Zagreb

15/1998

OPIS

Aničić
Bubenik
Dovniković
Galeta
Gilić
Krelja
Krpanec
Kurelec
Majcen
Marušić
Mikić
Milinković
Paulus
Pavičić
Petrović
Piršić
Posarić
Radić
Rubeša
Sablić
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Visković
Vukoja

kn 30

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 4. (1998.) br. 15 str.1-188 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski
LJETOPIS

ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 4. (1998.), br. 15
Zagreb, listopad 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

Lektorice:
Mijana Leko, Ivana Ujević

Prijevodi i lektura tekstova na engleskom:
Ljubo Lasić

Slog:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 30 kn

Adresa uredništva:
10000 Zagreb, Dalmatinska 12
tel: 385 01/48 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 oglasnog prostora:
1/4 str. 1.000,00 kn;
1/2 str. 2.000,00 kn;
1 str. 4.000,00 kn

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb

Slika na koricama: *Surogat,* D. Vukotić, 1961.

CODEN HFLJFV

Sadržaj

DUŠAN VUKOTIĆ (1927.-1998.)
Borivoj Dovniković
JEDNA VELIKA KARIJERA — DUŠAN VUKOTIĆ VUD **3**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE D. VUKOTIĆA **11**

PULA '98
Janko Heidl
DOMETI — Festival hrvatskog filma Pula '98 **15**
FILMOGRAFIJA I NAGRADE PULE '98 **20**

OGLED IZ NOSTALGIJE
Petar Krelja
ISTINITA PRIČA O MILKI ZVANOJ STJUARDESA **23**

IDEOLOGIJA PORICANJA
Ivo Škrabalo
NJIHOV OBRAČUN SA MNOM **39**

KULTURNA POLITIKA
Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen, Ivan Ladislav Galeta
FILMSKI KULTURNI CENTAR **46**
Martina Aničić
IMAGINARNA AKADEMIJA **50**
Ivan Ladislav Galeta
MEDIJSKI STUDIJ NA ALU **53**
Joško Marušić
STUDIJ ANIMACIJE NA ALU **55**

LJETOPISOV LJETOPIS
Vjekoslav Majcen
KRONIKA srpanj/rujan '98. **59**
BIBLIOGRAFIJA **63**
PREMINULI **64**

FESTIVALI/PRIREDBE
Jurica Pavičić
TJEDAN ČEŠKOG FILMA U ZAGREBU **65**
Dragan Rubeša
POST FESTUM 55. VENECIJANSKE SMOTRE — Venecija zove Hollywood **68**

U ŽARIŠTU
Damir Radić
DOMAĆE PREMIJERE — *Kad mrtvi zapjevaju* Krste Papića **75**
FILMOGRAFIJA KRSTE PAPIĆA **78**

REPERTOAR
uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **79**
VIDEOIZBOR **93**

SUVREMENI TRENDOVI
Jurica Pavičić
DOGMA 95 **97**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Branko Bubenik
DEGRADACIJA VIDEOIZVORNIKA U UPORABI **103**
Krešimir Mikić
SAŽETI PREGLED POVIJESTI SVJETSKOG SNIMATELJSTVA **109**
Krešimir Mikić
BIBLIOGRAFIJA RECENTNIH KNJIGA O SNIMATELJSTVU **122**

PORTRET
Irena Paulus
BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR S ANĐELKOM KLOBUČAROM **125**
Irena Paulus
ORGULJAŠ U FILMSKOM STUDIJU — Anđelko Klobučar i njegova filmska glazba **133**

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU
Roberto Benedetti
TRAMVAJ ZVAN ČEŽNJA — Adaptiranje drame filmu **153**

BIBLIOTEKA LJETOPISA
Vjekoslav Majcen
HRVATSKI OBRAZOVNI FILM (3) **158**

SAŽECI/ABSTRACTS 180
O SURADNICIMA U OVOM BROJU 188

Hrvatski filmski
LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 4 (1998), No 15
Zagreb, October 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

Language advisors:
Ivana Ujević, Ljubo Lasić

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 Adress:
Hrvatski filmski ljetopis
Croatian Film Club's Association
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 ljetopis (*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

Cover photography: *Surogat*, D. Vukotić, 1961.

CODEN HFLJFV

Contents

DUŠAN VUKOTIĆ (1927-1998)
Borivoj Dovniković
DUŠAN VUKOTIĆ VUD — A GREAT CAREER **3**
FILMOGRAPHY OF DUŠAN VUKOTIĆ **11**

PULA '98.
Janko Heidl
THE ACHIEVEMENTS — Festival of Croatian Film, Pula '98 **15**
FILMOGRAPHY AND AWARDS OF PULA '98 **20**

ESSAY IN NOSTALGIA
Petar Krelja
THE TRUE STORY ABOUT MILKA, KNOWN AS THE "THE STEWARDESS" **23**

IDEOLOGY AND DENIAL
Ivo Škrabalo
THEIR RECKONING WITH ME **39**

CULTURAL POLITICS
Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen, Ivan Ladislav Galeta
THE FILM CULTURE CENTER — A PROPOSAL **46**

Martina Aničić
THE IMAGINARY ACADEMY IN GROŽNJAN, ISTRIA **50**

Ivan Ladislav Galeta
MEDIA STUDY AT THE ART ACADEMY ZAGREB **53**

Joško Marušić
STUDY OF ANIMATION **55**

A CHRONICLE'S CHRONICLE
Vjekoslav Majcen
CINEMA CHRONICLE: July/October '98 **59**
BIBLIOGRAPHY **63**
DECEISED: Branko Blažina, Jure Ruljančić, Vjenceslav Orešković, Andro Lušičić **64**

FESTIVALS/SHOWS
Jurica Pavičić
A CZECH FILM WEEK IN ZAGREB **65**

Dragan Rubeša
VENICE INVITES HOLLYWOOD — 55. VENICE MOSTRA **68**

IN FOCUS: NATIONAL FILM PREMIERES
Damir Radić
WHEN THE DEAD START TO SING BY KRSTO PAPIĆ **75**
KRSTO PAPIĆ'S FILMOGRAPHY **78**

REPERTOIRE
Edited by: Igor Tomljanović
CINEMA REPERTOIRE **79**
VIDEO PREMIERES **93**

CONTEMPORARY TRENDS
Jurica Pavičić
DOGMA 95 **97**

RESEARCH AND STUDIES
Branko Bubenik
DETERIORIZATION OF VIDEO ORIGINAL IN THE USE **103**

Krešimir Mikić
SHORT OUTLINE OF THE HISTORY OF CINEMATOGRAPHY **109**

Krešimir Mikić
BIBLIOGRAPHY OF CINEMATOGRAPHY BOOKS **122**

PORTRAIT
Irena Paulus
BIO-FILMOGRAPHYCAL INTERVIEW WITH THE CINEMA MUSIC COMPOSER ANĐELKO KLOBUČAR **125**

Irena Paulus
ORGAN PLAYER IN THE FILM STUDIO — ANĐELKO KLOBUČAR AND HIS FILM MUSIC **133**

CONTEMPORARY THEORY IN TRANSLATION
Robert Benedetto
A STREETCAR NAMED DESIRE — ADAPTING THE PLAY TO FILM **153**

THE CHRONICLE'S LIBRARY
Vjekoslav Majcen
CROATIAN EDUCATIONAL FILM (3) **158**

ABSTRACTS 180
THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 188

UDK: 791.44.071.1(497.5)
791.43-2(497.5)

Borivoj Dovniković-Bordo

Jedna velika karijera – Dušan Vukotić Vud

Crtani film, Zagrebačka škola crtanog filma, Zagreb-film, Svjetski festival animiranih filmova, Akademija za kazalište, film i televiziju, kolege i prijatelji oprostili su se 13. srpnja od jednog od najvećih imena hrvatskog (i jugoslavenskog) filma Dušana Vukotića Vuda. Ne treba nikada zaboraviti da su i hrvatski crtani film i u svijetu poznata Zagrebačka škola crtanog filma i naš Svjetski festival animacije izravan rezultat njegova djelovanja i njegovih dostignuća na polju filmske animacije.

Vijest je stigla 8. srpnja: jutros je umro Vud! Deset dana nakon 13. svjetskog festivala, čiji je on bio jedan od osnivača i dugogodišnji umjetnički voditelj. U dvadeset pet godina prvi put ga nismo vidjeli u Lisinskom, a znali smo da se vratio iz Praga gdje je završio pripreme za svoj međunarodni projekt — kombinaciju igranog i animiranog filma. Već smo ga osuđivali da je zaboravio na Festival, a on je zapravo u to vrijeme vodio svoju posljednju bitku na Klinici za kardio-vaskularne bolesti u Krapinskim toplicama.

Završena je pedesetgodišnja fascinantna karijera Dušana Vukotića, karikaturista, filmskog režisera, profesora Filmske akademije, člana Akademije nauka i umjetnosti Crne Gore. Njegov ga autorski opus nesumnjivo svrstava u najveća imena svjetskoga filma.

Godine 1948., u doba centralizma, Rezolucije Informbiroa, sukoba sa Staljinom, opskrbnih točkica i slavnih društvenih menzi — pojavio se u Zagrebu na Arhitektonskom fakultetu brucoš Dušan Vukotić iz Crne Gore. Da bi poboljšao studentski standard, ponudio je svoju sklonost prema crtanju i karikaturi zagrebačkim novinama. Ubrzo je postao suradnik, a potom i stalni karikaturist humorističkog tjednika *Kerempuh*, na čijem čelu je bio Fadil Hadžić.

Sudbina je u *Kerempuhu* bila okupila na jednome mjestu plejadu sjajnih umjetnika i velikih imena: karikaturista, strip-crtača, slikara, humorista, među kojima i tri ključne ličnosti za rađanje našega modernog crtanog filma: Fadila Hadžića, Waltera Neugebauera i Dušana Vukotića. U listu su inače radili: Ivo Kušanić, Oto Reisinger, Walter Neugebauer, Ico Voljevica, Vlado Kristl, Nikola Mucavac, Vlado Delač, Alfred Pal, Borivoj Dovniković... Gotovo su svi oni poslije u bilo kom obliku i intenzitetu radili na crtanom filmu.

Već u proljeće 1950. pristupilo se u redakciji (u tadašnjoj Boškovićevoj ulici, prekoputa Traumatološke bolnice) pripremama za pokretanje crtanog filma, životnom snu genijalnog crtača i ilustratora Waltera Neugebauera, čije smo stripove svi znali još od prije drugoga svjetskog rata. Filmskoj ekipi Waltera i Norberta Neugebauera (koji je bio preuzeo funkciju redatelja) od karikaturista lista pridružili smo se Vlado Delač, Ico Voljevica i ja, koji smo i inače bili skloni stripu. Ostali kolege nastavili su radom u listu, ne vjerujući ozbiljno u rezultat našeg pothvata. Poslije godine dana grupa ne samo da je svladala osnove animacije, nego je i načinila (crno-bijeli) 23-minutni crtani film *Veliki miting*. To je dovelo do osnutka profesionalnog poduzeća, smještena u dva

Dušan Vukotić na Svjetskom festivalu animiranih filmova 1994.

Koncert za mašinsku pušku, 1958.

kata zgrade na uglu Draškovićeve i ulice Božidara Adžije, koje smo nazvali Duga-film.

Zajedno s direktorom Hadžićem crtanofilmska skupina napustila je redakciju *Kerempuha* i prešla u filmske radnike. Odmah se počeo širiti krug suradnika i umjetnika, pa su se u Dugi okupili mnogi koji su poslije postali velika imena naše i svjetske animacije (Aleksandar Marks, Vlado Kristl, Zlatko Grgić, Nikola Kostelac, Vladimir Jutriša...).

Među prvima pridružio nam se Dušan Vukotić Vud. I tu, 1951. počinje karijera koja će desetak godina poslije nadrasti sve okvire — profesionalne, državne, nacionalne...

Vud je vrlo brzo svladao abecedu animacije uz pomoć kolega koji su imali svega godinu dana prednosti i iskustva, ali i zahvaljujući svojoj marljivosti, temeljitosti i upornosti, vrlinama koje su, uz talenat, bile njegove glavne prednosti. »Vidoviti« Fadil Hadžić prepoznao je u njemu i drugi put potencijalnog stvaraoca (nekoliko godina prije karikaturista, sada filmskog autora), pa mu je ponudio da kao glavni crtač realizira vlastiti film, i to s domaćim junakom koji bi mogao prerasti u seriju. I među pet filmova koje je u kratkom, jednogodišnjem životu proizvela Duga dva su Vukotićeva: *Kako se rodio Kićo* i *Začarani dvorac u Dudincima* (ostala tri su *Veseli doživljaj* braće Neugebauer, *Graja na dvorištu* Andre Lušičića i Vlade Delača, i *Goool*! Norberta Neugebauera i Borivoja Dovnikovića).

Da je Duga-film nastavio radom, Kićo bi, nakon prva dva filma, postao crtanofilmska serija, kakve su tada stvarane jedino u Americi. (Kompozitor Vladimir Kraus-Rajterić načinio je zapamtljiv song, koji smo poslije svi zviždukali godinama.) No, bi li došlo do onih Vukotićevih filmova stvorenih u Zagreb-filmu nakon 1957. godine? Tvrdim da bi na svaki način do identične »zagrebačke škole« došlo i u Dugi, jer su već tamo počeli raditi na svojim projektima i »nedizniјevci« Kristl, Marks, Reisinger, a na kraju krajeva, i Vukotić je pripadao drugom stilu (češkom). No, bilo kako bilo, da je Duga opstala, hrvatska kinematografija razvijala bi se nešto drukčije, a time i karijera Duška Vukotića.

Treba istaknuti još jednu značajnu činjenicu iz toga doba. Kao što je počelo u Kerempuhu, nastavilo se u Duga-filmu: u realizaciji filma režija je bila u pravilu odvojena od crtanja, pa je tako Norbert bio režiser crtaču Walteru Neugebaueru, Andro Lušičić Vladi Delaču, Norbert Neugebauer Borivoju Dovnikoviću, a Josip Džozef Sudar Dušanu Vukotiću. No u toku rada na *Kići* Vukotić je raskinuo suradnju sa svojim režiserom i nastavio realizaciju filma sam (sa Nikolom Kostelcem kao animatorom i pomoćnikom). Tako je prekinuta tra-

dicija koja je bila uvriježena u svim većim studijima animacije u svijetu, osobito u velikim studijima na Istoku (u dugometražnom crtanom filmu to je normalno). U Zagreb-filmu već početkom šezdesetih crtači su počinjali samostalno raditi svoje filmove, kao režiseri, crtači, pa i scenaristi i animatori.

Vukotić je od 1954. samo režirao s crtačima Aleksandrom Marksom, Borisom Kolarom i Zlatkom Grgićem, a od 1959., od *Piccola*, svoje filmove režira, crta, a poslije i animira.

Nakon likvidacije Duga-filma (država se u onim godinama političko-ekonomske krize riješila dotiranog crtanog filma kao nepotrebnog luksuza), ljudstvo se razišlo kojekuda, a crtači se vratili novinama. Uzalud se interveniralo na svim mogućim stranama i instancama da se spasi crtani film. Nije pomogla ni peticija grupe autora na Kongresu filmskih radnika Jugoslavije u Zagrebu. Jedino je Zora-film, poduzeće za proizvodnju nastavnih filmova, prihvatio da završi *Crvenkapicu*, započetu u Dugi prije likvidacije. Posao su obavili Nikola Kostelac i Aleksandar Marks, sa scenografom Icom Voljevicom. Bio je to ujedno prvi naš crtani film u koloru.

Izgledalo je da će tih nekoliko fascinantnih godina rada na crtanom filmu ostati samo kao bljesak u našim životima. No odluka Dušana Vukotića s grupom istomišljenika da se s time ne pomiri bit će sudbonosna za povijest hrvatske kinematografije.

U stanu kolege i suradnika Nikole Kostelca, u Teslinoj 12, nastavili su privatno, skromnim profesionalnim i materijalnim sredstvima, ali s velikim poletom, raditi na animaciji. Naravno, u tim uvjetima moglo je biti govora samo o kratkim (30-sekundnim ili minutnim) reklamnjacima za domaće firme. No bilo je važno, i za njih i za povijest našega filma, da se aktivnost *nastavila*! Serija od 13 njihovih reklamnjaka ostat će u povijesti kao prvi korak prema budućoj zagrebačkoj školi crtanog filma. U tim filmovima prišlo se slobodnom eksperimentiranju — u crtežu, animaciji, tajmingu. Stilizirani crtež i reducirana animacija rezultirali su novim, sintetskim pokretom. Taj novi pristup animaciji, koji se u mnogim bitnim elementima opirao dotadašnjem realističnom shvaćanju, udarilo je temelje novim vrijednostima u zagrebačkom crtanom filmu.

Udaljen od Zagreba, služeći vojni rok (1954.), s velikom sam čežnjom čitao Vudova pisma o novom životu crtanog filma. No za mene je zvučalo apsurdno da taj novi život, nakon *Velikog mitinga* i profesionalno organiziranog Duga-filma, opet mora iziskivati pionirske napore.

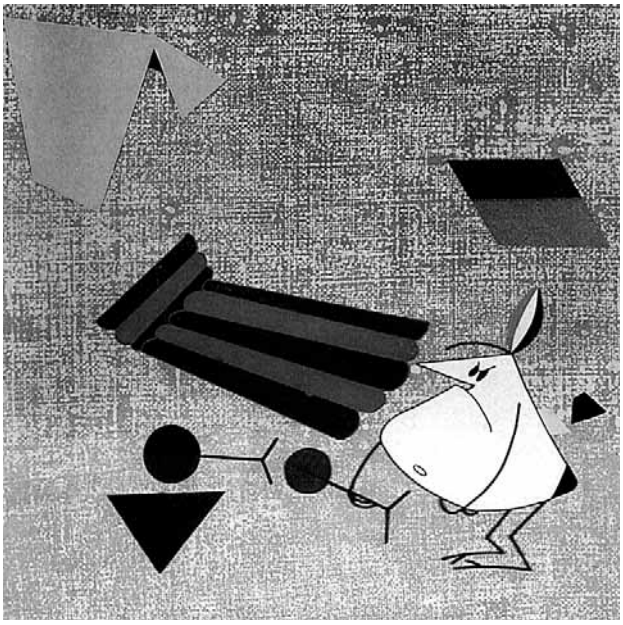
1956. Vukotićeva se grupa službeno pridružila Zagreb-filmu, poduzeću za proizvodnju dokumentarnih i kratkih filmova. Osnovan je Studio za crtani film, koji će ubrzo krenuti općepoznatim slavnim putevima. U prostorije na Goljaku, zatim u foto-studio Tonka u Ilici, i na kraju u karizmatsku Vlašku 70 postupno su se vratili mnogi suradnici i autori, a nakon godine dana, odlukom vlasti, i grupa iz Studija za crtani film Interpublica, koji je pod vodstvom braće Neugebauer proizvodio reklamne animirane filmove od 1955. do 1957. godine. Prvi crtani film novog studija (1956.) bio je

Osvetnik, 1958.

Nestašni robot Dušana Vukotića, koji je na III. festivalu jugoslavenskog filma u Puli donio Vudu Zlatnu arenu za pionirski rad na crtanom filmu. To je bila prva autorska nagrada dodijeljena našem crtanom filmu.

U Zagreb-filmu je nakon toga nastavljena veoma dinamična proizvodnja, u kojoj se, uz Vukotića, uključuju i drugi, stari i novi autori: Dragutin Vunak, Nikola Kostelac, Vatroslav Mimica, braća Neugebauer, pa crtači, animatori i scenografi Aleksandar Marks, Vjekoslav Kostanjšek, Zlatko Bourek, Ivo Kušanić, Vladimir Jutriša, Pavao Štalter, Bordo Dovniković i drugi.

1957. u Puli Vukotić dobiva prvu nagradu za režiju u kategoriji kratkometražnog filma za *Cowboya Jimmyja*, a Zagreb-film producentsku nagradu za svoje crtane filmove.



Surogat, 1961.

I već 1958. pri prvoj pojavi u inozemstvu zagrebački crtani filmovi doživljavaju izniman uspjeh. U Cannesu je, u sklopu smotre svjetskog animiranog filma (specijalizirani međunarodni festivali animacije pojavili su se dvije godine poslije), prikazano sedam naših crtanih filmova: *Cowboy Jimmy*, *Čarobni zvuci* i *Abrakadabra* Dušana Vukotića, Strašilo i *Samac* Vatroslava Mimice, te *Premijera* i *Na livadi* Nikole Kostelca. Uz sjajne pohvale, veliki francuski filmski kritičar i teoretičar Georges Sadoul prvi je lansirao sintagmu »zagrebačka škola crtanog filma«, koji će od tada biti neslužbena oznaka za zagrebački krug autora i njihovu animaciju.

Četrdeset godina kasnije Joško Marušić, jedan iz mlađe generacije zagrebačkih autora, izvrsno je definirao bit toga fenomena: »*Osim što predstavlja fundus neponovljivih individualnih umjetničkih ostvarenja, Zagrebačka škola je u teoriji i povijesti animacije nezaobilazna po najbitnijem: ona je afirmirala i razvila stilizaciju (reduciranu animaciju) ne kao tehničku uštedu ili dosjetku, nego kao SAMOSVOJAN ESTETSKI KRITERIJ, koji je toliko snažno utjecao na razvoj animacije*«.

Vukotić je sa svojim najbližim suradnicima i kolegama, bio u samom središtu te »revolucije«. Njegov konstantni otpor tradiciji i rutini, i neutaživa žeđ za istraživanjem novih puteva i u sadržaju i u formi — veoma su vidljivi u cijelom njegovu autorskom opusu, od *Kiće* do *Dobrodošli na planet Zemlju* (1994.). Ako filmove *Kićo* (1951.), *Nestašni robot* (1956.), *Čarobni zvuci* (1957.), *Abrakadabra* i *Veliki strah* (1958.) shvatimo kao stvaralačko-organizacijski zalet u novoosvojenoj grani kinematografije, već *Osvetnik* iste godine, s crtačem Borisom Kolarom i animatorom Zlatkom Grgićem, predstavlja sasvim zrelo i vrlo originalno umjetničko djelo (animiranu ekranizaciju Čehova), s krunskim značajkama *nove škole*: čvrstom idejom, ironičnim odnosom prema temi, maksimalno izbrušenom stilizacijom u slici i pokretu. Nakon toga u *Koncertu za mašinsku pušku*, parodiji gangsterskih filmova, Vukotić s Kolarom nastavlja eksperimentirati animacijskim mogućnostima.

Sve ove filmove Vud je radio s crtačima i animatorima (Marksom, Kolarom, Kostanjšekom, Grgićem), a od tada svoje projekte sam crta, a poslije i animira. Ovdje treba napomenuti da su Marks, Kostanjšek, Kolar, Bourek i Štalter kao slikari i crtači dali odlučujući inicijalni pečat likovnom razvoju Zagrebačke škole, u prvom redu u filmovima Vukotića i Mimice.

1959. Boris Kolar morao je na odsluženje vojnog roka, pa je Vukotić ostao bez crtača i animatora u započetom projektu *Piccolo*. Odlučio je film crtati sam. S animatorom Vladimirom Hrsom i scenografom Zvonimirom Lončarićem načinio je prvoklasno djelo. Na unaprijed snimljenu glazbu bravurozno je gradirao odnos dvojice susjeda, od ljubavi i sloge do tragičnog neprijateljstva.

Od tada Vukotić je u svojim filmovima kompletan autor: režira, crta, animira i, uglavnom, sam sebi piše scenarije. Poslije će to, kako rekosmo, biti prevladavajuća značajka u zagrebačkoj animaciji. Forsiranjem autorskih filmova Zagreb-film se razlikovao od svih velikih studija animiranih filmova u svijetu, pogotovo istočnih, gdje je i do danas ostao način industrijske proizvodnje, tj. strogo odvojenih funkcija režisera, crtača, animatora i scenografa. Spajanje funkcija uobičajeno je jedino na Zapadu u produkcijama tzv. *independent* (nezavisnih) autora, izvan velikih studija. !961. Vukotić završava film *Surogat*, ingenioznu asocijaciju na suvremene umjetne, sintetske tvorevine koje preplavljuju sva područja civilizacije. Zagreb-film ga rutinski, preko svog američkog distributera, prijavljuje u konkurenciju za nagradu Američke filmske akademije. U travnju 1962. vijest iz Hollywooda uzdrmala je zemlju: Oscar za animaciju dodijeljen je *Surogatu*! To je ujedno bio prvi Oscar u povijesti namijenjen neameričkom animatoru. S obzirom na to da nitko u Zagreb-filmu nije ozbiljno računao s pobjedom (i ulazak u uži izbor od pet nominiranih već je bio velik uspjeh), Vud nije putovao u Santa Monicu na čuvenu ceremoniju u Kineskom teatru, pa je statuetu primio Vlado Terešak, tadašnji predstavnik zagrebačkog Globus-filma u SAD. U to vrijeme Zagreb-film je imao

Igra, 1962.

pravilnik o novčanom nagradama autorima za sve filmska priznanja u zemlji i inozemstvu, no nikome, naravno, nije bilo palo na pamet da u njega uvrsti i nagradu za osvajanje Oscara. Sad je morao biti izglasan poseban novčani iznos za uspjeh *Surogata*, a u pravilnik je naknadno unesen i Oscar. Novi pravilnik je stupio na snagu, ali više nije bilo novih Oscara. Doduše, već sljedeći Vukotićev film *Igra* ušao je u nominaciju (1964.), a to se još dogodilo filmu *Tup-tup* Nedeljka Dragića (1973.).

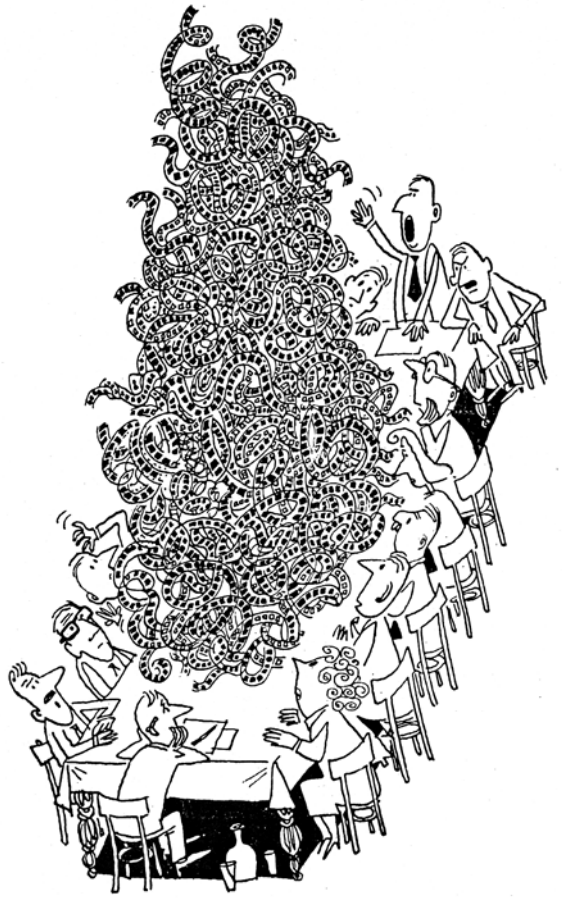
Oscar Dušana Vukotića postao je prvoklasni društveni događaj koji je naveliko prelazio granice kinematografije, otprilike kao treće mjesto hrvatskih nogometaša na nedavnom svjetskom nogometnom prvenstvu. Laureat je postao nacionalni heroj. Slijedili su pozivi za sudjelovanje u žirijima u zemlji i inozemstvu, intervjui za medije, razna počasna gostovanja. Pričao je da mu je na aerodromu u Titogradu (današnjoj Podgorici) prišao tadašnji predsjednik Crne Gore i jedan od vodećih jugoslavenskih političara i predstavio mu se: »Ja sam Blažo Jovanović«. Čestitajući mu na Oscaru, veliki britanski dokumentarist i filmski teoretičar John Grierson dodao je: »Ne dozvoli da te Oscar pretvori u *handshakera*!« Iskusni starac dobro je mislio: treba na vrijeme svesti na razumnu mjeru svečarenje i vratiti se stvaralaštvu. Činjenica jest da je Oscar na svojim krilima odnio Vukotića u najviše sfere društveno-političkog života, od raznih komisija do Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije i Savezne narodne skupštine.

1967. Vukotić se vratio autorskom kratkom filmu i realizirao *Mrlju na savjesti*, kao nastavak istraživanja na polju forme i tehnike. Ovaj put se prihvatio kombinacije animacije i realnog filma, ali ne putem montaže nego pomoću *rira*, kojim je animiranu mrlju (savjest) aplicirao u realno snimljene scene. Naredne godine odabrao je montažnu kombinaciju realno snimljenih i animiranih kolažnih kadrova za film *Opera cordis*, o ljudskoj ljubomori. 1970. nastavlja se igrati formom: *Ars gratia artis* ponovno je kombinacija animacije i realnih scena, ali Vukotić tu prvi put napušta naraciju i interprtetira temu ritmičnom montažom animiranih atmosfera i krupnog plana realnog ljudskog lica.

Zadnji Vukotićev autorski film toga razdoblja je *Skakavac* (1975.), animirana evokacija partizanskog rata u odnosu na suvremenost. Tu se autor latio posebne tehnike animiranog kolaža.

Dobrodošli na planet Zemlju, film odobren od fonda u Jugoslaviji, a realiziran u Hrvatskoj (1994.) posljednje je djelo Dušana Vukotića. I tu se radi o traženjima novoga u izrazu: animiraju se fotografije živih glumaca s likovnim intervencijama autora. Film je premijerno prikazan u njegovoj retrospektivi na 11. svjetskom festivalu animiranih filmova — Zagreb '94., u čijem je sklopu bila organizirana i izložba materijala iz njegovih filmova i iz života i rada. Nagrada za životno djelo Festivala i izložba u Francuskoj čitaonici bile su posljednje počasti koje su mu iskazane u domovini.

Posljednji projekt, koji je godinama pripremao, dugometražni je animirano-igrani film u međunarodnoj koprodukciji pod radnim naslovom *Kristalni otmičari*, koji je trebao realizirati u Pragu. Usprkos svojoj poslovičnoj energiji, upornosti i stvaralačkoj snazi, Vukotić prvi put nije završio jedno svoje započeto djelo.



Zakukuljeno, zamumuljeno, karikatura D. Vukotića (Filmska kultura 1962.)

Osim animiranih, Vukotić je realizirao niz realno snimljenih filmova: dokumentarnih, informativnih, televizijskih, reklamnih itd. Rad na realnom filmu zapravo je odmor od animacije. Ako čovjek pri tome može zadovoljiti i svoje stvaralačke zahtjeve, izlet je opravdan. Nakon velikog ugleda koji je Zagrebačka škola zadobila u svijetu, Vukotić je 1960., na molbu britanske televizije, snimio veoma zanimljiv dokumentarno-informativni film *1oo1 crtež* o procesu stvaranja crtanog filma u Zagreb-filmu. 1971. načinio je nekonvencionalni dokumentarac *Gubecziana* o hrvatskom naivnom slikarstvu.

Svoje stvaralaštvo kompletirao je igranim filmom. Načinio ih je tri, i sva tri razlikuju se međusobno, što se uklapa u njegovu sklonost istraživanju. *Sedmi kontinent* (1966.) bajkovita je metafora: djeca, pojam nevinosti, traže svoj posebni svijet, bez odraslih, na pustom otoku. *Akcija Stadion* (1977.) evocira antifašističku ratnu prošlost Zagreba, a *Gosti iz galaksije* (1981.) pokazali su da se Vud izvrsno snalazi u ekranizaciji znanstvene fantastike.

Sedmi kontninent, 1966.

Moje je mišljenje da je Vukotiću ponajprije odgovarao film kraćeg daha (do petnaest minuta trajanja), i na tom području, može se reći, dostigao je savršenstvo.

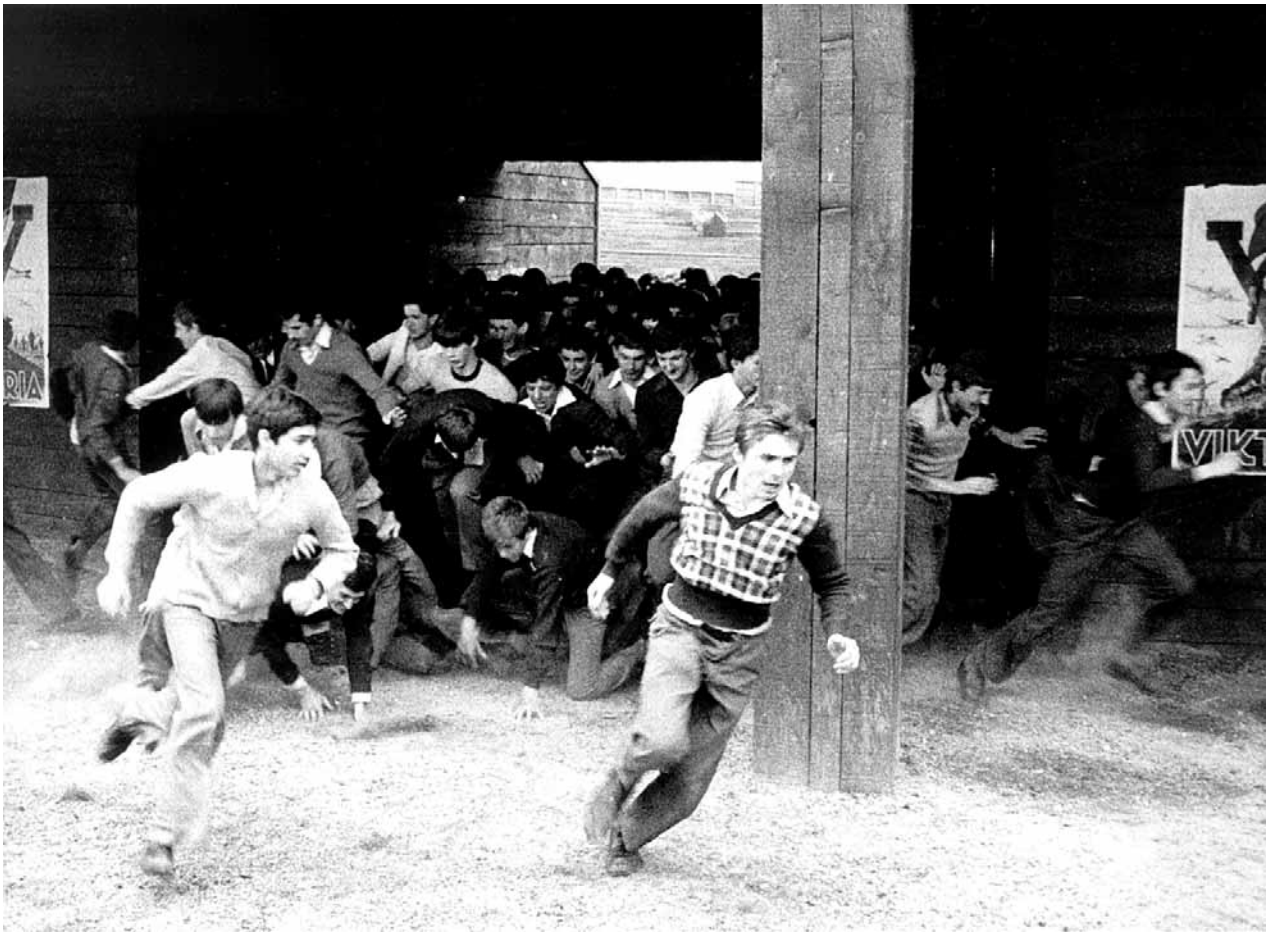
Vukotić nikada nije improvizirao, on je uvijek znao što želi i kako će to izvesti. Njegove pripreme za *svaki* posao bile su uvijek do kraja promišljene, veoma temeljite i shvaćene maksimalno ozbiljno, bez obzira radilo se o kratkom reklamnjaku ili o dugometražnom filmu. A dok je radio, bio je to primjer beskrajne predanosti poslu, što je, bogami, zahtijevao i od svojih suradnika. U permanentnim nastojanjima da dosegne savršenstvo on je posezao za onim što su ostali animatori izbjegavali: raditi dvije ili više verzija pojedinih scena, da bi se u montaži filma nalazilo najbolje rješenje. To, naravno, poskupljuje produkciju filma, jer je animacija, kao ručni rad, veoma skupa. No, Vudovi odlični krajnji rezultati uvijek su opravdali povećane troškove. U svakom slučaju, vrijedi naravoučenje: bolje skuplji dobar, nego jeftin lošiji film.

Vukotić je svojim filmovima osvojio ni manje ni više nego 146 domaćih i međunarodnih nagrada, i ta impresivna brojka bila bi dovoljna za nekoliko stvaralačkih života. Nagrađivan je bio na svim najznačajnijim međunarodnim filmskim festivalima (Berlin, Melbourne, London, San Francisco, Bergamo, Oberhausen, Cork, Karlovy Vary, Annecy, Montevideo, Mexico City, Hollywood, Prag, Manheim, New York, Cannes, Milano, Wecochea, Tuceman, Barcelona, Buenos Aires, Leipzig, Trst, Atlanta, Mamaia, Ciudad Mexico, Teheran...), u koje treba uključiti nagradu Oscar 1962. i nominaciju za Oscara 1964.

Međunarodne nagrade za životno djelo »za izuzetan doprinos umjetnosti animacije« dodijelili su mu ASIFA, Međunarodna asocijacija animiranog filma (1987.) i zagrebački Svjetski festival animiranih filmova (1994.). Treba vidjeti popis filmskih ličnosti koje je tim visokim priznanjem nagradila ASIFA od 1985. godine: Kihakiro Kawamoto (Japan), John Halas (U. K.), Louise Beaudet (Kanada), Katja Georgi (DDR), Karel Zeman (Čehoslovačka), Dušan Vukotić (Jugoslavija), Frederic Back (Kanada), Fedor Hitruk (SSSR), Bill Littlejohn (SAD), Daniel Szczechura (Poljska), Bob Godfrey (U. K.), Jan Švankmajer (Čehoslovačka), Paul Grimault (Francuska), Nicole Salomon (Francuska), Yoji Kuri (Japan), Paul Drissen (Nizozemska), Te Wei (Kina), Bretislav Pojar (Čehoslovačka) i braća Quay (U. K.). Na listi zagrebačkog festivala su: 1986. Norman McLaren (Kanada), 1988. Chuck Jones (SAD), John Halas (U. K.), 1992. Bob Godfrey

Mrlja na savjesti, 1967.

Ars gratia artis, 1970.



Akcija stadion, 1977.

Gosti iz galaksije, 1981.

(U. K.), 1994. Dušan Vukotić (Hrvatska), 1996. Caroline Leaf (Kanada) i 1998. Bruno Bozzetto (Italija).

Vukotić je dobitnik najviših društvenih priznanja u zemlji do 1991.: triju Nagrada grada Zagreba za pojedine filmove (1960., 1962., 1969.), nagrade Vladimir Nazor za ukupna ostvarenja na polju crtanog filma (1962.), te Nagrade AVNOJ-a (1969.).

Dvadest pet godina predavao je filmsku režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, prenoseći svoje bogato iskustvo na mlade naraštaje.

Njegovi umjetnički dometi svjedoče da se i u malim narodima mogu stvarati djela koja spadaju u svjetsku kulturnu baštinu.

Filmografija Dušana Vukotića

Popis kratica: sc. — scenarij; r. — režija; crt. — glavni crtač; ani. — glavni animator; k. — kamera (trik-kamera); mt. — montaža (glazbeni voditelj); gl. — autor glazbe; sgf. — scenografija; ani — animirani film; dok — dokumentarni film; igr — igrani film; rek — reklamni film; c/b — crno-bijeli film; col — film u boji. Naslov animiranih filmova dan je kosim slovima, a cjelovečernih igranih filmova zadebljano.

1951.

KAKO SE RODIO KIĆO / HR, Duga film : 1951. — sc. Dušan Vukotić, Josip Sudar, r. Dušan Vukotić, Josip Sudar, crt., ani. Dušan Vukotić, k. Stevo Landup, mt. Maja Marković. — gl. Vladimir Kraus-Rajterić, sgf. Boris Maričić. — ani, c/b, 35 mm, 180m

1952.

ZAČARANI DVORAC U DUDINCIMA / HR, Duga film : 1952. — sc. Fadil Hadžić, r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Stevo Landup, mt. Dušan Vukotić, Maja Marković. — gl. Vladimir Kraus-Rajterić, sgf. Ismet Voljevica. — ani, c/b, 35 mm, 285 m

1954.

VAJDA : KROZ CIJELI SVIJET / HR, Zagreb film : 1954. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, k. Jaroslav Zadražil, mt. Dušan Vukotić, Maja Marković. — sgf. Bogdan Debenjak. — ani, rek, col, 35 mm, 18 m

VARTEKS : VELIKA TRKA / HR, Zagreb film : 1954. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, k. Jaroslav Zadražil, mt. Dušan Vukotić, Maja Marković. — sgf. Boris Kolar. — ani, rek, col, 35 mm, 18 m

1955.

DIMNJAČAR / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Vladimir Švenda, mt. Maja Marković. — gl. arhivska, sgf. Dušan Vukotić. — ani, rek, col, 35 mm, 30 m

DJEČJA RADOST / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Vladimir Švenda, mt. Maja Marković. — sgf. Dušan Vukotić. — ani, rek, col, 35 mm, 25 m

DJEVOJKA I HRAST / HR, Zagreb film : 1955. — sc. Dušan Vukotić, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Aleksandar Marks, mt. Maja Marković. — sgf. Boris Kolar. — ani, rek, c/b, 35 mm, 20 m

JUBILEJ GOSPODINA IKLA / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković. — sgf. Boris Kolar. — ani, rek, c/b, 35 mm, 15 m

KOD ZUBARA / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, k. Vladimir Švenda, mt. Dušan Vukotić, Maja Marković. — sgf. Boris Kolar. — ani, rek, col, 35 mm, 23 m

KUĆNO VATROGASTVO / HR, Zora film : 1955. — sc. Božidar Puhovski, r. Dušan Vukotić, k. Nedjeljko Ćaće, mt. Dušan Vukotić. — dok, nastavni, c/b, 16 mm, 606 m

NA TERASI / HR, Zagreb film : 1955. — sc. Branko Ranitović, r., crt., ani Dušan Vukotić, k. Vladimir Švenda, mt. Maja Marković. — sgf. Dušan Vukotić. — ani, rek, col, 35 mm, 30 m (Maraska Zadar)

PARADA / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Vladimir Švenda, mt. Maja Marković. — ani, rek, col, 35 mm, 20 m

POSJET IZ SVEMIRA / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, k. Vladimir Švenda, mt. Dušan Vukotić, Maja Marković. — sgf. Bogdan Debenjak. — ani, col, 35 mm, 20 m

SLIJEPI MIŠ / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Vladimir Švenda, mt. Maja Marković. — sgf. Dušan Vukotić. — ani, rek, col, 35 mm, 25 m

VARTEKS : DVA ODIJELA / HR, Zagreb film : 1955. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, k. Jaroslav Zadražil, mt. Dušan Vukotić, Maja Marković. — sgf. Boris Kolar. — ani, rek, col, 35 mm, 18 m

1956.

NESTAŠNI ROBOT / HR, Zagreb film : 1956. — sc. Andre Lušičić, r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, Boris Kolar, ani. Vladimir Jutriša, Vjekoslav Kostanjšek, k. Vladimir Švenda, mt. Maja Marković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, c/b, 35 mm, 209 m

ZDRAVSTVENA STANICA / HR, Zora film : 1956. — sc. Olga Maček, r. Dušan Vukotić, k. Nedjeljko Ćaće, Jaroslav Zadražil, mt. Josip Remenar. — dok, obr, c/b, 16 mm, 303 m

1957.

ABRA KADABRA / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Drago Horkić, Matija Koletić, r. Dušan Vukotić, crt. Boris Kolar, ani. Vladimir Jutriša, mt. Marija Koletić. — gl. Tomislav Simović, sgf. Kamilo Tompa. — ani, col, 35 mm, 297 m

ALI BABA / HR, Zagreb film : 1957. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. i ani. Vladimir Jutriša, mt. Marija Koletić. — sgf. Zlatko Bourek. — ani, rek, col, 35 mm, 60 m

COWBOY JIMMY / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vjekoslav Kostanjšek, Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek, Boris Kolar. — ani, col, 35 mm, 378 m

ČAROBNI KATALOG / HR, Interpublic : 1957. — sc., r. Dušan Vukotić, crt., ani. Ismet Voljevica, k. Nikola Kostelac, mt. Maja Marković. — sgf. Ismet Voljevica. — ani, rek, col, 35 mm, 60 m

ČAROBNI ZVUCI / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Andre Lušičić, r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković. — gl. Vladimir Kraus-Rajterić, sgf. Ferdo Bis. — ani, col, 35 mm, 359 m

JUGOSLAVENSKA LUTRIJA / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Krešo Golik, r. Dušan Vukotić, crt. Boris Kolar, ani. Dušan Vukotić, mt. Lidija Jojić. — sgf. Bogdan Debenjak. — ani, rek, col, 35 mm, 14 m

KAMENSKO / HR, Zagreb film : 1957. — sc., r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, k. Darko Gospodnetić, mt. Dušan Vukotić. — sgf. Boris Kolar. — ani, rek, col, 35 mm, 40 m

1958.

KONCERT ZA MAŠINSKU PUŠKU / HR, Zagreb film : 1958. — sc., r. Dušan Vukotić, crt., ani. Boris Kolar, mt. Tea Brunšmid. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zvonimir Lončarić. — ani, col, 35 mm, 400 m

OSVETNIK / HR, Zagreb film : 1958. — sc. Dušan Vukotić, Branko Ranitović, r. Dušan Vukotić, crt. Boris Kolar, ani. Zlatko Grgić, k. trik kamera, mt. Tea Brunšmid. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zvonimir Lončarić. — ani, col, 35 mm, 400 m

VELIKI STRAH / HR, Zagreb film : 1958. — sc. Dušan Vukotić, Ivo Vrbanić, r. Dušan Vukotić, crt. Boris Kolar, ani. Zlatko Grgić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Zlatko Bourek, Bogdan Debenjak. — ani, col, 35 mm, 340 m

1959.

KRAVA NA MJESECU / HR, Zagreb film : 1959. — sc., r. Dušan Vukotić, crt., ani. Zlatko Grgić, k. Ivan Hercigonja, Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — gl. Stipica Kalođera, sgf. Ismet Voljevica. — ani, col, 35 mm, 287 m

PICCOLO / HR, Zagreb film : 1959. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Ivan Goričanec, Miroslav Margetić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Branimir Sakač, sgf. Zvonimir Lončarić. — ani, col, 35 mm, 257 m

REP JE ULAZNICA / HR, Zagreb film : 1959. — sc. Dušan Vukotić, Boris Kolar, r. Dušan Vukotić, crt., ani. Boris Kolar, k. Ivan Hercigonja, Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — sgf. Pavao Štalter. — ani, col, 35 mm, 305 m

SVI CRTEŽI GRADA / HR, Zagreb film : 1959. — sc. Dušan Vukotić, Ivo Vrbanić, r. Ivo Vrbanić, crt. Ivo Kalina, ani. Josip Pečinka, k. Ivan Hercigonja, mt. Anđelko Klobučar. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Pavao Štalter. — ani, col, 35 mm, 258 m

1960.

TISUĆU I JEDAN CRTEŽ / HR, Zagreb film : 1960. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Mihail Ostrovidovo, mt. Lida Braniš. — gl. arhivska. — dok, c/b, 35 mm, 405 m

1961.

KROTITELJ / HR, Zagreb film : 1961. — sc. Dušan Vukotić, r. Darko Gospodnetić, crt., ani. Martin Pintarić, k. Zlatko Sačer, mt. Lidija Jojić. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Srđan Matić. — ani, col, 35 mm, 247 m

LUTKICA : LUTKE / HR, Zagreb film : 1961. — sc. Dušan Vukotić, Borivoj Dovniković, r., crt. Borivoj Dovniković, ani. Turido Pauš, k. Zlatko Sačer, mt. Živan Cvitković. — gl. Tomislav Simović, sgf. Ismet Voljevica. — ani, col, 35 mm, 261 m

PRVI MAJ 1961. U ZAGREBU / HR, Zagreb film : 1961. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Frano Vodopivec, Ilija Vukas, Milan Babić, Mihailo Ostrovidov, mt. Lida Braniš. — dok, reportaža, col, 35 mm, 382 m

SUROGAT / HR, Zagreb film : 1961. — sc. Rudolf Sremec, r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Zvonimir Lončarić. — ani, col, 35 mm, 265 m

1962.

IGRA / HR, Zagreb film : 1962. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Mihail Ostrovidov, Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Zvonimir Lončarić. — ul. Zdravko Pavliš. — igr/ani, col, 35 mm, 347 m;

PRAVDA I KRIVDA / HR, Zora film : 1962. — sc. Dušan Vukotić, Ivo Vrbanić, r. Ivo Vrbanić, ani. Miljenko Kallay, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Vladimir Kraus-Rajterić, sgf. Vladimir Tadej. — ani/lut, col, 35 mm, 308 m

1963.

ASTROMAT / HR, Zagreb film : 1963. — sc. Phil Davis, r. Dušan Vukotić, crt., ani. Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Branislav Nemeth, k. Nikola Kostelac, mt. Dušan Vukotić, Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Rudolf Borošak. — ani, col, 35 mm, 717 m

1964.

POSJET IZ SVEMIRA / HR, Zagreb film : 1964. — sc. Dušan Vukotić, r., crt. Zlatko Grgić, ani. Ante Zaninović, k. Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Pavao Štalter. — ani, col, 35 mm, 303 m

PUT K SUSJEDU / HR, Zagreb film : 1964. — realizacija Dušan Vukotić. — ani, col, 35 mm, 70 m (prigodni film za otvaranje jubilarnog festivala u Oberhausenu).

1966.

SEDMI KONTINENT : SEDMY KONTINENT / HR, CS, Jadran film Zagreb, Koliba film Bratislava : 1966. — sc. Dušan Vukotić, Andro Lušičić (prema istoimenoj pripovijeci Ružene Fisher), r. Dušan Vukotić, k. Karol Krška, mt. Lida Braniš. — gl. Tomislav Simović, sgf. Rudolf Kovač, Branko Hundić. — ul. Hermina Pipinić, Iris Vrus, Tomislav Pasarić, Abdoulaye Seck, Demeter Bitenc, Miklaš Huba. — igr, col, 35 mm, 2299 m

1967.

ČOVJEK I NJEGOV SVIJET / HR, Zagreb film : 1967. — realizacija Dušan Vukotić. — ani, col, 35 mm, 25 m

MRLJA NA SAVJESTI / HR, Zagreb film, Dunav film : 1967. — sc., r., crt. Dušan Vukotić, ani. Vladimir Jutriša, k. Ivan Hercigonja, Đorđe Nikolić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Ante Nola. — ul. Ervina Dragman, Ivona Petri, Slavko Simić. — igr/ani, c/b, 35 mm, 403 m

VRIJEME / HR, Zagreb film : 1967. — realizacija Dušan Vukotić. — ani, col, 35 mm, 25 m

1968.

OPERA CORDIS / HR, Zagreb film : 1968. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Srđan Matić. — ani/igr, col, 35 mm, 269 m

PLES GORILA / HR, Zagreb film, SCF : 1968. — sc. Dušan Vukotić, r., crt., ani. Milan Blažeković, k. Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Branko Varadin. — ani, col, 35 mm, 249 m

1969.

DUEL / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 21 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

EVIN DODIR / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 15 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

1 : 10 / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 20 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

L. M. BEAT / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 20 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

MAGIČNI EKRAN / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 24 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

NA KRILIMA LJUBAVI / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 20 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

OTC / HR, Zagreb film : 1969. — realizacija Dušan Vukotić. — igr/reklamni, col, 35 mm, 20 m (reklama za Plivu)

ROMANSA / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 25 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

ROMEO / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 15 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

SLIKE S IZLOŽBE / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 15 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

ZASJEDA / HR, Zagreb film : 1969. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Oktavijan Miletić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Željko Senečić. — igr/reklamni, c/b, 35 mm, 22 m (reklama za Saponiju, serija *Leut magnetic*)

1970.

ARS GRATIA ARTIS / HR, Zagreb film : 1970. — sc., r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. (Franjo Malogorski, Ivica Rajković) Ivan Hercigonja, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Rudolf Borošak. — ani, col, 35 mm, 251 m;

FLIGHT 54321 / HR, Zagreb film : 1970. — sc. Dušan Vukotić, r., crt., ani. Zlatko Pavlinić, k. Teofil Bašagić, mt. Zlata Reić. — sgf. Branko Varadin. — ani, col, 35 mm, 33 m;

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA I. / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA II. / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA — KIR JANJA / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA — KUĆA / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA — LJUBAV / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA — SUDAR / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA — SVADBA / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

OSIGURAVAJUĆI ZAVOD JUGOSLAVIJA — ŠUMA / HR, FAS — Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. — sc. Dušan Radović, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — reklamni, c/b, 35 mm, 15 m

PRIMJENA KONZERVIRANOG KUTIS TRANSPLANTATA / HR, Zagreb film : 1970. — sc. Andre Lušičić, Ivan Prpić, r. Dušan Vukotić, crteži Dušan Vukotić, ani. Zlatko Sačer, k. Stjepan Katušić, Zlatko Sačer, mt. Lida Braniš. — gl. Tomislav Simović. — dok/popularno-znanstveni, col, 35 mm, 406 m

RODILIŠTE / HR, Zagreb film : 1970. — sc. Dušan Vukotić, r., crt., ani. Milan Blažeković, k. Teofil Bašagić, mt. Zlata Reić. — sgf. Branko Varadin. — ani, col, 35 mm, 22 m

1971.

PLEMENITI SOJ / HR, Zagreb film : 1971. — sc. Andre Lušičić, r. Dušan Vukotić, ani Neven Petričić, k. Stjepan Katušić, mt. Lida Braniš. — gl. Tomislav Simović, sgf. Srđan Matić. — dok/ani, col, 35 mm, 367 m

ZASTAVA 101 / HR, FAS, Zagreb film : 1971. — sc. Dušan Vukotić, Andre Lušičić, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Lida Braniš. — gl. Tomislav Simović. — dok/rek, col, 35 mm, 600 m

1972.

RANI SREDNJI VIJEK / HR, Adria film : 1972. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš-Bobinac. — gl. Anđelko Klobučar. — dok, col, 35 mm, 405 m

1973.

DA CAPO AL FINE / HR, Zagreb film : 1973. — sc., r., crt. Dušan Vukotić, ani. Neven Petričić, k. Teofil Bašagić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Rudolf Borošak. — ani, col, 35 mm, 160 m

LJULJAČKA / HR, Zagreb film : 1973. — sc. Dušan Vukotić, r., crt., ani. Milan Blažeković, k. Teofil Bašagić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović. — Srđan Matić. — ani, col, 35 mm, 25 m

1974.

GUBECZIANA / HR, Zagreb film : 1974. — sc. Gerhard Ledić, Dušan Vukotić, r., ani. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, Zlatko Sačer, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović. — ani/dok, col, 35 mm, 431 m

TOPLANA / HR, Zagreb film : 1974. — sc. Andro Lušičić, r. Dušan Vukotić, crt., ani. Darko Gospodnetić, Turido Pauš, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović. — ani/dok, rek, col, 35 mm, 602 m

1975.

SKAKAVAC / HR, Zagreb film, Viba film : 1975. — sc. Dušan Vukotić (prema noveli *Grgec Kobilica* Branka Jurce), r., crt., ani. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Ozren Depolo. — ul. Mirjana Bohanec, Zvonimir Jurić, Damir Fičko. — igr/crt, col, 35 mm, 500 m

1977.

AKCIJA STADION / HR, Zagreb film, Kinematografi, Dunav film : 1977. — sc. Slavko Goldstein, Dušan Vukotić, r. Dušan Vukotić, k. Ivica Rajković, Franjo Malogorski, mt. Damir German. — gl. Tomislav Simović, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Igor Galo, Zvonimir Črnko, Franjo Majetić, Božidar Alić, Zvonimir Lepetić, Darko Srića, Nataša Hržić, Jadranka Stilin, Zlatko Madunić, Boris Kralj, Dušan Janičijević. — igr, col, 35 mm, 2.800 m

1979.

KARLOVAC / HR, Zagreb film : 1979. — sc. Georgij Paro, r. Dušan Vukotić, k. Stjepan Katušić, Ivica Rajković, Teofil Bašagić, mt. Tea Brunšmid. — dok/rek, col, 35 mm, 1350 m

POGREBNIK / HR, Zagreb film : 1979. — sc. Dušan Vukotić, r., crt., ani. Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, k. Valerija Radanović, mt. Tea Brunšmid. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Rudolf Borošak. — ani, col, 35 mm, 270 m

1980.

KAKO JE ANA KUPILA KRUH / HR, Zagreb film, SCF : 1980. — sc. Dušan Vukotić, r., crt., ani. Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, k. Teofil Bašagić, mt. Tea Brunšmid. — gl. Ozren Depolo, sgf. Rudolf Borošak. — ani, col, 35 mm, 190 m;

1981.

GOSTI IZ GALAKSIJE / HR/CS, Zagreb film, Jadran film, Kinematografi, Filmski studio Barandow : 1981. — sc. Miloš Macourek, Dušan Vukotić, r. Dušan Vukotić, k. Jiri Macak, mt. Ivana Kačirkova. — gl. Tomislav Simović, sgf. Jiri Hlupy. — ul. Ljubiša Samardžić, Žarko Potočnjak, Lucié Žulova, Ksenija Prohaska. — igr, col, 35 mm, 2.600 m

1983.

GAVRILOVIĆ II. / HR, Zagreb film, STEP : 1983. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Ivica Rajković, mt. Boris Erdelji. — gl. Alfi Kabiljo. — dok, rekl., col, 16. 0 mm, 737 m

1984.

Z 84 / HR, SFAF : 1984. — sc., r. Dušan Vukotić. — gl. Igor Savin. — ani, najavnica SFAF-a, col, 35 mm, 18 m

1993.

DOBRO DOŠLI NA PLANET ZEMLJU / HR, Urania film : 1993. — sc., r. Dušan Vukotić, k. Jozo Klarica, mt. Tea Brunšmid. — gl. Ozren Depolo. — ul. Angel Palašev. — ani, col, 35 mm, 351 m

Nagrađivani filmovi

(Napomena priređivača: Podaci prema popisu nagrada Zagreb filma koji su objavljeni u tekstu Jadranke Šarin u broju 7. Hrvatskog filmskog ljetopisa, dopunjeni podacima iz zbornika Zagrebački krug crtanog filma 1., Zavoda za kulturu Hrvatske, Zagreb, 1978. i Godišnjaka jugoslavenske kinematografije, Jugoslavija film, 1989.)

COWBOY JIMMY — Velika Zlatna Arena i Zlatna Arena za režiju, Pula 1957.
Specijalna diploma, Berlin, 1957.
Specijalna diploma, Melbourne, 1958.

ČAROBNI ZVUCI — Nagrada *Kekec* za najbolje ostvarenje koje se preporučuje djeci, Komisija *Film i dijete*, Pula, 1957.

ABRA KADABRA — Nagrada *Kekec* za najbolje ostvarenje koje se preporučuje djeci, Komisija *Film i dijete*, Pula, 1958. KONCERT ZA MAŠINSKU PUŠKU — Nagrada kritike, London 1959.
Nagrada *Zlatna vrata*, San Francisco 1960.
Treća nagrada za režiju i nagrada za crtež, Beograd 1960.

REP JE ULAZNICA — Nagrada kritike, London 1959.

SVI CRTEŽI GRADA — Nagrada kritike, London 1959.
Priznanje žirija filmskih kritičara, Pula, 1959.
Druga nagrada za ideju i scenarij, Beograd, 1960.
Specijalna diploma, Montevideo, 1960.

OSVETNIK — Pohvala filmu, Bergamo, 1959.
Posebna nagrada žirija za glazbu i zvučne efekte, Annecy 1960.

*VELIKI STRA*H — Prva nagrada za crtež, Pula 1958.

KRAVA NA MJESECU — Treća nagrada za režiju, Pula 1959.
Nagrada *Zlatna vrata*, San Francisco 1959.
Specijalna nagrada žirija za originalnost i humor, Annecy 1960.
Nagrada *Kekec*, Beograd 1960.
Nagrada grada Zagreba, Zagreb 1960.
Specijalna nagrada S. O. D. R. E., Montevideo 1961.

PICCOLO — Prva nagrada za režiju i Nagrada za scenografiju, Beograd, 1960.
Prva nagrada, Oberhausen 1960.
Prva nagrada u kategoriji, Cork 1960.
Priznanje Britanske filmske akademije, London, 1960.
Specijalna diploma, Karlovy Vary, 1960.
Treća nagrada, Mexico City 1961.

SUROGAT — *Nagrada Zlatna vrata*, San Francisco 1961.
Specijalna diploma, Cork, 1961.
Specijalna diploma, Bergamo, 1961.
Oscar za najbolji animirani film 1962, Santa Monica
Prva nagrada za režiju, crtež i animaciju, nagrade za scenarij i glazbu, Beograd 1962.
Nagrada za scenarij i Nagrada za glazbu, Beograd 1962.
Nagrada grada Zagreba, Zagreb 1962.
Specijalna diploma, Oberhausen, 1962.
Prva nagrada, Prag 1963.
Zlatna diploma, Melbourne, 1963.
Nagrada za posebne zasluge, Philadelphia 1971.

LUTKICA (LUTKE) — Počasna diploma, Acapulco, 1962.

IGRA — Najbolji film festivala, Beograd, 1963.
Prva nagada za scenarij, režiju i animaciju, Beograd, 1963.
Nagrada *Kekec*, Beograd, 1963.
Nagrada Ministarstva za prosvjetu i kulturu, Beograd 1963.
Nagrada grada Zagreba, Zagreb 1963.
Prva nagada i Nagrada International Association for Adults Education, Oberhausen 1963.
Specijalna nagrada, Annecy 1963.
Specijalna nagrada žirija i Nagrada filmskog društva, Cork 1963.
Prix Simone Dubreuilh za najbolji kratki film, Mannheim 1963.
Nagrada *Zlatna vrata*, San Francisco 1963.
Specijalna nagrada, New York 1963.
Grand Prix i Prva nagrada međunarodnog žirija Njemačkog nacionalnog univerziteta, Oberhausen 1963.
Prva nagrada i Nagrada žirija mladeži (*Youth Jury award*), Cannes 1964.
Nominee Award (nagrada kao jednom od pet filmova koji su ušli u izbor za *Oscara*), Santa Monica 1964.
Prva nagrada *Srebrni Boomerang*, Melbourne 1964.
Počasna nagrada, Milano 1964.
Prva nagrada, Prag 1964.
Zlatna medalja, Necochea 1964.
Prva nagrada, Tuceman 1964.
Golden Parasol, Barcelona 1964.
Prvna nagrada žirija UNESCO-a, Buenos Aires 1964.

POSJET IZ SVEMIRA — Specijalno priznanje, Leipzig, 1965.
Prva nagrada u kategoriji, Trst, 1966.

SEDMI KONTINENT — Zlatna medalja, Trst, 1967.
Nagrada za režiju, San Antonio, 1969.

MRLJA NA SAVJESTI — Grand Prix — *The Waterford Glass Award*, Cork 1968.
Prva nagrada u kategoriji, Madrid 1981.
Prva nagrada u kategoriji, Porto 1982.

OPERA CORDIS — FIPRESCI, nagrada međunarodnog žirija kritičara, Bergamo 1968.
Zlatna medalja, Beograd 1969.
Zlatna medalja, Atlanta 1969.
Nagrada grada Zagreba, Zagreb 1969.
A. C. I. N., Nagrada Rumunjske udruge filmskih autora, Mamaia 1970.
Nagrada za posebne zasluge, Philadelphia 1971.

MRLJA NA SAVJESTI — Grand-prix za najbolji film festivala, Cork, 1968.

LEUT MAGNETIC (serija reklamnih filmova za Saponiju) — nagrada u kategoriji reklamnog c/b igranog filma, I. nacionalni festival propagandnog filma, Bled, 1969.

OTC (reklamni film za Plivu) — nagrada u kategoriji reklamnog igranog filma u boji, I. nacionalni festival propagandnog filma, Bled, 1969.

ARS GRATIA ARTIS — Velika Zlatna medalja, Beograd 1970.
Nagrada Međunarodne udruge producenata kratkoga filma C. I. D. A. L. C., Beograd 1970.
Brončana medalja, Atlanta 1970.
Diploma, London, 1970.

FLIGHT 54321 — (D. Vukotić, M. Blažeković)
Silver Southern Cross Plaque, Adelaide, Auckland 1972.

AKCIJA STADION — Velika srebrna Arena, Zlatna Arena za scenarij, Pula, 1977.
Zlatna ruža Lidca, Karlovy Vary, 1978.

GOSTI IZ GALAKSIJE — Nagrada za režiju, Trst, 1981.
Grand-prix ex aequo, grand-prix publike, nagrada FIPRESCI, nagrada za masku, Madrid, 1982.
Druga nagrada publike, Kadiz, 1982.
Glavna nagrada za režiju, Bruxeless, 1983.
Nagrada za scenarij, Porto, 1983.
Srebrna medalja, Rim, 1983.

UDK: 791.66(497.5)»1998«

Janko Heidl

Dometi

Festival hrvatskoga filma Pula '98.

Festival hrvatskoga filma Pula '98. održan je od 29. srpnja do 1. kolovoza 1998., a u natjecateljskom je programu prikazano šest dugometražnih igranih filmova dovršenih u razdoblju od proteklog Festivala: *Transatlantic* Mladena Jurana, *Kad mrtvi zapjevaju* Krste Papića, *Zavaravanje* Željka Senečića, *Agonija* Jakova Sedlara, *Tri muškarca Melite Žganjer* Snježane Tribuson i *Kanjon opasnih igara* Vladimira Tadeja.

Kao što je bio slučaj sa svim dosadašnjim Pulskim festivalima u samostalnoj Hrvatskoj, mali broj pravih kinematografskih filmova (*Transatlantic, Kad mrtvi zapjevaju* i *Tri muškarca Melite Žganjer*) »dopunjen« je »televizijskim« ostvarenjima. Razliku između »kino« i »televizijskog« filma ne treba toliko tražiti u producentskom potpisu — jer svih je šest filmova proizvedeno u suprodukciji HRT-a s nekom od filmskih producentskih tvrtki — nego naprosto u »izgledu« i dojmu koji film ostavlja. (Sjetimo se, primjerice, prošlogodišnjeg *Ruskog mesa* Lukasa Nole koji je proizveden na televiziji, ali izgleda kao pravi kinofilm. Ili, u malo daljoj prošlosti, isti je slučaj s *Ritmom zločina* Zorana Tadića ili *Živom istinom* Tomislava Radića.) *Agoniji* i *Kanjonu opasnih igara* nedostaje ambicije, raskoši i maštovitosti da bi ih se okarakteriziralo kinoproizvodima — oni se jednostavno ne doimaju ni osmišljenim ni napravljenim za prikazivanje i gledanje u kinu, nego na televiziji — dok je *Zavaravanje* negdje na pola puta.

