR : 1976. — r. Alexandre Astruc;

59. **IZBAVITELJ** / HR, Jadran film, Croatia film : 1976. — sc. Brešan Ivo, Papić Krsto, Tadić Zoran (prema motivima proze Aleksandra Grina), r. Papić Krsto, k. Rajković Ivica, mt. Miroslava Kapić, Žana Gerova. — gl. Branišlav Živković, sgf. Drago Turina. — ul. Ivica Vidović, Majurec Mirjana, Bašić Relja, Šovagović Fabijan, Ivezić Ilija, Špoljar Branko, Peročević Edo. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2321 m;

1977.

60. **DER WEG NACH STADT K.** / — : 1977. — r. Peter Lilienthal;

61. **NE NAGINJI SE VAN** / HR, Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1977. — sc. Krunoslav Quien, Bogdan Žižić, r. Bogdan Žižić, k. Branko Blažina, mt. Martin Tomić. — gl. Ozren Depolo, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Ivo Gregurević, Fabijan Šovagović, Mira Banjac, Jadranka Stilin Zdenko Jelčić, Relja Bašić. — dgm, igr. — 35 mm, col, 2818 m;

1978.

62. **LJUBICA** / HR, Croatia film : 1978. — sc. Goran Massot, r. Golik Krešo, k. Zalar Živko, mt. Majer Katja. — gl. Cvitković Živan, sgf. Željko Senečić. — ul. Božidarka Frajt, Ivan Stančin, Bašić Relja, Krivokapić Miodrag, Krivokapić Miodrag, Oremović Mia, Zvonko Torjanac, Lela Margetić, Husein Čokić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2520 m;

63. **PRAZNOVANJE POMLADI : PRIZIVANJE PROLJEĆA** / SL, Viba film, Ljubljana : 1978. — sc. František Rudolf, r. France Štiglic, k. Rudi Vavpotič, mt. Dušan Povh. — gl. Alojz Srebotnjak, sgf. Niko Matul. — ul. Zvone Agrež, Zvone Hribar, Relja Bašić, Radko Polič, Dare Ulaga, Lojze Rozman, Andrej Kurent, Zvezdana Mlakar, Angelca Hlebce. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2751 m;

1979.

64. **NOVINAR** / HR, Jadran film, Zagreb : 1979. — sc. i r. Fadil Hadžić, k. Tomislav Pinter, mt. Mira Škrabalo. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Stevo Žigon, Mladen Budišćak, Milena Zupančič, Vera Zima, Tonko Lonza, Božidar Smiljanić, Slobodan Đitrijević, Relja Bašić. — dgm, igr. — 35 mm, col, 3268 m;

65. **USPORENO KRETANJE** / HR, Jadran film, Croatia film : 1979. — sc. Sabljak Tomislav, r. Kljaković Vanča, k. Novak Drago, mt. German Davor. — gl. Kabiljo Alfi, sgf. Željko Senečić. — ul. Oremović Mia, Vidović Ivica, Vlatko Dulić, Vanja Drach, Boris Buzančić, Strmac Zvonko, Bašić Relja, Margitić Lela, Velkova Kostadinka, Saša Dabetić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2900 m;

1980.

66. **DIE FRAU ÜBER VIERZIG** / — : 1980. — r. Dieter Lemmel;

67. **FRÄULEIN: GOSPOĐICA** / NJ, HR, Telepol, München, Jadran film, Zagreb, RTV Zagreb : 1980. — sc. Leopold Ahlsen (prema istimenom romanu Ive Andrića), r. Vojtech Jasny, k. Živko Zalar, mt. Inga Sauer, Maja Virag-Rodica. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Željko Senečić. — ul. Heidelide Weis, Rade Šerbedžija, Jelisaveta Sablić, Branko Cvejić, Petar Dobrić, Đuro Utješanović, Relja Bašić. — igr, dgm. — 35 mm, col, 3000 m;

68. **MICHAEL KOLHAUS** / SAD, Columbia Pictures : 1980. — r. Volker Schlöndorff;

69. **RAD NA ODREĐENO VRIJEME : RAD NA ODREĐENO VREME** / SR, CFS Košutnjak — Avala film, Beograd, Croatia film : 1980. — sc. Perišić Predrag, Milan Jelić, r. Jelić Milan, k. Nikolić Đorđe, mt. Babac Marko. — gl. Kostić Vojislav, sgf. Miodrag Mirić. — ul. Ljubiša Samardžić, Dravić Milena, Vlasta Knezović, Bašić Relja, Nikola Kojo, Neda Arnerić, Mia Aleksić, Jelisaveta Sablić, Velimir Živojinović. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2420 m;

1981.

70. **ALPENSAGA** / — : 1981. — r. Dieter Berner. — TV-serija (5x90 min);

71. **DIE EINFÄLLE DER HEILIGEN KLARA** / NJ : 1981. — r. Vojtech Jasny;

72. **VISOKI NAPON** / HR, Croatia film : 1981. — sc. Veljko Bulajić, Mirko Bošnjak, Ivan Salečić, r. Veljko Bulajić, k. Branko Blažina, mt. Vesna Lažeta. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Božidarka Frajt, Ljubiša Samardžić, Velimir Živojinović, Vanja Drach, Milan Štrlić, Zvonimir Lepetić, Relja Bašić, Sanja Vejnović, Ivo Gregurević, Zvonko Štrmac, Ljiljana Gazdić, Charles Millot, Predrag Ejduš. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2800 m;

1982.

73. **DER BLINDE RICHTER : CASANOVA** / NJ : 1982. — r. Vojtech Jasny;

74. **HOFFMAN UND ČUPOVIĆ** / NJ : 1982. — r. Dieter Lemmel. — TV-serija (6x60 min);

75. **KIKLOP** / HR, Jadran film, FRZ Dalmacija, Split, TZV Zagreb : 1982. — sc. Antun Vrdoljak (prema romanu Ranka Marinkovića), r. Antun Vrdoljak, k. Tomislav Pinter, mt. Damir German. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Željko Senečić. — ul. Frano Lasić, Ljuba Tadić, Rade Šerbedžija, Mira Furlan, Boris Dvornik, Relja Bašić, Marija Baxa, Mustafa Nadarević, Zvonimir Rogoz, Krno Valentić, Karlo Bulčić, Zvonimir Črno, Rade Marković, Ivo Gregurević, Vera Zima. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 3760 m;

76. **MEHMED MY HAWK : MEHMED DIVLIJ SOKOL** / SAD, Peter Ustinov Productions, Jadran film : 1982. — sc. Ustinov Peter, r. Ustinov Peter, k. Francis Freddie, mt. Honess Peter. — gl. Hadjidakis Manos. — ul. Denis Quilley, Michael Elpick, Simon Dutton, Leonie Mellinger, Relja Bašić, Edward Burnham. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2824 m;

77. **MOJ TATA NA ODREĐENO VRIJEME** / SR, CFS Košutnjak — Avala film, Beograd, Croatia film : 1982. — sc. Predrag Perišić, Milan Jelić, r. Milan Jelić, k. Đorđe Nikolić, mt. Marko Babac. — gl. Vojislav Kostić, sgf. Slobodan Mijačević. — ul. Ljubiša Samardžić, Milena Dravić, Boris Dvornik, Velimir Živojinović, Neda Arnerić, Relja Bašić, Jelisaveta Sablić, Vlasta Knezović, Olivera Marković, Nikola Kojo, Vojislav Brajović, Dušan Vojnović, Nada Vojnović. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2420 m;

78. **NIEMANDSLAND** / AT : 1982. — r. Dieter Berner;

79. **UN FORO NEL PARABREZZA : RUPA NA VJETROBRANU** / IT, HR, RAI, Rim, C. C. T., Rim, Jadran film, Zagreb : 1982. — sc. Scavolini Sauro, Ber-

nari Carlo, r. Scavolini Sauro, k. Pogany Cristiano, mt. Lucidi Alessandro. — gl. Ortolani Riz. — ul. Farmer Mimsy, Frajt Boža, Frajt Boža, Bašić Relja. — igr, dgm. — opt, —, —, — m;

1983.

