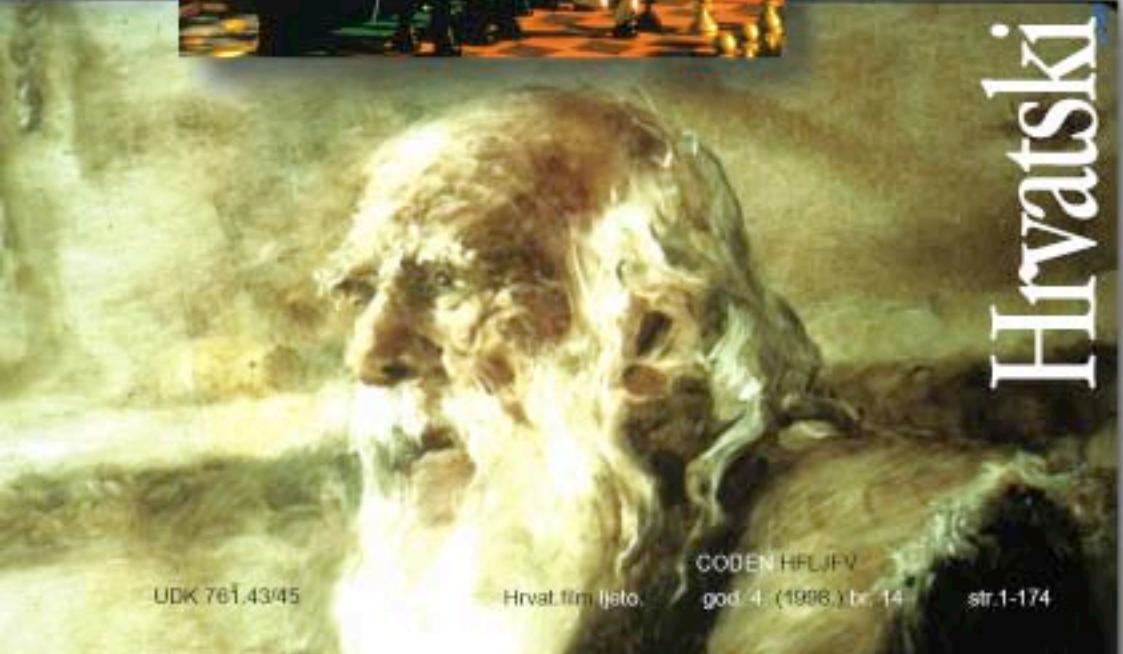
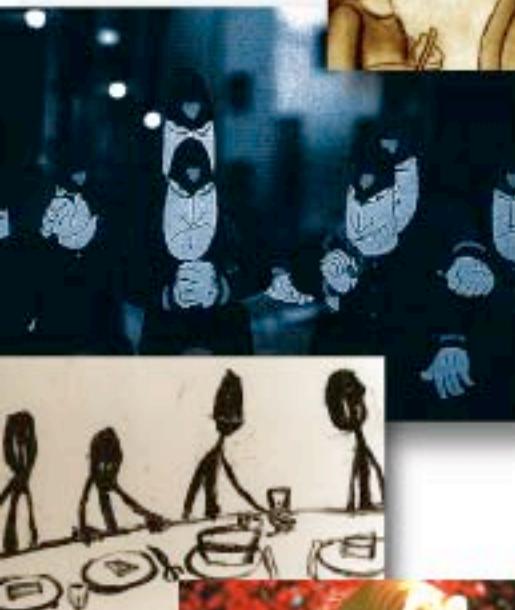


Zagreb
14/1998



Gilić
Gunning
Ivezic
Kragić
Luketić
Majcen
Milinković
Peterlić
Petrović
Piršić
Radić
Rubeša
Sablić
Šešić
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Vidović
Vukoja

OPIS
kn 30
Hrvatski filmski
TEHNIČKI
Izdavač: Hrvatski filmski Institut
Ulica: Trg Ante Starčevića 10
Postanski broj: 1000 Zagreb 1
Telefon: (01) 221-11-11
Telex: 100-1111-HFF-1
E-mail: hff@hff.hr
WWW: www.hff.hr

Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 4. (1998.), br. 14

Zagreb, travanj 1998.

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

Dio sažetaka i prijevod na engleski:

Hrvoje Turković

Lektorice:

Mijana Donkov, Ivana Ujević

Lektor tekstova na engleskom:

Mirela Pintarić

Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tiskak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljетopis izlazi tromjesečno u nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 30 kn

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12

tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764,
fax: 385 01/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@hztk.tel.hr
verica.robic-skarica@hztk.tel.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

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: 40.00 USD

Cijena oglašnog prostora: 1/4 str. 1.000,00 kn; 1/2 str. 2.000,00 kn; 1 str. 4.000,00 kn
U cijene je uračunat porez na dodanu vrijednost.

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministarstva kulture RH i Gradske ureda za kulturu, Zagreb

CODEN HFLJFV

Sadržaj

SINTEZE I INTERPRETACIJE

Ivo Škrabalo

101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ 1896.-1997. 3

Damir Radić

NEKE VRIJEDNOSNE ORIJENTACIJE U SUVREMENOJ HRVATSKOJ FILMSKOJ KRITICI 23

ZAGREB '98

Rada Šešić

SLIKANJE POKRETA I PSIHE, 13. svjetski festival animiranih filmova 33

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 13. SVJETSKOG FESTIVALA ANIMIRANIH FILMOVA 39

POŽEGA '98

Ante Peterlić

JEDNA DUGA MINUTA, U povodu 6. hrvatske revije jednominutnih filmova u Požegi 43

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 13. SVJETSKOG FESTIVALA ANIMIRANIH FILMOVA 46

FILMSKA PRIČA

Miljan Ivezić

LJETO S NATALIJOM 48

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen

KRONIKA travanj/lipanj '98. 59

BIBLIOGRAFIJA KNJIGA 67

PREMINULI: Dragutin Krencer, Krešimir Zidarić, Dušan Vukotić 67

KNJIGE

Damir Radić

KNJIGE M. ĆURIĆA, S. HUNDIĆA I J. HEIDLJA, D. ILINČIĆA I A. OREMOVIĆA 69

FESTIVALI

Dragan Rubeša

'FRENCH CAN-CANNES' – 51. FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM '98 74

U ŽARIŠTU

Damir Radić

RUSKO MESO 79

REPERTOAR

uredio: Igor Tomljanović

FILMSKI REPERTOAR 83

VIDEOPREMIRE 95

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Boris Vidović

POVIJEST(I) FILMA 101

Boris Vidović

POVIJEST FILMA – IZABRANA BIBLIOGRAFIJA 110

Bruno Kragić

POETIKA AMERIČKOG PUSTOLOVNOG FILMA 30-ih 115

Dunja Krpanec

FILMOVI DAVIDA MAMETA U KONTEKSTU POPULARNIH ŽANROVA:
DEMITOLOGIZACIJA POPULARNE KULTURE 121

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

Tom Gunning

'SAD JE VIDIŠ, SAD JE NE VIDIŠ: TEMPORALNOST FILMA ATRAKCIJE 131

BIBLIOTEKA LJETOPISA

Vjekoslav Majcen

HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (2) 140

SAŽECI/ABSTRACTS 170

O SURADNICIMA U OVOM BROJU 173

Hrvatski filmski LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 4 (1998), No 14

Zagreb, April 1998

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)

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (chief editor)

Design:

Luka Gusić

Summaries by:

Hrvoje Turković

Language advisors:

Mijana Donkov, Ivana Ujević, Mirela Pintarić

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 700 copies

Subscription abroad:

40 US Dollars

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljетopis

Hrvatski filmski savez

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771, 385 1/48 48 764,
fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@hztk.tel.hr
verica.robic-skarica@hztk.tel.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

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

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

CODEN HFLJV

Contents

SYNTHESIS AND INTERPRETATIONS

Ivo Škrabalo

101 YEARS OF FILM IN CROATIA 1896.-1997. – AN OVERVIEW OF THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA 3

Damir Radić

CERTAIN VALUE ORIENTATIONS IN CONTEMPORARY CROATIAN FILM CRITICISM 23

ZAGREB '98.

Rada Šešić

PAINTING THE MOVEMENT AND SOUL, 13th World Festival of Animated Films 33

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF ZAGREB '98 39

POŽEGA '98

Ante Peterlić

A LONG MINUTE, After the 6th Croatian Minute Movie Cup 43

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF POŽEGA 46

FILM STORY

Milijan Ivezic

SUMMER WITH NATALE 48

A CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CINEMA CHRONICLE: April/June '98 59

BIBLIOGRAPHY 67

DECEISED: Dragutin Krencer, Krešimir Zidarić, Dušan Vukotić 67

BOOK REVIEW

Damir Radić

BOOKS BY M. ĆURIĆ, S. HUNDIĆ AND J. HEIDL, D. ILINČIĆ, A. OREMOVIĆ 69

FESTIVALS

Dragan Rubeša

'FRENCH CAN-CANNES' – 51. FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 74

IN FOCUS: PREMIERE OF CROATIAN FEATURE

Damir Radić

RUSSIAN FLESH 79

REPERTOIRE

Edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE 83

VIDEO PREMIERES 95

RESEARCH AND STUDIES

Boris Vidović

FILM HISTOR/Y/IES 101

Boris Vidović

FILM HISTORY – SELECTED BIBLIOGRAPHY 110

Bruno Kragić

POETICS OF AMERICAN ADVENTURE FILM OF THE 1930ies 115

Dunja Krpanec

DAVID MAMET'S FILMS: DEMYTHOLOGIZATION OF POPULAR CULTURE 121

CONTEMPORARY THEORY IN TRANSLATION

Tom Gunning

'NOW YOU SEE IT, NOW YOU DON'T': THE TEMPORALITY OF THE CINEMA OF ATTRACTIONS 131

CHRONICLE'S LIBRARY

Vjekoslav Majcen

CROATIAN EDUCATIONAL FILM (2) 140

ABSTRACTS 170

THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 173

Ivo Škrabalo

101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.

Pregled povijesti hrvatske kinematografije*

»Živuće fotografije«

Kao i posvuda u svijetu, tako je i u Hrvatskoj razvoj novoga medija pokretnih slika počeo prvim javnim prikazivanjem *živućih fotografija* (kako je to u ono doba pompozno najavljena nova atrakcija). To se u Zagrebu zabilježilo 8. listopada 1896., dakle jedva deset mjeseci nakon pariške praizvedbe. Ipak, tadašnja sinkronost sa svijetom nije imala svoj priordan nastavak, pa se hrvatska kinematografija razvijala sporo i isprekidano, što je karakteristično za male i materijalno siromašne sredine. Doduše, naši preci nisu dugo čekali na putujuće kinematografe (koji su već od 1897. obilazili sve veće hrvatske gradove), kao ni na osnutak stalnih kinodvorana (1906. u Zagrebu i Puli; 1907. Split, Zadar i Rijeka; 1908.

Dubrovnik). Već 1907. radi i naša prva distribucija (u Zagrebu), a 1913. pojavio se i prvi stručni filmski list (u Bjelovaru). Nova je zabava i u Hrvatskoj odmah imala svoju publiku, pa su se našli poduzetnici koji su prikazivali uvezene filme.

Drukčije je bilo s domaćom proizvodnjom filmova. Za nju tada još zapravo i nije bilo potrebe, jer se preko distributerskih ispostava u Beču i Trstu moglo relativno jeftino doći do najsvježijih tržišno interesantnih filmova iz svijeta. Ipak, svaki je kino nastojao ponuditi i neke lokalne filmske zanimljivosti, pa su najčešće snimatelji na proputovanju (ili kakav domaći posjednik kamere) snimili nekoliko minuta prizora s gradskih ulica. Tako je 1903. u Opatiji i Šibeniku snimao



Brcko u Zagrebu (A. Grund, 1917.)

* Sažetak iz knjige čije je objavljivanje najavljeno u jesen 1998. godine u nakladi poduzeća GLOBUS naklada d.o.o. Zagreb. Predviđeno je da ovaj sažetak u knjizi bude tiskan u engleskom prijevodu.



Dvorovi u samoći (T. Strozzi, 1925.)

svjetski lutalica iz Poljske Stanislav Noworyta (1880.-1963.), a u Splitu je 1910. kino-vlasnik Josip Karaman (1864.-1921.) snimio nekoliko lokalnih aktualnosti, dok je 1911. u Zagrebu karijeru profesionalnog snimatelja započeo Josip Halla (1880.-1960.) s nekoliko reportaža, da bi 1912. u balkanskom ratu postao dopisnik francuske tvrtke *Éclair*, koja je njegove priloge uvrštavala u svoje žurnale, a nakon 1917. snimao je i prve hrvatske igrane filmove.

U vrijeme pojave filma Hrvatska je bila sastavni dio Austro-Ugarske, ali po državnopravnom statusu podijeljena, s obzirom na to da je njen primorski dio (Dalmacija s Istrom) pri-

padao austrijskoj polovici, dok je kontinentalna Hrvatska u sastavu ugarskoga dijela Habsburške monarhije imala ograničen politički subjektivitet, koji je olicavao Ban kao kraljev namjesnik i vlastiti Sabor, uz unutarnju autonomiju i pravo upotrebe hrvatskog jezika ne samo u lokalnoj upravi, nego i u zajedničkim institucijama. No, još od Napoleonova poraza 1814. stalno je postojala težnja za pravnim sjedinjenjem Dalmacije i Hrvatske, a poslije je bio utjecajan i pokret za ujedinjenje svih južnoslavenskih naroda. S druge strane, austrijski i ugarski faktori igrali su na kartu nacionalnih sukoba između Hrvata i Srba, kao i borbe za političku prevlast između talijanske manjine i hrvatske većine u Dalmaciji. Nešto od toga osjećalo se i u filmskome životu, jer su čak i kino-dvorane bile politički opredijeljene po tome jesu li prikazivale nijeme filmove s talijanskim, njemačkim ili hrvatskim natpisima...

Prvi svjetski rat: prvi igrani filmovi

Za vrijeme prvoga svjetskog rata i u Hrvatskoj je napokon počela proizvodnja domaćih filmova, no ona se nije dugo održala. Zbog ratnih sukoba s kinoreperertoara su nestali filmovi iz neprijateljskih zemalja (Francuske, Italije i SAD, dokle najjačih svjetskih proizvođača), što je dalo zamaha proizvodnji u Njemačkoj i u raznim zemljama Dvojne Monarhije. Ipak, u Hrvatskoj nije bilo realne industrijske i financijske podloge za vlastitu filmsku proizvodnju, jer je u cijeloj zemlji bilo svega oko 30 kino-dvorana. To ipak nije sprječi-



Jedan dan u turopoljskoj zadruzi (D. Chloupek, 1933.)



Šešir (O. Milić, 1937.)

lo skupinu filmom opsjednutih kazališnih ljudi da usred rata osnuju prvo hrvatsko filmsko poduzeće Croatia da bi proizvodili zabavne filmove. Nažalost, ništa od te produkcije nije sačuvano, pa tako o prvom hrvatskom filmu *Brcko u Zagrebu* (1917.) možemo suditi samo po škrtim novinskim napisima i emfatičnim reklamnim najavama. Bila je to adaptirana lagana komedija koja je nekoliko godina ranije prikazana u kazalištu, a igrali su najpopularniji kazališni glumci. I sljedeći film *Matija Gubec* (1917.) bio je adaptacija popularnog historijskog romana o seljačkoj buni u XVI. stoljeću romantičnog pisca Augusta Šenoe, koga su zvali »hrvatski Walter Scott«. Do kraja rata 1918. godine Croatia je snimila još pet filmova, ekranizacije nekih manje poznatih kazališnih komada. Ambicije pionira domaće filmske proizvodnje očito su bile okrenute publici kojoj su nudili zabavu i od toga očekivali prihod, ali može se prepostaviti da ti filmovi od četiri, pet, a jedan čak i od sedam »činova« (tj. kolutova vrpce) nisu dosezali ni razinu tadašnje austrijske filmske konfekcije, premda se zna da je film *Mokra pustolovina* (1918.) prikazan i u bečkim kinematografima.

U prvoj Jugoslaviji

Kad je potkraj 1918. stvoreno »Kraljevstvo Srba, Hrvata i Slovenaca« (ime Jugoslavija postat će službeno tek 1929.),

na području filmske industrije izgledi su, prividno, bili bolji, već i zato što se u mnogo većoj državi moglo računati na mrežu daleko većeg broja dvorana (vjerojatno oko 150). Zagreb je postao ekonomski centar filmskoga života u novoj državi, jer je bio sjedište Saveza filmskih poduzeća i Saveza kinematografa za cijelu zemlju, a tu su bili i najjači uvoznici i distributeri (npr. 1938. godine u Zagrebu djeluje 16 distributora od ukupno 23, koliko ih je tada bilo u cijeloj Jugoslaviji).

Odmah nakon ujedinjenja 1919. krenulo se i s novom *tvornicom filmova* Jugoslavija film, u kojoj su se okupili uglavnom isti ljudi kao i u dotadašnjoj Croatiji. Snimljeno je i prikazano nekoliko žurnala s aktualnostima, a snimljeno je i 4-5 zabavnih filmova po već prokušanom receptu. *Kovač rasplja* (1919.), režirao je Heinz Hanus (poznat kao tvorac prvog austrijskog filma još 1908.), a po bizarnosti valja spomenuti *U lavljem kavezu* (1919.), jer je improviziran kad je u Zagrebu gostovao jedan cirkus sa sedam lavova, pa su publiči čak naplaćivane ulaznice da gledaju filmsko snimanje! Već nakon godinu dana rada Jugoslavija film upada u krizu, iz koje se nikada neće izvući, premda početkom 1922. ambiciozno otvara Školu za kinematografsku glumu (s odobrenjem prosvjetnih vlasti), u sklopu koje je snimljen iigrani film *Strast za pustolovinama* (1922.) u režiji ruskog emigranta



Barok u Hrvatskoj (O. Miletic, 1942.)

Aleksandra Vereščagina. Nakon toga filmska proizvodnja zameće, jer su se na malom tržištu domaći filmovi pokazali nereentabilnim, a država nije pokazala volju priskočiti u pomoć. U to vrijeme američki film već osvaja europske ekrane i potiskuje njemački repertoar, što utječe i na postupnu promjenu ukusa publike. Nakon još jednog pokušaja glumca Tita Strozzija (1892.-1970.) koji je pokušao stvoriti produksijski model zadruge kazališnih umjetnika za film *Dvorovi u samoci* (1925.), sve do drugog svjetskog rata u Hrvatskoj nema ni jednog igranog filma namijenjenog tržištu.

Najkreativnija sineastička individualnost u međuratnom razdoblju bio je Oktavijan Miletic (1902.-1987.), koji je sa svojim neprofesionalnim brillantnim filmovima, nastalim između 1932. i 1937., stvorio prvi zaokruženi umjetnički opus u povijesti hrvatskoga filma (koji je, srećom, sačuvan), vlastitim novcem i na 9, 5 mm vrpcu. Za svoje (još uvijek nijeme) filmove dobijao je međunarodna priznanja, pa mu je na smotri amaterskih filmova u Parizu za film *Poslovi konzula Dorgena* (1933.) nagradu uručio predsjednik žirija Louis Lumière osobno, a 1936. na Mostri u Veneciji dobio je prvu nagradu za *Nocturno*, ironijsku parafrazu tadašnjih *horror*a. Posljednji u nizu filmova toga ciklusa – *Na žalost samo san* (1932.), *Strah* (1933.), *Zagreb u svjetlu velegrada* i *Faust* (oba 1934.) – bio je prvi hrvatski zvučni film *Šešir* (1937., 16 minuta). Nekoliko godina kasnije, za vrijeme rata, Oktavijan

Miletic će režirati prvi hrvatski cjelovečernji zvučni film *Lisinski* (1944.), a u razdoblju nakon drugog svjetskog rata taj će renomirani snimatelj brojnih filmova nesebično prenositi svoja znanja na mlađe ljudе.

Za razvoj hrvatskoga filma sretna je okolnost što je veliki vizionar socijalne medicine dr. Andrija Štampar u Zagrebu 1927. (uz pomoć Rockefellerove fondacije) otvorio Školu narodnog zdravlja, modernu instituciju preventivne medicine, koja je u svoj program zdravstvenog prosvjećivanja od samoga početka uvrstila i medij filma. Tako je nastala organizirana filmska proizvodnja, koja je potrajala sve do 1960. U okviru nje snimljeno je 165 filmova koje je (samo do 1940.) vidjelo preko 25 milijuna gledatelja, a preko pokretnog projektoru mnogi su od njih u zabačenim selima prvi put uopće doživjeli pokretne slike! Na početku se eksperimentiralo u tehničkom pogledu, pa je u nekoliko filmova primijenjena tehnika sjenki (kao preteča animacije), a 1929. nastao je čak i prvi crtani film (300 metara) *Martin u nebo*. Tražeći najbolji način za plasiranje edukativnih poruka, ljudi iz Škole narodnog zdravlja stvorili su i nekoliko vrlo naivnih igranih filmova, sve dok se dolaskom filmskog entuzijasta, ruskog emigranta ing. Aleksandra Gerasimova (1894.-1977.) nisu definitivno opredijelili za dokumentarni film kao najpogodniji način za poduku gledatelja o pravilima higijene u svakodnevnom životu. Paralelno s edukativnim, oni su snimali i tzv. *kulturne* filmove, među kojima je *Život u turopoljskoj zadruzi* (o životu velikih obiteljskih zadruga), premda snimljen još 1933., dobio nagradu tek 1960. na festivalu etnografskih filmova u Firenzi.

Ipak, film je kao nov medij i fenomen vizualne atrakcije itekako ušao u život, o čemu svjedoči i pojavljivanje brojnih publikacija namijenjenih isključivo filmskim sadržajima: u razdoblju do 1941. evidentirana su čak 52 naslova, većinom kratkotrajnih, novina i časopisa specijaliziranih za filmska pitanja, koji su se, osim pisanja o tekućem repertoaru inozemnih filmova, povremeno bavili i domaćom filmskom proizvodnjom.

Drugi svjetski rat: film u službi propagande

Kad je u munjevitom travanjskom ratu 1941. došlo do sloma vojske i raspada državne strukture kraljevske Jugoslavije (koju su okupatori podijelili na devet područja s različitim statusom upravljanja), Hrvatska je proglašena formalno nezavisnom državom, s vladavinom ustaškog režima ekstremne fašističko-nacističke orijentacije, ali politička i vojna podrška Trećeg Reicha i Mussolinijeve Italije imala je zapravo karakter protektorata nad ovom praktički nesamostalnom totalitarističkom kvazidržavom. Što se filma tiče, sustavna filmska proizvodnja u Hrvatskoj počinje 1942. stvaranjem državnog proizvodnog poduzeća Hrvatski slikopis. Njegova osnovna zadaća bila je propaganda, pa je pokrenut 15-dnevni žurnal *Hrvatska u rieći i slici*, koji se od 1943. pojavljuje svake subote pod imenom *Hrvatski slikopisni tjednik*, a snimljeno je i nekoliko kratkih *kulturnih* filmova, među kojima se isticao *Barok u Hrvatskoj* (1942.) Oktavijana Miletica. Tada je u njegovoj režiji snimljen prvi cjelovečernji zvučniigrani film *Lisinski* (1944.) o životu kompozitori



Koncert (B. Belan, 1954.)



Ne okreći se sine (B. Bauer, 1956.)

tora prve hrvatske opere u vrijeme narodnog preporoda sredinom XIX. stoljeća. Unatoč patetičnoj intonaciji romantičarskih ideja i rodoljubnih emocija, *Lisinski* je bio potvrda profesionalne dozrelosti zagrebačkog kruga filmskih entuzijasta.

Paradoksalno, za vrijeme ustaškog režima stvorene su materijalne i tehničke pogodnosti za filmsku proizvodnju kakve do tada nikada u Hrvatskoj nisu postojale. Zbog propagandne važnosti filma nabavljeno je iz Njemačke dosta moderne filmske tehnike, a na kraju rata sve je to u zadnji čas bilo i spašeno od već planiranog odvlačenja u Njemačku. Naime, tom su tehnikom namještenici Hrvatskog sliskopisa potajno snimali povlačenje fašističkih vojski i ulazak partizana u Zagreb. Od tog materijala Branko Marjanović (1909.-1996.) stvorio je dokumentarni film *Oslobođenje Zagreba* (1945.), koji je stvarno i simbolično označio početak života hrvatske kinematografije u sasvim novim uvjetima, kad je Hrvatska postala dio nove komunističke Jugoslavije.

Državna kinematografija u drugoj Jugoslaviji

Još prije završetka rata stvoreno je 1944. Državno filmsko poduzeće za cijelu Jugoslaviju sa zasebnim Filmskim direkcijama za svaku od šest federalnih jedinica, koje su preuzele svu filmsku tehniku i sirovi materijal zatečen u pojedinim centrima, a privatne kino-dvorane (oko 180 u Hrvatskoj) već su tijekom prve poratne godine postupno podržavljene. Kinematografija je organizirana po sovjetskom modelu (kao, uostalom, i gotovo sve druge sfere života), a teme filmova obuhvaćale su razne aspekte upravo završenog rata i pobjede antifašističkih snaga. Prvi filmovi nove jugoslavenske kinematografije snimljeni su u Hrvatskoj, među kojima se ističe *Jasenovac* (1945.), dokument o zloglasnom koncentracijskom logoru za Židove, Srbe i hrvatske antifašiste, snimljen ubrzo nakon njegova oslobođenja u proljeće 1945. godine. Zahvaljujući kompletnoj tehničkoj bazi koja je neoštećena preuzeta u času partizanske pobjede, Zagreb je u prvo vrijeme pružao tehničke usluge i drugim filmskim centrima u Jugoslaviji, no dio postojeće tehnike prenesen je kasnije u Beograd, dok je velik dio arhiva snimljenog negativa otpremljen u tvornicu cipela da posluži kao sirovina za gumenu obuću...

Unatoč jakim centralističkim tendencijama koje su u ono doba bile nazočne u svim sferama društvenog života, filmska proizvodnja u novoj Jugoslaviji već je na samom početku bila federalno ustrojena, nije se razvijala samo u jednom centru i nikada nije stvorila nekakav jugoslavenski Hollywood. Zato ideoološki monizam pobjedičke komunističke partije nije bio apsolutan (barem ne u filmu), jer se filmski život u različitim nacionalnim centrima razvijao različitim tempom, tako da su došle do izražaja razlike u tradicijama, mentalitetima i kulturološkim preokupacijama svake sredine. Ipak, u onom trenutku za sam opstanak i razvoj hrvatskog filma bilo je presudno što ga je država uzela pod svoje okrilje. Tako su ideolesko-političke potrebe komunističke države pokrenule kotač domaće kinematografije s mrtve točke u kojoj je isuviše dugo mirovao, jer ranije nije bilo stimulacije ni od strane

vlasti, niti od nezainteresiranog i samo profitu usmjerenog privatnog kapitala.

Prvi filmovi: socijalistički realizam

U reorganizaciji jugoslavenske državne kinematografije stvoren je 1946. u Zagrebu poduzeće Jadran film kao centar za proizvodnju svih vrsta filmova (od edukativnih na uskoj vrpci do igrahih), koji je preuzeo svu zatečenu tehniku, a bio je smješten u zgradu jedne škole. Između 1953. i 1955. godine izgrađen je novi »filmski grad« koji se tijekom sljedeća tri desetljeća širio i popunjavao, tako da je oko 1980. godine Zagreb imao možda najbolju i najsvremenije opremljenu tehničku bazu u Jugoslaviji i jednu od boljih u Europi (o čemu govori široko razvijena suradnja na pružanju usluga za velike američke koprodukcije). Prviigrani film nove hrvatske kinematografije *Živjeće ovaj narod* (1947.) bio je i prvi film žanra partizanskog filma, koji je tada nastao u svim filmskim centrima Jugoslavije. U okvirima nemaštvito shvaćenih pravila socijalističkog realizma, taj je film stvorio formulu koja je u jugoslavenskom filmu primjenjivana još i mnogo godina kasnije, doduše na višoj profesionalnoj razini: spomenimo skupe spektakle, kao filmske doprinose kultu Titove ličnosti: *Bitka na Neretvi*, 1969., Veljka Bulajića; i *Sutjeska*, 1973., Stipe Delića. U prvim godinama početničke kinematografije, *Zastava* (1949.) Branka Marjanovića (1908.-1996.) kudikamo je zrelije djelo nego filmovi sličnoga tipa.

Zanimljivo je da nakon *Zastave* sljedećih sedam godina (sve do *Opsade*, 1956.) u Hrvatskoj, za razliku od drugih republika, nije snimljen ni jedan film s partizanskom tematikom. Unutar tadašnjeg skromnog opsega (najčešće jedan, iznimno dva filma godišnje), hrvatska je filmska proizvodnja pokazala tematsku i žanrovsку raznolikost: željelo se ispitati interes publike i, ujedno, učiti zanat u novom mediju. Tada je fenomenalan odjek kod publike doživio prvi film »lakšega žanra« *Plavi 9* (1950.) Kreše Golika (1922.-1996.), didaktična komedia sa športskom temom, koja je bila dužna afirmirati novi tip »socijalističkog morala« u fizičkoj kulturi. Najzrelijim filmom početničkog razdoblja u ono vrijeme smatran je *Bakonja fra-Brne* (1951.) Fedora Hanžekovića (1913.-1997.), koji je u vrijeme oštrog sukoba komunističke vlasti s Katoličkom crkvom pretvoren u protucrkveni pamflet s grubo karikiranim likovima redovnika u jednom franjevačkom samostanu.

U to doba snimljen je i prvi hrvatski film koji je doživio čast da bude zabranjen: *Ciguli Miguli* (1952.) Branka Marjanovića. Koliko je taj film zapravo bio bezazlen u ismijavanju nezgrapnosti lokalne birokracije moglo se vidjeti tek četvrt stoljeća kasnije. Naime, cenzura je film napokon odobrila 1977., ali je u redovitoj kino-mreži prikazan tek 1989.!

Staljinovo izopćenje Jugoslavije iz komunističkog *lagera* 1948. godine nije odmah donijelo promjene u politici prema kulturi, ali postupno je stega popuštal, a sovjetski model više nije bio obvezatan, pa su umjetnici bili slobodniji u estetskom izboru, premda se od njih i dalje tražila ideoleska pravovjernost. Tako su se filmski redatelji mogli okretati i nekim drugim uzorima osim sovjetskih, što nije, dakako, automatski osiguravalo neke spektakularne domete, ali je pro-

širivalo obzorja filmskoga mišljenja. Vatroslav Mimica (1923.) u svom prvijencu *U olui* (1952.) iskušava principe američkog *thrillera* u ambijentu dalmatinskog otoka, a u komediji *Jubilej gospodina Ikla* (1955.) preuzima modele *slapsticka*, dok se u socijalnoj priči iz predratnog razdoblja *Kameni horizonti* (1953.) Šime Šimatovića (1919.) osjeća odjek talijanskog neorealizma, a u poetskoj paraboli Kreše Golika *Djevojka i brast* (1955.) uočljiv je utjecaj crno-bijele fotografске ekspresije meksičkog snimatelja Gabriela Figueroe. Određene asocijacije na francuski predratni *film noir* pobudivao je i najbolji film toga razdoblja *Koncert* (1954.) Branka Belana (1912.-1986.).

Pedesete godine: producentska kinematografija

Novi zakon o filmu 1956. bitno je izmijenio materijalni položaj kinematografije: država više nije izravno financirala filmsku proizvodnju u okviru budžeta, ali ju nije ni prepustila na milost i nemilost slabašnom tržištu, nego je nađeno srednje rješenje. Dio prihoda od prikazivanja svih filmova, domaćih i stranih, obavezno je izdvajan u posebni fond za domaću proizvodnju, da bi pojedini filmovi naknadno dobivali novac iz tog fonda, razmjerno broju gledatelja u kinodvoranama i prema rezultatima prodaje u svijetu. Taj je fond bio centraliziran u Beogradu, ali je pet-šest godina kasnije sustav djelomice izmijenjen, pa su fondovi decentralizirani po republikama. Proizvodna poduzeća i dalje su ostala najutjecajniji faktori kinematografije, jer su se u njima donosile odluke, relativno neovisno o državnim tijelima, o tome tko će i što snimati. Za razliku od prethodne *državne*, nastupilo je razdoblje *producentske* kinematografije.

Pedesetih su godina hrvatski filmovi bili vjerojatno najinteresantniji u cijeloj jugoslavenskoj proizvodnji. Najplodniji i jedan od najkompetentnijih redatelja, autoritet čak i za svoje kolege, Branko Bauer (1921.) započeo je s dva omladinsko-pustolovna filma: *Sinji galeb* (1953.) i *Milioni na otoku* (1955.), a zatim se afirmirao izvrsno režiranim ratnim filmom *Ne okreći se sine* (1956.), koji je značio novost u tada već podosta šablonskom pristupu partizanskom filmu. Njegov film makedonske produkcije *Tri Ane* (1959.) anticipirao je kritički pristup, koji će se nametnuti kao *crni val* (ponajviše u srpskoj kinematografiji) istom u sljedećem desetljeću.

Jedan od najgledanijih hrvatskih filmova pedesetih godina bio je *Svoga tela gospodar* (1957.) Fedora Hanžekovića, ekranizacija istoimenog popularnog kazališnog komada Slavka Kolara, koji je predočio autentičan dijalektalni govor i trajnu bijedu seoskoga života u okviru sentimentalne priče isprepletene humorom. *H-8* (1958.) Nikole Tanhofera (1926.) predstavio je redatelja sa sklonošću za moderni lapidarni izraz, realiziran na razini europskog filma onoga vremena. To mu je donijelo prvu nagradu na festivalu u pulskoj Areni (toj specifično jugoslavenskoj izmišljotini, hibridu smotre godišnje produkcije i konfrontacije nacionalnih kinematografija unutar federacije).

Prvi film Veljka Bulajića (1928.) *Vlak bez vozognog reda* (1959.), epska evokacija poratne kolonizacije, kad su čitava sela prebacivana s posnoga dinarskoga krša u plodne panonske ravnice, postao je točka zaokreta u hrvatskom, ali i ju-

goslavenskom filmu. Utjecaj klasičnog američkog epskog *westerna* i prepoznatljive rezonance talijanskog neorealizma, autor nije ni pokušao prikrivati.

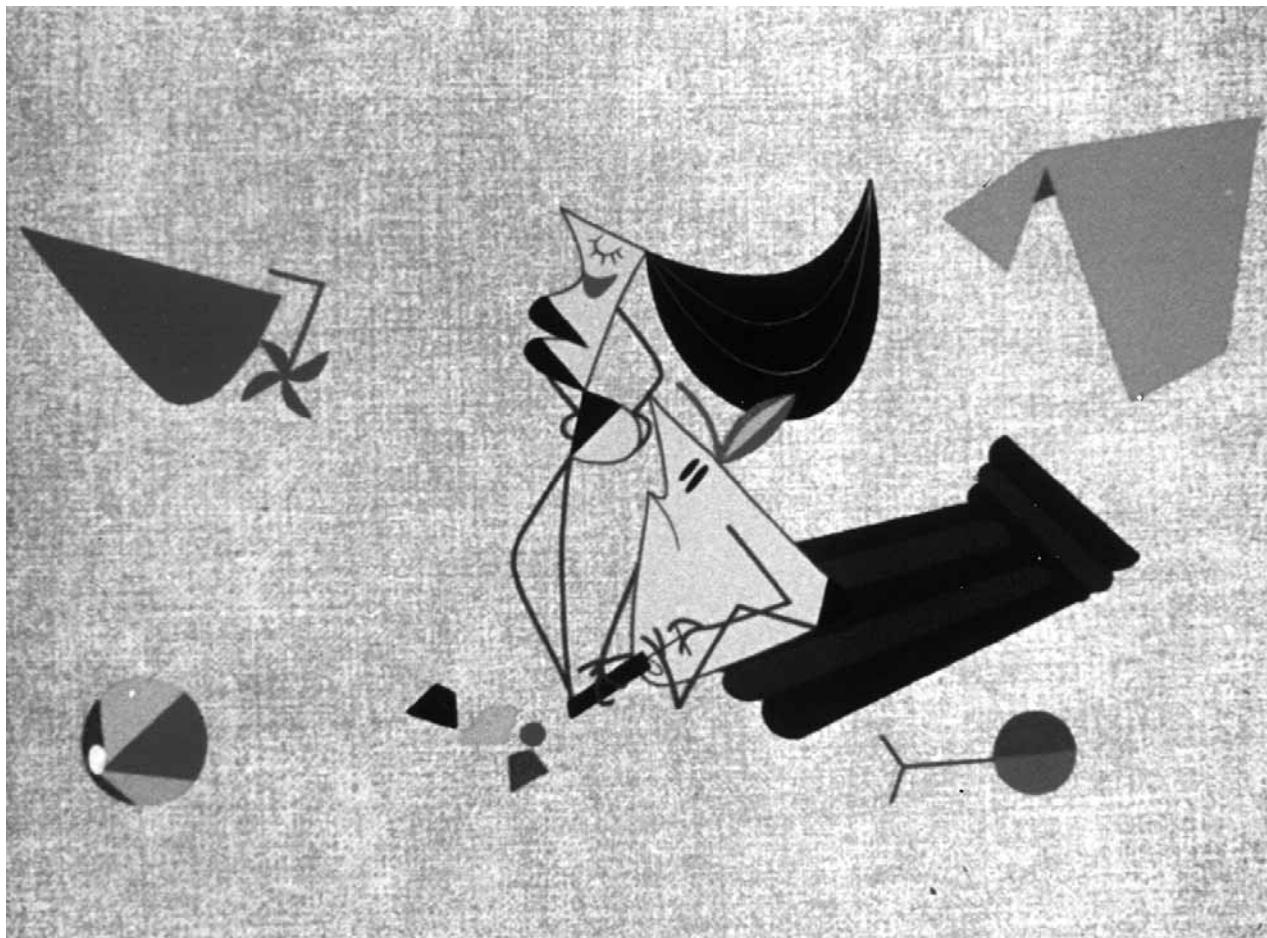
Na prijelazu između pedesetih i šezdesetih godina istodobno se odvijalo nekoliko procesa. Proizvodnja filmova, financirana preko saveznog fonda, postala je manje ovisna o izravnom državnom nadzoru na planu ideologije. Stoga film nije davao nekih većih razloga za političke intervencije, kojih je i drugdje bilo manje, jer je atmosfera postala liberalnija i snošljivija. S druge strane, narasla je samosvijest filma kao integralnog dijela kulture. Nije se više radilo o početničkim lutanjima, stasala je već i kritička misao u cijelom nizu časopisa i novina u raznim centrima, a jugoslavenski su filmovi (među njima i hrvatski) postali cijenjeni i rado pozivani gosti na festivalima, doduše u ono doba tek kratkoga filma. U tom smislu posebno je bio važan festival u Oberhausenu, koji je bitno pomogao ne samo dokumentaristima, nego i svjetskoj afirmaciji *zagrebačke škole crtanoga filma*.

U tim je godinama bilo mnogo medurepubličkih gostovanja redatelja, koji su snimali izvan svoje uže sredine, ali ipak to nije dovelo do integracije kreativnih snaga u neku jedinstvenu jugoslavensku kinematografiju, koja je i dalje ostala na svoj specifičan način multikulturalna, onoliko koliko je u svojim temeljima bila multinacionalna i multilingvalna. Od hrvatskih autora Bauer je, osim u Skopju, radio i u Beogradu (*Prekobrojna*, 1962.), gdje su gostovali još Tanhofer (-*Osma vrata*, 1959.) i Bulajić (*Uzavreli grad*, 1961.), koji je svoj prvi veliki partizanski spektakl *Kozara* (1962.) snimio u Sarajevu. Zagrebački filmski centar bio je isto otvoren za redatelje iz drugih sredina, pa su u Jadran filmu režirali neki od najboljih i najtraženijih: srpski majstor akcijskog žanra Žika Mitrović evokacijom jednog partizanskog potvhvata u *Signalima nad gradom* (1960.) i povijesnim spektaklom *Nevesinjska puška* (1963.); dok je vodeći slovenski autor France Štiglic došao do nominacije za *Oscara* uzbudljivom pričom *Deveti krug* (1960.) o tome kako su obični ljudi u Zagrebu pomagali progonjenim Židovima.

Šezdesete godine: autorska kinematografija

Autorska kinematografija začeta je u nezadovoljstvu filmske javnosti stanjem duhovne sterilnosti i kreativne stagnacije u sustavu producentske prevlasti u filmskoj proizvodnji. Sama ideja da na svim razinama odlučivanja u složenom postupku stvaranja filmova presudna uloga treba pripasti onima koji te filmove stvaraju – a to su autori – činila se logičnom i spasonosnom. Financijska kriza saveznog fonda (u kojem je bilo sve manje novca za sve veći broj filmova) pospješila je njegovu decentralizaciju po republikama (1962.), a nakon nekoliko godina sistem financiranja izmijenjen je tako da dotacije nisu dodjeljivane producentskim kućama za njihove godišnje programe, nego pojedinim projektima koje su na javne natječaje podnosili autori izravno, čime su oni u određenom smislu postali i vlastiti producenti.

Za prodor koncepta autorske kinematografije (u smislu Truffautove sintagme *cinema d'auteur*) velik je utjecaj imao pariški časopis *Cahiers du Cinéma* kao teoretski izraz francuskog novog vala. Za drukčije shvaćanje filma izvan usta-



Surogat (D. Vukotić, 1962.)

ljenih navika argumente su davala djela Fellinija i Bergmana, a nakon izmirenja Tito-Hruščov osjetio se utjecaj filmova iz post-staljinskog otvaranja u sovjetskoj i poljskoj kinematografiji, a zatim i mladoga naraštaja mađarskih, čeških i slovačkih redatelja. I neki jugoslavenski filmovi odsakali su prkosnim otklonom od uhodanih konvencija – slovenski *Ples v dežju* (1961.) Boštjana Hladnika; omnibus *Kapi, vode, ratnici* (1962.) trojice srpskih debutanata Pavlovića, Rakonjca i Babca, te filmovi Makavejeva i drugih bivših beogradskih amatera – dajući poticaja snimanju drugačijih filmova s većim artističkim ambicijama i dometima.

U Hrvatskoj je žarište poricanja konvencionalnog filma bilo u krugu zagrebačkih filmskih amatera, posebno preko osebujnih festivala na kojima je brisana razlika između amaterskog i profesionalnog filma, što su se pod imenom GEFF (*Genre-film festival*) počevši od 1963., održavali u Zagrebu svake druge godine. Ipak, najblizi izvor nadahnuća za stvaranje autorske kinematografije bila je *zagrebačka škola crtanoga filma* sa stvaralačkom klimom u kojoj je bilo manje političkog miješanja nego u igranom filmu. Takav višak slobode eksperimentiranja baš je na prijelazu između pedesetih i šezdesetih godina potvrđen i međunarodnom afirmacijom u obliku niza velikih svjetskih nagrada za hrvatske crtane filmove, među kojima su posebno odjeknule dvije, obje iz

1962.: prvi Oscar dodijeljen neameričkom crtanom filmu za *Surogat* Dušana Vukotića i venecijanski Zlatni lav filmu *Samac* Vatroslava Mimice.

Ciklus modernističkih igranih filmova Vatroslava Mimice, koje je snimio tijekom šezdesetih godina, reprezentativan je za cijeli duhovni sklop koji se naziva *autorskom kinematografijom*. Nakon čitavog desetljeća na crtanom filmu, gdje se sa svojim hermetičkim ostvarenjima afirmirao u svjetskim razmjerima, Mimica je s filmom *Prometej s otoka Viševice* (1964.) stvorio prvi priznati autorski igrani film u Hrvatskoj i jedan od prvih u Jugoslaviji. U idućem filmu *Ponedjeljak ili utorak* (1966.), potpuno je odbacio fabulu, pa odustaje od »zbivanja« radi stvaranja mozaične slike »stanja«. Mimica je nastojao svoje filmove učiniti sinkronim s modernim strujanjima u ondašnjoj *festivalskoj kinematografiji* Europe, što je bio dobar primjer tendencije koja je nazvana *socijalistički estetizam* (kao parafraza nekadašnjeg *socijalističkog realizma*: ljestpotom forme prikrivamo sterilnost sadržaja). Publika, međutim, nije pokazivala mnogo razumijevanja za ovakve filmove, pa je deset tisuća ljudi u rimskom amfiteatru u Puli isfučkalo, vizualno vjerojatno najimpresivniji i meditativno možda najsugestivniji, Mimičin film *Kaja, ubit će te!* (1967.).



Imam 2 mame i 2 tate (K. Golik, 1968.)

Najbolji hrvatski filmovi nastali su upravo šezdesetih godina, u okvirima *autorske kinematografije*, a stvorili su ih estetski izolirani autori koji su tragali za vlastitim izrazom svaki za sebe, jer ih nije povezivalo ni programsko, ni generacijsko zajedništvo. Jedan je takav osamljenik Ante Babaja (1927.), koji filmski medij nastoji uvijek staviti u službu umjetničkog viđenja svijeta, tražeći pritom nekonvencionalna izražajna sredstva. Njegov prvijenac, stilizirana obradba klasične Andersenove bajke *Carevo novo ruho* (1961.), sadržavao je političke aluzije na kult ličnosti, a nakon ovog »zanimljivog promašaja« Babaja će tek šest godina kasnije u *Brezi* (1967.) dati punu potvrdu svojih stvaralačkih dometa. Polažeći od lirske priče Slavka Kolara o sudbini nježne i lomne seljanke koja se od ostalih žena u selu izdvaja poput »breze među bukvama«, Babaja je u suradnji sa snimateljem Pintetrom obogatio likovnu komponentu filma u duhu hrvatske slikarske naive.

Poticajna stvaralačka klima pogodovala je da se izraze i autori koji su godinama čekali da snime filmove koji bi odstupali od dotadašnjih konvencija. Takav je *Rondo* (1966.) Zvonimira Berkovića (1928.), višestruko nagradivan i jedan od malobrojnih hrvatskih filmova koji su prikazani u kinodvoranama više europskih zemalja. U ovom komornom filmu osebujne dramaturgije, koji je na estetski uzbudljiv način kao princip filmske strukture preuzeo glazbeni oblik ronda, neki su kritičari prepoznali opću odliku hrvatskih filmova da se radnja vraća na svoje ishodište i dali su joj ime *dramaturgija ronda*.

Socijalno kritički film

Jedan od prvih filmova koji je odškrinuo vrata slobodnjem istraživanju aktualnih socijalno-političkih tema bio je *Licem u lice* (1963.) Branka Bauera, priznatog majstora tradicionalne narativne strukture, koji svojim rukopisom nije pripao estetskim inovatorima, ali je imao velike zasluge za rast i razvijevanje filmske pismenosti u našoj sredini. Ovaj izražito angažiran film uzbudio je duhove te je imao znatnog utjecaja na pojavu i širenje socijalno-kritičkog filma u cijeloj Jugoslaviji, čak više u srpskoj, nego u hrvatskoj kinematografiji.

Unatoč vladajućem estetskom modelu autorske kinematografije, upravo je u šezdesetim godinama najplodniji hrvatski sineast bio Fadil Hadžić (1922.), sklon konvencionalnom izrazu, koji je u jedanaest godina između 1961. i 1971., snimio čak dvanaest filmova različitih žanrova (neke od njih izvan Hrvatske). Njegov prvijenac *Abeceda straha* (1961.) solidan je *thriller* iz okupiranog Zagreba, no za njegov opus karakteristični su filmovi suvremenih tema. Tako je Hadžić nastavio Bauerovu liniju socijalno-kritičkog filma (*Druga strana medalje*, 1965.; *Divlji anđeli*, 1969.), a njegov vjerojatno najbolji film *Protest* (1967.) otiašao je u kritičkom stupu čak i dalje od Bauerova upozorenja, jer je samoubojstvo Hadžićeva buntovnog junaka djelovalo kao teška optužba protiv prilika u kojima samo takav oblik protesta može imati nekog odjeka.

Već pomalo posustaloj tendenciji kritičkog preispitivanja zbilje novu je vitalnost dao Krsto Papić (1933.), pripadnik



Lisice (K. Papić, 1969.)

nove generacije sineasta koja se u kreativnu djelatnost hrvatskog filma uključila sredinom šezdesetih, svojim sugestivnim djelom *Lisice* (1969.), možda najvažnijim hrvatskim filmom sedmoga desetljeća, učinivši prodor u delikatnu i filmom jedva dotaknutu temu o 1948. godini, kad se borba protiv Staljinovih pristaša provodila grubim metodama naslijednim od staljinizma. Sljedeći mu je film ekranizacija popularne groteske Ive Brešana *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1973.), u kojoj lokalni politički moćnici nameću svoju interpretaciju Shakespearea u pripremanju amaterske predstave. Za treći dio svoje trilogije o bahatom odnosu moćnih predstavnika totalitarne vlasti prema pojedincu, *Život sa stricem* (1988.), Papić je morao čekati petnaest godina, a i tada je do filma došao poslije savladavanja žestokih političkih osporavanja.

Povratak žanru

I Krešo Golik se vratio igranom filmu nakon što je, iz političkih razloga, više od deset godina bio prisilno pasivan kao redatelj. U vrijeme nadmetanja autorskih osebujnosti u baratanju artističkim alatom filmske ekspresije, on je imao hrabrosti snimiti *Imam 2 mame i 2 tate* (1968.), majstorski primjerak filma koji jednostavno priča svoju slojevitu priču i kroz nju prenosi gledateljima svoju humanu vizuru problema djece rastavljenih roditelja. Golik je zatim snimio glazbenu komediju *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.), izrazito popul-

istički film iz međuratnog Zagreba, koji je stekao kulturni status kod gledatelja, a kritičari su ga proglašili najboljim hrvatskim filmom svih vremena. S ova dva filma Golik se dokazao kao jedna od najkompletnijih kreativnih ličnosti hrvatskog filma, koji je dao poticaja za ono što se nakon razmaha autorskog filma prije ili kasnije moralno nametnuti kao nužnost: povratak žanru.

Doduše, i u ovom je razdoblju bilo onih koji žanr nisu uopće ni napuštali. Tako je Bulajić baš tijekom šezdesetih godina izgradio žanr skupih spektakala na partizanske teme (*Kozara*, 1962.). Nakon promašaja s naivnom slikom nuklearne katastrofe prema scenariju Cesare Zavattinija *Rat* (1960.) i neuspjelog zaleta u komornu dramu izolirane partizanske jedinice u surovim zimskim uvjetima *Pogled u zjenicu sunca* (1966.), Bulajić je pristupio svom najambiciozijem i najskupljem pothvatu, čija je realizacija trajala četiri godine, a na produkciji je udržao vodeće kuće iz svih republika. Bila je to *Bitka na Neretvi* (1969.), film koji samo djelomično pripada hrvatskoj kinematografiji, ali je zapamćen kao prototip filmskog projekta iza kojega je stala država novcem iznad redovitih sredstava namijenjenih filmskoj proizvodnji, čemu se pridružila besplatna pomoć JNA i posebno sponzorstvo predsjednika Tita. U filmu je nastupila ekipa od blizu 60 domaćih i svjetskih glumačkih imena (među njima Orson Welles, Yul Brynner, Hardy Krüger, Sylva Koscina, Franco Nero,



Živa istina (T. Radić, 1972.)

Sergej Bondarčuk i drugi.), a premijera u Sarajevu bila je poseban spektakl, na koju su uzvanike iz svijeta dovozili posebni charter-avioni iz Rima i Pariza. Grandioznost tog filmskog pothvata privukla je interes publike, a nakon njega slijedili su i drugi spektakli snimljeni u drugim republikama Jugoslavije, koji su također uspjeli ishoditi specijalne državne dote cije za ovaj žanr, prepoznatljiv i zapamćen ponajprije po megalomaniji i udvorničkoj mitomaniji.

Na mnogo skromnija sredstva mogli su računati debitanti. Tako je dobitnik Oscara za crtani film Dušan Vukotić (1927.) snimio svoj prviigrani film *Sedmi kontinent* (1966.), ali bez većeg odjeka. Od nekolicine mlađih koji su tijekom šezdesetih godina snimili svoje prve filmove (Galić, Ivanda, Peterlić, Arhanić, Kljaković) nitko se nije nametnuo kao izrazit autor, ali su u narednim desetljećima svi uspješno nastavili kreativan rad bilo na filmu, bilo na televiziji, dok se Peterlić, kao prvi Hrvat s doktoratom iz područja filma, posvetio filmologiji.

Među debitantima iz tog razdoblja najviše je uspjeha postigao Antun Vrdoljak (1931.) s netipičnim ratnim filmom *Kad čuješ zvona* (1969.), koji je dobro prošao i kod publike i na festivalima, pa je ubrzo snimio i svojevrsni nastavak *U gori raste zelen bor* (1971.), obogativši svojom osobnom autorskom vizurom partizanski film, najautentičniji žanr koji je iznjedrila jugoslavenska kinematografija.

Sedamdesete godine: kolektivna autocenzura

Proizvodnja igranih filmova u Hrvatskoj postupno se ustalila na četiri do šest naslova godišnje, primjereno materijalnim

mogućnostima kinematografije koja je upućena na materijalnu pomoć države. Tako je tijekom šezdesetih godina snimljeno 53, a sedamdesetih 51 hrvatski igrani filma, no ta je brojčana sličnost možda jedina zajednička karakteristika tih dva ju filmskih desetljeća, koja su se u mnogo čemu bitno razlikovala. Naime, potkraj 1971. došlo je do korjenite promjene političke i društvene klime u cijeloj Jugoslaviji, kad je partijskim udarom na sjednici Centralnog komiteta SK Jugoslavije u Karadorđevu smijenjena vodeća politička garnitura u Hrvatskoj, čime je uglašeno *hrvatsko proljeće* i praktički je okončano petogodišnje razdoblje relativnog liberalizma unutar komunističkog poretka u cijeloj Jugoslaviji. Nakon toga je uslijedilo zaoštrevanje ideološkog nadzora u svim sfarama kulture i duhovnih djelatnosti, a posebno u filmu. Brojni su se umjetnici i intelektualci našli na nikada objavljenim »crnim listama« i na taj su način odstranjeni iz javnosti. To je nerijetko značilo i gubitak mogućnosti rada u struci koja je okrenuta javnome sudu.

Duhovna situacija sedamdesetih godina u Hrvatskoj, obilježena pojačanom represijom, može se označiti traumatiziranim, a na području filma to je za posljedicu imalo kreativnu sterilnost, jer je ideološka rigidnost u kombinaciji sa stavljanjem u »bunker« pojedinih filmova, neke autore nagnala na šutnju (prisilnu ili dobrovoljnu), dok je većina onih koji su radili u to doba pribjegavala *kolektivnoj autocenzuri*.

Pada u oči da su tih godina rado snimani filmovi »bezopasnih« žanrova, kakav je, na primjer, dječji film, a između solidnih djela nekolicine redatelja (Tadej, Relja, Arhanić) posebno se izdvojio *Vuk samotnjak* (1972.) Obrada Gluščevi-

ća (1913.-1980.), najzrelij i film za mlade ikada snimljen u hrvatskoj kinematografiji, koji je imao mnogo gledatelja u zemlji i u svijetu. Uz dječji, ratni je film također bio jedan od »sigurnih« žanrova koji svom autoru u pravilu nije donosio neugodnosti, pogotovo ako ovaj nije imao ambicije proširivati standardne žanrovske konvencije, a upravo su takvi većinom bili hrvatski partizanski filmovi ovoga razdoblja (radili su ih Mimica, Tadej i Vukotić.).

Ipak jedan je ratni film na svoj način obilježio cijelo razdoblje sedamdesetih godina u hrvatskoj kinematografiji, kako nagradama, tako i kontroverzijama koje je izazvao. Bila je to *Okupacija u 26 slika* (1978.) Lordana Zafranovića (1944.), autora koji je u Pragu studirao režiju, pa je – zajedno sa skupinom kolega iz Zagreba, Beograda i Sarajeva – svojim filmovima iz sedamdesetih godina bio pripadnik tzv. *praške škole*. *Okupacija u 26 slika* pretenciozan je film epskog pristupa zbivanjima u Dubrovniku prvih dana drugog svjetskog rata, a bit će ponajviše zapamćen po prizoru od sedam minuta kad ustaše kolju i masakriraju zatočenike u autobusu, jer je izведен s tako nemilosrdnim naturalizmom da može biti uvršten među najokrutnije scene političkog horora u domaćem i svjetskom filmu. Zbog ovog filma, zapaženog na festivalima, Zafranović je stekao status miljenika jugoslavenskog komunističkog *establishmenta*, jer je stvorio paradigmu za ideološki podoban sadržaj u elitističkoj estetskoj ambalaži. Zato se u doba kreativne recesije upravo ovo djelo nameštalo kao idejno-estetski uzor i mjerilo drugima, čemu su se suprotstavili mladi kritičari, ali su bili onemogućeni, a njihovi napisi, koji su tom stilski pretencioznom filmu osporavali vrijednost i originalnost, popraćeni su opasnim političkim diskvalifikacijama.

Tih se godina predstavio i drugi zagrebački pripadnik *praške škole* Rajko Grlić (1947.) s dva filma (*Kud puklo da puklo*, 1974. i *Bravo maestro*, 1978.), ali svoj će autorski profil uobičiti tek svojim kasnijim filmovima *Samo jednom se ljubi* (1981.), *Đavolji raj* (1989.) i *Čaruga* (1991.). Sa zanimanjem je dočekan prviigrani film kazališnog i televizijskog redatelja Tomislava Radića (1940.) *Živa istina* (1972.), u kojem je ingeniozno primijenio metodu *cinéma direct* da bi ostvario frapantno uvjerljiv portret jedne autentične žene, a sličnom je metodom, s manje uspjeha, snimio još jedan film (*Timon*, 1973.), no zatim sve do pada komunizma nije više dobio prilike baviti se filmskom režijom.

Među novim autorima u ovom razdoblju najviše je onih koji su se prethodno afirmirali kao dokumentaristi, pa su svoj interes za teme iz suvremenog života dalje razvijali u igranom filmu. Takav je Bogdan Žižić (1934.) u svom viđenju ekonomskih emigranata u filmu *Ne naginji se van* (1977.), a iste je godine Nikola Babić (1935.), također vrstan dokumentarist pasivnih krajeva, snimio o istoj temi zapažen film *Ludi dani* (1977.). U prvom igranom filmu *Godišnja doba* (1979.) cijenjeni dokumentarist Petar Krelja (1940.) dao je brilljante portrete troje djece iz doma za nahočad.

Količinski gledano, u hrvatskom filmu sedamdesetih godina dominirali su rutinski socijalni feljtoni o društvenim pojавama marginalnog značenja, u kojima se fingirala kritičnost koja je rijetko koga uzbudivala. Ipak, bilo je i većih produ-



Mala čuda velike prirode (B. Marjanović, 1971.)

centskih pothvata dostoјnjih poštovanja, kakav je povijesni spektakl *Seljačka buna* (1975.) Vatroslava Mimice, premda je publiku ostavio prilično hladnom svojim ideologiziranim prikazom, odstupivši od uvrježene legende o borbi za seljačku pravdu, koja čini dio hrvatskog kolektivnog pamćenja. U pozitivnu bilancu ovog razdoblja treba još uvrstiti Golikovu *Ljubicu* (1978.) te dvije Babajne ekrанизacije djela suvremenog pisca Slobodana Novaka: *Mirisi, zlato, tamjan* (1971.) i *Izgubljeni zavičaj* (1980.), dok je Berković, koji je zabilastao svojim privijecem u prethodnom desetljeću, snimio samo jedan film, slojevitu psihološku dramu *Putovanje na mjesto nesreće* (1971.).

Osamdesete godine: odumiranje države

Tijekom posljednjeg desetljeća postojanja Jugoslavije, u hrvatskom filmu jasno se vidjelo da je u tijeku postupna smjena generacija: neki su veterani snimali svoje posljednje filmove, ali nove su se snage već pojavile. Afirmirala se hrvatska sekcijska *praške škole* (Zafranović i Grlić), a za žanrovske film kao novu tendenciju bilo je to plodno desetljeće, koje je svojim djelima obilježio Zoran Tadić, a njemu su se pridružili još neki autori njegove generacije (Ivana, Tomić, Šorak).

Nakon uspjeha, više političkog nego umjetničkog, s filmom *Okupacija u 26 slika*, Zafranović je snimio još dva filma o sudbini revolucionara (*Pad Italije*, 1982.; i *Večernja zvona*, 1986.) te ih je proglašio svojom autorskom trilogijom koja bi kroz intimne sudbine trebala dočarati burnu i dramatičnu historiju revolucije i njezinih stranputica. Premda neovisan o utjecajima primitivne ideologizirane estetike iz prvoga razdoblja socijalizma, Zafranović je nastojao pomodne filmotvorne postupke i svoju neprijepornu vizualnu ekspresivnost združiti s »političkom korektnošću« onoga vremena, a to je značilo likove, sudbine i postupke protagonista uokviriti u svojevrsnu apologetiku revolucionarne mitologije. U filmovima *Ujed andela* (1984.) i *Aloha-praznik kurvi* (1988.) Zafranović se nastojao vratiti svojim prvotnim preokupacijama – ljubavnim i seksualnim strastima u mediteranskom ozračju, u koje je upleo i stanovite elemente nadrealističke ikonografije. I drugi hrvatski pripadnik *praške škole*, Rajko Grlić snimio je svoje najvažnije filmove upravo u ovom desetlje-



Ritam zločina (Z. Tadić, 1981.)

ću: *Samo jednom se ljubi* (1981.), *U raljama života* (1984.), *Za sreću je potrebno troje* (1988.) i *Đavolji raj* (1989.), za koji je dobio prestižnu prvu nagradu na festivalu u Tokiju. U Grlićevim filmovima moglo se prepoznati elemente blage društvene kritike, nužno potreban sastojak za svaki film koji je imao pretenziju da bude relevantan u »post-ideologiziranoj« fazi kinematografije, koja više nije bila pod rigidnom kontrolom kao u vrijeme *socrealizma*, jer se vlast mogla osloniti na razborit stupanj autocenzure, odnosno samoubuzdavanja autora u kritičkom pristupu.

Ritam zločina (1981.) Zorana Tadića (1941.) kasnije je proglašen najboljim hrvatskim filmom osamdesetih godina, a ujedno je i referencijalno djelo kojim je otvoreno novo poglavje u povijesti estetskih usmjerenja hrvatskoga filma. Tadić je začetnik *žanrovskoga filma*, orientacije utemeljene na novom promišljanju filmske estetike tako da se pridaje posebna važnost žanrovskim odrednicama, što je bilo sukladno načelima i kriterijima vrednovanja kritičarske skupine *hičkovaca*, koja je u oponiranju spram ideologiziranih konvencija, pa i nesnošljive isključivosti autorskog filma, posegnula za tradicionalnim žanrovima, njegovanim u »tvornicama sanja« Hollywooda četrdesetih i pedesetih godina i iznova otkrivenim od strane francuskih *novovalovaca* tijekom šezdesetih i *novoholivudskih* režisera potkraj sedamdesetih godina. S malim sredstvima, ali s velikom podrškom kritike i svoje generacije, Tadić je u deset godina snimio čitav niskobudžetni autorski opus, koji je imao mnogo snažniji odjek u krugovima kolega i filmofila, nego kod publike: *Treći ključ* (1983.), *San o ruži* (1986.), *Osudenici* (1987.), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989.) i *Orao* (1990.). Taj pristup filmu (kombinacija krimića, misterije, *thrillera* i socijalnog feljtona) našao je i svoje sljedbenike u drugim žanrovima, kao što su Živorad Tomić (*Kraljeva završnica*, 1987.; *Diploma za smrt*, 1989.), Branko Ivanda (*Zločin u školi*, 1982.), pa i nešto drugačiji Dejan Šorak (*Mala pljačka vlaka*, 1984.; *Oficir s ružom*, 1987.; *Krvopijci*, 1989.).

Na tragu socijalnih feljtona o suvremenim društvenim pojavama snažne kontroverze izazvao je Nikola Babić filmom *Medeni mjesec* (1983.) zato što je u svoju podostu shematič-

nu priču o korumpiranosti zagrebačkog ambijenta novih bogataša bez zazora unio, za ono vrijeme odvažno i otvoreno, prikazivanje erotike i spolnosti. Nakon ovoga filma Babić više nikada nisu odobrena sredstva za novi film, no on se počeo baviti producenturom, pa je u tu svrhu stvorio »Uranijski film«, koji će svojim primjerom poslužiti kao jedan od poticaja nastanku i širenju filmskoga poduzetništva u obliku malih kompanija u Hrvatskoj.

Tih su godina dotadašnji najugledniji redatelji najavili postupan odlazak sa središta naše filmske scene. Svoje posljedne filmove snimili su Vukotić (*Gosti iz galaksije*, 1981.), Mimića (*Banović Strahinja*, 1981.), Hadžić (*Ambasador*, 1984.) i Golik (*Vila Orhideja*, 1988.). Mnogo aktivniji bio je Veljko Bulajić, ali ni jednim od četiri filma u ovom razdoblju nije dosegnuo razinu svojih ranijih velikih produkcija, iako je filmom *Obećana zemlja* (1986.) pokušao realizirati nastavak svoga prvoga uspjeha (*Vlak bez voznog reda*, 1969.), a njegov posljednji film *Donator* (1988.), svojevrstan akcijski film o upornoj potrazi Gestapo-a za vrijednom zbirkom umjetničkih slika, doista nije nalikovao na njegova prethodna djela, ali bilo je kasno da Bulajić pokaže neko svoje novo autorsko lice, jer je već zauzeo svoje jasno određeno mjesto unutar hrvatske i jugoslavenske kinematografije.

Nakon početka s partizanskim filmovima, Antun Vrdoljak se postupno posve preusmjerio prema hrvatskoj literaturi. Njegove ekranizacije nekoliko vrhunskih djela naše suvremene literarne klasične – *Kiklop* (1982.), prema romanu Ranka Marinkovića, i *Glembajevi* (1988.), prema Krležinoj drami i proznom ciklusu – donijele su hrvatskom filmu u ovom razdoblju djela koja je publika neočekivano dobro prihvatala: svaki od tih dvaju filmova privukao je u Zagrebu nešto više od magične granice od 100.000 gledatelja (iako su u to doba rekordan gledanosti obarali pornografski filmovi, čiji je uvoz postupno i gotovo neopazice toleriran). Vrdoljak je među prvima spojio televiziju i film, tako da je istodobno snimio TV seriju u pet nastavaka iigrani film, objedinjujući na taj način financijske i tehničke kapacitete tada već bogate TV Zagreb i još uvijek vrlo profitabilnog Jadran filma. U desetljeću nakon Titove smrti *Život sa stricem* (1988.) Krste Papića, tvrd realistički prikaz provincijskih oblika staljinističkih progona u vrijeme nakon raskida sa Staljinom (snimljen prema romanu Ivana Aralice) uzburkao je duhove i izazvao bučne, ali tada već dosta nemoće, napade najdogmatskih krugova unutar Partije. Satisfakciju za sve nevolje Papić je dobio kada je taj politički proganjena film nominiran za *Zlatni globus*.

Ima kritičara koji smatraju da je *Sokol ga nije volio* (1988.) Branka Schmidta (1957.) jedno od najboljih ostvarenja hrvatske kinematografije osamdesetih godina. U svakom slučaju, bio je to prvi hrvatski film koji se usudio pokazati kolonu izmučenih vojnika i civila koja je, nakon što su se generali vojske NDH predali saveznicima u južnoj Austriji (gdje su bili izručeni na milost i nemilost Titovim oficirima), prošla tzv. *križni put* od tisuću i više kilometara u pratinji okrutnih partizanskih goniča. Glavni je junak ove ratne drame seljak koji tijekom svih ratnih godina igra svoju vlastitu igru između ustaške i partizanske vojske u jednom selu u Slavoni-



Glembajevi (A. Vrdoljak, 1988.)

ji, držeći da je u ratu najvažnije sačuvati imanje i živote svojih najbližih. a to je moguće ako se pametno izbjegava angažman na bilo kojoj strani. Poetski realizam i brutalna istinitost pridonijeli su da ovaj film preživi potencijalne političke progone koji su zbog heretičnosti njegovih ideja bili očekivani, a ipak su gotovo sasvim izostali.

Trebalo je proći punih četrnaest godina autorske pasivnosti dok je Berković uspio snimiti *Ljubavna pisma s predumišljanjem* (1985.), jedan od najvrijednijih hrvatskih filmova ove dekade, kao osebujno autorsko djelo koje je teško uklopiti u neke apriorne modele pomalo istrošenog koncepta autorskoga filma, jer su se čuli glasovi koji su u njemu prepoznавali čak i elemente post-modernizma u hrvatskom filmu. Posljednjiigrani film Kreše Golika *Vila Orhideja* (1988.), ljubavna je priča s elementima krimića, horora i fantastike, smještena između realnog i irealnog, posve različita od svih njegovih filmova. Tako je definitivno zaključen bogat i mnoogostruko utjecajan opus jedinog hrvatskog filmskog autora koji je aktivno djelovao i sačuvao svoj integritet u svim razdobljima poratne hrvatske kinematografije, od njenih početaka kao propagandne mašine pobjedničkog komunističkoga sustava pa sve do posljednjih godina njegova odumiranja.

Filmska cenzura u SFR Jugoslaviji nikada nije formalno ukinuta, nego je i ona, baš kao i država, postupno odumirala. Naime, do 1965. cenzura uvoznih filmova bila je centralizirana

na saveznoj razini u Beogradu, a zatim je ovlast pret-hodnog odobravanja filmova prešla na komisije za pregled filmova u pojedinim republikama, ali kasnije su zakoni u svim republikama tu ovlast prenijeli na programske savjete proizvodnih i distributerskih poduzeća, što je značilo da je cenzura praktički bila ukinuta. Ipak, situacija nije bila idilična, jer je uvjek prijetila neformalna cenzura u obliku pritisaka nekih partijskih tijela ili organiziranih prosvjeda privilegiranih čuvara »tekovina revolucije«, što je pogodovalo jačanju autocenzure. Tijekom osamdesetih godina bilo je nekoliko slučajeva političkih intervencija na području filma koje su imale znatan odjek. Neke su od njih postigle svrhu, pa je tako spriječeno snimanje američko-talijanskog biografskog filma *Papa Wojtyla*, no najviše uzbudjenja izazvao je neuspjeli pokušaj da se onemogući snimanje TV serije *Diktator* posvećene biografiji Benita Mussolinija (na prijelazu godina 1984./85.), unosan koproducijski posao Jadran filma s firmom Trian Productions iz Los Angelesa za američku mrežu NBC. S vremenom opasnost od ideološki motiviranih napada nije bila tako velika kao prije, jer je jačala svijest otpora dirigiranju u kulturi.

Hrvatska filmska scena osamdesetih godina prilično je bogata vrijednim djelima, ne samo među filmovima, nego i pojmom kapitalne knjige kakva je prva kompletan *Filmska enciklopedija* u dva sveska, koju je pod vodstvom glavnog ured-



Kontesa Dora (Z. Berković, 1993.)

nika dr. Ante Peterlića objavio Leksikografski zavod u Zagrebu. Valja zabilježiti i rastakanje onih dotadašnjih institucija koje su još preostale na saveznoj razini, kao što je Jugoslavija film, poslovna zajednica jugoslavenskih filmskih poduzeća, preko koje su se sklapali ugovori o uvozu filmova za pojedine distributere i koja je prema vanjskim partnerima održavala dogovor da se ne dopusti eksplatacija stranih filmova na postotak od utrška (kao što je to svuda u svijetu). Od 1988./89. nitko se više nije htio držati tih dogovora, pa su velike američke kompanije počele ugavarati svoje filmove s partnerima koje su same izabrale da preko njih plasiraju filmove u Jugoslaviji. To je (barem u sferi filma) tek jedan među događajima karakterističnim za ovaj posljednji decenij zajedničke države, koja je postupno odumirala, premda toga ni njeni građani nisu bili u ono vrijeme još svjesni.

Devedesete godine: U samostalnoj državi

Jugoslavija se raspala u sklopu općeg sloma komunističkoga sustava u Srednjoj i Istočnoj Europi, a Hrvatska je postala samostalna država (8. listopada 1991.) nakon što je proces razdruživanja potvrđen demokratskim odlukama putem slobodno izražene volje građana (93. 24% glasova za nezavisnost na referendumu 19. 5. 1991.). Ipak je došlo do brutal-

nog rata, pokrenutog iz Beograda uz pomoć federalne armije na teritoriju Hrvatske, koja je naoružala i pobunjeničke jedinice iz redova srpskoga pučanstva u Hrvatskoj. Prvi vidljivi čin raspada Jugoslavije na području filma dogodio se 26. srpnja 1991. kad je otkazan 38. filmski festival u Puli, i to nakon što je održana prva novinarska projekcija. Već su zaredali prvi oružani incidenti diljem Hrvatske, u kojima su ginuli hrvatski policajci, pa je bila ugrožena sigurnost više tisuća gledatelja u drevnom rimskom amfiteatru, a nije bilo razloga inzistirati da se poštoto-poto održi filmski festival koji je afirmirao kinematografiju kao jugoslavensku strukturu, kakva zapravo više nije postojala, jer je u svim republikama filmska proizvodnja imala prepoznatljiv nacionalni identitet. Tako je umrla posljednja zajednička filmska institucija u Jugoslaviji, koja je i sama umirala.

Za vrijeme rata nije bilo dovoljno novaca za financiranje filmske proizvodnje, pa je došlo do njenog zastoja. Dovršavali su se projekti započeti još prije uspostave samostalne hrvatske države, pa su tako svoje posljednje filmove snimili Babaja (*Kamenita vrata*, 1992.) i Berković (*Kontesa Dora*, 1993.), da bi se nakon njih pasivizirali, isto kao i znatno mlađi Grlić, koji je nakon filma *Čaruga* (1991.) otisao za profesora na jedno sveučilište u SAD. Ni Krsto Papić nakon *Priče iz Hrvatske* (1991.), započete još prije raspada Jugosla-

vije, nije dobio priliku za novi film. U to vrijeme mnogi su mladi redatelji, snimatelji i montažeri nakon završenog školovanja potražili posao u drugim zemljama, posebno u Hollywoodu. Nakon uspostave vlastite države, Hrvatska nije uspjela stvoriti stabilan sustav financiranja domaće filmske proizvodnje i promicanja hrvatskih filmova u inozemstvu. Tako je došlo do nestalne i nasumične proizvodnje i do izravne smjene generacija.

Stariji autori sasvim su prestali raditi filmove, a oni što su još donedavno označivani kao mladi postali su srednja generacija. Među njima su se istaknuli Zrinko Ogresta (1958.) s filmovima *Krhotine* (1991.) i *Isprani* (1995.) te Davor Žmogač (1955.) s filmovima *Zlatne godine* (1993.) i *Putovanje tamanom polutkom* (1995.). Jakov Sedlar (1952.) još je za vrijeme komunizma snimio film *U sredini mojih dana* (1988.), u kojemu se intimna drama neizlječivo oboljele glumice što traži spas u čudu odigrava u Međugorju, a u novim političkim prilikama on se vratio fenomenu tog novog svetišta, gdje se skupini mlađih 1981. navodno ukazala Bogorodica (što je izazvalo represivnu reakciju komunističkih vlasti), u polemičnom filmu *Gospa* (1994.), snimljenom s glumcima i kapitalom iz SAD, koji nije doživio očekivan plasman i uspeh u svijetu.

Moglo se očekivati da će u ratnim godinama u hrvatskoj filmskoj proizvodnji dominirati ratna tema. Prvi su filmovi toga žanra doživljeni kao replike nekadašnjih partizanskih filmova (Oja Kodar: *Vrijeme za...*, 1993.) ili patriotske me-

lodrame nalik na modele iz vremena socijalističkog realizma (Bogdan Žižić: *Cijena života*, 1994.; Tomislav Radić: *Andele moj dragi*, 1995; Branko Schmidt: *Vukovar se vraća kući*, 1994.; i Božić u Beču, 1997.). Tek je dolazak najmlađe generacije filmskih autora, onih koji su i sami sudjelovali u ratu, donio novu optiku za zbivanja u ovom specifičnom ratu za samostalnost Hrvatske. Najveći svjetski odjek među njima doživio je najgledaniji hrvatski film ovoga razdoblja *Kako je počeo rat na mome otoku* (1996.) Vinka Brešana (1964.), humoristički pristup neočekivanom sukobu lokalnog stanovništva s garnizonom JNA u njihovom mjestu. Novim su duhom prožeti *Svaki put kad se rastajemo* (1994.) Lukasa Nole (1964.) i *Prepoznavanje* (1997.) Snježane Tribuson (1967.). Zanimljiv pogled na društvene odnose u tranziciji pružaju *Rusko meso* (1997.) Lukasa Nole i *Puška za uspavljanje* (1997.) Hrvoja Hribara (1962.).

Nove vrijednosti hrvatskoga filma vidljive su u prvim pokusajima autora najmlađe generacije, među kojima kultno mjesto zauzima rano preminula Jelena Rajković (1969.-1997.), posebno sa svojim srednjometražnim filmom o psihološkim posljedicama rata *Noć za slušanje* (1995.). Za svoje prve igrane filmove pripremaju se brojni generacijski povezani bivši studenti zagrebačke Akademije, od kojih, s obzirom na talent koji su već pokazali, hrvatski film može očekivati dobre kreativne rezultate u budućnosti: Stipan Filaković (1960.), Zoran Margetić (1965.), Neven Hitrec (1967.), Branko Ištvančić (1967.), Ivan Salaj (1969.), Dražen Žarko-



Isprani (Z. Ogresta, 1995.)

vić (1970.) i drugi koji tek dolaze. Izvan njihova kruga, na festivalu u Puli 1997. iznenadio je filmofil Goran Rušinović s buntovnim filmom *Mondo Bobo* (1997.) koji je s uspjehom obišao više međunarodnih festivala.

Zbog posljedica rata stanje u hrvatskoj kinematografiji nakon stjecanja nezavisnosti nije nimalo stimulativno: smanjen je broj kinodvorana (zbog rušenja ili zatvaranja zbog nedostatka publike), otpale su međunarodne koprodukcije, Jadran film je upao u poteškoće i nije efikasno privatiziran, a mnoge su filmske kuće na rubu finansijskog kolapsa, filmsko se tržište raspalo, videotržište u velikoj mjeri je preuzele mjesta filmske distribucije, a nova vlast nije našla vremena ni volje stvoriti neko središnje tijelo za stimulaciju svih segmenata hrvatske kinematografije. Jedino su ohrabrenje publike, koja je pokazala da voli domaći film, te kreativni potencijali novih talenata, okupljenih u sintagmi *mladi hrvatski film*.

Zagrebačka škola crtanoga filma

Crtani je film ona grana hrvatske kinematografije u kojoj smo u svjetskoj razmjeni duhovnih dobara više dali, nego primili. Njegova iznimna vitalnost bila je ugrožena samo time što kreativni razvoj nije pratila odgovarajuća producentska i finansijska politika, koja bi ovoj rafiniranoj djelatnosti pružila potrebnu sigurnost plasmana. Od ranih dana hrvatske kinematografije bilo je više pokušaja rada na animaciji, ali ta pojedinačna i nepovezana nastojanja – poput crtanih reklama što ih je radio ruski emigrant Sergije Tagatz iz 1922. ili animiranih crteža Pappa i Šeferova u produkciji za zdravstvenu edukaciju iz 1928. i 1929. godine – nisu ipak bila polazište za procvat umjetnosti animacije, koja će oko 1958. biti obuhvaćena terminom *zagrebačka škola crtanoga filma* (koji su lansirali francuski filmski estetičari Georges Sadoul i André Martin). Pravi izvori buduće eksplozije talenta hrvatske filmske animacije mogu se naći u originalnim stripovima koje su uoči drugog svjetskog rata u zagrebačkim novinama kreirali domaći autori na razini ponajboljih ostvarenja te vrste u svijetu. Iz kruga tog popularnog, ali umjetnički potcijenjenog medija izdvojila su se braća Walter i Norbert Neugebauer, koji su odmah nakon svršetka drugog svjetskog rata pokrenuli rad na crtanom filmu. Dakako, bile su to isprva političke poruke pred fiktivne izbore kakve su priredivale komunističke vlasti, a kasnije propagandni filmovi u okviru medijskog rata protiv SSSR nakon Titova prekida sa Staljinom. Zanesenjake karikature koji su sanjali o svom velikom uzoru Waltu Disneyju okupio je u jednom satiričkom listu njegov glavni urednik Fadil Hadžić (kasnije i sam filmski režiser) i omogućio da rade crtani film, pa je čak nagovorio tadašnje vlasti da se 1951. osnuje specijalizirano poduzeće za proizvodnju crtanog filma Duga film, koje je, međutim, djelovalo tek jednu godinu, tijekom koje je proizvedeno 5 filmova metodom klasične animacije i u *disneyjevskoj* maniri, pa je zatim ukinuto. Nakon nekoliko godina crtaci i animatori okupili su se u novostvorenom Studiju za crtani film u okviru poduzeća Zagreb film i rad na animiranom filmu obnovljen je s novim poletom. Kako, međutim, nije bilo dovoljno novaca, pribjeglo se štednji putem reducirane animacije, koja je dala iznenadujuće efekte, a združena

s modernom geometrijskom grafikom podsjećala je na moderne likovne tendencije, kakve je svijet upoznao preko karikatura Saula Steinberga.

U svibnju 1958. Zagreb film se predstavio međunarodnoj filmskoj javnosti na festivalu u Cannesu sa sedam crtanih filmova i požneo je uspjeh iznad svih očekivanja, ustoličivši od tada Zagreb kao jedno od važnih središta filmske animacije u svijetu. Kritičari su isticali originalnost izraza, a sami zagrebački animatori otkrili su da nisu osamljeni u svom otklonu od Disneyjevog klasičnog stila, jer je već onda slično radio Bosustow u SAD. Najizrazitiji dokaz originalnog *anti-disneyjevskog* koncepta bila je *Premijera* (1957.) Nikole Kostelca. Budući dobitnik Oscara Dušan Vukotić navijestio je svoj talent filmovima *Cowboy Jimmy* (1957.), *Čarobni zvučci* (1957.) i *Abra Kadabra* (1958.). Tada se predstavio i drugi promotor modernog koncepta u crtanom filmu Vatroslav Mimica svojim filmovima *Strašilo* (1957.) i *Happy end* (1958.), a posebno se proslavio kao prvi dobitnik jedne važne međunarodne nagrade nekom hrvatskom crtanom filmu (na Mostri u Veneciji) za film *Samac* (1958.), u kojem se ne animira samo pojedini lik, nego se stavlja u pokret cijela grafička struktura kadera.

Iako je u nas bilo mrštenja i nerazumijevanja prema modernom likovnom izrazu naše animacije, *zagrebačka škola crtanog filma* svojim odjekom u svijetu bila je u punom usponu, trajalo je »zlatno razdoblje« (1958.-1962.) koje je obilježeno stvaralačkim suparništвom dvojice izrazitih individualnosti – Vukotića i Mimice – kao i nekim začudnim vrijednostima Vladimira Kristla (*Don Kihot*, 1961.), koje je on uspio ostvariti unatoč nepovjerenju što je vladalo spram njega. Prve nagrade s najuglednijih međunarodnih festivala prestizale su jedna drugu, a neki su festivali stekli i učvrstili svoj ugled upravo lansiranjem djela *zagrebačke škole* (Oberhausen.). Ipak, nagrada koja je označila definitivno mjesto Zagreba na vrhu filmske animacije šezdesetih godina u svijetu bio je Oscar (prije ikada dodijeljen nekom neameričkom crtanom filmu.) za Vukotićev *Surogat* (1961.). U crtanom smo filmu doista postali svjetska sila, a njegovi najviđeniji tvorci bili su naše istinske filmske zvezde.

Mimica se ubrzo prestao baviti crtanim filmom, dok je Vukotić stvorio još niz respektabilnih djela: *Koncert za mašinski pušku* (1959.), *Piccolo* (1960.); *Igra* (1962.); *Mrlja na savjesti* (1967.); *Opera cordis* (1969.). Kasnije su se afirmirali vlastitim filmovima autori koji su bili bitni likovni suradnici u ranim filmovima Vukotića i Mimice. Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša radili su filmove u tandemu i stvorili žanr animiranog *hororra* (*Metamorfoza*, 1964.; *Muha*, 1966.; *Pauk*, 1969.; *Crna ptica*, 1980.), ali i ljupke filmove za djecu (*Moderna basna*, 1964.; *Mrv dobra srca*, 1965.; *Pčelica je rođena*, 1970.). Boris Kolar svoju je sklonost eksperimentiranju iskazao u više filmova različitih žanrova: dječjem *Dječak i lopta* (1960.), edukativnom *Neman i vi* (1964.), višekratno nagradivanim filmovima *Vau-vau* (1964.) i *Utopia* (1973.), a dao je svoj veliki doprinos i seriji *Inspektor Maska* (1962.-1963.) i prvom nizu filmova *Profesor Baltazar* (1968.-1969.), kulnoj seriji koja se potvrdila kao najprodavaniji produkt *zagrebačke škole* svih vremena.

Zlatko Bourek je inspiraciju za svoje lirske filmove tražio u pučkoj umjetnosti: *Kovačev šegrt* (1961.), *I videl sem daljnje meglene i kalne* (1964.), *Bećarac* (1966.) i *Kapetan Arbanas Marko* (1968.). Tih se godina afirmirao i Borivoj Dovniković-Bordo, jedan od najplodnijih i najupornijih zagrebačkih majstora animacije, pa od njegova obimnog opusa valja spomenuti barem neke naslove: *Lutkica* (1961.), *Ceremonija* (1965.), *Znatiželja* (1966.), *Krek* (1967.), *Ljubitelj cijeća* (1970.), *Škola hodanja* (1978.) i *Jedan dan života* (1982.). Zlatko Grgić (1931.-1988.) autorski se osamostalio tek u vrijeme kad je nužda pretvorila crtače u redatelje, ali ubrzo se potvrdio kao ličnost koja će najradikalnije raskinuti s dogmatizmom *zagrebačke škole*, vraćajući u svoja ritmički virtuozna djela neke od najbitnijih elemenata klasičnog američkog crtanog filma (geg, jurnjavu, *nonsense*). Zapamćen je po filmu o šumskim požarima *Hot Stuff* (1970.), ostvarenim u koprodukciji s National Film Board of Canada, po seriji mini-filmova *Maxi Cat* (1972.-1976.) i po zajedničkom radu s Bobom Godfreyem *Lutka snova* (1979.) koji je bio nominiran za Oscara. Njegov *Izumitelj cipela* (1967.) poslužio je kao pilot film za seriju *Profesor Baltazar*. Nove ideje i forme u animaciju donijeli su još neki autori. Nedeljko Dragić (1936.) prvi je počeo raditi mini-filmove u trajanju do 60 sekundi (*Per aspera ad astra*, 1969.), što je predstavljalo inovaciju u svjetskoj animaciji. Među brojnim njegovim djelima (od kojih je najveći uspjeh imao *Idu dani*, 1969.) i on je u jednoj prilici dobio nominaciju za Oscara (*Tup tup*, 1972.). Među ostalim autorima zasluznim za velik međunarodni odjek zagrebačke škole crtanog filma (Štaler, Lončarić, Zaninović) valja još izdvijiti Zdenka Gašparovića, koji je animacijom virtuozno oživio slikarstvo *fin-de-sieclea* u *Satiemaniji* (1976.), jednom od najboljih animiranih filmova koji su došli iz Zagreba. Nakon njega sveže krv već umornoj zagrebačkoj školi dao je karikaturist Joško Marušić (*Neboder*, 1980.). S mnogo napora Milan Blažeković (1940.) u Croatia filmu ostvario je teški producentski pothvat stvaranja prvog hrvatskog cjelovečernjeg crtanog filma *Čudesna šuma* (1986.), što je ponovio još dva puta u popularnim dječjim filmovima (*Carobnjakov šegrt*, 1990.; *Čudnovate zgodе šegrta Hlapića*, 1996.), koje su najmladi svesrdno prihvatali.

Još od sedamdesetih godina u proizvodnji crtanih filmova nastupio je zastoj koji je izazivao crne slutnje o krizi hrvatske animacije. Blistava pojавa *zagrebačke škole crtanog filma* na svjetskoj sceni nije se konsolidirala u obliku promišljene proizvodnje za sve veće tržište crtanoga filma, nastalog globalnom ekspanzijom televizije, jer u nas nije bilo nikakva planski usmijerenog pristupa koji bi povezao ekonomiju, talente, novac i marketing. Zadovoljavali smo se starom slavom i inovativnim doprinosima razvoju *post-disneyeusk* animacije u svijetu, a da od toga nismo stvorili nikakav trajni izvor profita za sebe i naš budući razvoj.

Edukativni i dokumentarni film

Dokumentarni film je filmski rod koji u hrvatskoj kinematografiji ima najdužu tradiciju i veći broj istaknutih djela koja predstavljaju rezultate s međunarodnim odjekom. Nakon pozitivnih iskustava s filmovima Škole narodnog zdravlja, namijenjenih prvotno zdravstvenoj edukaciji, tim je tragom

nastavljena proizvodnja za vrijeme drugoga svjetskog rata i u socijalističkom sistemu nakon njega. Dokumentarni film u prvo je vrijeme bio isključivo namijenjen propagandi, a tek je kasnije stekao dignitet filmskoga roda koji ispituje društvena zbivanja i ljudske sudbine u neposrednoj zbilji. Ratni žurnali bili su glavna zadaća Hrvatskog slikopisa, a nakon obnove Jugoslavije kao komunističke federacije potrebe ideologijske propagande nametale su razgranatu proizvodnju dokumentarnih filmova koji su trebali dokumentirati željene »uspjeh« komunističkog sistema. Međutim, s obzirom da se to sve činilo u početničkoj kinematografiji, gdje su se tvorci filmova tek učili filmskome zanatu, snimanje nefikcionalnih sadržaja bilo je područje gdje je propagandni naglasak postupno slabio, a autori su svoju kreativnu znatiželju zadovoljavali otkrivanjem manje poznatih i bizarnijih aspekata svakidašnjice.

Među prvim dokumentarcima možda su najbolji *Tunolovci* (1948.) Branka Belana. Za hrvatski je film karakteristično da je veći broj najboljih redatelja igralih filmova započeo karijeru kratkim filmovima, a u dokumentarnom filmu oni su ujedno ostvarili značajna djela koja su nadživjela vrijeme svojega nastanka ili su čak zaokružili čitave cikluse. Tako je Ante Babaja prvi put privukao pažnju kratkim dokumentarno-poetskim filmom *Jedan dan u Rijeci* (1955.), a zatim je, između svojih igralih filmova, ostvario prvo mali ciklus političkih satira *Nesporazum* (1958.), *Lakat (kao takav.)* (1959.) i *Pravda* (1962.), da bi poslije snimio niz dokumentarističkih filmova-eseja, među kojima se ističu *Tijelo* (1965.) i *Čuješ li me?* (1965.). U antologiju hrvatskog dokumentarnog filma svakako se moraju ubrojiti neka djela nastala u šezdesetim godinama od autora koji su se najviše proslavili igralim filmovima, kao što su: *Ljudi s Neretve* (1966.) Obrada Gluščevića; vjerojatno najbolji hrvatski dokumentarni film uopće *Od 3 do 22* (1966.) Kreše Golika; *Moj stan* (1962.) Zvonimir Berkovića. Značajan je i dokumentarni opus Krste Papića, od kojega neka budu spomenuti barem *Kad te moja čakija ubode* (1969.), *Nek se čuje i naš glas* (1971.), *Specijalni vlakovi* (1972.) i *Mala seoska priredba* (1972.).

Kad god se sastavlja popis najvažnijih i najboljih autora više tisuća hrvatskih dokumentarnih filmova na samom je vrhu svakako Branko Marjanović, koji je stvorio opus od 50-ak izvrsnih filmova o prirodi nalik na najbolje američka ostvarenja iz Disneyjeva studija (samo nekoliko naslova: *Ljudi na obali*, 1958.; *Bjeloglavi sup*, 1959.; *Izgubljeni svjetovi*, 1962.; *Lasica*, 1972.; *Lepeza Svetog Jakova*, 1975.; nekoliko serija *Mala čuda velike prirode*, 1971., 1973. i 1974.; sve do posljednjeg *Nema milosti* iz 1986.). Nakon Marjanovića, u tom će se popisu svakako naći i rasni dokumentarist Rudolf Sremec (stvorio niz djela iz slavonskoga seoskog ambijenta) i Zlatko Sudović (*Grad ptica u gradu ljudi*, 1973.; *Pod asfaltom zemlja*, 1975.), a među onima koji su se podjednako bavili igralim i dokumentarnim filmom ističu se Bogdan Žižić (*Pohvala ruci*, 1968.; *S onu stranu mora*, 1968; *Gastarbjater Trumbetaš*, 1977.; *Ivana*, 1981.), Nikola Babić (-Šije, 1970.; *Bino – oko galebovo*, 1973.; *Gaziovac*, 1974.), Zoran Tadić (*Zadnja pošta Dolac*, 1971.; *Pletenice*, 1974.; *Dernek*, 1975.) i Petar Krelja (iz njegova bogatog opusa tre-

ba spomenuti bar neke naslove: *Coprnice*, 1971.; *Budnica*, 1971.; »bunkerirani« *Recital*, 1972.; *Njegovateljice*, 1976.; *Mariška band*, 1986.; *Viktorov let*, 1989.; *Na sporednom kolosijeku*, 1992.; *Suzanin osmijeh*, 1993.), koji je ostao vjeran dokumentarnom filmu i u 80-im i 90-im godinama, kad je televizija gotovo potpuno ugušila klasični dokumentarni film.

Posebno valja spomenuti da je snimljen velik broj filmova o najpoznatijim hrvatskim likovnim umjetnicima i njihovim djelima (tako da gotovo svaki značajniji slikar ili kipar ima film o sebi), a tijekom proteklih desetljeća nastalo je i nekoliko cjebovečernjih dokumentarnih filmova, kao *Zemlja s pet kontinenata* (1961.) Fadila Hadžića; *Krv i pepeo Jasenovca* (1983.) Lordana Zafranovića; *Jeste li bili u Zagrebu gospodine Lumière* (1985.) i *Lijepa naša* (1987.) Jakova Sedlara.

Možemo samo zažaliti da gotovo i nema dokumentarnih filmova koji bi svjedočili o ratu što ga je Hrvatska vodila (1991.-1995.) kad se borila za svoju državnu nezavisnost protiv JNA i pobune dijela srpskog stanovništva (potaknute iz Beograda.). Naime, pokazalo se da je jednostavna i lako prenosiva elektronska tehnika puno pogodnija za snimanje aktualnosti, a za umjetnički ambiciozne prikaze rata nije tada bilo ni vremena, ni novaca, pa čak ni istinskih autorskih ambicija. Na Hrvatskoj televiziji snimljen je veći broj impresivnih ratnih reportaža, koje su režirali poglavito mlađi autori pridošli s filmskog odjela zagrebačke Akademije dramske umjetnosti. Među hrabrim snimateljima, također studentima iste Akademije, čak ih je petero poginulo dok su obavljali svoje profesionalne obveze na najugroženijim mjestima borbi: Gordan Lederer (1958.-1991.), Žarko Kaić (1949.-1991.), Pavo Urban (1968.-1991.), Živko Krstićević (1954.-1991.) i Tihomir Tunuković (1967.-1992.).

Ivo Škrabalo

101 years of film in Croatia 1896-1997

An overview of the history of Croatian cinema

UDC 791.43(497.5)(091)

The essay is written as a summary (translated in English) for the second enlarged edition of the author's 1984 book on the history of Croatian cinema. Analytical content: *Live photographs*; *The First World War: the first features*; *In the first Yugoslavia*; *The Second World War: film in the service of propaganda*; *The state-owned cinema in the second Yugoslavia*; *The first films: socialist realism*; *The fifties: the cinema managed by the producer companies*; *The sixties: cinema d'auteur*; *Social criticism films*; *The seventies: collective self-censorship*; *The eighties: withering away of the state*; *The nineties: in the independent state*; *'The Zagreb School of Animation'*; *Educational and documentary film*.

Damir Radić

Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici

Potaknut nerijetkim polemičkim tonovima mojih tekstova objavljivanih u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, glavni urednik časopisa Hrvoje Turković ponukao me je da napišem članak koji bi se pozabavio vrijednosnim strujanjima u aktualnoj domaćoj filmskoj kritici, te izložim vlastita kritičarska stajališta i pozicije. Tema bi zahtijevala elaboriran podujli tekst što bi opsežno obuhvatilo sociokulturološku pozadinu problema, uključujući i povjesnu perspektivu, no takav pristup malo je kome tko se u Hrvatskoj bavi filmom u ovom trenutku moguć. Nema instituta za film ili srođne ustanove koja bi omogućivala predano i znanstveno bavljenje filmskom problematikom (Hrvatska kinoteka zapošljava zapravo samo jednog znanstvenog djelatnika), pa ovakav tekst mora nastati u kratkom predahu između svakodnevnog me-

haničkog nadničarenja u prizemnim novinarskim vodama. Stoga će i njegov karakter biti skučen i skiciozan.

Dva su problema vezana za suvremenu hrvatsku filmsku kritiku (i kao što će biti pokazano, ne samo za nju) o kojima ovom prigodom želim govoriti. S jedne strane preferiranje populističkog, komercijalnog, klasičnonarativnog filma, s druge, ograničenost metodom autorske kritike (politike autora).

U tekstu *Što ima i što nema hrvatska filmska kritika* (HFLJ, br. 1-2/1995.), Jurica Pavičić posve je točno konstatirao »izrazito metodološko siromaštvo« te kritike u kojem, u okviru politike autora, prevladavaju formalističko-strukturalistička analiza i semantička analiza priče. Osobno, forma-

Ermanno Olmi: *Stablo za klonpe* (1978.)

lističko-strukturalistički pristup umjetničkom djelu smatram temeljnim i njegovu dominaciju držim normalnom, no nedostatak psihoanalitičkog, političkog, feminističkog i inih pristupa doista je dokaz hrvatske filmskokritičarske skučenosti, tim prije što ni formalističko-strukturalistički pristup uglavnom ne rezultira većim i razrađenijim cjelinama, nego se zbija u rezervat kratkih novinskih i komercijalnočasopisnih tekstova. Kao što Pavičić opet ispravno primjećuje, čak ni stručni časopis *Kinoteka*, uz koji je većim ili manjim dijelom, prije ili poslije bila vezana većina aktualnih kritičara, nije previše prostora posvećivao većim, analitičkim cjelinama, niti je njegovo složeniji tekstualni izričaj. U duljem razdoblju »njegovanje« intelektualno-duhovne lijnosti dovelo je do poprilične nezanimljivosti (izuzetaka na sreću ima) hrvatske kritičarske scene (koja istina nije izgubila svoju kompetentnost, no to je kompetentnost vrlo suženog djelokruга) i zato je danas teško naći kritičare sposobne i spremne prihvati se ambicioznijeg i zahtjevnijeg filmskokritičarskog angažmana.

Autorska kritika

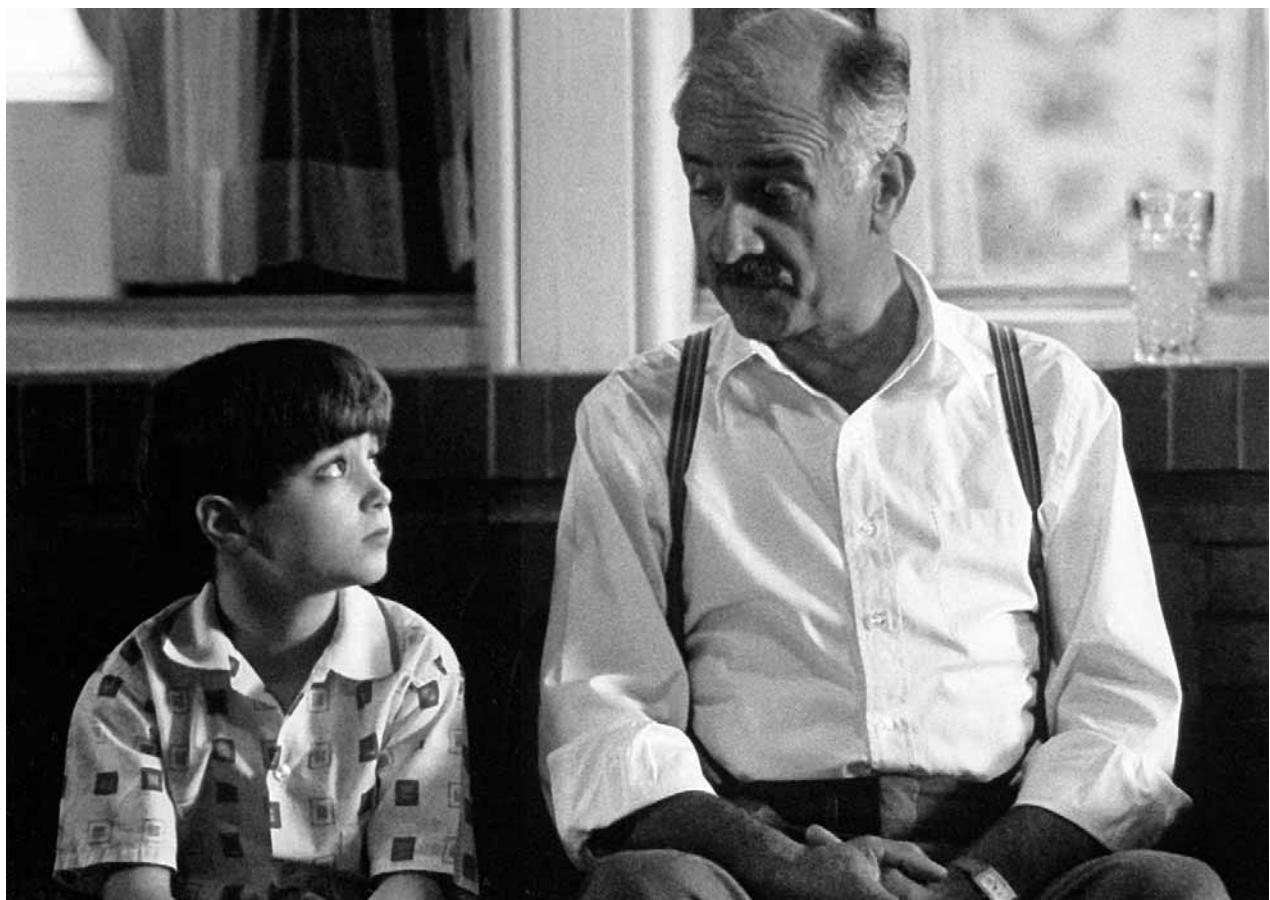
Taj *cahierovski* filmskokritičarski pristup uhvatio je korijene u Hrvatskoj tijekom šezdesetih godina (generacija *hičkokača*), a ostao je dominantan sve do danas. Žanrovska kritika generacije *filmovaca* donijela je neke pomake, no i njezini ključni orijentiri ostale su zasade autorske kritike. Od generacije *kinotekaša*, očito skučenije obrazovane od dviju prethodnih, nije se ni moglo očekivati da napravi neke prodore – ona je spremno i objeručke prihvatala odavno formiran i lako shvatljiv model *cahierovaca*. Doživljaj njegove sуштине i bezalternativnosti jasno je izrazio Igor Tomljanović u 44. broju *Kinoteke*, listopada 1993.: »(...) zadatak (je) svakog filmskog kritičara – kritička analiza kojoj je cilj prepoznati poetiku i estetiku, dakle stil koji dokazuje autorstvo.« Prema tome, svaki filmski kritičar u filmskom djelu ne treba tražiti ništa drugo nego dokaze da je ono posljedica dje-lovanja autora, tj. osobe koja u svakom filmu srodnim stil-skim postupcima izražava svoj (nepromjenjivi) svjetonazor. Gotovo kompletna hrvatska kritičarska scena (drukčiji pristup trudi se ponuditi splitski trio Pavičić – Nenadić – Gilić), predvođena svojim najjačim perom Živoradom Tomićem, opsjednuta je autorom na način kako su ga definirali *cahierovci*.

Promatrati svaki film kao zaseban entitet, apstrahirati autora ili autore (ali ne posve zaboraviti da oni postoje), iščitati iz njega sva moguća značenja ne obazirući se na to je li ih autor predmijnevao ili ne, ukratko dati priliku umjetnini da progovori sama za sebe u interakciji s individualnim recipijentom, pristup je umjetničkom djelu koji je odavno prihvaćen svugdje osim, čini se, među hrvatskim filmskim kritičarima, odnosno među njihovim prevladavajućim dijelom. Dakako, autorska kritika u svoje je vrijeme učinila znatne prodore, znatno popravila status filmske umjetnosti (ali i neopravданo unizila nemali broj filmskih stvaratelja, dok je drugima dala neograničene kredite), nekih njezinih tekovi na nemoguće se odreći, no danas je ona umnogome ograničavajuća, anakrona, rigidna i jednostavno dosadna. Njezino neraskidivo uzročno-posljeđično povezivanje režisera i filma

obilježeno je predrasudama i često ima loše posljedice. Ako je npr. neki film režirala osoba koja među baštinicima autorske kritike ima slab status, pravilo je da se taj film prima s velikom skepsom i može računati na dobar prijem samo ako se, prema doživljaju dotočnih kritičara, radi o neprijeporno iznimnom ostvarenju. S druge strane stvara se pravi kult ličnosti, pa je većini naših kritičara nepojmljivo da npr. Clint Eastwood (takov status kakav ima među hrvatskim kritičari-ma nema zasigurno nigdje na svijetu), može snimiti slab film. Čak i kad napravi evidentan promašaj (*Neograničena moć*) njegovi će poklonici tu vidjeti isključivo vrline i dopustiti si izjave poput one Dragana Juraka u *Feral Tribuneu* da će Eastwood čak i da snimi film bez obje ruke i jedne noge još uvijek biti daleko iznad mediokritetske holivudske razine. Upravo je Jurakov tekst o Eastwoodu u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (br. 6/1996.) klasičan primjer rezoniranja za-tičenika autorske kritike. Jurak je svjestan dobrog broja mana pojedinačnih Eastwoodovih filmova (iako propušta dostatno istaknuti najvažnije – njegovu izrazitu, umjetnički inferiornu sklonost psihološkim, a nerijetko i žanrovskim kliješnjima i patetici što kulminira u *Neograničenoj moći*), no u njegovoj perspektivi one sasvim blijede pred cjelinom Eastwoodova autorskog opusa, pred njegovom »gigantskom« autorskom pojmom. U krajnjoj liniji pristup autorske kritike dovodi do absurdnih situacija da se veća pažnja poklanja minornim ostvarenjima »velikih autora« (odličan su primjer tekstovi Vladimira Tomića u nekadašnjem *Studiju* pisani u povodu ciklusa filmova Johna Forda, gdje se i najmarginal-nijim, sasvim rutinskim filmovima »genija« pridavalо izuzet-na značenja), nego sjajnim filmovima režisera koje se smatra manje dignitetnima (odličan su primjer opet stari Tomićevi tekstovi u *Studiju* povodom ciklusa filmova trendovski uni-zavanog Williama Wylera, u kojima se iznosi ridikulozna tvrdnja kako su jedini vrijedni Wylerovi filmovi oni u kojima glumi Bette Davis, i to dakako zbog nje, a ne npr. Wylerova umijeća režiranja glumaca). Drugim riječima, povijest filma tretira se isključivo kao povijest filmskih autora, a zanemaruje se autonomnost filmskih djela. Lišiti djelo njegove autonomije smatram travestijom.

Populizam

Zanimljivije nego o autorskoj kritici kao velikom ograničenju većine hrvatskih filmskih kritičara jest progovoriti o njihovu preferiranju umjetničkog populizma i s njim povezane klasičnonarativne poetike dominantno američke (holivudske) provenijencije. Poznato je da je dugo vremena u hrvatskim filmskokritičarskim i šire kulturnjačkim krugovima američki holivudski film bio izvrgnut preziru. Što zbog ideoloških razloga (vrijeme komunističke vladavine), što zbog umjetničkog elitizma (nerijetko i snobizma) i manjka senzibiliteta za popularnu umjetnost. Odrazom takvih stajališta kulturnog establišmenta smatralo se časopis *Filmska kultura*. Krajem pedesetih i osobito u šezdesetim godinama nedogmatska generacija mlađih kritičara, tzv. *hičkokači*, razbijanja tabue i daje zasluzeni dignitet i holivudskom filmu. Sedamdesetih, generacija *filmovaca* posve dokida bilo kakve apriorne vrijednosne razlike (ako ih je među *hičkokačima* još bilo) između tzv. umjetničkih i žanrovske (komercijalnih,



Barry Levinson: *Avalon* (1990.)

populističkih) filmova. Uspostavlja se željena situacija u kojoj se svakom djelu (i autoru) pristupa bez predrasuda, promatra ga se i vrednuje unutar njegova konteksta (dva su osnovna tzv. umjetnički i žanrovski, mada je ta podjela da-kako pojednostavljena), a dokida se hijerarhizacija konteksta, tj. jedan kontekst se ne nadređuje drugom. Ovdje međutim treba reći da se i kod *hičkokovaca* i kod *filmovaca* javljaju znakovi koji se danas mogu oticati i kao navještaj povratka dogme krajem osamdesetih godina, samo što će dogma biti drugog predznaka od one koju je predstavljala *Filmska kultura*. Pišući o Hrvoju Lisinskom u 9. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, Ante Peterlić kaže da se pokojni Lisinski suprostavlja modernizmu, odnosno da su obojica gajili otpor prema nefabularnom modernističkom filmu, odnosno glorifikaciji takvih filmova u ondašnjoj hrvatskoj (i jugoslavenskoj) sredini čija se kinematografija »još nije uspjela izivjeti u magiji priče.« Nešto mladi pripadnik *hičkokovaca* Zoran Tadić poznat je pak kao prononsirani poklonik velike četvorke klasičnog narativnog filma – Forda, Hawksa, Hitchcocka i Langa (posljednja dvojica, Europljani, u svojim najintrigantnijim filmovima zapravo predstavljaju sintezu žanra i stilske nesputanosti, klasične naracije i modernizma). Najomiljeniji autor generacije *filmovaca*, uopćeno govoreći, vjerojatno je bio John Ford – paradigma klasične naracije, a dojam je da je većina pripadnika tog naraštaja modernističku poetiku prije cijenila kao zadalu vrijednost svog vreme-

na i neizbjježan sastojak (samo)obrazovanja, nego kao nešto što spontano osjećaju i razumiju. Ipak, iskreno oduševljenje modernističkim djelima ni među *hičkokovcima* ni kod *filmovaca* nije bilo rijetko, dovoljno je spomenuti izvrsne Vukovićeve tekstove o Mimičinim filmovima i radikalno afirmativan stav Živorada Tomića prema Godardu.