Kanjoj opasnih igara (HRT/Zagreb film) u režiji Vladimira Tadeja, prema scenariju Vladimira Tadeja i Hrvoja Hitreca, pustolovna je zgoda o skupini dječaka koji se nedaleko od Omiša nađu u rukama odbjeglih četnika. Nastao iz istoimene televizijske serije koja je već prikazana na malim ekranima, film je jednoglasno proglašen najslabijim ostvarenjem Festivala.

Film *Agonija* (Patria film/HRT) u režiji Jakova Sedlara, prema scenariju Jakova Sedlara i Georgija Para, sa Svenom Medvešekom, Enom Begović, Božidarom Alićem, Nives Ivanković, Zojom Odak i Tarikom Filipovićem u glavnim ulogama, utemeljen je na drami *U agoniji* Miroslava Krleže, a riječ je o psihološkoj ljubavnoj triler-drami smještenoj u Zagreb s početka stoljeća. Solidan televizijski film u kojemu se neprestance pripovijeda, oslonjen je na snagu i vještinu Krležina pisma, a zanimljiv je dodatak nekoliko otvorenijih erotskih (i lezbijskih) prizora, umetnutih, čini se, više zbog privlačenja pozornosti puka, nego li zbog stvarnih umjetničkih potreba. Filmska/video fotografija Karmela Kursara i scenografija Željka Senečića pripadaju višim dometima *Agonije*.

Zavaravanje (Patria film/HRT) ponudilo je neke od najboljih trenutaka Festivala, a i hrvatskog filma u posljednjih nekoliko godina. Rad šezdesetpetogodišnjeg scenarista i redatelja Željka Senečića doima se stvaralački hrabro i pustolovno kao da ga je radio zaigrani petnaestogodišnjak potpuno lišen straha od neuspjeha i nepovjerenja u samog sebe. Priča o televizijskom vozaču kombija Joži (šarmantno opušteni Božidar Orešković) koji na putu od Zadra do Zagreba poveze privlačnu mladu autostopisticu Stellu (odlična Sandra Lon-

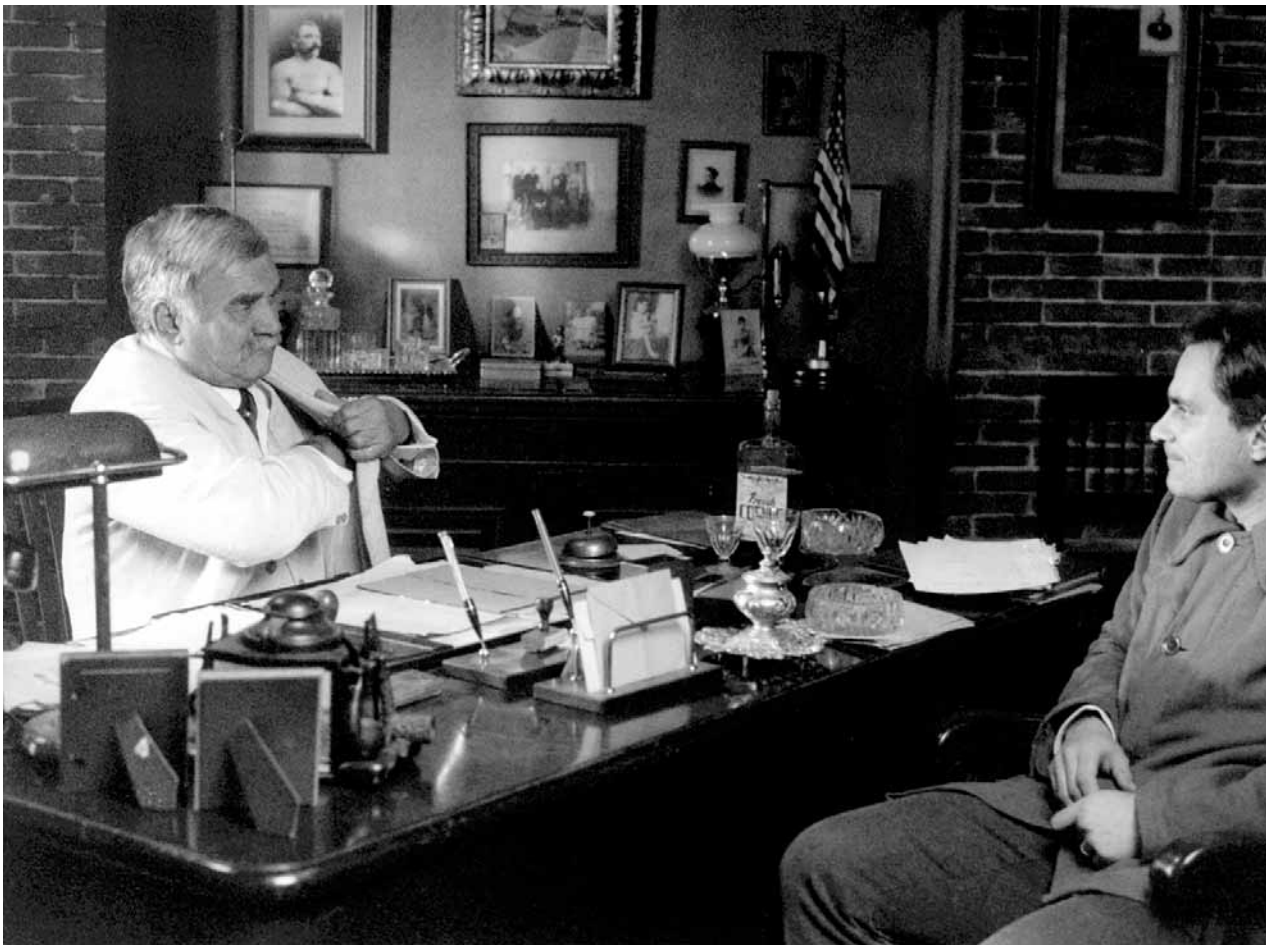
Agonija (Jakov Sedlar)

Kad mrtvi zapjevaju (Krsto Papić)

Kanjon opasnih igara (Vladimir Tadej)

čarić) i u »povracima u prošlost« prisjeća se svojih ratnih zadataka kad je u Domovinskom ratu do bojišnice vozio snimatelje i novinare, izvedena je u improvizacijskom stilu kakvog rijetko susrećemo u domaćoj kinematografiji. Dojam je da Senečić na licu mjesta dopušta glumcima da, prema zadanom karakteru, tekstu i situaciji, naprave što im se čini da je najbolje, te da to što prije snimi, dok je sve još »svježe« i »novo«, dok su glumci još znatiželjni, dok još »otkrivaju« prizor, prije nego što se u izvedbu uvuku rutina i zamor. Uz očitu veliku pomoć i snalažljivost snimatelja Enesa Midžića, Senečić je sa svojom ekipom uspio napraviti nekoliko uistinu veličanstvenih komadića filma koje krase zadivljujuća neposrednost i dokumentarnost. Ponajprije, to je prizor na skeli u kojemu briljiraju Midžićeva pokretna kamera i nadahnuta izvedba Zvonimira Torjanca u epizodi skelara. Među sjajne trenutke filma pripadaju onaj u kojemu Joža i novinarka (Suzana Nikolić), dva usamljena i očajna bića, slušajući zvukove vatrenog oružja u neposrednoj blizini, jedno u drugome pronalaze mrvicu topline i ljudskosti, zatim onaj u kojemu vojnik pada pogođen dok mokri, te prizor mučne tišine u Jožinu domu. Još jedan odličan dio *Zavaravanja* kratak je nastup fantastično prirodne Jagode Kaloper.

No, spomenuti petnaestogodišnjak u Senečiću u film je ubacio i ponešto teško podnošljivih besmislica, nezrelih i loše izvedenih tinejdžerskih fantazija kojima je teško naći razlog postojanja. Primjerice, »ludi« ples Stele nasred ceste, srpski maskirani »nindža« koji tuče zarobljenog Jožu, ili nekoliko »frajerskih« likova koji se pokušavaju ponašati hladnokrvno poput Clinta Eastwooda — sve to izgleda automatski, bez



Transatlantic (Mladen Juran)

Tri muškarca Melite Žganjer (Snježana Tribuson)

kriterija prepisano iz stranih eksploatacijskih filmova, samo zato jer se petnaestogodišnjaku učinilo zgodnim. Ako Senečić u budućnosti zadrži neopterećen i znatiželjan duh petnaestogodišnjaka, ali se osloni na pamet i iskustvo vlastitih godina, njegove ćemo filmove željno očekivati.

S puno duha i žara napravljen je i *Transatlantic* (Jadran film/HRT) scenarista i redatelja Mladena Jurana. To je priča o Murteranu Jakovu Jeratu (Filip Šovagović) koji je 1918. zbog političko-ekonomskih razloga iselio u Ameriku, u industrijski grad Pittsburg kamo je nešto prije otišla Zorka (Melita Jurišić), djevojka koju voli.

Najbolji su dijelovi *Transatlantica* oni u kojima se Juran zaneseno prepušta poetsko-impresionističkom nizanju dojmljivih kadrova (direktor filmske fotografije je Goran Trbuljak) čime uspješno stvara, vjerojatno željeni, ugođaj pomalo izblijedjelih i snoliko iskidanih sličica iz prošlosti u kojima su važnija stanja nego djelovanja. Takvo povjerenje u moć »čistog filma« razveseljava i kao redateljevo stajalište i kao konačni proizvod, je je dobro napravljen. Šteta da su dijelovi filma koji su zahtijevali prikaz konkretnih događaja i iznošenje komada priče izvedeni donekle nespretno i nedorečeno, te kao da narušavaju fini »pjesnički« ugođaj. Nedostatak *Transtlantica* su likovi, zgodno ocrtani, ali nedovoljno zaokruženih osobnosti, što onemogućuje da ih bolje razumijemo i da se za njihove sudbine više zanimamo. Boris Dvornik u većoj epizodi kriminalu sklonoga američkog Hrvata Barea i Mustafa Nadarević u epizodi domaćeg negativca ostvarili su snažne uloge, a zadivljujuće uvjerljiv scenografski posao (Pittsburg iz 1918. izrađen u današnjem Zagrebu), obavili su Velimir Domitrović i Miro Gavez.

U cjelini, priča o Jakovljevim doživljajima u Pittsburgu i na slapovima Niagare bliža je snu nego stvarnosti, a dojam je da se Mladen Juran trebao odlučnije opredijeliti ili za roman ili za esej ili za poeziju.

Humorna drama *Kad mrtvi zapjevaju* (Jadran film/HRT) Krste Papića unaprijed je slovila za favorita, a na kraju je, barem glede dobivenih nagrada — Velika Zlatna arena za režiju i nagrada publike Zlatna vrata Pule — opravdala takav status. Prema scenariju Papića i Mate Matišića, utemeljenom na Matišićevoj drami *Cinco i Marinko*, snimljena je pripovijest o dvojici gastarbajtera, Cincu (Ivo Gregurević) i Marinku (Ivica Vidović) koji se 1991. vraćaju iz Njemačke u domovinu Hrvatsku i to u neobičnim okolnostima — Cinco se proglasio mrtvim i dio putovanja provodi u lijesu, a prati ga politički emigrant Marinko kojega progoni Udbin agent. No, umjesto spokoja nakon dolaska u zavičaj, na kućnom ognjištu čekaju ih četničke barikade.

Zavaravanje (Željko Senečić)

Film je napravljen u donekle staromodnom, što ne znači zastarjelom, pripovjedačkom stilu, kakav će zasigurno odgovarati željama publike. Podosta humora i neuobičajenih zanimljivih situacija, dvojica odličnih glumaca u glavnim ulogama, dobro odglumljene epizode dviju žena (Mirjana Majurec i Ksenija Pajić), zeta (Dražen Kühn) i slojevito opisanog Srbina (Žarko Savić) aduti su filma koji će vjerojatno postići dobru gledanost.

U cjelini najkvalitetniji i najdorađeniji film Festivala bila je romantična komedija *Tri muškarca Melite Žganjer* (Kvadar/HRT), vedra priča o ljubavnim jadima punašne Zagrepčanke iz naslova. Premda scenaristica i redateljica Snježana Tribuson skromno kaže da film nije urnebesna komedija nego djelo tihog češkog humora za smiješak, njezino je ostvarenje donekle demantira, jer uz puno slatkog »češkog« osmjehivanja nudi i dosta prizora koji tjeraju na smijeh do suza. Možda je najkomičniji onaj u kojemu briljantni Ivo Gregurević dolazi Meliti u snu kao preplanuli Španjolac iz sapunice i zavodi je »neodoljivim« žmirkanjem i lažnim zubima. Odlični su i ostali glumci: Mirjana Rogina kao Melita, Suzana Nikolić i Sanja Vejnović kao njezine prijateljice, Filip Šovagović kao španjolska televizijska zvijezda Juan, Goran Navojec kao sramežljivi slastičar Janko i Ljubo Kerekeš u ulozi njegova šarmantnog prijatelja.

Moguće zamjerke određenoj sporosti i »razvodnjenosti« pojedinih odsječaka u prvoj polovici filma postaju sasvim nevažne kad film počne hvatati ubrzanje i, baš onako kako treba, prema kraju postaje sve raznolikiji, uzbudljiviji i zabavniji. Tako što se možda čini samorazumljivim, no brojni su primjeri komedija napravljenih u zemljama veće kinematografske proizvodnje i iskustva, u kojima se većina štoseva i viceva ispuca u prvom dijelu, da bi sve nakon toga bilo dosadno ispuhavanje, pa ovo postignuće Tribusonove treba itekako cijeniti. Dobro oblikovani karikaturalni likovi, duhoviti dijalozi, nepretencioznost i almodovarski šareni izgled (direktor filmske fotografije Goran Mećava, scenograf Velimir Domitrović i kostimografkinja Vesna Pleše), vrline su filma koji bi, poput Brešanova *Kako je počeo rat na mom otoku* trebao osvojiti naklonost publike.

Užitak je bio pogledati i popratne programe, jedan nazvan *Mladi hrvatski film* i drugi, u kojemu su predstavljeni radovi studenata Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

Duhovite i dopadljive ali ne i prvoloptaški štosne komedije *Vrlo tužna i tragična priča* Daniela Kušana i *La donna e mobile* Nebojše Slijepčevića predstavile su svoje autore kao darovite, maštovite i spretne mlade filmaše koji djelotvorno i artikulirano bilježe povremeno uistinu sjajne zamisli. Omnibus *Metropola* crnohumorni je dokumentarac u kojemu trojica autora — Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić i Dalibor Matanić — hvataju marginalne junake i prostore Zagreba, a među tri »priče« najbolje se osmišljenom i ostvarenom doima prva, Rukavinina *Zagreb voli pjesnike* o živopisnom pjesniku, skladatelju, pjevaču i pekaru s Trešnjevačke tržnice Vjenceslavu Špilaku.

U toj se odličnoj ponudi uspjela istaknuti i *Kap*, zgoda o jednoj kući i kapi, duhovito i ozbiljno, poetično i realistično malo remek djelo, ambiciozno zamišljeno i ostvareno sa zadivljujućom sigurnošću, vještinom i zrelošću. Jedini je nedostatak tog malog filma, koji je u desetak minuta trajanja iznio više sadržaja i ponudio više materijala za razmišljanje nego što to uspije nekolicini prosječnih dugometražnih proizvoda, jest skromna školska produkcija, što, naravno, nema nikakve veze sa sposobnostima 25-godišnje redateljice Katarine Zrinke Matijević. Doista je šteta što materijalni uvjeti

Zlatna Arena, rad slikara Dimitrija Popovića

nisu bili bolji, jer film zbog toga pati od mutne i povremeno nedovoljno čitljive slike. No i takav kakav jest, *Kap* bez poteškoća ulazi u antologiju hrvatskog »kratkog metra«.

Mladi hrvatski film predstavio je tri ostvarenja. Kratkometražni film *Ljubitelj ptica* Arsena Antona Ostojića i srednjometražni *Zlo i naopako* Gorana Dukića snimljeni su u Americi, zemlji u koju su prije nekoliko godina preselili mladi diplomirani redatelji koji su se u domovini vjerojatno osjetili nepotrebnima i neželjenima.

Ljubitelj ptica solidno je, datumski malo »staro« djelo (snimljen 1993.) o usamljenom mladiću koji pokušava ostvariti kontakt s kućnim ljubimcem papagajem, a kad mu to ne uspije, postane toliko frustriran da više nije u stanju komunicirati s okolinom. Film se doima prilično »hrvatski«, s karakteristično naglašenom metaforikom i simbolikom koja cjelini daje smisao, ali je i opterećuje, jer »poruka« se, naposljetku, čini jedinom svrhom filma.

Nimalo se hrvatski ne doima *Zlo i naopako*, fantastična pripovijest o mladiću koji odlazi gatari i tamo upoznaje svoje četiri različite osobnosti. Ako cjelina u pripovijednom smislu nije sasvim razumljiva (barem nakon jednog gledanja) to nipošto ne treba zamjeriti, jer riječ je o snolikom ostvarenju (smještenom u realističko okružje), zgodi između zbilje i mašte koja ne nudi logiku svakodnevice nego stvara vlastitu, a ta se čini dovoljno uvjerljivom i čvrstom. Dakle, ako i nije lako točno shvatiti što je autor ispričao (Dukić je i scenarist) lako je povjerovati da je njemu sasvim jasno o čemu govori, treba mu povjerovati da ne prodaje maglu, nego da neopterećen ustaljenim postupcima iznosi osobna svjetonazorska razmišljanja koja mu nisu jučer pala na pamet.

Uz to, Dukićeva redateljska vještina apsolutno je zapanjujuća. Čini se da je rođen s kamerom u ruci i filmskom slikom u mozgu, jer svaki kadar, svaka sekvenca, svaki sklop, napravljeni su maestralnom suverenošću, bez traga nesigurnosti ili nespretnosti — sve tečno proizlazi jedno iz drugoga, odiše puninom, maštovitošću i, povrh svega, zaraznim stvaralačkim entuzijazmom neizlječiva filmoljupca. Glede redateljske nadarenosti, Dukić zauzima visoko prvo mjesto među svim sudionicima Festivala, a vjerojatno i među aktivnim današnjim hrvatskim redateljima. Spomenimo da je ravnatelj filmske fotografije Igor Martinović, još jedan našijenac koji živi i radi u SAD-u.

Zlatna vrata, rad slikara Erosa Čakića

Pedesetminutna drama s dodirom komedije, *Puna kuća*, scenarista i redatelja Ognjena Sviličića, snimljena u proizvodnji HRT-a, namjernom usporenošću, ogoljelošću i izbjegavanjem površne svidljivosti, priča jednostavnu i lako prepoznatljivu priču o neobveznoj noćnoj ljubavnoj pustolovini mladića i djevojke koja prerasta u obiteljsku dramu. Osim štovanja vrijedne nepopustljive redateljske vjernosti suhom realizmu i nedopadljivosti, najvećim se vrlinama doimaju dvije stvari: vrlo primjerena »ružna« filmska fotografija Vedrana Šamanovića koja u najboljem smislu podsjeća na engleske »kuhinjske drame« i tako daje uputu za gledanje *Pune kuće*, te odlične izvedbe Krešimira Mikića i Dijane Bolanče u ulogama »ljubavnika« Darka i Anite.

Filmografija Hrvatskog filmskog festivala – Pula '98.

Natjecateljski program

AGONIJA / Patria film, HRTV. 1998. — sc. Georgij Paro, Jakov Sedlar (prema drami U Agoniji Miroslava Krleže), r. Jakov Sedlar, k. Karmelo Kursar, mt. Zdravko Borko, Ivica Drnić — gl. Arsen Dedić, ton Jura Bregeš. — sgf. Željko Senečić, kostimi Ruta Knežević, maska Snježana Tomljenović (Buba) — uloge Ena Begović, Sven Medvešek, Božidar Alić, Nives Ivanković, Zoja Odak, Tarik Filipović. — 35 mm, col, 92 min

KAD MRTVI ZAPJEVAJU / Jadran film, HRTV : 1998. — sc. Mate Matišić, koscenarist Krsto Papić, r. Krsto Papić, k. Vjekoslav Vrdoljak, mt. Robert Lisjak. — gl. Zrinko Tutić, ton Mladen Pervan. — sgf. Mario Ivezić, kostimi. Ruta Knežević, maska Maria Dziewulska. — uloge Ivo Gregurević, Ivica Vidović, Mirjana Majurec, Ksenija Pajić, Boris Miholjević, Matija Prskalo, Dražen Kühn, Žarko Savić, Ivica Zadro, Đuro Utješanović — 35 mm, col, 106 min

KANJON OPASNIH IGARA / HRTV, Zagreb film : 1998. — sc. Vladimir Tadej, Hrvoje Hitrec, r. Vladimir Tadej, k. Šime Strikoman, mt. Josip Podvorac. — gl. Živan Cvitković, ton Antun Jurković. — sgf. Vladimir Tadej, kostim. Vanda Ninić, maska Snježana Tomljenović — uloge B. Dvornik, S. Martinčević-Mikić, D. Boljičak, G. Tadej, A. Čagalj, I. Lukić, J. Genda, Š. Guberina, M. Štrljić, P. Jelaska, B. Bebić, F. Lasić, V. Babić, R. Bašić. — 35 mm, col, 94 min

TRANSATLANTIC / Jadran film, HRTV : 1998. — sc. Mladen Juran (suradnici Božidar Violić i Mate Matišić), r. Mladen Juran, k. Goran Trbuljak, mt. Marina Barac. — gl. Alan Bjelinski, Bruno Bjelinski, Nenad Bach, Darko Pecotić, ton. Stjepan Šušković — Gama studio — sgf. Velimir Domitrović, Miro Gavez, kostimi Ruta Knežević, maska Maria Dziewulska. — uloge Melita Jurišić, Filip Šovagović, Alen Liverić, Boris Dvornik, Josip Genda, Matija Prskalo, Relja Bašić, Eric Aeckermann. — 35 mm, col, 107 min

TRI MUŠKARCA MELITE ŽGANJER / Kvadar d.o.o., HRTV : 1998. — sc. Snježana Tribuson, r. Snježana Tribuson, k. Goran Mećava, mt. Marina Barac. — gl. Darko Rundek, ton Mladen Pervan. — sgf. Velimir Domitrović, kostim. Vesna Pleše, maska Halid Redžebašić — uloge Mirjana Rogina, Goran Navojec, Suzana Nikolić, Sanja Vejnović, Ena Begović, Filip Šovagović, Ivo Gregurević, Ljubomir Kerekeš. — 35 mm, col, 97 min

ZAVARAVANJE / Patria film, HRTV : 1998. — sc. Željko Senečić, r. Željko Senečić, k. Enes Midžić, mt. Kruno Kušec — gl. Arsen Dedić, ton Mladen Pervan. — sgf. Jagoda Kaloper, kostimi. Snježana Škrinjarić, maska Julijana Vrandečić — uloge Sandra Lončarić, Božidar Orešković, Filip Šovagović, Loby Dimitrijević — 35 mm, col, 75 min

Prateći programi

Mladi hrvatski film

LJUBITELJ PTICA / Arsen Anton Ostojić : 1993. — sc., r. Arsen Anton Ostojić. — ul. John David Barone. — 14 min

ZLO I NAOPAKO / Igor Martinović, Goran Dukić : s. d. — sc., r. Goran Dukić. — ul. Will Arnet. — 22 min

PUNA KUĆA / HTV : 1998. — sc., r. Ognjen Sviličić, k. Vedran Šamanović, mt. Staša Čelan. — gl. Ognjen Sviličić, ton Toni Jurković. — sgf. Ivica Trpčić, kostim. Vesna Sertić. — ul. Dijana Bolanča, Krešimir Mikić, Zvonimir Zoričić, Helena Buljan, Etta Bortolazzi. — igr, col, 58 min

Izbor filmova Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu

VRLO TUŽNA I TRAGIČNA PRIČA / ADU : 1997. — Daniel Kušan. — 15 min

KAP / ADU : 1997. — Zrinka Katarina Matijević. — 13 min

LA DONNA E MOBILE / ADU : 1997. — Nebojša Slijepčević. — 7 min

METROPOLA / ADU : 1996. — Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, Dalibor Matanić. — omnibus, 47 min

Izbor animiranih filmova Zagreb filma (1990.-1997.)

VELIKI PROVOD, Milan Trenc, 1990.

AD ASTRA, Edvin Bivković, 1991.

TELEFON, Elizabeta Abramović, 1992.

RASTANAK, Željko Kolarić, 1994.

SPAS U ZADNJI ČAS, Borivoj Dovniković, 1995.

MLADIĆ S RUŽOM, Magda Dulčić, 1996.

KOLAČ, Daniel Šuljić, 1997.

GRADOVANJE, Tahir Mujčić, Hrvoje Šercar, 1997.

KAPELINI, Rudolf Borošak, Neven Petričić, 1997.

Nagrade Pule '98.

Ocjenjivački sud Festivala hrvatskog filma Pula '98. (Ivan Brešan, predsjednik, Nada Gaćešić-Livaković, Dražen Ilinčić, Igor Kuljerić, Željko Sarić i Branko Schmidt) dodijelio je sljedeće nagrade:

***Velika Zlatna Arena* za režiju:**
Krsto Papić za film *Kad mrtvi zapjevaju*

***Velika Zlatna Arena* za glavnu žensku ulogu:**
Sandra Lončarić za ulogu Stele u filmu *Zavaravanje*

***Velika Zlatna Arena* za glavnu mušku ulogu:**
Filip Šovagović za ulogu Jakova Jerata u filmu *Transantlantic*

***Zlatna Arena* za scenarij**
Snježana Tribuson za film *Tri muškarca Melite Žganjer*

***Zlatna Arena* za kameru**
Goran Trbuljak za film *Transantlantic*

***Zlatna Arena* za glazbu**
Zrinko Tutić za film *Kad mrtvi zapjevaju*

***Zlatna Arena* za scenografiju**
Velimir Domitrović za film *Tri muškarca Melite Žganjer*

***Zlatna Arena* za kostimografiju**
Ruta Knežević za film *Transantlantic*

***Zlatna Arena* za ton**
Mladen Pervan za film *Kad mrtvi zapjevaju*

***Zlatna Arena* za montažu**
Marina Barac za film *Tri muškarca Melite Žganjer*

***Zlatna Arena* za žensku epizodnu ulogu**
Suzana Nikolić za ulogu Višnje u filmu *Tri muškarca Melite Žganjer*

***Zlatna Arena* za mušku epizodnu ulogu**
Ivo Gregurević za ulogu Jure u filmu *Tri muškarca Melite Žganjer*

***Zlatna Arena* za masku**
Marija Dziewulska za film *Transantlantic*

Nagrada publike *Zlatna vrata Pule*
Kad mrtvi zapjevaju Krste Papića

Posebne nagrade

Vjesnikova nagrada *Breza* za najbolje debitantsko ostvarenje (dodjeljuje se prvi put)
Mirjana Rogina za ulogu Melite u filmu *Tri muškarca Melite Žganjer*

***Velika Zlatna Arena* za cjelokupni doprinos hrvatskoj filmskoj umjetnosti**
Boris Dvornik

Ostale nagrade

Nagrada *Oktavijan* Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji film
Nagrada *Oktavijan* Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji film (do sada nagrada je dodjeljivana na Danima hrvatskog filma, a od ove godine dodjeljuje se u sklopu Festivala hrvatskog filma):

Tri muškarca Melite Žganjer redateljice Snježane Tribuson

Na putu kući (dokumentarni film *Povratak* Petra Krelje)

UDK: 791.43(497.5)

Petar Krelja

Istinita priča o Milki zvanoj Stjuardesa

Splendid isolation

Nekom sam se zgodom — tragajući za rasnom dokumentarističkom temom — našao pokraj onih drvenih baraka u blizini hotela Esplanade — tamo gdje ću dvije godine poslije upoznati malu Milku. Kako li me je tada iznenadila spoznaja da se iza golemih crvenih križeva, što su se kočili na fasadama tih trošnih baraka, nalaze — tek limenim krevetima namještene — sobe u kojima se lijepo uspio udomaćiti cijeli društveni razred sa samog dna socijalne ljestvice. Ustanova koja se zvala jednostavno Prenoćište i otvarala se u večernje sate a zatvarala rano ujutro, ugošćivala je beskućničku gradsku klatež, kojekakva slikovita spadala, ali i ne mali broj prolaznika namjernika koji bi prespavali noć dvije i otišli dalje svojim poslom. Prenoćište je imalo i svoj »stalni postav«; tih ga dana sačinjavahu skupina Šiptara, jedna »pjesnikinja«, mladolika trudnica, šutljivi čovjek koji je uza se imao filozofsku literaturu, student Sirijac s potištenom ženom i dvoje djece, četveročlana obitelj koja je bila ostala i bez stana i bez posla... No, i jednoruki je recepcionar Prenoćišta bio bez stana; i on je, nakon uobičajenog jutarnjeg izbacivanja gostiju na gradske ulice i cjelodnevnog zatvaranja Prenoćišta, bio prisiljen satima skitati gradom.

Činilo mi se da sam — iznebuha — dospio u sam epicentar dokumentarizma; pričinjalo mi se da bi bilo posve dovoljno doći s kamerom, zagrabiti u tu mutnu »rijeku života« i eto prvoklasna filma!

Napisao sam nadahnut i lijepo sročen scenarij i — dobio film. Trebalo je tek skupiti ekipu i dati se na posao. Bio sam zamislio da tu ustanovu predočim kao golemi mlinac života kroz čije žlijebove živahno poskakuju pojedinačne ljudske sudbine; dobronamjernom se prijatelju ta moja zamisao jako svidjela, ali me — za ugodnog pijuckanja aperitiva u Esplanadi upitao nije li zapravo tu riječ o nečem kudikamo izazovnijem i moćnijem — o bliskom susjedstvu dvaju hotela i ne bi li ta blizina mogla biti stvarnom temom filma: Esplanada sa svojom bogatom i razmaženom klijentelom naspram sirotinjskog življa u Prenoćištu! I sve to na frapantnoj i opominjućoj udaljenosti od ciglih stotinjak metara. Dakako, osupnula me i odmah magnetski privukla ta britkost tako drastičnog i izravnog socijalnog kontrasta. Ponesen zavodljivošću prijateljeva otkrića, odmah sam stao kombinirati kako bi se — sa snimateljskog stajališta — dalo predočiti ono temeljno dramaturško polazište tog novouspostavljenog dokumentarističkog sustava — fizička blizina dvaju hotela. Prijatelj mi je — umjesto standardnog postupka običnog švenka s Prenoćišta na Esplanadu — predložio inovantni iskorak u smislu dugog kontinuiranog kadra koji bi počeo od lica tipičnog stanara Prenoćišta, nastavio se snimateljevim trkom između ta dva objekta, da bi završio u luksuznom Esplanadinu predvorju — na licu kakvog zadriglog parajlije. Nakon tako uspostavljene veze naizmjence bi se nizali kontrastni prizori i životne priče iz obaju ambijenata. Diveći se tolikoj prijateljevoj dosjetljivosti, nisam mogao a da se ne složim i s njegovom primjedbm kako naziv Prenoćište, s obzirom na tako silno povećanu zapremninu ideje, nije više od neke koristi; film bi se — prema njegovu mišljenju — mogao zvati onako kako britanska aristokracija imenuje svoje nedodirljive i nižim društvenim razredima nepristupačne klubove — *Splendid isolation*.

Tih sam dana grozničavo isprobavao prijateljevu »jureću kameru«; ustanovio sam da na tu dionicu, ma kako se trudio paklenski brzo trčati, ipak otpada suviše dragocjenog filmskog vremena (tada su dokumentarci u pravilu trajali do petnaestak minuta) za nešto što bi — s nepravom — moglo biti protumačeno kao skretanje k eksperimentu. Pa ipak, ta su trčkaranja znatno obogatila središnju ideju projekta: otkrio sam da se Esplanade — poput kakve doboš torte — nalazi usred najcrnje gradske socijale. Primjerice, u još neposrednijoj blizini reprezentativnog hotela nalazila se golema tamna zgradurina u čijem je prizemlju bila smještena institucija fizikalne terapije: kroz uvijek otvorene prozore te ustanove lijepo su se mogli vidjeti prizori ljudi čija su istrošena i teško oštećena tijela — imobilizirana raznovrsnim terapijskim napravama — pobuđivala blagu jezu. S prednje, pak, strane hotela oduvijek je bila izuzetno frekventna *štrafta* za dame — uboge kategorije — koje prakticirahu najstariji zanat na svijetu. Uskoro se pokazalo da i spomenuta baraka Prenoćišta ima duplo dno; u njezinu produžetku krile su se prostorijice s rešetkama na prozorima namijenjene maloljetničkoj delinkvenciji. U susjednoj pak baraci, pokraj auto-škole, poslovala je respektabilna gradska skupina patronažnih sestara zaduženih za pravu vojsku starih, bolesnih, ostavljenih...

Pozornost mi je privukla i ekipa »naoružana« — teleskopom. Pokraj astronomske cijevi, koja je bila uperena u sunce i druga — posadi teleskopa — važna nebeska tijela, uvijek je vladala poprilična stiska. Stručni je pratitelj objašnjavao da divovske eksplozije, koje se vide u okularu teleskopa, potiču ili čak izazivaju globalne ratove, poplave, bolesti, gladi i mnoge druge nevolje na zemlji. Uza sve to, neposredna blizina Glavnog kolodvora neprestance je izbacivala ili privlačila gradski ološ sklon svakovrsnim oblicima kriminala. Zapra-

vo, učinilo mi se da sam — dobrano uzdrman tom impresivnom količinom novih spoznaja — razotkrio brižno kamufliranu istinu o opasnom prividu harmoničnog i uravnoteženog urbaniteta.

Svoje oduševljenje bio sam prenio i na snimatelja Ivicu Rajkovića. Ubrzo smo nadošli na zamisao da prizore u Esplanadi snimimo na kolor tridesetpetici, a da vanjskom svijetu i barakama podarimo ono što ih ide: crno-bijelu šesnaesticu koju ćemo laboratorijski prometnuti u sepiju i »napuhati« na tridesetpeticu.

S mojim kućnim »dramaturgom«, suprugom Vesnom, stvar je išla već znatno teže. Tradicionalno nepovjerljiva spram »eruptivnih« ideja, ta je bivša kinoamaterka tvrdo realistički upozoravala na znatne poteškoće koje bi mogle nastati u fazi »operacionalizacije« ambiciozno nadograđena scenarija. U mnogim prijašnjim slučajevima njezinih nepopustljivo izravnih nijekanja nekih mojih zamisli znala se nadići gadna galama — pljuštale bi pogrde i sve bi vodilo k incidentnoj situaciji s nesagledivim posljedicama; jesam li tom zgodom bio odveć uvjerljiv ponesen idejom tvorbe provokativno globalne metafore na primjeru Esplanade ili se i njoj učinilo da u svemu tome ima nekog vraga, tek projekt je — odoljevši njezinim zadnjim pokušajima da me uvjeri kako bi snimanje trebalo malčice odgoditi da bi se još jedanput o svemu dobro razmislilo — mogao zaživjeti.

U Prenoćištu su nam dopustili snimanje; u Esplanadi su postavili tek jedan uvjet: da ne ulazimo u sobe. Bogomdana slučajnost nam je, na našu golemu radost, podarila i modnu reviju Carven iz Pariza koja je stalnoj Esplanadinoj klijenteli donosila atraktivnu poruku o supredominaciji »Žene ptice« na modnim pistama svjetskih metropola. Zar smo mogli poželjeti žešću opreku sumornoj stvarnosti iz 1972!

Već potkraj prvog dana snimanja postalo nam je jasno da je zjapnuo strašan jaz između zamisli i stvarnih produkcijskih mogućnosti: ograničene količine vrpce (kojih tisuću metara tridesetpetice i nešto šesnaestice) i onih 5-6 dana snimanja, koliko se s početka sedamdesetih moglo dobiti za tu vrstu dokumentarca. To je obećavalo tek kolosalni — debakl. Valjalo je smjesta — premda bolno — ukrotiti neodmjerene ambicije, hladnokrvno odustati od koječega i prionuti razboritom spašavanju filma! Je li to bilo moguće? U pretežno ilustracijski strukturiranom filmiću ostadoše tek krhotine određenih zamisli i poneki jetki socijalni ubod. Kolege suosjećajno upozoravahu da film zavrijeđuje osobitu pozornost zbog originalnog povezivanja tridesetpetice s napuhanom šesnaesticom.

Tko zna koliko bih dugo ostao u stanju potresenosti i bih li ikada smogao odvažnosti da se iznova prihvatim dokumentarizma, da se — iz čista mira — na taj i takav *Splendid isolation* nije sručila politička anatema — federalnih razmjera! U početku se, baš zbog toga što su se na udaru našla još tri dokumentarca u proizvodnji Zagreb-filma i među njima i moj *Recital*, nije dalo razabrati zbog čega je nedužni *Splendid isolation* dopala — izolacija. Tek sam, u povjerljivu razgovoru s nekim znancem — pripadnikom tadašnje gradske političke elite — saznao da se visokom predstavniku vlasti bilo učinilo kako pučka pjesnikinja iz Prenoćišta u svojoj poemi, koja počinje stihovima: »Druže Tito ja te volim, a ti Jovančice oprosti što ovako govorim...« — zapravo pokušava proturiti misao o Titanima koji se, mimo svoje volje, uvijek ponašaju po istom receptu: počnu kao veliki ljudi i humanisti a završe kao lokalni tirani...

Dvije godine poslije

Prizor krupnijeg policajca što vodi sitnog dječačića nije privukao samo moju pozornost; mnogi su se, s frekventne tramvajske postaje kod Glavnog kolodvora, radoznalo osvrtali za njima. Kad su njih dvojica napustili mnoštvo i otputili se k stražnjem dijelu hotela Esplanade — prema barakama na kojima su se jasno razabirala dva crvena križa — za njima sam krenuo i ja. Hodali su nekoliko metara ispred mene, nonšalantno i bez žurbe. Vidio sam: policajac je svojom krupnom, otežalom rukom čvrsto držao dječakovu majušnu lijevu, dok je u dječakovoj desnoj visoko stršao buket prekrasnog plavog cvijeća. Kad sam ih diskretno sustigao i nenametljivo se našao u njihovoj ravnini, mogao sam — s ne malim čuđenjem — ustanoviti da na dječakovom zgrčenom i nijemom licu potokom teku suze. Taj nesvakidašnji, zaista neobičan prizor toliko me zaokupio da sam već bio posve spreman da bez pogovora odem i na kraj svijeta ne bih li nekako sazano što je taj mali učinio, čemu taj veliki buket cvijeća i kamo to nonšalantni policajac vodi uplašena dječaka.

Neko smo vrijeme tako »u troje« hodali — konture njihovih prilika ponovno su se ocrtavale ispred mene. Prošli smo pokraj Prenoćišta i uputili se k stražnjem dijelu barake. Malo kasnije, lijepo sam mogao vidjeti kako naoružani čovjek u odori — držeći i dalje dječaka čvrsto za ruku — zvoni na vrata Prihvatne stanice, kako se vrata diskretno otvaraju, kako nečija ruka prihvaća dječakovu i kako se policajac onim istim ravnodušnim korakom udaljava.

Da, Prihvatnu sam i njezin trpki sadržaj — iz vremena *Splendid isolationa* — površno poznavao; odoljevši napasti da odmah pozvonim na vrata te ustanove, sjeo sam na obližnju klupicu i stao se — s pogledom na rešetkaste prozore — pitati: Kakve mi koristi od toga ako se u baraci krije prvoklasna dokumentaristička tema? Priče — s ili bez okusa i mirisa — bio sam, minule dvije godine, marljivo pripremao (*Himna, Spomenik, Praznik, Slet*...) ili neumorno poletno nudio uvijek kad su se raspisivali famozni Fondovi natječaji, ali odgovor se uporno ponavljao: NE! Što li sve nisam nudio: Od portreta boksačkog šampiona Mate Parlova, preko dvorca Trakošćan kao polazišta za dokumentaristično-eksperimentalnu fantazmagoriju, pa do projekta pod nazivom *Štef i Bara nebu pod oblake*. Nisam prošao ni s Ivom Andrićem...

Prihvatna stanica

Netko je iznutra otključavao vrata Prihvatne, a onda se na njima pojavila krupnija žena srednjih godina: Svojom me toplom prisnošću ohrabrila i ja sam, bez krzmanja, spontano priznao što me dovelo na ta vrata. Vidno je živnula kada sam — onako usput — napomenuo da me takvi prostori zanimaju i zbog mogućnosti snimanja...

— Vi ste s televizije — počela se raspitivati.

Iz iskustva sam već vrlo dobro znao da se — na uvijek tegobnom putu stjecanja povjerenja u ljude koji odlučuju smije li se štogod snimati ili ne — na film oduvijek gledalo kao na nešto mutno, sumnjivo i potencijalno opasno. Zauzvrat, već na sam spomen televizije, sva bi se vrata širom otvarala... Nekom mi je zgodom jedan moj znanac povjerio da do svojih nastupa na malom ekranu drži ponajviše zbog toga što je s mrgudnog i vazda nepovjerljiva lica visokog časnika, kojega je često sretao na svom stubištu, uspio skinuti izraz otvorene sumnjičavosti tek nakon serije uzastopnih nastupa na televiziji.

— Došla bi televizija?

— Možda... ako bi se tu nešto našlo...

Unutra me osupnuo neobičan prizor: u malom skučenom prostoru »predsoblja«, za ovećim duguljastim stolom, bezvoljno su sjedili neispavani, umorni i utučeni dječaci i djevojčice različite dobi. Neki od njih — nalakćeni — tupo su buljili u prazno; drugi su, pak, s probuđenim zrncem radoznalosti pokušavali odgonetnuti tko sam, zbog čega sam tu i kakve su mi nakane. Curica izrazito plavih očiju — s početka stola — očito se trudila privući pozornost; nespretno odrezana kosa visila joj je poput rezanaca.

Dvije podjednako tijesne prostorije činile su »kancelarijski« dio ustanove; u prijamnoj su dominirali stol s pisaćim strojem i zid prekriven mnogobrojnim fasciklima.

— Dosjei — rekla je ljubazna direktorica Đurđa, kada je uočila moj radoznali pogled. — U njima su podaci o djeci koja su prošla kroz Prihvatnu.

Napomenula je da su mnogi od tih dosjea još otvoreni; krivudave i kadšto problematične pa i neizvjesne sudbine malih skitnica neprestance ispisuju nove i nove retke na stranicama tih otežalih svežnjeva.

Prihvatna je imala i nekoliko soba s limenim krevetima. Bijahu to šture prostorijice praznih drvenih stijenki s ponekom novinskom slikom pjevača zabavne glazbe ili stranog filmskoga glumca. Na prozorima rešetke. Kreveti pravilno poredani, uredno namješteni. Uza zid kakva stara komodica ili štogod slično.

Ispod deke jednog kreveta naziralo se skvrčeno tijelo djevojčice. Na jastuku razbarušena plava kosa.

— Kada su je jutros doveli — uhvatila je Đurđa moje neizgovoreno pitanje — pružala je strahovit otpor: plakala je, tukla se, otimala. Cijeli dan smo je smirivali...

Lecnulo me kada sam se uhvatio kako »kadriram« procjenjujući bi li prizor usnule djevojčice ispod deke izgledao dojmljiviji u bliskom ili u kakvom širem planu!

Dvojbe vrlog dokumentarista

Ušlo mi je bilo u naviku da svaki dan navratim u Prihvatnu. Činilo mi se da ne mogu početi dan ako se ne prihvatim kakvog otežalog dosjea ili ako ne porazgovaram s kakvim dječačićem koji je tek prispio u Prihvatnu. Zapravo, nekim me osobitim intenzitetom zaokupiše ta mala krhka bića satrta

Milka

teškim obiteljskim traumama i tako željna da nekome povjere svu gorčinu svojih životnih razočaranja. Radoznalo sam dočekivao novopridošlice, brižno ispraćao sve one koji su, u pratnji socijalnih radnika Prihvatne, odlazili na put...

Da, Prihvatna je dokumentarističkoj kameri nudila na desetine, na stotine dojmljivih dječjih sudbina; spram prevladavajuće otužnih pa i duboko tragičnih, znala se — logikom životne ravnoteže — prošvercati i poneka »ležernija«, kadšto kadra da sumornom životu barake podari dašak dobrodošlog smijeha i vedrine.

Dakako, vrlom se dokumentaristu nudila koliko izazovna toliko i obeshrabrujuća dvojba: o svakome se djetetu mogao napraviti dojmljiv dokumentarac, ali kojemu se prikloniti — među tolikima?

Sudbine

Jednoga dana kroz Prihvatnu prođoše putnici za Cres. Pred očima mi je — iz te skupine — mali Robert — osmogodišnji dječak ošišane glave i suptilnog, plahog izgleda. Ispričao mi je da mu roditelji žive u Dubravi i da ima još jednog brata. Povjerio mi se da je otac, u pijanom stanju, često premlaćivao mater. Bezrazložno i surovo. Poslije se počeo iživljavati i na njemu. Kada je, nekom zgodom, u okrutnosti prema majci, prevršio svaku mjeru — da bi spriječio najgore — otrčao je u policijsku stanicu i prijavio ga. Grubijan je u zatvoru odsjedio mjesec dva, izašao i ponovno ih se dohvatio... Tada za Roberta nastupiše paklenski trenuci: premda su mu prizori premlaćivanja matere nanosili neizrecivu bol, podjednako mu je bilo teško prijavljivati oca. I tko zna kako bi u svojoj napaćenoj duši razriješio tu muku, da mu majka nije našla mogućnost smještaja u domu na Cresu. Sve mi je to ispričao u jednom dahu, s nekom čudnom zrelošću odrasla čovjeka, neprestance na rubu plača, ali s dubokom vjerom da je odlazak na otok za njega najbolje rješenje.

U Prihvatnoj sam upoznao i četrnaestogodišnju Željku. Voljela je more i to je bio njezin jedini »grijeh«. Čim bi otoplilo, nešto bi je stalo vući k moru i nije bilo te sile koja bi je mogla zaustaviti da ne klisne iz roditeljskog doma — kad bi se zaželjela prizora modrih morskih valova. Socijalni radni-

ci u Prihvatnoj odlično su je poznavali, s njom su bili uspostavili prisne prijateljske odnose, i njima bi bilo čudno kada se za ljeta ne bi pojavila mala ljubiteljica mora, jer njoj nije bilo do bježanja, nego do morskog plavetnila.

Ženska vjernost domu? Ne!

U Prihvatnoj se na udaru našla jedna moja dugogodišnja predrasuda; naime, bio sam uvjeren da je prjestupništvo poglavito muška povlastica i da je posve neupitna prevlast muške maloljetničke populacije nad ženskom u toj, klincima tako privlačnoj, disciplini. U Prihvatnoj razabrah da je i curicama skitnja još i te kako draga, da i one umiju odvažno napustiti roditeljski dom, ako u tom domu za njih više nema života. Dakako, njihove su prijestupničke storije bile obilježene određenim posebnostima, ali duboke podudarnosti s dečkima u temeljnim pitanjima dragovoljna odmetništva i brza pada u prijestupništvo — bijahu više nego očite.

Ne odustajući od zamisli da junak mojega dokumentarca ipak mora biti dečko, pokušavao sam dokučiti odakle u meni ta tako nepopustljiva predrasuda o neprekidnoj izazovnosti svijeta za muškarce i neupitnoj ženskoj vjernosti domu...

Vratila se Stjuardesa!

Malo pomalo upoznao sam i Milku. Maljucnu plavooku i plavokosu curicu, koja je svih tih dana, iz kreveta, radoznalo virila na nas i bojažljivo bježala od pogleda što su uporno pretraživala dječja lica. Iznenadilo me kada sam saznao da u prostorijama Prihvatne boravi već nekoliko mjeseci; tijesne, za dulje stanovanje neprikladne sobe te socijalne ustanove mora da su u njoj stvorile naviku uzništva. Začudilo me pak kada sam ustanovio da je već navršila jedanaestu; za svoje godine bila je sićušna, krajnje krhkog izgleda. Na postavljena pitanja odgovarala je kratkim, jednostavnim i razložnim rečenicama. Povremeno bi se pokrila dekom preko glave i na sve bi moje provokacije — negdje ispod deke — uzvraćala obijesnim djetinjim kikotom.

Djevojčica čija je kosa bila nalik rezancima, postala je ljubomorna na Milku i na krajnje je dirljiv način pokušavala svratiti pozornost na sebe. Jednom bi mi došla s ponudom da mi pokaže kako lijepo pjeva, drugi put bi tik pokraj mene stala lupkati nogama o pod, pucketati prstima i pljeskati dlanovima — onako kako to, s manje ili više spretnosti, čine sva djeca kad pokušavaju izvesti popularnu pjesmicu »Kad si sretan...«

Djeca u Prihvatnoj nadjenuše Milki nadimak — Stjuardesa. — Vratila se Stjuardesa! Vratila se Stjuardesa! — znalo se iz više grla zaoriti unutrašnjošću Prihvatne.

Kad sam saznao kako je dobila taj nadimak, prvi put mi se učinilo da sam na tragu nečega... Prije nekoliko mjeseci uhvatili su je na zagrebačkom uzletištu. Kad su je upitali kog je vraga ondje tražila, dobili su više nego neobičan odgovor: Rekla im je da se htjela prebaciti preko granice! Zrakoplovom! Uvjeren sam da je tada malo tko povjerovao u tu priču, ali kad se stvar s aerodromom ubrzo ponovila i to u znatno spektakularnijem izdanju, malo tko je sumnjao u Milkine nakane da velikim mlaznim zrakoplovom kidne u inozemstvo. Događaj se odigrao pod krajnje nesvakidašnjim okolnostima i podsjeća na prizore iz fabulistički prenaglašenih američkih komedija. Za razumijevanje ove priče treba ponajprije znati da je Milka živjela u uvjerenju kako svi, ali baš zaista svi zrakoplovi lete za Njemačku — tamo gdje su toliki već otišli iz njezina sela i gdje je već dulje boravila i njezina teta. Slučaj je htio da se pisti zagrebačkog uzletišta prikrala u vrijeme kad se tamo ispraćalo visoko sovjetsko državno izaslanstvo.

Zar je, zbog ponešto neobične i čudnovate gužve ispred zrakoplova trebala odustati i vratiti se — kamo? Uostalom, za nju je i taj zrakoplov bio tek jedan u nizu koji je letio za Njemačku.

Kad su je, dok je poput lakonoge vjeverice skakutala pisom, oni iz osiguranja bili zamijetili — već je bilo kasno; mogli su tek bespomoćno gledati kako se ta sićušna vižljasta prilika hitro provlači između postrojena počasna špalira i ozbiljnih ljudi u crnom što su se ukočeno i važno rukovali, kako šprinta crvenim tepihom, kako živahno skakuće stepenicama i nestaje u zrakoplovu. Posada bi, upozorena da je među njima slijepi putnik, zacijelo lako i brzo ščepala drskog uljeza da se nije radilo o tako vještoj i prekaljenoj prijestupnici kakva je bila Milka Borojević. Nanjušivši na vrijeme da je otkrivena i da bi im mogla pasti u ruke, dala se u bijeg. Ono što je zatim uslijedilo bit će da je ostalo dugogodišnjom noćnom morom ljudi koji su bili određeni da poput kobaca bdiju nad protokolom ispraćaja Sovjeta...

Milku su uspjeli uloviti tek kad je zrakoplov bio visoko u zraku.

Sjedio sam pokraj njezina kreveta u Prihvatnoj i netremice je promatrao. S jastuka me gledalo djetinje dražesno, ljupko i bespomoćno biće. Oličavala je anđeosku nevinost.

Među svojima

Zapravo, u Prihvatnoj sam se prepuštao onom jetkom i sjetnom životnom sadržaju koji je nagrizao svaku vrstu predrasuda i u čijoj se zagonetnoj neuhvatljivosti zrcalio tajnoviti dokumentaristički naboj. Taj oblik izravnog općenja sa životom — ne posredovanog zadanim scenarističkim predloškom — nijekao je standardno poimanje žanra. I s ono malo dokumentarističkog iskustva što sam ga bio stekao, već sam naslućivao ako je režiser — nakon pomna pregleda terena, a neposredno prije snimanja — stigao definirati neku vrstu svoga koncepcijskog uporišta, pa čak ako je dosta toga stavio i na papir — vlastite sigurnosti radi — učino je to da bi, ukaže li mu se za snimanja sretnija solucija, mogao s guštom i bez trunčice žaljenja iznevjeravati — sebe sama.

Povjerivši, s ne malim zanosom, svoje najnovije spoznaje Vesni, našao sam za shodno da je upozorim kako se u Prihvatnoj stanici osjećam dobro, čak jako dobro i da mi se čini kako sam se, nakon duljeg izbivanja, ponovno našao »među svojima«...

Ciao, luđače!

Ponešto suhoparni dosje, ispisan teško razumljivim, izblijedjelim rukopisom svjedočio je o razorenim odnosima u Mil-

kinoj obitelji i o njezinim mnogobrojnim bježanjima. U Prihvatnoj su i sami bili iznenađeni koliko malo znaju o osobi koja je već tako dugo bila među njima i s kojom su se bili tako prisno zbližili. Neke njihove tvrdnje međusobno su se potirale, osim u slučaju oca — tog neprijepornog pokretača glavnih događaja u obitelji. Uostalom, tih se dana često spominjalo jedno njegovo ljutito pismo što ga je poslao upravi Prihvatne i u kojem je protestirao zbog Milkine oproštajne razglednice koju mu je bila poslala i potpisala s »Ciao, luđače«.

Nije mi bilo druge, valjalo je krenuti u život — tragom Milkine nevesele životne priče.

Milka i smrt

Bilo nas je petero u kolima socijalnog radnika Marijana Mihaljevića, čovjeka savršenog sraslog svojim asketskim suhonjavim izgledom s prostorima i sadržajem Prihvatne stanice; Vesna i on sjedili su sprijeda, a otraga, između socijalnog radnika — pripravnika i mene, bili smo smjestili petnaestogodišnju Gordanu, koju je trebalo, onako usput, vratiti socijalcima u Dvoru na Uni. Mihaljević nas je, prije polaska, diskretno upozorio da je ta djevojka, nema tome dugo, pokušala pobjeći vratolomnim iskakanjem iz jurećih kola i da će to, pruži li joj se pogodna prilika, zasigurno ponovno pokušati. Nas je zadužio da motrimo na svaki njezin pokret... O toj se Gordani zadnjih dana u Prihvatnoj šuškalo da se pokušala ubiti. Razlog: zaljubila se bila u starijeg čovjeka, ali taj se oženio drugom...

Gordana nije bila jedina — među djecom Prihvatne — koja je pokušala počiniti samoubojstvo. Zapravo, ne malom broju tih dječaka i djevojčica pomisao na smrt i nije bila tako strana — kao da su se toliki među njima bili srodili s mišlju da bi se s malo odvažanosti mogle prekratiti patnje što su se znale vući u nedogled.

I Milka se pokušala ubiti. Smijuljila se kada mi je pričala kako je od kruha, koji je dobila u Prihvatnoj, načinila male kuglice i kako je s tim kuglicama, kada su se svjetla u Prihvatnoj pogasila, pokušala začepiti nosnice... Svjesna da je tom djetinjarijom ispala smiješna, glasno se prisjećala djevojčice koja se — nema tome dugo — također obrukala... Mnogi su u Prihvatnoj znali da je ta mala u potajici dobavila bocu pive. Kad svi pozaspu, povjerila se nekolicini, razbit će bocu i staklom razrezati žile. Stariji su je savjetovali da bi prije toga, zbog stjecanja hrabrosti, bilo pametno popiti pivu. Djevojčica je nasjela na tu malu podvalu, uistinu popila pivo i zaspala blaženim snom. Kad se sutradan probudila s praznom bocom u ruci, morala je istrpjeti pošalice na svoj račun.

Na raskrižju putova za Petrinju i Dvor na Uni rastali smo se od Gordane i pripravnka. Poslije kraćeg predaha u jednoj od onih usputnih birtija gdje glazbeni automati urliču narodnjake i gdje se pijani gosti unose konobaricama u lice, s toplinom u želucu od trpkog vinjaka, šutke nastavismo put za Petrinju. Tek tu i tamo Mihaljević bi upozorio na drvene »hrvatske« kuće postrojene s jedne strane i zidane »srpske« — s druge.

Čovjek koji je škrgutao zubima i zabijao nož u pod

Direktorica doma u Petrinji dobro i predobro se sjećala Milke. Prvi dani njezina boravka u domu mnogo su obećavali, činilo se da će biti dobra učenica i suzdržana štićenica; na satovima se isticala bistrinom i lakoćom memoriranja gradiva. Nevolje su počele kad su Milkini ratoborni roditelji stali zalaziti u dom. Majka je, dovodeći sa sobom svoju svitu, punila Milkinu glavu svojom pričom, da bi drugoga dana stigao pijani otac prijeteći i Milki i svima njima u domu.

— Nekoliko je puta — ustvrdila je direktorica — potpuno pijan izvlačio nož, bacao ga u pod i škrgutao zubima.

Strah se bio uvukao u dom. Ljudi su iz dana u dan napeto iščekivali kada će se na vratima pojaviti pijana i razjarena prilika Milkina oca. I tko zna ne bi li se iz tih učestalih nerazumnih nastupa vazda razjarena čovjeka izrodila kakva nesreća, da Milka nije pobjegla iz doma i očev gnjev skrenula u posve drugom smjeru.

Socijalni radnik Mihaljević bio je obavijen gustim kolobarima dima; cigareta koju je bio zapalio na polasku iz Zagreba, uvijek se iznova palila i smrdljivo sagorijevala u njegovim tankim, požutjelim prstima. I sam kao da se posve sasušio od tog upornog »dimljenja« na cigaretnim opušcima.

— Iz svega što sam čuo — iznebuha se umiješao u razgovor — Milka više ne može opstati na ovom teritoriju, i nju bi trebalo trajno dislocirati, dislocirati...

Direktorica je krajnje nevoljko pristala da i sama sudjeluje u filmu.

Kod mutnih rukavaca Une

— Da, da, Stjuardesa — sjetila se Milke socijalka Verica iz Hrvatske Kostajnice — Stjuardesu ovdje dobro znamo.

Objasnila nam je da Hrvatska Kosajnica nema područnu prihvatnu stanicu i da im teško pada kad se pojave »kojekakve« Stjuardese. Raspolažu tek s tom malom kancelarijom i s mnogo dobre volje da se toj djeci pokuša pomoći. Ona ih, dok se ne ustanovi tko su i odakle su, obično drži u svom stanu i po nekoliko dana.

— Milkini su roditelji rastavljeni — nastavila je — Otac živi u Borojevićima s nekom Bosankom, a majka u Blinji.

S Milkom se otac krajnje okrutno obračunavao; bilo ih je koji su ga vidjeli kako mahnito nasrće na malu i nemilosrdno je mlati. Kružile su gradom i zlokobne priče da ju je, u trenucima totalnog pomračenja uma, bacao o dvorišni beton. A onda su opet zaredale tmurne konstatacije o Milkinim samoubilačkim htijenjima. Jednom su je bili zapazili kako iscrpljena, poput šteneta, baza u blizini mutnih rukavaca Une...

Nove dvojbe vrlog dokumentarista

Na putu za Borojeviće i Blinju prožimala su me proturječna raspoloženja. Nalazio sam se u onoj dvojbenoj situaciji kada je trebalo donijeti nadasve važnu i za sudbinu filma presudnu odluku: Obratiti se Milkinim roditeljima, ocu i majci, sada, uoči snimanja ili naprosto izvršiti onaj iznenadni gu-

Povratak: Na putu kući

sarski prepad i ugrabiti njihove spontane izjave, prije nego što su se snašli i »priredili« za nastup pred kamerom.

Sve strahote potonje solucije bio sam iskusio već za svog debitantskog nastupa — s filmom *Ponude pod broj*... Uspjevši skupiti ekipu, koja se sastojala od asistentice Vesne, snimatelja Branka Bubenika i mene kao redatelja, bio sam odlučio da ćemo, obilazeći adrese nama zanimljivih malih oglasa visokotiražnog dnevnika, upadati u različite stanove bez prethodna upozorenja o mogućnosti snimanja. Svojoj sam ekipi objasnio da računam na efekte iznenađenja i prednosti zatečene situacije. Da bismo izbjegli nesporazume već prigodom prvih kontakata, odlučismo da će Vesna — kao osoba s bogatim novinarskim iskustvom — obilaziti stanove i dogovarati »slučajeve«, a da ćemo je nas dvojica čekati u kolima. Ta nas je strategija bestidno iznevjerila već prvog dana.

Jedni nisu bili kod kuće, drugi su se nećkali, zazirali od snimanja, treći su bili nezanimljivi, bljedunjavi... Vesna se sutradan ipak namjerila na »zanimljiv« slučaj: čovjek je bio voljan da se snima, ali je — pokazavši tužno na svoje teško obogaljeno tijelo u kolicima — natjerao Vesnu da se — s oštrim rumenilom stida na licu brzo pokupi. Rekla nam je da će sada ona čekati u kolima, a da ćemo nas dvojica obilaziti »slučajeve«.

Dakako, bili smo prekinuli »snimanje«.

Pritajili smo se u blizini kuće Borojevićevih: zapušteno zdanje djelovalo je pomalo zastrašujuće, zlokobno. Odjedanput mi je sjevnulo: ima li ikakvoga smisla pokušati razgovarati s čovjekom kojega bije tako loš glas i koji, kada je u pitanju njegova kćer, poteže nož i škrguće zubima. Iza razlupanog prozorskog stakla nazirala se nečija silueta; kad smo prošli pokraj kuće na tom se prozoru pojavila tamna prilika u šeširu koja nas je ispraćala pogledom sve dok nismo zaokrenuli iza okuke prašnjava seoskog puta.

Milka na Zrinjevcu

Milka je bila navukla svoje »svečano« odijelo — nekakve pohabane hlačice koje su joj poklonili u Prihvatnoj, a iz kojih se lako razabiralo da su prije nje bile svojinom mnogih živahnih curica. Hodala je pokraj mene nekako važno, svečano — slutila je da se nešto sprema. Kada je u jednom prolazniku prepoznala dobrog znanca, silno se ushodala i razgalamila — očito ga je htjela upozoriti da nije u bijegu, nego da se opušteno šeće perivojem Zrinjevca u društvu osoba koja ne pomišlja da je — na način socijalnih radnika i policajaca — čvrsto drži za ruku...

Neko smo vrijeme sjedili na klupi i promatrali prolaznke, a onda sam joj, ne bez određenih poteškoća, objasnio da bih htio snimiti film o njoj i njezinu životu. Na moje izravno pitanje pristaje li na to, uzvratila mi je — poduljom šutnjom.

— Da ili ne?

Još je oklijevala.

— Moji su pravoslavci — napokon je izustila.

Sada sam ja zanijemio. Milka je imala tek 11 godina...

— Nešto sam te drugo pitao.

Pogledala me je i razgovjetno rekla:

— Može.

Nešto kasnije jeli smo ćevape. Šutke. Pojela je dva, tri i odustala. Bila je uzbuđena.

Radni dogovor popraćen punjenim sipicama

U kući Rajkovićevih, snimatelja Ivice i supruge mu Zore, jeli smo punjene sipice. Dok smo ih slasno tamanili, Zora je zorno tumačila tehnologiju tog kulinarskog umijeća. Malo poslije prešli smo u veliku primaću sobu ukusno namještenu tek s nekoliko probranih predmeta: dominirali su mekani kauč, fotelje, stojeća lampa, gramofon s velikim zvučnicima. Zoru su, kao vrsnog etnologa, zanimale pojedinosti o filmu *Coprnice*, koji smo Ivica i ja bili snimili prije nekoliko godina. Ta mala dokumentaristička zabilješka o vješticama, o bijeloj i crnoj magiji u Hrvatskoj, o gatanju i sujevjerju općenito tek je ovlašno naznačila jednu aktivnost koja se pokazala iznenađujuće bogatom i vitalnom; bili smo — u coprnjačkom središtu pokraj Zagreba ustanovili da i mnoga ugledna gospoda iz hrvatske metropole ne zaziru od magijskih obreda e da bi poboljašli zdravlje ili povećali ljubavnički ugled...

Ivici, tom zaista vrsnom snimatelju brojnih dokumentarnih filmova svidjela se zamisao da ključni momenti filma ostanu otvoreni... — Možda će Milka potrčati k ocu, možda će se rasplakati, a možda će jednostavno kidnuti... Možda će se dogoditi nešto sasvim deseto, neočekivano, mi to ne znamo... i dobro da ne znamo.

Meni se taj susret s ocem nije osobito milio. Uporno su se ponavljale priče o čovjeku koji uza se stalno nosi nož i koji ga — s vremena na vrijeme — poteže. Ići k takvom čovjeku s njegovom kćeri i s nedužnom ekipom, nije bio baš osobito atraktivan dokumentaristički zadatak. S druge strane, ta i takva priča o ocu potkopavala je moju središnju zamisao da film o Milki ne bi trebao nalikovati jednom od onih brojnih dokumentaraca koji suzdržano »svjedoče« o sumornoj i aberantnoj strani života. Zanašao sam se idejom da bi taj film, poput kakvog katalizatora, mogao moćno utjecati na Milkine roditelje, na njihov život u cjelini... Zamišljao sam nezaboravni prizor pomirbe, u osvijetljenu prostoru scene i

ispred ekipe opčinjene veličinom i neponovljivošću događaja... Priželjkivao sam da Milka, nakon ovog snimanja, zaboravi da je ikada u njezinu životu postojala nekakva Prihvatna...

Crno-bijela 16 mm vrpca nametnula nam se spontano, kao logična posljedica tematike koje se prihvatismo. Računali smo da će nam uska vrpca donijeti i neke dodatne prednosti, primjerice takozvano krupno zrno koje pojačava dojam životne autentičnosti stilizirana materijala, ali i pokretljivu šesnaesticu koja bi nam mogla olakšati snimanje u skučenim prostorima Prihvatne, u vlaku, u autobusu, na cesti i osobito u izravnim kontaktima male s majkom ili ocem.

Nešto poslije, zabrinuli smo se bili nad činjenicom da u tom čudnom i nesavršenom svijetu — eto — ima toliko nevoljne djece, kakva je i Milka. Ivicu je ta spoznaja toliko dirnula da je zažalio što je onako slasno smazao tanjur punjenih sipica i na dušak popio nekoliko čaša kvalitetnog vina.