80. **BIS SPÄTER — ICH MUSS MICH ERCHIESEN** / SAD : 1983. — r. Vojtech Jasny;

81. **NÄGEL MIT KÖPFEN** / NJ : 1983. — r. Wigbert Wicker;

1984.

82. **DREI UND EINE HALBE PORTION** / — : 1984. — r. Sigy Rothemund;

83. **RANI SNIJEG U MÜNCHENU** / HR, Jadran film, Centar film, Beograd, Makedonija film, Skopje, Zvezda film, Novi Sad : 1984. — sc. Massot Goran, r. Žižić Bogdan, k. Trbuljak Goran, mt. Tomić Martin. — gl. Depolo Ozren, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Pavle Vuisić, Drago Grgečić, Iva Marjanović, Ute Fiedler, Bašić Relja, Uwe Gurtler. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2441 m;

84. **THE LOST HERO — WALLENBERG** / SAD, Paramount Picture : 1984. — r. Lamont Johnson. — 4x60 min;

85. **THE SECRET OF BLACK DRAGON** / — : 1984. — r. Sigy Rothemund. — TV-serija (6x100 min);

1985.

86. **ANTICASANOVA** / HR, Jadran film, Master Film Ltd., London : 1985. — sc. Vladimir Tadej, r. Vladimir Tadej, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Lažeta. — gl. Arsen Dedić, sgf. Vladimir Tadej. — ul. David Bluestone, Elisa Tebith, Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Relja Bašić, Josip Marotti, Semka Sokolović-Bertok, Brigid O'Hara, Claudia Lyster. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2534 m;

87. **BAL NA VODI** / SR, CFS Košutnjak — Avala film, Beograd, Inex film, Beograd : 1985. — sc. Jovan Aćin, r. Jovan Aćin, k. Tomislav Pinter, mt. Snežana Ivanović. — gl. Zoran Simjanović, sgf. Sava Aćin. — ul. Gala Vide-nović, Srdan Todorović, Dragan Bjelogrić, Goran Radaković, Nebojša Ba-kočević, Milan Štrlić, Relja Bašić, Đorđe Nenadović, Miloš Žutić, Marko To-dorović, Dragomir Bojanić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 3012 m;

88. **DICTATOR (THE) : MUSSOLINI** / IT, Triangl Prod. : 1985. — r. Billy Graham;

89. **GUTS AND GLORY** / Goodman Rosen Prod. : 1985. — r. Don Tylor;

90. **LENTZ ODER DIE FREIHEIT** / — : 1985. — Dieter Berner. — TV-se-rija (5x90 min);

91. **LJUBAVNA PISMA S PREDUMIŠLJAJEM** / HR, Marjan film, Split, Cro-atia film : 1985. — sc. Berković Zvonimir, r. Berković Zvonimir, k. Trbu-ljak Goran, mt. Rodica-Virag Maja. — gl. arhivska, sgf. Željko Senečić. — ul. Irina Alferova, Vitez Zlatko, Krno Šarić, Bašić Relja, Mustafa Na-darević, Siniša Popović. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2600 m;

1986.

92. **DER ASTRONAUT** / — : 1986. — r. Roger Bourgckhardt;

93. **FORTUNES OF WAR** / GB, BBC : 1986. — r. James Cellan Jones;

94. **IL GENERALE (GARIBALDI)** / IT, RAI : 1986. — r. Gigi Magni. — TV serija (5x100 min);

95. **MILLIONENFUND** / — : 1986. — r. Jean-Pierre Heizman;

96. **RACE TO THE BOMB** / CA, FR : 1986. — r. J. Belassus;
 97. **WAR AND THE REMEMBRANCE** / ABC : 1986. — r. Dan Curtis;

1987.

98. **HEMINGWAY** / — : 1987. — r. J. M Sanchez;
 99. **SECONDO PONCIO PILATO** / IT : 1987. — r. Gigi Magni;
 100. **THE SNOWMAN : BIO JEDNOM JEDAN SNEŠKO** / SAD, SR, TRZ Film i ton, Beograd. Pavlina Ltd., New York : 1987. — sc. Jovan Marković, Kaji Moris, Denis Meitland, r. Stanko Crnobrnja, k. Karpo Ačimović Godina. — gl. arhivska, sgf. Vladan Lašić, kostim. Snežana Petrović. — ul. Relja Bašić, Boris Kavaca. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2550 m;

1988.

101. **HONOR BOUND** / Filmaccord : 1988. — r. J. Schwartz;
 102. **TAKO SE KALIO ČELIK** / SR, Terra, Novi Sad, Avala film, Beograd, Zvezda film, Novi Sad, TV Novi sad : 1988. — sc. Želimir Žilnik, Branko Andrić, r. Želimir Žilnik, k. Miodrag Milošević. — gl. arhivska, sgf. i kostim. Nina Vranešević. — ul. Lazar Ristovski, Tatjana Pujin, Ljiljana Blagojević, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 2873 m;
 103. **VILA ORHIDEJA** / HR, Croatia film, Smart Egg Pictures, London, Art Film 80, Beograd : 1988. — sc. Ruža Jurković, Krešo Golik, r. Krešo Golik, k. Davorin Gec, mt. Mirna Supek. — sgf. Željko Senečić, kostim. Doris Kristić. — gl. Živan Cvitković, ton Konstantin Čok. — ul. Rene Medvešek, Gordana Gazdić, Gala Videnović, Zlatko Crnković, Vera Rošić, Boris Cavazza, Josip Marotti, Relja Bašić, Vlatko Dulić, Jovan Ličina, Mirko Vojković i dr. — opt, col, 35 mm, 2602 m;

1989.

104. **CAPITAN AMERICA** / SAD, Menahem Golan Prod. : 1989. — r. Albert Pyun;
 105. **JUST ANOTHER SECRET** / FR Forsyth Prod. : 1989. — r. Lawrence Gordon Clark;
 106. **STOCKER UND STEIN** / NJ, Universum Film, Berlin : 1989. — r. Stefan Bartmann;

1990.

107. **SLEEPING WITH FISHES** / Palace Prod. : 1990. — r. Peter Richardson;
 108. **ČAROBNA TIKVA** / HR, Filмотека 16, Zagreb : 1991. sc., r, crtež i animacija Mate Lovrić, k. Boris Sačar, mt. Mate Lovrić. — gl. Ozren Depolo, sgf. Mate Lovrić. — ul. Relja Bašić. — ani, ktm. — opt, col, 35 mm, 165 m;

1991.

109. **MEMORIES OF MIDNIGHT** / Doveaudio Inc. : 1991. — r. Gary Nelson;

1993.

110. **DIE BOTSCHAFTERIN** / NJ, ZDF : 1993. — r. Peter Deutsch;
 111. **DIE INTERNAZIONALE ZONE** / AU, ÖRF : 1993. — Milan Dor;
 112. **KONTESA DORA** / HR, HRT, Zagreb, Croatia film, Zagreb : 1993. — sc. Zvonimir Berković, r. Zvonimir Berković, k. Goran Trbuljak, mt. Maja Rodica-Virag — Dora Pejacevich u obradi Igora Kuljerića. — ul. Alma Prica, Rade Serbedžija, Zdravka Krstulović, Ksenija Pajić, Božidar Boban, Tonko Lonza, Ivo Gregurević, Mustafa Nadarević, Zvonimir Strmac, Irena Alferova, Relja Bašić. — igr, dgm. — opt, col, 35 mm, 117 min;
 113. **IZMEĐU ZAGHLULA I ZAHARIASA: ZAGREB U MOJOJ DUŠI** / HR, Tuna film, Zagreb, HRT, Zagreb : 1993. — sc. Hrvoje Hribar, r. Hrvoje Hribar, k. Vanja Černjul, mt. Slaven Zečević. — gl. Hrvoje Crnić. — ul. Alma Prica, Relja Bašić, Ksenija Marinković, Rene Medvešek, Jelena Miholjević, Barbara Nola, Barbara Rocco, Nina Viočić, Dario Marković, Branko Brezovec, Marijan Palmović. — igr, ktm. — opt, col, 16 mm, 26 min;

1995.