No, krajem osamdesetih stasa filmskokritičarska generacija čija je jezgra (Saračević, Sablić, Jelić, D. Jovović, Zečević) okupljena u uredništvu časopisa *Kinoteka*, bila bitno različita od svega što je prije bilo poznato na hrvatskoj filmskokritičarskoj pozornici. Gotovo su svi bili filmski praktičari – uglavnom studenti montaže i režije. I među *hičkokovcima* većina kritičara bili su i filmski praktičari, no oni su to postali nakon studija književnosti i drugih humanističkih disciplina. *Filmovci* također karakterizira humanističko-društveni *background* s malim i naknadnim praktičarskim udjelom (Ž. Tomić). *Kinotekaši* su ultimativni praktičari koji su prema književnosti imali izrazito selektivan pristup – uglavnom ih je zanimala tzv. trivijalna literatura američke provenijencije. Sociologija, psihologija ili filozofija bile su sasvim izvan njihova područja interesa. Odrasli i formirani dominantno na američkim televizijskim proizvodima, holivudskim filmovima i trivijalnoj književnosti *kinotekaši* su agresivno i radikalno postavili novu dogmu – klasičan narativni film, dominantno holivudske provenijencije (stoga bi im oznaka *holi-*



Krešo Golik: *Tko pjeva zlo ne misli* (1970.)

vuđani također dobro pristajala). U njihovom časopisu moglo se do milje volje izrugivati Godardu, nazivati Kubricka intelektualnim gnjavatorom, ali protiv Johna Forda ili Stevena Spielberga ni jedna riječ nije bila dozvoljena. Njihovo poimanje filmske umjetnosti najbolje je izražavao glavni ideo-log skupine Mario Sablić u nizu svojih kritika. Ukratko, filmski autor mora biti samozatajan, glavni mu je cilj jasno i pregledno pričanje priče, a osobne stavove, poruke, svjetonazor treba suptilno dozirati, bez ometanja glavne strukturalne odrednice – fabule, kako ne bi opterećivao gledatelja zainteresiranog ponajprije za samu priču. Tzv. kadrovi autorskog komentara sasvim su nepoželjni, osim u slučaju da se tečno uklapaju u logiku priče i dramaturgije. Dakle, priča je stožerna odrednica djela kojoj je sve podredeno, a vrhunski je autor onaj koji, poštujući to veličanstvo i dovoljno uvažavajući gledateljstvo, posjeduje, uz visoku zanatsku kompetentnost, umijeće »nenametljivog« prezentiranja vlastite osobnosti. Premda je tvrd u jezgru *kinotekaša* obilježava i neočekivana mjestimična sklonost alternativnim poetikama (naklonost dijelu Lynchova opusa, novom američkom hororu, »larpurlističkim« hongkoškim filmovima), njihova temeljna dogmatičnost nije dolazila u pitanje. Količka je ona bila zorna svjedoči i reakcija njihova najdarovitijeg i najzrelijeg autora Dejana Jovovića koji je, iako antimoder-

nist, bio iziritiran neshvaćanjem De Palmina stilizma te je u prikazu filma *Prokletnici rata* zaključio, ciljajući na svoje kolege, sljedeće: »(...) svima onima kojima je na živce išao svaki De Palmin elegantni pokret kamere, svaki neobični rukurs, svaka vizualna ekstravagancija u emocionalno povиšenim situacijama, ne preostaje ništa drugo nego da sačekaju neki film po svom ukusu.« (*Kinoteka*, br. 15). Agresivno za-stupanje klasične naracije i holivudskog filma, maksimalno uvažavanje potreba publike, potpuno nerazumijevanje modernističke poetike i namjera, a sve praćeno elitističkom samouverenošću i mišljenjem kako je svaki njihov osporavatelj nekompetentan, ograničen ili snob (poslije će Igor Jelić priznati da je njihov gard dobrim dijelom bio neprimjeren), izazivalo je opravdan otpor prema *kinotekašima* u dobrom dijelu filmske javnosti. Međutim, presudnu podršku pružao im je veliki filmološki autoritet Hrvoje Turković. Turkovićev doživljaj *kinotekaša* najbolje je vidljiv u tekstu *Listanje po listama*, objavljenom u *Kinoteci* ljeta 1990. (dvobroj 19-20) u povodu popisa deset najboljih filmova osamdesetih, dobivenog individualnim glasovanjem članova redakcije i suradnika časopisa. Turković je u *kinotekašima* afirmativno video novu, drukčiju receptivnost, koju je nazvao postmodernističkom. Zaključio je da tu generaciju karakterizira odbacivanje vrijednosnih dihotomija između komercijalizma i ne-

komercijalizma, autorstva i zanatstva, originalnosti i žanrovske pripadnosti. »Vrhunske vrijednosti«, kaže Turković, »za njih leže drugdje: u dokazima vrhunske kompetencije i to kompetencije u izabranom prosedu (...). Pri tom drže osobnim pravom svakog filma (i gledaoca, tj. kritičara) da bira i preferira bilo koji prosede, bez apriornog njihovog procjenjivanja kao 'višeg' ili 'nižeg' (...). Zato će oni prihvati i isticati sve filmove odnosno redatelje i autorske suradnike koji uspješno manifestiraju tu kompetenciju, a bit će im od sekundarne važnosti da li je to kompetencija u 'komercijalnim' ili 'nekomercijalnim', 'autorističkim' ili 'žanrovskim' obrascima (...).«

Turkovićevo zapažanje samo je načelno, »na papiru«, bilo točno. *Kinotečki* načelno jesu izražavali polazišta o kojima Turković govori (s tim da su odbacivali izraz postmodernizam kao i sve drugo što im je u njihovom antiintelektualizmu zvučalo suviše iskonstruirano i artificijelno), no s jedne strane to nije bila nikakva novina u hrvatskoj filmskoj kritici – ta polazišta, kao što sam prije napomenuo, začeta su kod *hičkokovaca*, a posve prihvaćena kod *filmovaca* (kojima je Turković pripadao, mada godinama podosta stariji), a s druge strane ona su u slučaju *kinotekaša* najčešće bila samo prividna – *kinotekaši* su u kritičarskoj praksi itekako bili skloni hijerahiji konteksta, kao što sam nešto ranije ilustrirao. Turković to nije mogao ne primijetiti, no i za to je ponudio odgovor: »Visoki se stil (...) ne procjenjuje među ovim kritičarima (*kinotekašima*, op. D. R.) na isti način kao što je činila modernistička generacija šezdesetih i sedamdesetih (...). Ono što je tada držano indikativnim visokim stilom (stil Godarda, Antonionija, Paradžanova, Fellinija...), danas se često osjeća kao primitivna varijanta visokog stila (primitivna, jer je odveć očigledna, nametljiva, stilizacijski hipertrofirana). Današnja postmodernistička generacija očito više voli one suptilnije stilizacije, one koje je nešto teže primijetiti, jer im je glavni cilj da pothrane prizorne tokove – priču, mentalne probleme junaka... – a ne da svrnu pažnju na sebe, na autorskiju gestu genijalaca iza filma.« Zanimljivo da će sličnu tezu ponoviti i Jurica Pavičić u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (br. 10) pišući o Gamulinovoj *Sedmoj kronici*. Pavičić kaže da je danas općeprihvaćeno uvjerenje da ideje i karakteri u filmu moraju biti elaborirani implicitno i »u hodu« – »To uvjerenje nije samo moda: ono je danas osnovna metodološka pretpostavka s kojom i početnik sjeda pisati scenarij, baš kao dramu ili roman. Takva mijena ukusa razlogom je da mlađa kritika od svih klasika hrvatskog filma najteže prihvata Babaju, autora otvorene 'metafizičnosti'«. I Turković i Pavičić tek su djelomice u pravu. Ono što oni zanemaruju jest senzibilnost duhovna reducirana dobrog dijela pripadnika te mlađe kritike (uz prije spomenuto skučeno /samo/obrazovanje koje karakterizira većinu tog naraštaja). »Kinotekino« kritičarskoj jezgri i njima više ili manje srodnim kritičarima mlađe generacije (krug oko Radija 101 npr.) nikad nije manjkalo povijesnofilmskih iskustava (gotovo je isključivo riječ o iskrenim filmofilima od kojih su mnogi proveli godine u dvorani Kinoteke gledajući sve što se moglo vidjeti) niti osnovnih filmskotekničkih znanja. No, za razliku od npr. Turkovića iz prethodne, ili Pavičića iz ove generacije, mnogima je od njih nedostajao spontan pristup djelima tzv. viso-

ke kulture (filmske i svake druge), oni s tom kulturom nisu odrasli niti sazrijevali; kad su se s njom suočili, doživjeli su je kao nešto strano i nerazumljivo. Posve nepripremljeni na susret s njom, a iritirani lakonskim omalovažavanjem njenih zagovornika onoga s čim su oni odrasli, uz što su se formirali i što su voljeli, jednostavno su spram nje zauzeli neprijateljski odnos. Dakako, nepripremljenost nije jedini razlog nerazumijevanja i odbijanja. U njihovo duhovnoj i senzibilnoj prirodi (to je onaj redukcionizam koji sam spomenuo), onim dijelovima individualne osobnosti za koje vjerujem da nisu bitno podložni društveno-kulturnim utjecajima, generalno govoreći nije bilo prostora za adekvatan doživljaj dobrog dijela ostvarenja tzv. visoke kulture, osobito modernističke provenijencije, bez obzira radilo se tu o igralačkom Godardu, metafizičkom Bergmanu ili Tarkovskom, egzistencijalističkom Antonioniju. Dakle, nije tu pretežito, a kamoli isključivo, kao što sugeriraju Turković i Pavičić, riječ o »mjeni ukusa«, »postmodernističkom senzibilitetu«. Radi se u velikoj mjeri o nedostatku osjetljivosti i uskoči duha. Kako drukčije objasniti neprepoznavanje radikalno jasne Godardove lucidnosti od strane mnogih pripadnika te kritičarske generacije, ili pak impresioniranost nekih od njih holivudskim izdancima lirskog realizma kao što su Redfordova *Rijeka sjećanja* ili Levinsonov *Avalon*, uz istodoban nedostatak razumijevanja za superiorne izdanje europskog poetskog realizma prezentirane u Troellovim *Iseljenicima* i *Novoj zemlji* ili Olmijevom *Stablu za klople*? Velik respekt prema Spielbergu i unižavanje Spikea Leea? Omalovažavanje najboljih Leeovih filmova poput *Učini pravu stvar* i *Šestice*, a pohvale za njegov uvjерljivo najlošiji rad *Autobus za Washington*? Oduševljenost *Običnim ljudima* Hala Hartleya, »većim dijelom dosadnim, loše glumljenim, manjkavo duhovitim i isforirano zagonetnim filmom nevješto ispriporijedane priče« (Pavičić u *Slobodnoj Dalmaciji*), i nerazumijevanje zrelijeg Hartleyeva uratka *Amater*? Svođenje izuzetno intrigantog i slojevitog Dudowljevog kulturnog filma *Kuhle Wampe* na komunistički plakat? A i spominjana obrazovna skučenost dala je tu neki svoj prinos (o tome govori i Pavičić u već spomenutom tekstu *Sto ima i nema hrvatska filmska kritika*, kad konstatira svoju prednost nad kritičarima s ADU u pogledu poznavanja naratologije, povijesti žanrova i vrsta, semantičke analize i hermeneutike).

No, sad tek dolazimo do najzanimljivijeg dijela. Tvrda jezgra *Kinoteke* vremenom je, reklo bi se, evoluirala. Danas Mario Sablić i Igor Saračević u svojim tekstovima spominju Faulknera, a Slaven Zečević, svojedobno vodeći *Kinotekin* radikal, Henryja Jamesa i slikarstvo na razmeđi kasnoromantičarstva i simbolizma. S obzirom da su svoju radikalnu fazu imali u mladim godinama, takav pomak može se shvatiti kao njihovo zrenje i djelomično uviđanje mladenačkih zabluda, no i kao čin (možda i nesvesnog) konformizma, odnosno svojevrsnog čak podilaženja etabliranim vrijednostima kulturne sredine u kojoj djeluju. I dok oni ublažavaju svoje stavove, u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, jedinom stručnom filmskom časopisu u Hrvatskoj, novu ofenzivu populizma pokreću pripadnici generacije Hrvoja Turkovića, renomirani spisatelji Goran Tribuson i Pavao Pavličić, potonji, da stvar bude na prvi pogled neobičnija, doktor znanosti, re-

dovni profesor na odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu i trenutačno najmlađi hrvatski akademik.

Goran Tribuson svoj ironičnonostalgičarski tekst *Miris lizola* u šestom broju HFLJ-a podnaslovljuje kao *Sjećanja filma-fila*, čime stajalištima koja iznosi svakako daje određenu težinu (nisu to, dakle, iskazi usputnog prolaznika kroz svijet filma, nego nekog tko film trajno voli i stoga smatra da njegovo mišljenje ima određenu kompetenciju). Ne treba zaboraviti ni da je Tribuson početkom sedamdesetih bio filmski kritičar *Studentskog lista*, čime sve izneseno u tekstu dobiva veći značaj. Što Tribuson zastupa? Nije teško pogoditi – klasičnu naraciju i populizam. A iskazuje to na način koji može prizvati svakakve asocijacije. Ukratko, kad je bio prostodušan dječak u neiskvarenoj urbanoj provinciji (Bjelovar) uživao je u »pravim« filmovima – Tarzanu, vesternima, gusarskim stvarima... No, za vrijeme studija u Zagrebu našao se usred velegradskih poroka i postao žrtvom, kako sam kaže, mladenačkih elitističkih bludnji, točnije iskvarene (modernističke naravno) umjetnosti. Fascinacija Godardom, Bergmanom, Antonionijem bila je mladenačka zabluda, no Tribuson je uskoro, na svoju veliku sreću, otkrio i filmove Curtiza, Forda i Walsha, i nakon nekog vremena shvatio da je to prava stvar. Od tog vremena Godardovi filmovi postaju »gnjavaže«, a oni Glaubera Roche i drugih egzotičnih modernista u retrospektivi se doživljavaju ovako: »(...) izgledali su tako kao da si je za snimanja svaki od glumaca obukao što je htio, a na setu radio što mu je palo na pamet. A zatim se, valjda, montažer nalokao kao životinja (potcrtao D. R.), uletio sa škarama među trake i polijepio ih i ne gledajući što je na njima.« I tako, pod krinkom neobaveznosti, zafrkancije i (auto)ironije, Tribuson se sočno, dogmatski i neukusno ruga modernističkoj poetici i jasno poručuje kako Godard, Bergman, Bunuel i ostali nisu zasluzili biti niti vodonosé jednog Forda ili Walsha. Šteta je što književnu stranu problema nije tako »razradio«, pa je ostalo nejasno tko su alternative »gnjavatorima« poput Joycea i Becketta.

Tribusonov tekst u broju osam HFLJ-a slijedi još jedna apologija populizma. Ovaj put iz pera Tribusonova »fantastičarskog« i populističkog sudruga Pavla Pavličića. U tekstu *Scenarij katastrofe*, Pavličić opravdano kritizira ono što naziva društvenom relevancijom. Bez sumnje ima pravo kad kaže kako društvena relevancija nije sama po sebi loša, no da postaje bremenom kad se doživljava kao jedina vrijednost scenarija. Događa se onda, točno kaže Pavličić, da onaj tko hoće društvenu relevanciju uzima pisati o onome što obično sam ne pozna (tipičan su primjer *Isprani* Zrinka Ogreste, no na sreću to je film koji se ne iscrpljuje u društvenoj relevanciji) i zaluta u neautentičnost. No, Pavličić paralelno s društvenom, kritizira i ono što naziva umjetničkom relevancijom. To je po njemu ponajviše autorova težnja da »načini nekakav svoj zaokružen filmski svijet, što će profilirati cjelinu njegova rada i istaknuti njega kao autora.« Ni ona nije sama po sebi loša, no kad samo ona vodi autora opet dolazi do nevolje: »Onaj pak tko teži za relevancijom umjetničkom, stvara priče koje (...) jedva da imaju veze sa zbiljom, malo se tko može s njima identificirati i malo tko ima volje da takav film gleda više od pet minuta.« I dalje – »(...) nije zamisliva (...)

dobra priča koja bi se bavila nekim problemom pripovjedne tehnologije.« I opet – »problemi pripovjedne tehnologije rješavaju se zato što se priča drukčije nije mogla ispričati, a ne zato da bi bili riješeni.« Odmah upada u oči da Pavličić kao temelj igranog filma ultimativno postavlja priču te da mu je posve nezamislivo da priča nije noseći element strukture igranofilmskog djela. Druga je uočljiva stvar njegovo inzistiranje na publici filmskog djela, na njenim potrebama (potreba za identifikacijom i lakoćom gledanja). Jasno, u pitanju je nerazumijevanje i nespremnost na širinu spektra umjetnosti. Jer temeljno jest upravo to da svaka, pa i filmska, umjetnost ima mnogobrojne oblikovne mogućnosti. Filmska umjetnost (uključujući naravno iigrani film) i njezini tvorci, bez obzira na finansijsku specifičnost filmskog medija, imaju legitimno pravo birati bilo koju oblikovnu mogućnost – od klasičnonarativne do radikalno modernističke, avangardne, eksperimentalne, u kojima priča ne mora igrati nikakvu ili gotovo nikakvu ulogu. Čudno je da to uopće moram isticati, poprimajući pri tom i didaktičan ton, ali to samo govori kakvo je stanje među mnogima od onih koji danas u Hrvatskoj razmišljaju o filmu. Zahvaljujući njima mora se opet poučavati o stvarima koje bi trebale biti općepoznate, npr. o larpurlatizmu. Pavličićeva tvrdnja kako se problemi pripovjedne tehnologije rješavaju zato što se priča nije mogla drugačije ispričati, a ne zato da bi bili riješeni, još je jedna, ovaj put antilarpurlatistička, dogma. Zar je potrebno reći da se priča uvijek može drukčije ispričati i da nitko ne može kazati – ovo je najbolji način (dogmati si naravno uzimaju to pravo). Oni koji zaneseno tvrde da je priča mogla biti ispričana samo na jedan, »pravi« način puki su patetični mistifikatori. I drugo, zašto se problemi pripovjedne organizacije ne bi rješavali zato da bi bili riješeni? To je larpurlatizam koji sam spomenuo, u svakoj umjetnosti sasvim legitiman. Igrani film ima pravo zanemariti priču i baviti se samim tehnikama pripovijedanja, biti fasciniran narativnim kombinacijama i zaignan njima. Ili Pavličić misli da je larpurlatizam legitiman u književnom baroku (manirizmu), a na filmu nije? Da je legitiman u određenim rodovima (poezija, eksperimentalni film), a u drugima ne? Pravi je odgovor da samo jedan kriterij može postojati u umjetnosti, bez obzira na rodove i estetske orientacije – kriterij kvalitete. Je li individualno umjetničko djelo kvalitetno ili nije – to je ključno pitanje. Nije jedan od problema hrvatskog filma u ultimativnoj »umjetničkoj relevanciji« (uostalom igranih dugometražnih filmova takve orientacije u Hrvatskoj skoro i nema), nego u kakvoći realizacije takvog i svakog drugog umjetničkog pristupa. A potvrda značajnih umjetničkih dosega ne može biti odziv široke publike, kao što misli Pavličić i dobar dio suvremenе hrvatske kritike. U povijesti filma moglo bi se naravno naći dosta primjera u kojima su se spojile visoka kreativna razina djela i priličan odziv gledatelja, ali zašto to postaviti kao imperativ? A automatsko obezvrijedivanje filmova koji računaju s izabranom, malobrojnom publikom ne može si priuštiti nitko tko računa da ga se shvati kao ozbiljnog kritičara. No, sad tek dolazi Pavličićev *tour de force*, gdje se on posve razotkriva. Po njemu »publika uvijek ima pravo.« Pavličić poučava naše režisere kako moraju raditi za (ovdašnju) publiku, a one čiji je mogući stav da je publika neuka i voli



Zrinko Ogresta: *Isprani* (1995.)

jeftinu zabavu on naziva (tj. njihove stavove) glupima i grotesknima. Jer filmski autori nisu primarno tu da stvaraju kvalitetna djela, nego da zabavljaju publiku. Publika je ono zbog čega njihova umjetnost postoji. Ne bilo koja publika, ne par tisuća ljudi na koje izvorno računaju (kad kažem izvorno onda se ogradjujem od povremenih trendovskih uzleta te vrste autora i filmova) i autori kalibra Greenawaya, Jarmana, Jarmusha ili od starijih Rohmera, spominjem tek neke. S obzirom da Pavličić kao uzor navodi *Tko pjeva zlo ne misli*, on očito misli na velike brojke, na masovan odjek. Svoje teze potkrepljuje i povijesnim primjerima, pri čemu je osobito zanimljivo njegovo pozivanje na Šenou. Nastavljujući se na Tribusona, Pavličić tu »otkriva dušu«. Razgalio ga je Šenoa koji je svojedobno znao da njegovo potencijalno čitateljstvo ima nizak ukus (izgrađen na njemačkim trivijalnim romanima) pa mu »ne može dolaziti s nekakvim zahtjevnim i sofisticiranim koještarijama, nego treba pisati po njegovoj mjeri.« Vodio je Šenoa računa o svojoj publici, poučava Pavličić, i zato »nije gnjavio ni s kakvim umjetničkim paradama(...), nego jeazio da piše tako da čitateljima to bude zanimljivo, da im ne dosaduje, i da oni u svemu tome uživaju.« A u svemu tome ima još itekako umjetnosti – na kraju triumfalno poručuje Pavličić. Ovako što, pretpostavljam, moglo se i očekivati od Pavličića, pisca pseudotrivijalnih romana, no iznenađuje takva banalnost od Pavličića književnog teoretičara koji u svom opusu ima i odličnih tekstova (pam-

tim onaj u Zborniku o književnom baroku kojim je pomeo nerijetko priznatijeg Zorana Kravara). No, to je ona temeljna duhovno-senzibilna redukcija koju sam spominjao u vezi s *kinotekašima*, koja je toliko duboka da je ni vrhunsko obrazovanje ne može bitno omekšati. Između stavova Pavla Pavličića i tvrde jezgre *kinotekaša* nema nikakve razlike. Publiku je sve, njoj se mora potčiniti, njezin ukus slijediti, a vješt, samozatajan autor već će naći načine da »prokrijumčari« društveni angažman i/ili umjetnost. »I u tome je sve, to je sva mudrost«, poručuje Pavličić. Neka je slobodno zadrži za sebe, tu mudrost populističkog dogmatika koji slavi Šenou, a prešuće npr. Krležu ili Marinkovića (ne uklapaju mu se u shemu, ili jednostavno misli da su njihova djela gnjavaže i zahtjevne i sofisticirane koještarije), trabunja o tome da se svi kritičari slažu kako je hiperpopularni *Tko pjeva zlo ne misli* najbolji hrvatski film svih vremena, a ne želi spomenuti da ti isti kritičari redovito u najbolje hrvatske filmove svrstavaju široj publici neprivilačan *Rondo, par excellence* modernističke *Lisice*, ili da neprijepornim klasikom hrvatskog filma drže deklariranog antipopulista i protivnika američkog komercijalnog filma (koji Pavličić ističe kao uzor hrvatskom), Antu Babaju. Pavličić je toliko zaslijepljen u svom populizmu da stav o zanimljivosti kao relativnoj kategoriji proglašava floskulom, a podilaženje publici naziva naopakim pojmom. A hrvatska (masovna) publika, kao i svaka druga, zaista jest neuka i voli jeftinu zabavu (iako nije samo to, ne



Bruno Gamulin: Sedma kronika (1996.)

treba je potcijeniti) i to nije nikakva doskočica ni floskula. Zbog toga ta mediokritetska masa ne može biti relevantan kriterij prema kojem bi se filmotvorci, i umjetnici uopće, trebali ravnati. U Hrvatskoj ponajmanje. Hrvatski film, nai-me, nema nikakvu neizostavnu potrebu težiti populističkoj zabavi jer te potrebe mase zadovoljava holivudski film, koji je na ovim, i europskim prostorima u cjelini, odavno domaći. Priznajući tu neprijepornu činjenicu, hrvatski film može se u miru i bez tržišnih opterećenja koncentrirati na svoje estetsko-spoznejne aspekte, a kritičari se mogu nadati da će na ovim prostorima ponovno niknuti značajni autori koji će raditi filmove prema svojim autonomnim porivima, ne osluškujući potrebe širokoga gledateljstva ili bilo koga drugog. Samo tako, ako su u pitanju daroviti pojedinci, mogu nastati vrijedna djela. Nikako po receptima Pavla Pavličića ili uz deklamacije *mladofilmaša* o tome da filmove treba raditi za publiku (pa onda ostvarenja *mladofilmaških* perjaniča Hribara i Nole vidi dvije do maksimalno četiri tisuće ljudi u Hrvatskoj). Vrijedan film je vrijedan film, bez obzira koliko ga ljudi vidjelo. O tome filmski tvorci i kritičari trebaju razmišljati, jer koga je briga za publiku kad dobijemo posebno vrijedan, osobito kvalitetan film.

Na kraju

Rezime ovog teksta je jasan. Pisanje o filmu u Hrvatskoj podložno je brojnim klišejima i predrasudama, obilježeno metodološkom, ali u znatnom broju slučajeva, osobito kad

je riječ o pripadnicima mlađe kritičarske generacije, i senzibilno-duhovnom pa i (sam)oobrazovnom uskoćom (samooobrazovanje je naravno određeno senzibilno-duhovnim osobinama pojedinca). Balast politike autora još znatno opterećuje većinu današnjih kritičara, a znatan dio njih (zbog njihove glasnosti stječe se dojam da ih je i više no što stvarno jest) preferira klasičnonarativnu poetiku, usmjerenos na široku publiku i maksimalno uvažavanje njenih potreba. Kad je riječ o hrvatskoj kinematografiji aktualni filmski motritelji i promišljatelji nerijetko su skloni propisivanju određenih recepata, a svima im je zajedničko oslanjanje na široku publiku, tj. famozni stav – »filmovi se radе za publiku«. Pa su onda svi sretni zbog sjajnih rezultata Brešanova filma umjesto da se zabrinu zbog toga što suvremenim hrvatskim filmovima, osobito Brešanovu, toliko nedostaje stila i osebujnosti. U dijelu hrvatske kritike prezreni Mimica i Zafranović spram današnjih filmotvoraca prvaci su filmske senzacije u najboljem smislu riječi, a najbolje o stanju domaćeg filma govori činjenica da gotovo nema kritičara koji nije (makar u pola glasa) zažalio za spektakloma Veljka Bulajića. Snimiti danas u Hrvatskoj nešto intrigantno pomaknuto ili pršteći autentično, odnosno bar producijski raskošno, izgleda da je nemoguće. I to su stvari na koje bi kritičari trebali upozoravati, a ne stalno vapiti za publikom, kao da će ona filmove učiniti boljima.

Važna karakteristika hrvatske filmske kritike jest i njena svedenost u novinske odnosno komercijalno-časopisne okvire.

Nakon ugasnuća *Kinoteke* dugo se vilo za novim časopisom, za mjestom gdje će kritičari, osobito mlađi koji su ukinutim *Kinoteke* ostali bez generacijskog časopisa, dobiti prostor za obuhvatnije, analitičnije pisanje, gdje će se njegovati eseji, studiji, rasprava, polemika. I kad je on konačno pokrenut pod imenom *Hrvatski filmski ljetopis*, pokazalo se da će veći broj suradnika s intrigantnijim prinosima biti pričeno teško naći. Upravo su pripadnici mlađeg naraštaja podbacili na tom planu, mada je to donekle shvatljivo s obzirom da su se u međuvremenu morali suočiti s finansijskim izazovima egzistencije te su se redom, za dobre nadnice, angažirali u tiražnim novinama i na televiziji, što im oduzima većinu vremena. Međutim, bez obzira na deprimantnu društveno-ekonomsku situaciju, na kulturnu politiku države u kojoj nema razumijevanja za ostvarenje tako temeljne institucije kao što je filmski institut i koja u Hrvatskoj kinoteci ne želi otvoriti ni jedno jedino novo znanstveno-istraživačko radno mjesto, ipak je udio mlađih kritičara u HFLJ-u mnogo manji no što bi se moglo očekivati. Stvar je u tome da dio tih kritičara nema nikakvih afiniteta, a neki ni sposobnosti,

izvan uskih okvira novinske ili radiokritike pa čemo prije dočekati da se pojave neka sasvim nova imena, nego što će mnogi afirmirani kritičari napisati zahtjevni tekstove.

Ukratko, više nade polažem u buduće kritičarske naraštaje nadajući se da današnji filmski tekstopisci neće svojim prečesto jednostranim stavovima i praksom suviše negativno utjecati na njih. Zato bi bilo dobro da se u ovom časopisu piše i o igranofilmskoj estetici koja ide izvan utabanih putova, a ne da se populističke apologije ostavljaju bez alternativne. Nadam se da je i ovaj tekst mali prilog shvaćanju raznolikih mogućnosti filmskog oblikovanja, odbacivanju estetsko-spoznajnih predrasuda i dogmi, te prilog spoznaji da je u umjetnosti presudno pitanje kvalitete individualnog djela, bez obzira na oblikovni pristup i ideje kojima se bavi, na autore ili reakcije publike.

P. S. – O problematici aktualne hrvatske filmske kritike nije naodmet konzultirati i tekst Josipa Viskovića *Mali abecedar hrvatske filmske kritike*, objavljen u prvom broju pop magazina *Nomad*.

Damir Radić

Certain value orientations in contemporary Croatian film criticism

UDC: 791.43.01

791.43(497.5)(049.3)

In the centre of his interest the author puts two prominent characteristics of the contemporary Croatian film criticism. The first is the supremacy of the author criticism method (the politics of the author) and the other a tendency towards a populist, traditional-narrative film. Dealing with the phenomenon of author criticism in Croatia, the author concisely gives its historical frame and main characteristics and proceeds by its polemical discussion. He points out that at one time author criticism greatly upgraded the status of the art of filmmaking. However, today he considers it rigid, anachronistic and boring because of its insistence on the author's style and point of view that are suppose to be immediately perceived in his work. He opposes the direct approach to the work of art to the method of author criticism since the direct approach is unburdened by the author or authors behind the work, and is completely open to all interpretations that may arise from the interaction of the recipient and the work as an autonomous entity. Discussing the populist tendencies of Croatian criticism the author gives its brief historical account and concludes that among the Croatian critics of all generations there was always present a more or less strong inclination towards populism and films of traditional narration. This culminated in the early 90's with the generation of young critics whose most prominent members were gathered around the magazine *Kinoteka*. The main characteristic of that generation was an aggressive attempt to impose a dominant model of traditional narration (mostly of Hollywood origin) in which the main structural element was the story as well as an utter insensitivity to and misconception of modernist poetics. The reasons for such dogmatism the author finds in emotional and spiritual deprivation of the most outspoken and the most influential part of the generation resulting from their one sided self-education based almost exclusively on American (Hollywood) movie and TV production and pulp fiction. Further on, the author deals with the writer Goran Tribuson, former film critic, and his text *The Scent of Lysol* published in *Croatian Cinema Chronicle*. He considers that this text glorifies populism and traditional narration and in a vulgar way debases modernist poetics under the veil of triviality and (self) irony. He bases his argument on the text *The Script of Catastrophe* (also published in *Croatian film Chronicle*) written by the novelist Pavao Pavličić, literary theoretician and screen playwright. He criticises Pavličić for his traditional narrative dogmatism and the fact that for him the work of art depends on the ability of the audience to perceive it. The author, on the other hand, advocates the autonomy of the artist and his work and the multitude of possibilities of film creation. In conclusion he states that the crucial question of art is the quality of the individual work of art regardless of the approach to creating and the ideas behind it, and regardless of the author or the response of the audience.



Aleksandar Petrov: Rusalka (Sirena)

Rada Šešić

Slikanje pokreta i psihe

13. svjetski festival animiranih filmova

Mnogi animatori danas imaju problema s činjenicom da se njihov rad gotovo automatski poistovjećuje sa zemljom iz koje potječe. To se ponajprije odnosi na zemlje bivšeg Sovjetskog Saveza. Ovogodišnji Svjetski festival animiranih filmova Zagreb '98. na koji su se bivši Sovjeti vratili u punom sjaju i kvalitativno i kvantitativno, ostat će u prvoj redu upamćen po pobjedničkom filmu *Rusalka* (*Sirena*) za koji je mnogo gledatelja reklo da je tipičan ruski film. Autor Aleksandar Petrov, četrdesetjednogodišnji učenik Ivana Ivanova Vana, uspio je ujediniti tradicijski crtež ruske bajke i jednu od najtežih tehnika animiranja – slikanje bojama na staklu neposredno ispod kamere.

Teškoća ove tehnike je u tome što se stalno riše i briše, nai-me autor oslikava određeni pokret, snimi ga i briše, te ide dalje. Nema mogućnosti popravka ili ponovnog snimanja jer se sve ili bar cijela sekvensa, mora stvoriti i snimiti ispočetka. To istodobno isključuje bilo kakvu improvizaciju. S druge strane, magičnost ove tehnike je tolika da nam gotovo zastaje dah pri gledanju filma. Gledateljsku senzaciju skoro je nemoguće opisati riječima. Na platnu nastaju i mijenjaju se složeni slikarski prizori, precizno izvedeni do najstnijih detalja: mimika lica, treptaji oka, vijorenje kose... Autor je radio toliko detaljno da je uspio ostvariti neobičnu psihologizaciju likova, određena raspoloženja, stanja duha pojedinih likova koristeći slikarske, a ne crtačke poteze i to na izvanredno malom formatu. Priča filma vrlo je jednostavna, bajkovita: stari monah živi s mladim novakom u kolibi na osami. U mladosti, starac je prevario svoju ljubljenu koja je, viđevši to, skočila u rijeku i utopila se. Sada, u obliku sirene, djevojka se, zavodeći mladića pokušava osvetiti starcu. Starac je ipak mudriji, ali spašavajući zavedena mladića pogine zajedno sa sirenom.

Likovna rješenja figurativnih elemenata u filmu ostvarena su namjerno sladunjavaju i kičasto kako bi što više vizualno podsjećala na rusku bajku. No, pojedini prizori – nevrijeme na rijeci, molitva u kolibi ili lice starca – podsjećaju nas na Rje-pina i ruske klasične. Pojedini dijelovi nisu posve doradeni, oni se jednostavno pretapaju iz jednog oblika u drugi. Petrov, koji je, kao što je i uobičajeno u animaciji, bio i glavni crtač, uspio je primijeniti sve odlike klasične slikarske tehnike u procesu stvaranja sličicu po sličicu. Naročito impresionira autorovo rješenje pozadine koja jednako titra i unosi dinamiku u kadar kao i lik u prvom planu koji nosi radnju. U scenama u kojima je bilo potrebno pokret samo navijestiti,

likovi su animirani poput filmskog filaža, naime razmazano, s naznakom samo prve i posljednje faze.

Film *Sirena* osvojio je *Grand Prix*, no i da nije, bio bi upamćen kao jedno od djela koje je obilježilo sezonu '98. i to prije svega po začudnosti svijeta koji nudi gledateljima. Prošle je godine, ne bez razloga, film bio nominiran i za *Oscara*.

Osebujan po tehničkoj izvedbi, ali i po magičnosti umjetničkog izričaja je i film Paula Busha *The Albatross*. Ostvaren je tehnikom grebanja na celuloidu prema prethodno snimljenoj slici. Bush je svoju filmsku karijeru zapravo i počeo kao redatelj dokumentarnih i eksperimentalnih filmova. Bio je član londonske Co-operative, institucije koja je središte britanske avangarde, a onda je, kako veli, slučajno krenuo s animacijom i grebanjem po filmu: »Podučavao sam studente filma i želio da naprave nešto vrlo brzo, te su oni zato uvijek počinjali grebanjem neposredno po celuloidu. Neki od njih su bili jako dobri i dobivali zanimljive rezultate. Ja sam se osobno uvijek divio filmovima Normana McLaren-a i Len Lyea, ali nisam želio stvarati crtane filmove. Mene je zanimala živa akcija. Onda sam jednoga dana došao na ideju kako pokriti izrezbarene ilustracije grebanjem po filmu i to tako da ih u potpunosti izbrišem. Imao sam također zamisao da ukomponiram živu akciju tako da publika nikada ne bi bila sigurna što zapravo gleda, crtež iliigrani dio. Izgledalo je u početku nemoguće, ali kad sam probao, učinilo mi se da bi moglo biti dobro. Napokon sam pokazao probne snimke i dobio sredstva za film. Prvi film u ovoj tehnici sam završio 1994. godine.«

Osobito zadivljuje Bushova kreativna uporaba svjetlosti i sje-ne, stvorena već u igranom predlošku. Takva, precizno osmišljena i onda naknadno izgrebana igra svjetlosti dobiva čudesnu, poetičnu dimenziju. Dramatičnost izgrebane linije preko koje se presijavaju plavi i zelenasti odbijesci, podcrtao je Bush i kreativno osmišljenim tonom. Bili su to zvuci kiše, mora, morskog nevremena i glas naratora koji je recitirao poemu *Rime drevnog mornara* (*The Rhyme of Ancient Mariner*) Samuela Taylora Coleridgea. »Tu pjesmu sam volio još kao dijete«, napominje autor, »ona nas vraća u vrijeme u kojem su priče i pjesme o moru imale veliko značenje u kulturnom životu Velike Britanije. To je epska priča o nevjerojatnim događajima koji odražavaju borbu s kojom se svaki čovjek bar jednom u životu mora suočiti.«

The Albatross je proglašen najboljim u kategoriji filmova od 6 do 15 minuta trajanja.



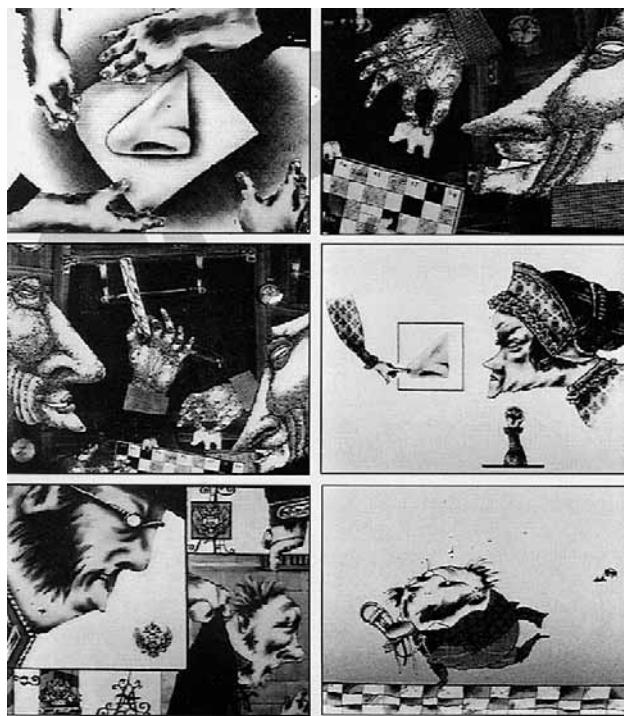
Paul Bush: *The Albatross*

Još se jedan film izdvojio izrazito neobičnom i složenom tehnikom izvrsno ukomponiranom u samu ideju filma. To je ruski film *Nos majora* autora Mihaila Lisovoja. Crtež na papiru i kolaž, briljantno su ukomponirani u kompjutorsku 2D tehniku. Ono što daje osobitu draž ovom filmu jest neobičan dizajn i podijeljenost kadra na dva ili tri autonomna dijela u kojima se odvijaju dijelovi radnje. Takav način likovnog razmišljanja odgovara priči koju pripovijeda narator. Naime, rijеч je o tajanstvenom nestanku nosa majora Kovaleva koji je nađen u kruhu, na sasvim drugom kraju Moskve. Priča je nastala prema motivima Gogolja i Harmsa, puna je absurdnosti, ironije i lucidonosti, a autor je doista briljantnim dizajnerskim rješenjima uspio zadržati taj duh priče. Crtež je najčešće dvobojan, a kad i jest višebojan, onda su boje izblijedljih tonova poput sepije. Nije čest slučaj da animatori razmišljaju tipično filmski, u terminima filmskog jezika i koriste značenjska sučeljevanja planova. No, Lisovoj čak u istom kadru, podijeljenom na dva ili tri kvadrata, pripovijeda priču istodobno krupnim planom, nosa recimo i totala sobe u kojoj se major bez nosa šeće, navješćujući u tom spoju razvoj u narednom kadru. Kombinacije kolaža na crtežu, koji se stalno mijenja i kreće, uz neobično domišljata i duhovita rješenja, daju filmu čudesnu dinamiku i neobičnu draž. Autor je osvojio debitantsku nagradu Zlatko Grgić i dijeli je *ex aequo* s još jednim ruskim kolegom. To je Valentin Olshvang

autor filma *Rozovaja kukla (Ružičasta lutka)*, čiji je producent, kao i Lisovoju, moskovski AR studio. Iako je film likovno vrlo poetičan i oslikan nježnim tonovima, u stvari je vrlo tužan. Govori o tjeskobi djevojčice kojoj je majčin ljubavnik poklonio skupocjenu, lijepu, ali i opasnu lutku. Emocionalno stanje djevojčice, potaknuto ljubomorom, usamljenošću i strahom, te čudesno miješanje zbilje i snova dočarani su romantičnim i vrlo mekanim crtežom, a zla čud lutke i njezin utjecaj na djevojčicu predstavljen je autentičnim dječjim likovnim ekspresijama.

Ono što najviše izdvaja taj film iz mnoštva drugih, ljepota je crteža likova i pozadine. Recimo, kuhinja i soba djeteta, te prostor iz mašte koji se pojavljuje u snovima, imaju 'razmazane konture', poput one koja se postiže tehnikom gvaša. Većina filmova koji pokušavaju pokazati unutrašnji svijet djeteta koriste pripovjedača, najčešće u prvom licu, dok je *Ružičasta lutka* čisti ekspressionistički film: samim slikama dočarava se uznenimirni svijet dječje mašte i zbilje ispunjen tjeskobom.

Još je jedan film na duhovit način donio svijet frustriranog djeteta. *Sientje*, film Chiste Moesker iz Nizozemske, minimalističkim likovnim sredstvima izražava različite oblike bijesa male djevojčice. Jednostavnim crtežom, linijom koja navješta samo konture lika, dok je unutrašnjost samo povremeno ispunjena bojom, autorica je dala gradacije dječje ljutnje. *Sientje* je film koji gledatelje u četiri i pol minute traja, nekoliko puta istinski nasmeje; lik osvaja simpatičnošću i iznenadnim provalama ljutnje. Razvoj i obrati radnje puni su karakterističnih animacijskih rješenja. Primjerice, u dubini kadra, na potpuno praznoj (bijeloj) pozadini pojavi se crna crta koju glavni lik pretvara u vrata, pojedini predmeti nastaju i nestaju ni iz čega, crvena i plava boja pojavlju-



Mihail Losovoj: *Nos majora*

ju se u skladu s emocionalnim nabojem i sl. Film *Sientje* nagrađen je u kategoriji djela u trajanju do šest minuta.

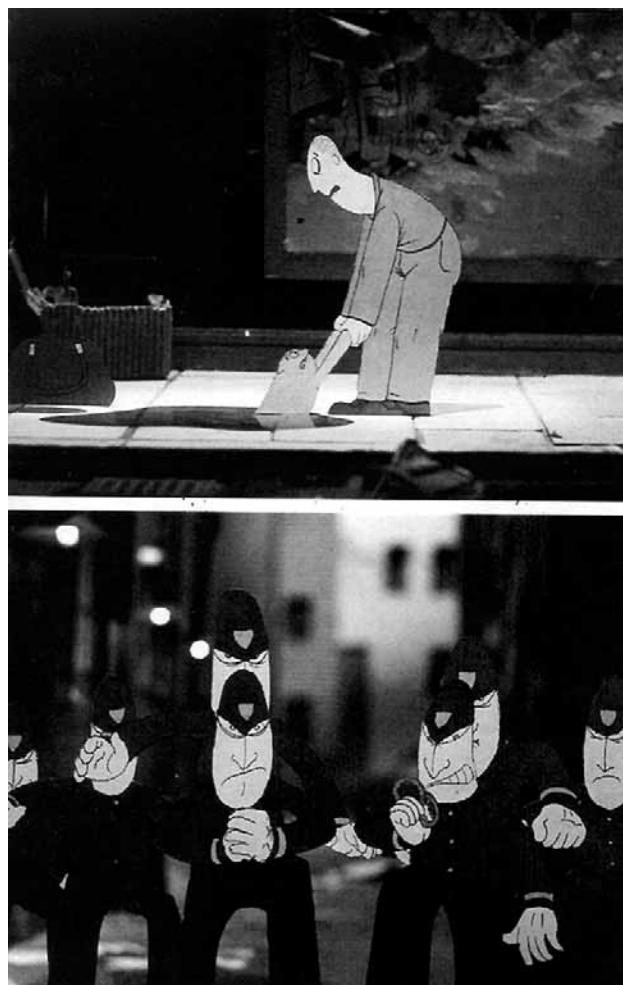
Stručni žiri nagradio je u kategoriji od 15 do 30 minuta kompjutorski film *Flatworld (Plosnati svijet)* autora Daniela Greavesa iz Velike Britanije, dobitnika Oscara 1992. Ovaj je film zabavan i zanimljiv i djeci i odraslima, a ponovnim gledanjem otkrivaju se mogućnosti novih iščitavanja. Priča nas uvlači u neko futurističko doba u kojem dvodimenzionalni junaci žive siv, turoban život u isto takvom plosnatom svijetu. Glavni lik, cestovni radnik koji živi sam s mačkom i ribom, vodi jednoličan život sve do trenutka kad se stjecajem okolnosti, ne pomiješa stvarna s filmskom realnošću. Nai-me, u njegov običan svijet ulazi pljačkaš banaka iz crno-bijelog filma iz 30-tih godina, te počinje klasična filmska potjera koja završava obračunom kao u kaubojskim filmovima, samo što je ovo dvoboja daljinskim upravljačima i to ne mećima, nego mijenjanjem realnosti. Junaci se vrte u začaranom krugu koji se zatvara povratkom u običnu kolotečinu života. Ona, začudo, gledana iz nove perspektive, sada dje luje puno zanimljivije i životnije.

13. svjetski festival animiranih filmova Zagreb '98. velikim je dijelom programa bio usmjeren stvaralaštvu studenata animacije u svijetu. Danijel Šuljić, koji animaciju uči u Beču, u produkciji je Zagreb filma relizirao film *Kolač*, komentira svoje studentsko iskustvo: »Ondje gotovo sve morate raditi sami, što uključuje i rad s tehničkim pomagalima. To znači, ako želite snimati ton za film, najprije morate naučiti koji mikrofon upotrijebiti, kako se to radi, koji računalni program je potreban i sl. S jedne strane, na takve stvari utrošite užasno puno energije, a bilo bi bolje da je utrošena na režiju. No s druge strane, na taj način vrlo obro upoznate sam proces proizvodnje koji vam poslije znatno olakšava rad.« O stanju animacije u Austriji, Šuljić kaže: »Nije baš najbolje. Malo je autora, još manje mogućnosti za prikazivanje svojih radova. Svake prijestupne godine televizija se sjeti prikazati po dva filma, a tek ponekad se animirani filmovi mogu vidjeti u art kinima, tipa Kinoteke.«

Šuljićev film *Kolač* nastao je direktno pod kamerom, crtanjem tušem na staklu. Sam izbor tehnike i likovnog rješenja



Liane Dognini: *One Eye*



Daniel Greaves: *Flatworld*

u skladu je s temom: svadom za stolom oko podjele kolača. Ta vječna tema o nemogućnosti dogovora i pravilne raspodjele kolača, danas u post-ratno doba, u zemlji nastanka filma, u Hrvatskoj, dobiva sasvim druge konotacije nego što bi ih imala recimo u Nizozemskoj.

Atmosferu mučnog nesuglasja dočarao je autor nepreciznim, razmazanim jednobojnim linijama, koje nastaju i nestaju. Likovi su krajnje apersonalni, simlificirani, dati bez ikakvog uljepšavanja. I upravo je ta osobina – minimalizam likovnog izričaja – najjači element koji podcrtava dubinu i ozbiljnost ideje ali isto tako daje i posebnu ljepotu filmu.

No, nagradu za najbolji studentski film dobio je britanski *One Eye (Jedno oko)* autorice Liane Dognini. Osnovni osjećaj koji prevladava u filmu je tuga. Priča je to o siromašnoj obitelji u kojoj živi djevojčica bez oka. Njezini roditelji pokušavaju na različite načine ispuniti kćerkin san i vratiti joj oko. Osjećaj turobnosti i bola dočarao je mehani crtež razmazanih kontura, ostvaren u nijansama od crne do bijele boje. Likovi već samim oblikom, naglašena čela i nosa i samo lagano označenih usana, potenciraju šutljivost i trpnju. Kombinacijom tehnike crteža na papiru i celu, te fotografija



Phil Mulloy: *Wind of Changes*

postignuto je jedinstvo likovnog izričaja i psihološkog stanja likova, kao i bit narativnog tijeka.

U odličnoj selekciji filmova u konkurenciji (seleksijska komisija je radila u sastavu Detelina Grigorova-Kreck iz Njemačke, John R. Dilworth iz Sjedinjenih Država i Vedran Mihaletić iz Hrvatske) jedan od zapaženijih filmova bio je *Dolgoe putešestvie* (*Dugo putovanje*) istaknutog ruskog animatora Andreja Khrjanovskog. On već nekoliko godina vodi AR studio u Moskvi, producentsku kuću koja je ove godine na festivalu u Zagrebu osvojila najviše nagrada kao i priznanje kao najbolji producent. Likovi iz filma Khrjanovskog izmislio je Federico Fellini, odnosno, likovi su rađeni prema njegovim crtežima. Scenarij je također napravio stalni suradnik Fellinija, Tonino Guerra i priča je odista prava fellinijevska. Naime, brod krcat čudesnim putnicima plovi prema jednom otoku gdje se iskrčavaju svi osim Juliette i Federica. Vrckav, pun duhovitih situacija, dinamično animiran u kombinaciji crteža na celu, kolaža i piksilacije, ovaj je film istodobno i zabavan i pun iznenadujućih višeslojnih značenja. Khrjanovski ne postavlja linijsku strukturu, nego razbarušenu i prepunu neukroćenih likova, erotskih situacija i aluzija. Mnoštvo fellinijevskih likova miješa se međusobno i istiskuju jedni druge iz prizora. Filmska magičnost nije ostvarena grandioznošću pojedinih scena, nego zrači iz cijekupne energije filma.

Nizozemski film *I move so I am* (*Pokrećem, dakle jesam*) Gerrita van Dijka, još je jedan od onih djela koja su ostala bez nagrade, iako se može ubrojiti u sam vrh festivalske konkurencije. Film počinje nastajanjem crteža ruke koja onda crta drugu ruku pa zatim i sve ostale dijelove tijela samog animatora. I dok tako autor sam sebe stvara liniju po liniju, svijet oko njega se mijenja, nastupaju društvene i političke promjene. Uspostavlja se interakcija između autora i svijeta, on se iznova izgrađuje, olovka ga crta iz drugog kuta, iz nove perspektive, ruka reagira na svijet oko nje same, briše i ponovno riše. Svaka nacrtana linija dobiva pravo na pokret. Zvuk je također vrlo precizno stvaran. Film počinje autorovim izvikivanjem imena supruge, glasovima njihove kćerke kao male djevojčice, te završava političkim poklicima i parolama. Autor naime prolazi cijeli životni vijek u bljesku, dajući samo naznake pojedinih bitnijih dijelova, pokazujući nam, kako se stalno sam svjesno usavršava, mijenja, nastoji očvrstnuti kao osoba i tako opstati u svijetu. Koristeći olovku i bojice, najčešće crvenu i plavu, crtajući na celu i papiru, često po rotoskopskom predlošku, Gerrit van Dijk je ovim filmom nekako obuhvatio sve ono što je ranije stvarao (između ostalog *Pas a deux*, *Janneke*, *Frieze Frame* – svi su bili prikazani u Zagrebu) i napravio iskorak: korak u autorefleksiju, animacijsku bespriječornost i kreativnu lucidnost. (Osim ostalih nagrada, ovaj film je osvojio i Zlatnog medvjeda na Festivalu u Berlinu).

Jedan od zrelih, zabavnih ali isto tako i idejno vrlo dubokih i ozbiljnih djela je i film *Geri's Game* (*Gerijeva igra*) Jana Pinkave. (Film je ovojio Oscara prošle godine). Ostvaren kompjutorski u 3D tehnići, film impresionira duhovitšću i neobičnom imitacijom igranih sekvencija. Priča slijedi duel između starčića i njegovog alter ega. Naime, starac igra šah sam sa sobom, sukobljava se s osobnim slabostima, nastoji sebe prevariti, nadmudriti, pobijediti pod svaku cijenu. Na lucidan i za gledatelje zavodljiv način, autor potencira pitanje osobnih borbi svakoga od nas. Film je briljantan primjer kompjutorske 3D tehnike o kojoj sam autor kaže: »Kompjutorska je animacija još u povojima i silno je teška. Animiranje lika koji je stvorio kompjutor još uvijek nije onako prirodno kao što je to crtež na papiru ili ručna animacija lutaka. U slučaju 3D animacije usporedba s lutkama je vrlo dobra, puno sliči na virtualnu animaciju lutaka na *stop-motion* način. Također ima ključne faze, poput cel-animacije i s višemanjem trenutačnom reakcijom, što dopušta animatorima da uoče promjene u pokretu i da postignu najbolji mogući tajming. Što se duše tiče, nadajmo se da to ima više veze s animatorima nego sa strojem, no što se mene tiče uvijek više volim vidjeti ručno nacrtane crteže. Mislim da je bitno da je autor više zainteresiran za sadržaj nego za medij. Dobro je voljeti računala i 3D animaciju ako se bavite ovom vrstom posla, no vještine i ideje ne moraju biti inspirirane računalom. Rekao bih da cel-animateure ne zanimaju papir i olovka kao takvi, nego ideje i vještina klasične animacije, ustrajnost, energija i strpljenje.«

Ovogodišnji Svjetski festival animiranih filmova Zagreb '98. samom organizacijom i izborom programa, te brojem inoze-

mnih gostiju koji su se došli predstaviti zagrebačkoj publici, vratio se svojim zlatnim godinama kad je stekao svjetski ugled i popularnost. Žiri (Raoul Servais iz Belgije, Sayoko Kinoshita iz Japana, Natalia Chernyshova iz Ukrajine, Peter Dougherty iz Sjedinjenih Američkih Država i Milan Blažeković iz Hrvatske) imao je težak posao jer je, čini mi se, bilo više odličnih filmova nego nagrada. No, tu su uskakale (narančno, ne po dogovoru) specijalne nagrade i posebni žiriji.

Tako je žiri hrvatskih filmskih kritičara nagradio film *The wind of changes* (*Vjetar promjena*) Phila Mulloya. U tom crno-bijelom filmu koji predočuje događaje iz života skladatelja i glazbenika Alexa Balanescua, zadivljuje kombinacija crtež i kolaža. Naime, crtež je istrgnut iz debljeg, gustog papira pa nejasni obrisi likova daju posebnu draž i mekoću likovnog izričaja. Crtež je istrgnut i položen na crnu pozadinu na kojoj se pomicu šagalovski razbarušene likovne kompozicije, odličnog ritma i osobita zvuka. Taj će film ostati zapamćen kao tipični 'mulloyevski' rad.

Nagradu za životno djelo, ove je godine dobio talijanski animator Bruno Bozzetto koji na zagrebačkom festivalu sudjeluje od samih njegovih početaka. Gledateljima je predstavljena retrospektiva njegovih duhovitih, briljantno animiranih crtića nastalih u razdoblju od početka 70-ih do današnjih dana. Također su prikazani izbori iz opusa Zlatka Grgića, Renzo Kinoshite, Vadima Vladimirovića Kurčevskog, te nacionalni opusi austrijske i talijanske animacije, radovi studenata iz Njemačke, Rusije i Hrvatske, dok je obiman program Animanie predstavio publici sve ono što je obilježilo recentnu svjetsku proizvodnju između dva festivala, a nije bilo iz ovih ili onih razloga, uvršteno u program konkurenkcije.



Jan Pinkava: Geri's Game



Danijel Šuljić: Kolač

Tijekom festivala, njemačko-hrvatska radionica studenata animacije realizirala je kratki rad koji je prikazan posljednje festivalske večeri. Uz nekoliko likovnih izložbi animatora, postavljenih tijekom festivala te okrugli stol o temi obrazovanja u animaciji, koji je vodio Ingo Petzke, profesor filma i

videoa iz Wurtzburga, 13. svjetski festival animiranih filmova obilježio je kulturni život ne samo Zagreba, nego i cijele Hrvatske u razdoblju od 17. do 22. lipnja. Idući festival obilježit će ne samo svoje fizičko okruženje nego i vremensko, name, održat će se na prijelazu stoljeća – 2000. godine.

Rada Šešić

Painting the movement and soul 13th World Festival of Animated Films

UDC: 791.61

With its excellent organisation and the excellent selection (about sixty films in competition out of eight hundred applications), the *Zagreb '98* resurrected the success of its golden years, the time when it was one of the few top festivals of animation films in the world. The jury (Roul Servais, Belgia; Sayoko Kinoshita, Japan; Natalia Chernyshova, Ukraina; Peter Dougherty, USA; Milan Blažeković, Croatia) had an extremely difficult job because there were more outstanding films worth of award than there were awards. The life achievement award went to the Italian animator Bruno Bozzetto. A number of special programs accompanied the competition (retrospectives of Zlatko Grgić, Renzo Kinoshite, Vadim V. Kručevski; national retrospectives of Austrian and Italian animation, student films from Germany, Russia and Croatia, and *Animania* program of the last two year animation output). The specific achievements of individual films (with the prominent participation of Russian authors) are reviewed: *Rusalka* by the Russian Aleksandar Petrov; *The Albatross* by the British Paul Bush; *Major's Nose* by the Russian Mihail Lisovoj; *Rose Doll* by the Russian Valentin Olsvang; *Sientje* by the Dutch Christe Moesker; *Flatworld* by the Brittish Daniel Greaves; student film *The Cake* by the Croat Daniel Šuljić and awarded British film *One Eye* by Liana Dognini; *The Long Journey* by the Russian Andrej Khrjanoviski; *I move, so I am* by Gerrit van Dijk; the US film *Gery's Game* by Jan Pinkava.

Filmografija 13. Svjetskog festivala

Natjecateljski program

A DEATH ON THE LIFE OF A PORN STAR / Velika Britanija : 1996. — pr. Steven Fleck, Duncan of Jordanstone college of art and design, Dundee. — r. Julian Griffiths. — BETACAM SP, 3D kompjutor, 0,51 min

BIG BAD WOLF / SAD : 1996. — pr. Steve Worth, SPUMCO, Inc., Hollywood, CA. — sc. Jim Smith, r. John Kricfalusi. — anim. Greg Manwaring, k. Nick Vasu. — gl. zvuk Nile Rodgers. — BETACAM SP, crtež na celu, 0,30 min

BIOGRAF / Republika Česka : 1997. — pr. VŠUP-academy of applied arts Prague, Praha. — r. Galina Hulová. — crtež, anim. Galina Hulová, k. Zuzana Bukovinská, mt. Vera Benešová. — zvuk Ivo Špalj, Ab Barandov. — 35 mm, crteži na celu i papiru, 5 min

BODEN DER REALITÄT / Njemačka : 1996. — pr. Heinz Busert trickateljer, Berlin. — sc., r. Olaf Böhme. — anim. Anke Däumichen, Max Schmidt, Rüdiger Scholz, Bert Gottschalk, Kathleen Klein, k. Heinz Busert, mt. Heinz Busert, Olaf Böhme. — gl. Rainald Hahn, zvuk Karlheinz Reiber. — 35 mm, crtež na celu, 5,20 min

CANHEAD / SAD : 1996. — pr. Timothy Hittle Productions, San Francisco. — sc., r. Timothy Hittle. — crtež, anim. Timothy Hittle, k. Chris Peterson, mt. Chris Peterson, Timothy Hittle. — gl. Brian Kearney, zvuk Wave Group Sound. — 35 mm, glina, lutke, 7,30 min

CARMEN TORERO / Poljska : 1996. — pr. Polish television SA-television studio of animation, Poznan. — sc., r. Aleksandra Korejwo. — crtež, anim. Aleksandra Korejwo, k. Krzysztof Napierala, mt. Wiesław Nowak. — gl. Georges Bizet, Rodion Shchedrin, zvuk Wiesław Nowak. — 35 mm, sol, 3,42 min

DER TENOR / Njemačka : 1996. — pr. Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, Potsdam-Babelsberg. — sc., r. crtež, anim. Thor Freudenthal. — 16 mm, crtež, 3,05 min

DEVIANT! / Velika Britanija : 1997. — pr. Phil Davies, Creative film Productions, London. — sc., r. Eoin Clarke. — crtež, anim. Eoin Clarke, mt. Steve West. — gl. Skibreen. — 35 mm, crtež na celu, 7 min

DINNER FOR TWO / Kanada : 1996. — pr. Barrie Angus McLean, National Film Board of Canada, St. Laurent, Quebec. — sc., r. Janet Periman. — crtež, anim. Janet Periman, k. Raymond Dumas, Linda Pelley, Jaques Avoine. — gl. Judith Gruber-Stitzer. — 35 mm, crtež na celu, 7,15 min

DOLGOE PUTEŠESTVIE / Rusija : 1997. — pr. Aleksandar Gerasimov, School Studio Shar, Moskva. — sc. Tonino Guerra, Andrej Khrjanovski, r. Andrej Khrjanovski. — crtež G. Arkadiev, A. Guskov, A. Andrienko, anim. A. Abarenov, G. Sokolsky, N. Bogomolova, k. L. Krutovskaya. — gl. A. Amarchenko, zvuk V. Kutuzov. — 35 mm, crtež na celu, kolaž, piksilacija, 20 min

EL CAMINANTE / Velika Britanija : 1997. — pr. Rhino films limited, London. — sc., r. Debra Smith. — crtež, anim. Debra Smith, k. Jeremy Moorshead, mt. Matthew Dennis. — gl. Isaac Albeniz, zvuk Matthew Dennis. — 35 mm, crtež na papiru, 5,10 min

FUX FATAL / Njemačka : 1996. — pr. Hochschule für film und Fernsehen Konrad Wolf, Potsdam. Babelsberg. — r. Melanie Erke. — crtež, anim., k. Melanie Erke. — gl. Peter Key, zvuk Dirk Niemeier. — 16 mm, gvaš i olovka u boji na papiru, 2,20 min

FAMOUS FRED / Velika Britanija : 1996. — pr. TV Cartoons Ltd, London. — sc., r. Joanna Quinn. — crtež. Joanna Quinn, anim. S. Fairbank-Williams, P. Osborne, R. Jones, k. P. Jones, P. Wood, J. Bailey, mt. Jane Murrell, Will Oswald. — gl. Danny Chang, zvuk Nigel Humphreys. — 35 mm, crtež na celu, 25 min

FLATWORLD / Velika Britanija : 1997. — pr. Nigel Pay, Tandem films Entertainment, London. — sc. Daniel Greaves, Patrick Veale, r. Daniel Greaves. — r. Simon Tofield, Kevin Grady, Dimitri Bakalov, Robin Shaw, k. Simon Paul, mt. Rod Howick Editing & Simon Cox, kompjutorska grafika Frameline Productions. — gl. Julian Nott, zvuk Russell Pay. — 35 mm, crtež na celu, zamjena kolaža u 3D set, 29,37 min

GERI'S GAME / SAD : 1997. — pr. Karen Dufilho, Pixar animation Studios, Richmond, CA. — sc., r. Jan Pinkava. — anim. Bankole Lasekan, Sandy Christensen, Ross Stevenson, Jan Pinkava, Karen Prell, Stephen Barnes, Michelle Meeker, Ben Catmull, Jeff Pratt, Valérie Mih, Doug Sheppeck, Angus MacLane, Michael Berenstein, Pete Docter, Michael Parks, Steve Segal, Scott Clark, Karyn Metlen, Adam Wood, mt. Jim Kallett, kompjutorska grafika Darwyn Peachey, Arun Rao, James W. Williams, Dirk Van Gelder, Kitt Hirasaki. — zvuk Tom Myers. — 35 mm, 3D kompjutor, 5,27 min

HOW WINGS ARE ATTACHED TO THE BACKS OF ANGELS / Kanada : 1996. — Marcy Page, Barrie McLean, National film Board of Canada, St-Laurent, Quebec. — sc., r. Craig Welch. — anim. Craig Welch, k. Linda Pelley, Pierre Landry. — g. Normand Roger. — 35 mm, crtež na celu, 11,03 min

I MOVE SO I AM / Nizozemska : 1997. — pr. Cilia van Dijk, Cilia van Dijk Filmproduktion, Haarlem. — sc., r. Gerrit van Dijk. — crtež Gerrit van Dijk, k. Peter van de Zanden. — gl. Michael Helmerhorst, zvuk. Martin Scheffer. — 35 mm, crtež na celu i papiru, rotoskopija, 8,20 min

JUST FOR FUN / Njemačka : 1996. — pr. Hochschule für film und Fernsehen »Konrad Wolf«, Potsdam-Babelsberg. — sc., r. Anke Däumichen. — crtež, anim. Anke Däumichen. — zvuk Christian Lerch. — 16 mm, crtež, 2,06 min

KAVÁRNA / Republika Česka : 1998. — pr. Dagmar Jurákova, Krátký film Praha a. s. Studio Bratří v triku, Praha. — sc. Pavel Koutský, r. Pavel Koutský. — anim. Pavel Koutský, k. Martin Procházka, Jan Chvojka, mt. Jirina Pecová. — gl. Petr Skoumal, zvuk Jan Kacian. — 35 mm, kombinacija igranoga i animacije, 8 min

KILLING HEINZ / Njemačka : 1996. — pr. Stefan Eling moving pictures, Köln. — sc., r. Stefan Eling. — crtež, anim. Stefan Eling, k. Udo Steinmetz. — gl. Stefan Eling. — zvuk F+M Studios. — 16 mm, crtež na celu, 3,20 min

KOLAČ / Hrvatska : 1997. — pr. Zagreb film, Zagreb. — sc., r. Daniel Šuljić. — anim. Daniel Šuljić, Stjepan Bartolić, mt. Zlata Reić. — zvuk Tomislav Babić. — 35 mm, boja na staklu, 8 min

KONO HOSHI NO UE-NI / Japan : 1998. — pr. Takashi Namiki, Anido film, Urawa. — sc. Taeko Okina, r. Koji Nanke, Sunao Katauchi. — crtež, anim. Koji Nanke, k. Hisao Shirai, mt. Toshio Henmi. — gl. Koichi Sakata, zvuk Michihiro Ito. — 35 mm, crtež na celu, crtež na papiru, 14,06 min

- L'HOMME AUX BRAS BALLANTS** / Francuska : 1997. — pr. Jean-François Le Corre, La-zennec bretagne — St Jacques de la Lande. — sc., r. Laurent Gorgiard. — crtež, anim. Jean-Marc Ogier, k. Olivier Gillon, mt. Anne Rennesson. — gl. Yann Tiersen, zvuk Patrick Le Goff. — 35 mm, lutke, 3.54 min
- L'ALLIANCE** / Francuska, Nizozemska : 1996. — pr. Pascavision, Paris. — sc., r. Monique Renault. — crtež, anim. Monique Renault, k. Pierre Miallaret. — gl. Roland Bocquet. — 35 mm, crtež na papiru, 2 min
- L'ENVOI DES FRERES WRIGHT** / Francuska : 1998. — pr. Ozo Films productions, Lyon. — sc. Fabrice Turrier, r. Stéphane Roche, Fabrice Turrier. — anim. Xavier Lacombe / Gilles Burgaard. — gl. Gérard Torres. — 35 mm, crtež na celu, 6.30 min
- LA DERNIERE FEMME DE BARBE BLEUE** / Francuska, Ukrajina : 1996. — pr. Millimages, Paris. — sc., r. Aleksander Bubnov. — anim. Aleksander Bubnov, k. V. Yezersky, mt. T. Oulitskaya. — gl. V. Bystriakov, zvuk I. Mojies. — 35 mm, crtež na celu, 13 min
- LATE AT NIGHT** / Njemačka : 1997. — pr. Maike Kordes, Hochschule für film und fernsehen »Konrad Wolf«, Potsdam-Babelsberg. — sc., r. Stefanie Jordan, Stefanie Saghri, Claudia Zoller. — crtež, anim. Stefanie Jordan, Stefanie Saghri, Claudia Zoller, k. Alexandre Kordes, mt. Lily Besilly. — gl. Cassandra Wilson, zvuk Robin Pohle. — 35 mm, piksilačija, slikano na celu, 4 min
- LE ROMAN DE MON AME** / Francuska : 1997. — pr. Folimage Valence Production, Valence. — sc., r. Solweig von Kleist. — crtež, anim. Solweig von Kleist, k. Annick Hurst. — gl. Henry Purcel, Franz Schubert. — 35 mm, akrilna boja na celu i papiru, 6.20 min
- LILLY AND JIM / SAD** : 1997. — pr. Don Hertzfeldt, Bitter films, Goleta, CA. — sc. Don Hertzfeldt, Robert May, Karin Anger, r. Don Hertzfeldt. — crtež, anim. Don Hertzfeldt, k. Aimee R. Haessler. — gl. Beth Waters, zvuk Brian Hamblin. — 16 mm, crtež na papiru, kolaž, 13.10 min
- LINEAR DREAMS** / Kanada : 1997. — pr. Richard Reeves, Flicker films animation — Pender Island, B. C. — r. Richard Reeves. — anim., mt. Richard Reeves. — gl. Richard Reeves, zvuk Tona W. Ohama. — 35 mm, bez kamere, 7 min
- LOVEHOUND** / Kanada : 1997. — pr. Cathy McInnes, Audience animation, INC. — Winnipeg, Manitoba. — r. Neil McInnes. — crtež, anim. Neil McInnes, k. Scott Collins, mt. Robert Loover. — gl. Boyd Mackenzie, zvuk John Coutanche. — 35 mm, crtež na celu, 11 min
- MAMBO** / Danska : 1996. — pr. Julie Bille, Mambo film, Copenhagen. — sc., r. Julie Bille, Siri Melchior. — anim. Julie Bille, Siri Melchior, Alice Rasmussen, k. Jan-Erik Sandberg. — gl. Yma Sumac. — 35 mm, crtež na celu, 4 min
- MEANWHILE, ON THE NORTHERN LINE...** / Velika Britanija : 1997. — pr. Nick Philips, Southampton Institute, Southampton. — sc., r. Dennis Sisteron. — crtež, anim., k., mt. Dennis Sisteron. — zvuk Don Handy. — BETACAM, crtež na celu i papiru, 1.45 min
- MONDLICHT** / Njemačka : 1997. — pr. Bärbel Neubauer Filmproduktion, München. — sc., r., crtež, anim., k., mt., gl., zvuk Bärbel Neubauer. — 35 mm, izgrevano na crnom filmu, 4.11 min
- NIKE »DESTINATION MOON« / SAD** : 1996. — pr. Paul Golden, Wild Brain, INC., San Francisco. — sc. Jim Riswold, r. Gordon Clark. — crtež John Jay, anim. Garrett Sheldrew, k. Carter Tomassi, mt. Erica Jordan. — gl., zvuk RTG Music, NY. — BETACAM digital, crtež na celu, 0.30 min
- NOS MAJORA** / Rusija : 1997. — pr. Aleksander Gerasimov, School studio Shar, Moskva. — sc., r. Mikhail Lisovoj. — crtež, anim. Mikhail Lisovoj, k. Dmitry Naoumov. — zvuk Vladimir Orjol. — 35 mm, 2D kompjutor, kolaž, miješana tehnika, 10 min
- ONE EYE** / Velika Britanija : 1997. — pr. Lou Spain, The National film & TV School — Beaconsfield, Bucks. — sc., r. Liana Dognini. — anim. Liana Dognini, k. Lynne Ramsay, k. Lynne Ramsay, mt. Liana Dognini. — gl. Dario Marianelli, zvuk Gérard Abeille. — 35 mm, crteži na celu i papiru, fotografije, 13 min
- QUILTERS** / SAD : 1997. — pr. J. J. Sedelmaier, J. J. Sedelmaier product., INC, White Plains, N. Y. — r. J. J. Sedelmaier. — crtež Bonnie Timmons, anim. Daid Wachtenheim, k. Daniel Esterman. — zvuk Tom Pomposello. — BETACAM, crtež na celu, 0.30 min
- ROZOVAJA KUKLA** / Rusija : 1997. — pr. Sverdlovsk film Studio Ekaterinburg, School studio Shar, Moskva. — sc. Nadezhda Kožushanaya, r. Valentin Olshvang. — crtež Valentin Olshvang, anim. Ksenia Ustyuzhanova, k. Sergei Reshetnikov. — gl. Denis Borisov, zvuk H. Pontikin. — 35 mm, crtež na papiru, 10 min
- RUBICON** / Njemačka : 1997. — pr. Studio film Bilder, Stuttgart. — sc., r. Gil Alkabetz. — crtež, anim. Gil Alkabetz, k., mt. Nurit Israeli. — zvuk Michael Dempsey. — 35 mm, crtež na celu, 6.54 min
- RUSALKA** / Rusija : 1996. — pr. Aleksandar Gerasimov, Shar School studio / Dago studio, Moskva. — sc. Marina Vishnevetskaya, r. Aleksandar Petrov. — crtež, anim. Aleksandar Petrov, k. Vladimir Golikov, mt. Irina Kolotikova. — gl. Eugenia Smolianinova, zvuk Roland Kazarian. — 35 mm, boja na staklu, 10 min
- SEX & VIOLENCE / SAD** : 1997. — pr. Bill Plympton, New York, NY. — sc., r. Bill Plympton. — crtež Signe Baumane, anim. Bill Plympton, k. John Donnelly, mt. Anthony Arcidi. — zvuk David Rovin. — 35 mm, crtež na celu, 8 min
- SHOCK** / Bugarska : 1996. — pr. Zlatin Radev, Zlatin Radev film production, Sofia. — r. Zlatin Radev. — anim. Zlatin Radev, k. Sylvester Yordanov. — gl. Victor Chuchkov. — 35 mm, 7.35 min
- SIENTJE** / Nizozemska : 1997. — pr. Ton Crone, Netherlands institute for animation film, Tilburg. — sc., r. Christa Moesker. — crtež, anim. Christa Moesker, k. Peter van de Zanden, mt. Christa Moesker. — zvuk Bob Kommer Sound Design. — 35 mm, crtež na papiru, 4.30 min
- SILENCE** / Velika Britanija : 1997. — pr. Orly Yadin, Halo Productions LTD. — r. Orly Yadin, Sylvie Bringas. — anim. Ruth Lingford, Tim Webb, k. Begonia Tamarit, mt. Tony Fish. — gl. Noa Ain, zvuk Nigel Heath. — 35 mm, crtež na papiru, 2D kompjutor, 10.45 min
- SPECIAL SELECTIONS / SAD** : 1997. — pr. Gwynn Adik, ACME Filmworks, Hollywood, CA. — r. Aleksandra Korejwo. — anim. Aleksandra Korejwo, k. Anthony Sword. — 35 mm, sol, 0.30 min
- STATE OF THE UNION / SAD** : 1997. — pr. J. J. Sedelmaier, J. J. Sedelmaier Productions, INC., White Plains, N. Y. — sc. Robert Smigel, r. J. J. Sedelmaier. — crtež David Wachtenheim, anim. Dean Kalman Lennert, David Wachtenheim, Tom Warburton. — BETACAM, tinta i boja digitalno, 2.50 min
- T. R. A. N. S. I. T. / Velika Britanija 1997. — pr. Iain Harvey, The Illuminated film Co., Richmond, Surrey. — sc., r. Piet Kroon. — crtež Gill Bradley, anim. Jeroen van Blaaderen, Valerie Carmona, Michael Dudok de Wit, Nicolette van Gendt, Andrew Higgins, Keiko Masuda, An Vrombaut, Arjan Wilschut, mt. Taylor Grant. — gl. Julian Nott, zvuk Taylor Grant. — 35 mm, crteži na celu i na papiru, 12 min
- THE ALBATROSS** / Velika Britanija : 1998. — pr. Ancient Mariner Productions, London. — sc. Paul Bush (S. T. Coleridge), r. Paul Bush. — anim. Paul Bush. — k. John Stewart, mt. Paul Bush. — gl. Geoffrey Bush, zvuk Andy Cowton. — 35 mm, ugrebano direktno na film, 14 min
- THE AMBIGUOUSLY GAY DUO # 2 — QUEEN OF TERROR / SAD** : 1996. — pr. J. J. Sedelmaier, J. J. Sedelmaier productions, INC. — White Plains, N. Y. — sc. Robert Smigel, Michelle Saks Smigel, Stephen Colbert, r. J. J. Sedelmaier. — crtež J. J. Sedelmaier, anim. Jason Edwar, Dean Kalman Lennert, David Wachtenheim, Tom Warburton, Mike Wetterhahn. — gl. Steven M. Gold, Adam Schlesinger. — BETACAM, tinta i boja digitalno, 2.59 min
- THE DEVIL WENT DOWN TO GEORGIA / SAD** : 1997. — pr. Mike Johnson, Dyan Johnson, Sean Mathiesen, Fat cactus Films, Bel Air, CA. — r. Mike Johnson. — crtež Mike Johnson, anim. Mike Johnson, Paul Berry, k. Rich Lehmann, Sean Mathiesen, mt. Mary Pat Plotter. — gl. Charlie Daniels, Les Claypool. — 35 mm, lutke, 4.30 min
- THE DOWAGER'S FEAST / SAD** : 1997. — pr. Gratzfilm, Portland, OR. — sc., r. Joan C. Gratz. — crtež, anim., k., mt. Joan C. Gratz. — gl. 3Leg Torso. — 35 mm, slikano glinom, 5.23 min

THE HAPLESS CHILD / Velika Britanija : 1996. — pr. Rachel Linden, Royal College of art, Animation Course, London. — r. John Colin. — gl. Helle Solberg. — 16 mm, animacija modela, 5,09 min

THE LEGEND OF THE FLYING CANOE / Kanada : 1996. — pr. Marcy Page, Bill Pettigrew, National film Board of Canada, St-Laurent, Quebec. — r. Robert Doucet. — anim., kompjutorska grafika Robert Doucet. — gl., zvuk Normand Roger. — 35 mm, crtano rukom, skenirano i bojano na kompjutoru, 10,32 min

THE MAN IN THE LOWER-LEFT HAND CORNER OF THE PHOTOGRAPH / Velika Britanija : 1997. — pr. Robert Morgan. — sc., r. Robert Morgan, crtež, anim., k., mt. Robert Morgan. — zvuk Robert Morgan. — 16 mm, lutke, 13,30 min

THE SAINT INSPECTOR / Velika Britanija : 1996. — pr. Richard »Hutch« Hutchison, Bolex Brothers limited, Bristol. — sc. i r. Mike Booth. — anim. Mike Booth, Lee Wilton, k. Fred Reed, mt. Dave Borthwick. — gl. The Insects, zvuk Andy Kennedy. — 35 mm, glina, lutke, 5,12 min

THE WIND OF CHANGES / Velika Britanija : 1996. — pr. Spectre films Ltd, London. — sc., r. Phil Mulloy. — anim. Phil Mulloy. — gl. Alex Balanescu, zvuk. Phil Mulloy. — 35 mm, crtež na papiru, kolaž, 35 mm, 15,40 min

TOUCH WOOD / Velika Britanija : 1996. — pr. Orly Yadin, Gillian Lacey, Halo productions, London. — sc., r. Vivienne Jones. — crtež Sanchia Lewis, anim. Vivienne Jones, Tim Webb, k. Isabelle Perrichon, Jeremy Moorshead, mt. Tony Fish. — gl. Alistair Roberts, zvuk Nigel Heath. — 35 mm, crtež na celu, fotografije, 6,30 min

TRAINSPOTTER / Velika Britanija : 1996. — pr. Jeff Newitt, Neville Astley, Christopher Moll, Hellzapoppin Pictures, Bristol. — r. Jeff Newitt, Neville Astley. — crtež, anim. Jeff Newitt, Neville Astley. — zvuk James Mather. — 35 mm, glina, 5 min

TROIKA DOLLS / SAD : 1996. — pr. Ron Diamond, ACME Filmworks, Hollywood, CA. — r. Garri Bardin. — anim. Natalia Fedosova, Lidia Maiatnikova, Irina Sobinova-Kassil, k. Eric Swenson. — BETACAM SP, reklamni film za Coca – Colu, 0,30 min

UTOPIA PARKWAY / SAD : 1997. — pr. Priestley Motion Pictures, Portland, OR. — sc., r. Joanna Priestley. — crtež, anim., Joanna Priestley, k. Charles Rehwalt, David Trappe, mt. Joanna Priestley. — gl., zvuk Jaime Haggerty. — BETACAM SP, crtež na papiru, animacija predmeta, 5 min

VEGETARIANSKAI PASTORALI / Rusija : 1997. — pr. VGIK Moskva, Moskva. — sc., r. Eleonora Slepko. — crtež, anim. Eleonora Slepko, k. N. Mikhaylova. — gl. L. Desyatnikov. — 35 mm, crtež na papiru, 4 min

WE LOVE YOU / Velika Britanija : 1996. — pr. Joan Asworth, Royal college of art, animation course, London. — r. Neil Allcock. — zvuk Tim Barker. — 16 mm, animacija modela, 5,27 min

WHEN THE DUST SETTLES / Kanada : 1997. — pr. Barrie Angus McLean, National film Board of Canada, St-Laurent, Quebec. — r. Louise Johnson. — mt. Hannele Halm. — gl., zvuk Judith Gruber-Stitzer. — 35 mm, crtano pod kamerom, 7,11 min

ZASTAVKA / Republika Češka : 1996. — pr. Jiri Barta, VŠUP-Academy of Applied arts Prague, Praha. — r. Veronika Doutliková. — crtež, anim. Veronika Doutliková, k. Ivan Vit, mt. Vera Benešová. — zvuk Ivo Špalj. — 35 mm, crtež na papiru, glina, kolaž, 5 min

Nagrade 13. Svjetskog festivala animiranih filmova Zagreb '98.

GRAND PRIX (najbolji film festivala)

Rusalka, Aleksander Petrov (Rusija)

NAJBOLJI PRVI FILM (izvan obrazovnih ustanova) nagrada Zlatko Grgić

Nos majora, Mikhail Lisovoj (Rusija)

Rozovaja kukla, Valentin Olshvang (Rusija)

NAJBOLJI FILM U KATEGORIJI A (30 sek do 6 min)

Sientje, Christe Moesker (Nizozemska)

NAJBOLJI FILM U KATEGORIJI B (6 min do 15 min)

The Albatross, Paul Bush (Velika Britanija)

NAJBOLJI FILM U KATEGORIJI C (15 min do 30 min)

Flatworld, Daniel Greaves (Velika Britanija)

NAJBOLJI STUDENTSKI FILM

One Eye, Liana Dognini (Velika Britanija)

POSEBNA PRIZNANJA ŽIRIJA

Campbell Soup, AleksandrA Korejwo (reklamni film, SAD)

Dinner for Two, Janet Perlman (dječji, Kanada)

Linear Dreams, Richard Reeves (apstraktni film, Kanada)

How Wings are Attached to the Back of Angels, Craig Welch (za dizajn, Kanada)

Blue Beard's Last Wife, Aleksander Bubnov (za humor, Ukrajina)

Ostale nagrade

NAGRADE KRITIKE dodjeljuje žiri Društva hrvatskih filmskih kritičara

The Wind of Changes, Phil Mulloy (Velika Britanija)

VEČERNJI LIST – nagrada za najbolji film prema izboru publike

Flatwood, Daniel Greaves (Velika Britanija)

Radio 101 – nagrada za najbolji film u studentskom natjecanju koju dodjeljuje studentski žiri Radija 101

Advice for Hamsters, Dennis Sisteron (Velika Britanija)

NAGRADA za najbolji studentski film snimljen na filmskoj vrpci (dodjeljuje poseban žiri, pokrovitelj nagrude Kodak)

Ponedelnitki, Mina Mileva (Bugarska)

NAGRADA žirija galerije ARTERIA

Linear Dreams, Richard Reeves (Kanada)

NAGRADA Carneta

Geri's Game, Jan Pinkava (SAD)

Ante Peterlić

Jedna duga minuta

U povodu 6. hrvatske revije jednominutnih filmova u Požegi

Dok je u našim prepunim kinematografima pobjedonosno tonuo *Titanic*, u Požegi se održavao međunarodni festival jednominutnoga filma. Prispodoba je aktualitetski nategnuta, trivijalna, ali i vrlo rječita. Na festivalu je prikazan 41 selekcionirani film, od 115 prijavljenih, što je sve zajedno uvjernljivo kraće od tog holivudskog kolosa. A to je doista vrlo jasan orientir; važno je, naime, zapitati se što može »stati« u jednu jedinu minutu, u toliko kratko trajanje da upravo ono čini te filmove svojevrsnim, posebnim žanrom. Ako neki film traje, recimo petnaest minuta, a drugi tridesetak ili ako neki traje sto, a drugi stopešet, te razlike u trajanju mogu biti tek neznatna pomoć u stvaranju kriterija o njihovim međusobnim razlikama i još neznatniju pomoć u utvrđivanju njihovoga žanra, ali kad je u pitanju šezdeset sekundi, onda je situacija nesporno drukčija.

I ono što se kao prvo lako nameće jest da je to vrsta filmova kod kojih se – uz činjenicu takva kratkoga trajanja – kao najznačajniji elemenat njihove poetike uočava njihov završetak, kraj. Završetak filma svakako je retorički »najjače« mjesto svakoga filma pa su i mnogi dvosatniigrani filmovi, posebice oni akumulacije »krišaka života« ili tzv. mozaične dramaturgije, sračunati na efektno, dramatično ili naglašeno simboličko, završno poantiranje. No, ako to poantiranje u tako dugim filmovima bude na bilo koji način promašeno ili neefektno, takav se film još uvijek može doimati kao složeno, sadržajno bogato djelo, kojemu je na žalost izostala željena »konkluzija«. Očito, kod jednominutnih filmova nedo-

statak odgovarajuće poante lakše uzrokuje dojam o ispravnosti djela ili neutemeljenosti redateljevih pretenzija.

I sada se, i iz vizure poantiranja može pitati što se, dakle, može učiniti u šezdeset sekundi? Koliko se »informacija« može dati, kakvi se dojmovi mogu ostvariti. I tako, primjerice, najprije se prisjetimo da se u kadru kraćemu od jedne sekunde bilježi i zamjećuje reakciju Caryja Granta na kamion koji mu juri ravno »u lice« u Hitchcockovu *Sjeveru-sjeverozapadu*, a da je to junakova »reakcija« zna se zbog duge pripreme u sceni u kojoj se punih desetak minuta radi o junakovoj glavi, ali za sam »napad« kamiona nije bila potrebna ni jedna минута. Prema tome, sekunda je dostatna za reakciju, a prema tome možda i koja sekunda više može biti dostatna za završni komentar. I sada radi daljnje usporedbi sjetimo se promidžbenih poruka u kojima se za manje od 30-ak sekundi saznao o kojemu se proizvodu radi, zašto ga treba konzumirati, a sve je to još izvedeno u okviru dosjetke koja može djelovati i ponešto neutralno u odnosu na prikazivani proizvod.

I što je sada ono tipično što se nalazi u ostalih, recimo, pedeset sekundi. Najčešće se bira neki dinamični motiv koji »dinamiziranjem«, eliptičnom montažom, »agresivnom« vizualnošću uvjernljivo priprema određenu poantu, neki obrat u odnosu na tu očekivanu poantu. A ako se izabere statični motiv, onda će se još češće upotrebiti takav neki »jaki« obrat – simboličko rješenje, ironijski komentar, neka »figura« apsurdna ili paradoksa.



29. 04. 1998. (Z. Tadić)



Den Lille Svarta Djävulen (J. Dalton)



A Broken Glance (B. Rasoolzade)

Takvo uvodno raspravljanje čini se opravdanim jer se rijetko nađemo u prigodi – kakvu pruža požeški festival – prigodi da se uvjerimo kako je repertoar tog žanra bogatiji nego što mislimo. I da bi se dopunio takav uvod čini se korisnijim opisati tri prvonagrađena filma.

Prvu nagradu dobio je švedski film *Taj mali crni vrag* Larsa Forssberga i Johana Daltona. U toj kratkoj priči psić (mali crni vrag) spašava u vratolomnoj trci i zbrci kuću i gazdu od provalnika, pa se zbog toga sretni gazda, s ljubimcem u naoružju, na kraju filma s gordim osmjehom namješta prema kamери, kao što bi vjerojatno činio i u susretu s reporterima. U velikom broju kadrova, s vješto izvedenim elipsama, prikazano je zbijanje koje bi u tipičnom cjelovečernjem igranom filmu zaokupilo čitavu nekolikominutnu sekvencu. Vrijeme se dakle zbilo, a u posljednjem se kadru citatski ostvarila suptilna ironija na filmove sa sretnim završetkom, odnosno, na filmove u kojima je taj čovjekov jako dobri prijatelj glavni junak. Upravo zbog toga citata, postignut je dojam da se video neki znatno duljiigrani film s razrađenijom radnjom, s »početkom, sredinom i završetkom«, a i s epilogom. Ako i nije dostoјan Hepwotha, na njega nedvojbeno podsjeća.

Drugu nagradu dobio je iranski film *Razlomljeni pogled* Behzada Rasoolzadea – koji traje šezdesetinku kraće od većine (59 sec.), a koji se složenošću strukture razlikuje od većine ostalih. To je, naime, prikriveno raspravljački film, može se reći i misaoni film, ili barem film u kojemu se želi nešto prokomentirati. U prvome dijelu vidi se jedino snimljeni ekran na kojemu se prikazuje filmska ili videofilmska reportaža s paljenjem svjetla – iz veće se udaljenosti pokazuje da je to dvorana, možda u nekom TV-studiju ili filmskoj školi, s desetak gledatelja okrenutih ledima prema kamери, a koji sada ustaju i odlaze. I slijedi sada završni kadar poante: u krupnom ili bližem planu prema kamери se okreenuo čovjek, recimo pedesetgodišnjak, naborana lica, koji se smješka/ceri prema gledateljima u dvorani kina. Očito, ne pripada on tom civiliziranom prostoru škole ili studija, on je stranac u tom okolišu, montažno je njemu pridodat. No, njegov izgled i smješak jasno komentiraju ono što je viđeno: snimaju se, dakle, filmovi o ratu, a ti se filmovi gledaju i možda i proučavaju. Zanimljivo i šaljivo! Dakle, riječ je o sad ne samo sadržajno nego i stilski trodijelnom filmu. Prvi bi dio pripadao kompilacijskom dokumentarnom filmu, drugi kla-

sičnom dokumentarnom filmu režiranom metodom imitacije skrivene kamere, a treći filmu istine: trebalo bi, naime, samo da njegov bijedni junak nešto lane prema kamери. No, što bi on imao reći? Takva složena konstrukcija, podsjećanje na više žanrova i pristupa, kvaliteta je koja obnavlja gledateljevo sjećanje i uvjerava ga da bi dotični mogao progovoriti autentičnije i uvjerljivije nego »spikeri« iz mnogih duljih, pa i ne baš neuspjelih filmova.

Treću nagradu, a i prvu nagradu gledateljstva, dobio je hrvatski film Zorana Tadića *29. 4. 1998. Titanic* u ovoj produkciji jer ima i prvorazrednu ekipu. Uz renomiranoga redatelja ima takvoga i glumca (Ivica Vidović) i snimatelja (Goran Trbuljak). Traje, dakako, unatoč takvoj ekipi, samo jednu minutu, a sastoji se i iz samo jednoga kadra. Ivica, Vidović, dakle, čita *Večernji list* (od 29. IV. 1998. – to je datum snimanja) i uvijek istom kratkom psovkom iz najsvakodnevijeg repertoara pobija, suprotstavlja se, negoduje u svezi sa svakim naslovom. A onda krene iz sobe i kad zalupi vrata, njegove psovke bivaju dvostruko demantirane – gromom. Očito, iz filma progovara poetika vica, ali se sluti da iza te kratke dosjetke stoji dokumentarist: naslovi članaka efikasno daju panoramu naših svakidašnjih i trajnih problema.

Nedvojbeno, jedna minuta doživljajno može biti znatno duža. U žanru jednominutnoga filma, uz naznačene ekspressive potencijale, moguće je preuzeti elemente svih ostalih žanrova, a, kao što primjeri pokazuju, komponente raznih žanrova mogu se preklapati, biti u aktivnom odnosu, što rezultira nizom asocijacija i dojmova. A takvi filmovi su i zanimljivi: autori gotovo svih u Požegi prikazanih filmova »iskoristili« su tu minutu. Izostali su uglavnom filmovi koji bi iznenadili nekim tzv. formalnim eksperimentom, no te je teško naći i drugdje. Nije bilo ni mnogo filmova koji pretežito izražavaju neko stanje ili ugodaj, koji bi se zasnivali na statičnom motivu koji se završno transformira. Kako je rečeno, prikazan je 41 film (iz šesnaest zemalja) koji je izabrala seleksijska komisija, a od toga gotovo polovica (20) bijahu hrvatski filmovi. Među šesnaest filmova najuže konkurenциje za nagradu našla našla su se, međutim, samo tri hrvatska – uz Tadićev još i *Pozor* Ivice Brusića i *Poziv na ples* Milana Bunčića, što pokazuje da žiri nije iskoristavao prednosti domaćeg terena. Ne znači to, međutim, da su hrvatski filmovi bili inferiorni, nego da je među stranima bilo boljih. A među hrvatskim filmovima bilo je i radova studenata Akademije dramskih umjetnosti iz Zagreba, početak (vjерujemo) prakse koju treba poduprijeti – radi »prakse« i radi suočenja s drugčim konkurentima.

Završavajući, red je posvetiti se ovome festivalu kao manifestaciji. Festival je kratak, traje svega dva dana a sve se usredotočuje na jednu projekciju. Gledatelji tada u dvorani gradskog kazališta odgledaju sve prethodno selezionirane filmova, a zatim se prikaze šesnaest koji su izabrani u najužu konkureniju – koji, dakle, mogu biti i nagrađeni. Prema tome, gledatelji mogu tijekom iste večeri uspoređivati svoje dojmove sa sudovima i odlukama žirija, a istodobno, upravo zbog toga, raste i napetost – u očekivanju »trećega čina«, a to je odluka žirija i prikazivanje nagrađenih. Budući da i gledatelji biraju svoj najbolji film odnos gledateljstvo – žiri je podo-

sta aktivan. Sve u svemu, manifestacija se, znači, razlikuje od drugih filmskofestivalских па bi se mogla razmatrati i iz te perspektive, iz perspektive posebnog gledateljskog iskustva.

Razlikuje se i po tome što je riječ o neprofesijskim filmovima. Kao i na drugim sličnim festivalima i ovim filmovima ne prethodi neki veći novac, a niti (veći ili ikakav) novac slijedi – što se, čini mi se, naročito odnosi na hrvatske filmove. I zbog toga festival u Požegi doima se kao oaza filma, njegovih ljubitelja i privrženika, a i zbog toga se može činiti maledom filmskoga života i djelovanja koji bi u Hrvatskoj trebalo preseliti i na druge kinematografske razine. Upravo zato

valja zahvaliti brojnim sponzorima – koji su dobrim dijelom iz Požeško-slavonske županije ali i, na primjer, iz Čakovca; generalni sponzor je Čakovečka banka d. d. – banka iz mješta koje je također imalo značajnih filmskih inicijativa. Zbog njihova truda i inicijative treba istaknuti i pripredavače: Hrvatski filmski savez i GFR Film-video iz Požege. Ovim posljednjima treba zahvaliti još i na gostoprимstvu, a posebno entuzijastima poput profesora Željka Baloga i ing. Mile Bešlića koji, skrivajući znoj, s lakoćom vode festival, uspijevaju privući i strane goste i stvaraju istinsku filmsku atmosferu koja prodire i izvan zidova dvorane.

Ante Peterlić

A long minute After the 6th Croatian Minute Movie Cup

UDC: 791.66(497.5)

All the films (115) that arrived at the Požega one minute film festival are all together of shorter duration than *Titanic* that is shown in the cinemas in Croatia at the time of the festival. The competition selection was drastically shorter: 41 film (the 20 Croatian ones). The whole competition took one day: the 41 films in competition were shown, then the jury publicly selected 16 films for award competition (the three Croatian ones), this selection was shown again, and then the jury publicly decided the 3 winners: *That Little Black Devil* by the Swedish Lars Forssberg and Johan Dalton (the 1st award), *Split View* by the Iranian Behzad Rasoolzade (the 2nd award) and *April 29 1998* by the Croat Zoran Tadić (the 3rd award). The last one won the audience award. The interesting theoretical question is: what can be »put« into one minute, and what marks the structure of this short duration. The answer is obvious. The structure is marked by the ending, the dramatic or symbolic and mostly expectation defying point, which usually takes only few seconds. The main body of the one minute film is frequently marked by the choice of the dynamic motif, presented through elliptic editing and by aggressive visuals, all chosen such as to prepare the final ending point, to set up the expectations that will be lucidly violated at the end. The concrete samples of these structural characteristics are found in the three awarded films, with the last, Croatian one presented in one shot. The genre is markedly »non-commercial«, of »no financial use«, and the festival is an oasis of pure love for film and for fun, well organised and in friendly spirit.

Filmografija 6. Hrvatske revije jednominutnog filma

(Službeni program / Official Programme)

POŽEGA '98.

- #8 / Hrvatska : 1998. – autor Marko Raos. – samostalni autor. – SVHS, 0,55 min
29. 4. 1998. / Hrvatska : 1998. – sc., r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak. – Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb. – SVHS, 1 min
- A BROKEN GLANCE / Iran : 1997. – autor Behzad Rasoolzade – Iranian Young Cinema Society – VHS, 0,59 min
- ATOMIC VECTOR / Danska : 1997. – sc., r., k., mt. Thomas Ekrem, k. Kaare Breiner, mt. Knut Bjorgen, ton Balistic Brothers – Total Filmproduktion – VHS, 1 min
- BIZNIS (BUSINESS) / Makedonija : 1998. – sc. r. Petre Čapovski, k., mt. Slobodan Kostovski. – Akademski kinoklub, Skopje. – SVHS, 0,59 min
- BRAINSPOTTING / Hrvatska : 1998. – r., sc. Tomislav Fiket, Antonio Nuić, k. Igor Savatović, Hrvoje Jambrek, mt. Veljko Segarić-Punki, Uja Irgolić. – ton Petar Tomić, gl. Los Vatos – SVHS, 1 min
- COMMUNICATION BREAKDOWN / Engleska : 1998. – autor Christiana Kalouli. – samostalni autor. – SVHS, 0,58 min
- COSMOS / Hrvatska : 1998. – sc., r., k., mt. Ognjen Brborović. – ton Damir Keliš – FKVK Zaprešić, Zaprešić – SVHS, 0,55 min
- CYKELNS SJA'L / Švedska : 1997. – r., sc., k., ton Lars Forssberg, Johan Dalton, mt., ton Johan Dalton – samostalni autor – VHS, 1 min
- DAN / Hrvatska : 1998. – sc., r., mt. Alen Soldo, k. Petar Jurčević, Dragan Lažeta. – Kino klub Split, Split. – SVHS, 0,59 min
- DANKUWEL (THANK YOU) / Belgija : 1997. – sc. Frans Debrauwer, r., k., mt., ton Rooska Lamsens. – Action. – VHS, 1 min
- DAS MODEL / Austrija : 1996. – r., sc. Fritz Grätzer, k., mt., ton Heinz Bruckler. – K. D. K. O. – VHS, 1 min
- DEN LILLE SVARTA DJÄVOLEN / Švedska : 1997. – sc., r., k., ton Lars Forssberg, sc., r., mt., ton Johan Dalton. – samostalni autori. – VHS, 1 min
- EPPUR SI MUOVE / Hrvatska : 1998. – sc., r., k. Milivoj Labudić, mt. Mario Gregurić. – Videodružina COOO Dubrava, Zagreb. – VHS, 1 min
- EROTIC MIND / Belgija : 1998. – sc., k., mt., ton Tim Verschaeren, r. Alfons Verschaeven. – Smalfilmdub Heis-Op-Denberg Belgium. – SVHS, 0,59 min
- EUROPACUP / Švicarska : 1995. – autor Ronald Hartinger. – VFAV Uster Ch. – SVHS, 1 min
- HODNIK / Hrvatska : 1998. – sc., r., k. skupina autora, k. Ivica Brusić. – Kinoklub Liburnija-film, Rijeka. – VHS, 0,59 min
- I? / Hrvatska : 1998. – autor Josip Matić. – GFR Film-video, Požega. – VHS, 1 min
- INSIDE / Hrvatska : 1998. – autor Igor Ivanović – GFR Film-video, Požega – VHS, 1 min
- ISTO / Hrvatska : 1998. – sc., r., ton Tanja Kljajić, k. Ana Ivanic, mt. Veljko Segarić-Punki. – O. R. D. R. – SVHS, 0,58 min
- JU-HU! ZAVRŠIO NAM RAT! / Hrvatska : 1998. – sc., r. Marija Molnar, k., mt., ton Ninoslav Opačić. – Mirovna grupa mladih – Dunav, Vukovar i Filmska sekcija projekta VK Grafiti – VHS, 1 min
- LAST / Mađarska : 1998. – sc., r., mt., ton Tibor Gulyas, k. K & G. – SVHS, 1 min
- MALARZ / Poljska : 1993. – autor Henryk Lehnert – AKF Chemik, Oswiecim. – VHS, 0,59 min
- MEDUZE / Hrvatska : 1998. – sc., r., k. Izvorka Serdarović, mt. Danijel Mahović, ton I. Kurtović, D. Senčar. – Studij dizajna Zagreb, Zagreb. – VHS, 1 min
- MEMORIES / Makedonija : 1998. – sc., r., k. Zdravko Kruljić, mt. Ille Velevski, ton Ille Talev, Saša Ralevski. – Milton Manaki, Bitola. – VHS, 1 min
- MISSION IMPOSSIBLE 2 / Francuska : 1997. – autor Raphael Pian – samostalni autor. – SVHS, 1 min
- MITTERNACHT / Njemačka : 1998. – autori IVA-Filmgrupe. – 1. Ingolstadter Film-Videokreis. – SVHS, 0,58 min
- MOJA MAJKA – A / Hrvatska : 1997. – autor Darko Vernić Bundi. – samostalni autor. – VHS, 1 min
- NIETS / Nizozemska : 1997. – autor Group 4. – Videoom-Heerlen. – SVHS, 0,53 min
- PICNIC / Česka Republika : 1997. – autor Ivo Renotiere. – samostalni autor. – VHS,
- POZIV NA PLES / Hrvatska : 1998. – sc., r. Milan Bunčić, Marija Šebreg, r. Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. – Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb. – SVHS, 1 min
- POZOR / Hrvatska : 1998. – autor Ivica Brusić. – Kinoklub Liburnija-film, Rijeka. – VHS, 0,59 min
- REMOTED CONTROL / Njemačka : 1996. – autor Thomas Kemnitz. – samostalni autor. – VHS, 0,45 min
- STRAH / Hrvatska : 1998. – sc., r. Tomislava Vereš, Milan Bukovac, k., mt. Milan Bukovac, mt. Damir Čučić, ton Nino Derenčin. – Autorski studio Fotografija, film, video, Zagreb – SVHS, 0,51 min
- TELEPHONE / Iran : 1997. – autor Amirshahab Razavian. – Iranian Young Cinema Society. – 16 mm, 0,55 min
- TIŠINA / Hrvatska : 1998. – sc., r., ton Dejan Kljajić, k. Mladen Havrić-Gorenec, mt. Veljko Segarić-Punki. – Basti Film Co., Zagreb. – SVHS, 0,58 min
- TORONTO TRIP / SAD : 1997. – autor Bob Makara. – Michigan Video/Movie Makers – 16 mm, 24/sl./sek, 1 min
- U JEDNOM SMJERU (FINALE) / Hrvatska : 1997. – autor Darko Vernić Bundi. – samostalni autor. – VHS, 0,59 min
- UBOJSTVO VIKTORA C. / Hrvatska : 1998. – sc., r., k. Vedran Šamanović, mt., ton Matko Dodig. – Kino klub Zagreb i Hrvatski filmski savez. – VHS, 1 min
- UPITNIK / Hrvatska : (1997.). – sc., r. Slaven Jekauc, k. Dana Budisavljević, mt. Ivona Vuica, ton Vjeran Pavlinić. – Akademija dramske umjetnosti, Zagreb. – VHS, 0,59 min
- VIDEOTRUCS / Belgija : (1997.). – autor Richard Marshall. – Bocam. – SVHS, 0,58 min

Nagrade 6. Hrvatske revije jednominutnih filmova

Nagrade međunarodnog žirija

1. nagrada (zlatna plaketa, diploma, grafika akademskog slikara V. Kuliša)

DEN LILLE SVARTA DJÄVOLEN

autor: Lars Forssberg – Johan Dalton, Švedska

2. nagrada (srebrna plaketa, diploma, grafika akademskog slikara Z. Vrkljana)

A BROKEN GLANCE

autor: Behzad Rasoolzade, Iranian Young Cinema Society, Iran

3. nagrada (brončana plaketa, diploma, grafika akademskog slikara Z. Novaka)

29. 4. 1998.

autor: Zoran Tadić, Autorski studio – Fotografija, film, video, Zagreb, Hrvatska

Nagrada UNICA-e

TIŠINA

autor: Dejan Kljajić, Basti film Co., Zagreb, Hrvatska

Nagrada publike (grafika Požega Z. Ćićeka)

29. 4. 1998.

autor: Zoran Tadić, Autorski studio – Fotografija, film, video, Zagreb, Hrvatska

Nagrada Češkog izbora UNICA-e (ČVU)

INSIDE

autor: Igor Ivanović, GFR Film-video, Požega, Hrvatska

Nagrada Galerije Beck (grafika akademskog slikara B. Dogana)

POZOR

autorica: Ivica Brusić, KK Liburnija-film, Rijeka, Hrvatska

Nagrada Galerije Hajdarović (grafika akademskog kipara M. Šanga)

29. 4. 1998.

autor: Zoran Tadić, Autorski studio – Fotografija, film, video, Zagreb, Hrvatska

Miljan Ivezic

Ljeto s Natalijom

Iako su svi osim moje tajnice već odavno otišli, nekako mi se još ne napušta ured. Gledam kroz prozor prema Koturaškoj, no zapravo ne gledam ulicu, čiji svaki dio kolnika znam napamet, već gledam kroz nju. Petak je, kasno popodne, svi su otišli kućama, i čista me lijenost, gotovo opijenost tišinom koja vlada, sprečava da podignem slušalicu i kažem tajnici da može kući. Tu i tamo, pogled mi padne na motor, moju *Honda CBR 900 RR Fireblade*. Jedina stvar koja me još uvijek može učiniti djetetom. Moja igračka.

Moja firma je generalni distributer poznatih papirnatih ručnika, i sasvim pristojno zarađuje. To je lijep podatak, ali u ovom trenutku mi i ne znači baš previše. Posežem za telefonom, ali prije toga, otvaraju se vrata bez kucanja i Tina, moja tajnica, ulazi u sobu.

- Baš sam ti mislio reći da smo gotovi za danas – pokušavam je preduhitriti.
- Već? A baš mi se dopalo ovo buljenje u prazno.
- Oprosti – smijem se. – Malo sam odlutao mislima.
- Sreća da živite sami, pa vas nitko ne čeka.
- Previše mi je i jedna osoba koja se brine. Nego, kad ćemo mi već jednom preći na ti, Tina? Ovo je malo bedasto.
- Što mogu, kad volim formalizam.
- Znam. Idi sad, oprosti što sam te zadržao. Ja ću zaključati.
- Dobro – kaže Tina, i zastaje na vratima pokazujući mi svoj trbuš u visokom mjesecu trudnoće. Tina je jedna od onih žena koje su uvijek sretne; trudnoća je za nju valjda dvostruka anti-gravitacijska sila. – Ah, da. Samo još jedna stvar. Imate stranku.
- Stranku? Sad?
- Zapravo i nije stranka. Kaže da ste se jednom davno upoznali.
- Tina, nisam sad baš raspoložen za nekakve luđake.
- *Ludakinje* – ispravlja me Tina, i ravnodušno otvara vrata, ali baš ta njena ravnodušnost me izaziva. – Tina? – zaustavljam je. Ona se okreće i dobacuje mi podrugljiv smješak. Ja ga gutam kao riba s najvećim ustima u jezeru. – Kako izgleda?

Ništa ne govori; njen se osmijeh samo povećava, do te mjere da bi lako mogao zahvatiti i taj veliki, natečeni trbuš. – Dobro, neka uđe – kažem. – Žrtvovat ću se zbog posla.

Tina mi dobacuje još jedan podrugljiv pogled, i odlazi. Vrata se bešumno zatvaraju, ostavljajući mi trenutak da se saberem. Čujem kako Tina govori »možete ući«, a onda mi ponovno pada na pamet moj motor. Iznenada ne mogu dočekati da sjednem za njegov upravljač i potpuno se odsječem od vanjskog svijeta. Dijem se.

Vrata se otvaraju. Kroz njih ulazi mlada žena u jednostavnom odijelu, sa crnim sunčanim naočalama koje uopće nisu potrebne jer je gotovo mrak. Ima dugačku kosu zlatnožute boje podijeljenu po sredini. Ima nešto u tom licu što me udara kao teretni vlak. Kosa je svjetlica. Ona skida naočale i pušta da vidim njene duboko, duboko smede oči.

Iza kojih je tama filmske dvorane.

Iznenada vidim samog sebe kako sjedim u dvorani praznog kina. Zidovi dvorane kao da su živi i topli, kao da pulsiraju u snažnim ritmovima.

– Zdravo, Gorane – kaže ona, kao da je to najnormalnija stvar za reći poslije toliko vremena.

– Natalija – čujem se kako nesvesno govorim.

– Kako si? – kaže ona, lagano se smješkajući.

Moja suvisla rečenica se raspršuje kao kap tinte u vodi.

– Mislio sam da više ne postojiš – kažem, osjećajući kako mi cijelo tijelo obuzima drhtavica. Ali ne one vrste kao kad prodem kroz prometne škare što zbog moje nedozvoljene brzine skoro završi sudarom. Druge vrste.

– Vidiš – kaže Natalija polako – mene je držalo upravo to što sam znala da ti postojiš. Uvijek sam to znala.

Ona još uvijek stoji, s naočalama u ruci, kose rasute po ramenima, i gleda me kao da nije prošlo deset godina otako smo se zadnji put vidjeli.

– Što je? – izgleda da je malo unespokojena mojim mirnim držanjem. – Nisi za jednu kasnopodnevnu projekciju?

– Još uvijek možeš? – pitam, s istinskim čuđenjem.

- Mogu – kaže ona. – Sigurno si čitao previše znanstveno-fantastičnih romana. Ne gubimo baš *svi* sposobnosti starenjem. Neko vrijeme šutim, samo je gledam.
- Nemoj biti ljut na mene, Gorane. Morala sam otici.
- Zašto?
- Prejednostavno pitanje. Pitaj me nešto drugo.
- Nemam drugih pitanja.
- Mislim da je sad pravo vrijeme.
- Za što?
- Za nas.

Prepostavljam da se mojim roditeljima nije svidjelo što sam na kraju trećeg razreda srednje škole imao tri negativne ocjene. Mislili su da nemam ambiciju. Te dvije stvari bile su dovoljne da me dovedu do toga da – umjesto na moru – tog ljeta završim u Lipiku kod strica. Strinu je poslao k nama u Zagreb, da mu ne smeta kad radi.

Dobio sam naredbe da pomognem koliko mogu oko obnove starog krova. I pripremam se za popravne, naravno. Iako sam znao da je to čista formalnost i da će biti slobodan ako to budem htio, nije mi se baš ostavljalo moje društvo.

Ipak, nisam imao izbora.

Lipik je prije rata bio idilično mjesto (ne da sam to znao cijeniti), ali meni je bio dosadan. U početku.

Uskoro sam shvatio kako je posao oko kuće prilično zabaštan. Uključivao je dosta rušenja – posebno oko krovnih greda – a rušenje je bilo nešto što mi nije bilo strano. Radio sam od osam ujutro pa do negdje pet, šest, kad sam odlazio do bazena da se okupam. Stric je ostajao još bar dva-tri sata. Ponekad sam maštao kako je to što gradimo nekakav gotički toranj, a ne samo još jedna obična kuća s crvenim crijevovima. Svidala su mi se dva visoka bora ispred kuće; davala su joj dodir neobičnog.