Početak snimanja

Ceremonijalno se izvikivalo »Nagra!«, a dobivao odgovor: »Ide«; zapovijedalo se: »Kamera«, a odgovaralo: »Ide«. Milka je mirno stajala pokraj rešetkastog prozora; iz položaja kamere koja je žmirkala svojom stražnjom crvenom lampicom, mogli smo vidjeti samo njezine plave pravilno počešljane lasi. A onda se sama od sebe okrenula i zvonko nasmijala.

Odkad je čuo za vrijeme našeg polaska na put, socijalni radnik Mihaljević silno se ushodao i uznemirio. Odvukavši me na stranu, uzbuđeno mi je objasnio:

— Ali, ja nikada nisam vraćao Milku tim vlakom, mi smo uvijek išli onim jutarnjim...

Pokušao sam mu smireno objasniti da za sam film i nije osobito važno idemo li baš tim jutarnjim ili pak ovim koji nam, s obzirom na već fiksirani raspored snimanja, odgovara. Nastojao sam ga uvjeriti da se film, a osobito postupak montaže — taj jedinstveni fenomen povezivanja različitih komadića vrpce, kadrova, u jednu novu cjelinu, čak jednu novu stvarnost, filmsku stvarnost, — ne mora držati svih točaka i zareza života a da ipak djeluje uvjerljivo, autentično. Nije išlo. Gledao me je krajnje sumnjičavo i s neskrivenim uvjerenjem da se u svemu tome krije neka gadna podvala.

— Vidite Marijane — grčevito sam se trudio — htio bih da ovo putovanje ne bude puko ponavljanje, nego jedan novi povratak — različit od onih u prošlosti...

Gledao me je staklenim pogledom.

— Volio bih — posegnuo sam za svojim najjačim argumentom — da se Milka pomiri s roditeljima, da se to dogodi pred kamerom...

Mihaljević je bio uvjeren da ima posla s ordinarnim luđakom. Rezolutno je izjavio da ne želi putovati ovim vlakom kad je uvijek putovao onim jutarnjim. Okrenuo se i oštrim korakom otišao u kancelariju.

Ne sluteći nikakvo zlo, dobro raspoložena ekipa ležerno se pripremala za polazak. U jednom kutu sobe Vesna je pregledavala Milkinu »garderobu«; valjalo je odlučiti kako će se naša »glumica« — tako su je počeli zvati u Prihvatnoj — odjenuti i što će odnijeti na put. — Jesi li za haljinu ili za hlačice? — obratila mi se asistentica. Milka me je radoznalo pogledavala.

— Odlučite vas dvije — nervozno sam im dobacio i uputio se k izlazu — za haljinu — stigao sam izgovoriti prije nego što ću zalupiti vrata. Napolju me odmah stala napuštati ljutnja. Pitao sam se odakle mi pravo da se srdim na čovjeka koji o filmskom poslu ima tek neke mutne predodžbe. Uostalom, to pitanje do koje mjere dokumentarac smije iznevjeravati određene životne fakte i nije bilo baš tako bezazleno... Pa ipak, jeste li, dragi moj socijalni radniče, znali da je već veliki Flaherty u jednom svom glasovitom dokumentarcu, zbog toga što u pravi eskimski iglu nije mogao smjestiti sebe, svoju ekipu i tehniku, bio prisiljen izgraditi puno veći iglu, a da to svejedno baš nipošto nije umanjilo autentičnost i uvjerljivost njegove dirljive priče o jednoj eskimskoj obitelji? A je li se, gospodine Mihaljeviću, na pitanje dokumentarističke autentičnosti, spotaknuo ili nije jedan Makavejev kad je u dokumentarcu *Osmijeh 61* umontirao scenu fanatičnih ljudi koji su se do grla ukopali u blato i ne žele se ukloniti strojevima što utiru moderni autoput, a znalo se da stvarna trasa te autoceste nije sjekla to blato. Mnoštvo je dokumentaraca koji svjedoče o manjim ili većim iznevjeravanjima životnih činjenica čak biste i vi, gospodine Mihaljeviću, morali znati da nema dokumentarca koji nije posegnuo za nekim otklonom. Dakako, slažem se, ima ih koji u tome vole pretjerivati; pseudodokumentaristika kao podvrsta oduvijek je bila poligonom teških mistifikacija, kadšto i grubih falsifikata... Po zlu se pamti onaj kada je »uvaženi« dokumentarist, tragajući za bizarnostima svijeta, zamolio tiranina neke afričke države da odgodi strijeljanje skupine svojih političkih protivnika kako bi — u zlaćanu smiraju dana — dobio što dojmljiviji prizor! Slušajte me sada dobro, Mihaljeviću, ja ne tražim odgodu nečijeg smaknuća, ja samo želim... Ma odakle vam, čovječe, toliko drskosti da se miješate u moj posao...

Banuo sam u njegovu kancelariju, unio mu se u lice i tankim glasom zacvilio:

— Gospodine Mihaljeviću, molim vas učinite ono što od vas tražim. Bit će sve u redu, vjerujte mi. Molim vas...

Mihaljević me je neko vrijeme tupo gledao; zatim je rezignirano slegnuo ramenima na način čovjeka koji je poodavno razabrao da je svijet beznandno nastanjen izvrnutim tipovima.

Milka i plavi anđeo

Naša dražesna djevojčica baš se bila divno opustila i zaigrala s ekipom, kadli je u Prihvatnu banuo pokrupniji brkati policajac. Milka i uniformirano lice odmah su se jedno na drugo — narogušili. Kako bi bilo divno tako što snimiti! Odmah sam spopao Ivicu da brzo aktivira ekipu i pokuša »neopazice« snimiti taj neponovljivi prizor. Dakako, na tu moju djetinjariju moj je snimatelj samo odmahnuo rukom zapravo obojica smo znali da će, ma kako se dugo ono dvoje jedno na drugo rogušilo, tehnika uvijek izvući kraći kraj. Uostalom, koliko li smo puta u životu požaliti što nam se nije našla kamera pri ruci da ovjekovječimo kakvo neponovljivo lice ili događaj koji nas je zgromio svojom dramatičnošću ili po-

etičnošću. Očito, tamo gdje prestaje dokumentarizam, počinje slikarsko platno, prozni tekst, fikcionalni film...

Policajce su, Milka i njezina družba, nazivali plavim anđelima.

Poludjeli kapetan

Neposredno prije polaska na vlak odigraše se dvije zgode koje mi se — svaka na svoj način — duboko urezaše u sjećanje. Tonski snimatelj, Matija Barbalić, osoba krupnijeg simpatičnog izgleda i gromkog smijeha, ganuto mi je rekao da mu se mala Milka neizmjerno smilila. — A kako nas naša odrasla kći uskoro napušta — gotovo se zagrcnuo — žena i ja smo razmišljali o tome da posvojimo Milku. Dok se Milka, pred Prihvatnom, važno opraštala, bio sam uočio da su iz barake diskretno izašli visoka nježna djevojka i mladi socijalni radnik. Djevojka je, gluha i slijepa za sve oko sebe, hodala pognute glave. Njezin se suzdržani pratitelj vidno trudio da je ničim ne uznemiri.

Tu djevojku i njezinu mlađu sestru — odšaputala mi je na uho pripravnica Prihvatne — brutalno je silovao njihov otac, kapetan JNA. Da pokraj kuće, gdje se odigravala strašna drama, nije prolazio neki svećenik, koji je čuo očajnička zapomaganja, tragedija bi bila kudikamo strašnija; riskiravši svoj život, svećenik je uspio spriječiti poludjela čovjeka da i zaista ne učini ono što je bio nakanio — zadaviti svoje kćeri! Mlađa je sestra i tjelesno teško stradala — ostatak života provest će u kolicima.

Gledao sam kako djevojka i njezin pratitelj — korakom koji me je podsjećao na onaj iz pogrebnih povorki — zamiču iza barake.

U vicinalnom vlaku

Milka se cijeloj ekipi bila svidjela, svi su imali poneku lijepu riječ za nju. Samo je socijalni radnik Mihaljević ostao hladan i distanciran; za njega je ta naša zatravljenost i bliskost s Milkom bila škandalozna, bio je uvjeren da ćemo zbog toga — kad tad — »vidjeti svoga Boga«. Između njih se i u vlaku zadržao ukočen odnos svojstven za one koji su nepomirljivo »na suprotnim stranama«. Dok se — za snimanja — iz Mihaljevićevih ruku ravnodušno dimila njegova vječita cigareta, Milka se — prepoznavši svoju uobičajenu životnu situaciju vazda progonjene i sprovođene zvjerčice — uvuka u se i stuštila.

Premda sam taj ugođaj u vlaku tako nabijen opipljivom atmosferom — držao dobitkom za film, to moje sitno zadovoljstvo kvarila je spoznaja da sekvenca, koja ponešto duguje i igranom filmu, može u ovakvim dokumentarcima imati tek — sekundarno značenje. Pa ipak, pa ipak... Dok smo snimali Milku na prozoru vicinalna vlaka, časkom pomislih: Zašto bi se ovaj dokumentarac baš nužno morao temeljiti na tom tako riskantnom Milkinu susretu s roditeljima; zašto ne bismo napravili malčice »pomaknut« film koji bi s to dvoje neprestance bio na putu? Milka sa svojim izgubljenim pogledom i njezin ukleti pratitelj sa svojom cigaretom — putuju li, putuju...

Nekom mi je zgodom dr. Peterlić rekao da se, za razliku od igranog filma, promašeni dokumentarac da djelomice spasiti u fazi postprodukcije — naknadno napisanim komentarom, po mogućnosti jako duhovitim.

Smrt Milkina mlađeg brata

Na ulicama Petrinje morali smo zadovoljiti jedan mali hir naše heroine: zamolila je da se, prije ulaska u dom i izlaska pred svoje negdašnje domske prijateljice, presvuče u svečaniji dio svoje skromne garderobe — u hlačice.

U domu nas je dočekalo prvo negudono iznenađenje. Direktorica je morala hitno u Zagreb i nije se znalo kad će se vratiti. To nam je — ne bez uočljive treme — rekla mlada službenica doma — i odmah promrmljala da je direktorica upravo nju odredila kao zamjenu. — Ali ako je ikako moguće — požurila se — da i mene izostavite, bila bih vam zahvalna.

Zazor od dokumentarističkih ekipa na terenu i nije tako rijetka pojava; tkogod se laća zahtjevnijeg dokumentarca, osobito one njegove škakljive podvrste koja snubi pojedinca da »svjedoči« o nekom delikatnom, kadšto »opasnom« slučaju, mora unaprijed znati da će ga svijet izbjegavati. I da će mu biti ponajteže pridobiti »krunske svjedoke« da otvoreno i bez krzmanja govore o nekom prijepornom događaju ili flagrantnoj nepravdi spram kakvog šikaniranog pojedinca. Dakako, zauzvrat, malo kada treba nagovarati osobu izmučenu nepravdama, poniženjima i uzaludnim pokušajima da svoju stvar istjera na čistac. A od onih koji gore od želje da govore o svojim nepriznatim zaslugama, o važnosti i veličini svoga stvaralaštva ili zanimljivosti svoje životne priče — valja nam se kadšto skrivati.

Mlada socijalka nam je priznala da se ne boji toliko snimanja, koliko Milkina uvijek pijana, izrazito nerazumna i osobito agresivna oca — osobe koja je cijelom domu natjerala strah u kosti. A onda se, dakako, ponovila već dobro poznata priča o groznom čovjeku koji prijeti, koji škrguće zubima i zabija nož u pod. Dakako, mala Milka je bila najučestalijom metom njegovih ispada; uporno joj se grozio zbog nemila događaja — naćuljismo uši — koji se odigrao prije nepunu godinu dana u dvorištu njihove kuće.

Brzo postavismo kameru, rasvjetu, ton...

SOCIJALNA RADNICA: (tonski zapis): *Milka i dva brata igrali su se u dvorištu pokraj kola punih drva. Otac je s nekim društvom pio i nije obraćao pažnju na ono što se u dvorištu događalo. A u dvorištu se u tili čas odigrala tragedija: hrpa drva sručila se na mlađeg brata i na mjestu ga usmrtila. Stigla je policija, ispitivala Milku, slikala i od tada počinju Milkini uporni bjegovi iz doma.*

Kroz rešetkasti domski prozor mogao sam, dolje u dvorištu, vidjeti kolo koje su formirala dječica; među njima je bila i Milka. Ivica se digao, diskretno prišao prozoru, uperio kameru u kolo i zumirao.

Napuštajući dom, čuo sam kako ekipa živahno razgovara o Milkinu ocu: njih su zlokobne priče o njegovu ponašanju uznemirile. Mito — osvjetljivač — predložio je da se, zbog povećane opasnosti na radu i riskiranja života, ekipi udvostruče honorari.

Velika kriza

Poslije podosta tegobnog snimanja u domu, godio nam je izlazak na ulice pitoresknog gradića Petrinje. Hodao sam pokraj Milke i s vremena na vrijeme pogledavao u njezino bistro, ljepuškasto i vedro lice. Bilo mi je teško shvatiti da se u tom krhkom malom biću stiglo nakupiti toliko sumornih životnih iskustava, zapravo da je do svoje jedanaeste godine života oćutjela više gorčine i teških razočaranja nego toliki za cjela svojega života. Uostalom zar je bilo moguće preživjeti i ono što mi je socijalna radnica bila povjerila na rastanku; Milkin je otac znao dovoditi u kuću lake seoske namiguše. Njegovim je bludnim orgijama bila nazočna i mala Milka. Kadšto se za tih orgija znala zavlačiti i ispod očeva kreveta...

Odlučismo »uslikati« nekoliko eksterijera grada, ali ponešto i s Milkom i Mihaljevićem. Pokazalo se da takvi kadrovi — u fazi montaže — znadu vrijediti suhog zlata. Treba li pokriti grube rezove kakvog izmontiranog teksta, neće se morati posezati za neprikladnim slikovnim materijalom, takozvanim »konjskim glavama«. Doduše, ti usputni kadrovi znali su biti predmetom čestih neugodnih prijepora između snimatelja i redatelja. No, za razliku od svih koji su — nepopravljivo skloni samovolji — znali bezočno trošiti dragocjenu filmsku vrpcu na posve nevažne detalje, Rajković je svaki pa i najmanji prizor pomno dogovarao i pažljivo snimao. Ali, da smo samo slutili što nam petrinjski »materijal za pokrivanje« sprema...

Već smo bili stavili kameru u pogon i dali znak Milki i Mihaljeviću da krenu, kad se netko dosjetio da Milka ima na sebi hlačice i da bi se morala presvući u svoju »filmsku« odjeću — u haljinicu. Milka se iznenada tome odlučno usprotivila. Pozvao sam je na stranu i poučnim tonom stao tumačiti da se ta presvlačenja nekomu mogu činiti bedasta i dosadna, ali da će nam se, ako ostane i dalje u hlačicama, publika smijati kad ustanovi da se Milka u jednom kadru pojavljuje u haljini, a već u drugom — u hlačama. Očekivao sam da će odjeknuti njezin poznati zvonki smijeh, ali to se nije dogodilo. Lice joj se bilo pogasilo, gledala je nekako mimo mene grizući nervozno donju usnu.

— Vidi Milka — nisam odustajao — ljudi će se s pravom pitati odakle ti sad te hlačice, publika ne može i ne mora znati da ih je Vesna ponijela sa sobom...

Gledala me je s dubokim nerazumijevanjem — uvrijeđeno i ljutito. Ponovila je da joj ne pada na pamet odjenuti haljinu.

— Pazi, Milka — povisio sam ton...

— Toga bi snimanja bilo dosta — oštro me je prekinula.

— Što?!

— Te sjedni, te ustani, te hodaj, pa opet hodaj — što će vam toliko toga — ljutila se.

Socijalni radnik Mihaljević osjetio je — u zao čas — potrebu da pokaže svoj autoritet — s nekoliko odsječnih rečenica naredio joj je da se odmah ide presvući.

— Jesi li me čula, Milka! Odmah! Smjesta!

Tada se dogodilo nešto što nas je sve zaprepastilo, paraliziralo: mila curica Milka — pod iznenadnim i silovitim udarom bijesa — strahovito je pocrvenjela; lice joj se užasno izobličilo, a tijelo počelo tresti i grčiti...

— Neću! Neću! Neću! Neću! — histerično je urlala.

Na vrhuncu tog neobuzdanog mahnitanja pokušala je rastrgati svoju haljinu, a kad joj to nije uspjelo, bacila ju je na pod i stala izbezumljeno gaziti... Gledali smo je zgromljeni, nijemi, nemoćni da bilo što učinimo... Razbacani na sve srane kao da nas je iznenada pogodila granata goleme razorne snage. Časkom sam bacio pogled na ekipu tražeći pomoć: Ivica je ukočeno zurio kroz objektiv, Matek je — s teškom Nagrom oko vrata — visoko gore držao dugu štangu s mikrofonom, Deronji je dogorjevala šibica u ruci, Mihaljević je hroptao; nemoćna je bila i Milkina prijateljica, Vesna... Ispod mene kao da se otvorila zemlja...

Kad smo se kako tako pribrali i pokušali joj se obratiti, prići — Milka je čučnula i počela vrištati...

Brzo smo se pokupili, šutke posjedali na klupe i čekali. Tek tada sam spoznao svu ozbiljnost i svu dramatičnost situacije. Zar se zaista može dogoditi da Milka razvrgne naš dogovor i da pobjegne sa snimanja. Budući da je naš posao već bio poodmakao, a bilo je potrošeno i dosta filmske vrpce, zamjena Milke za neku drugu djevojčicu ili — gdje mi bi pamet — dječaka više nije dolazila u obzir. Valjalo je odmah nešto učiniti, zaigrati oštrije — za sve ili ništa! Kao da me nešto podbolo, skočio sam s klupe i prišao Milki.

— Slušaj, Milka — rekao sam — ako ti se više ne radi s nama, a ti samo reci... Ne mora nitko s nama tko to ne želi!

Čak i u onakvu stanju znala je da pred sobom ima očajnika koji prozirno blefira. Prkosno je uzvratila da se u tome slažemo, da i ona jedva čeka da joj se skinemo s vrata. Htio sam zaustiti, ali njoj se lice ponovno izobličilo...

— Nemoj — zavapio sam — molim te, nemoj. Čini što te volja.

Kod klupe Mihaljević me dočekao pun srdžbe: Prigovarao mi je da od početka činim sve, baš sve samo ne ono što bi trebalo i da sam izravan krivac što se mala tako obezobrazila i otela nadzoru. Jetko sam uzvratio da smo se baš malo prije mogli osvjedočiti koliko vrijedi ta njegova metoda »čvrste ruke«. Odjednom se nadigla svađa: zaboravivši na Milku, i ostali članovi ekipe priđoše i počeše u jedan glas objašnjavati što se to zapravo dogodilo i što nam je činiti... Slučajni prolaznici sa čuđenjem su gledali u bizarno društvance što buči posred parka i djevojčicu koja se bila povuka iza velikog stabla... Da, Milka se i tamo pjenila, ali sada nekako smirenije i sa suzama u glasu. Kako ju je široko deblo hrasta zaklanjalo od naših pogleda odjedanput mi se učinilo da to veliko stoljetno stablo, tako visoko nadnijeto nad nama, pušta iz svoje nutrine plač duboko ranjena djeteta. Nešto me stislo...

Pomirba

Kad je Milka pristala ući u kombi, znali smo da je glavna opasnost prošla. Službeno smo kao bili prekinuli snimanje, ekipa je pospremala tehniku u kombi i veselila se — prije »povratka u Zagreb« — skorom ručku. Milka je i dalje poti-

ho kipjela; nitko se — taj mali zapaljivi dinamit — nije usudio taknuti. Pričali smo glasno o koječemu, baš kao da se ništa nije dogodilo i kao da je oduvijek bilo sve u najboljem redu.

— Mogu vam i pobjeći — cijedila je kroz zube — samo ako mi se prohtije.

A za zajednički stol nije htjela sjesti. Distanciravši se od nas, nije znala bili se i dalje ljutila ili bi zaplakala. Kad joj je pristupio konobar i upitao što bi željela za ručak, ustala je, demonstrativno odgurnula stolicu i uputila se malom stazicom put brda. Zabrinuto smo se pogledali, ali nitko ništa nije poduzeo. Na samom vrhu slikovitog brdašca jasno se ocrtavala njezina mala prilika. Nije odlazila. A onda je odjednom nestala iza visokih stabljika kukuruza, da bi se trenutak poslije pokazala; tu je igru skrivača ponovila više puta... Kad nam se ipak učinilo da je otišla i da je možda više nećemo vidjeti, iskrsnula je u neposrednoj blizini našeg stola — nekako hinjeno nezainteresirana i s uvrijeđenošću koja nije silazila s njezina lica.

Vozača Franju Penezića nije potjerala. Nekako ju je zaintresirao za jabuke koje su visile na otežalim granama jednog stabalca. Tada se oglasio i njezin mio zvonki kikot... Prišavši stolu, samo se nakratko lecnula — »dosjetivši« se da je ljuta na nas — ali u njoj se nešto bilo temeljito istutnjalo i ispraznilo i ona je samo koji trenutak poslije bila spremna prihvatiti obilati ručak pomirbe. Tek se na konobarovo pitanje kakvu salatu želi zamislila, namrštila — kao da opet nešto nije u redu — a onda samouvjerenim zvonkim glasićem ispalila: Domaću!

Potkraj ručka bili smo se toliko ohrabrli i obezobrazili da smo — u Milkinoj nazočnosti — potaknuli razgovor o mogućnosti nastavka snimanja odmah poslije ručka. Milka je šutke jela...

Bili smo se dogovorili da ćemo toga dana snimiti tek nekoliko Milkinih krupnjaka u autobusu. A upravo sam u tom autobusu doživio još jedno resko iznenađenje. Opet su socijalni radnik Marijan Mihaljević i Milka šutke putovali, opet je Ivičina kamera bljeskala svojom zadnjom lampicm, kadli... Umjesto djevojčice Milke koju sam poznavao, preda mnom je sjedilo ostarjelo, bezvoljno čeljade iz čijih je očiju izbijao nekakav pepeljasti umor... Dojam Milkine ostarjelosti možda su pojačavale i poslijepodnevne sjene grana što su kvrgavo oslikavale na njezinu licu.

Pantomima

Neki su iz ekipe otišli u hotel, drugi su poželjeli prošetati gradom, a Vesna, Milka i ja odosmo pogledati — američki film. Milka nas je i dalje kažnjavala svojom upornom šutnjom, ali je bila pristala na neku vrst »pantomimskog« sporazumijevanja. U dvorani se smjestila na pristojnoj udaljenosti od nas.

Nisam mogao pratiti jednostavnu krimi radnju na ekranu, misli su mi se neprestance vraćale poslijepodnevnim događajima, Milki, zbivanjima što nam tek predstoje...

Potiho sam se kleo da me dokumentarni film neće tako brzo vidjeti.

Ne osvane jednom, dok ne omrkne drugom

Nas troje bila je dopala skromna trokrevetna hotelska soba u Sisku. Ugođaj prije spavanja bio bi protekao u suzdržanom raspoloženju da mi se nije omakao bogomdani gaf: Na svoju sam četkicu, umjesto paste za zube, zabunom bio nanio kremu za brijanje. Vesna je, već na samom početku poznanstva s Milkom, bila pridobila tu neprevidljivu djevojčicu tvrdnjom da su muškarci u mnogim praktičnim stvarima strašno nesnalažljivi, neki čak i krajnje bedasti; nju je osobito oduševljavalo to što je Vesna — tu svoju tvrdnju — temeljila na poučnom slučaju svog supruga. Gutajući s guštom potankosti o nekom mom »biseru«, znala se smijati do suza. Dok sam u kupaoni prao usta od ogavne kreme za brijanje, Milka se Vesninim »friškim« primjedbama na moj račun cerekala. Legavši u postelju, zaspala je čvrstim snom prije nego što smo utrnuli svjetlo.

Ali ja te noći nisam mogao zaspati. Ne toliko zbog onoga što se tog dana dogodilo, koliko zbog jedne Deronjine usputne primjedbe izgovorene neposredno nakon drame s Milkom. Rekao je: »Ne osvane jednom, dok ne omrkne drugom«.

Zna se što je to značilo i koga je to išlo. Ne znam je li moj organizator Deronja..., ali ja sam bio čuo za jednog režisera, koji je kroz dulje razdoblje pratio narkomanske krize nekog mladića, kako se hvali da je znao da se taj mladić, što zbog slabosti vlastita karaktera što zbog problematične okoline, neće moći otrgnuti od narkotika i da će zasigurno zaglaviti. Dočekavši ono što je prorekao valjda i tako žarko priželjkivao, režiser je napokon mogao — jakom dramaturškom poantom mladićeve smrti — završno oblikovati svoje djelo. Dakako, kritika ga je slavila, njegov film je u javnosti okarakteriziran kao dojmljivo ostvarenje koje — na primjeru tragične mladićeve sudbine — razotkriva svu dubinu i svu jačinu tektonike devijantnog.

Zatečen neobičnim tijekom svojih misli — u nekom blagom stanju ekstatičnosti — upitah sebe sama: Zar režiser, dok se uživljava u ulogu suosjećajnog pratitelja nečije nevesele životne priče, zaista mora »navijati« da se slože sve crne kockice njegove egzistencije, kako bi, u ime svoje važne dokumentarističke »misije«, mogao podići uvjerljivu optužnicu protiv sila koje se poigravaju čovjekovom sudbinom?... Prikovan tom sumornom mišlju — kao na optuženičku klupu — tupo sam buljio u kutak gdje je Milka spavala.

I ako je tome tako — nastavio sam s mučiteljskim propitkivanjima — što je činiti neiskusnom režiseru kojega je dopalo biće čiji je život popločan isključivo tim kockicama — jednom crnjom od druge... Vesna je ustala, na prstima prišla Milkinu krevetu i sjela pokraj usnule djevojčice; uočivši da sam se nalaktio na svom krevetu, šapnula mi je da mala spava, a onda se vratila u postelju.

Misli mi se, u gluho doba noći, još košmarnije zakovitlaše; pekao sam se na tihoj vatri krajnje proturječnih raspoloženja. A onda me, dok mi se činilo da sam se — tonući lagano u san — napokon uspio primiriti, nešto probolo poput britkog noža: dokumentarist se hrani toplom krvi svojih žrtava! Moja ili tuđa misao? Mutno mi se činilo da sam je negdje pročitao... Ali gdje, kada? Mora da je zavjerenički dugo ču-

Povratak: Susret s majkom

čala u podsvijesti i strpljivo čekala trenutak kad će se objaviti. I dočekala ga je! Ah Deronja, Deronja...

Milkina isprika

U onom polubudnom stanju, kada nam se čini da oka nismo sklopili, a ipak nas iznenadi kad otkrijemo da je jutro već stiglo, priviđao mi se Milkin otac. Taj snažan, gotovo opipljiv osjećaj njegove nazočnosti nije me puštao ni kad se sasvim razdanilo; morao sam se dobro ispljuskati hladnom vodom pa da mi se vrati osjećaj one druge stvarnosti...

Neposredno prije nego što ćemo se ukrcati u kombi i krenuti u Hrvatsku Kostajnicu, Milka mi je prišla i rekla: — Ako možete oprostite, ako ne možete — ne mogu vam ništa.

Zar k Milkinu ocu u pratnji policajca!

U kombiju je vladalo neko pospano raspoloženje. Jedino je Deronja pokušavao podići atmosferu sočnim prepričavanjem zgode koja se odigrala u jednoj drugoj ekipi, kad je najmlađi član smazao teško dobiveni i filmu potrebni sladoled, a redatelj Škrabalo u panici zavapio:

— Deronja, asistent pojeo rekvizit!

Milka je bila ona stara. Raspoložena, radoznala. Ekipa se blago distancirala od nje, kao da joj više nije vjerovala. Čak je i Matek, koji je znao često spuštati blagi i sažalni pogled na njezino lice, sada gledao ravno ispred sebe, u usku cestu koja nam je zmijoliko pristizala i uvirala nekamo ispod nas.

Verica nas je — ponešto zabrinuta i blijeda — dočekala na vratima općinske zgrade. Rekla nam je da se odmah moramo javiti predsjedniku općine, koji je bio u svojoj kancelariji, na prvom katu.

— Dobro, drugovi — obratio nam se krupniji čovjek otvorena izraza lica — što vi ovdje radite?

Takav me doček toliko zbunio da sam nekoliko trenutaka ostao bez riječi.

— Pa, došli smo snimati...

— Aha, došli ste snimati. A s kim ste se dogovorili za snimanje, ako smijem znati?

— Bili smo ovdje prije tjedan dana i razgovarali sa socijalnom radnicom Vericom... Nisam znao kako završiti rečenicu, postalo mi je jasno da smo se ogriješili o zlatno pravilo subordinacije.

— Razgovarali ste s Vericom, kažete. A uzmimo da ja uđem u vaš stan bez kucanja i počnem po njemu gospodariti. Šta biste vi učinili? Bi li vam bilo pravo?

Trebalo je brzo reagirati, priznati grešku... Ali, kao da je u meni ponestalo snage, najprije ono s Milkom jučer, pa da-

Milkin otac

nas ovo... Dave nas sitnice koje bi, ako ćemo pravo, trebale biti skromni okvir za ono što bismo tek trebali snimiti.

— E pa, drugovi, ne može to tako. Nekakvog reda ipak mora biti. Valjda i ova kuća ima nekog tko se o njoj brine.

Slušao sam fantastične priče kako su neki režiseri raskošnih super spektakla uspijevali u razgovorima s ovakvim općinarima izraditi dozvolu za svakovrsna čudesa, od »posudbi« pozamašnih svota iz njihovih skromnih općinskih proračuna, preko pružanja svakovrsnih besplatnih usluga u tehnici i ljudstvu pa do miniranja skupih komunikacijskih objekata. A ja od ovoga, ovdje, možda neću dobiti dozvolu da Verica izgovori nekoliko pukih rečenica.

— Nekakvog reda mora biti, kud bismo stigli kada bi svatko...

Njegova ljutnja naglo se počela stišavati, od onog neugodnog i netrpeljiva prijema ostala je još samo opća moralka o učtivosti i redu stvari. Kad je došao na mene red, priznao sam da smo počinili grešku, ali da se to dogodilo zbog velike žurbe... Malo pomalo, razvezao se prisni gotovo prijateljski razgovor. Požali nam se da ga najviše boli velika neimaština njegove općine, stalna nemogućnost da se podignu svi oni ključni objekti koji su potrebni gradu, općini.

— Pa i tu prihvatnu stanicu bismo trebali — rekao je — ovdje stalno imamo problema s odbjeglom djecom. Smještamo ih kojekuda, najčešće po privatnim kućama, kako se tko smiluje.

Milku je dobro poznavao. Koliko god su je puta vraćali, a vraćali su je često i pod različitim okolnostima, uvijek bi se pročulo da su je vidjeli i amo i tamo samo ne u roditeljskom domu. Nekom su je zgodom — da bi poštedjeli plahu Vericu — k ocu poslali u pratnji naoružana policajca. Milkin ih je otac — izašavši pred njih s pozamašnim nožem — smjesta opremio natrag.

— Neugodan je to čovjek — zaključio je predsjednik — vraški rječit i zaista spreman na sve. Možda će biti najbolje da vam damo policajca kao osiguranje. Nikad se ne zna.

Ta me ponuda zbunila, zaprepastila. S jedne strane nisam htio uvrijediti čovjeka, a s druge — činilo mi se krajnje neprihvatljivim da Milka — k tom i takvom ocu — bane s ekipom hrvatske kinematografije predvođene policajcem! Mi smo tamo kanili ići s prijateljskim namjerama, da pomognemo, ako se ikako bude dalo, a ne da silom istjerujemo — snimanje.

Socijalni me radnik Mihaljević, koji je — ne dotaknuvši hranu — popušio pozamašnu količinu cigareta i nanizao poprilično konjačića izvolio izvjestiti da on k roditeljima ne kani ići. Izvršivši svoj uobičajeni radni zadatak na relaciji zagrebačka prihvatna stanica — područna prihvatna stanica, a u ovom slučaju Verica je predstavljala tu područnu prihvatnu stanicu, njegove su ingerencije nad Milkom prešle na Vericu. Upozorio me je da ga, kada gore obavimo posao, potražimo u mjesnom hotelu.

Tajac u kombiju

Vozili smo se prema najvažnijim objektima našeg snimanja, domu Milkinih roditelja. Jesu li te stalne priče o Milkinu ocu i njegovu nožu impresionirale moju vrlu ekipu?! Ante Deronja je zanijemio: spavao je ili se pravio da spava. Milka je sjedila sprijeda, na onom povišenom mjestu iza vozača; s vremena na vrijeme bi se okrenula prema nama i zakikotala. Taj je smijeh, na jednoličnoj pozadini brujanja motora djelovao nekako provokativno, đavolski — još više je potencirao atmosferu iščekivanja i napetosti. Jesmo li se mogli pouzdati u Vericu, koja je i sama šutljivo i nekako otsutno upirala pogled u brda, tamo gdje su se skrivala sela Milkinih roditelja... Meni je pak u glavi, na način prisilne ideje, uporno bubnjala glasovita misao čiji sam ritam prilagođavao ritmu vožnje: U utrobi su vremena događaji koji će se roditi... U utrobi su vremena događaji koji će se roditi...

Događaji su se odigravali filmskom brzinom

Razvukli smo se bili kao neka razbijena vojska: Naprijed Milka, iza Ivica i ja s ponekim lakšim komadom opreme, a pri dnu brdašca dečki s tehnikom: kamerom, rasvjetnim tijelima, tonskim uređajem, agregatom, kakvom blendom.

Milka se kretala lako poput divokoze. Tek tu i tamo bi se okrenula i kratko zakikotala. Kad je skrenula u tipično seosko dvorište prepuno kokoši i razbacanih stvari, bilo nam je jasno da smo napokon stigli na prvo odredište, u dom majke i očuha. Milka je odmah potrčala k nekoj ženi u dnu dvorišta koja je, s djetetom u ruci, raspoređivala rublje na dugom dvorišnom konopcu. Vidjeli smo kako izmjenjuju prve rečenice, kako Milka pokazuje prema nama, kako žena okreće glavu u smjeru Milline ispružene ruke i kako nas nekoliko trenutaka nijemo posmatra. Dok je Ivica krajnje ljutito požurivao ekipu, žena se — s niskom kvačica u jednoj ruci i djetetom u drugoj — uputila k nama. Tada su se događaji počeli razvijati filmskom brzinom. Posvećeni zadatku postavljanja tehnike prije nego što žena s djetetom i Milkom stigne do nas, nismo primijetili da nam je s leđa stigao neki čovjek i odmah se namjestio — ispred kamere. Bio je dojmljiva izgleda: Snažnih crta lica, mrke kovrčave kose, gustih brkova, bos i zasukanih nogavica, s kantom punom kreča. Matija Gubec, prozvat ćemo ga poslije. Nismo se pravo ni snašli, a već je pokraj njega stajala Milkina majka. Ta brza

spontana improvizacija života, ispred samog objektiva kamere s dvoje bitnih čimbenika Milkine drame, majkom i očuhom, impresivno se artikulirala ispred svježe podignutog stambenog zdanja — tako nalik kulisi koju kao da je neki scenograf baš za tu priliku brižljivo pripremio.

Crveno svjetlo na zadnjem dijelu kamere već je žmigalo, kad je Verica — objasnivši tko smo, što smo i što želimo — upitala mogu li Milku primiti u svoj dom. Prva je progovorila Milkina majka — ta još lijepa seoska žena.

MAJKA (tonski zapis): *Ja i njen otac rastali smo se prije tri godine. I po sudski djeca su njemu pripala na uzdržavanje. Potom je on pustio djecu kud koja 'oće. On se oženio s jednom Bosankom i pustio djecu kud koja 'oće...*

OČUH (tonski zapis): *I opet kažem, može posjetiti dan dva, recimo, da vidi svoju mamu i što ja znadem, ali, mislim, ja ne mogu primiti da ona bude stalno kod mene, jerbo ja sam isto čovjek siromah, a imam još dvoje djece i ženu i ja. Radim za četvero, a plaća mi je 200 hiljada... Ja ne mogu to, mislim, u nikom slučaju da je primim, da na bude kod mene, apsolutno... A eno, ona ima svog oca, pa neka on koji ju je stvorio, neka brine o njoj, da... Tu je čak došao par puta, je l', napada tu, prijeti se, što ja znam, nekim ubistvom... Što će ona tu meni da, može slučajno on tu da dođe, može se nešto desiti, ovako. U nikom slučaju, mislim, ne treba do dolazi više, neka se smjesti gdje god 'oće. Neka nađe njezin otac rješenje ili, recimo, vi koji ste... kako da kažem... mjerodavni za to, i što ja znam... Mislim, ja ne mogu da primim, nikako...*

Za tog dugog napetog monologa Ivica je par puta potražio majčino lice: bilo je nijemo, stvrdnuto. Tek kad se Milka počela igrati s bracom u njezinu naručju, pustila je bezglasnu suzu.

Tiho smo se pokupili.

Direkt ili profil?

Naš je kombi kao nekakav gusarski brod hitao k Milkinu ocu. Raspoloženje u ekipi bilo se popravilo; žustro se razgovaralo o lako obavljenu poslu, o slikovitosti Milkina očuha, »Matije Gupca«, o Milkinu polubratu...

Mojeg snimatelja i mene zaokupljao je čovjek kojemu smo hitali — Milkin otac. O njemu smo se toliko toga bili naslušali da smo u mašti zamišljali kako nas dočekuje na najgori mogući način — s nepomirljivom odbojnošću, s oštrim psovkama, a — bogme — i s onim što se tako često znalo naći u njegovim rukama...

Od Ivičine spretnosti, snalažljivosti i brzine ovisilo je hoće li nam uspjeti ipak nešto uhvatiti. Bili smo se dogovorili da ćemo se držati dugih, kontinuiranih kadrova, da ćemo — koliko će nam to okolnosti dopustiti — ostati u stalnom prisnom dosluhu i da ćemo pokušati snimati čak i ako događaji krenu po zlu. Dakako, i na najmanji znak očeve agresivnosti, Verica bi se pokupila s Milkom. U kolima je, kada smo se bešumno parkirali pokraj kuće, nalegla tišina; umuknuo je i Milkin kikot. Valjalo je krenuti...

Krenusmo Deronja i ja. Rame uz rame. Ispod nogu nam je oštro škripao šljunak. »Primicala« nam se čađava kuća razlupanih prozora. Zbog njezina ogoljela, prijetećeg izgleda, imao sam krajnje nelagodan osjećaj da smo neprestance na nečijem nišanu...

Stupivši na otvorena ulazna vrata, ugledao sam — u protusvjetlu — dvije tamne prilike za stolom. Dvojicu muškaraca sa šeširima na glavama jedan mlađi i mršaviji, drugi znatno stariji i korpulentniji. Mlađi me je gledao iskosa, mrko i odbojno. Stigao sam, u kratkome djeliću sekunde, uočiti i sav užas zapuštenosti opskurna prostora: onaj drveni stol načičkan praznim ili plupraznim bocama, onaj krevet s nekoliko zgužvanih i strašno flekavih plahti, onu stalažu prenatrpanu prljavim suđem, buđavim konzervama, čikovima i... *noževima*. Da, bila je tu prava pravcata kolekcija noževa što se zlokobno bjeskala u kuhinjskom mraku.

I dok sam grčevito razmišljao kako da ih oslovim i što da im kažem Deronja me preduhitrio...

— Domaćine, stigli ti gosti!

Na te riječi, odmah je popustila napetost — čovjek se digao i krenuo nam u susret. Dok sam gledao kako nam se primiče — s čašom u raširenim rukama — štrecnula me neugodna pomisao: Možda je u pitanju vješto i dobro pripremljena zamka, iza koje će uslijediti brz, podmukao napad! Iznenada će mu se u slobodnoj ruci naći britki nož, i sve ostalo će biti stvar puke rutine! Ali, događaji pohitaše u drugom, neočekivanom smjeru. Oraspoloženi se Milkin otac srdačno rukovao s nama i ponašao kao da je najnormalnija stvar na svijetu što smo mu baš mi došli u goste. Dapače, kao da nas je, u društvu s tim šutljivim čovjekom što nas je proučavao sa strane, dugo strpljivo čekao i kao da su se, eto, u njegovu domu ponovno našli na okupu dobri stari prijatelji. Pa i više od toga, nikomu tu nje bilo čudno što su dečki šutke već postavljali rasvjetu, što je Ivica — s kamerom u ruci — tražio najbolji kut snimanja i što se tu odjedanput sjatilo toliko ushodanih ljudi spremnih da na moj mig počnu snimati.

A otac — to krajnje blagoglagoljivo stvorenje — bio se unio Deronji u lice i stao mu pričati o svom sinu čije se bledunjavo lice jedva naziralo u najtamnijem kutku sobe.

— Iz očiju vam, gospodine, vidim da ste psiholog — obraćao se Deronji koji ga je preuzeo na sebe — pa ćete razumjeti ovo što ću vam sada ispričati. Mali ukra' jučer deset hiljadarki, ali neće pa neće da prizna. Pozovem ga i naredim: »Pruži ruku«, on pruži ruku, a ja zapalim šibicu i stavim mu je na ruku. Jednu, dv'e, tri, koliko treba, sve dok mangup ne prizna da je ukr'o...

Kad se Milka pojavila na vratima, kao da je sjevnulo — sav se usukao isturivši visoko kažiprst: Na okljaštrenoj, sakatoj ruci, taj je prst djelovao nekako strašno — kao prijetnja i prokletstvo.

— Ciao, luđače, je li — sikčući se okomio na uplašenu Milku — tako ti meni, je li, ciao, luđače...

Brzo sam ga presjekao gromkim pozivom ekipi da se pripremi za snimanje, nije se pravo ni snašao a Verica ga je, na moj znak, zaskočila pitanjem osjeća li se krivim zbog Milke. Časak dva je razmišljao a onda mi se obratio:

— 'Oćete li direkt ili profil, kako 'oćete?

Pokazao sam mu prema Verici koja se, zajedno s Milkom, smještala na klupicu — naspram njega.

OTAC (tonski zapis): *Čujte, drugaric, e što se tiče moje krivnje, točno da sam kriv. Ne mogu nikako sebi da obrišem, ovaj, tu krivnju. Jerbo, čujte, nikako jedno ne more da bude krivo za jednu krivičnu stvar. Ili je krivo društvo... Što se tiče braka, onda su krive obadvije osobe koje su stvarala djecu. Ja sebe optužujem krivim, zato što sam ja... što nisam sebi postavio pitanje s kim se vjenčavam i s kim stvaram djecu. Međutim tu se osećam krivim i tu sam kriv. A što se tiče ono resto. Milka, gledaj me u oči. Jesam li ja... je l'Dule osto, kočke je osto?*

MILKA: *Kočke*.

OTAC: *Jesam vezo dudu mačka negde, tamo, zbrišem, vi ste ostali troje sami, je l'tako?*

MILKA: *Nisi*.

OTAC: *Jeste kada bili gladni?*

MILKA: *Nismo*.

OTAC: *Jesam ponio novac da vam nisam kupio hranu?*

MILKA: *Nisi*.

OTAC: *Dede, nemoj da se igraš, nego, fino, lijepo odgovaraj, nemoj da izvodiš neke gestikulacije, to to meni nekako baš ne odgovara. Kad sam god pošo na put, jesam li ostavio pare u kući, rekao sam: To je za leba, to je za ovo, to je za ono?*

MILKA: *Je*.

OTAC: *Jesam li te naučio da uvijek govoriš istinu?*

MILKA: *Da*.

OTAC: *Jesam li te kada napućivao na kakvi lopovluk?*

MILKA: *Nisi*.

OTAC: *Ja ne znam šta treba, ja sam još ono napisao, što sam ja piso u zatvoru. To je ošlo u javnost:*

Volja

Gdje god imaš ljudi, ali dobre volje
Tu graditi možeš od dobroga bolje
Jer dobra volja vazda dobre misli budi
A gd'e je dobre volje dobri su ljudi
Čovek dobre volje dobroga je čela
Kad je dobre volje čini dobra djela
Kad se dobre volje se u jedno slože
Što god oćeš, druže, postići se može
Ali kad se čov'ek žali
Da njemu i drugima dobre volje fali
Tu ti nema, brate, leba
Niti vode, niti života, niti slobode.

De formatis cronicus

Ili ono: »Kriminal«. Ja sam drugu Zmajeviću, eno ga živog, on je u okružnom sudu u Sisku, napisao:

Bez izvora nema vode, ni života bez slobode

Od lopova nikad sreće, nikad takav, milo, živit neće

Svi su taki kriminalci...

Pa, na primer, ubiti čovjeka, to je šteta, dugo raste od deteta. Ali, drugovi, više ne kradite, odsad složno radite. Ne bojte se nikad gladi dobro svakom ko nažulja dlanove. Ja ne znam što više da vam kažem, osećam se krivim samo zbog toga, što se nisam preispitao s kim rađam djecu.

Ja sam završio svoje... Da.

Suze su joj bezglasno tekle

Završivši snimanje, još smo se neko vrijeme vrzmali u njihovu dvorištu; dok su se — u krajnje opuštenu raspoloženju — vodili živahni razgovori o stolarskom umijeću Milkina oca, ja sam se pitao gdje li je dečko čije se uplašeno blijedo lice — za očeva monologa — tek slabašno naziralo u dubini kuhinje.

Vesna mi je ispričala da joj je Milka pokazala mjesto u dvorištu gdje je poginuo njezin mlađi brat; zatim su skupa bile otišle do njegova groba koji je bio na brdu ponad kuće. Čudnovato groblje, gdje je ležao, bilo je nalik grobljima sa slika umjetnika naivaca. Raštrkani križevi, pobodeni u zemlju, označavali su mjesta pojedinih grobova. Ubravši usput cvijeće, Milka ga je — cvijet po cvijet — svojim prstićima strpljivo zabadala oko bratova križa. Suze su joj tekle niz lice.

Milka spava

Na povratku u Zagreb trebalo je snimiti još nekoliko kadrova u vlaku. To snimanje, poslije turobnog i bezizlaznog kruga, koji smo zajedno s Milkom bili prošli, upućivalo je na posebnost pa i određenu grotesknost montaže prirode filma. Taj je prizor »po scenariju« pripadao uvodnu dijelu filma, tamo gdje Milka tek putuje k roditeljima i »još se ne zna« kako će je i hoće li je uopće primiti, a sniman je u trenutku kada smo već svi i odveć dobro znali da ondje za nju nema života i da su je svi već poodavno otpisali.

U trenutku snimanja scene u vlaku, poslije svega što je proživjela, Milka je već bila dobrano iscrpljena; nakon što je napetost popustila, umor ju je svladao i njezina se glavica rušila čas na jednu, čas na drugu stranu. Smijali smo joj se, zadirkivali je, škakljali, ali ništa nije pomagalo. Dok smo Ivica i ja dogovarali plan i kompoziciju kadra, Milka se poput malog iscrpljenog psića skutrila na drvenu klupu kupea, nekako razapela vesticu od vrata do nogu i zaspala dubokim snom. Ništa joj nije smetalo: ni ljudi koji su ulazili na usputnim stanicama i radoznalo zavirivali u naš kupe, ni naš glasni razgovor, ni Mihaljevićeva cigareta koja se i dalje ravnodušno i smrdljivo dimila, niti snažno rasvjetno tijelo što se zaustavilo nad njezinim sklupčanim tjelešcem, a niti kamera koja je — nisko nadnijeta nad njom — ispitivački klizila po njezinim skvrčenim nogama, razapetoj vesti i konačno, palcu koji je poput male, sasvim male bebe, nesvjesno stavila u usta. Taj prizor s oknima iza kojih se nazire gusti mrak, što nosi zaspalu djevojčicu k nekom nejasnom odredištu, uvijek mi se javlja kad god se sjetim prijestupnice Milke, kad god pomislim na Stjuardesu iz zagrebačke Prihvatne: Vlak koji putuje kroz noć i odnosi svoju umornu i zaspalu putnicu.

24 godine poslije

1998. u emisiji *Čuvari vremena* Darija Markovića bio je emitiran dokumentarni film o Milki Borojević pod nazivom *Povratak*. Emitiranje mi je bilo promaklo, ali me nazvalo nekoliko prijatelja i dobrih znanaca da se raspita pod kojim okolnostima je nastao taj film i što je poslije bilo s Milkom. Tada nisam ni slutio da će me ti usputni telefonski razgovori, začinjeni cvebama sa snimanja, potaknuti da se prisjetim i najsitnijih detalja sa snimanja i da će me natjerati da se, poslije toliko godina, odšetam do onih dviju baraka iza hotela Esplanade. Neke su ustanove i dalje bile tamo, na svojemu mjestu, neke nisu. Tamo je još funkcionirala čuvena fizikalna terapija, tamo su još bile obje drvene barake, tamo se još nalazilo Prenoćište ispred kojega su čučali umorni- i pospani ljudi čekajući da se u poslijepodnevnim satima otvore vrata te ustanove... Nestala su ona dva golema crvena križa, isčezla je služba Njegovateljica ustupivši svoj prostor auto školi, utrnula se Prihvatna stanica. Na pročelju Prenoćišta iskrsnuše ceduljice pričvršćene pribadačama, gdje nevoljni ljude mole da se najbližoj policijskoj postaji javi ako je tko vidio tog i tog, ovu ili onu...

Vrzmajući se oko tog prostora, pokušao sam — pretražujući i poneke krhke zone sjećanja — sklopiti kako tako cjelovitu priču o Milki poslije snimanja filma... Pouzdano znam da je u Prihvatnoj ostala još neko vrijeme — sve dok se nije dogodilo ono... Od socijalnih radnika saznasmo da je njezin otac, nedugo nakon snimanja, ubio čovjeka, da mu je suđeno i određena podulja zatvorska kazna. Nakon toga, Milku i njezina brata dopao je dom na Cresu.

S otoka su stizale vijesti — ohrabrujuće — da Milka više ne bježi, da se prilagodila domskom životu i da su nastavnici u njoj dobili dobru učenicu. Završivši školovanje i postavši kvalificiranom daktilografkinjom, o njoj se pobrinuo general Borojević, njezin rođeni stric koji je živio u Beogradu; da li zbog toga što je bio pronašao u drugoj sredini posao primjeren njezinu daktilografskom pozivu ili zato što ju je htio ukloniti iz uvijek opasne očeve blizine, tek Milka je ubrzo završila u Skopju! Tamo se udala za predstavnika onih s kojima je bila tako dugo u zavadi — s plavim anđelom!

A mene je Prihvatna stanica i dalje držala. Još itekako! Nedugo nakon *Povratka* snimio sam dokumentarac pod nazivom *Prihvatna stanica*; protagonist tog filma bio je dečkić — Dalibor. Nisam ostao dužan ni njegovateljicama iz susjedne barake — nastao je film pod nazivom *Njegovateljica*. Ali, kao da mi sve to ipak nije bilo dosta: prihvativši se 1979. godine svog prvog igranog filma, omnibusa *Godišnja doba*, radnju jedne storije smjestio sam u Prihvatnoj stanici. Kruna te zatravljenosti prostorom oko Esplanade trebao je biti cjelovečernji igrani film koji sam također spremao uvaliti u Prihvatnu, ali od te me nakane — nehotice — odvratio tadašnji direktor Prihvatne koji je tražio da mu ustupimo 1/10 našeg cjelokupnog proračuna na ime iznajmljenih prostorija; *Stela* je 1990. godine snimljena u napuštenoj vojnoj bolnici na Šalati... I tko zna ne bih li i ja, poput onog kineskog slikara koji je ušao u svoju sliku i nikad se iz nje nije vratio, zauvijek zaglavio u »svojoj« Prihvatnoj, da nije stigao rat...

Jednog dana, tamo s početka osamdesetih, u našem se domu oglasio telefon. Milka! Stigla je iz Skopja na Glavni kolodvor u Zagrebu, rado bi se vidjela s nama ali ne zna bismo li i mi to htjeli i ako bismo htjeli bi li znala pronaći našu kuću u Novom Zagrebu.

Na kolodvoru sam odmah prepoznao Milku: s dvadesetak godina života još je to bila ona — ljupka i podjednako krhka. U tramvaju izmijenismo tek poneku rečenicu, mislio sam da će joj se jezik razvezati kad stignemo u kuću. No, tek u kući razabrah da nije ostalo ništa od one njezine vedrine, dragosti, zvonkog smijeha. Razgovor se vukao tegobno, Vesna i ja se ubismo izmišljajući pitanja... Povremeno bi se naočigled iskopčala iz razgovora, potpuno potonula u neko tupo katatoničko stanje odsutnosti goneći nas da se zabrinuto pogledavamo. Povratak bi bio isto tako iznenadan, gotovo grub, kao da je baš tog trenutka iskrsnula ispred nas pitajući se gdje je to i tko su ti ljudi. Tek se malčice razbudila, zainteresirala kad smo joj pokazali školski udžbenik gdje su bili otisnuti kadrovi iz *Povratka* i gdje se govorilo o njoj kao junakinji tog filma.

Tiho je otišla i nikada je više nismo vidjeli, nikad više ništa nismo čuli o njoj.

Večernji list PETAK, 8. III 9 1985.

S jučerašnje rasprave o knjizi Ive Škrabala »Između publike i države«

KNJIGA PUNA PROPUSTA

ZAGREB — Poslije oprečnih ocjena u javnim glasilima i polemičkih reagiranja na knjigu Ive Škrabala »Između publike i države«, s podnaslovom »Povijest hrvatske kinematografije od 1896. do 1980«, u izdanju zagrebačkog »Znanja«, jučer je raspravu o toj knjizi organizirao časopis »Filmska kultura« i Centar CK SKH ... teorijski ...

sko-kronološki, što je neprimjereno bavljenju bilo kojom kinematografijom. Nisu dobro razgraničene kinematografske djelatnosti, pa su neke ostale bez temeljitijih prikaza. Sociološko pitanje odnosa autora, proizvođača, distributera ... ca filma tako...

s ocjenom da je to manje povijesno, a više političko djelo, podsjećajući na kontinuitet Škrabalove ideološke orijentacije još od 1971 ... kad je tvrdio ...

КУЛТУРА * УМЕТНОСТ

СА ЕКСПРЕС ТРА...

НА ТРИБИНИ ЦЕНТРА ЦК СКХ ЗА ИДЕЈНО-ТЕОРИЈСКИ РАД О КЊИЗИ ИВЕ ШКРАБАЛА

ПРОМАШЕНА КЊИГА

● Изречен низ критичких примедби — од оцена да је реч о политичком памфлету, па до писања булеварско-фељтонистичким стилом

ЗАГРЕБ, 8. — Трибина Центра ЦК СКХ за идејно-теоријски рад „Владимир Бакарић" организовала је јуче ... са часописом „Филмска култура" расправу о ... „Између публике и државе" (под... кинематографије 1896—1980", ... што је познато, ... Орга-

PETAK 8. MART 1985. STRANA 8

A UMJETNOST NAUKA ● КУЛТУРА УМЈЕТНОСТ НАУКА

RASPRAVA O KNJIZI IVE ŠKRABALA »IZMEĐU PUBLIKE I DRŽAVE«

Feljtonistički o kinematografiji

Filmski kritičari i teoretičari, filmski i drugi javni radnici iznijeli su mnoštvo prigovora o ovoj knjizi, koju je nedavno objavilo zagrebačko »Znanje« ● Najčešće je ponavljano da je osnovna mana knjige »Između publike i države« što pretendira da bude naučno djelo, a to ni izbliza nije

ZAGREB, 7. MARTA – Teorijska neutemeljenost, proizvoljnosti i netačnosti koje sadrži, najveća su slabost knjige Ive Škrabala »Između publike i države« (Povijest hrvatske kinematografije 1896 – 1980 – rečeno je, uz ostalo, na danas održanoj raspravi o pomenutoj knjizi, koju su organizirali Redakcija časopisa »Filmska kultura« i Centar CK SKH za idejni i teorijski rad »Vladimir Bakarić«.

Filmski kritičari i teoretičari, filmski i drugi javni društva i njegovog odnosa prema filmu i kinematografiji. Također je moguće uočiti i određeno poklapanje vrijednosnih sudova o filmovima s političkim profilom autora filmova, pri čemu lošije prolaze autori koji se javno socijalistički opredjeljuju i djeluju. Zato je po mišljenju L. Zafranovića ova knjiga politički pamflet, koji je nanio štetu društvu, posebno hrvatskom filmu i kulturi, jer preko leđa filma autor vodi bitku s političkim sistemom.

UDK: 32:791.43(497.5)(091)

Ivo Škrabalo

Njihov obračun sa mnom

Podsjetnik na političku hajku protiv knjige *Između publike i države / Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980* (Znanje, Zagreb, 1984)

Prvi primjerci moje knjige *Između publike i države / Povijest hrvatske kinematografije 1896.-1980*. izišli su iz tiskare u prvoj polovici studenoga 1984., pa smo urednik Zlatko Crnković i ja uskladili popise onih kojima ćemo dati knjigu radi recenziranja, da bi se pripremio javni odjek koji bi pomogao plasmanu. Osobno sam bio isplaćen kao autor, pa nisam imao nikakvog materijalnog interesa od prodaje, ali mi je kao piscu-početniku kome je objavljena prva knjiga bilo stalo da to moje djelo, rezultat šestgodišnjeg posla, dobije dostojan publicitet.

Dakle, pokazala se točnom ona izreka: *Kad Bog hoće kazniti čovjeka, onda mu ispuni želje*. Doista, dobio sam znatan *publicitet* za knjigu, a je li on bio *dostojan*, to će se tek naknadno prosuditi. Prošlo je od tada previše godina i izredalo se mnogo povijesnih zbivanja, pa možda današnji čitatelj neće imati interesa za jednu davnašnju hajku iz olovnih vremena, i to iz završne faze kada je žar profesionalnih goniča već splašnjavao. Ipak, kao podsjetnik — i upozorenje eventualnim novim goničima iz ideoloških motiva s nekim drugim predznakom! — nastojat ću iznijeti samo neke indikativne činjenice i karakteristične rečenice iz politčkog progona knjige. Slučaj, što sam ga (ne bez asocijacije na Krležu, ali i bez pretenzija na Krležinu žestinu) nazvao *njihov obračun sa mnom*, odigravao se u dvije faze i u jednoj međufazi, a na tri mjesta.

1. faza: *Vjesnik* i Mira Boglić

Prvi napadaj na knjigu pojavio se u *Vjesniku* 21. prosinca 1984. iz pera Mire Boglić, dugogodišnje filmske kritičarke najvažnijeg režimskog lista, pod naslovom *Povijest ili pamflet?* U najavi lista preko radija (koja je ponavljana na desetke puta tijekom dana) pitalo se, tobože naivno, »zašto Škrabalo filmu *Ciguli Miguli* posvećuje 200 redaka, a o zaista lošem i beznačajnom filmu *Lisinski* napisao je čak 150 redaka, dok o Rajku Grliću piše samo pet redaka, a o Vrdoljaku čitavu stranicu?«. Glavna zamjerka iz toga prvog teksta Mire Boglić je ova:

> Za njega je država, socijalistička država, bila i ostala osnovna odrednica i glavni faktor u razvoju hrvatske kinematografije pa time i glavna meta svih napada. ... Njegova opsesija državom odvodi ga u krajnosti u kojima je od subjektivnosti sudova do pamfleta tek jedan korak i on ga neprestano i nebrojeno puta prelazi. Kompletan dojam što ga knjiga ostavlja jest taj da autor na svaki način želi reći kako je hrvatska kinematografija kontradiktorna sama u sebi, te da ovo društvo i ovaj socijalizam nisu na domaći film utjecali pozitivno nego — negativno!

Kao prilog, servirane su i druge optužbe:

> U slučaju *Bakonje fra Brne* Škrabalo iskazuje svoje klerikalističko uvjerenje...
>
> Vatroslava Mimicu pisac također ne voli. Iako nekim njegovim filmovima priznaje kvalitete, ne oprašta mu ideološku orijentaciju, i to je očito.
>
> Zar se i moglo očekivati da Škrabalo s takve ideološke tribine neće od zabrane *Ciguli migulija* napraviti spektakl!
>
> Za njega je *Slavica* »hrvatskija« od filma *Živjeće ovaj narod* kojemu je osnovni nedostatak da mu je naslov napisan na srpskohrvatskom a ne hrvatskosrpskom jeziku ili kako on kaže po Belićevu, a ne Boranićevom pravopisu... Tako dakle Škrabalo želi prekrajati historiju i praviti nacionalne podjele filmova.
>
> ...mjestimice ne piše čak ni povijest, niti pokušaj povijesti, već trač-knjigu.

Vrhunska optužba, međutim, kad bi bila istinita, predstavljala bi kazneno djelo po tadašnjim zakonima:

> Čitava je knjiga zapravo njegov obračun sa socijalističkim društvom u kojem je ova hrvatska kinematografija za tih 40 godina rasla i odrasla.
>
> Odabrala sam ono što se činilo najdrastičnijim i najindikativnijim i što je očit dokaz da knjiga *Između publike i države* nije zapravo povijest već pamfletska tvorevina u kojoj se s poviješću tek koketira da bi se na osnovi nekih činjenica stvarala nerealna, nedosljedna i sasvim kontradiktorna slika o prilikama razvoja hrvatskog filma.

Bio sam prisiljen opovrgnuti »besprizivne političke osude« iz Boglićkina teksta, iako sam napomenuo: »dobri običaji nalažu da autor primi bez komentara kritičku riječ, kakva god ona bila, ako je plod kritičareve slobodne prosudbe onoga što u knjizi piše«. Tjedan dana poslije *Vjesnik* je objavio (u rubrici pisama čitatelja) moj odgovor u kojem sam se poslužio »svojim zakonskim pravom na ispravak neistinitih tvrdnji i političkih insinuacija sadržanih u članku Mire Boglić«. Nisam se bunio protiv njenih uvreda ili drukčijih mišljenja o pojedinim filmovima i autorima, nego sam svoje stajalište o optužbi da je moja knjiga »obračun sa socijalističkim društvom« sažeo ovako:

> To je očita denuncijacija, neistinita i nedokazana prethodnim, podjednako neistinitim, tvrdnjama Mire Boglić, a meni nanosi moralnu štetu, jer insinuira nešto što bi se moglo interpretirati i kao krivično djelo prema našem pozitivnom zakonodavstvu. Zato je ova tvrdnja utuživa kleveta, pa pozivam Miru Boglić da je javno povuče, kao što ju je i javno izrekla.

U svom odgovoru Mira Boglić je proširila temu, tvrdeći: »Škrabalo je ostao onakav kakav je bio 1971. godine«, pa je i meni samome otkila neke činjenice iz te povijesne godine, koje su njoj (ali ne i meni!) mogle biti dostupne samo od tajnih službi:

> Zašto nije naveo u biografiji na kraju knjige da je bio jedan od urednika *Hrvatskog tjednika*, da je bio najbolje plaćeni člankopisac ovog lista (prvi na listi honorara isplaćenih 1971. godine, prema dokumentu Republičkog sekretarijata za financije SR Hrvatske *Informacija o financijskom djelovanju organizacija listova i časopisa, koji su djelovali s principa suprotnih politici SK* od 27. siječnja 1972.), i jedan od četvorice najbolje plaćenih urednika, od 247 pojedinaca koji su bili na platnoj listi ovog »tjednika«? Bio je čak više plaćen i od Veselice, i od Tuđmana i od Brune Bušića.

Moram priznati da su me ti podaci o honorarima ugodno iznenadili, pomogli su čak mojoj reputaciji u kavanskom političkom krugu, a nadam se da nisu izazivali naknadnu zavist kod ostalih spomenutih (od kojih Bušić, nažalost, više nije bio u životu). Očito je da su pokretačima kampanje protiv moje knjige bili potrebni i dodatni argumenti koji bi upućivali kako nacionalist iz 1971. »opet diže glavu«. Zato je Mira Boglić zaključila:

> Uostalom, nije li upravo Ivo Škrabalo u *Hrvatskom tjedniku* pisao da bi pulski festival trebalo nazivati međunarodnim, a ne nacionalnim! Još jedna glupost možda? Ne, već jedna ideologija, koju je s nešto malo velova uspio prokrijumčariti i u ovu knjigu. Žalosno, hrvatski film zaista nije zaslužio ovakvu povijest.

Nije me onda iznenadilo što je u svom posljednjem, trećem napisu Boglićka (čija je stajališta Stevo Ostojić revnosno prenosio u beogradskoj *Politici*) rezolutno odbila moj poziv da povuče tvrdnju koju sam nazvao »utuživom klevetom«:

> Prema tome, ja ni u čemu ne uzmičem od svojih ocjena knjige *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1896 — 1980*, kao ni od tvrdnje da Škrabalo pokušava obračunavati s državom i društvom.

Meni je preostalo samo da se obratim sudu.

2. faza: Općinski sud u Zagrebu

Dana 15. veljače 1985., dakle već tjedan dana nakon odbijanja Mire Boglić da javno povuče svoju rečenicu o »obračunu sa socijalističkim društvom«, putem svojega odvjetnika Milana Vukovića (sadašnjeg predsjednika Vrhovnog suda Hrvatske) pokrenuo sam privatnu tužbu protiv Mire Boglić *zbog kriviičnog djela protiv časti i ugleda klevetom iz č. 75. st. 2. KZ SRH.*

Glavna rasprava održana je prilično brzo: 5. travnja 1985. Prvo je svoju obranu iznijela »okrivljena«, a u tom izlaganju, prilično vjerno sažetom u sudskom zapisniku, našao sam dio s kojim sam bio zadovoljan:

> Prije svega moram istaći da mi je žao što se privatni tužitelj našao povrijeđenim. Ističem da ja nisam imala namjeru bilo vrijeđati, bilo klevetati privatnog tužitelja. Ja o njemu imam, inače, pozitivno mišljenje i kao o filmskom stvaraocu cijenim njegov rad... Inkriminacije za koju se ja teretim proistječe iz moje ocjene knjige koju je napisao tužitej. Smatram da se radi o političkoj knjizi, koja izaziva političko-ideološki sukob. Prema tome ja ne mogu povući riječi koje sam napisala, da ta knjiga predstavlja obračun tužitelja sa socijalističkim društvom, jer ta moja tvrdnja proizlazi iz čitave moje ocjene knjige.
>
> Da objasnim malo bolje termin koji sam upotrijebila »obračun sa društvom«... Ja pri tome nisam mislila na nikakvo kriminalno obračunavanje priv. tužitelja sa društvom, niti sam mislila da se tužitelj nalazi u nekakvim organizacijama... čija je djelatnost uperena u obračun sa našim društvom. Izraz »obračun« je jedan figurativni izraz koji se često upotrebljava u polemikama, a mogu napomenuti da se u polemikama upotrebljavaju i daleko teži izrazi. Po mom mišljenju, a koje sam ja iznijela u ovoj kritici, u knjizi je iznijet subjektivni pristup priv. tužitelja prema hrvatskoj kinematografiji i taj njegov pristup u sukobu je sa gledanjem komunista na čitav taj historijski razvoj hrvatske kinematografije. Ja kao komunista i kao komentator Vjesnika osjećala sam dužnost da sve to iznesem u svojoj kritici.