114. **PUŠKA ZA USPAVLJIVANJE** / HR, HRT, Zagreb : 1995. — sc. Hrvoje Hribar, r. Hrvoje Hribar, k. Slobodan Trninić, mt. Slaven Zečević. — gl. Jura Ferina, Pavao Miholjević, sgf. Duško Jeričević, kostim. Ksenija Jeričević, maska Jasna Rossini. — ul. Rene Medvešek, Nina Viočić, Relja Bašić, Alma Prica, Filip Šovagović, Jelena Miholjević, Vili Matula, Josip Marotti, Dražen Kuhn, Goran Višnjić, Mustafa Nadarević, Sunčana Zelenika, Ksenija Marinković. — 16 mm, col — (TV-serija).



Secondo Ponce Pilato, redatelj Gigi Magni 1987.

Christine Geraghty

Neprekidni serijal: definicija*

Osobine neprekidnog serijala (»Trakavice«)**

Organizacija vremena

Može se dokazati da najveći utjecaj na način na koji publika doživljava neprekidni serijal ima njegovo redovito pojavljivanje u istom vremenskom bloku svakoga tjedna u godini. Dva puta na tjedan, tri puta, pet puta u tjednu, poznata glazbena špica upozorava nas na činjenicu da će serijal početi. Oni ne nestaju »do jeseni« ili »do sljedeće serije«. Pojavljuje se svakog tjedna, a vrijeme koje prolazi između svake epizode uvijek je poznato publici. Upravo zbog toga je pitanje kako u serijalu protječe vrijeme, kako se konstruira i kako ga publika doživljava, važno kod razlikovanja neprekidnog serijala od serije. Premda se kroz veliki broj epizoda također koristi istim likovima, serija se obično bavi pojedinačnom pričom unutar zasebne epizode. (...) Znakovito je da se, s druge strane, radijski serijal *The Archers* najavljuje kao »svakodnevna priča o ljudima sa sela« premda se daje samo jedanput na tjedan. Ovdje se priziva slušateljski doživljaj vremena u stvarnom svijetu, kao da prolazimo kroz naša osobna zbivanja tijekom dana, a zatim nalazimo stanicu za otkrivanje onoga što se toga dana dogodilo u Ambridgeu.

Taj osjećaj Carl Grabo obično opisuje, u kategorijama romana, kao konvenciju »nezabilježene razvoja priče«. »U romanu«, tvrdi on, »kad se smjenjuju sporedni zapleti u priči, napušteni likovi slijede nezabilježenu egzistenciju« (Grabo, 1978., 67). Kad napustimo likove u serijalu na kraju epizode, oni vode »nezabilježenu egzistenciju« do početka iduće epizode. Drugim riječima, svjesni smo da se svakodnevni život nastavio u našoj odsutnosti, premda problem, koji smo ostavili na svršetku prethodne epizode, tek treba razriješiti. (...)

Uz to, televizijski serijal, bio on dnevni ili tjedni, izgleda kao da je prošao kroz isto vremensko razdoblje kao i njegova publika, dok je u seriji jedino mjerilo prolaska vremena, vrijeme pripovijedanja unutar pojedine epizode. (...)

Osjećaj budućnosti

Druga je osobina »trakavice« osjećaj budućnosti, stalna odgoda konačnog rješenja problema. Za razliku od serije kod koje se najavljuje da ima određen broj epizoda, serijal je

beskrajan. Očita mnogostrukost zapleta, njihova međusobna neraspletivost, svakodnevnost kao osobina vremena pripovijedanja i zbivanja, navode nas da vjerujemo kako je riječ o priči čija budućnost još nije napisana. Čak ni događaji koji bi u drugim pripovjednim oblicima poslužili kao pogodan svršetak, u »trakavici« nikad ne predstavljaju konačan kraj: vjenčanje ne podrazumijeva sretan svršetak, nego otvara mogućnost priča o bračnom životu i razvodu; odlazak lika iz serijala ne znači da se ona ili on neće ponovno pojaviti nakon nekoliko godina. (...) Upravo taj osjećaj budućnosti možda također objašnjava način na koji smrti u serijalima (...) ostaju povišena mjesta, koja se pamte i čak mistificiraju, ne toliko zbog likova o kojima je riječ, koliko zbog toga što su to jedini trenuci koji se ne mogu ponoviti. (...)

Preplitanje priča

Treća osobina kontinuiranog serijala način je na koji se dvije priče prepleću i predstavljaju publici u nizu epizoda. To je zanimljivo usporediti s načinom na koji se vode priče u seriji. U seriji (...), priča se, kao što sam istakao, obično rasplesće unutar svake pojedine epizode. (...) »Trakavici« je, pak, svojstveno da dvije ili tri priče kojima se bavi, dobivaju približno isto vrijeme u svakoj epizodi i vrlo često se međusobno nadovezuju i nadigravaju. Kako jedna priča završava, druga počinje, tako da su uvijek barem dvije priče u toku. (...) U serijalu je moguće obuhvatiti širok krug priča i stilova, a da se pritom ne naruši njegov format, tako da ih se predstavlja dobro poznatim elementima — glazbenom špicom, scenografijom i stalno nazočnim likovima. Publici se prikazuje bogat uzorak epizoda i likova — dramatično je pomiješano sa svakodnevicom, tragično s komičnim, romantično sa svjetovnim. Omjeri će se razlikovati od serijala do serijala. (...) Ali budući da se nepoznato uvodi unutar konteksta dobro poznatog, publika može prihvatiti velike stilske i sadržajne promjene, čak unutar iste epizode, što bi se inače moglo očekivati tijekom cjelovečernjeg praćenja programa.

Te tri osobine su, dakle, bitni elementi serijala — »trakavice«, koji je razlikuju od drugih oblika kao što su serija ili dramatizacija romana. Očito je da su te tri osobine — organizacija vremena, osjećaj nenapisane budućnosti i preplitanje

* Prijevod ulomaka iz: R. Dyer et. al., 1981. Coronation Street, London : BFI TV Monograph no. 13, pp. 9-26.

Tekst se bavi samo britanskim televizijskim i radijskim serijalima i ne obuhvaća američke serijale. Primjeri su uglavnom preuzeti iz četiri serijala koji su emitirani u vrijeme nastajanja teksta: Coronation Street (Granada), Crossroads (ATV), koji se prikazivani četiri puta na tjedan na širem području Londona, te The Archers i Waggoner's Walk (radio BBC), koji su prikazivani svakodnevno u petnaestminutnim epizodama.

** Za engleski termin »continuous serial« (»neprekidni serijal«), u prijevodu rabim i kolokvijalni naziv »trakavica«, a za »cliffhanger« — »neizvjesni svršetak« (op. prev.).

priča — usko povezane s načinom na koji se vodi priča u serijalu. Sljedeći odjeljak će se zato izravnije pozabaviti pitanjem naracije.