Da mi ne bi bilo dosadno, stric me upoznao s našom dalekom rođakom (meni te stvari nisu nikad bile potpuno jasne), Katarinom, tj. Katicom. Kad mi je rekao da me vodi osobi koja se zove Katica, pomislio sam da će meочекati starija, punašna gospođa i ponuditi me rakijom, no, nekoliko ulica dalje, shvatio sam da je Katica tek dvije godine starija od mene. I uz to, »sam vrag«, kao što je rekao o moj stric, ostavivši me na samo s njom u kući.

Katica je bila pjegava i uvijek nasmiješena djevojka, a što se tiče vraka u njoj, nisam mogao puno proturječiti stricu. Prvo čega se sjećam na njoj bila je majica ispod koje nije bilo grudnjaka, i dvije savršeno okrugle dojke s parom znatiželjnih bradavica. Katica je imala oko za detalje, tako da moj pogled nije prošao nezapažen. – Stric ti je zakon – rekla je prvo, smješkajući se.

- Aha – promrmljao sam.
- Zašto buljiš u moje sise? – upitala me zatim, ravnim glasom kao da pita koliko je sati.

Zbunjeno sam je pogledao, a zatim se glasno nasmijao. – Nikad nisam video okruglijе – rekao sam.

– Ah, to – rekla je, savršeno mirna. – Mislila sam da nešto nije u redu s njima.

– Sve je u redu – rekao sam, pitajući se jesu li svi ovdje takvi čudaci.

Večeri sam obično provodio gledajući neobičnu zalihu filmove moga strica. Video je bio američki, s огромnim ručno izrađenim transformatorom koji se – ako ništa – nikad nije pregrijavao. Filmovi su bili uglavnom američki klasični, ali tu i tamo uletio bi nekakav opskurni horor. Često bi mi u posjetu došla Katica, koja bi ušla kroz prozor prije toga me uvijek prestrašivši kucanjem – kao gradski dečko koji živi na dvanaestom katu nisam bio navikao da mi netko usred noći naglo pokuca na prozor. Ostala bi zatim kojih desetak minuta čvrsto stisnuta uz mene, iako je na krevetu bilo sasvim dovoljno mesta da se ne dodirujemo. Voljela me nadraživati, i kad bih ja napravio nekakav pokret, brzo bi me zaustavila.

Bila je previše nestrpljiva da pogleda bilo koji film do kraja.

– Kakva glupost – bio je njen kratak komentar na *Casa-blancu*. – I to je film koji svi toliko vole?

Jedini film koji je zaista do kraja pogledala bio je Hitchcockov zalutali *Neverje s Harryjem*, koji ju je zadražao smrtno ozbiljnog izraza lica uz ekran. – Što ti je, Katice – zabrinuto sam upitao sam kad je film završio.

– Ovo ti je najbolji film – tiho je rekla, i otisla.

Katica ipak nije bila stalno sa mnom. Kad je nije bilo, nekad bih se išao prošetati po gotovo pustim, mračnim ulicama gradića. Opuštala me mirnoća Lipika; tu je moj um, koji je inače konstantno radio na visokim obrtajima, konačno dobio priliku da snizi radnu temperaturu.

Prilikom povratka iz jedne šetnje, ugledao sam svjetlo u kući do stričeve. Ne svjetlo od lampe – ovo je bilo svjetlo od nekakvog ekrana. Bilo mi je neobično to vidjeti jer je inače ta kuća uvijek bila u mraku – stric mi je rekao da su ti susjedi na ljetovanju. Prišao sam prozoru koliko sam mogao a da to ne izgleda upadljivo. Izgledalo je kao da je negdje izvan mog vidnog dometa smješten projektor; na zidu sam mogao vidjeti kadrove kako se izmjenjuju.

Nakon nekoliko trenutaka, zapanjeno sam shvatio da se pred mojim očima vrti *Egzcist*. To je bio jedan od filmova koje ni danas nisam mogao gledati potpuno opušteno. Bio sam radoznao i htio saznati tko je osoba koja u zamračenoj kući gleda takav film. Približio sam se još za centimetar, htijući otkriti osobu u mrtvom kutu iza zida.

Pod mojom nogom iznenada je popustio kamen. Udario sam glavom u staklo.

Zveket je odjeknuo kao pucanj u mrtvili noći. Sagnuo sam se koliko sam brže mogao. Netko je iznutra ugasio projektor, jer je ostala samo lampa koja je bacala sablasno svjetlo na stričevu kuću. Na zidu sam ugledao nečiju silu-

etu. Bio je to obris ženskog tijela; video sam dugu, raščupanu kosu i dvije tanke ruke. Gotovo sam zaustavio disanje. Čuo sam samo kako mi srce snažno lupa.

Začuo sam otvaranje prozora. Iznad mene, duboko, uzne-mireno disanje. Trajalo je nekoliko stravično dugačkih trenutaka, a onda se svjetlo ugasilo. Pričekao sam par minuta, a onda se polako odšuljao do stričeve kuće. Legao sam u krevet sav znojan, a srce mi je još uvijek snažno tuklo. Prijе nego što sam zaspao, naložio sam si da ispitam strica o susjedima preko puta.

Sutra, na krovu, okljevao sam s pitanjem. Nisam ni sam znao da li iz straha od osobe koja je otvorila prozor, ili od straha da objašnjenje ne ispadne previše banalno. Stric nije bio pričljiv dok smo radili; imao je stalni, na prvi pogled usporen ritam, tako da je izgledalo kao da bilo tko radi više od njega, ali, kad sam usporedio svoj rad s njegovim, tek se onda vidjelo da zapravo nisam napravio ništa. Kad sam ga konačno upitao tko živi u kući preko puta, neko je vrijeme nastavio raditi, kao da me nije čuo, a onda mi je dobacio čudan pogled.

- Zašto me to pitaš? – rekao je, brišući znoj sa čela.
- Tako, video sam svjetlo jučer navečer. A znam da nije bilo nikoga prije.
- Sigurno su malu vratili kući – rekao je stric tiho, više sebi nego meni.

– Kakvu malu?

Okljevao je neko vrijeme prije nego što mi je odgovorio. Bilo je to više nego čudno od njega.

- Ta mala preko puta stalno izaziva vraga. Sigurno su njeni imali problema s njom – na ljetovanju su, znaš – pa su je sinoć kasno vratili kući.

– Kakvi problemi?

Stric se nasmijao. – Radoznao si, ha? Hajde, bolje da nastavimo s poslom.

Znao sam da više ništa neću izvući od njega. Bar ne u idućih sat-dva. Pogledavao sam u njegovo lice, pokušavajući otkriti nekakav izraz koji bi mi dao tumačenje cijele situacije, ali njegovo je lice bilo kao kamena maska.

Na kući pored nas u svakom slučaju nije bilo znaka da ima živih; sve rolete bile su spuštene, i nije bilo nikakvih šumova. Ipak, imao sam osjećaj kao da me netko promatra.

Taj se osjećaj nije izgubio ni poslijepodne na bazenu. Pokušavao sam steći kakvu-takvu kondiciju, da mi ljeto ipak potpuno ne propadne. Svaku večer bih preplivao stotinjak metara. Istini za volju, već sam bio preplanuo, kao da sam na moru. Osjećao sam se dobro i snažno, a tako se nisam često osjećao u gradu.

Pri dnu bazena ugledao sam Katicu, u društvu muškarca koji je sigurno imao dvadesetak godina više od nje. Nije mi bilo jasno što je onda činila djevojka iz kuće preko puta, ako stric nije prigovarao za Katičino ponašanje. Ubi-

jala ljude? U sjećanje su mi došli svi oni američki niskobudžetni horori, kuće koje su zapravo iznutra labirinti, podzemlja prepuno tajnih prolaza, skrivenih grobnica...

I konstantno, taj osjećaj da me netko promatra. Mračan oblak je za trenutak prekrio sunce, i ja sam se stresao, i umotao u ručnik.

Te večeri nije bilo ništa zanimljivo na televiziji, pa sam iz ormara izvukao video i transformator. Moji su odavno otisli spavati, no ja sam još uvijek bio pun energije. Preleđeo sam pogledom preko naslova, ali nekako mi se nije gledalo *Prohujalo s vibrom*. Izvukao sam *Big Red One*, ratni film s Lee Marvnom. Iako sam ga gledao već sigurno pet-šest puta, htio sam nešto dugačko, nešto što će me opustiti. Lee Marvin bio je jedan od mojih omiljenih glumaca. Ponekad bi me podsjećao na strica; imao je ukočeno lice na kojem se teško mogao uhvatiti neki osjećaj.

Negdje na pola filma, nešto je zakucalo po prozoru. Pomiclio sam da je Katica, pa sam se digao i otvorio prozor. Nije bilo nikoga.

Vratio sam se natrag u krevet, misleći da mi se pričinilo. Možda je bila Katica pa se predomislila. Ni minutu kasnije, nešto je ponovno zakucalo po staklu. Osjetio sam kako mi se ježe dlačice na vratu. Nagnuo sam se kroz prozor, ali sve što sam mogao vidjeti bio je mračan, pust vrt. Navukao sam tenisice i izašao van preko prozorske daske. U vrtu se čulo tiho šuškanje.

Skoro sam pozvao – »Katica«, ali u zadnji tren sam se zaustavio. To je bila najgluplja stvar u hororima – odati gdje si. Oprezno sam krenuo naprijed. Nije bilo mjeseca, i skoro se ništa nije vidjelo. Imao sam osjećaj da se zrak zgušnuo kao med, kao da je sve gušći i gušći.

Onda sam osjetio ruku na ramenu. Naglo sam se okrenuo, i suočio s nečijim sablasno bijelim licem. Viknuo sam, ali jedna se ruka zaustavila na mojim ustima i prigušila krik.

Djevojka koja me prepala otkrila je nasmiješeno lice između gomile tamne kose.

- Budalo – rekla je kroz smijeh. – Zašto vičeš?
- Tko si ti? – uspio sam promrmljati. Jedva sam čuo vlastiti glas od lupanja srca.
- Jesam te, ha! A mogao si me jučer špijunirati!
- Ti si ona –
- Da – rekla je i dalje se smijuljeći – ja sam ona »problematična«.
- Ti si gledala *Egzorcista* jučer? Sama?
- Što te se tiče.
- Što me se tiče? Skoro sam dobio srčani. Ja sam Goran, usput.
- Natalija. Pa, Gorane, ne bi li bilo gostoljubivo da me pozoveš k sebi? Ipak smo na tvom teritoriju.
- Drago mi je što si se sama pozvala – rekao sam, i za trenutak pogledao na stranu. Učinilo mi se da je nešto šuš-

nulo. U međuvremenu, Natalija je nestala. – Što sad... – promumljao sam.

– No, gdje si? – začuo sam Natalijin glas. Ona je već bila u mojoj sobi. Kroz prozor.

– Stvarno si brza – rekao sam, i onda i sam uskočio unutra.

– Hej, pa ti gledaš Fullerov film! – užvknula je Natalija.

– Tiše – ovaj put ja sam njoj stavio ruku na usta. – Moji spavaju.

– Fuller! – rekla je, širom raširenih očiju.

– Što s njim? – upitao sam, tek sad imajući priliku da je bolje pogledam. Ispod divlje kose nalazilo se umiljato, gotovo dječje lice. Mogla je imati sedamnaest ili osamnaest godina. Iznenada sam shvatio da me podsjeća na jedno žensko lice s *jumbo* plakata koji je reklamirao omekšivač za rublje; lice za koje sam mislio da je najljepše na svijetu. – Kako me možeš to pitati? Znaš li kakva je patnja dočekati dobar film na televiziji? I onda naletim na Fullera! Nemoj mi samo reći da je cijelo vrijeme bio ovdje! Nije valjda!

– Hej, tiše! – ponovno sam morao staviti ruku na njezina usta. Njene ogromne oči bile su na rubu panike. Nisam baš često imao priliku sresti se s tako nemirnom osobom.

– Bit će mirna – obećala mi je, stišavajući glas. – Imaš li još filmova?

– Tu, u ormaru – rekao sam, odmah shvaćajući da činim grešku. Natalija je u sekundi bila pored ormara, zatim u njemu. Kasete su počele letjeti na sve strane.

Netko je pokucao na vrata. Sledio sam se. Natalija se iznenada umirila.

– Gorane? – začuo sam stričev glas. – Jesi li dobro? Kakva je to buka?

– Dobro sam – odgovorio sam, pokušavajući zvučati pospano. – Ružno sam sanjao.

– Aha – začuo sam stričev brundanje. Koraci su se polako udaljili od mojih vrata.

– Oprosti – prošaptala je Natalija.

Bez riječi sam stisnuo »stop« na videu i sjeo preko puta Natalije. Ona se bez riječi digla i pošla prema prozoru.

– Hej, kuda ćeš?

– Sad sigurno želiš da idem – rekla je. – Uvijek dovedem druge u nepriliku.

– Ma kakva neprilika – rekao sam. – Stric se ujutro neće ni sjećati da se budio.

– Sigurno?

– Sigurno. Sjedni.

Smjestila se u naslonjač. Nosila je kratke hlače, pa sam mogao vidjeti njena koljena, koja su – na moje iznenade – bila prepuna ogrebotina i sasušenih rana.

– Što ti je s nogama? – upitao sam.

– A, nisu samo noge – nonšalantno je rekla, i zavrnila rukav. Sličnih rana bilo je i po rukama. – Motor – rekla je.

– Motor? Ti voziš motor?

– Ne više. Tata mi ga je zaključao u garažu.

– To objašnjava – rekao sam, više za sebe.

– Objašnjava što?

– Kad sam pitao strica, rekao mi je »ta mala samo stvara probleme«.

– Ma, tvoj stric je dobar. Nije on kao drugi.

Sumnjičavo sam je pogledao. – Tvoji su te stvarno doveli kući sinoć?

– Aha.

– Zašto?

– Nije im se svidjelo moje ponašanje.

– Kako to misliš?

– Radije ne bih o tome. Ionako mi se nije išlo s njima na more.

Neko smo vrijeme šutjeli, upitno gledajući jedno drugo.

– ’Ajde da pogledamo film do kraja – rekla je.

– Može.

Lugla se pored mene na krevet, i napravila dvije stvari koje su me – ako nije sve prije – totalno zbrunile. Prvo, stavila mi je glavu na rame; i drugo, primila me ispod ruke.

– Ne smeta te? – upitala me, najneviničim glasom koji je uopće mogao postojati.

Šutke smo pogledali film, ja se nisam gotovo ni pomaknuo. Valjda je bilo nečega u onome što kažu da, ako odmah ne kreneš agresivno, kasnije nemaš snage da se obraniš. Čekao sam što će se iduće desiti.

Kad je film završio, ona se okrenula prema meni, i dala mi lagan poljubac u obraz.

– Hvala na filmu – rekla je, i naglo se digla iz kreveta.

– Hej, čekaj! – viknuo sam za njom, ali ona je već iskočila kroz prozor i nestala u noći.

Polako sam se vratio natrag u krevet i pogledao na sat. Bilo je pola tri ujutro. Pomislio sam da je bolje da legnem, ako se sutra želim dići u pola osam. Po glavi mi se još mostalo previše misli, a noć je bila sparna i bez imalo vjetra. Nisam zaspao još dobrih sat vremena, a i kad jesam, još uvijek mi nije bilo jasno zašto je – k vragu – Natalija gleđala *Egzorcista*.

Idućeg dana sam svojom zamišljenošću na krovu čak uspio iznervirati strica, kojega inače ništa nije moglo iznervirati. U pola dva me otpario s krova.

– Odi pod hladan tuš – viknuo je za mnom. – Hoćeš da frkneš s krova, pa da te moram nositi na savjesti?

Spustio sam se ljestvama s krova i krenuo prema kući, kad sam začuo tiho psovanje i zvezket metalna o metal. Dolazi-

lo je iz smjera Natalijine kuće. Na brzinu sam se obrisao ručnikom i navukao majicu. Polako sam obišao kuću, i naišao na Nataliju koja bjesomučno lupa pilom po lokotu od vrata garaže.

– Imaš preslabu pilu – rekao sam, na što se ona trgla. Sad, po danu, mogao sam detaljnije vidjeti njenu bliju kožu i duboke podočnjake koji nisu pristajali nježnim crtama lica.

– Hvala na dobroj moći opažanja – bijesno je rekla, i nastavila lupati po lokotu.

Bez riječi sam se okrenuo i otišao natrag do stričeve kuće. Kad sam se vratio, bespomoćno je sjedila naslonjena na vrata garaže.

– Mislim da će ovo biti bolje – rekao sam i pokazao joj pilu koju sam izvukao iz stričeva alata. Na njenom se licu pojavio osmijeh. – Znala sam da će biti nešto od tebe.

Bez riječi sam se primio posla. Kao i sav alat moga strica, pila za metal bila je u savršenu stanju, gotovo nova; izgledala je kao san svakog zarobljenika.

Lokot je uskoro popustio. Otvorio sam vrata, značiteljan da vidim kakav je to motor vrijedan provaljivanja u garažu. Uskoro sam shvatio da sam zaista budala. Očekivao sam nekakav mali *Tomosov* automatik, ili u najbolju ruku *MZ*.

U sjenama garaže čekala je, ni više ni manje, *Honda CB 750*.

Natalija je prošla pored mene i doslovce *zagrlila* motor. Boja motora kao da je počela prelaziti na nju, dopunjavati boju njene kože, čineći divlju simbiozu, gotovo novi život.

– Ovo nema smisla reći na hrvatskom – rekla je. – Would you like a ride?

– Mislim – promumljao sam – ti ćeš voziti?

Odmah sam shvatio da ponovno radim budalu od sebe. Natalija je blago nakrivila glavu i dobacila mi sažaljevajući pogled. Objahala je motor, i pokrenula starter. Poslije drugog pokušaja, začulo se lagano brundanje. Polako je iskliznula van iz garaže. Nije izgledalo kao da bi mogla imati problema s upravljanjem zbog male tjelesne težine, ili snage. Izgledalo je kao da je motor napravljen za nju.

– Onda? – upitala me. – Plašiš se zbog mojih izgrebanih koljena?

Znao sam da od mog odgovora ovisi kako će ona procijeniti moj karakter. Imao sam još uvijek toliko prisebnosti da malo oklijevam, da učinim situaciju dramatičnijom.

– Zašto ne? – rekao sam, a ona mi je užvratila osmijehom koji mi je dao do znanja da me čita kao novine najvećeg formata. Sjeo samiza nje, sretan da me – ako ništa – neće vidjeti prijatelji kako se sramotim vozeći se na motoru iza žene.

Kad je Natalija odvrnula ručicu gasa, skoro sam odletio s motora. Čvrsto sam se primio za nju i od tad je bilo samo jedno: ubrzanje, i zatim opet, ubrzanje. Zvuk *Hondina*

motora na deset tisuća okretaja vjerojatno je probudio sve podnevne spavače. Nakon desetak sekundi, već smo bili izvan Lipika, na putu prema ergelama. Imao sam osjećaj da idemo dovoljno brzo da, čak i ako padnemo i poginem, to ne bi bilo ništa strašno; i, što smo brže vozili, osjećao sam se sve sigurnije i sigurnije. Prestao sam se plašiti loše ceste. Samo sam širom otvorenih očiju hvatao pejzaž koji je ubrzano prolazio.

Kad smo se vratili, i kad sam sišao s motora, morao sam se primiti za vrata garaže. Kao da me u glavu pogodio čekić od deset kila. Obrisao sam znoj s čela, i pokušao prisiliti kosu da ne strši kao da sam bio na električnoj stolici.

– Sad mi je jasno zašto ti je stari zaključao garažu. Je li to njegov motor?

– Ne – rekla je Natalija. – Imala sam jako loše ocjene, pa mi je tata obećao kupiti motor koji želim ako ih poboljšam. Rekla sam mu da će proći s pet ako mi kupi *Hondu*.

– I? Jesi li?

– Jesam.

– Ne mogu vjerovati. Zašto onda provaljuješ u garažu?

– Tati se nije svijjela moja vožnja.

– Mislim da mu se neće svijjeti ni prepiljen lokot.

– Ma, pusti to. Dodi.

– Kamo?

Šutke me uhvatila za ruku i uvela u svoju sobu. Ne samo namještaj, već i posteljina na krevetu bila je crna.

– To objašnjava *Egzorcista* – rekao sam.

– Što?

– Prošlu noć sam te pitao zašto si gledala *Egzorcista* sama. Sad mi je jasno. Ti si član nekakve sekte. Sve ti je u crnom.

– Ne lupetaj. Film sam gledala iz osvete.

– Kakve osvete?

– Moji roditelji tvrde da je taj film štetan, i nisu mi dali da ga gledam. Zato sam ga snimila, pa ga pustim svaki put kad sam nervozna.

– Zar i ti imaš video?

– Ne baš.

– »Ne baš«? Što onda?

– Vidjet ćeš. Ne zapitkuj previše. Hoćeš nešto popiti?

Stavila je pred mene flašu *whiskyja*. Izvadila je čašu i natocila do kraja.

– Ti nećeš? – upitao sam, pomalo zbumen.

Odmahnula je glavom, otvorila ladicu i smotala *joint*. – Ne to. Hoćeš? – upitala me.

Inače nisam konzumirao ništa osim alkohola, ali ovo mi se nije učinilo kao obična prilika. – Naravno da hoću – rekao sam, i prvo otpio pola čaše, da se pripremim. Uskoro sam duboko uvlačio *joint*. Htio sam pitati gdje ga je na-

bavila, ali onda sam odustao. Ne znam zašto, ali imao sam predosjećaj da iznenađenjima nije kraj.

I nisam se varao.

– Htjela bih ti se zahvaliti što si mi pomogao da dođem do moje *Honde*.

– Nije potrebno – rekao sam. – To sam učinio zato što sam dobra osoba.

– Ne gnjavi – rekla je Natalija, i digla se da potpuno zamrači sobu. Spustila je rolete tako da potpuno ubije sunce. – Nemam novca ni bilo čega materijalno poželjnog, osim motora – a to ti ne mogu dati. Jedino što mi preostaje je da ti pustim neki film koji voliš.

– Pustiš? – zbumjeno sam upitao, misleći da je *joint* već počeо djelovati.

– Da. Koji bi film sad volio gledati?

– Bilo koji?

– Ako je bio prikazan bilo gdje kod nas, bilo koji.

Duboko sam se zamislio. To je bila najgora stvar. Kad bi me netko pitao koji mi je najbolji film svih vremena, ne bih imao pojma. Deset minuta kasnije, palo bi mi na pamet bar desetak naslova. Misli logično, rekao sam si, ali mi nije bilo jasno tko su ti ljudi koji se ponekad pojave višeći naglavačke sa stropa.

– Gorane – začuo sam Natalijin tih glas, odmah pored uha. – Udarilo te malo, je li?

– Malo – blaženo sam se nasmijesio.

– Jesi se odlučio?

Misli logično – rekao sam si još jednom, i odgovor mi je skliznuo pred noge kao motor u padu.

– *Brat s drugog planeta* – rekao sam.

– Tko?

– To je onaj film o –

– Znam – nasmijala se Natalija. – John Sayles.

– Pa ti znaš sva imena – promrmljaš sam.

– Imam fotografsko pamćenje – rekla je ona.

– Ne prestaješ s iznenađenjima – rekao sam. Natalija mi je prišla i uzela *joint* iz ruke.

– Mislim da ti je dosta – rekla je. – Nećeš mi uživati u filmu ako se totalno ubiješ.

– Nisam znao da i ti imaš video.

– Ja imam malo drukčiji video – rekla je.

– Kako to misliš? – rekao sam, pitajući se kuda su otisli ljudi sa stropa.

– Dobro me slušaj – začuo sam Natalijin glas iznad sebe.

– Pustit će ti film, ali moraš mi obećati da nećeš nikome reći za to. Obećaješ?

– Obećajem – rekao sam. – Ako me još jednom pustiš na motor s tobom.

– Dobro – rekla je. – Samo još jedna stvar. Kad počne film, ne smiješ me ništa pitati sve do kraja. U redu?

– Aha – kimnuo sam glavom.

Natalija se sjela pored mene i pokazala mi rukom na prazan zid iznad njenog kreveta.

– Gledaj – rekla je.

Odnekuda se kroz tamu prołomio snop svjetla. Ugledao sam prvi kadar filma, i zatim se okrenuo, znatiželjan da vidim gdje je skriven projektor.

I onda se ukočio.

Iz Natalijih očiju dolazila su dva svjetlosna snopa koja su se stapala u jedan. Svjetlo kakvo inače dolazi samo iz kinoprojektora.

– Što... – zbumjeno sam pokušao formulirati pitanje, ali njeni rukama na moju i čvrsto je stisnula. Pomislio sam da je svemu ipak kriv *joint*, pa sam zanemario izvor svjetla na neko vrijeme i počeо gledati film. Nakon pola sata, shvatio sam da ipak nije stvar u *jointu*. Iz Natalijih očiju zaista je dolazilo svjetlo. Projekcija je dolazila iz nje.

Gledao sam film, ali je pitanje kružilo iznad moje glave kao nestrpljivi lešinar koji ne može dočekati svoj plijen. Kad je film završio, svjetlo se u njenim očima ugasilo. Zatreptala je, i nakratko protrljala oči.

– Kako ti se svidjela projekcija? – upitala je.

– Prvo mi kaži što je točno od ove dvije stvari – rekao sam polako, pokušavajući se sabrati. – Jedan. Tvoj je *joint* malo jak. Dva. Film je došao iz tvojih očiju.

– Jedan i dva. Dva, zapravo.

Neko sam vrijeme šutio.

– Znači, nije *joint*.

– Nije.

Uzeo sam čašu, i popio onu polovicu koja je ostala.

– Idi sad, molim te – rekla je Natalija. – Preumorna sam za objašnjavanje. Projekcija nikad nije laka za mene.

– Ali, kako... – pokušao sam doći do objašnjenja, ali Natalija me povukla za ruke i izgurala iz sobe.

– Sutra – rekla je. – Smisli koji film želiš vidjeti.

Onda je zatvorila vrata.

Još je uvijek bio dan. Čuo sam zvukove udaranja čekića s krova stričeve kuće. Ništa se nije promijenilo izvana. Iznutra, otkrio sam taman labirint unutar nekoliko kvadratnih metara jedne nepoznate sobe. Odmakao sam se nekoliko koraka od Natalijine kuće, još uvijek izgubljen. Rolete su bile spuštene, i – kao i obično – izgledalo je kao da nema nikoga.

Tu večer sam bio sav na iglama. Nije mi se ništa gledalo; poslije doživljaja kod Natalije vaditi video i transformator činilo mi se kao vraćanje u vrijeme spiljskog pračovjeka. Gledao sam u zid, osjećajući kako iz mene isparavaju zadnji tragovi intoksikacije, pokušavajući od igre sjena koje

je radilo drveće izmaštati bar jedan kadar. Sjene su uzvratile samo novim pomicanjem, bez ujedinjavanja u cjelinu.

Kao da je nešto znao, sutra me na krovu stric cijelo vrijeme upitno pogledavao. Pravio sam se da ne vidim kako me gleda i vukao grede po krovu kao da sam duplo jači. Samo sam čekao da dan završi.

– Gorane? – začuo sam u jednom trenutku stričev glas.

– Molim?

– Bio si kod male?

Upitno sam podigao obrve.

– Ne moraš me muljati. Vidi ti se na faci da si bio.

– Zašto me pitaš? – rekao sam, očekujući zabranu ili upozorenje.

– S njom nikad nitko nije postupao na pravi način – rekao je stric zagonetno, i nastavio raditi.

– Kako to misliš?

– Ako si bio kod nje, onda znaš što mislim. Ako ne znaš, shvatit ćeš. Ovo nije mjesto za nju.

Neko je vrijeme šutke radio, a onda je stao i obrisao znoj s cela.

– Njen otac je neki totalno ludi tip. Mala je sva puna života, a on je samo zatvara i sputava. Jednu večer, mala se vratila s vožnje motorom sva razbijena. I znaš što je on napravio? Počeo je udarati. Nisam čuo njene krikove, već udarce. Potrčao sam iza kuće i ugledao njih dvoje.

– Što je bilo? – upitao sam. Vidio sam da mu je teško pričati.

– Zaustavio sam ga. Sva mi je krv udarila u glavu – skoro sam ga ubio. Zaprijetio sam da će to i napraviti ako je još jednom dotakne. Ali, što mogu. On je njen otac.

– Spomenula te u dobrom svjetlu – rekao sam.

– Slušaj me, Gorane – rekao je stric, iznenada smrtno ozbiljnog glasa. – Volim te kao sina, ali, molim te, nemoj je povrijediti.

Poslije rada htio sam odmah otići do Natalije, ali sam se ipak odlučio da odem do bazena, kao i svaki dan. Optplavo sam četiri dužine, ali onda me nestrljenje ipak totalno obuzelo, pa sam iskočio van i na brzinu se osušio.

Natalijina kuća izgledala je pusta kao i uvijek. Pokucao sam na vrata. Negdje u pozadini imao sam strah da je Natalija bila samo moja iluzija, i da unutra nema nikoga.

Vrata su se otvorila.

– Već sam pomislila da nećeš doći – rekla je Natalija. Bila je bosa, u kratkim traper-hlačama s naramenicama.

Šutke sam ušao u kuću. Sjeli smo ponovno u njenu sobu; ovaj put me crna boja nije toliko zbumila. Upravo obrnuto, osjećao sam se opušteno.

– I – rekla je Natalija. – Jesi li smislio što želiš gledati?

– Još mi se uvijek zahvaljuješ zbog motora?

– Ne. Ovo je iz čistog užitka.

Upitno sam je pogledao.

– Dakle, ono jučer... to definitivno nije bio *joint*?

– Nije.

– Aha.

– Nemoj biti tako zbumen – osmjejhula se. – Što želiš gledati?

– Ima jedan Fullerov film koji sam video prije godinu ili dvije. Ne mogu se sjetiti naslova.

– O čemu se radi?

– O psu kojeg istreniraju da ubija samo ljude crne boje kože.

– Ah – rekla je Natalija. – *Bijeli Pas*.

– Gledala si?

– Ovdje se ni nema baš puno drugih stvari raditi.

– Može i nešto drugo ako ti se ne sviđa film.

– *Bijeli Pas* je možda moj najdraži Fullerov film.

– Stvarno?

Umorno me pogledala. – Sve i da mislim kako je taj film totalno smeće, ne bi imalo veze.

– Zašto?

– Zato što ja ne mogu gledati. Mogu samo usrećivati druge.

– Ali onda –

– Molim te – prekinula me Natalija. – Misliš da nema smisla? Vjeruj mi da ima. Samo se opusti i gledaj.

To sam konačno i učinio.

Natalija je dvaput zatreptala, i onda su njene oči postupno počele dobivati na svjetlu. Iz njih su izbile dvije zrake, i film je počeo.

Ovaj put sam mogao pažljivije pratiti film. Ipak, tu i tamo ukrao bih pogled na Nataliju. Njeno je lice bilo bezizražljivo. Prizor je bio beskrajno neobičan. Izgledala je kao duh iz znanstveno-fantastičnih romana koje sam često čitao. Ti romani bili su puni teških sudbina i tragičnih krajeva; u njima nije bila rijetkost da se glavni junak mora žrtvovati za neki »viši« cilj.

Slika koja se mogla vidjeti na zidu bila je čista kao na televizijskom ekranu. Pitao sam se tko osim mene još zna za tu Natalijinu sposobnost, ali morao sam pričekati do kraja. Film me očarao kao i uvijek; pogotovo njegov kraj, kad pomislim da je pas ipak uspio promijeniti ubojitu čud. Scene u kojima pas, potpuno bijelog krvnatog, dolazi natrag kući krvav.

Kad je film završio, pustio sam Nataliju da se pribere. Očigledno je projekcija zahtijevala dosta napora.

– Mogu li te nešto pitati?

- Kaži – rekla je.
- Tko još osim mene zna za ovo?
- Tko? – gorko se osmjejhula. – Tko ne zna?
- Kako to misliš?
- Sjećaš se prve večeri, kad si shvatio da puštam *Egzorcista*?
- Tad si bila sama, zar ne?
- Da. Bila sam toliko bjesna što su me moji poveli na more da sam im se morala nekako osvetiti.
- Ali kako? Rekla si da ti ne možeš gledati.
- Znam. Zabranili su mi da gledam filmove kao što je *Egzorcist* jer su »štetni«.
- Znači da tvoji znaju.
- Da.
- Mislio sam da je twoja sposobnost tajna za druge.
- Dijeluješ mi gotovo razočarano. Gledaj – da mi je neki blesan napravio dijete, to bi svih znali. Svi bi pričali o tome. Ali to da ja mogu kroz oči stvoriti sliku, to ne žele znati. Znaš što sam radila svojima? Puštala sam im horore kad su to najmanje očekivali. Izludila sam ih s *Noći Vještice*. Puštala bih im svaki kadar po desetak puta. Tata me nazvao đavoljim izrodom.
- Zar su tvoji vjernici?
- Mislima sam da si zaključio do sada.
- Tko još zna?
- Više-manje svatko iz mog razreda. Muški dio, mislim. Nisam baš solidarna sa sestrama.
- Što se desilo s njima? Muškim dijelom, mislim.
- U podrumu su – nasmijala se Natalija. – Kakvo blesavo pitanje. Što misliš, zašto sam ti dala *joint* prije gledanja filma?
- Počeo sam polako shvaćati. Svakom je prvo dala *joint*, tako da im, ako ne bi pozitivno reagirali, može reći kako su imali loš trip.
- Zar nitko od njih... – počeo sam, ali odgovor sam znao unaprijed.
- Misliš da su ikoga zanimali filmovi? Nemoj me krivo shvatiti – i ja sam od krv i mesa, ali što je previše... Možeš misliti kakve su poslije toga priče kolale o meni. Vjerojatno pola grada stvarno misli da sam nekakav demon.
- Neko sam vrijeme šutio. Natalija me upitno gledala.
- Zašto si meni sve otkrila? – upitao sam.
- Otkrila sam svima – rekla je Natalija. Ti si prvi kojega ne moram ponovno drogirati.
- Baš ti hvala – nasmijao sam se.
- Nema na čemu – uzvratila mi je osmijeh.

Ta večer bila je zadnja koju sam spispavao kod strica. Natalija mi je iduće večeri rekla jednostavno »ostani«, i ja

sam od tog trenutka dolazio kući samo na večeru. Poslije bih se kroz prozor iskrao Nataliji. Iako sam pretpostavljao da stric zna što se odvija po noći, bilo mi je jednostavnije se iskrasti nego činiti stvar legalnom. Nisam želio tret njegovih savjeta na ledima.

Uskoro sam saznao detalje o Natalijinoj sposobnosti. Njen je otac u mojim mislima bio visoka, pogurena prilika sa isušenim, izbrazdanim licem. Često je zatvarao Nataliju u sobu, po kazni, pa onda njoj nije preostajalo ništa drugo nego maštanje. Odbila je očajavati, pa se počela prisjećati filmova koje je gledala – rekla je kako nijedna osoba koju je znala nije bila vrijedna prisjećanja. Mislima je na filmove, tako dugo dok joj se nije učinilo da halucinira. Vjerovala je da stvara podsvijesnu vezu s tajnim svijetom filma. Kao i ja, bila je sigurna da iza ovog svijeta mora postojati i neki drugi. Možda je od tuda došla njeva ljubav prema hororima. Na stranu svi loše režirani kadrovi, neki prizori su joj predstavljali priliku za bijeg; ogledala koja su zapravo prolazi u druge dimenzije; jezera unutar starih, ruševnih zgrada; uski hodnici koji skrivaju opskurne dogadaje. Nije ju smetalo nasilje. Mogla je vidjeti iza svega, iza površinske slike. Što je prisutnije nasilje bilo, to je ona bila uvjerenja da je nešto vrijedno skriveno iza. »Obični« filmovi nisu joj to pružali.

Kad se prvi put desila »projekcija«, mislima je da se razbola. Osjećala je kako se film provlači kroz njen um, kao beskrajno dugačka zmija od dima, i mogla je vidjeti i osjetiti ga u sebi, samo još uvijek nije shvaćala što se dešava izvan nje.

Pozvala je jednog dečka iz razreda, koji je bio uporniji od drugih da je osvoji, i, pošto ga je dobro napila (tad još nije znala za lake droge), pustila mu je film. Nije se desilo ništa posebno, osim što se dečko digao nakon pet minuta i počeo povraćati preko prozora.

Tek poslije drugog, kojeg je uspjela ispitati prije nego što je pobjegao, shvatila je što se dešava.

Muslim da je moj stric vrlo brzo shvatio kako se nešto čudno dešava, jer sam na krov dolazio sve umorniji i umorniji. Počeo sam preskakati i plivanje, a kući me bilo samo na večeri.

- Ne moraš raditi ako nećeš – rekao mi je stric te večeri.
- Znaš da ne bih rekao tvojima. – Znam – rekao sam. – Oprosti što ti nisam baš od pomoći u zadnje vrijeme.

Osjećao sam se zaista krivo što iznevjeravam strica, ali nisam mogao odoljeti Nataliji.

- Nemoj se ti ništa brinuti – rekao je stric. – Sigurno je neka mala, jel'da?

Kimnuo sam glavom. Stric mi je šutke kimnuo natrag. Njemu je sve bilo tako jednostavno.

- Koji je bio prvi film koji si pustila?

Natalija je sjedila na podu, kao i obično – govorila bi da se tako osjeća bolje, i pušila jedan od svojih *jointova*. Po-

stalo je sasvim normalno da svaku večer budemo zajedno. Prešutno smo bili prijatelji i nekako smo zanemarili potrebe naših tijela; možda smo za vođenje ljubavi mislili da je ogledalo kroz koje ćemo jednog dana neizbjegno upasti u drugi svijet.

– *Alien* – rekla je Natalija, smijuljeći se.

– *Alien*?! Nije ni čudo da je prvi mislio da halucinira. Početak filma je sav kao noćna mora.

Alien se u Zagrebu masivno puštao po kućnim zajednicama prije nekoliko godina, pa mi ga nije bilo problem vidjeti. Bile su to nekakve polu-illegalne besplatne projekcije na kojima su se obično vrtjeli horori ili filmovi katastrofe; filmovi kao *Pakleni toranj* ili *Posljednja Posejdona-plovilba*. Natalija nije voljela filmove katastrofe

– Ti filmovi su kao kad otvorиш mlijeko – znala bi reći – i gledaš ga kako jednolično curi. Nema iznenadenja.

Preko dana se inače nismo viđali; pokušavao sam zbog čiste savjesti još koliko-toliko pomagati stricu, iako se moje radno vrijeme malo promjenilo. Radio sam od dvanaest do pet. Nisam znao što Natalija radi preko dana, ali – iako sam bio radoznao – nisam se htio mijesati u njene stvari.

Tog dana desila se promjena u našem rasporedu.

Istuširavši se poslije rada, otisao sam u svoju sobu da se obučem, samo zagrnut ručnikom. Netko je zakucao na prozor.

– Nisam te nikad ovakvog zamišljala – rekla je Natalija, nalakćena na prozor.

– Hej – zbumjeno sam navukao ručnik na sebe. – Kakvo je ovo špijuniranje?

– Spremi se! Idemo na vožnju.

– Kakvu vožnju? – zbumjeno sam upitao, ali ona je već nestala.

Nabacao sam odjeću na sebe i krenuo Natalijinoj kući.

Ona me čekala pored motora.

– Ti vozi ako hoćeš – rekla je.

Upitno sam je pogledao. Nije bilo nalik Nataliji da prepusta svoj motor u nečije ruke.

– Uvijek sam se pitala kakav si vozač – rekla je.

– Dobro, mala – rekao sam, osmijehujući se. – Puštaš muškarcu da preuzme kontrolu. Znaš da to ne može završiti dobro.

– Oh, znam – rekla je i dalje se lagano smješkajući.

Sjeo sam na *Hondu*, i uskoro osjetio kako me stežu Natalijine ruke. Duboko sam udahnuo zrak. *Honda CB 750* imala je sasvim dovoljno snage da potjera adrenalin.

Otpustio sam kvačilo i mi smo polako krenuli.

Uskoro smo bili na izlazu iz Lipika. Još sam uvijek vozio relativno sporo, ne želeći da mi neki pas istrči pod kotače.

– Kuda hoćeš? – viknuo sam Nataliji.

– Samo vozi! – odvratila mi je, još se čvrše primajući za mene. To mi je bio znak da više ne trebam čekati. Prebacio sam u nižu brzinu i dao gas.

Vozili smo se neko vrijeme bez riječi, dok je vjetar divljao oko nas. Počeli smo se približavati brdovitim cestama. Znao sam da je ovo trenutak kad bismo se trebali vratiti, ali Natalija se samo čvrše stisnula uz mene. Cesta se počela uspinjati, i zavoji su bili sve oštiri i oštiri. Sunce nam je osvjetljavalо uski trak između drveća. Prometa uopće nije bilo.

Iznenada, osjetio sam Natalijinu ruku na ramenu. Polako sam usporio. Tek sam tad shvatio da sam sav mokar. Kad smo došli na nekakvih dvadesetak kilometara na sat, Natalija mi je rukom pokazala gotovo nevidljivu šljunčanu cestu koja vodi dublje u šumu.

– Skreni tamo – rekla je.

Bez riječi sam je poslušao.

Cesta je očigledno bila zapuštena, i tko god da je živio na njenom kraju, više ga nije bilo. Kad sam pomislio da smo zalutali, cesta se raščistila i otvorio se pogled na neveliku visoravan. Začuđeno sam pogledao prizor ispred nas.

Bila je to ruševina kuće, čija se ljepota mogla naslutiti samo na ponekom zidu koji je još uvijek uporno stajao. Trava i bršljan su je progutali, ali sigurno je imala dva-tri kata. Ono što je bilo još čudnije, bila je sjenica pored kuće. Čudnije, zbog toga što je drvena konstrukcija sjenice, iako u ruševnom stanju, još uvijek bila u komadu, i kroz krov se probijao tek tu i tamo koji sunčev dio.

– Što je ovo? – upitao sam Nataliju, još uvijek ubrzanog rada srca od vožnje.

Ona se bez riječi spustila s motora i ogledala oko sebe.

– Ugasi motor – tiho je rekla.

Skinuo sam majicu i učinio kako mi je rekla. Ionako je zvuk motora djelovalo neprirodno u ovakvom okruženju.

Prošetao sam se do sjenice, i umorno sjeo.

– Naišla sam na ovo mjesto na jednoj od vožnji – rekla je Natalija. – Ovdje ima tako puno putova koji ne vode nikuda.

– Što misliš da je ovo bilo?

– Ne znam. Možda lječilište, tko zna.

Neko je vrijeme šutke stajala. Znoj mi se polako spuštao niz tijelo. Kao i uvijek kad bih gledao Nataliju po danu, bio sam radoznao. Daleko od svog motora, djelovala je krhko. Zapravo, izgledala je potpuno izgubljeno.

– Natalija – rekao sam. – Zašto si me dovela ovamo?

– Malo je čudan odgovor – rekla je. – Ovo je jedino mjesto za koje sam sigurna da nitko ne zna za njega. Na neki način, ono postoji samo za mene, shvaćaš li?

Nisam ništa rekao. Ona mi se polako približila.

– Koji ti je najljepši način snimanja poljupca u filmu? – iznenada me upitala.

Osmjehnuo sam se. – Možda je malo stereotipan. Kad kamera konstantno kruži oko ljubavnika.

– Znala sam da mislimo isto – rekla je Natalija, i zatim me poljubila.

Ne znam što sam očekivao od tog poljupca. Što god da sam očekivao, bio sam u krivu. Njen poljubac došao je u nizu nježnih ugriza koji su došli brzo kao sitne morske ribe. Osjetio sam njene grudi na svojem golom tijelu kako me znatiželjno trljaju. Ona je sjela u moje krilo i lagano počela otkopčavati moje hlače. Oboje smo se lagano tresli. U jednom trenutku više nisam znao što radim; digao sam je i oboje smo potonuli u travu pored sjenice. Ni njoj, kao ni meni, nije to bio prvi put, ali poslije sam shvatio da zapravo jest, u *našem svijetu*. Prošli smo kroz ogledalo u mračan prolaz.

– Vidimo se večeras? – upitala me, kad smo se naposlijetu dovezli do njene kuće. Njen osmijeh mi nikad nije bio toliko sladak.

– Vidimo se – rekao sam.

Ušao sam u svoju sobu i legao na krevet s dubokim uzdahom zadovoljstva. Moje poznanstvo s Natalijom dobilo je sasvim drukčiju dimenziju, i na um mi, prvi put donijelo pitanje – kako će ovo ljeto završiti? Osjetio sam lagan ubod brige. Poslije ovog dana, želio sam s Natalijom provesti još više vremena, a znao sam da su sve okolnosti okrenute protiv nas. Ili ću ja morati otići, ili će doći Natalijini roditelji, pa se više nećemo moći vidjeti. Izgledi nam nisu bili dobri.

Počeo sam smišljati kojekakve gluposti – sve od toga da pobjegnemo, pa do toga da uvučem strica u obračun s Natalijinim ocem. Briga se uvukla u mene kao neizlječiva bolest, i znao sam da će iz dana u dan biti samo gore. Pokušao sam se natjerati da razmišljam svjetlige, i da – ako ništa – na najljepši mogući način iskoristim vrijeme s Natalijom.

Navečer smo se oboje pretvarali kao da nemamo razloga za brigu. Činilo mi se da Natalija, kao i ja, maksimalno želi iskoristiti vrijeme koje imamo pred sobom.

– Što ćemo gledati večeras? – upitala me. Začudilo me što nije izvadila *joint* iz ladice – to je njoj bio gotovo ritual. Upitno sam je pogledao.

– Htjela bih biti čiste glave ovaj put.

– Mogli bi pogledati *Scannerse* – rekao sam, ne obraćajući previše pažnje na zagonetan odgovor.

Natalija mi se nasmiješila. Cronenbergovi *Scannersi* su bili među apsolutnim favoritima svih vremena, zajedno s *The Brood* i *Rabid*, koje smo našli u zalihi moga strica. Meni je te večeri bio posebno zanimljiv kraj *Scannersa*. Okret u kojem zao i dobar brat mijenjaju tijela, nešto prije nego ih totalno unište. Okret u kojem samo jedan preživi.

Poslije filma, dovršili smo flašu *whiskyja*.

– Stari će ti odvaliti kad vidi da smo sve popili – rekao sam.

– Njegov problem.

– Kad, uostalom, tvoji dolaze?

– Meni više neće doći – rekla je Natalija.

– Kako to misliš?

– Figurativno – nasmiješila mi se, ali znao sam je dovoljno dobro da shvatim kako ta rečenica nije bila potpuno besmislena.

– Daj da večeras zaboravimo moje starce – rekla je Natalija.

– Nemam ništa protiv.

– Bilo bi lijepo da ih samo možemo odmaštati, zar ne?

– Ne bi li onda stvari bile bezlične?

– Možda – rekla je Natalija. Legla je na krevet, i povukla me rukom za sobom. Zagrlili smo se, čvršće nego što je to bilo potrebno i tako ležali dobrih pola sata. Zatim smo zaspali.

Probudio sam se u praznom krevetu. Još nije bilo sedam ujutro; nije mi bilo jasno gdje je Natalija već tako rano otišla. Obukao sam se i krenuo stricu, da ga bar jednom razveselim ranim dolaskom.

Dan mi je prošao brzo, i nešto sam ranije sišao s krovom, tako da odem otploviti koju dužinu; prepostavljao sam da je Natalija otišla na jednu od svojih vožnji. Htio sam joj dati vremena.

Na povratku s bazena sreо sam Katicu, koju nisam video otkako sam počeo provoditi vrijeme s Natalijom.

– Ma koga to moje oči vide – rekla je Katica. – Mislila sam da si se vratio u Zagreb.

– Još sam tu – rekao sam. Pogledao sam na sat. Bilo je tek pola sedam. Nije mi se žurilo. Zapravo, nisam htio doći, a da ne zateknem Nataliju. Bilo je to možda malo pokvareno, ali mrzio sam prazne kuće.

– Hoćeš malo kod mene? – upitala je Katica. – Da nešto popijemo?

Krenuli smo prema Katičinoj kući kroz pusti grad. Ponekad sam se osjećao kao u *Noći Vještica*; odraslih gotovo da i nije bilo. Katica je bila u neobičnom raspoloženju. Dok smo hodali, trljala mi se uz bok dobacujući mi provokativne poglede.

U njenoj sobi bilo je ugodno prohладno.

– Što ćeš? Nešto žestoko? Imam travarice od starog.

– Može – rekao sam.

Katica mi je natočila piće i sjela se pored mene.

– Tako. A da kažeš svojoj Katici što si radio svih ovih dana?

– Ma, ništa. Gledao sam filmove.

– Možeš mislit'! Tvoj stric mi je rekao da nema pojma gdje si.

– Baš mu hvala – promrmljao sam.

– Čula sam da su te vidjeli na motoru s onom malom Natalijom preko puta.

- Cirkus je stigao u grad – rekao sam.
- Ne ljuti se na mene – rekla je Katica, i stavila ruku na moju butinu. Malo više nego obično. – Nedostajao si mi – rekla je.
- Što to radiš? – upitao sam, dok se Katičina ruka dizala sve više prema mojim preponama.
- Nemoj mi reći da to ne voliš – rekla je, stišćući me rukom.

Neko sam vrijeme bio nepokretan, zaista uživajući u do-diru Katičine ruke. Ona me netremice gledala, duboko dišući.

- Stani – rekao sam, i zaustavio njenu ruku. Duboko sam želio osjetiti Katičino tijelo na sebi, ali u meni je došlo do sukoba dvije stvari; onoga što želim trenutačno, i onoga što znam da me jedino može učiniti sretnim – stalno. Htio sam stalno.

Digao sam se, dok me Katica zbumjeno gledala. – Oprosti – rekao sam, i izašao.

Hodajući, osjetio sam grižnju savjesti. Znao sam da Natalija nikad ne bi bila u takvoj dvojbi. Požurio sam se.

Dočekalo me iznenadenje. Garaža je bila otvorena, ali motora nije bilo. Uplašio sam se da joj se možda nešto dogodilo. Snažno sam pokucao na kućna vrata.

- Natalija! – viknuo sam. – Otvori mi!

Obišao sam kuću nekoliko puta, ali nije bilo nikakvog znaka od Natalije.

Počeo sam se zaista uzrujavati. I još ta glupa stvar s Katicom. Nekako sam podsvjesno znao da će Natalija znati što se odigralo između mene i Katice. Da nas slučajno nije vidjela?

Ušao sam u svoju sobu i onda ugledao uredno zatvoreno pismo na stolu.

Nije bilo imena, ali nije bilo ni potrebe pisati; znao sam za koga je. Otvorio sam ga drhtavim rukama.

Nije bilo dugačko.

»Gorane,

Ponekad sam te zaista mrzila. Prode mi cijeli život i onda se ti pojaviš kao da je to najnormalnija stvar na svijetu. Zašto?

Bilo nam je lijepo, zar ne? Nadam se da ne misliš da sam kukavica, i da se plašim da bi nam moglo biti i bolje – odgovor je puno jednostavniji.

Ovo mjesto je mrtav teret oko mojih nogu. Ubilo me od samog početka i zato odlazim. Ne pitaj se kuda. Stavi to na teret glupoj sudbini koja nas je tek sad spojila. Znam da moram otići. Ne bih mogla podnijeti povratak mojih, i onda ponovne i ponovne zabrane.

Ti me shvaćaš. Zar ne?

Voli te

Natalija«

– Zbog čega misliš da je pravo vrijeme za nas? – pitam, a zatim povlačim odgovor. – Ma, nema veze.

Zagledam se u nju. Izgleda puno, puno viša nego kako sam je se sjećao i kosa joj je obojena.

– Znaš što ti nikako ne mogu oprostiti? – kažem.

– Što?

– Što si me odrezala iz tvog odlaska.

Osmjejuće mi se. – Muška taština. Povrijedila sam te jer si mislio da ti dajem do znanja kako ne možeš riješiti naš problem?

– Tako nešto.

– Vidiš, taj problem sam morala riješiti sama. Nesretna okolnost bila je u tome što si se pojavio ti.

– Ne znam jesam li ja još uvijek *onaj ja* – kažem.

– Ne znam – kaže Natalija, a onda se zagleda kroz prozor.

– Ono dolje je tvoj motor?

– Da.

– Vidim da imaš moju ljubav prema *Hondama*.

– Zašto, zapravo ta ljubav? – pitam.

– Zato što ime *Honda* naljepše zvuči – rekla je Natalija, smješkajući se. – Da mi *Gold Wing* nije preteška, vozila bih nju.

– A ja sam očekivao tehničke detalje i specifikacije kao razlog.

– Ipak sam ja žena – podsmjejuće se. – Onda?

– Što?

– Želiš li ići u kino večeras?

– Samo na privatnu projekciju – kažem. – Što kažeš na to, da prije toga sjednemo na motor i nestanemo u zalasku sunca?

– Vidiš da si ipak onaj stari ti – kaže Natalija.

Ne mogu ništa drugo nego osmjejhnuti se.

Miljan Ivezic

Summer with Natalie

A short story with SF undertones: During the summer vacation, the main character, Goran, is drawn into a fascinating world of an isolated young girl, Natalie, who is marked off by her mysterious ability to project from her eyes any film she has seen.

Vjekoslav Majcen

Kronika

travanj/lipanj '98.

2. IV.

Na tribini Instituta Otvoreno društvo prikazan je dokumentarni film Mladena Petričića *Maske su pale* o pokušaju prosvjednog skupa u Zagrebu. Uz autora, gosti tribine bili su organizator skupa Boris Kunst, Vjekoslav Miličić i redatelj Nenad Puhovski.

2.-4. IV.

U Art kinu prikazan je izbor suvremenog bosanskohercegovačkog dokumentarnog filma (dokumentarni film 1992.-1994.). Na trima projekcijama prikazani su filmovi: *Smrt u Sarajevu* (Haris Polić, 1994.), *Planet Sarajevo* (Šahin Šišić, 1993.), *Europi s ljubavlju* (Mirjana Zoranić, 1993.), *Amerlin školski raspust* (Zlatko Lavanić, 1993.), *Palio sam noge* (Srđan Vuletić, 1993.), *Kako ubiti Griega u Sarajevu* (Vlastko Filipović, 1994.), *Sarajevski gudači* (pr. SAGA, 1993.).

6.-10. IV.

U povodu smrti filmskog snimatelja i redatelja dokumentarnih filmova Frane Vodopivca (1924.-1998.), u dvorani Kinoteke predstavljen je izborom igranih i dokumentarnih filmova njegov snimateljski i redateljski opus. Od igranih filmova u kojima je Frano Vodopivec bio snimatelj prikazani su: *U oluji* (V. Mimica, 1952.), *Djevojka i brast* (K. Golik, 1955.), *Kaja, ubit će te* (V. Mimica, 1967.), *Ugori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971.). Vodopivčev dokumentarni snimateljski rad predstavljen je filmovima *Crne vode* (R. Sremec, 1956.), *Svetkovina kamena* (B. Marjanović, 1957.), *Ljudi na obali* (B. Marjanović, 1958.) i *Ljudi s Nežetve* (O. Gluščević, 1966.), a redateljski opus filmovima *Lica moga grada* (1963.), *Katolička crkva u Hrvata* (1971.) i *Pisana riječ u Hrvatskoj* (1987.).

7. IV.

Gost filmske tribine Autorskog studija bio je Ante Peterlić koji je govorio o filmskom opusu Oktavijana Miletića uz projekciju filmova *Ab, nažalost samo san* (1932.), *Faust* (1933.), *Poslovi konzula Dorgena* (1933.), *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934.), *Nocturno* (1935.) i *Šešir* (1937.).

8. IV.

U sklopu kulturnih događaja pod nazivom *Pasiionska baština*, u Multimedijskom centru SC-a održana je projekcija dviju epizoda francusko-njemačke dokumentarne TV serije

je Corpus Christi, koja je nastala kao rezultat petogodišnjih istraživanja 27 svjetskih znanstvenika – egzegeta, povjesničara, lingvista i arheologa – Evandelja po Ivanu, najstarijeg poznatog rukopisa od četiri evanđelja. Projekcija je organizirana uz pomoć Francuskog instituta, a komentarom su je popratili Franjo Šanek i Dražen Katunarić.

8. IV.

U čitaonici Hrvatskog državnog arhiva održana je promocija monografije Vjekoslava Majcena Hrvatski filmski pisak do 1945. godine. Knjigu su uz autora predstavili recenzenti dr. Ante Peterlić i dr. Hrvoje Turković, te pročelnik Hrvatske Kinoteke mr. Mato Kukuljica u ime izdavača biblioteke Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije.

9.-11. IV.

Pod nazivom *Hommage kratkometražnom filmu*, u MM centru SC-a održane su tri projekcije kratkometražnih filmova 70-ih godina iz fundusa Unifrance-a, zavoda za promicanje francuskog filma u svijetu. Svojim filmovima predstavljeni su: Sam Karmann, Remy Burke, Roberto Garzelli, Eric Le Roch, Mathieu Szeiro, Arnaud Debree, Gisele Kerzene, Olivier Thery Lapiney, David Ferre, Olivier Cotte, Pascal Roulin, Didier Flamand, Vincent Maynard, Eric Rochant, Guy Recques, Pierre Salvador, Philippe Harrel i Marion Vernoux.

14. IV.

U ciklusu suvremenog filma u Art kinu je prikazana trilogija Krzystofa Kieslowskog *Tri boje* (1993.), *Čovjek slon* (D. Lynch, 1980.), *Svlačenje* (M. Forman, 1971.) i *Zelig* (W. Allen, 1983.), a u ciklusu filmske klasike, filmovi *Deset zapovijedi* (C. B. de Mille, 1956.), *Andalužijski pas* (L. Bunuel, 1928.), *Čovjek s kinokamerom* (D. Vertov, 1929.), *Kraljica Potemkin* (S. Eisenstein, 1925.), *Navigator* (B. Keaton, 1924.), *Odesno rame* (C. Chaplin), *Potomak Džingis kana* (V. Pudovkin, 1929.). Uz projekcije dugometražnih filmova prikazani su animirani filmovi Zagrebačke škole crtanog filma proizvedeni 1958. i 1959. godine *Nocturno* (N. Kostelac), *Samac i Happy End* (V. Mimica), *Lažni kanarinac i Bušo, hrabri izvidnik* (N. Neugebauer), *Put u Svemir* (B. Marjanović), *Picolo* (D. Vukotić), *Krada dragulja* (M. Feman).

19. IV.

Studenti zagrebačke Akademije dramske umjetnosti održali su filmsku reviju radova studenata Akademije pod nazivom *Filmska revija Kazališne akademije* (F. R. K. A.), na kojoj je prikazan izbor radova nastalih u produkciji ADU u razdoblju od školske godine 1992./93. do 1996./97. Na reviji koja je »opsegom manja od bilo koje druge slične revije«, kako piše u katalogu, prikazani su filmovi: *Oživi nedjelju* (Jasna Zastavniković, 1996./97.), *Vrlo tužna i tragična priča* (Daniel Kušan, 1996./97.), *Olovka* (Ivan Goran Vitez, 1995./96.), *Romeo & Romeo* (Mirko Pivčević, 1996./97.), *Zulu Nation of Croatia* (Tomislav Fiket, 1996./97.), *Telefon* (Tomislav Rukavina, 1995./96.), *Čovjek u crnom* (Stanislav Tomić, 1995./96.), *Prašak* (Suzana Žurić, 1996./97.), *Kap* (Katarina Zrinka Matijević, 1996./97.), *Kinoamater* (Robert Orhel, 1996./97.), *Invisible Killer Attack* (Igor Savatović, 1996./97.), *Potjera* (Zvonimir Handsome Rumboldt, 1996./97.), *Vinko na zemlji* (Nebojša Slijepčević, 1996./97.), *Hot-Line* (Antonela pehar, 1995./96.), *Potjera* (Josip Visković, 1996./97.), *Palinogenesis* (Dražen Žarković, 1995./96.), *Backwoods* (Kristijan Milić, 1995./96.), *Buš* (Tomislav Šango, 1996./97.), *Na brzinu* (Robert Orhel, 1996./97.), *Paranoja* (Tihomir Žarn (1992./93.), *Olovka* (Tomislav Fiket, 1995./96.), *Rastanak* (Branko Ištvančić, 1992./93.), *Netrpeljivost* (Kristijan Milić, 1994./95.), *Metropola* (Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, Dalibor Matanić, 1995./96.), *Sanjari* (Ljubo Lasić, 1995./96.), *Zločin i kazna* (Zvonimir Jurić, 1993./94.), *Screamers* (Jasna Zastavniković, 1993./94.), *Odvedi me* (Zvonimir Jurić, 1996./97.), *Cement, umker, kokain* (Stanislav Tomić, 1993./94.), *Dobro jutro, poezijo...* (Tomislav Rukavina, 1996./97.), *La donna e mobile* (Nebojša Slijepčević, 1996./97.), *Moja kućica, moja slobodica* (Ivan Goran Vitez, 1996./97.), *Ime majke: Naranča* (Jasna Zastavniković, 1994./95.), *Bad Moon Rising* (Dražen Žarković, 1993./94.), *Domina* (Ognjen Svilicić, 1996./97.), *0800 Homosex* (Dalibor Matanić, 1996./97.).

Najboljim filmom na Reviji proglašen je omnibus *Metropola* (Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, Dalibor Matanić, 1995./96.), koji je i na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma bio visoko ocijenjen i izazvao pozornost.

Nakon dugo godina to je prva inicijativa studenata ADU da prirede reviju svojih radova, javno ih prikažu i vrednuju, pa tim više zavrijeduju pohvalu marni priredivači. Među mnogima koji su se angažirali da ta priredba uspije, spomenimo da je direktorka Revije bila Dana Budisavljević, umjetnički direktor Tomislav Pavlić, a u izbornici programa su bili Ivana Fumić, Marijana Fumić (ujedno autorica festivalskog vodiča), Miran Krčadinac, Daniel Kušan, Koraljka Meštrović, Kristijan Milić, Tomislav Pavlić, Rakan Rushaidat i Tomislav Trumbetaš. Održavanje Revije pomoći su i ADU, te Hrvatski filmski savez.

U katalogu Revije navedeni su i studenti ADU koji su i izvan Akademije svojim radovima pobudili pozornost i osvajali filmske nagrade:

Ivana Fumić (Zlatna Arena za montažu filma *Mondo Bobo*, Pula '97.)

Branko Ištvančić (*Plašitelj kormorana* – Grand Prix i Oktavijan za najbolji dokumentarni film, Dani hrvatskog filma '98.)

Zvonimir Jurić (*Nebo ispod Osijeka* – Oktavijan za najbolji dokumentarni film, Dani hrvatskog filma '96. i Rektorova nagrada '96.)

Tomislav Rukavina i Nikola Ivanda (*White Xmas Gott* – Oktavijan za najbolji glazbeni spot, Dani hrvatskog filma '98.)

Jasna Zastavniković (*Stampedo* – Oktavijan za najbolji glazbeni spot, Dani hrvatskog filma '97.)

Dražen Žarković (*Samopotjera* – Oktavijan za kratki igrani film, Dani hrvatskog filma '93., Rektorova nagrada '93.; *Novogodišnja pljačka* – Oktavijan za srednjometražni film, Dani hrvatskog filma '98.)

Anita Jurković (Rektorova nagrada '97. za montažu spota *Stampedo, Mene ne zanima i Apokalipso*).

19. IV.

Boris Dvornik svečano je u splitskom teatru proslavio 40. obljetnicu stvaralaštva. U dugogodišnjoj glumačkoj karijeri Boris Dvornik snimio je sedamdesetak filmova i odigrao više od 150 uloga u kazalištu i na televiziji. Među brojnim ulogama zapažene su osobito uloga štor Bepa u *Tijardovićevu* opereti *Mala Floramye*, te uloge u TV serijama *Naše Malom Misto* i *Velo Misto*.

U povodu četrdeset godina plodnog stvaralaštva i gotovo šezdeset godina života, kao čestitku dobio je županijsku nagradu za životno djelo, te ovogodišnju Nagradu hrvatskoga glumišta za svekoliki umjetnički rad.

20.-25. IV.

U Zagrebu je održana stručno-kulturna priredba pod nazivom *Tjedan arhiva*. Uz izložbe arhivskog gradiva i knjiga, te više stručnih savjetovanja i razgovora, Hrvatska kinoteka organizirala je svakodnevne videoprojekcije arhivskih filmova. Videoprojekcije sastojale su se od dva programa: u prvome programu prikazani su presnimci najstarije filmske građe koja se čuva u toj ustanovi (filmsko gradivo od 1903.-1945. godine), a u drugom programu prikazani su videofilmovi koje je HTV snimila o radu Hrvatskog državnog arhiva i Hrvatske kinoteke, te filmovi o radu raznih arhiva i kinoteka u svijetu, od BBC-ja do tokijskog audivizualnog arhiva.

20.-25. IV.

Bjelovarski amaterski film (BAF) i Narodna knjižnica *Petar Preradović* uz potporu Hrvatskog filmskog saveza, priredila je Proljetnu školu animacije. Voditelji radionice bili su Andrea Bassi, Tomislava Vereš i Milan Bukovac, a u radionicici je sudjelovalo tridesetero osnovnoškolaca i troje učenika.

ka bjelovarskih srednjih škola. Uz djecu u radionici su sudjelovali i učitelji Snježana Berak, Ines Tićak, Ljubo Marković i Goran Kruno Kukolj.

20.-27. IV.

U Pragu je održana 54. generalna skupština Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF) i generalna skupština Europskih arhiva (ACE), a u sklopu tih skupova održan je i stručni simpozij o restauraciji filmskog gradiva. U ime Hrvatske kinoteke, kao predstavnik Republike Hrvatske, na skupštinama i savjetovanju sudjelovao je pročelnik Hrvatske kinoteke Mato Kukuljica.

Na generalnoj skupštini FIAF-a razmatrani su godišnji izvještaji članica, dalje mogućnosti povezivanja FIAF-a s UNESCO-om, udruženjem producenata (FIAP), te udruženjem televizijskih arhiva (FIAT). Središnja tema rasprave bio je prijedlog transformacije FIAF-a, koji bi trebao omogućiti veće angažiranje članica u radu njegovih izvršnih tijela. Izvršni komitet ovlašten je da utvrdi prijedlog izmjene statuta koji bi Generalna skupština FIAF-a trebala prihvati na sljedećoj skupštini u Madridu 1999. godine.

U raspravi o radu članica, vrlo visoko ocijenjen je izvještaj Hrvatske kinoteke, osobito rezultati postignuti u restauraciji hrvatske filmske baštine, te izdavačkoj djelatnosti koja se temelji na istraživanju hrvatske filmske baštine (*Godišnjak hrvatskog filma*, *Hrvatski filmski ljetopis*, monografska izdanja o Školi Andrija Štampar, Kreši Goliku te o upravo izaloži knjizi *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*). Neke značajne institucije, kao što su Američki filmski institut, Češka kinoteka, Frankfurtski filmski muzej, Berlinska kinoteka i drugi zamolili su i dodatne primjerke spomenutih izdanja.

22. travnja održan je sastanak europskog udruženja filmskih arhiva (ACE) čija je glavna rasprava bila usmjerena razrešavanju pitanja odnosa producenata i filmskih arhiva, razvijanju suradnje u sklopu europskih integracija (Vijeće Europe, Eureka), te suradnji s udruženjem redatelja (FERA). Od novih novih projekata ACE je pokrenuo projekt obrazovanja arhivista u filmskim arhivima (ARCHI-MEDIA) i tehnički projekt restauracije filmova u boji (Sve boje svijeta – CALEIDOSCOPE).

U izbornom dijelu skupštine izabran je novi Izvršni odbor Europskog udruženja čiji su članovi postali: predstavnik Hrvatske (Mato Kukuljica), Italije (Sergio Toffetti), Njemačke (Claudia Dillmann) i Švedske (Jan Eric Billinger).

U stručnom dijelu sastanka članica FIAF-a i ACE-a razmatrana su pitanja restauracije umjetničkih djela, kao zajednička tema filmskih arhiva i drugih kulturnih institucija, te etički problemi u restauraciji različitih umjetničkih oblika

22. IV.

Foto-kino klub Đurđevac priedio je u Starom gradu Đurđevac prvu izložbu fotografija svojih članova i projekciju filmova hrvatskih kinoamatera. Na projekciji prikazani su filmovi *Željkova nedjelja* i *Novac bilo kakav* filmskih dru-

žina osnovne škole Đurđevac, te izbor nagrađenih radova 29. revije hrvatskog filmskog stvaralaštva (Rijeka '97.) i revije dječjeg stvaralaštva (Osijek '97.).

23. IV.

Hrvatska paneuropska unija organizirala je na svojoj redovitoj tribini razgovor o temi Hrvatski dugometražni crtani film i dječja književnost hrvatskih književnika. Gosti i predavači bili su autori crtanog filma *Čudnovate zgode šegrti Hlapića*, redatelj Milan Blažeković, te književnici Pajo Kanižaj i Sunčana Skrinjarić.

29. IV.

Društvo za ekološka istraživanja PAKS iz velike Gorice izradilo je oceanografsko-filmski projekt znanstvene obrade flore i faune Jadranskog mora za koji je dobilo potporu UNESCO-a. U sklopu projekta snima se znanstveno-popularna TV-serija koju uz pomoć ekipe znanstvenika realiziraju redatelj Hrvoje Hribar, snimatelj Zoran Mikuličić i producent Zoran Terešak. U realizaciji projekta sudjeluju kao koproducenti i distributeri ugledne televizijske kuće BBC i Discovery.

29. IV.

Film *Krapina, poslijepodne* nedavno preminule redateljice Jelene Rajković dobio je nagradu CIRCOM Regione.

30. IV.

U dvorani Kinoteke predstavljena je knjiga Vjekoslava Majcena *Hrvatski filmski tisak do 1945. Godine*, uz projekciju izbora filmova koji su u zagrebačkim kinematografima prikazivani 30-ih godina. Uz autora, o knjizi su govorili dr. Hrvoje Turković, a o izdavačkoj djelatnosti Hrvatske kinoteke, mr. Mato Kukuljica. U prigodnom programu prikazani su filmovi *Hrvatska seljačka svadba* (A. Bazarov, 1922.), *Novi život kuharice* (pr. Stella film 1928.), *Bijelo čudo – ženska hvala* (animirani film 30-ih godina), *Od Zagreba do Raba* (O. Miletić, 1937.), *Tamburica* (S. Tagatz, 1943.), *Vjenčanje mjeseca nevjeste* (M. Brice, 1928.) i *Trnoružica* (G. Pal, 1939.).

30. IV.

U biltenu UNICA News objavljen je program održavanja 60. festivala UNICA-e. Festival traje devet dana, a održava se u Mayerhofen im Zillertal – Austrija od 28. kolovoza do 5. rujna 1998.

U biltenu je također objavljeno da je tradicionalnu medalju koju UNICA svake godine dodjeljuje na prijedlog nacionalnih filmskih saveza, za 1997. godinu dobio Miroslav Klarić za film *Quo Vadis*.

Prema statistici uspješnosti pojedinih zemalja na festivalima UNICA-e u posljednjih deset godina, Hrvatska je sa šest nastupa i 4 osvojene medalje na 21 mjestu od 42 zemalja koje su u tome razdoblju sudjelovale na godišnjim svjetskim smotrama neprofesijskog filma.

1. V.

Magazin za film i video, *Hollywood*, proveo je anketu o najboljem filmu svih vremena prema izboru hrvatskih filmskih redatelja. Prema rezultatima ankete u kojoj je sudjelovalo 26 redatelja, redoslijed 10 najboljih filmova je sljedeći: *Amarcord* (F. Fellini, 1974.), *Kum* (F. F. Coppolla, 1972.), *Treći čovjek* (C. Reed, 1949.), *Andrej Rubljov* (A. Tarkovski, 1966.), *Gradanin Kane* (O. Welles, 1941.) i *Smrt u Veneciji* (L. Visconti, 1971.), *Sedmi pečat* (I. Bergman, 1956.), *Poštanska kočija* (J. Ford, 1939.) i *Strogo kontrolirani vlakovi* (J. Menzel, 1966.), *Divilje jagode* (I. Bergman, 1957.).

4.-9. V.

U ciklusu francuskog kriminalističkog filma, u Art kinu prikazani su filmovi *Zlatarska ulica* / *Quai des Orfèvres* (H. G. Clouzot, 1947.), *Hazarder Bob* / *Bobie flambeur* (J. P. Melville, 1956.), *Lift za gubilište* / *Ascenseur pour l'échafaud* (L. Malle, 1957.), *Max i propalice* / *Max et les ferrailleurs* (C. Sautet, 1971.), *Krimić* / *Série noire* (A. Corneau, 1979.) i *Pogledaj kako ih ubijaju* / *Regarde les hommes tomber* (J. Audiard, 1994.).

4.-22. V.

Tijekom svibnja u Art kinu prikazan je izbor animiranih filmova iz produkcije Zagrebačke škole crtanog filma 1959. godine: *Djevojka za sve*, *Ludo srce*, *Nocturno*, *Ring*, (N. Kostelac), Krava na mjesecu, Rep je ulaznica (D. Vukotić), *Inspektor se vratio kući*, *Kod fotografa*, *Jaje* (V. Mimica), *Mali vlak* (D. Vunak).

5. V.

Na tribini Autorskog studija prikazan je izbor filmova Maksimilijana Paspe. Prikazani su filmovi:

Sličice sa svesokolskog sleta (1934.), *Majčina priča* (1935.), *Plitvička jezera* (1935.), *Remete* (1936.) i *Podsused* (1937.). Uz voditelja tribine Zorana Tadića, uvodno izlaganje o ulozi Maksimilijana Paspe u hrvatskoj neprofesijskoj kinematografiji održao je Vjekoslav Majcen.

7. V.

Na tribini Instituta Otvoreno društvo, koju vodi Hrvoje Turković, gosti su bili videoumjetnici Sanja Ivezović i Leonida Kovač. Predstavljeni su radovi: *Instrukcije* (c/b, 1976.), *Monument* (c/b, 1976.), *Rekonstrukcije* (c/b, 1952.-1976.), *Osobni rezovi* (col, 1982.), *No End* (col, 1983.) i *Voice of Silence* (col, 1989.).

8.-17. V.

U jednom od najznačajnijih svjetskih središta avangardnog filma i videa, njujorškom Millennium Film Workshop-u održana je retrospektiva hrvatskog alternativnog filma i videoumjetnosti (Croatian Avant-Garde Film & Video). Izbornik programa, Ivan Paić, podijelio je retrospektivu na dva filmska programa i dva programa umjetničkog videa, a projekcije su održane dva uzastopna vikenda (petak, 8. i subota, 9., te petak, 15. i nedjelja, 17. svibnja). Pojedinač-

ni programi najavljeni su naslovima: *Antifilm, faza GEFF-a* (*Anti-film / GEFF Phase*), *Nastavak traganja* (*Continuing to Search*), *Vrijeme povećane pozornosti* (*A Time for Close Attention*) i *Pokušaj budenja* (*An Attempt at Aweaking*). Njujorškoj publici prikazan je izbor filmova nastalih u razdoblju od 1958. do 1996. godine i izbor videoradova nastalih u razdoblju od 1992. do 1998. godine:

SIESTA / 1958. – Mihovil Pansini. – b/w, sound, 6 min, 16 mm

DON QUIXOTE / 1960. – Vladimir Kristl. – color, sound, 11 min, 16 mm

MONOLOG O SPLITU / A MONOLOGUE ON SPLIT / 1961-1962. – Ivan Martinac. – b/w, sound, 9 min, 16 mm

FLORESCENCIJE / FLORESCENCES / 1962. – Ante Verzotti. – color, sound, 5.30 min, S8

TWIST-TWIST / 1962. – Ante Verzotti. – b/w, sound, 2 min, S8

AUTOMATOFONICUM ET PANOPTICUM / 1963. – Tomislav Kobia. – double screen projection,

K3 – ČISTO NEBO BEZ OBLAKA / K3 OR CLEAR SKY WITHOUT CLOUDS / 1963. – Mihovil Pansini. – b/w, color, sound, 2 min, 16 mm

SCUSA SIGNORINA / 1963. – Mihovil Pansini. – b/w, sound, 6.30 min, 16 mm

SRETANJE / ENCOUNTERS / 1963. – Vladimir Petek. – b/w, color, sound, 8 min, 16 mm

TERMITI / TERMITES / 1963. – Milan Šomec. – b/w, sound, 2 min, 16 mm

KRUŽNICA / THE CIRCLE (JUTKEVIĆ-COUNT) / 1964. – Tomislav Gotovac. – b/w, sound, 12 min, 16 mm

PRAVAC / DIRECTION / 1964. – Tomislav Gotovac. – b/w, sound, 7 min, 16 mm

DOKTORI LIJEPO PJEVAJU / DOCTORS PLAYING NICELY / 1965. – Vladimir Petek. – color, sound, 4 min, 16 mm

KARIKINEZA / KARIOKINESIS / 1965. – Zlatko Heidler. – color, silent, 2 min, 16 mm.
– rekonstrukcija performance 1998. – Milan Bukovac, Zenon Häusler, Zlatko Domić

NE PITAJTE KUDA IDEM / DON'T ASK WHERE WE ARE GOING / 1966. – Tomislav Gotovac. – b/w, sound, 10.40 min, N8 (VHS presentation)

I AM MAD / 1967. – Ivan Martinac. – color, sound, 6 min, S8

DVA VREMENA U JEDNOM PROSTORU / TWO TIMES IN ONE SPACE / 1976-1984. – Ivan Ladislav Galeta. – b/w, sound, 12 min, 16 mm

WAL(L)ZEN / 1977./1989. – Ivan Ladislav Galeta. – b/w, color, sound, 7 min, 16 mm

AUTOPORTRET / SELFPORTRAIT / 1980. – Ivan Faktor. – color, silent, 10 min, 16 mm

TV 31-1 MINIRAMA (TURNING ON – TURNING OFF) / 1982. – Ivan Faktor. – color, sound, 12 min, 16 mm (excerpt) 4 min

CHRISTINE II / 1985. – Branko Karabatić. – color, sound, 6.30 min, 16 mm

WATER PULU 1869-1896 / 1987. – Ivan Ladislav Galeta. – color, sound, 9 min, 16 mm

PERPETUUM MOBILE / 1992. – Igor Kuduz. – color, sound, 4.08 min, S-VHS

THE BRIDE, THE BACHELOR'S EEN / 1992. – Sanja Ivezović & Dalibor Martinis. – color, b/w, sound, 14.15 min, U-matic

PISMO / LETTER / 1993. – Ivan Ladislav Galeta. – color, sound, 4 min, VHS

ABSENCE, SHE SAID / 1994. – Breda Beban, Hrvoje Horvatić. – b/w, color, sound, 16 min, Betacam SP

AVE (MORITURI TE SALUTANT) / 1994. – Vlado Zrnić. – color, sound, 13 min, S-VHS

CLIPS OF WAR / 1994-1996. – Ivan Faktor. – color, sound, 21 min, Betacam SP

MULTIPLICATION / 1994. – Milan Bukovac. – color, sound, 7.30 min, Betacam SP

HAND OF THE MASTER / 1995. – Simon B. Narath. – color, sound, 6.30 min, Betacam SP

IZMEĐU CRNOG I BIJELOG KVADRATA – MALJEVIĆ / BETWEEN THE BLACK AND THE WHITE SQUARE – MALEVIC / 1995. – Vladimir Petek. – b/w, sound, 5.50 min, S-VHS

L'AIR DU LARGE / 1995. – Goran Trbuljak. – color, sound, 4 min, U-matic

NAVIGATIONS / 1995. – Dan Oki. – color, sound, 9.10 min, Betacam SP

BOUQUET / 1996. – Zdravko Mustić. – color, sound, 10 min, S-VHS

MORE / A SEA / 1996. – Tanja Golić. – color, silent, 8 min, Video 8

SOBA BEZ POGLEDA / A ROOM WITHOUT A VIEW / 1996. – Rada Šešić. – color, sound, 14 min, 16 mm

TOMISLAV GOTOVAC / 1996. – Tomislav Gotovac. – b/w, color, sound, 1.10 min, Betacam SP

UNTITLED NO 1 / 1996. – Kristijan Kožul, Ana Šimičić, Marko Raos. – b/w, sound, 4.40 min, VHS

CONVERGENCE / 1997. – Vladislav Knežević. – b/w, color, sound, 6.50 min, Betacam SP

EMIT / 1997. – Ana Šimičić. – color, sound, 2.35 min, S-VHS

TRUE STORIES / 1998. – Sandra Sterle. – color, sound, 14.16 min, Betacam SP

Sva četiri programa uvodnim su izlaganjem popratili voditelj Millennium Film Workshopa Howard Guttenplan i izbornik Ivan Paić, koji je nakon projekcija vodio razgovor i odgovarao na brojna pitanja posjetitelja.

To, do sada najpotpunije predstavljanje hrvatskog alternativnog filma i videoumjetnosti u inozemstvu, pripremili su i proveli Multimedijalni centar SC Sveučilišta u Zagrebu i Hrvatski filmski savez uz pomoć Hrvatske kinoteke, finansijsku potporu Gradskog ureda za kulturu Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske, te u suradnji s London Electronic Art iz Engleske i Foundation Lazy Mary, iz Utrechtua u Nizozemskoj.

11.-15. V.

U suradnji s indijskim veleposlanstvom u Zagrebu, u Art kinu je prikazan ciklus indijskog filma: *Two Eyes twelve Hand* (V. Shantaram, 1958.), *The Cloud capped Star* (R. Ghatak, 1960.), *Ghandi* (R. Atenborough, 1982.), *The second Son* (S. Malayil, 1991.) i *Roja* (M. Ratnam, 1992.).

14. V.

Gosti tribine Instituta Otvoreno društvo bili su Dalibor Martinis i Mladen Lucić s videoradovima *Video immunity* (c/b, 1976.), *Open Reel* (c/b, 1976.), *Manual* (c/b, 1976.), *Chanyou* (col, 1983.), *The Bride, The Bachelors – Even* (col, 1992.).

14. V.

U Pleternici je održana osnivačka skupština Filmskog i videokluba *Zlatna dolina*, koja je okupila 14 građana utemeljitelja društva. Za predsjednika udruge izabran je Mirko Sarić, za podpredsjednika Damir Martić, za tajnika Miro Bralić, a članovi izvršnog odbora još su Tomislav Radonić i Denis Križanec.

15. V.

U Zagrebu je otvoren 33. zagrebački salon, čije priredbe traju do 12. lipnja. Ovogodišnji izbornik Zagrebačkog salona, Ljubljancin Igor Zabela, odlučio se za koncepciju usmjerenu urbanom krajoliku, pa osim tradicionalne izložbe u Klovićevim dvorima, Salon obuhvaća likovne intervencije u gradskom prostoru, performance i multimedijalska događanja. U programu performance sudjeluju Vlasta Delimar (*Zrela žena*, 1997.), Josip Zanki i Vladimir Dodig (*Kartaški dug*, 1998.), Tomislav Gotovac (*Bez naslova*, 1998.) i Božidar Jurjević (*Nek po domu svjetlost sj*, 1998.), u multimedijalskom dijelu Salona zastupljeni su autori Lara Badurina, Helena Klakočar Vukšić, I. J. Pino, Magdalena Pederin i Ivan Marušić-Klif. U sklopu središnje izložbe Salona u Klovićevim dvorima izloženo je više videoinstalacija, a Goran Trbuljak realizirao je samostalni projekt dvostrukе videoprojekcije (*Po motivu*) u sklopu intervencija realiziranih u gradskom prostoru.

18. V.

Film o Vukovaru *Nevidljiva granica* dobio je drugu nagradu na festivalu kratkometražnog filma Valsusa filmfest 2 koji se održava u talijanskom gradu Bardonecchiji (Pijemont). Autori filma su Alessandro Marzocchini, Danilo Teodone i Zadranin Miljenko Dujela, koji već duže vrijeme radi kao montažer na talijanskoj televiziji (RAI 2). Osim tog filma o stradanju Vukovara, Dujela je autor video-filmova *Zadre, galebe moj* i *Zašto Dubrovnik*, koji su također svjedočanstva o stradanju Hrvatske u vrijeme srpske agresije.

18.-22. V.

U Art kinu prikazan je ciklus filmova posvećen Zvonimiru Rogozu (1887.-1988.), pod naslovom Zvonimir Rogoz u hrvatskom filmu. Prikazan je izbor filmova u kojima je taj glumac ostvario veće ili manje uloge: *Koncert* (B. Belan, 1954.), *Opsada* (B. Marjanović, 1956.), *Slučajni život* (A. Peterlić, 1969.), *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971.) i *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982.).

20.-24. V.

U Orašju su održani Dani hrvatskog filma. U pet festivalskih dana prikazani su cjelovečernji filmovi *Rusko meso* (L. Nola), *Božić u Beču* (B. Schmidt), *Puška za uspavljanje* (H. Hribar), *Mondo Bobo* (G. Rušinović), te izbor animiranih filmova. Gosti priredbe bili su glumci Jelena Miholjević, Ksenija Pajić, Vedran Mlikota, Dejan Ačimović, Dubravka Ostojić i Perica Martinović, redatelji Branko Schmidt, Hrvoje Hribar i Lukas Nola, te pročelnik ureda za kulturu grada Zagreba Mladen Čutura.

Dani hrvatskog filma u Orašju održavaju se već treću godinu, a organizatori priredbe su Hrvatska matica iseljenika, Općinsko poglavarstvo Orašja i Centar za kulturu Orašja.

21. V.

U Muzeju Mimara otvorena je multimedijksa izložba Josipa Zemana *Skulpture u pokretu*. To je drugi dio multimedijskog videoprojekta (prvi dio je predstavljen 1993.) u kojem autor sjedinjuje pokret, oblik, prostor, svjetlo i elektroničku glazbu (autor Branimir Sakač), kao svojevrsnu sintezu kiparskog, glazbenog i filmskoga govora, služeći se pri tome pretežno statičnom kamerom, krupnim planovima i jednostavnom animacijom, radi istraživanja odnosa kamere, svjetla i skulpture.

21. V.

Na tribini Instituta Otvoreno društvo predstavljeni su videoradovi Brede Beban i Hrvoja Horvatića nastali u razdoblju od 1994.-1997. godine. Gost tribine bila je Breda Beban koja inače od početka agresije na Hrvatsku živi i radi u Londonu, gdje se afirmirala videoradovima koje je stvarala zajedno s Hrvojem Horvatićem sve do njegove prene smrti krajem 1997. godine.

22. V.

Glavne nagrade Petog festivala glumca, koji je ove godine održan u Vukovaru, Vinkovcima, Ilok u Županji, dobili su Katarina Bistrović-Darvaš i Ljubomir Kerekeš za najbolja glumačka ostvarenja, te Dražen Šivak kao najbolji mladi glumac i Darko Čurdo za najbolju izvedbu monodrame.

22. V.

U Zagrebu je umro kazališni i filmski glumac Krešimir Zidarić (Tetovo, 20. II. 1933. – Zagreb, 22. V. 1998.). Bio je jedan od osnivača i dugogodišnji član Zagrebačkog dramskog kazališta Gavelle, čijim je bio i ravnateljem (1971.-1982.). Tumačio je uloge u više kratkometražnih filmova (*Hokus-pokus* F. Hadžića, 1969., *Madeleine, mon amour*, 1971. i *Nož*, B. Žižića, 1974., *Parizi-Istra*, R. Grlića, 1991., *Jaguar*, E. Galića, 1992.), te uloge u dugometražnim filmovima *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959.), *Breza* (A. Babaja, 1967.), *Predstava Hamleta u Mrduši Donoj* (K. Papić, 1973.), *DEPS* (Antun Vrdoljak, 1974.), *Kuća* (B. Žižić, 1975.), *Snadi se druže* (B. Makarović, 1981.), *Horvatov izbor* (E. Galić, 1985.). Nastupao je i u TV-dramama i dječjim serijama.

22.-23. V.

U Požegi je pod pokroviteljstvom Svjetske udruge neprofesijskog filma (UNICA), održana 6 hrvatska revija jednominutnih filmova. Ukupno je prijavljeno 115 radova, od čega je 41 rad bio prikazan u službenoj projekciji. Iz Hrvatske su sudjelovali autori iz 18 klubova sa 70 radova, 4 samostalna autora s 12 radova, te studenti ADU i studenti Studija dizajna iz Zagreba (ADU s jednim i Studij dizajna s tri rada). Uz hrvatske autore, na reviji su sudjelovali i autori iz 15 zemalja s 33 rada (uključujući i jedan rad iz SAD i tri rada iz Irana), te je sudjelovanje autora iz inozemstva doseglo oko jedne trećine programa Revije.

Natjecateljske radove ocjenjivao je međunarodni ocjenjujući sud: Björn Andreasson (Švedska), Ctirad Štípl (Češka), Ante Peterlić, Dario Marković i Mile Beslić (Hrvatska).

24.-29. V.

U Bratislavi je održana priredba Dani hrvatske kulture. U sklopu Dana piređena je kraća retrospektiva novijeg hrvatskog filma, te je slovačka publika mogla vidjeti cijelovečerne filmove: *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970.), *Krhotine – Kronika jednog nestajanja* (Z. Ogresta, 1991.), *Priča iz Hrvatske* (K. Papić, 1991.), *Kako je počeo rat na mom otoku* (V. Brešan, 1996.), *Mondo Bobo* (G. Rušinović, 1997.), te animirane filmove *Tup-tup* (N. Dragić, 1972.), *Satiemanija* (Z. Gašparović, 1978.), *Neboder* (J. Marušić, 1981.), *Album* (K. Žimonić, 1983.) i *Mladić s ružama* (M. Dulčić, 1996.). Gost na otvorenju Dana hrvatske kulture i filmskog dijela programa priredbe bio je filolog Ante Peterlić.

24.-31. V.

U organizaciji Zajednice Makedonaca u Hrvatskoj, Makedonskog kulturnog društva Braća Miladinović iz Osijeka i Poglavarstva grada, u Osijeku su održani Dani makedonske kulture. Uz brojne kulturne priredbe u sklopu Dana prikazan je i makedonski film *Crno seme* redatelja Kirila Cenovskog.

25.-29. V.

U ciklusu klasičnog filma, u Art kinu su na rasporedu bili filmovi *Amerka* (D. W. Griffith, 1924.), *General* (B. Keaton, 1926.), *Gomila / The Crowd* (K. Vidor, 1928.), *Pohlep / Greed* (E. Stroheim, 1923.) i *Potjera za zlatom* (C. Chaplin, 1925.).

28. VI.-7. VI.

U Europskom centru za mlade Vijeća Europe u Strasbourgu, održan je tečaj interkulturne edukacije. Hrvatska predstavnica na tome skupu Dubravka Dujmović-Kušan predstavila je hrvatsko dječje filmsko i video stvaralaštvo 60-minutnim programom filmskih i video ostvarenja djece u hrvatskim filmskim i videodružinama.

Prema izboru Hrvatskog filmskog saveza, prikazani su radovi: *Kod kovača* (1972.) i *Korito* (Kinoklub *Slavica*, Pitomača, 1980.), *Maslinovo ulje* (Kinoklub *Biokovo*, Makarska, 1979.), *Crmadak* (Kinoklub *Tenen*, Knin, 1987.), *Prešanje* (O. Š. Pregrada, 1990.), *Šikanje raži* (Križevci, 1996.) i *Nediljko* (Kinoklub *Zlatna dolina*, Pleternica, 1997.).

9. VI.

Na tribini Autorskog studija prikazan je izbor filmova sa 6. hrvatske revije jednominutnih filmova. Uz voditelja Zoranu Tadića, gost tribine bio je filmski kritičar Dario Marković.

11. VI.

U redovitoj razmjeni iskustava o kinotečnom radu, Hrvatsku kinoteku posjetila je skupina djeLATnika Slovenske kinoteke. Za vrijeme jednodnevнog boravka u Zagrebu, gosti iz Slovenije upoznali su se s radom Hrvatske kinoteke, posebice u informatičkoj obradi filmske građe i u radu na restauraciji filmova.

11. IV.

U Likovnoj akademiji održan je sastanak voditelja Art kina Ivana Ladislava Galete i predstavnika Hrvatske kinoteke, Hrvatskog filmskog saveza, Akademije dramske umjetnosti, Likovne akademije, Filozofskog fakulteta – pedagogijske znanosti, te Gradskog ureda za kulturu Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske radi rješavanja pitanja rada zagrebačke kinotečne dvorane. Sudionici dogovora složili su se da je Zagrebu potrebna institucija koja bi se sustavno bavila prikazivanjem kinotečnog programa (hrvatskog i svjetskog filma) i time brojnim učenicima i studentima, te svim ostalim zainteresiranim učinila dostupnim filmsku baštinu i najvažnija djela filmske umjetnosti. Prema mišljenju sudionika dogovora takva bi nekomercijalna institucija trebala biti samostalna u radu, s vlastitim programskim savjetom i osiguranim financijskim sredstvima za ostvarivanje programa.

Dogovoren je da se na temelju rasprave na tom sastanku tijekom ljeta izradi cijelovit projekt zagrebačke Kinoteke, koji će biti ponuđen Poglavarstvu grada Zagreba i Ministarstvu kulture kao osnova za daljnji rad na realizaciji te zamisli.

12. VI.

Dodijeljene su *Vjesnikove* nagrade za umjetnost za 1997. godinu. Filmsku nagradu *Krešo Golik*, koja se dodjeljuje za doprinos hrvatskom filmskom stvaralaštvu, dobio je filmski redatelj, snimatelj i pedagog Nikola Tanhofer.

12.-14. VI.

U Sikirevcima je održana 36. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži. Na tradicionalnoj godišnjoj smotri sudjelovalo je 28 filmskih i videodružina koje djeluju u osnovnim i srednjim školama, te pri samostalnim kinoklubovima, s 57 prijavljenih filmskih i videoradova. Radove na smotri ocjenjivao je stručni žiri: Vladimir Blekić, Mira Kermek-Sredanović, Mato Kukuljica, Mirko Lauš i Krešimir Mikić, a zasebne nagrade dodijelila su i dva ocjenjivačka suda sastavljena od predstavnika djece i mlađih autora čiji su radovi ušli u natjecateljski program.

Nagrađeni su radovi:

Nagrade stručnog ocjenjivačkog suda (Vladimir Blekić, Mira Kermek-Sredanović, Mato Kukuljica, Mirko Lauš i Krešimir Mikić):

– u kategoriji dječjeg stvaralaštva

Glazbeni ZOO vrtić, Filmska grupa II. OŠ Varaždin (voditelji Dubravka Kalinić-Lebinc, Srećko Lebinc)

Iznenadjenje, Škola animiranog filma Čakovec (voditelj Edo Lukman)

Ljepina moje bake, Kino-video sekciјe OŠ Sikirevc (voditelj Paul Mladen Wächter)

Nightmare, Centar tehničke kulture, Zaprešić (voditelj Miroslav Klarić)

Pjevač, Škola animiranog filma, Čakovec (voditelj Edo Lukman)

Zanat koji nestaje, Kinoklub OŠ Janka Leskovara, Pregrada (voditelj Milan Bunčić)

– u kategoriji mladeži

Na dan Ivanja, Filmska radionica – Proljetna škola animacije BAF-95, Bjelovar (voditelji Tomislava Vereš, Milan Bukovac, Goran Kruno Kukoli)

Salata, Videogrupa Gradičelske škole, Čakovec (voditeljica Kristina Horvat Blažinović)

Nagrade dječjeg ocjenjivačkog suda (predstavnici svih dječjih kino i videodružina nazočnih na Reviji, voditelj Marko Varzić)

Ljubavna zbrka, FD OŠ Šestine, Zagreb (voditeljica Davorka Vuković)

Što je Škocu milo, CTK, Zaprešić (voditelj Miroslav Klarić)

Ljubav pobijeđuje, KK OŠ Janka Leskovara, Pregrada (voditelj Milan Bunčić)

Pjevač, ŠAF, Čakovec (voditelj Edo Lukman)

Čemu još pušenje štetí, FD OŠ A. N. Gostovinskog, Koprivnica (voditeljica Karsten Bardek)

Nightmare, CTK, Zaprešić (voditelj Miroslav Klarić)

Ilustrirani san, VANIMA, Varaždin (voditelji Srećko Lebinc, Dubravka Kalinić-Lebinc)

Dr. Bum Tras, ŠAF, Čakovec (voditelj Edo Lukman)

Pećinko, OŠ Juja Dalmatinca, Pag (voditelj Ljubomir Rako)

Sezona gljiva, VANIMA, Varaždin (voditelji Dubravka Kalinić-Lebinc, Srećko Lebinc)

Nagrade ocjenjivačkog suda mladeži (voditelj Đuro Zetović)

Salata, Videogrupa Gradičelske škole, Čakovec (voditeljica Kristina Horvat Blažinović)

Na dan Ivanja, BAF-95, Bjelovar (voditelji Tomislava Vereš, Milan Bukovac, Goran Kruno Kukoli)

Što bi bilo, BAF-95, Bjelovar (voditelji Andrea Bassi, Milan Bukovac)

Nikoline (ples je dio nas), Centar Dubrava, Zagreb (voditelj Milivoj Labudić)

Morphing Thru Time, Kinoklub Zagreb, Zagreb (voditelji Alan Bahorić, Sanja Šamanović, Vedran Šamanović)

Red Right Hand, Kinoklub Zagreb, Zagreb (voditelji Alan Bahorić, Sanja Šamanović, Vedran Šamanović)

Lice, Vinkovački grafiti, Vinkovci (voditelj Vedran Šuvak)

15. VI.

Predsjednik Republike odlikovao je hrvatsku animatoricu Mariju Miletić odličjem Reda Danice hrvatske s likom Mar-

ka Marulića za njezin doprinos hrvatskoj kinematografiji. Marija Miletić bila je jedna od utemeljiteljica hrvatske animacije, a danas je producentica crtanih filmova u SAD-u i članica ocjenjivačkog suda za dodjelu Oscara.

17.-21. VI.

U Zagrebu je održan 13. svjetski festival animiranih filmova. Od 803 prijavljena filma iz 53 zemlje, seleksijska je komisija (Detelina Grigorova-Kreck, Bugarska, John R. Dilworth, SAD, Vedran Mihletić, Hrvatska) u natjecateljski program uvrstila 67 filmova, 30 filmova je prikazano u studentskom natjecanju, a 55 filmova je uvršteno u program Animania u kojem su prikazani najbolji od onih filmova koji nisu ušli u službeni natjecateljski program. U pratećim programima prikazane su retrospektive filmova Bruna Bozzettija (dubitnika nagrade za životno djelo), Vadima Vladimirovića Kurčevskog, Renzoa Kinoshite i Zlatka Grgića, retrospektiva talijanske animacije (1964.-1998.), pregled austrijske animacije od 1920. do 1970., programi hrvatskih, njemačkih i ruskih studentskih filmova, te održana svečana projekcija cijelovečernjeg crtanog filma *Čudnovate zgodе šegrta Hlapića* Milana Blažekovića. Također je održan okrugli stol o temi *Obrazovanje u animaciji* (Ingo Petzke, Jochen Ehmann, Paul De Nooyer), predavanja *Nova kompjutorska animacija, Interaktivne igre i virtualna stvarnost* (S. Montal, SAD), te kompjutorska radionica njemačkih i hrvatskih studenata.

U sklopu festivala priređeno je više izložbi: 4. bijenala međunarodna izložba karikature, izložba radova Zlatka Grgića, te izložbe radova Brune Bozzettija i Clivea Walleya.

Filmovo je ocjenjivao međunarodni žiri (Natalia Chernyshova, Ukrajina, Sayoko Kinoshita, Japan, Peter Dougherty, SAD, Raoul Servais, Belgija, Milan Blažeković, Hrvatska), a posebne nagrade dodijelili su Hrvatsko društvo filmskih kritičara, ocjenjivački sudovi studenata Studija dizajna u Zagrebu, studenata Likovne akademije u Zagrebu, žiri Galerije Arterija, Zagreb, te Večernji list, Radio 101 i tvrtka Kodak.

19. VI.

Najvišu državnu nagradu Vladimir Nazor za životno djelo, koja se dodjeljuje za izvanredna postignuća na polju kulture dobila je filmska montažerka Tea Brunšmid za izvanredne zasluge u razvoju hrvatskog filma. Godišnju nagradu (za 1997.) dobio je autor animiranih filmova Milan Blažeković, za rad na dugometražnom crtanom filmu *Čudnovate zgodе šegrta Hlapića*.

19.-20. VI.

Na poticaj Europskog udruženja filmskih arhiva, u Budimpešti je održan radni sastanak predstavnika srednjoeurop-

skih i istočnoeuropejskih kinoteka. Dogovoru su bili nazočni predstavnici filmskih arhiva iz Bosne i Hercegovine, Bugarske, Češke, Hrvatske, Jugoslavije, Mađarske, Makedonije, Poljske, Rumunjske i Slovenije. Hrvatsku kinoteku zapustao je njezin voditelj Mato Kukuljica. Na sastanku se vodila rasprava o mogućnostima međusobne suradnje, razmjene programa, stvaranju zajedničkog programa za Eureku, te o suradnji u časopisu *Moveast* koji je pokrenut prije nekoliko godina u Budimpešti, s ciljem da postane srednjoeuropsko filmsko glasilo. Dogovoreno je da svaka zemlja dostavi kopiju jednog filma novije produkcije radi stvaranja zajedničkog programa koji će biti prikazan u svim zemljama koje su sudjelovale u dogovoru.

22.-28. VI.

ŠAF Čakovec i Hrvatski filmski savez organizirali su Međunarodnu filmsku radionicu animiranog filma (International Animated Film Workshop). Voditelji radionice bili su Eduard Nazarov iz Rusije i Monique Renault iz Nizozemske. U radionici je sudjelovalo 20-ero djece iz Austrije (6), Finske (1) i Hrvatske (13). Za vrijeme boravka u Čakovcu, polaznici radionice bili su smješteni u čakovečkim obiteljima. Osim rada na animiranom filmu, u sklopu radionice održane su projekcije filmova Eduarda Nazarova i Monique Renault, projekcija godišnje produkcije ŠAF-a Čakovec, projekcija izbora filmova sa Svjetskog festivala animiranog filma Zagreb '98. (Shar School Studio iz Moskve), a u Centru za kulturu bila je postavljena izložba crteža iz filmova voditelja radionice.

23.-25. VI.

Hrvatski filmski savez organizirao je u Osijeku videoradionicu za voditelje i članove filmskih i videodružina. Radionica je održana kao dio stalnog projekta ospozobljavanja i usavršavanja za praktičan rad nastavnika koji vode filmske i videodružine u osnovnim i srednjim školama. Voditelj radionice bio je Krešimir Mikić, docent na odsjeku pedagoških znanosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

30. VI.

Održana je redovita izborna skupština Hrvatskog filmskog saveza na kojoj su izaslanici filmskih klubova i družina izabrali novog predsjednika, te izvršni odbor i komisije saveza za idući četverogodišnji mandat. Na skupštini dana je razrješnica dosadašnjem izvršnom odboru i predsjedniku Hrvatskog filmskog saveza dr. Stjepku Težaku, a za novog predsjednika izabran je dr. Hrvoje Turković.

Izborna skupština održana je nakon preregistracije društava i saveza u skladu s novim Zakonom o udrugama.

Vjekoslav Majcen

A Chronicle : April/June '98

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Bibliografija

7. DANI HRVATSKOG FILMA – katalog

Zagreb, 11.-16. ožujka 1998.

Nakladnik: Zagreb film, za nakladnika Dragan Švaco. – Urednik: Davor Šišmanović. – Prijevod na engleski: Nina H. Kay-Antoljak. – 60 str. : 24 cm. – hrvatski/engleski. – Tisak: Tiskara Puljko, Zagreb.

Sadržaj: Podaci o osnivačima, priredivačima, stručnim tijelima i nagradama festivala. – Tomislav Radić / Uvodnik. – Filmostroj : natjecateljski program. – Posebni program : Izbor nagrađenih filmova djece i mladeži; Joško Marušić / Retrospektiva animiranih filmova Milana Blažekovića; Autorski studio Fotografija, film, video – retrospektiva 1992.-1997.; Dario Marković / Retrospektiva dokumentarnih filmova Zorana Tađića. – Raspored projekcija. – Adresar producenata.

6. HRVATSKA REVIJA JEDNOMINUTNOG FILMA – katalog

Požega, 22.-23. svibnja 1998.

Nakladnik: GFR Film-video, Požega. – urednici: Željko Balog, Zvonimir Karakatić. – likovno i grafičko uredenje: Želimir Hajdarović, GFR Film-video, Požega. – 24 str. : ilustr. : 24 cm. – naklada 600 primjeraka.

Sadržaj: Priredivači i stručna tijela Revije; Program Revije; Službeni program – filmografija; Popis prijavljenih filmova.

36. REVIJA HRVATSKOG DJEČJEG FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA – katalog

Sikirevci, 12. do 14. lipnja 1998.

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika Stjepko Težak. – Urednica Vera Robić-Škarica, lektorica Ivana Sor. – Grafičko oblikovanje i prijelom: Kristina Babić; naslovna

stranica Igor Kuduz, Pinhead Entertainment. – 52 str. : ilustr. : 23 cm. – Tisak i uvez: C. B. Print Samobor. : naklada 500 primjeraka.

Sadržaj: Podaci o priređivačima Revije; Jure Ačkar: Sikirevci – Odavno smo graničari stari; Josip Dorić: Dobro došli u Osnovnu školu Sikirevci; Jure Ačkar: O radu Kino-video družine; Program Revije; Filmska i video ostvarenja prijavljena na 36 reviju – filmografija; Ocjenjivački sud: Recenzije filmova.

13. SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANOG FILMA – ZAGREB '98. – katalog

Zagreb, 17. do 21. lipnja 1998.

Nakladnik: 13 svjetski festival animiranih filmova, Zagreb, za nakladnika Erika Krpan. – Urednici: Joško Marušić, Margit Antauer. – Grafičko oblikovanje: Šlobodan Tadić, LUKOM Zagreb. – 201 str. : ilustr. : 20 cm. : hrvatski/engleski. – Tisak: Offset Markulin, Lukavec.

Sadržaj: Podaci o priređivačima, stručnim tijelima i nagradama Festivala; Dnevni program; Službeno natjecanje – filmografija; Studentski filmovi – filmografija; Animania – filmografija; TV-serije/Best of TV Series – filmografija; Filmske retrospektive: Bruno Bozzetti (tekst: Giannalberto Bendazzi) / Vadim Vladimirovič Kurčevski (tekst: Serge Kornmann) / Renzo Kishinoshita (tekst: Nicole Salomon) / Zlatko Grgić (tekst: Joško Marušić). – Iz prošlosti u budućnost: Chiara Magri: *Retrospektiva talijanske animacije* / Thomas Renoldner: *Austrijski animirani film 1920.-1970.* – Steve Montal: *Nove struje/tehnike u kompjutorskoj animaciji i upotreba animacije u interaktivnim igrama i virtualnoj stvarnosti*; Joško Marušić: *Hrvatski studentski animirani film*; Edward Nazarov: *Ruski studentski film*; Carnet i Animafest. – Kazala: Naslovi filmova / Autori / Producenti.

Preminuli

Dragutin Krenčer (Zagreb, 18. XII. 1952. – Zagreb, 25. V. 1998.). Diplomirao je kazališnu i televizijsku režiju na Akademiji Dramske umjetnosti u Zagrebu (1984.). I prije studija radio je kao televizijski i kinematografski organizator snimanja i asistent, a potom kao pomoćnik redatelja (*Medeni mjesec*, redatelj Nikola Baibić, 1983.; *Ambasador*, redatelj Fadil Hadžić, 1984.; *U raljama života*, redatelj Rajko Grlić, 1984.; *Za sreću je potrebno troje*, redatelj Rajko Grlić, 1985.; *Život sa stricem*, redatelj Krsto Papić, 1988.). Za vrijeme studija na ADU i nakon toga snimio je više srednjometražnih televizijskih filmova i TV dramu, a potom i epizodu *Bogart* u cjelovečernjem filmu *Hamburg Altona* (ostali redatelji: Vedran Mihletić i Mladen Mitrović; film dobio Veliku brončanu arenu na Pulskom festivalu 1989.). Snimao je, također, brojne igranofilmske i dokumentarne emisije i priloge za dječji program HRT-a. Zajedno s Vedranom Mihletićem i pokojnim Tihomirom Beritićem (Bjelovar, 1958. – Zagreb, 1995.) utemeljio je proizvodnu kuću Kult film koja je radila pretežito reklamne i namjenske filmove. Napisao je i više (nerealiziranih) scenarija za cjelovečernje filmove.

Djela: *Parnjača* (TV film; ADU, TV Zagreb, 1978.); *Vatrogasci* (TV film; ADU, TV Zagreb, 1980.); *Milioneri* (TV film; ADU, TV Zagreb 1982.); *Bobi* (TV drama, TV Zagreb, 1983.); *Bogart* (epizoda u cjelovečernjem filmu *Hamburg Altona*, Uranija film, 1989.) i dr.

Krešimir Zidarić (Tetovo, 20. II. 1933. – Zagreb, 22. V. 1998.), kazališni i filmski glumac. Bio je jedan od osnivača i dugogodišnji član Zagrebačkog dramskog kazališta Gavella, čijim je bio i ravnateljem (1971.-1982.). Ostvario je brojne zapažene uloge u širokom glumačkom rasponu od klasičnih dramskih djela (Držić, Shakespeare), preko drama M. Krleže (Aretej, Kraljevo), do suvremenog repertoara (Bukara u Brešanovu djelu *Hamlet u Mrduši Donjoj*, ili Wurst u *Patnjama gospodina Mockinpotta*, P. Weissa). Na filmu je tumačio je uloge u više kratkometražnih filmova (*Hokus-pokus* F. Hadžića, 1969.); *Madeleine, mon amour*, 1971. i *Nož*, B. Žižića, 1974.); *Parizi-Istra*, R. Grlića, 1991.); *Jaguar*, E. Galica, 1992.), te uloge u dugometražnim filmovima *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959.); *Breza* (A. Babaja, 1967.); *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (K. Papić, 1973.); *DEPS* (Antun Vrdoljak, 1974.); *Kuća* (B. Žižić, 1975.); *Snadi se druže* (B. Ma-

karović, 1981.); *Horvatov izbor* (E. Galić, 1985.); *Krvopijci* (D. Šorak, 1989.) i dr. Nastupao je i u TV-dramama i serijama (*Tomo Bakran*, *Kuda idu divlje svinje*, *Kad ftiček popevleju*), te u dječjim serijama (Veliki i mali). Dobitnik je Gavelline nagrade i Nagrada Vladimir Nazor.

Nakon zaključivanja ovog broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa* stigla je vijest o iznenadnoj smrti jednog od prvaka Zagrebačke škole crtanoga filma i moderne animacije, istaknutog filmskog autora, redatelja, scenarista, animatora i karikaturista Dušana Vukotića.

Dušan Vukotić (Bileća, 7. II. 1927. – Zagreb, 8. VII. 1998.), počeo je kao karikaturist i crtач stripova u *Kerempuhu* (strip *Šipilo i Goljo*, 1953.), a poslije je karikature objavljivao u *Ježu*, *Vjesniku*, *Filmskoj kulturi* i dr. Od 50-ih godina autor je crtanih filmova u Duga filmu (*Kako se rodio Kičo*, s Josipom Sudarom 1951. godine, glavni crtac i animator u filmu *Začarani dvorac u Dudincima* F. Hadžića, 1952.). S Nikolom Kostelcem i skupinom suradnika realizirao je 1954./1955. godine niz reklamnih 'crtića' koji najavljuju odmak od disneyevske tradicije uvodeći elemente reducirane animacije i likovnog pristupa koji odgovara suvremenim otvaranjem likovnih umjetnosti modernom izrazu. Od osnivanja Studija za crtani film Zagreb filma, Dušan Vukotić jedan je od njegovih vodećih i najviše nagradivanih autora (*Cowboy Jimmy*, 1957.); *Osvetnik i Koncert za mašinsku pušku*, 1958.); *Krava na mjesecu*, 1959.), a krunu njegova vlastita rada i rada Zagrebačke škole crtanoga filma predstavlja nagrada Oscar koju je 1961. godine dobio za film *Surogat*.