Nakon Mire Boglić, dobio sam priliku govoriti »u svojstvu svjedoka«, pa sam prihvatio njezine citirane rečenice, smatrajući da sam time dobio satisfakciju:

> Napominjem, međutim, da sam ja zadovoljan sa onim što sam čuo na današnjoj raspravi, odnosno sa obranom okrivljene. Naime, okrivljena je u svojoj obrani objasnila što je mislila time kada je rekla »obračun sa socijalističkim društvom«. Dok ona to danas nije objasnila smatrao sam da ona upravo time misli ono što je danas porekla, odnosno objasnila...
>
> Meni nije u interesu da okrivljena bude proglašena krivom i da se kazni. Moj interes je u tome da se upravo objasni ovaj termin koji je upotrijebila okrivljena i da se utvrdi da ona time nije mislila da ja činim kriv. djela i da sam organiziran u neprijateljskim organizacijama, kako se to moglo shvatiti iz njenih riječi.

Na tom sam mjestu šapnuo svome odvjetniku sugestiju da povučemo tužbu. On je, međutim, bio borbenije raspoložen, pa je htio izvući posebnu izjavu pokajanja od tužene, što je u zapisniku stavljeno meni u usta:

> Želio bih da okrivljena danas svoju obranu sintetizira i da se to konstatira u zapisniku, dakle da ponovi samo onaj dio obrane u kojem je objasnila značenje termina »obračun sa socijalističkim društvom«...

Kako je nakon toga »okrivljena« izjavila »da ne želi davati nekakvu posebnu izjavu, jer misli da je u svojoj obrani navela sve što je imala u vezi s tim...«, rasprava je ubrzo završena, a sutkinja Jasna Janjatović izrekla je pravorijek po kojem se okrivljena Mira Boglić *oslobađa od optužbe*. Sutkinja je u obrazloženju oslobađajuće presude čak uzela u obzir činjenicu da je bilo i pozitivnih prikaza moje knjige:

> Međutim predmet klevetničke izjave mogu biti samo činjenice, tj. takve tvrdnje čija se istinitost, odnosno neistinitost može utvrditi uglavnom za sve ljude suglasno. Prema tome subjektivni sudovi o vrijednosti ne mogu biti predmet klevetničke izjave. Naime, ispravnost sudova o vrijednosti nije moguće utvrditi za sve ljude suglasno. Okrivljena je iznijela svoj sud o vrijednosti knjige, navela je argumente za to i čitalac koji čita sporni članak može lako zaključiti da okrivljena iznosi svoje viđenje knjige i na kraju donosi vlastiti zaključak o vrijednosti te knjige. Taj zaključak je nužno subjektivan i logično je da netko drugi pročitavši ovu knjigu može o njoj donijeti i drugačiji, čak posve suprotan zaključak. Da je to točno proizlazi i iz kritika i recenzija knjige, a u koje je sud izvršio uvid, te utvrdio da su druge osobe posve različito od okrivljene ocijenile ovu istu knjigu.

Pravnički čitano, to je korektno stajalište o kleveti u kritici, koja doista može biti samo subjektivna, ali u danim okolnostima socijalističkog jednostranačkog poretka, Boglićkina je kritika imala direktivni karakter, jer je moju knjigu valjalo prolazati i obilježiti kao »neprijateljsku«, pa se onda nitko ne bi rado na nju pozivao, a ako i bi, lako ga se osporilo. Meni nimalo nije smetalo njezino mišljenje da je moj pristup u sukobu s »gledanjem komunista na razvoj hrvatske kinematografije«, ali *njih* je smetala mogućnost da se i drugi povedu za mnom, jer se time dovodilo u pitanje jednoumlje. Zato je valjalo knjigu bučnom kampanjom diskvalificirati — to je bio dugoročni smisao *njihova obračuna sa mnom*.

Međufaza: Kritička tribina u *Kockici* (zgrada CK)

Pretpostavljam da je moje neočekivano javno suprotstavljanje napadaju Mire Boglić — time što sam joj dva puta odgovorio u *Vjesniku*, a zatim i podnio privatnu tužbu sudu — predstavljalo iznenađenje za poticatelje i koordinatore političkog obračuna s mojom knjigom (a oni su se mogli locirati oko Steve Ostojića, dopisnika *Politike* i urednika *Filmske kulture*). Zato je valjda odlučeno da se osuda knjige digne na višu razinu, pa je u vremenu nakon podizanja tužbe, a prije izricanja oslobađajuće presude, priređena tzv. *Kritička tribina Filmske kulture*, koja je održana u četvrtak 7. ožujka 1985. u dvorani za sjednice na X. katu zgrade CK SKH (popularno zvane *Kockica*), na Šetalištu Karla Marxa 14 (danas: Prisavlje).

Kritička tribina priređena je u organizaciji Centra CK SK Hrvatske za idejni i teorijski rad *Vladimir Bakarić* i časopisa *Filmska kultura*, a pozive za Tribinu potpisali su i predsjedali joj Damir Grubiša, direktor Centra CK SKH za idejno-teorijski rad *Vladimir Bakarić*, i Stevo Ostojić, glavni urednik časopisa *Filmska kultura*. U samom pozivu bila je implicirana osuda knjige:

> Smatramo, međutim, da se knjiga ove tematike i ambicioznosti ne može prepustiti uobičajenim recenzentskim reagiranjima, nego je neophodna šira i temeljitija analiza njezine metodološke, kriteriološke i vrijednosne vizure, kako bi dotični napor autorov i izdavačev dobio zasluženo kulturno-političko i povijesno osvjetljenje.
>
> Još jača obaveza proizlazi iz činjenice da je pred nama djelo nacionalne kulturne historiografije, u kojemu se sadržaji hrvatske državnosti promiskuitetno miješaju, ne diferenciraju se i kao takvi treba da nam posreduju hrvatski kinematografski razvoj, koji je onoliko kobniji koliko je bliži konceptu moderne socijalističke Hrvatske. U ovom slijedu, rečenu obavezu potvrđuje i Škrabalova periodizacija hrvatske kinematografije na partizansku (1941-1945), te producentsku, autorsku i sizovsku (1946-1980),... U ovaj vidokrug pripadaju svakako i proturječna ocjenjivanja pojedinih filmova, čitavih opusa, ličnosti i problema. Ukoliko su te ocjene izricane *subspecie* državnosti, državno-financijskih transakcija i vlastodržničke moći pojedinaca, grupa ili foruma, utoliko su manje značajna za filmološku kvalifikaciju i klasifikaciju, pa to iziskuje precizna razgraničenja.

S obzirom na tako sročen poziv, odbio sam sudjelovati u raspravi, režiranoj da bi urodila osudom, a isto su to učinili i recenzenti moje knjige, akademik Marijan Matković i prof. dr. Ante Peterlić. Oni su priložili svoje recenzije s molbom da budu pročitane na dotičnom skupu, a i ja sam »druga Grubišu« izričito zamolio da s mojim pismom upozna sudionike rasprave, »jer bih želio da razloge moje odsutnosti saznaju iz prve ruke«. Predsjedatelj Grubiša nije udovoljio ni jednoj ni drugoj molbi. Čak je, na izričito pitanje novinara o mojemu pismu, odgovorio da ga neće čitati, jer je upućeno njemu osobno, te je zato privatne prirode. Ipak, u uvodnom je govoru rekao da su nas pozvali, a zatim je, ne bez licemjerja, »sa žaljenjem« konstatirao da nismo prisutni, »iako bi nam njihova nazočnost bila dragocjena«.

Kako nisam bio nazočan tom četverosatnom mučnom skupu, o njemu sam se informirao iz dnevnih novina, a što su pojedinci doista govorili saznao sam iz trobroja 154-155-156 *Filmske kulture*, u kojemu su autorizirani tekstovi izlaganja sudionika Kritičke tribine zauzeli čak 70 stranica!

Prvu sam satisfakciju dobio kad sam iz liste sudionika vidio da se, uglavnom, nisu odazvali filmski stvaraoci od imena i ugleda, osim Lordana Zafranovića, Nedeljka Dragića i Branka Bauera (koji se javio samo s nekoliko rečenica). Neki su se ispričali bolešću, drugi dio je javio da je spriječen poslom, a došli su većinom ljudi koji nisu bili životno vezani za film. U raspravi su, s više ili manje žara, sudjelovali: Damir Grubiša, Ivan Salečić, Josip Kirigin, Ranko Munitić, Ivan Krtalić, Stevo Ostojić, Danko Plevnik, Goran Babić, Lordan Zafranović, Aldo Paquola, Nedeljko Dragić, Boris Marini, Veselin Golubović, Branko Bauer, Vlaho Bogišić, Ljupče Đokić, Mira Boglić i Dejan Kosanović (beogradski profesor i povjesničar filma, koji je poslao svoj pisani prilog).

Zadaća da uvede u raspravu pripala je Ivanu Salečiću, uredniku marksističkih hrestomatija i zbornika, tada na radnome mjestu voditelja tribine Centra za idejno-teorijski rad. On je

nabacio niz tema, jer mi se čini da je unaprijed bilo jasno samo to da knjigu treba napasti, ali ne i na što se u njoj usredotočiti (budući da u knjizi namjerno nisam napisao neki uvodni esej u kojem bih iznio svoje ideje-vodilje, jer nisam htio olakšati posao partijskim dušobrižnicima, nastup kojih sam, da budem iskren, očekivao, premda ne s takvom žestinom). Stoga je Salečić »htio da naznači(m) neke smjerove u kojima bi se rasprava mogla kretati i da dade(m) neke sumarne ocjene knjige o kojoj danas raspravljamo«.

Bilo bi razbacivanje vremena i prostora kad bih sada i ovdje navodio opširno što su sve sudionici rasprave iznosili, jer to nije bilo sistematizirano, nego je svatko ponešto improvizirao da bi pokazao svoju pravovjernost ili da bi reagirao na poneko mišljenje iz knjige koje ga je osobno zasmetalo. Zato ću pokušati kratkim citatima dočarati atmosferu takvoga partijskog linča za okruglim stolom, odnosno izvući poneku rečenicu karakteristčnu za duh onoga vremena ili za pojedinca koji ju je izgovorio.

Josip Kirigin, jedan od veterana, nekadašnji direktor Jadran filma, a poslije novinar:

> Eto u što upada čovjek koji se gotovo stalno u svojoj knjizi sudara s logikom... Škrabalo naprosto nije shvatio neke stvari i on to, čini se, nikada neće shvatiti, a to da smo svi mi tada mladi... imali žarku želju da nešto uradimo za ovo *novo* društvo, jer smo željeli mijenjati svijet koji nam je ostavio grozno nasljedstvo.

Ranko Munitić, filmski kritičar koji se podjednako osjećao doma u Zagrebu i u Beogradu, plodan pisac filmskih knjiga, možda najkompetentniji od svih sudionika Tribine, nastojao je dati dublji doprinos raspravi, pa joj je pristupio nijansirano:

> Mislim da je vrlo dobro da se u Zagrebu, konačno, jednom razgovara o jednoj filmskoj knjizi... Stoga je šteta što smo se u ovakvoj prilici, za prvi ovakav razgovor, okupili s negativnim povodom... Lično mi se čini da nije sretno pozivati ljude na razgovor s jasno naglašenom negativnom implikacijom tog razgovora, odnosno s jasno negativnim odnosom prema knjizi o kojoj treba govoriti, jednostavno zato jer onda u manjini ostaju ljudi koji o takvoj stvari misle dobro.

Zatim je uslijedio dijalektički obrat, pohvalu poput krpe u kojoj je skriven ubojiti floret:

> ...mislim da je dobro što je Škrabalova knjiga napisana... Naime, teze koje se tu iznose nisu samo Škrabalove, one se već izvjesno vrijeme (točnije — petnaestak godina!) pojavljuju u formi više ili manje razvijenih kuloarskih teza, i evo, sad se te teze prvi put pojavljuju u obliku jedne konkretne cjeline na papiru. ... Osnovna teza od koje se tu polazi, sažeta u dvije riječi, jest teza da je pojam jugoslavenskog filma čista izmišljotina te da se jedini pravi razgovor o filmskoj djelatnosti u nas može voditi u smislu razmatra-

nja šest ili osam nezavisnih, odvojenih kinematografskih cjelina.

U nastavku je ustvrdio da je pogodno za analizu to što je »ova knjiga... napisana s prilično ekstremnog stajališta«, pri čemu misli na nekoliko stvari:

> Prvo, mislim na nazor da je jugoslavensko društvo i jugoslavenska zajednica zapravo samo formalna administrativna zajednica, odnosno kategorija. Drugo, da revolucija i NOB znače samo promjenu države i vlasti, zamjenu jedne države i vlasti drugom državom i vlašću, pa onda da ta formalna promjena nije (osim administrativnih) nikakve dublje veze među jugoslavenskim narodima i narodnostima stvorila — ni u društvenom, ni u kulturnom, pa, odatle, ni u filmskom smislu.

Munitiću se mora priznati i jedno gnoseološko otkriće dostojno vještog i izvježbanog dijalektičara:

> Već tu se pojavljuje jedna zanimljiva karakteristika Škrabalove knjige, naime, česta razlika između točnog i istinitog. Neke stvari koje Škrabalo kaže jesu točne, ali nisu istinite (*sic!*).

Dr. Ivan Krtalić, savjetnik u Šuvarovu Sekretarijatu za kulturu, koji se kao književni kritičar bavio aferama i polemikama u hrvatskoj književnosti, nije se upuštao ni u dijalektiku, ni u analize, nego je smatrao primjerenim karakteru i svrsi skupa iznijeti što jasnije diskvalifikative, pa je ustvrdio da smo »dobili zapravo jednu bastardnu knjigu« u kojoj je drugi dio »ispunjen lošom publicistikom«. Za takav pristup on je naveo i opravdanje:

> Treba zapravo naglasiti da ova knjiga o filmu govori politički i da se na tu knjigu treba odgovoriti politički..., pa ne vjerujem da će buduće generacije ozbiljnih i mislećih ljudi uopće poklanjati važnost ovoj knjizi... Želim na kraju podvući da je to više politička nego kulturno-historijska knjiga.

Stevo Ostojić, duhovni začetnik toga programa, očito nije bio zadovoljan kako je rasprava krenula, pa je odlučio ubaciti malo otrova, tvrdeći da »autorovi decidirani, a toliko odbojni i problematični stavovi o socijalističkoj državi i njenom odnosu prema filmu... nisu ništa novo kad je riječ o Škrabalu«. Da bi tu tvrdnju potkrijepio dokazom, Ostojić je podsjetio da su »vrlo slični stavovi obrazloženi ne u omraženom *Hrvatskom tejdniku*, čiji je Škrabalo bio jedan od urednika, nego u časopisu *Dubrovnik* broj 2 od 1971., i to iz perspektive tada euforično zamišljenog... nacionalističkog Kongresa hrvatske kulture«, te mi je kao posebno težak grijeh citirao rečenicu: »Sudbina se hrvatskog filma krije u njegovim nesmiljenim filmovima«. Time je Ostojić raspravu htio skrenuti na 1971. godinu, jer je to u ono vrijeme bila optužba protiv koje nije moglo biti učinkovite obrane. U nastojanju da održi privid objektivnosti, reagirao je čak i njegov kolega supredsjedatelj Grubiša:

> Nas u ovom trenutku ne zanima ni tko je ni što je autor, niti što je on rekao prije, nego kako se zapravo i koja osnovna ideja provlači kroz ovu knjigu... Mislim da se zbog toga moramo držati onog metodološkog načela iznijetog u Programu Saveza komunista Jugoslavije, gdje jasno stoji da je nauka sama sebi sudac.

Ostojić se našao pogođenim i rekao je da govori »isključivo u kontekstu knjige o kojoj raspravljamo«. No dodao je objašnjenje koje je vjerojatno bilo točno:

> Ova mala polemička iskra govori i nešto drugo: da se mi, za ovim predsjedavajućim stolom, pripremajući ovu Kritičku tribinu, nismo dogovarali o tome kakvo će tko mišljenje danas iznijeti u ovoj raspravi...

Potaknut možda i tim malim neslaganjem među voditeljima, sljedeći sudionik u raspravi Danko Plevnik, tadašnji član zagrebačke redakcije partijskog tjednika *Komunist*, svoje je izlaganje postavio u marksistički principijelan okvir:

> Marksistička kritika treba da bude znanstvena, humanistička i otvorena. Ona ne smije bitna pitanja ostavljati kuloarskim naklapanjima... Za mene je prvo pitanje slijedeće: imaju li autori koji su se na određen način kompromitirali u tzv. maspoku pravo na javno stvaralaštvo? Ako nemaju, onda mi tu nemamo šta više razgovarati. A ako imaju, a mislim da to pravo moraju imati, ali niti više niti manje od drugih građana ove zemlje, onda treba naglasiti da su i djela takvih autora podložna jednako pravičnoj kritičkoj mjeri kao i djela bilo kojih drugih autora.

Nakon te uvodne ograde, Plevnik je pokušao izmiriti svoj donekle pozitivan pristup knjizi s onim stavovima od kojih je znao da ne bi smjelo biti odstupanja. Stoga on počinje pohvalom:

> Dakle, nema sumnje da se tu radi o jednoj pozitivnoj knjizi u onoj mjeri u kojoj je pozitivizam uspješan u pronalaženju i prikupljanju izvora građe. Zbog toga autoru valja odati priznanje.

Iza takve rečenice nužno je uslijedio jedan *međutim*:

> Međutim, kakva je metodološka konzistencija kada u pitanju nije nizanje već razumijevanje činjenica? Treba reći da se tu radi o jednom analitičkom duhovnom konkubinatu u kojem se kritičnost često miješa s nostalgijom, apatijom i proizvoljnošću.

Ipak, terminološki, on preferira »povijest kinematografije u Hrvatskoj (što je, inače, za mene prikladniji naziv od hrvatske kinematografije)«, pa dobro pogađa što je bio glavni motiv osude takve knjige i u tome se pridružuje ostalima:

> Insistiranje na atribuiranju filmova po nacionalnom ključu po svaku cijenu umanjuje ozbijnost njegove spisateljske procedure, koju recenzenti nazivaju znanstvenom.

I, napokon, za svoj konačni sud »o ovoj knjizi pretenciozno, ali često i zgodno, pisane publicističke nonšalancije« Plevnik izabire parafrazu »kalambura« beogradskog aforističara Aleksandra Baljka: »U načelu sam za, a inače sam protiv!«

Najopširnije je bilo izlaganje Gorana Babića, glavnog urednika tjednika za kulturu *Oko*, u kojem je sustavno poticao atmosferu progona, pa je njegovo ime postalo metaforom za protuhrvatski pritisak i represiju u kulturi. Nema smisla osvrtati se naknadno na njegovo cjepidlačenje o mnogim imenima i činjenicama spomenutim u knjizi, ali vrijedi citi-

rati njegovu središnju misao, koja zvuči kao ispovijed progonitelja nemirne savjesti:

> Govorim ovo zbog toga što sam analizi ove knjige prišao nedugo nakon što sam prekinuo rad na analizi Hrvatskog biografskog leksikona. Ono što me na kraju toga posla najjače obuzelo, to je bio osjećaj da je svaka rečenica tendenciozna, da nema niti jedne slučajne rečenice u toj ogromnoj knjizi. Da nijedna nije napisana bez duboko skrivenog razloga, koji je najčešće (u pricipu, u pravilu) »protiv mene«, protiv mog osjećanja, razumijevanja i tumačenja svijeta. Takav osjećaj, ili donekle takav, ili vrlo sličan, imam i kad čitam ovu knjigu.

Doista, to sam doživio kao najveći kompliment svojoj knjizi. Ona je doista pisana da bi bila *protiv* načina kako je Goran Babić osjećao, razumijevao i tumačio svijet, *protiv* svega što je na tadašnjoj pozornici hrvatske kulture on predstavljao!

Nije me iznenadilo što je u *njihovu obračunu sa mnom* najbezobzirniji i najžešći na riječima (a prilično tanak u teorijskom vokabularu) bio Lordan Zafranović, miljenik režima i redatelj poznat po tome što se nije libio poslužiti se političkim diskvalifikacijama svojih kritičara da bi branio vlastiti ugled, kakav je smatrao da zaslužuje. Za njega je knjiga »politički pamflet«, ali prema njoj (i meni!) on se postavlja grubo i ofenzivno:

> Stoga mi, koje on tako zdušno, bez istinskih povijesnih elemenata, otvoreno, ovdje i danas, mimo prirode samih naših filmova i djela, šamara sa svoje političke platforme, ne mislimo šutjeti, kao neke bube, ne mislimo da čekamo, štovište — postavimo lice tako da nas još koji put po njemu opali. ... Ispoljava se jedna smišljena nasrtljivost, a to se dešava i povodom ove knjige, da svi mi moramo šutjeti, jer autor knjige naše mišljenje unaprijed proglašava političkim etiketiranjem. Vidi, bogati, on to može, i to obilato radi u čitavoj knjizi, a mi ne smijemo ni zucnuti. Iako smo u toj knjizi etiketirani sa jasnih ideloških pozicija!

Osobito ga je zasmetalo što sam u vezi s okrutnim prizorom u autobusu iz filma *Okupacija u 26 slika* spomenuo da se njegova sklonost okrutnosti vuče još od njegova ranog kratkog filma *Poslije podne (Puška)*:

> Kakve zločeste gluposti, a riječ je o djelu, o filmu, o istini koju nikakvi škrabali i ostali njemu slični ne mogu anulirati svojim invalidskim knjižicama.

Sljedeći govornik Aldo Paquola, tadašnji i sadašnji filmski kritičar riječkoga *Novog lista*, priznaje da je »osobno mnogo naučio iz Škrabalove knjige u periodu do 1940. godine«, ali se potrudio biti nemilosrdan i prema knjizi i prema njezinu autoru, što se vidi iz nekoliko istrgnutih, ali karakterističnih citata:

> Dakle, teorijska neutemeljenost je bitan propust i polazeći od toga ne treba biti milosrdan prema Škrabalu... Za mene je Škrabalo, iznenadit će se možda kolege, jedan pervertirani moralist... Halabuka oko Škrabala meni izgleda nepotrebna..., jer je niz proizvoljnosti, teorijskih manjkavosti već dovoljno da jedna knjiga bude loša... Ne bih rekao da je Škrabalo tako naivan, kako drug Goran Babić to misli... Škrabalo uvijek griješi kao filmski kritičar... Škrabalo je »zločest«... Vidi se da Škrabalo nema borbenost filmskog kritičara, on se neće nikada htjeti izboriti za nešto, nego će uvijek sa tog svog bulevarskog, feljtonističkog izlaganja govoriti razno-razne stvari, poćudne, nepoćudne, krive, politikantske očito, ali i filmološki relevantne.

Nedeljko Dragić, jedan od malobrojnih uglednih autora koji se odazvao pozivu na raspravu, na samom je početku pošteno priznao da je »pročitao samo dio knjige o crtanom filmu«, ističuću da je to »mali segment knjige, čak premali u odnosu na značaj i uspjeh crtanog filma«. Izbjegavajući, očito da se uklopi u opći napadalački ton rasprave, on se ograničio samo na neke pojedinosti o Duga filmu i Vladi Kristlu, jer je »htio pojasniti neke situacije oko animacije«. Ali na kraju je ipak iznio svoju ključnu zamjerku:

> Jedna knjiga koja se zove povijest ne bi smjela imati ovako loš provincijani dizajn naslovne strane. Neozbiljno izgleda, to sam htio reći. Hvala lijepo.

Branko Bauer bio je vrlo kratak (samo šest rečenica) i dao je do znanja kako je nezadovoljan svojom ulogom u knjizi, pa mu je teško kritički se osvrnuti na nju da ne bi ispao subjektivan. Zaključio je da je »hrvatska kinematografija odavno zavrijedila jednu objektivnu i nenavijačku povijest«.

Neki od sudionika rasprave shvatili su svoju ulogu kao priliku za izlazak iz vlastite anonimnosti ili pak da se politički dodatno afirmiraju. Tako je Boris Marini proglasio »ovu knjigu neupotrebljivom«, jer »povijest hrvatske kinematografije nažalost ni nakon ove knjige nije napisana«. Višegodišnji sizovski funkcionar Veselin Golubović zamjerio je što je »najgore prošla ona kinematografija koju pisac naziva sizovskom«, a suglasio se i s Munitićem da se izvan konteksta jugoslavenske kinematografije ne može pisati ni povijest hrvatske kinematografije. Knjiga je »ideološka historija«, a njezin diskurs »prezenitra autopsihoterapiju autora, koji time opravdava svoje tobožnje ili stvarne osuđenosti unutar te oblasti ili izvan nje« (što god to značilo!). Ljupče Đokić, tadašnji direktor Filmoteke 16, već je na početku istaknuo »da ova knjiga ne zaslužuje takvu pažnju da bi bila predmet rasprave na Kritičkoj tribini *Filmske kulture* i Centra Centralnog komiteta SKH za idejno-teorijski rad«, ali ipak je istu raspravu pohvalio što se »već od uvodnog pisanog izlaganja nastojala pokazati stručno-znanstvena neodrživost pojedinih stavova autora pa i koncepcija knjige u cjelini«, jer ona »jednostavno ne može izdržati ozbiljniju stručno-znanstvenu kritiku«. I on mi je zamjerio navodno negativan odnos prema sizovskoj kinematografiji:

> Prema njegovu mišljenju, sve je to još samo jedan neupjeh da se putem samoupravljanja rješavaju problemi društva, kulturne politike, pa i kinematografije.

Pozivu na raspravu u *Kockici* odazvao se i mladi književni kritičar Vlaho Bogišić (tada u redakciji *Oka*, danas u *Vijencu*), koji se složio s recenzentskim mišljenjem (Marijana Matkovića) da je tekst knjige »iz reda Horvathove publicističke škole«, te je s razlogom isticao da »mu nema nikakva

razloga pripisivati historiografski karakter«. Ipak, iznio je prigovor »manipuliranja informacijom« i naveo da bi »trebalo raspraviti problem metode«. I njemu inzistiranje da povijest hrvatskog filma mogu činiti filmovi snimljeni u Hrvatskoj »jednostavno je neznanstveno«, no ipak nisam prošao tako loše:

> Izgubljen u jednostavnoj informativnosti svojih početaka i memoarskoj magli suvremenog doba, hrvatski je film u tekstu *Između publike i države* Ive Škrabala dobio nepotrebnog (s gledišta promicanja svoga ugleda), ali ne i bitno opasnog interpretatora.

Dok je u svojoj zaključnoj riječi Ivan Salečić zažalio što knjizi nedostaje »estetska naddeterminacija« (*sic*!), dotle je Damir Grubiša bio pragmatičniji:

> Meni na kraju preostaje samo zaključiti... da je to bio vrlo koristan primjer borbe mišljenja, suočavanja argumenata bez ikakvih primjesa da je to nekakva lažna demokracija... U slučaju ove knjige radi se o jednom iskrivljenom ogledalu naše kinematografije, pa nam ne preostaje drugo nego da i dalje očekujemo pravu historiju naše hrvatske unutar jugoslavenske kinematografije...

Ipak, sažetak smisla i namjera cijele rasprave možda je najbolje izrazio čovjek koji u njoj fizički nije sudjelovao, nego je poslije poslao svoj pisani prilog, koji je objavljen s ostalima. Bio je to beogradski profesor *istorije jugoslavenskog filma* Dejan Kosanović, koji se zauzimao za termin *kinematografija u Hrvatskoj* (umjesto *hrvatska*) te je, dakako, iznosio tvrdnju da se nacionalne kinematografije »razvijaju kao sastavni delovi koji čine jednu celinu« u okvirima jugoslavenske kulture i jugoslavenske kinematografije. To tvrdi, reče, »ne samo zato što sam ja lično Jugoslaven po određenju i izjašnjavanju, već što vjerujem u naše jugoslavensko zajedništvo uopšte, u kulturi, a posebno u kinematografiji.« Ipak, samu knjigu on je ocijenio prilično pozitivno, uz ono neizostavno *ali*:

> I šta zaključiti na kraju? Nešto ranije sam napisao da bih mogao da kažem: »*jedna korisna knjiga koja će ispuniti svoj zadatak*«. Ali, očigledno, *to se ipak ne može reći*. Jer to izgleda meni kao da je neko napravio lepu, veliku, pažljivo umešenu i ukrašenu tortu, ali je u nju usuo i malo mišomora, tek da se nađe. Ja takvu tortu ne bih nikome preporučivao zbog ono malo mišomora. Džaba ti i lep izgled i dobro odabrane i umešene komponente, ja ne volim mišomor.

Njihov obračun sa mnom imao je priličnog odjeka u medijima, a još više u onoj neslužbenoj javnosti koja se u olovnim vremenima artikulirala uz crnu kavicu za šankovima kafića ili u malobrojnim preostalim kavanama bečkoga tipa. Bilo je i pozitivnih recenzija knjige, ponajviše na *Omladinskom radiju 101* (jedinome mjestu gdje sam mogao odgovarati svojim goničima), ali isto tako i na oba programa *Radio Zagreba* i na *Radio Sljemenu*. Zahvalan sam svima koji su mi tada, ne bez rizika, pružali tu priliku da se oglasim. Zanimljivo je da sam pročitao nekoliko solidnih, dakle uravnoteženih prikaza knjige u beogradskom tisku, a u *NIN*-u od 23. 12. 1984. objavljeno je da je moja knjiga ušla u uži izbor za *NIN*-ovu godišnju nagradu za publicistiku. Kasnije, nakon *Kritičke tribine*, bilo kakvo javno spominjanje moje knjige (u pozitivnom ili negativnom kontekstu) praktički je izostalo, ona je stekla status *non-book* (ako se smije parafrazirati pojam *non-person*). U tome je bio nedvojbeni uspjeh hajke, ali ni on nije apsolutan. Naime, u studentskim krugovima (ne samo Akademije dramske umjetnosti) ta se knjiga tražila i traži, čak se fotokopira i kruži uoči svakog ispitnog ciklusa. Knjiga, naime, nije bila zabranjena, jedino je izdavač odustao od reklame, pa se još dosta dugo mogla dobiti na skladištu Znanja po sniženoj cijeni (koju je i onako pojela inflacija).

Preživio sam *njihov obračun sa mnom*, a ona jugoslavenska kinematografija, u ime koje su me razapinjali, odumrla je skupa s drugom Jugoslavijom. Ne smatram se nikakvom posebnom žrtvom jer osim određenog utroška živaca, nisam osjetio neke negativne posljedice (uostalom, još od Karađorđeva bio sam *non-person*, a sad sam se barem pojavio u javnosti). Interes mladog naraštaja za informacije koje im je ponudila moja knjiga pružio mi je najmiliju satisfakciju. Za to imam još jedan razlog. Pri kraju rasprave, sada već pokojna Mira Boglić, gotovo je instinktivno predosjetila moguću uzaludnost čitave hajke koju je upravo ona počela i intonirala:

> Također bih rekla drugu Mariniju, čija me diskusija vrlo ohrabrila, da je najveća opasnost da ova knjiga od mladih naših kritičara i publicista i mladih naših esejista bude prihvaćena kao nešto točno i istinito i nešto čega se treba držati.

Čini mi se da njezin ženski instinkt za opasnost nije zakazao, jer se upravo to i dogodilo.

UDK 32:008(497. 5)
791.43(497.5)

Filmski kulturni centar
— prijedlog osnutka*

Tekst prijedloga izradili: dr. Hrvoje Turković, dr. Vjekoslav Majcen, Ivan Ladislav Galeta, docent

I. Temeljni prijedlog:

A)

Predlaže se osnutak višenamjenske *središnje javne filmsko-kulturne ustanove* (dalje u tekstu: *Filmski kulturni centar*, odnosno Centar) u gradu Zagrebu i Republici.

Zadatak Filmskog kulturnog centra bio bi objediniti i razvijati različite oblike kulturnog djelovanja na području audiovizualnih medija, odnosno »pokretnih slika« (filma, videa, računalnih pokretno-slikovnih programa i tiskovina vezanih za njih).

Filmski kulturni centar bila bi *samostalna javna ustanova u kulturi*, na razini grada, sa statusom kakav imaju muzejsko-galerijske ustanove, a djelovala bi u suradnji i koordinaciji s osnivačima, a njezini programi bili bi usklađeni s nastavnim programima osnovnih i srednjih škola, visokih učilišta i umjetničkih akademija, te s javnim potrebama građana.

Rad Centra usmjeravo bi *Umjetnički savjet* sastavljen od predstavnika osnivača, a predlagatelj i izvoditelj programa bio bi *umjetnički voditelj* Filmskog kulturnog centra.

B)

Osnovni oblici rada bili bi:

1. Prikazivačka djelatnosti;
2. Predavačka djelatnost;
3. Radionička djelatnost;
4. Bibliotečno-posudbena djelatnost;
5. Distribucijska djelatnost;
6. Obavjesna i nakladničko-promotivna djelatnost;
7. Izložbena djelatnost

C)

Za osnutak i rad takve ustanove bilo bi potrebno osigurati:

a) zgradu s mogućnošću višedvoranskog prikazivačkog djelovanje, te s prostorijama za radioničko, bibliotečno, izložbeno i videotečno djelovanja

b) tehnologiju za izvedbu tih djelatnosti

c) jezgru stručnog osoblja nužnog za rad ustanove (inače bi većinu voditelja programa činili vanjski suradnici)

D)

Filmskom kulturnom centru, kao samostalnoj javnoj ustanovi u kulturi na razini grada, osiguravalo bi se osnovna financijska sredstva potrebna za stvaranje materijalne baze i ostvarivanje programa iz proračuna grada Zagreba.

No, kako bi Centar ostvarivao i programe vezane za nastavne programe osnovnih, srednjih i visokih škola i učilišta, trebalo bi očekivati da će dio programskih financijskih sredstava ostvarivati i iz izvora financiranja obrazovanja.

Također, kako djelatnost Centra neće biti ograničena samo na grad Zagreb, nego će nuditi svoje programe i usluge i drugim srodnim centrima diljem Hrvatske, nastojeći pridonijeti ravnomjernijem regionalnom razvoju kulture, to se treba nadati i financijskoj potpori Republike za takve programe.

Četvrti izvor financiranja trebala bi biti financijska sredstva namjenskih fondova za poticanje prikazivanja vrijednih filmskih i videoostvarenja, napose europskog filma — fondova koji djeluju u sklopu Europske zajednice.

II. Razrađenije o oblicima rada

1. Prikazivačke djelatnosti:

1.1. Raznovrsni programi stalnog dvoranskog prikazivanja

1.2. Povremene prikazivačke priredbe: festivali, smotre, gostovanja

2. Predavačke djelatnosti

2.1. Ciklusi stručnih i popularnih predavanja uz projekcije primjera

2.2. Javne tribine posvećene akutnim pitanjima

2.3. Seminari za nastavnike koji predaju o filmu

2.4. Tečajevi analize filmskih djela (participacijski pristup), za korisnike razne dobi i za različite posebne interese

* Prema dogovoru s neformalnog sastanka na kojem su bili prisutni djelatnici Ministarstva kulture, Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba, Hrvatske kinoteke, Hrvatskog filmskog saveza, Akademije likovnih umjetnosti, Akademije Dramske umjetnosti, Zagreb filma i Društva filmskih kritičara, a održanom na ALU lipnja ove godine, troje je sudionika — Vjekoslav Majcen, Hrvoje Turković i Ivan Ladislav Galeta — preuzelo da ključne zaključke razgovora uobliči u prijedlog koji bi se podnio na prihvaćanje ustanovama/osnivačima, a potom Gradskom uredu za kulturu Grada Zagreba, te Ministarstvu kulture. Ovdje objavljujemo preliminarni nacrt, da bi ideja bila izložena na uvid javnosti.

2.5. Promocije, predstavljanja novih filmskih, video i dr. djela; novih izdanja knjiga, časopisa; filmsko-kulturnih akcija...

3. Radionička djelatnost

3.1. Radionice filmskog, video i multimedijskog stvaralaštva

3.2. Scenarističke radionice

3.3. Radionice kritičarskog i teorijskog pisanja

3.4. Radionice kulturne organizacije na medijskom području

4. Bibliotečno-posudbena djelatnost

4.1. Posudbeni videoarhiv filmskih ostvarenja, te interaktivnih računalnih programa

4.2. Gledaonica/igraonica (individualno gledanje filmova, korištenje interaktivnih programa, pretrage internetom)

4.3. Knjižnica i čitaonica (knjige i časopisi o filmu, televiziji, medijima)

5. Distribucijska djelatnost

5.1. Uključivanje u nekomercijalnu europsku i svjetsku distribucijsku mrežu

5.2. Uspostavljanje dodira s domaćim i stranim posudbenim izvorima vrijednih djela

5.3. Uspostavljanje distribucijskih dodira sa srodnim centrima u Hrvatskoj, uz stavljanje vlastitih programa na raspolaganje

5.4. Sastavljanje raznovrsnih programa za potrebe inozemne promidžbe Hrvatskog filma, televizijskih djela, domaće medijske misli i njihova distribucija

6. Obavijesna i nakladničko-promotivna djelatnost

6. a) Stvaranje baze podataka i pružanje obavijesnih usluga:

(aa) o hrvatskoj kinematografiji i literaturi o njoj

(ab) o svjetskoj kinematografiji i literaturi o njoj

6. b) Nakladničko-promotivna djelatnost:

(ba) Plakati i obavijesti o programima Centra

(bb) Katalozi, programski listići što prate pojedinačne programe

(bc) Knjige i časopisi koji podržavaju programe Centra

(bd) Sustav obavještavanja javnosti o programima i njihova promidžba

7. Izložbeno djelatnost

7.1. Izložbe videoinstalacija, medijskih ambijenata, multimedijske izložbe...

7.2. Izložbe likovnih djela vezanih za film (posteri, slike, karikature, story-bordi, materijali iz animiranih filmova, fotografije i dr.)

7.3. Izložbe publicistike vezane za medije (knjige, časopisi, novine; tematske izložbe publicističkih reakcija i sl.)

7.4. Izložbe filmske i audiovizualne tehnike

III. Obrazloženje prijedloga

A. Opće značajke trenutka

Brz razvoj tehnologije prijenosa slika i zvuka stavaljaju medij filma, videa, televizije i računalnih programa u središte pozornosti kao osnovne nositelje općekulturnih i, posebice, umjetničkih dobara, te ključnim oblikom komunikacije i obrazovanja u suvremenom svijetu. No, istodobno s razvojem tehnologije brzo se potiskuju djela nastala u neposrednoj i daljoj prošlosti. Stalna žeđ za novim dovodi do brzog zaborava svega što je kao audiovizualno kulturno dobro stvoreno u prošlosti. Komercijalna distributivna mreža (komercijalni film i video, komercijalne televizije, tržištu usmjereno nakladništvo i publicistika...) vođena je nuždom uspješnog poslovanja koje je najčešće vezano za hvatanje novina, tako da suvremeni naraštaji gotovo i ne mogu vidjeti i upoznati primjerice klasična djela svjetske filmske baštine, nacionalnu filmsku proizvodnju ili djela koja predstavljaju fundamentalna istraživanja na polju audiovizualnih medija.

Zato je sve manja povijesna obrazovanost mladih naraštaja, i sve skučeniji suvremeni uvid u nekomercijalne umjetničke oblike i vrste »pokretnih slika« (filma, videa, računalnih programa).

B. Posebne značajke sadašnjeg stanja u Hrvatskoj

Ove općenite prilike još su više pooštrene posebnim stanjem na polju audiovizualne kulture u suvremenoj Hrvatskoj.

(a) U Zagrebu i posvuda u Hrvatskoj premali je broj filmskih centara za prikazivanje kulturno važnih filmskih, odnosno audiovizualnih ostvarenja. U Zagrebu s 30.000 studenata koji trebaju steći i nekakvo audiovizualno obrazovanje, s priličnim brojem studija i studenata vezanih posebnim studijem za film i medije, velikim brojem osnovnih i srednjih škola u kojima bi se prema nastavnim programima stječe elementarna medijska kultura, s velikom koncentracijom znanstvenih i kulturnih djelatnika vezanih uz medije djeluje samo nekoliko prikladnih centara. Naime, u ovome trenutku kao specijalizirani prikazivači izvankomercijalne kinematografije djeluju tek: *Multimedijalni centar* Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu koji je mnogo učinio u predstavljanju eksperimentalnog filma i videoumjetnosti, *Kuturnoinformativni centar* Grada Zagreba s programom vrijednih filmova iz nacionalne i svjetske baštine, *dvorana Kinoteka* u sklopu Zagreb filma (koje je kao trgovačko društvo usmjereno komercijalnoj djelatnosti te je i ta dvorana dijelom bila komercijalni kinematograf) koja je programom (Art-kina) njegovala prikazivanje europskoga filma i filmske baštine, filmska tribina Instituta otvoreno društvo te dva strana kulturna centra s povremenim filmskim ciklusima (Goetheov institut, Francuski institut...).

Također, centri tribinskog, seminarskog i radioničkog rada, tj. mjesta za uspostavu aktivnog stvaralačkog i spoznajnog odnosa mladih ljudi i ostalog zainteresiranoga građanstva prema filmu i TV, održavaju se tek u sklopu Hrvatskog filmskog saveza u Zagrebu i u prvome su redu namijenjeni užim skupinama voditelja i članova neprofesijskih kinoklubova.

(b) Uza svu oskudicu prikazivačkih i tribinskih centara, značajka je dosadašnjeg njihova rada očita skučenost prikazivač-

kog djelokruga, a i ograničena koordinacija. Najveća prepreka njihovu uspješnom programskom radu jest nepostojanje zadovoljavajućeg izvora iz kojih bi nabavljali nužna umjetnička djela za prikazivanje i sastavljanje programa. Naime, nema raspoloživih i dostatno opsežnih arhiva klasičnih i suvremenih umjetničkih filmskih djela (Hrvatska je kinoteka ograničena na nacionalni korpus i vrlo ograničen i siromašan korpus vrijednih svjetskih djela), te nepostojanje distribucijskih kanala za takva djela. Zagreb nema videoteke povijesnih i suvremenih umjetničkih djela filmskih klasika i kapitalnih suvremenih djela, djela važnih suvremenih i povijesnih stvaralaca, djela različitih rodova i žanrova za osobnu, školsku i nastavnu uporabu.

(c) Doduše, unatoč nesigurnoj egzistenciji i ograničenoj djelatnosti tih centara, njihova je uloga bila velika u povezivanju sa svijetom i stvaranju putova razmjene audiovizualnih dobara. Suradnjom sa svjetskim audiovizualnim centrima i poglavito s kulturnim atašeima veleposlanstava raznih zemalja u Zagrebu, otvoreni su i upoznati putovi kojima se mogu osigurati najveća djela svjetske audiovizualne baštine, pa dijelom i fincijska sredstva potrebna za razvoj kulturne djelatnosti. No, ta je suradnja bila dosada izrazito sputana nejasnoćom statusa pojedinih centara. Naime, mnoge europske zemlje same za sebe, a posebice Europska zajednica putem Vijeća Europe i specijaliziranih ustanova i projekata (kao što su Euroimago, projekti ACE-a i dr.) snažno potiču europsku razmjenu audiovizualne kulturne baštine, produkciju filma i videa, te prikazivanje recentnog europskog filma. Za te namjene izdvajaju znatna financijska sredstva i mnoge zemlje pojedinačno i Europska unija koja financira zajedničke projekte. No, dok u Zagrebu nema filmskog središta za prikazivanje nekomercijalnih filmova i videoarta, i stalne adrese s kojom inozemne ustanove i projekti mogu komunicirati, te kvalitetne i odgovarajuće tehnološke opremljenosti, sve dotle će biti teško i vrlo skučeno hrvatskim ustanovama i centrima uključivati se u europske i svjetske razmjene. Primjerice, radi tehničke inferiornosti (uz nesigurnosti programske politike), u pitanje dolaze već načelno dogovorene priredbe kao što je Festival europskog filma, koji Zagrebu nudi Europska unija.

(d) Sa sličnim se problemom suočavaju i obrazovne ustanove koje imaju film i medije u sklopu svoje nastave, a njih je priličan broj. Primjerice, u osnovnim školama su film i televizija prisutni u redovitoj nastavi kao posebno nastavno područje pod nazivom *Medijska kultura* u sklopu nastavnog predmeta Hrvatski jezik, te s dodatnim sadržajima u izvannastavnim aktivnostima kojima se potiče dječje filmsko i videostvaralaštvo. U srednjim školama Medijska kultura je jedno od izbornih nastavnih područja i oblik izvannastavne aktivnosti kao oblik samostalnog vizualnog izražavanja. Audiovizualni mediji u sve su većoj mjeri dio visokoškolskog obrazovnog procesa, kulturološkog i znanstvenog proučavanja, pa se sadržaji vezani za film, video i televiziju proučavaju na umjetničkim učilištima i većini fakulteta i visokih učilišta humanističkih znanosti. Najstariji od njih studij je filmologije na Odsjeku komparativne književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, no isto se tako audiovizualni mediji zasebni kolegiji ili nastavno područje na studiju nacionalnih književnosti, arhivistici i informatici, na studiju pedagogije, na Fakultetu političkih znanosti, te u sklopu Hrvatskih studija. Stručno visokoškolsko obrazovanje u području audiovizualnih medija provodi se na Akademiji dramske umjetnosti, na Akademiji likovnih umjetnosti u sklopu medijskih studija i studija animacije, te na Arhitektonskom fakultetu u interdisciplinarnom studiju dizajna.

Međutim, sve se te ustanove suočavaju s nemogućnošću da učenicima i studentima prikazuju prikladne filmske primjere, da im dadu na raspolaganje prikladnu literaturu, a niti ih mogu upućivati na centar ili prikazivački program gdje bi oni mogli gledati ono o čemu uče, i gdje bi mogli zadovoljavati dopunske interese. Drugim riječima, nigdje nema prikazivačkih programa koji bi zadovoljavali nastavne potrebe, niti posudbenih centara u kojima bi se mogli nabaviti filmovi (videovrpce) za nastavne potrebe.

C. Sažetak i zaključak

Iz svih je iznijetih razloga mladi čovjek koji se danas želi ozbiljnije uputiti u svijet filma i suvremenih audiovizualnih medija ozbiljno prikraćen. Jedno što je naširoko dostupno jest repertoarni komercijalni film, dok su primjerci povijesnog i suvremenog umjetničkog filma izrazito nedostupni, ili vrlo skučeno dostupni.

Iskustvo je fakulteta da na njih dolaze mladi ljudi bez ikakva uvida čak i u nedavna povijesna razdoblja filma, i bez uvida u suvremeno nekomercijalno stvaralaštvo. Filmska nastava i u školama i na sveučilištu nema odakle nabaviti filmove za nastavu, niti postoji neko mjesto na koje bi moglo uputiti učenika ili studenta za stjecanje izravna gledalačka obrazovanja.

Učitelji i nastavnici ne mogu svojim učenicima osigurati primjerene filmove iz nacionalne i svjetske baštine pokretnih slika, jer škole ne raspolažu svojim videotekama i potrebnom opremom, a u Hrvatskoj — nakon ukinuća Filmoteke 16 — i ne postoji sustavna briga o stvaranju fonda audiovizualnih sadržaja potrebnih obrazovanju.

Hrvatska kinoteka u sklopu Hrvatskog državnog arhiva u neprimjerenim uvjetima prikuplja i obrađuje nacionalnu filmsku baštinu (a raspolaže i dijelom svjetske filmske baštine), no nema mogućnosti diseminacije tog blaga pokretnih slika jer ne postoje ni financijska sredstva (potrebna za prikazivačke kopije), niti prostori u kojima bi se na primjeren način ta stogodišnja kulturna baština mogla sustavno prikazivati. Tako nakon dugogodišnjeg potiskivanja tog dijela nacionalne kulturne baštine zbog neorganiziranosti i dalje ona ostaje nedostupna javnosti i time praktički nepostojeći, zaboravljeni dio hrvatske kulture. Svjetska filmska i audiovizalna baština koja je godinama sustavno prikupljana u Hrvatskoj dijelom je otuđena, dijelom propala, pa se i s te strane pokazuje deficijentnost i smanjena mogućnost participacije u svjetskom kulturnom naslijeđu.

Sve su to razlozi koji upućuju na promišljanje o tome kako riješiti pitanje nekomercijalnog prikazivanja audiovizualnih djela povijesne, kulturološke i umjetničke vrijednosti, kako ostati u doticaju s europskim i svjetskim kretanjima na polju

audiovizualnih medija i postati dijelom svjetske razmjene tih djela kao kulturnog dobra čovječanstva.

D. Filmski kulturni centar u Zagrebu

Upravo radi razrješavanja situacije u kojoj je prikazivački dio hrvatske kinematografije očito podbacio predlaže se osnutak *Filmskog kulturnog centra* u Zagrebu koji bi trebao preuzeti ulogu kulturnog središta posvećenog filmu i audiovizualnim medijima, te bi osigurao dostupnost nacionalne i svjetske audiovizualne baštine javnosti i što većem broju korisnika u Gradu i u Republici.

Centar bi trebao biti samostalna javna ustanova u kulturi sa statusom kakav imaju muzejsko-galerijske ustanove.

Osnivači takve ustanove trebale bi biti relevantne ustanove u području filmskog/audiovizualnog obrazovanja, kulture i znanosti: *Hrvatski filmski savez*, *Hrvatska kinoteka*, *Akademija dramske umjetnosti*, *Akademija likovne umjetnosti*, *Filozofski fakultet*, *Pedagoški fakultet*, odnosno udruge: *Hrvatsko društvo filmskih kritičara*, *Hrvatsko društvo filmskih redatelja*. Predstavnici tih ustanova i udruga — koje u najvećoj mjeri i osjećaju nedostatak specijaliziranog filmskog kulturnog centra — trebali bi činiti programski savjet, usmjeravajući i pomažući voditelju filmskog centra u kreiranju i provedbi programa ustanove.

Program Filmskog kulturnog centra trebao bi obuhvatiti:

— prikazivanje filmova nacionalne filmske baštine, svjetske klasike i suvremnog europskog filma, te posebnih programa eksperimentalnog filma i umjetničkog videa

— organiziranje namjenskih ciklusa projekcija u skladu s programima Medijske kulture u osnovnim i srednjim školama, te na taj način omogućiti školama i nastavnicima kvalitetno i potpuno ostvarivanje programskih zadataka i ciljeva medijskog odgoja i obrazovanja;

— organiziranje predavanja i filmskih tribina, koristeći pri tome mogućnosti koje pruža koncentracija nastavnih i znanstvenih djelatnika u Kinoteci Hrvatske, na ADU, Akademiji likovnih umjetnosti, Filozofskom i Pedagoškom fakultetu, i koristeći — do sada već uspostavljene — brojne veze sa znanstvenicima na polju audiovizualnih medija u svijetu;

— izložbenu djelatnost — organiziranjem izložbi vezanih za povijest filma i audiovizualnih medija, dijelom iz domaćih fondova (Hrvatska kinoteka, tehnički muzej, Školski muzej), dijelom iz stranih filmskih centara;

— edukativnu djelatnost u užem smislu, omogućavajući i pojedinačno korištenje filmskog fonda (individualno i skupno gledanje filmova presnimljenih na video u prostorijama Filmskog centra, pružanje pomoći učenicima i studentima u izradi seminarskih, diplomskih i drugih radova i dr.)

— filmski kulturni centar ujedno bi mogao biti domaćinom specijaliziranih filmskih priredbi kao što su Dani hrvatskog filma ili Festival europskog filma.

Za ostvarivanje takve uloge, Filmskom kulturnom centru treba osigurati

a. Prostor koji bi se trebao sastojati od glavne dvorane za projekcije sa cca 150 mjesta, te manje dvorane (do 50 mjesta) za posebne projekcije. No osim prostora za prikazivanje audiovizualnih djela, takav centar trebao bi imati i prikladan izložbeni prostor i art-videoteku u kojoj bi se mogla posuđivati djela filmske klasike i videoumjetnosti (To ni u kom slučaju ne bi smjela biti komercijalna posudionica). Uz art-videoteku poželjno bi bilo postupno formirati i specijalnu knjižnicu koja bi mogla biti središnja filmska knjižnica za potrebe učenika, studenata i znanstvenih djelatnika. Takvi sadržaji ujedno bi otvorili mogućnost daljega osmišljavanja polivalentne djelatnosti Filmskog kulturnog centra.

b. Tehnička oprema koja će omogućiti kvalitetnu reprodukciju slike i tona različitih formata filmskih i videoradova, te reprodukciju radova koji su snimljeni drukčijim standardima od današnjih (različita brzina).

c. Osiguranje financijskih sredstava za materijalne troškove održavanja Centra i osobne dohotke voditelja i tehničkog osoblja, te sredstva za ostvarivanje programa, dok bi administrativne funkcije Centar mogao povjeriti nekoj specijaliziranoj ustanovi.

Radi ostvarenja takvog programa rada, dvorane Centara trebale bi imati status kinotečne dvorane te uživati svu potporu Hrvatske kinoteke u realizaciji programa predstavljanja hrvatske filmske baštine; videoteka i knjižnica bi trebala imati status javne knjižnice, a izložbeni prostori status galerijskih prostora, te imati adekvatnu potporu Ministarstva kulture, dok bi se sve ove djelatnosti trebale uključiti u razmjenski i subvencijski sustav u zemlji i inozemstvu, te uspostaviti veze s kulturnim centrima stranih zemalja radi dobivanja filmskih i videoprograma.

UDK: 791.43:374.7

Martina Aničić

Imaginarna akademija

U opće ne bi bilo pogrešno reći da je razvoj Imaginarne akademije pomalo zaprepastio i same njezine tvorce. Kad su 1995. godine, u još ratno i poprilično depresivno doba, Vjeran Zuppa, Rajko Grlić i Nenad Puhovski (predstavljajući osnivače: Akademiju dramske umjetnosti, Ohio University i Centar za dramsku umjetnost) doveli u Grožnjan desetak studenata, smjestili ih u jednu jedva odgovarajuću prostoriju i na čelo im stola postavili Lewisa Huntera, predstojnika odsjeka scenaristike na UCLA i Yvette Bíro, profesoricu scenarija na njujorškom sveučilištu, te sve to nazvali Imaginarnom akademijom, teško da su znali kako će se ona, samo četiri godine poslije, naći na karti prestižnih ljetnih filmskih škola za koju se natječu studenti i profesionalci iz mnogih europskih zemalja i obiju Amerika.

Počelo je, dakle, jednostavno — od želje da se u hrvatski film, neprekidno suočen s optužbama da mu je scenarij najslabija karika u ionako slabašnom lancu, uvede nešto od američkog načela o scenariju kao tržišnu dobru koje, kao i sva tržišna dobra, mora odgovarati određenim standardima kako bi se moglo prodati. Skupina od petnaestak polaznika razvija tako već četiri godine u toj radionici svoje filmske ideje od sinopsisa, preko scenoslijeda pa do prvih nekoliko scena. U drugoj fazi polaznici samostalno završavaju prvu verziju scenarija, a potom troje najboljih odlazi na studijski boravak u SAD, gdje pod vodstvom uglednih američkih predavača dovršavaju drugu verziju. I kad je prvi naraštaj polaznika proizveo nekoliko iznimnih scenarija, logično se postavilo pitanje — što s njima sad, kad su gotovi i dobri? Prepuštamo li ih ladicama u kojima će skupljati prašinu?

I kako poslije scenarija (u idealnim okolnostima, dakako) slijedi produkcija, godine 1996. uvedena je još jedna dvotjedna radionica — produkcijska. Predvođeni Bobom Nicksonom i Lisom Bruce iz njujorške nezavisne produkcijske kuće Orenda Films, producenti pripremaju mlade autore (koji rade u tročlanim ekipama sastavljenima od redatelja, scenarista i producenta) na sve muke koje ih očekuju — od izrade proračuna, glumačke podjele, osiguranja pa sve do simulacije prodaje svog projekta »produkcijskoj poroti« i, na kraju, distribucije.

U trećoj godini Imaginarna je akademija zaključila kako o filmu više nije dostatno samo govoriti — treba ga i proizvesti. I tako je nastala treća radionica (dobro opremljena profesionalnom video i filmskom opremom) — za dokumentarni film. Njezini prvi polaznici snimili su četiri kratka dokumentarna filma o Istri i njezinim zemljopisnim i ljudskim neobičnostima (čija se postprodukcija obavlja u Zagrebu, ako polaznici nemaju mogućnost drugih rješenja), a radionica je ugostila i brojne svjetske dokumentariste koji su prikazali svoje filmove i razgovarali s polaznicima o svojim projektima.

1997. godina važna je i po useljenju škole u vlastitu zgradu opremljenu predavaonicama, projekcijskom dvoranom (u kojoj je te godine, među ostalima, gostovalo i dvoje dobitnika Oscara za dokumentarni film — Christine Choy i Pavel Schnabel), te elektroničkom opremom kakva i dolikuje školi u koju se te godine Imaginarna akademija razvila. Iako je škola primarno filmska, pridružio joj se i kazališni dio, radionicom plesne dramaturgije u kojoj je sudjelovalo nekoliko poznatih hrvatskih, američkih i nizozemskih umjetnika.

Od četvrte se, 1998. godine, nije mnogo očekivalo, iako je (poštujući načelo »svake godine još jedna«) u svoj program uvrstila i radionicu pod nazivom Multimedia, prvu te vrste u Hrvatskoj, čiji su polaznici uspjeli za samo dva tjedna dovesti gotovo do kraja izradu CD-ROM-a o istarskoj graditeljskoj specifičnosti — kažunu. Smještena nakon katarze useljenja u dobro opremljenu zgradu i sljedeće, okrugle pete obljetnice, četvrta je godina na (pomalo) opće čuđenje dala iznimne rezultate, a njezini se dovršeni proizvodi — scenariji, dokumentarci i CD-ROM-ovi očekuju ovih dana. Kazališnom se dijelu pridružila i radionica glume po metodi Leeja Strasberga koju vode Janez i Andrej Vajevec iz Ljubljane, a sezonu je zatvorila radionica elektroničke kompozicije pod vodstvom Frane Paraća.

Kakve je zaključke moguće izvesti o Imaginarnoj akademiji nakon njezina četverogodišnjeg postojanja?

Isprva je Akademija bila zamišljena kao »dopunska nastava« na kojoj se polaznici, ponajprije hrvatski, upoznaju s načinom rada drukčijim od onog na koji su navikli. S vremenom se ustanovilo da (iako je natječaj za sudjelovanje otvoren svima), najbolje rezultate postižu polaznici s prethodnim teorijskim i praktičnim znanjima. (Za rad na dokumentarcima, na primjer, to je neophodan čimbenik.) Zato se može gotovo sa sigurnošću reći da se škola kreće u smjeru nastave poslijediplomskog tipa. Iako u njezinu radu sudjeluju polaznici iz cijelog svijeta, najviše je mladih studenata i profesionalaca iz Hrvatske, što nužno nameće i pitanje o odnosu Imaginarne akademije prema jedinoj hrvatskoj umjetničkoj školi toga tipa, Akademiji dramske umjetnosti.

Među predavačima Imaginarne akademije priličan je broj bivših i sadašnjih profesora ADU — Rajko Grlić, Nenad Puhovski, Branko Ivanda, Vjeran Zuppa... pa ipak se rad jedne Akademije bitno razlikuje od rada druge. Osim rušenja »fame« o ljetnim školama kao akademskoj izlici za dobro plandovanje, Imaginarna je akademija ponajprije uspjela dokazati da se opipljivi materijalni rezultati mogu pojaviti intenzivnim radom u kratkom razdoblju, odnosno da se, na primjer, jedan dokumentarac ili scenarij za dugometražni igrani film mogu uspješno privesti kraju u vremenu kraćem od trajanja jednog semestra.

Nadalje, pokazalo se kako uspješan rad na filmu pretpostavlja aktivnu suradnju različitih struka, veću od suradnje koja trenutačno i gotovo samo nominalno, postoji među odsjecima ADU, a koja je posljedica edukativnog načela »teorije autora« iz koje proizlazi da je ime svakog nastavnika ujedno i njegov program. Imaginarna akademija okuplja polaznike oko jednog načina rada u koji se svojim individualnim promišljanjem uključuju ljudi raznih struka i pogleda na film, tako da se stvaralački dijalog vodi intenzivno i bez opasnosti za raspad sustava cjeline projekta.

U zemlji čijoj je filmskoj i svakoj drugoj umjetničkoj produkciji najveća opasnost zakon malih brojeva, teško bi bilo povjerovati kako jedna već razvijena filmska škola poput Imaginarne akademije neće imati utjecaja na stajališta i način rada ADU. Ne, naravno, preko noći, radikalnim revolucionarnim rezovima — ali s vremenom svakako, jer se njezina postignuća mogu rabiti kao dokazni materijal za prijeko potrebne organizacijske i strukturalne promjene načina studiranja na ADU.

Sasvim materijalno govoreći, Imaginarna se akademija nema čega postidjeti. Osim već spomenuta četiri dokumentarna filma i dvadesetak završenih scenarija za dugometražne igrane filmove (koje će vrlo brzo trebati objaviti, kako bi se i na taj način pripomoglo prestanku tvrdnji o problemu scenarija u hrvatskom filmu), valja svakako spomenuti i osnutak biblioteke Imaginarne akademije, čija je prva knjiga, priručnik *Scenarij 434* Lewisa Huntera izdana ovog ljeta, a uskoro će se naći i u slobodnoj prodaji. Na neki se način u proizvodne uspjehe Imaginarne akademije može ubrojiti i jedan dugometražni igrani film — *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića, čiji je producent Boris T. Matić znanja i hrabrost za upuštanje u nezavisnu produkciju skupio upravo na Imaginarnoj akademiji.

I na kraju, ali ne i najmanje važan, jest kulturni (a jednim dijelom nužno i politički) probitak za zemlju domaćina. Dovoljno je pogledati okvir u kojem su pobrojani predavači i sudionici Imaginarne akademije. Mnogi od njih krenuli su prvi put u Grožnjan nemajući pojma ni kamo su se zapravo zaputili, s informacijama koje su (ako uopće) pokupili u TV vijestima u kojima se male zemlje u pravilu nalaze samo ako im se događa nešto vrlo loše. Većini prekooceanskih polaznika Zagreb i Grožnjan prvi su susret s Europom. Vraćaju se s poznavanjem osnova jezika, lagano začuđeni kulturnom i obrazovnom razinom Hrvatske i lakoćom kojom domaćini komuniciraju na stranim jezicima, s dobrano poljuljanom predrasudom »velikih« kako »malima« treba misionarski tip pomoći. Dobrohotni ignoranti s prvog dana, vraćaju se sposobni da predstave Hrvatsku kao zemlju koja se kulturno i obrazovno bez problema može uspoređivati s ostatkom svijeta.

Vjerojtno su se i iz tog razloga u materijalnu i duhovnu potporu Imaginarnoj akademiji uključile i druge institucije, osim onih koje su je osnovale: Higher Education Support Program (HESP) iz Budimpešte, koji je tom prigodom učinio iznimku dodijelivši financijska sredstva jednoj ustanovi koja se bavi praktičnim radom, iako inače podupire samo programe teorijske nastave; Županija Istarska i grad Grožnjan; austrijski Kodak; Microsoft, Hrvatska te, naravno, Glazbena mladež.

Sljedeće godine (kad prije?!) Imaginarna će akademija odraditi svoju petu godinu. Svaka obljetnica na neki način zove na povlačenje crte, na analizu postignutog i pravljenje planova za budućnost. Ako je suditi po onome što je objavljeno u ovogodišnjoj mapi Akademije, ona bi se u sljedeće tri godine trebala usmjeriti na to da postane »neovisno, otvoreno i praktično usmjereno filmsko središte čija je primarna djelatnost obrazovna, ali i mjesto koje će imati znatnog utjecaja na zamisli i stvarnost filmske, dokumentarne, multimedijske i televizijske produkcije u Hrvatskoj i šire«. Materijalni planovi za razdoblje do 2000. godine su sljedeći: proizvesti dvadesetak scenarija za dugometražne igrane filmove, desetak kratkih dokumentarnih filmova o Istri, CD-ROM o istarskoj arhitekturi, te producirati barem jedan dugometražni igrani film čiji su autori bili polaznici Imaginarne akademije. S obzirom na dosadašnje rezultate, nema razloga sumnjati u postignuće ovih ciljeva. Čini se, srećom, da je točka stagnacije još vrlo daleko.

Dosadašnji predavači Imaginarne akademije

Branko Bauer, filmski redatelj, Hrvatska;
Yvette Bíro, scenaristica i profesorica na NYU, USA;
Malcolm Brinkworth, redatelj i producent, London, UK;
Lisa Bruce, producentica, New York, USA;
Vincent Cardinal, pisac i profesor Ohio University, USA;
Christine Choy, redateljica i profesorica na NYU, USA;
David Conroy, producent, London, UK;
Christian Daric, umjetnički direktor i profesor na Northern Michigan University, USA;
Mike Downey, producent, London, UK;
Goran Dukić, redatelj, New York, USA;
Terril Eiler, fotograf i profesor na OU, USA;
Tom Erlewine, producent multimedije, Athens, USA; Gula Gazda, redatelj i profesor na UCLA, USA;
Karpo Godina, redatelj i profesor na AGRFT, Ljubljana, Slovenija;
Rajko Grlić, redatelj i Eminent scholar na OU, USA;
Tamara Huillmand, koreograf, Amsterdam, Nizozemska;
Leo Hannewijk, Kinoteka Roterdam, Nizozemska;
dr. Lewis Hunter, scenarist, pročelnik odjela za scenaristiku UCLA, USA i profesor na Sorbonne, Francuska;
Branko Ivanda, redatelj i profesor na ADU, Hrvatska;
Bobo Jelčić, kazališni redatelj, Hrvatska;
Ademir Kenović, redatelj, producent i profesor na ASU, BiH;
Holger Kunkel, producent, Berlin, Njemačka;
Mladen Koceić, producent, Hrvatska;
Igor Koršič, pisac i profesor na AGRFT, Ljubljana, Slovenija;
Paolo Magelli, kazališni redatelj, Hrvatska/Austrija;
Zdravko Mihalić, producent, Hrvatska;
Danny Muggia, Kinoteka Jeruzalem, Izrael;
Robert Nickson, producent, New York, USA;
Gerald O'Hara, scenarist i redatelj, London, UK;
Arsen A. Ostojić, redatelj i producent, New York, USA;
Goran Sergej Pristaš, dramaturg i asistent na ADU, Hrvatska;
Nenad Puhovski, redatelj, producent i profesor na ADU, Hrvatska i IAB, Švicarska;
Dana Rothberg, redatelj i producent, Mexico/BiH;
Peter Scarlet, redatelj i direktor San Francisco International Film Festival, USA;
Pavel Schnabel, redatelj i producent, Njemačka;
Jill Sigman, koreograf, USA;
Charles Smith, dramatičar i scenarist, OU, USA;
Borut Šeparović, redatelj i koreograf, Hrvatska;
Kruna Tarle, koreograf i redatelj, Hrvatska;
dr. David O. Thomas, ravnatelj Filmske škole, OU, USA;
Janez Vajevec, glumac i pedagog, Slovenija;
Diane Weyermann, programski direktor Soros Documentary Fond, USA;
dr. Vjeran Zuppa, pisac i pročelnik Odsjeka za dramatrugiju ADU, Hrvatska

UDK: 7. 0: 378(495. 5)

Ivan Ladislav Galeta

Medijska umjetnost

Program studija III. i IV. godine ALU — usmjerenje i fakultativna nastava

Obrazloženje

Osnivanje i pokretanje usmjerenja Medijska umjetnost organski je dio reformi koje su započete na Sveučilištu i koje svakodnevno rezultiraju kontinuiranim preobrazbama kroz koje se izobrazba obnavlja i osuvremenjuje, kako bi visoko školstvo moglo postati sposobno kreativno odgovoriti zahtjevima što ih postavlja suvremeno društvo.