Pripovijedanje u serijalima

Većina istraživanja koja se bave pripovijedanjem, usredotočena su na djela koja se čitaju s uvjerenjem da idu prema nekom svršetku. Narativna organizacija opisuje se kao djelovanje kroz napetost i razrješenje te napetosti stizanjem do zadovoljavajućeg svršetka (Scholes and Kellog, 1979.: 212). Todorov opisuje »minimum pripovijedanja... bez kojeg ne možemo reći da uopće postoji pripovijedanje« kao »kretanje između ekvilibrija koji su slični ali nisu identični« (Todorov, 1975.: 163). Pripovijedanje, drugim riječima, završava ustanovljavanjem ekvilibrija koji uravnotežuje ono što je bilo poremećeno ili prekinuto na početku teksta. Barthesovo istraživanje u knjizi *S/Z* upozorilo nas je na način na koji tipovi pripovijedanja djeluju postavljajući zagonetke i pitanja koja čitatelja vuku kroz tekst u potrazi za odgovorom. Čitatelj je stalno uključen u tu potragu koja je u stvari potraga za razrješenjem. Na kraju, nakon odgode, zbrke i peripetija, dolazi konačno razrješenje kada se »sve zagonetke razotkrivaju« (Barthes, 1975.: 209).

U svjetlu tog isticanja razrješenja i svršetka, istraživanje serijala i tipa pripovijedanja u njemu nude novu perspektivu. Kao što sam pokazala, serijali su obilježeni osjećajem budućnosti, obećanjem da će trajati do beskraja. Dok se pojedine priče završavaju, »trakavica« se mora nastaviti, a publika mora stalno biti uključena. U ovom odjeljku, dakle, želim promotriti pripovijedanje u serijalu u svjetlu njezine beskonačnosti, te se posebice usredotočiti na dva sredstva od ključne važnosti — uporabu neizvjesnog svršetka (»cliffhanger«, op. prev.) i trenutaka privremenog raspleta. Osim toga, ispitat ću kako serijal postavlja narativne konvencije drukčije od onih u knjigama i na filmu i kako ta razlika utječe na uključivanje u stalno nedovršen tekst.

Neizvjesni svršetak

Neizvjesni svršetak često se smatra tradicionalnim zaštitnim znakom serijala. Zbog toga u ovom odjeljku želim promotriti kako uporaba neizvjesnog svršetka formalno razlikuje serijal od dovršenog romana ili filma i kako su serijali u kojima raspravljam prilagodili ovo sredstvo.

Sve fiktionalne, a i nefiktionalne forme, pokušavaju angažirati publiku postavljajući i kujući zagonetku. (...) Neizvjesnost nam je u serijalima, međutim, nametnuta, tako da smo prepušteni iščekivanju od epizode do epizode, doslovce u neizvjesnosti. Neizvjesni svršetak obilježava taj prisilni prekid.

O neizvjesnom svršetku se obično razmišlja u kategorijama serijala u nijemom filmu. Razvoj radnje se prekida u ključnom trenutku, tako da se zagonetka ne razrješava, a glavni likovi ostaju u opasnosti. Publika ostaje s pitanjima: kako će junakinja pobjeći?, može li junak nadmudriti neprijatelja? Napetost koja izrasta iz naglog prekida pripovijedanja izražava se neizvjesnim svršetkom, tako da se različiti smjerovi kojima bi priča mogla krenuti zamrznu do sljedeće epizode. Serijali o kojima pišem, međutim, samo povremeno kao sredstvo koriste neizvjesni svršetak s njegovim izvor-

nim dramatičnim učinkom. Važno je uočiti narativnu konstrukciju pomoću koje se postiže taj trik. Kroz svaki serijal provlače se stalni problemi koje publika može pratiti kad ispusti određene epizode. (...) Te općenite priče pridonose cjelini serijala, u kojem će svaka epizoda imati svoju vlastitu strukturu, djelujući kroz dva ili više zapleta, od kojih se jedan često koristi kao komička protuteža ozbiljnijoj drami. Važnost tog preplitanja razlikovati će se od serijala do serijala. (...) U svim serijalima, dakle, ta epizodična konstrukcija podrazumijeva da se neizvjesni svršetak može izvući iz neke manje važne stvari, koja se često prikazuje komično i lako zaboravlja, dok važnija opća pitanja ostavljaju bez raspleta i bez odgovora. Zato je to samo formalno sredstvo i nije nužno povezano s mogućim završetkom priče. (...)

Trenuci privremenog raspleta

(...) Neizvjesni svršetak predstavlja važno sredstvo u narativnoj organizaciji »trakavice«. Njegova se upotreba, naime, također dovodi u ravnotežu rjeđim pojavama raspleta u serijalu, točkama u kojima se privremeno postiže nova harmonija. Serijali se razlikuju po tome koliko koriste tu strategiju. *The Archers* prilično često završava, poglavito na kraju tjedna, zajedničkim objedom ili okupljanjem obitelji. Drugi serijali skloni su čuvati takve trenutke za svetkovine poput Božića ili prigoda kao što su vjenčanja i sprovodi. Te trenutke obilježava obustava ostalih priča, iako će se one pojaviti u sljedećoj epizodi. Barem jednom će se istaknuti sklad unutar grupe likova, tako da se privremeno suspendiraju svađe i nesuglasice koje bi mogle prijetiti ravnoteži. Završni prizor takve epizode nije onaj koji gleda prema sljedećem nastavku, nego onaj koji ga presijeca — zagrljaj mladenaca, zdravica na obiteljskoj proslavi, skupina likova na svršetku zabave.

Naravno, nikad nema konačnog raspleta jer publika zna da će se priča nastaviti, ali takvi trenuci osiguravaju predah od hermeneutičnih drama neizvjesnog svršetka. Stoviše, te dvije mogućnosti, privremeni rasplet i neizvjesni svršetak, zajedno osiguravaju varijacije unutar utvrđenog obrasca organizacije serijala.

Upotreba prošlosti

U ovom odjeljku o pripovijedanju, za sada sam raspravljala o tome kako oblik serijala iskorištava želju publike da sazna što će se sljedeće dogoditi. Jasno je da publiku zanima i ono što se dogodilo u prošlosti. Serijal, kao što smo vidjeli, nudi mršavo pripovijedanje koje se u slučaju uspješnih serijala može nastaviti dvadeset ili trideset godina. U ovoj situaciji, nemaju svi gledatelji/slušatelji isto znanje o prošlosti serijala, a događaji koji su nekima u živom sjećanju, drugima su nepoznati. Epizode se mogu izostaviti; gledatelji/slušatelji mogu biti relativno novi pratioci programa; oni mogu vidjeti/čuti samo ograničeni broj epizoda, vjerojatno zbog svojih redovitih poslova. Ne ulaže se naročit trud da se publika drži u toku sa zbivanjima koje je možda propustila, a najavljivači koji uvode u programe očito ne mogu dati sažetak onoga što se do sada dogodilo. Stoga ne postoji nikakvo jamstvo da će pojedinci u publici mnogo znati o povijesti pojedinog serijala.

Treba, međutim, primijetiti da se neki gledatelji/slušatelji vrlo jasno sjećaju prošlosti serijala i očekuju da će sva upu-

čivanja na nju biti točna, do posljednje pojedinosti. Tu akumulaciju znanja kod posvećene publike prepoznaju oni koji rade na programima, koji se hvale detaljnom pažnjom koju publika posvećuje sitnicama u serijalu. Produkcijaska ekipa serijala *Coronation Street* uključuje i povjesničara programa koji jamči da su sva upućivanja na prošlost točna. Znanje koje se dobiva gledanjem ili slušanjem programa može se pojačati čitanjem knjiga koje se temelje na serijalima ili magazina koji se izdaju da bi zabilježili posebne događaje. Dvije tisućite epizoda serijala *Coronation Street*, primjerice, proslavljena je »suvener albumom« koji je uključivao sinopsis prve epizode i povijest događaja u *Ulici* tijekom prošlih dvadeset godina. Serijal, dakle, djeluje u situaciji u kojoj mora biti pristupačan svim gledateljima, a istodobno biti točan glede svoje vlastite akumulirane prošlosti. (...)