Osim brojnih crtanih filmova, Dušan Vukotić autor je više filmova u kojima prepleće animirane i igranofilmske elemente (*Igra*, 1962.); *Mrlja na savjesti*, 1968.); *Gubecziana*, 1974.), nekoliko cjelovečernih igranih filmova (*Sedmi kontinent*, 1966.); *Akcija stadion*, 1977.); *Gosti iz Galaksije*, 1981.).

Uz brojna priznanja na festivalima animiranih filmova, Dušan Vukotić dobitnik je i najviših priznanja koja se dodjeljuju u području kulture (Nagrada grada Zagreba, Nagrada Vladimir Nazor).

Damir Radić

Knjige M. Ćurića, S. Hundića i J. Heidla, D. Ilinčića i A. Oremovića

U ovom broju Ljetopisa predmet recenzije tri su knjige kojima je zajednička engleska oznaka *&* za veznik *i* u naslovu. *O Kino & video vodiču '98*, a osobito *Hollywoodu Q & A* piše se sa znatnim zakašnjenjem, no bolje ikad nego nikad. *Radanje & obnavljanje* zato je dosta svjež naslov pa od nje ga i krećemo.

Rađanje i obnavljanje

Novinar Glasa Istre Mate Ćurić, rođen 1955., kako se može saznati iz opširne biografske bilješke na stražnjem dijelu korica, kraj Duvna, odrastao u Bjelovaru, diplomirao (bohemistiku i slavistiku) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a od kraja sedamdesetih trajno nastanjen u Puli, očito sebi i svojim novinarskim tekstovima pridaje popriličan značaj te ih je odlučio uknijžiti. Ćurićeva pozamašna tvorevina (sadrži ne mnogo manje od 400 stranica) podijeljena je tematski u pet poglavljja koja obuhvaćaju kazalište, književnost i likovnost, film, subkulturu i polemike. Riječ je dakle o autoru koji se bavi kulturom u globalu, kulturnjačkom svaštaru što se želi nastaviti na hrvatsku spisateljsku tradiciju čija su najistaknutija imena Igor Mandić i Veselko Tenžera. Ćurić se u, opet opširnom, predgovoru i izrijekom poziva na Tenžera, a tom predgovoru treba posvetiti nešto više pažnje jer je znakovit za Ćurićev profil i kreativne mogućnosti.

Ćurić svoje novinarsko bavljenje kulturom i onim što ide uz nju uspoređuje s Tenžerinim radom, razmišljajući o svojim tekstovima kao možda nekoj vrsti novinarske eseistike, za koju kaže da je »nešto poput Tenžerinih otisaka pisca u vremenu, prostoru i zapažanjima«. Odmah zatim piše da je šteta što Tenžeru nije otkrio prije 1993., kada je mnogo toga već bio napisao ni ne sluteći da je »nešto takvo« već netko drugi bio ostvario. Očito je dakle da se Ćurić vidi kao Tenžerin srodnik i to ne u nekom nastavljačkom smislu, on je, ne znajući za Tenžera, od 1983. (to se doznaće iz iscrpne biografije) pisao tekstove kongenijalne Tenžerinim. Pitanje je samo kako je onda Tenžera postao općepoznato ime, svojevrsna institucija, a za Matu Ćurića malo je tko, izvan Istre, do danas čuo. Uopćeno, postoje dva odgovora: ili je Ćurić nepriznati klasik koji stjecajem nepovoljnih okolnosti (djelova izvan Zagreba kao monopolnog centra hrvatskog kulturnog života) nije stekao zaslужenu širu afirmaciju, ili je jednostavno riječ o efemernom autoru.

Pročitavši opsežan izbor njegovih tekstova, mogu reći kako nema sumnje da mu je potonji pol neusporedivo bliži. Uo-

stalom, kako ozbiljno shvatiti novinara čije su pretenzije relevantno pisanje o kulturi i društvu, a koji sve do 1993. godine nije znao za Tenžeru? Zvuči nevjerojatno. Gotovo sam jedanaest godina mlađi od Ćurića pa sam Tenžerino pisanje upoznao još početkom osamdesetih, dok je imao kolumnu u ondašnjem *Studiju*. Kakve je novine i časopise čitao Ćurić da je u prvoj polovici devedesetih otkrivaо toplu vodu ostaje nejasno. No, kad je Ćurić jednom spoznao Tenžerin rad, onda je dotični za njega postao *On*, s velikim 'o'. Evo cijele te rečenice: »Šteta što Tenžeru nisam otkrio prije '93., kada je mnogo toga bilo iza mene napisanoga i ne sluteći da je nešto takvo, i tako neponovljivo, već *On* napisao.« Nakon odavanja počasti velikanu, na kojega sama sebe vjerojatno neodoljivo podsjeća, Ćurić upoznaje čitatelja sa svojim neobjavljenim romanom *Povratak* (spomenutim naravno i u biografskoj bilješci), kako bi mogao lansirati zaključak da mu *Radanje i obnavljanje* zapravo nije prva knjiga. Nakon mudrovanja o novinarstvu u komunizmu i još koječega dolazi Ćurić do velikog finala u kojem se klanja još jednom autoritetu, istovremeno se humorno intimizirajući s njim: riječ je o Predsjedniku Republike za kojega vjeruje da će i pored zdravstvenih teškoća i dalje beskompromisno nastaviti borbe, kojih ima još; dakako, ni tu neće usfaliti velikog slova (»Njegov organizam«).

Već iz predgovora dalo se dobro naslutiti o kakvom je autoru riječ, a predočeni tekstovi dojam su samo potvrdili. Ćurić je svjetonazorom negdje na pola puta između naivnog, ponekad simpatičnog nacionalnog zanesenjaka i agresivnog nacionalista, a predmet o kojem piše gotovo ga redovito upućuje na nešto izvan njega samog, uglavnom na suvremenu istarsku i hrvatsku babilju. U svom bavljenju kulturom Ćurić je najviše prostora posvetio filmu (otuda i prikaz njegove knjige u ovom časopisu), no iako formalno ima status filmskog kritičara (član Hrvatskog društva filmskih kritičara) on je tek ponešto upućen diletant »s misijom« koji se često poziva na općepoznata imena (Bunuel, Fellini), ali zapravo slabu poznaje područje kojim se želi autorativno baviti. Glavna svrha njegova djelovanja jest upozoravanje na određene društvene i kulturne pojave i predlaganje konkretnih ili manje konkretnih rješenja u toj sferi. Kao istarski lokalpatriot on se često zalaže za istaknutiji kulturni položaj Istre i stoga pod svaku cijenu želi da se filmskom festivalu u Puli vrati nekadašnji sjaj (inzistira, s pravom, na internacionalnoj smotri), a veliku potporu pruža i pulskom art kinu kao alternativi dominatnom holivudskom kinoreertoaru. Kao nacio-

nalno angažiran Hrvat suprostavlja se onom što doživljava kao jugosrpsko presizanje u prošlosti i sadašnjosti, a afirmira projekte koji šire famoznu hrvatsku istinu, poput *Gospe* koju slavi do neukusa, potpuno krivo, pod utjecajem Sedlarove demagogije, precjenjujući njezine promidžbene dosege (»do sada sigurno najsnazniji promidžbeni iskorak Hrvatske u svijet«, »ovaj će film odista svjetu pružiti više istine i slike o nama nego što bi možda još tri rata učinila«, »film o ukazanju iz Međugorja nije rađen po našem rukopisu i da zadowolji doma, već da ionako uvjerenoj svjetskoj hodočasnicičkoj publici ponudi okolnosti naše međugorske stvarnosti – od ukazanja do danas«), te Kodaričina *Vrijeme za...* koji stavlja uz bok Ciminova *Lovca na jelene*, što dovoljno govori o njegovoj kritičarskoj ozbiljnosti. U obračunu s jugonostalgičarima i navodnim velikosrbima Ćurić zna biti i velikodušan i posve rigidan. Na primjer Radu Šerbedžiju nazvat će političkim licemjerom (aludirajući vjerojatno na njegov pacifizam u doba pohoda jugosrpske vojne mašinerije na Hrvatsku), ali će mu priznati nespornost velikog glumačkog talenta, no Predrag Matvejević zaslужit će, bez ograde, određenje dežurne nakaze. Tekst u kojem spominje Matvejevića, *Je li odista Trst naš*, bio je odušak Ćurićevu agresivnom nacionalizmu i u njemu se može pročitati i sljedeće: »Umjesto da snimimo svoj film i plasiramo svoju istinu, zapravo ISTINU, da kulturom sebe pobijemo nekulturu njih«, i dalje, u povodu filma koji su po Ćuriću promicali »srpsku istinu«: »Naravno, na balkanski način (promicali, op. D. R.), ne prezauči još jednom da laž ponove onoliko koliko je potrebno pa da postane istinom«. Ćurić još govori o tome kako su Srbi Hrvatima zabranili hrvatski jezik, a njemačku sudbinu Hrvata gastarbajteri pripisali Srbima. Jasne su tu primitivne teze o kulturnim Hrvatima i nekulturnim Srbima, teze o kojima je bilo kakvo raspravljanje uvredljivo suvišno. Što se pak tiče balkanskog načina o ponavljanju laži koja postaje istina, taj princip tim je riječima formulirao čovjek koji nije bio s Balkana, bijaše on jedan Nijemac s uzornom ženom i mnogo djece, a zvao se, Ćuriću to nije naodmet priopćiti, Joseph Goebbels. Sudbina hrvatskih, srpskih i bošnjačkih gastarbajtera doista je u mnogo čemu bila slična i za vjerovati je da ni Srbi nisu isli u Njemačku radi većeg komfora, nego zato što su tamu mogli steći nešto što u Jugoslaviji nisu, upravo kao i Hrvati. O tome da su Srbi Hrvatima zabranili njihov jezik moglo bi se puno diskutirati (počevši od onog starog pitanja, jesu li to u svom korijenu uopće dva različita jezika), a da su, uz pomoć hrvatskog Jugoslavena Branka Ivande oteli Eni Begović *Zlatnu arenu* za ulogu barunice Castelli (proglasivši tu ulogu sporednom) da bi je dodijelili Srpskinji, kao što u jednom drugom tekstu tvrdi Ćurić, nema se što raspravljati – uloga Eni Begović stvarno je bila epizodna.

Ćurićevo pak dušobrižništvo za psihičku sliku hrvatskog društva odlično dolazi do izražaja prigodom pisanja o filmskom festivalu Europske unije u Zagrebu, u kojem u tipičnoj maniri hrvatskog desnog (polu)intelektualca predbacuje svjetu besčutnost (kao da su Hrvati prije vlastite tragedije puno marili za zbivanja primjerice u Nagorno Karabahu ili za stradanja Kurda) i nametanje svojih opačina (incest, muški i ženski homoseksualizam) »onima koji ipak imaju drugačije nazore i tradicije«. Ne znam koje to europsko društvo

ima tradicije koje su afirmativne spram incesta i homoseksualizma, stvar je samo u tome da se poštuje temeljno liberalno načelo (a ne treba zaboraviti da europska civilizacija ne počiva samo na judeokršćanstvu nego i na liberalizmu koji je iznjedrio suvremenu demokraciju i zapravo predstavlja najčvršći temelj europskog civilizacijskog kruga), slobode pojedinca čija je jedina granica isto takva sloboda drugih pojedincaca, a to je interes autentičnog pojedinca u svakom društvu uključujući i hrvatsko. No više od »bjelosvjetskih opačina« Ćurića, čini se, zabrinjavaju hrvatske mlade snage. Okomio se tako svom silom na Lukasa Nolu, a ne simpatizira ni Hribaru ni Rušinovića. I dok su mu *Gospa i Vrijeme za...* filmovi od kojih zastaje dah, Nolino je *Rusko meso* »glupost koju odmah treba zaboraviti«, dok je Hribar *Puškom za uspavljanje* »otisao predaleko u socijalno naricanje o brizi za malog čovjeka, pa je napravio sindikalni filmić«. Hribar (također i Žarković s *Novogodišnjom pljačkom*, ali nešto podnjoslijvije) dakle nariče nad hrvatskim malim čovjekom (što je po Ćuriću bespotrebno jer tom malom čovjeku valjda je savšim dobro) umjesto da veliča hrvatsku policiju kao jedan od stupova društva. Ćurić, naime, ni Noli ni Hribaru ne može oprostiti što, po njemu, oni »s prezirom, karikaturom i odbojnošću, pa i izrugivajući se« prikazuju policiju, taj stup društva koji, »naročito u američkom filmu, ima karizmatični značaj (...) čak i onda kada ima mangupe u svojim redovima (...). Ovakvih primjera Ćurićeva promišljanja ima dosta, ali i ovih par sasvim je dovoljno za ilustraciju.

Prije je spomenut Ćurićev filmski diletantizam. Evo nekoliko primjera koji to dokazuju, iako je štošta jasno iz već navedenog. Po Ćuriću poljska kinematografija tek nakon češke dobiva na značaju, mada je poznato da su Wayda i drugovi (među kojima i Polanski s *Nožem u vodi*) prethodili velikom češkom uspjehu; Kieslowskijev *Kratki film o ubijanju* u Ćurićevu verziji postaje *Kratki tečaj o ubijanju*, a za *Tri boje: Plavo* misli da je poljski film. Za Ćurića je uloga »našeg« Johna Malkovicha u filmu *Na vatrenoj liniji* slična Tommy Lee Jonesovoj u *Bjeguncu* (?), a *Nepomirljivi* su po njemu Oscara dobili prije Demmeovog *Kad jaganjci utihnu* (situacija je obratna); spominje Wayneove *Zelene beretke*, ali ipak zaključuje kako »Amerika nije snimala filmove o svom ratu u Vijetnamu dok je on trajao, a trajao je prilično«. Oni su to činili tek poslije, a mi Hrvati, tj. Hrvatice (Oja Kodar) to smo hrabro izveli još za vrijeme trajanja Domovinskog rata, a on je trajao puno kraće od vietnameskog, poručuje Ćurić. Dakako, nije Oja Kodar učinila ništa hrabro snimivši jedan nenamjerno smiješan film (moglo bi se reći edwoodovski) u vrijeme rata, a uostalom spomenute *Zelene beretke* snimljene su 1968., u jeku rata u Vijetnamu. Zanimljivo je i to da Mate Ćurić ne zna da su Tom i Jerry mačak i miš, nego misli da su to dva miša koja »spretnošću i datom im veličinom (...) pobjeđuju (...) samog po sebi jačeg i nadmoćnijeg mačka«. Očito je pomiješao Toma i Mrvicu. Uz taj primjer vrhunci Ćurićeve neupućenosti su proglašavanje Edija Mudronje autorom Kreljina filma *Ana i njezina braća*, mijenjanje spola Vlatke Vorkapić (Ćurić misli da je riječ o Vorkapiću), prezimena Mladena Jurana u Pervan, te naslova Nolina filma *Dok nitko ne gleda* koji u Ćurićevoj izvedbi postaje *Dok nitko ne leti*. Isto tako Goran Rušinović nije Osječanin kao

što misli i javnost dezinformira Ćurić, nego Zagrepčanin koji je neke dijelove svog *Monda Boba* snimao u Osijeku i Slavoniji.

Ne bi bilo pravedno prema Mati Ćuriću ne istaknuti kako na nacionalnom planu, kao i glede društvenog tradicionalizma, on nije takav radikalni dogmatik poput Joška Čelana (štoviše vrlo je afirmativan npr. spram Almodovara kojeg, vjerovali ili ne, naziva Bunuelom *punk* /valjda punk, op. D. R./ generacije kojoj pripada mislima, riječju i djelom(!?)), te da u svojim filmskim razmišljanjima (koja su često puna simpatičnog entuzijazma) zna imati i poneki dobar trenutak. Osobno mi se najviše svidio njegov recept o tome kojim putem treba ići hrvatski film jer jednako vjerujem da je upravo to, uz naravno znatno višu kvalitetu od aktualne, put njegove internacionalne afirmacije. Ćurić preporučuje mediteransku komediju kakvu zadnjih godina prakticiraju Španjolci, zatim gradsku priču srednjeeuropskog štiha koja bi se nastavljala na golikovsku i češku tradiciju, potom politički trailer po irskom uzoru, također i filmove panonske ležernosti po mađarskom modelu, te kostimirane ekrанизacije hrvatskih književnih djela. Načelno se slažem i s Ćurićevim otporom kriminalističkom žanru u hrvatskom filmu kad on pokušava što vjernije slijediti američke obrasce u hrvatskom kontekstu. Ono što mi je strano u njegovu razmišljanju jest stalno inzistiranje na pojmu nacionalnog filma (želi li on to podjelu na nacionalne i anacionalne odnosno antinacionalne filmove po točno određenim kriterijima?), te zaključak da je taj nacionalni film, među ostalim, i promidžba svjetonazora jednog naroda. Apsurdnim je govoriti o svjetonazoru naroda jer takvo što jednostavno ne postoji, no nije čudno s obzirom da dolazi iz nacionalnokolektivističkog smjera koji uvijek želi individualno poopćiti, apstraktnom dati konkretna obilježja (arhetipski je primjer domovine koja se naziva majkom).

Za kraj treba upozoriti i na više ili manje katastrofalnu razinu Ćurićeve pismenosti. Doista je enervantna količina njezovih krajnje besmislenih rečenica, sa sintaksom u kojoj se gramatika ruši s nogu od snažnih vrtoglavih napadaja (to da gotovo nijedno strano prezime ne zna točno napisati druga je priča), no još je iritantniji pogовор Stjepana Ćuića, znakovito nazvan *Pismena ležernost*. Po Ćuiću je Ćurić »uzorito pismen« (sic!), »nije impresioniran umišljenim veličinama« (nego valjda samo stvarnima, poput Tenžere i Predsjednika Republike kojima se do poda klanja), »preča mu je pravda od politike, istina od ideologije« (pa je zato u svojim tekstovima izrazito političan, a istinu svodi na ideološku kategoriju »naše« i »njihove«), »podastire činjenice« (o njihovoj pouzdanosti bilo je ranije riječi), »jer lako je polemizirati verbalno, s dotičnim autorom, ali je teško s činjenicama«, »činjenice, naime, može provjeriti svaki čitatelj« (i bolje bi mu bilo da ih provjeri kad riječ o Ćuriću i Ćuiću). Poslužit će se Ćuićevim iskazom za završetak prikaza Ćurićeve knjige – »U našem medijskom prostoru rijetki su autori poput njega«. Bilo bi sreća da je rijetka razina nekompetencije i nepismenosti koju demonstrira Mate Ćurić, no ona i nije tako raritetna na ovim prostorima, a još je manje raritetno da ima punu podršku nekritičkih ideoloških istomišljenika kao što je Stjepan Ćuić. A to što je Mate Ćurić uz opisanu kulturnu

kompetenciju i spomenutu razinu pismenosti urednik kulture u *Glasu Istre* samo zorno svjedoči o niskoj razini hrvatskog novinarstva, gdje ideološka podobnost na jednoj strani te podatnost žutilu na drugoj imaju najvišu cijenu.

Hollywood Q & A 97.

Stjepan Stevo Hundić, autor knjige intervjeta s, uglavnom, holivudskim glumačkim zvijezdama i režiserima, kontroverzna je ličnost hrvatskih novinarskih krugova. Ponajviše zbog neupućenosti, a ponešto vjerojatno i iz zavisti, raširila se o njemu priča kao novinaru koji izmišlja intervjuje, dok su fotografije kojima dokazuje autentičnost svojih tekstova proglašavane čak i fotomontažama (!?). No istina je sasvim drukčija i lako shvatljiva. Hundićevi razgovori sa slavnim osobama filmskog svijeta nisu nikakvi ekskluziviteti, nego je riječ o rutinskim promotivnim razgovorima realiziranim uglavnom na najuglednijim svjetskim filmskim festivalima (Cannes, Venecija, Berlin), gdje zvijezde i autori dolaze predstaviti svoje filmove. Nijedan Hundićev intervju ni u ovoj knjizi, ni prije (s iznimkom »domaćih« ljudi poput Kusturice i Mančevskog), nije rađen »jedan na jedan«, nego se radi o grupnim razgovorima u kojima svaki od pet-šest okupljenih novinara postavi po neko pitanje, a svi u svojim budućim tekstovima koriste i pitanja onih drugih kao svoja. Dakako, to je još uvijek više od press konferencija (koje neki naši novinari znaju predstaviti kao intervjuje), ali je znatno manje od »pravog«, individualnog intervjeta, osobito onog koji se obavlja izvan protokola. To dakako otvara pitanje autorstva onog tko intervju potpisuje, pa se i Hundićeva knjiga u cijelosti s autorskog aspekta može dovesti u pitanje. No, čitatelja autorstvo nimalo ne mora zanimati, njega zanima prije svega sadržaj knjige bez obzira na osobu ili osobu koje iza nje stoje. A knjiga Steve Hundića, uz Zvezdanu Pilepić (čiji je udio ipak bio puno manji), prvog hrvatskog novinara od vremena Branke Soemen koji se posvetio formi intervjeta kao načinu praćenja filmskih zbivanja (njegov će put slijediti Arsen Oremović i Jasna Nanut), nudi čak trideset, nerijetko poduljih, razgovora sa svjetskim filmskim zvijezdama, koji mnogo bolje funkcioniraju uknjiženi nego u svom izvornom novinskom izdanju (prvotno su objavljeni u najtiražnijim odnosno najistaknutijim hrvatskim novinama, ponajviše u *Globusu* i *Večernjem listu*).

Naime, problem Hundićevih intervjeta uvijek je bio mimoilaženje optimalne varijante, tj. s jedne su strane njegovi tekstovi bili odveć »obični«, nerijetko gotovo dosadni za hrvatske novine koje žude za senzacijama svake vrste (to je Hundić osobito mogao osjetiti u *Globusu*, *Panorami* ili *Nacionalu*, dok je u *Nedjeljnoj Dalmaciji* i *Večernjem listu* bio na smirenijem tlu), a s druge nedovoljno stručni i analitički, odnosno suviše prozaični za ozbiljne (filmske) časopise. Uknjiženi, oni »postaju svoji«, nalaze svoj »srednji put« i čine što zanimljivo i stručnjem pokloniku filma i laičkom filmofilu. Otkrivaju, npr., da Jodie Foster svojom najizazovnijom ulogom smatra onu naslovnu u filmu *Nell*, koja je po njoj »umjetnička« za razliku od ranijih »tehničkih« rola, dokazuju da je Robert Rodriguez doista svoj prvijenac snimio za šokantno skromnih sedam tisuća dolara, upućuju na primjeru Robina Williamsa, kojeg spominje Jeremy Irons, na škrtost

Disneyeva studija koji se ne libi svoje suradnike zakidati na honorarima (lakše je kad znaš da i drugima otimaju novac, i to u miljeu poznatom po vrhunskom profesionalizmu), daju iznenadujuću sliku superzvijezde Brucea Willisa koji tvrdi da mu je strano holivudsko stanje duha u kojem je sve podređeno hit filmovima i zaradi što ju donose, upoznaju sa zbijavanjem Johnnya Deppa i Emira Kusturice u vrijeme snimanja filma *Arizona Dream...*

Posebno je zanimljiv razgovor s novoholivudskim klasikom i nekad najuspješnjim holivudskim režiserom Williamom Friedkinom, u kojem se na najjasniji i najintenzivniji način pokazuje tendencija izražena u većini intervjuja – snažna kritičnost spram suvremenog američkog filma (u prvom redu Hollywooda i njegove utrke za velikim zaradama koje postaju jedini smisao bavljenja filmom) i društva koji grcaju u liciemjernoj političkoj korektnosti, a nije čudo da je upravo kod Friedkina ogorčenost najizraženija jer ga je društvena rigidnost zapravo uništila kao osebujnog autora, unižavajući, kroz pera nedoraslih kritičara i slab odziv publike, njegov velik kreativni uzlet u prvoj polovici osamdesetih filmovima *Mamac* i *Živjeti i umrijeti u Los Angelesu*.

Nepotreban sastojak Hundiće knjige (kojoj je prigodni predgovor napisao Jurica Pavičić) svakako su bombastični, žuti naslovi s obaveznim uskličnicima, preuzeti iz novina u kojima su objavljeni, a koji nerijetko nemaju nikakve veze sa sadržajem tekstova (najradikalniji su primjer naslovi razgovora s Jeremyjem Ironsom /*Bruce Willis nije ni jači ni ljepši od mene!*/ i Andyjem Garciom /*Želio bih da moj narod sruši Cstru, kao što su Hrvati srušili komuniste!*), u kojima se dvojici glumaca stavlja u usta nešto što nisu dali naslutiti, a kamo rekli). Hundić je vjerojatno mislio da će sa žutim naslovima bolje prodati knjigu, no u tome naravno nije uspio, ali se uspio ponešto kompromitirati.

Kino & video vodič '98.

Nakon 1996. i 1997. kritičarski trojac *Večernjeg lista* – Oremović, Heidl, Ilinčić – pod Oremovićevom uredničkom palicom (i uz dinamičan predgovor Branka Vukšića, urednika *Večernjakova* televizijskog priloga), oglasio se ove godine i trećim izdanjem svog vodiča u kojem je pod kritičarsko povеćalo stavio sve filmove prikazane u zagrebačkim kinima od sredine prosinca 1996. do sredine prosinca 1997. godine. U svojim tekstovima, ukoričenima u prethodne dvije knjige, Oremović, Heidl i Ilinčić dokazali su neprijeporan dar za kratke novinske filmskokritičarske forme, nerijetko stvarajući i majstorske tekstualne izdanke. I u ovogodišnjem vodiču zadržavaju svoju razinu, s iznimkom Oremovića za kojeg mi se čini da je podbacio. No krenimo redom.

Dražen Ilinčić potpisnik je 41 teksta. Njegov izraz, u usporedbi s ostalom dvojicom, najkraći je i najsažetiji, zbog čega mu katkad promaknu neka važna obilježja filmova o kojima govori (ekstreman je slučaj mini kritika filma Snježane Tribuson *Prepoznavanje* koja se sastoji od kratkog sadržaja i jednako kratkog komentara u kojem zapravo nije rečeno ništa, a uzroke tome ne bi bilo pogrešno potražiti u izvanfilmskim vezama Ilinčića i S. Tribuson zbog kojih je Ilinčić, pretostavljam, izbjegao izravnije i otvorenije progovoriti o re-

dateljičinom filmu). Ilinčićev stil vrlo je izražen, odlikuje se metaforama, nerijetko njima (globalna metafora) tekstove i završava. Često je duhovit, poseže za književnim usporedbama (što ga izrazito razlikuje od Heidla i Oremovića, a ima razlog u njegovu obrazovnom *backgroundu* – diplomirao anglistiku i komparativnu književnost), ali i jako sklon nastavljanju tradicije *Večernjakove* političke bezgrešnosti (tj. podobnosti) – dovoljno je pročitati njegovu kritiku Schmidtova *Božića u Beču* kojem zamjera predvidljivost i formulacnost, siromaštvo izraza i frazeologiju, no ni slučajno mu neće prebaciti idejnu rigidnost što kulminira u ksenofobiji i šovinizmu. Spominjem to stoga što Ilinčiću politička dimenzija kritike inače nije strana, podsjećam na njegove napisne o filmu *Prije kiše* ili Zafranovićevu *Testamentu*, no nije mu strana ako korespondira s vladajućim političkim stavovima kojih je *Večernjak* oduvijek bio reprezent.

Janko Heidl je i unatoč odsluženju vojnog roka bio najprodiktivniji dio trojke. Potpisuje 44 teksta, a njegovi najbolji uratci vjerojatno su i najviši dometi knjige. U svojim tekstovima Heidl, koji se, spomenimo i to, jedini od večernjakova konstantno, nerijetko uspješno, okušava u tekstovima većeg opseg, uspijeva izdvojiti sva ključna (pozitivna, vrijednosno neutralna i negativna) obilježja filma – sve to lakim i tečnim stilom, mjestimice vrlo duhovotim. Može mu se privoriti zarobljenost autorskom kritikom (stalno spominje famozni *zanat*), odsutnost osjećaja za larppurlatizam (sabljevski se suprostavlja pokretima kamere koji su sami sebi svrhom) i rijetki trenuci pretjerivanja (tvrdi da će *Močnu Afroditu* poštovatelji Woodyja Allena proglašiti veličanstvenim remek djelom, što u mom slučaju, a jesam štovatelj Alenovih filmova, nikako ne stoji).

Arsen Oremović, koji je zbog veće posvećenosti videoprodukciji na stranicama *Večernjeg* objavio znatno manje tekstova od Heidla i Ilinčića, izraziti je impresionist. U usporedbi s ostalom dvojicom u njega je iznimno malo raščlambene argumentacije, gotovo sve se svodi na dojam, često izrazito obilježen emocionalnim učešćem. Mada o individualnom doživljajnom svijetu i vrijednosnim procjenama koje se na njemu temelje nije uputno (previše) raspravljati, ipak se teško suzdržati od komentara nekih Oremovićevih dojmova. Smatram stvarno nevjerojatnim njegov prigovor Cameronu Crowu zbog nedostatka većeg osjećaja za likove, kad je *Jerry Maguire* film – paradigma emocionalnog angažmana prema likovima. Jednako mi je nevjerojatna njegova procjena Newellova pristupa *Donnie Brasco* – po Oremoviću Britanac je tek odradio svoj američki prvijenac kao solidnu *gažu*, mada je jasno da je »sav bio u filmu« i da je ta navodna *gaža* nešto znatno bolje od razvikanog a jedva prosječnog hita *Četiri vjenčanja i sprovod*. Oremović se pridružio – od hrvatskih kritičara meni neshvatljivom – unižavanju sasvim solidnog oskarovca *Engleski pacijent*, ne shvativši da »udaljenost i hladnost« glavnih likova nije nikakva mana, nego prilog nekonvencionalnom prikazu velike ljubavi, koja ima i autentičnu oporost naspram uobičajenih holivudskih sentimentalija u sličnim prigodama. I dok mu je *Engleski pacijent* plitka bezvezarija, domaći uradak *Djed i baka se rastaju* višeslojno je pričica s puno duha i šarma, ali i oštrog polemiziranja sa stvarnošću. Diskutiranje o »višeslojnosti i oštem polemi-

ziranju sa stvarnošću« predaleko bi odvelo ovaj tekst, stoga samo navodim, bez zadnjih namjera, taj iskaz kao ilustraciju Oremovićeva doživljajno-racionalnog svijeta.

Dražen Ilinčić u svojim tekstovima ima književnih, a Janko Heidl filmskih paralela, čega su Oremovićevi tekstovi gotovo potpuno lišeni. Za razliku od dvojice prvospomenutih Oremović, međutim, ima faktografskih grešaka. Tako on film *Batman se vraća* pripisuje Joelu Schumaheru (riječ je o filmu Tima Burtona, a Oremović je zapravo mislio na treći dio serijala *Batman zauvijek*), no očito je da se tu radi o zabuni. Mnogo je ozbiljnija greška Oremovićeve posvemaštve nepoznavanje povijesti zbog čega godinu 1780. proglašava srednjim vijekom (i pripisuje mu dekadenciju i ekstravaganciju), a također i vrijeme restauracije u Engleskoj (film *Restauracija*) smješta u srednji vijek. Nesvesno tako slijedi nekadašnju sovjetsku historiografiju za koju je srednji vijek završio tek s francuskom građanskom revolucijom 1789., a koliko je to okoštalo, ridikulozan i prevladan stav nikom upućenom nije potrebno objašnjavati. No treba je istaknuti, ne jedanput, bijedu hrvatskog novinarstva, jer doista je jadno da u novinama kalibra *Večernjeg lista* ne postoji redaktor (kad je već urednik Vukšić, čini se, nepućen) koji bi znao da novi vijek počinje renesansom.

Najsimpatičniji Oremovićev prilog svakako je onaj seksualne prirode. Upravo je dirljivo kako se on oduševljava likom djevojke naslovnog lika u filmu *Jerry Maguire*, koja je »superzgodna« i »obožava žestoki seks, čak predlaže da si doveš du još jednu partnericu (što muškarac više može poželjeti od

takve žene?)«. U pogledu toga sasvim je u pravu i podsjeća nas da je, za razliku od neuznemiravanja *Večernjakovih* podobnih političkih voda, mnogo učinio u smjeru odleđivanja i osvježavanja krutih načela tih novina svojim izvještajima s partyja i promocija pornoindustrije i, osobito, intervjuima s porozvijezdama.

Prvi put Večernjakov muški trojac dobio je i ženskog suradnika, u liku Zlatke Sačer, filmske kritičarke Radija 101, koja je na stranicama *Večernjeg lista* zamjenjivala Janka Heidla za vrijeme njegove odsutnosti iz civila. Sačerova je napisala desetak tekstova uvrštenih u knjigu, a oni se odlikuju njezinim dobro poznatim, crnogumornim iskazom (njime je zasigurno utjecala na Dražena Ilinčića u njegovu otkinuću od, tipične za naše novine, sive ozbiljnosti) kojim ona, u radikalnijim izdancima (vidjeti tekstove objavljivane u ugasлом *Reporteru*), zapravo stvara jedan novi žanr filmske kritike u nas (u počecima nadahnut tekstovima Slavena Zečevića u *Kinoteci*) u kojem razmatrani film služi samo kao povod, od polazne teme posve slobodna, razmišljanja o svemu i svačemu.

Spomenimo na kraju da *Kino & video vodič '98*. sadrži i tri razgovora koje je Arsen Oremović vodio s Johnom Cleesom, Milošom Formanom i Rowanom Atkinsonom, filmove godine u izboru autorske trojke, vrlo koristan popis filmskih manifestacija u Hrvatskoj i svijetu s pripadajućim im nagradama (više prostora dobio je festival u Cannesu koji je prošle godine slavio pedeset obljetnicu, te taj prilog sadrži kronologiju festivala od njegova začetka 1939. do danas), te indeks izvornih naziva recenziranih filmova.

Damir Radić

Books by M. Ćurić, S. Hundić and J. Heidl, D. Ilinčić, A. Oremović

UDC: 82:791.43(497.5)(048)

The author gives a critical review of three books dealing with film subjects *The Birth and Renewal* by Mate Ćurić, *Hollywood Q and A '97* by Stjepan Hundić, and *Cinema and Video Guide '98* by Janko Heidl, Dražen Ilinčić and Arsen Oremović. The author of *The Birth and Renewal* treats various fields of culture, therefore the book is divided into chapters dealing with theatre, literature, painting, subculture and various polemics. Ćurić puts the emphasis on the movies, which are his speciality. Although formally, he is a film critic (member of the Croatian Society of film critics) he is actually a dilettante with a mission to pinpoint certain social and cultural phenomena and to suggest a number of solutions for the possible problems. For Ćurić writing about films is always an opportunity to question wider social issues which he views from an explicitly national standpoint. In view of this he could be placed somewhere between (sometimes-likeable) enthusiasm for his nation, and (sometimes-aggressive) nationalism. The text offers a number of examples that illustrate Ćurić' viewpoints as well as his amateurism in dealing with the art of film.

Hollywood Q and A '97 is a collection of thirty interviews, mainly with Hollywood star actors and directors. During 1997 the author Stjepan Hundić published these interviews in some of the most influential Croatian papers and magazines. In the introduction he explains how these interviews were made and in relation to that he points out the problem of authorship (in the light of the fact that the interviews were not taken individually but in groups). He continues by stating that it is only in the form of a book that they realised their full potential, since they did not function properly as newspaper articles. Most interviewees share the criticism of the present state of the American, i. e. Hollywood social and filmmaking scene, marked by the pursuit of profit and the hypocrisy of political correctness.

Cinema and Video Guide '98 is a collection of short newspaper reviews of the 1997 cinema repertoire in Seagram initially published in *Večernji list* (a Croatian daily newspaper with the highest circulation figures). This is the third year in a row that the authors publish this guide. Along with the reviews, the book includes the interviews of Arsen Oremović with John Cleese, Rowan Atkinson and Miloš Forman, an overview of the best movies of the year chosen by the author, the list of film festivals in Croatia and around the world and their awards (with a special piece on the Cannes film festival on the occasion of its 50th anniversary) and an index of the original titles of the movies reviewed in the book. The book is a concise analysis of the authors' individual expressions along with the contribution of their guest associate Zlatka Sačer.

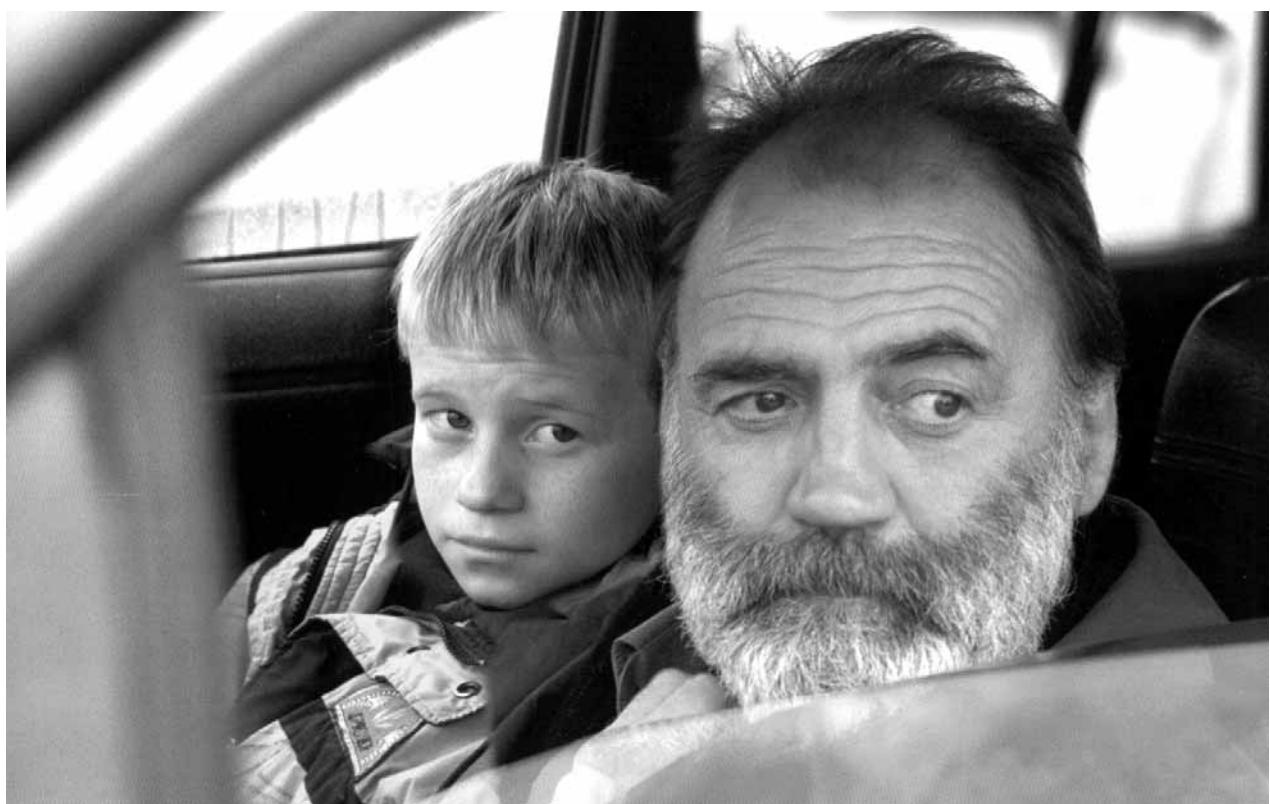
Dragan Rubeša

'French Can-Cannes' – 51. festival international du film '98.

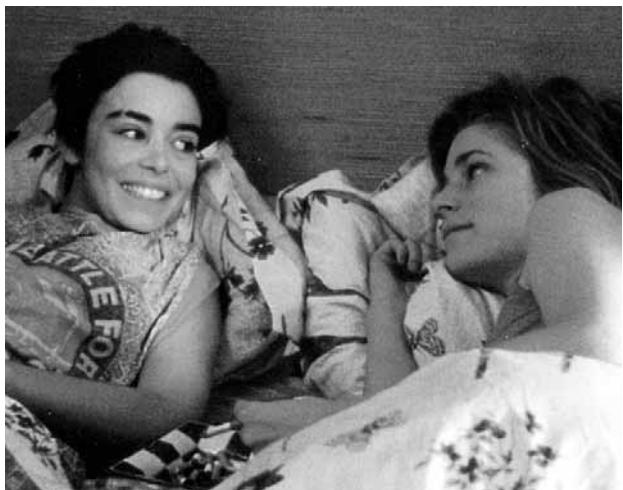
Papa pop-arta Andy Warhol izlazio je »u život« svake večeri i nikad nije zaobišao nijedan *party* ni otvorenje galerije u strahu da bi mogao nešto važno propustiti ako ostane doma. Identični simptomi koji se javljaju kod Warholove društvene bolesti (*social disease*) dijagnosticirani su kao *festivals disease* i kod svih onih upornih novinara koji su se od 13. do 24. svibnja obreli u Cannesu: ne propustiti nijednu projekciju, bilo da je riječ o onoj iz natjecateljskog dijela programa ili filmu uvrštenom u jedan od brojnih paralelnih programa, jer se baš u imenu autora filma koji ste propustili možda krije najveće festivalsko otkriće ili mogući kandidat za *Zlatnu palmu*. Pri tome zaboravljaju na činjenicu da nagrade etabliranih filmskih manifestacija poput Cannes, Berlina i venecijanske Mostre, za razliku od *Oscara*, ne služe ničemu i nimalo neće umanjiti redove za *Godzillu*. Stoga bi njihovo ukinuće bilo idealno rješenje jer su gotovo svi laureati vodećih

filmskih festivala bili i ostali osuđeni na getoizirano ozrače art-kina, trijumfirali oni u Cannesu ili ne, u čijem će mraku nadasve uživati sofisticirani filmofili. To vrijedi i za ovogodišnji kanski trijumf grčkog redatelja Thea Angelopoulosa, jednog od onih filmaša bez kojih sigurno ne može proći nijedno izdanje te respektabilne priredbe, iako njegova poetski intonirana priča o jednom teško bolesnom piscu i malom albanskom izbjeglicu s kojim će se sprijateljiti na samrti i koji će mu unijeti tračak nade u ono malo života koliko mu je preostalo (*Vječnost i jedan dan*) nije na razini njegovih prijašnjih ostvarenja.

Iznimka je Benignijev snažni i emotivni film *La vita e bella* koji se kao dobitnik *Grand Prix* svojom poetikom izdvaja iz ozloglašene kategorije tipičnog festivalskog filma već i samom činjenicom da su komedije veoma rijetki gosti na sličnim manifestacijama. Nakon Benignijeva kanskog trijumfa i



Vječnost i jedan dan – nagređeni film Thea Angelopoulusa



La vie revere des anges (Erick Zonca)

dodjele *Nobelove nagrade* za književnost velikom Dariu Fou, talijanska kultura zaista može biti ponosna. Zanimljivost je tim veća što su i jedan i drugi komičari, pri čemu takva neobična odluka festivalskog žirija idealno korespondira s ukusom članova švedske Akademije. I jedni i drugi nagradili su dva inteligentna umjetnika čiji se »buffone« senzibilitet ne uklapa najidealnije u kansko-nobelovske kanone.

Dominacija autorskih legendi

S druge strane, zlobnici su u izboru mitskog selektora Gillesa Jacoba često znali razotkriti tragove tipičnog francuskog lokalpatriotizma. Tako su se i u ovogodišnje 51. festivalsko izdanje uspjela ugurati čak četiri francuska filma prilično neujednačene kvalitete. Osobito je razočarao patetični Patrice Chereau svojim poluautobiografskim filmom *Ceux qui m'aiment prendront le train*, dok je francusku autorskiju reprezentaciju spasio humani rukopis talentiranog Ericka Zonca čije su glavne junakinje dijametralno suprotnih karaktera (femalne Elodie Bouchez i Natacha Regnier) zaslužno osvojile *Zlatnu palmu* u kategoriji najbolje ženske uloge. No, ta festivalska dominacija francuskih autora nije nikakva novost. Jer, Cannes kao mamutska priredba orijentirana ne samo na nezavisnu art-produkciju nego i na *mainstream* (nemojmo zaboraviti da se paralelno s festivalom održava i tradicionalni *Marche*), otvara važan prostor za globalnu promociju francuske nacionalne kinematografije. Uostalom, svaki me-



The Hole (Tsai Ming Liang)

đunarodni filmski festival sadrži u sebi prepoznatljiv *image* »lokalne fešte«, kolikogod on mislio »globalno«. U tome ni venecijanska Mostra kao najopasniji kansi konkurent nije nikakva iznimka, često forsišajući u svojoj programskoj konцепciji vlastitu kinematografiju, dok je direktor njenog ovo-godišnjeg 55. izdanja Felice Laudadio već najavio uvrštenje novog paralelnog programa *Talijanska renesansa* (odgovor na kansku selekciju *Cinemas en France*) kojom se predviđa veliki *comeback* talijanskog filma u globalne celuloidne trendove, s posebnim naglaskom na mladim autorskim naraštajima.

Ono što opravdano može iznervirati kanske medijske hodočasnike je selektorovo uporno inzistiranje na istim autorskim imenima koja se iz godine u godinu tradicionalno ponavljaju u službenoj festivalskoj selekciji, pri čemu nam njihovo neizostavno sudjelovanje prije svega može poslužiti za odredene komparativne izlete. Celuloidna autoanaliza u koju se upustio guru talijanske ljevice Nanni Moretti (*Aprile*) stilski i ideološki izravno se nadovezuje na njegov pret-hodni film *Caro diario*. Najnoviji rad Kena Loacha *My Name is Joe* nadasve dokazuje da se njegov autor mnogo bolje snalazi secirajući socijalne teme nego kad se upušta u snimanje ispolitiziranih pamfleta (*Carla's Song, Zemlja i sloboda*). Isto vrijedi i za Johna Boormana (*The General*), autora impresivne priče o dublinskom pljačkašu koji će u stilu novovjekog Robina Hooja napraviti seriju vrhunski isplaniranih pothvata nakon što ga je »zeznuo sistem«, postavši heroj ekonomski devastirane suburbije, ali i trn u oku policijskom naredniku koji mu se stalno nalazi za petama. Istodobno, osamdesetdevetogodišnji Manoel De Oliveira (*L'Inquietude*) i sedamdesetdvogodišnji Shohei Imamura (*Kanzo Sensei*) dokazali su da im na svu sreću još uvijek nije stalo do odlaska u mirovinu, iako ne možemo ostati ravnodušni na činjenicu da u njihovu rukopisu mahom dominiraju neizlječive bolesti, umiranje i smrt, kao što je to bilo očito i u rukopisu kanskog veterana Angelopoulosa. Jedino Imamura nije odustao od koketiranja s humorom u svojoj duhovitoj priči o liječniku i njegovom uvrnutom timu koji pokušava načiniti dovoljno snažan mikroskop ne bi li razotkrili uzročnik hepatitisa čija je epidemija pogodila jedno ribarsko selo uoči američke invazije na Hirošimu.

Toj neizostavnoj autorskoj reprezentaciji pridružio se i respektabilni tajvanski filmaš Hou Hsiao-Hsien koji je u rafiniranom rukopisu *Šangajskih cvjetova* posve napustio svoj hladni stil, približivši se vizualnom poetikom raskošnim kostimiranim dramama Zhanga Yimoua čiji se junaci doimaju poput oživjelih likova s kineskih porculanskih vaza. Jedine dodirne točke koje povezuju Hsiao-Hsienov najnoviji film s ranijim djelima odnose se na kompleksnu karakterizaciju likova i načine na koje isprepleće njihove složene odnose, uguravši ih u raskošan bordel u britanskoj zoni Šangaja u čijim se odajama njegove elegantne i ljubomorne kurtizane međusobno optužuju u svom vječnom suparništvu.

Najnoviji film njegova sunarodnjaka Tsai Ming Lianga, *The Hole* (*Rupa*), dijametralno je svojim senzibilitetom suprotan Hsiao-Hsienovu filmu. Dok Ming Liangov usamljeni junak vojačistički prodire u intimu svoje susjede s donjem kata,



Henry Fool (Hal Hartley)



Fear and Loathing in Las Vegas (Terry Gilliam)



Festen (Thomas Vinterberg)

promatrajući je kroz rupu koju je vodoinstalater iskopao na podu njegovog apartmana u koji se zabarikadiro nakon što je Taipej pogodila misteriozna epidemija, autor je u svom »ambijentalnom« rukopisu istodobno uspio dočarati toliko tjeskobnu i zastrašujuću atmosferu da se gledatelj tijekom projekcije osjeća kao da je uronio stražnjicu u lavor prepun hladne vode (snažna kiša neprestance lije kao iz kabla od uvodnog do završnog prizora). Njegovi junaci ne izgovaraju više od deset rečenica. Uz danski uvrnuti autorski tandem Von Trier & Vinterberg sa svojih deset celuloidnih zapovijedi (Šifra: *Dogma*), tajvanski redatelj Tsai Ming Liang u Cannesu je bio najatraktivnije autorsko ime. Ostaje nepoznanica zbog čega je festivalski žiri ignorirao njegovo remek-djelo (autorov prekrasan film *Živjela ljubav* prije tri je godine osvojio *Zlatnog lava* u Veneciji, a *Rijeka* je zasluzno trijumfirala u Berlinu).

Izleti u snove

Kako je ovogodišnji kanski filmski festival odmicao, postajalo je sve očitije da je jedini pravi trend, pojava velikog broja filmova koji su bili fascinirani snovima. Tsai Ming Liang (*The Hole*) razbija svoje duge i spore kadrove kičastim glazbenim brojevima u kojima sudjeluju njegovi mokri i usamljeni protagonisti, kreirajući u mašti svoj onirični svijet kao kontrapunkt njihovoj apokaliptičnoj stvarnosti.

Junak Benignijeva dramaturški neujednačenog, ali iskrenog, hrabrog i bajkovitog filma *La vita e bella* krije od svog sina surovu stvarnost konclogora u koji su deportirani i pokušava mu objasniti da su svi ti užasi koji ih okružuju samo najobičnija dječja igra. Snovi malog Nicolasa iz Millerova filma *La classe de neige* transformirat će se u noćnu moru s elementima *splattera*. Feminizirane *glam-rock* kreature iz Haynesove ekstravagancije *Velvet Goldmine* svoje će glamurozne snove prekriti debelim naslagama šminke i *glittera*, smatrajući da bi i Oscar Wilde bio pop-star da je živio u njihovo doba. Glavni junak prekrasnog Hartleyjeva filma *Henry Fool* razotkriva svoje snove u poeziji, a njegov tamnoputi kolega iz *Slama* Raymonda Joshue bježi od svoje surove *ghetto* svakodnevnice kroz *freestyle rap* stihove. Raoul Duke i njegov samoanski advokat dr. Gonzo pokušavaju u Gilliamovoj adaptaciji kultnog romana Huntera S. Thompsona *Fear and Loathing in Las Vegas* razotkriti tamniju stranu američkog sna na svom psihodeličnom tripu u kičastu metropolu kocke, naoružani raskošnom kolekcijom psihodeličnih koktela, sve dok iz svojih šarenih bočica ne ispiju posljednju kap sintetiziranog narkotika. Glavna junakinja halucinantnog Gavirijinog filma *Prodavačica ruža* tumara urbanim kaosom Medellina i prepušta se snovima s mirisom ljetila u kojima će se njena baka transformirati u Bogorodicu. A uvrnuti pripadnici vjerske komune iz pretencioznog Ripsteinova filma *El evangelio de las maravillas* u svojim će oni-



The General (John Boorman)

ričnim ritualima inscenirati prizore iz holivudskih biblijskih spektakala tragajući za vlastitim spasom.

Kanski lovci na senzacije koji obvezno moraju ispuniti svoje rubrike dostatnom količinom festivalskih bizarnosti sigurno bi odmahnuli glavom na ove snene izlete, ističući kako je dominantni tematski interes većine autora bila pedofilija, iako ova »zabranjena« tema nije nikakva novost. U njenoj je obradi najradikalniji bio *enfant terrible* američkog niskobudžetnog filma Todd Solondz (*Happiness*) koji se sličnom problematikom već pozabavio u svom prethodnom kultnom filmu *Welcome to the Dollhouse*, transformirajući rukopis u grotesknu psihosociološku studiju o odrastanju čiju poetiku mogu dešifrirati isključivo oni roditelji koji pate od nagomilanih frustracija iz vlastita puberteta i čije je djetinjstvo bilo nalik na noćnu moru. Njegov najnoviji film *Happiness* nije ništa manje provokativan u prikazu pedofilije, iako ona ne funkcioniра kao dominantna tema, kao što je to bio slučaj i s njegovim prethodnim radom, nego samo kao ledeni tuš

koji će u jednoj kraćoj ali mučnoj epizodi svog uvrnutog djeła servirati zbumjenom gledatelju. No, Solondz u svom rukopisu ne forsira grafički pristup u prikazu jedne zabranjene teme, već se dotični »tuš« odnosi na intimnu ispovijest uglednog građanina i (da bi apsurd bio veći) renomiranog psihijatra, koji će sinu razotkriti svoje pedofilske sklonosti nakon što mu prizna da je silovao njegova školskog prijatelja. Pri tome autor ne osuđuje svog bolesnog junaka niti želi preuzeti ulogu moralizatora, nego će jednu vrlo ozbiljnu temu začiniti farsičnim elementima. Ipak, duhovita Solondzova priča o tri sestre koja je uskovitlala nepotrebnu prašinu zbog jedne inkriminirane epizode, najzanimljivije je ostvarenje uvršteno u usporedni festivalski program *Ouinzaine des réalisateurs* (*Petnaest dana redatelja*) koji se, za razliku od njegovih prethodnih izdanja, ove godine nije mogao pohvaliti intrigantnijim naslovima, iako je proslavio tridesetu obljetnicu.

Ali uzavrela festivalska atmosfera i dalje savršeno korespondira sa završnom sekvencom Renoirova *French Cancan*, funkcionalirajući kao razuzdani spektakl boje i pokreta. No, ovogodišnji *French Can-Cannes* nije nimalo razočarao, predstavivši nekoliko vrlo zanimljivih naslova i barem četiri remek-djela (danski i tajvanski duo), a to je za takvu priredbu i više no dobro. Oni koji ne misle tako svoja su pera ionako već istrošili na »šokantne« reportaže s dodjele kanske porno nagrade *Hot d'Or*, iako se u usporedbi s nekim prizorima iz filmova uvrštenih u službenu festivalsku selekciju dočini *party* doimao poput dosadne zabave u staračkom domu. Uostalom, nije li kultni Lars Von Trier morao uposlijati jednu porno zvjezdu u prizoru svog suludog filma *The Idiots* jer nitko iz njegove vodeće (muške) glumačke ekipe nije uspio dotrčati pred redateljevu kameru s penisom u erekciji?

Dragan Rubeša

'French Can-Cannes' – 51. festival international du film '98.

UDC 791.61

A sort of a 'festival disease' can be detected in some of the film critics at the Cannes Film Festival. An obsession to be present at each and every projection, either of the films in competition or of those featured in many of the Cannes' additional programmes since that is where the greatest discoveries can be made. And these artistic discoveries are the essence of the festival – the Cannes Festival is basically a *cinephile* festival and not an Academy Awards indication of box office success. The permanent feature of the Cannes Film Festival is a constant presence of some of the »legendary« *auteurs*: e. g. Anghelopoulos, Loach, Boorman, De Oliveira, Imamura, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming Liang etc. Although this could be irritating for those who have made Cannes a place of their pilgrimage, it can help in gaining a better insight into the evolutionary currents within the Cannes Festival. As this years Festival advanced, it became obvious that there is a prevailing fascination with dreams or dreamlike scenes: Liang's *The Hole*, Benigni's *La vita è bella*, Miller's *La classe de neige*, Haynes' *Velvet Goldmine*, Hartly's *Henry Fool*, Joshua's *Slam* etc., all these films show either distinct oneirism or direct dream sequences. The trend of dealing with 'taboo' themes, set in the previous years, continues. This year the subject was paedophilia. More shocking scenes could be seen in the Cannes film programmes then in *Hot d'Or* porno awards party, which attracted the greatest publicity at the time. All in all, hot festival atmosphere greatly corresponds to the final sequence of Rennin's *French Cancan*, its hilarious spectacle of colour and movement. This year »French Can-Cannes« has not been a disappointment: it presented some interesting films, four masterpieces (Danish and Taiwan duo), and that is quite satisfactory.

Damir Radić

Rusko meso

Još prije nekoliko godina mlađi naraštaj hrvatskih filmskih kritičara, uz potporu dijela starijih pripadnika struke (Petar Krelja osobito je zaslužan za medijsku promociju) skovao je za ostvarenja tadašnjih studenata i svježih diplomanata ADU naziv mladi hrvatski film. Iako su u pitanju bili dominantno studentski radovi, uglavnom dokumentarni i igrani kratki metar uz pokoju TV dramu ili televizijski film, kritičari su u svojim generacijskim srodnicima vidjeli ohrabrujuću budućnost hrvatskog filma. Ponekad i bombastično promoviran, tzv. mladi hrvatski film u jednom se trenutku našao u defenzivi, a počeli su se javljati, ne može se reći neutemeljeni, prgorovi da je cijela stvar bila napuhana i to prije nego što je itko od »mladofilmaša« snimio »pravi« kinofilm.

No, prošle godine »mladci« uzvraćaju udarac, prije svega nevjerojatnim gledateljskim uspjehom Brešanova *Kako je počeo rat na mom otoku*, a onda i kritičarski hvaljenom Hribarovom *Puškom za uspavljivanje* (Oktavijan za najbolji dugometražni igrani film). Pridružio im se i Lukas Nola svojim prvim kinofilmom *Rusko meso*.

Dosad se uglavnom vrijednost »mladofilmaša« nije procjenjivala »po sebi«, nego u kontekstu kreativno najmračnijeg razdoblja hrvatske kinematografije (devedesete godine). Stoga je i orijentacija mladih autora filmskoj tradiciji i aktualnim svjetskim kretanjima – igralačkoj postmodernističkoj poetici, pronalaženju svježine u žanrovskim sklopovima, istraživanju i opisivanju (sumorne) zbilje – koja bi trebala biti normalna u generalno najpotentnijem dijelu krvotoka jedne suvremene europske kinematografije, doživljena kao nešto iznimno. U to vrijeme hrvatskim su filmom vladali (uz minimalne iznimke) ljudi, u najmanju ruku, jalovih kreativnih mogućnosti koje su uglavnom željeli nadomjestiti ideologijom, tj. famoznom »istinom o Hrvatskoj«, mada bi im kao filmašima trebalo biti poznato da je upravo tu najlakše primjenjiva davna Kurosawina rašomonska opservacija o prirodi istine. Negativan vrhunac takve prakse bio je rasistički Žižićev film (suscenarist Fabijan Šovagović) *Cijena života*, a za nadati se da smo posljednje trzaje takve orijentacije gledali u Schmidtovu *Božiću u Beču*, estetski i idejno jednako primitivnom ostvarenju u kojem je rasizam nadopunjjen ksenofbijom i, kako je zgodno u pretprišlom broju *Ljetopisa* primjetila Diana Nenadić, muškim šovinizmom.

Dakle, u takvoj alarmantnoj klimi tzv. mlatofilmaši bili su gotovo jedina opcija koju se moglo i trebalo poduprijeti – prije zbog širih kulturnih razloga, nego ostvarenih visokih

estetskih dosega, koji su se uostalom ionako u punoj mjeri tek očekivali. A ono što su »mladofilmaši« napokon ponudili u kinu, autentičnom prostoru filmske recepcije, naišlo je na različit prijem kritičara. Jurica Pavičić i Diana Nenadić, uz Krelju njihovi najustrajniji kritičarski potpornji, evidentirali su određene slabosti svojih favorita, ali generalno, njihova podrška nije oslabila, dok su neki drugi jedva dočekali te slabosti kako bi Hribara i društvo bacili u prašinu. Osobno smatram, što je naravno najjednostavniji ali čini mi se i najtočniji zaključak, da je o krajnjim dometima »mladofilmaša« još doista prerano govoriti. U najmanju ruku treba vidjeti Brešanov, Hribarov i Nolin drugi kinofilm, a da se ne spominje kako Salaj, Žarković i eventualno Vlatka Vorkapić svojim radovima tek trebaju ući u kina. Kad bi im se priključili gotovo zaboravljeni Goran Dukić i Dejan Jovović bila bi to već raskošna lepeza čiji bi zamasi možda proizveli trajniju svježinu hrvatskog filma, odnosno zadovoljavajući *mainstream*, rekao bi Jurica Pavičić. Naravno, od određenih zaključaka, koji se mogu donijeti na temelju dosad viđenog, ne treba bježati, ali njima nije odveć mjesto u ovom tekstu. Ipak, zgodno je povući paralelu između Hribara i Nole.

Hribarova igrana ostvarenja, rani studentski film *Prestanite jesti* i dobro poznate *Hrvatske katedrale*, karakterizira nedostatak »daha« – izvrsni uvodi s odlično postavljenim situacijama (u kojima pokazuje mnogo humornog dara), otprilike na polovici filma počinju mlitaviti i gubiti smjer; namjenski *Between Zagluhl and Zacharijas* i igrani kinoprivjenac *Puška za uspavljivanje* odlikuje pak intrigantna temeljna konцепцијa, ali i njezina više ili manje slaba realizacija. S tim u vezi zahvalna je komparacija *Puške za uspavljivanje* i Nolina *Ruskog mesa*, no ne prije digresije o Nolina prethodna dva televizijska igrana filma, Oktavijanima nagrađenima *Dok nitko ne gleda* i *Svaki put kad se rastajemo*.

Prvospomenuti je ostvarenje kojim je Nola prvi među »mladofilmašima« pokazao izrazitu sklonost žanrovskom filmu, ali i ono što naši kritičari vole nazivati stilskom razbarušenošću u njezinom pozitivnom vidu. Nola se pokazao i kao uvjernljiv prezentator pomaknutih živopisnih likova koje je sposoban profilirati u kratkim vremenskim odsječcima što je uvek značajna vrlina. Važno je istaknuti, osobito u vezi s *Ruskim mesom*, da je u *Dok nitko ne gleda* on jasno naznačio svoje filmofilstvo, gledateljsko iskustvo i spremnost da ga samosvjesno upotrijebi u vlastitim radovima. U *Svaki put kad se rastajemo* Nola se posvetio delikatnijoj temi (prognoštvo sagledano kroz individualnu sudbinu hrvatskog vojni-



Barbara Nola, Ivo Gregurević

ka i njegove male kćeri u Zagrebu za rata) i pokazao da itekako posjeduje senzibilitet i za suptilno intonirane priče i likove, pri čemu ga je tankočutan navještaj ljubavnog odnosa glavnih likova i formiranja nove obitelji navijestio kao autora u kojem je skriven velik dar za psihološko-egzistencijalne motive. U *Ruskom mesu*, pak, Nola se vraća postupcima promoviranim u *Dok nitko ne gleda*. Opet je riječ o izrazito žanrovske usmjerenom filmu, koji ovaj put ima naglašeniju socijalnu dimenziju. Priča govori o mladoj ženi Idi Palamar koja se u vrijeme Domovinskog rata zaposli u bordelu kako bi istražila smrt svoje sestre Laure, prostitutke koja je tamo nasmrt pretučena. Vlasnik bordela i krivac za Laurinu smrt je Vuk, manjakalni ovisnik o seksu i drogi koji obožava Elvisa, a unatoč kriminalnoj praksi za policiju ostaje nedodirljiv, manje zbog nedostatka dokaza, više zbog toga što je švercom oružja za hrvatsku vojsku državi u ratu itekako koristan. Ida neočekivana saveznika pronalazi u policijskom inspektoru koji je u bordelu na tajnom zadatku. Dalje se priča zapleće u klupko u kojem nekoliko likova igra dvostruku ili trostruku igru, zbog čega situacija postaje vrlo nejasna, pa i nelogična, no baš kao u Hawksovoј sasvim slobodnoj priagodbi Chandlerova *Velikog sna* gledatelj nema razloga za nezadovoljstvo, a kamoli uzbunu, jer Nola, poslije ču pokušati objasniti kako, sve drži pod kontrolom.

Vratimo se sad usporedbi Hribarove *Puške za uspavljivanje i Ruskog mesa*. Načelno, Hribar je film bolje, intrigantnije postavljen. Hribar barata velikim brojem zanimljivih likova i razvedenom fabulom od nekoliko nizova i podnizova. Likovi nisu samo zanimljivi, nego i dobro profilirani i podosta zaokruženi. Odnosi među njima odlično su isprepleteni, a situacija (anti)junaka između dviju živopisnih žena, od kojih je svaka na svoj način privlačna, psihološki jako dobro dana. Značajan je prigovor pritom da se Hribar formiravši situaciju ljubavnog trokuta njome dalje, nažalost, gotovo nije bavio, čime se odrekao najzanimljivijeg motiva koji je u filmu uspostavio. S druge strane Nola u svom filmu slabije profilira likove i odnose. Npr. lik prostitutke koju odlično igra Nina Violić snažno je uveden u radnju, no tijekom filma Nola na njega sasvim zaboravlja, ni izbliza ne iskoristivši sve ono što mu je sjajno raspoložena Violićeva nudila. Slično je i s likom 'madame', s tim da Nataša Dorčić nije bila toliko impresivna. Lezbijskom odnosu snažne i odlučne Ksenije Ugrine i nježne, gotovo andeoske Dijane Bolanče (briljantna glumačka izvedba), koji se u završnici pokaže ključnim motivom raspleta, mogao je posvetiti više pozornosti, a i Vukova oopsesija Elvisom trebala je biti podrobnejše razrađena. Mladi bračni par u čijoj se kući dogodi završni masakr zaslужio je nešto više prostora, a da slatkoputena Nađa Perišić (potpuno zaboravljena) nije iskoristena barem za dekoraciju sasvim je neshvatljivo. Poseban je pak slučaj glavnog lika Ide



Filip Šovagović, Ivo Gregurević

(vrlo dobra Barbara Nola) kojoj Lukas posvećuje puno vremena i daje dosta prostora, no ipak ostaje na površini njene psihe, i to nakon što je intrigantno poručio da je to žena čiji je san (za razliku od prostitutki kojima se pridružila i koje maštaju o djeci i frizerskim salonima) da bude baš prostitutka i koja, premda izrazito kultiviranja od ostalih, bez ikakvih problema počinje obavljati tu djelatnost. Lik Ide jasna je točka na kojoj se vidi raspršenost Nolinih težnji i koncentracije. Kad ju snima za vrijeme ispovjednog razgovora u krupnom planu skokovitim rezovima očito je da želi, a u određenoj mjeri i uspijeva, postići psihološku poetičnost kakvu je Godard znao podariti svojim ženskim likovima. U tim trenucima *Rusko meso* ima obilježja psihološkog filma, ili, uvažavajući širi žanrovske kontekst, krimića s izraženom psihološkom dimenzijom. No dalje tijekom filma Nola će psihologiju svoje junakinje zanemariti, djelomice i stoga što će dio zbivanja promatrati iz perspektive glavnog muškog lika (solidni Goran Grgić), no ponajviše zbog inzistiranja na žanrovskoj okosnici.

Jednako kao što mu težište leti s jednog lika na drugi, ne zauokruživši nijednog, tako mu je i stil vrlo neu Jednačen. Film otvara nizom kratkih, naglo prekidanih kadrova, uvodi okvirne crno-bijele, TV-reportažne, skokovito rezane kadrove, koje kombinira s prizorima kobne noći u kojoj se dogodilo Laurino ubojstvo, koje opet karakterizira izrazita mon-

tažna dinamičnost te dinamičnost zbivanja u kadru (tu je i uporaba kosog kadra); nakon stilski i značenjski burnog uvoda slijedi smirenje koje će Nola po potrebi i instinktu s vremenom na vrijeme narušavati različitim postupcima poput opisanog Idinog »poetskog miniportreta«, prizora vođenja ljubavi u liftu pod pjenom protupožarne naprave ili sekvencom krvavog obračuna. Miješa dakle Nola svašta (treba tu dodati i brojne igralačke postupke – od *campa* i *cameo rola* preko citata /Laura Palamar/ dakako upućuje na Lynchovu Lauru Palmer iz *Twin Peaks*/, do miješanja fikcije i zbilje – prvu Idinu mušteriju, 'romantičara' koji se želi ljubiti, glumi sam Lukas, stvarni suprug glumice koja utjelovljuje Idin lik, moglo bi se reći jedina osoba ispred i iza kamere koja ima moralno-emotivno pravo na njezinu inauguraciju u svijet prostitucije), no pri tom svakim pojedinim sastojkom barata uvjernljivo, a vezivno tkivo dvostruko je učvršćeno. S jedne strane značenjski – Nola bez problema zaokružuje, kako je rečeno, u određenoj mjeri problematičnu priču i likove time što su sva istaknutija muška lica više ili manje negativna – nemoralna i nekarakterna, pa ih bez problema na kraju likvidira, a što se tiče ženskih likova, one su ionako kurve, a koga je briga za njih (Clinta Eastwooda naravno, ali on ovom prilikom nije relevantan). S druge, važnije strane, Nola raspršenu cjelinu drži na okupu onoliko koliko je potrebno svojom, nazovimo to tako, režijskom energičnošću. To je taj neuhvatljiv dio režijskog djelovanja gdje režija više nije samo kon-



Ksenija Ugrina, Nada-Perišić Nola

kretno umijeće nego »ono nešto« što izmiče definiranju, o čemu su mnogi raspredali, a neki još tvrde da se radi o mi-

stifikaciji. Bilo kako bilo, činjenica je ipak da neki znaju režirati, pa im to itekako pomogne pri konačnom dojmu o njihovim filmovima (npr. Spielberg koji većinu svojih značenjski ljigavih filmova uspijeva, samo zahvaljujući režiji, dovući preko praga gledljivosti), a neki ne samo što znaju, nego još imaju, zahvaljujući tom režijskom *special feelingu*, sposobnost kreiranja intenzivnih pulsirajućih cjelina, kao što je ovde slučaj (drugdje na djelu može biti tvorba suptilnih ugođaja, meditativne ili metafizičke atmosfere itd.), pored kojih većina eventualnih motivacijskih, profilacijskih i svakakvih drugih prijepora i nedostataka pada na marginu.

Zaključkom da Lukas Nola ima taj osjećaj, ili nešto od njega, što se na različite načine pokazalo u sva tri njegova filma, može se objasniti zašto *Rusko meso* – racionalno sage-davajući, »na suho« analizirajući inferirono ostvarenje *Puški za uspavljanje* – na doživljajnom planu ostavlja puno bolji dojam. Nola je, barem je dosad tako bilo, jači režiser od Hribara i stoga njegovi filmovi odnose prevagu. Usporedba zadnjih njihovih rada ostavlja me tako u prije stečenom uvjerenju kako je Nola najdarovitiji »mladofilmaš«, a nije nevažno ni to da se on u svom radu oslanja na tragove Godarda, Almodovara, odnosno Lune, Tarantina, odnosno Rodrigueza. Igralačka poetika i uopće jedan, recimo tako, neučišćen modernistički izričaj nikad nisu dobro stajali u hrvatskoj kinematografiji (dva jedina hrvatska cijlovečernja filma koja su iznikla, izravno ili manje izravno, iz Godardova okrija jesu Radićeva *Živa istina* i Rušinovićev *Mondo Bobo*), stoga je takva Nolina orientacija (prilično je zamjetna i kod Hribara) itekako dobrodošla. Iako, moram priznati, da zasad ni Nola ne unosi u hrvatski film onoliku dozu kreativne ekscentričnosti i posvemašnje nesputanosti kakvu osobno priželjkujem.

Damir Radić

Russian Flesh

UDC: 791.43(049.3)

The author begins by placing the reviewed film in a wider context of Croatian film production of the nineties and than proceeds to analyse it. *Russian meat* is a film of great stylistic dispersion, but the director and scriptwriter Lukas Nola, thanks to his exquisite talent for directing, easily makes up for possible inadequacies, composing a compact structure out of scattered elements. One of the significant traits of the film is also Nola's playfulness because of which he could be viewed in the context of the authors such as Godard, Almodovar, Luna, Tarantino and Rodriguez, although Croatian film did not yet achieve such a high degree of creative eccentricity and freedom.

Filmski repertoar*

uredio: Igor Tomljanović

ANASTASIA

SAD, 1997. – pr. Twentieth Century Fox, Fox Family Films, Don Bluth, Gary Goldman, izv. pr. Maureen Donley. – sc. Susan Gauthier, Bruce Graham, Bob Tzudiker, Noni White, r. Don Bluth, Gary Goldman, mt. Fiona Trayler. – gl. David Newman, sfg. Michael Peraza. – glasovi: Meg Ryan, John Cusack, Kelsey Grammer, Christopher Lloyd, Hank Azaria, Bernadette Peters, Kirsten Dunst, Angela Lansbury. – 94 minute. – distr. Continental film.

Još od sredine 80-ih kada je Disneyjev filmski odsjek upao u kratkotrajnu križu, veliki hollywoodski studiji pokušavaju se ubaciti na njegov teritorij. Najagilnijima su se pokazali Spielbergov Amblin i Warner Bros, no njihovi filmovi nikad nisu uspjeli ozbiljnije ugroziti Disneyjev monopol koji se nakon uspjeha *Ljepotice i zvijeri*, *Aladdina* i osobito *Kralja lavova* uistinu doima poput neosvojive tvrdave. O kakvim je novcima riječ možda ponajbolje govorи činjenica kako je među 20 najgledanijih filmova svih vremena na videu čak 13 Disneyjevih crtića, a i tri prva mjesta rezervirana su za njega – sasvim dobar razlog da se u Hollywoodu ne predaju tako lako. Uz uporni Warner, novi kontranašapad sada predvode novoosnovani animirani odsjek 20th Century Foxa i Spielbergov DreamWorks. Sudeći po prvom Foxovu crtanom projektu, čini se da u Hollywoodu još nisu naučili lekciju – nisu naime zapazili kako su glavni izvršitelji većine neuspjelih konkurenata Disneyjevim crtićima, kao što su *Čudotvorni grm*, *Davno zaboravljen na zemlja* i *Palčica* bili odmetnuti Dis-

neyevi crtači Don Bluth i Gary Goldman. U njihovim filmovima zapaža se animatorska sigurnost koju su baštini radom kod Disneyja, no maštovitost, humor i naglašeniji autorski pristup nikad im nisu bili jača strana, zato se većina njihovih filmova doživljava kao više ili manje uspjeli Disneyjevi derivati.

Svoj animirani prvijenac, film *Anastazija*, Fox je opet povjerio prokušanom duetu, a ono što je od njega ispalo samo je podebljalo spomenutu postavku. Riječ je o animiranoj rekreaciji davnog filmovane priče o ruskoj princezi za koju se vjerovalo kako je jedina iz carske obitelji uspjela preživjeti smaknuće u Oktobarskoj revoluciji. Bluth, Goldman i brojna scenaristička ekipa više manje vjerno prepričavaju priču o Anastaziji koja je pretrpjela amneziju pa ju mladi prevarant Dimitrij vodi u Paris kako bi od njezine bake dobio nagradu što ju je pronašao. Kako bi se spustio starosni prag potencijalnoga gledateljstva, toj je klasičnoj ljubavnoj melodrami pridodan lik svećenika Raspućina koji u filmu zamjenjuje revolucionare i svojim prokletstvom izaziva bunu i smaknuće carske obitelji. Iako je njegov lik daleko najzabavniji u cijelom filmu, šavovi između njegovih dionica i ostatka priče toliko su vidljivi, da ih ne mogu zamaskirati ni izvrsno izvedene akcijske sekvence na brodu i u vlaku, ni duhoviti dijalazi između Raspućina i njegova vjernog pratitelja, albino šišmiša Bartoka. Ljubavna priča između Anastazije i Dimitrija mnogo je kon-

vencionalnija zamišljena, no ono što u iigranoj verziji spašava Oscarom nagrađena Ingrid Bergman, ipak ne može nadomjestiti crtana imitacija Sandre Bullock pa čak ni kad joj glas posuđuje Meg Ryan.

Ipak nije *Anastazija* toliko loš film koliko se doima u usporedbi s konkurentima iz Disneyjeva studija – bogati kolor, raskošni cinemascop, prihvataljivi glazbeni brojevi i dobar timing čine ju sasvim gledljivim, povremeno čak i zabavnim djelcem. U sve jačoj animiranoj konkurenciji, to ipak nije dovoljno, a uz zastarjeli koncept i tek osrednju realizaciju, glavni je razlog komercijalnog neuspjeha *Anastazije* posve promašena ciljna publika, točnije klinci koji, imali 4 ili 8 godina svejedno, slabu mare za balavu rusku kraljevnu u potrazi za vlastitim identitetom i obiteljskom srećom, dok starci mudro šute i koriste priliku prije nego se u kinima pojavi neki pravi Disneyjev crtic.

Igor Tomljanović

BRAĆA BLUES 2000 / BLUES BROTHERS 2000

SAD, 1998. – pr. Universal Pictures, Dan Aykroyd, Leslie Belzberg, John Landis. – sc. Dan Aykroyd, John Landis, r. John Landis, d. f. David Herrington, mt. Dale Beldin. – gl. Paul Shaffer, sfg. Bill Brodie. – ul. Dan Aykroyd, John Goodman, Joe Morton, J. Evan Bonifant, Steve Cropper, Aretha Franklin, James Brown, B. B. King. – 124 minute. – distr. Kinematografi Zagreb.

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

Pregledom repertoara obuhvaćen je i obraden ukupno 21 film. Od toga 18 filmova iz SAD, 1 iz Velike Britanije, 1 iz Kanade, te 1 koproducijski film (Francuska/Japan).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (4), Continental film (2), Kinematografi Zagreb (10), UCD (5).



Braća Blues 2000

Nakon dvadesetak godina zatvora (koji ga je čekao na kraju originala), Elwood Blues (Aykroyd) pušten je na slobodu. Tek tada saznaje da je Jake Blues u međuvremenu umro, te se za početak zapošljava u baru s egzotičnim plesačicama koji vodi njegov nekadašnji bubenjar. Elwood odlučuje ponovno okupiti band, a uz stare članove pridružuju mu se i barmen Mack (Goodman), te desetogodišnji Buster (Bonifant) kojega dobiva na čuvanje na par sati u sirotištu. Tamo saznaje i da je čovjek koji mu je bio kao otac imao nezakonitog sina, Cabela, koji je sada policajac. Elwood ga moli za pomoć i ujedno mu nudi mjesto u bandu, ali ga on odbija. Kako je Buster ostao s Elwoodom, u sirotištu smatraju da ga je oteo, te ga traži policija predvođena Cabelom. Uz to, na putu do mjesta gdje se održava natjecanje bandova, sukobit će se i s ruskim mafijom i s militantnim rasistima.

Veliki hendičep za nastavak svakako je bila smrt Johna Belushija kojom su Blues Brotherski doslovno prepovoljeni. Planirani nastup James Belushija nije se ostvario, te su uvedena čak tri zamjenska lika koji zbog brojnosti na dobivaju dovoljno prostora. Iako je izgledno da bi John Goodman (koji je s Aykroydom već i prije nastupao pjevajući blues) mogao i sam iznijeti taj zadatak. Ipak glavni problem je potpuna neinventivnost scenarija koji bi se mogao shvatiti prije kao remake ili hommage originalu, nego kao njegov nastavak. Ono što je u filmu dobro je glazba koje na sreću ima na pretek, te je bolje orijentirati se više na slušanje, a manje na gledanje. To je pogotovo vidljivo u zadnjih desetak minuta kada je prikazana samo svirka, a taj dio ispada najzanimljiviji, što svakako nije dobra prepo-

ruka za film (ali je za soundtrack). Gostujući glazbenici su zaista impresivni, te se pojavljuju Aretha Franklin, James Brown, B. B. King, Wilson Pickett, Eddie Floyd, Erykah Badu, Eric Clapton, Bo Diddley, Isaac Hayes, Travis Tritt, Stevie Winwood, Grover Washington Jr., Dr. John, a i to je samo izbor.

Sanjin Petrović

CRVENI UGAO / RED CORNER

SAD, 1997. – pr. MGM, Avnet/Kerner Productions, Jon Avnet, Jordan Kerner, Charles Mulvehill, Rosalie Swedlin, kpr. Martin Huberty, Lisa Lindstrom, izv. pr. Gail Katz, Wolfgang Petersen. – sc. Robert King, r. Jon Avnet, d. f. Karl Walter Lindenlaub, mt. Peter E. Berger. – gl. Thomas Newman, sfg. Richard Sylbert. – ul. Richard Gere, Bai Ling, Bradley Whitford, Byron Mann, Peter Donat, Robert Stanton, Tsai Chin, James Hong. – 119 minuta. – distr. Kinematografi Zagreb.

U osamdesetima je Richard Gere bio jedna od najsajnijih filmskih zvijezda poglavito zahvaljujući globalnim uspjesima Oficira i džentlmena i Američkoga žigola. No s godinama Gere je biraо sve čudnije i lošije projekte pa je njegova slava bliјedila sve do golemog uspjeha Zgodne žene. No, taman u to vrijeme Gere se više počeo zanimati za Dalai Lamu i Tibet a manje za svoju karijeru pa su Zgodnu ženu u pravilu slijedila filmska razočaranja. U svojem pretposljednjem filmu, Iskonski strah Gere je tumačio ulogu inteligentnog i spretnog odvjetnika što mu se očito jako svidjelo, jer je sličnu ulogu prihvatio i u najnovijem projektu Crveni ugao. Osim toga taj se film bavi besčutnim kineskim pravosudnim sustavom što je naravno odgovaralo Gereu koji posljednjih godina ionako kritizira Kinu i njenu vladu.

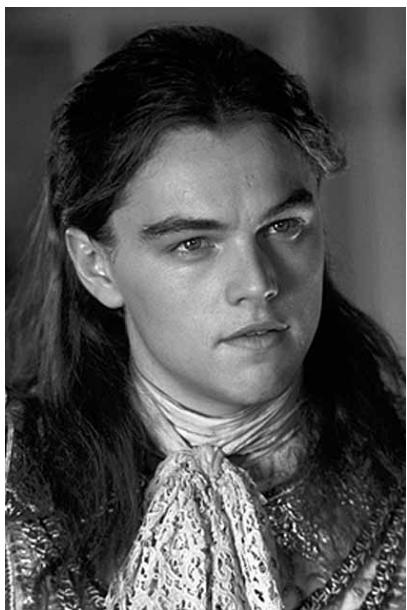
U Crvenom uglu Richard Gere je Jack Moore, brilljantni odvjetnik i savjetnik moćnog američkog konglomerata koji pokušava ući u Kinu. Mooreova je zadaća sklopiti ugovor za satelitsku komunikaciju, što je ujedno i prvi takav spis koji je odobren od tamošnje vlasti. No, Moore se jedno jutro budi s mrтvom djevojkicom u svojoj postelji nakon čega biva optužen za ubojstvo. Uz pomoć mjesne odvjetnice Shen (Bai Ling),

Moore će pokušati dokazati svoju nevinost i razotkriti zavjeru koja seže do samoga vrha kineskoga državnog ustroja. Iako nije naišao na osobit odjek publike i kritike Crveni ugao je svejedno solidan i gledljiv film koji će na videu izgledati još bolje nego što se činio na velikom platnu. Redatelj filma je iskusni Jon Avnet (Pohane zelene rajčice, Imitator) koji se solidno snalazi u žanru trilera pa Crveni ugao ipak nudi dostatno uzbudjenja i napetosti koje ga čine gledljivim. Najveća mana filma jest redateljevo kolebanje o konačnoj njegovu izgledu, jer Crveni ugao na trenutke izgleda poput zatvorske drame, pa zatim nalikuje na klasični triler a postoje i elementi špijunskog filma (upletenost kineske vlasti u ubojstvo) pa je upravo to kolebanje činilo da Crveni ugao kao cjelina ne funkcioniра baš najbolje.

Denis Vukojić

ČOVJEK U ŽELJEZNOJ MASKI / THE MAN IN THE IRON MASK

SAD, 1998. – pr. United Artists, Russ Smith, Randall Wallace, kpr. René Dupont, Paul Hitchcock, izv. pr. Alan Ladd Jr. – sc. Randall Wallace prema romanu Alexandrea Dumasa, r. Randall Wallace, d. f. Peter Suschitzky, mt. William Hoy. – gl. Nick Glennie-Smith, sfg. Anthony Pratt. – ul. Leonardo DiCaprio,



Čovjek u željeznoj maski

Jeremy Irons, John Malkovich, Gérard Depardieu, Gabriel Byrne, Anne Parillaud, Edward Atterton, Peter Sarsgaard. – 117 minuta. – distr. Kinematografi Zagreb.

Pseudopovjesni mačevalački filmovi proizvedeni posljednjih godina u Hollywoodu na prilično su lošem glasu, i to ponajprije zbog općeg poglupljivanja (neki bi rekli amerikanizacije). U takvim raspravama ne treba ipak smetnuti s uma kako i samo fabuliranje te dramaturška kompetencija posljednjih godina, pa čak i desetljeća, znaju nepopravljivo zakazati pod kalifornijskim suncem, osobito kada se reciklira kulturni sadržaj europskog podrijetla. *Čovjek sa željeznom maskom* doima se poput neskladne i nezgrapne priče, napuhane preko svake mjere, no u drugoj polovici filma povиšeni je ton u znatno manjoj mjeri uzrokom napornog nesklada. Moglo bi se zato ustvrditi kako imaju pravo oni kritičari koji tvrde kako je scenarij glavni problem i suvremenog Hollywooda i toga djela.

Od međunarodne zvjezdane petorke u glavnim ulogama samo je Gabriel Byrne ostavio traga u ulozi D'Artagnana, dok se John Malkovich osramotio u ulozi Athosa. No, kako Wallaceovu filmu ne treba posvećivati preveliku pozornost, tu žanrovsku prigodu još vrijeđi iskoristiti i za podsjećanje na *D'Artagnanovu kćи Bernarda Taverniera*, vrlo uspijao i inteligentan film, uzoran primjer poticajnog i inteligentnog čitanja toga žanra.

Nikica Gilić

ČUVARI ZAKONA / U. S. MARSHALS

SAD, 1998. – pr. Warner Bros., Kopelson Entertainment, Anne Kopelson, Arnold Kopelson, kpr. Stephen Brown, izv. pr. Keith Barish, Roy Huggins. – sc. John Pogue, r. Stuart Baird, d. f. Andrzej Bartkowiak, mt. Terry Rawlings. – gl. Jerry Goldsmith, sfg. Maher Ahmad. – ul. Tommy Lee Jones, Wesley Snipes, Robert Downey Jr., Kate Nelligan, Joe Pantoliano, Iréne Jacob, Daniel Roebuck, Tom Wood. – 127 minuta. – distr. Kinematografi Zagreb.

Pravo je čudo što nastavak velikog hita *Bjegunac* nije prije ugledao polumrak kino dvorana. Razloge nedvojbeno treba potražiti u preuzuetosti Tommy



Darovi mržnje

Lee Jonesa, glumca koji je u originalu glumio sporednu ulogu, ali za koju je ipak dobio Oscara. Nažalost, nastavak nije režirao Andrew Davis, nekad snimatelj koji je zanat akcijskog redatelja ispekao surađujući sa Stevenom Seagallom. Davis zna što mu je činiti pri susretu s takvom vrstom projekata. On se smjesti okreće isključivo akciji, a sve ostalo pokušava ispričati u trku. Stuart Baird, inače ugledni montažer, ipak se slabije snalazi u redateljskom stolcu. On sjajno riješava pojedine situacije, ali mu cijelina baš i ne drži vodu. Tako se *Čuvaci zakona* pokrenu s mrtve točke tek nakon pola sata, što je za film koji bi htio biti akcijskim spektakлом, u najmanju ruku nedopustivo. Nakon predugog uvoda, Baird se okreće isključivo potjeri, nastojeći oblikovati nekoliko zanimljivih situacija, realiziranih u živopisnom okolišu. U tim će trenucima na svoje doći ljubitelji filmske akcije, ali si nikako ne smiju dopustiti luku postavljanja suvišnih pitanja. U suprotnom cijela situacija pada u vodu i gledatelj je sučeljen s nizom nelogičnosti i dramaturških dvojbi. Istini za volju, od akcijskog filma publika mahom očekuje da im pokrene adrenaljin. Stuart Baird to uspijeva, pa u biti *Čuvaci zakona* izvršavaju svoju primarnu zadaću. U američkom filmskom životu to je sasvim dovoljno za prolaz. Pridodamo li sudjelovanje Wesleya Snipesa, koji se po tko zna koji put nastoji predstaviti kao autohton akcijski junak, te doba u koje su se *Čuvaci zakona* pojavili u kinima (ljetna filmska suša), i čini se da ne treba tražiti više.

Mario Sablić

DAROVI MRZNJE / A THOUSAND ACRES

SAD, 1997. – pr. Via Rosa Productions, Prairie Films, Propaganda Films, Touchstone Pictures, Beacon Communications, Marc Abraham, Lynn Arost, Steve Golin, Kate Guinzburg, Sigurjon Sigvatsson, kpr. Diana Pokorny, izv. pr. Arman Bernstein, Thomas A. Bliss. – sc. Laura Jones prema romanu Jane Smiley, r. Jocelyn Moorehouse, d. f. Tak Fujimoto, mt. Maryann Brandon. – gl. Maryann Brandon, sfg. Dan Davis. – ul. Michelle Pfeiffer, Jessica Lange, Jennifer Jason Leigh, Colin Firth, Keith Carradine, Kevin Anderson, Pat Hingle, Jason Robards. – 104 minuta. – distr. BLITZ.

DOBRI WILL HUNTING / GOOD WILL HUNTING

SAD, 1997. – pr. Miramax Films, Lawrence Bender, kpr. Chris Moore, izv. pr. Su Armstrong, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Jonathan Gordon. – sc. Matt Damon, Ben Affleck, r. Gus Van Sant, d. f. Jean Yves Escoffier, mt. Pietro Scalia. – gl. Danny Elfman, sfg. Melissa Stewart. – ul. Robin Williams, Matt Damon, Ben Affleck, Stellan Skarsgård, Minnie Driver, Casey Affleck, Cole Hauser, John Michton. – 126 minuta. – distr. UCD.

Mada je, prema vlastitim riječima, sve svoje filmove snimio s novcem bliskim holivudskim financijskim izvorima, a prethodni *To Die For* (*Žena za koju se umire*) i službeno realizirao u sklopu holivudskog producijskog sustava, tek je *Dobrom Willom Huntingom* Gus Van Sant postigao pravi holivudski proizvod. Priča o genijalcu koji dolazi s



Dobri Will Hunting

rubnih slojeva društva i unatoč svim preprekama, a uz pomoć čovjeka koji ga jedini potpuno razumije, ostvaruje američki san, tipičan je slinavi holivudski recept, prepun patetike i poučavanja. Nema tu ničeg od subverzije koja je krasila prijašnje Van Santove filmove – nema droge, nema homo(bi)seksualizma, nema putovanja kao nomadske alternative konvencionalnom sjedilačkom građanskom načinu života, nema satire ni crnog humora, nema autentično romantičarsko-anarhoidnih pustolovnih junaka nevine duše i plemenita srca – samo standardni holivudski sentimentalizam uslijed kojeg Matt Damonov Will Hunting ni slučajno ne može stati uz bok Riveru Phoenixu u *Mom privatnom Idaho* ili Umi Thurman u *Bluzu kaubojski*. Uostalom, ne tumači slučajno lik prosvjetiteljskog psihijatra baš Robin Williams, sinonim holivudske ljige, kao što ni *Dobri Will Hunting* ne asocira slučajno na Gilliamova *Kralja ribara* (čudak koji svojim djelovanjem izaziva pročišćenje samouvjerenja junaka, pri čemu taj čudak nosi u srcu

jednu davnu, nikad prežaljenu premiunu ljubav, a i samom mu dobro dođe malo prosvjetljenja; junak koji ima problema s djevojkom spram koje je nepravedan, ali kojoj će se pročišćen vratiti), jedan od najneukusnijih primjera holivudskog patetično-pretenčionog slinavljenja s kojim se u novije vrijeme može nositi samo Spielbergovo *Carstvo sunca*. No u fazi režijske realizacije Van Sant se izdiže iznad ubičajenih holivudskih obrazaca te uspjeva držati pod kontrolom Williamsa, ne dopustivši mu gotovo ni jedan moment glumatanja, a cijelom filmu podaruje suptilnu ugodajnu intonaciju koja može stvoriti dojam da je riječ o ostvarenju koje ima određenu, kako se to zna reći, težinu. Ipak, jedino mjesto u filmu gdje sam naslutio izvornog Van Santa onaj je kratki prizor kad se Matt Damon i skupina njegovih prijatelja vraćaju ujutro nakon cjelonoćnog provoda automobilom u svoj kvart. Buđenje dana, pospanost tulumaša, osjećaj praznine što se mijesha s toplinom po-

znatih zgrada i ulica – to su trenuci koje hvata umjetnik od formata.

Damir Radić

DUGI OPROŠTAJ / CHINESE BOX

Francuska, Japan, 1997. – pr. Le Studio Canal+, NDF International, WW Productions, Jean-Louis Piel, Lydia Dean Pilcher, Wayne Wang, kpr. Heidi Levitt, Jessinta Liu, izv. pr. Reinhard Brundig, Akiori Inaba, Jean Labadie, Michiyo Yoshizaki. – sc. Jean-Claude Carrière, Larry Gross, r. Wayne Wang, d. f. Vilko Filač, mt. Christopher Tellefsen. – gl. Graeme Revell, sfg. Chris Wong. – ul. Jeremy Irons, Li Gong, Maggie Cheung, Michael Hui, Rubén Blades, Russell Cawthorne, Jared Harris. – 99 minuta. – distr. UCD.

Samo je jedan film bio potreban kinесkom redatelju Wayneu Wangu da u kritičara stekne kredibilitet koji mu jamči poseban status kod svakog novog filma. Kredibilitet stečen *Dimom* i donekle *Dimom u lice*, Wang je, pak, ola-

ko prokockao već sljedećim ostvarenjem, *Dugim oproštajem*. Scenarij glasovitog scenarista Jeana-Claudea Carrerea (proslavio se suradnjom s Luisom Bunuelom u *Ljepotici dana*, *Diskretnom šarmu buržoazije* i *Tom mračnom predmetu želja* ali i nizom drugih plodnih suradnji s velikim redateljskim imenima) kroz o oboljelom britanskom novinaru u Hong Kongu i o njegovoj nedostiznoj ljubavi pokušava problematizirati trenutak predaje Hong Konga kineskim vlastima. No, kako to već obično biva u slučajevima kada se priče koriste tek kako bi se mudro poentiralo, tako i *Dugi oproštaj* pati od viška ambicija i manjka sadržaja. Da Jeremy Irons nije opterećen smrtonosnom bolešću, da ne provodi pola filma u filozofskoj potrazi za hongkonškim bitkom, da Gong Li ima malo više filmskog prostora, *Dugi oproštaj* mogao je biti uistinu efektna melodrama. Ovakvo, tek u rijetkim trenucima opuštanja možemo prepoznati onog Wanga kojega se sjećamo iz *Dima*, dok većinu prostora zauzima pretenciozna vizuelno-auditivna zbrka s mnogo jeftine simbole i još jeftinijih poruka kojima filmski medij i nije nužno potreban.

Igor Tomljanović

IGRA / THE GAME

SAD, 1997. – pr. PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Steve Golin, Cen Chaffin, kpr. John Brancato, Michael Ferris, izv. pr. Jonathan Mostow. – sc. John Brancato, Michael Ferris, r. David Fincher, d. f. Harris Savides, mt. James Haygood. – gl. Howard Shore, sfg. Jeffrey Beecroft. – ul. Michael Douglas, Sean Penn, James Rebhorn, Deborah Kara Unger, Peter Donat, Carroll Baker, Anna Katařina, Armin Mueller-Stahl, Charles Martinet. – 128 minuta. – distr. BLITZ.

David Fincher iza sebe ima samo triigrana filma, ali ga mnogi kritičari ubrajaju među najzanimljivije nove Hollywoodske autore. Dakako, prestižni status on nije stekao na osnovi relativno neupečatljiva trećeg nastavka sage o *Alienu*, nego temeljem impresivnog filma *Sedam*. No, već se na osnovi spomenuta dva rada dalo zaključiti kako je riječ o filmašu koji posebnu pozornost poklanja vizualnoj domeni svojih ostvarenja. To nije nimalo iznenadujuće, jer je riječ o filmašu poniklom



Igra

u miljeu glazbenih i reklamnih spotova. Sklon tjeskobnim sižeima, Fincher je nedvojbeno najimpresivniji u tvorbi depresivne ugodajnosti. *Sedam* je, barem za sada bio vrhunac takve taktike, ali za njim tek djelomice zaostaje njegovo najnovije ostvarenje, *Igra*. I tu je riječ o neizvjesnom trileru koji povremeno koketira obrascima horora. U velikoj mjeri je to zasluga solidnog scenarija Johna Brancata i Michaela Ferrisa. Njihov je zaplet gotovo genijalan, te u najmanju ruku inteligentan. Predvidjeti razvoj događaja je doista teško, što je rijetkost u sličnim suvremenim predstavnicima te filmske vrste. U rukama stiliste poput Finchera, napetost je zadržana do samog raspleta, a film je potencira fotografijom niskog ključa koja obiluje prijetećim sjenama. Osim po svojoj likovnosti, *Igra* još u nečemu podsjeća na *Sedam*. Naime, i tu gledatelj stječe dojam kako se događaji redaju shodno nekakvoj neprimjetnoj manipulaciji, odnosnom, iza svega očito

postoji nekakav plan, ali ga je nemoguće dokučiti iz perspektive glavnog junaka, što je ujedno i gledište publike. Dobar je posao Fincher napravo dodjelivši glavnu ulogu svestranom Michaelu Douglasu, kojem još bolje sekundira Sean Penn. *Igra* je domišljat triler maštovitog filmaša, koji se svojim izgledom uklapa u glamurozni trend američkog filma, ali nudi mnogo više od standardizirane novohollywoodske konfekcije.

Mario Sablić

JACKIE BROWN

SAD, 1997. – pr. Lawrence Bender Productions, Mighty Mighty Afrodite Productions, A Band Apart, Miramax Films, Lawrence Bender, kpr. Paul Hellenman, izv. pr. Richard N. Gladstein, Elmore Leonard, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. – sc. Quentin Tarantino prema romanu Elmorea Leonarda »Rum Punch«, r. Quentin Tarantino, d. f. Guillermo Navarro, mt. Sally Menke. – gl. arhivska, sfg. David Wasco. – ul. Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro, Michael Bowen, Lisa Gay Hamilton. – 151 minuta. – distr. UCD.

Nakon nekoliko godina stanke, za vrijeme kojih je kao scenarist i glumac surađivao s drugim autorima te ostvario samo jedan samostalan (i to dobar) rad, kratkometražni film za omnibus *Četiri sobe*, Quentin Tarantino napokon je realizirao svoj treći dugometražni kino film *Jackie Brown*. Kao što je već dobro



Jackie Brown

poznato, riječ je o podosta slobodnoj prilagodbi romana *Rum Punch* Elmora Leonarda, pisca koji je nakon uspjeha Sonenfeldova *Držte malog* postao prestižna holivudska roba. Razvedena Leonardova kompozicija s nekoliko jakih likova i fabularnih nizova bila je kao stvorena za Tarantina koji je s *Reservoir Dogsima i Paklenim šundom* pokazao da u narativnoj kombinatorici osobito uživa. Mada mu je Leonardov predložak pružao dosta mogućnosti za jedno vatrometno uprizorenje prepuno igre, što su mnogi i očekivali unaprijed se bruseći za napad na predviđen Tarantinov manirizam, blagoglagoljivi samoreklamer otisao je u drugom smjeru. Filmu je dao vrlo smirenu intonaciju i unatoč tomu što su u njemu prisutni više-manje svi Tarantinovi uobičajeni sastojci, on predstavlja bitno različito iskustvo od prijašnjih njegovih ostvaraja. Opća smirenost i uravnostenost dopunjeni pomnom elaboriranošću priče i prizora pokazuju Tarantina u novom, izrazito pozitivnom svjetlu (pozitivno je bilo i ono koje mu je prethodilo, da ne bude zabune), u kojem igrat, humor, ironija, prsteći dijalazi više nisu u prvom planu, mada ih se Tarantino ne odriće. Barokna artificijelnost, potpuna postmodernistička okrenutost razigranom autonomnom svijetu djela, intertekstualnosti i metatekstualnosti, sada je prigušena (ali ne i dokinuta, kao što je maloprije napomenuto) općom atmosferom koja podupire okrenutost stvarnom svijetu i filmu daje izrazitu egzistencijalističku crtu. Uostalom, priča o usamljenoj sredovječnoj crnoj stjuardesi koja za relativno mali novac radi za neuglednu zrakoplovnu tvrtku i ispomaže se kriminalnim radnjama, te se odlučuje za rizičnu igru koja može očekivano sivilo njezine budućnost zamijeniti materijalnom blagodati i te kako je egzistencijalistična. Osobito kad se svemu pridoda neizravna, a zapravo sasvim jasna ljubavna priča Jackie i njezina pomagača, koja filmu daje izuzetno dozu dirljivosti. Glumci su pak priča za sebe. Svi odreda dali su briljantne izvedbe, s vrhuncem u nastupima Pam Grier i Williama Forstera, i tako sjajno proveli Tarantinovu težnju za jakim, psihološki vrlo uvjerljivim likovima koji se lako mogu zamisliti kao nositelji zasebnih filmova.

Jackie Brown je izrazito slojevit film, semantički i oblikovno. Mnogi njegovi sastojci sklopjeni su s pravom, rekao bih savršenom mjerom, uz dobrodošlu izmjenu tonaliteta u jednom, može se i tako reći, new age smjeru. Naravno, uvijek će se naći netko kome će to smirenje biti znak mlakosti i bezličnosti, odnosno kome će raznovrsnost filma biti dokaz Tarantinove pretencioznosti (vidjeti dobar, ali uslijed nerazumijevanja suštinski promašen tekst Nenada Polimca u *Nacionalu*), no moje je stajalište da njime Quentin Tarantino, nakon sumnje koja se sve više upućivala u njegovu smjeru, još jedanput dokazuje velik kreativni dar te postaje strašno zanimljivo iščekivanje njegova sljedećeg projekta. Čini se da bi Tarantino u budućnosti mogao opravdati asocijaciju na moćnog dugoprugaša koji tijekom utrke često mijenja ritam i slama protivnike (kritičare), i ako tako bude sljedeća njegova izmjena mogla bi nas ostaviti bez daha.

Damir Radić

KOLEKCIJONAR / KISS THE GIRLS

SAD, 1997. – pr. Paramount Pictures, Rysher Entertainment, David Brown, Joe Wizan, kpr. Steve Wizan, izv. pr. C. O. Erickson. – sc. David Klass prema romanu Jamesa Pattersona, r. Gary Fleder, d. f. Aaron Schneider, mt. William Steinkamp, Harvey Rosenstock. – gl. Mark Isham, sfg. Nelson Coates. – ul. Morgan Freeman, Ashley Judd, Cary Elwes, Tony Goldwyn, Jay O. Sanders, Alex MacArthur, Bill Nunn, Brian Cox, Richard T. Jones, Roma Maffia. – 115 minuta. – distr. Kinematografi Zagreb.

Kolekcionar je prilagodba romana Johna Pattersona koju potpisuje Gary Fleder, autor čiji je kino-debi *Čekajući smrt u Denveru* (prije njega snimio je televizijski film *The Companion*), kod nas izdan na videu, naišao na ovacije većeg dijela hrvatske kritike. No, ta pretenciozna i dosadna »metafizička kriminalistička drama« tipičan je primjer precjenjenosti, a da Gary Fleder nije autor od kojeg se mogu očekivati kvalitativno osobiti rezultati pokazuje i *Kolekcionar*. Film je to koji govori o slučaju psihopatskog kriminalca čija je strast »skupljanje« privlačnih, intelij-

gentnih i obrazovanih djevojaka. Drži ih zatočene na tajanstvenoj i opskurnoj lokaciji gdje ih »uči voljeti«, pokatkad siluje ili priređuje s njima male glazbene večeri sebi u čast. Ako su neposlušne, vezuje ih za stablo usred šume i ostavlja da umru od gladi ili napada divljih životinja. Međutim, jedna od zatočenica je nećaka crnog policajca forenzičara (Morgan Freeman), koji se zato angažira na slučaju, a ključnu mu potporu pruža jedina od žrtvi koja je uspjela pobjeći, samosvesna lječnica (Ashley Judd) što slobodno vrijeme upražnjava borilačkim treninzima. Fleder su likovi (forenzičar, psihopat te par potencijalno interesantnih sporednih lica) i priča davali dosta materijala za intrigantnu psihološku izvedbu, no umjesto razrade likova i njihovih odnosa on se odlučio na rutinski triler koji ni jednog trenutka ne iskače iz trijajalnih žanrovske okvira. Morgan Freeman bio je dobro raspoložen, ali njegov lik sveden je isključivo na žanrovsku funkciju, mada su njegova pozicija samca i obiteljski background nudili znatno više. Lik lječnice već u startu je bio lišen svake intrigantnosti, a Ashley Judd (*Ruby u raju*, *Vrućina*, *Dim*), glumica vrlo skučenih mogućnosti koja ipak u Hollywoodu sve bolje kotira, karakterizacijskoj jednodimenzionalnosti i klišejiziranosti dodala je i dozu izvedbene iritantnosti. Vrlo je zanimljiv lik sveučilišnog profesora čija su opsesija poželjne studentice (ono s ventilatorom koji ukrućuje bradavice na grudima stvarno je bilo dobro), no on je iskorišten tek kao lažni trag koji je malo koga u gledalištu mogao zavarati. Mnogo podrobnije se mogao razraditi odnos psihopatskih ortaka, a što se tek moglo učiniti s odnosom psihopata i njegovih žrtava, osobito s obzirom na nedvojbenu originalnost negativca (on ne ubija djevojke /osim ako prekrše pravila, a ni onda izravno/nego ih skuplja poput sličica u albumima...).

Relativno snažno uvedeni sporedni likovi (uglavnom policajaca) vrlo brzo su zanemareni i zaboravljeni, a onda se i konačno rješenje, tko je opasni psihopat, moralo pokazati krajnje proizvoljnim, a usto i neuvjerljivim, jer Cary Elwes nema glas ni približno sličan onom kojim psihopat kolekcionar tokom ci-



Kralj svih glavonja

jelog filma govori (autori su to namjerno napravili kako bi gledatelja uputili u krivom smjeru, tj. na likove duboka glasa, što je još jedan njihov jeftin trik). Vjerojatno je, nakon dosad izloženog, suvišno napominjati kako film ima priličan broj, u prvoj redu scenerističkih neuvjerljivosti, od kojih je možda najveća ona po kojoj agenti FBI-ja nisu mogli pronaći kolekcionarovo skroviste, mada su čitavo područje pomno pročešljali, a onda to forenzičaru od prve uspjeva, ponajviše zahvaljujući tome što su baš u trenutku kad se on našao u blizini skrovišta dvojica psihopata počela međusoban obračun, koji je uključio i pucanj iz pištolja, što, dakako, vrhunski policijac nije mogao prečuti. Ipak, uz sve mane, film je gledljiv, zahvaljujući dobro pogodenoj atmosferi i ritmu te predanoj Freemanoj izvedbi.

Damir Radić

KRALJ SVIH GLAVONJA / KINGPIN

SAD, 1996. – pr. Rysher Entertainment, Motion Picture Corporation of America, Brad Krevoy, Steve Stabler, Bradley Thomas, kpr. Jim Burke, John Berrelli, izv. pr. Keith Samples. – sc. Barry Farano, Mort Nathan, r. Peter Farrelly, Bobby Farrelly, d. f. Mark Irwin, mt. Christopher Greenbury. – gl. Freedy Johnston, sfg. Sidney Jackson Bartholomew Jnr. – ul. Woody Harrelson, Randy Quaid, Vanessa Angel, Bill Murray, Chris Elliott, William Jordan, Richard Tyson, Lin Shaye. – 114 minuta. – distr. BLITZ.

Groteskna komedija *Kralj svih glavonja* nije osobito vrijedna, premda će joj zbog neuspjeha na kino blagajnama mnogi pripisati i pretjerane dodatne negativne bonove. Distributersko upućivanje na film *Glup i gluplji* dodatna je otežavajuća okolnost za recepciju ovoga filma, jer se unatoč zajedničkim motivima i sklonošću apsurdu u ovom

slučaju radi o junacima zamislivim i izvan ludnice. Jednoruki Roy (Harrelson) parodija je zbiljskih gubitnika koji nisu u životu imali ni sreće ni pameti, Ishmael (Quaid) tek je blago ironiziran proizvod izoliranih kršćanskih zajednica kakvih u Americi navodno ima prilično, dok je kuglački prvak Veliki Ern (Murray), unatoč komičarskoj postavljenosti, prilično uvjerljiv ljigavac, jedan od onih koji u životu uspijevaju jer su spremni na sve, a nisu lišeni sposobnosti i sirova šarma.

No, i kada se *Kralj svih glavonja* ispravno shvati, razina je njegova humora pak neujednačena, a i ritam zna biti problematičan. Izleti u apsurd zato su samo otežali psihološko profiliranje te uvjerljivost mijena likova, premda koncept sučeljavanja mimetičkog i socijalno svjesnog s apsurdom nije bio bez potencijala. No, mnogi će reći kako nema ništa tužnije od neostvarenih mogućnosti.

Nikica Gilić

LOVEĆI AMY / CHASING AMY

SAD, 1996. – pr. Miramax Films, View Askew, Scott Mosier, izv. pr. John Pierson. – sc. i r. Kevin Smith, d. f. David Klein, mt. Kevin Smith, Scott Mosier. – gl. David Pirner, sfg. Robert 'Ratface' Holtzman. – ul. Ben Affleck, Joey Lauren Adams, Jason Lee, Dwight Ewell, Jason Mewes, Kevin Smith, Ethan Suplee, Scott Mosier. – 113 minuta. – distr. UCD.

Mlađi autor Kevin Smith ima priličan ugled u krugovima sklonim tzv. nezavisnom američkom filmu, no težina filma *Loveći Amy* vrlo je mala, a umjetnički se doseg uglavnom iscrpljuje u simpatičnim dosjetkama. Riječ je, doduše, o filmu nedvojbeno zrelijem od pubertetski otkačenih *Trgovaca* (*Clerks*), no Smitha i dalje možemo smatrati tek podmladenom inačicom Woddyja Alleena, lišenom njegove pronicljivosti i žice za recikliranje aspekata kulturnog nasljeđa.

Unatoč znatnim tematskim podudarnostima i vrlo sličnom pripovjedačkom stilu, kao glavnu zajedničku značajku te dvojice autora ipak bismo mogli izdvojiti šminkersku crtlu intertekstualnog uskakanja u najprepoznatljivije

trendove i opća mjesta kulturne riznice, što vrlo često uključuje zahvaćanje izvan granica filmskoga medija. No Smithov tretman popularne kulture površan je koliko i njegovo problematiziranje ljubavi, prijateljstva i homoseksualizma, pa kao superioran izdanak srodnog narativnog modela svakako možemo preporučiti Cameron-a Crowea. No, kako Kevin Smith nije lišen ni talenta ni medijskog znanja, valja se nadati kako će u njegovim sljedećim radovima dopadljivost biti obogaćena trajnjim vrlinama.