Pokretanje novog usmjerenja korak je istodoban sa svjetskim procesima. Tijekom posljednjih godina nastalo je i nastaje sve više interdisciplinarnih i intermedijskih studija te samostalnih multimedijskih instituta, odnosno centara višeg stupnja nastave u umjetnosti, koji se temelje na postojećim i novim tehnologijama. Nesumnjivo je da nas već više desetljeća suočava izazov »tehničkih slika«, novih medija, odnosno, općenito, »informacijskog društva« pa se u području (likovne) umjetnosti lako može slijediti put koji vodi do faze institucionaliziranja.

Neobičnost se može raščlaniti u dvije glavne značajke: kulturna politika prošlog društvenog uređenja desetljećima je onemogućavala upoznavanje onih kulturno-umjetničkih promjena koje su se u tom razdoblju dogodile u velikom dijelu svijeta. Štovše, nije postojala ni svijest o njima. Svakako da usmjerenju ne bi bio cilj »priključivanje« već sinkronost; a istodobno bi programom trebalo (što je u biti i zadatak budućih studenata) osigurati prijelaz iz smjera masmedijske javnosti i svakodnevne kulture prema onim područjima koja se u nas još uvijek smatraju »hermetičnima«.

Druga naša (ujedno i srednjo- i istočnoerupska) tipičnost je onaj besprimjerni proces koji pokušava jedan društveni sustav koji je pao (ne samo) pod gospodarski stečaj, preprogramirati u funkcionirajuće društvo; a izgradnja novog gospodarstva i strukture neprekidno proizvodi probleme koji se unaprijed ne mogu predvidjeti. Ne samo da dijelovi tog procesa imaju svoju umjetničku projekciju koja zahtijeva razvijanje spremnosti za neočekivanu aktivnost kao stvaralački odgovor, nego i cijela preobrazba iziskuje izobrazbu takvih stvaralaca koji će pokušati u što širem društvenom krugu primijeniti sredstva kulture.

U središtu tog shvaćanja umjetnosti, koje proizlazi iz proširenog kruga stvaralačke odgovornosti i zahtijeva intermedijsku i interdisciplinarnu izobrazbu, jest usklađivanje postojeće tradicije s onim novostima koje uvijek stižu neočekivano i nailaze na nespremno društvo.

Obrazovni ciljevi

Proširivanje i osposobljavanje umjetnika prema takvim umjetničkim oblicima i tehnikama koje se pojavljuju u likovnoj umjetnosti 20. stoljeća i koji nemaju veću tradiciju u hrvatskoj umjetnosti (npr. fotokinetička, elektronička umjetnost, intermediji, instalacije, umjetnost prostora, okolišna umjetnost, multivizija, performance, hepening, nove tehnike komuniciranja itd.).

Međunarodni razvoj, osobito nakon 1920-ih godina, pokazuje da te tendencije nisu privremeni, sporedni umjetnički kolosijeci, nego određivački pravci, te da je (koristeći riječi jednog velikog umjetnika s početka stoljeća), obračun s »vizualnim analfabetizmom općedruštveni interes, koji iziskuje osposobljavanje umjetnika na istoj razini i usmjerenju kao u međunarodnim odnosima« (Lászlo Moholy-Nagy).

Cilj je izobrazbe također u tome da studenta kroz spoznaju njegove samostalne stvaralačke ličnosti i samosvojnosti osposobi za aktivnu, kreativnu prisutnost u kulturnim sferama informacijskog društva. Studij bi ga osposobljavao za sveobuhvatno uočavanje različitih tehnika, sredstava, metoda i funkcija umjetničkog izražavanja, i unutar toga, za praktičnu primjenu jednog ili više tradicijskih postupaka koji se mogu umjetnički vrednovati. Student bi upoznavao raznovrsne tehničke medije u likovno-umjetničkom kontekstu, ne samo na razini rukovanja već i na stvaralačkoj razini. Trebao bi biti upućen u povijest opće kulture i posebice naše tradicije, osobito u pogledu umjetničko-znanstvenih promjena 20. stoljeća. Isto tako trebao bi biti sposoban predati svoja saznanja i iskustva na nastavničkoj i publicističkoj razini, kao i na razini voditelja vježbi — što je minimalan zahtjev u koncipiranju njegove djelatnosti.

Usmjerenje i fakultativna nastava

Medijska umjetnost — nastavni plan

	III. god		IV. god		Tjedni broj sati nastave
USMJERENJE	V. sem.	VI. sem.	VII. sem.	VIII. sem.	
Fotografija	2	2	1	1	(6)
Eksperimentalni film	2	2	2	2	(8)
Animirani film	2	2	2	2	(8)
Multimedija	2	2	2	2	(8)
Videoumjetnost	2	2	2	2	(8)
Nove tehnologije	2	2	2	2	(8)
Medij i priroda	-	-	2	2	(4)
Ukupno sati	12	12	13	13	(50)
FAKULTATIVNA NASTAVA					
Fotografija	3	3	3	3	(12)
Animirani film	3	3	3	3	(12)
Videoumjetnost	3	3	3	3	(12)

UDK: 791.43-2:378(497.5)

Joško Marušić

Studij animacije*

Zašto studij animacije

Prema popisu ASIFA-e (Međunarodnog udruženja animatora i stvaralaca u animiranom filmu) u svijetu postoji osamdesetak viših i visokih škola na kojima se studira animacija u višegodišnjem ciklusu. Postoji barem isto toliko mjesta gdje se animacija upisuje kao tečaj ili održava kao povremena radionica. Koncepcija studija animacije na pojedinim koledžima i sveučilištima ovisi o tradiciji, tržišnim i komercijalnim potrebama sredina gdje takva nastava postoji. Većinom, ti su studiji pri akademijama primijenjenih umjetnosti ili na akademijama likovnih umjetnosti, a vrlo rijetko pri filmskim učilištima. Ta nijansa u organizaciji studija nije slučajna. Film jest sinkretička umjetnost, to jest sastoji se i nastaje kao rezultat umjetničkog prožimanja nekoliko samosvojnih umjetnosti. Zajedničko animiranom filmu i »ostalim« filmskim žanrovima jest princip reprodukcije (24 kvadrata u sekundi kod svjetlosnog ili 25 kvadrata u sekundi kod magnetskog zapisa), zajednička je određena nijansa dramaturgije, semantike i poetike, no u promišljanju i ideji animiranog djela to je manji udio. Animirani film, bez obzira na svoje žanrovske i reproduktivne mogućnosti, u svojoj biti jest likovno, i to primijenjeno likovno djelo. Zato je odluka o »lociranju« animacije na ALU sasvim ispravna.

Potpuna je šarolikost fizionomija i koncepcija studija u svijetu, što se tiče kvalitete nastave i što se tiče trajanja i međuodnosa predmeta koji se studiraju. Neki fakulteti prednost daju praksi, želeći »proizvesti« radno sposobne profesionalce pripravne za produkciju. Drugi fakulteti prioritet daju teoriji, želeći obrazovati studente kao kreativne osobe sposobne da se prilagođavaju brzim medijskim promjenama, a na rijetkim fakultetima animacija se njeguje kao ekskluzivan studij koji stvara autore visoke profinjenosti i osobnosti.

Raspon trajanja studija je između dvije i šest godina.

Posljednjih nekoliko godina izobrazba animatora i stvaralaca u animiranom filmu postala je i unosan *business*, pa nastavu organiziraju na komercijalnoj osnovi i sredine bez ikakve tradicije u tome žanru.

Potreba i vrijednost studija animacije jest dvostruka.

A. Školovanje profesionalaca.

Ako povijest komercijalne animacije jednostavno definiramo kao »vrijeme Walta Disneya i njemu sličnih« i vrijeme »poslije njih«, onda uočavamo epohalni prijelom u odnosu na izobrazbu animatora na prijelazu s jedne na drugu epohu. Disney, bez obzira što je shvatio vrijeme televizije, ipak pripada vremenu KINEMATOGRAFA. Planetarna pojava elektronike kao reprodukcijskog sredstva u komercijalnom smislu u »diznijevsko« vrijeme još ne postoji. Kratki i dugi animirani filmovi proizvode se za kino dvorane i njihov ritam prikazivanja. Zato u toj eri komercijalne animacije još nema potrebe za državnim inicijativama za školovanje profesionalaca. Onoliko koliko ih je trebalo za tu vrstu produkcije »školovalo« se po *ad hoc* sustavu: »Sjedni pa pokušaj!« Ljudi su se samoobrazovali, organizirali su se povremeni tečajevi na osnovi nekakvog iskustva prve generacije animatora. Kreativno uočavanje problema animacije još nije bilo na dnevnom redu, jer je »diznijevski« sustav poetike bio općeprihvaćen i identificirao se s komercijalnim. Ljudi su se uglavnom uvježbavali za pojedine profesije unutar lanca proizvodnje animiranoga filma. No, tada dolazi do epohalnog i planetarnog razvoja animacije kao televizijskog proizvoda. Potrebe za animacijom se utisućustručuju. Princip »diznijevske« animacije primjeren reprodukciji u »četiri, šest i osam, plus matineja« više nije dostatan. Potrebni su, umjesto stotina, milijuni novih minuta animacije. Stoga, produkcija mijenja komercijalni koncept i umjesto »pune« diznijevske, prihvaća »reduciranu« animaciju koja je do tada bila kreativni novum i avangardni pojam, kao spasonosnu infrastrukturu.

Osim bezrojnih minuta, svijet animacije treba u istoj mjeri i brojne profesionalce, ali ne samo one koji će znati zanat, nego one koji će na prepunjenom stolu ponude znati i kreirati originalno djelo što će brzo privući distributere i gledatelje.

To se događa šezdesetih godina. Tada se prvi put uviđa potreba cjelovitog školovanja profesionalaca za animirani film. Sredine koje su u nekim drugim kulturološkim pojavama imale slična iskustva, odmah su shvatile da je profesionalnost bez kreativnosti nedostatna i da će sredine koje samo uzgajaju naraštaje koji će prozvoditi, a ne upućuju mlade ljude u pronalaženje novih ideja, ubrzo postati kolonije ranjive na svaki dašak promjena, podložne hirovima konjunkture.

* Uvodni dio prijedloga četverogodišnjeg studija animacije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

U mnogim zemljama gdje državne vlasti zrelo skrbe o ovim procesima, upravo su ministarstva dala prve poticaje da se organiziraju mjesta institucionalnog učenja animacije. Nije čudo da i u novim tržišnim odnosima baš te sredine uzimaju i dalje najveći dio kolača od distribucije.

Posljednjih deset godina, svjedoci smo novoga »buma« tehnološkog razvoja. Razvijaju se nove tehnologije i nove produkcijske i reprodukcijske forme, ali sve to samo je *povećalo*, a ne smanjilo potrebu za kreativnim profesionalcima. Nakon ere televizijske produkcije, animacijski princip kao *software* tehnologije pružio je pipke u kompjutorsku i videotehnologiju, u proizvodnju videoglazbe, u kreiranje video i kompjutorskih igara, interaktivnih sustava i »virtualne stvarnosti« kao mogućeg medija početka novoga tisućljeća.

Bez obzira na vrstu zapisa, na konfiguracije i sofisticirane sustave, načelo kreacije »kvadrat po kvadrat«, gdje se najprije kreira i stvara »gen« prozvoda, a tek onda ukupan proizvod, a ne obrnuto, postao je prvorazredna potreba. Nove tehnologije pogotovo trebaju sposobne i misleće animatore.

Naime, u mentalitetu ljudi postoji ispravna predrasuda da kreativci »preziru« tehnologiju, a tehnološki talentirani ljudi nisu kreativni. U većini slučajeva, ova je postavka točna. Animatori, koji po vokaciji razmišljaju u relacijama i vremena i prostora jer ga kreiraju u njegovoj biti, spasonosna su spona između kreacije i tehnologije. Krajem osamdesetih godina kompjutorska, grafička tehnologija došla je u kratkotrajnu krizu, jer je tehnologija otišla predaleko. Njeni promicatelji vjerovali su pogrešno da će »stroj kreirati sam«. Danas smo svjedoci novog procvata tehnologije, jer se promijenilo mišljenje: danas se školuju kreativni ljudi, a ne opterećuje ih se toliko tehnologijom. Jedino tako oni i mogu unaprijediti tehnologiju samu.

Uz novi zamah tehnologije koja treba animatore, od 1989. godine svjedoci smo i ponovnog uzleta klasične animacije. 1993. godine film *Kralj lavova* samo je od kinoprikazivanja zaradio fantastičnih 330 milijuna dolara, a *101 Dalmatinac* star trideset pet godina, šezdest milijuna dolara.

Za ovaj elaborat to nije važno, ali prihvatimo konstataciju da je poetika klasične animacije nenadomjestiv medij u dječjoj percepciji. A ta će populacija trajati vječno i jedna je od najsigurnijih potrošača.

B. Animacija kao općeobrazovno sredstvo

Animacija dolazi od latinske riječi *anima* što znači *duša*. To znači da animator ne »pokreće« (lijevo — desno) nego OŽIVLJAVA. On ne samo da kreira karakter koji ne postoji u realnom svijetu, nego u skladu s izmišljenim-zamišljenim karakterom, kreira i način kako se karakter ponaša. Ta teoretska finesa toliko je jednostavna da ju svatko može razumjeti, ali i nesaglediva u svojim mogućnostima. Ako kažemo da neke umjetničke disciplne koriste samo prostor za svoj izraz (na primjer — likovne umjetnosti), a neke samo vrijeme (glazba), onda je animacija jedina umjetnost koja upotrebljava parametre i vremena i prostora. Animator priprema supstanciju (crteži, boje, žičani ili živi modeli) što je kreacija prostora. Tehnološkim trikom (u njemačkoj terminologiji za animaciju sâmu, upotrebljava se riječ »trik«) ovi se predlošci-supstance kvadrat po kvadrat prenose na prostor reprodukcije (film ili video). Animator za to prenošenje ne koristi kao u igranom filmu realno vrijeme, nego da bi kreirao dvadesetčetvrti dio sekunde, uzima vremena koliko hoće! Ali, pri reprodukciji dobiva opet — realno vrijeme. Kad je predloške prenio na reproduktivnu vrpcu, može ih sve baciti u koš! Oni sami po sebi ne znače ništa, niti su sami po sebi umjetničko djelo. Oni su samo katalizator njegove namjere. Reprodukcija koristi samo parametar vremena. Dogodio se alkemijski proces: predlošci-supstanca koji su prostor, pretvorili su se u film koji je vrijeme. Animator je »klesao« prostor, a »prikazuje« nam vrijeme. S ekrana nam se u drugoj supstanciji vraća potpuno ista količina strasti, energije i emocija koje su unešene u supstanciju što je završila u košu!

Studiranje toga fenomena ima dalekosežne učinke na intelekt studenata. Oni kreaciju sada vide u novom svjetlu i u bezbrojnim mogućnostima.

U američkoj državi Vermontu pravljeni su pokusi, pa su predškolsku djecu učili animaciji prije nego što su ih učili slova. Rezultati su bili fantastični. Djeca koja dožive da se slijed nekoliko nacrtanih apstraktnih figura, pred njihovim očima pretvori u specifičan pokret, puno su sposobnija za kreativnu konkurenciju od djece bez tog iskustva.

Dakle, studij animacije bio bi potreban i kad ne bi bilo tolike potrebe za profesionalcima.

Svojedobni boravak Jima Hensona (kreatora lutaka) i Petera Doghertyja (direktora MTV-a) u Zagrebu, pokazuje koliku pozornost animaciji pridaju ljudi koji su pokretali razvoj medija, a da im animirani film kao samosvojan medij i nije bio prvi interes.

Zašto studij animacije u Zagrebu

Studij animacije u Hrvatskoj zagovarao bih, po svoj prilici, i zbog razloga koje sam prethodno naveo. Taj studij, u sklopu našeg ukupnoga kulturnog i medijskog ambijenta imao bi svoj razlog i bez čudesne pojave *Zagrebačke škole crtanoga filma*. No, i njena pojava jest refleks tog i takvog ambijenta.

Često sam bio u prigodi objašnjavati fenomen *zagrebačke škole*. No, najprije nekoliko riječi o tome što ona jest.

Do šezdesetih godina, sve što se u animaciji radilo definiralo se Disneyjem ili otklonom od njega. Snagom svoje produkcije i njenom uvjerljivošću, cijela povijest animacije prve polovice stoljeća identificirala se s njim. No, čak i u Americi, u isto vrijeme egzistirali su i drugi svjetonazori i pokušaji, ali nisu imali ozbiljnijeg odjeka. Uglavnom, svaki drugačiji pokušaj promišljanja animacije svrstavan je u eksperiment. Može se reći da je i *Zagrebačka škola* svojevrstan eksperiment, no neki njeni ključni principi pomaknuli su povijest čitave svjetske produkcije. U Zagrebu se dogodilo ono što se uvijek zbiva sa snažnim i autentičnim pojavama u kulturi: avangardno postaje klasično, klasično postaje komercijalno.

U tehnološkom smislu, *zagrebačku školu* možemo definirati kao dosljedan i zaokružen sustav »reducirane« animacije. Ako kao protupol uzmemo Disneyja, onda njegov tehnološ-

ki svjetonazor možemo definirati kao »punu animaciju«. Naime, karakteri u njegovim filmovima, bez obzira što rade i kako se kreću, animiraju se uvijek u cjelini. Iz kvadrata u kvadrat, oni se pokreću čitavim svojim tijelima kao da su konstruirani od stožaca, kugli, ili valjaka.

Istini za volju, i u »diznijevskoj« eri bilo je autora koji su eksperimentirali s redukcijom (Norman McLaren, na primjer), ali tek je u Zagrebu stvoren autentičan princip u kojem je STILIZACIJA kreativan čin, a ne oblik štednje ili pojednostavljenja pune animacije. Inaugurirano je načelo po kojem je bitno kreirati ne samo karakter, nego i način njegova kretanja. Stilizacija u kretanju figura postao je revolucionaran umjetnički čin koji je ohrabrio mnoge rubne stvaraoce da se iskušaju u animaciji: slikare, karikaturiste i ljude tjerane tehnološkom radoznalošću.

U vrijeme kada se produkcija »seli« iz kino-dvorana na televiziju i kad se broj proizvedenih minuta višestruko množi, stilizacija kao tehnološki princip, postaje spasonosno sredstvo. Može se slobodno reći da je *zagrebačka škola* »kumovala« hiperprodukciji koja je svoj estetski refleks našla u bogomdanom »pojednostavljenju«, jer nitko pametan nije mogao proizvoditi milijune minuta filma za površnu, kućnu uporabu — u punoj animaciji.

Zagrebačka škola, osim tehnološkoga, bila je i kulturološki novum. Ona afirmira autorstvo, individualnost, likovnost, duhovitost, samoironiju, a u poruci pacifizam i humanizam. 1959. godine, tada vodeći autoritet u svijetu filma Georges Sadoul prvi put, oduševljen, izgovara složenicu »zagrebačka škola animacije«.

Ova kratka analiza osnova naše *škole* poslužila je kao uvod u tezu, a ta jest: *škola* nije »pala s neba«, niti je nastala slučajno. Valja prepoznati bit njezinih značajki kako bismo se zauvijek ohrabrili i opomenuli, kako bismo nove generacije potencijalnih kreativaca znali uputiti na univerzalni put koji je već utaban. Stoga treba istaknuti da pojava *zagrebačke škole* ima svoje sociološke i kulturološke poticaje. U sociološkom smislu ona je hrabar i »drzak« odgovor jedne optimistične generacije koja je povjerovala da umjetnost i njena autentična poruka mogu promijeniti svijet i da materijalna različitost nije ključna. Preuzeli su svjetske kriterije, a ne provincijske, ali su progovorili autentičnim, originalnim, naškim mudrolijama. I svijet je to prepoznao. U kulturološkom smislu moguće je točno pratiti liniju od hrvatskog ekspresionizma u slikarstvu, preko Matoša i Ivane Brlić-Mažuranić u književnosti, preko grupe Zemlja kao fascinantnog umjetničko-socijalnog poklika, preko braće Neugebauer i Maurovića u stripu, zatim ljudi oko *Kerempuha* i na koncu pokreta Egzat 51. Svaki od ovih punktova bio je u kvantitativnom smislu nevelik, ali u biti, u svjetskim razmjerima nemjerljiv. Svi su oni, na medijski suvremen i suveren način, potaknuti ambijentom Zagreba, pričali iskreno i strasno svoje »priče iz davnine«.

Te priče nisu nestale i potreba za njima i danas je golema. U današnje vrijeme medijske i komunikacijske »globalizacije« od prvorazredne je važnosti u proizvodu biti dio »projekta« ili *softwarea*, a ne tek djelić proizvodnog lanca. Zemlje koje danas profitiraju, dislociraju kompletnu proizvodnju i žive od prava, a ne od proizvodnje! To sam groteskno vidio nedavno za posjeta glasovitim korejskim studijima. Bio sam u studiju koji proizvodi stopedeset (!) jednosatnih filmova na godinu za američke naručitelje i žive u smrtnom strahu da će kapital otići u Kinu, gdje je radna snaga još jeftinija! Njihov je strah opravdan, budući da u procesu proizvodnje oni daju samo usluge, nemaju ni centa od distribucije!

Europski film djelomice se uspio othrvati američkom tako što su zainteresirane državne institucije stavile »glave i kapital« zajedno i proizveli, »po cijenu života« — vlastiti film.

Usudio bih se reći da je pojava *zagrebačke škole* bilo simbolično ohrabrenje i putokaz europskom filmu što mu je raditi. Serija o profesoru Baltazaru u nordijskim zemljama još je uvijek najpopularnija serija za djecu.

Na žalost, ovi potencijali u vrijeme velike konjunkture Zagreb filma nisu bili prepoznati, u procijepu između ideoloških predrasuda. Velika je tragedija što se u Zagrebu nije razvio autoritativan studio, ali još većim propustom držim to da tek sada stvaramo institucionalno mjesto za studiranje animacije. Ignoriranje potrebe za pravom školom smatram neoprostivim propustom generacije koja je upravljala sudbinama našima i našega društva u doba najveće slave i utjecaja naših autora. Danas nam se čini nevjerojatnim da su u Zagreb dolazili raditi svoje REKLAMNE filmove Martn Scorsese, Preston Blair, da su na našem festivalu svoje prve, male kreacije imali Tim Burton, Nick Park i John Lessiter, autori koji danas vode u daljem pomicanju svjetske produkcije.

Baveći se posljednjih desetak godina producenturom i improviziranim obrazovanjem mladih autora i animatora, primjećujem strelovit i katastrofalan pad kreativnosti kod mladih generacija. S jedne strane, to je uvjetovano sociološkim razlozima rata i velikih promjena u kojima mladi često ne nalaze argumente optimizma i vjere u kreativnost. Svjedoci su bezumne pauperizacije i grabeža koji će nas možda u prvom času i dovesti do nekakvog statusa među tržišnim ekonomijama, ali bojim se, kad se »dim raziđe« i kad se mjesta zauzmu, da ćemo s užasom shvatiti da nam je namijenjeno mjesto zemlje za »odmor i razbibrigu« s diskretnim tjeranjem ljudi da se školuju za konobare, ako žele bilo kakvo dostojno mjesto pod »suncem vlastitog neba«.

S druge strane, pad kreativnosti tumačim i nedostatno kvalitetnom izobrazbom. Mladi su definitivno NEINFORMIRANI i splašeni od utakmice sa svojim vršnjacima u stvaralaštvu. Odveć lako posežu za daljinskim upravljačima, a ne za sredstvima kojima će oni nekome poručiti vlastitu poruku i to mu naplatiti.

Stoga je posljednji čas za osnivanje studija animacije! Studij će omogućiti, osim obrazovanja — i stvaranje novoga i nezaobilaznoga AMBIJENTA za stvaralaštvo i originalnost, jer treba znati da su u doba najvećeg procvata *zagrebačke škole*, bez obzira na jake individualitete, autori ipak utjecali jedan na drugoga i stvarali u atmosferi natjecanja i međusobne kontrole. Taj ambijent stvara i unutarnje kriterije odabira, koji su nužni kako bi rezultati u visokom postoku bili što originalniji. I u doba *zagrebačke škole* bilo je loših filmova, ali je činjenica da posljednjih PETNAEST GODINA(!) u Za-

grebu nije nastalo NI JEDNO vrhunsko ostvarenje dostojno da uđe u iole autoritativniju retrospektivu remek-djala. Taj sunovrat kreacije doveo je do toga da smo od tržišta serija (proizvoda koji je u svijetu animacije najunosniji) dalje nego ikada. Ovoga trenutka nemamo nikakav autorski potencijal za vlastiti, izvorni proizvod za svjetsko tržište.

Ovoga časa u cijeloj Hrvatskoj od animacije profesionalno živi tek dvadesetak ljudi. Ako uzmemo da je produktivnost prosječnog animatora tri minute animacije na mjesec, onda je lako izračunati da bi imalo ozbiljniji posao istoga trenutka profesiju animatora pokazao deficitarnom. U svjetskim razmjerima osjeća se manjak kvalitetnih animatora. Na žalost, oni najbolji, kao i u drugim profesijama, odlaze u inozemstvo lako nalazeći posla u brojnim studijima.

Nemam iluzija da mi možemo kompleksno školovati animatore za hiperprodukciju, niti je to potrebno. Nama treba vrhunski kreativni embrio sa svjetskim potencijalom i ambicijom, a animatori se mogu i dalje školovati u neinstitucionalnim uvjetima.

Kakav studij animacije

U odgovoru na ovo pitanje valja poći od kraja i zapitati se, tko će biti ljudi koji će završiti studij animacije? Kako oni moraju biti obrazovani, i za kakav profesionalni život pripravni?

Svakako, moraju biti vrhunska kombinacija stručnih profesionalaca i kreativnih osoba sposobnih ponuditi originalan projekt u nekom od produkcijskih izazova. Čovjek koji završi studij animacije trebao bi:

— biti profesionalno osposobljen i uvježban *animator* za bilo koji žanrovski ili tehnološki zadatak u animaciji, bez obzira na kojoj se tehnološkoj konfiguraciji radilo.

— biti osposobljen i profesionalno pripravan *glavni crtač (lay out* karaktera i *lay out* pozadina, mrežni modeli kod kompjutorske animacije).

— znati i moći profesionalno izraditi *knjigu snimanja* za animacijski projekt bilo kojeg žanra ili tehnološke konfiguracije.

— znati i moći profesionalno napisati *scenarij* na osnovi sinopsisa, ili pisati vlastiti scenarij i *sinopsis*.

— moći *režirati* animirani film (kratki, dugi ili seriju) nadzirući i kreirajući sve proizvodne faze u nastanku animiranog filma.

— znati kreirati i ponuditi originalnu, ili na osnovi sinopsisa opisanu *model listu* (grafička analiza i prikaz karaktera, ambijenta i pozadina).

Oni najdarovitiji moći će raditi sve ove poslove, no ako bismo imali i osposobljene, kreativne ljude i u bilo kojoj od ovih kategorija, studij bi se »isplatio«.

Koncepcija studija bila bi potpuno usklađena s ostalim studijima na likovnoj akademiji. Opterećenost studenata i nastavnika bila bi uravnotežena. Neke predmete studenti animacije slušali bi zajedno sa studentima ostalih odsjeka i drugih fakulteta.

Fizionomija našega studija jest rezultat iskustva naše sredine u školovanju »likovnjaka«, rezultat iskustva svjetskih učilišta, kako onih koji »proizvode« samo profesionalce (»zanatlije«), tako i onih koji stvaraju malobrojnu, ali neprocjenjivu kreativnu elitu, spremnu odgovoriti na sve izazove neizvjesnoga i dinamičkoga tržišta koje se razvija i pokreće zahvaljujući upravo inovacijama u sferi stvaralaštva.

Proučavajući ostale odsjeke na akademiji, mislim da bi za početak bio optimalan broj od pet studenata koji bi upisali studij animacije, s pretpostavkom da će sva petorica prelaziti s godine u godinu i da ćemo za četiri godine imati pet, istodobno diplomiranih animatora. Ako je ova pretpostavka presmiona, onda treba štititi autoritet »petorice koji završavaju« pa možda povećati za pokojega broj upisanih. No, niti teoretski ne mogu u startu prihvatiti pretpostavku o »lošim« ili neredovitim studentima.

Gotovo svi studiji u svijetu, među podacima o fizionomiji studija, navode i cijenu studija. Naravno, i studij animacije dijelio bi i ideološku i stvarnu sudbinu ustroja čitavog našeg sveučilišta, ali svakako bi trebalo, kao prvu informaciju budućim studentima, reći da studij nipošto nije besplatan.

Uvjeren sam da bi u stabilnim vremenima i uz primjereno razglašavanje ovaj studij bio vrlo zanimljiv i s komercijalnog aspekta. Još uvijek, naime, katkada imamo pitanja iz svijeta o uvjetima studiranja na našoj »školi«. Sasvim sam siguran da bi ovaj studij vrlo brzo bio prepoznat kao moderan, primjeren i originalan.

Vjekoslav Majcen

Kronika

Srpanj/listopad '98.

14.-20. VI.

Na Festivalu nacija (Festival Nationen) u austrijskome mjestu Ebenseeu, koji okuplja najbolje kratke filmove i videoradove neprofesijskih autora iz cijeloga svijeta, sudjelovali su iz Hrvatske Marina Međimurec s kratkim igranim filmom o problemima mladih u svijetu odraslih *Ja sam ovdje slučajno* (SVHS, 4 min, 1996.) i Ratko Selihar s dokumentarnim filmom o razrušenim hrvatskim gradovima pod naslovom *W* (VHS, 3 min, 1997.).

U Galeriji umjetnina zadarskoga Narodnog muzeja, tijekom ljeta otvoreana je izložba videoradova, instalacija, performancea i fotografija mladih amsterdamskih i zadarskih umjetnika pod nazivom Zvijezda Danica (Morningstar) na kojoj su svoje radove izlagali Federico D'Orazio, Karen Lancel, Ivo Martinović, Herman Maat, Zdravko Mustać, Dan Oki, Magdalena Pederin, Alexandra Rouppe van der Voort, Sandra Sterle, Fiona Tan i Vlado Zrnić. Autori izložbe bili su Dan Oki i Ljubica Srhoj Čerina, koji su posjetiteljima željeli predstaviti mlade umjetnike koji u svojim radovima izražavaju nova kretanja u suvremenoj umjetnosti.

28. VI.

Međunarodni komitet Federacije za koordinaciju festivala turističkih filmova (CIFT) sa sjedištem u Beču, donio je odluku o prijamu Hrvatske u Federaciju, te je za člana Međunarodnog komiteta CIFTA-e izabrao Vojka Pleštinu iz Splita. Istodobno je Komitet odlučio da Split bude domaćinom ovogodišnjeg Festivala turističkog filma, koji će se održati od 13. do 18 listopada.

Hrvatski su predstavnici u međunarodnom ocjenjivačkom sudu Festivala Branko Ivanda, Joško Marušić i Jurica Pavičić, a splitski gradonačelnik Ivan Škarić imenovan je predsjednikom Festivalskog odbora.

1.-12. VII.

U londonskom The Lux Centre održana je filmska priredba pod nazivom *Avangardni film i video iz srednje Europe / Avant-garde Films and Videos from Central Europe* na kojoj su se izabranim nacionalnim programima avangardnih filmova i videoradova predstavili Austrija, Bosna i Hercegovina, Češka, Hrvatska, Italija, Mađarska, Poljska, Slovačka i Slovenija.

Taj je pregled bio najsustavniji dio programa u sklopu *Festivala srednjoeuropske umjetnosti* koji je trajao oko mjesec dana (od 21. lipnja pa do 12. srpnja) posvuda u Londonu. Festival je obuhvatio razna područja umjetnosti, te su za vrijeme njegova trajanja u Londonu održane probrane likovne izložbe i performansi, fotografske izložbe, projekcije suvremenoga i avangardnoga filma, koncerti klasične i suvremene glazbe, jazza, ravea i rocka, kazališne i plesne predstave, predstavljanje knjiga, konferencije i razgovori na kojima se raspravljalo o temama vezanim za Srednju Europu (u razgovorima su između ostalih sudjelovali predstavnici našega *Mosta*).

Ukupan pregled srednjoeuropske filmske i videoavangarde organizirao je austrijski Sixpack), izbornik hrvatskog programa bio je Hrvoje Turković, a program je pripremljen i proveden u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i u suradnji s Muzejom suvremene umjetnosti. Projekcija hrvatskih filmova i videa održana je u četvrtak, 9. srpnja 1998. uz izvrsne tehničke uvjete u uglednom Lux kinu (specijaliziranom za predstavljanje avangardnih i marginalnih trendova u vizualnim umjetnostima), koji je smješten u nastajajućoj umjetničkoj četvrti Londona (Hoxton).

Prema izboru Hrvoja Turkovića, koji je u Londonu i osobno predstavio hrvatsku eksperimentalnu filmsku i videoscenu, prikazana su dva programa filmova i videoradova nastalih u razdoblju od 1960. do 1978. godine:

Prvi program: *Avantira, moja gospođa* (Ivan Martinac, 1960.), *Don Quixote* (Vladimir Kristl, 1961.), *Twist* (Ante Verzotti, 1962.), *Scusa Signorina* (Mihovil Pansini 1963.), *K3 ili Čisto nebo bez oblaka* (Mihovil Pansini 1963.), *Prije podne jednog Fauna* (Tomislav Gotovac, 1963.), *Sretanje* (Vladimir Petek, 1963.), *Termiti* (Milan Šamec, 1963.), *Kružnica (Jutkevič — Count)* (Tomislav Gotovac, 1964.), *Kariokineza* (Zlatko Heidler, 1965. — rekonstrukcija 1998.), *I'm Mad* (Ivan Martinac, 1967.), *Florescencije* (Ante Verzotti, 1967.), *No Title* (Goran Trbuljak, 1976.), *Untitled* (Goran Trbuljak, 1976.), *Monument* (Sanja Iveković, 1976.), *Open Reel* (Dalibor Martinis, 1976.), *Manual* (Dalibor Martinis, 1978.), *Ping-Pong* (Ivan Ladislav Galeta, 1976.-1978.).

Drugi program: *The Bride, the Bachelors — Even* (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, 1992.), *Untitled* (Simon Bogo-

jević-Narath, 1992.), *Perpetuum mobile* (Igor Kuduz, 1992.), *Evening Star* (Danijel Šuljić, 1993.), *Pismo* (Ivan Ladislav Galeta, 1993.), *Carinarnica vremena* (Vlado Zrnić, 1994.), *Multiplication* (Milan Bukovac, 1994.), *L'Air du Large* (Goran Trbuljak, 1995.), *More* (Tanja Golić, 1996.), *Tomislav Gotovac* (Tomislav Gotovac, 1996.), *Bouquet* (Zdravko Mustać, 1996.), *Untitled No. 1* (Kristijan Kožul, Ana Šimičić, Marko Raos, 1996.), *Convergence* (Vladislav Knežević, 1997.).

U katalogu priredbe uz filmografske podatke objavljen je tekst Hrvoja Turkovića o hrvatskom eksperimentalnom filmu.

Sudjelovanje naše zemlje na toj priredbi organizirao je Hrvatski filmski savez uz potporu Ministarstva kulture, a jedan od suorganizatora priredbe bilo je i Veleposlanstvo Republike Hrvatske u Londonu.

1.-12. VII.

U Veloj Luci održan je tradicionalni ljetni filmski tečaj i tečaj fotografije koji priređuje zagrebački Foto i kinosavez. Na tečaju fotografije polaznici su svladavali fotografiranje u boji, a polaznici filmskog tečaja tehniku snimanja 16 mm kamerom.

8. VII.

U Zagrebu je umro Dušan Vukotić (Bileća 7. II. 1927.), jedan od najistaknutijih autora Zagrebačke škole crtanog filma i jedini hrvatski dobitnik nagrade *Oscar* (*Surogat*, 1961.).

12. VII.-6. IX.

U Grožnjanu je održana Imaginarna akademija, koja su u organizaciji Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba, Ohio Universytija iz SAD-a i Centra za dramsku umjetnost iz Zagreba, od 1995. godine svakoga ljeta održava u Grožnjanu, kao međunarodna ljetna filmska akademija.

29. VII.

U Zagrebu je umro filmski snimatelj Brano Blažina (Rijeka 29. VII. 1916.), koji je profesiju filmskog snimatelja počeo još u Hrvatskom slikopisu, a u poslijeratnom razdoblju bio je snimatelj velikog broja hrvatskih cjelovečernjih filmova, najčešće surađujući s redateljem Brankom Bauerom.

29. VII.-1. VIII.

U Puli je održan tradicionalni Festival hrvatskoga filma Pula '98., na kojem je prikazana i vrednovana godišnja proizvodnja hrvatskih cjelovečernjih igranih filmova. Predsjednik Vijeća festivala koji se održava pod pokroviteljstvom predsjednika Republike, bio je Antun Vrdoljak, direktor Ljubo Šikić, a izbornik programa Darko Zupčević. U ocjenjivačkom sudu bili su Ivan Brešan (predsjednik), Nada Gaćešić-Livaković, Dražen Ilinčić, Igor Kuljerić, Željko Sarić i Branko Schmidt.

U nagradnom programu prikazano je pet filmova: *Agonija* (Jakov Sedlar, Patria film, HRTV), *Kad mrtvi zapjevaju* (Krsto Papić, Jadran film, HRTV), *Kanjon opasnih igara* (Vladimir Tadej, HRTV, Zagreb film), *Transantlantic* (Mladen Juran, Jadran film, HRTV), *Tri muškarca Melite Žganjer* (Snježana Tribuson, Kvadar d.o.o., HRTV) i *Zavaravanje* (Željko Senečić, Patria film, HRTV).

Festival je otvoren koncertom filmske glazbe skladatelja Alfi Kabilja, a u popratnom programu prikazan je izbor filmova studenata Akademije dramske umjetnosti, program pod nazivom Mladi hrvatski film, te izbor animiranih filmova Zagreb filma u sklopu kojega je odata počast pokojnome majstoru animacije Dušanu Vukotiću.

U programu Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba prikazani su filmovi *Vrlo tužna i tragična priča* (Danijel Kušan, 1997.), *Kap* (Zrinka Katarina Matijević, 1997.), *La donna e mobile* (Nebojša Slijepčević, 1997.) i omnibus *Metropola* (Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, Dalibor Matanić, 1996.).

Mladi hrvatski film prestavljen je filmovima *Ljubitelj ptica* (Arsen Anton Ostojić), *Zlo i naopako* (film Gorana Dukića snimljen u SAD-u) i *Puna kuća* (Ognjen Sviličić).

U spomen autoru crtanih filmova Dušanu Vukotiću prikazan je film *Surogat* (dobitnik *Oscara* 1961.), a u izboru novije proizvodnje Zagreb filma (1990.-1997.) prikazani su filmovi *Veliki provod* (Milan Trenc, 1990.), *Ad astra* (Edvin Bivković, 1991.), *Telefon* (Liza Abramović, 1992.), *Rastanak* (Željko Kolarić, 1994.), *Spas u zadnji čas* (Borivoj Dovniković, 1995.), *Mladić s ružom* (Magda Dulčić, 1996.) i *Kolač* (Danijel Šuljić, 1997.).

U sklopu Festivala održan je okrugli stol pod naslovom Hrvatska kinematografija danas, te predstavljen filmološki časopis *Hrvatski filmski ljetopis* (broj 14) i treći svezak *Hrvatskog filmskog i video godišnjaka* za 1997. godinu.

13. VIII.

U Zagrebu je umro filmski snimatelj Vjenceslav Orešković (Zagreb, 19. IX. 1928.). Bio je snimatelj igranih (Lisice, 1969.; Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj 1973. K. Papića) i brojnih dokumentarnih filmova.

15. VIII.

U Zagrebu je umro filmski i televizijski snimatelj Jure Ruljančić (Hvar, 11. V. 1913.). Filmskim snimanjem bavio se od 1947. godine, a bio je jedan od rijetkih snimatelja koji se pretežno posvetio dokumentarnom filmu.

23. VIII.

U Požegi je završeno snimanje amaterskog dugometražnog igranog filma s tematikom Domovinskog rata *U okruženju*. Producent, scenarist i redatelj filma je Stjepan Sabljak, predsjednik požeške Udruge hrvatskih dragovoljaca, a veći dio ekipe također čine sudionici Domovinskog rata koji su prošli srpske logore. Snimatelj filma je Slavko Bužančić

(SVHS), montažer Pjer Žardin. Film je prijavljen na rječki BAF.

28. VIII.-5. IX.

U austrijskom gradiću Mayerhofen-Zillertalu održan je 60. kongres i festival Svjetske organizacije neprofesijskog filma (UNICA-e). Iz Hrvatske su u radu Kongresa sudjelovali predsjednik Hrvatskog filmskog saveza dr. Hrvoje Turković i dopredsjednik Željko Balog (koji je ujedno hrvatski predstavnik u Izvršnom komitetu UNICA-e).

Na festivalu sudjelovali su nacionalni savezi neprofesijskog filma iz 31 zemlje, a hrvatski se program sastojao od 5 naslova u službenom programu (od toga jedan film u kategoriji 'Jeunesse') i jednog naslova u kategoriji jednominutnog filma (World Minute Cup). Prikazani su filmovi: *Pjevač* (E. Subašić, P. Vidović, K. Sklepić, L. Golik, S. Kovačić — ŠAF Čakovec, 1998.), *Sunce, sol i more* (D. Šuljić — Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 1997.), *Tišina* (Dejan Kljajić — Basti film, 1998.), *Convergence* (V. Knežević — FX Interzone, 1997.), *Emit* (A. Šimičić — samostalni autor, 1997.) i *29. 4. 1998*. (Z. Tadić — Autorski studio — Fotografija, film, video, 1998.).

Iz hrvatskog programa diplomom je nagrađen film Ane Šimičić *Emit*.

31. VIII.

U splitskom Multimedijalnom centru predstavljen je javnosti program 3. međunarodnog festivala novog filma i videa Split '98., koji se ove godine održava od 5.-11. listopada. Za ovogodišnji festival pristiglo je nekoliko stotina filmskih i videoradova iz 56 zemalja svijeta, od kojih je izborno povjerenstvo u službeni program uvrstilo tridesetak filmskih i isto toliko videoradova. Još toliko radova bit će prikazano u popratnim *programima (Main Program* i *Next Door*).

Novost 3. festivala uvođenje je nove festivalske kategorije pod nazivom *Novi mediji* u kojoj će biti vrednovane videoinstalacije, radovi na CD-u, Internet projekti i performance — koji su na dosadašnjim festivalima bili samo marginalno prisutni.

Radove će na festivalu ocjenjivati tri ocjenjivačka suda: za film (Marcel Maze, Hilke Doering, Nobuhiro Kawanaka), za video (Nan Hoover, Nicole Gingras, Vlado Zrnić) i za nove medije (Michael Gibbs, Alex Adriaansens, Conny Voester).

Prema najavi, u hrvatskom dijelu programa bit će prikazan film Snježane Tribuson *Tru muškarca Melite Žganjer* s ovogodišnje Pule, te retrospektive animiranih i kratkometražnih filmova.

7. IX.

U Puli je počeo dvotjedni međunarodni seminar Zagrebačke slavističke škole koji u filmskome dijelu ove godine predstavlja mladi hrvatski film. Voditelj filmskog dijela seminara, Ivo Škrabalo, polaznicima seminara prikazao je filmove *Noć za slušanje* (Jelena Rajković, 1995.), *Vidimo se* (Ivan Salaj, 1995.), *Svaki put kad se rastajemo* (Lukas Nola, 1994.), *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996.) i *Puška za uspavljivanje* (Hrvoje Hribar, 1997.).

11.-15. IX.

U Strasbourgu održan je 3e Forum du Cinéma Européen, susret europskih filmskih stručnjaka s predstavnicima Vijeća Europe, radi utvrđivanja ciljeva zajedničke europske politike prema kinematografiji. Počasni gost Foruma bio je redatelj Volker Schlöndorf, dobitnik ovogodišnje nagrade Prix Europe, čijom retrospektivom je počeo filmski program. U programu *Trésors des Cinémathèques européenes* prikazan je izbor filmova restauriranih u laboratorijima europskim filmskih arhiva (s posebnom retrospektivom filmova snimljenih u studiju Babelsberg), te izbor najvažnijih filmova suvremenih europskih autora. U stručnom dijelu skupa koji je organizirala The Association of European Cinematheques (ACE), središnji događaj bio je simpozij o zaštiti i restauraciji filmskoga gradiva (tim povodom su u sklopu Foruma i prikazani novorestaurirani filmovi), te rasprava i utvrđivanje dugoročnih ciljeva politike Europske unije i Vijeća Europe prema filmskoj baštini i europskom filmu. U radu Foruma sudjelovali su predstavnici filmskih arhiva, članica ACE-a i mnogi drugi stručnjaci, uključujući i Catherine Trautmann, francusku ministricu kulture i komunikacija kao zemlje domaćina. Iz Hrvatske je u radu skupa sudjelovao voditelj Hrvatske kinoteke mr. Mato Kukuljica, koji je i član Izvršnog komiteta ACE-a.

Europski filmski forum zaključio je rad donošenjem brojnih zaključaka među kojima se važnošću ističe rezolucija o ciljevima europske politike prema filmu kao kulturnom dobru u sljedećih deset godina. Rezolucija je prihvaćena kao prijedlog službenog dokumenta Vijeća Europe na zajedničkom sastanku Izvršnog komiteta ACE-a s članovima Europskoga parlamenta.

14. IX.-20. IX.

Na početku jesenskog programa u dvorani zagrebačke Kinoteke održan je Tjedan suvremenog češkog filma (kao dio programa predstavljanja Republike Češke na Zagrebačkom velesajmu). Predstavljeno je sedam filmova mlađeg naraštaja čeških redatelja koji su u posljednjih pet godina postigli uspjeh u Češkoj i u svijetu. Prikazani su filmovi *Akumulator 1* i *Kolja* Jana Sveraka, *Odgoj djevojaka u Češkoj* Petra Kolihe i *Sjajne zeznute godine* Petra Nikolaeva (oba su ekranizacije romana Michala Viwegha), omnibus od šest priča *Dugmetari* Petra Zelenke, *Urotnici strasti* Jana Švankmajera i *Zaboravljeno svjetlo* Vladimira Michaleka. Tjedan češkog filma protekao je uz veliko zanimanje gledatelja, kojih je ukupno bilo više od 5.000.

Priređivači Tjedna suvremenog češkog filma su Veleposlanstvo Republike Češke u Hrvatskoj, Zagreb film, Yak-Kine film i zagrebački Gradski ured za kulturu.

21. IX.

Dokumentarni film *Moj brat Ante*, redatelja Petra Krelje (1998.), osvojio je nagradu međunarodnog katoličkog žirija na uglednom festivalu, jednom od najpoznatijih svjetskih radio i televizijskih natjecanja, koji je ove godine održan u Assisiju. Katolički žiri izabrao je Kreljin film između više od 90 igranih i dokumentarnih filmova iz cijeloga svijeta, kao djelo koje najupečatljivije svjedoči o moralnim vrlinama.

U ovogodišnjem žiriju natjecanja za Prix Italia bili su i predstavnici Hrvatske radiotelevizije: Dario Marković (žiri za igrani film) i Ljubo Pauzina (žiri za dokumentarni radioprogram).

21. IX.

U Zagrebu je umro filmski scenarist, redatelj i glumac Andro Lušičić (Crikvenica, 22. II. 1924.), autor jednog od prvih poslijeratnih crtanih filmova (*Revija na dvorištu, Duga film*, 1952.), jedan od malobrojnih autora lutkarskih filmova, te autor velikog broja scenarija za crtane i lutkarske filmove često obrazovne namjene.

25. IX.

U Zagrebu je održana premijera filma Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*, koji je u Puli nagrađen Velikom zlatnom Arenom za režiju i glazbu (Zrinko Tutić), te nagradom publike Zlatna vrata Pule. Time je kinematografski život počeo prvi film s ovogodišnjeg Hrvatskog filmskog festivala u Puli.

7.-22. X.

U rotterdamskoj kinoteci održana je do sada najopsežnija retrospektiva hrvatskog filma. Prikazani su dugometražni igrani filmovi *Koncert* (B. Belan, 1954.), *H-8* (N. Tanhofer, 1958.), *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Breza* (A. Babaja, 1967.), *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970.), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981.), *U raljama života* (R. Grlić, 1984.), *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981.), *Kad čuješ zvona* (A. Vrdoljak, 1969.), *Ne okreći se sine* (B. Bauer, 1956.), *Lisice* (K. Papić, 1969.), i *Život sa stricem* (K. Papić, 1988.), dokumentarni filmovi *Druge* (Z. Tadić, 1972.), *Poslije podne (Puška)* (L. Zafranović, 1968.), Hobotnica (B. Marjanović, 1963.), *Mariška Band* (P. Krelja, 1986.) i *Kad te moja čakija ubode* (K. Papić, 1968.).

U programu recentnog hrvatskog filma prikazani su filmovi *Mondo Bobo* (G. Rušinović), *Kako je počeo rat na mom otoku* (V. Brešan, 1996.), *Puška za uspavljivanje* (H. Hribar, 1997.), *Rusko meso* (L. Nola, 1997.), *Isprani* (Z. Ogresta, 1995.), *Tri muškarca Melite Žganjer* (S. Tribuson, 1998.) i dokumentarni filmovi *Wish you could hear* (J. Rajković), *Hotel Sunja* (Ivan Salaj, 1992.), *Nebo iznad Osijeka* (Zvonimir Jurić, 1995.), *Ime majke: Naranča* (J. Zastavniković, 1995.), *Američki san* (1996.-1998.) i *Moj brat Ante* (P. Krelja, 1998.).

U trećem dijelu programa prikazan je izbor animiranih filmova: *Don Quixote* (V. Kristl, 1961.), *Surogat* (1961.), *Igra* (D. Vukotić, 1962.), *Peti* (P. Štalter, Z. Grgić, 1964.), *Maska crvene smrti* (1969.), *Kuća broj 42* (P. Štalter, 1984.), Bećarac (1966.), *Mačka* (Z. Bourek, 1971.), *Idu dani* (1969.), *Tup-tup* (1972.), *Dnevnik* (1974.), *Slike iz sjećanja* (N. Dragić, 1989.), *Škola hodanja* (1978.), *Putnik drugog razreda* (1974.), Uzbudljiva *ljubavna priča* (B. Dovniković, 1989.), *Riblje oko* (1980.), *Neboder* (1981.), *Okrenut će vjetar* (J. Marušić, 1990.), *Album* (1983.), *Čekaj me* (K. Zimonić,), *Satiemanija* (Zdenko Gašparović, 1978.), *Muha* (1966.), *Sizif* (A. Marks, 1967.), *Samac* (1958.), *Kod fotografa* (Vatroslav Mimica, 1959.), *Misa u a-molu* (Goce Vaskov, 1996.), *Kolač* (D. Šuljić, 1997.).

Za program eksperimentalnih i studentskih filmova izbornik je Hrvoje Turković koji je u program uvrstio filmske i videoradove: *Zahod* (M. Pansini, 1963.), *Twist* (A. Verzotti, 1962.), *Skretanje* (V. Petek, 1963.), *Termiti* (M. Šamec, 1963.), *Pravac* (T. Gotovac, 1964.), *I'mad* (I. Martinac, 1967.), *No Title* (G. Trbuljak, 1976.), *Monument* (S. Iveković, 1976.), *Manual* (D. Martinis, 1978.), *Ping pong* (I. L. Galeta, 1976./78.), *The Bride, The Bachelors — Even* (S. Iveković, D. Martinis, 1992.), *Untitled* (S. Bogojević-Narath, 1992.), *Perpetuum mobile* (I. Kuduz, 1992.), *Evening Star* (D. Šuljić, 1993.), *Pismo* (I. L. Galeta, 1993.), *Link* (M. Bukovac, 1995.), *L'air du large* (G. Trbuljak, 1995.), *Tomislav Gotovac* (T. Gotovac, 1996.), *Emit* (A. Šimičić, 1997.), *Zyklus* (N. Groznay, 1992.), *Soba bez pogleda* (R. Šešić, 1997.), *The Housholder* (D. Oki, 1997.), *True Stories* (S. Sterle, 1998.), te radove studenata Akademije dramske umjetnosti: *Vidimo se* (I. Salaj, 1995.), *Mirta uči statistiku* (G. Dukić, 1991.), *Kap* (Z. K. Matijević, 1997.), *La donna e mobile* (N. Sljepčević, 1997.).

Ova filmska priredba popraćena je predstavljanjem interaktivne filmske škole na CD-u (Rajko Grlić) i filmske dječje radionice za animirani film — Škola animiranog filma Čakovec (Edo Lukman).

Umrli

Branko Blažina (Rijeka 29. VII. 1916. — Zagreb, 29. VII. 1998.), filmski snimatelj. Filmom se počeo baviti kao amater, a profesionalno iskustvo stekao je u Hrvatskom slikopisu. Poslije 1945. godine dopisnik je Filmskih novosti, te snimatelj više dokumentarnih filmova (*Rijeka u obnovi*, B. Marjanović, 1946., *Nova mladost*, F. Hanžeković, 1947.). Igrane filmove snima od 1953. godine (*Kameni horizonti*, Š. Šimatović). Snimio je više od dvadeset igranih filmova, a najčešće je bio snimatelj u djelima Branka Bauera. U tim filmovima ističe se izrazito realističnom fotografijom (*Ne okreći se sine*, 1956., *Samo ljudi*, 1957., *Tri Ane*, 1960., *Licem u lice*, 1963.). Od 70-ih godina uspješno snima i filmove u boji (*Kužiš stari moj*, V. Kljaković, 1973., *Seljačka buna 1573*., V. Mimica, 1975.), snimatelj je i nekoliko TV-serija (*Naše malo misto*, D. Marušić, 1970., *Zimovanje u Jakobsfeldu*, 1975. i *Salaš u malom ritu*, B. Bauer, 1976.). Više puta je na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom Arenom, a 1974. godine dobio je nagradu Vladimir Nazor za životno djelo.

Vjenceslav Orešković (Zagreb, 19. IX. 1928.-Zagreb, 13. VIII. 1998.), filmski snimatelj. Završio je Kinematografsku školu u Zagrebu. Od 1950. bio je asistent i pomoćnik snimatelja, a samostalni je snimatelj bio od 1969. godine. Istaknuo se svojim prvim samostalnim snimateljskim radom u filmu *Lisice* (K. Papić, 1969., nagrađen na festivalu u Chicagu), koji se smatra i njegovim najboljim radom. Snimatelj je i igranih filmova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (K. Papić, 1973.), *Deps* (A. Vrdoljak, 1973.), *Snađi se druže* (B. Makarović, 1982. — i TV serija *Mačak pod šljemom*). Osim igranih, snimio je više dokumentarnih filmova (*Čvor*, 1969., *Ribari s Urka*, 1974. K. Papića, *Šije*, 1970., N. Babića), te eksperimentalnih filmova (I. L. Galeta i dr.).

Jure Ruljančić (Hvar, 11. V. 1913. — Zagreb, 15. VIII. 1998.), filmski i televizijski snimatelj. Pohađao umjetničku školu Emanuela Vidovića u Splitu. Za vrijeme rata bio je partizanski fotoreporter, te je između ostalog snimio filmsku reportažu o formiranju Vlade Hrvatske u Splitu 1945. godine. Od 1947. bio je filmski snimatelj u Jadran filmu, posvetivši se posebno dokumentarnom filmu. Značajna su mu ostvarenja dokumentarni filmovi *Vriština i klasje* (1949.), *Jesen na otoku Braču* (1957.), i *Vjekovi Hvara* (1959.) Branka Belana, *Posljednja čerga* (prvi dokumentarac u cinemascopeu, 1958.) Fadila Hadžića, *Bijele žetve* (1958.) Krste Škanate, *Nomadi s rijeke* (1958.) Rudolfa Sremca. Za film *Pozdrav rudara* (I. Tomulić, 1949.) nagrađen je kao najbolji snimatelj godine. Od 1962. godine djelovao je na Televiziji Zagreb, najčešće snimajući priloge o moru i Dalmaciji, te portrete likovnih umjetnika (I. Meštrović, F. Kršinić, V. Bakić, K. Angeli-Radovani i dr.).

Andro Lušičić (Crikvenica, 22. II. 1924. — Zagreb, 21. IX. 1998.) scenarist, redatelj i glumac. Završio je filmsku školu Jadran filma (režija i gluma). Autor je jednog od prvih poslijeratnih crtanih filmova *Revija na dvorištu* (1952.) i jedan od malobrojnih autora lutkarskih filmova (*2+2=3*, 1961., *Strah*, 1962., *Zahvalna metla*, 1962. Napisao je velik broj scenarija za crtane i lutkarske filmove — često obrazovne namjene — (*Nestašni robot*, 1956. i *Čarobni zvuci* D. Vukotića, 1957., *Prometni znaci — ulični junaci*, B. Ranitovića, 1958., *Bodljan pticolovac*, M. Bogdanovića, 1961., *Kostimirani randes-vous*, B. Dovnikovića, 1965. i dr.), a bio je i koscenarist igranog filma *Sedmi kontinent* (D. Vukotić, 1966.). Bio je jedan je od onih filmskih autora koji je veći dio svoga rada posvetio dječjem i obrazovnom filmu, naročito u razdoblju rada u Zora filmu, te je pisao i scenarije za namjenske obrazovne filmove dokumentarnog i igranog izraza (*Prašina na radnom mjestu*, N. Fulgosi, 1957., *Djeca i saobraćaj*, S. Weygand, 1957., *Dolje pješaci*, M. Bogdanović, 1960. i dr.).

Bibliografija

Škrabalo, Ivo: **MLADI HRVATSKI FILM**

Mladi hrvatski film / Ivo Škrabalo; Filmske večeri Zagrebačke slavističke škole. — Zagrebačka slavistička škola, tisak Sveučilišna tiskara d. o. o Zagreb. — Zagreb : 1998. — brošura; 28 str.; 11 cm; ilustr.

Sadržaj: Ivo Škrabalo / *Mladi hrvatski film*; filmografija: *Noć za slušanje* (J. Rajković, 1995.); *Vidimo se* (I. Salaj, 1995.); *Svaki put kad se rastajemo* (L. Nola, 1994.); *Kako je počeo rat na mom otoku* (I. Brešan, 1996.); *Puška za uspavljivanje* (H. Hribar, 1997.).

FESTIVAL HRVATSKOG FILMA — PULA '98. — katalog

Urednik Ivan Grgurević. — Nakladnik Istarsko narodno kazalište, Davorka Lovrečić, Pula. — Prijevod na engleski Ines Baus. — Pula : 1998. — 58 str.; 22 cm; hrvatski/engleski; ilustr.

Sadržaj: Podaci o priređivačima; Program festivala; Filmografija: natjecateljski program; Izbor filmova Akademije dramske umjetnosti Zagreb; Mladi hrvatski film; Izbor animiranih filmova Zagreb filma (1990.-1997.); Joško Marušić: *Dušan Vukotić (1927.-1998.)*.

Prijevod

Lew Hunter: **SCENARIJ 434**

UDK 820 (73) — 31=862

Scenarij 434 / Lew Hunter; prijevod Martina Anicic. — Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, Izdanja Antibarbarus (Imaginarna biblioteka, knjiga 1). — Zagreb, 1998. — 352 str.; 22 cm

ISBN 953-6160-57-9

Sadržaj: *1. poglavlje: Ideje* / Anatomija filmske ideje, Kako pronaći ideju, Kako odabrati ideju; *2 poglavlje: Dvominutni film* / Trikovi pripovjedačkog zanata, Smišljanje dvominutnog filma, Pisanje dvominutnog filma, Dotjerivanje; *3. poglavlje: Stvaranje likova* / Pozitivci i negativci, Dijalog likova, Seoski i gradski miš, Goli na kiši, Još jedan spisateljski moto, Mali ljudi, Nixonova, Catherova i Tolstoj; *4. poglavlje: Scenoslijed za vas i za 'njih'* / Struktura strukture, Scenoslijed i tri čina, Ono što morate i ono što ne smijete, Vaš scenoslijed — Prvi čin — Uvod, Vaš scenoslijed — Drugi čin — Zaplet, Vaš scenoslijed — Treći čin — Rasplet, Obećanje, *Stakleni čekić* — scenoslijed, Svršetak, Prerada scenoslijeda, Od cilja do stvarnosti, Sad je vaša priča ispričana, Scenoslijed i sinopsis, Sinopsis za mladog pisca, Forma sinopsisa; *5. poglavlje: Prvi čin scenarija* / Forma scenarija, Ne režirajte umjesto redatelja, Dijalog, Opis, Početak, Disciplina, Prvi čin *Staklenog čekića*, Kraj početka; *6. poglavlje: Drugi čin scenarija* / Drugi čin i treća strana, Kako učiniti scenu zanimljivom, 'Štopanje' vremena, Pisanje drugog čina, Drugi čin *Staklenog čekića*, Kraj sredine; *7. poglavlje: Treći čin scenarija* / Hunter o trećim činovima, Nesretni završetak, Broj stranica trećeg čina, Treći čin *Staklenog čekića*, Najvažnija verzija; *8. poglavlje: Prerađivanje — A* / Prerađivanje za samoga sebe, Prije razuzdane gomile, Ponovno prerađivanje, Prvo čitanje od početka do kraja, Dotjerivanje, Ekstaza, Vrijeme trajanja prerade, Treba li vaš naslov ostati vaš naslov?, A sad — razuzdana gomila, Prerađivanje za druge, Završna prerada, Nakon što je sve rečeno i učinjeno — i učinjeno.

UDK: 791.43(437.1/2)

Jurica Pavičić

Tjedan češkog filma u Zagrebu

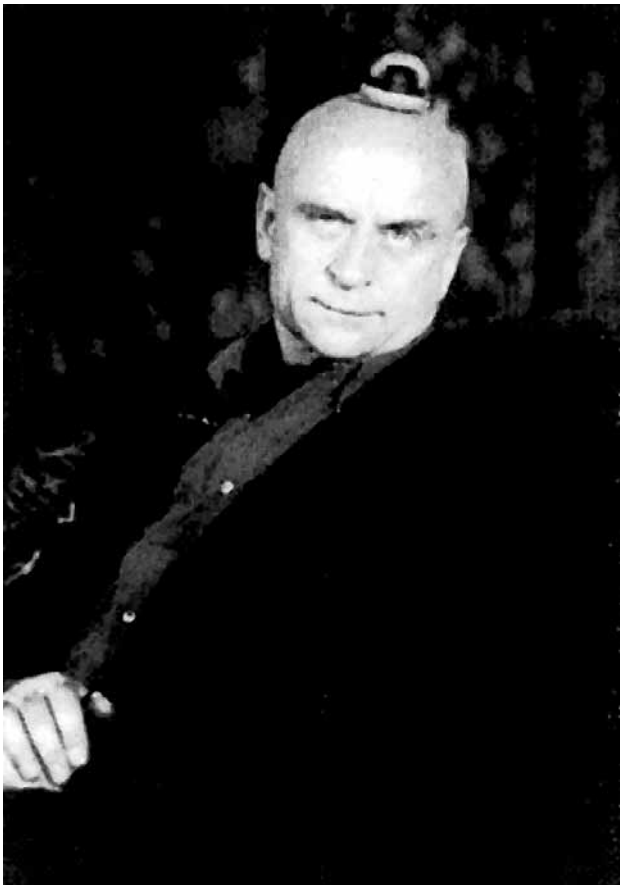
Ciklus suvremenog češkog filma u dvorani zagrebačke Kinoteke, priređen u povodu Zagrebačkog velesajma na kojem je Češka zemlja partner, potvrdio je još jednom snagu češkog filmskog ugleda. Ciklus od sedam filmova koji je kinoteka organizirala u suradnji s češkim veleposlanstvom i dvama hrvatskim distributerima (Adria i Yak kine film) izazvao je filmofilsku gungulu koju Zagreb odavno nije doživio. Dovoljno je reći da je već drugog dana organizator uveo dopunske popodnevne termine da bi omogućio ulaz stampedu filmofila koji su najbolji dokaz da dobar europski film ima tržišnu prođu. I trgovci su shvatili lekciju, tako da su osim već distribuiranog *Kolje* Jana Sveraka još tri filma filma — od prikazanih sedam — kupljeni za distribuciju. Još do prije koji tjedan takav bi podatak zvučao fantastično, uzme li se u obzir da je *Kolja* jedini češki film distribuiran u Hrvatskoj od osamostaljenja, pa i duže: ako nas sjećanje služi, nakon *Selo moje malo* Jirija Menzela nijedan film bivše Čehoslovačke nije distribuiran u Hrvatskoj.