Premda je akumulirana prošlost važna za serijal, moglo bi se također reći kako je sposobnost da se »zaboravi« ono što se dogodilo u prošlosti serijala jednako ključna. Da je serijal morao nositi težak teret svoje prošlosti, ne bi se mogao nastaviti. Kad bi se novim gledateljima/slušateljima objašnjavale sve implikacije prošlih događaja, priče bi se razmrville. Naprotiv, ako serijali jasno prihvate (...) da imaju prošlost, ne mogu njome biti ograničeni. Kruta privrženost vlastitoj povijesti odbacuje se u korist fleksibilnijeg pristupa koji dopušta serijalima da djeluju u sadašnjosti.

U ovom odjeljku istaknula sam način na koji se formalne strategije pripovijedanja u serijalu razlikuju od onih u filmu ili epizodi serije, te sam ispitala uporabu neizvjesnog svršetka i prošlosti serijala. Te su strategije važne jer dopuštaju serijalu, dokle god djeluje unutar poznatog formata, da osigura dostatnu varijaciju kako bi spriječio osjećaj potpunog ponavljanja. Tako se prošlost može djelatno koristiti unutar priče, na nju se može usputno upućivati, ili može ostati publici kao potencijalno pomoćno sredstvo. Serijal se može prekinuti u trenutku nedovršene radnje ili visoke napetosti, u trenucima koji nemaju posebnu dramatičnu važnost, ili u trenucima privremenog raspleta. Te varijacije su ograničene, ali su dostatne da daju »ritam« i iskažu razliku unutar ponavljanja koje opisuju Heath i Skirrow (Heath and Skirrow, 1977.: 15). Ostatak ovog eseja će pokazati da upotrebu narativnih strategija, utemeljenih na razlici i ponavljanju, podupiru slične varijacije na razini karakterizacije i zapleta.

Karakterizacija i zaplet

U ovom odjeljku želim istražiti kako su karakterizacija i zaplet u serijalu međusobno spojeni tako da gledatelju osiguravaju poznatu podlogu, ali i stvaraju dovoljno iznenađenja da bi spriječili dosadu. Tako se isti zapleti mogu ponovno koristiti s različitim modulacijama, isti se lik može koristiti na različite načine, novi likovi mogu se uvoditi ili nestajati bez objašnjenja, ista situacija može stvarati različita iščekivanja. Način na koji taj proces djeluje možemo otkriti promatrajući, kao prvo, kako se serijal služi likovima, a zatim i kako su oni postavljeni unutar zasebnih zapleta.

Upotreba likova

Serijal uvijek koristi više likova od drame, ili čak serije, da bi pružio raznolikost i da se likovi ne bi prebrzo »potrošili«. Premda se zasniva na skupini ljudi iz istoga mjesta (Uli-

ca, Ambridge, Emmerdale), serijal će imati prilično velik raspon likova u smislu dobi, srodstva i shvaćanja jer, kao što ćemo vidjeti, takve varijacije dopuštaju širi raspon priča. Serijal mora imati najužu jezgu likova koji se godinama redovito pojavljuju i postaju bliski stalnom gledatelju/slušatelju. Osim toga, većina serijala uvodi nove likove za mali broj epizoda koje prikazuju priče za koje se glavni likovi možda ne bi mogli upotrijebiti. (...)

Likove u serijalu želim svrstati na tri načina za koja ću pokazati da osiguravaju osnovu za njihovu uporabu unutar priče. Svaki lik može se doživjeti kao *individualiziran lik*, kao *tip* i kao *položaj*, a distinkcije će se pojasniti u objašnjenjima koja slijede. *Individualiziran lik* je onaj kojega obilježavaju svojstva što pripadaju samo njemu ili njoj. (Upravo taj aspekt ističu novinski članci.) Neki likovi, vrlo često ali ne i uvijek, upravo oni koji se koriste radi komičnog efekta, bit će posebno obilježeni jednom od takvih osobina. (...) Drugi, posebice stalni likovi, imat će mnoštvo takvih osobina. Tako se Hilda Ogden prikazuje kao svadljivica, tračerica ali i žena koja katkad može biti dostojanstvena kad se suoči sa sudbinom; David Hunter (iz serijala *Crossroads*) izgrađen je kao čovjek ležerne, ugodne vanjšine koja prikriva njegovu ranjivost. Upravo isticanjem mnoštva tih individualiziranih likova serijal je u stanju potkrijepiti dojam beskrajno bogatog uzorka života i ljudi.

Ti se likovi na drugi način doživljavaju kad ih promatramo kao tipove. Prije sam spomenula da se naša referentna pozicija iz koje shvaćamo lik češće nalazi unutar serijala negoli izvan njega. Čini mi se također da neki likovi postaju tipovi s nizom osobina pomoću kojih se mogu oblikovati i drugi likovi. Tako postoji »tip Elsie Tanner« — seksipilne, prilično prosto odjevene i strastvene žene — koja se može prepoznati u drugim ženama iz serije *Coronation Street* — Riti, Suzie, Bet (uključila bih i Lena Fairclougha kao muški ekvivalent). Osim toga, druge žene u serijalu određene su time što ne pripadaju »tipu Elsie Tanner« — Mavis, Emily i Gail, koje su se razvile iz tog tipa da bi postale njegova suprotnost. (...)

Istu se skupinu likova na treći način može odrediti kao »nositelje statusnog položaja«: time podrazumijevam položaj koji oni u serijalu zauzimaju u smislu spola, dobi i bračnog stanja, a ponekad i u smislu klase i zvanja. U serijalu *Coronation Street*, tako, Ken Barlow, Steve Fisher, Mike Baldwin, Eddie Yeats, Fred Gee pa čak i Albert Tatloc, ma koliko se razlikovali kao individualizirani likovi ili tipovi, svi su (u vrijeme pisanja ovoga teksta), neoženjeni muškarci i odatle upotrebljivi u pričama koje se usredotočuju na udvaranje i ženidbu. (...)

Likovi, dakako, mogu imati više od jedne pozicije ovisno o tome što se ističe. Tako je Tony Archer istodobno suprug, sin, otac i farmer, a naglasak će jasno ovisiti o konkretnoj priči u koju je uključen u danom trenutku.

Možda je važno istaknuti da te tri kategorije nisu isključive; svi likovi u svako doba mogu se doživjeti kao individualizirani likovi, tipovi ili nositelji posebne statusne pozicije. Upravo interakcija tih triju kategorija dopušta da se likovi koriste na različite načine, a priči istodobno daje stabilnost i fleksibilnost.

Likovi u naraciji

Ova analiza likova u serijalu omogućuje da se sagleda kako se oni mogu koristiti unutar pripovijedne organizacije serijala. Nedvojbeno je da, dok su neki zapleti primjenjivi na sve, drugi će biti ograničeni na one posebnog tipa ili statusne pozicije. Veliki događaji — rođenje, ženidba, smrt — koriste se štedljivo da bi se mogli doživjeti kao posebne prigode. (Peripetije u kojima se istobno umire ili/i ženi mogle bi serijalu *Coronation Street* dati nešto od karaktera »sapunice«.) Zapleti koji su usredotočeni na ženidbu ili rođenje koriste se ograničenim, premda još uvijek širokim krugom likova; oni koji govore o smrti koriste se svim likovima, ali različite će osobine likova događaju dati osobit osjećaj dirljivosti, žalosti, šoka, pa čak i olakšanja. Takvi događaji obično zauzimaju dosta vremena u epizodi, a posebice u slučaju televizijskih serijala, podupiru ih prateći izvještaji u izdanjima posebnih magazina.

Opći zapleti, s druge strane, spojnice su serijala, osnova djela. U serijalima koje razmatram, oni se vrte oko problema kao što su odnosi u brakovima, među naraštajima, prijateljima, te oko svađa i poteškoća kod kuće. Ti opći zapleti primjenjivi su na sve likove, jer je svatko, na ovaj ili onaj način, uključen u složenu mrežu odnosa. Raznolikost se, dakle, postiže uključivanjem pojedinaca koji pridonose razlici između, primjerice, iste priče koja se bavi Annie i Billyjem Walkerom, Ivy i Brianom Tilseyem ili Gail i njezinom majkom. (...)