Nikica Gilić

MIŠOLOVKA / MOUSE HUNT

SAD, 1997. — pr. DreamWorks SKG, Bruce Cohen, Tony Ludwig, Alan Riche, izv. pr. Mark Johnson. — sc. Adam Rifkin, r. Gore Verbinski, d. f. Phedon Papamichael, mt. Craig Wood. — gl. Alan Silvestri, sfg. Linda DeScenna. — ul. Nathan Lane, Lee Evans, Vicki Lewis, Maury Chaykin, Eric Christmas, Michael Jeter, Debra Christofferson, Camilla Soeberg. — 98 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Spielbergov studio DreamWorks nikako da snimi film koji bi ispunio očekivanja tog ambiciozno osnovanog studija (u suradnji s Katzenbergom i Geffrenom). Od njihovih dosadašnjih projekata ni jedan nije uspio pridobiti naklonost kritičara a nisu imali baš ni previše uspjeha na kino blagajnama (ne računajući iznenadjuće dobar uspjeh posljednjeg njihova projekta *Deep Impact*). Dok je bučno najavljuvani *Mirotvorac* zaradio jedva pedesetak milijuna dolara, dječji film *Mišolovka* uspio je iznenaditi i najoptimističnije prognozere sa zaradom od sedamdesetak milijuna dolara.

Nakon očeve smrti, braća Smunt saznaju da im je oporukom u naslijede ostavljena stara i oronula kuća koja je zapravo izgubljeno arhitektonsko remek-djelo procijenjeno na nekoliko milijuna dolara. Njih dvojica odluče renovirati kuću kako bi je mogli što skorije unovčiti, ali probleme im zadaje stanar te kuće — obični kućni miš.

Iako slovi kao najveći hit DreamWorks-a, *Mišolovka* je definitivno najlošiji film toga studija. Mješavina dječjih ko-

medija *Sam u kući* i *Prašića Babea* nema ni mrvicu šarma tih filmova (po-gotovo *Babe*). Krajnje blesav scenarij ostao je nerazrađen pa *Mišolovka* obiluje glupim dijalozima, isforsirano »smiješnim« situacijama i, što je najgorje, neizdrživim glumatanjem inače hvalejnih komičara Nathana Lanea (*Krletka*) i Lee Evansa (*Rođeni komičar*). Što je američku publiku privuklo tom projektu ostat će mi potpuna zagonetka jer film redatelja Gorea Vebinskog ne nudi ništa osim dosade i grozno smišljenih pošalica. Nema u njemu ništa što bi se moglo preporučiti osim zanimljivih specijalnih efekata (koji postaju nepotrebni kad na zaslonu postaju sami sebi svrhom) i eventualno nastup (podjednako zagonetan) uvijek zanimljivog Christophera Walkena.

Denis Vukoja

NE TAKO OBČAN ŽIVOT / A LIFE LESS ORDINARY

Velika Britanija, 1997. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Figment film, Channel 4 Films, Andrew Macdonald. — sc. John Hodge, r. Danny Boyle, d. f. Brian Tufano, mt. Masahiro Hirakubo. — gl. David Arnold, sfg. Kave Quinn. — ul. Ewan McGregor, Cameron Diaz, Holly Hunter, Delroy Lindo, Ian Holm, Dan Hedaya, Ian McNeice, Frank Kanig, Mel Winkler. — 101 minuta. — distr. BLITZ.

Umjesto da prihvati ponuđenu režiju četvrtog *Aliena* i pozabavi se temom metaforičkog zla, škotska redateljska zvijezda Danny Boyle odlučio je nastaviti zacrtanim autorskim putem i obraditi temu — »metafizičkog dobra«. Na tragu stihova iz Caveove balade »I don't believe in an interventionist God, but I know, darling, that you do«, dvojac Boyle — Hodge (scenarist) izmišlja turbo-zabavnu priču o mladim ljudima koji su nesposobni samostalno uspostaviti pravu (ljubavnu) komunikaciju, pa im je zato potrebna pomoć, ni manje, ni više, nego anđela. Potonji se pak poštano narade u pokušaju da ih spoje i samo im prijetnja stalnog ostajanja na zemlji daje snage da dobiveni zadatak privedu kraju. Pritom kukaju za vremenima kada je djevojku i dečka bilo dovoljno upoznati, a priroda je učinila ostalo...

Ne tako vizualno fascinantan kao *Trainspotting*, niti tako mračno-inteligen-tan kao *Shallow Grave*, *A Life Less Ordinary* ipak je odličan film dosljedno prepoznatljiva rukopisa. Dokaz da profesionalizam nije nespojiv sa zaraznom radošću filmskog stvaranja, a zabava na platnu ne mora biti uvredom gledate-ljeve inteligencije. »Postoje dvije vrste filmova«, zabilježio je Bresson, »oni koji se služe kazališnim sredstvima, a kameru koriste za oponašanje; te oni koji se služe sredstvima kinematografije, a kameru koriste za stvaranje.« Boyleov film nedvojbeno pripada drugoj vrsti, tvoreći samosvojan filmski svijet vlastite logike, kojom filmske konven-cije, ali i svjetonazorske stereotipe (jak muškarac — slaba žena, npr.) izvrće ili poništava, spretno i duhovito. Kao i prethodna dva uratka iste ekipe, i ovaj se slikopis može — ili — ne voljeti, ali mu se ne može osporiti da je »a film less ordinary«.

Jasminka Piršić

PONOĆ U VRTU DOBRA I ZLA / MID-NIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL

SAD, 1997. — pr. Warner Bros, Malpaso, Silver Pictures, Clint Eastwood, Arnold Stiefel, kpr. Tom Rooker, izv. pr. Anita Zuckerman. — sc. John Lee Hancock, r. Clint Eastwood, d. f. Jack N. Green, mt. Joel Cox. — gl. Lennie Niehaus, sfg. Henry Bumstead. — ul. Kevin Spacey, John Cusack, Jack Thompson, Irma P. Hall, Jude Law, Alison Eastwood, Paul Hipp, Lady Chablis, Dorothy Loudon, Anne Haney. — 154 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Treći put u karijeri, Clint Eastwood odlučio je samo stati iza kamere. Na-



Ponoć u vrtu dobra i zla

kon *Breezyja* iz 1973. i *Birda* iz 1988., prošle godine režirao je *Ponoć u vrtu dobra i zla*, ekranizaciju popularne knjige Johna Berendeta, navodno u sažetoj adaptaciji. Pisac John Kelso (Cusack) dolazi na američki jug, točnije u Savannah, kako bi za njujorški časopis napisao reportažu s božićne zabave ekscentričnog Jima Williamsa (Spacey). Kao trgovac i skupljač umjetnina, Williams je novopečeni bogataš, ali kao što on sam kaže bitna je ova druga riječ. Nakon zabave, navodno iz samoobrane, Williams ubija mladića Billyja, svog ljubavnika. Odlučivši zanemariti reportažu, Kelso ostaje u Savannahi kako bi napisao knjigu o ubojstvu.

Eastwood u filmu stvara pomalo neobičnu i začudnu atmosferu u kojoj spašava klasične događaje u manjoj zajednici s ozračjem američkog juga tipa *Zameo ih vjetar*, a sve to začinja s malo nadnaravnog i *voodoo* magijom. U filmu ima, u najmanju ruku, živopisnih likova, koji, iako brojni, ne zagušuju film, već ga obogaćuju i osvježavaju. Eastwood je nedvojbeno posvetio veliku pozornost likovima koji su, kao i njihovi međusobni odnosi vjerno okarakterizirani i prikazani. Pomalo ostaje nedorečena Kelsova romantična veza s lokalnom djevojkicom Mandy (glumi je Clintova kći, Alison Eastwood), pa se ona čak doima nepotrebnom.

John Cusack se, nakon dobrog nastupa u *Plaćeniku* (*Gross Point Blank*), ponovno odlučio na pomalo bizaran film i opet je bio uspješan. Spacey je majstorski interpretirao Willsona, a dojmljiv nastup ostvario/la je transvestit Lady Chablis koji glumi sama sebe. Zgodno je i pojavljivanje Geofreya Lewis-a (čovjek s muhamama), starog Clintova suradnika još iz doba *Nepoznatog zaštitnika* (*High Plains Drifter*). Jedina zamjerka filma mogla bi se uputiti zbog preduga trajanja, ali film je dovoljno dobar da se to može i zanemariti.

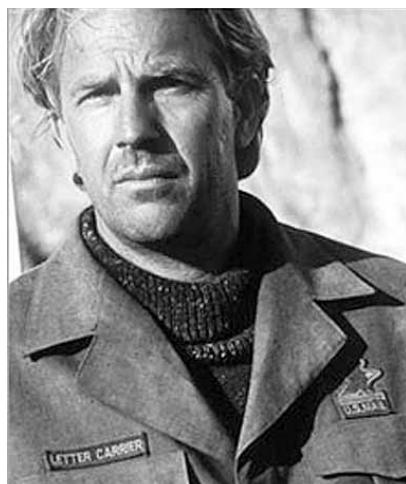
Sanjin Petrović

POŠTAR / THE POST-MAN

SAD, 1997. – pr. Warner Bros., TIG Productions, Kevin Costner, Steve Tisch, Jim Wilson. – sc. Eric Roth, Brian Helgeland prema romanu David Brina, r. Kevin Costner, d. f. Stephen F. Windon, mt. Peter Boy-

le. – gl. James Newton Howard, sgf. Ida Random. – ul. Kevin Costner, Will Patton, Lorenz Tate, Olivia Williams, James Russo, Daniel von Bargen, Tom Petty, Scott Bairstow. – 177 minuta. – distr. Kinematografi Zagreb.

Poštar je film koji je unaprijed većina gledatelja osudila na neuspjeh. Predug, patetičan, odviše didaktičan i nepodnošljivo pretenciozan, on potpuno otvara redateljski svjetonazor Kevina Costnera. Ruku na srce, isto je već bilo vidljivo u pretjerano razglašenom *Plesu s vukovima*, a gotovo je do savršenstva dovedeno u *Vodenom svijetu*, koji Costner nije režirao, ali je njegova nerijetko bila zadnja na snimanju. **Poštar**, ovogodišnji dobitnik nekoliko *Zlatnih malina*, definitivno je sveo stvari na njihovu pravu mjeru. Kako je jedan od potpisnika scenarija i glasoviti Brian Helgeland, dobitnik *Oscara* za predložak *L. A. povjerljivo*, dojam jest kako je upravo Costner najzaslužniji za slabšan dojam koji **Poštar** ostavlja. Zboriti o njemu kao redatelju, posve je neprijetljivo, jer Costner nema prepoznatljiv stil, osim ako se pod tim ne podrazumijeva iznimno velika pozornost posvećena snimanju vlastitih krupnjaka. Prepun ispravnog simbolizma, a sve u svrhu promicanja općih ljudskih vrijednosti, **Poštar** gnjavi i dosađuje cijelom dužinom svog impozantnog, gotovo trosatnog trajanja. Dojam koji ponesete nakon projekcije upućuje na to da je Costnerovo djelce barem dva i pol sata predugačko. Nimalo komičan, taj će filmić izmamiti smijeh samo zbog nespretnih redateljskih rješenja i velike



Poštar

količine iskonske patetike, tako da će pojedine prizore gledati ne vjerujući svojim očima i ušima. Možda ona i ima svoju težinu kod američkog puka, ali će svaki iole obrazovaniji Europljanin osjetiti snažnu neugodu i želju za što skorijim izlaskom iz kina. Nažalost, radosni trenutak pojave odjavne špice morati će dugo čekati, pa je **Poštar** film samo za one filmofile koji se mogu poхvaliti debelim živcima i neizmjernim strpljenjem.

Mario Sablić

SFERA / SPHERE

SAD, 1998. – pr. Constant c Productions, Punch Productions, Baltimore Pictures, Barry Levinson, Michael Crichton, Andrew Wald, izv. pr. Peter Giuliano. – sc. Stephen Hauser, Paul Attanasio prema romanu Michaela Crichtona, r. Barry Levinson, d. f. Adam Greenberg, mt. Stu Linder. – gl. Elliot Goldenthal, sgf. Norman Reynolds. – ul. Dustin Hoffman, Sharon Stone, Samuel L. Jackson, Peter Coyote, Liev Schreiber, Queen Latifah, Marga Gómez. – 132 minute. – distr. Kinematografi Zagreb.

Kad dode vrijeme za ispisivanje filmske povijesti 90-ih jedno od najznačajnijih imena zasigurno će biti ono Michaela Crichtona, prozvanog »ocem technološkog trilera«, koji je kao pisac ostavio značajniji trag u filmskoj industriji od mnogih razglašenih redatelja i glumaca. Iako je na filmu kao pisac, scenarist i redatelj još od 70-ih, s filmovima kao što su *Zapadni svijet* i *Koma*, njegovo zlatno doba nedvojbeno su 90-e u kojima se Crichtonovi romani za filmske ekranizacije otkupljivaju i prije nego što ih napiše, za što najveću krivnju snosi Spielbergov *Jurski park*, ali i naslovi koji su uslijedili: *Izlazeće sunce*, *Razotkrivanje*, *Congo* i *Twister*, te super uspješna TV-serija *Hitna služba*. Razlog tom uspjehu uglavnom se krije u intrigantnim popularno-znanstvenim spekulacijama sa snažno potenciranim moralnim stajalištem kao što je slučaj s *Jurskim parkom* i *Komom* ili pak u senzacionalističkoj obradi neke društveno provokativne teme za što su primjeri *Izlazeće sunce* i *Razotkrivanje*. Nerijetko intrigantne i lucidne ideje, na žalost, najčešće su bivale upropastene krajnjom shematičnošću priče, superozbiljnošću koja graniči s didaktičnošću, ne-



Sfera

maštovitim razradama situacija i plošnim pristupom likovima.

Sve dosad rečeno o Michalu Crichtonu može se provjeriti u njegovu najnovijem radu, znanstveno fantastičnom horor-trileru *Sfera*, priči o skupini znanstvenika koji su u tajnosti dopremljeni usred oceana kako bi stupili u kontakt s izvanzemaljcima u tajanstvenoj letjelići pronađenoj na dnu mora. Nekoliko genjalaca u svojim područjima spustit će se 300 metara ispod mora da bi otkrili kako je zapravo riječ o američkoj letjelici iz budućnosti koja je zapela u nekoj crnoj rupi i vratila se u prošlost. *Sfera* iz naslova zapravo je golema zlatna kugla koja svakome tko u nju uđe omogućuje da ostvari vlastite snove. Nevolja je tek što ostvarivanje tih snova ne zahvaća samo sanjača, nego i sve koji ga okružuju. Na prvi pogled zanimljiva ideja u rukama Crichtona i Barryja Levinsona dobila je tretman trećerazrednog eksploracijskog filma s monstrumima, zmijama, goleim ligrnjama i eksplozijama zadivljujućih razmjera. Šteta je što se *Sfera* dohvatio pametni, no preozbiljni redatelj Barry Levinson koji je, uz pomoć svojeg jed-

nako serioznog scenarista Paula Attanasia, uložio silan trud kako bi, pedantno, poglavje po poglavlje, Crichtonove ne uvijek dosljedne i razumljive mudrolje prenio na platno. Da je umjesto Levinsona u redateljski stolac sjeo bilo koji iskusniji *schlock* režiser zasigurno bi se dosegao kako bi dva muškarca zatvorena u podmornici zajedno sa Sha-

ron Stone mogla sanjati mnogo zabavnije stvari od plodova mora, a možemo samo nagađati kako bi tu temu iskoristili perverzijaci poput Davida Cronenberga, Paula Verhoevena ili Woodyja Allena. Za razliku od *Razotkrivanja* koji je također snimio prema Crichtonu, Levinson, osim pesimistične poante o ljudskom rodu nedosraslom da ostvari snovi, čini se, u *Sferi* nije našao ništa vrijedno osobnjeg angažmana, pa je stvar prepustio glumcima i majstori specijalnih efekata, a njihov učinak trebao bi valjda sam po sebi rezultirati rentabilnim holivudskim *mainstreamom*. Ako je to i uspjelo, riječ je svakako o prilupom i toliko neprivlačnom *mainstreamu* da mu ne mogu pomoći ni udružene glumačke karizme Dustina Hoffmana, Samuela L. Jacksona, Sharon Stone i Petera Coyotea.

Igor Tomljanović

SUDAR / CRASH

Kanada, 1996. — pr. Alliance Communications Corporation In Trust, Telefilm Canada, TMN, David Cronenberg, kpr. Stéphane Reichel, Marilyn Stonehouse, izv. pr. Robert Lantos, Jeremy Thomas. — sc. David Cronenberg prema romanu J. G. Ballard, r. David Cronenberg, d. f. Peter Suschitzky, mt. Ronald Sanders. — gl. Howard Shore, sgt. Carol Spier. — ul. James Spader, Holly Hunter, Deborah Kara Unger, Rosanna Arquette, Elias Koteas, Peter MacNeil, Yolande Julian, Cheryl Swarts. — 100 minuta. — distr. UCD.



Sudar

VELIKA IŠČEKIVANJA / GREAT EXPECTATIONS

SAD, 1997. – pr. Twentieth Century Fox, Art Linson, kpr. John Linson, izv. pr. Deborah Lee. – sc. Mitch Glazer prema romanu Charlesa Dickensa, r. Alfonso Cuaron, d. f. Emmanuel Lubezki, mt. Steven Weisberg. – gl. Patrick Doyle, sfg. Tony Burrough. – ul. Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Hank Azaria, Chris Cooper, Anne Bancroft, Robert De Niro, Josh Mostel, Kim Dickens, Nell Campbell, Gabriel Mick. – 111 minuta. – distr. Continental film.

Sistem pokušaja i pogreške, ili je možda bolje reći – tvrdom glavom u još tvrdi zid, Hollywood je konačno naučio lekciju, te bi se moglo zaključiti kako je beskrajnim ekranizacijama ipak kraj. Potonje se tiče ekranizacije klasika lijepe književnosti, a ovdje konkretno, Charlesa Dickensa i njegovih *Velikih očekivanja*. Od još jednog čitanja zaci-jelo bi zaboljela glava, što su, na sreću, shvatili i Ameri. Ponovljeno ekraniziranje Dickensa u trendu je koji je započeo Luhrmanov *Romeo i Julija*, a dijelom kojeg su i *Djevojke iz Beverly Hillsa*. Oba filma prenosila su izvornik kako to najbolje priliči devedesetima – Shakespeare kod Luhrmana i Jane Austen na Beverly Hillsu zadržali su sve bitne elemente, ali im je filmsko »tkivo« i svježe, i suvremeno.

Pokušao je to s Dickensovim *Očekivanjima* izvesti i redatelj Alfonso Cuaron,

no zastao je negdje na pola puta, tražeći od svega po malo, a dobivši na kraju poveleni ništa. Viktorijanska Engleska u Cuaronovoj je inačici ovodobna Florida, likovi su promjenili imena, ali navedno, ne čud. »Pegljanje« je, čini se, bilo neizbjegljivo, jer Dickensov originalni mrak ovdje je bitno svjetlij, a likovi u njemu traže isto, premda nešto drukčije. Jedan mladac poželio je djevojku izvan svoje klase – hladnu i dobru učenicu koja lekcije o osvećivanju muškom rodu brzo svladava. Tome je poučava ekscentrična milijunašica koju su kod Dickensa ostavili pred oltarom, a kod Cuaron je pustili da pleše. Ona je taj ritual, uz milijun verzija pjesme *Besame mucho* i uz pomoć izvrsne Anne Bancroft, pretvorila u najbolje mjesto *Velikih očekivanja*.

Mladić, pak, u ostatku priče mora premostiti svoju klasu, postati uspješan slikar i otkriti mecenu koji ga potajice uzdržava. Bit će mu to poprilično teško, jer redatelj, prema svemu viđenom, ne zna što bi i kako bi, ni s likovima, ni s filmom. Ne drži se izvornog leksika, na tragu *Emme iz Beverly Hillsa*, što je dobar početak, ali i nedovoljno za kraj. *Velika očekivanja* raslojavaju se tako u dva smjera – s jedne strane Cuaron inzistira na smirenjo i usporenju prići o predivnom djetinjstvu, dok u drugome smjeru razvija neurotičan i brz tempo moderne romanse.

Velika očekivanja očito su bila prevelik zaloga za Alfonsa Cuaronu, Ethana Hawkea i Gwyneth Paltrow. Oni su skupina koja je za starog Dickensa u svakom pogledu »zelena« i nedorasla, a njihovo iščitavanje novo je utoliko što se u njemu glasno slovka. Što se pak Roberta De Nira tiče, radi se o pustome reklamnom triku. Njegova uloga traje jedva 5 minuta, a toliko je otprilike potrebno da shvatite kako ova *Velika očekivanja* definitivno nisu Dickensova »šalica čaja«.

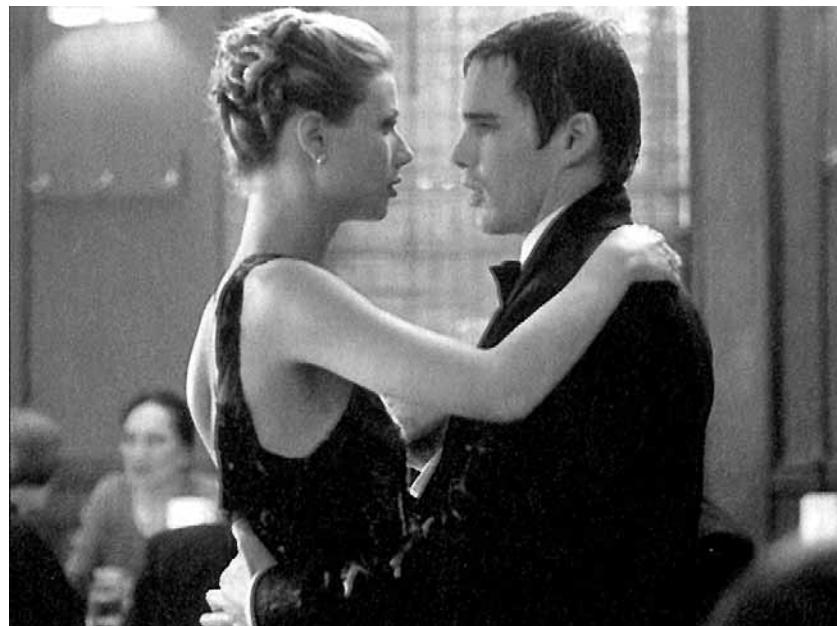
Željko Luketić

ŽESTOKI UDAR / DEEP IMPACT

SAD, 1998. – pr. DreamWorks SKG, Paramount Pictures, Zanuck/Brown Productions, Richard D. Zanuck, David Brown, izv. pr. Joan Bradshaw, Walter F. Parkes, Steven Spielberg. – sc. Bruce Joel Rubin, Michael Tolkin, r. Mimi Leder, d. f. Dietrich Lohmann, mt. Paul Cichocki, David Rosenbloom. – gl. James Horner, sfg. Leslie Dilley. – ul. Robert Duvall, Tea Leoni, Elijah Wood, Vanessa Redgrave, Morgan Freeman, Maximilian Schell, James Cromwell, Ron Eldard, Jon Favreau. – 120 minuta. – distr. Kinematografi Zagreb.

Jedan od prvih filmova ovogodišnje američke ljetne kinosezone *Žestoki udar*, došao je u hrvatska kina nevjerojatnom brzinom, vjerojatno ponukan činjenicom da nije jedini ovogodišnji film koji govori o mogućoj kataklizmi zbog sudara Zemlje s kometom.

Ono što je odmah uočljivo, jest da se radi o izrazito »politički podobnom« filmu: predsjednik je Afroamerikanac, cijelu priču otkriva i prati mlada i neaffirmirana novinarka, a posada svemirskoga broda koja pokušava uništiti komet preslikana je generacijsko-populacijska slika SAD-a. Nedovoljno razrađeni likovi ne daju gledatelju poticaja za emotivno suošjećanje s njima, pogotovo jer se radi o prototipu »pravih« Amerikanaca, što ruku na srce, nama ništa ne znači. Druga stvar jest nova vrsta moralizacije. Kako bi se izbjeglo potpuno odumiranje američke nacije, organiziranjem lutrije odabire se 1.000.000 sretnika koji će u skloništima preživjeti kataklizmu. No, ovdje se ne radi o spašavanju ljudi već o spašavanju onoga što Amerikanci nazivaju



Velika iščekivanja



Žestoki udar

svojim načinom života. Sve postaje zamjenjivo, podložno žrtvi i ostvarenju viših ciljeva. Ti ciljevi su nelogični i nepravedni kao i američka politika prema vlastitim gradanima i prema ostatku svijeta. No to si oni zaista mogu i do-

pustiti jer kao jedina svjetska sila imaju marketinško-promotivnu mašineriju kao nitko drugi. I treći problem je u tome što se radi o sladunjavoj melodrami a ne akcijskom filmu, kakav dojam pobuđuju njegove najave.

No ipak, ovaj je projekt vrijedan pozornosti u prvome redu kao moguća najava u kojem bi smjeru Hollywood mogao krenuti u budućem propovijedanju ispravnog i moralnog.

Martin Milinković

Cinema Repertoire

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover all the films on the repertoire of Croatian theaters during the period from April to June '98.

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

BIO JEDNOM LOPOV / ONCE A THIEF

Hong Kong, 1990. — pr. Terence Chang, Linda Kuk. — sc. i r. John Woo, mt. David Wu. — ul. Leslie Cheung, Yun-Fat Chow, Cherie Chung, Chu Kong, Kenneth Tsang, John Woo. — distr. Euro-val.

John Woo je već postao poprilično poznato ime pa čak i manje upućeni filmofili znaju za tog najcjenjenijeg istočnjačkog filmaša koji s podjednakim

uspjehom gradi jednak ugled i u Hollywoodu. Iako se nekoliko njegovih istočnjačkih filmova nalazi na prvima mjestima tamošnjeg *box officea* svih vremena njegovi počeci u Americi nisu bili najbolji i najlakši. Prije nego što je uspio dobiti zasluženo mjesto s filmovima *Slomljena strijela* i *Čovjek bez lica*, Woo je radio na nekoliko televizijskih projekata od kojih je jedan bio *remake* njegova filma *Bio jednom lopov*. Ta televizijska verzija u biti je pilot epizoda nikad realizirane serije u produk-

ciji kanadske filmske kompanije Alliance.

Li Ann i Mac su siročad koju je na ulicama Hong Konga pokupio moći mafijaški šef. On ih je odgajao kao svoju djecu ne čineći razliku između njih i svoga pravoga sina. Napravio je od njih profesionalne kriminalce na koje se »obitelj« mogla osloniti u svakom trenutku. No s godinama se rodilo suparništvo među njegovom djecom što je nagnalo Li Ann i Macu na bijeg iz



Bio jednom lopov

* Videoizborom obuhvaćeno je i obradeno ukupno 10 novih video naslova. Od toga 7 filmova iz SAD, 1 iz Hrvatske, 1 iz Hong Konga, te 1 film u koprodukciji SAD/Francuska).

Filmove su distribuirali: Blitz (3), Continental (1), Euro val (1), Oscar Vision (1), UCD (1), VTI (1), Zauder film (1).

Hong Konga. U Kanadi oni postaju pripadnici specijalne policijske postrojbe koja se sukobljava upravo s obitelji koju su napustili.

Televizijska verzija filma *Bio jednom lopov* po svemu je inferiorna izvorniku kao i većini radova tog redatelja no film svejedno posjeduje dovoljno šarma, a režiran je puno atraktivnije nego slični televizijski serijali. Bez obzira na skućenu televizijsku produkciju film obiluje izvrsnim akcijskim scenama kake se teško mogu vidjeti u nekom drugom televizijskom projektu. Film je saставljen od niza odlično smišljenih i ko-reografiranih akcijskih prizora koji su nažalost povezani blesavim scenarijom (poput njegova američkog kinoprivijenca *Teška meta*), pa je *Bio jednom lopov* tek napola uspio film koji će najviše voljeti poklonici djela ovoga redatelja (među koje se i sam skromno ubrajam od dana kada sam video genijalnog *Killera*).

Denis Vuković

GOSPODAR ŽIVOTA I SMRTI / THE MAKER

SAD, 1997. – pr. Demitri Samaha Productions, Mad Chance, Millennium Films Inc., Nu Image, Andrew Lazar, Nancy Paloian, Demitri Samaha, kpr. Boaz Davidson, Jody Hedien, Rand Ravich, izv. pr. Danny Dimbort, Avi Lerner, Elie Samaha, Trevor Short. – sc. Rand Ravich, r. Tim Hunter, d. f. Hubert Tacznowski, mt. Scott Chestnut. – gl. Paul Buckmaster, sfg. Jane Ann Stewart. – ul. Matthew Modine, Mary-Louise Parker, Jonathan Rhys Meyers, Fairuza Balk, Michael Madsen, Jesse Borrego, Kate McGregor-Stewart. – 98 minuta. – distr. BLITZ.

Posljednji film Tima Huntera priča je o posvojenom mladiću Joshu koji jednake dane provodi s društvom sklonom letargiji i drogama, a čiji život ulazi u uzbudljivu fazu povratkom njegova osam godina starijeg brata Waltera, sofisticiranog kriminalca koji će ga uvući u posao s kradom i preprodajom organa za presađivanje. Braću, osim podrijetla i traumatičnog iskustva nasilnoga gubitka roditelja, povezuje i privlačna policijaka Emily, Walterova vršnjakinja koja Joshu otkriva da je Walter nekad bio jednako plemenit kao što je Josh i sada. Iz ukratko prepričanog sadržaja poznavatelji Hunterova

opusa (kod nas najpoznatiji po kult filmu *Obala rijeke* i pilot epizodi TV serije *Beverly Hills*, sasvim različitoj od nepodnosišivo moralizatorsko-patetičnog smjera u koji će ona ubrzo otklizati), lako će uočiti neke njegove omiljene motive koji ga čine izrazito pogodnim za analizu pod povećalom autorskокritičarskog pristupa, no na ovom malom prostoru nema smisla podrobniye se baviti tim aspektom. Zato samo ističem neke osnovne crte filma: tematsku usredotočenost na ocrtavanje otuđenog svijeta u kojem odrasta mlađi Josh i koji neočekivanim Walterovim povratkom dobiva sasvim ostranjujuće osobine, kontroverzan bratski odnos koji se kreće granicom povjerenja i nepovjerenja (od Josha prema Walteru) i u skladu s tim supostavljanje i suprostavljanje nevinosti i entuzijazma na jednoj strani te iskustva i cinizma na drugoj, Joshovo sazrijevanje u pomaknutim uvjetima; stil koji predstavlja ključnu točku Hunterove kreativnosti, zarobljavajući kroz distanciranost i začudnost; sjajnu izvedbu mlađog Jonathana Rhysa-Meyersa koji fascinantno ostvaruje krhkost, ali i postojanost Joshova bića. Ukratko, *Gospodar života i smrti* dojmljiv je, stilski osebujan ostvaraj o važnim međuljudskim odnosima i egzistencijalnim pitanjima koja iz njih proistječu, film u čijem je središtu senzibilan lik dostojan identifikacije, barem od potpisnika ovih redova.

Damir Radić

GRAD ZLOČINA / THE AFFLICTION

SAD, 1997. – pr. Kingsgate Productions, Linda Reisman, kpr. Eric Berg, Frank K. Isaac, izv. pr. Nick Nolte, Barr B. Potter. – sc. i r. Paul Schrader, d. f. Paul Sarossy, mt. Jay Rabinowitz. – gl. Michael Brook, sfg. Anne Pritchard. – ul. Nick Nolte, Sissy Spacek, James Coburn, Willem Dafoe, Mary Beth Hurt, Jim True, Marian Seldes, Holmes Osborne. – 113 minuta. – distr. BLITZ.

Prijevodi naslova filmova često izazivaju dvojbu kod publike. Film *Affliction* zoran je primjer za to: preveden kao *Grad zločina* upućuje na krimić, a skripta – obiteljsku dramu. Od zločina ni K; 1:0 za distributere.



Grad zločina

Snimljen prema romanu Russela Banksa, *Affliction* govori o američkoj provinciji, obilježenoj patrijhalnom kulturnom i tradicijom muškog nasilja. Ne-prekinuta linija obiteljske agresije počinje s djećacima koje očevi tuku, a nastavlja se s odraslim muškarcima, koji se, nesposobni za ljubav i istinsku ljudsku komunikaciju, osvećuju svojoj djeци i suprugama... U podtekstu se pak krije još jedna, tipično američka opsesija – priča o gubitniku, koji se kopra u paučini vlastite nemoći, čiji je svaki postupak krv, a zaključak pogrešan i vodi samouništenju... Naturalizam postupka, spori tempo i sugestivnu sumorno-prijeteću atmosferu Schrader narušava nepotrebним uvođenjem narratora. Eksplikativnost potonjeg nameće dojam težičnosti i neprimjereno konstruiranog fatalizma, koji ometa spontanost i za zadržavanje pozornosti nužnu neizvjesnost događaja. Ukratko – dobar, ali predvidljiv film.

Jasminka Piršić

HLADNO SRCE / COLD HEART

SAD, 1997. – pr. Baumgarten-Prophet Entertainment, Illusion Entertainment, Kushner-Locke Productions, Craig Baumgarten, Dean Halsted, Adam J. Merims, izv. pr. Richard Rutowski. – sc. i r. John Ridley, d. f. Malik Hassan Sayeed, mt. Eric L. Beason. – gl. Mason Daring, sfg. Kara Lindstrom. – ul. David Caruso, Kelly Lynch, Stacey Dash, Christopher Noth, John Spencer, Pruitt Taylor Vince, Richard Kind, Kirk Baltz. – 96 minuta. – distr. BLITZ.

Hladno srce je još jedno djelce koje se savršeno uklapa u recentne američke filmske trendove, one koje je na velika vrata uveo Quentin Tarantino, premda njegovi začeci sežu mnogo dalje u prošlost. Riječ je o redateljskom prvijencu scenarista Johna Ridleyja, autora pisana

predloška za Stoneovo *Pogrešno skretanje*. Riječ je o krimiću zanimljiva zapleta i slojevitih, pomalo neobičnih karaktera. Glavni su junaci, dakako, kriminalci, koje od njihovih crno bijelo predočenih prethodnika dijeli poslovan i predan odnos zanimanju kojim se bave. Ključ njihova poimanja svijeta u kojem obitavaju su osobna, vrlo čvrsto izgrađena i utemeljena životna pravila. Shodno odabranoj filozofiji oni se ponaju i djeluju, a njihova ustrajnost imponira gledateljima. Ako se za takve uloge odaberu pravi glumci, uspjeh je praktički zajamčen. Ridley je naslovnu ulogu dodijelio karizmatičnom Davidu Karusu, kojeg odnedavna televizijska publika ima prigodu gledati u nizanki N. Y. P. D. *Blue*. Karuso je karijeru sazdao na značajnim pogledima, a u *Hladnom srcu* je takav glumački iskaz posve pronašao potporu u napisanom liku. Karusu dobro sekundira Kelly Lynch. Njih dvoje tvore uvjerljiv filmski duet, koji je sam po sebi sasvim dovoljan za održavanje gledateljeve pozornosti. No, Ridley se pokazuje promišljenim redateljem, koji povjerenje podjednako poklanja i zanimljivoj fabuli, prepunoj nenadanih obrata. Usljed svega je *Hladno srce* dojmljivo djelce koje svojim ugodajem možda podsjeća na već spomenuto *Pogrešno skretanje*, ali je srećom lišeno likovne ekstravagancije. Smiren i uredno predočen, to je Ridleyev impresivan redateljski debi, djelo koje će zadovoljiti prohtjeve publike sklone napetim pričama.

Mario Sablić



Hladno srce



Kuća zla

KUĆA ZLA / THE HOUSE OF YES

SAD, 1997. — pr. Bandeira Entertainment, Beau Flynn, Stefan Simchowitz, kpr. Jeffrey L. Davidson, Ron Wechsler, izv. pr. Robert Berger. — sc. i r. Mark Waters, d. f. Michael Spiller, mt. Pamela Martin. — gl. Rolfe Kent, sgf. Patrick Sherman. — ul. Parker Posey, Josh Hamilton, Tori Spelling, Freddie Prinze Jr., Genevieve Bujold, Rachael Leigh Cook, David Love. — 85minuta. — distr. Oscar Vision.

POGREŠNO SKRETAJNE / U-TURN

SAD, Francuska, 1997. — pr. Phoenix Pictures, Illusion Entertainment Group, Clyde Is Hungry Films, Canal+ Droits Audiovisuels, Dan Halsted, Clayton Townsend, kpr. Richard Rutowski, izv. pr. John Rid-



Pogrešno skretanje

ley. — sc. John Ridley prema vlastitom romanu *Stray Dogs*, r. Oliver Stone, d. f. Robert Richardson, mt. Hank Corwin, Thomas J. Nordberg. — gl. Ennio Morricone, sfg. Victor Kempster. — ul. Sean Penn, Jennifer Lopez, Nick Nolte, Powers Boothe, Claire Danes, Joaquin Phoenix, Billy Bob Thornton, Jon Voight, Abraham Benrubi, Julie Hagerty, Bo Hopkins, Valery Nikolaev. — 124 minute. — distr. Continental film.

S blagom nevjericom primljena je prošle godine vijest da Oliver Stone snima film-fikciju, u kojem glavni likovi ne samo da nisu povjesne osobe (*JFK*, *The Doors*, *Nixon*), nego čak niti metafore (*Born on the Fourth of July*, *Wall Street*). A rezultat je fantastičan — Stone je pokazao da može biti i redatelj bez misije.

Prema Stoneovim vlastitim riječima, *U Turn* je pomalo bizarna kombinacija *westerna* i *noira*, no možda bi bilo preciznije reći da se radi o čvrstoj noirovskoj jezgri s postmodernističkim elementima destrukcije žanra. Priča počinje standardno — dolaskom stranca u pregrijano mjesto blizu pustinje u Arizoni, mjesto koje »izgleda kao grad, samo je ružnije«. Stranac jedino želi što brže otici, svi ostali žele ga zadržati i iskoristiti. Na scenu stupa *femme fatale*, nastaje ljubavni trokut i tragedija je neminovna... Uokvirena jedinstvom mjesta, vremena i radnje, priča ima i druge klasične motive i značajke (incest, fatalizam), no zanimljiviji je Stoneov redateljski pristup. Istodobno začudno diskretan i kroz sitne intervencije stalno primjetan (maštovito kadiranje i montažna rješenja, duhovito kontapunktirajuća glazbena kulisa, živopisni kolorit), Stone zauzima poziciju vizualnog naratora odnosno ironičnog komentatora zbivanja, pokazujući odmak od *noirovske* tradicije uz usporedeno suvereno vladanje njenim premisama. Zato i očekivani završetak filma u kojem su svi gubitnici, plaćajući grijehu »iz prošlosti«, djeluje manje dramatično, a više u duhu replike iz Kasdanova filma »sreća je ionako precjenjena«. *Cool*. Scenarij za *U Turn* napisao je John Ridley prema vlastitoj knjizi *Stray Dogs*.

Jasminka Piršić

PROBUDENE STRASTI 2

Hrvatska 1998. — Zauder film. — r. Backy Jakić, Nikša Siminiati, k. Mladen, mt. Fu Man Chu. — gl. Enio. — ul. Backy, Andrea, Silvana N., Mare, Luce, Šime, Jure, Iva, Monika, Alen, Zoran

Probudene strasti, prvi domaći porno naslov u nezavisnoj Hrvatskoj, dobio je nastavak, prikladno nazvan *Probudene strasti 2*. Zanimljivost projekta je što se zapravo radi o dva filma, čije je mehaničko kalemljenje jednog na drugi domisljato omekšano metanarativnom sponom, tj. govorom u kameru režisera i glumca Backya Jakića koji, nakon svršetka prvog dijela filma, zapravo kratke porno priče što su je polučili dalmatinski protagonisti predvođeni režiserom Nikšom Siminiatijem (koji je o tom svom radu prije nekoliko mjeseci dao intervjue nekim našim novinama i tom se prilikom nastojao predstaviti kao autor s ozbiljnim filmskim ambicijama koji se u porno vodama našao silom prilika), poučno upoznaje gledateljstvo s teškoćama prilikom realizacije porno filmova u nas, od kojih je najveća sramežljivost domaćih izvođača što u Siminiatihevom filmu glume zamaskirani. Vješto se hvatajući za tu nit Jakić u nastavku nudi vlastiti materijal, »devojčice i dječake« koji su se izdigli iznad licemjerne sredine što ih okružuje i izložili se objetivu kamere od glave do pete. Jakićev film doslovce se nastavlja tamo gdje su prve *Probudene strasti* prestale, na Jadranu, gdje u jednoj barci Backy i njegova izuzetno simpatična i spontana dugonoga partnerica Andrea, koja iznova potvrđuje znatan izvođački dar, obavljaju solidnu seksualnu radnju. U dalnjem tijeku filma Jakić nudi odnošaje kojih u prvom ostvarenju nije bilo: lezbijski i skupni seks (u troje), uključujući sendvič poziciju i analni seks. U lezbijskim prizorima jedna od dviju partnerica je Monika, koju smo u vrlo pozitivnom svjetlu zapazili u prošlom filmu, i koja i ovdje dokazuje da nam nije uzalud pala u oči. U cijelini Jakićev je film seksualno-tehnički korektno djelce, no i dalje mu nedostaje vrhunskih seksualnih izvođača; djevojke i žene su korektne (Andrea, Monika i žena koja sudjeluje u sendviču, a nije, na žalost, u potpunosti isko-

rištena, i podosta su iznad toga), no muški akteri, s izuzetkom samog Jakića, ispodprosječni su — i izgledom i izvedbom.

I dok je Jakićev prinos filmu na tragu standardnih njemačkih pornonaslova, uglavnom sastavljenih od slabo ili nimalo povezanih seksualnih prizora, Siminiati je ostvario komadić filma s pomaknutom, skoro pa uz nemirujućom situacijom u kojoj nepoznati muškarac ulazi u obiteljski stan i prijeteći kalašnjikovom natjera oca da seksualno opći s kćeri, a sam vrhom cijevi obrađuje majku. Bizarnost prizora pojačana je različitim maskirnim sredstvima koje likovi (s izuzetkom kćeri) imaju na glavi i licu, a sve zajedno može asocirati na neka ostvarenja s dalmatinske eksperimentalne filmske scene. No jednakom kao oni Siminiati je film, koji ima i poseban naslov — *Nemoj čaća*, pati od iritantnog, manje izvedbenog a više značenjskog (pretenčioznost), diletantizma, pri čemu najviše smeta nategnut, tobože otkačen, humor.

Videotekari svjedoče da *Probudene strasti 1* i *2* imaju slabo prođu kod naših ljubitelja porno produkcije. Backy Jakić, Dalibor Zauder i drugi domaći porno entuzijasti morat će uložiti još mnogo napora ako žele svoju ponudu učiniti atraktivnjom potrošačima. Veća režijska kreativnost (s inzistiranjem na složenosti i razrađenosti prizora te biranjem pozicija u kojima fotografija izvođača dosije maksimum) te iskusniji i profesionalniji (a što se muškaraca tiče znatno privlačniji) akteri neophodni su uvjeti uspjeha.

Damir Radić

SVE OSTAJE U OBITE- LI / THE MYTH OF FINGERPRINTS

SAD, 1996. — pr. Good Machine, Eureka Pictures, Mary Jane Skalski, Tim Perell, Bart Freundlich, izv. pr. James Schamus, Ted Hope. — sc. i r. Bart Freundlich, d. f. Stephen Kazmierski, mt. Kate Williams, Ken J. Sackheim. — gl. Michael Hill, sfg. Susan Bolles. — ul. Arija Bareikis, Blythe Danner, Hope Davis, Laurel Holloman, Brian Kerwin, James LeGros, Ju-



Sve ostaje u obitelji

Liane Moore, Roy Scheider, Michael Vartan, Noah Wyle. – 90 minuta. – distr. Continental film.

Redatelj Bart Freundlich najnovije je redateljsko ime koje je pozornost javnosti skrenulo na sebe upravo na Sundance festivalu koji svake godine pruža priliku mladim i nezavisnim filmašima. Freundlich je redatelj i scenarist obiteljske drame *Sve ostaje u obitelji* koja je doživjela sasvim dobar uspjeh na prošlogodišnjem festivalu.

Sve ostaje u obitelji provokativna je i duhovita priča o okupljanju jedne obitelji za tradicionalni američki obiteljski praznik Dan zahvalnosti. Warren (Noah Wyle) je mladić koji se nakon tri godine izbivanja vraća u roditeljski dom u kojem su se već okupili njegovi roditelji i sestre sa svojim obiteljima. Warrena muče odnosi s roditeljima, ali i s bivšom djevojkicom pa su mu upravo skori blagdani izvrsna prigoda za njihovo raščiščavanje.

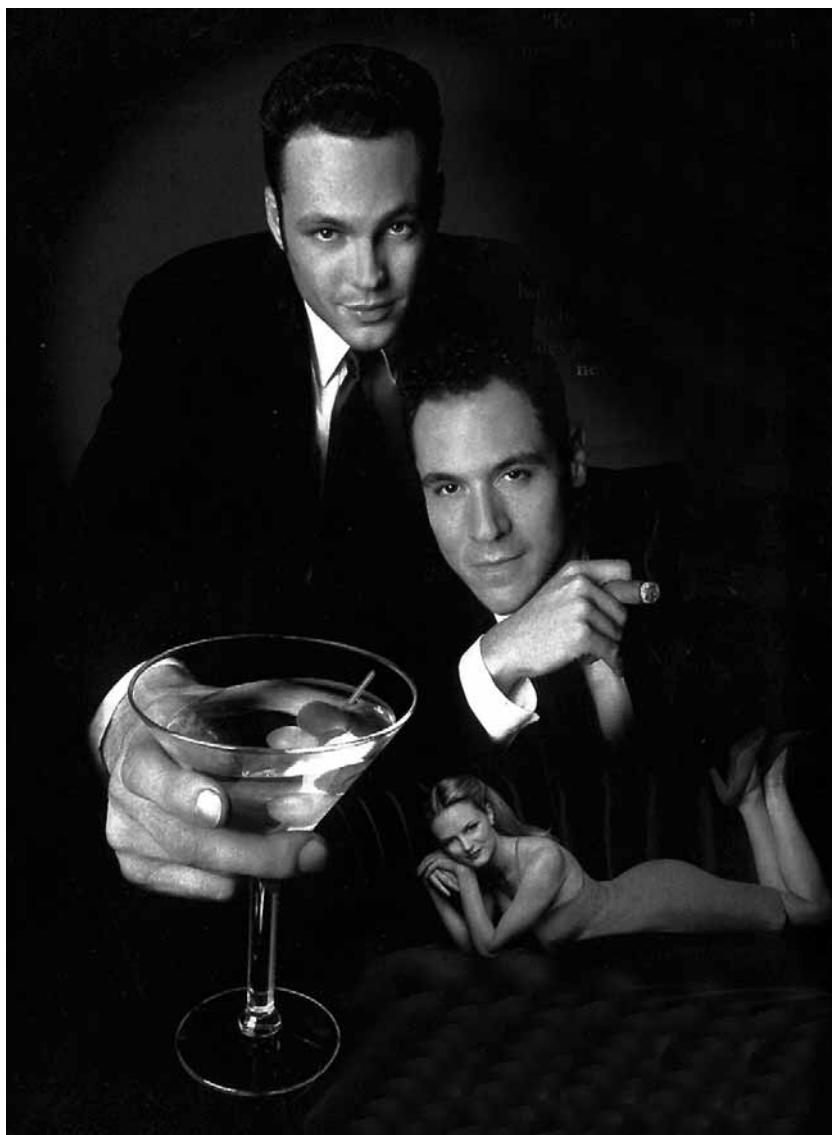
Debitantsko djelo redatelja Freundlicha simpatično je ostvarenje koje u velikoj mjeri podsjeća na film *Kući za praznike* Jodie Foster. Odlično napisan scenarij i izvrsna glumačka ekipa glavne su odlike drame koja ipak nije u potpunosti uspjelo ostvarenje. *Sve ostaje u obitelji* sastavljen je od niza manje više uspjelih djelova koje mladi redatelj ne uspijeva posložiti u upečatljivu filmsku cjelinu. Ono što je neoprostivo za takav tip filma određena je plitkost priče, jer redatelj uspijeva samo naznačiti probleme bez pretjeranog misaonog pristupa ozbiljnijim temama. Svejedno, Freundlichov film je sasvim ugodnih devedesetak minuta opuštanja.

Liman, mt. Stephen Mirrione. – gl. Justin Reinhardt, sgf. Brad Halvorson. – ul. Jon Favreau, Vince Vaughn, Ron Livingston, Patrick Van Horn, Alex Deser, Heather Graham, Deena Martin, Katherine Kendall. – 94 minute. – distr. UCD.

Swingers je jedan od onih malih filmova koji gledatelja osvajaju dosjetljivim dijalozima i dobrom glumom. U biti, nije teško ustvrditi kako se u djelcu potpisanim od Douga Limana zapravo ništa ne događa. Skupina dokoličara sanjari o glumačkoj karijeri, usput nastojeći sastaviti kraj s krajem radeći kojekakve poslove, i to je otprilike sve. Osim vrlo neizvjesne glumačke karijere, glavnog junaka još muče i ljubavni jadi. U rukama slabijeg filmaša, *Swing-*

SWINGERS

SAD, 1996. – pr. Miramax Films, Independent Pictures, Victor Simpkins, kpr. Jon Favreau, izv. pr. Cary Woods. – sc. Jon Favreau, r. Doug Liman, d. f. Doug



Denis Vukoja

Seingers

gersi bi se nedvojbeno pretvorili u patećno lamentiranje o okrutnom Hollywoodu. Liman to predočava s mnogo šarma, stavljajući naglasak na pritajenu komiku koja proizlazi iz scenarija Jona Favreaua. Očito je Favreau, koji ujedno glumi Mikea, napisao predložak ute-meljen na vlastitim iskustvima, jer *Swingersi* djeluju iznimno realistično. Ipak, najveći su posao obavili glumci, posebice Vince Vaughn, praktički jedino jače ime *Swingersa*, koji je ovdašnjim gledateljima poznat po nastupu u Spielbergovu *Izgubljenom svijetu*. Povhale zavrĳedaju i redatelj koji je usput pronašao prostora i za poigravanje s filmskim veličinama poput Martina Scorsesea ili Quentina Tarantina, duhovito parafrazirajući prizore iz njihovih filmova. Štoviše, on se izvrsno zabavlja i na svoj račun, smještajući *homage* Tarantinovim *Psimu iz rezervoara* neposredno nakon replike kako u Hollywoodu zapravo svi oponašaju sve. *Swingersi* su mali film koji nema velikih namjera. Eventualna žalopojka o položaju ambicioznih glumaca na pragu američke filmske prijestolnice, dobro je skrivenaiza pitke i zabavne

priče. Ako tražite film za opuštanje, Limanovo djelce je dobar odabir.

Mario Sablić

VELIKI KANJON / GRAND CANYON

SAD, 1991. – pr. 20th Century Fox, Michael Grillo, Lawrence Kasdan, Charles Okun. – sc. Lawrence Kasdan, Meg Kasdan, r. Lawrence Kasdan, d. f. Owen Roizman, mt. Carol Littleton. – gl. Bill Conti, James Newton Howard, sfg. Bo Welch. – ul. Danny Glover, Kevin Kline, Steve Martin, Mary McDonnell, Mary-Louise Parker, Alfre Woodard, Jeremy Sisto, Tina Lifford. – 130 minuta. – distr. VTI.

Kasdanov film iz 1991. tematski je najbliži njegovu briljatnom uratku iz 1983. – *Velika jeza* (*Big Chill*); oba filma, naime, sadrže paletu likova koji na pragu ulaska u srednju dob pokušavaju rekapitulirati prijeđeni dio puta i osmislići nadolazeći. Struktorno, pak, Kasdanov je zadatak ovaj put bio znatno teži, budući da su likovi »rasuti« po prištu radnje – Los Angelesu – gradu koji kao kriminalno-krvava pozornica predstavlja okvir i vezivno tkivo zacrtan

nih ljudskih sudsibina. L. A. – »city of angels« – svojom je nasilnom pulsirajućom energijom tako postao katalizatorom zbivanja, predočenih u nizu epizoda, koje se postupno spajaju u zaokruženu filmsku cjelinu. Impresionira pri-tom Kasdanova suverenost i lakoća u simultanom vođenju likova, njihova profiliranost i plastičnost (bravo za glumačku ekipu). Odnosi se to podjednako na scenaristički (Kasdan + supru-ga), kao i na redateljski dio posla: pre-lazeći npr. od jednog lika do drugog, Kasdan koristi i zavjesu ili pretapanje, ali i najležernije »klizanje« kamere iz jednog obiteljskog dnevnog boravka u drugi, u istom kadru, između dva TV-trenutka košarkaške utakmice. Zanmljiva je i inverzija vizure na kraju filma, sublimirana u rečenici jednog od likova: »World is a hard place, but sometimes you just get lucky«. *Grand Canyon* Lawrencea Kasdana ozbljan je i pametan film, mjestimice zbog fragmentarne naracije i natruha pretencioznosti naporan, no svakako toga napora vrijedan.

Jasminka Piršić

VIDEO PREMIERES

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover a selection of the video editions of films that were released during the period from April to June '98.

Boris Vidović

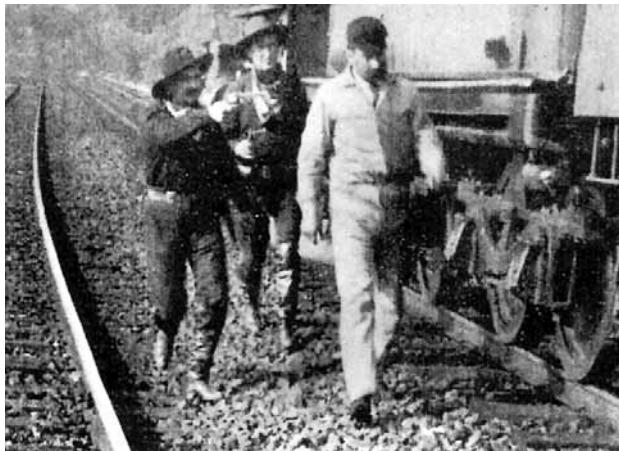
Povijest(i) filma

U Brightonu je 1978. godine u sklopu 34. godišnje skupštine FIAF-a održan simpozij *Cinema 1900.-1906.* koji je označio prekretnicu u pristupu povijesti filma. Tom su prigodom, osim djelatnika filmskih arhiva, bili prisutni i filmski teoretičari i povjesničari, te je prvi put na jednom mjestu prikazano stotinjak ranih filmova. Tada je također dogovoren da će arhivi omogućiti lakiši pristup rijetko viđenim (ponajprije ranim) filmovima. Četiri godine poslije u talijanskom je gradiću Pordenoneu osnovan godišnji festival ranog filma, manifestacija koja je ubrzo postala *must* za filmske povjesničare diljem svijeta. Naravno, plodovi ove tješnje suradnje između povjesničara i filmskih arhiva mogli su se ubrzo vidjeti.

Prije svega, došlo je do revizije povijesnog pristupa filmu, a posebice ranom filmu. Ubrzo se otkrilo da ranije povijesti

filma nisu primjerene kompleksnosti filmskog medija i njegove povijesne recepcije. Povijesti filma pisane su kao pripovijesti s junacima (najčešće redateljima) i negativcima (najčešće producentima), naglim obratima i iznenadnim stilskim i tehničkim »otkricima«.¹ Kako je to primijetio Douglas Gomery, mnogi povijesni pregledi prepuni su bioloških termina: »rođenje« filma, »očevi« pojedinih filmskih tehnika, »uspon« filmske umjetnosti, njezin »razvoj« i neizbjegjan »pad«, »dekadencija«. Takav rječnik pomaže pri dramatizaciji i personifikaciji fenomena filma kako bi se zadovoljila uredna kronologija povijesti kao pripovijesti. Osim toga, nastavlja Gomery, u starijim historijama filma prisutan je jako naglašeni ali prešutni teleološki pristup: povijesne se promjene shvaćaju kao »kretanje prema ispunjenju konačne svrhe«. Umjesto pomognog ispitivanja uzroka konkretnih tehnoloških

E. Porter: *Velika pljačka vlaka* (1903.)



E. Porter: *Velika pljačka vlaka* (1903.)

i stilskih promjena ili gledateljskih navika, unaprijed se polazi od prepostavke kako je u filmskom mediju »ugradena« samoregulirajuća komponenta težnje ispunjenju vlastite svrhe. »Čemu uopće tražiti uzroke ako neki film ili pokret sadrži vlastitu unutarnju motivaciju?« pita se Gomery.²

Puko nabranje naslova i imena neprikladno je pri proučavanju tako složenog umjetničkog, društvenog i ekonomskog fenomena kao što je to film, a u većini povijesnih pregleda uočene su i mnoge (poslije često prenošene) faktografske pogreške. Te su pogreške donekle i razumljive obzirom da su mnoge povijesti filma pisane po sjećanju: Kracauer je svoju historiju njemačkog filma pisao u izbjeglištvu u SAD, Sadoul za vrijeme i neposredno nakon II. svjetskog rata, a Mitry se oslanjao na svoju fascinantnu memoriju. Ali jednom kad su stari filmovi postali dostupni, došlo je vrijeme za pedantniji pristup.

Revizija metodologije

Metodološki pristup filmskoj historiografiji također se primjenio, a u razdoblju nakon brightonskog simpozija mogu se razlučiti dvije faze. Prva, do otprilike sredine 1980-ih, još je bila pod jakim utjecajem dominantnog usmjerenja unutar teorije filma 1960-ih i 1970-ih kad se glavni oslonac tražio u althusserovskom marksizmu, lacanovskoj psihanalizi, te u strukturalizmu (u prvom redu post-saussureovskoj lingvistici i Barthesovim tekstualnim analizama). Druga faza polako je počela preuzimati primat sredinom 1980-ih, a karakterizira je u prvom redu pomnije istraživanje mnoštva raznolikog povijesnog materijala, pri čemu je sama filmska vrpca tek jedan dio. Posebno zanimljivima pokazali su se razni pisani dokumenti na koje se prije nije obraćala pozornost: zapisi sa sudskih parnica (rani su se filmaši, a pogotovo američki, često parničili oko izuma pojedinih dijelova kamera i/ili projektila, a tu su praksu nastavili i kasniji holivudski producenti), poslovne zabilješke filmskih proizvođača, distributera i prikazivača, prepiske između banakra i proizvođača filmova, itd. Ta se druga faza metodološki približila zahtjevima suvremene historije.³

Govoreći o pristupu objektu istraživanja, Philip Beck pravi razliku između historicizma i historizma u suvremenoj film-

skoj historiografiji.⁴ Revizija tradicionalnih pregnuća nije odbacila samo oblike diskurza koji bi mogli »iskriviti« pravo stanje stvari naglašavajući nebitne čimbenike i izvlačeći pogrešne zaključke, nego je dovela u pitanje čitav sklop prepostavki i uvjerenja na kojima počiva tradicionalno proučavanje povijesti filma, a koje Beck naziva historicizmom.⁵ Historicizam je uvjerenje kako se neki povijesni događaj ili fenomen može razumjeti samo prema mjestu koje zauzima u slijedu povijesnih događaja, dakle unutar dijakronije.

Revizionistički historizam, pak (prema Becku), nadahnut Althusserovom filozofijom, stavlja težiste na proučavanje sinkronijskog povijesnog trenutka, na društvene, ekonomski i povijesne silnice čije se djelovanje očituje u određenom, povijesno ograničenom trenutku.

U literaturi koja se bavi filozofijom historije historicizam je definiran na razne, često kontradiktorne načine. Kao što to primjećuje Michael Stanford, većina je misilaca koristila taj pojam kako bi označila »pogled prema kojem su svi društveni i kulturni fenomeni povijesno determinirani, pa ih treba razumijevati u skladu s vlastitim dobom.«⁶ S obzirom da je historicizam ipak ograničen na povijesno razdoblje koje počinje otprilike s Johannom Gotfriedom Herderom (i Giambatistom Vicoom kao pretečom) i završava sredinom ovog stoljeća s R. G. Collingwoodom, za proučavanje povijesti filma presudniji je neohistoricizam koji se javio u okviru teorijskog pristupa književnosti. Neohistoricizam, ukratko, nastoji osvijetliti sveukupnu društveno-povijesnu situaciju u kojoj se javlja neko djelo. Tako Stephen Greenblatt, jedan od glavnih predstavnika tog pristupa, u raspravi *Shakespearian Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Calderon Press, London, 1988.) nastoji dati što potpuniju sliku društvene i povijesne pozadine nastanka Shakespearovih djela, tj. svijet renesansne, elizabetanske Engleske.

Da je Beck svoj esej pisao koju godinu kasnije, vjerojatno bi umjesto pojma historicizam koristio neohistoricizam, a pojam historicizma morao bi odrediti malo preciznije.⁷ Svejedno, njegov zaključak kako »historicizam« počiva na dijakroniji (proučavanje nacionalnih kinematografija, razvoja stilova i/ili stilskih razdoblja, opusa nekog filmaša i sl.), a »histori-

zam« (=neohistoricizam) na sinkronijskom propitivanju društveno-povijesnih okolnosti pojave nekog filma ili filmskog fenomena, uglavnom dobro ocrtava stanje unutar filmske historiografije.

Trenutačno je, ipak, dominantno sinkronijsko proučavanje povijesti filma, i to prije svega na području studija recepcije. Barbara Klinger nastoji pokriti što šire područje kako bi se postigla »sveobuhvatna historija« (engl.: *total history*) nekog filma.⁸ Na tragu suvremenih kretanja unutar teorije književnosti i *cultural studies*, ona navodi sinkronijska i dijakronijska područja proučavanja. U sinkronijsko područje spadaju filmska praksa (proizvodnja, distribucija, prikazivanje), intertekstualne zone (veze filma s drugim poslovima, industrijskim granama, medijima, umjetnostima, te novinstvo), te društveni i povijesni kontekst (ekonomija, zakonodavstvo, vjera, politika, klasa, rasa, spol, spolne razlike, obitelj, ideo- logija i međukulturalna recepcija). U dijakronijsko područje Klingerova uvrštava one prakse i područja unutar kojih se film pojavljuje izvan svojeg primarnog i »prirodnog« povijesnog okružja, a to su retrospektive, recenzije starijih filmova prigodom njihova ponovnog prikazivanja, sveučilišna filmska teorija, historija i kritika, pojavljivanje filmova na nacionalnoj, kabelskoj i satelitskoj televiziji, te na televizijama izvan matične zemlje, raspačavanje filmova putem videokaseta i laserskih diskova, ponovno čitanje filmova od strane obožavatelja (često okupljenih u klubove), te utjecaj legendi o autoru na ponovno gledanje filmova. Promatrajući film iz svih ovih kutova, moguće je očitati značenje koje određena povijesna publika daje nekom filmu. To je značenje, prema Klingerovoj, povijesno, društveno, psihološki i kulturno određeno i podložno je znatnim promjenama.

Ono što odmah upada u oči kod većine sinkronijskih povijesti filma (pa tako i kod Klingerove) jest njihova paradoksalna nepovijesnost. Unatoč mnoštvu vrijednih podataka koje takav pristup povijesti filma iznosi na vidjelo, njemu nedostaje razvojna, povijesna dimenzija. Sinkronijska historija filma promatra film kao sjecište društvenih, ekonomskih, povijesnih i drugih silnica, kao točku u vremenu kroz koju se može očitavati značenje samog filma, utjecaj filma na društvenu sredinu, te način na koji se ta društvena sredina ogleda u konkretnom filmu. Naglašavajući povijesnu nestabilnost značenja nekog filma, ova vrsta historijskog pristupa i ne pokušava utvrditi, npr., koje značajke, stilska sredstva ili narativni oblici imaju transkulturnu kvalitetu i koja značenja ne ovise o društveno-povijesnim okolnostima u kojima se film gleda. Razvitak filmu imanentnih svojstava i tehnika (npr. stilskih sredstava ili narativnih oblika) često ostaje po strani, a veća se pozornost posvećuje interakciji filma s okolinom. Tako npr., nastojeći utvrditi značenje koje Judy Garland kao zvijezda ima kod homoseksualne publike, Richard Dyer i ne pokušava dati sveobuhvatnu sliku eventualne promjene ikoničkog statusa ove zvijezde od 1940-ih do danas kako kod heteroseksualnog, tako i kod homoseksualnog gledateljstva.⁹ Odgovor na te primjedbe mogao bi biti kako spomenutim teoretičarima i povijesnicima i nije cilj pratiti razvojni put nekog fenomena, nego otkriti što više činjenica vezanih za određeni film, autor, stilsku školu ili nacionalnu kinematografiju u danom povijesnom trenutku. To je, narav-

no, izbor svakog pojedinca, ali je sigurno upadljivo kako među novijim povijesnicima koji se bave filmom kao društvenim fenomenom malo tko pokušava pratiti imanentni povijesni razvoj predmeta svojeg proučavanja.

Teorija i praksa filmske historiografije

Počeci teorijskog promišljanja filma javljaju se ubrzo nakon nagle ekspanzije novog medija. Zajednička crta svih ranijih pokušaja – od Ricciotta Canuda, pa sve do Andréa Bazina – jest uvrštavanje filma u Pantheon umjetnosti ravnopravne s ostalima, tradicionalno prihvaćenim umjetnostima. Na uvrštavanje teorijskog proučavanja filma u visokoškolske programe trebalo je ipak čekati do 1960-ih. Novi se predmet prvo pojavio u okviru katedri za književnost i kazalište, a nakon iznimno brzog razvoja počele su se osnivati i samostalne katedre za proučavanje filma. Danas na svakom većem sveučilištu u SAD, Kanadi i Velikoj Britaniji postoji i katedra za *cinema studies* na kojima se, osim teorije filma (a sve češće i televizije) predaje i povijest filma. Osim toga, film je posljednjih desetljeća vjerojatno najproduktivnija disciplina unutar humanističkih znanosti – kako po broju studenata, tako i po broju objavljenih studija. Takav akademski pristup svjedoči o konačnom prihvaćanju filma ne samo kao umjetnosti, nego i kao predmeta vrijednog ozbiljnog pristupa.

Robert C. Allen i Douglas Gomery objavili su vrlo utjecajnu studiju iz području metodologije proučavanja povijesti filma.¹⁰ U njoj se zalažu za metodološki pluralizam, a razlučuju nekoliko tradicionalnih pristupa koje, djelomice preformulirane, nastoje objediti na pojedinim *case studies*.



G. Méliès: 20.000 milja pod morem (1906.)



D. W. Griffith: *Rođenje nacije* (1915.)

Estetska povijest filma

Prvi od tradicionalnih pristupa povjesnom materijalu jest ono što Allen i Gomery nazivaju estetskom povijesku filma. To je vjerojatno najrasprostranjeniji pristup, a njime je prožeta i većina teorijskih i kritičkih stajališta prema filmu. Kao što rekoh, korijen ovom polazištu još je u davnom nastojanju davanja filmu statusa umjetnosti, a teorijska je osnova u nastojanju utvrđivanja specifičnih svojstava filma. Dudley Andrews je podijelio teorijske pristupe filmu u dva glavna smjera: formativni teoretičari (npr. Hugo Münsterberg, Sergej M. Eisenstein i Rudolf Arnheim) smatrali su da je film samo bilježenje stvarnosti, pa mora, kako bi pridobio status umjetnosti, oblikovati tu stvarnost na medijski prikladan način (npr. pomoću pokreta kamere, montaže, organiziranjem elemenata u kadru); s druge strane teoretičari realizma (prije svega André Bazin) smatraju kako je film konačno ostvarenje stoljetnog čovjekova sna o neposrednom bilježenju stvarnosti, te da je najveće estetičko postignuće filma upravo težnja što potpunijem ostvarenju toga sna, za što su najpogodnije filmske tehnike dubinskog i dugog kadra.¹¹

Osim ovih tradicionalnih teorijskih pristupa (koji su dominantni otprilike do 1960-ih), estetski pogled osnova je i autorske kritike, pogotovo u onom dijelu koji Allen i Gomery nazivaju »tradicijom remek-djela«.¹² Izdvajanje pojedinih ljudi uključenih u stvaranje filmova (najčešće redatelja), navođenje pojedinih filmova kao »remek-djela« ili pravljenje listâ najboljih filmova zgodne su poštalicе pri pisanju dnevnih filmskih kritika, ali to nikako ne može biti temeljem za ozbiljniji teorijski ili historijski pristup filmu. Suvremeni pristup stalno ističe društvenu uvjetovanost filmskog fenomena: značenje i estetsko vrednovanje nekog djela nije dano jednom za svagda, nego se mijenja zajedno s društveno-povijesnim promjenama. Osim toga, »tradicija remek-djela« uzima u obzir samo one aspekte (estetske, zanatske i sl.) koji su imanentni određenom filmu, a zanemaruje sve ostale (ponajprije ekonomске i socijalne). Prva sustavna kritika tog estetskog pristupa filmu došla je od semiotičara. Oni su počeli gledati film kao sjecište raznih značenja, a ne kao statičan umjetnički objekt. I premda se Christian Metz i drugi predstavnici ove vrlo utjecajne teorijske škole 1960-ih i 1970-ih nisu posebno bavili povijesku, utrli su put sinkronijskom proučavanju povijesti filma.

Tehnološka povijest filma

Obzirom da je film bitno ovisan o tehnološkoj osnovi, proučavanje razvitka tehničkih sredstava uključenih u filmsku proizvodnju i prikazivanje čini jedno od osnovnih područja svakog povijesnog pristupa filmu. Osnovni problem kod tradicionalne tehničke povijesti filma jest sličan kao i kod tradicionalne estetske povijesti – povjesničari su bili skloni teoriji »velikana«, tehničke determiniranosti u velikih, često spektakularnih tehničkih inovacija. Premda je neporeciva činjenica da su ljudi poput Thomasa Edisona, W. K. L. Dicksona i Maxa Skladanowskog znatno pridonijeli tehničkom usavršavanju filma, ovaj pristup zanemaruje jedno važno pitanje: kakva je bila društvena klima koja je posljednjih desetljeća prošlog stoljeća potaknula istraživanja upravo na području snimanja i projiciranja pokretne slike? Osim toga, pogledaju li se doprinosi »velikana«, često se vidi da je riječ ili o timskom radu (sâm Edison teško da je mnogo pridonio razvitku filmske tehnike), ili o manjem usavršavanju nekog uređaja.

Ta vrsta pristupa povijesti filma rijetko uzima u obzir široku povijesnu motivaciju tehničkih promjena. Kao što je to Gomery primijetio pišući o pojavi zvučnog filma i filma u boji, »nova se tehnologija ne može prihvati prije nego za njom postoji ekonomski potreba. Ali istina je i to da promjena ne može uspjeti ako ne zadovoljava ideološki uspostavljenu potrebu.« (Gomery, 1982. : 56) Premda su tehnički uvjeti za uvođenje zvuka postojali više godina prije njegova prihvatanja, tek je ekonomski potreba kompanija Warner i Fox (koje su u vrijeme dolaska zvuka sredinom 1920-ih spadale u red manjih proizvodaca) za proširenjem i uvođenjem u red velikih producentskih kuća bitno utjecala na odlučujući razvoj zvučnog filma.¹³ Slično je bilo i s uvođenjem boje. Osnovne tehničke poteškoće prevladane su još 1920-ih, ali film u bojama postao je dominantan u Hollywoodu tek 1950-ih kad se počela širiti i televizija u boji, pa je cijena po kojoj su se televizijskim postajama prodavali crnobijeli filmovi naglo pala. Osim toga »ideologija realizma« (kako je Gomery naziva) po kojoj su filmovi u boji realističniji od crno-bijelih javila se tek poslije; boja se prvo koristila u najmanje realističnim žanrovima – komedijama, musicalima i kostimiranim povijesnim dramama.¹⁴

Ekonomska povijest filma

Proučavanje ekonomskih uvjeta nastanka filmova Allen i Gomery dijele na dva osnovna pristupa: prvi se bavi društveno-ekonomskim okolnostima filmske proizvodnje i najčešće se temelji na marksističkoj filozofiji, a drugi podvrgava analizi kinematografsku industriju u svim njezinim dijelovima (tj. proizvodnju, distribuciju i prikazivalaštvo). Unatoč nekim zanimljivim i vrijednim opažanjima, marksistička analiza ekonomskih odnosa koji vladaju na filmskom polju¹⁵ bila je skljona ideološkim pojednostavljenjima i pravocrtnom objašnjavanju razvitka i međusobnih utjecaja pojedinih kinematografija. Premda se radi o području koje je lišeno *glamoura*, pa je samim tim proučavateljima filma manje »zabavno«, analiza filmske industrije, ekonomskih čimbenika i stanja na filmskom tržištu svakako je važan dio povijesti kojem vrijedi posvetiti više pozornosti nego što se to obično čini.

Tako, na primjer, studija Kristin Thompson¹⁶ pokazuje kako su društveno-povijesno-ekonomski uvjeti rezultirali postupnim osvajanjem svjetskog tržišta od strane američkih proizvođača u vrijeme neposredno nakon I. svjetskog rata. U prvoj polovici 1910-ih američki su proizvođači podijelili »kolač« domaćeg tržišta i krenuli u svjetsku ekspanziju. Američko filmsko tržište bilo je dovoljno veliko ne samo za pokrivanje troškova proizvodnje, nego i za postizanje značajnog profita i ulaganje u globalno širenje poslova. U vrijeme I. svjetskog rata mnoge europske zemlje gotovo su potpuno obustavile filmsku proizvodnju (npr. Francuska, a nakon ulaska u rat 1916. i Italija), pa su Amerikanci polako osvojili ne samo europsko, nego i mnoga veća tržišta na drugim kontinentima (npr. latinskoameričko, australsko i dalekoistočno) na kojima se više nisu pojavljivali novi europski filmovi. Pojedine europske kinematografije ubrzo su se počele oporavljati, ali više nikada nisu dostigle razinu proizvodnje iz »zlatnog« razdoblja s početka desetljeća. Govoreći o prednostima američkog filma (počevši od sredine 1910-ih) prema konkurentima iz drugih zemalja, Thompsonova i Bordwell na jednom mjestu zaključuju: »prosječni je produkcijски budžet bio viši u Hollywoodu nego bilo gdje drugdje na svijetu, a uvoz američkog filma još je uvijek jeftiniji od lokalne proizvodnje.«¹⁷ Pridodamo li tome dobru poslovnu organiziranost američke filmske industrije,¹⁸ možemo vidjeti kako je uspješno izveden holivudski pohod na svjetska tržišta.

Društvena povijest filma

Društvena povijest filma vjerojatno je najproduktivnije područje filmske povijesti. Allen i Gomery navode nekoliko pitanja na koja odgovara ova grana historiografije:

Tko je snimao filmove i zašto? Tko je gledao filmove, u kakvim uvjetima i zašto? Kako su filmovi prikazivani i kako su gledatelji tumačili viđeno? Što je bilo rečeno i napisano o filmovima, tko je to govorio/pisao, za koga i iz kojih pobuda? Kakav je bio odnos između filma kao društvene institucije i ostalih društvenih institucija? I tu smo najvećim dijelom na području studija povijesne recepcije filma za kakvu se, kao što smo već vidjeli, zalaže i Barbara Klinger.

Jedno od mogućih područja jest pisanje lokalnih povijesti kinematografskih djelatnosti.¹⁹ Takve studije često iznose na vidjelo mnoge nove činjenice. Tako članak Douglaša Gomeryja otkriva kako je pogrešna generalizacija prema kojoj je američka filmska publika bilo pretežno radničkog i imigrantskog podrijetla.²⁰ Odnosno, to je bila istina u vrijeme *nickelodeona*, ali film je nakon toga postao zabavom nove publike srednje klase: istodobno je počela selidba pripadnika imućnije srednje klase u kuće s okućnicom u prigradu. Nove, velike kino dvorane počele su se graditi upravo u tim predgrađima, prema čemu su neki povjesničari, neupućeni u promjene u urbanoj geografiji gradova, zaključili da su ta prigradska kina opsluživala uglavnom niži sloj građana.

Među najzapaženije studije recepcije filma spada rad Janet Staiger.²¹ Staigerova se zalaže za teoriju recepcije (engl.: *reception studies*) kao proučavanje interakcije između gledatelja i filmskog teksta. Umjesto interpretacije teksta, proučava-

nje recepcije nudi razumijevanje kako se interpretacija povijesno mijenjala. Tekst sam po sebi nema fiksirano značenje, nego je ono povijesno, društveno i psihološki uvjetovano. Drugi su teorijski pristupi tekstualno orijentirani, pa imaju za cilj pronaći značenje imanentno tekstu. Čitatelj/gledatelj (ako se uopće uzima u obzir) shvaća se kao netko tko otčitava unaprijed dano značenje. Proučavanje recepcije pak nastoji utvrditi čimbenike koji određuju gledateljev odnos prema tekstu i promjenu značenja nekog teksta kroz povijest. Težište je na odnosu gledatelja i filmskog teksta, te Staigerova naglašava kako je za razumijevanje povijesnog značenja važan i kontekst. Za primjer navodi Porterov film *Uncle Tom's Cabin* (1903., Edison). Knjiga Harriet Beecher Stowe objavljena je 1852., a iste je godine postavljena i uspješna scenska adaptacija Georgea A. Aikena. Kazališna predstava postala je dio folklora, pa je igrana diljem SAD punih 90 godina bez prestanka. Publika je 1903. poznavala knjigu, ali kazališna je predstava svima bila u svježem sjećanju. Porter je film iz današnje perspektive prilično teško pratiti: nedostaje narativne motivacije, a odnosi među likovima su nejasni. Međutim, gledatelji s početka stoljeća gledali su film bez poteškoća i s punim razumijevanjem, s obzirom da su ove tekstualne nezgrapnosti mogli »premostiti« općepoznatim intertekstualnim znanjem.

Unatoč sjajnim opažanjima, kod Staigerove (kao i kod većine teoretičara recepcije), postoji jedan bitan problem: u kojoj je mjeri utvrđivo što je publika mislila i osjećala gledajući neki film? Proučavanje recepcije usredotočeno je na gledatelja. Ali gledatelji, a pogotovo gledatelji ranog filma, nužno moraju biti konstrukcijom. Ne postoje ankete s početka stoljeća iz kojih bi se vidjelo kako su gledatelji doživljavali neki film. Naravno, dio zaključaka moguće je deducirati prema pisanim dokumentima, novinskim kritikama i općoj kulturnoj klimi koja je vladala u određenom vremenu na određenom prostoru. Međutim, kod novinske kritike javlja se bitan problem – kritičar je profesionalac i ne zastupa prosječnog filmskog gledatelja. Tko, dakle, čini publiku o kojoj pišu proučavatelji recepcije? U kojoj je mjeri moguće pisati o tome što je doživljavalas prosječna domaćica s početka stoljeća gledajući neki film? Tako se studiji povijesne recepcije najčešće svode na studij povijesne novinske recepcije filma s obzirom da su glavni izvori pri recepcijskoj konstrukciji gledatelja filmska kritika, popularni napisi o glumcima i filmovima i rijetka »pisma čitatelja«.

Područja proučavanja

Jedno od najživljih područja proučavanja novije filmske historiografije jest povijest ranog filma, prvenstveno filma do pojave koliko-toliko razvijenog dugog narativnog filma (otprilike do 1912.-1914.). Charles Musser, jedan od vodećih američkih povjesničara ranog filma, argumentirano tvrdi kako je izum filma (tj. projicirane pokretne slike, odnosno onoga što on zove *screen practice*) rezultat zbira različitih praksi, u prvom redu one projiciranja slike (koju je detaljnije opisao još 1646. Athanasius Kircher u knjizi *Ars magna lucis et umbrae*), ilustriranih predavanja, raznih zabavljajućih naprava za proizvodnju pokretnih slika, te fotografije.²² Riječ je, dakle, o logičnom razvoju koji nije motiviran genijal-

nošću pojedinaca, nego cijelim nizom povjesnih, tehnoloških i društvenih čimbenika. Jednom kad je izum fotografije omogućio vjernu reprodukciju isječaka stvarnosti, bilo je samo pitanje vremena kad će fotografija »ozivjeti«. Komerčijalni potencijal Edisonova *kinetoscopea* (naprave koja nikad nije postigla osobitu popularnost) mogao se ostvariti tek kad je usavršen stroj za projekciju prethodno snimljenih pokretnih slika – a na toj su spravi u prvoj polovici 1890-ih užurbano radili mnogi izumitelji u SAD, Britaniji, Francuskoj i Njemačkoj.

Na primjer, premda je nedavno slavljen »stogodišnjica filma«, doprinos braće Lumière uvelike počiva na mitu.²³ Već sama riječ koja se obično upotrebljava za izum ove dvojice Francuza krivo je atrubuirana: *le Cinématographe* skovao je Léon Guillaume Bouly za svoj kronofotografski stroj patentiran u dva dijela 1892. i 1893. Slava braće Lumière temelji se djelomično na povjesnim (npr. Francuska je bila pobjednica u I. svjetskom ratu) i kulturnim okolnostima (Francuska kao zemlja visoke kulture koja je »izmisnila« film, umjetnost primjerenu galskom duhu).

Ranije su generacije povjesničara gledale na rani film kao na primitivni stadij u razvoju narativnog filma. Takvo shvaćanje polazi od postavke kako je prirodni razvoj filma kao umjetnosti strogog vezan za razvoj narativnih filmskih oblika. S druge strane, noviji povjesničari drže da proučavanje ranog filma zahtijeva i pokušaj rekonstrukcije tadašnje prikazivalačke prakse. Ljudi na prijelazu stoljeća nisu tražili ili očekivali filmsku pripovijest. Filmove se išlo gledati kako bi se doživjelo nešto zanimljivo, novo i spektakularno, odnosno kako bi se vidjele *atrakcije*. Stoga je Tom Gunning rani film nazvao filmom atrakcija. Premda atrakcije često zahtijevaju nekakvu vrstu proto-narativne strukture i vremenske artikulacije, glavne su značajke ranog filma pokazivanje, odnosno ono što kanadski teoretičar i povjesničar André Gaudrault zove *monstracijom* (fr. i engl.: *monstration*), te *ne-kontinuitet* (engl.: *non-continuity*); umjesto pripovijedanja, glavna je zadaća ranog filma pokazivanje nekog atraktivnog zbijanja (bilo stvarnog, kao, npr. u Lumièreovim filmovima, bilo čarobnjačkog trika, kao, npr. kod Méliësa, bilo djelomično narativno ubličenog, kao, npr. kod Portera), a atraktivna može biti i sama situacija u kojoj se film prikazuje (tu je važna uloga prikazivača-zabavljača).²⁴ Ne-kontinuitet ukazuje na strukturiranost atrakcija unutar programa filmova. Pojedine atrakcije nisu međusobno povezane, a njihov redoslijed najčešće je posljedica prikazivačevog izbora, a ne proizvodčeva smislenog oblikovanja. Po ovim značajkama rani je film atrakcija, zaključuje Gunning, blizak mnogim oblicima kasnije prakse avangardnog i eksperimentalnog filma, pa i ne čudi zanimanje avangardista za rane filmske oblike. Osim toga, atrakcije ne nestaju razvojem narativnog filma, nego se samo mijenja redoslijed važnosti: na prvom su mjestu narativne strukture, a atrakcije nalaze svoje mjesto unutar pripovijesti. Neki kasniji žanrovi (npr. musical, komedija i povijesni/kostimirani filmovi) daju gotovo podjednako važno mjesto atrakcijama i priči.

Ovdje je zanimljivo i jedno teorijsko pitanje; kada, kako i zašto se dogodio odlučujući prijelaz s filma atrakcija na klasič-

ni holivudski narativni film? U kojem je trenutku naracija postala važnijom od *monstracije*? Gunning locira tu promjenu u Griffithovim ranim filmovima snimljenima za kompaniju Biograph između 1908. i 1913. godine.²⁵ Uprkos činjenici što su mnogi povjesničari vjerovali Griffithu na riječ²⁶ i pisali kako je upravo on »otkrio« krupni plan, paralelnu montažu i mnoga druga stilска izražajna sredstva koja su ubrzo postala standardnim repertoarom klasične filmske naracije, to nije točno. Griffith je zaslužan prije svega za inovaciono objedinjavanje već poznatih postupaka prije svega u narativne svrhe. I upravo u njegovim filmovima za Biograph Gunnin vidi definitivan prijelaz s filmova atrakcije na ono što naziva »filmom narativne integracije«.

Film narativne integracije u kojem su svi stilski i tehnički elementi podređeni pripovijedanju u to je vrijeme bio jedan od mogućih odgovora na poteškoće industrije u nastajanju. U prvo vrijeme, otrprilike do 1900., prikazivači su bili i autori: kupovali bi filmove na metre (najčešće u jednom kadru) i onda ih sami »montirali« tvoreći program koji su prikazivali. Ubrzo nakon toga, proizvođači su postali organizirani: kapital ulagan u pravljenje filmova bivao je sve veći, pa se htjelo imati veću kontrolu nad gotovim proizvodom. Ali prikazivači su još imali priličan nadzor nad konačnim oblikom proizvoda: glasoviti kadar čovjeka koji »puca u publiku« u Porterovom filmu *The Great Train Robbery* (Edison, 1903.) svaki je vlasnik dvorane mogao, prema vlastitom odabiru, staviti na početak ili na kraj filma.²⁷ Kako je raslo zanimanje za novi medij, rasla je i potreba za novim načinima za privlačenje publike. Osim toga, film se prestao prikazivati kao sajamna zabava ili jedna od točki u *vaudevilleu*, pa je trebalo naći način organizacije snimljenog materijala koji bi omogućavao oblikovanje duljih filmova/programa. Pripovjedno eksperimentiranje ubrzo je postalo nemoguće unutar samo jednog ili svega nekoliko kadrova, pa su se filmaši suočili s problemom kako predočiti pripovjedni prostorno-vremenski kontinuitet.²⁸

Ono što je ovdje važno napomenuti, jest razlika između novijih istraživača poput Gunninga i Mussera i ranijih povjesničara. Kao prvo, ne radi se o pokušaju dokazivanja kako ljudi poput Portera, Méliësa ili Griffitha nisu bili vazni – prije je riječ o proučavanju pravih zasluga i stavljanja pojava u njihovu povijesnu perspektivu. Mnogo se ljudi u otrprilike isto vrijeme u raznim zemljama bavilo istim problemima (npr. montažnim prijelazima, kretanjem glumaca unutar kadra itd.), pa je nemoguće reći »tko je bio prvi«. Druga važna razlika jest odstrost jake teleološke komponente zastupljene u djelima ranijih povjesničara. Film nema svoju jednu i isključivu »svrhu«, »cilj« prema kojem vodi cjelokupni povijesni razvoj medija. Film se ne može svesti čak ni na »fotografsko bilježenje«, obzirom da postoje crtani filmovi, filmovi rađeni izravno na vrpcu, te filmovi nastali pomoću računala. Mnogo je plodonosnije promatrati razvitak filma kroz pokušaje i pogreške, nastojanje da se riješe praktični problemi koji su se pojavljivali kroz povijest. Gunning, Musser, Gomery i drugi revisionisti pri tome ne zaboravljaju niti širi društveno-ekonomski kontekst u kojem se povijesne promjene odigravaju.

Ipak, neki pristupi (npr. Klingerove ili Staigerove) mogu se učiniti bližima sociologiji ili ekonomiji razvitka filmske proizvodnje nego li proučavanju samog filma. Ponekad se čini kako bi mnogi radovi iz područja teorije recepcije mogli biti napisani bez gledanja filmova. Premda i takav pristup ima svoje mjesto u okviru povijesti filma, film često služi više kao ilustracija unutar nekih drugih diskurza. Drugi se pak autori (npr. Gunning, Musser ili Gomery) usredotočuju na kratke povijesne odsječke i pojedinačne probleme. Tu je najopsežnija literatura posvećena ponajprije američkom, te britanskom, francuskom, njemačkom i talijanskom ranom filmu. S novim metodološkim prepostavkama kao da je napuštena ideja kako je moguće napisati sveobuhvatnu historiju svjetskog filma, pa se proučavatelji bave ograničenim problemima koje su u stanju proučiti s više strana i verificirati. Općenito povijesni pregledi koriste se ipak na sveučilištima kao okvir, ali se od studenata očekuje da se posvete nekom određenijem, užem problemu i podrobniјe ga prouče. Okvirna slika područja nastoji se popuniti finijim, konkretnim analizama. Osjećajući sva ova proturječja s kojima se suočava svatko tko se danas imalo ozbiljnije želi baviti povijesu filma, vodeći američki teoretičar David Bordwell nedavno je objavio knjigu koja je djelomice metahistorijski prikaz tradicionalnih i novijih pristupa povijesti filma, a djelomično pregled nekih problema filmske stilistike.²⁹ On povijest proučavanja stilistike dijeli u nekoliko razdoblja. Prvo, koje je i danas vrlo utjecajno, naziva »standardnom verzijom«, a prvu značajniju promjenu donosi André Bazin. Standardna verzija počiva na neohegelijanskoj postavci da svaka umjetnost

ima svoju bit, svoja izražajna sredstva i ograničenja po kojima se razlikuje od drugih umjetnosti. Premda uvelike izrasta iz ove tradicije, Bazin je svojim supitilnim analizama razvoja nekih stilskih značajki, formalnih obilježja (prvenstveno dubinskog kadra) i zanatske kakvoće klasičnog holivudskog filma ujedno utro put sljedećoj generaciji koja s jedne strane radikalizira značenje forme, a s druge naglašava društvenu ulogu filma. Suvremenu historiografiju Bordwell naziva revisionističkom, a nju karakterizira odustajanje od nastojanja da se obuhvati cijelokupna povijest filma. Revolucionisti ne shvaćaju povijest filma kao logičan, pravocrtni razvoj, nego žele pokazati koji su sve čimbenici utjecali na pojavu nekog fenomena vezanog za film. Tako i Bordwell na kraju svoje knjige ne pokušava dati pregled cijelokupne filmske stilistike, nego analizira povijesni razvitak dubinske inscenacije kadra. Tu je riječ prije svega o organizaciji *mise-en scène* i rješavanju praktičnog problema kretanja glumaca, postavljanja predmeta i preglednosti unutar kadra. U današnje vrijeme, kad većina radova iz teorije i historije filma obraća više pozornosti na gledatelje i društveno-ekonomski kontekst kinematografije, ovakva usredotočenost na sam film svakako je dobrodošla. Bordwell slijedi konkretne probleme i rješenja filmske inscenacije s kojima su se susretali redatelji narativnih filmova, a za čiju se analizu ne mora i/ili ne može pozivati na šire društveno-kulturno okružje. Za primjere uzima različite filmove iz različitih kinematografija, od SAD, do Senegala i Japana pokazujući kako organizacija dubinskog kadra nije uvjetovana kulturnim okružjem i navikama gledatelja.

Bilješke

- 1 Terry Ramsaye objavio je 1926. godine vjerojatno prvu povijest američkog filma *A Million and One Night: A History of the Motion Picture* (Simon and Shuster, New York; objavljeno u dvije knjige, a drugo izdanje iz 1964. u jednoj knjizi), a ubrzo je slijedila i knjiga Lewisa Jacobsa *The Rise of the American Film* (Teachers College Press, New York, 1939.). Paul Rotha objavio je 1930. u Velikoj Britaniji *The Film till Now: A Survey of World Cinema* (Jonathan Cape, London; drugo izdanje, objavljeno 1967., nadopunjeno je Richard Griffith). Francuski simpatizeri fašizma Robert Brasillach (strijeljan nakon oslobođenja kao kolaboracionist) i Maurice Bardèche objavili su vjerojatno najutjecajniji historiografski rad *Histoire du cinéma* (Denoël & Steele, Paris). Prvo izdanje izašlo je 1935. godine u 2 knjige, a nova, proširena i ponešto prerađena izdanja objavljena su 1943. (s jakim antisemitskim »dodacima«) i 1948. (u Bardècheovoj ponešto tolerantnijoj redakciji). Georges Sadoul poceo je objavljivati svoj detaljni višetomni pregled razvoja filma *Histoire générale du cinéma* (Denoël, Paris odmah nakon rata. Prva tri dijela objavljena su 1946., 1952. i 1954., a dva zadnja dijela tek posthumno 1975. Sadoul je objavio i više kraćih i popularnih verzija ovog djela, a jedna je prevedena na hrvatski i objavljena u Zagrebu 1962. godine: *Povijest filmske umjetnosti: od prvih početaka do naših dana*. Arthur Knight objavio je svoju povijest svjetskog filma 1957. godine: *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies* (The Macmillan Company, New York). Prvu opsežniju povijest filma u Njemačkoj objavio je 1956. Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film: Die grosse Chronik: Von der Laterna magica bis zum Tonfilm* (Kindler Verlag, München) U Poljskoj je Jerzy Toeplitz sredinom 1950-tih počeo objavljivati *Historia sztuki filmowej* (Filmowa agencja wydawnicza, Warszawa, 1955.-1959. [prve tri knjige]) koja je objavljena i u Istočnoj Njemačkoj u pet opsežnih knjiga pod nazivom *Geschichte des Films* (Henschel Verlag, Berlin, 1972.-1991.). Talijan Lino Lionello Ghirardini objavio je 1959. *Storia generale del cinema (1895-1959)* (Carlo Marzorati Editore, Milano) u dvije knjige. René Jeanne i Charles Ford objavili su i ili uredili više raznih povjesnih pregleda, filmskih rječnika i enciklopedija. *Histoire encyclopédique du cinéma* (S. E. D. E., Paris, 1947.-1958.) u tri knjige najopsežniji im je rad koji je kasnije nadopunjan. Jean Minty napisao je *Histoire du cinéma* (Editions universitaire, Paris) u pet knjiga. Prva je izašla 1967., druga 1969., treća 1973., a četvrta i peta 1980. Ulrich Gregor i Enno Patalas objavili su prvo 1962. *Geschichte des Films*, zatim 1965. *Geschichte des modernen Films* (obje Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh), te nadopune 1978. godine.
- 2 Douglas Gomery (1982.), *History of the (Film) World*, Part II, *American film* 8: 53-54.
- 3 Ovdje uzimam u obzir razlikovanje povijesti, historije i historiografije: povijest je autentično zbivanje u vremenu, historija je opća znanost koja se bavi proučavanjem događaja i činjenica iz prošlosti, a historiografija je metodičko, diskurativno objašnjivanje povijesnog materijala. Historija je širi pojam i od povijesti i od historiografije, te uključuje metodološke i filozofske osnove prikupljanja, interpretacije i izlaganja povijesne grade. Ova je distinkcija prisutna kod mnogih autora (od domaćih, npr. kod Branka Bošnjaka i Vanje Sutlića, a u SAD je vjerojatno najutjecajniji rad Williama H. Draya *Philosophy of History* (Prentice-Hall, Engelwood Cliffs, 1964.) koji se bavi metahistorijskom problematikom, ali u današnje vrijeme jezičnih čistki mnogi su je skloni zaboraviti.
- 4 Philip Beck (1985.), *Historicism and Historism in recent film Historiography*, *Journal of Film and Video* 37.1 : 5-20.
- 5 Premda je literatura o historicizmu poveća, pa se i definicije ponešto razlikuju, Beck se poziva na Mauricea Mandelbauma i njegov rad *History, Man and Reason* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1971.). Zanimljivo je napomenuti kako je ovaj pojam uveo Karl R. Popper u radu *The Poverty of Historicism* (Routledge & Kegan Paul, London, 1944.-45.), a on ga upotrebljava upravo u suprotnom značenju od onog koji se poslije uvriježio. Prema Popperu historicizam je nastojanje da se pronadu »ritmovi«, »zakoni« i »trendovi« prema kojima teče evolucija povijesti.
- 6 Michael Stanford (1998.), *An Introduction to the Philosophy of History*, Blackwell, Oxford : 155.
- 7 Treba svakako napomenuti kako većina suvremenih povjesničara filma (kao i teoretičara književnosti) ničime, nažalost, ne pokazuje kako poznaje djela iz filozofije povijesti, pa tako neohistoricizam često »otkriva toplu vodu« na polju historiografije. Stanford (ibid.) naglašava kako neohistoricizam treba prije svega shvatiti kao smjer unutar proučavanja književnosti i kulturne proizvodnje, a manje kao dio historije. Historija je davno usvojila većinu neohistorističkih »postavki«, pa se one Stanforu i mnogim drugim povjesničarima čine kao »otkrivanje tople vode«.
- 8 Barbara Klinger (1997.), *Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies*, *Screen* 38. 2.
- 9 Richard Dyer (1986.), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St Martin's Press, New York.
- 10 Robert C. Allen i Douglas Gomery (1985.), *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York.
- 11 Dudley Andrews (1976.), *Major Film Theories*, Oxford University Press, New York.
- 12 Ovdje koristim kod nas udomaćeni pojam »autorska kritika«, premda je riječ o dvostrukom prekrajanju izvornog pojma. U početku se radilo o politici autora (fr.: *politique des auteurs*), a skovali su je mladi kritičari (a kasnije ugledni redatelji francuskog Novog vala) u okrilju Bazinovog *Cahiers du cinéma* 1950-tih. Početkom 1960-tih prihvatio ju je u ponešto razblaženom obliku Amerikanac Andrew Sarris i prekrstio je u teoriju autora (*auteur* [zadržana je francuska riječ] theory), a kritički pogled koji je označavala proširio se i na Veliku Britaniju. U bivšoj Jugoslaviji sličan kritičarski pogled počeo se javljati krajem 1950-ih prvo u Beogradu, a ubrzo zatim i u Zagrebu, Ljubljani i drugim krajevima. Pregnuće je ubrzo kršteno autorskom kritikom, a najveća mu je zasluga njegovanje novog sensibiliteta koji je, naspram dogmatski ideologizirane službene kritike, nedvosmisleno favorizirao američki film, žanrove i individualni utjecaj pri nastanku umjetničkog djela. Nažalost, to je kod nas i dan-danas dominantan oblik filmske eseistike, te je »autorska kritika« sukrivcem za čitav niz negativnih pojava u i oko filma u Hrvatskoj – od činjenice da 95 % kinorepertoara čine američki filmovi, pa do nepostojanja sustavne teorije filma. Bilo bi svakako korisno napraviti argumentiranu analizu zasluga i krivnji autorske kritike u Hrvatskoj, ali o tome drugom prigodom.
- 13 Douglas Gomery doktorirao je 1975. tezom *The Coming of Sound to the American Cinema* (University of Wisconsin, Madison), a zainteresirane za problematiku prelaska na zvučni film u SAD upućujem i na 4. knjigu velikog višesveštanog projekta povijesti američkog filma: Donald Crafton (1997.), *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, Charles Scribner's Sons, New York, kao i na odličnu, ponešto popularniju pisano studiju Scotta Eymana, *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution*, (Simon & Schuster, New York, 1997.). Tezu o bankrotu Warner Brosa i »očajničkom« prelasku na zvučni film koja se provlači kroz većinu filmskih povijesti (počevši od Jacobsa [1939.]), Gomery oštro i argumentirano pobija u tekstu Writing the History of the American Film Industry: Warner Bros and Sound (*Screen* 17. 1, 1976.).
- 14 Vidi: Edward Buscombe (1978.), *Sound and Color, Jump Cut* 17.
- 15 Vidi, npr. glasovitu analizu grupe urednika časopisa *Cahiers du cinéma* filma Johna Forda *Young Mr. Lincoln* (br. 223, 1970.) ili knjigu Thomasa H. Gubacka (1969.) *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945* (Indiana University Press, Bloomington).
- 16 Kristin Thompson (1985.), *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*, BFI, London.
- 17 David Bordwell i Kristin Thompson (1994.), *Film History: An Introduction*, MacGraw-Hill, New York : 56.

- 18 Američka je industrija u vrijeme osvajanja svjetskog tržišta bila vertikalno integrirana – proizvodnja, distribucija i prikazivalaštvo bilo je najčešće u rukama iste tvrtke, pa je i profit maksimaliziran. Anti-trustovska sudska presuda (poznata kao »slučaj Paramount«) prema kojoj su se veliki proizvođači morali odreći svojih lanaca kinodvorana donesena je 1948., ali proces »razvlašćivanja« trajao je gotovo 20 godina, sve do sredine 1960-tih, desetljeća u kojem se klasični studijski sustav i klasični hollywoodski film počinju mijenjati.
- 19 Vidi, npr.: Germain Lacasse (1985.), *L'historiographie: Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Cinémathèque Québécoise, Montréal; Jurij Civjan (1991.), *Istoriceskaja recepcija kino*, Zinatne, Riga (u izmjenjenom izdanju objavljeno 1994. i na engleskom kao: Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London); Jean-Jacques Meusy (1995.), *Paris-palaces au le temps de cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris; Gregory A. Waller (1996.), *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*, Smithsonian Institute Press, Washington D. C.; Kathryn H. Fuller (1996.), *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington; Rafael Jurado Arroyo (1997.), *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896-1936)*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.
- 20 Vidi: Douglas Goemry (1982.), *Movie Audiences, Urban Geography, and the History of the American Film*, *The Velvet Light Trap* 23, str. 23-29.
- 21 Janet Staiger (1992.), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton.
- 22 Charles Musser (1990.), *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley.
- 23 Vidi tekst Rolanda Cosandeya *Back to Lumière, or the Dream of an Essence: Some Untimely Considerations about a French Myth* u zborniku: Christopher Williams (ur.) (1996.), *Cinema: the Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, London, str. 82-94.
- 24 Više o filmu atrakcija, monstracija, prikazivalačkoj praksi i očekivanjima gledatelja ranog filma vidi: André Gaudreault (1984.), *Narration et monstration au cinéma, Hors-Cadre 2*. André Gaudreault i Tom Gunning, *Le Cinéma des premier temps: Un défi à l'histoire du film?* u: J. Aumont i M. Marie (ur.) (1989.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*, Paris: Publications de la Sorbonne, str. 49-63 (prvi put predstavljeno na Cerisy Colloquium 1985.); Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde*, u: Thomas Elsaesser (ur.) (1990.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London, BFI, str. 56-62; Tom Gunning (1993.), *Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions*, *The Velvet Light Trap* 32.
- 25 Vidi: Tom Gunning (1991.), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana. To je, po mojem mišljenju, jedan od najlucidnijih primjera teorijski dobro utemeljene filmske historiografije.
- 26 Riječ je o oglasu u njutorškom listu *Dramatic Mirror* (13. prosinac 1913.) u kojem Griffith pretjeruje u svojim zaslugama. Međutim, kao što to primjećuje Gunning (u: Gunning, 1991. : 32), Griffith je nakon napuštanja Biographa tražio posao, pa je samoreklama razumljiva, premda je i kasnije u napisima i intervjuima znao isticati svoje »zasluge« za razvitak filmske umjetnosti. Ovu je legendu ubrzo nastavio prenositi Ramsaye (1926.), a nekritički su je preuzeli i mnogi kasniji povjesničari.
- 27 Onima koje zanima Porterova karijera i rani pripovjedni pokušaji preporučujem: Charles Musser (1991.), *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley.
- 28 Zanimljivo je spomenuto kako je nastala legenda o Porteru kao čovjeku koji je »otkrio« montažu. Naime, u optjecaju je dugo bila kopija njegovog filma *Life of an American Fireman* (Edison, 1902.-1903.), nastala prije *The Great Train Robbery*, u kojem je sekvenca dolaska vatrogasca i spašavanja prvo majke a zatim dijeteta, raskadrirana na prilično moderan način. Međutim, vjerojatno je riječ o kasnijim »preradama« filma. Riječ je, prije svega, o filmu s uobičajenom temom u kojem je cijela spomenuta sekvenca snimljena u dva kadra: u prvom je prikazano događanje u zapaljenoj kući (vatrogasac dvaput ulazi u kuću i iznosi prvo majku, zatim dijetu), a u drugom je čitava ponovljena radnja snimana izvana. Vidi: Musser, 1991. : 212-234.
- 29 David Bordwell (1997.), *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge.

Boris Vidović

Film Histor/y/ies

UDC: 791.43(091)

After the seminal FIAF conference held in Brighton, England in 1978, many substantial changes have occurred in film historiography. Along with the correction of factual mistakes of the older generation of film historians, but their methodological approach has also been put to question. Revisionist historians today reject the notion of history as a story with its teleological premise which suggests that cinema as such has its intrinsic purpose and that historical development of the medium is a fulfilment of that purpose. Drawing on a wide range of historical material and evidence, they usually concentrate on a smaller problem or a shorter period in history which is then finely discussed into depth taking into account as many social, economic and cultural influences as possible. The scholars are researching all aspects of cinema: production, distribution, exhibition, audience response and social and cultural impact of the medium. In this essay are given examples from recent film historiography ranging from reception studies and discursive practices of the early cinema to the metahistorical discussions concerning the history of film style.

Povijest filma – izabrana bibliografija

The contemporary approach to the history of film – Selected bibliography

Knjige

- ABEL, Richard (1984.), *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton.
- ABEL, Richard (1988.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939* (2 knjige), Princeton University Press, Princeton, 1988.
- ABEL, Richard (1994.), *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley.
- ALLEN, Robert C. (1980.), *Vaudeville and Film, 1985-1915: A Study in Media Interaction*, Arno Press, New York.
- ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas (1985.), *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York.
- AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André, MARIE, Michel (ur.) (1989.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, Paris.
- BALIO, Tino (1993.), *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.*, Charles Scribner's Sons, New York.
- BARNES, John (1983.), *The Rise of the Cinema in Great Britain: Jubilee Year 1897*, Bishopsgate Press, London.
- BARNES, John (1989.), *Pioneers of the British Film*, Bishopsgate Press, London.
- BARRIOS, Richard (1995.), *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*, Oxford University Press, New York.
- BELAYGUE, Christian, GORCE, Jean-Paul (ur.) (1988.), *Le passage du muet au parlant*, Cinémathèque de Toulouse/Editions Milan, Toulouse.
- BELTON, John (1992.), *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge.
- BENDAZZI, Giannalberto (1988.), *Cartoons: Il cinema d'animazione 1888-1988*, Marsilio, Venezia, 1988.
- BORDWELL, David (1980.), *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Ayer, New York.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin (1985.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (1994.), *Film History: An Introduction*, MacGraw-Hill, New York.
- BORDWELL, David (1997.), *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge.
- BOWSER, Eileen (1990.), *The Transformation of Cinema: 1907-1915*, Charles Scribner's Sons, New York.
- BREWSTER, Ben, JACOBS, Lea (1997.), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford.
- BROWNLOW, Kevin (1992.), *Behind the Mask of Innocence*, California University Press, Berkeley.
- BURCH, Noel (1990.), *Life to Those Shadows*, BFI, London.
- CAMPBELL, Craig W. (1985.), *Reel America and World War I: A Comprehensive Filmography and History of Motion Pictures in the United States, 1914-1920*, McFarland& Company, Inc., Publishers, Jefferson.
- CHANAN, Michael (1980.), *The Dream That Kicks*, Routledge and Kegan Paul, London.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (ur.) (1995.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley.
- CHERCHI USAI, Paolo (ur.) (1986.), *Schiave bianche allo specchio: Le origini del cinema in Scandinavia*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo (ur.) (1987.), *Vitagraph Co. of America: Il cinema prima di Hollywood*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo (1994.), *Burning Passions: An Introduction to the Story of Silent Cinema*, BFI, London.
- CHERCHI USAI, Paolo, CODELLI, Lorenzo (ur.) (1988.), *Sulla via di Hollywood/The Path to Hollywood*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo, CODELLI, Lorenzo (ur.) (1990.), *Prima di Caligari: Cinema tedesco 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo, TSIVIAN, Yuri (ur.) (1989.), *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine/BFI, Pordenone/London.
- COOK, David A. (1990.), *A History of Narrative Film*, W. W. Norton, New York.
- CRAFTON, Donald (1982.), *Before Mickey: The Animated Film (1899-1928)*, The MIT Press, Boston.
- CRAFTON, Donald (1990.), *Emile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton University Press, Princeton.

- CRAFTON, Donald (1997.), *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, Charles Scribner's Sons, New York.
- DECORDOVA, Richard (1990.), *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana.
- DICKINSON, Margaret, STREET, Sarah (1985.), *Cinema and State: The Film Industry and the British Government 1927-1984*, BFI, London.
- ECKHARDT, Joseph P., KOWALL, Linda (1984.), *Peddler of Dreams: Siegmund Lubin and the Creation of the Motion Picture Industry 1896-1916*, National Museum of American Jewish History, Philadelphia.
- ELSAESSER, Thomas (ur.) (1990.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London.
- ELSAESSER, Thomas, WEDEL, Michael (ur.) (1996.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- EYMAN, Scott (1997.), *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution*, Simon & Schuster, New York.
- FELL, John L. (ur.) (1983.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley.
- FINLER, Joel W. (1997.), *Silent Cinema: World Cinema before the Coming of Sound*, Batsford, London.
- GANZ, Thomas (1994.), *Die Welt im Kasten: Von der Camera Obscura zur Audiovision*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich.
- GAUDREAU, André (ur.) (1988.), *Ce que je vois de mon ciné: La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Impression Dumas, Saint-Étienne.
- GOMERY, Douglas (1986.), *The Hollywood Studio System*, St. Martin's, New York.
- GOMERY, Douglas (1992.), *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, University of Wisconsin Press, Madison.
- GUIBERT, Pierre (ur.) (1985.), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan.
- GUNNING, Tom (1991.), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana.
- GÜTTINGER, Fritz (1984.), *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Deutsches Filmmuseum, Frankfur/M.
- HAKE, Sabine (1993.), *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- HANSEN, Miriam (1991.), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge.
- HARDING, Colin, POPPLE, Simon (ur.) (1996.), *In the Kingdom of Shadows: A Companion to the Early Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N. J.
- HERTOGS, Daan, DE KLERK, Nico (ur.) (1994.), *Nonfiction from the Teens: The 1994 Amsterdam Workshop*, Indiana University Press, Bloomington.
- HOBERMAN, J. (1995.), *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Temple University Press, Philadelphia.
- HOLMAN, Roger (ur.) (1982.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, FIAF, Bruxelles.
- HORAK, Jan-Christopher (ur.) (1995.), *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, Madison.
- JACOBS, Lea (1991.), *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942*, University of Wisconsin Press, Madison.
- JACOBSEN, Wolfgang, KAES, Anton, PRINZLER, Hans Helmut (ur.) (1993.), *Geschichte des deutschen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- JENKINS, Henry (1992.), *What Made Psitachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York.
- JESIONOWSKI, Joyce E. (1987.), *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, University of California Press, Berkeley.
- JURADO ARROYO, Rafael (1997.), *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896-1936)*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.
- KENEZ, Peter (1992.), *Cinema and Soviet Society 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KOSANOVIĆ, Dejan (1986.), *Histoire du cinéma Yougoslave de 1896 à 1945*, Paris.
- KOSANOVIĆ, Dejan (1995.), *1896-1918: Trieste al cinema*, La Cineteca del Friuli, Gemona.
- KOSZARSKI, Richard (1990.), *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture: 1915-1928*, Charles Scribner's Sons, New York.
- KUHN, Annette (1988.), *Cinema, Censorship, and Sexuality, 1909-1925*, Routledge, London.
- LACASSE, Germain (1985.), *L'historiographe: Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Cinémathèque Québécoise, Montréal.
- LAGNY, Michèle (1992.), *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*, Colin, Paris.
- LANDY, Marcia (1998.), *The Folklore of Concensus: Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, State University of New York, Albany.
- LEDIG, Elfriede (ur.) (1988.), *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, Diskurs Film, Münchener Beiträge zur Filmphilologie 2, München.
- LEYDA, Jay, MUSSER, Charles (ur.) (1986.), *Before Hollywood*, American Federation of the Arts, New York.
- LOW, Rachel, RICHARDS, Jeffrey (1997.), *The History of the British Film 1896-1939*, Routledge, London.
- MALAND, Charles (1989.), *Chaplin and American Culture*, Princeton University Press, Princeton.
- MANNONI, Laurent (1994.), *Le grand art de la lumičre et de l'ombre: Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris.
- MANNONI, Laurent, PESENTI CAMPAGNONI, Donata, ROBINSON (1995.), *Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture 1420-1896 / Luce e movimento: incunaboli dell'immagine animata 1420-1896 / Lumière et mouvement: incunabules de l'image animée 1420-1896*, Le Giornate del

- cinema muto / Cinémathèque française – Musée du cinema / Museo nazionale del cinema, Pordenone.
- MARTINEZ, Josefina (1992.), *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Filmoteca Española, Madrid.
- MAY, Lary Linden (1980.), *Screening the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford University Press, New York.
- MAYNE, Judith (1989.), *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*, Ohio State University Press, Columbus.
- MERRITT, Russell, KAYFMAN, J. B. (1993.), *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MEUSY, Jean-Jacques (1995.), *Paris-palaces au le temps de cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris.
- MEUSY, Jean-Jacques (1996.), *Cinquante ans d'industrie cinématographique (1906-1956)*, Fondation crédit Lyonnais / Le monde éditions(Association d'économie financière, Lyon.
- MILLER MARKS, Martin (1997.), *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies 1895-1924*, Oxford University Press, Oxford.
- MOTTRAM, Ron (1982.), *The Danish Cinema, 1896-1917*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- MOTTRAM, Ron (1988.), *The Danish Cinema before Dreyer*, Scarecrow, Metuchen.
- MÜLLER, Corinna (1994.), *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, Wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907-1912*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- MURRAY, Bruce (1990.), *Film and the German Left in the Weimar Republic: From Caligari to Kuhle Wampe*, University of Texas Press, Austin.
- MUSSER, Charles (1990.), *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley.
- MUSSER, Charles (1991.), *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley.
- MUSSER, Charles, NELSON, Carol (1990.), *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition*, Princeton University Press, Princeton.
- PEARSON, Roberta (1992.), *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley.
- PETRO, Patrice (1989.), *Joyless Street: Women and Melodramatic Representation in Weimar, Germany*, Princeton University Press, Princeton.
- PHILLIPS, Ray (1997.), *Edison's Kinetoscope and Its Films: A History to 1896*, Greenwood Press, Westport.
- RIBEIRO, M. Félix (1983.), *Filmes, figuras e factos da história do cinema Português 1896-1949*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques (1985.), *Le cinéma des origines: Les frères Lumière et leur opérateurs*. Éditions du Champ Vallon, Seyssel.
- ROBINSON, David (1996.), *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York.
- RODDICK (1983.), Nick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, BFI, London.
- ROGIN, Michael (1996.), *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, University of California Press, Berkeley.
- ROSS, Steven J. (1998.), *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton University Press, Princeton.
- SALT, Barry (1983.; 1992. [2. prošireno izdanje]), *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London.
- SIMMON, Scott (1993.), *The Films of D. W. Griffith*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SLIDE, Anthony (1994.), *Early American Cinema*, Scarecrow Press, Metuchen.
- STAIGER, Janet (1992.), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton.
- STAIGER, Janet (1995.), *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- TAYLOR, Richard, CHRISTIE, Ian (ur.) (1991.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London.
- THOMPSON, Kristin (1985.), *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*, BFI, London.
- TOULET, Émmanuelle (1988.), *Cinématographe, invention du siècle*, Découverts Gallimard & Réunion des musées nationaux, Paris.
- TRYSTER, Hillel (1995.), *Israel before Israel: Silent Cinema in the Holy Land*, Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem.
- TSIVIAN, Jurij (1991.), *Istoriceskaja recepcija kino*, Zinatne, Riga.
- TSIVIAN, Yuri (1994.), *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London.
- URICCHIO, William, PEARSON, Roberta E. (1993.), *Reframing Culture: the Case of Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, Princeton.
- WALDEKRANZ, Rune (1985./1986./1995.), *Filmens historia: De första hundra åren från zoopraxiscope till video* (3 knjige: I Pionjärtiden 1880-1920; II Guldålder 1920-1940; III Förändringens vind 1940-1990), Nordstedts, Stockholm.
- WALLER, Gregory A. (1996.), *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*, Smithsonian Institute Press, Washington D. C.
- WILLIAMS, Christopher (ur.) (1996.), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, London.
- YOUNGBLOOD, Denise J. (1985.), *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- YOUNGBLOOD, Denise J. (1992.), *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's*, Cambridge University Press, Cambridge.