Češki filmski *image* učvršćen klasicima Menzela, Formana, Kadara i Klosa očito je još živ u pamćenju gledatelja. Pri tome ne se ne smije zaboraviti da je i češki film, mimo očiju naše javnosti, prošao svoju tranzicijsku Golgotu, koja je na njegovu sreću trajala kraće i počela prije nego (smijemo li uopće uspoređivati?) u nas. 1991./1992. kad je Hrvatska još uživala u posljednjoj godišnjoj produkciji financiranoj prema starom sustavu i imala posljednji put obilnu godišnju proizvodnju, Česi su već bili debelo opožareni krizom, a proizvodnja je gotovo zamrla. No, čini se da njima kapitalizam naprosto ide bolje nego nama. Baš kao što su se ekspresno prilagodili tržišnoj privredi, isto su tako brzo nanovo uzdigli i film. Govoreći u mjesečniku *Kinoteka* o tekućoj situaciji u češkom filmu veleposlanik Češke u Zagrebu Jiri Kudela, uostalom, bez previše diplomatske samohvale istaknuo je kako »u češkom filmu nema krize«. Nema, jer je smjena naraštaja obavljena, jer FAMU radi punom parom, a Prag je i nadalje meka za koprodukcije u kojoj će, primjerice, svoj film o Jeanne D'Arc snimati i Luc Besson.

Sedam filmova prikazanih u kinoteci u Zagrebu ne svjedoče da Češka vrvi samoniklim filmskim genijalcima. Ono što te filmove krasi jest uzorna, solidna prosječnost, ono čega je u Hrvatskoj i ne samo u filmu ponajveći deficit. Gotovo svi ti filmovi iskazuju zrelost kinematografije, solidnost škole, visoku profesionalnost i domišljenost. Naprosto je riječ o tome da je češka filmska zgrada toliko solidna u temeljima da joj je tranzicijski tajfun mogao skinuti najviše pokoji crijep. Tu solidnost daju joj njezini stari klasici, odlične filmske škole, odličan studio Barrandov i dobri kadrovi. Najmanje joj to daje masovna produkcija: mala, ali filmski gorostasna Češka proizvodi tek nešto više filmova od Hrvatske. A među onima koji snimaju, najviše je nadolazećih lica. Sverak, Zelenka i većina redatelja s Tjedna češkog filma djeca su filma devedesetih, a tih je novih imena navodno mnogo: pozitivne odjeke imali su filmovi i nekih drugih »novih« poput Tomasa Vorela ili Davida Ondričeka, sina slavnog snimatelja Miroslava.

Najveću gužvu na tjednu češkog filma nedvojbeno su izazvale dvije ekranizacije romana Michaela Wievegha: *Odgoj djevojaka u Češkoj* (režija: Petr Koliha) i *Sjajne zeznute godine* (Petr Nikolaev). Očito je da je Wieveghov kult izgrađen uspjehom njegovih romana u Zagrebu još jak, a zanimanje za filmove nije oslabila ni činjenica da se sam pisac o njima nepovoljno izrazio. Oba bi filma trebala biti u distribuciji, pa ćemo ih imati prilike vidjeti i o njima šire pisati.

Središnja atrakcija programa bio je ipak film *Knoflikari* (*Dugmetari*) Petra Zelenke, debitantski rad kojim je Zelenka osvojio nagradu na sve utjecajnijem festivalu u Rotterdamu, a filmu je upravo u posljednjem broju *Sight and Sounda* izašla euforična recenzija. *Knoflikari*, koji su u festivalskim krugovima kult-film, odaju jak utjecaj Jima Jarmuscha. Jarmusch je, doduše, vjerojatno najimitiraniji redatelj kraja stoljeća, ali *Knoflikari* su dosad najbolji jarmušovski film koji nije režirao Jarmusch. Film je ekscentrična crna komedija sastavljena od šest priča iz suvremenog Praga, a koje sve imaju veze s Hiroshimom i — atomskom bombom! Zelenka posjeduje onaj tipični jarmušovski apsurdni humor, ali još pojačan afinitetom za tipične istočnoeuropske sudbine i spretnom narativnom kombinatorikom. Zelenki bi se mogao spočitavati eklekticizam, s obzirom na to da su priče *Knoflikara* podosta različite, od sasvim apsurdne bunuelovske satire na građanstvo kojoj film duguje ime, preko jarmušovskog crnog humora, pa do epizoda koje podsjećaju na Paula Austera, Kaurismakija, Ionesca... Takvu raznolikost vrela Zelenka je uspio svladati zahvaljujući kvaliteti pojednih epizoda i spretnoj narativnoj kombinatorici. Vrhunac filma svakako su *Glupani*, epizoda s bračnim parom (bivšim skretničarem i ženom) koja joneskovski apsurd čudesno nadograđuje izbrušenom konverzacijskom komikom. Zanimljivo je da su filmovi strukturirani slično kao *Knoflikari*, koncipirani kao mozaik simultanih epizoda koje se križaju u omeđenom urbanom prostoru, nakon Altmanova *Short Cuts* postali vrlo



Dugmetari (P. Zelenka)

omiljeni. Sličnu strukturu ponavljaju nakon Altmana i s različitim uspjehom Argentinac Alejandro Agresti (*Buenos Aires Vice Versa*), Goran Paskaljević (*Bure baruta*), John Sayles, te Tajvanac Miang Ling u više filmova.

Česima očito i dalje najbolje idu komedije. To ne svjedoči samo Zelenka, nego i Jan Sverak. Autor *Kolje* predstavio se na zagrebačkom tjednu s dva filma. Prvi je, dakako, *Kolja*, dobitnik Oscara i Zlatnoga globusa koji je, usput recimo, s 900.000 gledatelja u Češkoj 1996. dvostruko nadmašio drugoplasirani film te godine, *Dan nezavisnosti*, koji ih je imao 480.000. Osim *Kolje* koji nam nije bio nepoznat, vidjeli smo i njegov rani film *Akumulator 1*, stiliziranu satiru o opasnosti televizije. *Akumulator 1* Sverak je također napravio u suradnji s ocem Zdenekom, koji je kao i u *Kolji* koscenarist, a glumi i jednu ulogu. Film je još jedna potvrda sverakovske obiteljske duhovitosti. Premda je za razliku od pomalo ziheraškog *Kolje*, *Akumulator 1* odvažan pothvat, nije tako dobar kao slavni nasljednik. Sverak je s ograničenim budžetom pokušao napraviti nešto poput groteski Terryja Gilliama pa produkcijsko siromaštvo smeta filmu oslonjenom na stilizaciju. Osim toga, ruku na srce, izbor televizije kao mete i nije osobito originalan. *Akumulator 1* je, nabacimo se i tom kritičarskom frazom »obećavajući rad nadarenog početnika«. Autor pokazuje da bi u drugim produkcijskim uvjetima bio majstor stilizacije poput Gilliama ili Burtona. No, dopadljiva raskoš redateljskih dosjetki nije bila praćena disciplinom i organizacijom u naraciji, pa se film katkad doima odviše proizvoljnim. Kako god, *Akumulator 1* zanimljivo je iskustvo, tim više što oslanjanjem na grotesku i stilizaciju jako sliči na mentalitet naraštaja hrvatskih redatelja rođenih oko 1960. Kako je svako međupoznavanje isključeno, očito nam je zaključiti da je »nešto bilo u zraku« i da je gledateljska lektira bila ista: Almodovar, Gilliam, Lynch, Waters, Beineix, Besson. Sverak je sada velika redateljska zvijezda, snima u Velikoj Britaniji i treba pričekati da se vidi hoće li ga prebrzo »kooptiranje« u angloamerički *mainstream* uškopiti kao mnoge druge.

Osim spomenutih, na tjednu smo vidjeli još dva filma. *Urotnici strasti* igrani je film Jana Švankmajera, velikana lutkarstva kojega često zovu Bunuelom animacije. Taj radikalni nadrealist i u prijašnjim je dugometražnim filmovima unosio igrane elemente, a ovaj mu je film 90% igrani. Švankmajer je, inače, prethodne cjelovečernje filmove radio u inozemstvu. Alice po knjizi Lewisa Carolla predmetno-lutkarski je film u kojem je kongenijalno adaptirao klasičnu knjigu omladinske fantastike animirajući vrtni alat, grablje, škare i svakovrsnu kramu. Kasniji film *Faust* posveta je češkoj lutkarskoj tradiciji. Premda u internacionalnoj produkciji, film se temelji na predlošcima češkog povijesnog lutkarskog teatra, a baš kao i *Urotnici strasti*, većim je dijelom igrani. Švankmajer je i *Urotnike strasti* napravio na temelju klasičnih djela zapadne kulture. Film se bavi bizarnim seksualnim ritualima, a u posveti na špici spominje kao izvore de Sadea, Freuda i Sacher-Masocha. Film je kao i svi Švankmajeri dosljedno nadrealistički, onirički, koncipiran kao niz razina u kojima nas autor uvlači u svijet »nastranih« fantazija. Strukturiran kao progresivna noćna mora, film je sasvim oblikovan oko neugodne i nezaustavljive Čehove nadrealističke mašte. Švankmajer nije autor za svakog: imaginacija mu je puna neugodnog, tabuiziranog i odbojnog. Gotovo mu je nemoguće naći filmskog pandana osim donekle Bunuela, tako da će Švankmajerova recepcija u Hrvatskoj biti kudikamo veća u krugovima bliskim teatarskom neoprimitivizmu, književnom nadrealizmu i umjetničkoj avangardi, posebno *Fluxusu*. Teško je, primjerice, zamisliti Švankmajerovo prikazivanje čak i u televizijskim art-terminima. Jer, Švankmajer spada u one autore koje mnogi poštuju, rijetki razumiju, a još rjeđi vole. No, i oni koji ga ne vole moraju priznati Švankmajeru da je uznemirujuć i upečatljiv.

Zaboravljeno svjetlo Vladimira Michaleka bio je posljednji film ciklusa i jedini koji se doima kao da je hrvatski. Riječ je o ekranizaciji pripovjetke pisca Jakoba Bumla koja priča o tegobnoj sudbini seoskog svećenika koji u doba komunizma nastoji spriječiti komitet da mu zatvori crkvu zbog oronulosti. Film je imao dobar domaći prijam: nagrađen je 1996. u Karlovym Varyma. Za nas je Michalekov film zanimljiv jer operira sličnim motivima kao i domaći naslovi o suvremenoj povijesti: pakosnim udbašima, partijskim birokratima, poštenim pobožnim pukom i disidentskim herojima. Čini se da je riječ o autoru koji je po senzibilitetu i svjetonazoru blizak, recimo, Zrinku Ogresti. Film iskazuje, naime, i religiozni žar, ali lišen napadnosti, eksplicitnosti i robovanja ikonografiji. Politički je, dakako, film manihejski bipolarno postav-

Sjajne zeznute godine (P. Nikolaev)

Odgoj djevojaka u Češkoj (P. Koliha)

ljen, ali Michalek umekšava polarizaciju mnoštvom likova koji zbog kolebljivosti, mudrosti ili oportunizma povinjuju glavu ili neizravno oponiraju režimu. Redatelj na takvu međupoziciju gleda praštalački, pa i s određenim opravdavanjem, tako da je film bez ičeg osvetoljubivog ili militantnog. Zaboravljeno svjetlo, doduše, pati pokatkad od patosa i crno-bijelosti svojstvene hrvatskim TV dramama, ali se u filmu osjećaju dovoljno korektivni mehanizmi zrelog autora i zrele kinematografije da se stvar ne sroza na nešto a la Jakov Sedlar, što je samo dokaz da u hrvatskim »antikomunističkim« filmovima problem nije u temi, nego u talentu i etici autora. Ne znamo je li *Zaboravljeno svjetlo* najbolji češki film devedesetih koji dodiruje ove političke probleme. Ako jest, ostaje dojam da su se bliskom prošlošću Poljaci u filmu devedesetih uspješnije bavili.

Ukratko: tjedan češkog filma za Hrvatsku je bio izvanredno iskustvo, iskustvo koje pokazuje da bolji film kakav hoćemo — dakle, film poput češkog, nije nedosežan, samo postojeće kockice valja presložiti. Češki je film dobrih desetak godina bio potpuno međunarodno marginaliziran, dok ga dva uspjeha, *Kolja* i *Knoflikar*, nisu opet vratili u maticu. A filmovi Tjedna pokazuju da češki film u tom međuvremenu nije spavao. Uvijek se, nažalost, vraćamo na isto: da Hrvatska ne treba panično juriti »svog Kusturicu«, nego podizati prosjek hrvatske produkcije dok ne dosegne solidnu prosječnost. A to znači raditi veći broj, pa i jeftinijih, filmova, davati projekte mladim redateljima, potaći pasivizirani srednji naraštaj (R. Grlić, Ž. Tomić, Z. Tadić...) i sprečavati glupe dodvorničke i šovinističke filmove kakvi se još uvijek snimaju. Za dvije-tri godine ulaganja na postojećoj razini i s pametnom produkcijskom politikom, mogli bismo sastaviti Tjedan hrvatskog filma koji možda ne bi imao *Kolju*, ali bi po svemu ostalom bio na razini češkog.

UDK: 791.61

Dragan Rubeša

Post festum 55. Venecijanske Mostre

Venecija zove Hollywood

Ni ovogodišnja 55. po redu venecijanska Mostra nije mogla proći bez polemično intoniranih medijskih reakcija koje su ortodoksni umjetnici uputili na adresu selektora Felicea Laudadia i njegovim pokušajima da ponovno dovede Hollywood u Veneciju. No, njegovo protivljenje *anti-majors* snobizmu koji je karakteriziralo lanjsko festivalsko izdanje ubrzo se pokazalo kao vrlo inteligentnim postupkom. Pri tome je pokušao ovoj etabliranoj filmskoj manifestaciji pridodati dostatnu količinu glamuroznosti *a la Cannes*, uvrstivši u jedan od usporednih programa (*Noći i zvijezde*) nekoliko raskošnijih holivudskih produkcija, u rasponu od Stevena Spielberga (*Saving Private Ryan*) i Johna Frankenheimera (*Ronin*), do Petera Weira (*The Truman Show*), Andrewa Davisa (*A Perfect Murder*) i izvrsnog Warrena Beattyja (*Bulworth*).

Ali Venecija je pokušala parirati Cannesu i inauguracijom Venice Script & Film Marketa koji je trebao funkcionirati kao mini varijanta kanskog Marchea, iako se on pokazao promašenom investicijom. Veneciji još nedostaje kanske hrabrosti u programskoj koncepciji. Jer, ovogodišnji Cannes je u svom nadasve intrigantnom programu uspio prigrabiti ono najfascinantnije što se nudi u ozračju globalnog filma na izmaku jednog tisućljeća, predstavljajući nam kremu europske neovisne produkcije (danski duo Von Trier & Winterberg) i istočnoazijskog filma (Tsai Ming Liang & Hou Hsiao-hsien), te dva veličanstvena Todda (Todd Solondz & Todd Haynes). To još ne znači da se Venecija nakon Cannesa morala zadovoljiti celuloidnim mrvicama, iako se njen izbornik u odabiru festivalskih naslova vodio zlatnim *nouvelle couisine* pravilom — malo ali ukusno. Jer, broj filmova uvrštenih u služ-

Saving Private Ryan (S. Spielberg)

Celebrity (W. Allen)

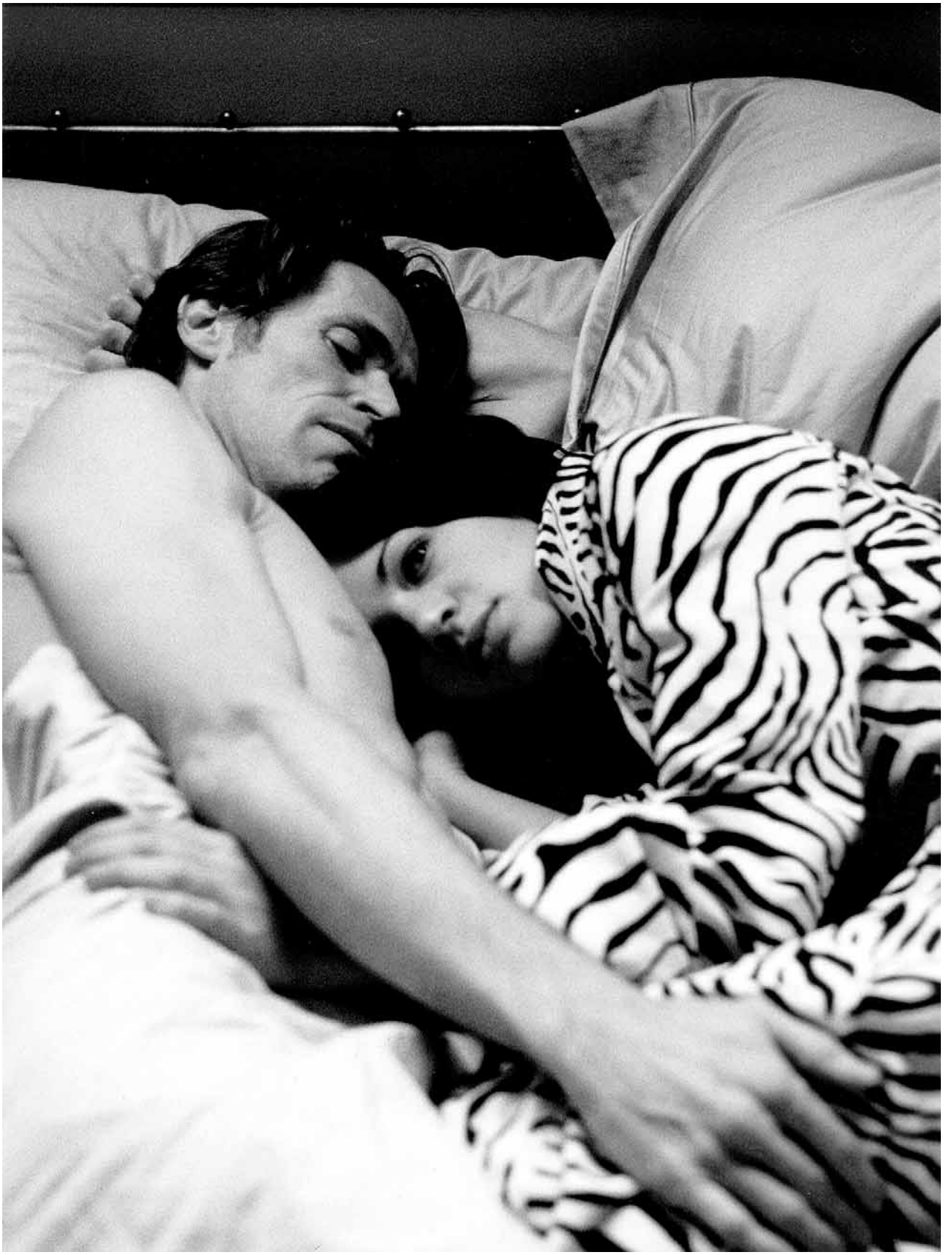
benu konkurenciju i usporedne programe (*Međunarodni tjedan kritike*, *Perspektive*) bio je upola manji u odnosu na prošlu godinu, pri čemu je 60 naslova doživjelo svoju svjetsku premijeru.

Trijumf Istočne Europe

Među naslovima koji su na venecijanskim ekranima prikazani između 3. i 13. rujna najveće zanimanje vladalo je za istočnoeuropsku produkciju koja je na svečanoj dodjeli nagrada trijumfirala u dvije kategorije (Emir Kusturica je osvojio *Srebrnog lava* za režiju, dok je njegov rumunjski kolega Lucian Pintilie dobio *Veliku nagrada žirija*), pri čemu jedan dio festivalskih hodočasnika i dalje njihove filmove smatra ultimativnom celuloidnom egzotikom. To osobito vrijedi za venecijanskog miljenika Kusturicu koji se u poetici filma *Crna mačka, bijeli mačak* ponovno vraća svojim omiljenim ciganskim temama, ekvilibrirajući u svom nekontroliranom redateljskom rukopisu između burleske, *slapstick* komedije i stripa (Alan Ford), iako je njegov prekid suradnje s Goranom Bregovićem rezultirao nemaštovitim *soundtrackom*. No, za razliku od duhovitog Kusturice, ostaje nepoznanica što je toliko fasciniralo festivalski žiri u Pintilievoj prežvakanoj, sirovoj i prljavoj priči o jednoj ludoj ljubavi (*Posljednji raj*), smještenoj u ozračje isprane bukureštanske suburbije, čiji se opskurni rukopis doimlje poput kičaste ljubavne čestitke koju su vojnici slali sedamdesetih godina svojim djevojkama. No, njezinu se autoru ipak mora odati priznanje na sposobnosti kojom cijedi europske fondove u pronalaženju financijskih sredstava za svoje projekte.

Riječ je naime o jednom o onih tipičnih projekata realiziranih u produkciji više europskih zemalja, pri čemu će popis njegovih »donatora« na kojoj dominiraju francuska kabelska TV postaja Canal Plus, fondacija Monteverita iz Locarna i ugledna producentska kuća MK2, zasigurno izazvati zavist kod većine hrvatskih filmaša koji ne znaju na koji bi način osigurali sredstva za svoje filmove.

Ali istočnoeuropski film se u Veneciji predstavio i čitavom serijom intrigantnih naslova. Pintiliev sunarodnjak Radu Mihaelanu (*Train de vie*) snimio je okrutnu farsu o odiseji pripadnika jedne židovske komune koji sastavljaju kompoziciju lažnog vlaka za deportaciju kako bi preživjeli ratne užase, pri čemu će jedni preuzeti uloge Židova, a drugi odjenuti nacističke odore. Depresivni Goran Paskaljević je u svom mozaično strukturiranom *Buretu baruta* lansirao svoje protagoniste u jednu mračnu i okrutnu beogradsku noć (»noć bez svjetla u kojoj gore samo kandila u crkvama«), pri čemu »mrak« poprima krajnje metaforičan smisao. A inteligentna redateljica Vera Chytilova (*Zamka*) pokušava dokazati u svojoj bizarnoj satiri da nakon ortodoksnog komunizma kastracija zamjenjuje demokraciju, snimivši film o mudima (i kanibalizmu) koji ima dovoljno hrabrosti da iskreno progovori o nekim znakovitim temama, iako one nisu strogo ograničene na češku svakodnevnicu.



New Rose Hotel (A. Ferrara)

Neuništivi Rohmer

Što nam je pak donio ostatak europske celuloidne reprezentacije? Za razliku od lanjskog izdanja Mostre na kojem je britanskoj kinematografiji dodijeljen poseban usporedni program pretencioznog naziva *Britanska renesansa*, ove godine su se filmaši s Otoka pojavili u Veneciji u nešto manjem sastavu, koji nas nimalo nije uspio uvjeriti u njihov celuloidni preporod. Jer, za razliku od škotskoga glumca Petera Mullana i njegova solidnog dugometražnog prvijenca (*Orphans*), ostatak britansko-irske ekipe uglavnom je zakazao, počevši od patetičnog i dozlaboga dosadnog Ananda Tuckera (*Hilary and Jackie*) do Pata O'Connora koji nam je u svom filmu *Dancing at Lughnasa* priuštio malo katoličkog folklora u prepoznatljivim »turističkim« pejsažima Irske.

Što se pak tiče talijanske celuloidne postave, o njemu je uoči Mostre izrečeno mnoštvo prezrivih riječi, nakon što je festivalski selektor otkazao najavljeni program *Meridiano Italiano*, istaknuvši da autorskim imenima suvremene neovisne produkcije *Made in Italy* ne treba davati nikakav povlašteni položaj. Time je Laudadio samo dokazao da se protivi njihovoj getoizaciji u uske nacionalne okvire, smatrajući da ih treba rasporediti u različite festivalske programe i time im pružiti mogućnost izravnog kreativnog suočavanja s redateljima iz drugih zemalja. No, bez obzira na sve to, u Veneciji je ipak trijumfirao jedan talijanski film, iako se odluka žirija u festivalskim kuloarima tumačila kao tipičan produkt talijanskog kulturnog protekcionizma. Ali emotivno nostalgična freska Giannija Amelia *Cosi ridevano* o jednom davno zaboravljenu vremenu koja priziva duhove Viscontijeva filma *Rocco i njegova braća*, djelovala je uz najnoviji film braće Taviani (*Tu ridi*) kao jedini naslov iz opsežnog talijanskog festivalskog programa koji se uspio izdvojiti iz celuloidnog sivila. Ipak, tom je odlukom nanesena najveća nepravda velikom Ericu Rohmeru i njegovu naizgled jednostavnom, ali u isti mah i nadasve kompleksnom rukopisu *Jesenje priče*, koji je bio definitivno najbolji naslov natjecateljskog dijela festivalskog programa. Romehrovo razumijevanje ljudskih emocija oduvijek je bilo neizmjerno. Sve se to u njegovoj priči o jednoj dvostrukoj emotivnoj makinaciji doimlje *deja vu*. A tu je i njegov dobro znani ugođaj francuske provincije s jesenjim krštenjima mladoga vina. No, unatoč svemu tome, nikad mu nismo u stanju odoljeti.

Abel Ferrara u New Rose hotelu

Koliko smo pak u stanju odoljeti američkom neovisnom filmu? Niskobudžetna produkcija *Made in USA* mahom reciklira prepoznatljive motive, u rasponu od disfunkcionalnih obitelji Dona Roosa (*The Opposite of Sex*), Drazanovih urbanih neuroza (*Hurlyburly*), Gerberova njujorškog lonca za taljenje (*Side Streets*), Clarkovih *heroin-chic* marginalaca (*Another Day in Paradise*) i Dahlova kockarskog života (njegov najnoviji film *Rounders* pokušava približiti svijet pokeraša onom istom žestinom kojom nam je Robert Rossen u svom *Hustleru* približio biljarski svijet, iako je potonji u tome bio mnogo uspješniji). No, najveće su zanimanje novinari pokazali za najnoviji film Abela Ferrare *New Rose Hotel*, ekranizaciju istoimene novele *cyberpunk* gurua Williama Gibsona u kojoj dva majstora industrijske špijunaže trenira-ju jednu barsku damu kako bi zavela japanskog znanstvenika za čije su genetske eksperimente bile zainteresirane najveće multinacionalne kompanije. Ferrarina priča se naizgled doimlje poput idealnog predloška za akcijski film urote s mnoštvom bučnih i zamornih specijalnih efekata. No, redatelj će umotati nafiksanu poetiku svog minimalističkog djela u pomodni videoart celofan, pri čemu se gotovo cjelokupna radnja zbiva izvan njegove kamere. Jer, zbivanja koja prati njezino voajerističko oko u antiseptičnim interijerima japanskih hotela svedena su isključivo na obuku djevojke i poneki stiliziranirani erotski *happening* kojim se u predahu prepušta Ferrarin špijunski duet (izvrsni Christopher Walken i Willem Dafoe). Sve ostalo se zbiva na videoekranima na kojima oni promatraju znanstvenika i svaki njegov pokret. Ali magična privlačnost njegova vizualnog stila i hipnotizirajuća atmosfera u koju nas je uljuljao redatelj ipak nisu predstavljali dovoljno jamstvo za istinski filmski užitak. Jer, Ferrari nadasve ponestaje ideja u trenutku kad treba zatvoriti narativnu strukturu filma (riječ je ipak o trileru). Nedostaje mu snage da pogodi u cilj, kako bi to rekao dijabolični Walken vitlajući svojim štapom poput nekog umirovljenog majstora stepa.

Naravno, nijedno festivalsko izdanje nije moglo proći bez vječnog Woodyja Allena, čiji najnoviji film *Celebrity* duhovito secira američku opsesiju prema slavi i medijskom uspjehu kroz zgode i nezgode jednog traumatiziranog novinara i nepopravljiva ženskara (Kenneth Brannagh kao Allenov *alter ego*). Allen pak napominje u popratnom promidžbenom meterijalu da živimo u vremenu u kojem netko može postati slavan zahvaljujući najobičnijem *fellatiu* (aluzije na gospođicu Levinsky su i više nego jasne). Zato je prizor u kojem jedna prostitutka uz pomoć banane uvodi Brannaghovu suprugu Judy Davis u tajne oralnog seksa, već doživio kultni status. Da bi stvar bila još zanimljivija, ta ista Judy Davis je sudjelovala u gotovo identičnom erotskom *performanceu* (ali bez banane) u uvodnoj *party* sekvenci Allenova prethodnog filma *Deconstructing Harry*. Možemo li u njegovu idućem filmu očekivati još jedan *fellatio*?

Venecija ide u rat

Kako je festival odmicao, postalo je jasno da je jedina podudarnost koja bi mogla biti njegovim zajedničkim nazivnikom pojava velikog broja filmova ratne tematike, bez obzira je li drugi svjetski rat funkcionirao kao njihova dominantna tema ili su ga njihovi autori koristili kao metaforu. Steven Spieleberg u remek-djelu *Saving Private Ryan* promatra ratne užase očima vojnog snimatelja, izbjegavajući monotonu jednostavnost na kojoj počiva većina ratnih filmova, pri čemu se u svojoj poetici rukovodi inteligentnom izjavom velikog Sama Fullera koji je rekao da je jedini pravi ratni film onaj u kojem meci lete izravno u kameru. James Ivory secira u nadasve atipičnom filmu *Soldier's Daughter Never Cries* pariški život slavnog ratnog pisca Jamesa Jonesa. Redatelj Daniele Luchetti (*I piccoli maestri*) prati odiseju mladih talijanskih intelektualaca koji se dragovoljno pridružuju pokretu otpora. Glavni junak Singerova filma *Apt Pupil* jedan je *teenager* koji otkriva da u njegovu susjedstvu živi nacistički ratni zločinac i obećava mu da će ga prijaviti vlastima ako mu

Posljednji raj (L. Pintille)

Crna mačka, bijeli mačak (E. Kusturica)

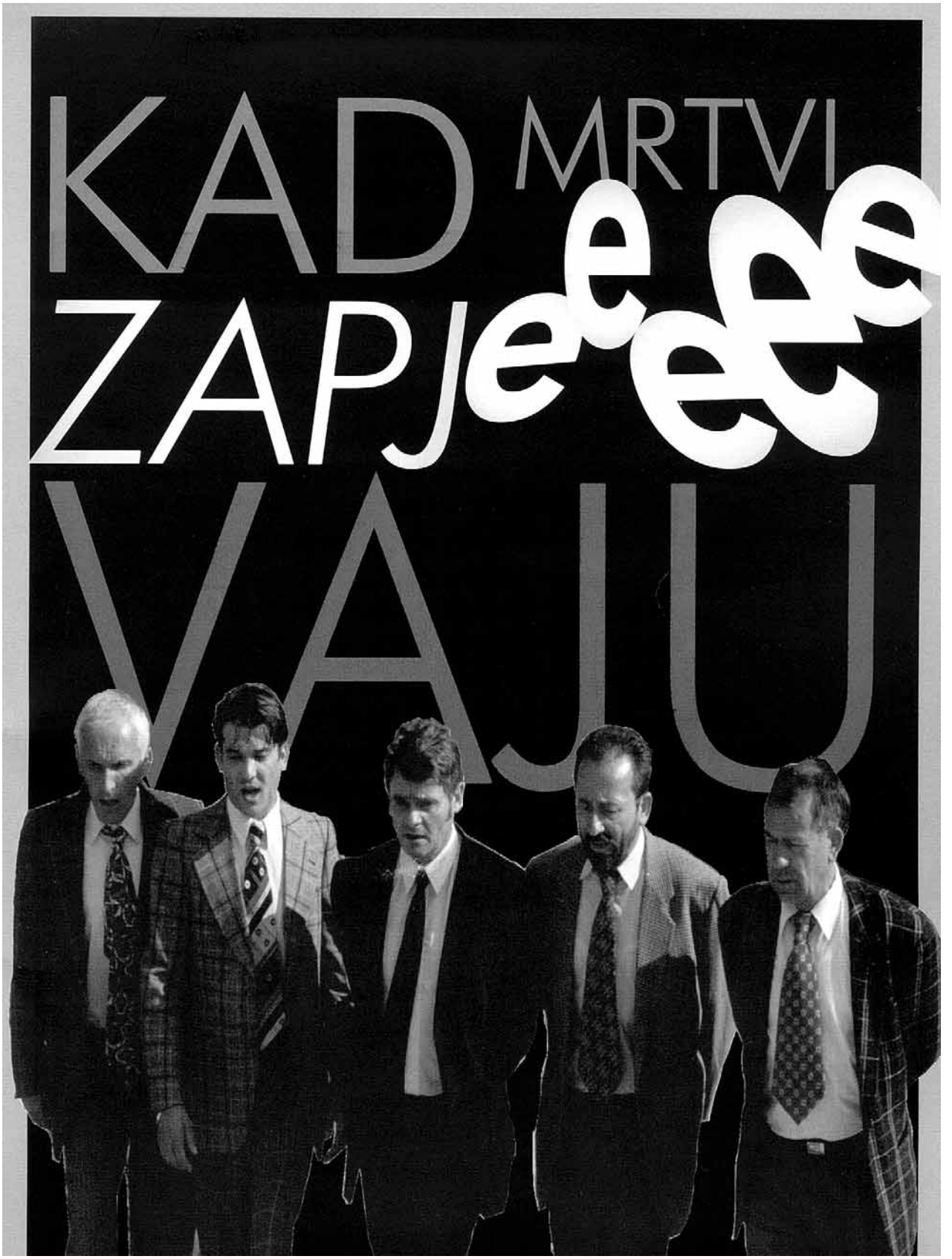
detaljno ne opiše sve užase koje je počinio kao zloglasni čuvar koncentracijskog logora. S *holocaustom* se poigrava i rumunjski redatelj Radu Mihaelanu (*Vlak života*). Japanski filmaš Amon Miyamoto (*Beat*) smjestio je svoj film u razdoblje savezničke okupacije Okinawe. A glavni protagonist filma *Bullet Ballet*, definitivno najuznemirujućeg djela uvrštenog u program Mostre koji je potpisao Shinya Tsukamoto, u svojoj bolesnoj opsesiji prema oružju lančano guta na malom ekranu prizore iz dokumentaraca snimljenih na japanskom bojištu.

Ali rat se nesmanjenom žestinom preselio s velikih ekrana i u prostorije festivalske direkcije, nakon što je Laudadio pokušao predstaviti umjetničkom direktoru Mostre Paolu Baratti svoje ideje za njeno iduće izdanje, pri čemu se zalagao za potpisivanje konvencije kojom bi se reorganizirali svi postojeći festivalski sadržaji. Tada Mostra više ne bi imala natjecateljski karakter. A prestale bi i njezine usporedne sekcije, dok cjelokupni broj prikazanih filmova ne bi smio preći granicu od četrdeset naslova. Ulogu festivalskog žirija preuzela bi publika, sudjelujući u anketi koja bi se provodila nakon završetka svake projekcije. Koliko pak Laudadio drži do mišljenja publike, pokazao je u pismu koje je adresirao na akreditirane novinare, zamolivši ih da se u svojim festivalskim osvrtima pozabave i reakcijama gledatelja, iako je to bilo nemoguće jer su novinari nazočni na zasebnim novinarskim projekcijama. Ipak, pokušajmo izaći u susret Laudadijevim željama i napomenimo da je Beattyjev *Bulworth* nakon

Bure baruta (G. Paskaljević)

svečane projekcije doživio zaslužene dvanaestminutne ovacije gledatelja.

Tako koncipirana »Mostra u tranziciji« na kojoj je bilo previše filmova u službenoj konkurenciji (osobito onih talijanskih), previše ljudi i previše organizacijskih propusta, zaista vapi za određenim promjenama. Iako se Laudadijeve ideje doimlju konfuzno, nadajmo se da iduće godine neće odustati od uloge festivalskog izbornika kao što je to umoran najavljivao na završnoj konferenciji za novinstvo. Jer, kada bi se njegove najave obistinile, Laudadio bi bio selektor s najkraćim stažom u povijesti venecijanske Mostre. A takav neslavan kraj on ponajmanje zaslužuje.


KAD MRTVI
ZAPJEVAJU

UDK: 791.43(497.5)»1998«

Damir Radić

Kad mrtvi zapjevaju Krste Papića

U poznijem razdoblju svojeg filmskog djelovanja Krsto Papić odlučio se prvi put na žanrovski iskorak u komediju. U scenarističkoj suradnji s Matom Matišićem prilagodio je za filmsko platno Matišićev kazališni komad *Cinco i Marinko* kao akcijsku komediju karaktera i zabune s elementima crnog humora i apsurda, uz dodatak političkog *backgrounda*. Žanrovsko određenje ključno je za film, jer Papić je upravo na njemu polomio zube.

Odmah na početku može se primijetiti kako je pomalo čudno da se autor čiji se cjelokupni igranofilmski opus sastoji od ozbiljnih drama punih raznih, najčešće političkih i erotskih tenzija, autor koji nije djelovao u industrijskoj kinematografiji gdje okušavanje u najrazličitijim žanrovima nije neuobičajeno, u sedmom desetljeću života okreće novi list i okušava se u nečem što bi trebala biti razigrana komedija. Poznavatelji njegova djela reći će kako je Papić i prije bio sklon (crno)humornom, npr. u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj* i osobito nekim svojim dokumentarcima, no činjenica je kako on nikad prije nije ostvario film u žanru komedije, a jedini tzv. žanrovski film prije aktualnog *Kad mrtvi zapjevaju* bio mu je fantahoror *Izbavitelj* (1976.), nastao prije 22 godine. Inzistiram na ovome kako bih pokazao da je Papić izvorno pravi, nepatvoreni autor tzv. umjetničkog, ili, kako se to nekad zvalo, autorskog filma (naspram populističkog ili žanrovskog), te da je njegovo samosmještanje u kontekst tzv. žanrovskog filma, i to onog, po prevladavajućem mišljenju, najzahtjevnijeg — komedije (bez obzira na *Malu seosku priredbu* mislim da bi mu bliži bio triler — podsjećam na trilerne elemente u njegovoj epizodi omnibusa *Ključ*, u *Iluziji*, pa i *Lisicama*, a osobito u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj*, uostalom opća atmosfera napetosti i tjeskobnosti njegovih filmova bliska je trileru) jako smion potez, no nažalost bez pokrića. Infantilno želeći pokazati sebi i drugima da je sposoban za velike zaokrete, biti i na djelu dosljedan svojim riječima, koje danas svi u Hrvatskoj vezani za film papagajski ponavljaju, kako se filmovi rade za publiku (čemu se on orijentirao još od *Života sa stricem*, dobrog filma koji je međutim već navjestio njegov pad s *Pričom iz Hrvatske*, Papić je potpuno promašio, iako u njegovom filmu ima i uspjelih mjesta.

Dva su ključna problema filma *Kad mrtvi zapjevaju*. Prvi je zahtjevima žanra neadekvatna režijska izvedba u prvom dijelu filma, a drugi, opet vezano za žanr, neodgovarajuće strukturalno-dramaturško raslojavanje u drugoj polovici filma, kad se radnja iz Njemačke premješta u Hrvatsku. Prvi, »njemački« dio filma ima naglašenu pokretnost likova. Velik dio radnje zbiva se na cesti (pa je Papićevo ostvarenje i svojevrsni film ceste) i odvija u višestrukim potjerama (Marinko u svom automobilu prati mrtvačka kola s Cincom, njega progoni agent UDBA-e, a Cinca korumpirani liječnik i njegovi ljudi). Kao režiser, Papić se je tu našao u situacijama koje su mu u dosadašnjem radu bile nepoznate. Nikad prije on nije režirao automobilističke scene potjere koje moraju imati humornu intonaciju i to se u filmu jasno vidi. Ti su prizori sasvim lišeni nužno potrebne energije (koja je dijelom mogla biti posljedica brzine, ali o njoj je Papić mogao samo sanjati), a i ritam dinamičnih (cestovne, potjerne) i statičnih (razgovori na parkiralištu) scena vrlo je slab. No, još gore za jednu komediju, Papićeva drvena, kruta režija najviše dolazi do izražaja u gegovima i srodnim prizorima. Ni Vinko Brešan, Papićev asistent u filmu, nije se u svojoj megapopularnoj komediji *Kako je počeo rat na mom otoku* u tom smislu proslavio, no Papić je još gori slučaj. Od Brešana je pokupio prizore u kojima likovi (liječnikova svita u kojoj se u *cameo roli* pojavljuje sam Brešan) na osobit način promatraju neko zbivanje, što bi trebalo izvesti efekt pomaknute, ostranjene komike, međutim tog učinka u Papićevoj izvedbi jednostavno nema. A tek prizori u kojima agent UDBA-e iz automobila, pištoljem s prigušivačem, nekoliko puta uzastopce neuspjelo pokušava ubiti političkog emigranta Marinka, da bi naposljetku ubio liječnika — vrsta scena kakve se mogu vidjeti u brojnim komedijama — kod Papića nikako ne funk-

Kad mrtvi zapjevaju (1997.)

Lisice (1969.)

cioniraju. Nije u takvim prizorima uspio ni razigrati glumce, niti dobro postaviti kadrove, niti ih na odgovarajući način dovesti u (montažnu) vezu.

Nakon prvog, fizički izrazito dinamičnog dijela filma, koji se može doživjeti kao svojevrsni daleki odjek *slapsticka* uz dodatak verbalnog humora, kojem Papić, kako je pokazano, nimalo nije dorastao, slijedi smirenje u drugom dijelu, kad se Cinco i Marinko nađu na rodnoj grudi. Radnja se locira s jedne strane u Cincovoj kući, a s druge u kući Srbina za kojeg se udala Marinkova žena, kući u koju je Marinko silom doveden. Tu dolazi do ranije spomenutog strukturalno-dramaturškog i žanrovskog raslojavanja. Ekonomski emigrant Cinco, nositelj eksplicitne komike, i dalje ostaje naglašeno komičan lik, no politički Marinko, do tad karakteriziran kao decentniji dio komičnog para, odjednom potpuno napušta komički modus i prelazi u sasvim drugi žanr — ratnu melodramu (radnja se zbiva 1991., u vrijeme početka rata u Hrvatskoj). Marinko se mora suočiti s poraznom činjenicom da je njegovo političko izbjeglištvo borca za hrvatsku stvar rezultiralo time da ga je napustila žena (Hrvatica) i udala se za drugog (Srbina), oficira JNA i predvodnika srpske pobune u tom dijelu Hrvatske i, još gore, da s takvim čovjekom ima dvoje djece, a njemu nije darovala ni jedno. Vrhunac tragike, ona zbog te djece ne može napustiti aktualnog muža i vratiti se Marinku kojega voli i koji bi je rado prigrlio. Zanimljiva i dirljiva situacija svakako. Njome Papić nastavlja svoj autorski niz tragičnih ljubavi, no takvoj smrtno ozbiljnoj nikako joj nije bilo mjesto u komediji kakvu su Papić i Matešić zamislili. Žanrovski, atmosferom i intonacijom, ona nema nikakvih dodirnih točaka s ostatkom filma i predstavlja njegovu vrlo neugodnu kost u grlu što se ne da isprati čašom pa ni bokalom vode, nego zahtjeva vještu intervenciju hitne liječničke službe. Ipak, nakon te nepotrebne digresije, Papić je konačno uspio dobro usmjeriti film pa slijede njegovi najbolji trenuci — vrlo duhovit i posve neideologiziran prikaz obrane jednog hrvatskog sela pred najezdom JNA i njezinih četničkih i inih pomagača. Cinco i Marinko ponovo su zajedno u noći punoj svjetlećih eksplozija, istovremeno na nišanu i Srba i Hrvata. Ne mareći za išta drugo doli da spase vlastiti život iz dvostruke vatre, skrivaju se na seoskom groblju, a odatle se ipak angažiraju na hrvatskoj strani. Taj angažman Papić ponovo tretira bez ideologiziranja, oslanjanjem na crni humor što u dotičnoj atmosferi groteskno sablasne noći priziva u sjećanje Šijanove i Kovačevićeve *Maratonce* (mada *Kad mrtvi zapjevaju* nije intrigantno uznemirujuća šijanovska groteska nego jedan posve dobroćudno i

uglavnom sterilno intoniran uradak), polučuje najduhovitije trenutke filma. No umjesto da ga u tom tonu i završi, Papić slijedi porazan primjer spomenuta megahita svog asistenta Brešana i film svršava dramaturški totalno nepotrebnom i kontekstu filma (kako rekoh, riječ je o dobroćudnoj komediji, bez obzira na sve primjese apsurda i crnog humora) krajnje neprimjerenom Cincovom pogibijom. Istina, Papić nije tako neukusno patetičan kao Brešan kad mu nedužni pjesnik umire od jugoslavensko-srpskog metka s imenom Hrvatske na usnama, no ideološki učinak podjednak je — čak i u komediji mora svima biti jasno da su Hrvati ginuli za svoju rodnu grudu, čime se eliminira opasnost da netko ne uputi prigovor kako autori unižavaju Domovinski rat. Da li je riječ o autocenzuri ili svjetonazornom i političkom stajalištu bilo bi zanimljivo znati, no što se tiče kvalitete filma to ništa ne mijenja na stvari — svršetak je uprskan, a kako je to »retorički jako« mjesto svakog filma, jasno je da je Papić tu ispustio lijepu priliku da svoj film zaokruži na nešto višoj kreativnoj razini no što je ona naposljetku ispala.

Spomenuto je prije u tekstu da je Papić izvorno *par exellence* tvorac tzv. autorskih filmova. Ni u ovom, prije svega populistički mišljenom, filmu on neće odustati od svog autorskog kontinuiteta i omiljenih motiva — pustošnog kamenjarskog dinarskog ambijenta i ljubavi koja poprima tragičnu dimenziju zbog političkog djelovanja, makar ovaj drugi motiv bio i na silu uguran u film. No u tom smislu najzanimljiviji je simbolički *lajtmotiv* filma — mrtvaci koji izvode lokalne dinarske napjeve. Taj lajtmotiv u filmu je sasvim suvišan, no zanimljiv je stoga jer svojim modernističkim nasljeđem svjedoči kako se Papić ni u populističkom kontekstu, svjesno ili nesvjesno, nije odrekao *backgrounda* tvorca tzv. umjetničkih filmova. Tom *backgroundu* bi se trebao i vratiti, jer »umjetničke« *Lisice* ipak su daleko najbolji film njegova opusa. U suprotnom, teško da bi trebalo imati razumijevanja

Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj (1973.)

Izbavitelj (1976.)

Priča iz Hrvatske (1992.)

za Papićeve riječi izrečene u jednom od aktualnih intervjua u kojem uspoređuje svoju situaciju sa Chabrolovom. Papić se naime žali da Chabrol, mada stariji od njega, redovno snima filmove, a on tek svake pete, šeste ili sedme godine. No pri tom previđa da je Chabrol i u poznim godinama sposoban napraviti film kao što je *Ceremonija*, jedan od vrhova njegova opusa, dok je Papić s dva zadnja svoja filma potonuo dosta nisko. Zato mu je za zaželjeti brz oporavak nastavkom *Izbavitelja* (valjda će ga realizirati) i nadati se da negdje u sebi još ima kreativnih rezervi za film kojim bi bar malo podsjetio na kreativne domete *Lisica* i pokazao da nije klasik čije je vrijeme nepovratno isteklo.

Filmografija Krste Papića

Igrani filmovi

1965. *Čekati*, epizoda (druga) omnibusa *Ključ*
1967. *Iluzija*
1969. *Lisice*
1973. *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*
1976. *Izbavitelj*
1980. *Tajna Nikole Tesle*
1988. *Život sa stricem*
1992. *Priča iz Hrvatske*
1998. *Kad mrtvi zapjevaju*

Dokumentarni filmovi

1968. *Halo München*
1969. *Kad te moja čakija ubode*
1970. *Čvor*
1970. *A propos des etrangers en France* (*O strancima u Francuskoj*, za francusku televiziju)
1971. *Nek se čuje i naš glas*
1972. *Specijalni vlakovi*
1972. *Mala seoska priredba*
1974. *Ribari Urka* (koprodukcija s Nizozemskom)
1975. *Charter let br. ...* (koprodukcija s Australijom)
1976. *Vlakom u operu (Jedno malo putovanje)*

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

AUSTIN POWERS / AUSTIN POWERS — INTERNATIONAL MAN OF MISTERY

SAD, 1997. — pr. New Line Productions, Capella International, KC Medien, A Moving Pictures / Eric's Boy, Suzanne Todd, Demi Moore, Jennifer Todd, Mike Myers, izv. pr. Eric McLeod, Claire Rudnick Polstein. — sc. Mike Myers, r. Jay Roach, d. f. Peter Deming, mt. Debra Neil-Fisher. — gl. George S. Clinton, sgf. Cynthia Charette. — ul. Mike Myers, Elizabeth Hurley, Michael York, Mimi Rogers, Robert Wagner, Seth Green, Fabiana Udenio, Mindy Sterling. — 94 minuta. — distr. BLITZ.

U komediji o najboljem engleskom tajnom agentu svih vremena (ma kakav 007!) komičar Mike Myers ostvario je nekoliko sjajnih glumačkih parada u naslovnoj ulozi, no njegov komičarski talent nije uspio pronaći scenarističko redateljsku podlogu za umjetničke vrhunce. Primjerice, scene s dr. Zloćkom (također ga glumi Myers) spadaju u antologiju neugode na velikom ekranu. Glumci se uglavnom krevelje i tresu, Robert Wagner djeluje kao lik iz nekog drugog filma, a ritma, cjeovitosti, slojevitosti ili neke druge vrline teško je tu naći.

Zapažanja o spomenutim scenama smještenim u stožeru negativaca vrijede i na razini cijeloga filma. Pokoja sjajna scena doima se poput slučajnosti, a čak su i neke prilično dobro zamišljene šale dosta traljavo izvedene. Zato je naslovni lik jedino što vrijedi zapamtiti iz ovoga djela, a da se priča nije iz ludih šezdesetih prebacila u suvremenost, nešto je od *Austin Powersa* moglo i biti. Primjerice zabavna polusatna humoristička camp emisija. Serijal *Goli pištolj* na podlozi ovoga filma zadobit će novo dostojanstvo čak i u očima gledatelja alergičnih već na samu pojavu Leslieja Nielsena, premda Myers nije od njega lošiji komičar.

Nikica Gilić

BEAVIS I BUTT — HEAD / BEAVIS AND BUTT — HEAD DO AMERICA

SAD, 1996. — pr. MTV Networks, Paramount Pictures, Geffen Pictures, Abby Terkuhle, kpr. John Andrews, izv. pr. David Gale, Van Toffler. — sc. Mike Judge, Joe Stillman, r. Mike Judge, mt. Terry Kelley, Gunter Glinka, Neil Lawrence. — gl. John Frizzell, sgf. Jeff Buckland. — glasovi: Mike Judge, Robert Stack, Cloris Leachman, Jacqueline Barba, Pamela Blair, Eric Bogosian, Kristofor Brown. — 80 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Prilično je teško objasniti ne upućenima da su *Beavis i Butt-head* doista prava klasična forma komedije. Ako u uspješan animirani film postavite određena pravila, a njegovi se glavni likovi ponašaju u strogo konzistentnoj maniri, a sve to skupa zapali maladež širom globusa, onda se zaista radi o uspješnom i kvalitetnom djelu.

Odluka o snimanju dugometražnog igranog filma na temelju isprobane kratke TV-forme zaista je posve opravdana. Prilično jednostavna fabula i već spomenuta pravila čine ovaj film dužom i tek na trenutke dosadnom verzijom TV-serijala. U nepunih 80 minuta, naći ćete sve ono što bi ste i očekivali od takvog projekta: situacije, humor, glupost, američkoga predsjednika, opatice, neobrijane negativce... Jedina temeljna stvar koja filmu nedostaje (a radi se prema mišljenju mnogih o najdražem dijelu serijala), jest komentiranje spotova. No radi se o materijalu koji teško može funkcionirati u dugometražnoj formi. Veće zamjerke mogu se uputiti na poneke rupe u samoj fabuli što se takvom projektu može progledati kroz prste, dok izrazito veći problem jest animacija koja ipak nije najprikladnija za kinematografsko platno.

Ako će odluka o gledanju filma ponajprije ovisiti o humoru koji dva glavna lika predstavljaju, tada je izbor prilično jedostavan. Ako ste pak ljubitelji te vrste humora onda *B&B* i dalje suvereno vladaju u svome svijetu i izvan njega.

Martin Milinković

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

Pregledom repertoara obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 30 filmova. Od toga 26 filmova iz SAD, 1 iz Velike Britanije, 1 iz Francuske, te 2 koprodukcijska filma (Španjolska/Francuska, SAD/Velika Britanija).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (6), Continental film (4), Kinematografi Osijek (1), Kinematografi Zagreb (11), UCD (8).

ČOVJEK KOJI JE PREMALO ZNAO / THE MAN WHO KNEW TOO LITTLE

SAD, Njemačka, 1997. — pr. Regency Enterprises, Arnon Milchan/Polar, Taurus Films, Arnon Milchan, Michael Nathanson, Mark Tarlov, kpr. Madeline Warren, izv. pr. Elizabeth Robinson, Joe Caracciolo Jr., — sc. Robert Farrar, Howard Franklin prema romanu »Watch That Man« Roberta Farrara, r. Jon Amiel, d. f. Robert Stevens, mt. Pamela Power. — gl. Chris Young, sgf. Jim Clay. — ul. Bill Murray, Peter Gallagher, Joanne Whallez, Alfred Molina, Richard Wilson, Geraldine James. — 93 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

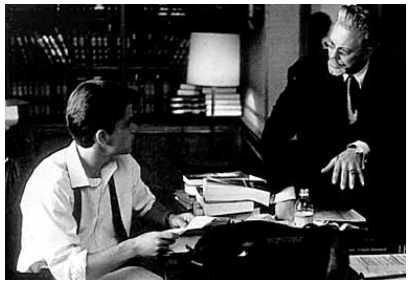
Novi film ambicioznog, no poprilično nenadarenog režisera Jona Amiela, dosad najpoznatijeg po neobičnoj i neuspjeloj povijesnoj melodrami *Sommersby* (prilagodba francuskog izvornika) i relativno intrigantnom ali u cjelini inferiornom trileru *Imitator*, naslovom se ironično referira na Hitchcockovo klasično ostvarenje *Čovjek koji je suviše znao*, ostvareno na, ponajprije, psihološko-značenjski vrlo intrigantan način prvi put u britanskoj produkciji 1934., a u steriliziranoj holivudskoj varijanti 1956. godine. Hitchcockovi poklonici, koji su eventualno očekivali pokušaj lucidne ili bar donekle duhovite ironijske varijacije na majstorove radove, bit će međutim razočarani jer *Čovjek koji je premalo znao*, osim naslova i premise »običan čovjek u neobičnoj situaciji«, teško da ima s njima drugih dodirnih točaka — sadržajnih ili stilskih. No, to je samo po sebi malo važno. Daleko je značajnije da je film sasvim promašen. Njegova humorna koncepcija uglavnom se oslanja na *mainstream* komiku s blažim otklonima spram ekscentričnog (što bi se moglo nazvati školom Johna Landisa iz faze *Braće Blues*, *Kola sreće* i *Špijuna poput nas*, odnosno humorom čiji su zaštitni znaci Dan Aykroyd, Chevy Chase i Steve Martin), no s jedne strane Amiel je odveć režijski dekoncentriran (ili indisponiran) pa mu je preglednost pripovijedanja na diletantskoj razini, organizacija pojedinih prizora nenamjerno konfuzna i, što je vjerojatno najvažnije, ima mnogo problema s humornim pozicioniranjem, dok s druge strane noseća glumačka figura Bill Murray jednostavno nije osobnost koja na svojim plećima može iznijeti takav film; subjektivna je to stvar, naravno, no vjerojatno bi ipak malo tko stavio, u takvoj vrsti uloga, Murraya uz bok Chaseu, Aykroydu ili Martinu, a upravo su glumci takva profila pravi izbor za junaka tog filma. Tako, *Čovjek koji je premalo znao* ostaje zbrkano i dosadno ostvarenje u zamjenu za koje bih mnogo radije pogledao parodije s potpisom Mela Brooksa ili ZAZ trija, a umjesto Billa Murraya vidio Lesliea Nielsena u glavnoj ulozi.

Damir Radić

ČUDOTVORAC / THE RAINMAKER

SAD, 1997. — pr. Constellation Films, Douglas/Reuther Productions, American Zoetrope, Steven Reuther, kpr. Georgia Kacandes, izv. pr. Michael Douglas, Fred Fuchs. — sc. Francis Ford Coppola prema romanu Johna Grishama, r. Francis Ford Coppola, d. f. John Toll, mt. Barry Malkin. — gl. Elmer Bernstein, sgf. Howard Cummings. — ul. Matt Damon, Danny DeVito, Claire Danes, Jon Voight, Mary Kay Place, Dean Stockwell, Theresa Wright, Virginia Madsen, Mickey Rourke. — 135 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Koliko je John Grisham trivijalan, šabloniziran pisac koji iz romana u roman identične likove dovodi u identični mehanizam događaja, promjenivši tek imena i pokoje zbivanje, to je jasna stvar. To se zove žanr. To što iz adaptacije u adaptaciju sve manje toga konkretno štima, sve se više nedostataka, neuvjerljivosti, gluposti, potpuno neopravdanih, nemogućih ili logički nevaljanih zbivanja šlepa na uigranom mehanizmu, to je bahatost Hollywooda prema žanrovskoj publici, za koju misli (uglavnom opravdano) da joj može prodati baš sve. U ovom trenutku, Grisham, scenarist filmske adaptacije, ili njezin redatelj mogli bi izostaviti bilo koji dio radnje filma, pa da sve opet bude jasno i u redu: baš kao što se u *Čudotvorcu* događa sa sporednom romancom Matta Damona i Claire Danes, u kojoj se autori trude da odabrane scene budu strašno emocionalno povišene, a nemaju nikakva značaja niti efekta nego služe razdvajanju scena u sudnici. A ni te scene, iskreno rečeno, nisu mnogo smislenije, a kamoli suptilnije.



Čudotvorac

Objašnjavanje zašto se što u *Čudotvorcu* jednostavno ne može dogoditi onako kako se dogodi, posao je koji bi oduzeo previše prostora, a i inače mu je mjesto u pučkoškolskim klupama.

Da ipak pređemo nekako s tih općenitosti koje vrijede za svaki pojedini film snimljen prema djelu Johna Grishama, istaknimo tek da je Coppolin film najgori od svih. Da mu nedostaje bazične napetosti i neizvjesnosti koja bi nas primorala da zaboravimo kako dobri na kraju pobjeđuju: u slučaju posve mladog i zelenog odvjednika koji se bori protiv velike i svim mastima premazane korporacije, rješenja iz bezizlaznih situacija prelako se nalaze, brzo zaboravljaju, tretiraju kao sitnice, a niti ne oduševljavaju naročito. Film je režijski puno suzdržaniji od onog što Coppola inače radi, gotovo televizijski raskadriran, valjda da bi glumcima dao priliku da se istaknu i svide, dok glumci takvu priliku uopće ne koriste, ostajući skučeni u najbezličnijim stereotipima, i pritom se, uz častan izuzetak Mickey Rourkea, tim sterotopima čak niti ne zabavljaju.

Pa svejedno, *Čudotvorac* ostavlja dojam posve jednak svakoj drugoj ekranizaciji Johna Grishama. To valjda znači da ispunjava žanrovska očekivanja.

Jadnih li očekivanja.

Josip Visković

DALEKI ROĐACI 2 / LES COULOIRS DU TEMPS: LES VISITEURS 2

Francuska, 1998. — pr. Gaumont, Le Studio Canal+, Centre national de la cinématographie, CineComic, Conseil General de la Dordogne, France 3 Cinéma, Alain Terzian. — sc. i r. Jean-Marie Poiré, d. f. Christophe Beaucarne mt. Catherine Kelber, Jean-Marie Poiré. — gl. Eric Levi. — ul. Christian Clavier, Jean Reno, Muriel Robin, Marie-Anne Chazel, Christian Bujeau, Claire Nadeau, Christian Pereira, Marie Guillard. — 118 minuta. — distr. BLITZ.

D*aleki rođaci II*. su kao i njihov prethodnik (snimljen prije pet godina, za kog su Amerikanci otkupili prava za *remake*) jedan od rijetkih francuskih filmova koji je stigao u naša kina kojima dominiraju američki filmovi. I *Daleki rođaci* i ovaj nastavak među najkomercijalnijim francuskim su filmovima svih vremena (dvojka je u Francuskoj čak nadmašila *Titanic*), a zainteresirali su i naše gledateljstvo kao urnebesne komedije koje su rijetkost i na našem repertoaru i u svjetskoj produkciji. Redatelj Jean-Marie Poiré posljednjih petnaestak godina radi samo filmove s Christianom Clavierom, u Francuskoj popularnim komičarem (koji mu je i koscenarist svih sedam filmova snimljenih u tom razdoblju), te se na neki način specijalizirao u omogućavanju Clavieru da iskaže svoj komičarski talent. U oba filma o dalekim rođacima humor se gradi na suprotnosti između Clavierove neurotične razigranosti u dvostrukoj ulozi srednjovjekovnog sluge i njegova potomka današnjeg bogataša s dostojanstvenom odmjerenošću jednog od najzanimljivijih današnjih francuskih glumaca Jeana Renoa u ulozi srednjovjekovnog viteza, ali i na suprotnosti između suvremenog mentaliteta i mentaliteta tih predaka iz srednjega vijeka koji se nekom čarolijom nađu u današnjem svijetu. Prvi *Daleki rođaci* međutim znatno su bolji film, jer je Poiré mnogo čvršće držao sve konce režije u svojim rukama, precizno dozirajući sve navedene sastavne elemente i besprijekorno ih uklapajući u čvrstu cjelinu izvrsne filmske komedije. U *Dalekim rođacima II* dopustio je Clavieru mnogo više slobode, tako da su neki njegovi gegovi na granici dobra ukusa, a i njihovo pretjerano gomilanje narušava cjelinu filma, koji ipak uglavnom uspijeva zabaviti publiku.

Daleki rođaci 2

Tomislav Kurelec

DIVLJA IGRA / WILD THINGS

SAD, 1998. — pr. Columbia TriStar, Mandalay Entertainment, Steven A. Jones, Rodney M. Liber, izv. pr. Kevin Bacon. — sc. Stephen Peters, r. John McNaughton, d. f. Jeffrey L. Kimball, mt. Elena Maganini. — gl. George S. Clinton, sgf. Edward T. McAvoy. — ul. Kevin Bacon, Matt Dillon, Neve Campbell, Theresa Russell, Denise Richards, Daphne Rubin-Vega, Robert Wagner, Bill Murray, Carrie Snodgress. — 107 minuta. — distr. Continental film.

Svojim prvim filmom, *Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton preko noći je stekao kultni status. Taj ugled poslije nije uspio opravdati, premda je snimio nekoliko dojmljivih djela, od kojih se ponajviše dopao film *Mad Dog & Glory*. No, *Divlja igra* je film koji ponovno pokazuje kako je McNaughton u velikoj formi. Dakako, ponovno je riječ o *neo-noireu*, novopečenoj žanrovskoj podvrsti koja se posljednjih godina pokazala itekako zanimljivom američkim filmašima pogotovo onima mlađeg naraštaja. Najčešće se ipak radi o likovno dojmljivim ostvarenjima, koja iskaz traže u stiliziranoj slici i atraktivnim montažnim sekvencijama. Nema to puno spojnica s crnim filmovima pedesetih godina, jer je društveni okvir u kojem se likovi kreću bitno drukčiji, a i publika je manje sklona gubitnicima kao glavnim junacima.

McNaughton ne zazire od likovne stilizacije, te je ovom prigodom pošao dijametralno suprotnim putem od svojega prvijenca. Njegova je sreća što mu djelo počiva na solidnom scenariju Stephena Petersa, pa se u biti ne radi o tipično površnom ostvarenju, koje se bezobrazno koristi izvanjskim čimbenicima *noirea*. Kakvoća pisana prijedloška *Divlje igre* ponajviše se krije u priči prepunoj obrata, koja stalno izmiče tlo pod nogama publike. Rezultat toga je film koji se gleda u jednom dahu, pa se ni ne primjećuju njegovi nedostaci. Oni ponajviše počivaju na isuviše prigušenoj seksualnosti, premda se može naslutiti kako je scenarij u tome pogledu bio mnogo konkretniji. Osim toga, nakon nekoliko obrata, gledatelj više ni sam ne zna gdje se nalazi, pa svaki sljedeći obrat više nema isti značaj. Ipak, u ponudi recentnih filmova *neonoirea*, *Divlja igra* se, uz *Phoenix* doima najcjelovitijim i svakako ga treba pogledati.

Mario Sablić

ELITNI UBOJICE / THE REPLACEMENT KILLERS

SAD, 1998. — pr. Columbia Pictures, Bernie Brillstein /Brad Grey/ WCG Entertainment, Brad Grey, Bernie Brillstein, kpr. Michael McDonnell, izv. pr. John Woo, Terence Chang, Christopher Godsick, Matthew Baer. — sc. Ken Sanzel, r. Antoine Fuqua, d. f. Peter Lyons Collister, mt. Jay Cassidy. — gl. Harry Gregson-Williams, sgf. Naomi Shohan. — ul. Chow Yun-Fat, Mira Sorvino, Michael Rooker, Jürgen Prochnow, Carlos Gomez, Frank Medrano, Kenneth Tsang, Danny Trejo. — 87 minuta. — distr. Continental film.

Na pokusnoj projekciji Peckinpahova remek-djela *Divja horda (The Wild Bunc*, 1969.) publika se je smijala. Nasilje je u filmu, naime, bilo toliko pretjerano da je djelovalo nerealno i — izazvalo suprotni učinak. Peckinpah je poruku shvatio, film premontirao i napravio poznatu i priznatu priču o muškom prijateljstvu, istodobno poetsku i violentnu. Antoine Fuqua, štićenik in-

Elitni ubojice

trigantnog Hongkonžanina Johna Wooa, spomenuto nije znao, ili ga nije zanimalo. I dok su i Peckinpah i Woo (kojemu je prvi priznati uzor), pokazali da je, uz znalačku režiju, uvjet dobrog akcijskog (baš kao i svakog drugog) filma dobra priča, Fuqua to zanemaruje i — odbacuje.

Zapravo, fabularna potka i nije nezanimljiva, a originalni naslov filma — *Replacement Killers* — podosta je naznačuje: savršeno hladnokrvnog i vještog ubojicu koji se oteo nadzoru trebaju likvidirati zamjenski ubojice. Potonji su zli, prvi pak dobar i radi to što radi samo da zaštiti vlastitu obitelj, kojom ga ucjenjuju. Problem filma je, međutim, u nedovoljno razrađenoj početnoj zamisli, plošnim likovima i njihovim površnim odnosima, koji nisu dostatni za osiguranje uvjerljivosti cjeline, niti da pobude gledateljski interesa za tek površno skicirane sudbine. Kad se tome doda forsirana režija Antoinea Fuquaa, koji sve svoje znanje brušeno u radu na videospotovima nastoji utrpati u svoj prvi film, rezultat je zamor, pa dosada, pa osjećaj koji ne mogu popraviti ni bujna i pametna Mira Sorvino, niti fascinantni Wooov glumac Chow Yun-Fat. Potonji je možda i najveći gubitnik ovog filma; zvijezda hongkonških Wooovih filmova *Ubojica* i *Bolje sutra* glumac je nesporne karizme, a u svojemu je prvom američkom filmu bio prisiljen statirati a la Seagal/Van Damme. Zato, da bi ga se vidjelo u pravom svjetlu, treba pričekati slijedeći Wooov američki projekt *King's Ransom*. A *Elitne ubojice*? Ako baš morate...