Važno je ipak, primijetiti, da se mogu dodati daljnji čimbenici raznolikosti tako da se publika iznenadi promjenom položaja ili da se lik ne ponaša tipski. Tako, otkriće da je Bet Lynch majka, njezin lik stavlja u položaj koji publici nije poznat i ne očekuje ga. Uporaba likova koji se ne ponašaju tipski, uobičajenija je od promjene statusnog položaja i vrlo je djelotvorna. Gnjev Emily Bishop iznenađuje i dira više od gnjeva Elsie Tanner, jednostavno zato što dolazi iz neočekivanog izvora. (...)

Uloga trača u serijalu

Trač unutar serijala

U ovom zaključnom odjeljku, pokušat ću analizirati ulogu trača, koji se često doživljava kao karakteristika serijala i vrlo često komentira u samim serijalima. Na jednoj razini, trač pomaže u stvaranju osjećaja svakodnevnosti na koji je upućivao početak ovog teksta (...) Što je važnije, trač u serijalu komentira radnju.

Većina tračeva publiku opskrbljuje novim obavijestima ili joj daje više pojedinosti o onome što se događalo. On formalno igra važnu ulogu tako što povezuje razne zaplete i različite likove, te ih čini suvislima. Tako će lik, uključen u jednu priču, naizgled usputnim razgovorom prenijeti obavijest o toj priči, a zauzvrat dobiti novosti o drugim zapletima u kojima on/ona ne sudjeluje.

Mjesta na kojima se može lako tračati zato su među najčešće korištenim postajama u serijalu — gostionice i dućani u serijalima *Coronation Street*, *The Archers*, *Waggoner's Walk* i *Emmerdale Farm*, sama ulica *Coronation*, seoska tratina ili predvorje crkve u serijalu *The Archers*. Na tim javnim mjestima likovi se mogu prema potrebi pojavljivati ili nestajati,

tako da to izgleda posve prirodno. (...) Scena u kojoj dva ili tri lika brbljaju o jednoj priči, može posve promijeniti smjer dolaskom drugog lika s drukčijom vrstom novosti. Takva postava podrazumijeva da se različiti zapleti mogu pomiriti i da ih mogu tumačiti likovi koji možda nisu izravno uključeni u radnju. Ovaj tekući komentar iznosi na vidjelo različite moralne pozicije što ih zauzimaju likovi koji komentiraju ono što se događa (...) i pribavljaju publici niz perspektiva s kojih ona može razumjeti radnju. Osim toga, takvi razgovori gotovo uvijek pokreću nagađanja o onome što će se dogoditi i što bi likovi mogli učiniti. Ova vrsta nagađalačkog trača istodobno potiče publiku na rješavanje nametnute zagonetke, te nam daje uvid u likove na koje se ona odnosi.

Trač vrlo često ima udjela u samoj radnji. Priče se vrlo često vrte oko pitanja: što znaju ili ne znaju različiti likovi, a odluka da lik sazna o prethodno nepoznatom događaju često je glavna tema. Takva se pitanja stalno javljaju u serijalima. (...)

Znanje dobiveno tračem u ovoj situaciji postaje nešto gotovo opipljivo što se daje, uskraćuje, slučajno otkriva ili se na to aludira. Trač zato postaje ne samo tekućim komentarom, nego i važnim dijelom radnje, pa je gotovo nemoguće povući crtu između radnje i komentara same radnje.

Trač izvan serijala

Vidjeli smo kako trač djeluje unutar serijala, igrajući istodobno važnu ulogu na razini radnje i pružajući publici obavijesti, ideje i nagađanja o onome što bi se moglo dogoditi. Također bih zaključila da, u smislu obavijesti i nagađanja, trač na sličan način djeluje izvan programa u raspravama koje serijal izaziva među svojim redovitim pratiocima. Draž uspješnog serijala sastoji se u tome što nam on nudi mjesto, metaforični lakat na šanku, kao komentatora tekućih događaja u kojima nas godine gledanja/slušanja čine stručnjacima. Takvi razgovori će uključiti informiranje o novim epizodama (»Što se sinoć dogodilo u *Coronation Streetu*?«) ili o događajima u dalekoj prošlosti. Oni tada potiču nagađanja tako da raspravu ne vode samo likovi u serijalu nego i publika. To ne znači da je publika općenito navučena na mišljenje da je svijet u serijalu stvaran. Štoviše, užitak takvih rasprava sastoji se u delikatnom uravnotežavanju rasprave o likovima kao stvarnim ljudima koji imaju prošlost, motivacije i budućnost, dok se istodobno prepoznaju formalne konvencije serijala u kojem se oni pojavljuju. U novinskim izvještajima kažu nam, primjerice, da će Suzie Birchall i Stevea Fichera izbaciti iz *Coronation Streeta*. Tu spoznaju možemo koristiti u nagađanju o tome kako će to uraditi; hoće li Steve biti otpušten?, hoće li otići zajedno, hoće li Suzie ovaj put uspjeti obaviti stvari u Londonu? Upravo ta vrsta upućenog nagađanja među publikom, svojstvena je reakciji na serijal i razlikuje ga od ostalih televizijskih formi.

Zaključak

U ovom eseju raspravljala sam o formalnim kategorijama unutar kojih »trakavica« djeluje i pokušala ocijeniti neke učinke ovog procesa. Trakavicu treba raditi s obvezujućim rasporedom, tako se na televiziji pojavljuje češće od jedana puta na tjedan, a ponekad, u radio programu, pet puta na tjedan. Da bi to postigla ona utvrđuje osnovu koja sve više i

više postaje poznata publici, a istobno zadržava dovoljno elastičnosti da bi mogla prikazati očito različite situacije. Ona nam pruža osjećaj nenapisane budućnosti, a istodobno i daje pristup prošlosti. Ostavlja nam da se pitamo što će se sljedeće dogoditi, katkada s uistinu napetim svršetkom. Upućuje nas u »nova« zbivanja koja su beskrajne varijacije trajnih obrazaca, te pribavlja istodobno raznolik i ograničen krug likova. To ravnovjesje između promjene i ponavljanja postiže se kroz ustrojstvo pripovijedanja i lika, a slijed priče se učvršćuje tračem i unutar i izvan teksta.

(Prijevod: Diana Nenadić)

Literatura

- Barthes, R., 1975., *S/Z*, London : Jonathan Cape
 Chatman, S., 1978., *History and Discourse*, Cornell : Cornell UP
 Grabo, C., 1928., *Techinque of the Novel*, New York (citiran kod Chatmana)
 Heath, S. and Skirrow, G., 1977., *Television — a World in Action*, *Screen*, vol. 18, no. 2
 Scholes, R. and Kellog, R., 1979., *The Nature of Narrative*, New York : OUP
 Todorov, T., 1975., *The Fantastic*, Cornell : Cornell UP

Christine Geraghty The Continuous Serial: a Definition

The essay discusses the formal terms within which a continuous serial operates and tries to asses some of the effects of this process.

The continuous serial has to work with a punishing schedule, normally

appearing on television more than once a week and sometimes, on radio, five times a week. In order to do this, it establishes a base which becomes increasingly familiar to its audience while maintaining sufficient flexibility to be able to present apparently different situation. It provides us with the feeling of an unwritten future while giving necessary access to the past. We are constantly left wondering what will happen next — occa-

sionally with a real cliffhanger. It presents us with »new« events which are endless variations on regular patterns and provides a range of characters which is both varied and limited. This balance of change and repetition is achieved through the organization of narrative and character, and the succession of the narrative is cemented together by gossip, both inside and outside the text.