*** (1994.) *Gleissende Schatten: Kamerapioniere der Zwanziger Jahre*, Henschel Verlag, Berlin.

Eseji

ABEL, Richard, »Scenes from Domestic Life in Early French Cinema«, *Screen* 30. 3, 1989.

ALTMAN, Rick, »The Lonely Villa and Griffith's Paradigmatic Style« *Quarterly Review of Cinema Studies* 6. 2, 1981.

ALTMAN, Rick, »Dickens, Griffith, and Film Theory Today«, *South Atlantic Quarterly*, 88. 2, 1989.

ANDERSON, Tim, »Reforming 'Jackass Music': The Problematic Aesthetics of Early American Film Music Accompaniment«, *Cinema Journal* 37. 1, jesen 1997.

COUVARES, Francis G., »The Good Censor: Race, Sex, and Censorship in the Early Cinema«, *Yale Journal of Criticism* 7. 2, 1994.

CREMONINI, Giorgio, »Origini e sviluppo del racconto cinematografico: 1. Verso il Racconto«, *Cineforum* 307, rujan 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origini e sviluppo del racconto cinematografico: 2. Il caso Williamson«, *Cineforum* 308, listopad 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origine e sviluppo del racconto cinematografico: 3. Il racconto fantastico«, *Cineforum* 309, studeni 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origine e sviluppo del racconto cinematografico: 4. Verso il flash-back«, *Cineforum* 310, prosinac 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origine e sviluppo del racconto cinematografico: 5. Non solo spazio«, *Cineforum* 312, ožujak 1992.

CREMONINI, Giorgio, »Origini e sviluppo del racconto cinematografico: 6. Dalla figura al personaggio«, *Cineforum* 313, travanj 1992.

ELSAESSER, Thomas, »The New Film History«, *Sight and Sound* 55. 4, jesen 1986.

GARTENBERG, Jon, »Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900-1906«, *Cinema Journal*, 19, proljeće 1980.

GARTENBERG, Jon, »Vitagraph Before Griffith: Forging Ahead in the Nickelodeon Era«, *Studies in Visual Communication* 10, jesen 1984.

GAUDREAU, André, »Narration et monstration au cinéma«, *Hors-Cadre* 2, travanj 1984.

GOMERY, Douglas, »History of the (Film) World, Part II«, *American Film* 8, studeni 1982.

GOSSER, H. Mark, »Kircher and the Lanterna Magica: A Re-examination«, *Journal of Society of Motion Pictures and Television Engineers* 90, listopad 1981.

GOSSER, H. Mark, »The Literature of the Archeology of Cinema«, *Quarterly Review of Film Studies* 9, zima 1984.

GUNNING, Tom, »Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films«, *Quarterly Review of Film Studies* 6. 1, zima 1981.

GUNNING, Tom, »'Like unto a Leopard': Figurative Discourse in *Cat People* (1942) and Todorov's *The Fantastic*«, *Wide Angle* 10. 3, 1988.

GUNNING, Tom, »'Primitive' Cinema – A Frame-Up? or, The Trick's on Us«, *Cinema Journal* 28. 2, zima 1989.

GUNNING, Tom, »Heard over the Phone: *The Lonely Villa* and de Lorde Tradition of the Terrors of Technology«, *Screen* 32. 2, ljetо 1991.

GUNNING, Tom, »Essays in Mad Love«, *Sight & Sound* 3. 1, siječanj 1993.

GUNNING, Tom, »'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions«, *The Velvet Light Trap* 32, jesen 1993.

GUNNING, Tom, »The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity«, *Yale Journal of Criticism* 7. 2, 1994.

GUNNING, Tom, »'Those Drawn with a Very Fine Camel's Hair Brush': The Origins of Film Genres«, *Iris* 20, jesen 1995.

GUNNING, Tom, »Buster Keaton or, The Work of Comedy in the Age of Mechanical Reproduction«, *Cineaste* 21. 3, 1995.

HANSEN, Miriam, »Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?«, *New German Critique* 29, zima 1983.

HANSEN, Miriam, »Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism, and Public Life«, *Camera Obscura* 21, proljeće 1990.

KOMATSU, Hiroshi, MUSSER, Charles, »Benshi Search«, *Wide Angle* 9. 2, 1987.

LIEBMAN, Stuart, »French Film Theory, 1910-1921«, *Quarterly Review of Film Studies* 8. 1, zima 1983.

MANNONI, Laurent, »Philidor et les autres«, *Cinéma* 474, veljača 1991.

MANNONI, Laurent, »Du cinématographe Parisien au Cinéma-moto-Gramo-Théâtre: Georges Mendel, pionnier du cinéma 'muet' et sonore«, *Archives* 53, travanj 1993.

MUSSER, Charles, »Toward a History of Screen Practice«, *Quarterly Review of Film Studies* 9. 1, zima 1984.

PETRO, Patrice, »Modernity and Mass Culture in Weimar: Contours of a Discourse on Sexuality in Early Theories of Perception and Representation«, *New German Critique* 40, zima 1987.

PROUTY, Richard, »The Well-Furnished Interiot of the Masses: Kirsanoff's *Menilmontant* and the Streets of Paris«, *Cinema Journal* 36. 1, jesen 1996.

PRYLUCK, Calvin, »The Itinerant Movie Show and the Development of the Film Industry«, *Journal of the University Film and Video Association* 36, jesen 1983.

SALT, Barry, »The Unknown Ince«, *Sight and Sound*, 57. 4, jesen 1988.

SLAVIN, David H., »French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of *Cinéma colonial*, 1918 to 1934«, *Cinema Journal* 37. 1, jesen 1997.

STAIGER, Janet, »Combination and Litigation: Structures of U. S. Film Distribution, 1896-1917«, *Cinema Journal* 23, zima 1984.

STAIGER, Janet, »The Eyes Are Really the Focus: Photoplay Acting and Film Form and Style«, *Wide Angle* 6. 4, 1985.

STAIGER, Janet, »L'ébauche d'un film: la continuité dans l'Hollywood d'hier«, *Filméchange* 29, zima 1985.

STONEMAN, Rod, »Perspective Correction: Early Cinema to the Avant-Garde«, *Afterimage* 8-9, proljeće 1981.

TOULET, Émmanuelle, »Le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900«, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 33, travanj-lipanj 1986.

TSIVIAN, Yuri, »Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov«, *Iris* 4. 1, 1986.

Časopisi

1895 (Francuska)

LES CAHIERS DE LA CINÉMATHÈQUE (Francuska)

CINÉMATHÈQUE (Francuska)

FILM-HISTORIA (Španjolska)

FILM HISTORY (Australija)

GRIFFITHIANA (Italija)

HISTORICAL JOURNAL OF FILM, RADIO AND TELEVISION (Velika Britanija)

KINTOP (Njemačka)

LA REVUE DE LA CINÉMATHÈQUE (Kanada)

Tematski brojevi ostalih filmskih časopisa posvećeni povijesti filma

CAMERA OBSCURA (SAD) 22, 1990.

CINÉMACTION (Francuska) 73, 1994.

CINÉMATOGRAPHE (Francuska) 60, rujan 1980.

FILM READER (SAD) 4, 1980.

IRIS (Francuska), 2. 1, 1984.; 22, jesen 1996.

JOURNAL OF FILMA AND VIDEO (SAD) 37. 1, zima 1985.

JOURNAL OF POPULAR FILMA AND TELEVISION (SAD) 15. 3, jesen 1987.

PERSISTENCE OF VISION (SAD) 9, 1991.

QUARTERLY REVIEW OF FILM STUDIES (SAD) 9. 1, zima 1984.

REVUE BELGE DE CINEMA (Belgija) 38-39, 1995.

WIDE ANGLE (SAD) 5. 2, 1982.; 12. 3, 1990.; 13. 1, 1991.; 18. 2, 1996.; 18. 3, 1996.

THE VELVET LIGHT TRAP (SAD) 37, jesen 1996.

Napomena uz bibliografiju

Pri izradi bibliografije vodio sam se sljedećim kriterijima:

- Navedeni su radovi objavljeni od 1980. godine na ovom.
- Težište je na radovima koji se bave poviješću ranijeg razdoblja filmske umjetnosti (otprilike do 1945.), premda je uvršteno i nekoliko novijih općih pregleda povijesti filma u kojima se osjeća utjecaj novijih metodoloških pristupa.
- Osim nekoliko iznimki (npr. popratne knjige tematskih programa *Dana nijemog filma* u talijanskom Pordenoneu), izostavljeni su razni katalozi izložbi, zbirki i arhiva, premda se i u takvim publikacijama često nalaze radovi vrijedni šire povjesno-teorijske pozornosti.
- Posebno su navedeni časopisi čija je konцепциja u cijelosti posvećena povjesnom proučavanju filma, te tematski brojevi ostalih filmskih časopisa posvećenih povijesti filma. Tekstovi objavljeni u tim časopisima nisu posebno izdvajani u rubrici *Eseji*.
- Eseji objavljeni prvo u časopisu, a zatim u nekoj od navedenih knjiga ili zbirci eseja nisu navođeni u rubrici *Eseji*.
- Posebne monografije filmaša iz ranijih razdoblja filma u principu nisu navođene, osim u slučajevima radova ključnih za poimanje povijesti ranog filma.
- Nastojao sam nавести knjige koje se bave poviješću razvoja filma, te knjige čije je težiste na metodološkim problemima filmske historiografije. Zato su izostavljeni popularni prikazi pojedinih filmaša i nacionalnih kinematografija, kao i opći kraći pregledi povijesti filma.
- U principu nisu uvršteni radovi koji se bave filmskom arheologijom, tj. tehnoškim razvojem prije pojave onoga što danas smatramo filmom, a počinje s Edisonovim *Kinetographom*, kao niti oni koji se bave isključivo razvitkom tehnoških pomogala koja se koriste u kinematografske svrhe.
- Možda je suvišno napominjati, ali svejedno: u bibliografiji nema niti radova koji se bave odnosom povijesti i filma (npr. kako se pojedini događaji prikazuju na filmu, ili kako film utječe na shvaćanje povjesnih događaja).

Bruno Kragić

Poetika američkog pustolovnog filma 30-ih

Poželjno je da svako razmatranje nekog žanra krene od njegove definicije. Tek kad se žanr jasno definira moguće je prijeći na njegove tematske i narativne formule, klasifikacije i sl. Teškoća s pustolovnim filmom upravo je u činjenici da je jedinstvena i zaokružena definicija tog žanra praktički nemoguća. Ako podemo od naziva, što je uvijek problematično, možemo ustanoviti da bi glavna značajka pustolovnog filma bila – pustolovina. Pustolovina funkcioniра kao glavni pokretački motiv, a u svojoj osnovi znači izricanje želje za doživljavanjem nečeg neuobičajenog, nesvakodnevног, nedozivljenog. Odatle i čvrsta veza pustolovine s egzotičnim, dalekim i prošlim, pa se u takve okoliše pustolovni film najčešće i smješta. Ovdje je bitno napomenuti kako pustolovina označava prije svega vrijednosni pojam, za koji se pretpo-

stavlja da je zajednički i autoru filma, i likovima i gledateljima i ne smije se brkati s akcijom. Akcija je čisto prizorno svojstvo, dinamično zbivanje poput potjere, mačevanja, tučnjave i sl. koje s pustolovnim filmom dijeli golem broj drugih žanrova, npr. vestern, različiti žanrovi kriminalističkog filma ili znanstvenofantastični film. Problem je, međutim, što neki žanrovi, poput navedenih, dijele s pustolovnim filmom i njegovo bitno svojstvo pustolovine kao pokretača radnje. Ipak, u tim filmovima prevladavaju druge žanrovske dominante poput zločina ili znanstvene novine, a pustolovni bi film u nekakvoj pozitivnoj definiciji bio onaj u kojem pustolovina nije samo pokretač, nego i dominanta radnje, koja u idealnoj varijanti sama strukturira čitav film gurajući na rub sve ostale motive, poput društvenih ili ljubavnih. Ta-



Tom Mix





Ramon Novarro

kvi su primjeri »čistog« pustolovnog filma, međutim teško ostvarivi. Zato bi svojevrsna negativna definicija žanra bila mnogo bliže stvarnosti. Po takvoj bi definiciji pustolovni film bio onaj u kojem je pustolovina glavni pokretač radnje, ujedno i žanrovska dominantna, a u kojem nema nekih drugih žanrovske formula, onih koje su dominantne u nekom drugom žanru. S ovom je pak definicijom problem što je preširoka. Ona faktički uključuje sve filmove s dominantnom pustolovinom koji nisu vesterni, kriminalistički filmovi, znanstvenofantastični filmovi i sl. Ipak, premda obuhvaća filmove vrlo raznolikih ikonografskih obilježja, te prostorno i vremenski različito lociranih radnji, ova definicija pustolovnog filma općenito uzevši funkcioniра. To nas vraća na početni problem. Jasna i precizna definicija pustolovnog filma ne postoji. Moguće su tek preciznije definicije pojedinih tipova pustolovnog filma kojima je pustolovina zajednička žanrovska dominanta, a razlikuju se po ikonografiji i prostorno-vremenskim obrascima. Takvih tipova (podžanrova) pustolovnog filma ima iznimno mnogo. Najpoznatiji su gušarski film, odmetnički film, film osvete, viteški film, film plašta i mača, pseudomitološki film, film »ekspedicije i egzotike«.¹ Ti se podtipovi u pravilu mogu jasno definirati po svojim ikonografskim značajkama ili tematskim formulama.

Definiranje svakog od njih odvelo bi nas predaleko, tim više što je i popisivanje svih tipova dosta komplikirano. Budući da se ovaj tekst namjerava pozabaviti holivudskim pustolovnim filmom klasičnog zvučnog razdoblja (prije svega dru-

gom polovinom 30-ih) bilo bi zanimljivo spomenuti dva naziva za pustolovni film u holivudskoj publicistici tog vremena koji su se u SAD zadržali i do danas. Riječ je o nazivima *costume-adventure film* (kostimirano-pustolovni film) i *swashbuckler*. Oba se naziva odnose na određeni tip pustolovnog filma koji je dominirao žanrovskom produkcijom klasičnog Hollywooda. Prvi naziv specificira tip smještajući ga u prošlost – atribut kostimirani jasno upućuje da likovi nose kostime – povjesnu odjeću. Drugi naziv, čiji hrvatski prijevod ne postoji, koristi se ne samo za filmove, nego i za romane i kaz. komade, a označava djelo koje se bavi pustolovinama neustrašivog, često i nepromišljenog, glasnog i po-malo grubog i neotesanog heroja (koji se također naziva *swashbuckler*), pustolova, vojnika ili latalice, a koje je smješteno u prošlost. Ovaj naziv još detaljnije određuje prirodu tog tipa pustolovnog filma budući da sadrži sve odrednice naziva kostimirano-pustolovni film, ali i još neke dodatne, vezane uz gl. lik, a preko njega i implicitne odrednice radnje. Ipak, u ostatku teksta rabit ću naziv *kostimirano-pustolovni film* iz čisto praktičnih razloga, budući da, kao što sam već spomenuo, za riječ *swashbuckler* nema prikladnog hrvatskog prijevoda.

Kostimirani-pustolovni film tijekom nijemog razdoblja bio je jedan od najraširenijih i najpopularnijih holivudskih žanrova. Filmovi *Robin Hood* (A. Dwan, 1922.) i *Bagdadski lopov* (R. Walsh, 1924.) bili su među najvećim komercijalnim hitovima 20-ih, a njihov gl. glumac Douglas Fairbanks jedna od prvih i najvećih holivudskih zvijezda. Fairbanks je i inaugirao glumački tip junaka ovog žanra, a kao autorska ličnost (većini je svojih filmova bio i producent i koscenarist) i sam žanr u kojem su se nakon njegovih uspjeha okušale sve veće kompanije te nekolicina poznatih glumaca poput R. Novarra, T. Mixa i J. Barrymorea. Dolazak zvuka izazvao je kratkotrajni prekid. U početnom razdoblju zvučnog filma nije bilo mesta za žanr koji se prije svega oslanjao na dinamične prizore akcije i koji se stoga nije mogao prilagoditi tadašnjoj dominaciji dijaloga, žanr će oživjeti tek s prestankom početnog perioda tiranije zvuka i s etabliranjem zrelog klasičnog narativnog stila zvučnog filma sredinom 30-ih. 1934. snimljena su dva filma koja su oživjela žanr: *Otok s blagom* (V. Fleming) i *Graf Monte Cristo* (R. V. Lee). Druga polovina 30-ih razdoblje je velike popularnosti žanra koji tada daje i svoja najbolja ostvarenja, te paradigmatično i dosad nenadmašno remek-djelo *Pustolovine Robina Hooda* (M. Curtiz i W. Keighley, 1938.). Kostimirano-pustolovni film tog razdoblja ima za junake gusare, pustolove, osvetnike i borce za pravdu uzete bilo doslovno, bilo implicitno iz djela W. Scotta, R. L. Stevenson, A. Dumasa Starijeg i drugih pisaca pov. fikcija. Kao što navodi Tino Balio taj je žanr »pružio savršenu zabavu publici koja je upravo izlazila iz velike ekon. krize« (Balio, 1995: 193). Kostimirani pustolovni film pruža »sliku herojskih vrlina. Obično bi idealizirani junak branio čast dame ili prava potlačenih na viteški i šarmantan način. Zločinci su bili redovito kažnjeni kroz romantizirani i stilizirani niz akcijskih scena. Prevladavali su uzbuđenje, ikonografska šarolikost i romantične vrline, i, naravno, trijumf dobra nad zlim te ponovna uspostava romantičnog reda na

kraju. Želja publike za uzbuđenjem i zadovoljstvom ispunjava se u velikom stilu.« (Balio, isto).

Najistaknutiji doprinos žanru dala je tvrtka Warner Brothers ciklusom filmova s Errolom Flynnom u gl. ulogama čiji je najčešći režiser bio Michael Curtiz. Taj je ciklus započeo filmom *Kapetan Blood* (1935.), a njegov su vrhunac svakako *Pustolovine Robina Hooda*. Warnerov su primjer slijedile i gotovo sve ostale kompanije poput Paramounta npr. *Kad bih bio kralj* (F. Lloyd, 1938.) s R. Colmanom, Twenty Century Foxa npr. *U znaku Zoroa* (R. Mamoulian, 1940.), s T. Powerom, kao i nezavisni producenti D. O. Selznick s filmom *Zatočenik dvorca Zenda* (J. Cromwel, 1937.) i E. Small npr. *Čovjek s zlatnom maskom* (J. Whale, 1939.).

Nakon 1940. popularnost žanra opada. Ipak tijekom sljedeća dva desetljeća snima se velik broj kostimirano-pustolovnih filmova, a početkom 50-ih žanr ponovno doživljava kratkotrajan uzlet prije nego što raspad holivudskog studijskog sustava doveđe do definitivnog prekida klasičnih žanrovske obrazaca.²

Ti su obrasci ponajbolje funkcionalnirali upravo krajem 30-ih, te bih na primjeru *Pustolovina Robina Hooda* pokušao izložiti temeljne tematske i narativne formule žanra, dovodeći ih ujedno u kontekst književne vrste romanse u tipologiji N. Fryea.

Osnovna tema ovih filmova bila bi pobuna. U svim se tim filmovima junaci bune. No, ta pobuna nikad nije sama sebi svrhom niti ona nastaje iz sebičnih razloga, premda njen početni impuls leži i u karakteru junaka. To je pobuna protiv uzurpatora, pobuna čiji je cilj ponovna uspostava starog reda koji je uglavnom tek naznačen na početku filma prije nego što će biti srušen, a često su gledatelji o tome obavijesteni tek pisanom informacijom. Pobuna se usredotočuje na junaka koji se buni uočivši pokušaje da se uspostavi novi redak, uzurpatorski i redovito diktatorski. Prava nevolja ne dolazi dakle od junaka i njegove družine koju on brzo okupi, nego od predstavnika novog poretka. Pobuna tvori tematsku okosnicu koja se narativno ostvaruje prikazom niza pustolovina i nastanka romantične veze junaka i isprva apolitične mlade žene iz okružja uzurpatora koja na kraju napušta tu stranu kako zbog ljubavi prema junaku, tako i zbog vlastitog osjećaja za pravdu. Na kraju pobuna završava ponovnom uspostavom starog poretka čime razlozi za njezinu postojanje prestaju.³ Gusarski i odmetnički filmovi idealni su za prikaz pobune Warnerovi filmovi u Curtizovoj režiji i s Flynnom u gl. ulogama pripadaju bilo prvom (*Kapetan Blood*, *Morski Orao*, 1940.) bilo drugom tipu (*Pustolovine Robina Hooda*). Uz pobunu, istaknutija je jop tema osvete. I osveta funkcionalira kao sredstvo uspostave srušenog reda jer se njenim ispunjenjem negativci kažnjavaju, a osvetnik ponovno zauzima mjesto koje mu pripada, a koje mu je na početku priče bilo oduzeto. Paradigmatičan je prikaz ove teme film *Graf Monte Cristo*, ali ona je manje istaknuta i značajna od pobune jer se teže uklapa u širi kontekst u kojem je junak nositelj općedruštvenih impulsa za pravdom i povratkom starog poretka. Za razliku od pobune koja lako spaja čisto osobne i šire društvene potrebe, osveta djeluje preosobno.



Errol Flynn

U razvitku opisane tematske formule u kojoj središnje mjesto ima pobuna kostimirani-pustolovni film razvio je i posebne narativne strategije koje su tu tematsku formulu ne samo predstavljale gledateljima, nego je i obogaćivale i prividavale dodatne, u najboljim slučajevima i dvosmislene značajke. U tom kontekstu *Pustolovine Robina Hooda* nisu ne samo najčišći primjer tematike pobune i ostalih bitnih motiva ovog tipa, nego i najbolji primjer uporabe posebnih narativnih formula. Prije nego što predem na te formule ukratko bili izložio tematske značajke filma.

Dakle, film počinje narušavanjem reda. Zbog odsutnosti kralja Richarda, skladni suživot Normana i Saksonaca se ruši, a normanski plemeći na čelu s kraljevim bratom princom Johnom (C. Reins) preuzimaju svu vlast, suprotno kraljevim odredbama.

Mladi saksonski plemeć Sir Robin od Locksleya (E. Flynn) vrlo brzo dolazi u sukob s princom i njegovim pobočnicima i staje na čelo pobune, pljačkajući bogate Normane kako bi prikupio zlato potrebno za kraljevu otkupninu, budući da je ovaj nakon povratka u zemlju zarobljen. Tijekom pustolovina koje slijede, a od kojih su najvažnije dvije: zarobljavanje najbližih prinčevih suradnika Sir Guya od Gisbornea (B. Rathbone) i šerifa od Nottinghama (M. Cooper) te zarobljavanje, a zatim oslobođanje samog Robina, on se zaljubljuje u mladu normansku plemkinju Lady Marian (Olivia de Havilland) koja mu, nakon početnog odbijanja, odgovara istom mjerom. Na kraju se kralj vraća, otkriva se Robinu te oni za-



Olivia de Havilland i Errol Flynn u filmu *Pustolovine Robina Hooda* (M. Curtiz, 1938.)

jedno u završnoj bitci pobjeđuju usurpatore i uspostavljaju stari poredak.

Glavna narativna formula u prikazivanju teme jest poetika stalne izmjene scena akcije i scena odmora (romantične ili komične prirode), dakle klasična poetika zasnovana na izmjeni dinamičnog i statičnog te, u smislu narativnog prikaza značenja pojedinih scena, izmjene scena koje prikazuju pobunu i oslobođanje i scena iskazivanja lojalnosti starom poretku.

Ta se narativna formula provodi u *Pustolovinama Robina Hooda* dosljedno i potpuno. Na početku filma, nakon scene Robinove borbe sa svim Normanima na slavlju u Nottinghamu, slijedi scena okupljanja pobunjenika koja funkcioniра i kao svojevrstan odmor nakon dinamične akcijske scene borbe i kao prikaz izražavanja vjernosti legitimnom kralju i poretku nakon doslovnog prikaza pobune. Slično funkcioniira i ostatak filma. Tako, nakon dinamičnog prikaza zarobljavanja B. Rathbonea i O. de Havilland slijedi scena gozbe koja predstavlja odmor poslije akcije. Ta je scena gozbe, brojnim karnevalskim elementima (Robinovi se prijatelji odijevaju u šaroliku odjeću zarobljenih Normana) ujedno i prikaz oslobođanja nesputane životne snage, i tako metaforički prikaz pobune, a prekinuta je scenama zaklinjanja kralju i zahvaljivanja siromašnih Robinu, a te scene oslikavaju prodruštvene impulse filma. Slična je i stvar pred finale, kada nakon borbe Robinova čovjeka s potencijalnim kraljevim ubojicom dolazi scena kraljeva pojavljivanja pred Robinom i njegovim ljudima, realizirana u povиšenom tonu – iznimno jako svjetlo obasjava kralja, a nakon što se on predstavi slijede kadrovi u kojima Robin i njegovi ljudi u potpunoj tišini kleknu pred njega. Ta scena, tako, označava i trenutak refleksije pred završnu borbu i prikaz otvorenog izražavanja lojalnosti

(nakon metaforičkog prikaza pobune – Robin zarobljava kralja misleći da je on normanski biskup). Ovako ispričana narativna formula djeluje prilično jednostavno. Ona to i jest. Stvar je da se njenom dosljednom primjenom u filmu ostvaruje svojevrsna dijalektika dvaju tipova scena, i na čisto narativnom, i na semantičkom polju. Upravo tu i leži njena slojevitost. Naime, stalna izmjena ovih dvaju tipova scena nije samo primjer klasične holivudske poetike izmjene dinamičnog i statičnog čime se priča održava stalno napetom, a pozornost publike podjednakom, nego je u konkretnom slučaju ovog žanra, i, posebno ovog filma, važna jer predstavlja ne samo način na koji se temeljna tematska formula provodi, nego služi i kao komentar te formule. Kao što sam već napomenuo, osnovna je ideja ovih filmova suprostavljanje starog, dobrog i novog, lošeg poretka, te oslikavanje načina na koji se vraća staro stanje stvari pri čemu se to najčešće postiže temom pobune. Pobunom se dakle iskazuje odanost starom poretku. Međutim, slike pobune, oslobođanja i protivljenja autoritetima pretežu nad scenama iskazivanja lojalnosti.

Kako su pobuna i njoj pripadni elementi prikazani izrazito dinamičnim scenama, u kojima se ostvaruje potpun spoj ekspresivne upotrebe boje živih i svijetlih tonova, glazbe i režijskih rješenja kojima se prikazani prizori akcije dodatno spektakulariziraju, tako se zaboravlja na osnovnu ideju. Uostalom, scene pobune i količinski pretežu nad onima iskazivanja lojalnosti. Nasuprot svega tri takve scene, koje su i prikazane kao gotovo usputne, u *Pustolovinama Robina Hooda* nalazimo osam scena prikaza različitih tipova borbi, tučnjava i dvoboja. Tako je ova narativna strategija, pružajući na pojavnoj razini savršen postupak za oblikovanje teme o uspostavi reda, tu temu i podrivala, što je bilo moguće jer su

publiku prije svega i zanimale dinamične i duhovite akcijske scene, prikaz čiste pustolovine kojima ti filmovi, a *Pustolovine Robina Hooda* osobito, obiluju.

Kostimirani-pustolovni film i romansa

Northon Frye navodi kako je romansa od svih književnih oblika najbliza sru o ispunjenju želje (Frye, 1979.). To je razlog njene dvostrukе uloge. Dok s jedne strane oblik romanse označava projekciju društvenih ideała vladajućeg sloja, što je opća značajka npr. srednjovjekovne viteške romanse, s druge strane u romansi postoji izvorni »proleterski« element koji pokazuje da će se, ma kolika se promjena zbila u društvu, romansa ponovno pojaviti. Već po ovoj početnoj definiciji možemo zaključiti kako *Pustolovine Robina Hooda* pripadaju toj vrsti. Kao što smo vidjeli, taj film kao i ostali u tom žanru sadrži navedenu dvostruku ulogu romanse, istodobnog slavljenja ideała i želje za redom i prisutnosti pobune koja tu želu neprekidno podriva. Sličnosti s književnim oblikom romanse nastavljaju se i dalje. I u romansi i u pustolovnom filmu pustolovina je bitan element zapleta, s tim da su oba žanra sklona ograničiti se na slijed manjih pustolovina koje vode prema glavnoj, obično najavljujivoj od samog početka, čiji završetak zaokružuje priču. Frye tu glavnu pustolovinu naziva potragom (Frye, 1979: 212). Potpun oblik romanse ima u njegovu tumačenju tri glavne etape: pogibeljno putovanje i uvodne pustolovine, presudna borba i uvišeće junaka odnosno agon ili sukob, pathos ili borba za život i smrt i *anagnarosis* ili prepoznavanje, priznavanje junaka (Frye, isto). U *Pustolovinama Robina Hooda* te su etape jasno ocrteane, s tom razlikom da u filmu nema putovanja, već su uvodne pustolovine smještene u stalni lokalitet (Sherwoodova šuma i grad Nottingham), junak ne putuje da bi pronašao ono što želi (u ovom slučaju kralja i njegov povratak) nego ga čeka. Kao i u romansi, i ovdje je priča usredotočena na sukob junaka i njegova neprijatelja.

Dok je junak povezan s proljećem, zorom, plodnošću, snagom i mladošću, neprijatelj je povezan sa zimom, tamom, jalovošću, životom na umoru i starošću. Tako je Robin smješten uglavnom u šarolike i vredre eksterijere npr. zelene šume, prati ga životno veselje i uspjeh, pa jede puno i s appetitom i uspijeva vrlo brzo za sebe zainteresirati djevojku u koju se zaljubljuje, te je napisljetu snažan (uspijeva se s uspjehom boriti s većima od sebe i često s više njih) i mlađ. Nasuprot njemu, Guy od Gisbornea uglavnom se kreće u mračnim i masivnim interijerima dvorca, za razliku od Robina nikad se ne smije, a nije uspiješan ni u žena. Njihov završni dvoboj odigrava se unutar završne, presudne borbe i sam predstavlja drugu etapu-borbu za život i smrt. Prepoznavanje junaka razdijeljeno je na njegovo prepoznavanje i prihvatanje od strane kralja pred borbu i na njegovo priznavanje i veličanje nakon te borbe, kad Robin kao materijalni dokaz svog priznanja za junaka dobiva plemićke titule baruna i grofa i ruku kraljeve štićenice.

Postoje još dva elementa romanse koje nalazimo u *Pustolovinama Robina Hooda*. Prvi je takav element ponavljanje trojne strukture, tako npr. postoje tri glavna negativca – Guy od Gisbornea, princ John i šerif od Nottingama. Nadalje,

Robin tijekom filma nalazi tri pomoćnika, zatim uspijeva pobjediti na natjecanju iz trećeg puta, te također iz trećeg pokušaja, odnosno dvoboja ubija glavnog neprijatelja. Drugi je element romanse u ovom filmu tematizacija blaga, koje znači bogatstvo i to često ono u idealnim oblicima, kao moć i mudrost. U *Pustolovinama* to je blago zlato koje se prikuplja za otkupninu kralja Richarda, Robin i njegovi ljudi prikupljuju ga kako ga uzurpatori ne bi pronevjerili pa funkcionišu i kao čuvari blaga, a kako se ono prikuplja da bi se zamjenilo za kralja to znači da predstavlja upravo što predstavlja sam kralj, dakle moć i mudrost.

I likovi u *Pustolovinama Robina Hooda* odgovaraju tipovima iz romanse. Uz lik junaka, tu je i lik starog mudraca koji odgovara dobromanjernom ironu iz komedije. U filmu to je lik samog kralja. Lik glavnog neprijatelja rascijeplen je u tri: Guya od Gisborna koji je glavni neprijatelj i jedini dobiva elemente demonskog u završnoj sceni dvoboja, osobito u krupnom planu njegova lica nakon smrtnog udarca, princa Johna koji je blizak liku alazona ili varalice iz komedije, te šerifa, s tim da ta dva lika predstavljaju lik zlog čarobnjaka iz književne romanse. Napisljetu lik lady Marion klasičan je lik junakove gospe, koja je često, što je ovdje također slučaj, kraljeva štićenica.

Pustolovine Robina Hooda sadrže i velik broj likova koji izmiču strukturnoj antitezi junaštva i nitkovluka, ali su moralno na onoj prvoj strani. Mutchkin, mlinarov sin, predstavnik je onih likova romanse koji dolaze iz svijeta prirode, najčešće šume, pa je i njegovo prvo pojавljivanje u filmu upravo u šumi. Već u tom liku, a osobito u likovima Malog Johna i oca Tucka nalazimo osobine lakrdijaša, lika koji odgovara tipu neotesanca i klauna iz komedije. Svi ti likovi upozoravaju na realističke aspekte života, uz njih je vezan smijeh i elementi karnevalskog (oni se npr. preoblače u plemićku odjeću) što narušava cjelovitost romantičnog ugodja, a to je jedna od temeljnih osobina holivudskog kostimiranog pustolovnog filma.

Taj je film napisljetu blizak četvrtoj fazi romanse. U toj je fazi sretnije društvo manje ili više vidljivo kroz radnju, umjesto da se otkrije tek na kraju, a središnja je tema obrana integrata nevinog svijeta pred nasrtajem iskustva.⁴ U *Pustolovinama* sretnije društvo, ono Robina i njegove družine, stalno je vidljivo, a njihovo zalaganje za ponovnu uspostavu starog poretku može se tumačiti kao obrana pravednog, nevinog svijeta, svojevrsne zlatne ere. Upravo zato u ovom filmu nema potrage nego je ona tek implicitna. Inače, Frye napominje kako četvrta faza romanse odgovara četvrtoj fazi komedije. U komediji to je faza zelenog svijeta, a veza s romansem očita je kad ustanovimo da se radnja tog tipa također odigrava u zelenom svijetu – u *Pustolovinama Robina Hooda* to je šuma, a npr. ugurskim filmovima brod ili otok.

Zaključak

Kao što sam na početku ovog razmatranja ustanovio, u idealnom tipu pustolovnog filma pustolovina kao želja za nečim nesvakodnevnim i nedozivljenim i provedba te želje bila bi i pokrećati i dominanta radnje. Takav tip filma bio bi lišen ikonografskih i tematskih formula drugih žanrova, te bi sam

ikonografski bio smješten u egzotične i/ili daleke krajeve i prošla vremena dok bi, na tematskoj razini, sama pustolovina značenjski natkrila sve druge motive. Premda je taj tip teško ostvariv te sam u pokušaju definiranja pustolovnog filma pristao na znatno manje preuzetu definiciju, ipak upravo na primjeru *Pustolovina Robina Hooda* možemo vidjeti da nije nemoguć. Kako smo vidjeli, u tom filmu dinamične akcijske scene pretežu nad romantičnim i drugim staticnjim scenama i tako značenjski obogaćuju i čine slojevitijom tematsku okosnicu filma. Međutim, dominacija tih scena nema samo idejnu funkciju. Ona ukazuje i na težnju filma izrazitom prikazu čiste pustolovine, dakle na težnju ostvarivanju što je moguće idealnijeg tipa pustolovnog filma. Sama

radnja proistječe koliko iz junakova impulsa za društvenom pravdom toliko i iz njegove želje za pustolovinom, a realizacija i broj akcijskih scena jasno pokazuju njihovu dominantnu funkciju unutar strukture djela. I zaista, poimanje zbilje kao pustolovine nije nimalo strano klasičnom američkom filmu, a ono je upravo najviše i došlo do izražaja u onom filmskom žanru koji nazivamo pustolovnim. U tom kontekstu jasna je i veza između pustolovine kao oznake žanra i akcije kao stanja. Akcija, dinamično zbivanje inherentno je pustolovini kao načinu prikazivanja stvarnosti, što je pak bitna karakteristika američkog pustolovnog filma 30-ih. U skladu sa svim već rečenim, ovaj bi posljednji zaključak mogao biti temelj za neku potpuniju definiciju samog žanra.

Bilješke

- 1 Takva je klasifikacija naravno arbitarna. Postoji još niz tipova pustolovnog filma poput pseudomitološkog filma, robinsonijade, planinskog filma, različitih tipova suvremenog pustolovnog filma koji se dodiruju s drugim žanrovima itd.
- 2 Te je obrasci na specifičan način, dovodeći ih u izrazito ironičan kontekst sredinom sedamdesetih, oživo R. Lester filmovima *Tri mušketira* (1973.) i *Četiri mušketira* (1974.) te *Robin i Marian* (1976.). Devedesetih dolazi do ponovnog uzleta kostimirano-pustolovnog filma. Ti filmovi, čiji je istaknuti predstvnik *Robin Hood, princ lopova* (K. Reynolds, 1991.) napuštaju klasičnu žanrovsku poetiku, osobito svojom sklonosću povijesnom »realizmu«.
- 3 Svojom tematizacijom pobune i uspostave reda pustolovni je film sličan žanrovima koji se bave uspostavom reda u nestabilnom okružju kroz vanjski konflikt poput vesterna ili gangsterskog filma. S druge strane romantični je konflikt u njima često značajniji nego u drugim žanrovima ovoga tipa, a također za razliku od vesterna ili gangsterskog filma, a slično screwball-komediji i melodrami, žanrovima integracije junaka u društvo, utopija je ovđje često predstavljena kao stvarnost, a ne samo obećanje. O žanrovima reda i integracije više piše Th. Schatz u uvodu svoje knjige *Hollywood Genres* (New York: Mc Graw-Hill, 1981.)
- 4 O četvrtoj fazi romanse više vidi u Frye (1979.)

Literatura

- Balio, Tino, 1995., *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press
- Dictionnaire du Cinéma*, 1986., dir. Jean Loup Passek, Paris: Librairie Larousse
- Filmska enciklopedija* (2), 1990., ur. Ante Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«
- Frye, Northrop, 1979., *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed

Bruno Kragić

Poetics of American Adventure Film of the 1930s

UDC: 791.43-3(73)(091)

It is extremely difficult to provide a clear definition of the adventure film. However, there are two terms for this genre that are applied to Hollywood productions of the 1930s: costume-adventure film and swashbuckler. The most successful was probably *The Adventures of Robin Hood* made in 1938. Having rebellion or revolt as the main theme, this film, as many others of the same genre, expressed belief in some old and just order that was broken, but is then restored in the end. In the realisation of this thematic formula the film used numerous dynamic action scenes which function also as an expression of the desire for adventure. The emphasis on this kind of scenes also gives the main theme some new meanings. *The Adventures...* and costume-adventure film as a whole can easily fall within the category of the literary genre of romance as defined by N. Frye.

Dunja Krpanec

Filmovi Davida Mameta u kontekstu popularnih žanrova: demitologizacija popularne kulture

Uvod

U eseju *Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma* profesor Milivoj Solar upozorava na »obnovu pripovijedanja« kao opću tendenciju u postmodernom pisanju.¹ Ta se tendencija očituje u velikom zanimanju postmodernih pisaca za trivijalnu književnost kao područje masovne književne proizvodnje koje se najdosljednije drži čvrstih narativnih struktura. Prema Solaru zanimanje za trivijalno ne treba razmatrati isključivo s gledišta tradicionalne pođe na takozvanu visoku i nisku književnost, nego također uzimajući u obzir umjetničke i kulturološke implikacije:

*Prihvaćanje trivijalnih shema pripovijedanja u romanima koji su namijenjeni visoko obrazovanoj publici nije tek jednostavna operacija uvođenja novih klišeja iz pozadine nižih žanrova, jer onog trenutka kad se zapitamo zašto takvi klišiji bivaju prihvaćeni, i zašto njihove elementarne strukture dobivaju sasvim nove funkcije, pojavljuju se nova, možda veoma važna pitanja: da li se mitska djelatnost koju smo smatrali izvornom isključivo na temelju određenih filozofsko-povijesnih konstrukcija (koje više ne važe bezuvjetno), pojavljuje u trivijalnosti svakidašnjice do te mjere da izaziva potrebu oblikovanja na vrhunskih razinama artificijelnog umjetničkog izraza? Da li je sklonost prema mitu danas počela prožimati visoku umjetnost na taj načina što je trivijalizira? Da li je, možda, mitsko u svojoj biti trivijalno?*²

Esej ostavlja pitanja otvorenim za dalju analizu. Čini se primjerenim da prvi korak k barem privremenim odgovorima može biti pokušaj da se definiraju problemi, te se za njih pronađu specifična rješenja unutar opusa pojedinih umjetnika. Namjera ovog rada korak je u tom smjeru.

Jedan od suvremenih američkih pisaca koji su osobito fascinirani načinima pripovijedanja i klišejima trivijalne književnosti bez sumnje je David Mamet. U brojnim dramama i osobito u tri novija filmska pokušaja David Mamet pridao je vrlo veliku pozornost oblicima pripovijedanja i njihovoј rečepciji kod publike. »Nitko nije pridavao pripovijedanju priče tako središnju ulogu kao metodi i temi,«³ tvrdi lucidni kritičar Christopher Bigsby u svojem opširnom tekstu o ranim i prvim priznatim dramama Davida Mameta.

Posvetivši čitavo poglavlje knjige pripovijedanju priče kao temi u Mametu, to jest pričama uključenim kao nezavisne epizode u dijaloge Mametovih ranih drama, Bigsby također

daje nekoliko dragocjenih iako površnih opaski o pripovijedanju priče kao Mametovoj središnjoj metodi:

Mamet, također, vjeruje u nužnost »napredovanja radnje« i prepoznaje poriv da se otkrije »što se dalje dogodilo«; no, energija drame jednostavno može postojati u nečem višem nego što je razmotravanje pripovjedačke logike.⁴

Ispravni zaključak kritičara Dennis Carrola da aristotelski princip *mimesisa* dominira nad brechtovskim principom *otuđenja* u Mametovu djelu⁵ trebalo bi se, slijedimo li Bigsbyjeve opaske, dopuniti zadrškom da »aristotelska dominacija« nije apsolutna. Zapravo, očekivanje »prave« priče uvijek postoji kod Mametove publike, no ono nikada ne biva ispunjeno. Dramu *Američki bizon* (1976.), navodno realistički komad iz podzemla o sitnim lopovima koji planiraju pljačku, ne uspoređuju slučajno s *U očekivanju Godota* Samuela Becketta. Kao Vladimir i Estragon, likovi Mametova komada samo vode razgovore o nekom svršishodnom djelovanju, no nikada ništa ne poduzimaju. Slično se »razočaranje« događa u drami *Glengarry Glen Ross* (1984.) za koju je David Mamet dobio Pulitzerovu nagradu. Zaplet zasnovan na potrazi za krivcem, takozvani *who-done-it*, prikriven je sjajno napisanim likom Richarda Rome, grabežljivog trgovca nekretninama. Imajući na umu upozorenje profesora Solara o promijenjenim funkcijama trivijalnih klišeja u suvremenom pisanju, može se ići dalje i ustvrditi da:

*...tragovi takvih konvencionalnih zapleta samo su izvanjski oklop za mnogo značajniju alternativnu strukturu ispod njega – strukturu određenu društvenim međudosnosima, a ne konvencionalnim dramskim događanjem, u kojoj su »otkucaji« određeni međusobnim pregovaranjem, porivima za savezništvo ili samodokazivanjem pojedinca.*⁶

To nas dovodi do Mametovih namjera u njegovim književnim nastojanjima. Dok za većinu suvremenih pisaca zanimanje za prirodu pripovijedanja i metatekstualne eksperimente služi kao izgovor da ostave po strani mučno pitanje o svrsi umjetnosti, Mamet unatoč svim svojim suvremenim usmjerenjima i postmodernim sredstvima još uvijek vjeruje da »kazalište i navješće i promiče mogućnost najvećeg unaprjeđivanja razboritog samoučavanja«⁷ njegove nacije. Američki san sa svim svojim zastranjnjima koja su uzrokovali masovni mediji prikazuje se u Mametu kao nacionalno samozavaravanje u vremenu u kojem su zakoni profita i trgovine konačno upropastili već ionako izopačene vrijednosti američke granice. Kao posljedica toga Mametovi komadi i filmovi su

konstrukcije pomoću kojih se preispituje čitav niz nacionalnih mitova. Tipično je mamekovski paradoks da izvor društvene zaraze, kao i lijek za nju pripadaju istom svijetu mitološkog. Bigsby primjećuje:

*Priznati zbujujući i varljivu prirodu pripovijedanja priča putem medija priče znači podvrgnuti se napetosti koja uključuje visok stupanj samosvjesti ako se ne želi upasti u jednostavnu kontradikciju. Upravo se to događa u Mamekovim djelima. On razotkriva tu dvostrislenost pomoći ironičnog suponiranja prema kojem se njegove priče kreću.*⁸

U svojim filmovima *Kuća igara* (1985.), *Stvari se mijenjaju* (1989.) i *Odjel za umorstva* (1991.) u kojima se javlja u dvostrukoj ulozi pisca i redatelja, David Mamet suponira dobro poznate klišeje kriminalističke proze i filmskih žanrova sa svojim originalnim pogledima na ulogu mitova koje ti isti žanrovi proizvode u suvremenom američkom društvu. Kako bismo potpuno ocrtali iznesene prepostavke, možda bi bilo poučno posegnuti za nekim konkretnijim primjerima utemeljenu na Mamekovu najnovijem radu na filmu. Stoga će naš nastojanje krenuti u sljedećem smjeru:

- osigurat ćemo odgovarajuću terminologiju i analitička sredstva pomoću tipologije takozvane formulacijske književnosti Johna Caweltija, kao i dobro poznatih primjera kriminalističkih žanrova na filmu
- pokazat ćemo kako Mamet rabi elemente kriminalističkih žanrova u svojim filmovima *Kuća igara*, *Stvari se mijenjaju* i *Odjel za umorstva* radi kritike ili parodiranja modernih mitova uspostavljenih i odnjegovanih upravo pomoći književnosti i filma
- pružit ćemo privremene odgovore na pitanja profesora Solaru o odnosu mitološkog i trivijalnog na temelju analize filma Davida Mameta

Teorijska podloga

Činjenica da određeni predvidljivi klišeji čine pozadinsku strukturu svakog trivijalnog žanra i da princip originalnosti igra malenu ulogu u svijetu avanture, misterije ili pustolovnog romana ohrabrilja je književne kritičare da sistematiziraju svoje znanje o trivijalnoj književnosti u knjigama poetike različitog stupnja ozbiljnosti. Ne nastojeći pružiti cijelovit pregled popularnih žanrova, John G. Cawelti u svojoj studiji *Avantura, misterij i pustolovni roman – formulacijske priče kao umjetnost i popularna kultura*⁹ određuje predmetom svojeg zanimanja »formulacijske priče« ili »formulacijsku književnost«, što su jednakoznačnice pojma koji smo dosad upotrebljavali – »trivijalna književnost«.

Cawelti počinje s psihološkim i sociološkim uvjetima za prihvatanje formulacijske književnosti, te zatim predlaže djelomičnu tipologiju različitih struktura u njoj, usredotočivši se na kriminalističku beletristiku. U našoj analizi nije potrebno opisivati veze između formula u pričama i glavnih arhetipskih obrazaca koji prema Caweltiju čine pozadinu svake narrativne strukture. Međutim, Caweltijevi detaljni i praktično zamišljeni uvidi u mitologiju zločina i formulacijska djela o zločinu mogu poslužiti našoj svrsi.

Cawelti pristupa problemu kriminalističke književnosti s gledišta njezina povijesnog razvoja. Također pokazuje kako su neke izvanknjivne pojave utjecale na oblikovanje prepoznatljivih formula i junaka te vrste književne proizvodnje. Slijedi kratak pregled utemeljen na Caweltijevoj tipologiji:

I.

Temeljna ideološka prekretnica koja je pridonijela općem zanimanju za zločin kao izvoru zabavne beletristike dogodila se u devetnaestom stoljeću. Bila je to »prekretnica s u biti vjerskog ili moralnog doživljavanja zločina na nešto što bi najbolje bilo nazivati estetskim pristupom temi¹⁰ uz koju su se pojavili »doživljavanje zločina romantičnim« i »razvoj znanstvenog pristupa zločinu kao društvenom problemu«.¹¹ Prvi rezultat tih pojava bio je uspon klasične detektivske priče krajem devetnaestog stoljeća.

Klasična detektivska priča usredotočuje se na složeni slučaj umorstva koje se dogodilo u izdvojenoj, najčešće aristokratskoj sredini. Zločin se prikazuje kao narušavanje inače skladnog društvenog poretku. Jedina osoba koja je sposobna razriješiti problem intelektualno je nadmoćni privatni istražitelj. Čitateljeva točka gledišta nije istovjetna točki gledišta detektiva, nego njegova pomoćnika, utjelovljenja zdravog razuma. Obvezni elementi formalno predviđljivog zapleta jesu zločin, istraga koja se kreće od lažnih do pravih tragova i do osumnjičenih, te konačno istražiteljevo razotkrivanje zločinca.

Pripovijest s prekaljenim junakom-detektivom preobražava detektiva džentlmena iz klasične priče u grubog profesionalnog privatnog istražitelja. Prirodni okoliš prekaljenog detektiva je urbani svijet, kombinacija pokvarenosti i glamura. Prekaljenom detektivu potreban je visok stupanj čestitosti, jer on »krene istraživati zločin, ali redovito spoznaje da mora ići korak dalje od rješavanja samog zločina, prisiljen na osobni izbor ili akciju.«¹² Zlo je u pripovijesti s prekaljenim junakom-detektivom endemično društvenom poretku, kao u romanima Ernesta Hemingwaya.

Gangsterska tragedija pripovijeda istu priču kao pripovijest s prekaljenim junakom-detektivom s upravo suprotne točke gledišta. Njezin je junak, urbani gangster, negativna kopija prekaljenog detektiva. Detektiva potiče želja da pomogne ili osveti druge osobe, a gangstera egoistična želja za moći i bogatstvom. On je »složena zrcalna slika američkog mita o uspjehu i društvenoj pokretljivosti.«¹³ Međutim, nakon gangsterova uzleta prema moći u vijek slijedi iznenadan katastrofalni pad. Prototip urbanoga gangstera u književnosti i filmu krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina bio je Al Capone, najpoznatiji čikaški gangster u eri prohibicije.

Gangsterska saga koja se pojavila u šezdesetim i sedamdesetim godinama naslijedila je neke elemente gangsterske tragedije i pripovijesti s prekaljenim junakom-detektivom, ali također je otkrila nov društveni problem. Izravno je ukazivala na bliske veze između politike i krupnog biznisa s jedne strane i zločinčkog podzemlja s druge u romanima i filmovima u kojima se obitelj kriminalaca sicilijanskog podrijetla uždizala do neograničene moći. Danas nije potpuno jasno jesu li kongresna saslušanja, ispitivanja istražnog suda i sen-

zacionalistički napisи stvorili mit o mafiji ili je bilo obrnuto. Kako god bilo, prilično popularan i trajan žanr konačno se utemeljio *Kumom Maria Puzoa* prema kojem je Francis Ford Coppola snimio film 1972. godine. Nova je formula stvorila neke elemente koji su poslije stekli nezavisnost unutar različitih žanrova. Osim lika kuma ili mafijaškog dona, to su lik izvršitelja i narativna struktura koja se naziva *caper*.

Izvršitelj je »središnji lik specijaliziranog, profesionalnog kriminalca, dobro uvježbanog i talentiranog za svoj poziv, te nemilosrdnog u svojoj posvećenosti pozivu.«¹⁴ Iako je umiješan u krajnje nasilne i nelegalne stvari, izvršitelj živi prema kodeksu; on je častan i hrabar čovjek u pokvarenom, dvoličnom društvu. Stil priče o izvršitelju je »neobrađeni stil nalik stripu«.¹⁵

Caper je »vrsta pripovjedne strukture koja je organizirana oko pažljive pripreme i izvršenja složenog kriminalnog čina.«¹⁶ Kao i priča o izvršitelju, može biti dijelom šireg zapleta ili nezavisan žanr. Predmet takve priče ne mora uvijek biti kriminalna aktivnost, nego također može biti i zakonita akcija, na primjer ona policijskih snaga u pripovijesti o policijskom postupku.

Pripovijest o policijskom postupku posljednji je žanr koji je pobliže opisao John G. Cawelti u svojoj tipologiji formula kriminalističke beletristike. *Pripovijest o policijskom postupku* pokazuje »proces bavljenja zločinom ili zločinima.«¹⁷ Čitatelj prati kako policijski detektiv istražuje zločin, njegov osobni život, kao i život policijske postaje sa svim njenim zakulisnim igrama.

II.

Dok je 1976. John. G. Cawelti objavljivao svoju knjigu o formulacijskoj književnosti, Alfred Hitchcock je snimao svoj posljednji film *Porodična zavjera*. Niti zaplet filma *Porodična zavjera*, kao ni zapleti u drugim djelima slavnog redatelja ne mogu se u potpunosti zadovoljavajuće objasniti pomoću neke od prije nabrojenih pripovjedačkih struktura. Osobita pripovjedačka struktura koja se obično naziva »Hitchcockov triler« ima svoja vlastita obilježja i može se obrađivati kao zasebna formula.

Pojam »triler« nije strogo definiran. Međutim, moguće značenje određuje filmski kritičar Hrvoje Turković kad tvrdi da je triler svaka fikcionalna struktura koja zavisi o *suspence*.¹⁸

Suspence ili napetost je nedvojbeno je ključna kategorija Hitchcockove estetike. U dugom razgovoru s Francoisom Truffautom objavljenom 1983. Hitchcock je objasnio značenje pojma *suspense* pomoću nekoliko praktičnih primjera.¹⁹ Zaključujući na osnovi tih primjera, glavna je zadaća *suspensea* da u potpunosti zaokupi gledateljevu pozornost tijekom svakog dijela zapleta. Kako bi postigao tu pozornost Hitchcock je pokušavao manipulirati očekivanim reakcijama svoje publike. Pripovijedanje je organizirao na takav način da uzrokuje stalnu napetost na temelju snažnog poistovjećivanja publike s glavnim likom. Glavni je lik, barem u većini Hitchcockovih filmova, »običan čovjek u neobičnoj situaciji«, nevin čovjek koji je optužen za zločin koji nije počinio, te se sukobljava sa svijetom kriminala. Najčitiji su primjeri »običnog čovjeka u neobičnoj situaciji« *Nepoznati iz North-*

Expressa (1951.), *Čovjek koji je suviše znao* (1956.) i *Sjever, sjeverozapad* (1959.). *Vrtoglavica* (1958.) također pripada toj vrsti filmova, no autor nije toliko inzistirao na zapletu, koliko na psihološkim doživljajima glavnog lika. Sličnost ju nakovih skrivenih želja i prijestupnikovih kriminalnih radnji omogućila je autoru da se bavi prilično složenim psihološkim dvosmislicama. Isti je postupak također vidljiv i u filmovima *Nepoznati iz North-Expressa* i *Prozor u dvorište* (1954.), što je potvrdio i sam Hitchcock u već spomenutom razgovoru s Truffautom.²⁰ Unatoč psihološkim ambicijama koje se ponekad čak ističu pomoću vizualizacije stanja podsvjetli lika (*Vrtoglavica, Marnie*, 1964.), Hitchcockovi zapleti uvijek ostaju u granicama kriminalističkog žanra. Poštovanje ukusa publike ili možda komercijalni razlozi sprječavali su Hitchcocka da eksperimentira na razini priče sve do svojih posljednjih filmova.²¹

Stoga dok gleda Hitchcockov film publika iščekuje »što će se dalje dogoditi«, no konvencija u konačnici nije u pitanju: junak će biti spašen, zločinac će biti kažnen. Zbog toga je moguće tretirati Hitchcockov triler kao formulacijsku strukturu. Konačno, prije praktične primjene predložene tipologije važno je razjasniti terminološke razlike između pojma formule i pojma žanra. Cawelti, čije smo istraživanje formulacijskih struktura odlučili upotrijebiti kao polazište, objašnjava tu razliku na sljedeći način:

*Kad se god okrenemo od kulturološke ili povijesne upotrebe pojma »formula« prema razmatranju umjetničkih ograničenja i mogućnosti određenih formulacijskih uzoraka, formule koristimo kao polazište za estetske prosudbe različitih vrsta. U tim slučajevima možemo reći da naša opća definicija formule postaje poimanje žanra.*²²

Stvari se mijenjaju – parodija gangsterske sage

Načelo gangsterske sage je obitelj kriminalaca koja doživljava veliki uspon i pad kroz generacije svojih članova. *Stvari se mijenjaju*, film za koji je scenarij napisao David Mamet sa Shelem Sliversteinom, izruguje se toj kao i drugim konvencijama gangsterske sage postavaljajući je u niže, parodično mjerilo. Određenje kaže da parodija »ne ismijava neku temu, nego određeno književno djelo ili stil, oponašajući njihova svojstva i primjenjujući ih na trivijalne ili upadljivo neskladne materijale.«²³ Zasigurno je baš parodični nesklad bio na umu Davidu Mametu kada je napisao priču o Ginou Gattou, skromnom čistaču cipela sicilijanskog podrijetla, kojeg zabunom zamijene s moćnim mafijaškim donom u otmjenom hotelu u Lake Tahoeu. Ginov »uspon i pad« preko noći omogućio je Mametu ne samo da parodira gangstersku sagu, nego također i ozbiljnost punu strahopohravljivanja kojom popularna književnost i film često prikazuju nedodirljivu mafijašku hijerarhiju. Iako scenarij filma *Stvari se mijenjaju* sigurno nije Mametov najuspješniji scenarij, on je najjasniji primjer autorova poriva da razotkrije popularni mit kao američko kolektivno samozavaravanje.

Kao i uvijek, Mamet je osobito spretan pri upozoravanju na varljivu prirodu jezika, kako verbalnog tako i gestualnog. Metafore i ponašanje koje su uobičajeni dio mafijaškog kodeksa tajnosti prikazuju se u Mametovom filmu ispravnije



Kuća igara, 1988.

nog značenja, kao šifra koju se ne može dešifrirati. Prijevara koja je od čistača cipela stvorila mafijaškog dona zasnovana je na pogrešnom tumačenju Ginovih riječi i ponašanja. Vrhunac tog pogrešnog tumačenja doseže se u trenutku kad Gino uspijeva dokazati svoju lažnu osobnost lokalnom mafijaškom donu pod prijetnjom nasilne smrti. Gino daje donu stari sicilijanski novčić čiju vrijednost i značenje on može samo pretpostaviti:

Don konačno daje znakove Kennyju koji se malo pomiche prema naprijed. Don ustaje. Kenny izvlači bodež iz korica iza svojih leđa, klizi prema Ginu.

Gino također ustaje, uzima sicilijanski novčić iz džepa, nervozno se njime poigrava.

Don gleda Gina i novčić.

Kakav lijep stari novčić. (Otkucaj. Ginu, kao da mu daje šlagvort.): Možeš Li Mi Što O Njemu Reći?

GINO (otkucaj; nervozno): *Velik Čovjek Znade Vrijednost Malenog Novčića.*

Don kreće prema Ginu.

DON VINCENT: *Uvijek je dobro steći novog prijatelja...²⁴*

Nemoguće je ne sjetiti se slične situacije u Američkom bizonu gdje vrijednost kontroverznog novčića protagonistima također ostaje neotkrivenom tajnom. Međutim, u Američ-

kom bizonu novčić je izvor neprestane frustracije, budući da su likovi nesposobni odrediti njegovu cijenu, dok je u Stvari se mijenjaju novčić neka vrsta »vraga na opruzi« koji iskače i spašava svojeg vlasnika svaki put kada se situacija čini nerješivom. U oba teksta novčić je simbol otuđenosti od vlastitog povjesnog podrijetla.

Komičniji aspekt Mametove parodije može se vidjeti u njegovu postupanju s druga dva Caweltijeva neodvojiva atributa lika mafijaškog dona, a to su neograničena moć i snažan osjećaj časti. Prvi od atributa Cawelti opsežno razrađuje na sljedeći način:

Zbog svoje tajnovitosti, svoje spremnosti da upotrijebi bilo kakva sredstva kako bi postigla svoje ciljeve, zbog svoje vlasti nad životom i smrću, te svog golemog bogatstva i skrivene političke moći, ta organizacija ima gotovo neograničenu moć. Autoritet njenih vođa i njihova moć nad ostatkom društva gotovo je božanska ili nalik na božansku.²⁵

Kad su u hotelu Galaxy zabunom zamijenjeni s mafijaškim donom i njegovim tjelesnim čuvarom, Gino i njegov pratitelj Jerry također dobivaju neku vrstu neograničene moći. Komična je činjenica da oni u stvari zapovijedaju vojskom bezopasnih hotelskih ravnatelja, sobarica, poslužitelja, konočarica i drugih članova hotelskog osoblja:

RANDY: *Ako trebate bilo kakvu pomoć, aranžmane za putovanja, posebno pripremljenu branu, čišćenje, popravke, laštenje cipela, kupnju ili bilo kakvu drugu pomoć koja vam je potrebna nemojte se ustručavati pozvoniti. Ravnatelj mi je rekao da je čitavo naše osoblje dobilo upute da bilo koju želju koju izrazite vi ili Mr. Johnson...²⁶*

Image »velikih zvjerki« omogućava varalicama da uživaju u dokonom, površinskom sjaju. Iza tog sjaja, ukazuje Mamet, ne стоји skrivena moć, nego improvizirana prijevara. Uspjeh preko noći kao glavna komponenta američkog sna možda još izravnije otkriva svoju lažnu prirodu u sceni u kasinu, gdje Jerry uspijeva namjestiti igru na ruletu u dogоворu s osobljem kako bi oraspoložio »svojeg dona«. Zapravo, počasnom gostu hotela dopušteno je kockati se velikom svotom posuđenog novca, ako ga je spreman vratiti domaćinima na kraju večeri. Pojam »časti« svodi se na rasipničko razmjenje:

JERRY: *Da, al' čuj, čuj, to, to, to je stvar »gostoljubivosti«. Mi, hm, mi smo »gosti« u njihovom hotelu, mi sigurno, mi možemo uzeti novac, nije to pitanje »novca«... To je u ime, hm, »časti«, da se bude počasni gost...*

Gino okljeva.

GINO: *Nije stvar u »novcu«, nego »časti«...²⁷*

Iako svi govore o časti, jasno je da je za Mametove junake takozvani »posao« na prvom mjestu. Čak i motivacija nai-zgled moralno dosljednih likova kao što su Gino i stari kalifornijski mafijaški don nije jednoznačna. Na primjer, nije li čudno da čovjek koji drži svoju riječ čak i u trenutku kad mu je ugrožen život, pokazuje spremnost da se očituje krivim za umorstvo koje nije počinio i provede godine u zatvoru umjesto pravog ubojice samo da bi dobio novac da kupi brodić? Mametov odgovor je protvrdan. Bez obzira na to koliko pu-

blika suošjeća s Ginom, on je samo još jedan od Mametovih likova koji se zavaravaju obećanjima američkog sna. Činjenica da je njegov životni san provesti starost na brodiću pred Sicilije samo ističe tragikomični nerazmjer između njegovih romantičnih nada i nezakonitih sredstava pomoću kojih se one mogu ostvariti.

Jedini lik koji prolazi moralno pročišćenje u *Stvari se mijenjaju* Ginov je čuvar Jerry, mafijaški vojnik na uvjetnoj kazni. Radi iscrpnosti spomenimo da se Jerryjeva uloga može tumačiti kao lik izvršitelja, naravno u granicama parodije. Jerry je bez sumnje avanturist koji razvija svoj vlastiti moralni kodeks. U svijetu nasilja on je zaštitnik slabih; prvo odvodi Gina na Lake Tahoe, sažaljevajući starca osuđenog na godine zatvora, zatim GINU nudi bijeg unatoč osobnom riziku, te konačno odbija ubiti svojeg štićenika kad to od njega zahtrazi njegov pravi don u zamjenu za oprost nekih prijašnjih grešaka. Koliko god da je njegov zadatak plemenit, Mamet ga ipak na kraju »degradira« u šegrta čistača cipela, ismijavajući još jedan popularni stereotip.

Najgori karakterni tip u fikcionalnom svijetu filma *Stvari se mijenjaju* jest moderni, poslovno orijentirani voda Organizacije u Chicagu, spreman izdati bilo kojeg od članova svoje obitelji za osobnu korist. Za ovog čovjeka očinska zaštita patrijarhalne talijanske zajednice pripada prošlosti; on živi »u američkom stilu«. Stoga dok se u gangsterskoj sagi »pojedinačne mora dijeliti u različitim i proturječnim društvenim ulogama, budući da je obitelj za njega totalitet,«²⁸ u Mametovoj anti-sagi pojedinac je prisiljen krvotvoriti ili čak »prodati« svoju osobnost kako bi postigao svoje ciljeve ili jednostavno preživio. »Šef mafije i njegov autoritet«, prema Ca-weltiju,

...predstavlja sliku organizacije koja se može gledati u opreci s onim aspektima suvremenih društvenih institucija koje obično smatramo znakovima promašaja: bezličnošću moderne korporacije s jedne strane, te opadajućim autoritetom obitelji s druge.²⁹

Ta slika, kako prikazuje Mametov film *Stvari se mijenjaju*, nosi potencijalnu opasnost za društvo koje je prihvaća bez zadrške. Pažnja javnosti mora se skrenuti na tu činjenicu, ako ne na drugi način, a onda pomoću zabavne, nostalgične komedije koja osvjetjava tjeskobu i želje malog čovjeka u opasnom, neshvatljivom sustavu. Postupak stavljanja »sporednih likova«, to jest dvaju malih namještenika svemoćne mafije, u glavne uloge nije bez sličnosti s eksperimentom Toma Stopparda u *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*.

Kuća igara – psihologija kao prijevara

Otkad je Freud utemeljio psihanalizu početkom dvadesetog stoljeća, psihologija ne prestaje biti jednim od središnjih predmeta zanimanja modernog čovjeka. Fenomen »posjećivanja svog psihića« postupno je postao dio američkog iskustva kao posljedica otuđivanja, pritisaka i, posljednje ali ne i najmanje važno, pomodnog trenda. Psihijatar i njegova negativna suprotnost psihopat danas su među najdražim popularnim junacima. Čak bi i kratak pregled američke filmske produkcije tijekom posljednja dva desetljeća ocrtao razmjere međusobne ovisnosti između društvenog zanimanja za psihologiju s jedne strane i kinoreperoara s druge. Kako god bilo, u Sjedinjenim Državama psihologija je danas vrlo

unosan posao, kako za zdravstvene stručnjake, tako i za scenariste i redatelje. Polazeći od te činjenice u svojem filmu *Kuća igara* David Mamet prikazuje psihologiju kao opću prikrivenu prijevaru.

Mametov ironičan stajalište prema vlastitoj temi opet se prikazuje pomoću nesklada sadržaja i forme. Tako je sadržaj koji stremi pokazati zlouporabu psihologije predstavljen u formi pseudo-psihološkog popularnog žanra – psihološkog trilera.

Očit je paralelizam s kreacijama Alfreda Hitchcocka u istom žanru. Prvo, pravila *suspensa* u *Kući igara* primijenjena su na takav način da omogućavaju autoru poigravanje s publikom, budući da publika dijeli gledište žrtve. Šokirajući efekt konačnog razotkrivanja je potpuno, jer Mamet gotovo do samog kraja »igra dvostruku igru« na dvije razine, na razini rečepcije i na razini strukture. To ukazuje na moguću analogiju između autorove manipulacije publikom i manipulacije zločinca nad žrtvom.

Odnos žrtva-zločinac gotovo savršeno odgovara Hitchcockovom »običnom čovjeku u neobičnoj situaciji«, osim u dvo-smislenoj zamjeni uloga u *Kući igara* koja je potpuno u Mametovu stilu i o kojoj ćemo poslije raspravljati. Nevina osoba u kriminalnom okruženju poznata je psihijatrica Dr. Margaret Ford, autorica nedavno objavljenog psihološkog *best-sellera*, koja dolazi u doticaj s varalicom Mikeom i njegovom bandom kriminalaca. Margaret Ford zadrivljena je načinom na koji varalica manipulira svojim žrtvama zlorabeći praktično poznavanje psihologije. Vjerujući da u potpunosti upravlja svojim životom, Margaret želi upoznati tajne Mikeova zanata. Međutim, iskustvo u kriminalnom podzemljtu prisiljava je da shvati kako granice između stvarnosti i iluzije, kao i moralnog i nemoralnog nije lako odrediti. Alternativni život ispunjava neke od njenih potisnutih želja, ali i razotkriva ranjive točke. Zahvaljujući Margaretinu osjećaju krivice nakon simuliranog ubojstva policajca, Mike uspijeva prevariti poznatu psihijatricu za golemu svotu novca.

Uspoređujemo li s Hitchcockom, *Kuća igara* podsjeća na *Vrtoglavicu* sličnim rasporedom likova. Kao i Margaret Ford, protagonist *Vrtoglavice*, detektiv Scotty, također svjedoči umorstvu nesvjestan činjenice da je žrtva manipulacije detaljno pripremljenog kriminalnog plana (vidi: *caper*) zasnovanog na iluziji. Također, u oba filma zločinac računa sa žrtvinim osjećajem krivnje povezanim s događajem iz prošlosti. Naime, Scotty sebi predbacuje smrt svoga partnera, dok Margaret pati od osjećaja manje vrijednosti vjerojatno zbog sukoba s ocem, što se otkriva iz nekoliko takozvanih »frojdovskih lapsusa«.

Međutim, implikacije konačnog susreta žrtve i zločinca u *Vrtoglavici* i *Kući igara* upozoravaju na činjenicu da se Hitchcockov film može tumačiti unutar žanra psihološkog trilera bez zadrške, dok se Mametov film ne može. U stvari, Scotty je osvećen ironičnom intervencijom Providnosti, doslovnim »deux ex machina«, budući da njegovu mučiteljicu crkveno zvono gurne niz zvonik. Ruke junaka ostaju čiste, kao i redateljeve. Granica između »dobrih« i »loših momaka« nije prijeđena, kao što i Hitchcock poštije pravila popularnog žanra. Mamet s druge strane ostavlja sve mogućnosti otvorenima, budući da se njegova junakinja okrutno osvećuje svojem mučitelju. U završnoj sceni Dr. Ford ne samo da

opršta samoj sebi to hladnokrvno ubojsvo, nego je izlječena i od osjećaja manje vrijednosti. Ta dvosmislenost koja ukazuje na ograničenja znanosti u usporedbi s katarktičkim vrijednostima zločina sredstvo je kojim David Mamet u *Kući igara* izdaje pojednostavljeni moral popularnog žanra.

Unatoč nekim izletima izvan granica žanra, Mametovi likovi mogu se iščitavati prema dobro znanim književnim formulama. Ne jednom u svojoj povijesti, književnost i film bili su fascinirani dvostrukim likovima kao što je Dr. Margaret Ford. Njezin preobražaj iz psihijatra u psihopata može se tumačiti kao post-Freudovska verzija Dr. Jekylla i Mr. Hydea. Mikeov je lik, međutim, mnogo zanimljiviji. U fikcionalnom svijetu Davida Mameta on pripada skupini ljudi uznim biznismena zajedno s Teachem, Richardom Romaom, Bobbyjem Goldom i Mr. Greenom. »Svatko nešto dobiva iz svake transakcije« i »to je samo posao« uobičajeni su izgovori za prijevare i makinacije koje ti likovi čine. »To je američki način,«³⁰ kaže jedan od Mikeovih ljudi nakon pokušaja krade Margaretinih novaca. Paradoksalno je da svi ti likovi još uvijek imaju romantičnu crtu, budući da čvrsto vjeruju u neku vrstu američkog sna. Ann Dean objašnjava:

...Mametovi likovi neprestano zavaravaju kako sebe tako i one oko sebe. Lakše im je da se uklope u mitove koje proizvodi njihovo društvo, nego da se protiv njih bore. Neke životne teškoće su ublažene takvim djelovanjem – mitovi napokon nude poseban oblik sigurnosti – no takvo olakšanje ostaje u najboljem slučaju površno. Bitna istina ostaje neprovjerena. Njihova sposobnost da obrazlože bolje strane etike pljačke, varanja, ucjene, otvorenog seksizma i rasizma doslovno im dopušta da »umire svoju savjest(i) kao što to čine i drugi.« Za takve likove vlastiti interes i vlastito održanje čini nepotrebnom brigu za druge.³¹

U širem kontekstu varalica Mike i slični likovi predstavljaju ono što je po Mametovu mišljenju ostalo od lika Izvršitelja u komercijalnoj džungli suvremene Amerike. Mike je dobro uvježban i talentirani profesionalni kriminalac, nemilosrdan u svojoj posvećenosti poslu. On je zavodnik, improvizator, izvanredno inteligentan čovjek. No, umjesto da se bori protiv velikih kriminalaca ili živi životom avanturista kao što »pravi« Izvršitelji čine, Mike koristi svoje sposobnosti na štetu usamljenih, frustriranih i očajnih. Ima mnogo ironije u trenutku kad se Mike hvali svojim stavom da se nikada ne služi tjelesnim nasiljem, kao da psihičko nasilje nije dovoljno strašno. Za Davida Mameta, društvenog kritičara, on je ne samo anti-junak, nego također i slika bijednog načina na koji djeluje cijeli američki sustav.

Konačno, vratimo se svojim tezama o psihologiji kao prikrijevenoj prijevari u Mametovoj *Kući igara*. Ako varalica predstavlja metaforu američkog biznismena vrijedi i obrnuto: psihologija se kao unosan posao može prikazati kao prijevara. Usporedba nije bez osnove i likovi *Kuće igara* očito su toga svjesni. Mike jasno izjavljuje da postoji veza između njegovog zanata i psihologije:

MIKE: Osnovna je ideja sljedeća: zove se igra »na povjerenje«. Zašto? Jer mi ti daješ svoje povjerenje? Ne. Jer ti ja dajem svoje. Tako mi ovdje imamo, osim Avanture u ljudskoj bijedi, kratki tečaj psihologije.³²

Margaret razmatra taj problem iz drugog kuta uočavajući svoje zanimanje kao promašaj:

FORD: Znam zašto je u bolnici, ona je bolesna. Pitanje je što ja radim ovdje. To je varka, to je prijevara. Ne mogu ništa učiniti da joj pomognem i ne postoji ništa što mogu od nje naučiti da pomognem drugima izbjegći njene greške.³³

Očito je da Mamet dijeli sumnje svoje junakinje. To što je istodobno zadivljen praktičnom upotreboti psihologije u kriminalnoj prijevari ponovno pokazuje njegovo uvjerenje da je stvaranje fikcije kako izvor izopačenosti, tako i predmet fascinacije. Christopher Bigsby primjećuje:

Činjenica je kako se želja da se vjeruje smatra snažnom, pa čak i potencijalno iskupljujućom, a sposobnost stvaranja fikcija, premda izopačena i izopačujuća, vidi se kao ona koja posjeduje bit moguće transcendentnosti. Da je takav poriv pobacen, krivo usmjeren tako da je postao jednostavnim sredstvom kapitalizma, povod je njegove (Mametove) društvene satire; da ona ima snagu da zanese je izvor određene fascinacije, pa čak i trijumfa.³⁴

Odjel za umorstva – potraga za prirodom zla

U svojem novijem filmu *Odjel za umorstva* David Mamet ponovno primjenjuje strukturu žanra, ovoga puta pripovijest o policijskom postupku, kako bi demitolizirao neke institucije koje vidi kontraproduktivnim za američko društvo. Predmet njegovih nastojanja »da odredi prirodu zla,«³⁵ kako sam kaže, politička su tijela, policija, tajne službe, terorističke i etničke organizacije koje kao da igraju ulogu u globalnoj zavjeri protiv pojedinca. Naime, nije osobito originalno ustvrditi da se ljudski prirodni poriv za pripadanjem nekoj vrsti zajednice često koristi za nacionalne ili etničke interese, novačenjem ljudi za ciljeve upitne moralnosti. To se događa Bobbyju Goldu, glavnom liku *Odjela za umorstva* koji se prvo očajnički pokušava poistovjetiti s policijskim snagama, a zatim, nakon što ga one razočaraju, sa židovskom zajednicom. *Odjel za umorstva*, međutim, razmatra nacionalne stereotipe kao što je onaj o izvornom jedinstvu Židova. Židovska organizacija u odnosu na želje i potrebe pojedinca ne pokazuje se ništa boljom od bilo koje druge institucije.

Zanemarujući na trenutak Mametovu društvenu kritiku moguće je analizirati film isključivo kao pripovijest o policijskom postupku, budući da *Odjel za umorstva* rabi sve elemente popularnog žanra još otvorenije od filmova *Stvari se mijenjaju* i *Kuća igara*. Publiku zaokuplja pitanje hoće li detektiv Gold moći pripremiti složeni plan (vidi: *caper*) unatoč nastojanja njegova šefa da preuzme drugi slučaj. Također, nesporazumi između detektiva i njegova vjernog partnera s jedne strane, te šefa i gradskih vlasti s druge pridonose autentičnosti *Odjela za umorstva* kao žanrovskega filma. Opće je mjesto da zakulisne političke igre određuju djelovanje pravnog sustava, te, kao posljedica toga, života u policijskoj postaji.

Može se čak i posumnjati u Mametovu originalnost u kritici društvenih institucija na osnovi Caweltijeve teze da se zlo smatralo endemičnim za društveni poredak u nekim popu-

larnim žanrovima, konkretno u pripovijesti s prekaljenim ju-nakom-detektivom:

*Sve mijenja svoje značenje: otkriva se da je početni zadatak bio dimna zavjesa za neki drugi, mnogo složeniji zaplet; navodna žrtva otkriva se kao zločinac; ljubavnica završava kao ubojica, a vjerni prijatelj kao pokvaren i izdajnik; policija i javni tužitelj, a često i klijent uporno pokušavaju prekinuti istragu, a svi naizgled poštovani i uspješni ljudi otkrivaju se kao članovi bande.*³⁶

Međutim, dok prema uobičajenoj formuli detektiv uspijeva prepoznati svoje saveznike i neprijatelje, prevladati sve prepreke koje mu postavljaju moćni i bogati, te trijumfirati nad silama zla, u *Odjelu za umorstva* manipulacija se čini nepobjedivom. Sredstva manipulacije, kao što je to uobičajeno u Mametovim dramama i filmovima, varljiva su priroda jezika i popularni mitovi.

Dramska funkcija detektiva Bobbyja Golda dvojna je u tom pogledu; u slučaju hvatanja crnog ubojice on je manipulator, a u slučaju umorstva židovske žene on je manipuliran. Specijaliziran za pregovaranje u slučajevima s taocima Gold je prepoznatljiv Mametov junak s izraženim verbalnim vještina. Kao Mametovi trgovci, враćare, varalice, filmski producenti i glumci, on svojoj žrtvi pruža rame za plakanje samo da bi postigao cilj. Pomoću svoje slatkorječivosti Bobby Gold uspijeva uvjeriti majku crnog ubojice da izda vlastitoga sina:

GOLD: Moramo ga pronaći. Nemojte nam otežavati. Gledajte me. Pa, nemojte da idemo težim putom. Mi vam možemo pomoći. U gadnom ste škripcu, bit će malo suza, ali naš način je lakši način. Slušajte me. Trebam vašeg sina. Ali ga ne trebam mrtvog. Želite ga živog – surađujte s nama. Mi ga moramo privesti.

RANDOLPHOVA MAJKA: *Vi ga želite ubiti.*

*GOLD: Mi ga trebam privesti. Ali ga trebam živog. To je zadatak koji su nam dali. Zato su ga dali murjacima, a ne FBI-ju. Naš je zadatak da ga pivedemo živog. Zato su poslali po nas. To je to. To je tako. Slušajte me. Znam da to smrdi. Znam da ima toliko mrtvih u svijetu. Znam da je sve prepuno mržnje mama. Znam da se sve okreće naopako. Ali tu smo. Tu smo. Tko je čistunac? Mislite da to ne znam? Znam. Tražimo nešto što bi voljeli. Vi imate nešto što volite. Imate svoje dječake. To je nešto. Gledajte me u oči. Želim spasiti vašeg sina. Kunem vam se Bogom, želim spasti vašeg dječaka. Hoćete Li Mi Pomoći?*³⁷

Hvatanje crnog ubojice i slučaj umorstva židovske starice paralelno su montirani u filmu da bi se naglasila dvostruka uloga glavnog lika. Krvnik crnkinje i njenog sina postaje žrtvom popularnog mita – mita o jedinstvu Židova. Priroda izdaje u oba je zapleta, međutim, ista. Golda će ucijeniti i odbaciti njegovi sunarodnjaci pomoću obmane nalik onoj koja Randolphovu majku navodi da surađuje s policijom. Naime, on očekuje da će ga židovska organizacija prihvati kao ljudsko biće, a ne kao sredstvo pomoću kojega postiže svoje ciljeve.

Nakon već spomenutih nesporazuma u policijskoj stanici, Gold je osobito podložan manipulaciji, budući da nepravično postupanje svog šefa prema sebi tumači antisemitizmom:

*GOLD: Što ti o tome mogu reći? Rekao je da sam bio pičkica čitavog života. Rekao je da sam pičkica, zato jer sam Židov. Murjaci, recimo, pošalju Židova. Tak' mogu poslati i žensku na posao. Poslati žensku u prve redove. To govor. Čitavog mog prokletog života. I ja ih slušam. Aha! Bio sam magarac! Bio sam klaun!*³⁸

Susret sa samosvesnim članovima svoje etničke zajednice potiče u Goldu neku vrstu domoljubnog osjećaja i želju da služi »svojoj vlastitoj zemlji«:

GOLD: Pa, kako bi to bilo... imati svoju vlastitu zemlju?

CHAVA: Uglavnom nisam tamo, ali mislim o njoj. (Stanka.) Znam kako je.

*GOLD: Večeras sam sjedio s tim momcima. S (stanka) he-rojima. Židovskim momcima koji se ne moraju dokazivati. I ja... I osjećao sam, Isuse, čitavog sam života morao biti u prvim redovima. Ne za sebe, uvjek za nekog drugog. Zašto? Zato jer ne vrijedim. Jer sam nitko. Želim sudjelovati u tome. To je sve.*³⁹

Institucionalizirana manipulacija pojedincem raste u Mametovom filmu do takvih razmjera da konačno vodi do tipične mametovske paranoje, to jest, nesposobnosti protagonista kao i publike da razluči što se doista dogodilo, odnosno tko je krivac. Bobbyjev partner Tim Sullivan, kao i crni kriminalac Robert Randolph na umoru izražavaju krajnji užas zbog nemogućnosti da razumiju način na koji radi besmisleni sustav međusobne izdaje koji ih je uništilo. Suprotna je krajnost prikazana pomoću epizoda s poremećenim čovjekom koji je ubio svoju ženu i troje djece kako bi ih »spasio« od sustava. Svoje obećanje, kao i Mametovo, da će odrediti prirodu zla nije održao. Naslućuju se, međutim, dvije mogućnosti: ili je zlo imanentno svakoj vrsti društvene institucije ili izvire iz prenapetih živaca pojedinca. Možda priroda zla leži u našoj nesposobnosti da je odredimo.

Zaključak

Izvođište popularnih mitova koje kritizira David Mamet jest američki san. Mamet vjeruje da su neotudiva prava svakog Amerikanca na Život, Slobodu i Potragu za Srećom, kao proklamirani plemeniti temelji novostvorene američke demokracije, bila izdana već na samom početku, budući da su vrijednosti novca i političke moći nadjačale vrijednosti pionira američke granice. Ono što je ostalo nakon velikog treska američkog sna razne su vrste više ili manje izopačenih varijacija tog sna, predstavljene u obliku popularnih mitova. Ti mitovi koje stvara i podržava ponajprije popularna kultura ili masovni mediji ne samo da prožimaju svakodnevnu stvarnost, nego također služe i kao demagoško pokriće iskoristavanja jednog pojedinca od strane drugog. Izvorno plemenita i postojana priroda mitološkog trivijalizirana je logikom trgovine i egoizma. Činjenica da je mit zadržao svoju magičnu snagu očaravanja čini ga samo još opasnijim izvorom manipulacije. Uloga umjetnosti, kako je Mamet vidi, jest da usmjeri pozornost publike na te činjenice. Otkrivati negativne moći popularnog mita pomoću mitološke strukture priče i elemenata popularnih žanrova osobiti je Mametov »salto mortale« koji ga čini jednim od najzanimljivijih umjetnika suvremene američke kulturne scene.

Bilješke

- 1 Milivoj Solar: *Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma*, u *Roman i mit*, August Cesarec, Zagreb, 1988., str. 109.
- 2 Ibid., str. 115-116.
- 3 C. W. E. Bigsby: *Contemporary Writers – David Mamet*, Methuen and Co. Ltd, London, 1985., str. 13
- 4 Ibid., str. 14
- 5 Cf. Dennis Carroll: *Modern Dramatists – David Mamet*, MacMillan, London, 1987., str. 30.
- 6 Ibid.
- 7 David Mamet: *Writing in Restaurants*, Penguin Books Ltd, London, 1987., str. 11.
- 8 Bigsby, o. c., str. 42.
- 9 Cf. John G. Cawelti: *Adventure, Mystery and Romance – Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press Ltd, London, 1976., str. 1-4.
- 10 Ibid., str. 54.
- 11 Ibid., str. 56.
- 12 Ibid., str. 142.
- 13 Ibid., str. 59.
- 14 Ibid., str. 65.
- 15 Ibid., str. 67.
- 16 Ibid., str. 65.
- 17 Ibid., str. 126.
- 18 Cf. Hrvoje Turković: *Filmska opredjeljenja*, CEKADE, Zagreb, 1985., str. 133.
- 19 Cf. Trifio: *Hičkok*, Institut za film, Beograd, 1987., str. 69-72. i str. 119-120.
- 20 Ibid., str. 122.
- 21 Ibid., str. 199-200.
- 22 Cawelti, o. c., str. 7.
- 23 M. H. Abrams: *Glossary of Literary Terms*, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1981., str. 10.
- 24 David Mamet – Shel Silverstein: *Things Change*, A Methuen Screenplay, London, 1989., str. 57.
- 25 Cawelti, o. c., str. 64-65.
- 26 Mamet, *Things Change*, str. 22-23.
- 27 Ibid., str. 35
- 28 Cawelti, o. c., str. 66.
- 29 Ibid.
- 30 David Mamet: *House of Games*, Grove Press, New York, 1987., str. 25.
- 31 Anne Dean, *David Mamet – Language as Dramatic Action*, Associated University Presses, London, 1992., str. 32-33.
- 32 Mamet, *House of Games*, str. 34
- 33 Ibid., str. 30.
- 34 Bigsby, o. c., str. 113.
- 35 Nesta Jones – Steve Dykes: *File on Mamet*, Methuen Drama, London, 1991., str. 89.
- 36 Cawelti, o. c., str. 146.
- 37 David Mamet: *Homicide*, Bison Films, 1991. (dijalog je transkribiran s video kazete)
- 38 Ibid.
- 39 Ibid.

Bibliografija

Scenariji:

Mamet, David, 1987., *House of Games*, New York, Grove Press
Mamet, David, 1989., *Things Change*, London, A Methuen Screenplay

Filmovi:

Hitchcock, Alfred: *Vertigo*, Paramount Pictures, 1958
Mamet, David: *Homicide*, Bison Films, 1991
Mamet, David: *House of Games*, Columbia Pictures, 1988

Drame:

Beckett, Samuel, 1984., *U očekivanju Godota*, Zagreb, Mladost

Mamet, David, 1989., *A Life in Theatre*, London, Methuen Drama

Mamet, David, 1978., *American Buffalo*, New York, Grove Press, Inc.

Mamet, David, 1983., *Edmond*, New York, Grove Press, Inc.

Mamet, David, 1984., *Glengarry Glen Ross*, New York, Grove Press, Inc.

Mamet, David, 1988., *Speed-the-Plow*, London, Methuen Drama

Mamet, David, 1985., *The Shawl / Prairie du Chien*, New York, Grove Press

Mamet, David, 1979., *The Woods*, New York Grove Press, Inc.

Stoppard, Tom, 1980., *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, London, Faber & Faber

Eseji i intervju:

Kane, Leslie: *Mantegna Acting Mamet, American Theatre*, September, 1991., str. 19-25.

Mamet, David: *Writing in Restaurants*, Penguin Books, Ltd, London, 1987

Sonnenberg, Susanna: *Joe Cool, Premiere*, October, 1991., str. 68-72.

Knjige:

Bigsby, Christopher W. E., 1985., *Contemporary Writers – David Mamet*, London, Methuen and Co. Ltd

Carroll, Dennis: *Modern Dramatists – David Mamet*, MacMillan, London, 1987

Cawelti, John, 1976., *Adventure, Mystery and Romance – Formula Stories as Art and Popular Culture*, London, The University of Chicago Press Ltd

Dean, Anne, 1992., *David Mamet – Language as Dramatic Action*, London, Associated University Presses

Jones, Nesta-Dykes, Steve, 1991., *File on Mamet*, London Methuen Drama

Lasić, Stanko, 1973., *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb, Liber

Mandić, Igor, 1985., *Principi krimića*, Beograd NIRO Mladost

Pavličić, Pavao, 1990., *Sve što znam o krimiću*, Beograd Filip Višnjić

Solar, Milivoj, 1988., *Roman i mit*, Zagreb, August Cesarec

Trifo, Fransoa, 1987., *Hičkok*, Beograd, Institut za film

Turković, Hrvoje, 1985., *Filmska opredjeljenja*, Zagreb, CEKA-DE

Referentna literatura:

Abrams, M. H., 1981., *Glossary of Literary Terms*, New York, Holt, Reinhart and Winston

Bordman, Gerald, 1987., *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York, Oxford University Press

Peterlić, Ante (urednik), 1990., *Filmska enciklopedija*, Zagreb, JLZ Miroslav Krleža,

Pickering, David, 1988., *Dictionary of Theatre*, London, Sphere Books Ltd

Dunja Krpanec

David Mamet's films: demystification of popular culture

UDC: 791.44.071.1(73) + UDC: 820(73)

One of the contemporary writers particularly fascinated by the narrative formulas of popular literature is David Mamet. In his numerous plays and his three recent films he pays heightened attention to the narrative construction – the advancement of action – and to the formulaic plot patterns. The study reviews Cavelly's classification of crime plots, and observes Mamet films as a play on the register of some of these plots. In the *Things Change*, a script for the movie, plot can be conceived as a parody of »gangster saga«. In the *House of Games* Mamet plays on a kind of a psychoanalytical thriller in Hitchcock's manner, but reversing the direction of psychological manipulation, and treating the psychology as a means of deceit. In the *Homicide* the pattern of the »police procedure« plot is used to detect the »nature of evil« in institutional manipulation of individual. Mamet films can be viewed as the use of popular genres to expose the myths they rely upon, and the main source of the myths is »The American Dream« which was shattered at the very beginning, and what was left were just the twisted scraps of it. The function of art – as Mamet sees it is to draw the attention to facts, and to expose the negative power of the myths.



Poljubac May Irwin i Johna Riocea (Edison, 1896.)

Tom Gunning:

»Sad je vidiš, sad je ne vidiš«: Temporalnost filma atrakcije

Revizija rane povijesti filma početa krajem 1970-ih pomnijom analizom filmova i pročešljavanje sekundarnog materijala poput strukovnih časopisa, filmskih kataloga i poslovnih zabilješki, samo je djelomice proces ispravljanja rezultata rada prijašnjih generacija znanstvenika kojima je bio otežan pristup u filmske arhive.* Mogućnost gledanja i analize velikog broja filmova iz razdoblja prije I. svjetskog rata (omogućene događajima poput simpozija FIAF-a u Brightonu u Engleskoj 1978., kojom je prilikom prikazano na stotine kopija rijetko viđenih filmova), svakako je nadahnula tu preobrazbu. Ali nova su otkrića stvarala nove obrasce prema kojima je vršena (re)konstrukcija povijesti ranog filma. Nadahnuti na određen način promišljanjima Noëla Burcha, neki su znanstvenici, poput mene, počeli promišljati rani film ne toliko kao lijehu kasnijih stilova, nego više kao prijelomno razdoblje koje je prije upućivalo na razlike nego na kontinuitet s kasnijim filmskim stilovima.

Taj osjećaj prijeloma i različitosti sukobio se s prijašnjim postavkama o počecima razvoja filmskog stila i prakse. Premda povijest ranog filma nije nikada teorijski podrobniye razmotrena, vjerujem da se mogu razlučiti tri postavke na koje se oslanjao model koji će nazvati modelom kontinuiteta. Taj model promatra rani film kao razdoblje pripreme za kasnije filmske stilove i praksu, kao djetinjstvo filma. Prva se postavka pojavila povjesno najranije i o njoj se najmanje teoretičiralo jer se na nju gledalo kao na prirodnu postavku. Možemo je nazvati evolutivnom postavkom, i ona je uvjetovala oblikovanje ranih povijesti filma poput onih Terryja Ramsaye i Lewisa Jacobsa. Ta postavka vidi film prije I. svjetskog rata kao primitivni, rani stadij u kojem su već naznačene, ali nesavršeno provedene kasnije mogućnosti medija. Slijedeći logiku biologije i teologije, pretpostavlja se da su kasniji filmski stilovi neka vrst prirodne norme koju je rani film predviđao, ali još nije bio u stanju ostvariti zbog tehnološke i ekonomske nezrelosti, te zbog prirodne potrebe za razdobljem razvoja vođenim metodom pokušaja i pogrešaka. Ta postavka vidi povijest filma kao linearni evolucijski proces u kojem je najraniji stadij po definiciji razdoblje niže razvijenosti.

Druga se postavka može smatrati izvedenom iz evolutivne pretpostavke jer je pobliže određuje i preciznije definira ciljeve razvoja filmske umjetnosti. Nazvat će je kinematičkom postavkom. Svi radovi klasičnih povjesničara filma, Lewisa Jacobsa, Georges-a Sadoula i Jeana Mitryja, pod njezinim su utjecajem. Prema toj postavci, film se počeo razvijati tek na-

kon otkrića i istraživanja prave filmske biti. Taj razvitak obično poprima dramatičan oblik oslobođanja filma od prividne podudarnosti koja ga je ograničavala na tehnološku reprodukciju kazališta. U toj postavci montaža obično igra ključnu ulogu, ali i ostala prirođena »filmčna« sredstva, kao što su pokretljivosti kamere i sloboda izbora kuta snimanja, također pomažu definirati pravu filmsku bit. Prema tom scenariju, rani film čini početničku pogrešku puke reprodukcije i teatralnosti, a onda dramatično otkriva svoju pravu prirodu.

Treća je postavka možda najsuptilnija i najkasnije artikulirana, a pojavljuje se u semioloskim napisima Christiana Metza. Metz je preradio postavku prirodne biti filma ističući narativnu funkciju i ustvrdio da se ono filmsko istinski pojavljuje tek nakon što je film otkrio svoju pripovjedačku misiju. »Sama priroda filma čini takvu evoluciju ako ne sigurnom, a ono barem vjerojatnom.«¹ Mitry je već bio formuliраo kinematičku postavku promatrujući rani film kao borbu između teatralnosti i narativnosti,² a Metz je proširio ovu formulaciju na ono što bismo mogli zvati narativnom postavkom. Sve tri postavke mogu funkcionirati zajedno tumačeci kontinuitet ranog filma kao tijesnu isprepletenost s njegovim kasnjim razvojem. Pričanje priča dopunjuje evolutivnu postavku (film se mora razviti kao bolji i djelotvorniji pripovjedač), a služi i kao motiv za razlikovanje od kazališta (obzirom na to da je rani film bio nijem, morao je taj nedostatak nadoknaditi drugim označiteljskim sistemima kako bi mogao prenositi narativnu informaciju, pa je tako razvio vlastiti jezik).

Kad smo André Gaudreault i ja ranih 1980-ih uveli pojam film atrakcije, pokušali smo oslabiti utjecaj spomenutih postavki na oblikovanje rane povijesti filma.³ Naravno, te postavke nisu naprosto iluzije koje treba raspršiti; one sadrže obrasce koji su bili važni u određenim razdobljima povijesti filma. Konkretno, u svojem radu na ranim filmovima D. W. Griffitha preispitao sam narativnu postavku i došao do zaključka da je pripovjedačka funkcija odredila stilsku transformaciju u Griffithovim filmovima rađenim za kompaniju Biograph.⁴ Ali moj je povjesničarski rad preispitao i Metzovu teorijsku postavku o prirodnoj sukladnosti između filmske forme i narativne svrhe. Za podređivanje filmske forme narativnoj svrzi kakvo vlada u Griffithovim ranim radovima, teško bi se moglo reći da je rezultat prethodne evolucije ili postupnog otkrivanja filmu svojstvene prirode. Griffith i njegovi suvremenici (i neki neposredni preteče) bavili su se više redefiniranjem nego otkrivanjem filma – redefiniranjem



Marilyn Monroe u filmu *The Seven Years Itch* (1955.)

uvjetovanim ekonomskom reorganizacijom koja je nastojala utemeljiti filmsku industriju po uzoru na prikazivalaštvo u *nickelodeonima*. Baš je u tom povijesnom trenutku, na stječištu ekonomskih i društvenih snaga, film »otkrio« svoj pri-povjedački poziv.

No, filmovi do, otprilike, 1908. predstavljaju drukčiji krajobraz. Ovdje je pretpostavka o primarnosti naracije više smetnja u razumijevanju nego korisna hipoteza. Premda pripovijedanje nije sasvim strano filmu prije procvata *nickelodeona* (1905.-1909.), određeni broj očitih stilističkih anomalija i često korjenito drukčiji oblik prikazivanja vode nas u drugom pravcu. Umjesto ranog približavanju kasnijoj stilističkoj praksi klasične filmske naracije, oblici ranog filma najbolje se mogu razumjeti prihvati li se umjesto pripovjedačke svrhe jedna druga.

Ta druga svrha jest film kao atrakcija. Svojim upućivanjem na naprave za buđenje znatiželje na sajmovima, taj pojam naznačuje općinjenost ranog filma novotarijama i ističe pokazivanje. Gledajući iz te perspektive, rani film nije naprosto pokušavao neutralno snimiti otprije postojeće predstave ili događaje. Čak i naizgled stilski neutralan film u jednom kadru i bez snimateljskih trikova podrazumijevao je filmsku gestu nuđenja pogledu, pokazivanja. Sadržaji tog pokazivanja pronalaženi su među aktualnim događajima (paradama, pogrebima, sportskim događajima), prizorima iz svakodnevnog života (prizorima s ulice, dječjoj igri, među radnicima na poslu), prethodno priređenim prizorima (slapstick gegovi-ma, vrhunacu poznate predstave, romantičnim prizorima), vodviljskim točkama (žongliranju, akrobacijama, plesovima), ili čak u snimateljskim trikovima (Mélièsovske čarobne preobrazbe). Ali svi su ti događaji bili prožeti gestom filmskog pokazivanja, i bas se u tim tehnoloskim sredstvima pri-kazivanja sastojala početna fascinacija filmom.

Moj naglasak na pokazivanju umjesto na pripovijedanju ne treba uzeti kao monolitnu definiciju ranog filma, kao pojам

koji čini binarnu opoziciju narativnom obliku klasičnog filma. Filmovi koji prethode klasičnoj paradigmi u prvome su redu složeni tekstovi koji povremeno povezuju atrakcije s narativnim oblicima. Ne želim tvrditi kako nema narativnih filmova prije razdoblja nickelodeona, nego da su atrakcije u tom razdoblju najčešće dominantne, te da su po važnosti u prvom planu sve do otprilike 1908., a povremeno i poslije. Želja za pokazivanjem može koegzistirati sa željom za pričanjem priče, pa je dio izazova u proučavanju ranog filma upravo u traženju interakcije između atrakcija i narativne strukture. Ambivalentnost koju je Noël Burch našao u rado-vima Edwina Portera može se djelomice objasniti tom interakcijom koja je na djelu u glasovitom krupnom planu odmetnika koji puca iz pištolja u kameru u filmu *The Great Train Robbery*, što predstavlja prilično autonomnu atrakciju, dočim veći dio filma nastoji biti nekom vrstom linearne naracije.⁵ U klasičnom je filmu narativna integracija dominantna, ali atrakcije (spektakularni trenuci, gluma ili vizualna pirotehnika) još igraju važnu ulogu, a njihova podređenost narativnoj funkciji varira od filma do filma. Takoder, ne želim poistovjetiti narativnost isključivo s klasičnom paradigmom. Postoji mnogo načina pripovijedanja, a neki od njih (osobito u filmu prije 1920-ih ili, najočitije, u avangardnim radovima) upadljivo su neklasični. U nekim žanrovima (*musicals*, *crazy comedies*) atrakcije zapravo prijete pobunom. Predstavljajući naraciju kao dominantu⁶ klasičnog filma, želim upozoriti na potencijalno dinamičan odnos s nenarativnom materijalom. Atrakcije nisu ukinute klasičnom paradigmom, one su samo našle drugo mjesto unutar nje.

Zato predlažem atrakcije kao ključni element strukture ranog filma, a ne kao jedinstvenu definiciju filmovanja prije 1908. (premda bi, pogotovo u najranijem razdoblju, mogle funkcionirati kao definirajući element). Taj se element precizno može odrediti samo kroz oprek, pa bih htio podrobni-je navesti neke od načina na koje se film atrakcije razlikuje od filma narativne integracije koji se pojavljuje nakon njega, a i od većine filmskih oblika temeljenih na naraciji kao do-minanti.

Kao novi pristup ranom filmu, atrakcije ističu ulogu gledatelja. Filmske atrakcije mogu se odrediti kao formalna sredstva unutar ranog filmskog teksta. No, ta se sredstva u potpunosti mogu razumjeti samo ako ih se promišlja kao poseban način obraćanja gledatelju. To posebno obraćanje određuje film atrakcija i razlikuje ga spram klasično uobličenog obraćanja gledatelju u kasnjem narativnom filmu. Premda nisam siguran da je metapsihologija gledatelja kakva je pro-mišljana u sedamdesetim godinama sasvim primjerena čak i za složenost klasičnog narativnog stila (a pogotovo je nepri-kladna za reviziju koja upućuje na ulogu koju su atrakcije na-stavile igrati unutar klasičnog holivudskog filma), neke su osnovne opreke očite.

Naracija pobuđuje gledateljevo zanimanje (a po psihanalitičkom modelu i želju) postavljajući zagonetku. Kao što su to pokazali Roland Barthes i ruski formalisti, zagonetka zahtijeva rješenje, a pripovjedačko umijeće sastoji se u odlaganju rješenja te zagonetke, tako da se konačni rasplet ostvaruje kao dugo očekivano i zasluzeno zadovoljstvo. U klasičnom

narativnom filmu taj rasplet zagonetke teče unutar podrobno opisane dijegeze, fiktivnog svijeta mjestâ i likova u kojem se događaju narativna zbivanja. S točke motrišta gledatelja, klasična dijegeza ne ovisi samo o nekim osnovnim elementima koherencije i stabilnosti, nego i o nepriznavanju gledateljeve nazočnosti. Kao što to tvrdi Metz u svojoj psihanalitičkoj teoriji, to je svijet koji dopušta da ga se vidi, ali odbija priznati svoje suučesništvo s gledateljem. U klasičnoj dijegezi gledateljevo prisustvo rijetko je priznato, a to je stajalište pokazivano na primjerima uobličavanja koje brani glumčev pogled ili pokrete prema kameri/gledatelju. Kao što Metz kaže, klasični gledatelj postaje vojerom koji potajno gleda, a prizor koji gleda ne priznaje njegovu prisutnost.⁷

Atrakcije uspostavljaju sasvim drugačiji odnos prema gledatelju. Atrakcija se ne krije iza prividnog nepriznavanja gledateljeve prisutnosti (u tom smislu priziva rečenicu Thelme Ritter, Stelle u Hitchcockovu filmu *Rear Window* – »Nisam ja sramežljiva – i prije su me gledali«). Kao što sam to već prije na jednome mjestu rekao, atrakcija priziva egzibicionistički a ne vojeristički režim.⁸ Atrakcija se izravno obraća gledatelju priznajući njegovu prisutnost i nastojeći brzo zadovoljiti znatiželju. Taj sraz može poprimiti čak i agresivan oblik, s obzirom na to da se atrakcija suprostavlja publici i pokušava je šokirati (jureća lokomotiva koja prividno ugrožava publiku najčešće je uzimani primjer iz ranog filma).⁹

Metapsihologija atrakcija nedvojbeno je izuzetno složena, ali korijeni se mogu naći još u onome što je Sveti Augustin zvao *curiositas* i onome što je rano kršćanstvo osuđivalo kao »pohotu očiju«.¹⁰ Možemo nabrojiti više bitno »atraktivnih« tema u ranom filmu: općinjenost vizualnim doživljajima za koje se čini da se oslanjaju na sâmo zadovoljstvo gledanja (boje, oblici pokreta – fenomen samog pokreta u vrijeme najranijih filmskih projekcija); često seksualizirana općinjenost društveno tabuiranim sadržajima povezanim s tjelesnim (ženska golotinja ili oskudna odjevenost, propadanje i smrt); tipično moderna opsесija nasilnim i agresivnim uzbudnjima (poput brzine ili opasnosti od ozljede). To su sve topografske atrakcije, bilo na filmu, u senzacionalističkom tisku ili na sajmištu. Temeljni utjecaj atrakcija na gledatelje sastoji se u pobudovanju i zadovoljavanju vizualne znatiželje kroz izravno i neprikriveno pokazivanje, a ne u postavljanju narativne zagonetke unutar dijegetskog prostora u koji gledatelj neopazice zaviruje.

Rani film, dakle, privlači na drugi način, a ne buđenjem želje za (gotovo) beskonačnom odgodom zadovoljenja i kognitivnim sudjelovanjem u praćenju zagonetke. On pobuđuje znatiželju koja se zadovoljava iznenadenjem, a ne narativnom napetošću. Ta drukčija konfiguracija vremena određuje njegov jedinstveni oblik obraćanja gledatelju, te priznavanje gledateljeva pogleda, pa u preostalom dijelu ovog eseja želim istraziti upravo tu eksplozivnu, iznenadujuću, pa čak i zbumujuću vremenitost atrakcija.

Promotrimo prvo vremenitost naracije. Onkraj stilskih sredstava vremenske manipulacije (onih sredstava koja možemo nazvati zapletom ili sâzecom),¹¹ svaka naracija prepostavlja vremenski razvoj. Osim osnovice jednostavne vremenske progresije i promjene, ovo uključuje i ono što je Paul Ricoe-

ur nazvao konfiguracijom vremena, u kojoj vrijeme kroz uzajamno djelovanje s logikom događaja poprima neku vrst oblika.¹² Kao što to Ricoeur tvrdi, upravo putem ove konfiguracije događaji postaju pričom i naracija se pokreće onkraj puke kronologije. Vrijeme u naraciji zato nikada nije samo linearna progresija (jedna glupost nakon druge), nego ono predstavlja i povezivanje sukcesivnih trenutaka u obrazac, putanju priče, smisao. Atrakcije se, s druge strane, bave vremenom na sasvim drugačiji način. U osnovi one ne grade konfiguraciju od pojedinih događaja dajući tako suvislost pojedinim trenucima unutar priče. U stvari, atrakcije imaju samo jednu osnovnu vremenitost, vremenitost izmjene prisutnosti/odsutnosti koje je utjelovljeno u samom činu pokazivanja. U ovom intenzivnom obliku sadašnjeg vremena atrakcija se pokazuje neposredno: »Evo je! Gledaj je.«

Premda je ta vremenitost najočitija u većini filmova u jednom kadru, ona određuje i vremensku strukturu filmova koji sadrže više od jednog kadra, poput Mélièsovih ranih filmova u više kadrova. Začudnu vremenitost kod Méliësa primjetio je John Frazer:

Uzročne narativne veze u Mélièsovim filmovima srazmjerne su nevažne u usporedbi s pojedinim događajima. Njegove filmove doživljavamo kao kratko nizanje isprekidanih događaja. Usredotočujemo se na slikovna iznenađenja koja grubo prelaze preko uobičajenih finesa linearнog zapleta. Mélièsovi filmovi su kolaži neposrednih doživljaja koji tek slučajno zahtijevaju vremenski tijek kako bi ih se dovršilo.¹³

Frazer tu suprotstavlja dvije vrste vremenitosti: linearno napredovanje zapleta i uzročnosti, i iznenadnu staccato isprekidanost koja karakterizira Mélièsove filmove. Dočim jednostavni linearni model možda i ne omogućuje potencijalnu složenost narativne strukture, Frazerovo uočavanje isprekidanog ritma oslikava iznenadnu pojavu drugačije, nekonfigurirane vremenitosti, vremenitosti atrakcije.