Jasminka Piršić

GODZILLA

SAD, 1998. — pr. TriStar Pictures, Centropolis Entertainment, Fried Films, Independent Pictures, Dean Devlin, kpr. Peter Winther, Kelly Van Horn, izv. pr. Roland Emmerich, Ute Emmerich, William Fay. — sc. Dean Devlin, Roland Emmerich, r. Roland Emmerich, d. f. Ueli Steiger, mt. Peter Amundson, David J. Siegel. — gl. David Arnold, sgf. Oliver Scholl. — ul. Matthew Broderick, Jean Reno, Maria Pitillo, Hank Azaria, Kevin Dunn, Michael Lerner, Harry Shearer, Arabella Field. — 138 minuta. — distr. Continental film.

Godzilla, lik iz svojedobno popularne japanske serije horror-filmova pedesetih i šezdesetih godina, golem čudovišni gmaz nastao genetskom deformacijom nakon atomskih eksplozija, pojavio se u jednom od najskupljih ovogodišnjih holivudskih projekata — istoimenom filmu njemačkoga redatelja Rolanda Emmericha. Reklamni slogan »Veličina je važna« ne upućuje samo na ogromnost čudovišta nego i na put kojim ide suvremeni holivudski spektakl — svaki novi film mora biti još skuplji i još komercijalno uspješniji od prethodnog, a to Emmerichu nije bilo nimalo lako nakon *Dana nezavisnosti*. No, njegova priča o čudovištu koje prijeti uništiti New York ipak je uspjela u svojoj nakani, koristeći potrebu publike, prisutnu još od pradavnih vremena za strašnim pričama o neljudskim ili nadljudskim opasnostima koje prijete uništenjem čovječanstva, te povezujući je s briljantnom uporabom specijalnih efekata. Zbog toga kao i zbog uloženih financijskih sredstava *Godzilla* se ne može uspoređivati sa svojim japanskim prethodnicima, pa ga se najčešće mjeri sa Spielbergovim *Jurskim parkom* kako zbog uporabe kompjutorski generiranih filmskih slika tako i zbog svjetonazorne sličnosti o mogućim katastrofalnim posljedicama znanstvenih otkrića. Nerijetko se Spielbergu kao prvome daje i znatna prednost u vrjednosnim procjenama, iako mi se čini da je to pomalo i nezasluženo, jer se pritom ne cijene neke prednosti Emmerichova filma, među kojima su ponajprije mnogo razrađenji i zanimljiviji likovi — posebice znanstvenika (Mathew Broderick) i francuskog tajnog agenta (Jean

Godzilla

Reno), te znatno istaknutiji elementi humora, ne samo kod ljudskih likova, nego i u načinu vođenja Godzille kroz razne dijelove New Yorka, što je i pored mnogih elemenata horora od *Godzille* napravilo i prvorazrednu zabavu.

Tomislav Kurelec

GRAD ANĐELA / CITY OF ANGELS

SAD, 1998. — pr. Warner Bros., Atlas Entertainment, Regency Pictures, Charles Roven, Dawn Steel, kpr. Douglas Segal, Kelley Smith-Wait, izv. pr. Robert Cavallo, Arnon Milchan, Charles Newirth. — sc. Dana Stevens prema scenariju Wima Wendersa »Nebo nad Berlinom«, r. Brad Silberling, d. f. John Seale, mt. Lynzee Klingman. — gl. Gabriel Yared, sgf. Lilly Kilvert. — ul. Nicolas Cage, Meg Ryan, André Braugher, Dennis Franz, Colm Feore, Robin Bartlett, Joanna Merlin. — 114 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Za početak prvo jedna napomena. Ova se kritika neće baviti usporedbama s Wendersovim *Nebom nad Berlinom* prema čijem je jednom od motiva snimljen film *Grad anđela*.

Radnja filma odigrava se u Los Angelesu u kojem jedan od mnogobrojnih anđela koji promatraju i nadziru život metropole odluči mijenjati svoju besmrtnost za osjećaje i način života obična čovjeka.

Sve je to posljedica njegova upoznavanja života i patnji doktorice koja je izgubila vjeru u smisao života. Takav koncept odlično je poslužio omraženom Hollywoodu da iz jedne sličice napravi svoju vlastitu dosta originalnu priču. Nicholas Cage (anđeo Seth) i Meg Ryan (njegov ljubavni interes) postavljeni su u film u prvome redu da privuku publiku, no radi se o jednoj o najvećih pogrešaka u odabiru glavnih glumaca u posljednjih nekoliko godina. Neuvjerljivi kao par stvoren jedno za drugo postaju problem za samu provedbu ljubavne priče. Posebne zamjerke idu Cageu koji je više smiješan nego uvjerljiv u svojoj relativno zahtjevnoj ulozi. Iznimka u glumačkoj ekipi je izvrstan Denis Franz koji na žalost jedini unosi osjećaj običnog i svakodnevnog čovjeka u film. I tu se zapravo najbolje očituje najveća pogreška filma; umjesto stalnog uspoređivanja i rasprave o anđeoskom i ljudskom postojanju i osobinama, film bi postigao puno veću širinu i uvjerljivost pričajući priču o gradu i ljudima kroz probleme čovjeka na kraju stoljeća, ili barem uvjerljivim ljubavno-romantični sadržajem.

Kad se takav zadatak postavi pred neiskusnog redatelja kao što je Brad Silberling onda nije ni čudo da je nastao nedefiniran i promašen projekt. Skupi ljubavni film s nekoliko snažnih trenutaka koji mnogima neće biti nimalo uvjerljivi zbog vlastitog emotivnog stanja ili zato jer su već gledali *Nebo nad Berlinom*.

Martin Milinković

Grad anđela

GRUDI I MJESEC / LA TETA Y LA LUNA

Španjolska, Francuska, 1994. — pr. Hugo Films, Lola Films, Andrés Vicente Gómez. — sc. i r. Bigas Luna, d. f. José Luis Alcaine, mt. Carmen Frias. — gl. Nicola Piovani. — ul. Biel Duran, Mathilda May, Gérard Darmon, Miguel Poveda, Abel Folk, Laura Mana, Genis Sanchez. — 88 minuta. — distr. Kinematografi Osijek.

I tako se Bigas Luna, u općoj nestašici autorskog filma promaknut čak u istaknutu mediteransku redateljsku zvijezdu, još prije nekoliko godina odlučio prihvatiti jednog tako općeg mjesta europskog filma kao što je nostalgična vinjeta s dječje točke gledišta.

Valja dodati, *Grudi i mjesec* ne pripadaju onoj skupini filmova koji se tim gledištem služe da bi neke teške, dorasle probleme prikazali lepršavije, ironičnije, s nekakvim maloprinčevskim čuđenjem u svijetu. Luna, banalan kakav jest, toga se dohvatio jednostavno zato što je to šarmantno.

I jest, zapravo: od glavnog malodobnog junaka koji revoltiran što ga majka ne želi dojiti traži neku nježnu žensku grud samo za sebe, preko nešto starijeg derana koji se objektu žudnje udvara cjelonoćnim pjevanjem flamenco-naricaljki, do supružnika koji zarađuje za život prdeći u cirkusu, a naravno i sam objekt — Mathilda May i njezine sise, ovdje su dopadljivi, razbibrižni i šarmantni.

Još je više takav otac malog dječaka, profesor tjelesnog s držanjem rimskog centuriona, koji filmu osigurava živopisan početak i kraj tjerajući mlade mužjake da se bave lokalnim sportom: građenjem ljudske piramide gdje jedni drugima stoje na ramenima.

Samo ako na početku suviše zaintrigira gledatelja, Luna može iznevjeriti i ugnjaviti, jer njegovi vicevi zapravo nemaju baš nikakvu poantu, a za volju dobrog starog melodramskog mentaliteta i ovdje ćemo naći jedan nepotreban leš.

U svakom slučaju, radi se o filmu o kojem je zbilja teško bilo što reći doli ga prepričati: ako bi se na *Zlatna muda* još i moglo računati kao na ambicioznu, kičastu, satiričnu varijantu priče o građaninu Kaneu, u *Grudima i mjesecu* je Bigas zaista toliko opušten da ne nudi ništa osim nepovezanih dosjetki te iskonskog šarma kuhanog karfiola i golog ženskog tijela.

Uostalom, karijeru je nastavio mekim pornićem snimljenim u Italiji, koji se zvao *Bambola* i u sedamdeset posto trajanja prikazivao kopulaciju (stalno istih likova — za razliku od običnih pornića). Kad se čovjek samo sjeti da je ovo bio novi Almodovar i čuvar svete vatre eurpskoga filma.

Josip Visković

KRALJ PORNIĆA / BOOGIE NIGHTS

SAD, 1997. — pr. New Line Cinema, Ghoulardi Film Company, Lloyd Levin, John Lyons, Paul Thomas Anderson, Joanne Sellar, kpr. Daniel Lupi, izv. pr. Lawrence Gordon. — sc. i r. Paul Thomas Anderson, d. f. Robert Elswit, mt. Dylan Tichenor. — gl. Michael Penn, sgf. Bo Ziembicki. — ul. Don Cheadle, Heather Graham, Luis Guyman, Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman, Thomas Jane, Ricky Jay, William H. Macy, Alfred Molina, Julianne Moore, Nicole Ari Parker, John C. Reilly, Burt Reynolds, Robert Ridgely, Mark Wahlberg. — 155 minuta. — distr. UCD.

Pet godina poslije, Paul Thomas Anderson, Tarantino za drugu polovicu devedesetih, izvodi nas iz kraljevstva paklenoga šunda na teren ljudske drame. *Boogie Nights* počinju kao prpošan, zafrkantski presjek imaginarne porno-scene sedamdesetih. Zajedno s prostodušnim dječarcem (Mark Wahlberg) čija je jedina životna sposobnost sadržana u centimetraži određenog dijela tijela, upoznajemo scenu: od redatelja (Burt Reynolds) s umjetničkim težnjama smiješno nesrazmjernim smeću koje proizvodi, i njegove glavne muze (Julianne Moore) koja u pauzi između dva *on-camera* snošaja pokušava izboriti skrbništvo nad malodobnim sinom, preko ergele porno-zvijezda, svake sa svojim sitnim bizarnostima, oholostima i brigama, pa do tragikomičnog redateljeva asistenta (William H. Macy) koji teško podnosi promiskuitet svoje supruge i čije samoubojstvo na samu novu 1980. otvara novu etapu filma. Osamdesete će, naime, donijeti dekadenciju tog bezbrižnog campa. Točnje, Anderson će svakome od likova podijeliti bar jednu izrazito lošu sudbinsku kartu koja će kulminirati u slijedu vrlo mučnih, psihološki a ponekad i emotivno teških scena, u kojima će se likovi iz figura nalik na one iz polusvijeta Burtonova *Ed Wooda* pretvoriti u punokrvne osobe vrlo jasnih, i teških dvojbi i problema, a baš svaki član glumačke ekipe dati ulogu života. Promjena tona filma iz blagonaklone vedrine do usporedne drame desetka jednako važnih protagonista, pa opet natrag u prividnu ravnotežu, ružičastu sliku porno zajednice veselo okupljene oko bazena (kojoj sada poznamo i ružno naličje) postići će isti učinak bokserice u uzbudljiva i uvjerljiva mladoga glumca.

Nažalost, nijedna od individualnih drama nije dokraja razrađena i ispričana, nego su sve tek u sceni-dvije naznačene i definirane, da bi se sve skupa spojile u zajedničku poantu. Zaključak kako su porno zvijezde unatoč glamuroznom životnom stilu duboko nesretne osobe odbačene od društva i osuđene na polusvijet sebi sličnih kreatura, nije baš impozantno pametan i neočekivan bilo kome starijem od dvanaest godina.

Točnije, da bi se *Kralj pornića* doživio kao ozbiljan film, treba biti vrlo mlad, vrlo glup, i nagledan isključivo ironičnog *trasha* devedesetih u kojem su pornografija, kriminal i slične stvari jednodimenzionalno *cool* i bez ikakvih moralnih konzekvenci.

A šteta je ostaviti Andersona takvima, jer scenaristička, redateljska i glumačka perfekcija, inventivnost i razrađenost ključnih dramskih scena (koje su sve odreda čista antologija) upućuju na najsposobnijeg autora koji se pojavio u ovom dosta nesretnom, zaglupljenom i komercijaliziranom desetljeću američkog nezavisnog filma. Bez ikakve ironije.

Josip Visković

LUDI GRAD / MAD CITY

SAD, 1997. — pr. Warner Bros, Arnold Kopelson Productions, Punch Productions, Anne Kopelson, Arnold Kopelson, izv. pr. Stephen Brown, Wolfgang Glattes, Jonathan D. Krane. — sc. Tom Matthews, Eric Williams, r. Costa-Gavras, d. f. Patrick Blossier, mt. Francoise Bonnot. — gl. Thomas Newman, sgf. Catherine Hardwicke. — ul. John Travolta, Dustin Hoffman, Alan Alda, Mia Kirshner, William Atherton, Raymond J. Barry, Ted Levine, Robert Prosky, Blythe Danner. — 114 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

L*udi grad* primjer je filma koji za polazište uzima svima dobro poznatu premisu, ali se nimalo ne potrudi dodatno je učiniti intrigantnom. Žutilo u tisku odavna je zahvalna tematika filmašima,

ali rijetko kad oni uspijevaju zaobići opća mjesta. Začuđujuće je jedino što je u zamku upao i iskusni, te nekoć vrlo provokativan filmaš, Costa Gavras. On po tko zna koji put priča jednu te istu stvar. Njegovi su likovi zanimljivi samo zato što ih tumače glumačke veličine poput Dustina Hoffmana i Johna Travolte. Potonji ipak pokazuje svoju sklonost kretanju linijom manjeg otpora, pa je njegova uloga reciklirana iz sličnih likova koje je tumačio u prošlosti.

Na drugoj ravni očito je da se zapravo radi samo o nositeljima značenja, kojima Gavras barata kao šahovskim figurama. Štoviše, teško se odlučiti da li redatelja više zanima satira ili se doista radi o finoj studiji ljudske prirode. Redatelj ove dvije struje niti u jednom trenu ne uspijeva spojiti, i time dati utemeljenje cjelini. Problem je ujedno i što se u svakom trenu osjeća teška Gavrasova ruka. Očevidno potcjenjujući gledateljevu inteligenciju, on u svakom trenu nastoji nedvosmisleno ukazati na osobno gledište. Uslijed toga *Ludom gradu* fali autentičnosti i spontanosti. U ponuđenom obličju taj film više naliči na nemaštovito smišljeni politički plakat, čija monokromatičnost nikoga ne može zaintrigirati.

Mario Sablić

MALA SIRENA / THE LITTLE MERMAID

SAD, 1989. — pr. Walt Disney Productions, Howard Ashman, John Musker. — sc. Ron Clements prema priči Hansa Christiana Andersena, r. Ron Clements, John Musker, mt. John Carnochan, Mark A. Hester. — gl. Alan Menken, sgf. Maureen Donley. glasovi: Joe Alaskey, Rene Auberjonois, Christian Daniel Barnes, Jodi Benson, Hamilton Camp, Pat Carroll, Nancy Cartwright, Paddi Edwards. — 82 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Disney je oduvijek prakticirao ponovnu distribuciju svojih filmova imajući u vidu nov naraštaj djece koja postaju potencijalna publika, te neprolaznu zanimljivost svojih animiranih ostvarenja. Iako relativno novijeg datuma, ponovno prikazivanje tako je dočekala i *Mala sirena*.

Mala sirena

U podvodnom svijetu kraljuje Triton, čija se riječ sluša bez pogovora. To se ipak u potpunosti ne odnosi na njegovu kći, sirenu Ariel, koja je fascinirana svijetom ljudi. Pomalo buntovna, slobodnog mladalačkog duha, ona s prijateljem, ribicom Flaundersom, istražuje morsko dno i skuplja najrazličitije ljudske artefakte za koje joj galeb Scuttle uvijek uspije pronaći najnevjerojatniju funkciju. Jednoga se dana približi brodu i tada prvi put vidi ljude uživo, a pozornost joj privuče mladi princ Eric koji osvaja njezino srce. Kad u velikoj oluji brod strada, Ariel spašava princa Erica koji se poslije može sjetiti jedino njezina glasa u koji se zaljubljuje. Kad Triton saznaje za Arielinu avanturu zabranjuje joj svaki kontakt s ljudskim svijetom, a Ariel jedini izlaz nalazi u ugovoru s morskom vješticom Ursullom. Ona će joj dati ljudsko obličje na rok od tri dana u koja je princ mora poljubiti inače će Ariel pripasti njoj. No, problem je što je Alriel u zamjenu za ljudsko obličje morala dati svoj glas...

Temeljena na priči Hansa Christiana Andersena o sireni koja se zaljubljuje u čovjeka, *Mala sirena* prilično je slobodna adaptacija, a diznijevci su kao i obično nadodali mnoštvo sporednih likova. Upravo oni daju onu posebnost filmu koji bi, da su u pitanju samo osnovni likovi iz priče, bio samo vrhunska animirana bajka. Ovako, s nadasve zanimljivim 'epizodistima' koji su zaduženi i za najveću dozu humora, film dobiva onaj šarm koji nedostaje ostvarenjima ostalih filmskih studija. Uz dobar scenarij, također su izvrsne i pjesme, pogotovo Oscarom nagrađena *Under the Sea* i *Kiss the Girl*. Iako mu možda nedostaje duha starijih Disneyjevih ostvarenja, *Mala sirena* nedvojbeno je vrhunski Disneyjev proizvod.

Sanjin Petrović

MIMIC

SAD, 1997. — pr. Dimension Films, Bob Weinstein, B. J. Rack, Ole Bornedal, kpr. Cary Granat, Richard Potter, Andrew Rona, Scott Shiffman, Michael Zoumas, izv. pr. Michael Phillips. — sc. Matthew Robbins, Guillermo del Toro, r. Guillermo del Toro, d. f. Dan Laustsen, mt. Patrick Lussier. — gl. Marco Beltrami, sgf. Carol Spier. — ul. Mira Sorvino, Jeremy Northam, Alexander Goodwin, Giancarlo Giannini, Charles Dutton, Josh Brolin, Alix Koromzay, F. Murray Abraham, James Costa. — 105 minuta. — distr. UCD.

Najljepše što se može reći o američkom prvijencu Meksikanca Guillerma Del Torra jest da je bolji od onog drugog filma o monstrumu iz njujorškog podzemlja.

Mimic nema budžet koji bi dopustio rušenje Chrysler Buildinga i gnijezdo čudovišta u Madison Square Gardenu, ali je to scenaristima samo pomoglo da im neke stvari padnu na pamet, što s potpuno bezidejnim dvojcem Emmerich/Devlin ovoga puta nije bio slučaj.

Samu prisutnost nekih ideja ne valja, naravno pomiješati s inventivnošću. *Mimic* je klišeizirani B-filmić, horor o još jednom u biti humanom eksperimentu koji je pošao krivo i rezultirao žoharima-ljudima. Kao takav, uključuje sva uobičajena ograničenja B-filma, pa čak i neka dodatna: primjerice, unatoč učešću CGI tehnologije njegova čudovišta djeluju kao ljudi u smiješnim kostimima, a ni jedan suviše simpatičan i središnji lik ne može poginuti (iako biva doveden u smrtonosnu situaciju i često posve neobrazloženo izbavljen iz nje). Film iz prosjeka dižu pokoja zgodna replika simpatičnih epizodista (osim što nikako da ih pojedu žohari, glavnima je zabranjena i bilo kakva emocija osim zabrinutosti i heorizma), pojava Mire Sorvino, te nesuspregnuta gotička atmosfera, dinamična kamera i montažno divljanje Guilerma Del Tor-

Mimic

ra. Vrijednost prvoga, nažalost, uviđamo tek nekoliko meseci poslije (u usporedbi s bezličnim likovima iz *Godzille)*, pojavljivanje jedne od najboljih današnjih mladih glumica samo pojačava dojam kako je druženje s Tarantinom pogubno utjecalo na njezin izbor projekata (sjetimo se i *Elitnih ubojica*), a Del Torro ostaje tek još jedan Rodriguez s većim afinitetom za ekstravagantne setove. Još jedan redatelj ogromne vizualne i zanatske mašte, kojom se služi u sasvim beznačajne svrhe i ne daje baš nikakav razlog da se obrati pozornost na nastavak njegove karijere.

Josip Visković

NA RUBU DIVLJINE / THE EDGE

SAD, 1997. — pr. Twentieth Century Fox, Art Linson, izv. pr. Lloyd Phillips. — sc. David Mamet, r. Lee Tamahori, d. f. Donald M. McAlpine, mt. Neil Travis. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Wolf Kroeger. — ul. Anthony Hopkins, Alec Baldwin, Elle Macpherson, Harold Perrineau, L. Q. Jones, Kathleen Wilhoite, David Lindstedt. — 117 minuta. — distr. Continental film.

Film *The Edge* (odličan, asocijativno nabijen naslovni pojam limitiran je prijevodom) ima potencijal remek-djela i možda je preoštar sud nekih kritičara rezultat upravo takvih — iznevjerenih — očekivanja. Radi se o ipak zanimjivu filmu poteklom iz radionice američkog dramatičara i sineasta Davida Mameta; zbog čega je pak uprizorenje njegova predloška povjereno novozelandskom redatelju Leeju Tamahoriju, autoru razvikane naturalističke melodrame *Bili jednom ratnici*, znaju samo producenti. Jer, David Mamet pisac je izrazito urbanog, profinjenog senzibiliteta, koji ostaje intaktan i »na rubu divljine«, kamo je radnja smještena. Lee Tamahori, naprotiv, redatelj je bazične konstrukcije i grubih poteza, solidan u trenucima akcije, no bez osjećaja za suptilne nijanse i ritam Mametova teksta.

Osnovna priča je ljubavni trokut, no njezina je realizacija pomalo neobična. Žena, naime, gotovo da i ne postoji tjelesno (vidimo je tek na početku i na kraju filma u zamamnom obličju topmodela Elle MacPherson) — ona je fiktivni »mračni predmet želja«, *spiritus movens* zbivanja, nedostižan ideal koji osmišljava egzistencijalne dvojbe i moralne nedoumice junaka. A oni su po svemu antipodi — karakterno, intelektualno i po debljini bankovnih računa, predstavljeni kao rezignirani bogataš — intalektualac besprijekornih manira (Bože, kako se ti stranjski lovaši razlikuju od domaćih) i *yappjevski* fotograf — kozer. Izvrsno sučeljeni već i glumačko — fizički (još jedna odlična uloga Anthonyja Hopkinsa i funkcionalna Aleca Baldwina), postavljeni u okružje divlje prirode, oni razvijaju opasnu međuigru mačke i miša, lovca i lovine, u kojoj se do kraja ne zna tko je što(tko). Na samom rubu — pameti, civilizacije, živaca — pobjednik je ipak poznat, no pobjeda je gora. »Why is the rabbit unafraid?«, ključna je filmska pitalica. »Because, he is smarter than a panther«, glasi odgovor. Svijet u kojem um caruje? Da, film *The Edge* ima notu nadrealnog.

Jasminka Piršić

Na rubu divljine

Opasna šifra

OPASNA ŠIFRA / MERCURY RISING

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer, Karen Kehela, kpr. Paul Neesan, Maureen Peyrot, izv. pr. Joseph Singer, Ric Kidney. — sc. Lawrence Konner, Mark Rosenthal prema romanu »Simple Simon« Ryne Douglas Pearson, r. Harold Becker, d. f. Michael Seresin, mt. Peter Honess. — gl. John Barry, Carter Burwell, sgf. Patrizia von Brandenstein. — ul. Bruce Willis, Alec Baldwin, Miko Hughes, Chi McBride, Kim Dickens, Robert Stanton, Bodhi Elfman, Carrie Preston. — 108 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Filmovi kao što je *Opasna šifra* prava su meta za sve napade intelektualnih, lijevih, desnih i ostalih krugova koji preziru Hollywood, industriju zabave, SAD, Zapad, kapitalizam, demokraciju (neo/post) kolonijalizam i sve ostalo što se u takvu priču može utrpati. Anamneza je slučaja jednostavna: u režiji nema nadahnuća, u scenariju nema mozga, u glumi ima svega i svačega, a ambicija ima skoro isključivo na krivim mjestima; u krivo vrijeme i na krivi način. Zato ćemo se suzdržati i od komentara na račun dvojca Willis-Baldwin, jer nije meso krivo ako je punjena paprika zagorena i presoljena (ali je krivo ako je tvrdo i žilavo).

No, šalu i zlobu nastranu, i ovakav kakav jest ovaj je film na višoj profesionalnoj razini od mnogih naslova s hrvatskoga kino repertoara. Većina je Beckerovih suradnika zapravo pristojno obavila svoj dio posla, u pojedinim scenama kao da uočavamo i pokoji tračak kreativnosti i maštovitosti, a ni korištenje autističnog djeteta nije prešlo u neukus. Sve su to međutim beznačajna zapažanja dokonog recenzenta: na *Opasnu šifru* jednostavno ne valja gubiti vrijeme.

Nikica Gilić

Pakleni udar

PAKLENI UDAR / KNOCK OFF

SAD, 1998. — pr. TriStar Pictures, Film Workshop, Nansun Shi, kpr. Raymond Fung. — sc. Steven E. De Souza, r. Tsui Hark, d. f. Arthur Wong, mt. Annellie Samuel. — gl. Ron Mael, Russell Mael. — ul. Jean-Claude Van Damme, Rob Schneider, Lela Rochon, Michael Wong, Paul Sorvino, Carman Lee, Glen Chin, Jeff Wolfe. — 90 minuta. — distr. BLITZ.

Utrka rikšama hongkonškim ulicama s početka filma odaje temeljne odrednice Tsui Harkova akcijskog filmskog opredjeljenja, a doda li se njoj glumačko ime Jean Claude Van Dammea, onda praktički od prve scene nema ni narativnih ni strukturalnih nejasnoća. Štoviše, taj tip strukture, ako se takav tretman scenoslijeda tako može nazvati, potpuno je progutao priču i to do te mjere da se u gotovo svim akcijama ne zna i ne razabire tko je neprijatelj, a tko nije, i u čijim su rukama na crnom tržištu mikrobombe u čiju je prodaju upleten Marcus Ray. Čak je u većem dijelu filma nepoznato na čijoj je strani Marcus, a sve zbog toga što je riječ o vizualnoj akciji strelovite brzine. Kinoplatnom tako neprestance netko nekoga juri, a da se njegovo lice dobro ne vidi. Stalno se netko s nekim sukobljava i tuče, polupana stakla pršte posvuda uokolo, a razbijenih automobila, prosutih namirnica i sličnih demoliranih rekvizita ima napretek (svemu treba dodati i krivotvorene proizvode od traperica do »puma« tenisica). Glavni junak Marcus je, naravno, neprestance u nevolji, stalno nekoga progoni, ili biva progonjen, a identitet progonitelja i smisao progona čak i na kraju filma ostaje narativno, pa i vizualno, nejasan unatoč razotkrivanju razorne moći mikročip bombi. Završni dio procesa integracije Hong Konga s Kinom, pak, kao povijesni i pozadinski dio priče ovog akcijskog filma u cjelokupnom vizualnom kaosu uopće ne dolazi do izražaja i ne vidi se.

Jasna Posarić

PALMETTO

SAD, 1998. — pr. Castle Rock Entertainment, Columbia Pictures Corporation, Rialto Film, Matthias Wendlandt, izv. pr. byAl Corley, Eugene Musso, Bart Rosenblatt. — sc. E. Max Frye prema romanu Jamesa Hadleya Chasea, r. Volker Schlöndorff, d. f. Thomas Kloss, mt. Peter Przygodda. — gl. Klaus Doldinger, sgf. Claire Jenora Bowin. — ul. Woody Harrelson, Elisabeth Shue, Gina Gershon, Rolf Hoppe, Michael Rapaport, Chloë Sevigny, Tom Wright, Laird Stuart, Marc Macaulay. — 114 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Volkera Schlöndorfa filmofili i danas pamte poglavito po *Limenom bubnju*. No, filmaš iz naraštaja Novog njemačkog filma, i danas tu i tamo uspije snimiti zanimljivo djelo. *Palmetto* intrigira isključivo zbog svojeg scenarija, koji se oslanja na tradiciju *film-noire*. To nimalo ne čudi jer se radi o obradi romana glasovitog spisatelja Jamesa Hadleya Chasea. No, Schlöndorf se nikako ne uspijeva odlučiti želi li snimiti punokrvni *noire*, ili mu je draže transponirati žanr na višu razinu. Na putu prema *noireu* priječi ga isuviše izglačana produkcija, a pokušaj modernizacije ipak djeluje ponajviše parodično. Tako Schlöndorf u cijelom filmu korača tankom linijom, nerijetko dovodeći publiku u zabludu glede utemeljenja cjeline. Želeći istodobno biti erotičnim, napetim i farsičnim, Schlöndorfov uradak ostavlja slabašan, nedorečen dojam. Štoviše, glavni likovi tek su skicirani, zanimljivi ponajviše zbog svoje nespretnosti ili ograničenosti, a pozornost privlače isključivo zbog povremeno izvrsnih dijaloga.

I nakon *Palmetta* Volker Schlöndorf nastavlja lutati u potrazi za projektom koji bi podsjetio na dane njegove autorske slave. Šteta je jedino što su se u *Palmettu* uspjeli kompromitirati vrlo dobri glumci poput Woody Harrelsona, Elizabeth Shue i Gine Gershon. Nedvojbeno bi ovaj prijedložak u rukama autora s manjim egom djelovao mnogo bolje.

Mario Sablić

PHOENIX

SAD, 1998. — pr. Lakeshore Entertainment, Tracie Graham-Rice, Victoria Nevinny, kpr. Andre Lamal, Ray Liotta, Candace Veach, izv. pr. Michael Mendelsohn, Tom Rosenberg, Sigurjon Sighvatsson, Ted Tannenbaum. — sc. Eddie Richey, r. Danny Cannon, d. f. James L. Carter, mt. Zach Staenberg. — gl. Graeme Revell, sgf. Charles Breen. — ul. Ray Liotta, Anthony LaPaglia, Daniel Baldwin, Jeremy Piven, Anjelica Huston, Royce D. Applegate, Xander Berkeley. — 107 minuta. — distr. BLITZ.

Danny Cannon, britanski filmaš mlađega naraštaja, svojim prethodnim filmovima pobudio je pozornost, ali se nije predstavio kao autor koji se može izdići iznad vizualnog stilizma, tako tipičnog za sve redatelje njegove generacije. Nakon obećavajućih *Mladih Amerikanaca*, Cannon se upustio u novoholivudsku avanturu pod naslovom *Judge Dredd*. Dakako, spektakularna produkcija posve ga je slomila, te taj film nije dao naslutiti njegove stvarne mogućnosti. Srećom, Cannon je snimio *Phoeinx*, izvrstan *neo noire* triler, koji svojom ugođajnošću podsjeća na najbolje takve filmove pedesetih godina. Dakako, posao mu je uvelike olakšala

Phoenix

činjenica da je film temeljen na tekstu jednog od ponajboljih pisaca tvrdokuhane proze, Jimu Thompsonu. Osim toga na raspolaganju mu je bila i prvoklasna glumačka ekipa, na čelu s Anthony LaPagliom i Rayom Liottom.

Filmofilske čistunce će nedvojbeno zasmetati Cannonov likovni prosede, te će ovo djelce smjesta odbaciti kao novu triler besmislicu namijenjenu isključivo post MTV naraštaju. No, temeljna vrijednost filma nije njegova stilizirana vizualizacija, nego izvrsna profiliranost likova. Oni su odreda osobe koje se vladaju shodno zakonitostima koje su si sami nametnuli, a koje nerijetko nemaju nikakve veze s društveno prihvatljivim normama ponašanja. Cannon se, kao i Thompson, minuciozno bavi sivim zonama života, tamo gdje se dobro i zlo pretapaju i više se jasno ne vidi granica između tih dviju oprečnih kategorija. *Phoenix* čini privlačnim pomisao da se čak i takve osobe, koje u filmu zatječemo, ponašaju prema vlastitim, nerijetko vrlo strogim moralnim načelima.

Phoenix je film o gubitnicima, kao što to svaki pravi *noire* i mora biti. Njegovo premijerno prikazivanje tijekom ljeta prava je nepravda, pa ga filmofili nikako ne bi trebali zaobići kad se pojavi na policama videoteka.

Mario Sablić

PLAVUŠA / THE REAL BLONDE

SAD, 1997. — pr. Paramount Pictures, Lakeshore Entertainment, Marcus Viscidi, Tom Rosenberg, kpr. Meredith Zamsky, izv. pr. Sigurjon Sighvatsson, Ted Tannenbaum, Terry Mckay. — sc. i r. Tom DiCillo, d. f. Frank Prinzi, mt. Camilla Toniolo, Keiko Deguchi. — gl. Jim Farmer, sgf. Christopher Nowak. — ul. Matthew Modine, Catherine Keener, Daryl Hannah, Maxwell Caulfield, Elizabeth Berkley, Marlo Thomas, Bridgette Wilson, Buck Henry. — 105 minuta. — distr. Blitz.

Tom Di Cillo je šarmer. Povremeno. Niskobudžetni filmovi koje radi po svemu su nalik na lepršavi, romantični, komični dio holivudske produkcije, osim što sve što je u Meg Ryan filmovima lažno, stereotipno, prenapuhano i konfekcijski, mijenja u istinito, osobno, minimalistično i životno. S ambicioznijom temom, pak, kao što je to u komediji o sredovječnoj sterilnosti *Kutija mjesečine*, neće biti ništa manje ljigav nego što bi to bio neki veliki igrač s A-liste.

Plavuša

S beznačajnom, no neodoljivom temom, kao što je to u komediji o snimanju niskobudžetnog filma *Život u zaboravu*, bit će smiješan, kaotičan, i... smiješan.

Plavuša bira lakšu rutu i preuzima model posljednjih godina bezbrojnih filmova u kojima dvadeset-i-nešto godišnjaci sjede na kauču i pričaju o seksu, ljubavi, prijateljstvu, novcu, životu i svojim omiljenim TV serijama, s tim da su junaci nešto stariji i ogorčeniji, fore duhovitije, a setinzi njujorški pa sve zajedno više vuče k filmovima Woody Allena.

I dok u situacijama poput one u kojoj se cijeli restoran postupno uključuje u raspravu glavnih likova o *Pianu* Jane Campion, ili poniženjima koje protagonist, nadaren no neuspješan glumac, doživljava na snimanju Madonnina spota okružen desecima nabildanih muških modela, otkrivaju u Di Cillu autora sposobnog za domete Woodyjevih laganih komedija. No, »ozbiljni« problemi koji se u filmu javljaju nedovoljno su poantirani, jasni, bitni, suviše je već viđenog i neinspirativno ispričanog da bi se mogla uspostaviti sveobuhvatna ravnoteža i jedinstvenost *Manhattana* ili *Hannah i njezine sestre*, koji svakako služe kao uzor. Ili, kad smo već kod toga, da bi Di Cillo imao na što ponosno pokazati kada se usuđuje pljuckati po *Pianu*.

Ako je Di Cillu glavni cilj zazvati trijumf iskrenosti i umjetnosti nad svijetom soap-opera i fotomodela, nek mu bude. Njegov film, o običnim, toplim i talentiranim ljudima koji se frustriraju manikirajući nokte lažnih plavuša, trivijalan kakav jest, još uvijek je ljepši, šarmantniji i bolji od devedeset pet posto ovogodišnjeg repertoara.

Josip Visković

PLEME KRIPPENDORFA / KRIPPENDORF'S TRIBE

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Larry Brezner, izv. pr. Ross Canter, Whitney Green. — sc. Charlie Peters prema romanu Franka Parkina, r. Todd Holland, d. f. Dean Cundey, mt. Jon Poll. — gl. Bruce Broughton, sgf. Scott Chambliss. — ul. Richard Dreyfuss, Jenna Elfman, Natasha Lyonne, Gregory Smith, Carl Michael Lindner, Stephen Root, Elaine Stritch, Tom Poston, David Ogden Stiers, Lily Tomlin. — 94 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

PREDSJEDNIČKE LAŽI / WAG THE DOG

SAD, 1997. — pr. New Line Cinema, Tribeca, Baltimore Pictures, Punch, Jane Rosenthal, Robert De Niro, Barry Levinson, kpr. Eric McLeod, izv. pr. Michael De Luca, Claire Rudnick Polstein, Ezra Swerdlow. — sc. Hilary Henkin, David Mamet prema knjizi »American Hero« Larryja Beinharta, r. Barry Levinson, d. f. Robert Richardson, mt. Stu Linder. — gl. Mark Knopfler, sgf. Wynn Thomas. — ul. Dustin Hoffman, Robert De Niro, Anne Heche, Denis Leary, Willie Nelson, Andrea Martin, Kirsten Dunst, William H. Macy, John Michael Higgins. — 97 minuta. — distr. UCD.

Zadatak iz predsjedničkog ureda dobio je Conrad Brean — čovjek koji rješava sve probleme, a njemu pomaže producent Stanley Motss čiji moto glasi: »Ako imaš problem, riješi ga. To je produkcija«. Upravo u toj kratkoj izjavi »To je produkcija« krije se način na koji je strukturirana naracija komedije *Wag the Dog*, temeljena na neprestanom izvrtanju dijaloga i priče, te traganju za

Predsjedničke laži

njezinim novim motivima neovisno o tome imaju li oni veze s prijašnjima. Početni motiv vezan je za američkog predsjednika koji je u Kini, dok ga Amerikanci jedanaest dana prije izbora optužuju za preljub, a potom se motiv neprestance narativno-vizualno varira s ciljem da se s njega skrene pozornost. Vizualnu najavu ove scenarističke igre čini scena s početka filma u kojoj kamera neprestano kruži oko glavnih junaka i to mijenjajući smjer kretanja s lijeva nadesno i obrnuto, ili potpuno ih zaokružujući. Scene su nanizane poput pričalački rasplinutih dijelova u čijem filmskom vremenu ima mjesta za nova domišljanja. Stvarajući onakvu priču kakva je prema slobodnim procjenama Breana i Motssa u pojedinom trenutku potrebna američkoj javnosti, Levinson je konstruirao filmsku varku uspjevši stopostotno skrenuti pozornost s uvodnog motiva. Time je potpuno relativizirao pojam filmske uvjerljivosti, odnosno, kako je rekao sam Motss, učinio je varku stopostotno uvjerljivom. Ako se tome doda činjenica da na kraju filma gledatelj uistinu povjeruje da komedija zapravo govori o samim načinima produkcije filmova i o ulozi producenata u njihovoj proizvodnji (naravno, u američkom smislu), onda film zaslužuje priznanje unatoč činjenici da neki njegovi dijelovi ostavljaju dojam pretjerane usporenosti i razvučenosti.

Jasna Posarić

PRELJUBNICA / THE WINGS OF THE DOVE

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. Miramax Films, Renaissance Films, Stephen Evans, David Parfitt, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Paul Feldsher.

Preljubnica

— sc. Hossein Amini prema romanu Henryja Jamesa, r. Iain Softley, d. f. Eduardo Serra, mt. Tariq Anwar. — gl. Edward Shearmur, sgf. John Beard. — ul. Helena Bonham Carter, Linus Roache, Alison Elliott, Elizabeth McGovern, Michael Gambon, Alex Jennings, Charlotte Rampling. — 101 minuta. — distr. UCD.

Kate Croy (Carter) siromašna je djevojka sa slabašnim društvenim uporištem. Majka joj je umrla, a otac (Gambon) se propio. No, nju pod okrilje uzima bogata tetka Maude (Rampling) želeći je uvesti u visoko društvo. Njezine su namjere da Kate dobro i bogato uda, a ta čast najvjerojatnije bi trebala pripasti Lordu Marku (Jennings). No, Kate je zaljubljena u običnog novinara Martona Denshera (Roache). Kad Maude sazna za tu ljubav, zaprijeti joj da će njezinu ocu prestati isplaćivati tjednu naknadu, te Kate prividno prekida kontakt s Martonom. U međuvremenu Kate upoznaje američku bogatašicu Millie Theale (Elliot), za koju saznaje da boluje od smrtonosne bolesti, te da je došla vidjeti Europu prije smrti. Kad na jednom domjenku Millie vidi Martona zadivljena je njime, a Kate ga predstavlja kao obiteljskog prijatelja. Njih dvije se sve više zbližavaju i odlaze zajedno u Veneciju, kamo pozivaju i Martona.

Redatelj Iain Softley, čiji su prijašnja ostvarenja bili relativno neobavezni *Backbeat* i *Hakeri*, ovoga puta je pokazao velike ambicije ekranizacijom djela Henryja Jamesa. Iako je do tada pokazao velike potencijale, a i *Preljubnici* imaju svoje trenutke, krajnji rezultat ipak nije zadovoljavajući. Kompleksnu priču o ženi koja svog dragog namješta umirućoj prijateljici kako bi na kraju dobila njezino nasljedstvo, Shoftley je prikazao prilično nesigurno. Kate je prikazana pozitivnije nego u knjizi, a nismo sigurni u početku čini li to ona iz sažaljenja, prijateljstva ili iz koristi. Lik Martona, pak izgleda kao da ga je netko tamo slučajno ubacio, pa ni sam nije siguran što mu je činiti, te je njegova odluka prilično zamagljena. Glumačke su interpretacije ipak sasvim solidne, pogotovo Allison Elliot koje se sjećamo iz *Spitfire grilla*, a i Helena Bonham Carter nije bezrazložno dobila nominaciju za Oscara. Uz to, Shoftley je filmu dao i specifično ozračje, pogotovo u Veneciji, no cjelokupan je dojam da je film poprilično anemičan, te konačno pomalo dosadan i nedorečen.

Sanjin Petrović

SJENA SUMNJE / SHADOW OF DOUBT

SAD, 1998. — pr. Largo Entertainment, Adam Kline. — sc. Myra Byanka, r. Randal Kleiser. — gl. Joel Goldsmith, sgf. Curtis A. Schnell. — ul. Melanie Griffith, Tom Berenger, Kimberley Kates, Huey Lewis, James Morrison, Lisa Pelikan, John Ritter, Craig Sheffer. — distr. BLITZ.

Sjena sumnje

SKORO SAVRŠENI ZLOČIN / GETTING AWAY WITH MURDER

SAD, 1996, — pr. Savoy Pictures, Penny Marshall, Frank Price, izv. pr. Elliot Abbott, Frederic W. Brost. — sc. i r. Harvey Miller, d. f. Frank Tidy, mt. Richard Nord. — gl. John Debney, sgf. John Jay Moore. — ul. Dan Aykroyd, Lily Tomlin, Jack Lemmon, Bonnie Hunt, Brian Kerwin, Jerry Adler, Andy Romano, Robert Fields, J. C. Quinn. — 91 minuta. — distr. UCD.

SMRTONOSNA BITKA 2 / MORTAL KOMBAT: ANNIHILATION

SAD, 1997. — pr. New Line Cinema, Threshold Entertainment, Lawrence Kasanoff, kpr. Kevin Reidy, izv. pr. Alison Savitch, Carla Fry, Brian Witten. — sc. Brent V. Friedman, Bryce Zabel, r. John R. Leonetti, d. f. Matthew F. Leonetti, mt. Peck Prior. — gl. George S. Clinton, sgf. Charles Wood. — ul. Robin Shou, Talisa Soto, Brian Thompson, Sandra Hess, Lynn Red Williams, Irina Pantaeva, James Remar. — 91 minuta. — distr. UCD.

Oni koji su vidjeli *Smrtonosnu bitku* tvrde kako je riječ o relativno zabavnom i vizualno uzbudljivu djelu. Osim zaluđenosti najmlađeg naraštaja videoigrama, iz kojih podrijetlo vuče i *Smrtonosna bitka*, valjda je i sofisticiranost

Smrtonosna bitka 2

redatelja Paula Andersona bila razlogom popriličnog komercijalnog uspjeha filma. Iz njega je proizašao nastavak s podnaslovom *Uništenje* kojem je, pak, mnogo teže pripisati koju pohvalnu atribuciju.

Ako vas zanima sadržaj onda znajte da već u prvim minutama filma neki zakrabuljeni divljak iz drugog svijeta mudro zbori kako je »Bog stvorio svijet u šest dana, a da će ga on u isto toliko dana uništiti, kako bi čovječanstvo sedmi dan počivalo u miru«. Benetton ekipi, predvođenoj mudrim plavokosim čarobnjakom i kosookim majstorom borilačkih vještina, ne preostaje drugo nego da u šest dana pokušaju spasiti čovječanstvo. Kako? — to nije posve jasno ni njima, a još manje gledatelju, no najveći dio filmskog vremena ipak je potrošeno na kung-fu okršaje junaka planeta Zemlje s maštovito dizajniranim kreaturama iz Vanjskog svijeta. Sve to vrijeme iz zvučnika svom snagom trešti *techno* koji bi valjda trebao nadomjestiti nemaštovitu koreografiju borbi i stvoriti kod gledatelja privid brzine, kako udaraca, tako i samog filma. Ništa od toga. Rezultat je tragikomična audiovizuelna kakofonija tijekom koje mlađi gledatelji vjerojatno vape za *joystickom*, oni nešto stariji za FF-gumbićem s videodaljinca, a oni preko trideset, bježe iz kina glavom bez obzira.

Igor Tomljanović

SPICE WORLD

Velika Britanija, 1997. — pr. The Spice Girls, PolyGram Filmed Entertainment, Icon Entertainment International, Fragile Films, Brackmount Films, Uri Fruchtmann, Barnaby Thompson, kpr. Peter McAleese, izv. pr. Simon Fuller. — sc. Kim Fuller, r. Bob Spiers, d. f. Clive Tickner, mt. Andrea MacArthur. — gl. Paul Hardcastle, sgf. Grenville Horner. — ul. Victoria Damas, Emma Bunton, Melanie Chisholm, Geri Halliwell, Melanie Brown, Richard E. Grant, Alan Cumming, George Wendt, Claire Rushbrook. — 92 minute. — distr. UCD.

Kao prvo moram priznati kako spadam u onu skupinu ljudi koji nikako ne razumiju fenomen ultra popularnih Spice Girls (za razliku od moje dvanaestogodišnje nećakinje koja je idealan primatelj njihovih poruka o *girl power* stvarima). Pet neuglednih djevojaka,

Spice World

prenapadno i kičasto odjevenih s pop pjesmuljcima koji su katkad čak i slušljivi, uspjele su oboriti čak i neke rekorde legendarnih Beatlesa. Ubrzo su djevojke shvatile da je došlo vrijeme i za vlastiti film (po uzoru na već spomenutu četvorku i njihov izvrstan rock'n'roll film *A Hard Day's Night*) koji bi trebao biti idealna forma plasiranja njihovih dubokoumnih poruka. Spice Girls su se u devedestima nametnule svijetu kao najveći britanski izvozni proizvod (jedinu priliku da ih nadmaši ima plava tabletica Viagra), pa je snimanje filma s njima u glavnim ulogama bio logičan nastavak uspješne karijere. Redateljskog posla se prihvatio Bob Spiers poznat kao redatelj kultne britanske serije *Pa to je fantastično*, a uloge u filmu prihvatili su Richard E. Grant, Bob Hoskins, Roger Moore i mnogi drugi ugledni britanski glumci.

Film prati tjedan dana priprema ove popularne skupine za prvi nastup u Royal Albert Hallu. Film prati nihove pripreme, kamera ulazi s djevojkama iza kulisa bilježeći njihove razgovore, svađe i sl. No, da film ne bi bio samo reklama za Spicice postoji i blesavi zaplet iza kojeg stoji negativac Roger Moore.

Redatelj Spiers se ovim projektom zbilja daleko odmaknuo od pozicije koju je imao zahvaljujući uspjehu serije *Pa to je fantastično* — u ovome filmu zapravo nema ničega osim djevojaka iz naslova. Loš scenarij i začuđujuće troma režija rezultirali su proizvodom koji je namijenjen isključivo fanatičnim poklonicima spomenute skupine. Tri solidne fore nažalost nisu dovoljne da bi film od devedesetak minuta trajanja učinile gledljivim, a ako tome pribrojite i iritantne nastupe glavnih »glumica« onda vam je jasno kakav vas film očekuje.

Denis Vukoja

ŠEST DANA, SEDAM NOĆI / SIX DAYS SEVEN NIGHTS

SAD, 1998. — pr. Caravan Pictures, Hollywood Pictures, Northern Lights Entertainment, Touchstone Pictures, Roger Birnbaum, Ivan Reitman, kpr. Sheldon Kahn, Gordon Webb, izv. pr. Julie Bergman Sender, Daniel Goldberg, Joe Medjuck. — sc. Michael Browning, r. Ivan Reitman, d. f. Michael Chapman, mt. Wendy Greene Bricmont, Sheldon Kahn. — gl. Randy Edelman, sgf. Michael Riva. — ul. Harrison Ford, Anne Heche, David Schwimmer, Jacqueline Obradors, Temuera Morrison, Allison Janney, Douglas Weston, Cliff Curtis, Danny Trejo. — 101 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Premda Harrison Ford i Anne Heche tvore dopadljiv glumački duet, film Ivana Reitmana ostavlja tek dvojben dojam. Iskonstruiran na krhkim temeljima scenarija Michaela Browninga, taj uradak budi osjećaj već viđenog. Ne samo da je čitav zaplet utemeljen na jednostavnoj premisi o suprotnostima koje se privlače, nego se čini kako je u biti riječ o filmskom mozaiku sastavljenom od raznovrsnih, ponekad donekle zabavnih kamenčića, koji su bili sastavnicama nekih drugih filmova. Scenarist je toliko bio zabavljen prikupljanjem tuđih zamisli (što se danas, ponekad posve neprimjereno, proziva odavanjem *hommagea*), da je smetnuo s uma kako bi bilo zgodno likovima dopustiti da povremeno i prozbore koju inteligentnu. Takvo što se rijetko zgodi u Reitmanovu djelcu, a ponajviše iznenađuje kako spomenuti filmaš, nekad poznat po svojem osjećaju za komiku, teško uspijeva skrpati i koju zabavniju sekvencu. On je očito daleko od nekadašnje forme, kada je i iz posve nesuvislih scenarija uspijevao izvući maksimum i realizirati urnebesno smiješna djela.

Šest dana, sedam noći zato nije impresivno djelo, premda je imalo sve potrebne elemente (izuzev scenarija) da postane filmski hit. Ovako će njegovih stotinjak minuta zadovoljiti gledatelje koji ne propuštaju filmove u kojima se pojavljuje općesimpatični Harrison. Ipak, ovom prigodom čak ni njegov šarm ne poboljšava slabašan dojam.

Mario Sablić

Vrisak 2

VRISAK 2 / SCREAM 2

SAD, 1997. — pr. Dimension Films, Konrad Pictures, Craven/Maddalena Pictures, Cathy Konrad, Marianne Maddalena, kpr. Daniel Lupi, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Kevin Williamson. — sc. Kevin Williamson, r. Wes Craven, d. f. Peter Deming, mt. Patrick Lussier. — gl. Marco Beltrami, sgf. Bob Ziembicki. — ul. David Arquette, Neve Campbell, Courtney Cox, Sarah Michelle Gellar, Jamie Kennedy, Laurie Metcalf, Elise Neal, Jerry O'Connell. — 120 minuta. — distr. UCD.

Dvije godine nakon niza stravičnih ubojstava i još stravičnjeg pokolja u gradu Woodsburiju dvoje preživjelih se nalazi na koledžu Winsor. Sidney ima novog dečka i nove prijateljice, a *video freak* Randy studira režiju. U kinima je trenutačno veliki hit film *Stab* snimljen prema istinitim događajima opisanima u knjizi novinarke Gale. Dewey zbog posljedica ranjavanja više nije policajac, ali i dalje pazi na Sidney, a uvijek je u blizini i Cotton, krivo optuženi za silovanje Sidneyine majke. Istodobno se na koledžu počinju događati ubojstva za koja je svima jasno da su povezana s događajima od prije dvije godine i za koja su opet svi osumnjičeni.

Nakon izuzetnog uspjeha horor parodije *Vrisak* svi su zadovoljno trljali ruke: producenti su bili presretni da je taj jeftin filmić postao jedan od najvećih hitova godine, Wes Craven je napokon snimio komercijalni (i kritičarski) uspješan film kakav mu je nedostajao već godinama, a mladi scenarist Kevin Williamson odmah je zatrpan poslovnim ponudama. Na nastavak *Vriska* nije trebalo dugo čekati ponajviše zbog činjenice da je Williamson zamislio *Vrisak* kao trilogiju pa je imao pripremljene priče i za nastavke (upravo se vode završni pregovori o snimanju posljednjeg, trećeg dijela). Dalje je sve teklo kao i u slučaju prvoga dijela, jer je *Vrisak 2* zaradio stotinjak milijuna dolara samo na matičnome američkom tržištu, pokazujući kako su Craven i Williamson i ovoga puta uspjeli istom formulom osvojiti gledatelje. *Vrisak 2* možda je mrvicu lošiji od izvornika i to upravo zbog toga što slijedi njegovu formulu, pa gledatelji manje više znaju što mogu očekivati (za razliku od prvog *Vriska* koji je uistinu bio originalan), no i dalje se radi o izvrsnom spoju horora i komedije. Duhoviti dijalozi, odlično režirani nasilni prizori i izvrsna glumačka ekipa čine *Vrisak 2* jednim od rijetkih nastavaka koji se može mjeriti s izvornikom (o čemu naravno na duhovit način progovaraju junaci Cravenova djela).

Denis Vukoja

VRSTA 2 / SPECIES II

SAD, 1998. — pr. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, Frank Mancuso Jr., izv. pr. Dennis Feldman. — sc. Chris Brancato, r. Peter Medak, d. f. Matthew F. Leonetti, mt. Richard Nord. — gl. Edward Shearmur, sgf. Miljen Kreka Kljakovic. — ul. Michael Madsen, Natasha Henstridge, Marg Helgenberger, Mykelti Williamson, George Dzundza, James Cromwell, Myriam Cyr, Sarah Wynter. — 93 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Vrsta 2

Nastavci filmskih uspješnica u pravilu su mnogo lošiji od prvijenaca. Najčešće je njihova svrha tek korištenje popularnosti prvog filma. Tek ponekad, kao u slučaju Cameronovih *Aliensa*, drugi se film može smatrati superiornijim prvom. No, *Vrsta 2* tvrdnju o nevjerodostojnosti nastavaka i više nego potkrepljuje. Riječ je o filmu koji varira između sladunjave erotičnosti i grafične eksplicitnosti grozomornih prizora. Kako je prvoga premalo, a drugog i previše, *Vrsta 2* će teško naići na razumijevanje publike.

Trošiti riječi na sam zaplet posve je suvišno, jer se radi o tipičnoj formuli, obrascu koji uvijek solidno djeluje, a ima svrhu izvući iz lisnice još pokoji dolar onim filmofilima kojima se svidio prvi film (ili barem Natasha Henstridge). Kako se na takvom projektu, unaprijed osuđenom na propast, našao Peter Medak, Britanac čijeg se filma *Braća Kray* još rado sjećamo, potpuna je misterija. Očito je jedino da takav scenarij izvući ne bi mogao ni mnogo uvjerljiviji filmaš od Medaka. Jednostavno, riječ je o potpunoj papazjaniji koja ne može zadovoljiti ni minimalne prohtjeve zagriženih poklonika horora. Jedno je ipak sasvim sigurno: Peter Medak neće se te epizode svoje karijere rado prisjećati.

Mario Sablić

VIDEOPREMIJERE*

Uredio: Igor Tomljanović

BARABA / HOODLUM

SAD, 1997. — pr. United Artists Pictures, Frank Mancuso Jr., kpr. Chris Brancato, Paul Eckstein, izv. pr. Bill Duke, Laurence Fishburne, Helen Sugland. — sc. Chris Brancato, r. Bill Duke, d. f. Frank Tidy, mt. Harry Keramidas. — gl. Elmer Bernstein, sgf. Charles C. Bennett. — ul. Laurence Fishburne, Tim Roth, Vanessa L. Williams, Andy Garcia, Cicely Tyson, Chi McBride, Clarence Williams. — 130 minuta. — distr. Issa Film.

Filmove američkih crnaca u Hrvatskoj gotovo isključivo upoznajemo putem videoponude (televizija nas je svojedobno počastila s dva vrlo značajna crnačka filma — Loftisovim ultra-niskobudžetnim *underground* art-hitom *Small Time (Sitna riba)* i Burnettovom producentski znatno raskošnijom oporom obiteljskom dramom *Sleep With Anger (Spavati s bijesom)*, dok smo u kinima, od značajnih radova — ako se ne varam — mogli vidjeti samo Singletonovu precjenjenu, tezično angažiranu dramu *Boyz N the Hood (Žestoki momci)*, furioznu Van Peeblesovu gangstersku kroniku *New Jack City* i Franklinov sugestivni krimić *One False Move (Jedan krivi korak)*, no i taj, uvijek ponešto ili podosta marginaliziran uvid (film koji je objavljen samo na videu, tj. nije igrao u kinima, često nema zadovoljavajuću recepciju, čak kad se radi i o izuzetnim ostvarenjima), jasno je naznačio kreativnost i vitalnost filmskog izraza tzv. Afroamerikanaca. Tako smo imali prilike vidjeti pregršt vrlo dobrih i nekoliko izvrsnih filmova, te se upoznati, barem kroz jedan naslov, s dosta zanimljivih autora. Bill Duke, režiser filma *Hoodlum*, kod nas, rekao bih nespretno, prevedenog kao *Baraba* (u smislu nevaljalka), nije se, kao ni već spomenuti Charles Burnett i Carl Franklin, u američkoj kinematografiji pojavio zahvaljujući prodoru Spikea Leea i valu koji je tad uslijedio, nego je nezavisno od »mladih gnjevnih crnaca« bio uključen u holivudsku produkciju kao zapažen epizodist (krupan visok crnac izrazitih usana, dobro poznat iz filmova poput *Predatora* i *Ptice na žici* te pojedinih epizoda *Hill Street Bluesa* i *Poroka Miaimija*), a režijsko umijeće kalio je televizijskim filmovima. Zadnjih osam godina ostvario je raznovrstan kinematografski opus, u rasponu od gangsterskog kino prvijenca *Rage In Harlem* do, i u našim kinima viđene, hit komedije *Redovnice nastupaju 2*, pri čemu je zanimljivo da je sve njegove filmove američka kritika (tj. onaj njezin dio u koji ovdje imamo uvid) uglavnom dobro i vrlo dobro ocijenila. *Hoodlum* je njegov zadnji film i u njemu je mogao računati na jak budžet i sjajnu glumačku postavu predvođenu Larryjem Fishburneom, Timom Rothom i Andyjem Garciom. Film je priča o mafijaškim sukobima i ratu u crnačkom Harlemu u prvoj polovici 30-ih godina, a naslovni je lik stvarni crnački gangster Bumpy Johnson (Fishburne), koji se našao u društvu mafijaških legendi, sofisticiranog Luckyja Luciana (Garcia) i neobuzdanog i primitivnog Dutcha Schultza (Roth). Manirama znatno bliži Lucianu, Bumpy će u nekoliko godina postati crnački gangsterski kralj i uspješno privesti kraju rat sa Schultzom, mada će zbog toga trpjeti na intimnom planu. Iako su u središtu njegova interesa crnci i njihove osobne drame, Duke, za razliku od generacije Leea i ostalih, ne naglašava specifične crnačke probleme (oni su u filmu prisutni u onoj, povijesno-sociološki nei-

Baraba

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 8 novih videonaslova. Od toga 5 filmova iz SAD, 1 film iz Velike Britanije i 2 koprodukcijska filma (SAD/Brazil, SAD/Velika Britanija).

Filmove su distribuirali: Blitz (1), Continental (1), Euro val (1), Issa film (2), UCD (1) i VTI (2).

zbježnoj, mjeri koja bi krasila i film prosječnog bijelog autora o toj temi), niti teži bilo kakvom izravnijem angažmanu. Čini se očitim da je riječ o autoru kojega ideološki pristup ne privlači, koji je motiviran likovima koje je izabrao prezentirati i njihovim odnosima. Ideološki nezainteresiran, no slikopisno itekako kompetentan, Duke je dobio nešto više od dva sata vrlo dobrog filma, čije su najjače strane uvjerljiva profilacija likova (s primjedbom da je glavni ženski lik, igra ga Vanessa Williams, trebao dobiti nešto više prostora) te zanimljiva, s pravom mjerom ispripovjedana, priča.

Damir Radić

BLACKJACK

SAD, Kanada, 1998. — pr. WCG Entertainment Productions, Baton, Alliance Communications Corporation, USA Pictures, John Ryan, izv. pr. Terence Chang, Christopher Godsick, Peter Lance, John Woo. — sc. Peter Lance, r. John Woo, d. f. Bill Wong, mt. Ron Wisman. — gl. Micky Erbe, Maribeth Solomon, sgf. Karen Bromley. — ul. Dolph Lundgren, Kate Vernon, Phillip MacKenzie, Kam Heskin, Fred Williamson, Padraigin Murphy, Tony De Santis. — 108 minuta. — distr. BLITZ.

B*lackjack* je najnovije ostvarenje kultnog i konačno priznatog hongkonškog velikana Johna Wooa. Snimljen u produkciji kanadske firme Alliance, *Blackjack* je trebao biti pilot epizoda za eventualnu seriju koja bi mogla slijediti (baš poput prijašnje suradnje Wooa i Alliancea na pilotu nikad snimljene serije *Bio jednom lopov*). No dok se u prvom slučaju radilo o sasvim ugodnom i dobrom ostvarenju njihova potonja suradnja na *Blackjacku* nije urodila kvalitetnijim djelom. Čudno je uopće da se Woo nakon uspjeha *Čovjeka bez lica* prihvatio rada na televizijskom projektu poput ovoga, no moguće da ga je s Allianceom vezao nekakav ugovor ili je jednostavno u pitanju vraćanje dugova firmi koja mu je među prvima ponudila posao nakon što je napustio Hong Kong.

U *Blackjacku* Dolph Lundgren tumači lik Jacka Devlina, bivšeg saveznog šerifa i profesionalnog tjelohranitelja. Prilikom vraćanja duga starom prijatelju, Devlin privremeno oslijepi, a trajna mu

Blackjack

je posljedica fobija od bijele boje. Nakon prijateljeve pogibije u nesreći, Devlin se počinje brinuti o njegovoj maloljetnoj kćerkici, a istodobno prihvaća posao čuvanja manekenke Cinder James koju netko želi ubiti.

Već iz prepričanog sadržaja jasno je da se u *Blackjacku* isprepleće nekoliko motiva i različitih priča što je najvjerojatnije učinjeno kao ustupak mogućoj seriji. Naime, Woo je toliko toga utrpao u film kako bi nadolazeća serija imala nekoliko različitih tema i priča za realizaciju, da je rezultat neobično zbrkano i razvodnjeno ostvarenje. Ukoliko se *Blackjack po*gleda kroz prizmu Woodovog opusa onda je jasno da se radi o filmu koji se ne ubraja među redateljeva kvalitetnija ostvarenja (iako je *Blackjack* puno suvisliji od, primjerice *Sumraka ratnika* ili njegova prvog američkog filma *Teške mete*). No s druge strane film ima dovoljno izvrsno realiziranih akcijskih prizora da se svrsta među kvalitetnija videoostvarenja. Dakle, *Blackjack* je film koji je namijenjen nezahtjevnom gledatelju i kao takav je sasvim solidan, ali ne predstavlja Wooa kao vodećeg autora akcijskog spektakla.

Denis Vukoja

GLAVA IZNAD VODE / HEAD ABOVE WATER

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. Head Above Water Productions, Firmjewel Limited, InterMedia Films, Fine Line Features, Tig Productions, Majestic Films, Jim Wilson, John M. Jacobsen, kpr. Helen Pollak, izv. pr. Guy East, Tristan Whalley. — sc. Theresa Marie, r. Jim Wilson, d. f. Richard Bowen, mt. Michael R. Miller. — gl. Christopher Young, sgf. Jeffrey Beecroft. — ul. Harvey Keitel, Cameron Diaz, Craig Sheffer, Billy Zane, Shay Duffin. — 91 minuta. — distr. UCD.

Sudac u najboljim godinama, njegova mlada supruga, njezin bivši dečko koji strada nesretnim slučajem, te mladi susjed smješteni na udaljenom polunapuštenom otoku jest sasvim solidan početak i premisa za dobru i jednostavnu crnu komediju.

No, kao mnogo puta, dobra premisa nije dovoljna da se dobije intrigantan i zanimljiv film ma kako se to lagano činilo. Od početne situacije, stvari počinju izmicati nadzoru i redatelja i glumaca. Takvu solidnu glumačku postavu šteta je gledati kako se neuvjerljivo i neduhovito glupira, što je osobito izraženo u *slap-stick* komičnim dijelovima filma. A glumci su itekako trebali biti glavna poluga i snaga ovog djela koje uz mali broj likova i mnogobrojne netipične i bizarne situacije treba zainteresirati publiku da pažljivo i u napetosti odgleda ostatak filma.

Ono što također sprječava ovu komediju o nehotičnom ubojstvu da bude duhovita, jest ritam i loša režija. Film koji bi u rukama inovativnijeg i vještijeg režisera postao zabavnom crnom komedijom, ostao je na dosadnoj i priglupoj razini seoske kazališne priredbe. Time smo dobili još jedan dokaz da je od dobre ideje do prave realizacije dalek put na kojemu mnogi zalutaju.

Martin Milinković

GNJAVATORICA / EXCESS BAGGAGE

SAD, 1997. — pr. Columbia Pictures, First Kiss Production, Bill Borden, Carolyn Kessler, Alicia Silverstone, kpr. Casey Grant. — sc. Max D. Adams, Dick Clement, Ian La Frenais, r. Marco Brambilla, d. f. Jean-Yves Escoffier, mt. Stephen E. Rivkin. — gl. John Lurie, sgf. Missy Stewart. — ul. Alicia Silverstone, Benicio Del Toro, Christopher Walken, Jack Thompson, Harry Connick Jr., Nicholas Turturro, Michael Bowen, Robert Wisden. — 101 minuta. — distr. Continental film.

Emily Hope (Silverstone), razmažena je bogataševa kći koja čezne za očevom ljubavlju i pažnjom. Zato je oduvijek bila sklona ekscentričnom i vandalističkom raspoloženju kao kada je zapalila školu. Da bi se uvjerila koliko je njezinu ocu stalo do nje, iscenirala je vlastitu otmicu i zatražila milijun dolara.