Abstracts

Hrvoje Lisinski

William Wyler's Humanism (1960)

An essay, published in 1960, on the William Wyler's thematic preoccupation's with essential ethical issues and his »discrete« stylistic procedure is based on the analysis of three Wyler's films: *Detective Story*, *The Big Country*, *The Friendly Persuasion*.

William Wyler is marked by the fame that »he cannot make a bad film«, and the fame is not unfounded. He made films in a variety of genres: social drama, love tragedy, detective story, love comedy, historical spectacle, western. And he made very few mistakes at that — his films were at worst of medium value, mostly of highest artistic value. In the three films chosen for analysis, Wyler conveyed in a deep and artistically impressive manner a comment on some decisive and great problems of contemporary life, primarily ethical ones (a destructiveness of a dogmatic separation of the world into the good and the bad with nothing inbetween in *Detective story*; the question of inherent violence and its higher conscientious and social control in *The Big Country* and *Friendly Persuasion*). Wyler tended toward spiritualized realism, which was not only manifested in the choice of authentic and convincing ambiances, or in candid and subtle acting (actors are at the best in Wyler's films) but most of all in the vivacity of characters and in the importance of human problems the characters were the vehicles of. Wyler was one of the rare contemporary film artists in whose works big and powerful personalities still did important things.

Nikica Gilić

Yet another film festival without film industry

CROATIAN FESTIVAL OF SHORT FILMS, ZAGREB, 1997

UDC 791.66(497.5)

791.43-92

Reviewing the sixth Croatian film festival — Croatian festival of short films, one can mention several interesting and two excellent documentary film (*Mirila* by Vlado Zrnić and *Pogačica, ročelica, mendulica* — *Pag lace-making techniques*

by Vlatka Vorkapić). Several really good music videos were also screened at the Festival (*Stampedo* by Jasna Zastavniković, *Tama/Darkness* by Emil Matešić, *Mene ne zanima/I'm not interested* by Radislav Jovanov Gonzo), as well as few nice animated films, while the experimental films and videos production upheld its usual high standard (especially with *Sonata za Ernesta G./Sonata for Ernest G.* by Milan Bukovac and *Tomislav Gotovac* by Tomislav Gotovac). However, documentaries are generally produced by HRT (Croatian radio-television), the national television network, and too often suffer by its restrains. Musical videos are only periferally linked to the film production, while the experimentalists are too isolated from the world of dominant production to let anyone outside the experimentalist circle take credit for their success. It is in the wasteland of feature film production that the crisis of Croatian film industry is most clearly seen, but the solution should not be left to talents, enthusiasts and film buffs, because they are obviously incapable of supporting the film industry. The government officials should therefore decide whether they find our film industry worth restorin and, if they do, what can be done about it.

Borivoj Dovniković

Failed analogies

UDC 791.43-2(497.5)(091)

In a polemical reaction, primarily to the Ingo Petzke article 40 Years of Animated Films from Zagreb film Studio (published in CCC No. 7, 1996), the eminent animation author attempts to correct some of the mistaken interpretations and facts about the Zagreb School of Animation found in the aforementioned article. The lumping of Zagreb's situation with the situations of other socialist animation studios — as state controlled and supported art — is mostly wrong because Zagreb's animators were never accepted ideologically, but mostly and beneficially, ignored. This was the basis for completely free and creative authorial work in Zagreb's studio. No one was assigned to malevolently watch over and control the creation of the films, therefore the two film directors mentioned by name in Petzke's article as usurpers and ideological controllers over the work of Vlado Kristl were wrongly accused. They were simply film directors (and

named as such in the credits of Kristl's film) in a period when directorial work was dissociated and distinctively categorized from animation work and actual drawing. The practice of unified work in animation (with credits as »authors«) was introduced much later. Some other factual mistakes in Petzke's article and the award list are also pointed out.

Damir Radić

Nenad Pata: Masters of Zagreb Cartoon Films

UDC 791.43-2(049.3)

In a review of a book *Majstori zagrebačkog crtanoog filma* (*Masters of Zagreb Cartoon Films*), Zagreb 1996, the reviewer points that the book is a »remake« (second changed edition) of the previous author's book (*Život u fantaziji crtanoog filma — A Life in a Cartoon Film Fantasy*). Book is a compilation of interviews with animation authors and people connected with them and supplied with book author's comments. It offers some interesting statements by Zagreb animation authors, but lacks historical annotations and coherent structure.

Dragan Rubeša

Film Trends in the Nineties

UDC 791.43.04

The article is an overview of general film trends in the cinema of the nineties: The French revival, failing pressure of the Hollywood mainstream, festivals as the main trend indicators, a prolific wave of US »auteur« independents, the world domination of British social wave films.

The world cinema of the nineties is marked with highly dynamic trends. There is the French revival with C. Klapisch, M. Kassovitz, the new Chabrol and Rohmer. The pressure from Hollywood's mainstream blockbusters continues but lacks inventiveness with catastrophe films filled with sentimentalism and banal situations, unsuccessful high-budget comedy and women's films. Film festivals like Cannes, Sundance, Venice and Berlin continue to be the main trend indicators particularly sensitive to anything trendy and new. The rise of US »auteur« independents (low budget films) is also very important, with some of them competing for a place in the mainstream cinema, while others, like Sayles, continue to work low budget. This prolific off-field, with 800 films registered at the Sundance film festival, has become dense with short and transient recycling trends such as noire revivals, pulp poetics, gay films, young films, new age films, etc. In Britain, social wave films masterfully dominate over the staid mainstream adaptations of Shakespeare and Austin.

Tomislav Čegir

Wim Wenders' Iconography

UDC 791.44.071.1(430)

In the review article certain persistent motives and elements of Wim Wenders' films are presented: Loneliness, man-man or man-child relationships, the absence and idealization of family and women, cultural references to rock'n roll and literature, references to American culture, especially genre films, a European stylistic touch.

Most articles on Wenders in the Croatian press have been written in the eighties. His cult status has obviously changed and there have been only a few articles concerning him during the nineties. But Wenders continues to make films and now it is possible to get a clearer picture of his highly personal cinematic world and his persistent motifs. Wenders is primarily concerned with the individuality of his protagonists and their state of mind which is extremely sensitive to society in general. Wenders' protagonists are like those from American film noirs. They are loners on the margin of society without attachments to any specific community. This position is expressed through their on-the-road life situations. They travel a great deal, restraining themselves from any real action. They hesitate in their decisions and are afraid of facing their fears. In spite of not being attached to anyone, his protagonists do reluctantly develop an attachment with other males or a particular child. This serves as a kind of catalyst for altering the protagonist's self knowledge. There is also a change in the position of women in Wenders' films. In his first films women are narratively unimportant, but later on they become reasons for his protagonist's wanderings. Similarly, family is something inaccessible to Wenders' protagonists (they usually flee from family) but at the same time, family is something they yearn for. Being a sort of »cultural director«, Wenders shows keen interest in the cultural aspects of contemporary art, rock'n roll, literature, painting, American movies and movies in general, particularly in traditional genres like thrillers, detective films, and road movies. But though he is highly immersed in references to American popular culture, akin to his US contemporaries like Walter Hill, Wenders is basically a director with a European sensibility. He is assuredly a part of Europe's modernist tradition.

Vjekoslav Majcen

»Kinematograph« as a Theater Comedy Topic at the End of Nineteenth Century

UDC 792.2

This research paper in film history is about the earliest reactions of popular theater to the brand new phenomenon of film. The paper is based on published contemporary reviews and the preserved tran-

slation of the performed play, a German light comedy adapted to the Croat milieu. The play was performed in Zagreb in 1898, only two years after the first films were shown.