Zato je vremenitost atrakcije, premda posjeduje vlasitit intenzitet, u usporedbi s naracijom uvelike ograničena. Umjesto razvoja koji povezuje prošlost sa sadašnjošću kroz specifičnu anticipaciju budućnosti (kao prilikom odvijanje naracije), čini se da je atrakcija ograničena na iznenadni izljev sadašnjosti. Ograničen na prikazivanje prizora ili središnje radnje, film atrakcije prirodno teži kratkoći, a ne duljini. Tako ograničeno fokusiranje na jednostavnu radnju lijepo je navedeno u Edisonovu katalogu u opisu glasovitog filma u jednom kadru *The Kiss*: »Pripremaju se za poljubac, počinju se ljubiti, i ljube se tako da gledatelji bivaju ushićeni.«¹⁴

To ne znači nužno da se čin pokazivanja uvijek ograničava na iznenadni trenutni bljesak, ili da se ne može poigravati vremenitošću. Određene atrakcije – ponajprije duge panorame krajobraza ili vožnje željeznicom poput Haleovih putovanja – zahtijevaju dulje trajanje bez stvaranja obrasca očekivanja kakvog podrazumijeva naracija. Film kompanije Biograph iz 1904. snimljen u newyorskoj podzemnoj željeznicu stalno obnavlja osjećaj otkrivanja kao izmjenu svjetla i sjene. Oblici podzemnih potporanja u prolazu, ulasci u stanice i zavojni na pruzi čine filmski okvir mjestom naizgled neprekidnih vizualnih oblika.¹⁵

I sam trenutak pokazivanja može se pretvoriti u napeti scenarij svojstven estetici atrakcija. Utemeljen na trenutku otkrivanja, film atrakcije često pojačava učinak pojavljivanja atrakcije uokvirujući je raznim gestama pokazivanja. Najuočljivije su prave geste čarobnjaka u čarobnjačkim filmovima koji pokretom ruke ili laganim naklonom usmjeruje pozornost publike prema preobrazbi koja se treba dogoditi. Taj pokret uspostavlja hijerarhiju između čarobnjaka kao pokazivatelja i preobrazbe kao pokazanog dogadaja. Osim uokvirjenja samog čina pokazivanja (a time i usmjeravanja pažnje), taj pokret ima i vremensku zadaću najave nadolazaćeg dogadaja fokusirajući ne samo pažnju, nego i očekivanje publike.

Vremenitost same atrakcije ograničena je, dakle, na čisto sadašnje vrijeme svog pojavlivanja, ali gesta najave stvara vremenski okvir očekivanja, pa čak i napetost. Ona se, prirodno, razlikuje od dijegetske napetosti s obzirom da se bavi manje onime kako će se događaj razvijati, a više onim kad će se događaj zbiti. Rani zabavljaci-prikazivači bili su jako svjesni važne uloge koju igra takvo usredotočeno očekivanje pri uspješnom prikazivanju atrakcije. S obzirom na to da se ta vremenitost ne mora oslanjati na dijegetski razvoj, uokvirujuća gesta može se pojaviti izvan samog filma, utjelovljena u načinu na koji se film prezentira. Uloga prikazivatelja kao zabavljaca koji prikazuje atrakciju utjelovljuje bitnu gestu filma atrakcije i može se dramatski pojačati vremenskom manipulacijom. Albert se Smith, na primjer, sjeća svojih prvih dana kao putujućeg prikazivatelja na prijelazu stoljeća sa svojim kompanjonom Johnom Stuartom Blacktonom, te zapanjujućim učinkom Blacktonova kazivanja koje je pratilo njihove filmove. Kako bi se istaknula novina iluzije pokreta, prvi kvadrat njihova najpopularnijeg filma *The Black Diamond Express*, kadra lokomotive koja se kreće prema kamери, prvo je projiciran kao zaustavljena snimka. U tom zaustavljenom trenutku koji budi znatiželju, Blackton bi govorio: »Dame i gospodo, upravo gledate sliku slavne Black Diamond Express. Za koji trenutak, trenutak kataklizme, dragi prijatelji, trenutak bez premca u povijesti našeg doba, vidjet ćete kako ovaj vlak oživljava na čudesan i zapanjujući način. Jurnut ćete prema vama rigajući dim i vatru iz svojeg strasnog željeznog ždrijela.«¹⁶

Čin pokazivanja na kojem se temelji film atrakcija pojavljuje se kao trenutačni vremenski bljesak, a ne kao vremenski razvoj. Premda svaka atrakcija ima svoje vremensko trajanje, a neke (kao na primjer složena akrobatska točka, ili radnja s jasnom vlasitom razvojnom putanjom, kao što je to slučaj s jurećim vlakom) mogu pri gledanju navesti gledatelje na formiranje očekivanja, takav vremenski razvoj bit će od sekundarnog značaja naspram iznenadne pojave i ponovnog nestanka samog prizora. U tom smislu Mélièsove preobrazbe u kojima se stalno ponavljaju efekti iznenadenja i pojavljanja, kao i niz kratkih događaja iz svakodnevnice, poput Lumièreovih, koji se pojavljuju jedan za drugim, postali su tipični primjeri filmova atrakcija.

Napetost koju je stvarao Blackton odgađajući pojavu pokretnе slike može imati slični učinak na napetost unutar narativnog postupka, kao što je to slučaj pri usredotočenju očekivanja ili pak rastući nemir kad je događaj navješten, ali za-

držan. Ali ta napetost nije apsorbirana u uzročno-posljedični svijet dijegeze, i nije ni u kakvom odnosu spram sudbine likova ili tijeka događaja. Ona samo pojačava osnovni učinak atrakcije izazivajući znatiželju kroz odgodu i omogućuje zadovoljenje želje ponovno pokrećući tijek zaustavljenog vremena. Ne moraju sve geste pokazivanja biti tako nasilne ili šokantne, ali šok-efekt ističe disjunktivnu vremenitost atrakcije. Ta disjunkcija može biti korištena u erotske svrhe, tako sto skopofilia sadržana u ovom obliku biva tematizirana. Edisonov *What Happened on Twenty Third Street, New York City* predstavlja takav složeni primjer.

Cini se da se taj film iz 1901. pretvara u samo jednom kadru iz ulične aktualne scene u erotsku. Na početku snimke istoimene njujorške ulice, kao i u mnogim drugim ranim aktualnostima, naša je pozornost raspršena diljem kadra, privlače je mnoga manja zbivanja od kojih naizgled ni jedno nema neku narativnu svrhu. Uvučeni smo u čin gledanja, reagiramo na pokazivanje trenutka iz života velegrada. Kako se kadar odvija, iz pozadine uličnog života pojavljuje se jedan par i, prilazeći kamери, privlači našu pažnju. Dok se približuju prednjem planu, strujanje zraka iz otvora uz rub pločnika podiže ženi haljinu, a film završava reakcijom para na taj trenutak razotkrivanja i njihovim izlaskom izvan okvira kadra. Ova preobrazba iz decentraliziranog prizora u geg usredotočen na određene likove i trenutak erotskog pokazivanja posjeduje, naravno, određeni vremenski razvoj. U stvari, Judith Mayne u knjizi *The Woman at the Keyhole* gleda na to kao na prijelaznarativizaciji pokazivanja ženskog tijela.¹⁷

Neću osporavati Maynino pronicljivo čitanje ili nijekati prisustvo izvjesnog vremenskog razvoja u tom filmu po kojem se vidi koliko je teško čak i u ranom filmu naći trenutke potpuno lišene narativnog razvoja. Teško je artikulirati takve odnose izvan okvira naracije, pogotovo kad se bavimo filmom u kojem su pitanja spola (i odnosa moći i izrabljivanja koji su u tome uključeni) tako jasno upisana. Želio bih ipak naglasiti da je taj film, premda se može smatrati proto-narativnim, još u velikoj mjeri pod utjecajem filmova atrakcije. Čin pokazivanja tu je istodobno i klimaks i razrješenje i ne vodi nizanju događaja ili u stvaranju likova s razlučivim svojstvima. Dočim slično podizanje haljine Marilyn Monroe u filmu *The Seven Year Itch* također predstavlja trenutak spektakla, on istodobno naznačuje svojstvo lika koje objašnjava kasniji narativni slijed.

Naslov filma također baca svjetlost na strukturu atrakcija. Preciznost lokacije činila mi se kao obično dokumentarističko pretjerivanje, sve dok mi Brooks MacNamara nije objasnio značenje naslova. Dvadeset i treća ulica u blizini zgrade Flatiron privlačila je na prijelazu stoljeća mnoštvo besposličara ne samo zbog poznatog njujorškog nebodera, nego i zbog mnogo manje slavnih vizualnih užitaka. Na glasu kao najvjetrovitiji ugao u New Yorku, ta je ulica bila poznata među pohotnicima i kao mjesto na kojem vjetrić često podiže ženama suknju.¹⁸ Nepochredan uzrok tom nepriličnom razotkrivanju u ovom filmu (u vrijeme kad je kratki pogled na čarape vrijedio čitavo jedno dokono popodne) jest rešetka ventilacije s toplim zrakom (reklama Edisonove tvrtke navodi da dolazi iz jedne velike novinske redakcije u toj četvrti).¹⁹

Barem što se tiče lokalne publike, naslov nije podrazumijevao dosadnu dokumentarnu preciznost, nego je naviještao škakljivu atmosferu. Takvo poigravanje očekivanjem podsjeća na strukturu Blacktonove točke s lokomotivom: najava nadolazećeg, odgađanje otkrivanja, i na kraju *diminuendo* nakon što je pokazivanje završeno, a atrakcija nestala izvan okvira kadra.

Sličnu interakciju između narativne strukture i specifične vremenitosti nalazimo i u filmu tvrtke Biograph iz 1904. *Pull Down the Curtain Susie*. *Susie* je još jedan film u jednom kadru koji koristi više planova na pozadini gradske ulice s prozorima stanova na kojima se odigrava drama razotkrivanja. Na početku filma muškarac i žena ulaze zajedno u kadar. Kadar je tako postavljen da je u prvom planu prozor u prizemlju, te se vide samo glave i grudi para koji hoda u dnu kadra (vjerojatno ulicom ispred zgrade). Žena poljubi muškarca i oni izlaze nalijevo. Žena se ponovno pojavljuje na prozoru, a niže na ulici, u dubini kadra, muškarac se vraća u prizor. Muškarac uzbudeno gleda dok se žena počinje skidati: prvo suknju, a zatim bluzu. Počinje skidati podsuknju, a onda naglo navlači zastor. Muškarac razočarano podiže ruke, i tu film završava.

Susie prikazuje dramu seksualnog pokazivanja s intradiegetskim voajerom. Dočim je nas odnos prema atrakciji nedvojbeno posredovan likom muškarca koji dijeli naše očekivanje i razočaranje (prepostavljujući, naravno, patrijahalnu ideologiju i seksualna stajališta kakva film implicira), i dočim razdijevanje zahtijeva određeni vremenski razvoj, film se svejedno ograničava na prikazivanje jednostavne vremenitosti atrakcije: sad je vidiš, sad je ne vidiš. Tu se vrhunac (kao i događaj najavljen sugestivnim naslovom filma) postiže prije nestankom prizora nego li njegovim razotkrivanjem. Osnovne se strukture atrakcija vrte oko čina pokazivanja i anticipacije koja se može istaknuti odgađanjem ili najavljivanjem (ili i jednim i drugim), i neminovnim nestankom atrakcije (koji može biti postupan ili iznenadan i dramatičan). Zato atrakcije posjeduju izvjesnu vremensku strukturu, ali ta se struktura očituje više kroz uokvirivanje trenutnog pojavljivanja nego kroz stvarni razvoj i preobrazbu u vremenu. Atrakcija se može pojaviti ili nestati, a općenito uvezvi mora učiniti i jedno i drugo. Tako dugo dok je prisutna na ekranu, može se i mijenjati, ali čim te mijene povlače za sobom dalji razvoj, krećemo se izvan strukture atrakcija i ulazimo u narativne konfiguracije.

No to ne znači da su filmovi atrakcija bili nužno ograničeni na filmove u jednom kadru. Mélièsovi filmovi preobrazbe najočitiji su primjer duljih filmova atrakcija u kojima se redaju čarobna pojavljivanja, preobrazbe i nestajanja. Niz atrakcija može se povezati u čarobnjački film ili u Lumière-ov program. Konstrukcija takvog niza atrakcija predstavlja parataktičku strukturu u kojoj ni jedna atrakcija nije uvod u drugu, nego je na djelu jednostavno pravilo nizanja. No, kao i u vodviljskoj predstavi, koja će poslužiti kao primjer tom obliku zabave, određeni broj nenarativnih pravila određuje raspored atrakcija.

Na to se pazilo ne samo pri pravljenju filma, nego i prilikom slaganja filmskog programa. Kao što je to pokazao Charles

Musser, razlikovanje između filma i programa u razdoblju u kojem je zabavljivač-prikazivač imao podjednaku kontrolu nad konačnom formom projiciranog filma kao i producentska tvrtka koja je prodavala pojedine komade celuloida s kojima je prikazivač radio, bilo je vrlo neodređeno.²⁰ Jedna od osnovnih briga tih zabavljaca bila je da li da se odluče za osnovnu tematsku dosljednost (nižući, recimo, filmove sličnog sadržaja, kao na primjer vojne aktualnosti), ili da prihvate načelo suprotnost i postignu maksimalnu raznolikost (prikazujući nakon aktualnosti neki geg ili trik-film). Druga važna struktura atrakcija, kako u programu prikazivača, tako i u samom filmu u više kadrova, odnosila se na njihov intenzitet, složenost i emotivni ton. Očiti primjer ove strukture (primjetne u mnogim trik-filmovima) bila je završavanje filma posebno spektakularnom atrakcijom ili gegom. Ili bi, na primjer, atrakcije bile poredane uz narativne oblike, ali tako da su atrakcije još dominirale, a narativne situacije samo stvarale prirodniji način prijelaza s jedne na drugu atrakciju. To je jasno uočljivo u ranim dužim trik-filmovima Méliësa i Pathéa u kojima neka dobro poznata bajka tvori logičku vezu za niz trikova i spektakularnih efekata, glasovitu »izliku« za liniju priče na koju bi Méliès nanizao svoje atrakcije.²¹

G. Méliès: *Le Royaume des fées* (1903.)

Ta sposobnost atrakcije da stvori vremensku disjunkciju pomoću ekscesne začudnosti i pokazivanja umjesto vremenjskim razvojem bitnim za naraciju, objašnjava jednu od najzanimljivijih interakcija između narativne forme i estetike atrakcija – svršetak kao apoteozu. Taj završetak koji je film preuzeo iz kazališta spektakla i pantomime, predstavlja neku vrst *grand finalea* u kojem se glavni članovi glumačke trupe ponovno pojavljuju i zauzimaju pozu koja u bezvremenom alegorijskom prostoru rezimira radnju komada. Apoteoza je također prilika za scenske efekte uz pomoć razrađene scenografije ili scenske mašinerije, te za predstavljanje izvođača (obično u obliku procesije ili kroz arhitektonski razmještaj figura pri čemu su stvarni likovi često upravo iz razloga spektakla zamjenjeni velikim brojem statista). Takvi su krajevi česti u Mélièsovim i Pathéovim *ferrique* filmovima, a primjeri se mogu naći u Mélièsovim *Le Royaume des fées* i *Le Voyage à travers l'impossible*, Porterovu *Jack and the Beanstalk*, te filmovima u Pathéovoj produkciji *Le Chat botté*, *La Poule aux oeuf d'or* i *Aladin du lampe merveilleuse*. Povremeno se mogu naći i u realističnijim, ali ipak spektakularno zamišljenim dramama poput Pathéova *Tour du monde d'un policier*, u kojem priča o potjeri diljem svijeta završava alegorijskim prizorom detektiva i lopova kako se rukuju nad slikom zemaljske kugle dok statisti paradiraju u narodnim nošnjama zemalja kroz koje se potjera odigrava.²² Ono što je začuđujuće kod tih apoteoza, jest način na koji složeniji narativni filmovi koriste tu vrstu »zaustavljenog pokazivanja« kako bi proizveli nenarativnu vrst svršetka. Premda često integriraju narativni rasplet radnje (Jack s golemim blagom, bračna sreća Azurine i Belazora s okupljenim potomstvom, zblžavanje lopova i detektiva), takvi svršeci često zaustavljaju narativni tijek kroz eksces spektakla usmjerujući zanimanje gledatelja s onoga što se treba dogoditi na uživanje u spektaklu koji im se prikazuje. Drugim riječima, promjena u registru gledanja i vremenitost zbiva se u zaustavljenom vremenu atrakcije kao krune koja dovršava naraciju i jamči gledatelju zadovoljstvo na dvije razine: raspletom narativne radnje i zadovoljenjem vizualne žudnje.

Apoteoza još jednom dokazuje da unatoč (i upravo zbog) strukturalne razlike između vremenitosti i vizualnog zadovoljstva koje nude atrakcije i onih koje strukturira naracija, ta dva oblika obraćanja gledatelju često mogu biti međusobno isprepleteni unutar istog teksta. Umjesto razvojne konfiguracije naracije, atrakcija nudi bljesak čiste prisutnosti izazivajući iznenadenje, čuđenje, ili čistu znatiželju umjesto praćenja zagonetke o kojoj je naracija ovisna. Ta ekspozicija prisutnosti i sama može biti strukturirana kroz igru ili kroz odgađanje čina prikazivanja i nestajanja. Štoviše, prisustvo može biti u interakciji s narativnim strukturama bilo dominirajući njima, bilo podređujući se njihovoj dominaciji i po-primajući ograničene uloge unutar narativne logike.

Uzmemo li takve vrste atrakcija kao što sam to ja učinio s namerom da ispitimo njihovu vremenitost, izvjesna opažanja o metapsihologiji gledatelja ranog filma sama nam se nameću. Iznenadni proplamsaj (ili podjednako iznenadno uskrćivanje) erotskog prizora, skok u pokret terorizirajuće lokomotive, ili ritam pojавljivanja, preobrazbe i iznenadnog nestanka koji vladaju u čarobnjačkom filmu – sve to upućuje

na gledatelja čije uživanje leži u nepredvidljivosti trenutka, u nizu uzbuđenja i frustracija čiji se redoslijed niti može predvidjeti narativnom logikom, niti se uživanje u njima sa sigurnošću može produžiti. Svaki trenutak nudi mogućnost radicalne promjene ili svršetka. Kao što je oštroumna čitateljica ranije verzije ovog teksta primijetila, naslov eseja, uobičajena fraza na pola puta između bučne reklame i čarobnjačke predstave, podrazumijeva upravo taj isprekidani niz trenutaka: *sad je vidiš, sad je ne vidiš*. Nasuprot tomu, narativna vremenitost kreće se od *sada* prema *zatim* s kauzalnošću kao najčešćim usmjerivačem vremenskog napredovanja. Moja fraza iz naslova naglašava kako gledateljevu svjesnost čina gledanja, tako i isprekidano nizanje trenutaka, dočim se narativna vremenitost kreće logikom motivacije lika (»Najprije je..., a *zatim* je...«).

Povezujući vremenitost ranog filma s metapsihologijom gledatelja, javlja se dobro poznata (i često citirana) igra »sad je vidiš, sad je ne vidiš«. U kakvom je odnosu obrazac prisutnosti/odsutnosti, ritam pojavljivanja i nestajanja filma atrakcije spram igre »fort/da« (»tamo/tu«) koje se igrao mali Hans, a koju je njegov djed Sigmund Freud tako lucidno tumačio kao način ovladavanja traumom majčine odsutnosti? Prisjetimo se scenarija: mali je Hans izlazio na kraj s majčinom odsutnošću igrajući se drvenom špulom zavezanim za užicu. Igra se tako što je bacao špulu od sebe (»fort«), a zatim ju je privlačio uzicom (»da«). Ritam prisutnosti i odsutnosti upućuje na Hansovo kontroliranje špule, za razliku od nemogućnosti kontrole majčinog odlaska i dolaska.²³

Na jednom sam mjestu povezao Hansovu igru nestajanja i ponovnog pojavljivanja s montažnim strukturama ranih filmove potjere i načinom gledateljeva ovladavanja konstrukcijom proširene geografije kroz pojedinačne kadrove shvaćajući da će se gonjeni lik koji nestaje u jednom kadru, ponovo pojaviti u sljedećem.²⁴ Prema mojojmu mišljenju, igra Freudova unuka predviđa narativnu putanju, igru predviđanja i pretkazivanja koja povlači sa sobom i gledatelja. Kao što to Freud primjećuje, Hans je ovlađao uznemirujućim iskuštvom rastanka u kojem je bio pasivni sudionik (nesposoban kontrolirati majčino vladanje) preobličivši ga u simboličku igru u kojoj on igra aktivnu ulogu.

Ako klasični gledatelj uživa u očitom vladanju narativnom niti u filmu (sposoban je predvidjeti buduće događaje prepoznavanjem naznaka i silogizma narativnog prostora i radnje), gledatelj filma atrakcija igra sasvim drukčiju igru prisutnosti/odsutnosti, igru u kojoj je snažno odsustvo predvidljivosti ili osjećaja ovlađivanja. U tom smislu možemo razumjeti važnost opisa gledatelja ranog filma Lynne Kirby kao žrtve histerije.²⁵ Film atrakcije doista priziva vremenitost iznenadenja, šoka i traume, iznenadnog pucanja stabilnosti provalom promjene ili uskraćivanjem erotskog obećanja. Put poklonika uzbudljivih vožnji u luna-parku na Coney Islandu, gledatelj ranog filma mogao je doživjeti uzbuđenje jakih i iznenadno promjenjivih senzacija.

Ovaj vrlo isprekidani doživljaj vremena može se promatrati kao idealni oblik pri razlikovanju ranog filma od kasnije klasične naracije. Naravno, nisu sve rane atrakcije nastojale šokirati gledatelje. Ali umjesto čisto pasivnog bilježenja teatral-

nih događaja iz djelića života, vidimo da je čin pokazivanja u ranom filmu nosio u sebi barem mogućnost doživljavanja čistog trenutka. Upravo takva vremenitost djelomice objašnjava zagrijanost rane avangarde za estetiku atrakcija, bilo u varijetu, na sajmištu, u cirkusu, ili u ranom filmu. Gesta pokazivanja uobličavala je vrijeme koje kao da je izbjeglo linearu ili ulančanu konfiguraciju vremena. Potencijalna šokantnost filma atrakcija ostvarila je popularni oblik alterna-

tivne vremenitosti utemeljene ne u mimezi sjećanja ili u nekim drugim psihičkim stanjima, nego u snažnoj interakciji između zapanjenog gledatelja i filmskog udarca trenutka, treperanja prisutnosti i odsutnosti.

Napomena:

Autor zahvaljuje Lucy Fisher za njene komentare u vezi s ranijim nacrtom ovog eseja.

Prijevod: Boris Vidović

Bilješke

- * Esej je objavljen pod naslovom 'Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions', u: *The Velvet Light Trap* 32 (1993.), a zatim pretiskan u knjizi: Richard Abel (ur.): *Silent Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1996. : 71-84, odakle je i preveden.
- 1 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York, Oxford University Press, 1974., str. 44-45.
 - 2 Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 1 (1895.-1914.), Paris, Editions Universitaires, 1967., str. 370.
 - 3 André Gaudreault i Tom Gunning, *Le Cinéma des premier temps: Un défi à l'histoire du film?* u: J. Aumont i M. Marie (ur.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1989., str. 49-63 (prvi put predstavljeno na Cerisy Colloquium 1985.). Vidi također: Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde*, u: Thomas Elsaesser (ur.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London, BFI, 1990., str. 56-62.
 - 4 Vidi: Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Champaign: University of Illinois Press, 1991.
 - 5 Noel Burch, *Porter or Ambivalence*, *Screen* 19 (Winter 1978-79), 91-105.
 - 6 Pojam dominante dolazi od ruskih formalista. Za dobre preglede vidi: Victor Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine*, New Haven, Conn, Yale University Press, 1981., str. 212, 233; Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1984., str. 76-77, 104-111. Kristin Thompson koristila je taj pojam na više plodnih načina u analizi filma u: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton, N. J., Princeton University Press, 1988.), str. 43-45, 89-131.
 - 7 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1975., str. 61-66, 91-97.
 - 8 Gunning, *The Cinema of Attractions*, str. 57.
 - 9 Za opširnije razmatranje ovdje dodirnutog odnosa filma atrakcija i doživljaja šoka, vidi: Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Cinema and the [In]Credulous Spectator*, *Art and Text* 34, (Spring 1989.), str 31-45.
 - 10 St. Augustine, 1963., *The Confessions*, New York, New American Library, 1963., str. 245-7.
 - 11 I pojam *sīze* (ponekad prevođen kao »zaplet« [engl.: »plot«]) također dolazi od ruskih formalista. Vidi: Boris Tomashevsky, *Thematics* u: Lee T. Lemon i Marion J. Reis (ur.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* Lincoln, University of Nebraska Press, 1965., str. 66-78. David Bordwell primjenjuje taj pojam na film s jasnoćom i preciznoću u: *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Winsconsin Press, 1985., str. 50-57.
 - 12 Vidi: Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1984., str. 66-77. Želim zahvaliti Vincenteu Benetu sa sveučilišta Jaume, Castello, Španjolska, koji me upozorio na važnost ovog koncepta u ranom filmu.
 - 13 John Fraser, *Artificially Arranged Sciences: The Films of Georges Méliès*, Boston, G. K. Hall, 1979., str. 124.
 - 14 *Edison Film Catalogue* u: Charles Musser (ur.), *Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors. 1894-1908: A Microfilm Edition*, Frederick, Md., University Publications of America, 1985.
 - 15 Prikazivanje krajobraza može prepostavljati drugaćiju recepciju kod gledatelja od šoka pokazivanja kakvog nalazimo u mnogim tipičnim filmovima atrakcija. Ipak, kao prizori koji se stalno mijenjaju, oni posjeduju bitno nenarativni naglasak na pokazivanju koje određuje film atrakcija. Osim toga, rani katalogi filmova snimljenih iz vlaka također ističu doživljaj brzine i iznenadne promjene terena i druge šokantne i iznenadujuće doživljaje. Zahvaljujem Janet Staiger na njezinim komentarima o ovom pitanju prilikom prezentacije kraće verzije ovog napisa na SCS seminaru 1991. na USC.
 - 16 Albert E. Smith with Phil A. Koury, *Two Reels and a Crank*, New York, Garland Publishing, 1985., str. 39.
 - 17 Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Woman's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1990., str. 162-164.
 - 18 Ta se informacija može naći tiskana u: WPA Guide to New York City iz 1939. Policajci koji su imali zadaću da rastjeruju te besposličare poslje su skovali poznatu frazu »Twenty Three Skidoo«. Veliko hvala Brooksu MacNamari za tu informaciju, te Benu Singeru za daljnju potvrdu.
 - 19 Musser, *Motion Picture Catalogs*, str. 86.
 - 20 Musser ovo zaključuje u mnogim svojim tekstovima; vidi: *The Emergence of Cinema*, 1. dio *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's & Sons, 1990., str. 179-181, 258-261.
 - 21 Georges Méliès, *Importance du scenario*, u: Georges Sadoul, Georges Méliès, Paris, Segher, 1961., str. 118.
 - 22 Pronicljiva rasprava o ovom posljednjem kadru može se naći u: Phil Rosen, *Disjunction and Ideology in a Preclassical Film: A Policeman's Tour of the World*, *Wide Angle* 12: 3 (1990.), str. 20-37.
 - 23 Igra malog Hansa opisana je i analizirana u: Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, 18. dio djela *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, Hogarth Press, 1955., str. 14-17.
 - 24 Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Narrator-System: Narrative Structure and Industry Organization in Biograph Films, 1908-1909*, doktorska disertacija, New York University, 1986., 114-115.
 - 25 Lynne Kirby, *Male Hysteria and Early Cinema*, *Camera Obscura* 17 (May 1988.), str. 113-131.

Izabrana bibliografija radova Toma Gunninga

Knjige:

D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph, University of Illinois Press, Urbana, 1991.

Eseji:

Note per una compresione dei film di Griffith, *Griffithiana*, 3. 5-6, (ožujak-srpanj 1980.): 13-23.

Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films, *Quarterly Review of Film Studies*, 6. 1 (zima 1981.): 11-25.

Prima della legenda: i film western di D. W. Griffith alla Biograph 1908-13, *Griffithiana*, 5. 9-11 (siječanj 1982.): 47-56.

The Non-Continuous Style of Early Film 1900-1906, u: Roger Holman (ur.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, FIAF, Bruxelles, 1982. : 219-230.

An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film, u: John L. Fell (ur.): *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley, 1983. : 355-366.

Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film, *Iris*, 2. 1 (1984.): 101-112.

Le récit filmé et l'idéal théâtral: Griffith et 'les films d'Art' français, u: Pierre Guibbert (ur.): *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1985. : 123-129.

Prendi questo libro e mangialo, *Griffithiana* 8. 24-25 (listopad 1985.): 139-142.

The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, *Wide Angle*, 8. 3-4 (1986.): 63-70.

Vitagraph Film and the Cinema of Narrative Integration, u: Paolo Cherchi Usai (ur.): *Vitagraph Co. of America: il cinema prima di Hollywood*, Edizioni Biblioteca dell'immagine, Pordenone, 1987. : 225-240.

What I Saw from the Rear Window of the Hôtel des Folies-Dramatiques, or the Story Point of View Films Told, u: André Gaudreault (ur.): *Ce que je vois de mon ciné*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1988. : 33-44.

'Like unto a Leopard': Figurative Discourse in *Cat People* (1942) and Todorov's *The Fantastic, Wide Angle*, 10. 3 (1988.): 30-39.

'Primitive' Cinema – A Frame-Up? or, The Trick's on Us, *Cinema Journal*, 28. 2 (zima 1989.): 3-12.

Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time, *Wide Angle*, 12. 3 (srpanj 1990.): 4-19.

Heard over the Phone: *The Lonely Villa* and de Lorde Tradition of the Terrors of Technology, *Screen*, 32. 2 (ljetno 1991.): 184-196.

Enigmas, Understanding, and Further Questions: Early Cinema Research in the Second Decade since Brighton, *Persistence of Vision*, 9 (1991.): 4-9.

Essays in Mad Love, *Sight & Sound*, 3. 1 (siječanj 1993.): 16-19.

'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions, *The Velvet Light Trap*, 32 (jesen 1993.): 3-12.

The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904, *Film History*, 6. 4 (zima 1994.): 422-444.

'Those Drawn with a Very Fine Camel's Hair Brush': The Origins of Film Genres, *Iris* 20 (jesen 1995.): 49-60.

Buster Keaton or, The Work of Comedy in the Age of Mechanical Reproduction, *Cineaste* 21. 3 (1995.): 14-16.

A Tale of Two Prologues: Actors and Roles, Detectives and Disguises in *Fantomas*, Film and Novel, *The Velvet Light Trap*, 37 (proljeće 1996.): 30-36.

Tom Gunning

»Now you see it, Now you don't«: The temporality of the cinema of attractions

UDC: 791.43.01

While previous generations of historians saw early cinema as a primitive, preparatory period for later film styles and practices, Tom Gunning and other contemporary scholars argue for a more complex approach. Gunning and André Gaudreault have introduced the term »cinema of attractions« as a new concept in understanding of the early film history. Film in its early days (before 1908 and the nickelodeon boom) was seen primarily as a technical novelty and not as a storytelling device. Its temporality also followed different paradigm from the one that dominates in the narrative form of classical cinema. The audience in those days expected display of attractions, and the temporality was limited to the pure present tense of the attraction's appearance. Cinema of attractions, while sometimes showing some narrative progress, is founded on the act of display as a temporal interruption rather than a temporal development. This temporal disjunction can be seen in Méliès's films which are often a succession of magical appearances, transformations, and disappearances, but also in the apotheosis endings of some more complex narrative films.

Vjekoslav Majcen

Hrvatski obrazovni film*

Kazalo

Predgovor

Uvod

ODREĐENJE OBRAZOVNOG FILMA I NJEGOVA KLASIFIKACIJA — Višezačnost pojma: odgojni i obrazovni film — Odgojno dje-lovanje filma — Komunikacijsko-spoznajne i strukturne značajke obrazovnog filma — Vrste obrazovnih filmova — Školski film i njegova standardizacija

PROMICANJE PROIZVODNJE I PRIKAZIVANJA ODGOJNOG I POUČNOG FILMA — Obrazovni filmovi u prvim filmskim projekcijama — Obrazovne potrebe uoči 20. stoljeća i širenje pučke prosvjete — Film u radu znanstvenih društava

POČECI PRIMJENE ODGOJNOG FILMA U HRVATSKOJ — Prve informacije o filmu u Hrvatskoj — Izložbe »staklenih fotografija« i »geografičke panorame« — Prve filmske predstave (1896.-1897.): pohvale i osporavanja — Umjetno znanstveno kazalište Uranija (1900.-1903.) — Pučko sveučilište (1907.) — Dječji kinematografi (1918.-1923.) — Prvi obrazovni filmovi hrvatskih snimatelja

FILM U HRVATSKOJ PEDAGOŠKOJ TEORIJI I ŠKOLSKOJ PRAKSI — Stanje hrvatskog školstva do 1918. godine — Napisni o filmu u pedagoškom tisku — Osvrti pedagoga na obrazovnu vrijednost filma

MEĐUNARODNE AKCIJE POTICANJA RAZVOJA OBRAZOVNOG FILMA POSLJE PRVOG SVJETSKOG RATA — Širenje obrazovnog filma poslije prvoga svjetskog rata — Društvo naroda i film — Europska komora za poučni film — Odjeci u Hrvatskoj — Obrazovni film u školama europskih zemalja i u SAD — Prva znanstvena istraživanja odgojne i obrazovne vrijednosti filma

FILM U HRVATSKIM ŠKOLAMA OD 1919.-1941. — Školski kinematografi (1926.) — Opremanje škola projekcijskim aparatima — Zagrebačka posudionica obrazovnih filmova — Prve metodičke upute za primjenu filma u nastavi

FILM KAO SREDSTVO U BORBI PROTIV ZAOSTALOSTI I SOCIJALNIH BOLESTI — Socijalne posljedice prvog svjetskog rata — Pokret socijalne medicine i primjena filma u edukaciji — Pokret socijalne medicine u Hrvatskoj — Zdravstvene ustanove i kinematografi

POČETAK SUSTAVNE PROIZVODNJE OBRAZOVNIH FILMOVA U HRVATSKOJ — Osnutak Škole narodnog zdravlja (1927.) — Organizacija filmske proizvodnje — Periodizacija filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja i značajke pojedinih razdoblja

STRUKTURA INFORMACIJA FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

DRAMATURŠKI OBLICI I FILMSKI JEZIK FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

KULTUROLOŠKE I SOCIJALNE OSNOVE FILMOVA ŠKOLE NARODNOG ZDRAVLJA

PROŠIRIVANJE PROIZVODNJE I DISTRIBUCIJE OBRAZOVNOG FILMA — Osnivanje Zore, zavoda za nacionalno-edukativni film (1935.)

ZNANSTVENI FILM U HRVATSKOJ KINEMATOGRAFIJI — Medicinski film — Film u etnološkim istraživanjima — Neformalni oblici: obiteljski film i dokumenti neprofesijske kinematografije

FILM U IDEOLOŠKIM OKVIRIMA — Obrazovni film 1941.-1945. godine — Stanje hrvatske kinematografije poslije drugog svjetskog rata — Film u narodnom prosvjećivanju — Proizvodnja uskog filma (1946.)

POSEBNA PROIZVODNJA NASTAVNIH FILMOVA — Poduzeće Nastavni film (1947.-1950.)

FILM U PEDAGOŠKOJ TEORIJI POLOVICOM STOLJEĆA

AFIRMACIJA OBRAZOVNOG I DJEČJEG FILMA — Zora film (1952.-1964.) — Širenje zanimanja na područje dječjeg animiranog i igranog filma — Znanstvenopopularni film — Filmovi o umjetnosti

NOVI OBLICI AUDIOVIZUALNIH MEDIJA U OBRAZOVANJU — Element film — Televizija, video i računala — Multimedijski centri: posebno filmsko i videoizdavaštvo

* Tekst doktorske disertacije obranjene na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, 30. VI. 1997. pred komisijom prof. dr. Stjepko Težak, prof. dr. Ante Peterlić (mentor) i prof. dr. Aleksandar Stipčević

Vjekoslav Majcen

Hrvatski obrazovni film – II.

Međunarodne akcije poticanja razvoja obrazovnog filma poslije prvog svjetskog rata

(Širenje obrazovnog filma poslije prvoga svjetskog rata – Društvo naroda i film – Europska komora za poučni film – Odjaci u Hrvatskoj – Obrazovni film u školama europskih zemalja i SAD – Prva znanstvena istraživanja odgojne i obrazovne vrijednosti filma)

U razdoblju od 20-ih godina, afirmaciji edukativnog filma doprinijela je u velikoj mjeri Liga naroda u čijem okviru je djelovala Komisija za intelektualnu suradnju sa zadatkom poticanja razvoja i korištenja filma u znanstvene i obrazovne svrhe. Dopredsjednica te komisije (osnovane u Ženevi 1922. godine), bila je Maria Curie-Sklodowska, koja se posebno zauzimala za primjenu filma u znanosti. (Czeczt-Gawrak, 1984. : 29)

Ta komisija organizirala je 1926. godine u Parizu Prvi internacionalni kongres za kinematografiju.¹ Jedna od osam komisija Kongresa, bavila se pitanjima poučnog i znanstvenog filma, te korištenjem filma u školi. Razmatrana je proizvodnja i korištenje poučnog, znanstvenog, socijalnog i higijenskog, te poljoprivrednog filma; mogućnosti i nužnost pružanja potpore kulturnoj kinematografiji i korištenju filma u školama, a jedan od zaključaka Kongresa bio je da se osnuje međunarodna organizacija za kulturni i školski film.

Najcjelovitiji pregled organiziranja i stanja školske kinematografije i proizvodnje obrazovnog filma u tome razdoblju iznio je češki filozof i pedagog Tomaš Trnka u knjizi *Kulturni a školni kinematografie v cizine a u nas* (Prag, 1935.).

Prema Trnki, jedan od najgorljivih zagovornika korištenja obrazovnog filma u nastavi bio je dr. G. Imhof iz Basela, koji je 1922. godine u Hamburgu i 1925. u Beču promicao takva stajališta. Na njegovu je inicijativu, uz potporu predstavnika 19 država školski odbor Basela sazvao 1927. godine I. europsku konferenciju poučnog filma.

Dok se kinematografski kongres u Parizu 1926. godine bavio problemima cijele kinematografije s osobitim težištem na promicanju kulturnoga filma, Baselska konferencija suzila je područje svoga interesa samo na dio kulturne kinematografije, na školski film i njegovu primjenu u nastavi. Konferencija je donijela odluku o stalnom djelovanju pod nazivom Europska komora za poučni film, izabrala je stalni odbor za poučni film i odlučila uspostaviti dodire s institucijama Društva naroda.

Europska komora za poučni film sazvala je u proljeće 1928. godine II. europsku konferenciju za poučni film u Haagu. Na konferenciji je bila zastupljena 21 zemlja. Najviše predstavnika bilo je iz Njemačke, Austrije i Švicarske. Na toj konferenciji već se je detaljnije raspravljalo o tehničkim i organizacijskim pitanjima korištenja filma u školi, ali i o pedagoškoj vrijednosti filma.

Za predsjednika Komore izabran je Walther Günther iz Berlina, suzdvavač (zajedno s dr. Hansom Ammannom iz Münchena) časopisa za poučni film *Der Bildwart*.

Zastupnik Italije, redatelj poduzeća Luce specijaliziranog za prozvodnju obrazovnog filma, dr. De Feo, zadužen je da izvrši pripreme za organiziranje međunarodnog instituta za poučni film. Na temelju ove odluke, 1928. godine Italija je podnijela Društvu naroda prijedlog za osnivanje instituta sa sjedištem u Rimu. Za tu namjenu talijanska vlada darovala je palaču, a Društvo naroda donijelo je odluku o osnivanju instituta pod nazivom *Institut international du cinématographe éducatif* (ICE), te za generalnog sekretara imenovalo dr. De Feoa. Zadaci ICE bili su da proučava i unapređuje razvoj obrazovnog filma, potiče osnivanje nacionalnih odbora za korištenje filma u edukaciji, proučava zakonske odredbe i potiče državne organe da daju finansijske olakšice za proizvodnju i prikazivanje kulturnih filmova, da potiče međunarodnu razmjenu školskih filmova i dr. Jedna od preuzetih zadaća bila je i izdavanje filmske enciklopedije kulturnog filma, te stručnog časopisa. (Trnka, 1935. : 9)

Glasilo ICE bio je *Revue internationale du Cinéma éducateur*, koje je izlazilo u nekoliko izdanja na talijanskom, francuskom, engleskom, njemačkom i španjolskom jeziku. Od 1935. godine glasilo se zove *Intercine*.²

U Hrvatskoj su samo povremne i površne informacije o tim događajima. Tako primjerice o haškoj konferenciji u *Film-skoj reviji* objavljena je samo kratka vijest da se delegat Arpad Nagy zalagao za uvođenje filma u nastavu, što je čudna informacija s obzirom da je čitava konferencija bila posvećena korištenju filma u nastavi.³

Međutim, odluka Lige naroda o osnivanju Međunarodnog instituta za odgojni film, popraćena je u pedagoškom časopisu *Napredak* opširnjim komentarom pedagoga Mate Demarina pod naslovom *Liga naroda i uzgojna kinematografija*. Autor u tekstu daje šиру sliku uloge filma u odgoju, te analizira stanje u Europi nakon prvog svjetskog rata:

»Dok mnogi vjeruju u moć i aktivnost Društva naroda, a mnogi opet ne vjeruju, nas učitelje u prvom redu zanima, da li ta ustanova pridonosi makar nešto prosvjeti i uzgajanju! Da li pored rješavanja političkih sukoba i diplomatskih sporova vrši ona barem minimalni rad u kulturnom pogledu. Odgovor je ovdje bar donekle pozitivan. Evo zašto:

Ta institucija imade veliku biblioteku od 80.000 knjiga, te je središte za međunarodne studije... Osim toga – a to je zadatak ovog informativnog članka – na prošlogodišnjem zasjedanju pala je vrlo srećna misao: da se ustanovi u okviru Lige jedan internacionalni institut za uzgojnu kinematografiju. Ova je zamisao od velike važnosti i bez sumnje imade konkretnu i praktičnu vrijednost, jer će ova međunarodna uzgojna kinematografija slijediti princip, da razoružava duhove, da stišava imperialističke strasti i da već u mladim dušama stvara jednu iskrenu atmosferu, atmosferu sveopće međunarodne ljubavi. I zaista u doba, kad je još uvijek ratnička psihozna raširena zemljom, ovo je jedna dalekosežna i plemenita ideja.

Kinematograf je danas u moćnoj prevazi. U modernom životu film je danas potreba i poprište masa. Teatar, komedija, opera morali su ustupiti prvo mjesto kinematografu. A kako se stupanj ljudskih vrijednosti dnevno miče, po-kreće, automatski slijedeći znanstvene pronalaska i usavršavanja, tako se osjetljivost i savjest individua i mase malo pomalo transformira stupajući istim korakom s pokretanjem ovog stupnja. Ukratko vrši se jedna zamašna i velika spiritualna revolucija u duši naroda.

Danas aeroplani, kinematograf, radiotelefon dominiraju ljudskim osjećajima, puštajući u nutrinji individua seriju neizbrisivih biljega, s kojim su povezani novi problemi i koji mogu od slučaja do slučaja biti odlučni u socijalnom uzgajanju. I jer se baš filmom, koji svojom prepotentnom mijenjom slika uspijeva zadovoljiti naše potrebe, ujedno i proširuje horizont naše i onako osjetljive mašte, to može spretna njegova upotreba donijeti znatnih rezultata u transformaciji i adaptaciji djeće duše. Film svojom golemom pokretnom snagom uspijeva, da apsorbiramo i apercepiramo detalje i cjeline kao imaginarnе slike, koje zatim osjećamo kao fakta. I taj je momenat najznačniji u procjenjivanju vrijednosti, snage i moći filma.

Stoga kinematograf zaprema danas prvo mjesto i može biti upravo putokaz i jako uzgojno sredstvo. A kako se sada pomišlja, da se ustanovi internacionalna kinematografska institucija, onda bi to zaista moglo donijeti općih pozitivnih uspjeha.

Ali, treba prije svega napomenuti, da ova uzgojna kinematografija ne smije biti pedagoška 'dosada', to jest bez duše, bez artizma, bez života. Treba stvoriti uzgojni film, koji će imati sve atrakcije rekreativnog filma, i to tako, da se pedagoški dio u njemu učini privlačivim, ugodnim, lakim i da što više fascinira (Američani su i u tom pogledu na prvome mjestu).

Napokon stvoriti uzgojni film ne znači samo prikazivati scene više manje osladene veselim svršetkom i strogo moralnim završetkom ili pak ovim putem nastojati spoznava-

ti samo nacionalne osobine, produkte zemlje, njezinu industriju, pejsaže itd., već u prvome redu treba kreirati nešto, što ulazi u nutrinju, prodire u duše mase i utječe sugestijom od stotinu različitih elemenata, koji teku prema jednom zajedničkom cilju.

Vidjeli smo u zadnje doba Francusku, Njemačku, Italiju, gdje su filmovi poplavili trgrove, ali sve radi političke propagande. Uzgojni film ne smije podnipošto primiti ovakve forme. A pogotovo ne smije i ne može to biti svrha internacionalne uzgojne kinematografije. Ova ima nadasve idealan i plemenit zadatak, da prikazuje filmove, kojim će propagirati solidarnost, koja će da prijede nacionalne grnice; filmove, koji će nas učiti, da je kultura i civilizacija produkt rada i nastojanje svih naroda. I tako treba dalje inspirirati poštovanje, toleranciju i uljudnost prema strancima, pa razvijati želju za poznavanjem njihovih običaja i jezika. Time će se mladež postavljati u naročiti duševni međunarodni kontakt, i to u svim stepenima nastave...

I kao što internacionalni savez učiteljskih društava, internacionalni institut za intelektualnu suradnju, teže jednoj međunarodnoj zajedničkoj kooperaciji za rješavanje prosvjetnih i uzgojnih problema, tako bi i ova nova institucija mogla pridonositi svoj, makar maleni, obol pomirljivoj međunarodnoj orientaciji, preporođajem obuke od nacionalizma do ideje međunarodnog prijateljstva i solidarnosti, – tim konačnim i najvećim idealima kulture i civilizacije. Uspjeh će biti zagarantovan, jer počinjemo onima,

1. LJECIŠTE TOPOLOŠICA	lječilište za pluć. bolesti	168
2. CAROMVACI	film o alkoholizmu	250
3. ČUVAJ SE ROSE I SAPE	o tuberkulosi pluća	780
4. Kako je "Svetla griza u Prljavoru"	film o naprednom gospodarstvu	1298
5. NEĆE U NEĆE	o njezi nauba	300
6. TVIN SUB MACIN NOS	film o sportu	3733
7. SPAS MALE KORICE C	o higijeni djeteta	585
8. BIRTILA	o alkoholu	90
9. ALKOHOL	prema njen. filmu	1795
10. GREŠNICE	o poboljšaju	1958
11. ZAPUSTENO DIJETE	o djeci higijeni	459
12. ASANACIJA ŠELA	o sanaciji	2710
13. DVA RANA	o tuberkulosi	1886
14. DRUGI SVIJET	tuberk. kontak i zglobova	500
15. KRAJA LEČILIŠTE KRALJEVICA	seoski vodvod	280
16. VODOVOD LOBOR	Film o difteriji	745
17. POMOĆ U PRAVI ČAS	o tifatu	822
18. POŠAST	kulturni film	2000
19. VELENIT, ŠVICA	kulturni film	240
20. TUNOLOV	kulturni film	240
21. HRV. PRIMORE	kulturni film	500
22. EKE, PAG, ŠIBENIK	kulturni film	900
23. SLOVENSKI JERZERA	kulturni film	900
24. ERZOG NAŠE KOSOVO	etnografski	784
25. DVILJE ŠKEK	njege dojenčadi	1200
26. Dan u turpoljkoj zadruzi	kulturni film	600
27. VARADIN	sljepoča "	430
28. TRAHOM	o sifilisu	600
29. ENDEMIČNI SIPILIS	kulturni film	900
30. IKRINA SUDIMA	"	280
31. SLOVENSKI JERZERA	"	280
32. BANJA LUKA - JAJCE	"	500
33. MAKSIMIR, ZOO	konjogojstvo	480
34. KUPJEVO, STANIĆ	o susbijanju golub. mužice	940
35. GOLUBARČKA MUŠICA	tonfilm o sokolskom logorivanju	2200
36. OJ LETHI SIVI SKOLE	kulturni film	920
37. HRVATSKO ZAGORJE	o vel. boginjama	780
38. ZASTRO CIJEPEIMO DJECU	duhovih	1200
39. U ZAO ČAS	festivalne kolonije	560
40. SLOVENSKI JERZERA	bojni otrovi	840
41. OBRAHA OD NAPADA. IZ UZDUHA	domaćinski tečajevi	830
42. MALARIA	pjegavac	820
43. BLAGO KUDI GLJE ŽENA UČI	o snježnjici	360
44. BJESENĀĆA	paradaju u štali	560
45. DOBRO ZA ZLO	o sadržajevu	560
46. PODIŽTE SILOSE	paradaju u štali	560
47. PARAN PAUČINU	o sadržajevu	2500
48. SVEĆENI GRIBEŠ	asocijacija	500
49. FOTO GLAVICE SAVIĆE	ribolov	220
50. NAŠA SAVREMENO Selo	kulturni	200
51. NAŠA JUŽNA ŽEKERA	rad kola u Zagrebu	240
52. RIŠINA POLJA U MAKEDONIJI		
53. KOLO DOMAČICA		

Popis filmova Škole narodnog zdravlja



Milan Marjanović za vrijeme snimanja u selu Mraclin

koji još ne poznaju mržnje, onima, koji dolaze.« (Demarin, 1927. : 117-118)

Treća europska konferencija za poučni film koju je sazvala Europska komora za poučni film održana je u proljeće 1931. godine u Beču, uz suradnju s Österreichischer Bildspielbund. Razmatrana su pitanja korištenja filma u školi i pučkim sveučilištima, položaj znanstvenog filma, odnos poučnog filma i javnog tiska. Definiran je školski film, koji treba biti kratak i povezan s nastavnim gradivom. Razgovarano je o međunarodnoj razmjeni, normalizaciji filmskog formata uskog filma, organizirajući metodičkih i didaktičkih tečajeva za učitelje, razmjeni informacija i izradi kataloga poučnih filmova. Konferencija se izjasnila za suradnju s rimskim institutom, koji je od tada preuzeo razvijanje međunarodne suradnje. Tako je nakon pet godina djelovanja ICE 1935. godine sazvao u Rimu veliki međunarodni filmski kongres. Kongres je radio u tri sekcije:

- I. metodologija školskog filma, poučni film u višim školama i znanstveni film;
- II. zdravstveni i socijalni film;
- III. film i narodni život.

Kongres se posebno založio za korištenje znanstvenih, posebno medicinskih filmova, filmova namijenjenih zdravstvenoj i socijalnoj skrbi, zaštiti žena i zaštiti od nesreća. U narodnom prosvjećivanju spominju se filmovi o rekreaciji i sportu, te filmovi koji potiču humanost. Kongres se posebice založio za osnivanje školskih kinematografa, te tražio ujednačavanje uskog filmskog formata. (Trnka, 1935. : 9-

10) Iz informacije o kongresu može se zaključiti da je na njemu utvrđena zasebnost obrazovnog filma kao medija primjenjivog u velikim akcijama obrazovanja puka i specifičnog školskog (nastavnog filma).

Ta međunarodna aktivnost u poticanju proizvodnje i korištenja filma u nastavi imala je odjek u mnogim zemljama. Tako je 1932. godine u Francuskoj osnovan odbor koji je djelovao kao podružnica rimskog instituta, pod nazivom Comité française de l'ICE, u Belgiji Institut national belge de cinéma éducatif, a u New Yorku 1935. godine Američki filmski institut koji se trebao baviti problematikom kulturnog filma.

Međunarodnu aktivnost u širenju kulturnog i obrazovnog filma pratile su i promjene na nacionalnim razinama, pa su u sve većem broju država stvarani uvjeti za korištenje filma u edukaciji. Uz pedagoge koji sustavno rade na stvaranju uvjeta za korištenje obrazovnog filma u nastavi na svim stupnjevima školovanja, posebna vrijednost filma otkriva se u mogućnosti obrazovnog djelovanja na velike skupine gledatelja različite dobi, razine znanja i socijalno-kultурne razine. Edukativni film poslije prvoga svjetskog rata dobiva mnogo širu osnovu, postaje dijelom organiziranog andragoškog djelovanja raznih humanitarnih udruženja koje financijski i programski potiču i podržavaju državne institucije, a sve sustavnije ulazi kao obvezno nastavno sredstvo u osnovne i srednje škole i fakultete.

Velike obrazovne akcije putem filma usmjerene su unapređenju socijalnih odnosa, zdravstvenog i gospodarskog stanja najširih slojeva pučanstva, te stvaranju pozitivnog odnosa prema promjenama koje prate suvremeni razvoj. Stvaraju se posebne organizacije čiju aktivnost pomaže država svojim dotacijama. Zakonski se regulira područje proizvodnje, distribucije i prikazivanja obrazovnog filma, otvaraju se posebni školski kinematografi bilo u školama, bilo kao javni dječji kinematografi, bilo kao posebni filmski programi u raznim institucijama.

Tomáš Trnka 1935. godine u navedenoj knjizi, iznosi niz podataka o korištenju filma u školama pojedinih država i stvaranju mreže posebnih školskih kinematografa.

Središte kulturne kinematografije u Austriji postala je bečka Uranija, koja je u svojim kinematografima imala premijere svih najljepših svjetskih kulturnih filmova. Uz Uraniju okupljalo se austrijsko društvo Das SchulkinoBund, koje 1928. godine pod geslom »učiti gledajući« organizira prve filmske seminare o korištenju filma u nastavi, zalaže se da film uđe u nastavne programe osnovnih i građanskih škola i potiče teoretsku razradu didaktičkih i metodičkih pitanja korištenja filma u nastavi. (Schober, 1930. : 447-449) Bečki učiteljski savez vodio je 1929. godine brigu o dvadeset školskih kinematografa u Beču i još sedamnaest u cijeloj Austriji. Za korištenje filma u srednjim školama brinula se udružica srednjoškolskih profesora Film-Lichtbildarbeitsgemeinschaft der Mittelschullehrer. Austrijska vlada je 1930. g. i službeno dozvolila korištenje nezapaljivog filma na uskom formatu i donijela propise o zaštitnim mjerama koje moraju poduzeti škole ako prikazuju film na zapaljivoj vrpci. U ministarstvu školstva osnovano je odjeljenje Österreichischer Lichtbild-

und Filmdienst koje se posebno brinulo o korištenju obrazovnog filma. Ovo odjeljenje imalo je vlastitu kinoteku u kojoj je 1931. godine bilo oko 30.000 m filma. Redovito su se održavali seminari za učitelje koji su koristili film u nastavi, a već 1925. godine tiskani su i prvi priručnici za korištenje filma u nastavi (*Film und Schule*).

U Švicarskoj je 1921. godine radi unapređenja školske kinematografije osnovano društvo Schweizer Schul- und Volkokino. Zadatak društva bio je unapređenje korištenja filmova u školi, osnivanje vlastite kinoteke, obrazovanje učitelja i snimanje vlastitih poučnih filmova. Organizirani su putujući kinematografi koji su zajedno s mjesnim učiteljskim komisijama odabirali program za škole. Središnja kinoteka u Bernu imala je 1927. godine 617 filmova. Berlinski časopis *Film für alle. Monatschrift für Amateurkinematographie* 1933. Godine pruža više informacija o širini djelovanja društvo Schweizer Schul- und Volkokino nakon jednog desetljeća djelovanja. Prema autoru napisa (M. V. H), društvo je povezano s Film Studiom u Zürichu koje donosi umjetnički visokovrijedne filmove i to ne samo stare i nove poznate naslove, nego i tzv. neovisne, avangradne i eksperimentalne filmove. Film Studio okupljao je kinoamatere ('Schmalfilma-mateurgruppe' u kojima je – prema istom izvoru – bilo oko 4.000 članova), organizirao obuku u snimanju i otkupljivao od njih filmove, te imao veliku filmoteku za posudbu filmova. Očito ovđe se radi o jednom proširenom pristupu mediju koji je obuhvaćao i razvijanje vlastitog stvaralaštva i širenje filmske kulture u čemu je određen interes nalazio i Schul- und Volkokino.

Švedska je vlada godišnjim proračunom izdvajala dio sredstava za snimanje poučnih filmova i opremanje škola kinoprojektorima, a učitelji su sami vodili putujuće školske kinematografe i godišnje obilazili i do stotinu škola.

U Češkoj je brigu o kulturnim i obrazovnim filmovima vodio Masarykuv lidovychnovny ustav (MLU), s posebnom školskom komisijom za odabir filmova i kinotekom u kojoj je bilo oko 600 odabranih naslova.

Belgija je već 1920. godine imala veliku kinoteku obrazovnih filmova, a škole su bile dobro opremljene kinoprojektorima. Od 1932. godine u Bruxellesu djelovala je posebna organizacija Cine-Mundaneum koja se brinula o raspačavanju obrazovnih filmova po cijeloj zemlji.

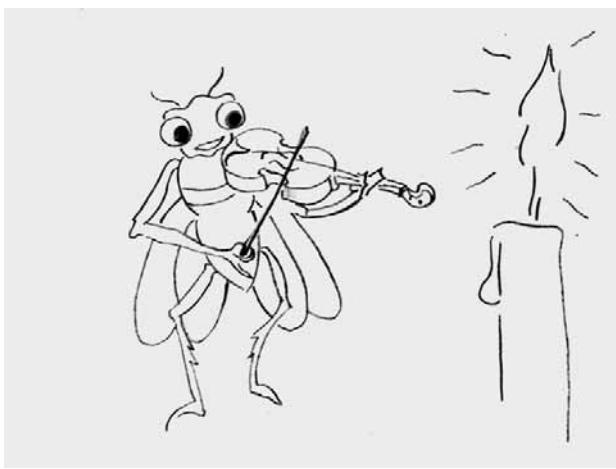
Komisija za obrazovni kulturni film osnovana je u Engleskoj 1929. Godine, a 1932. godine svoje je zaključke objavila u publikaciji *The Film in the National Life*. Na temelju tih zaključaka donijet je zakon kojim su osigurana državna sredstva za osnivanje središnje filmske ustanove British Film Institute (1933.). Institut se trebao brinuti o cjelokupnoj kinematografiji, a posebno o proizvodnji i korištenju kulturnih i obrazovnih filmova. Bio je zadužen da pripremi katalog svih obrazovnih filmova, a njihove popise objavljivao je redovito u mjesечноj reviji *Sight and Sound*, filmskom časopisu koji pod istim nazivom izlazi i danas. Jedan od zadataka British Film Institutea bio je provođenje istraživanja o utjecaju filma na gledatelje i unapređenje korištenja filma u edukaciji različitih dobnih i socijalnih grupa.

Pariski Pedagoški muzej je od 1921. godine dobivao državnu novčanu pomoć za vođenje kinoteke obrazovnih filmova. Muzej je uskoro imao oko deset tisuća filmova, niz podružnica po cijeloj Francuskoj, združenih u Fédération nationale des offices du cinéma éducateur i povezanih s francuskim školskim savezom. Prema informaciji objavljenoj u časopisu *Filmska revija*, 1927. godine u Francuskoj su škole imale oko 4.000 kinoprojektoru, što je uz dobro opremljene središnju i lokalne kinoteke omogućavalo redovito korištenje filma u nastavi.⁴

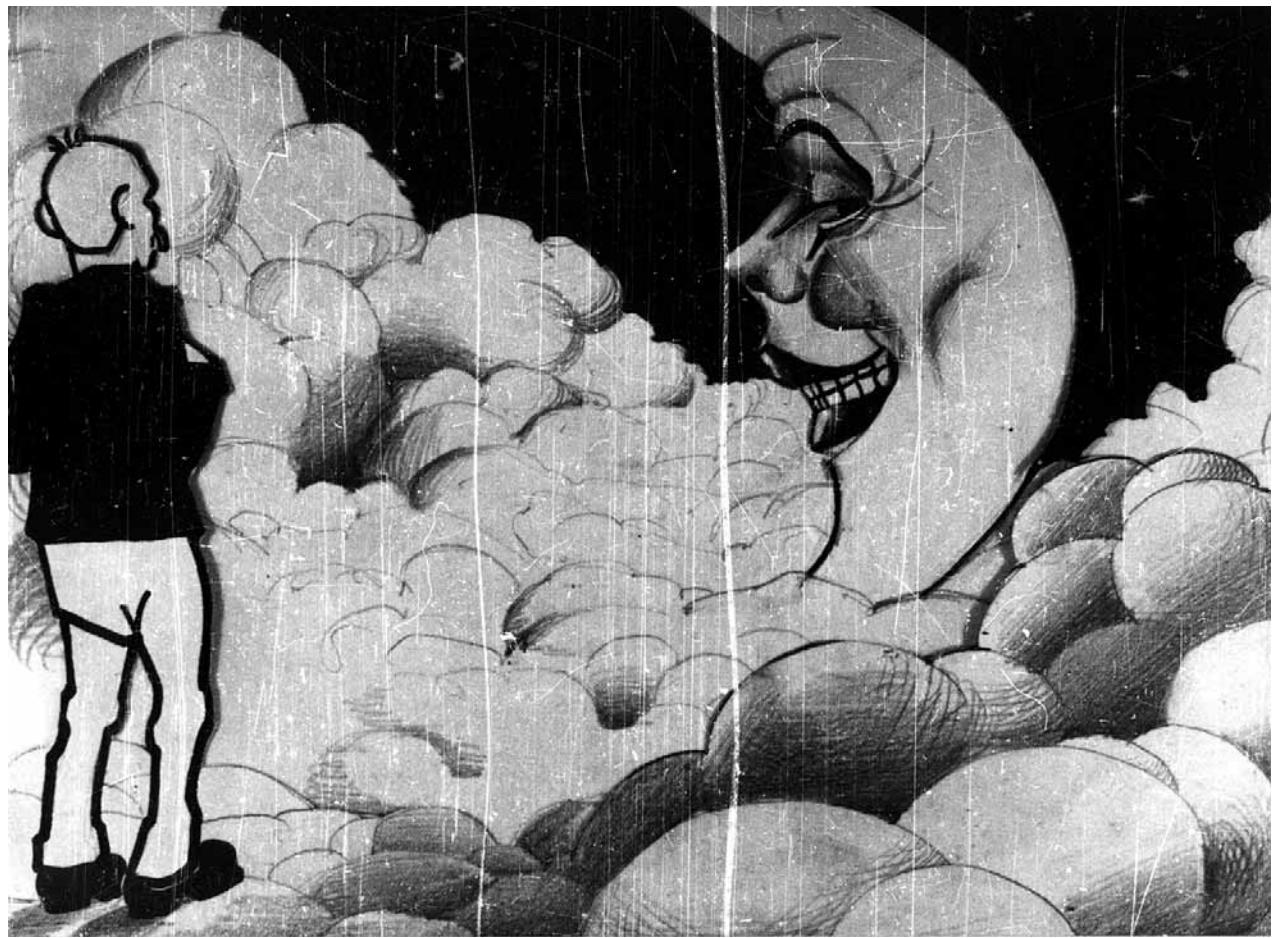
1924. godine u Italiji je za za proizvodnju obrazovnih filmova osnovana Unione cinematografica educativa (Luce).⁵ Javni kinematografi bili su dužni prikazivati ove filmove, a posebna pedagoška komisija odabirala je filmove za prikazivanje u školama. Luce je 1926. godine imala 25 pokretnih kinematografa smještenih u automobilima, a u školama je 1929. godine bilo oko 2.000 kinoprojektoru.

U weimarskoj Njemačkoj brinuo se za širenje kulturnog i obrazovnog filma Deutscher Bildspielbund, koji je od 1927. svake godine izdavao popis edukativnih filmova (Verzeichniss deutscher Filme, u redakciji Walthera Günthera). Također se pozornost posvećivala filmu i na visokim školama, a već 1926. godine osnovan je Institut für Filmwissenschaft u Berlinu. U izvanškolskom korištenju obrazovnog filma, u Njemačkoj su ponegdje i dalje djelovala društva kao Bild und Wort, Deutsche Gesellschaft zur Verbesserung der Kinematografie (Dresden), ili Münchener Urania, čiji predsednik je 1928. godine bio Thomas Mann.⁶

Dolaskom nacionalsocijalista na vlast, u Goebelsovom ministarstvu propagande film dobiva posebno mjesto kao »izlog njemačke kulture« i sredstvo »provodenja jedne jedinstvene volje naroda«, a filmski autori posebne obvezе glede promicanja državne ideologije Trećeg Reicha, što je bitno utjecalo i na daljnju proizvodnju kulturnog i obrazovnog filma u njemačkoj filmskoj industriji centraliziranoj oko UFA-e. Godine 1934. donijeti su zakonski propisi, kojima se film izjednačava s drugim nastavnim sredstvima u školi, a za unapređenje korištenja filma osnovana je filmska središnjica Re-



Crtni film Komarac (1929.)



Crtani film *Martin u nebo*, *Martin iz neba* (crtež P. Papp, 1929.)

ichsstelle für Unterrichtsfilm (koja je imala 23 zemaljske podružnice).

Sličnu ulogu film je imao i u sovjetskoj Rusiji. Od 1935. godine za proizvodnju obrazovnih, znanstvenih i vojnih filmova isključivo je bio zadužen Sojuzkino, a svaki plan za snimanje ili scenarij morao je dobiti odobrenje posebne središnje komisije. Najviše pozornosti posvećivalo se snimanju filmova o zaraznim bolestima i čuvanju zdravlja. U nastojanju da film dopre do što većeg broja ljudi, 1927. godine u SSSR-u je, prema podatku iz citirane knjige Tomaša Trnke, bilo 4. 987 kinoprojektorima (od toga 3. 874 putujućih kinematografa), a 1932. godine taj broj je narastao na 13. 767.

No, najraširenije organizirano korištenje filma u obrazovne svrhe bilo je u SAD-u, zemlji s najrazvijenijom kinematografijom. Budući da u SAD-u školska pitanja regulira svaka savezna država, to je i korištenje obrazovnog filma različito u pojedinim dijelovima SAD-a. U pojedinim državama pitanja obrazovnog filma bavila su se različita udruženja, kao što je primjerice Kongres roditelja i učitelja u Kaliforniji, Savez američkih knjižnica, Savez ženskih klubova i dr. Početkom 30-ih godina prema statistici, oko 10% škola u SAD-u sustavno je koristilo obrazovne filmove u nastavi. U gradovima je taj postotak bio veći, pa je istovremeno u New Yorku 45% škola bilo opremljeno kinoprojektorima. Dr. F. Dean

McClusky u knjizi *Visual Instruction; its Value and its Needs* (1932.) procjenjuje da u SAD-u ima oko 350.000 kinoproyektoru (većinom 16 mm formata) povrh onih u kinematografima. Zbirke obrazovnih filmova nalaze se u školama, sveučilištima, muzejima, knjižnicama i bez naknade se posuđuju. Neke od ovih zbirki specijalizirane su za određenu vrstu filmova. Tako Carl Henry Davis Library u Milwaukeeu ima zbirku o porodiljstvu, St. Paul Institute of general and Applied Science zbirku industrijskih filmova, Museum of Modern Art zbirku filmova o umjetnosti. Neke škole snimaju vlastite obrazovne filmove. Tako škola u Milwaukeeu ima preko 150 vlastitih filmova iz biologije, higijene i dr., dok su suradnici Yale University Press snimili seriju filmova *Chronicles of America Photoplays*, s pregledom američke povijesti od Kolumba do suvremenog doba.

Prvi katalog edukativnih filmova s popisom više od 500 naslova objavljen je u SAD-u 1910. godine, a od 1924. godine filmski mjesecačnik *Educational Screen* svake godine objavljivao je popise edukativnih filmova pod naslovom *1.000 and one* i *Bluebook of Non-Theatrical Films*. (Madsen, 1973. : 17)

Mnogo nesporazuma kroz filmsku povijest bilo je između kinematografije i crkve. Međutim crkvene organizacije bile su često i organizatori namjenske filmske proizvodnje. Razma-

tranje filma s katoličkog gledišta dovelo je 1928. godine do sazivanja I. međunarodnog filmskog kongresa u Haagu, koji je raspravljao o filmskoj cenzuri s katoličkog gledišta i o zaštiti katoličkog morala od štetnih filmova. Za razliku od tog kongresa koji polazi s restriktivnih pozicija, drugi (katolički) kongres održan 1929. godine u Münchenu, poduzeo je praktične korake za širenje utjecaja katoličkog morala u filmskim djelima. Kongres je osnovao Međunarodni katolički filmski ured sa sjedištem u Parizu, radi propagiranja filmova s katoličkim vrijednostima. Dugogodišnji tajnik ovog ureda bio je kanonik Joseph Reymond. Međutim, već mnogo ranije, u Parizu se snimanjem filmova namijenjenih katoličkom odgoju bavilo katoličko izdavačko poduzeće Bonne Presse. Jedan od prvih filmova Bonne Presse bila je pasijska igra *La Passion de Nancy* iz 1904. godine, a intenzivnije se filmskom djelatnošću ovo poduzeće bavi od 1913. godine. Sličnu ulogu kao i Bonne Presse, u Njemačkoj je imalo poduzeće Leofilm A. G. iz Münchena, koje je vodio dr. Ernst, a za protestantske škole i misije Evangelische Bildkamer u Berlinu. U SAD-u jedna od takvih katoličkih zaklada bila je Religious Motion Picture Foundation, zatim Y. M. C. A., Motion Picture Bureau, New York-Chicago, ili u New Jerseyu Udruženje za vizualni odgoj, koje je vodio R. Vinchell.

Širenjem interesa za obrazovni film raste i broj filmskih poduzeća specijaliziranih za ovu vrstu namjenskog filma. Između dva rata ovom proizvodnjom afirmirali su se British Instructional Film, Visual Education Limited i British Gaumont u Velikoj Britaniji, Pathé (posebno svojom produkcijom pod naslovom Pathé Scolaire) i Gaumont u Francuskoj, UFA u Njemačkoj, te Eastman Kodak Teacher Film, Erpi Pictures Consultants, Bell and Howell u SAD. Osim velikih filmskih poduzeća, brojni obrazovni filmovi nastali su radom stručnjaka u filmskim laboratorijima raznih ustanova i poduzeća. U Europi poznata je bila proizvodnja zdravstveno-obrazovnih i medicinskih filmova u tvornici Bayer, a vlastite filmove proizvodili su i razni državni uredi, primjerice United States Bureau of Mines i Motion Picture Bureau of the National Council, ili veliki koncerni kao što su General Electric Company, Western Electric Company u SAD-u i dr.

Širenje obrazovnog filma u svakodnevnoj praksi pratila su i mnogobrojna empirijska istraživanja njegove recepcije, psihološkog i pedagoškog djelovanja i utjecaja na različite strukture gledatelja, a naročito na mladež. Najviše takvih istraživanja provedeno je u SAD. Jedno od prvih velikih istraživanja utjecaja filma na mladež provela je između 1928. i 1933. godine, skupina psihologa, sociologa i pedagoga u okviru Payne Fundation. Prema tom istraživanju, već su u to doba djeca u kinematografe odlazila u prosjeku jednom tjedno, utvrđeno je da film ima snažan utjecaj na mladež, da filmske slike djeluju uzbudjujuće, a razumijevanje filma je kod djece prilično visoko (dvije trećine u odnosu na odrasle) (Trnka, 1935. : 15)

Zalaganjem predsjednika korporacije Photo-Play Appreciation Committeea dr. W. Lewina, provedeno je dvogodišnje ispitivanje utjecaja filma na mladež. Ispitivanje je provedeno u 19 škola i 57 kinematografa, a njime je obuhvaćen 1. 871 učenik. Posebna ispitivanja o filmu kao nastavnom sredstvu

vodio je dr. H. S. Pritchett uz pomoć Carnegieve zaklade, te profesori čikaškog, yalskog i kolumbijskog sveučilišta (Daniel C. Knowlton, Warren J. Tilton, Wood).

Profesor čikaškog sveučilišta Francis N. Freeman, proveo je uz podršku Eastman-Kodak Company, istraživanje u kojem je sudjelovalo 11.000 učenika i 230 učitelja. Između ostalog, Freeman je eksperimentalno dokazao veći postotak usvajanja znanja uz pomoć filma kao nastavnog sredstva, nego učenjem klasičnim metodama (u zemljopisu rezultati su bili 33% viši, a u prirodopisu i fizici 15% viši nego kod učenika koji su gradivo svladavali bez pomoći filma).

Istraživanja odnosa obrazovanja i zvučnog filma uz podršku Erpi Pictures Consultants provodili su profesori Teachers College kolumbijskog sveučilišta Engelhardt i Paul R. Mort, te James Brill i Laura Bridges iz Erpi Pictures Consultants. Eksperimentalna istraživanja u srednjim školama za Payne Fondation vodio je dr. Edgar Dale⁷ uz pomoć National Committee on Teaching Motion Picture Appreciation, a o rezultatima korištenja filma na višim školama, istraživanja je provodio Pedagoški fakultet harvardskog sveučilišta.

Prva istraživanja odnosa filma i obrazovanja u Velikoj Britaniji potakla je Imperial Education Conference, održana 1923. godine, koja se založila za uvođenje filma u nastavu, a prvim istraživanjima bavio se Philpott s londonskog sveučilišta. Edinburško školsko vijeće u suradnji s Educational Institute of Scotland potaknulo je 1932. godine istraživanje učinka nastave pomoću filma u deset osnovnih, viših osnovnih i srednjih škola, te u jednoj školi za djecu zaostalu u razvoju (ukupno su u istraživanju testirana 1. 872 učenika u dobi od 7-18 godina). Jedan od zaključaka ovog ispitivanja bio je da se veći rezultati u nastavi pomoću filma postižu kod manje nadarene djece, nego kod djece s višim stupnjem inteligencije. U Middlesexu izvršeno je istraživanje u kojem su sudjelovala 3. 602 učenika i 186 učitelja, o tome kakav treba biti nastavni film. Školski odbor Glasgova ispitivao je 1932. i 1933. godine učinke filma u nastavi tako da su ispitanici podijeljeni u dvije grupe: u jednoj se nastava odvijala uz pomoć filma, a u drugoj klasičim metodama. Radi kontrole rezultata, cijeli pokus je ponovljen tako da su ispitanici podijeljeni u tri grupe. U dvije je grupe u obradi gradiva korišten film, a učenici u trećoj grupi svladavali su gradivo na klasičan način. U zaključcima ovih istraživanja ne utvrđuje se samo korist filma u nastavi (veći stupanj usvajanja gradiva), već se upućuje na to kakav treba biti film da bi bio dobro nastavno sredstvo i na koji način se treba koristiti u nastavi. Kaže se da film treba biti logičan, tekst jasan, a u zemljopisnim filmovima, gdje je to potrebno, treba u film ukloniti crtež. Nastavni film nije zabavni film, već treba biti usredotočen na gradivo koje objašnjava na jasan, logičan i kratak način. Zbog toga se preporuča da nastavni film ne bude duži od 10 minuta, a tijekom nastave dobro ga je dva puta prikazati. Uspjeh poučavanja putem filma ovisi o kvaliteti filma i filmske opreme, ali i o metodičkoj i tehničkoj pripremljenosti učitelja za korištenje ovog nastavnog sredstva. (Trnka, 1935. : 21-22)

Istodobno s ovim eksperimentalnim istraživanjima u svijetu je nastala i opsežna stručna literatura o obrazovnoj vrijedno-



Prizor iz filma Grešnica (J. Ivakić, 1930.)

sti filma i mnogim aspektima djelovanja filma na mladež. Razne ustanove i društva pedagoga (kao što je bila bečka udruga učitelja Das Schulkinobund) zalažu se i potiču teoriju razradu didaktičkih i metodičkih pitanja korištenja filma u školi. Tomáš Trnka navodi čitav niz djela koja se odnose na ovu problematiku, a izdana su do početka dvadesetih godina. Među njima su, samo u razdoblju od 1916.-1930. godine i sljedeći naslovi:

- Hermann Lempke: *Die kinematographische Unterrichtsstunde* (Lipsko, 1916.);
P. Knospe: *Der Kinematograph im Dienste der Schule* (Halle, 1919.);
Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart un Zukunft* (Stuttgart, 1920.);
Z. G. Aškinari: *Putujici lidova nazorna škola v Podkarpatske Rusi* (Užhorod, 1923.);
E. Beyfuss, A. Kossowsky: *Das Kulturfilmbuch* (Berlin, 1924.);
F. Lampe: *Der Film in Schule und Leben* (Berlin, 1924.);
F. Cizar: *Školní kinofilm a jeho význam v matematice* (Plzen, izdanie autora);
D. Hawel: *Praxis des Lichtbild-Unterrichts* (Breslau, 1925.); *Film und Schule* (Beč, 1925.) *Der Film als Lehrmittel* (Beč, 1928.);
J. Marchant: *The Cinema in Education* (London, 1925.);
E. Savary: *Le cinéma et l'école* (Lausanne, 1925.);
Heinrich Fuchsig: *Rund um den Film* (Beč, Deutscher Verlag für Jugend, 1929.).

Die Internationale Lehrfilmschau 30-ih godina takođe okuplja niz pedagoga, koji na stranicama časopisa razrađuju metodiku i didaktiku filma. Među mnogim pedagozima koji su kasnije pisali o filmu, spomenimo u Austriji Heinricha Fuchsiga, u Italiji Lodovica Cremaschia (1930. godine objavio knjigu *Le proiezioni luminose nella scoula*), a u Španjolskoj J. Domingueza Berrueta, profesora Nacionalnog pedagoškog instituta u Salamanci (s tekstom *Pedagogie, Erziehung und Dichtung im Film*, također 1930. godine).⁸

Na temelju empirijskih ispitivanja recepcije filma, tridesetih godina pojavljuju se i stručni radovi nastali nakon provedenih istraživanja:

- F. N. Freeman: *Visual Education* (University Chicago Press, 1924.);
Daniel C. Knowlton, Warren J. Tilton: *Motion Pictures in History Teatching* (Yale University, 1929.);
Fr. Consitt: *The Value of Films in the Teatching of History* (London, 1930.);
V. C. Arnspringer: *Measuring the Effectiveness of Sound Picture as Teaching Aids* (Columbia University, 1933.);
Frederick L. Davereux: *The Educational Talking Picture* (Chicago University, 1933.);
Alice Mischell Miller: *Children and Movies* (University of Chicago Press, s. d.).

Pojedine komisije stručnjaka koje su osnivane bilo na zahtjev državnih organa, bilo stručnih udruženja (najčešće) sociologa, pedagoga i psihologa i raznih humanitarnih zaklada i duže vrijeme proučavale razne aspekte utjecaja filma na ra-

zlicite socijalne i dobne grupe gledatelja, te istraživale mogućnosti korištenja filma u odgoju i obrazovanju, objavljivale su izvještaje o rezultatima do kojih su došli u svojem pružavanju ove problematike. Tako je u Londonu 1932. godine objavljen *Raport of the Commission on Educational and Cultural Films*. U SAD-u je iste godine objavljen *Raport of the LCC Education Committee* pod nazivom: *School Children and the Cinema*, a Georg Washington University 1933. godine objavljuje *Sound Motion Pictures as a Factor in Education. Raport of the Sound Motion Picture Demonstration Held at Georg Washington University*.

Problematikom edukativnih filmova bavi se i više stručnih časopisa, koji objavljaju stručne članke i redovite kataloge obrazovnih filmova. Uz citirani *Die Internationale Lehrfilmschau*, to su, prema Tomášu Trnki oko 1935. godine:

Der Bildwart (Berlin);
Ciné-Document (Reboul, Loire);
Le cinéopse (Pariz);
Motion Pictures Educational and Industrial (Washington);
Sight&Sound (London);
The Educational Screen (Chicago);
Visual Instructional Screen (Lawrence, Kansas);
Film a diapositiv (prilog *České osvety*, Prag).

U svezi s time treba istaći da u nizu zemalja do 30-ih godina film postaje predmetom proučavanja na raznim visokim školama i fakultetima, a na europskim i američkim sveučilištima sve češće se stječu doktorati znanosti obranom tema iz različitih aspekata kinematografije i filma. Prema informacijama u *Filmskoj reviji*, koja je povremeno objavljivala izvukte iz obranjenih disertacija na njemačkim fakultetima, najčešće se radilo o temama koje su obrađivale pravne i ekonomski aspekti kinematografske djelatnosti, ali i iz interpretacije filma kao umjetnosti.⁹

O rasprostranjenosti odgojnog i nastavnog filma svjedoči podatak da je pariška Compagnie Universelle Cinématographique imala 1930. godine kinoteku sa 600 naslova nastavnih filmova, a u godišnjem katalogu nastavnih filmova proizvedenih u svijetu bilo je obuhvaćeno 20.000 naslova.¹⁰

Mnogobrojne vrste namjenskih filmova koji se mogu koristiti u nastavi, *Internationale Lehrfilmschau* razvrstava u sljedeće skupine: filmovi o higijeni, socijalni filmovi, kulturni (putopisni, folklorni, etnografski) i znanstveni filmovi (biološki, medicinski, kirurški), filmovi za umjetnički odgoj, industrijski filmovi, filmovi za izbor poziva, politički i političko-povijesni filmovi.

Film u hrvatskim školama od 1919.-1941.

(Školski kinematografi (1926.) – Opremanje škola projekcijskim aparatu – Zagrebačka posudionica obrazovnih filmova – Prve metodičke upute za korištenje filma u nastavi)

Usporedo s raspravama o odgojnog i čudorednom utjecaju javnih kinematografa i u Hrvatskoj je jačala spoznaja o potrebi stvaranja uvjeta za intenzivnije korištenje vizualnih medija, posebno filma, kao odgojnog i obrazovnog sredstva, a

to je značilo odvajanje filma od komercijalne kinematografije, ostvarivanje pedagoškog nadzora nad snimanjem filmova primjerenih dječjem uzrastu, psihološkim osobinama recipijenta i metodickim načelima. Jedan od oblika takvog približavanja kinematografije dječjem uzrastu bilo je otvaranje specijaliziranih dječjih kinematografa, a drugo, radikalnije rješenje, uvođenje filma u školu i nastavu.

Tako su se i u hrvatskim školama nakon kratkotrajnih pokušaja organiziranja filmskih projekcija u specijaliziranim dječjim kinematografima (1918.-1922. godine) intenzivnije počeli stvarati materijalni uvjeti za uvođenje filma u nastavu, čim su se stekli neki uvjeti za to u poratnom vremenu koje su pratili snažni gospodarski i politički potresi.

Prvi podaci o nastojanjima da se film sustavnije uvede u nastavu zagrebačkih građanskih škola i gimnazija, u sačuvanoj arhivskoj gradi, datiraju iz 1922. i 1923. godine, kada je Ravnateljstvo kraljevske trgovачke akademije u Zagrebu sazvalo sastanak ravnatelja svih zagrebačkih srednjih škola, radi razmatranja mogućnosti osnivanja školskog kinematografa. Sa sastanka upućen je dopis pokrajinskoj upravi za Hrvatsku i Slavoniju, Odjeljenje za prosvjetu i vjere u kojem se traži nabava aparata za kinematografiju i skioptikonske snimke koji bi služili kao »sredstvo za popunu i razjašnjenje teorijske obuke u kemiji, kemijskoj tehnologiji, poznавanju robe, prirodnim znanostima, higijeni, zemljopisu i povijesti.« Prema dogovoru ravnatelja, novac potreban za nabavku potrebnih aparata (50.000 dinara) skupio bi se od učenika.¹¹ Škole su počele prikupljati novac, ali se uređenje školskog kinematografa odužilo, pa 1926. godine dolazi do novog dogovora donjogradskih srednjoškolskih zavoda s Oblasnim odborom Crvenog križa o zajedničkom osnutku školskog kinematografa. Tada je sklopljen ugovor kojim se utvrđuje zajedničko osnivanje i korištenje kinematografa koji će biti ureden u školskoj kapeli I. realne gimnazije. Na osnovi tog ugovora početkom školske godine 1926./1927. zajedničkim sredstvima (Crvenog križa i prikupljenim učeničkim novcem) kupljena je potrebna oprema za školski kinematograf.¹² Kino je uvedeno u bivšoj školskoj kapelici, a zajednički su ga koristile donjogradske srednje škole za projekcije filma u svezi s nastavom i Oblasni odbor CK za filmske projekcije namijenjene zdravstvenom obrazovanju mladeži izvan nastave.



Mutacija naslova za film o sušici (Dva brata, K. Brössler, 1931.)

Prvi školski kinematograf u pučkoj školi otvoren je tek godinu dana kasnije, 1928. godine, u Dječačkoj, mješovitoj i šegrtskoj školi na Kaptolu.

U Spomenici te škole, već je školske godine 1925./1926., ravnatelj prvi puta zapisao da je školska mladež, da upotpuni svoje znanje, za vrijeme školske godine, svakih petnaest dana posjećivala »svoj kino«. Ista konstatacija zabilježena je i sljedeće školske godine. Nije jasno o kojem kinu se radi (da li dječjim predstavama u nekom od gradskih kinematografa, projekcijama u školi ili projekcijama u realci), ali je vrijedno zabilježiti ovaj podatak koji ukazuje na redovitost pohadanja filmskih projekcija vezanih uz školske obveze učenika. Osim ovih projekcija svakih petnaest dana, ravnatelj u svome izvještaju spominje i posebna predavanja koja je školski liječnik dr. J. Montina »uz prikaze i tumačenja na filmu« svaki tjedan držao u školi.¹³

Takvo redovito korištenje filma u pojedinim školama, rezultiralo je otvaranjem stalnog školskog kinematografa u pučkoj školi na Kaptolu. Naime, u izvještaju za školsku godinu 1928./1929., ravnatelj škole Fran Luka Božić zapisao je da je na njegovu molbu »...uređen školski kino, te je bilo svečano otvorene 1. listopada 1928. godine. Vrijednost uređaja iznosi 65.000 dinara.«

Primjeri ta dva školska kinematografa – jedan zabilježen u arhivskoj građi Povjerenstva za prosvjetu Zagrebačke oblasti, drugi u školskoj spomenici – nisu izuzeci, već potvrđuju da je došlo drukčije vrijeme u kojem škole film prihvaćaju kao nužno nastavno sredstvo. To pokazuju podaci iz toga doba o nabavci filmske opreme za škole, kao i početak vlastite nacionalne proizvodnje obrazovnog filma.

U Hrvatskoj su ovi pokušaji modernizacije nastave u pučkim i srednjim školama vezani za vrijeme kada je Stjepan Radić bio ministar prosvjetne Kraljevine SHS, a intenzivirane su u vrijeme kad su oblasne skupštine kratkotrajno imale relativno velika samoupravna prava. Tada je, u razdoblju od 1927. do 1928. godine u Oblasnoj skupštini Zagrebačke oblasti (koja je obuhvaćala veći dio Hrvatske), većinu imao HSS, a predsjednik njenog izvršnog odbora bio Stjepan Radić. To je ujedno i vrijeme kada je načelnik Ministarstva zdravstva Andrija Štampar, inicijator osnivanja Škole narodnog zdravlja, koja će niz godina biti nositelj proizvodnje obrazovnog filma u Hrvatskoj. Tada oblasna skupština preko svog povjerenstva za školstvo odobrava prva sredstva za opremanje škola kinoprojektorima. U jednom izvještaju Škole narodnog zdravlja iznijet je i konkretan podatak da je 1927. godine Oblasna samouprava nabavila oko 100 portabilnih Empire-aparata za projiciranje filmova.

Takvu politiku nastavila je i Savska banovina. Tako je Prosvjetno odjeljenje Savske banovine 1930. godine nabavilo i ustupilo osnovnim školama u 25 kotara kompletni ručni kinoprojektor Honyton-Butsaher (Butscher) Empir Model A za 30 m filma i dinamo-agregator za 8 Volta/35 Ampera.¹⁴ Cilj je te akcije bio da barem jedna škola u svakom kotaru ima vlastiti kinoprojektor s agregatom, radi prikazivanja obrazovnih filmova djeci i odraslima. Stoga se u tu akciju uključila i Škola narodnog zdravlja koja je uz zdravstvenoobrazovne filme školama na raspolaganje stavila i svojih 30

pokretnih kinoprojektoru opremljenih agregatom. Prema školskim izvješćima, 1931. godine banska uprava nabavila je novih 60 kinoaparata za škole, a 1932. godine još 10 garnitura. Godine 1938. su prema podacima u arhivskim dokumentima osnovne škole imale 65, a građanske škole i gimnazije 34 kinoprojektoru. Sve to ukazuje na sve veću mogućnost korištenja filma u nastavi, koja je omogućena podrškom prosvjetnih vlasti, uključivanjem raznih udruga u poticanje korištenja filma u obrazovnim akcijama (primjerice Crvenog križa, cijelokupne zdravstvene službe, humanitarnih udruga i dr.), no povrh svega taj pozitivan razvoj potvrđuje stvaranje vlastite nacionalne proizvodnje obrazovnog filma upravo u to doba.

U mnogome su većem korištenju filma u obrazovanju pripomogle i tehnološke promjene koje su omogućile korištenje filma po prihvatljivim cijenama. Posebno je pojava Pathé-ove substandardne 9. 5 mm filmske vrpce 1922. godine i projektoru za taj format godinu dana kasnije utjecala na širenje filma i u siromašnijim krajevima. Film prvi puta postaje cijenom prihvatljivo nastavno sredstvo dostupno školama, pa čak i pojedincima. Ta je filmska tehnika malih dimenzija i prihvatljive cijene film prenijela iz kinematografske dvorane u školske učionice i obiteljske domove omogućujući male kućne projekcije. Pathé razvija posebnu produkciju filmova Pathé Scolaire snimljenih na uskom 9, 5 mm filmskom formatu, koji se zbog većeg broja kopija prodaju po niskoj cijeni, ili se jednostavno posuđuju u specijaliziranim posudionicama i u dosta su širokoj primjeni.

Specijalizirana takva posudionica filmova 9. 5 mm formata u Zagrebu bilo je poduzeće Kinofot u Gundulićevoj 7, koju su oko 1930. godine osnovali Heinrich Sussin i Tasa Subašić. Postojanje posudionice filmova samo po sebi potvrđuje koliko je film već bio proširen medij, te su vlasnici filmske zbirke mogli računati na dovoljan broj korisnika da podmire svoje troškove i ostvare određenu zaradu.

U katalogu filmova, ova posudionica nudila je 1. 254 naslova igranih, crtanih i dokumentarnih filmova na 9. 5 mm filmskoj vrpci (i neznatan broj filmova na 16 mm vrpci), među kojima je velik broj znanstvenopopularnih i poučnih (putopisnih, etnografskih, religijskih, higijenskih i zdravstvenih filmova) tvrtki Pathé i Bonne Presse iz Pariza.

Prema strukturi najviše je bilo dokumentarnih filmova (663 ili 53%), zatim igranih (475 ili 38%) i animiranih (93 ili 7, 4%).

Filmovi su bili različitih dužina (od 10, 20 i 100 metara), ali ih je najveći broj snimljen u dužini od 10 i 20 m, dakle primjerene dužine za korištenje na projekcijama u nastavi.

U toj su se posudionici za male kućne projekcije mogli uz poučne, znanstvenopopularne naručiti i zabavni filmovi, pa tako između ostalih i filmovi Maksa Lindera i Charlesa Chaplina, kao i *Kabinet doktora Caligarija* (Robert Wiene, 1919.) ili filmovi Fritza Langa *Nibelunzi* (1924.) i *Metropolis* (1927.) – što posredno ukazuje da je posudionica filmova imala i određenu ulogu u širenju filmske kulture.

Među znanstvenopopularnim ili poučnim filmovima, nalaze se filmovi putopisnog i etnografskog sadržaja, filmovi o ži-

votinjama, ljudskom radu (poljodjelstvo, stočarstvo, industrija), kao i filmovi o raznim nametnicima, uzročnicima bolesti i samim bolestima – sve naslovi poznati i iz dokumentacije zdravstvenih ustanova koje su u to doba koristile slikopis kao promidžbeno sredstvo: *Stjenica, Komarac, Muha i njen razvoj, Mikrobi u vodi, Kako se lječe zmijini ujedi, Bakteriji kolere, Malaria, Krv, Tuberkuloza*.

U katalogu se nalazi 29 filmova hrvatske proizvodnje snimljenih na 9. 5 milimetarskoj vrpci. Od toga 16 je filmova bez oznake proizvođača (vode se kao produkcija Kinofota, a najvjerojatnije su otkupljeni od raznih samostalnih snimatelja). To su kratke filmske zanimljivosti (žurnali), snimci aktualnih događaja (*Euharistički kongres u Zagrebu*), putopisni filmovi (*Maksimir, Zagreb, Osijek, Izlet na Kalnik, Kroz Liku*). Za 13 je filmova zapisano da su snimljeni »po nalogu kr. banske uprave Savske banovine, poljoprivredno odjeljenje«,¹⁵ što je prvi podatak o aktivnom sudjelovanju banske uprave u financiranju proizvodnje namjenskog filma. Svi ovi filmovi – u hrvatskoj filmskoj historiografiji potpuno nepoznati – namijenjeni su unapređenju poljoprivrede (*Rezidba vinove loze, Slike iz naprednog peradarstva, Oranje traktorom, Jedan dan na dobro Savske banovine Božjakovina i dr.*).

Pozitivan odnos prema filmu kao obrazovnom sredstvu ogleda se i u pedagoškim raspravama o ulozi filma u nastavi, pa Mijo Filajdić u tekstu *Načelo zornosti i vrijednost kina u obučavanju* (1927.), samo usput spominje destruktivno djelovanje javnih kinematografa, da bi cijelo poglavlje svoje rasprave posvetio pozitivnoj ulozi filma u ostvarivanju zornosti nastave i prvim metodičkim uputama o načinu njegova korištenja. (Filajdić, 1927. : 6-7/179-184, 8-9/256-259) Pozivajući se na povijesni razvoj načela zornosti u pedagoškoj teoriji (od Ratkea i Komenskog do Pestalozzija i Fröbela), te na eksperimentalna istraživanja Wundta, Meumannera i Sternra i povezujući ih sa suvremenim pokretom radne škole, Filajdić svoj povijesnoteorijski uvod zaključuje:

»Može se reći da je naše najopćenitije učilo slika. Pitamo, kako da je upotrijebimo? Ako je možeš oživjeti i uvećati, onda si dobro učinio. Ovamo pripada skioptikon, stereoskop, projektor, megaskop i kino...¹⁶ U stvarnoj obuci može nam biti od vanredne pomoći kino, to remek-djelo moderne tehnike izgrađeno pred nekoliko decenija. Tu nam se prikazuju objekti pa i različni prizori bolje, negoli bismo ih mogli zapaziti gledajući ih izbliza... Zato smijemo reći, da je kino s filmom danas najsavršenije učilo svoje vrste, premda pripada u red surogata sa svojim slikama i prizorima.« (Filajdić, 1927. : 179-184)

Uz konstataciju da za film »pristaje što i za vodu i vatru: kad služe dobro je, a kad gospodare zlo je«, Filajdić navodi da postoje posebne tvornice za čisto pedagoške filmove, koji mogu imati dvije svrhe: uzgojnju ili obučnu. Zalaže se za izradu vlastitih specijalnih školskih filmova (jer strani filmovi ne mogu pratiti nastavnu osnovu i ciljeve hrvatskih škola), a u tome bi trebala pomoći učiteljska organizacija. Također bi trebalo ospособiti kinooperatore koji bi u prvo vrijeme putovali od škole do škole i prikazivali filmove.

U ocjenjivanju filma kao sredstva za postizanje zornosti nastave, Filajdić se također poziva na jak utjecaj filma na duše

gledatelja. On tvrdi da film daje nove zorove, koje drukčije ne bismo mogli doživjeti (npr. upoznavanje udaljenih krajeva); kinom se riješava pitanje prostora i vremena, te nam vjerno prikazuje »različne pojave i procese, radnje iz života svih doba i mjesta na svijetu tako sugestivno, da se ne opaža razlika od prave zbilje.«

Pozitivno je da film potencira pažnju i zanimanje, te širi dječje iskustvo. Za razliku od Davorina Trstenjaka, Filajdić tvrdi kako kino obogaćuje intelekt zorovima i pojmovima, djeluje na emocije i razvija u nekoj mjeri i volju. Pa iako filmska slika nije pravi predmet, već njegov surogat, film je ipak najbolje pomagalo zornoj obuci, posebno na višim stupnjevima nastave (koja se više ne temelji na zavičajnoj nastavi, gdje su pravi predmeti dostupni). U skladu s radnom pedagogijom Filajdić navodi i slabe strane kinematografskih projekcija:

- brza izmjena zorova, zbog čega je zapažanje nedostatno, te postoji mogućnost razvijanja površnosti;
- mirovanje djece za vrijeme projekcije i angažiranje samo jednog osjetila (oka), umjesto svih osjetila.

Za te mane kinematografa Filajdić nalazi i lijeka: kod izrade filmova vrijedne objekte trebalo bi prikazivati zasebno, a scene usporiti; filmovi trebaju biti kratki, a duže filmove može se prekidati pauzama, tumačenjima ili dopunjavati glazbom.

Svoje razmatranje filma kao nastavnog sredstva autor teksta završava vrlo optimistično:

»Baš u tomu što imade u sebi veliku snagu i sugestivnosti i zornosti, koja je siguran uvjet uspješne obuke, njegova je velika vrijednost i sigurna budućnost. Između svih dosadašnjih učila najbolje zadovoljava pedagoške principe, kojih se uspješna obuka mora držati i sav svoj rad na njima zasnivati... Kad bi nam kino mogao svoje slike prikazivati i u bojama, kao što ih u prirodi zapažamo, na prirodninama, onda bi nam značio još više, jer bi i zornost bila jača. Kad bi se tome dali koordinirati glasovi i mirisi, onda, bilo bili bismo na vrhuncu. Možda će i to još doći!«

Film kao sredstvo u borbi protiv zaostalosti i socijalnih bolesti

(Socijalne posljedice prvog svjetskog rata – Pokret socijalne medicine i primjena filma u edukaciji – Pokret socijalne medicine u Hrvatskoj – Zdravstvene ustanove i kinematografi)

Prvi svjetski rat u mnogome je promijenio položaj filma i utjecao na njegovo namjensko korištenje u velikim propagandnim i odgojnim akcijama. Prvi puta država mobilizira filmske djelatnike i preuzima financiranje i kontrolu velikog dijela filmske proizvodnje – oružani sukob prati i propagandni rat u kojem se obilno koriste prednosti pokretnih slika. Zaraćene zemlje osnivaju posebne jedinice fotografa i filmskih snimatelja koji služe u izviđanju i snimanju strateških objekata, snimanju vojne dokumentacije i prije svega u stvaraju filmskih žurnala kojima ratna zbivanja postaju dostupna širokim masama gledatelja u pozadini fronte. U Francuskoj vojski osnovana je *Section Cinématographique de l'armée* (danasa *Service Cinématographique des Armées*), u kojoj dje-

luju brojni fotografi i filmski snimatelji, Oskar Messter počinje snimanjem prvih njemačkih žurnala, a Ludendorf 1917. godine (s glavnicom od 25 milijuna maraka), daje poticaj osnivanju UFA-e radi ujedinjenja njemačke slikopisne proizvodnje kako bi se filmom lakše suzbijala neprijateljska promidžba. (Kreimeier, 1992.)

Međutim, film se osim u vojne i promidžbene svrhe počinje koristiti i u prvim velikim organiziranim akcijama higijenske propagande među vojnicima. Praktičan poticaj higijenskoj promidžbi širokih razmjera treba povezati s američkim iskustvima i praksi u korištenju filma u obrazovanju. Naime, ove akcije vode vojne sanitetske službe uz pomoć Crvenog križa – a kako iznosi F. Royon, predstavnik promidžbene službe Lige društava Crvenog križa – ulaskom SAD-a 1917. godine u rat, započele su vojne sanitetske službe, higijenska društva i američki Crveni križ veliki »higijenski rat« (Hygienefeldzug), filmovima koji su za tu namjenu posebno snimljeni u SAD-u i korišteni u odgojnem djelovanju u vojnim jedinicama. (Royon, 1930. : 588)

Nakon rata te su akcije nastavljene i u mirnodopskim uvjetima među civilnim stanovništvom. Tako je prema jednom izvoru, u Njemačkoj od 1918. godine do drugog svjetskog rata snimljeno oko 700 medicinskih filmova. Velik dio ovih zdravstvoedukativnih i instruktivnih filmova posvećeni su raznim bolestima, a najčešće malariji i tuberkulozi. (Schmidt, 1995. : 82-84)

Prvi svjetski rat razotkrio je svom žestinom surovu zbilju gospodarske i socijalne zaostalosti najvećeg dijela stanovništva koje je podnijelo teret rata. Gospodarsku iscrpljenost pratili su žestoki socijalni pokreti i nemiri (uz revoluciju u Rusiji, sovjetska republika Bele Kuna u Mađarskoj, socijalni nemiri u Njemačkoj, »zeleni kader« u Hrvatskoj), a sve je pratila nezaposlenost i glad proširena u mnogim dijelovima svijeta, koja nije zaobilazila (naročito u doba velike gospodarske krize 1929.-1933. godine), ni najrazvijenije zemlje. Siromaštvo i neishranjenost olakšali su širenje tuberkuloze, epidemija zaraznih bolesti i ovisnosti koje su harale među najsramašnjim dijelovima pučanstva.

U Spomenici dječačke, mješovite i šegrtske škole na Kaptolu poratnih se godina ponavljaju zapisi o učenicima umrlim od plućnih i zaraznih bolesti, a humanitarna društva kao što je bila Prehrana sve do tridesetih godina organiziraju javne kuhinje i masovnu prehranu siromašnih učenika i građana.¹⁷ To stanje bijede, rasulo dotadašnjih društvenih vrijednosti i socijalnog reda, nalazi svoj izraz u književnosti i likovnim umjetnostima. Georg Grosz radi 1918. godine u čast pjesnika Oskara Panizza ekspresionističku sliku rata i suvremene poratne bijede i, opisujući svoje tadašnje emocije, 1930. godine o njoj kaže:

»Htio sam protestirati protiv ovog svijeta uzajamnog razaranja... bio sam ispunjen mračnim protestom. Vidio sam heroizam... ali taj mi se heroizam činio slijepim. Vidio sam bijedu, glad, kukavičluk, grozotu. Tad sam naslikao veliku sliku: obnoć, mračnom ulicom prolazi paklena povorka onečovječenih likova, kojih lica predstavljaju Alkohol, Sifilis i Pošast. Jedan lik trubi, drugi više 'hura' poput papige. Nad tom gomilom jaše Smrt na crnom lijisu – kostur

kao izravni simbol. Slika se nadovezala na moje pretke, Boscha i Breughela. Oni su također živjeli u praskozorju nove epohe i oblikovali njen izraz. Naslikao sam taj protest protiv poludjelog čovječanstva.«¹⁸

Među prvima koji su osjetili potrebu radikalnih promjena i socijalizacije brige o uvjetima života najširih slojeva pučanstva, bili su liječnici koji su već pred prvi svjetski rat počeli uviđati da tradicionalna i skupa kurativna medicina s malim brojem liječnika smještenim najčešće samo u gradovima i većim naseljima nije dorasla problemima koje su donosile socijalne promjene izazvane industrijskim razvitkom. Jačala je spoznaja da se bez aktivnog djelovanja zdravstvene službe u mijenjanju gospodarskog, socijalnog i higijenskog stanja čitave populacije ne mogu postići zadovoljavajući rezultati u mijenjanju zdravstvenog stanja naroda.

Promičući te ciljeve oformio se pokret socijalne medicine čiji su začetnici u Europi bili dr. Teleky i profesor Julius Tandler, predavači na bečkom sveučilištu, a uspješni nastavljači i kreatori moderne zdravstvene službe mnogi liječnici poput Leona Burgeoisa u Francuskoj ili Andrije Štampara u Hrvatskoj.

Predstavnici socijalne medicine zahtijevaju socijalizaciju medicine u obliku općeg socijalnog osiguranja, s potpuno plaćenim liječnikom u javnoj službi, (Štampar, 1934. : 17) te reorganizaciju medicinske službe i razvijanje preventivne zdravstvene zaštite, naročito primjenom higijenskih i sanitarnotehničkih mjer. Glavni oslonac mijenjanja zdravstvenog stanja velikih zajednica bilo je razvijanje što djelotvornijeg masovnog zdravstvenog odgoja i raznih oblika socijalno-pedagoškog rada liječnika u narodu. Metode rada birane su tako da se obrazovanjem može obuhvatiti što veći dio pučanstva, da poruke budu zanimljive, svojom jednostavnošću dostupne svima i uvjerljive u tolikoj mjeri da donose trajne promjene. Film je neposrednošću svoga djelovanja omogućavao postizanje upravo takvih rezultata, pa je većina ideoologa socijalne medicine vjerovala u njegovu odgojnu moć i polagala velike nade u komunikativnu vrijednost ovog medija i njegovu snažnu društveno-integrativnu ulogu.

Kao rezultat takvih nastojanja u svijetu je došlo do osnivanja posebnih socijalnomedicinskih ustanova čiji je primarni zadatak bio organizirano provođenje masovnog zdravstvenog prosvjećivanja.

To je postao i jednim od najprečih zadataka Lige naroda, u čijem okrilju je 1921. godine osnovana Higijenska organizacija (s higijenskom sekcijom i komitetom za higijenu) radi poticanja razvoja preventivne i socijalne medicine i pružanja pomoći zemljama s pretežno poljoprivrednim stanovništvom, koje nisu imale razvijenu zdravstvenu službu, a pored toga su oskudijevale liječnicima.

U Europi je organizirani zdravstvenopreventivni propagandni rad među širokim slojevima pučanstva dobio zamaha prvim ulaganjima Rockefellerove zaklade u veliku »ofenzivu protiv bolesti i smrti«, kako piše Lucien Viborel, generalni tajnik promidžbene službe u francuskom Nacionalnom uredu za socijalnu higijenu. (Viborel, 1930. : 566)

Ovisno o prilikama i tradiciji organiziran je postupno odgojni socijalnomedicinski rad u mnogim evropskim državama. Léon Bourgeois osnovao je Francuski nacionalni komitet za borbu protiv tuberkuloze koji je prve velike socijalno higijenske akcije započeo tijekom rata tiskanjem propagandnog materijala i brošura svih vrsta, promidžbom pomoću poštanskih karata, konferencijama, ali prije svega pomoću filma. Uz pomoć Rockefellerove misije nabavljeni su pokretni kinematografi i filmovi za prikazivanje u pokrajini. Formirane su grupe sastavljene od predavača i mehaničara-kinooperačera, koji su automobilom putovali u najnepristupačnije dijelove Francuske i držali na trgovima ili u seoskim kućama predavanja iz higijene uz filmske projekcije. U Poljskoj izgrađena mreža poliklinika i higijenskih centara (Zentren der Hygiene), čiji rad je povezivala Generalna direkcija poljske sanitetske službe. (Chodzko, 1930. : 571) U Njemačkoj (Weimarskoj republici) je higijensko-propagandni rad i borba protiv bolesti i ovisnosti bila povezana s otklanjanjem siromaštva i s gospodarskim oporavkom, uz snažan razvoj proizvodnje namjenskog filma, (Thomalla, 1930. : 577-584) dok je Italija najznačajnije rezultate postizala u velikim sanitarnotehničkim akcijama radi suzbijanja malarije. (Celli, 1930. : 669-682)

U Hrvatskoj su se ideje za potrebom razvijanja preventivnog i socijalnopedaškog medicinskog rada, dijelom nadahnute gospodarskim i socijalnim idejama političkog pokreta Antuna i Stjepana Radića, također javile već prije prvog svjetskog rata. Jedan od začetnika ovih ideja bio je Štampar (Drenovac, Slavonski Brod, 1888. – Zagreb, 1958.), koji je znanja iz socijalne medicine stekao za vrijeme studija u Beču, na javnim predavanjima dr. Telekyja i Juliusa Tandlera, u vrijeme kada se socijalna medicina još nije predavala kao predmet u okviru studija medicine.

Praktičan rad u provođenju i populariziranju ideja socijalne medicine, Štampar je započeo još kao student i nastavio kao mladi kotarski liječnik u Novoj Gradišći, pridobivajući i povozujući istomišljenike, pa je ugledom koji je time stekao, 1918. godine imenovan zdravstvenim savjetnikom Povjereništva za socijalnu skrb Narodnog vijeća. Nakon rata (1919. godine) postao je načelnik higijenskog odjela Ministarstva zdravljia Kraljevine SHS, te je do umirovljenja 1931. godine bio neposredni idejni tvorac i organizator moderne zdravstvene službe.

U cilju suzbijanja socijalne neimaštine i zaraznih bolesti ute-meljena je 20-ih godina neposrednim zalaganjem Andrije Štampara, javna zdravstvena služba i izgrađeno oko 250 higijenskih ustanova na području cijele države.

Među novim zdravstvenim ustanovama, svojim zadacima i ulogom u proučavanju i poučavanju naroda, posebno mjesto imala je Škola narodnog zdravljia u Zagrebu, osnovana 1926. godine, čiji je zadatak bio proučavanje socijalnih zdravstvenih i gospodarskih prilika naroda, razvijanje preventivne medicine i provođenje obrazovnih akcija radi poboljšanja higijenskog i zdravstvenog stanja širokih populacija, suzbijanje zaraznih bolesti i ovisnosti, te provođenje asanacijskih i sanitarnotehničkih mjeri radi poboljšanja higijenskih i zdravstvenih prilika. Andrija Štampar odigrao je odlu-

čujuću ulogu u prihvaćanju suvremenih metoda rada i u stvaranju specifične filmske proizvodnje namjenskog zdravstveno-edukativnog filma u toj ustanovi. I sam se baveći filmskim snimanjem, Andrija Štampar imao je veliko povjerenje u ovaj medij, pa je 1925. godine u zbirci tekstova *Socijalna medicina* jedno poglavlje posvetio korištenju filma u zdravstvenom prosjećivanju. Štampar u tome tekstu razlikuje poučne (školske) filmove, čija izrada je vrlo osjetljiva i nisu pogodni za masovno prosjećivanje širokih slojeva, spominje filmove u kojima se prikazuju rijetke operacije i medicinski eksperimenti i služe za obuku u sveučilišnim klinikama, te filmove koji služe pouci širih slojeva, a najčešće se odnose na venerične bolesti, alkoholizam, malariju i dječju zaštitu. Druga skupina filmova su zabavni filmovi čiji sadržaj je usmjeren zaštititi od različitih bolesti i ovisnosti i ti filmovi bi trebali služiti masovnom zdravstvenom poučavanju naroda. Takvi filmovi trebali bi potisnuti senzacionalističke filmove i filmove sumnjičive sadržaja. (Štampar, 1925. : 281-283)

Prve široke akcije zdravstvenog odgoja u Hrvatskoj započete su djelatnošću Inspektorata narodnog zdravljia u Zagrebu u čijem sastavu je djelovao Zdravstveni odsjek za Hrvatsku, Slavoniju i Međimurje, neposredno nakon rata, prije upravne podjele Države SHS na oblasti, odnosno banovine.¹⁹ Ova ustanova provodila je zdravstvenu propagandu tiskanjem časopisa, letaka, plakata i organiziranjem velikih pokretnih higijenskih izložbi, a postupno ovu aktivnost dopunjuje i filmom.