In the last days of February 1898, the new »light comedy« — Hans Huckelbin or Kinematograph — by German playwrights Oskar Blumenthal and Gustav Kadelburg opened at Zagreb's National Theater. It was the first known play using the new medium of film as a plot element to be performed on the stage in Zagreb. This was two years after the first film-PROGRAM was shown in Zagreb in 1896. The play was »localized«, meaning the names and places and references in the dialogue, were »Croatized«. The name of the play was Kinematograf ili Martin Smola. In the plot, the naive protagonist is set up to meet a nice girl unaware that everything is being filmed by a »candid« camera. The film is then shown within the normal program of »Kinematograph«, in front of the filmed man's wife, friends and family. The popular film program mentioned in the play was mostly the actual film program shown in Zagreb two years earlier. The cinema program referred to in the play was, of course, not screened on the stage, but just referred to within the dialogue. The play used the high popularity of cinema at the time, but also »fantasized« about the possibility of the »candid« camera and its possible misuses. The play contains general opinions about film as well.

Zagreb witnessed its encore thirty years later in 1928. It was also performed on stage in neighboring Ljubljana, Slovenia.

Ivo Škrabalo & Igor Tomljanović **Relja Bašić – An Actor for all Mediums**

UDC 791.44.071.2(049)

An extensive bio-filmographical interview with the renowned Croatian theater and film actor Relja Bašić.

In 1995, Relja Bašić (born Zagreb, February 14 1930) celebrated 40 years of acting in theater and in film (his first film role being remarkable episode in *Concert /Koncert/* directed

by Branko Belan, 1954; and the most celebrated roles were in Krešo Golik's *I Have Two Moms and Two Dads/Imam dvije mame i dva tate*, 1968, and *Who Sings Means no Harm/Tko pjeva zlo ne misli*), 1970. In the interview form, Bašić recounts his family and early years, and his education years (he started education for a sea officer, and worked on ships for awhile, but then entered and finished Academy of Theatrical Art in Zagreb). Then he talks about his work as theatrical (mostly comic) actor, as a director/actor of traveling Theatrical group Teatar u gostima (Theater in Visit) which he initiated and lead (which have given a host of performances over the Croatia and Ex-Yugoslavia, and about his experiences with film roles and film directors.

The interview is supplemented by the short encyclopaedic entry on Relja Bašić, and by his extensive filmography.

Christine Geraghty

The Continuous Serial: a Definition

The essay discusses the formal terms within which a continuous serial operates and tries to assess some of the effects of this process.

The continuous serial has to work with a punishing schedule, normally appearing on television more than once a week and sometimes, on radio, five times a week. In order to do this, it establishes a base which becomes increasingly familiar to its audience while maintaining sufficient flexibility to be able to present apparently different situation. It provides us with the feeling of an unwritten future while giving necessary access to the past. We are constantly left wondering what will happen next — occasionally with a real cliffhanger. It presents us with »new« events which are endless variations on regular patterns and provides a range of characters which is both varied and limited. This balance of change and repetition is achieved through the organization of narrative and character, and the succession of the narrative is cemented together by gossip, both inside and outside the text.

O suradnicima u ovom broju

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970.), apsolvent povijesti i povijesti umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Objavljuje filmske kritike i tekstove iz povijesti umjetnosti u *Hrvatskom slovu*, *Heroini*, *Kvadratu* i *Patini*, Zagreb.

Borivoj Dovniković (Osijek, 1930.), jedan od klasika zagrebačke škole crtanoga filma, pisac jedinstvene *Škole crtanog filma*, generalni sekretar ASIFA-e od 1995., Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973.), student je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, filmski kritičar u *Vijencu*, Zagreb.

Jelena Jindra (Rijeka, 1972.), studentica je novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967.) samostalni publicist, filmski kritičar splitskog *Feral Tribunea*, Zagreb.

Goran Kovač (Zagreb, 1975.), student je komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), zaposlen je u Hrvatskoj kinoteci, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), samostalna publicistkinja, na postdiplomskom je studiju iz Američkih studija u Zagrebu, redovita je suradnica *Vijenca* i *Kola*, te radijskih i televizijskih filmskih emisija, Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), studentica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1993. (*Kinoteka*, *Heroina*).

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936.), redovni profesor teorije filma na katedri Komparativne književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Filmski esejist, urednik Filmske enciklopedije i autor više knjiga iz teorije filma, Zagreb.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973.), student je Fakulteta političkih znanosti, Zagreb i povremeni suradnik filmskih emisija na 3. programu Hrvatskoga radija.

Jasna Posarić (Zagreb, 1965.), filmske kritike objavljuje od 1995. godine u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, a sada je suradnica *Novoga lista* i *Vijenca*.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), filmski kritičar u *Globusu* i urednik TV-programa u *Studiju*, Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Filmskom publicistikom počeo se baviti za vrijeme trogodišnjeg boravka u Londonu, gdje je bio suradnik dnevnika *Londra Sera*. Stalni je suradnik *Novog lista*, a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Ivan Salečić, Jr. (Zagreb, 1968.), samostalni je filmski kritičar, urednik »medija« u *Tjedniku*, Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvent montaže na ADU, filmski kritičar *Radija 101*, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), docent na ADU, autor je više knjiga s područja teorije filma, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Josip Visković (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, kritičar *Homo Volansa*, prevodi s engleskog.

Denis Vukoja (Livno, 1974.), filmske kritike objavljuje od 1995. godine u *Hrvatskom slovu* i časopisu *HVIDRA*, a povremeno surađuje i uređuje emisije o filmu na *Obiteljskom radiju* i *Studentskom radiju*, Zagreb.

Upute suradnicima

U dvije godine izlazenja, *Hrvatski filmski ljetopis* okupio je veći broj suradnika, koji su svojim stručnim prilogima omogućili redovito izlazenje časopisa i održavanje visoke kvalitete njegova sadržaja.

Radi što bolje daljnje suradnje, molimo suradnike da po mogućnosti poštuju sljedeće upute:

1. Prilozi za *Hrvatski filmski ljetopis* mogu biti pisani pisaćim strojem, ali preporučujemo da se uredništvu, kad god je to moguće, dostavljaju na disketi (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). *Uz disketu treba priložiti i ispis teksta.*

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu naslove filmova i drugih autorskih djela koje spominju, umjesto označavanja navodnicima, pišu *kosim slovima* (italic), a da druge mogućnosti uređivanja teksta (različiti formati slova, naredbe za formatiranje redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije koriste, jer sve kodove (osim italica), prilikom pripreme teksta za tisak moramo ionako usklađivati s drugim tekstovima i potrebama grafičkog uređenja cijelog časopisa i mijenjati, što tada zahtijeva ručno uklanjanje prethodno unijetih kodova.

3. Uredništvo ne postavlja nikakve uvjete glede duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštuju uobičajenu metodologiju citiranja izvora, a preporučujemo da bilješke pišu na kraju teksta. Na kraju teksta obvezatno treba navesti korištene i/ili citirane izvore i literaturu. Također je dobro navesti i što cjelovitiju filmografiju koja se odnosi na sadržaj teksta (kao što je to već uobičajeno u sadašnjim brojevima *Ljetopisa*).

Popis literature treba biti u sljedećem obliku: autor, godina, naslov, mjesto, izdavač (primjerice: Franklin, J., 1983., *New German Cinema*, London : Columbia Books). Kod navođenja izvora (citiranja) u tekstu, treba u zagradama navesti autora, godinu i, prema potrebi, stranicu citiranoga djela (primjerice: Franklin, 1983.: 35).

5. Posebice molimo autore da uz svoj stručni rad prilože sažetak (abstract) na hrvatskom (ili engleskom) jeziku. Sažetak ne smije biti duži od 30 redaka.

6. Uz tekst treba po mogućnosti priložiti i fotografije (koje vraćamo na zahtjev). Opis i redni broj slike treba biti označen na poleđini fotografije i na posebnom listu koji se prilaže uz tekst.