O tome izvještava i dnevni tisak, pa o proširenju zdravstveno-propagandnog rada pomoću filma Obzor 1924. godine objavljuje članak pod naslovom *Filmovi protiv socijalnih bolesti*:

»Zdravstveni odsjek u Zagrebu, vodeći brigu o pobijanju socijalnih bolesti odlučio je prirediti svake zime niz predavanja uz prikazivanje zdravstveno poučnih filmova. U tu svrhu stavio se u dogovor s *Materinstvom*, te će se ta predavanja obdržavati u predavaonici spomenutog društva, Palmotićeva ulica, koje je u tu svrhu uredilo dvoranu, a zdravstveni odsjek instalirao kino aparat i nabavio filmove.

Predavat će se naročito o ovim temama: općenito o zaražnim bolestima, tuberkulozi... Pojedini filmovi bit će tumačeni za vrijeme prikazivanja od priznatih stručnjaka. Filmovi nabavljeni su od najboljih tvrtki iz Francuske, Njemačke i Amerike.«²⁰

Zdravstveno-ekspresivni filmovi počinju se prikazivati na posebnim projekcijama u redovitom kinoprogramu. Olimp kino 1924. godine prikazuje film Udruženja za seksualnu higijenu iz Beča *Kako se može očuvati* – o veneričnim bolestima, nakon što je isti film prikazan liječnicima na zatvorenoj projekciji na upravo održanoj medicinsko-farmaceutskoj izložbi.²¹ Pristup ovoj projekciji bio je dozvoljen samo odрасlim muškarcima, za razliku od filma o spolnim bolestima *Lažna sramežljivost* (*Falsche Scham*, 1927.) u produkciji njemačke UFA-e, prema scenariju Curta Thomalle,²² i u režiji Rudolfa Biebracha, nekoliko godina kasnije koji je najavljen kao film za građanstvo.²³ Tu zdravstveno prosječnu akciju



Pomoć u prav čas, film o difteriji (M. Širola, 1931.)

kinematografa podržao je i Klub medicinara čiji su članovi u kinodvoranama održavali predavanja prije projekcije filmova.²⁴

Zanimanje za odgojni film imalo je odjeka i u snimanju domaćih filmova. Primjer tome je članak *Dječji dom u filmu*, objavljen u Obzoru 1924. godine u kojem je zabilježeno snimanje jednog od prvih hrvatskih filmova pedagoškog sadržaja o životu djece u dječjem domu.²⁵

Ovim aktivnostima pridružio se Crveni križ koji je u okviru svog zdravstveno odgojnog rada koristio i film. U zagrebačkom Oblasnom odboru djelovala je (od 1924. godine) kino-prosvjetna sekcija koja se bavila pitanjima korištenja tog medija u ostvarivanju zadataka Crvenog križa. Radi poticanja i promicanja korištenja filma u prosvjetne svrhe, Oblasni je odbor 1926. godine tiskao knjižicu *Prosvjetni kinematografi Podmlatka Crvenog krsta* u kojoj objašnjava svoju namjeru:

»Prijatelji narodnog prosvjećivanja i narodnog zdravlja, pokušavali su u više navrata da osnuju društvo, koje bi isključivo propagiralo poučne, kulturne i zdravstvene filmove dajući ih na prikazivanje djeci sa svrhom, da ih se odvратi od pustolovnih, kriminalnih, razvratnih filmova, jer takovi filmovi djeluju neizmjerno štetno na psihu mladeži...«²⁶

Autori knjižice temelje svoja nastojanja na pozivu Savjetodavne komisije Društva naroda za zaštitu djece i Sekretarijata

ta lige društava Crvenog križa o potrebi korištenja filma u odgoju mlađeži, pa između ostalog iznose primjer Pedagoškog muzeja Ministarstva prosvjete i lijepih umjetnosti u Parizu koji se bavi isključivo propagandom u narodu, vojsci i školi pomoću filma i dijapositiva, a katalog filmova obuhvaća cijeli registar sadržaja u kojima se afirmirao namjenski obrazovni film:

»povijest umjetnosti, geografiju, znanosti, primjenjene znanosti, socijalne znanosti, izložbe, industriju, prometila, lov i ribolov, mornaricu, zrakoplovstvo, sport, tjelesni odgoj, higijenu...«²⁷

Neke od ovih filmova ima u svome filmskom katalogu i zagrebački Oblasni odbor Crvenog križa.

Između ostalog Odbor nudi strane, najvjerojatnije francuske filmove iz higijene (*Muha, Rat štakorima*), znanosti i književnosti (*Život Pasteurov, Molière*), sportova (*Zimske radošti*), zemljopisa (*Slapovi Niagare, Sahara Oaza* i – očito domaći – putopisni (kulturni) film – *Knin*).²⁸

Odbor Crvenog križa suradivao je s prosvjetnim, zdravstvenim i dobrotvornim ustanovama, Jadranskom stražom, Narodnom zaštitom i posebno s Institutom za socijalnu medicinu i kasnije Higijenskim zavodom sa Školom narodnog zdravlja u Zagrebu, a jedan od organizatora rada Crvenog križa, pedagog Kamilo Brössler, prijeći će kasnije u Školu

narodnog zdravlja i postati značajnim autorom zdravstveno-edukativnih i putopisnih filmova.

U svezi s povećanim zanimanjem za korištenje filma u odgojne i obrazovne svrhe, Sociološko društvo u Zagrebu priredilo je na inicijativu svoga predsjednika dr. Ive Sterna 12. studenog 1925. godine raspravu stručnjaka različitih profila o utjecaju filma na mladež. Uz nepoznati broj sudionika ovog skupa, u raspravi su sudjelovali profesor Dane Trbojević, pedagog, direktor zagrebačke učiteljske škole i predsjednik »prosvjetnouzgajne« (pedagogijske) sekcije Sociološkog društva, književnik Andrija Milčinović, novinar Eugen Šarin (kasnije predstavnik Fox-a za Europu, sa sjedištem u Berlinu) i filmski kritičar Boško Tokin, urednik časopisa *Film*. Jedno od stajališta iznijetih u toj raspravi bila je i suglasnost o »...potrebi odigravanja naučnih, geografskih, poučnih itd. filmova.«²⁹

Nakon toga sastanka došlo je do povezivanja Sociološkog društva i Podmlatka Crvenog križa, koji su zajednički nastavili akciju s ciljem »...da se u našoj zemlji udomaće poučni filmovi, a da se u nastavi uvede kino.«³⁰

Nabava poučnih filmova i njihovo korištenje u zdravstveno-promidžbenim akcijama zahtjevalo je rješavanje pitanja tehničkih uvjeta njihovog korištenja i održavanja. Početak rješavanja ovoga pitanja bio je početak rada nove ustanove, Instituta za socijalnu medicinu, koji je Andrija Štampar 1924. godine osnovao u Zagrebu.³¹

Institut je prikupio u ovome prijelaznom razdoblju do osnivanja Škole narodnog zdravlja osnovnu opremu potrebnu za tehničku obradu filma (montažu, izradu međunatpisa, kopiranje) i prikupio fond zdravstveno-odgojnih filmova strane produkcije, te tako stvorio neophodne uvjete za prijelaz na vlastitu filmsku proizvodnju. U okviru Instituta i njegova zdravstveno-propagandnog odjela osnovan je fotofilmski laboratorij za izradu dijapositiva i pisanje natpisa na filmovima.³² Prema nekim podacima, radi opremanja ovog laboratorija otkupljen je 1925. godine inventar i pribor zagrebačkog filmskog poduzeća Jugoslavija d. d. (koja je bila upravo u likvidaciji). (Dobrinčić, 1950. : 136)

Aktivnost filmskog laboratorija započela je izradom dijapositiva i istodobno se širila na nabavljanje, prevođenje i prikazivanje filmova pomoću prijenosnih projektoru i akumulatora. U ovu aktivnost su uz osoblje Instituta bili uključeni i područni liječnici, prosvjetni radnici, aktivisti Crvenog križa i predstavnici upravne vlasti koji su trebali osigurati uvjete za održavanje filmskih projekcija na terenu.

U Institutu su se prevodili filmovi s engleskog, njemačkog i francuskog, a suradnja je uspostavljena s tvrtkom *Pathé* radi nabavke potrebnog materijala za tehničku obradu filmova.³³

Sačuvani su podaci o naslovima nekih od stranih filmova koji govore o njihovu sadržaju: *Njega djece, Dječje igre, Dječja radost, Klinika profesora Pirqueta u Beču, Peri ruke, Prašina je opasna, Kako nas lovi bolest, Ružna navika, Otvori oči, Malaria, Bjesnoća, Zarazne bolesti, Kako se gaje američka djeca* i dr.³⁴

Bilo je i filmova koji su opisno označeni kao film o tuberkulozi (francuski); film o pjegavcu (hrvatski); film o spolnim bolestima (hrvatski, 3 dijela); film o alkoholu (hrvatski, 5 dijelova).³⁵ Očito se radi o stranim, francuskim i njemačkim obrazovnim filmovima, od kojih su neki bili prevedeni i imali već natpise (medutekstove) na hrvatskom jeziku.

Filmovi iz tog ranog razdoblja nisu sačuvani. Međutim, prisutni su na neki način u kasnijoj originalnoj produkciji Škole narodnog zdravlja, koja će 1926. godine nastaviti rad za počet 1924. u Institutu.

Prelaskom na vlastitu proizvodnju ponavljaju se isti naslovi filmova (sada obrađeni s domaćim glumcima i primjerima), ili se novi filmovi nadograđuju na strane preradbom materijala i spajanjem s novosnimljenim snimcima.

Na taj način, nakon prevođenja i snimanja na filmsku vrpcu novog teksta za strane filmove, dolazi postupno do intervencija i u dijelu slikovnog materijala, koje na kraju dovodi do napuštanja stranog predloška i samostalnog snimanja filmova na temelju vlastitog osjećaja problema i načina filmske obrade sadržaja koji će biti primjereni i prihvatljiviji sredini kojoj su namijenjeni. Time se s korištenja stranih filmova, koji su najčešće bili samo prevođeni na hrvatski jezik, prelazi na prvu sustavnu i organiziranu vlastitu filmsku proizvodnju obrazovnih filmova, na stvaranje specifične namjenske kinematografije, koja će imati veliko značenje u daljem razvoju čitave hrvatske kinematografije u doba kad u Hrvatskoj nije bilo značajnijih filmskih producenata i sustavne filmske proizvodnje.

Početak sustavne proizvodnje obrazovnih filmova u Hrvatskoj

(Osnivanje Škole narodnog zdravlja (1926.) – Organizacija filmske proizvodnje – Periodizacija filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja i značajke pojedinih razdoblja)

Škola narodnog zdravlja osnovana je 1. rujna 1926. godine,³⁶ a njenu novu zgradu – izgrađenu i opremljenu sredstvima Rockefellerove humanitarne zaklade – svečano je otvorio Stjepan Radić 3. listopada 1927. uz prisustvo niza istaknutih liječnika i djelatnika Higijenske organizacije Društva naroda.

Odmah nakon osnivanja, Škola je počela i vlastitom proizvodnjom obrazovnih filmova u fotofilmskom laboratoriju. Ta se filmska proizvodnja više oslanjala na iskustva u razvijanju zdravstvene edukacije putem filma u drugim zemljama i na vlastita iskustva stjecana radom, nego li na tradiciju dotadašnje hrvatske filmske proizvodnje. To je, naime vrijeme kad sa hrvatske filmske scene nestaju veći filmski proizvodnici (*Croatia 1922.* i *Jugoslavija film 1926.*), a nacionalnu kinematografiju održavaju tek mala filmska poduzeća (*Stella film, Pan film, Star film* i kasnije *Svetloton* i *Maar* filmsko reklamno poduzeće) koji razvijaju srazmjerne malu produkciju namijenjenu kinematografskom tržištu, te samostalni snimatelji i kinoamateri, koji 1928. godine osnivaju svoju udružu u okviru Fotokluba Zagreb. Ta poduzeća nemaju finansijskih i organizacijskih potencijala za ostvarivanje većih projekata, pa se njihova filmska produkcija oslanja pretežno

na promidžbene filmove i snimanje filmskih žurnala, dok dokumentarna filmska proizvodnja – iako s pojedinačno vrijednim filmovima – nije dosezala širinu proizvodnje koju je uskoro postigla Škola narodnog zdravlja. Uz to, ta je proizvodnja sačuvana u daleko manjoj mjeri nego filmovi Škole, pa i o nekim kulturnim ili prosvjetnim filmovima koji su svojevremeno izazvali pozornost javnosti (primjerice *Autobusom na plitvička jezera*, Marko Graf, Stella film, 1928., *Ples u prirodi* Pan film, O. Miletić, 1935.), možemo samo nagađati. Slično je sa Star filmom od kojega je sačuvan samo film *Kraljevica* iz 1930. godine, ili obimnom produkcijom putopisnih filmova Svjetlotona od koje je sačuvan samo film *Ormož, jugoslavenski Gilspach* iz 1935. godine. Tako ni o snimateljima bogata opusa, kao što je primjerice Marko Graf (koji je snimao za Stella i Zora film) gotovo i nemamo podataka.

Laboratorij Škole narodnog zdravlja podjednako je bio fotografski, koliko i filmski laboratorij, a u to doba bio je i najbolje opremljen filmski laboratorij u kojem su svoje filmove obradivala i druga zagrebačka filmska poduzeća. U laboratoriju su uz to izradivane fotografije i dijapositivi koji su korišteni u svim oblicima edukativnog rada, u izdavačkoj djelatnosti, ili su služili za opremanje velikih zdravstvenih i higijenskih izložbi.

Kao voditelj filmske djelatnosti u laboratoriju naslijedenom od Instituta zaposlen je književni kritičar Milan Marjanović (koji je za vrijeme boravka u SAD-u 1926. godine završio jednogodišnji studij fotografске i filmske tehnike i režije dokumentarnog filma u njutorškom *Institute of Photography*, čiji je direktor bio Benjamin J. Falk). Prvi snimatelj bio je iskusni hrvatski filmski snimatelj poljskog podrijetla Stanislav Noworyta (dotadašnji snimatelj u splitskoj podružnici filmskog poduzeća Jugoslavija d. d. i autor dokumentarnog filma o solinskim iskopinama i don Frani Buliću³⁷). U laboratoriju je također od prije radio kinooperater Stjepan Sraga, te vjerojatno još neki laboratorijski tehničar.

Takva tročlana grupa – voditelj (urednik), koji je najčešće obavljao i scenaričko-redateljske poslove, snimatelj i tehničar – bila je osnovna struktura filmske ekipe koja se (opsegom) i podjelom posla uglavnom nije mijenjala do kraja filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja, a ponavlja se u namjenskoj i dokumentarnoj filmskoj proizvodnji i nakon drugoga svjetskog rata u Zora filmu, pa skoro do današnjih dana.

Usmjeravatelj filmske proizvodnje bio je liječnički zbor Škole, koji je utvrđivao sadržaje (probleme) koje u filmu treba obraditi, te se čitava filmska djelatnost odvijala u interakciji liječničkog tima koji bi odabrao sadržaj, filmskog urednika koji bi (često u suradnji sa stručnjakom za pojedino socijalnozdravstveno ili sanitarnotehničko područje) uobličio ideju u scenarij ili plan snimanja, nakon čega bi sa snimateljem i tehničarom obavio snimanje na terenu ili u studiju, te odabrao međunatpise. Nakon laboratorijske obrade i montaže filmskog materijala, završni je čin bila evaluacija gotovog filma koju bi ponovno filmski autori na pokusnoj projekciji izvršili sa stručnim djelatnicima Škole.³⁸

Taj postupak može se ilustrirati nastankom prvog filma Škole narodnog zdravlja *Lječilište Topolšica* 1927. godine.

U dokumentaciji sačuvanoj u Hrvatskom državnom arhivu nalazi se prepiska između dr. Rasuhina i zbora liječnika lječilišta Topolšice o sadržajima rada liječnika i pojedinostima iz života pacijenata bolnice koje bi valjalo snimiti. Nakon izbora sadržaja, Milan Marjanović izradio je popis prizora (kadrova) koji će biti snimljeni, te formulirao međutekstove koji će povezivati slikovnu građu. Na osnovi tog plana snimanja, filmska je ekipa s dr. Rasuhinom otišla u lječilište na snimanje, a naknadno su dosnimaljeni pojedini dijelovi filma u filmskom studiju Škole. Nakon završetka snimanja i njegove obrade, film je prikazan na kontrolnoj projekciji u Zagrebu i u lječilištu.³⁹

Tijekom filmskog djelovanja (1927.-1960. godine) u Školi narodnog zdravlja snimljeno je 165 filmova koji se mogu podjeliti u pet kategorija:

1. aktualnosti (koje uključuju i dokumentaciju o radu Škole)
2. znanstvenopopularni filmovi
3. zdravstvenoedukativni filmovi
4. filmovi o gospodarstvu
5. medicinskoznanstveni filmovi

(Ta podjela je uvjetna posebno u odnosu na etnografske elemente ukupne filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja. S obzirom na osnovnu zdravstveno-edukativnu namjenu filmova, etnografski sadržaji nisu uzeti kao primarna kategorija razdiobe, iako bi se s etnološkog (sociološkog) gledišta, veći dio filmova Škole mogao uvrstiti u svaku filmografiju etnološkog filma.)

Prema načinu snimanja bili su to

- animirani filmovi
- filmovi snimljeni tehnikom sjenki
- dokumentarni filmovi
- igrani filmovi i
- dokumentarni filmovi s igranofilmskim elementima (filmovi s fabulom, ili tzv. dramatizirani filmovi).

Tehnološka osnova te filmske proizvodnje sastojala se od opreme koja je omogućavala snimanje netonskih filmova u crnobijeloj tehnici na 35 milimetarskoj filmskoj vrpci (sa zapaljivom – nitratnom – podlogom). Filmski laboratorij, smješten u podrumu Škole, 1933. godine imao je sljedeću opremu:

- 4 fotoaparata raznog formata s nizom objektiva;
- opremu za brzo kopiranje, reproduciranje i povećanje fotografija, slika i dijapositiva;
- 4 filmske kamere s više objektiva;
- automatski stroj za kopiranje filmova;
- posebni odjel za razvijanje, pranje, sušenje, čišćenje i montažu;

Već od 1927. godine Škola je imala vlastiti mali filmski studio za snimanje u zatvorenom prostoru. Tako opremljen fotofilmski odjel mogao je godišnje snimiti i laboratorijski obraditi oko 200.000 metara filma. (Đordović, 1933., 99-100)

Do 1933. godine Škola je radi diseminacije filmova nabavila 37 portabli kinoaparata uz koje su kotarski i općinski liječnici održavali zdravstvena predavanja, a na njenu inicijativu škole su sredstvima odobrenim od banske uprave Savske banovine nabavile još 80 kinoprojektora.

Prema vlastitoj zamisli, Aleksandar Gerasimov preradio je 1930. godine netonsku filmsku kameru u kameru za tonsko snimanje filmova, te je time stvorio tehnološke mogućnosti i za snimanje tonskih filmova, ali zbog složenosti snimanja i zbog nemogućnosti prikazivanja zvučnih filmova u seoskim sredinama (gdje nije bilo tonskih projektorâ), u Školi je tonski obrađen samo dokumentarni film *Plitvička jezera* (1932.) i film o folklornoj priredbi na otoku Krku (*Pjesme i plesovi otoka Krka*, 1936.), koji su kao kulturni filmovi pripremljeni za prikazivanje u javnoj kinematografskoj mreži, te dokumentarna reportaža snimljena za vanjske naručioce (*Oj letni sivi sokole* (1934.).⁴⁰ (Dordević, 1933. : 99-100)

Škola je od početka svojega filmskog djelovanja imala dobro uređen filmski arhiv u kojem se uredno razvrstan pohranjivao snimljeni izvorni filmski materijal. Za shvaćanje karaktera ove filmske djelatnosti ovo je važan podatak, koji ukazuje na bitnu razliku pristupa mediju u odnosu na druga filmska poduzeća. Svaki snimljeni zapis predstavljao je školi određeni vizualni dokument – artefakt simptoma bolesti, određenu socijalnu, gospodarsku, etnološku ili zdravstvenu situaciju.

Gotov film bio je rezultat trenutačne potrebe: dokumentarni ili fikcionalni narativni diskurz, interpretacija autora u određenim okolnostima koje su promjenljive s obzirom na namjenu filma, populaciju za koju je izrađen i tehničke mogućnosti oblikovanja snimljenog materijala, stupnja poznavanja problematike i dr. Stoga i promjenljiva vrijednost gotovih filmova. U dokumentaciji Škole česte su napomene da je neki film zastario s obzirom na način iznošenja grade ili zbog novih medicinskih saznanja. Filmovi su izrađivani u desetak i više kopija i odmah korišteni dok ne bi postali neu-porabivi zbog oštećenja. Međutim, izvorni snimci ostali su sačuvani i mogli su se koristiti i nakon dužeg vremenskog tijeka. Tako su iz iste grade snimane različite verzije filmova za gradsko i za seosko stanovništvo. Ista grada, samo dopunjena novim snimcima, bila je osnova za izradu novih, primjerenojih filmova o istoj bolesti u različitim vremenskim razdobljima između kojih je bilo i po deset godina razmaka. I dok su stari filmovi svojom narativnom strukturom i tekstualnim sadržajem gubili aktualnost i uvjерljivost poruke, pojedinačni, neobrađeni, izvorni filmski snimci, zadržavali su istinitost i plastičnost događaja kao vizualna grada, i, što stariji, to su vrijedniji postajali kao dokumenti određenog vremena. Stoga se moglo nanovo posizati za njima. Takva praksa utjecala je i na mogućnost današnje procjene rezulta-ta ove filmske djelatnosti. Gotovi filmovi su se prikazivali istrošili, pa je mali broj naslova sačuvan u svojem definitivnom prikazivačkom obliku, ali su sačuvani izvorni nemontirani dijelovi snimljene grade. Tako danas primjerice nema autentične prikazivalačke kopije igranog filma *Grešnice* Joze Ivakića (koja je u vrijeme nastanka prikazivana u dvije verzije: dužoj, gradskoj – 1965 m i seoskoj – 1252 m), ali

je sačuvan sav radni materijal snimljen za realizaciju tog filmskog projekta.

U tri desetljeća filmskog djelovanja u Školi se izmjenilo niz kulturnih i filmskih djelatnika koji su sudjelovali u razvijanju filmske proizvodnje, te svojim stvaralačkim doprinosom utjecali na sadržaj, oblike, pedagoške i vizualne karakteristike filmova. Na temelju tog individualnog, autorskog dopri-nosa mogu se razlikovati pojedine faze u filmskoj djelatnosti Škole.

Prva faza započela je 1927. godine organiziranjem vlastite filmske proizvodnje i traje do 1930. godine. U tome razdoblju voditelj filmske proizvodnje bio je Milan Marjanović, snimatelj Stanislav Noworyta, a suradnici akademski slikar Petar Papp, pedagog Kamilo Brössler i književnici Mladen Širola i Jozo Ivakić.

To je razdoblje utvrđivanja programa filmske djelatnosti i prikupljanja suradnika različitih specijalnosti koji su bili voljni ući u nepoznati svijet pokretne slike. U tome kratkom vremenu načinjene su prve preradbe stranih namjenskih filmova (njemački film *Alkohol*, 1929.), snimljeno je više izvornih dokumentarnih (*U prirodu*, 1929.) i igranih filmova (*Birtija*, 1929., *Grešnice*, 1930.), te vršeni eksperimenti animacijom (*Martin u nebo*, *Martin iz neba*, 1927.) i snimanjem tehnikom sjenki (*Čarobnjaci*, 1928., *Campek nevaljalac*, 1929.) u traženju pogodnog vizualnog izraza prenošenja poruka. Izrazita je povezanost namjenskog filma s kazalištem i književnošću i traženje oslonca u iskustvima ovih umjetnosti, ali i često pretjerana didaktičnost. Graničnik je tog razdoblja snimanje igranog filma *Grešnice* Joze Ivakića (1930.), koji iskustvo kazališne dramaturgije pokušava prenijeti u filmski medij i stvara filmsko djelo koje predstavlja jedan od vrhunaca filmskog rada Škole i nadmašuje svoj namjenski edukativni karakter. Na toj crti prenošenja kazališnog iskustva na filmsko platno nastaju i filmovi Mladena Širole, koji snima prve dječje filmove hrvatske kinematografije (*Spas male Zorice*, 1929., *Zapušteno dijete*, *Pomoć u pravi čas*, 1931.). Očito je u ovom razdoblju nastojanje da se pronađe put do gledatelja različitih socijalnih i dobnih struktura i to filmovima koji će na zanimljiv i zabavan način prenositi poruke. Zato nastaju filmovi namijenjeni posebno gradskom ili seoskom stanovništvu, posebno prihvatljivi dječici ili odraslima.

Drugu fazu od 1930. do 1933. godine označuje djelovanje pedagoga Kamila Brösslera kao voditelja fotofilmske djelatnosti, početak rada liječnika Drage Chloupeka, te snimateljski rad Aleksandra Gerasimova i Anatolija Bazarova.

U tome razdoblju snimljeni su najznačajniji znanstvenopopularni (putopisni) filmovi Škole narodnog zdravlja. Postavljeni su temelji prave dokumentarnofilmske produkcije (filmovi *Velebit*, *Plitvička jezera* (1932.), serija filmova o gradovima) u kojima je didaktičnost ustupila mjesto prikazu prirodnih ljepota, a snimanje u studiju i s kazališnim glumcima zamijenjeno snimanjem u prirodi. Doba eksperimenata je prošlo, nema više većih projekata snimanja igranih filmova koji bi bili namijenjeni filmskoj javnosti i kinematografima, a animacija se koristi isključivo kao zorno didaktično poma-galo u strukturi obrazovnih filmova.

Dolazi do podijele filmova na one popularne, kojima je cilj ljepotom pokretne slike pobuditi zanimanje bez opterećivanja gledatelja neposrednom poukom i filmove namjensko-edukativnog sadržaja kojima je zadatak neposredna pouka. Međutim i znanstvenopopularni filmovi imaju određenu edukativnu namjenu: oni prikazuju dijelove zavičaja onih ljudi kojima su namijenjeni, oni osvještavaju ljepote domovine, ali i s distance medija ukazuju na životne probleme, običaje i tradiciju pojedinih krajeva. Projekcijom tih filmova predstavlja se onaj tko s njima dolazi i prikazuje ih kao dobronamjerni poznavatelj sredine u koju je došao i prestaje biti stranac okupljenim gledateljima. Ti su znanstvenopopularni filmovi prikazivani i u javnim kinematografima i bili izvor određenih prihoda Školi, ali su ostali usko povezani s edukativnim zadacima i akcijama Škole. Naime, cilj je socijalnih pedagoga bio da Škola ima vlastiti fond filmova koji mogu pobuditi zanimanje šireg kruga gledatelja, kako bi se stvorili pogodni uvjeti i za prihvatanje edukativnih i instruktivnih filmova čiji sadržaji nisu uvijek bili ugodni oku. Stoga se nastojalo namjenske filmske projekcije složiti tako, da se gledateljima uvodno pokaže jedan kulturni film, a zatim bi uslijedilo predavanje s projekcijom filma o bolestima i njihovu liječenju, higijeni, rekreaciji ili unapređenju gospodarstva.

Od 1933. do 1939. godine razdoblje je u kojem dominiraju liječnik Drago Chloupek i snimatelj Aleksandar Gerasimov, kao suradnici koji se izvanredno slažu u planiranju i realizaciji filmskih projekata. Oni nastavljaju razvijati dokumentarni filmski izraz snimanjem znanstvenopopularnih filmova različita sadržaja (putopisni, gospodarski, etnografski), a namjenski zdravstveno-ekspozicijski film postaje utilitarniji, ne-posredni, instruktivniji u prenošenju poruke.

Osim zdravstvenih filmova sve se češće snimaju filmovi namijenjeni gospodarstvu, te naručeni filmovi koji nisu uvijek vezani uz neposredne zadatke Škole, a snimanje se s područja Hrvatske i BiH proširuje na udaljenije krajeve (Srbija, Makedonija, Kosovo).

Posljednje razdoblje koje obuhvaća ratne godine i poraće do potpunog prestanka filmske djelatnosti Škole (1960.), karakterizira dominantna ličnost snimatelja Aleksandra Gerasimova. U tome razdoblju poremećuje se dotadašnja organizacija posla. Od snimatelja ostao je samo Aleksandar Gerasimov koji nastoji održati kontinuitet filmske djelatnosti, dok se kao urednici filmova javljaju liječnici koji nemaju stalni filmski interes niti iskustvo, kakvo su radom stekli Marjanović, Brössler, Širola ili Chloupek.

Nepogodno vrijeme uvjetuje da se filmska djelatnost svede na minimum, povuče u laboratorij, a filmovi nastaju komplikacijom ranije snimljenih materijala ili prerađbom starijih filmova.

Filmska djelatnost i tehnički zaostaje u vremenu prevladavajućeg tonskog filma, a nakon formalne zabrane rada 1946. godine, Gerasimov se sve više okreće stručnoznanstvenom filmu otvarajući jedno novo područje znanstvenomedicinskog filma.

Ovu podjelu oblika i sadržaja filmske djelatnosti dijelom uvjetovanu ličnostima koje su je stvarale, pratile su i vanjske

okolnosti, društveni i gospodarski uvjeti u kojima se filmska edukativna djelatnost odvijala.

Prvo razdoblje poklapa se većim dijelom s već utvrđenom etapom filmskog razvoja Škole od 1926. do donošenja Zakona o prometu filmova 1931. godine. To je razdoblje u kojem osobni utjecaj na opće uvjete razvitka filmske djelatnosti ima Andrija Štampar kao načelnika ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS. Također je to razdoblje određene političke i gospodarske samostalnosti Oblasne skupštine Zagrebačke oblasti u kojoj HSS ima apsolutnu većinu i u vodenju samoupravnih poslova pokazuje zanimanje za socijalno-zdravstveni rad na selu. Škola ima sigurne izvore financiranja putem ministarstva, dok Oblasna skupština ulaže sredstva u filmske projekte za koje je zainteresirana, stvarajući sustav podrške namjenskoj kinematografiji koji će se dijelom održati i u Savskoj banovini,⁴¹ sve do 1939. godine, kad je osnovana Banovina Hrvatska koja u potpunosti samostalno organizira hrvatsku kinematografiju.

Od uvođenja diktature (1929. godine) dolazi postupno do političkih promjena koje utječu na mogućnost razvitka filmske djelatnosti Škole. Karakteristični događaji su ubojstvo Stjepana Radića (1928.) i politička kriza koja nakon tогa nastupa, odlazak Milana Marjanovića iz Škole (1929.), smješnjanje Andrije Štampara s položaja načelnika Ministarstva zdravlja (1931.), jačanje cenzure i centralizacija kulturnog života koja prati političku centralizaciju. Na planu filmske djelatnosti Škola gubi pravo javnog prikazivanja filmova u kinematografima, a Milan Marjanović osniva u Beogradu poduzeće Jugoslovenski prosvjetni film, koje dijelom ima komplementarni program proizvodnje filmova kao i Škola narodnog zdravlja, a u nastaloj političkoj konstelaciji može privući sredstva iz državnih izvora koja je do tada koristila Škola.

Stoga se Škola u tome razdoblju više oslanja na sredstva za snimanje filmova koja može dobiti od Savske banovine, sruđuje s gospodarskim odjelima banske uprave, sudjeluje u stvaranju novih oblika namjenske proizvodnje i distribucije obrazovnog filma koji mogu ostvariti veću finansijsku podršku (kao što je sudjelovanje u osnivanju Zore, zavoda za nacionalno-ekspozicijski film 1935. godine) i više koristi mogućnosti snimanja naručenog filma.

Dok je tijekom cijelog desetljeća od osnutka 1926. do 1939. godine, Škola svojom filmskom djelatnošću supstituirala nepostojanje nacionalne profesionalne kinematografije, održavajući u mogućem opsegu dokumentarnu i igranu filmsku proizvodnju, pa i animirani film, u posljednjem razdoblju koje nastupa uspostavom Banovine Hrvatske, nakon početka stvaranja snažne nacionalne kinematografije (u razdoblju 1941.-1945. i 1945.-1960.), Škola sužava svoj filmski program. U usporedbi s profesionalnom hrvatskom kinematografijom koja je sve opremljenija za snimanje velikih filmskih projekata, fotofilmski laboratorij tehnički i kadrovski sve više gubi korak. U razdoblju Banovine Hrvatske i Nezavisne Države Hrvatske, još je isključivi proizvoditelj zdravstvenoobrazovnog filma koji je finansijski i zakonski podržan od države (utvrđivanjem obvezne javnog prikazivanja ovih filmova u kinematografima⁴²), da bi u novim poli-



Dokumentarni film Velebit (K. Brössler, 1932.)

tičkim uvjetima uspostavom DFJ ta filmska djelatnost bila proglašena nestručnom i subverzivnom i ukinuta 1946. godine.⁴³ U takvim uvjetima, filmska djelatnost nastavila se u suženim okvirima stručnog rada Škole, te je usmjerena izradi internih medicinskostručnih i znanstvenih filmskih projekata namijenjenih medicinskoj nastavi, a nakon dužeg prekida (1960.-1985.), prelazeći u novo razdoblje suvremenih audiovizualnih komunikacija, u Školi je kao znanstvenome i nastavnom centru Medicinskog fakulteta 1985. godine osnovan Edukacijski multimediji centar koji je preuzeo zadatak pripremanja audiovizualnih programa za medicinsku nastavu na novim elektronskim medijima.

Struktura informacija filmova Škole narodnog zdravlja

Škola narodnog zdravlja imala je širok raspon djelatnosti koje su obuhvaćale: planiranje i izvođenje radova u provođenju sanitarno-tehničkih mjera i asanacije sela, proučavanje patologije stanovništva, praktično organiziranje higijensko-zdravstvenih akcija, priprema pomagala za zdravstveni odgoj (osim fotofilmskog laboratorija, Škola je imala i vlastitu tiskaru), praktično provođenja raznih oblika zdravstvenog odgoja putem izložbi, predavanja, tiskanog i vizualnog materijala, te filma, kako na terenu, tako i u svome sjedištu gdje je do 1939. godine kao posebni obrazovni oblik djelovalo

Seljačko sveučilište pod stručnim pedagoškim vodstvom Jure Turića.

Ta široka djelatnost opaža se i u sadržaju filmova koji su snimani u Školi. Iako retrospektivno možemo procjenjivati razne aspekte djelatnosti Škole samo na temelju sačuvanog (a ne ukupno snimljenog), filmskog gradiva, koje ne daje potpunu sliku svih obuhvaćenih sadržaja i njihove učestalosti u filmovima, i ovako sužena osnova za analizu pokazuje dostatnu raznovrsnost rada ove ustanove. Prema namjeni, različito je učešće pojedinih skupina filmova:

Vrsta filma:	Br. snimljenih filmova
1. aktualnosti	21 (13%)
2. znanstvenopopularni filmovi	49 (30%)
3. zdravstvenoedukativni filmovi	66 (41%)
4. filmovi o gospodarstvu	20 (12%)
5. medicinskoznanstveni filmovi	6 (4%)

Škola je naročito prvih godina svoga djelovanja bila prisutna u društvenim zbivanjima sredine u kojoj je djelovala. Slijedom toga nastalo je niz filmova koji se odnose na aktualne događaje koji su bili u središtu pozornosti javnosti. Takvi su primjerice filmovi o nastajanju ansambla skulptura Indijana-

ca, koje je Meštrović radio za Fergusonovu zakladu u Chicagu 1927. i 1928. godine, svečanost otkrivanja skulpture Grurga Ninskog na splitskom Peristilu 1929., početak izgradnje Novinarskog doma u Zagrebu 1928. i dr. U tim filmovima zabilježeni su i neki značajni događaji političkog života, kao što je bio sprovod narodnih poslanika HSS-a ubijenih u beogradskom atentatu 1928., ili sprovod bana Matka Lagine 1930. godine. U tu vrstu filmova spadaju i reportaže sa sportskih susreta (*Sokolski slet, Natjecanje igrača Maccabija u stolnom tenisu i Sinjska alka*), koji su dodavani filmskom programu često pod nazivom filmskih žurnala. Neki od tih filmova snimani su inicijativom dјelatnika Škole, a drugi su bili naručeni od pojedinih društava (npr. film o sprovodu bana Matka Lagine 1930. godine, naručilo je Društvo Istra u Zagrebu) ili banske uprave. U tu skupinu uvršteni su i filmovi koji predstavljaju dokumentaciju rada Škole, kao što je film o boravku liječnika Lige naroda u Školi, početak asanacijskih radova u selu Mraclin, rad Seljačkog sveučilišta. Najcijelovitiji takav film je *Borba protiv bolesti putem filma* (I. i II., 1934.) – filmski prikaz cijelokupne dјelatnosti Škole i postignutih rezultata u vremenu od 1926.-1934. godine – snimljen radi predstavljanja socijalnozdravstvenog rada škole na (prije spomenutom) međunarodnom savjetovanju o obrazovnom filmu u Rimu 1934. godine. Ovi filmovi ne predstavljaju Školu samo kao stručnozdravstvenu, već kao vrlo otvorenu ustanovu, koja – slično drugim filmskim poduzećima – svojom dokumentarno-žurnalističkom filmskom proizvodnjom bilježi aktualne događaje koji su joj dostupni i javlja se kao čimbenik javne kinematografije. Broj ovih filmova koji čine 13% svih naslova, govori o promišljenosti planiranja raznovrsnih sadržaja filmske proizvodnje.

Druga skupina – znanstvenopopularni ili kulturni filmovi, kako ih suvremenici zovu – nastajala je usporedo sa zdravstvenoobrazovnim filmovima, snimanjem na terenu gdje su se provodile pojedine aktivnosti Škole. Prema broju ovi filmovi čine drugu po veličini skupinu filmova Škole, a danas su za filmsku povijest vrlo značajni jer izlaze iz sheme namjenskog filma i predstavljaju jedine sačuvane dokumente rane hrvatske dokumentarne filmske proizvodnje. Snimani su skromnom tehnikom, ali s istančanim darom zapažanja prirode i života ljudi. Zadatak im je bio da pobude zanimalje gledatelja, ali i da pouče. Najveći dio ovih filmova pripada grupi putopisnih filmova, bilo da se radi o otkrivanju prirodnih ljepota pojedinih krajeva (*Velebit*, 1932., *Plitvička jezera*, 1932., *Hrvatsko primorje*, 1932., *Hrvatsko zagorje*, 1934., *Krk, najveći otok Jadranskog mora*, 1938. *Konavle*, 1939.), upoznavanju gradova (Zagreb, 1929., *Banja Luka-Jajce*, 1933., *Šeher Sarajevo*, 1933., *Varaždin*, 1934., *Samobor*, 1938., *Sunčani Split*, 1938., *Dubrovnik*, 1939.) ili života na selu (*Naši pasivni krajevi*, 1939., *S našeg sela*, 1942.).

Strukturon sadržaja nude tri tipa informacija:

a) Prvi je pregledna informacija o nekom zemljopisnom predjelu ili gradu (obvezno započeta širokom panoratom, a zatim usmjeravanjem pozornosti na detalje). Time ovi filmovi ulaze u red prirodoznanstvenih ili putopisnih, kulturnih filmova, vrlo popularnih tridesetih godina, čija zanimljivost uglavnom proizlazi iz atraktivnosti predjela koji su snimlje-

ni, iz vizualne ljepote same prirode prenijete u pokretne slike. Aleksandar Gerasimov, koji je snimio sve filmove ovog tipa, očito je imao istančani osjećaj za prirodne eksterijere, za odabir detalja i neumornu strpljivost u otkrivanju njihove ljepote.

b) Drugi obvezatni dio ovih filmova je informacija o životu i radu ljudi koji obuhvaća stanovanje, rad u kući, u polju ili u tvornici, a ponekad i napomene o zdravstvenom stanju i radu zdravstvene službe (dodatak koji, kao npr. u filmu *Varaždin* (1934.), nije uvijek imao svoje dramaturško opravdane). Povezivanje ljudi i ljudskog rada s prirodnim ambijentima u ovim filmovima najčešće je vrlo neposredno s istančanim osjećajem za povezivanje pejsaža s ljudskim postojaњem u njemu. Postojanje i djelovanje ljudi, njihovi domovi i prikaz načina njihova života unosi jednu humanu notu u ove filmove, a kako su najčešće snimani u krajevima s još čvrstim oblicima tradicionalnog načina života, ovi filmovi – puni zanimljivih etnografskih detalja – imaju i određenu draž izvornosti i egzotičnosti. U ovoj skupini filmova koji polaze od prirode, nastat će i nekoliko filmova u kojima će život i rad ljudi doći u prvi plan. Jedan od njih je – tek djelomično sačuvani – film *Tunolov* (1932.), koji u svojim ekspresivnim scenama ribolova na otoku Krku, ima neke elemente dramatičnosti borbe čovjeka s prirodom, i iznad svega poznati film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933.), etnografska rekonstrukcija obiteljske zadruge, koja plijeni gledatelja svojim toplim, lirskim, mirnim prikazom tradicionalnog života seoske obiteljske zajednice.

c) Treća vrsta informacija su informacije o kulturi i umjetnosti, koje zuzimaju značajno mjesto u filmskoj dјelatnosti Škole. Kulturološki najznačajniji film u cijelosti posvećen umjetnosti je film *Modeliranje, lijevanje i cizeliranje Meštrovićevih Indijanaca* (1927.-1928.), posve izuzetno djelo rane hrvatske kinematografije u kojem je prikazan proces nastajanja Meštrovićevih skulptura od izrade modela i lijevanja do postavljanja gotovih skulptura u Chicagu, sa snimanjem u interijeru i eksterijeru, u Zagrebu, Splitu, na brodu i u Chicagu. Međutim, većina znanstvenopopularnih filmova Škole u većoj ili manjoj mjeri nenametljivo pruža i ovaj tip informacija. Tako će u filmu *Velebit* (1932.) biti zabilježeno rimske vrelo u Brušanima, stara gradina Većka kula, starohrvatsko grobište i ostaci srednjovjekovnih gradova i ranokršćanskih crkava. U filmu *Hrvatsko zagorje* (1934.) snimljeni su svi zagonski dvorci od Trakoščana do Bistre, prvi će puta (u filmu *Varaždin*, 1934.) zablistati barokni crkveni interijeri ili ornameenti varaždinskog *belog pila*, gradska i seoska arhitektura, a u filmovima snimanim u Hercegovini ili Bosni bosanski stećci, islamska arhitektura ili franjevačke crkve.

Kao poseban element ovih filmova javlja se sustavno prikazivanje oblika tradicionalne kulture od narodnih plesova i glazbala, nošnje, do svakodnevnih običaja i uporabnih predmeta u raznim krajevima od Varaždina do Konavala.

Takvim vizualnim informacijama ovi su filmovi – osobito s obzirom na to da su prikazivani u najudaljenijim i najsiromašnijim krajevima Hrvatske, gdje nije bilo drugih mogućnosti kulturnoga rada – imali i izvanredno kulturno i prosvjetno značenje.

Iako ti filmovi imaju značajno mjesto u filmskom fondu Škole (30% svih naslova), glavni zadatak škole bilo je snimanje namjenskih zdravstvenoedukativnih filmova, koji i brojem naslova i učestalošću korištenja čine najveći – iako ne i najuščuvaniji – dio filmskog fonda Škole (41%). Snimajući te filme, filmski autori koristili su različite filmske oblike i tehnike. Tako se među njima nalaze animirani filmovi, filmovi snimani tehnikom sjenki, filmovi koji dramaturški pripadaju igranom ili dokumentarnom rodu (ako se zanemare ili izostave njihovi instruktivno-poučni dijelovi). Dio filmova je sužen na čisto instruktivni karakter ili nasuprot tome dramatiziran (dijalogiziran), oživljen umetnutom reportažom, intervjonom ili dijalogom. Tako s gledišta filmske teorije, upravo ti namjenski filmovi o higijeni, simptomima bolesti i njihovu liječenju, koji su sadržajno najutilitarniji donose najviše raznolikih filmskih oblika i dramaturških postupaka.

Sa stručne strane pojedini filmovi s opisom simptoma bolesti, dijagnostičkih postupaka ili načina liječenja prelaze u područje stručnoznanstvenog filma, pa i danas imaju povijesno medicinsku i stručno-znanstvenu vrijednost.

Sadržajem su ovi filmovi vezani za zdravstvenu zaštitu (prevenciju) i liječenje ovisnosti, endemskih i zaraznih bolesti.

Prema pretežnom sadržaju pojedinih naslova, zdravstveno-poučni filmovi mogu se podijeliti na sljedeće grupe:

Sadržaj filma	Broj naslova
– razne bolesti i njihovo liječenje	32
– njega zdravlja i rekreacija	15
– asanacija sela	7
– socijalna skrb	5
– alkoholizam	3
– anatomijska i fiziologija	2
– dječja njega	2

Kako se može i očekivati, najveća je skupina filmova o simptomima, sprječavanju i liječenju raznih bolesti koji sadržaji se javljaju u 32 naslova. Međutim ovoj tematiki su posvećeni i dijelovi filmova koji se odnose na asanaciju sela, socijalnu skrb i gospodarstvo, pa je tematski ovaj blok daleko veći i praktično prisutan u svim filmovima. Najčešći su filmovi o spolnim bolestima (21 naslov), tuberkulozi (14 naslova), malariji (8 naslova), alkoholizmu (6 naslova), bjesnoći i trahomu (2 naslova), a zatim o boginjama, difteriji, tifusu, disenteriji.

Bliski su ovim filmovima i filmovi o alkoholizmu kao ovisnosti, socijalnom, zdravstvenom i gospodarskom problemu. Među tim filmovima nalazi se najveći broj »dramatiziranih« filmova Škole u kojima se uz pomoć profesionalnih glumaca u dijaloškom obliku s elementima igranog filma nastoji prenijeti određena poruka (*Birtija*, Ivakić, 1929., *Dva brata*, Brössler, 1931.).

Iz područja zdravstvene preventive najčešći su filmovi koji se odnose na njegu zdravlja. Većinu ovih filmova danas bismo nazvali uputama za zdrav život ili filmovima o rekreatiji.

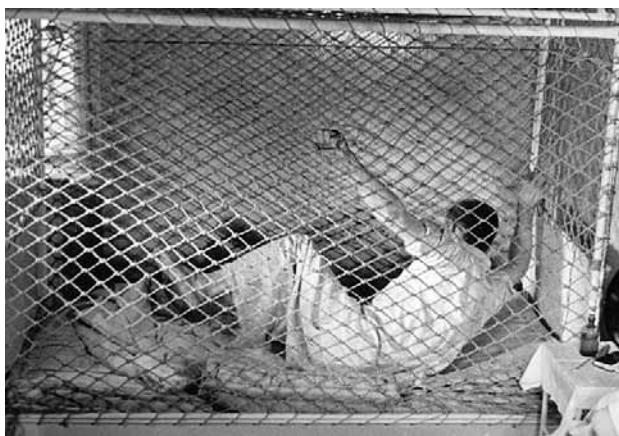
Dio ih se odnosi na osobnu higijenu, često onu elementarnu, dok je veća skupina posvećena rekreatiji i tjelesnom odgoju. Najznačajniji iz te grupe sadržaja je film *U prirodu* (Milan Marjanović, 1929.) dug 3. 733 m, koji propagira odlažak djece u planine i na more, te bavljenje športskim aktivnostima radi očuvanja i jačanja zdravlja. U filmu je snimljeno kupalište na Savi, izlet u Hrvatsko primorje (frankopanski grad na Trsatu, sušačka luka Baroš, Omišalj), dječje kolonije u Polzeli kraj Celja, Sušaku, Martinšćici, Kraljevici, Omišlju, Selcu, Pagu, Sv. Križu kod Trogira, Kaštelima, Splitu, Visu i Hvaru. Film promiče i suvremene pedagoške ideje o obuci izvan školske učionice, pa se u njemu nalaze snimci bećke škole s nastavom organiziranom u prirodi i kadrovi poznate zagrebačke Šumske škole koju je vodio profesor učiteljske škole dr. Franjo Higy-Mandić. Kasnije je snimljeno još nekoliko takvih filmova o dječjim odmaralištima u Martinšćici i Kraljevici, o planinarenju i zimskim športovima ili tjelesnom odgoju mladeži.

Skupina filmova vezana je uz tematiku porodiljstva (*Svekrvin grijeh*, Chloupek, 1937.) i dječje njegu (*Dvije seke*, Brössler 1932., *Majčine pogreške plaćaju djeca*, Chloupek, 1939.) koja je važnost imala zbog velike smrtnosti djece u najranijoj dobi i majki nakon poroda, a bliski su joj i filmovi o socijalnoj skribi za djecu i odrasle (*Zapušteno dijete*, Širola, 1930., *Iz doma Kola domaćica*, Chloupek, 1938.).

Među filme o preventivnoj zaštiti zdravlja spadaju i filmovi o asanaciji sela i seoskih gospodarstava koji obuhvaćaju borbu protiv malarije isušivanjem tla (*Malaria*, Chloupek, 1933.), kontrolu vode i hrane, te izgradnju zdravih vodoci-pilišta i suvremenih vodovoda (*Vodovod Lobor*, Bazarov, 1931., *Asanacija sela*, Brössler, 1929.), higijensko uređenje gospodarskih zgrada i higijenu stanovanja (*Podizite silose*, 1936. i *Naše suvremeno selo*, Chloupek, 1937.). Ti filmovi prijelaz su prema filmovima namijenjenim unapređenju gospodarstva, jer se ne odnose samo na očuvanje zdravlja i razvijanje higijene, već nudaju i jedan suvremeniji i gospodarski učinkovitiji način uređenja seoskog života, što je bila jedna od osnovnih ideja socijalne medicine.

Polazeći od toga da do bitnih promjena zdravstvenog stanja pučanstva može doći tek podizanjem ekonomskog standarda siromašnih slojeva naroda, briga je vođena i o unapređenju gospodarstva. To potvrđuje i činjenica da je jedan od prvih filmova, crtani film *Martin u nebo*, *Martin iz neba* (Marjanović, 1928.) posvećen upravo prikazu suvremeno uređenog seoskog gospodarstva i uputama za njegovo vođenje. U ovoj skupini najveći broj naslova odnosi se na unapređenje poljoprivrednog gospodarstva. Dio tih filmova snimljen je na poticaj i u suradnji s poljoprivrednim odjeljenjem i vetrinarskom službom Savske banovine, koja je od 1927. godine osiguravala sredstva za snimanje promidžbenih filmova za ovu namjenu (*Asanacija sela*, Brössler *Državna pastuharna Kutjevo-Stančić*, 1934., *Naše maslinarstvo*, Chloupek, 1939.).

U nekoliko filmova pojedine sekvence posvećene su obrtu i industriji. Dijelom je obrt prikazan kao oblik tradicionalne djelatnosti koji se razvio na selu uz poljoprivredu (lončarstvo, tkanje, vezilaštvo), a dijelom je bio sastavnicom pro-



Bjesnoća (D. Chloupek, 1936.)

midžbe suvremenijih oblika rada, kao što je primjerice prikaz koristi od novih tkalačkih strojeva (tzv. brzotkaonika), koji su u to vrijeme uvođeni u domaćinstva.

Industrija je bila tek na rubu interesa snimatelja zdravstveno-edukativnih filmova. U grupi znanstvenopopularnih filmova usputno su prikazani industrijski objekti kao što je primjerice »munjara« na otoku Krku, tvornica maslinova ulja u filmu *Naše maslinarstvo* (1939.), solana u filmu o otoku Pagu (1932.). Nešto više prostora posvećeno je prikazu tekstilne tvornice Tivar u filmu *Varaždin* (1934.), u kojem su prikazani interijeri tvorničkih hala i rad ljudi za tekstilnim strojevima. Svega su tri naslova u cijelini posvećena industriji: na početku rada Škole snimljen je film *Željezara Sisak*, (1928.), a pred kraj *Proizvodnja lijekova u FNRJ* (1946.) i *Rudnik žive u Idriji* (1947.).

Posljednja skupina filmova koja se i kronološki u radu Škole najkasnije javlja su znanstvenomedicinski filmovi koje je snimio Aleksandar Gerasimov u suradnji s nekolicinom liječnika. Bili su to prvi vizualni dokumenti kirurških zahvata snimljeni filmskom kamerom u zagrebačkim bolnicama (*Luksacija kosti*, 1949., *Operacija meniskusa*, 1950., *Operacija pluća*, 1956.), koji su bili namijenjeni korištenju u nastavi Medicinskog fakulteta. Nažalost ovi uskostručni filmovi, samo su fragmentarno sačuvani (to se desilo i s medicinskim filmovima snimljenim kasnije, primjerice, u Nastavnom filmu), pa je teško o njima prikupiti nešto više podataka.

Kronološki ti filmovi nastajali su ovisno o sklonosti autora pojedinim temama i vanjskim društvenim i političkim (time i financijskim) uvjetima u kojima je Škola djelovala. Očita je različita dinamika snimanja filmova, kao i različita njihova tematska usmjerenost tijekom cijelog razdoblja filmskog dje-lovanja Škole. Tako je u prvih pet godina (od 1927.-1931.) godine snimljeno ukupno 53 filma (godišnji indeks 10. 6); u drugom sedmogodišnjem razdoblju (1932.-1938.) snimljena su 73 filma (indeks 10. 4); zatim slijedi nagli pad: u trećem sedmogodišnjem razdoblju (1939.-1945.) 18 filmova (indeks 2. 6); i posljednjem petnaestogodišnjem razdoblju (1946.-1960.) tek 18 filmova (indeks 1. 2).

Dramaturški oblici i filmski jezik filmova Škole narodnog zdravlja

O snimanju namjenskih filmova sami njihovi autori nisu ostavili vlastitih razmišljanja. Tako ne znamo koliko su bili vođeni utilitarnim, posve racionalnim razlozima primjenjujući filmski medij kao puko vizualno sredstvo, ili vođeni samom tehnikom nastajanja filmova, a koliko su pratili, znali i ulazili u mogućnosti izražavanja filmskim medijem i osim vizualne ilustracije zadane (ili odabrane) teme željeli postići i određene estetske rezultate, odnosno koliko je u tim filmovima prisutna želja za ostvarenjem medijalne estetike koju omogućuju pokretne slike. Jedino je Mladen Širola u članku *Film u službi higijenske propagande*, objavljenom u ljubljanskom časopisu *Ilustracija*, jednom rečenicom opisao svoje polazište u snimanju obrazovnog filma:

»Da bi filmovi bili što zanimljiviji, izabire se takav sadržaj, koji u okviru drame, komedije ili pripovijesti sadrži higijensku notu, koja je podcrtana i utisne se gledatelju u pamćenje.« (Širola, 1931. : 59)

Suvremeni filmski kritičari i recenzenti aktualnog filmskog repertoara kada bi i uočili ovu kinematografiju, zadržavali bi se na činjenici postojanja zdravstveno-ekspozicijskog filma (i činjenici utilitarne potrebe njegova postojanja), bez ulaženja u filmske, estetske osobine koje od tog filma nisu niti tražene. Tako ostajemo siromašniji za spoznaju o suvremenoj recepciji tih filmova koji su prikazivani i u javnim kinematografskim i na mnogobrojnim edukativnim projekcijama, te su mnogima bili prvi i često jedini doticaj s filmom.⁴⁴ Zabilježena je ostala tek jedna usputna, općenita i neobrazložena negativna ocjena ove filmske produkcije koju je u intervjuu za *Novu Evropu* izrekao slikar Jozo Kljaković:

»Filmovi našeg Prosvjetnog filma nemaju ništa zajedničkog sa prosvjetom – oni su naprosto skandalozni. Ovo vrijedi i za filmove Higijenskog zavoda.« (Mikac, 1935. : 277)

No, danas s višedenecijske distance i na ova filmska djela mogli bismo primijeniti konstataciju Northorpa Frya o povijesnoj recepciji popularne umjetnosti:

»Popularna umjetnost obično biva proglašena prostačkom od strane obrazovanih ljudi svoga doba; zatim, kako odrasta nov naraštaj, ona gubi naklonost svoje negdašnje publike; zatim se počinje stapati s melšom svjetlošću nečeg 'starinskog', te se obrazovani ljudi počinju zanimati za nju, i napslijetku poprima arhaično dostojanstvo primitivnosti.« (Frye, 1979. : 126)

Razvojno gledano, može se utvrditi različitost korištenja medijskih mogućnosti filma na početku filmske djelatnosti Škole i u njezinom kasnijem razdoblju. Karakteristična je otvorenost prema filmskim oblicima prvih godina (1927.-1931.) rada Škole. Već u prve dvije godine filmski autori okušali su se u sva tri filmska roda: dokumentarnom filmu (dokumentarnoj reportaži, kao što je film *Izmjena liječnika Lige naroda*, 1928.; filmskom žurnalu – *Slovenija, filmski žurnal*, 1927., ili dugometražnom dokumentarcu *U prirodu*, 1928.), filmovima snimanim tehnikom sjenki (Čarobnjaci, 1928.) i animiranim filmu (*Martin u nebo*, *Martin iz neba*, 1929.), te igranom filmu s profesionalnim glumcima (filmo-

vi Milana Marjanovića, Mladena Širole, Jozu Ivakiću, Kamila Brösslera). Iz ovoga početnog razvoja moglo bi se zaključiti da će filmska djelatnost Škole poći putem razvijanja igranog filma, koji će postati nositeljem željenih informacija kao što je to bio slučaj s dječjim filmovima Mladena Širole ili igranim filmovima *Birtija* (1929.) i *Grešnice* Jozu Ivakiću (1930.). Neki od tih filmova i svojom dužinom pretendiraju izjednačenju s kinematografskim, cijelovečernjim filmovima (dokumentarni film *U prirodu*, Milana Marjanovića (1928.), ili igrani film *Grešnice* Jozu Ivakića (1930.).

Zajednička značajka filmova prvoga razdoblja jest da su oni snimani kao animirani, dokumentarni ili igrani filmovi didaktičnog sadržaja, a ne kao usko obrazovni (instruktivni) filmovi. U nekim elementima (razrađeni sadržaj, posrednost didaktične poruke, profesionalni glumci) oni se približavaju tipu zabavnog filma (u onom smislu kako ga tumači Andrija Štampar ili Mirko Cerovac). Animirani film *Martin u nebo*, *Martin iz neba* (1928.), vedra je anegdota o putu u raj i povratku na zemlju u kojoj pouka (o savjesnom vođenju gospodarstva) nije prenaglašena, u kojem priča, fikcija, prevladava nad poukom. Crtež (Petar Papp) je karikaturalan, s jednoznačnom karakterizacijom likova, s pojedinim kadrovima u kojima su samo shematski nacrtani likovi u prvom planu, do kadrova u kojima je uz prvi plan bogato popunjena pozadina, dubina slike i u kojima se javljaju i detalji više usporednih događanja (dio filma je i toniran).

Slično je s dječjim filmom Mladena Širole snimljenim tehnikom sjenki *Camppek nevaljalac* (1929.), koji je u stvari razigrana, vizualno stilizirana vilinska priča o nepodopština neposlušna dječaka, a tek tekst u međunaslovima upozorava gledatelja na edukativnu namjeru autora.

U dječjem filmu Mladena Širole *Spas male Zorice* (1929.), provalče se elementi humora, u priči se mogu nazrijeti motivi potjere i prepoznavanja, a čitava priča je građena na opreci dobra i zla, na često korištenom motivu izgubljene sirote koja prelazi iz nepovoljnog u povoljniji socijalni položaj. Film *Pomoć u pravi čas* (1931.), pravi je film o školskoj djeci s glavnim dječjim likom, sa sporednim likovima učiteljice i roditelja, s djecom i odraslim statistima. Sadržajem to je priča o djetetu koje mora izostati iz škole radi bolesti, zapis je u prekidu prijateljstva s drugom djevojčicom zbog ne razumijevanja roditelja, rasplet u svladavanju prepreka, ponovnoj uspostavi prijateljstva i sretnom povratku u školu. Dakle, jedan red se poremetio (povod je bolest, ali s pozadini odnosa roditelja i djece), postoje prepreke koje treba svladati i zatim se ponovno uspostavlja red. Priča teče pravolinjski od uvoda preko jednostavnog zapleta do sretnog završetka.

U tim filmovima na razini vizualnog odvija se priča, koja je u pojedinim elementima vješto vizualno ispričana, međutim na razini teksta fikcija se prekida direktivnim zdravstveno-ekudativnim porukama-opomenama, koje su kratke, direktnе i imperativne. Potpuno u skladu s navedenim stajalištem Mladena Širole o obrazovnom filmu u koji treba ugraditi elemente sadržaja bliske djeci i voditi jednostavne zaplete tako, da usprkos naglašene poučnosti i često nepotrebno nalaženih pojedinih detalja, zadrže zanimljivost za male gledače.

datelje. No to je i pokazatelj da filmski jezik nije svladan u mjeri da bi bez intervencije drugog komunikacijskog sredstva sam sebi bio dovoljan.

Slično je i s filmovima Kamila Brösslera *Dva brata* (1931.) i *Zašto cijepimo djecu* (1934.), u kojima se autor (ili glavni lik) postavlja u ulogu sveznajućeg pripovjedača, a priče mu služe samo da ilustriraju i potvrde njegove konstatacije i upute. Filmovi Jozu Ivakića *Birtija* i *Grešnice* bogatiji su radnjom, javljaju se paralelni i međusobno isprepletene radnje, karakterizacija likova je izrazitija, pored glavnih, razrađeni su i sporedni likovi. U filmu *Birtija* (1929.), lik seoskog spletka (Robert Stein-Rozin) kao pokretača radnje potpuno je zaokružen i dobro odigran. Slično je s likom ucjenjivača u filmu *Grešnice* (Branislav Ivakić), likom supruga (Mato Grković) ili seoskog bekrije (Predrag Milanov), a tako je i s većinom prizora u kojima glumi Krunoslava Ebrić-Frlić (u oba ova, ali i u drugim filmovima), mlada glumica koja se najbolje snašla u novom mediju. Pojedine scene su do kraja izrađene: udvaranje na obali Save, noćni ljubavni susret, dramatične scene ucjene i otkrivanja prevare (u *Grešnicama*). Nažalost gluma je vrlo neujednačena, pa uz dobro odigrane prizore u cjelini sviše je nametljiva, patetična kao u filmovima snimanim tridesetak godina ranije. Dok je kod Širole scenografija pasivan element slike, ovdje – naročito kod Ivakića – scenografija i eksterijeri slavonske prirode postaju dijelom filmske radnje, pojačavaju njenu dramatičnost i stvaraju ambijentalni ugodaj primjeren priči.

U filmovima snimljenim tehnikom sjenki, autori scenografiju rješavaju crtežom. Poslije sve više prevladava prirodna scenerija s minimalnim intervencijama. Bogatija insenacija nalazi se jedino u filmu *Zašto cijepimo djecu* koji je snimljen u lijepom prostoru dvorca Maruševac i jedini je kostimirani film Škole narodnog zdravlja, snimljen dramaturgijom priče u priči. Uz uokvirujuću priču o dolasku liječnika u selo radi cijepljenja djece, umetnuta je pripovijest o dr. Jenneru pronalažcu cijepiva protiv boginja, s profesionalnim glumcima Predragom Milanovim i Krunoslavom Ebrić-Frlić.

Karakteristika je dramatiziranih filmova da su usmjereni vizualnoj ilustraciji priče, da su temeljeni na vanjskim manifestacijama likova, ne teže njihovu psihološkom nijansiranju, te ne izlaze iz okvira prikazivanja činjenica.

Filmovi su snimani nepokretnom kamerom na stativu što je utjecalo na izbor filmskih postupaka. Izmjena kadrova u ranim filmovima je rijetka, najčešći su opći (totali) i srednji planovi, dok su bliži i krupni planovi vrlo rijetki i u stvari samo iznimni. Karakteristike većine filmova Škole su: statična kamera, realistična slika, rijede slikovno povezivanje kadrova, prevladavajući totali, ravnomjeran odnos slike i teksta i komentar koji služi pokretanju radnje, čime u stvari film postaje samo vizualni pratilec teksta.

Vizualna oprema filmova dosta je raznovrsna, pa se u instruktivnim filmovima koriste crteži, sheme, dijagrami i različiti grafički materijal. U izboru dramaturških sredstava najčešće se koristi narator koji daje upute gledatelju, a povremeno se monološki komentar zamjenjuje intervjoum.

Film o vodi /sa 20 natpisa/

1/ Optika vode u prirodi

- Padaju kiše iz oblaka
tale se snijegovi
teku potoci
nastaju riječice
" jezera
" rijeke
rijekе ulaze u more
u morima se opet isparava i nastaju oblaci

2. voda ponire u dubinu
otud nastaju podzemne vode
vrela
arteški zdenci

3. Voda je neophodna za ljudski život i zdravlje

 - a/ za riće
 - b/ za kuhanje
 - c/ za pranje odjeće ^{sebe}
^{Mokoline}
 - d/ za kupanje
 - e/ za navodnjavanje
 - f/ za tvornice
 - g/ za gašenje vatre

4. Upotrebljena voda kao otpadna teče u rijeke i mora

5. U našim krškim krajevima voda se voda u cisternama kisnica se hvata i čuya u cisternama.

Vodnjak je Ijudi piće vodu iz lokava

Asanacija cisterna i lokva

je osobito važna za zdravlje naroda

6. Vrela treba ispravno kaptirati i zaštititi od zagadjenja

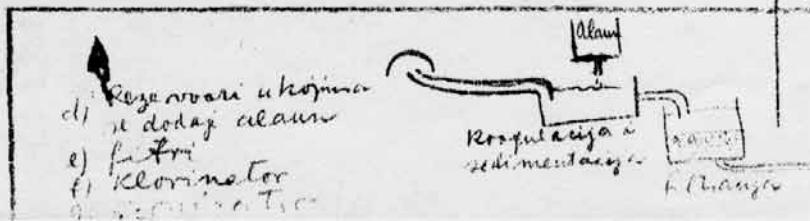
7. ~~Ukáčem křížku~~ Voda se lako
~~a~~ zagadí

- 8) Fluorescenjom se može dokazati tok podzemnih voda i put zagadjenja**

8. Bunari trebaju biti zaštićeni od zagadjenja

9. 41 Centralni vodovodi su najbolji vodoopskrbni objekti

- U svim se ljudima, koja nije u početku
dobra, kondicionira mora se postići
pd zato prolazi proces čišćenja



Faksimil stranice iz pripreme za snimanje filma Optok vode u prirodi (B. Cvjetasnović, 1952.)

Ipak, u kasnijim filmovima struktura filmova postaje složenija, vizualni jezik bogatiji i izražajniji, a slika samostalniji nositelj informacije. Primjer za tu složeniju strukturu može biti dokumentarni film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933.), koji se sastoji od 73 mutacije teksta i 118 kadrova slike (odnos 38% : 62%). Od 24 minute filma (bez najavice i odjave filma na koje otpada dalnjih 48 sekundi), na tekst otpada 6 minuta (25% vremena), a na sliku 18 minuta (75%). Iz odnosa izmjene tekst/slika vidljiva je superiornost slikovne grade, koja je još očitija u dinamici izmjene i povezivanju kadrova. Autori povezuju kadrove u cjeline bez prekidanja vizualne naracije i time postižu određeni ritam neometan tekstualnim kodom, što ovome filmu i daje posebnu uvjerenjivost i emotivnu punoću (tome treba pridodati da su i tekstualni prekidi likovno obrađeni, pa su prijelazi iz jednog koda u drugi umekšani time što se svaki izlazak iz pokretne slike nastavlja u statičnoj slici koja čini likovnu podlogu teksta).

Kulturološke i socijalne osnove filmova Škole narodnog zdravlja

Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja bila je dio njene javne društvene, obrazovne i kulturne djelatnosti, koja je nastajala u konkretnim uvjetima, te se ti filmovi mogu promatrati i u kontekstu ukupnih društvenih zbivanja i njihovih pojavnih oblika u Hrvatskoj kulturi toga doba. Poznavanje toga konteksta povijesnog razdoblja u kojem se filmska produkcija razvila, u mnogome je može objasniti, ili kako razmatrajući polazišta povijesne kritike kaže Northrop Frye: »...s čisto povijesnog stajališta, kulturne pojave valja čitati u njihovu vlastitu kontekst bez primjese suvremenosti.« (Frye, 1979. : 37)

Dvadesete godine, godine početka filmske djelatnosti Škole, a zatim i sljedeći decenij, bili su vrlo zanimljivi zbog brzine promjena i bogatstva ideja koje karakteriziraju to razdoblje. U poratnom razdoblju dolazi do ubrzanog porasta gradova i jačanja svih oblika gospodarskih djelatnosti vezanih za razvoj industrije i industrijskog društva. Miran predratni Zagreb pretvara se u dinamično gospodarsko i kulturno središte, sa svim popratnim pojavama koje prate takav brzi rast. Jačaju oblici gradske kulture. Kazališni život u kojem dominiraju Julije Benešić i Branko Gavella, obogatit će se još dvjema kazališnim zgradama (na Tuškancu 1923. i Malo kazalište u Frankopanskoj 1929.). Uz dramu i operu stvara se nacionalni balet, sve širo popularnost dobiva opereta, a kavane i kinodvorane postaju mjesta rađanja zagrebačkog kabareta. Početkom dvadesetih godina osnovano je Marionetsko kazalište, a 1923. godine uz njega i Umjetnički klub marionetsko kazalište koje okuplja niz mladih avangardnih umjetnika. To širenje kazališta na dječji uzrast očituje se i u stvaranju posebnih dječjih grupa i predstava u kazalištu, koje vode Stanko Tomašić, Mladen Širola i Tito Strozzi. U umjetnosti prevladava ekspresionizam koji svoje početke ima u ratnim godinama, ali se uz njega javljaju novi umjetnički pravci, kao primjerice kratkotrajni zenitizam i dadaizam, te značajniji i dugotrajniji novi objektivizam ili nova stvarnost okrenuta socijalnim pitanjima. U književnost ulazi niz novih imena osjetljivih na suvremena europska umjetnička kreta-

nja koja nalaze odjeka u književnoj produkciji, stvarajući hrvatski avangardni krug mladih umjetnika koji su otvoreni i prema nekonvencionalnim oblicima umjetničkog izražavanja. U krugu tih suvremenih kretanja dijelom se nalazi i hrvatski film koji do 1925. godine pokušava održati hrvatsku nacionalnu produkciju. U to doba još djeluje filmsko poduzeće Jugoslavija d. d., filmskim snimanjem započinje Stela film, a razdoblje završava realizacijom filmskog projekta Tita Strozzi (1925.), prvoga filma koji je nastao na osnovi odredene umjetničke koncepcije koja umjetnost povezuje sa suvremenim industrijskim dobom. O toj sintezi tehnike i umjetnosti prvi u nas govori Kalman Mesarić prilikom premijere filma *Dvorovi u samoći*:

»Taj spoj dviju oprečnih životnih pojava i potreba: umjetnosti i industrije, može da se postigne jedino u savršeno konstruktivnoj umjetnosti za oko, koja se zove film. Film je industrija oplodjena zrnom umjetničkog stvaranja. Ako vrijeme ne donese nova otkrića na polju sinteze tehnike i stvaranja, onda je film jedina industrija, koja ima svoj umjetnički rezon.« (Mesarić, 1925. : 242)

Osim širine i zamaha koju imaju kulturne pojave toga doba pojedini njeni pravci razvijaju se u međusobnoj opreci. S jedne strane razvijaju se tipični oblici gradske kulture, avangardni pokreti koji slijede nove tendencije u svjetskoj umjetnosti (ekspresionizam, dadaizam, zenitizam), dok jedan krug autora vodi borbu za otkrivanje vlastitog identiteta i vraćanju korijenima nacionalne umjetnosti. O tome književni pjesničar Slavko Ježić kaže:

»Protiv umjetnog primitivizma, kao i protiv čitave negativne, nihilističke 'asfaltne literature' (koja ide samo za tim, da zadovolji senzaciju željnu publiku velegradskog asfalta), stala se dizati opozicija još novije generacije, kojoj je ideal *procisceni realizam*. Taj pozitivni *neorealizam* teži za umjetnošću, koja bi se svestra odgovornosti prema narodnoj zajednici, ozbiljno zabavila problemima sadašnjice; nije joj cilj da vrši žučljivu kritiku suvremenih prilika, nego da nađe duboku unutarnju vezu pjesnika s njegovim narodom, i da narodu pomogne u traženju njegove bitnosti i poviestne zadaće; a uz to da obradi sva glavna pitanja, koja su briga suvremenog čovjeka.« (Ježić, 1944. : 400-401)

Pojavu neorealizma Ljubomir Maraković stavљa u razdoblje poslije 1925. godine nazivajući ga moderni objektivizam ili, prema njemačkoj formuli, nova stvarnost čija je karakteristika okrenutost socijalnim problemima:

»Kad je već promašena socijalna revolucija u najboljem času političke i socijalne nekonsolidiranosti u prvim poratnim godinama, onda se stvara atmosfera nezadovoljstva i muklog revolta insistiranjem na socijalnoj stvarnosti... Moderni objektivizam znači, nakon razočaranja revolucionarne epohе ulaženje u stvarnost onaku kakva je, s iskustvima svih tih eksplozivnih i katastrofalnih kriza, sa superiornoču diskrette resignacije ili preobražene životne mudrosti, iskrenosti koja... ne skrivajući materijal iza načičkanih fasada lažne renesanse ili često puerilne Secesije, iznosi svoje teške krize i svoje duboke bolove onake kakvi jesu, sa nadmoćnim odjegovom unutarnje vedrine ili s laganim osmehom ironije

koja je mnogo toga vidjela i čula, a vidjet će i čut će još mnogo toga.« (Maraković, 1935. : 132)

Nova stvarnost jednako privlači i »desne« i »lijeve« i komuniste i nacionaliste, kako kaže Maraković, a »najdragocjenija tekovina toga vremena bez sumnje je opće nastojanje, da se što više približi narodu... Lirika vrvi od asfaltne poezije, od samilosti za periferiju, od zanosa za selo...« (Maraković, 1935. : 133)

U složenome procesu modernizacije koji je svjetski rat samo ubrzao, gubio se dotadašnji poredak vrijednosti, nestajala je tradicionalna kultura i jačala kriza identiteta. Ta kriza najjače se osjećala na selu (koje je obuhvaćalo najveći dio hrvatske populacije) u kojem je modernizacija s nizom novina dočekivana sa sumnjom i odbijanjem, a na gospodarskom planu dovodila do njegova siromašenja i gubitka vlastite egzistencije. U političkom životu uspostavljanje tog narušenog identiteta i izlaska iz krize pokušao je prevladati pokret braće Radića, koji je svojim pragmatičnim pristupom, na temelju izmirenja društvenih suprotnosti staleža, nastojao vratiti seljacima poljuljano samopouzdanje i od seljaka načinuti djelatni društveni, politički i gospodarski subjekt. Pri tome se seljački politički pokret nalazio

»...pred izvanredno složenim zadatkom: kako pridobiti masu stanovništva koja se našla u zamahu procesa društvenih promjena, u kojima se uglavnom ne snalazi, i zapravo tradicionalno seljački, svaku promjenu dočekuje sa sumnjom i izbjegava je, a u poboljšanje ne vjeruje, da voljno prihvati i postane sudionikom tih promjena.« (Leček, 1995. : 117-118)

Jedan od načina djelovanja HSS-a u nastojanju bezbolnijeg uključivanja sela u moderno društvo, bio je snažno kulturno-prosvjetno djelovanje putem *Seljačke slike*, otvaranjem tečajeva za nepismene, predavanjima, osnivanjem pjevačkih zborova, knjižnica, čitaonica i zadruga. U urbanim sredinama to obraćanje korijenima naroda, odrazilo se naročito početkom 30-ih godina kada se javlja čitav književni pokret okrenut hrvatskom selu (rane ličke pripovijesti Mile Budaka *Pod gorom*, 1930., *Razpeće*, 1931., *Na ponorima*, 1932., *Opanci dida Vidurine*, 1933., djela Luke Perkovića, Antuna Bonifačića, Alije Nametka, Mile Miholjevića, Jozu Ivakiću i širenje socijalne gradske i seoske tematike u književnim i likovnim djelima). Potiče se i proučava izvorni seljački umjetnički izraz od narodne umjetnosti, do vrednovanja tradicionalnih oblika upotrebnih predmeta, običaja i načina života. Na selu se javlja niz samoukih seljaka-književnika (Ivan Softa, Mihovil Pavlek Miškina i dr.), s jakim socijalnim porukama.

Na polju likovnih umjetnosti ovo se približavanje selu i seoskom izvornom izrazu ogleda primjerice u zanimanju Ljube Babića za izvorni seoski likovni izraz, no do punog izražaja dolazi osnivanjem grupe *Zemlja* koja u svome manifestu povodom prve izložbe 1929. godine naglašava:

»Treba živjeti životom svoga doba. Treba stavarati u duhu svoga doba. Suvremeni život prožet je socijalnim idejama, i pitanja kolektiva su dominantna.« (Likovna enciklopedija, IV/610)

Grupa nastoji stvoriti specifičan likovni izraz oslonom na pučku jednostavnost i naraciju, a u likovne sadržaje uvodi motive sa sela i gradske periferije (1932. godine ostvaruje grupa i zasebne cjeline *Kuća i život* i 1934. godine cjelinu *Selo* u okviru svojih izložbi). Na području glazbe zanimanje za narodnu umjetnost okrunjeno je primjerice 1934. godine nastankom najpopularnije hrvatske opere *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca koja u potpunosti afirmira glazbeno tradicijsko naslijeđe.

Ta kulturna djelatnost ima neke zajedničke karakteristike koje izviru iz ideologije braće Radića. Uz izrazitu socijalnu notu, ona se temelji na antiintelektualističkom pristupu i dihotomiji civilizacije, kao nečem stranom što dovodi do distorzije tradicionalnog života i kulture koja je prema Rudolfu Hercegu »skup materijalnih (tjelesnih) i duševnih dobara, koje služe osiguranju, olakšanju poljepšanju i oplemenjenju ljudskoga života« Pri tome ideolozi seljačkog pokreta pripisuju kulturi unutarnje vrijednosti: moralnost, radišnost, zajedništvo, nacionalni duh, umjetničko nadahnuće, koje modernoj gradskoj civilizaciji nedostaju. Međutim, civilizacija nije samo zlo, nego je u njenoj moći da olakša rad i omogući ugodniji život. (Leček, 1995. : 106)

Očito je hrvatski socijalnomedicinski pokret dobio poticaj od takve političke i kulturne orientacije i postao njegovim komplementarnim dijelom, što potvrđuje primjerice i praktična politika Oblasne skupštine zagrebačke (s apsolutnom većinom HSS-a) u vrijeme kratkotrajne samouprave (1927.-1929. godina) prije uvođenja diktature, kao i suradnja Stjepana Radića s Andrijom Štamparom u provođenju mjera zdravstvene politike.

Socijalnozdravstveni program koji je provodila Škola narodnog zdravlja putem namjenskih filmova uklapa se u svjetonazor prema kojemu se selo treba otvoriti prema vanjskom svijetu, usvojiti novovjeku koncepciju razvoja uz zadržavanje pozitivnih tradicionalnih oblika svoga života u obitelji i zajednici. Svi filmovi Škole namijenjeni upravo selu promiču tradicionalnu moralnost i poštovanje, ističu radišnost i zajedništvo u svladavanju prepreka, međusobno pomaganje bez čega nema napretka selo. U nekim filmovima dolazi do izražaja opreka između pokvarenosti gradske civilizacije (stranog svijeta) i poštovanja hrvatskog selo (*Dobro za zlo*, Chloupek, 1936.) – u kojem bolest i zlo donosi »gastarbeiter«, povratnik iz inozemstva; u filmovima Jozu Ivakiću negativni likovi – spletkar u *Birtiji* (1929.) i ucjenjivač u *Grešnicama* (1930.) odjeveni su u gradsko odijelo, dok su ostali u narodnoj nošnji; a negdje na rubu implicitna je opreka grad – selo i u filmovima o alkoholizmu).

U nizu filmova snimljeni su predmeti tradicionalnog seoskog obrta, svakodnevni uporabni predmeti, seoski običaji i običci folklorne umjetnosti kao nešto što je vrijedno i svojstveno selu, što treba cijeniti kao svoje i autohtono, a ne odbaciti zbog dolaska novog, jer novo ima vrijednost jedino kad se nadograđuje na tradiciju, kad se u nju uklapa, a ne kad je ruši. Zajednički život i rad najviše dolazi do izražaja u filmu *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi Drage Chloupeka* (1933.) u kojem uvodna napomena o nezdravom i nehigijenskom ži-

votu seoskih zadruga s kraja 19. stoljeća nema potvrde u emocijama koje pobuđuje sam film.

I program znanstvenopopularnih filmova odgovara težnji stvaranja svijesti o nacionalnome i povijesnom zajedništvu koja je u temeljima Radićeve ideologije, pa se u to uklapaju i spomenuti inserti filmova u kojima su snimljeni kulturni i povijesni spomenici kao izraz zajedničke kulture i prošlosti, nekadašnje opće, narodne kulture.

Način snimanja filmova također prati razvoj odnosa prema narodnoj umjetnosti. U početku filmske djelatnosti, filmski kritičar i književnik Milan Marjanović izvore će tražiti u kazalištu i književnosti. Dva su polazišta: hrvatsko kazalište koje njeguje dramski repertoar čije ishodište je u interpretaciji seoskog života i tu nije slučajno odabran Jozo Ivakić, afirmirani pisac djela iz slavonskog seljačkog života; drugi je dječje kazalište, marionetsko kazalište u kojem se kao pokretnički autor afirmirao Mladen Širola (dodatajmo ovdje i socijalnog pedagoga Kamila Brösslera, sljedbenika etičkog pedagoškog pokreta Marka Vidovića, koji svojim pedagoškim znanjem i praktičnim iskustvom u radu na selu postaje i autor i organizator filmske proizvodnje). Iz toga opredjeljenja proisteći će prvi filmovi s profesionalnim glumcima, scenaristima i redateljima. No nakon 1930. godine (a naročito nakon dolaska liječnika Drage Chloupeka), sudjelovanje profesionalnih autora i izvođača sve je rijede. Dogodilo se nešto slično kao i u književnosti i slikarstvu gdje se sami seljaci javljaju svojim djelima. Ili kako Mijo Stuparić piše povodom Miškinine knjige *Za svojom zvijezdom* 1926. godine:

»...zašto da mi uvijek slušamo i čitamo tuđe prodike! Ta mi smo već od davno, a osobito za rata i poslije svjetske nesreće mnogo toga proživjeli, mnogo iskusili i propatili; mi imamo svoje doživljaje i svoje boli i osjećaje – svoje poglede na svijet, pa zašto da mi to sami ne iznesemo na papir, zašto da se mi međusobno ne razgovaramo – bez posrednika?« (Lekćek, 1995. : 107)

Tako i u Školi prevladava mišljenje da umjesto u studiju treba snimati u izvornom seljačkom ambijentu, umjesto da profesionalni glumci predstavljaju seljake, oni sami mogu predstaviti sebe i biti uvjerljiviji, istinitiji gledateljima.

Sličan je to proces, kao i jačanje kulturnoumjetničke djelatnosti sela i izlazak pojedinaca i grupa na javnu kulturnu scenu u brojnim manifestacijama seljačke kulture, kao što su bili Prosvjetni dani, Marunovi dani ili godišnje seljačke, folklorne smotre. Time namjenski zdravstveno-ekdukativni filmovi ulaze u krug utilitarne kulturne djelatnosti kojoj je cilj integracija hrvatskog sela u suvremene društvene uvjete. Oni pored instruktivno-zdravstvenih uputa sadrže u sebi socijalne elemente brige za poboljšanje materijalnog stanja seoskog gospodarstva, upoznaju gledatelje s načinom života, etnografskim osobitostima i kulturnim spomenicima pojedinih, geografski (i politički) odijeljenih dijelova zajednice kojoj se obraćaju. Pri tome koriste mogućnosti jednostavnog vlastitog izraza seljaka kroz više ili manje dramatizirane sadržaje filmova, a time se posredno u seoskim sredinama stvara određena povezanost s modernim medijem.

Bilješke

- 1 Prvi internacionalni kongres za kinematografiju, *Obzor* br. 149 od 6. lipnja 1926., str. 192.
- 2 Institut je imao vlastitu projekcijsku dvoranu, opremljenu projektorm tvrtke Zeiss Ikon i, kasnije, tonskom opremom proizvodnje Western Electric Co., te biblioteku i hemeroteku. Godine 1930. Institut je primao 742 naslova novina i časopisa iz 40 zemalja Europe, Azije, Afrike, Sjeverne i Južne Amerike. Biblioteka je imala 150 knjiga i brošura, te 30 godišnjaka i kataloga koji su se odnosili na kinematografiju (*Die Internationale Lehrfilmschau*, travanj 1930., str. 483.)
Od hrvatskih filmskih časopisa u Institut je stizao časopis *Filmska revija*, Aleksandra Aranickog (prema bilješci u *Filmskoj reviji* br. 12 od 15. studenog 1934.).
- 3 Kongres naučnog filma u Haagu, *Filmske novosti* 14/1928.
- 4 *Filmska revija* br. 1/1928.
- 5 Luce je proizvela niz filmova namijenjenih unapredjenju poljoprivrede, zdravstvenoj zaštiti i dr., ali je naročito od 1929. godine (kada je postala isključivi snimatelj državnih i poludržavnih manifestacija), sve više snimala promidžbene filmove (uključujući i filmske novosti), uključujući se potpuno u mehanizam fašističke ideološke propagande.
- 6 *Filmska revija*, br. 13/1928.
- 7 Prijevod knjige Edgara Dalea: *Audi vizualne metode u nastavi*, New York 1954., objavio je (60-ih godina) Zavod za unapredjenje školstva NR Hrvatske, kao šapirografirani priručnik za nastavnike.
- 8 *Die Internationale Lehrfilmschau*, travanj 1930.
- 9 Osim međunarodnih i nacionalnih instituta koji se bave proučavanjem filma i kinematografije (Berlin – Institut für Filmwissenschaft, 1926.; Rim 1928., Bruxelles i Pariz 1932., London 1933., New York 1935.), osnivaju se i filmske škole. Prva filmska škola osnovana je već 1919. godine u Moskvi (VGIK). Prema podacima iz filmskog časopisa *Hrvatski slikopis*, 1921. godine otvorena je Deutsche Filmschule u Münchenu, a 1938. Njemačka slikopisna akademija u Berlinu (sa znanstvenim zavodom za kulturni slikopis i tri fakulteta: umjetničkim, tehničkim i trgovačkim). U Parizu je 1944. godine osnovana trogodišnja Visoka škola za slikopisni studij – Institut des Hautes Etudes Cinematographiques – prva škola te vrste u Europi. Školu je vodio redatelj Marcel l'Herbier, a predavači su bili profesori s College de France i Sorbonne (Preporod francuzkog slikopisa, *Hrvatski slikopis*, godište III., broj 4, od 1. travnja 1944., str. 21). Prema istom izvoru, do 1938. godine na njemačkim sveučilištima predano je oko 200 disertacija s područja slikopisa.
- 10 *Internationale Lehrfilmschau*, travanj 1930., str. 499.
- 11 Hrvatski državni arhiv, Fond MNP sv. III. (33-932), (421), dopis br. 180/1923 od 16. 02. 1923.
- 12 Hrvatski državni arhiv, Fond MNP SV. III. (33-932), (421), dopisi broj 2113 od 31. ožujka 1926. i br. 677 od 2. rujna 1926.
Ugovor su u ime Oblasnog odbora Crvenog križa potpisali Vladoje Dukat i Marcel Kolin.
- 13 *Spomenica dječače, mješovite i šegrtske škole, Kaptol 1922.-1944.*, Povijesni arhiv Zagreba, Š17/B28, izvještaji za šk. godinu 1925./1926. i 1926./1927.
- 14 Hrvatski državni arhiv, Fond MNP sv. III. (33-932), (421), dopis br. 71862/1930.
- 15 Katalog Pathé filmova 9. 5 mm, Kinofot 1931./1932., u zbirci filmske dokumentacije Hrvatske kinoteke;
- 16 Mijo Filajdić u stvari ovdje pokazuje solidno poznавanje vizualnih pomagala koja omogućavaju razne vrste projekcija, svrstavajući ih redom od dijafilma (skioptikon), stereofotografija (stereoskop), projiciranih slika (projektor), projekcija mikroskopskih snimaka (megaskop) i na kraju pokretnih slika (kino)
- 17 O tome svjedoči i sačuvani dokumentarni film snimljen tridesetih godina o osnivaču Prehrane Aleksandru Šandoru, u kojem su snimljeni prizori takve javne kuhinje za sirotinju na terasi današnjeg kina u Tuškanu.
- 18 H. Hess, G. Grosz, Studio Vista, London, 1974., str. 80 – citirano iz: Vera Horvat-Pintarić, *Od kiča do vječnosti* (poglavlje: *Fašizam i kultura*), CDD, Zagreb, 1979., str. 97.
- 19 Inspektorat narodnog zdravlja bio je odjel Zemaljske vlade za Hrvatsku i Slavoniju (poslije Pokrajinska vlada), koja je nastavila djelovanje u prije-laznom razdoblju nakon sloma Austro-Ugarske monarhije, sve do podjele Kraljevine SHS na oblasti (1924.), kada nestaje (nakon prestanka rada Hrvatskog sabora) kao posljednji oblik hrvatske samostalnosti koji je stoljećima postojao u okviru različitih državnopravnih saveza Hrvatske s drugim zemljama srednje Europe.
- 20 *Obzor* br. 14 od 15. siječnja 1924.;
- 21 *Obzor*, 308, 15. studenog 1924.;
- 22 Dr. Curt Thomalla bio je filmski referent središnje Njemačke ustanove za higijensko prosvjećivanje naroda (Reichsausschuss).
- 23 *Obzor* br. 66, od 09. 03. 1927.;
Treba napomenuti da je u stručnim krugovima i građanstvu vladao i određeni oprez prema ovim filmovima prikazanim u kinematografiama, jer je u to vrijeme postojala i proizvodnja lažnih medicinskih ili obrazovnih filmova koji su koristeći se plaštom znanosti pokušavali nadmudriti stroge eudorene norme cenzure toga vremena.
- 24 Takav je, uostalom, bio i navedeni film Rudolfa Biebracha, njemačkog redatelja i karakternog glumca (1866.-1938.), poznatijeg inače po režiji niza igranih filmova u razdoblju nijemog filma u kojima je najčešće nastupala glumica Henny Porten.
- 25 *Obzor* br. 102, od 14. 04. 1927.;
- 26 *Obzor* br. 125 od 09. 05. 1924.;
Film *Život u dječjem domu* snimilo je poduzeće Balkan film zavod za filmsku industriju, Alfreda i Lea Müllera u suradnji s Udrugom hrvatskih učiteljica. Film, koji nije sačuvan, prikazan je 9., 10. i 11. svibnja 1924. godine u Balkan kinu (danasa Europa kino u Zagrebu).

U to je doba voditelj filmskog laboratorija i snimatelj poduzeća Balkan film bio Viktor Rybak, pa se sa sigurnošću može tvrditi da je ovaj snimatelj Strozijeva filma *Dvorovi u samoći* (1925. godine), bio i snimatelj filma o zagrebačkom dječjem domu.

- 26 *Prosvjetni kinematografi Podmlatka Crvenog krsta*, Biblioteka Oblasnog odbora Crvenog krsta, kino-prosvjetna sekcija, svezak br. 5., Zagreb, 1926., str. 3-5;
- 27 *Prosvjetni kinematografi podmlatka Crvenog krsta*, nav. izd., str. 6-7;
- 28 *Prosvjetni kinematografi Podmlatka crvenog krsta*, nav. izd., str. 12;
- 29 *Film*, I. br. 4/1925., str. 9;
- 30 *Film*, god. II. broj 3, od 17. 01. 1926., str. 11;
- Rezultat ovih aktivnosti bilo je i ranije spomenuto sudjelovanje Oblasnog odbora Crvenog križa u otvaranju školskog kinematografa donjogradskih gimnazija.
- 31 *Obzor*, 263, Zagreb, 30. 9. 1924.;
- 32 Izvještaj Škole narodnog zdravlja Državnoj filmskoj centrali od 6. lipnja 1934. (Dokumentacija Škole narodnog zdravlja u Hrvatskoj kinoteci).
- 33 Arhiv Hrvatske, fond Higijenski zavod sa Školom narodnog zdravlja, kutija 1. br, 210/1927.;
- 34 Hrvatski državni arhiv, fond Higijenski zavod sa Školom narodnog zdravlja, kut. 2, br. 345, 346 i 1053/1927.;
- 35 Hrvatski državni arhiv, fond Higijenski zavod sa Školom narodnog zdravlja, kut. 2, br. 306/1927. (jezik se odnosi na jezik međuteksta);
- 36 Hrvatski državni arhiv, Inspektorat narodnog zdravlja, kut. 68, br. 1447/1926.
- 37 *Solin i njegove iskopine* / Jugoslavija film d. d. : 1926. – autor i snimatelj Stanislav Noworyta.
- Film je sačuvan i pohranjen u Hrvatskoj kinoteci.
- 38 Škola narodnog zdravlja nije bila dužna tražiti odobrenje za prikazivanje svojih filmova u sklopu vlastite edukativne djelatnosti, a do donošenja filmskog zakona 1931. godine niti cenzurnu dozvolu za prikazivanje u javnim kinematografima. I kasnije ova je ustanova imala olakšice, pa je bila oslobođena plaćanja propisane takse za cenzurni pregled svojih filmova.
- 39 Arhiv Hrvatske, Higijenski zavod sa Školom narodnog zdravlja, kut. 1, br. 380 i 396/1927.
- 40 Gerasimovljevu tonsku filmsku kameru (danas pohranjenu u muzejskoj zbirci Hrvatske kinoteke), kao i mogućnosti laboratorija za obradu tonskog filma, mnogo više koristilo je kasnije poduzeće Zora, zavod za nacionalno edukativni film (1935.-1941.), te Ravnateljstvo za film, 1941. godine, prije uređenja vlastitog laboratorija u Hrvatskom slikopisu.
- 41 Administrativnom podjelom Kraljevine SHS na oblasti (1925.), odnosno banovine (1929.), Hrvatska je nacionalno razjedinjena. Zagrebačka oblast, koja je obuhvaćala središnju Hrvatsku sa Zagrebom, i dalje je, međutim, imala utjecaja na cijelo područje Hrvatske, pa i na dio Bosne i Hercegovine, a Hrvatska seljačka stranka, koja je imala apsolutnu većinu u oblasnoj skupštini, organizirala je više akcija u kojoj su sudjelovale sve oblasti na području današnje Hrvatske i Bosne i Hercegovine. Savska banovina obuhvatila je veći dio današnjeg prostora Hrvatske i svojom veličinom i gospodarskom snagom imala također određenog utjecaja i na dijelove povijesnog hrvatskog prostora koji su upravnom podjelom izdvojeni u druge banovine. U Savskoj banovini bilo je sjedište Higijenskog zavoda i Škole narodnog zdravlja (sa zajedničkim ravnateljem) koji imaju vodeću ulogu u organiziranju zdravstva, a mnogobrojne zdravstvenoekdukativne akcije odvijaju se na području čitave Hrvatske i Bosne i Hercegovine. U proizvodnji namjenskog filma, primjerice, film *Naše maslinarstvo* (1939.) zajednički su financirale Savska i Primorska banovina.
- 42 Zakonska odedba o djelokrugu Zdravstvenog zavoda u Zagrebu u kojoj je člankom 10 ureden status filmske djelatnosti: »Slikopisi poučnog sadržaja, koje izrađuje Zavod, moraju se prikazivati u svim školama i u prosvjetnim ustanovama. Svi takvi slikopisi dobivaju bezplatno cenzurnu knjižicu. Privatni kinematografi dužni su od vremena do vremena prikazivati slikopise zdravstvenog sadržaja.« (Đorđević, 1933.)
- 43 Odluka Komiteta za kinematografiju i dopis sekretara Komiteta za zaštitu narodnog zdravlja iz Beograda o razlozima zabrane (»nedostaci u socijalnom, političkom, umjetničkom, ili posve medicinskom tj. stručnom pogledu«). (Dokument u Hrvatskoj kinoteci, Fond Škole narodnog zdravlja, prateća dokumentacija)
- 44 Prema podacima u Filmskom godišnjaku za 1933. godinu, u razdoblju od 1928.-1931. godine održano je 11. 771 predavanje pred 1. 254. 160 gledatelja uz projekciju 1. 257. 945 m filma. (Đorđević, 1933. : 99-100). Aleksandar Gerasimov u svome opisu filmske djelatnosti Škole navodi da je za tridesetak godina (koliko je ta djelatnost trajala) u fotofilmskom laboratoriju Škole narodnog zdravlja snimljeno i obrađeno preko 165 originalnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova koje je samo do 1940. godine gledalo oko 25.000.000 ljudi. (Gerasimov, 1961. : 106).

Literatura

- ***: Preporod francuzkog slikopisa, *Hrvatski slikopis*, godište III., broj 4/1944.
- ***: Prvi internacionalni kongres za kinematografiju, *Obzor* br. 149 od 6. lipnja 1926.
- Celli, Anna: Der Film im Kampf gegen Malaria, *Internationale Lehrfilmschau*, svibanj 1930.
- Chodzko, W.: *Die Zentren der Hygiene in Polen*, *Internationale Lehrfilmschau*, svibanj 1930.
- Czeczon-Gawrak, Zbigniew: Istorija filmske teorije do 1945. (Zarys dziejow teorii filmu pierwszego piedziesieciecia wieku 1895-1945), Institut za film, Beograd, 1984.
- Demarin, Mate: Liga naroda i uzgojna kinematografija, *Napredak* tečaj 68. br. 3-4, studeni/prosinac 1927.
- Dobrinčić, Vjeko: Nekoliko podataka o početima kinematografije kod nas, *Filmska revija* 3-5, Zagreb 1950.
- Dokumentacija Škole narodnog zdravlja, Hrvatski državni arhiv-Hrvatska kinoteka, Zagreb
- Filajdić, Mijo: Načelo zornosti i vrijednost kina u obučavanju, *Napredak*, tečaj 67., br. 6-7 i 8-9/1927.
- Filmska enciklopedija (ur. Ante Peterlić), JLZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1986.-1990.
- Filmski godišnjak 1933. (ur. Vojin M. Đorđević), Beograd, 1933. Đorđević, Vojin:
- Frye, Northrop: Anatomija kritike, četiri eseja, Naprijed, Zagreb 1979. (izvorno izdanje 1957.)
- Gerasimov, Aleksandar: Foto-filmski laboratorij Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar«, *Zdravstvene novine* 9-10, Zagreb 1961.
- Higijenski zavod sa Školom narodnog zdravlja, Hrvatski državni arhiv-Hrvatska kinoteka, Zagreb
- Horvat-Pintarić, Vera: Od kiča do vječnosti, CDD, Zagreb, 1979.
- Inspektorat narodnog zdravlja, Hrvatski državni arhiv, Zagreb
- Izvori za povijest filma, Hrvatski državni arhiv-Hrvatska Kinoteka, Zagreb
- Ježić, Slavko: Hrvatska književnost od početaka do danas, 1100.-1941., Naklada Velzek, Zagreb, 1944.
- Katalog Pathé filmova 9. 5 mm, Kinofot 1931./1932.
- Kolar-Dimitrijević, Mira: Radićev sabor 1927.-1928. Zapisnici Oblasne skupštine Zagrebačke oblasti, Školska knjiga / Arhiv Hrvatske, Zagreb, 1993.
- Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, Carl Hans Verlag, München-Wien, 1992.
- Leček, Suzana: Između izvornog i novog – Seljačka sloga do 1929. godine, *Etnološka tribina* br. 18/1995.
- Likovna enciklopedija I.-IV., JLZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1959.-1966.
- M. V. H.: In der Schweiz, *Film für alle. Monatschrift für Amateurkinematographie*, 6/1933.
- Madsen, Roy Paul: The impact of Film, Macmillan Publishing Co., New York-London, 1973.
- Majcen, Vjekoslav: Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar, Hrvatski državni arhiv, Zagreb, 1995.
- Maraković, Ljubomir: Hrvatska književnost u XX. vijeku, *Obzor*, Spomen-knjiga 1860.-1935., Zagreb 1935.
- Mesarić, Kalman: Tendence domaćeg filma, *Hrvatska pozornica* br. 14 od 25. 12. 1925.
- Mikac, Marijan (M. M.): Razgovori o filmu, *Nova Europa*, knjiga 18., broj 8, od 26. kolovoza 1935.
- Ministarstvo narodne prosvjete (MNP), Hrvatski državni arhiv, Zagreb
- Pokrajinska uprava – prosvjeta, kazala, Hrvatski državni arhiv, Zagreb
- Prosvjetni kinematografi Podmlatka Crvenog krsta, Biblioteka Oblasnog odbora Crvenog krsta, kino-prosvjetna sekcija, svezak br. 5., Zagreb, 1926.
- Royon, F.: Das Rote Kreuz und die Volkserziehung zur Hygiene durch den Film, *Internationale Lehrfilmschau*, svibanj, 1930.
- Schmidt, Ulf: Der medizinische Film in der historischen Forschung, *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, 1 – 1995. (3. Jahrgang)
- Schober, Eugen: Der Lehrfilm in Österreich, *Die Internationale Lehrfilmschau*, travanj 1930.
- Spomenica dječačke, mješovite i šegrtske škole, Kaptol 1922.-1944., Povijesni arhiv Zagreb
- Širola, Mladen: *Film u službi higijenske propagande*, *Ilustracija*, III. br. 2/1931.
- Školska spomenica za Djevojačku nižu pučku školu na Kaptolu, Povijesni arhiv Zagreb
- Štampar, Andrija: Deset godina unapravljanja narodnog zdravlja, Tisak Zaklade Narodnih novina u Zagrebu, Zagreb, 1934.
- Štampar, Andrija: Socijalna medicina, Izdanje Instituta za socijalnu medicinu, Zagreb, 1925.
- Thomalla, Curt: Der Film in Dienste der laendlichen Gesundheitspflege in Deutschland, *Internationale Lehrfilmschau*, svibanj 1930.
- Trnka, Tomáš: Kulturní a školní kinematografie v cizine a u nás, Prag, 1935.
- Viborel, Lucien: Das Kino, das auf unterhaltende Art vornehmlich ein vorzügliches Werkzeug der Erziehung wird, *Internationale Lehrfilmschau*, svibanj 1930.

Vjekoslav Majcen

Croatian Educational Film

UDC: 791.43.05:37](497.5)(091)

This is a historical survey of the development of educational film and its production by specialized film companies (Škola narodnog zdravlja, Nastavni film, Zora film, Filmoteka 16 and the educational programmes of Croatian television) from the beginnings of film production to the newest development of new electronic media and digital systems of transmission of audio-visual information. The development of educational film has been observed ever since the first film reception at the end of the nineteenth century. Different kinds and subjects of educational films, the means of expression that they use, cultural and historical importance of existing films have been analysed. Also, it is pointed to the multiple connection of this practical branch of film with economic, social, cultural and political conditions under which certain works were produced. Special attention has been paid to health promotion films, ethnographic films and travelogues, to their reception, social evaluation of educational contents, special forms of educational films made for particular educational goals, and the attitude of pedagogical theory to the use of new media in the process of education. For this purpose, pedagogical texts on the use of motion pictures in education have been researched and analysed; from the first pedagogical reflections (J. Grčina, S. E. Tomić, D. Trstenjak, 1913/1914), the interwar and postwar period (M. Demarin, A. Štampar, S. Pataki), to the formation of modern approach to audio-visual communications in educational process that appears as »film and audio-visual pedagogy«, and a special analysis of teaching-method approach to audio-visual media (M. Vrabec, S. Težak).

Abstracts

Ivo Škrabalo

101 years of film in Croatia 1896-1997

UDC 791.43(497.5)(091)

The essay is written as a summary (translated in English) for the second enlarged edition of the author's 1984 Book on the history of Croatian cinema.

Damir Radić

Certain value orientations in contemporary Croatian film criticism

UDC: 791.43.01 UDC:791.43(497.5)(049.3)

A polemical analysis of some traditions in Croatian film criticism and the populist tendency of reduction in the contemporary critical scene.

Rada Šešić

Painting the movement and soul

13 International Festival of Film Animation, Zagreb'98

UDC: 791.61

The review of the most prominent films in the competition of the festival Zagreb '98.

Ante Peterlić

A long minute

After the 6th Croatian Minute Movie Cup

UDC: 791.66(497.5)

The article is taking a theoretical view on a genre of one minute film, illustrating the theses by reviewing three awarded films, and pointing out the general characteristics of the Požega festival.

Milijan Ivezic

Summer with Natalie

A short story with SF undertones: During the summer vacation, the main character, Goran, is drawn into a fascinating

world of an isolated young girl, Natalie, who is marked off by her mysterious ability to project from her eyes any film she has seen.

Vjekoslav Majcen

A Chronicle : April/June '98

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Damir Radić

Books by M. Ćurić, S. Hundić and J. Heidl, D. Ilinčić, A. Oremović

UDC: 82:791.43(497.5)(048)

The author gives a critical review of three books dealing with film subjects. *The Birth and Renewal* by Mate Ćurić, *Hollywood Q and A '97* by Stjepan Hundić, and *Cinema and Video Guide '98* by Janko Heidl, Dražen Ilinčić and Arsen Oremović.

Dragan Rubeša

'French Can-Cannes' – 51. festival international du film '98.

UDC 791.61

The article is an overview of the basic artistic gains at the Cannes '98 Festival.

Damir Radić

Russian Flesh

UDC: 791.43(049.3)

The review of the newly released Croatian feature film directed by Lukas Nola.

Cinema Repertoire

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover all the films on the repertoire of Croatian theaters during the period from April to June '98.

Video Premieres

Edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover a selection of the video editions of films that were released during the period from April to June '98.

Boris Vidović

Film Histor/y/ies

UDC: 791.43(091)

A critical overview of the recent changes in the historical research. The article is accompanied by the Selected Bibliography.

Bruno Kragić

Poetics of American Adventure Film of the 1930s

UDC: 791.43-3(73)(091)

The paper is an overview of the possibilities of defining the adventure film, especially of Hollywood adventure film of the 1930s with an attempt of interpretation of *The Adventures of Robin Hood* as the perfect example of the genre.

Dunja Krpanec

David Mamet's films: demystification of popular culture

UDC: 791.44.071.1(73) + UDC: 820(73)

A study of David Mamet's themes: the use of popular genres and popular myths in order to subvert them.

Tom Gunning

»Now you see it, Now you don't«: The temporality of the cinema of attractions

UDC: 791.43.01

The essay revises the interpretation of the »primitive« period of film history.

Vjekoslav Majcen

Croatian Educational Film

UDC: 791.43.05:37Č(497.5)(091)

A historical survey of the development of educational film in Croatia.

O suradnicima u ovom broju

Nikica Gilić (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, filmski kritičar u *Vijencu*, Zagreb.

Tom Gunning doktor filozofije, suvremeni američki filmski povjesničar, ekspert za rani film, predavač umjetnosti na sveučilištu u Chicagu.

Miljan Ivezic (Koprivnica, 1971.), autor je više kratkih priča koje je objavljivao u časopisima i zborniku pripovijedaka.

Bruno Kragić (Split, 1973.), diplomirao fanceški jezik i komparativnu književnost, na poslijediplomskom studiju amerikanistike u Zagrebu, suradnik LZ *Miroslav Krleža*, Hrvatskog radija, te časopisa *Kolo* i *Republika*, Zagreb.

Željko Luketić (Zagreb, 1972.), prisutan je u javnosti filmskim kritikama od 1993. (objavljuje u Kinoteci i Heroini); surađivač u Biltenu Dana hrvatskog filma.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), filmski povjesničar. 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.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936.), redovni profesor teorije i povijesti filma na katedri za teatrologiju i filmologiju odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Izvrsni filmski eseijist, urednik Filmske enciklopedije i autor više knjiga iz teorije filma.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973.), apsolvent novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, urednik u filmskoj emisiji *Omnibus* Radio studenta, suradnik u TV-programa *Studija* i u časopisu *Hollywood*.

Jasminka Piršić (Zagreb, 1959.), studirala komparativnu književnost i filozofiju na FF u Zagrebu, filmska kritičarka, povremena suradnica 3. programa Hrvatskog radija.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF u Zagrebu, objavljivao u brojnim časopisima i listovima, zaposlen u *Studiju* kao urednik TV-programa, filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža*.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, 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.

Rada Šesić (Bjelovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu, filmska kritičarka u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito surađuje u filmskim emisijama HRTV-a. Autorica je više kratkometražnih filmova, Bjelovar.

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.), filmolog, docent na ADU, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Boris Vidović (Zagreb, 1961.). Diplomirao filozofiju i komparativnu književnost u Zagrebu 1984. Filmske kritike objavljuje od 1979. Radio 1989.-1991. u Hrvatskoj Kinoteci. Sada radi u Finском filmskom arhivu (*Suomen elokuva-arkisto*) u Helsinki.

Denis Vukojić (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik Hrvatskog slova, Zagreb.

Upute suradnicima

U četiri godine izlaženja, *Hrvatski filmski ljetopis* okupio je veći broj suradnika, koji su svojim stručnim prilozima omogućili redovito izlaženje 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 disketu (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). *Uz disketu treba priložiti i ispis teksta*.

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu napisuju 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 formiranjem redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije koriste, jer sve kodove (osim italic), prilikom pripreme teksta za tisk moramo ionako uskladiti 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 gledje duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštjuju 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 dosadašnjim 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.

HRVATSKI FILMSKI I VIDEO GODIŠNJAK '98. s podacima o hrvatskoj kinematografiji u 1997. godini.

Urednik: Vjekoslav Majcen; suradnici: Branka Cindrić, Maja Gregl, Ivan Grgurević, Mato Kukuljica, Branka Mitić, Ivan Paić, Jasna Pervan, Jasna Posarić, Sanjin Petrović, Vera Robić-Škarica, Igor Tomljanović, Branka Turkalj; 256 str. Na hrvatskom i engleskom jeziku.

Iz sadržaja:

Hrvatski film i video 1997. – filmografija

Dramski program Hrvatske televizije

Zbivanja: Kronika '97.

Filmske priredbe i nagrade : Filmski i videofestivali i revije : Hrvatske filmske nagrade : Predstavljanje hrvatskog filma i videoumjetnosti u inozemstvu

Kinorepertoar 1997. : Kinematografi u Republici Hrvatskoj : Umjetnička kina : Filmski program Hrvatske televizije

Filmska i video poduzeća : TV postaje : Akademija dramske umjetnosti : Hrvatska kinoteka : Hrvatski filmski savez : Hrvatsko društvo filmskih kritičara : Hrvatsko društvo filmskih djelatnika : Društvo hrvatskih filmskih redatelja : Hrvatska udruga snimatelja

Bibliografija: Filmski časopisi : Bibliografija knjiga i članaka o filmu : Kazala: Popis naslova : Kazalo hrvatskih autora.

Cijena Godišnjaka 100 kn, a naručiti se može u

HRVATSKOM DRŽAVNOM ARHIVU (HRVATSKA KINOTEKA)

10000 Zagreb, Savska 131 (tel/fax: 619 0 618)

HRVATSKOM FILMSKOM SAVEZU

10000 Zagreb, Dalmatinska 12 (tel. 01/48 48 771)