Gnjavatorica

Njen otac, Alexander (Thompson), za kojeg sumnjaju da se obogatio na sumnjiv način platio je otkupninu, ali tada je Emylin plan prestao funkcionirati, jer je — nepredviđeno — automobil u čijem je prtljažniku bila skrivena ukrao Vincent (Del Toro). Njemu je, doduše, bilo čudno što ga odjednom progoni mnoštvo policijskih automobila, no, pravi šok je doživio u skrovištu kad je pronašao vlasnicu automobila u prtljažniku. Nakon razgovora s partnerom Gregom (Connick jr.), Vincent odluči Emily odvesti izvan grada, a ona nakon toga zapali čitavo skrovište puno skupocjenih automobila, nemarno bacivši cigaretu. Vincenta sada goni policija zbog otmice, njegovi poslodavci koji misle da ih želi prevariti, a u sve se umiješao i Emilyn ujak Ray (Walken) koji je prilično nezgodan tip.

Alicia Silverstone pokušala je donekle ponoviti ulogu iz *Cluelessa* gdje je također bila razmažena bogatašica, no ovdje je malo veće derište koje to na kraju, naravno, prestaje biti. Iako film ne uspijeva otići dalje od neobvezne zabave, ipak mu se mora priznati određeni šarm za koji su najzaslužnija dva glumca. Kao prvo, Benicio del Toro, najpoznatiji po nastupu u *Usual Suspects*, te Christopher Walken kao ujak Ray za kojeg ne znamo što točno radi, ali smo sigurni da mu se ne bi bilo pametno zamjeriti. Iako izvrstan, Walken ipak u posljednje vrijeme bira prilično plitke filmove za svoje mogućnosti (sjetite se *Mišolovke*), ali nadajmo da će uskoro snimiti i nešto sebi dostojno. Također je zanimljiva glazba Johna Luriea, koji je poznatiji po svojoj glazbenoj i glumačkoj suradnji s Jimom Jarmuchem. U svakom slučaju, iako autori možda nisu uspjeli u namjeri da snime 'drukčiju' komediju, ipak je riječ o zadovoljavajućoj videoponudi.

Sanjin Petrović

IGRA NA POLJANAMA BOŽJIM / AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD

SAD, Brazil, 1991. — pr. Warner Bros., Saul Zaentz. — sc. Hector Babenco, Jean-Claude Carriére, r. Hector Babenco, d. f. Lauro Escorel, mt. William M. Anderson. — gl. Zbigniew Preisner, sgf. Clovis Bueno. — ul. Tom Berenger, John Lithgow, Daryl Hannah, Aidan Quinn, Tom Waits, Kathy Bates, Stenio Garcia, Nelson Xavier. — 187 minuta. — distr. Issa Film.

Pilot Lewis Moon (Berenger) i njegov suradnik Wolf (Waits) prisiljeni su ostati u malom mjestu usred amazonske prašume jer su lokalne vlasti otkrile da s njihovim ispravama nije sve u redu. Tamo su i evangelistički misionari Leslie Huben (Lithgow) i njegova žena Andy (Hannah) kojima kao pripomoć dolazi Martin Quarrier (Quinn) s obitelji, suprugom Hazel (Bates) i sinom Billyjem. Oni žele obratiti neprijateljsko indijansko pleme, iako je pri takvom pokušaju jedan katolički svećenik svojedobno izgubio život. Komandant Guzman, koji predstavlja lokalnu vlast nudi Lewisu i Wolfu papire, ako bombardiraju selo tog plemena, kako bi se oni uplašili i napustili svoju zemlju. Lewis, koji je napola američki Indijanac, to ne može učiniti te se priključuje plemenu. Istodobno, Quarrierovi dolaze obnoviti zapuštenu misiju radi nastavka vjerskog rada s Indijancima.

Drama *Igra na poljima božjim* progovara o mnogim važnim pitanjima. U središtu pozornosti je religija, ali i bjelački pokušaj dominacije nad ostalim kulturama. Film traje poprilično, ali je zanimljivo da s vremenom postaje sve bolji, zanimljiviji i lakše uvlači gledatelja u priču. Iako se čini da su autori kritičniji prema evangelističkoj, nego katoličkoj vjeri, na kraju postaje jasno da se u biti osuđuje nametanje bilo koje vjere. Film ima i vrlo solidnu glumačku ekipu u kojoj su se posebice dobro snašli Aidan Quinn i John Lithgow. Sve u svemu riječ je o vrlo zanimljivom filmu koji pruža uvid u raznolikost života, te daje odgovore na neka važna pitanja međusobnih ljudskih odnosa.

Sanjin Petrović

JOHNS

SAD, 1995. — pr. Bandeira Entertainment, Beau Flynn, Stefan Simchowitz, izv. pr. P. Holt Gardiner. — sc. i r. Scott Silver, d. f. Tom Richmond, mt. Dorian Harris. — gl. Charles Brown, Danny Caron, sgf. Amy Beth Silver. — ul. David Arquette, Lukas Haas, Wilson Cruz, Keith David, Christopher Gartin, Elliott Gould, Terrence Dashon Howard. — 95 minuta. — distr. Euro-val.

Na odjavnoj špici filma *Johns* redatelj Scott Silver zahvaljuje muškim prostitutkama na njihovu pristajanju da mu za dvadest dolara ispričaju svoja iskustva. Time se potvrđuje istinitost uvodnog monologa jednog od dvaju glavnih likova u filmu, u kojem on kaže: »All the following hustler storyes are thruth.« Između tih dviju autorsko-glumačkih izjava sadržaj je filma *Johns*, naslovljenog i kao »Santa Monica Boulevard«. Radnja se naime i događa na tom »bulevaru sumraka«, gdje se, u neposrednoj blizini holivudske tvornice snova, u grču stvaraju i raspadaju mali individualni nedosanjani snovi. U konkretnom filmskom slučaju o »boljem sutra« sanja John (David Arquette) muška prostitutka koja »to« radi »privremeno«, do skorog »sigurnog« uspjeha. »I'm gonna be famous one day«, kaže on svojoj mušteriji iz svijeta filmskog biznisa, »Sure you will«, odgovara ovaj gurajući mu glavu prema svojemu penisu. Njegov pak prijatelj Donner (Lukas Has) na pitanje ženskog člana znatiželjne obitelji, koja si je priuštila bizaran turistički posjet neobičnom bulevaru: »Are you a male prostitute?«, ironizirajuće uvrijeđeno odgovara: »No, mam, I'm an entertainer!«. *Johns* je mali nezavisni film, nepretenciozan, ali uvjerljiv, životan i živopisan i, što je poseban plus s obzirom na temu, nimalo patetičan. Vještina vođenja priče osobito je vidjiva u njezinoj dvostrukosti: niz slikovitih epizoda Johna i Donnera s klijentima (pacijentima) ne ometaju praćenje osnovne radnje o prijateljstvu i planovima muškog para u njihovu naporu da se izvuku sa socijalnog dna koje dotiču. Dokumentaristički redateljski pristup s minimumom autorske vizualne intervencije u spontanost priče, oslanja se na formulu: autentični ekserijeri — naturalizam glume — množina sugestivnih pojedinosti. Re-

zultat: film koji nikada neće postati *blockbuster*, ali koji svakako vrijedi vidjeti, poglavito u dane kada mislite da od vaše mizerije nema gore, pa poželite otići u obećanu zemlju — Ameriku.

Jasminka Piršić

LEPTIROV POLJUBAC / THE BUTTERFLY KISS

Velika Britanija, 1995. — pr. Lions Gate Films Inc, Dan Films, Julie Baines. — sc. Frank Cottrell Boyce, r. Michael Winterbottom, d. f. Seamus McGarvey, mt. Trevor Waite. — gl. John Harle, sgf. Rupert Miles. — ul. Amanda Plummer, Kathy Jamieson, Saskia Reeves, Des McAleer, Lisa Jane Riley, Freda Dowie, Paula Tilbrook. — 88 minuta. — distr. VTI.

Može Britanija biti *coll* i London *swingati* koliko hoće, ali ako im je Michael Winterbottom, uz Škota Boylea i sjvernjaka Cattanea, redateljsko ime na koje bi se najradije pozvali, tada na epohalnim filmovima još moraju puno poraditi.

Prvijenac kasnijeg autora *Tamnog srca* i *Dobrodošli u Sarajevo* nudi energiju očaja i šarm beznađa pupčano srastao s onim koji je vidljiv i u neveselom odjeljku britanske pop-muzike devedesetih, u glazbi bendova kao što su Radihead ili Suede. Kao fanu i vrlo mladoj osobi, osobno mi je teško zamisliti što *Leptirov poljubac* može značiti nekome tko sve to nije, a iako se Winterbottom može pohvaliti dosljednim i zanimljivim, ekstravagantnim stilom, to mu vjerojatno nije toliko važno kao ono što želi ispričati.

A ta je priča o ubojitom, poremećenom, anarhoidnom i konačno autodestruktivnom anđelku kojega igra Amanda Plummer, i njezinoj ljubavnici, žrtvi i konačnom egzekutoru, priglupoj djevojci koju je izvela na put strasti, uzbuđenja, ljepote i masovnih ubojstava iz učmalosti i ružnoće provincije. Ne osobito originalna ili duboka priča ispričana je emocionalno, strastveno, s lijepim i jezivo ružnim trenucima. Sve to će je ipak teško približiti bilo kome do tankoćutnim mladim mračnjacima kojima je namijenjena, iako u svojim granicama postiže razmjere sasvim dobroga filma.

Josip Visković

VARALICA / THE CON

SAD, 1998. — pr. Wilshire Court Productions Inc., Mi Sammy Productions, Bob Roe. — sc. William H. Macy, Steven Schachter, r. Steven Schachter, d. f. Peter Stein, mt. Cari Coughlin. — gl. Peter Manning Robinson, sgf. Alfred Sole. — ul. William H. Macy, Rebecca De Mornay, Mike Nussbaum, Angela Paton, Frances Sternhagen, Tony Frank, Don Harvey. — 93 minute. — distr. VTI.

Nakon neuspjele prevare Barbara (DeMornay) i njezin dečko T. J. ostali su bez 125.000 dolara koje su posudili od opasnog kriminalca. Nakon što se posvađaju i T. J. je udari, Barbara ga napušta, te odlučuje sama doći do novca, za čiju isplatu je dobila rok od šest mjeseci. Povezavši se ponovno sa starim prijateljem s kojim je nekad surađivala ona priprema novu podvalu. Saznaje za nasljednika velikog bogatstva, koji ni sam ne zna što ga čeka jer mu je otac nepoznat. Njezin je plan otići u Richmond, te se udati za Bobbyja Sommerdingera (Macy) prije nego što dobije nasljedstvo. No, kada dođe tamo, ubrzo uviđa da neće sve biti baš lagano. Bobby je zapušten, neprivlačan samac od četrdesetak godina, te ona u prvi tren skoro odustaje od svega. Ipak, znajući što je čeka ako na vrati novce, uzima ime Nancy Thorogood, mijenja frizuru, zapošljava se kao učiteljica i upoznaje s Bobbyjem.

Varalica počinje u stilu brojnih romantičnih komedijica, te se ubrzo čini da ovdje nećemo dobiti ništa novo. No, već na špici nas je zainteresiralo ime Williama H. Macyja, poznatog po suradnji s Davidom Mametom, a svima se u sjećanje urezala njegova izvrsna interpretacija u *Fargu* braće Coen. Ovdje je on glavni glumac, a ujedno s redateljem Stevenom Schachterom potpisuje i scenarij. Macy je glumio i u oba prijašnja Scachterova ostvarenja, *Water Engine* prema Mametovoj drami, te *Above Suspicion* za koji su zajedno (s Jerryjem Lazarusom) napisali hvaljeni scenarij. Zato i ne čudi da *Varalica* ipak ide dublje od obične razbibrige, pa se autori dotiču i moralnosti Barbarina 'posla' i iskorištavanja ljudi, te daju filmu i određenu dimenziju realističnosti. Znalački su to upjeli uklopiti u film koji vješto balansira između komedije i ozbiljnosti teme. No, da ne bi bilo zabune, ipak je u pitanju ponajprije zabavan film koji, iako ne uspijeva pobjeći od ponekog klišea i predvidljivosti, pomoću solidnog scenarija i režije, te vrlo dobrih glumaca ima šarma i čini sasvim solidno ostvarenje.

Sanjin Petrović

UDK: 791.43(498)(049)

Jurica Pavičić

Dogma 95

Tijekom i nakon završetka ovojesenskog filmskog festivala u Veneciji bili smo svjedoci onog istog zdvojnog gunđanja kritike i filmologa koje već godinama slušamo nakon svake velike filmske smotre. »Nema ničeg novog«, »nema prevratničkih filmova«, »ideje su se potrošile«, »sve se vrti u istom krugu«, samo su najčešća uobličenja onog istog osjećaja i strahovanja filmaša, pa i umjetnika uopće, na kraju milenija: osjećaja da su bitni filmovi snimljeni, da se nema što svježe i novo smisliti. Bilo da je riječ o — prema definiciji — visokostandardiziranom komercijalnom filmu ili o autorskom filmu kojim još u velikoj mjeri vladaju poluuspjeli klonovi Godarda, Rohmera, Resnaisa..., nad svjetskim filmom nadvija se snažan dojam reciklaže, podgrijanosti, ponavljanja nekoliko desetaka uvijek istih kreativnih obrazaca koji se umnažaju u nedogled.

Canneski filmski festival u svibnju ove godine poslužio je kao marketinški iskorak za jednu kreativnu skupinu koja baca ambiciozno rukavicu u lice takvu stanju. U ovom je trenutku nemoguće reći je li manifest Dogma 95 četvorice mladih Danaca takav prevratnički događaj u filmu kakav oni sami drže da jest ili, što je vjerojatnije, ekstravagantna javna gesta i/ili veličanstvena zabluda. Činjenica je, pak, da je sku-

The Idiots (Lars von Trier)

pina mladih autora predvođena jednim od rijetkih prvaka suvremenog europskog filma — Larsom Von Trierom — upotrijebivši staromodni arsenal povijesnih avangardi (pisanje manifesta i formiranje skupine), najavila rat gotovo svim dominantnim trendovima u filmu potkraj devedesetih. Drskost kojom su Danci napali baš sve što danas držimo trenutkom u evoluciji filma izazvala je burne reakcije, naravno i podvojene. »Ovo je budućnost filma« uzbuđeno je klicao jedan švedski kritičar dijeleći letke i pozivnice ovozimskog filmskog festivala u Goeteborgu u cijelosti posvećenog Dogmi. Von Trier i njegove zamisli stekle su bezbroj pristaša među kritičarima i nešto manje među filmašima, što nije ni čudno zna li se restriktivnost Dogminih zahtjeva. Istodobno, ne mali broj kritičara i filmaša sklonih *mainstreamu* našao se zbunjen strogošću Dogminih zahtjeva, a još i više vojničko-redovničkim rječnikom kojim su izneseni, u koji spadaju i riječi poput ispovijedi, pokore, zavjeta čistoće, zavjeta skromnosti...

Što je Dogma 95? Tehnički gledano, riječ je o kratkom dokumentu-manifestu od dvije stranice kojem je pridodan i »zavjet čistoće«, odnosno redateljski kodeks od deset točaka. Sastavio ga je Lars Von Trier zajedno s još tri svoja sljedbenika, mlada redatelja koji su uglavnom tek izašli s danske filmske akademije: Kristianom Levringom, Thomasom Vinterbergom i Sorenom Kragh Jacobsenom. Manifest je potpisan 13. ožujka 1995. Tri je godine Dogma 95 smatrana tek još jednom od ekstravagancija genijalnog redatelja i potpunog čudaka Von Triera, autora koji je poznat po tome što je čudačkom profilu i ekscentričnosti na čudan način znao pridodati dalijevski marketinški talent. Dogma 95 tri je godine bila uglavnom nepoznata izvan Skandinavije. Ovogodišnji Cannes donio je, međutim, prva dva filma u cijelosti napravljena prema Dogminim pravilima. *Idioti* (*Idioterne*) Larsa Von Triera i *Obiteljska svečanost* (*Festen*) Thomasa Vinterberga prvi su dovršeni Dogma-filmovi. Oba su odmah uvrštena u natjecateljski program, a *Festen* je i nagrađen. Oba su filma, sukladno načelima Dogme, bez autorova imena na špici i u promotivnim materijalima. Oba su predstavljena kao »Dogmina djela«, a tiskovne knjižice obaju filmova umotane su u istu Dogminu omotnicu futurističkog crveno-crnog dizajna dvadesetih, na kojoj je integralni tekst Dogma 95. Danski je manifest od lokalne postao globalna filmska tema, a od polemičkog čina moguća filmska praksa, šokantna i uznemirujuća. U međuvremenu, Dogma 95 prestala je biti samo dokumentom. Kvartet mladih redatelja pristaša Dogme osnovao je i radionicu-tvrtku. U bivšim vojničkim barakama u kopenhaškom kupališnom predgrađu Hvidovre smjestili su sjedište Zentrope, Von Trierove tvrtke, i osnovali nešto između producentske kuće, jakobinskog urotničkog legla i samostana. Hvidovre je danas središte skandinavskog filma.

Prije nego što se osvrnemo na sadržaj Dogme, potrebno bi bilo reći nekoliko riječi o Larsu Von Trieru, jer, premda je taj redatelj nedvojbeno u najužem krugu najuglednijih autorskih osobnosti današnjeg europskog filma, u Hrvatskoj nije praćen primjerenom distribucijom. Rođen 1956., Lars Von Trier ima tipičnu biografiju današnjih redatelja-četrdesetogodišnjaka. Nakon niza uspjelih studentskih filmova, diplomirao je režiju na Danskoj filmskoj školi 1983. Iduće godine predstavio je svoj prvi film *Elementi zločina*, crno-bijeli visokostilizirani postmoderni krimić koji, kako paradoksalno, sadržava gotovo sve protiv čega se danas Dogma bori: stilizaciju, likovnu dopadljivost, iluzionizam, trik, žanr... Opisivan krilaticom »Borges meeting Bogart« *Elementi zločina* je film koji zaista uvelike podsjeća na spekulativne, intelektualističke krimiće Jorgea Luisa Borgesa. Osim određenih podudarnosti s Borgesovom čuvenom pričom *Smrt i busola*, film će tematski podsjetiti na još dvojicu Borgesovih učenika: Pavla Pavličića, odnosno Zorana Tadića, pri čemu su srodnosti s piscem veće od onih s redateljem *Ritma zločina*, jer je Von Trier sasvim daleko od Tadićeve mitologije predgrađa i implicitnih socijalnih interesa. *Elementi zločina* izgledom i određenim posuđenim konvencijama nastoje se osloniti na *film noir* i općenito krimić četrdesetih i pedesetih. *Elements of Crime* jedini je Von Trierov film prikazan na HTV-u i u Hrvatskoj uopće.

Von Trier je drugi veliki uspjeh ostvario 1991. filmom *Europa*. Nakon što je *Epidemicom* 1987. sudjelovao u službenom programu Cannesa, na istome festivalu *Europom* osvaja posebnu nagradu žirija i postaje naširoko poznat. I taj su film karakterizirale autorove vizualne ekstravagancije, poput kadrova koji počinju crno-bijelo, a završavaju u boji, a poput prethodnog, bio je prostornovremenski odmaknut: događao se u Njemačkoj odmah nakon kapitulacije 1945. Iste godine kad je *Europom* zaintrigirao Cannes, Von Trier počinje jedan od najčudnovatijih projekata u povijesti filma. Film se zove *Dimension*, a Lars Von Trier snimat će ga uzastopce trideset godina, svake godine tri minute. Puni devedesetminutni film bit će dovršen kad redatelju bude 68 godina, 2024., a za 30. travnja te godine već je najavljena premijera.

Do tog trenutka Von Trier je tipični postmodernist, dijete osamdesetih, kombinatorike, metafikcije, fantastike i intertekstualne igre asocijacija. *Elementi zločina* nedvojbeno podsjećaju na Greenawaya i kasnijeg Wendersa uz dodatak nordijske mistike, a *Dimension* je već svojim konceptom tipičan kalvinovski eksperiment osovljen o čvrstu formalno-numeričku strukturu.

1994. Von Trier predstavlja prve četiri epizode TV-serije *Riget* (*Kraljevstvo*), horor-trakavicu koja je još u radu, s obzirom na to da je drugi paket epizoda *Rigeta* Von Trier predstavio 1997., a treći je predviđen dogodine. Uoči *Rigeta* Von Trier je u više intervjua razradio teoriju o djelima nastalim »lijevom rukom«, to jest o velikim filmovima koji su nastali poput skica ili usputnih bilježaka, ovlaš, bez naprezanja, ambicija i s većom eksperimentatorskom slobodom od one koju autor sebi dopušta u »važnim« radovima nastalim »desnom rukom«. *Riget* je zaista revolucionarna TV-serija, premda je po svom osnovnom sadržaju srazmjerno konvencionalan spoj *soap-opere* u ambijentu bolnice i horora o ukletom prostoru nastanjenom duhovima. Čak ako se na stranu stave brojne sadržajne originalnosti (npr. ulogu antičkog kora ili komentatora u seriji preuzima dvoje mongoloida koji peru tanjure u podrumu i jedini vide duhove), *Riget* zapanjuje formalnom hrabrošću: načelo »lijeve ruke« u njoj se očituje, re-

cimo, time što je čitava snimana kamerom iz ruke. *Riget* će biti polazište za mnoga načela Dogme 95.

Sljedeći i pretposljednji Dančev film, *Breaking the Waves*, tek nepravdom 1996. nije osvojio Zlatnu palmu. Riječ je o vrlo slobodnoj varijaciji na slavni film *Riječ* najvećeg Von Trierova filmskog zemljaka, Dreyera. Film na engleskom jeziku smješten u Škotskoj, donio je glavnoj glumici Emily Watson nominaciju za Oscara. *Breaking the Waves* prvi je Dančev film koji osim interesa za spiritizam i mistiku iskazuje otvorenu religioznost. Von Trier je praktični katolik (u posve protestantskom danskom ozračju), a religiozna izvorišta uvelike implicitno utječu i na Dogmu 95. Film govori o mladoj supruzi (Watson) čiji muž (Stellan Skasgaard) doživi nesreću na naftnoj platformi i ostane uzet. Ona prinosi neobičnu žrtvu: počinje se kurvati da bi mu na taj način mističnom vezom vratila zdravlje i pokretljivost. Time izazove prezir puritanskog strogo protestantskog naselja koje je izagna. Svojim podavanjem mornarima junakinja na kraju vrati hod i život suprugu, ali plaća žrtvu životom, jer umre prebijena i silovana. Film *Breaking the Waves* ponovno ima neke elemente koji su važni za Dogmine dogme: sniman je iz ruke, na mjestima gdje se i događa. Jedini čimbenik stilizacije su *intermezza* koja Von Trier unosi u film kao kontrapunkt religiozno-mističnoj dominantnoj temi. To su statične kolorirane razglednice praćene *pop-songovima* šezdesetih i sedamdesetih: Von Trier je deklarirani ljubitelj ABBA-e i Eltona Johna.

U *Riget* i *Breaking the Waves* Von Trier je razradio dio formalnih načela i sadržajnih ograničenja koja su u međuvremenu postala dio Dogme 95 i koja će u potpunosti biti očita u filmu *Idioterne*. U vrijeme nastanka *Breaking the Waves* i *Riget II*, Dogma 95 već je postojala, no ni jedan od ta dva projekta nije stekao pravo na Dogma certifikat, dragovoljnu autocenzorsku povelju koju Dogma-filmovi imaju na početku uvodne špice. *Idioti* su prvi Dančev film, i drugi film uopće, koji je na najavnici istaknuo certifikat poštivanja redateljskog zavjeta čistoće Dogme 95. Koji su uvjeti tog »zavjeta čistoće«?

Sadržaj Dogme 95 i zavjeta nije opsežan i možda bi bilo najbolje prevesti ga u cijelosti. Dogma i zavjet glase:

Dogma 95 skupina je filmskih redatelja utemeljena u Kopenhagenu u proljeće 1995.

Dogma 95 ima izričit cilj suprotstaviti se »određenim tendencijama« u filmu danas.

Dogma 95 je akcija spašavanja.

Već 1960. previše je bilo previše. Film je bio mrtav i vapio za obnovom. Cilj je bio korektan, ali sredstva ne! Novi val se pokazao kao val koji je oplahnuo obalu i povukao se natrag.

Slogani o individualnosti i slobodi stvaralaštva djeluju kratkoročno, ali nisu promjena. Val nikad nije bio jači od ljudi iza njega. Antiburžoasko kino samo je postalo buržoasko, jer su temelji na kojima su se te teorije zasnivale bili u buržoaskom poimanju umjetnosti. Autorski koncept od samog je početka bio građanski romantičarski i zato... lažan!

Film Dogme 95 nije individualan!

Danas divlja tehnološki vihor čiji će rezultat biti apsolutna demokratizacija filma. Prvi put, film može raditi bilo tko. No, što je medij dostupniji, tim je važnija avangarda. Nije slučajno da izraz »avangarda« (prethodnica) ima vojničke konotacije. Disciplina je odgovor... moramo staviti naše filmove u uniformu, jer je individualni film dekadentan po definiciji!

Dogma 95 suprotstavlja se individualnom filmu tako što predstavlja set pravila o kojima se ne raspravlja, znan kao Zavjet čistoće.

Već 1960. previše je bilo previše! Film se kozmetički uljepšava do smrti; otad, kozmetika je još eksplodirala.

»Vrhunski« cilj dekadentnih filmaša jest da naprave od publike budale. Jesmo li na to toliko ponosni? Je li to ono do čega smo nakon sto godina filma došli? Iluzija preko kojih se može posredovati emocija? Preko slobodnog izbora trikova koji vrši individualni umjetnik?

Predvidivost — dramaturgija — postala je zlatno tele oko kojeg plešemo. Otkrivanje »unutrašnjeg života« likova opravdava to što je zaplet složen i samim tim ne »visoka umjetnost«. Kao nikad prije, površna akcija i površni filmovi žanju sve pohvale.

Rezultat je: iluzija patosa i iluzija ljubavi.

Za Dogmu 95 film nije iluzija!

Danas divlja tehnološki vihor čiji je rezultat to da se kozmetika popela do božanstva. Uz pomoć tehnologije svatko i svagdje može sprati zadnje zrnce istine u smrtnom zagrljaju senzacije. Iluzija je sve, film se može sakriti iza nje.

Dogma 95 suprotstavlja se filmu iluzije proglašujući set pravila — Zavjet čistoće — o kojima se ne raspravlja.

ZAVJET:

Zaklinjem se da ću se podvrgavati slijedećim pravilima koje je potvrdila Dogma 95:

1. *Snimati se mora na lokaciji. Rekviziti se ne smiju donositi. Ako je određeni rekvizit nužan za priču, bira se takva lokacija gdje se takav rekvizit može naći.*
2. *Zvuk se ne smije snimati odvojeno od slike i obrnuto. (Glazba se ne smije koristiti, osim ako nije dio snimane scene).*
3. *Kamera mora biti ručno nošena. Dopušten je svaki pokret ili nepokret kamere izvediv ručno. (Film ne smije biti smješten gdje je kamera; naprotiv, snimati se mora tamo gdje se film odigrava)*
4. *Film mora biti u boji. Posebno osvjetljavanje nije dopušteno. (Ako je premalo svjetla da bi se eksponirala scena, ona mora biti izbačena, ili osvijetljena jednom jednostavnom lampom zakvačenom uz kameru).*
5. *Optička obrada i filteri su zabranjeni.*

E. Porter: *Velika pljačka vlaka* (1903.)

6. *Film ne smije sadržavati površnu akciju (umorstva, oružje itd.).*
7. *Vremenska i zemljopisna udaljavanja su zabranjena (to jest, film se događa sada i ovdje).*
8. *Žanrovski je film neprihvatljiv.*
9. *Format filma mora biti 35 mm.*
10. *Redatelj se ne potpisuje na špici.*

Nadalje: Kao redatelj zaklinjem se da ću se kloniti osobnog ukusa! Nisam više umjetnik. Kunem se da ću se kloniti toga da radim »djela«. Moj najviši cilj je dobiti istinu od mojih likova i prostora. Kunem se da ću to činiti svim mogućim sredstvima po svaku cijenu, bez estetskih obzira i bez obzira spram dobrom ukusu.

Time činim zavjet čistoće.

Nekoliko stvari upada u oči već i površnim čitanjem Dogme 95. Prvo, znatan dio formalnih pravila Dogme nastali su kao očit proizvod mjene Von Trierova osobnog stila. Koliko je to slučaj s ostalim autorima, koji zajedno jedva imaju tri-četiri filma, nažalost ne znamo. Isto tako, valja primijetiti da manifest oštro raskida s nekim osobinama tako milim ranom Von Trieru, postmodernističkom estetu koji je obožavao vizualnu stilizaciju, prostorno-vremenske izlete i koketiranje sa žanrom.

Drugo: veliki dio zahtjeva Dogme 95 do određene su mjere »topla voda«. Već i sama manifestna forma, pa i njezino marketinško oblikovanje, očito zaziva tradiciju povijesnih avangardi 10-ih i 20-ih. Dogma od stare avangarde preuzima i militantni stil i duh kojim šiba »buržoasko«, »romantičarsko« i poziva na »otpor«. Rat iluziji, emociji i fabuliranju, uostalom, sastavni je dio svih avangardnih filmskih i kazališnih manifesta od ruskog futurizma naovamo. Ono što je zanimljivo jest upletanje implicitnih vjerskih konotacija. Riječ je o »dogmi« koja je neupitna, njoj se priseže »zavjet«, a cilj je »istina« koja je za Dogmu vrhunski cilj. Cijela priča o Dogmi ima svojevrstan templarsko-mistično-redovnički podtekst koji se uklapa u Von Trierov osobni *credo* mistika i katolika i Dogmu čini drukčijom od tipičnih povijesnih avangardi. Takav značaj bratstva s jedinstvenim estetičkim i etičkim zamislima Dogmu čini dalekim rođakom devetnaestostoljetnih bratstava slikara prerafaelita i nazarenaca. I nazarenci, njemački likovni pokret sa sjedištem u Rimu, nastojali su umjetnost vratiti na »put istine« — što je izraz koji Von Trier izravno koristi. I oni su »istinu« umjetnosti nalazili u određenom estetskom izboru (slikarstvu 15. stoljeća) i zbirci zanatskih pravila, a ciljevi su im bili duhovni, pa u slučaju prerafaelita čak i ćudoredni. Kod nazarenaca krajnji je korak bio život u samostanskoj komuni. Još jedna podudarnost Dogme 95 i prerafaelitskih gibanja je u dokinuću autorstva: engleski prerafaeliti su svoje slike potpisivali samo kraticom *PRB (pre-raphaelit brotherhood*).

Osim iz avangarde i prerafaelitskih slikarskih bratstava, Dogma izrijekom crpi i iz modernističkih gibanja 50-ih i kasni-

je. Manifest se izrijekom poziva na francuski novi val, no rezervoar ideja je i širi i sigurno uključuje *cinema verite*, rani američki nezavisni film, Kracauera i Bazina, a sigurno i kršćanske fenomenološke filmologe. To se očituje kako u preferiranju snimanja na stvarnim lokacijama zbivanja i snimanja slike i zvuka zajedno, tako i u zahtjevima koji se tiču »istinitosti« filmske slike.

»Istina« je očito ključni pojam Dogmine poetičke kuće, a opozicija prema »iluziji« ključni sudar svjetova u kojem Dogmaši vide odlučan boj za sudbinu filma. Pri tome Dogmaši ne razmišljaju o društvenoj, transcedentalnoj ili estetskoj istini, nego (kao Kracauer?) o goloj, fizičkoj istini filma. Oni jače nego itko od šezdesetih na ovamo ističu bit filma kao »zapisa stvarnosti«, »fotografskog odslika«, »slike zbilje«, zbilje koju definiraju kao »prostor i karaktere« (*settings and characters*) koje treba »pustiti da se razviju«. Ponavlja se ponovo nakon pedesetih čežnja za filmom kao bitno realističkim medijem, medijem koji snima neprirađenu i nikad dovoljno kontroliranu stvarnost kojoj se pridaju atributi svetosti kao Božjem djelu.

»Istina« Dogme je, dakle, istina ne u ideološkom ili religijskom smislu, nego istina oka, istina snimljenog, vrlo zamršen sustav konvencija koje nisu samorazumljive po sebi i koje donekle sliče na konvencije dokumentarca, koje su opet same po sebi iskustvene i proizvoljne. No, tu je stvar još zamršenija jer se tiče tehnike, čak gotovo samo tehnike: nijednom dokumentaristu, uostalom, nije bila »zabranjena« rasvjeta ili fiksirana kamera.

Ilustraciju Dogmina shvaćanja istine možemo naći u *Ispovijedi* autora prvog Dogmina filma, *Festen* Thomasa Vinterberga, ispovijedi nakon završetka snimanja u kojoj autor »ispovijeda« da je, recimo, jednom prilikom prekrio prozor kao izvor svjetla tamnim zastorom koji nije bio dio izvorne lokacije, da je jednom objesio kameru o bum mikrofona, čime ona »nije bila sasvim ručno nošena«. Najzanimljiviji dio ispovijedi koja završava »molitvom za oprost« čini onaj u kojem autor ispovijeda kako mobitel jednog od likova nije pripadao glumcu koji ga tumači. No, grijeh je manji, stoji u ispovijedi, jer jest pripadao jednom od članova ekipe, pa je samim time »nađen na licu mjesta«.

Dogma »istinu«, ukratko, smatra fizičkom autentičnošću, vjeodostojnošću, odricanjem od »konstrukcije fikcionalne stvarnosti«. Pri tom ih zanima samo fizički snimljivo i način na koji je snimljeno. S jedne strane, odriču se scene, kostima, prostorno-vremenskih iskoračivanja, svega što »laže« o vidljivom. S druge, odbacuju svu tehničko-tehnološku nadgradnju koja »proizvodi« filmsku fikciju, ili, njihovim rječnikom, iluziju: rasvjetu, glazbu, dodatne šumove, vožnje kranom, filtere, zumove...

Kako preziru iluziju, bit će skloni tomu da one elemente tehničkog posredovanja koji su u filmu nužni ogole do vidljivosti. Oni mogu dokinuti rasvjetu ili filtere, ali ne mogu dokinuti kameru kao proizvoljno odabrano oko. Zato će proizvoljnost učiniti uočljivom: kamera nošena rukom upozorava gledatelja autoreferencijalno na svoje postojanje, ali i na to da je nosi čovjek.

Ono što je najveća razlika, pa možda i inferiornost Dogme u odnosu na slične neorealističke i novovalovske ideje jest činjenica da vlastiti formalni repertoar pravila koja jamče »istinu« u filmu Dogma 95 ne nadograđuje nikakvom poetikom dramaturgije ili tematološkim načelima. Neorealizam ili *cinema verite* imali su vrlo čvrste zamisli o izboru teme, dramaturgiji, psihologizaciji, fabuliranju, zamisli koje su trebale biti nadgradnja nastojanju da film bude »istinit«. U Dogmi 95 jedini naputci takve vrste su oni koji govore o odbacivanju žanra i primjedba kojom se odbacuje dramaturgija kao takva. U postideološkom ambijentu devedesetih zaista je teško uspostaviti poetiku filmske teme i dramaturgije koja bi težila »istini«, a koja ne bi bila ideološki prozirna. No, bez toga Dogmina protuofenziva ostaje pomalo krnja. Drugi zanimljivi nedostatak Dogme 95 odsustvo je bilo kakvih zamisli ili naputaka o montaži. To je osobito zanimljivo jer je tretman montaže bio desetljećima lakmus papir kojim su se autori i poetičari skloni vjeri u esencijalni realizam filmskog medija razlikovali od onih drugih. Dogma 95 ne preferira, kako bi se očekivalo, poetiku dugog kadra ili kadra-sekvence.

Te su kontroverze vidljive u prva dva filma Zentrope. Naime, bez obzira na strogi pravilnik Zavjeta, oba filma koja su dosad snimljena i nose certifikat Dogme 95 jako su različita. *Festen* Thomasa Vinterberga pri tom je uspjeliji. No, ono što najviše zbunjuje kod *Festen*a spoj je Dogmine očuđujuće forme i silno klasične dramaturgije.

Festen je zaista sniman iz ruke. Kako u filmu nema rasvjete, mnogi noćni prizori gotovo su na granici vidljivosti, a film zbog gotovo podprofesionalnog snimateljskog izgleda nema gotovo nikakvih izgleda da dospije do repertoarne publike. A mogao je imati, jer je riječ o klasičnom primjeru skandinavske obiteljske dramaturgije, izbrušene najboljim školskim uzorima. Film ima gotovo savršeno jedinstvo vremena i mjesta: događa se od popodneva do drugog dana ujutro u dvorcu ugledne obitelji industrijalaca, tijekom proslave očeva rođendana. U fokusu su dva odrasla sina i kćeri, a klasična kulminacija filma je u trenutku kad usred gozbe jedan od sinova u zdravici optuži oca za pedofiliju nad kćerima u djetinjstvu. Taj šokantni obrat generirat će opće raščišćavanje odnosa u obitelji. *Festen* je, ukratko, sadržajno vrlo dobar akademizam. Film nas jako podsjeća na Krležin glembajevski ciklus, još više na Strindberga, ali i na Bergmana, kojega Vinterberg uz Coppolu navodi kao svoj uzor.

Ništa slično nećemo naći u *Idiotima* samog Von Triera. Lider Dogme 95 nije očito shvatio Zavjet samo kao skup formalnih disciplinskih obveza, nego je iz njega generirao i poetiku. Zato *Idioti* uvelike hine dokumentarac, čak dokumentarac skrivenom kamerom, koji »samo« »iznuđuje istinu prostora i karaktera«. S tim da su likovi ovaj put ekstremni: skupina mladića i djevojaka koji dragovoljno odabiru povlačenje iz društva u vilu blizu Kopenhagena i mentalnu regresiju — odnosno, povratak u idiotizam. Oni glume idiote, odnosno: postaju idioti, nalazeći u tome terapeutsko oslobađanje. Fingirajući dokumentarizam, Von Trier nastoji rekonstruirati reakcije susjeda, rodbine, komune, liječnika i drugih na takvo »oslobođenje« ili »bijeg« u retardiranost.

Ako spomenuta dva filma imaju ijednu srodnost, to je da je u oba intenzivno prisutna montažerska intervencija, kratki kadrovi i složene montažne sintagme. Ukratko, nešto što je bilo daleko i mrsko tradiciji kršćanskim poetičarima filmskog realizma.

Von Trierov film dočekan je, inače, vrlo hladno. S jedne strane, izazvao je moralno zgražanje zbog slobodne posudbe i igranja idiotizmom kao strašnom ljudskom sudbinom. S druge, puritance je smetao Dančev fingirani dokumentarizam. S treće, »istina« prostora i likova u spomenutom je slučaju bila prilično ideološki obojena istina: Von Trier jednako se ruga ideologiji napretka, koliko i milenijskoj pomami za primitivnom mudrošću, guruima, *new ageom*, antropologijom i sljedbama. Kad se tim primjedbama doda dosljedno alternativni izgled filma — a to znači i mala mogućnost da dopre do repertoarne publike — ispada da su *Idioterne* vjerojatno redateljev najveći neuspjeh. Sasvim suprotno od hvaljenog i u Cannesu nagrađenog Vinterbergova filma, što pogotovo ističe koliko su ta dva naslova različita.

Bez obzira na to što Dogma 95 očito nije epohalan filmski događaj, bar je jedna rečenica u danskom manifestu neprijeporno točna. Ta da je riječ o dosad najodlučnijem uzvratnom udarcu na »određene tendencije« u svjetskom filmu. Koje su to tendencije?

Prvo, prema jačanju stilizacije, ili virtualizacije, ili, kako bi Danci rekli, »iluzije«.

Već i površno listanje povijesti filmske misli pokazuje kako se razvoj filmske poetike uvelike sastojao u sukobu dviju oprečnih težnji. Prva i starija je ona koja ističe filmu imanentnu dimenziju trika, čarobnjačkog čuda. Pristaše tog smjera u filmu će vidjeti čudesnu napravu za tvorbu alternativnih svjetova, fikcionalnih izmaštanih univerzuma, idealan za fantastiku, karikaturu i obmanu. Drugi smjer je onaj koji u filmu prepoznaje u prvom redu fotografski medij, vjerno produženje čula i pripisuju mu ontološki realizam. Za takve film se otima svojoj prirodi ako bježi od dokumentarnosti, realizma i vjerodostojnosti u stilizaciju i trik.

To je ta opreka u poimanju filma koju često personificiraju Mélies i Lumière: meštar iluzije i tvorac virtuelnih stvarnosti protiv snimatelja svijeta oko sebe.

Negdje od drugog svjetskog rata »realisti« su u filmskoj misli potisnuli »formaliste« i oblikovali dobar dio dobrog ukusa i preskriptivne poetike filma. Negdje od osamdesetih, ukorak s postmodernističkim modama u drugim umjetnostima, nastaje preokret.

Taj preokret ima sto lica. S jedne strane, s Joeom Danteom i Timom Burtonom holivudski fantastični spektakl dobija postmodernističke crte poniruć u heterotopije, zone, alternativne svjetove, miješajući epohe. Hollywood dobija jako stiliziranu, iluzionističku i autoreferencijalnu crtu. Slično je i u Francuskoj u filmovima Bessona ili Jeuneta i Caroa. S druge, redatelji poput Greenawaya potpuno odbacuju referencijalnost i konstruiraju filmove sukladno numeričkim ili izvana posredovanim, »knjiškim« obrascima. S treće strane, pojavljuje se obilje redatelja koji klasične »realističke« filmske teme obrađuju tako što unose znatne elemente stilizacije, karikature i samodopadljive formalne autoreferencijalnosti. Počelo je s francuskim *novobarkistima* i Almodovarom, a legitimni i popularni nastavljači takve poetike u devedesetima su Danny Boyle, Srđan Dragojević, Alex De La Iglesia, Julio Medem, Tsukamoto, pa, uostalom, i Goran Rušinović. Svim tim redateljima filmski će tradicionalist prigovoriti da režiraju »spotovski«, to jest dopadljivo, vizualno efektno, uz očuđujuće kuteve kamere, montažu i likovne odlike kadra. Prije deset godina takav je prigovor značio pribijanje na vrata filmskog neukusa. Danas su nam takvi redatelji normalni.

Drugi usporedni trend bilo je kvalitativno i kvantitativno širenje važnosti trika u filmskom zanatu, i to u prvom redu, naravno, računarskog. CGI je do prije pet godina domena filmova fantastike, spektakala, SF-a, horora i omladinskih maštarija, dakle »znalo se gdje pripada«. Negdje od polovice devedesetih CGI postaje pomoćno sredstvo u tvorbi iluzije u »realističkim« filmovima. Primjerice, njime se omogućuje vjerodostojno prikazivanje invaliditeta likova, likova koji vise nad provalijom, nestalih urbanih ili prirodnih lokaliteta... Kompjutori su dotad bili nešto poput animirane intervencije u igrani kontekst. Sada pak interveniraju u »sliku stvarnosti« nastojeći joj sačuvati fotografsku vjerodostojnost.

Ideje Dogme 95 reakcija su na ta dva trenda. Danski kvartet očito čezne za nevinim stanjem neutralnog fotografskog oka koje »samo« slika, bez intervencije, konstrukcije, preinačavanja »istine«, odnosno materijalne zbilje. U epohi kad je filmski i fotozapis izgubio vjerodostojnost (ili: dostojanstvo?) »istine«, dogmaši žele povratiti taj iskonski »realizam« odricanjem od prava na trik.

U tome vjerojatno uskoro neće biti usamljeni. U trenutku dok se animacija, igrani film i *virtual reality* galopom međusobno približavaju i dok je izraziti, »spotovski« stupanj stilizacije postao norma, za očekivati je više takvih kontrarevolucionarnih istupa. Već 1994. Umberto Eco je u Veneciji održao predavanje o budućnosti CGI u kojem je iznio bojazan da će se sasvim prebrisati granice između animacije i igranog filma i da će svemoć CGI trika prouzročiti inflaciju i pad interesa za ono što se njima može postići. »Vjerujem« rekao je tada Eco, »da će se već početkom idućeg stoljeća komercijalni filmovi reklamirati sloganom *snimano bez posebnih efekata*«.

Ako se to zaista dogodi i ako opće skretanje k virtualnoj stvarnosti dobije svoju radikalnu opoziciju, ponovo će na cijeni biti filmovi koji su »nevini«, koji »samo snimaju« »zbilju kakva jest«. Eco je vjerovao da će se to dogoditi i u komercijalnom filmu i da će njim ponovo zavladati kaskaderi, stvarna fizička virtuoznost i stvarni rizik i pogibelj. Ako se to zaista dogodi, onda Dogmu 95 vrijedi upamtiti ako ništa drugo kao pijetla koji se prvi oglasio. Utoliko je fenomen Dogme 95 zanimljiv bez obzira na duboku nedosljednost i nesustavnost Dogmina učenja i bez obzira na činjenicu što je čitav pokret s kupališta Hvidovre u velikoj mjeri još jedan trik Larsa Von Triera, genijalca i jednako spretnog samoreklamera.

UDK: 621.37
621.38

Branko Bubenik

Degradacija video izvornika u uporabi*

Uvod

Svi audiovizualni dokumenti (AV-dokumenti) zabilježeni analognim tehnologijama audiovizualne registracije neizbježno se degradiraju prilikom svake reprodukcije, ili presnimavanja.

Stupanj njihove degradacije veći je kod starijih tehnologija, primjerice, kod najstarijih tehnologija audiovizualne registracije, kod fonodokumenata nastalih mehaničkom registracijom zvuka, na Edisonovu voštanom valjku, ili Berlinerovoj gramofonskoj ploči.

Kod novijih analognih tehnologija audiovizualne registracije, kao što je televizijska tehnologija, AV-dokumenti mogu se više puta koristiti bez većih oštećenja.

Njihova degradacija informacije znatno je sporija, ali je ipak neizbježna.

Degradacija signala AV-dokumenta ovisna je o postupku audiovizualne registracije kojom je nastao.

AV-dokumenti nastaju ovim tehnologijama audiovizualne registracije:

— mehanička registracija (zvuk)

— fotokemijska registracija (fotografija, film)

— elektromagnetska registracija (video, zvuk)

— optičko digitalna registracija (multimedija)

a) Mehanička registracija

Zvučni se valovi prenose na iglu, koja u ritmu zvučnih titraja urezuje trag u nosač signala (vosak, gramofonska ploča). Usavršavanjem svojstava nosača zvuka i prelaskom s mehaničkog na električni gramofon, ta se tehnologija održala do nedavno, iako postupak mehaničke reprodukcije zvuka zbog fizičkog kontakta najviše uništava fonodokument. Tu tehnologiju je prvo potisnula elektromagnetska registracija zvuka (magnetofon), a sada već dominira u uporabi digitalna tehnologija (audio CD, DAT).

b) Fotokemijska registracija

Fotokemijska registracija se primjenjuje u fotografiji i filmu. Optičkim uređajem, kamerom, kontrolirano se reflektirana svjetlost s objekata prenosi na fotoosjetljiv sloj na filmu, gdje izaziva kemijsku promjenu, tj. izlučivanje atoma srebra u nosaču. Slabosti ove tehnologije registracije su:

— nestabilnost podloge-nosača informacija

— organski sastav emulzije (želatina)

— mehanička reprodukcija na trzaje u projektoru

— izloženost filma jakom svjetlu i visokoj temperaturi u projekciji.

Podloga:

Prva filmska podloga bila je nitroceluloza. Ona je eksplozivno zapaljiva, pa je često prilikom projekcije filma u kinu dolazilo do eksplozije i požara s brojnim ljudskim žrtvama. Dužim stajanjem u arhivu raspada se i samozapaljiva je. Na sreću nitrofilmovi se ne nalaze u filmskom arhivu televizije, nego samo u kinoteci.

Filmski materijal u TV arhivu je na acetat-celuloznoj podlozi koja nije zapaljiva. Ona također nije pogodna za dugoročno čuvanje filma, jer se pod utjecajem kisika iz zraka, raspada na octenu kiselinu. Proces destrukcije acetatnog filma je neizbježan. Čuvanjem filma pod nižom temperaturom i niskom vlagom, proces se destrukcije samo usporava. Sigurna, najbolja filmska podloga je poliesterska (MYLAR), koja se u svijetu primjenjuje već dvadesetak godina, ali nažalost još nije u primjeni u HRT.

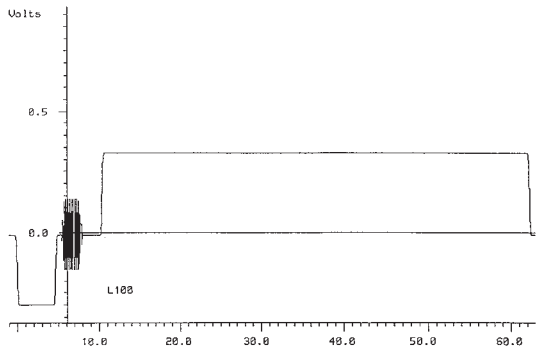
Želatina:

Za aktivni fotokemijski sloj koristi se emulzija želatine i srebrnih halogenida. Želatina je bjelančevina podložna napadu mikroorganizama, pa je kod velike vlažnosti i povećane temperature, najčešći uzročnik uništenja filma.

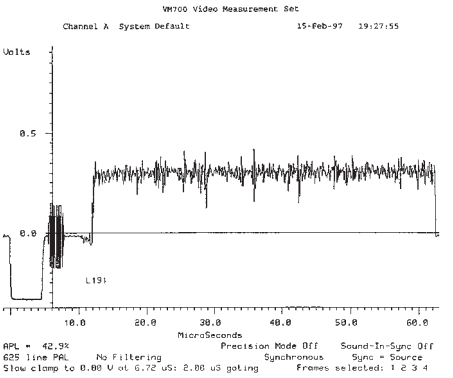
Mehanička reprodukcija:

Osnovica tehnologije filma je pronalazak uređaja nazvanog kinematograf, pomoću kojega se filmska vrpca u snimanju i projekciji pokreće diskontinuirano »stani-kreni« postupkom, čime se slika projicira u statičnoj fazi, a transportira do sljedeće sličice u tamnoj fazi projekcije. Film se kreće brzinom od 24 sličice u sekundi, prijenosni zupci ulaze u filmsku perforaciju 50 puta u sekundi, pa ti brzi trzaji filma često oštećuju perforacije filma, a kod najmanjeg kvara, dolazi do njegove prenapregnutosti i pucanja. U snimanju i projekciji filmska je vrpca izložena trenju s površinama tran-

* Dio doktorske disertacije s rezultatima istraživanja koja je autor proveo u sklopu INDOK centra HRTV.



Nulti flat field (bijelo polje) signal



Degradirani signal flat field (bijelo polje)

sportnih kotačića i često nastaju površinske ogrebotine, koje kod češće korištenih filmova postaju tako guste, da se više ne razaznaje slika.

Izloženost temperaturi i svjetlu:

Prilikom projekcije film je izložen izuzetno jakom, koncentriranom svjetlosnom snopu i visokoj temperaturi, koje također oštećuju film kod svake reprodukcije. Osobito su za film opasni projektori s električnim lukom, kao izvorom svjetlosti, zbog isijavanja visoke temperature, koja je svaki kvar u transportu filma kažnjavala požarom i uništenjem filma. Kopiranjem ili presnimavanjem filma degradiraju se oštrina, boja i kontrast slike. U tzv. prvoj generaciji, ti su gubici neznatni, a progresivno se povećavaju kopiranjem kopija iz kopija u drugoj, trećoj i n-toj generaciji. Zbog toga je u kinematografiji, kada je potrebno napraviti tisuće kopija istog filma, osmišljen postupak kojim se iz montiranog original negativa — »majke svih majki«, koji se čuva u trezoru — kopiranjem izrađuje interpozitiv. Iz interpozitiva kopiranjem se dobiva potreban broj dublnegativa, koji tada služe za izradu velikog broja kvalitetnih kopija za projekciju.

Degradacija filma u reprodukciji je neizbježna. Primjenom novih uređaja i novih poboljšanja filmske tehnologije, ona je usporena i manje izražena. Zbog toga je zaštita filma u arhivu skupa i složena.

c) Elektromagnetska registracija

Slika i zvuk registriraju se magnetizacijom, kao magnetna polja različitog smjera i potencijala, na sloju željeznog oksida, koji je nanesen na plastičnu vrpcu. Snimljeni signal vrlo je slab, pa prilikom reprodukcije vrpca sa zapisom mora biti u što bližem kontaktu s videoglavom. Uslijed toga dolazi do trenja, pa je na videoglavi u reprodukciji temperatura oko 50 stupnjeva C. Videovrpca se oštećuje i na svim pomoćnim transportnim valjčićima.

Ova tehnologija omogućuje brisanje starih sadržaja i snimanje novih. Zbog visoke cijene najstarijih magnetoskopskih vrpci, one su brisane i snimane nekoliko stotina puta. Proizvođači vrpci (Ampex) reklamiraju da se jedna vrpca može brisati i do 2.000 puta.

Iz naše prakse vidljivo je da nakon 300 brisanja nastaju teška mehanička oštećenja vrpce i ona postaje neupotrebiva. Najčešća oštećenja na magnetoskopskim vrpcama su mehanička:

— rubno oštećenje, posljedica oštećenja zaštitnog koluta

— nagužvanost (*chinching*) nehomogeno namotana vrpca, zbog neispravnog uređaja za premotavanje

— osipanje željeznog oksida

— oštećenje nosećeg sloja (odljepljuju se komadići magnetnog sloja vrpce)

— puknuta vrpca (kvar na uređaju za transport vrpce)

Stare vrpce gube koercitivnost tj. sposobnost magnetizacije, pa nisu više upotrebive za snimanje novog signala.

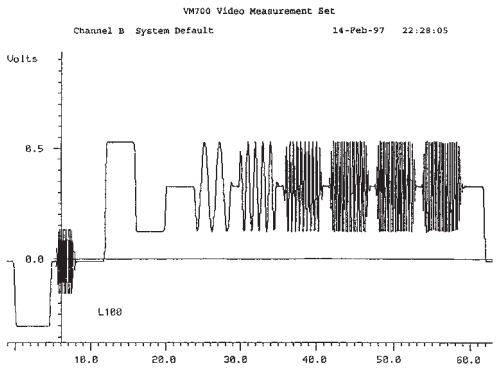
Remanencija tj. registrirani magnetni zapis im je relativno stabilan, lagano opada, ali se mogu bez teškoća reproducirati. Svakim umnožavanjem, tj. presnimavanjem i tu neizbježno nastaje degradacije snimke. Gubi se dio oštrine slike, kontrasta i zasićenje boje.

d) Optičkodigitalna registracija

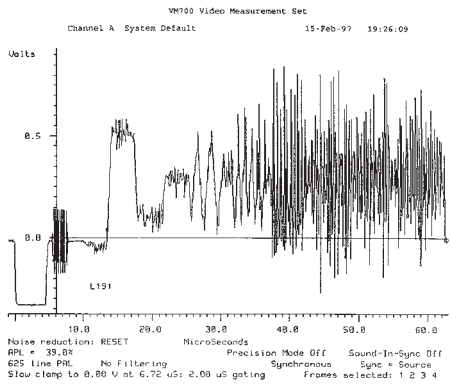
To je najnovija tehnologija audiovizualne registracije kojom se informacije o slici i zvuku laserskom zrakom urezuju u digitalnom obliku na disk od plastike, stakla ili aluminija. Koristi se i postupak magnetno-digitalne registracije, kao kod kompjutora, a kao nosači informacija mogu biti CD romovi (diskovi) ili digitalne kasete. U reprodukciji optičkog diska laserska zraka, bez fizičkog kontakta s nosačem očitava audiovizualne informacije. Ta tehnologija omogućuje najveće gustoće arhiviranja po jedinici površine. Ona omogućuje višekratnu reprodukciju ili kopiranje zapisa, bez degradacije izvornika. Digitalni je zapis zbog jednostavnosti svoga koda vrlo stabilan i pouzdan za dugoročno čuvanje. Uz to postoji mogućnost digitalne kompresije podataka, čime se višestruko povećava kapacitet nosača a time pada i cijena arhiviranja dokumenta. Problem još predstavlja nedostatak standardizacije nove tehnologije, koja je svim svojim osobinama idealna za arhiviranje svih vrsta informacija.

Ispitivanje degradacije videodokumenta u migraciji sadržaja

Degradacija videodokumenata nastaje zbog njihove učestale uporabe, ali i pasivnim stajanjem u arhivskom spremištu



Nulti multi burst signal (frekventni paket)



Degradirani signal frekvencijskog opsega 14. generacije

zbog energetske (demagnetizacije) i kemijske promjene nosača i aktivnog sloja.

Nisu mi poznata znanstvena istraživanja trajnosti videodokumenata, niti ispitivanja njihove sposobnosti transfera podataka kopiranjem.

Iz prakse TV arhiva HRT-a poznata nam je neočekivana relativno visoka stabilnost videodokumenata od 2 inča, jer su reproducibilni i oni najstariji iz 1963. godine.

No, u uporabi videodokumenata korisnici se često žale na lošu kakvoću slike kopija. Zbog toga sam odlučio ispitati ponašanje videodokumenata u migraciji sadržaja s jedne generacije dokumenata na drugu, tj. transfer podataka kao u genetičkom razmnožavanju.

Obzirom da tehnologija ne raspolaže postupcima genetskog kontroliranog prenošenja informacija očekivali smo da će eksperiment pokazati, kako će se u svakoj slijedećoj generaciji dokumenta umnožavati svi gubici u transferu i da će se odnos signal/šum mijenjati u korist šuma.

Ispitivanje degradacije AV-dokumenta migracijom sadržaja s generacije na generaciju

Svrha ispitivanja je ponašanje videodokumenata u migraciji sadržaja, iz jedne generacije u drugu generaciju, tj. transfer podataka kao u genetičkom kopiranju.

Ispitana je degradacija dva videoformata:

— VHS format (amaterski video)

— Betacam SP (komponentni, analogni format)

A) Ispitivanje degradacije signala u generacijskom kopiranju na VHS

Ispitivanje je realizirano u suradnji s ing. Milivojem Sršom iz službe pripreme i kontrole INDOK-a. Napravljeno je u prosincu 1996. godine. Ispitivana je kvaliteta slike i tona 10 generacija presnimljenog materijala. Kao uzorak upotrebljen je TV-test. Procjena degradacije slike vršena je tzv. subjektivnom metodom, tj. promatranjem slike bez mjerenje uređajima.

Dobiveni rezultati ispitivanja slike su sljedeći:

1. Nulta generacija TV-test signala snimljena je s emitiranog TV programa.
2. Prva generacija presnimke: manji gubitak oštrine slike, zasićenje i kontrast boje, vrlo mali gubitak.
3. Druga generacija presnimke: Uočljiv gubitak oštrine slike, boje se počinju razlijevati, ali još zadovoljavaju u pogledu gubitka zasićenja i kontrasta.
4. Treća generacija presnimke: velik gubitak oštrine slike, tako da se stvaraju smetnje kod gledanja. Boje su postale pastelne, razlijevaju se oko 1 cm izvan polja u kojem se nalaze. Javlja se i manja deformacija slike na donjoj trećini ekrana.
5. Četvrta generacija presnimke: isto kao u prethodnoj generaciji ali jače izraženo.
6. Peta generacija presnimke, slika je gotovo potpuno neoštra, boje su potpuno izbljedile mogu se još samo razaznati na ekranu.
7. Šesta generacija presnimke: Slika potpuno neoštra, boje se međusobno miješaju, prelijevaju jedna preko druge. Jedino se još mogu uočiti bijela, siva i crna boja.
8. Sedma generacija presnimke: Slika potpuno neoštra, deformirana je na srednjem dijelu ekrana, intenzitet boja povremeno slabi, tako da slika postaje crno-bijela.
9. Osma generacija presnimke: Velika deformacija slike preko čitavog ekrana. Polja u kojima su se nalazile boje imaju pilasti oblik veličine »zuba« 2 do 3 cm. Slika je potpuno izgubila boju.
10. Deveta generacija presnimke: još se samo nazire obris slike TV-testa uz potpunu deformaciju i bez boje.

Ispitivanje tona kroz devet generacija presnimki pokazuje da se intenzitet i artikuliranost nisu nimalo promijenili ni u posljednoj devetoj generaciji.

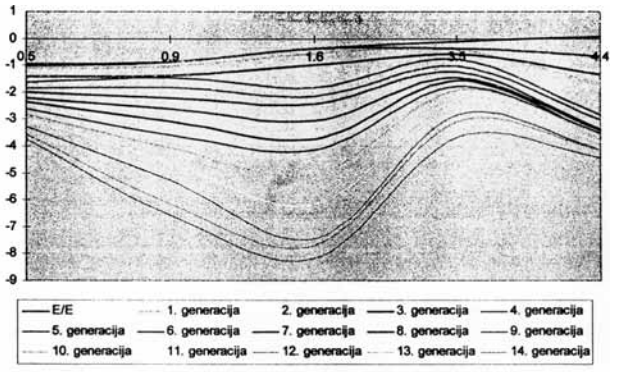
Zaključak:

Degradacija slike se događa ovim slijedom:

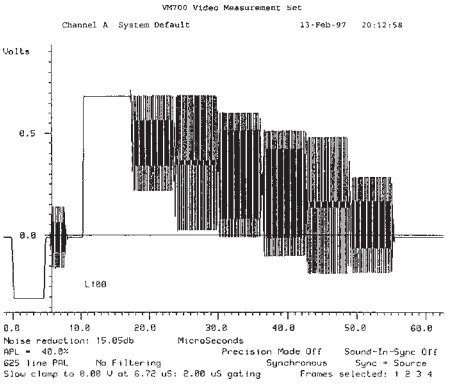
— nestabilnost, deformacija i na kraju gubitak boje

— smanjenje oštrine slike (rezolucije)

— nestabilnost kontrole slike, titranje i raspad slike.



Usporedna tabela mjerenja gubitka frekventnog opsega na različitim generacijama kopija



Nulti color barr signal

U devetoj generaciji kopija slike se potpuno raspala, tj. šum je nadjačao signal slike. No, kvaliteta tona i dalje je bila zadovoljavajuća. To pokazuje da degradacija slike nije linearna u svim frekventnim područjima, nego je znatno više izražena u visoko frekventnim područjima, zbog čega se gubi oštrine slike i boje.

B) Ispitivanje degradacije signala u generacijskom kopiranju na Betacam SP kasetama

Ispitivanje je rađeno u siječnju 1997. godine, u suradnji s dipl. ing. Daroslavom Spačekom iz Videoservisa HTV.

Za snimanje i presnimavanje signala korišteni su novi profesionalni uređaji: magnetoskop Sony PVW 2800 i Player PVW 2650 P.

Štafetni transfer signala s jednog uređaja na drugi sniman je na profesionalnoj kaseti Sony SP BCT-60 ML. Kasete su prije toga kontrolirane na uređaju za čišćenje i kontrolu kaseta RTI-2000.

Za ispitivanje rezultata korišteni su instrumenti:

— TSG-271 Tetronix TV generator

— VM 700 A Tetronix Video Measurement Set Pomoću TV generatora proizvedene su razne vrste signala, potrebne za mjerenja stupnja degradacije videosignala prilikom migracije s jedne kasete na drugu. Snimljeni su ovi signali za svaku generaciju kopije:

crno	10 sekundi
color barr	20 sekundi
flat field (bijelo polje)	60 sekundi
multi burst (frekventni paketi)	60 sekundi

Pozicije snimki na kasetama označene su usnimljenim signalom TC (timecode) da ne bi bilo zabune, a uz to je vođen i zapisnik.

Videokasete s test snimkama arhivirane su u trezoru, pa se ispitivanja mogu ponoviti.

U dva mjeseca napravljene su tri generacije test snimki, da bi se dobile najbolje snimke pogodne za ispitivanje parametara. Mjerenja rezultata ponovljena su 10 puta i uzeta je njihova srednja vrijednost.

Mjerni uređaj automatski mjeri svaki rezultat 32 puta, a podesili smo ga tako da svaki rezultat mjeri 74 puta.

Posebno su očitane tzv. nulte vrijednosti odnosa signal/šum i frekventnog opsega, za generator signala (oznaka vrijednosti G) i signal propušten kroz videouređaje bez snimanja na kasete (oznaka vrijednosti E/E).

Osim mjerenja degradacije signala instrumentom, napravljena je i tzv. subjektivna procjena degradacije slike prilikom transfera sadržaja.

Izvršena su dva tipa mjerenja koja najbolje pokazuju degradaciju signala:

a) Mjerenje frekventnog opsega.

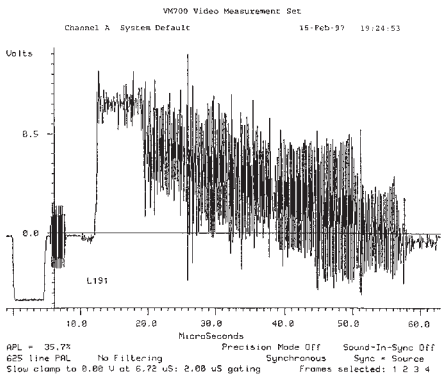
Za tu namjenu generatorom TV signala proizvedeni su tzv. paketi signala različite frekvencije (multi burst i snimljeni na Betacam kasetu). Degradacija signala transferom prouzročiti će smanjenje frekventnog opsega i smanjenje rezolucije slike.

b) Mjerenje odnosa signal/šum na kopijama signala bjelog polja (flat field).

Degradacija signala transferom prouzročit će gubitak snage signala, rast šuma u slici, boji i smanjiti stabilitet slike u reprodukciji.

Rezultat ispitivanja degradacije signala mjerenjem frekventnog opsega

Usporedna tabela pokazuje rezultate mjerenja gubitka frekventnog opsega signala od nultog testa signala frekventnih paketa (G), signala uređaja (E/E) i gubitka signala mjerenih na svim kopijama generacija od 1 do 14. Ispitivanje pokazuje da se do 14 generacije u migraciji sadržaja izgubi oko 50% frekventnog opsega i to najviše u visoko frekventnom području (od -0.65 dB u prvoj generaciji, do -4.43 dB u 14 generaciji, a znatno manje u nisko frekventnom području (od -1.03 dB u prvoj generaciji, do -2.76 dB u 14-oj generaciji). Porastom šuma smanjuje se rezolucija slike (oštrina) i saturacija boja.



Degradirani color barr signal 15. generacije

Rezultat ispitivanja degradacije signala mjerenjem odnosa signal/šum

Ispitivanje pokazuje da se do 15. generacije u migraciji sadržaja kopiranjem izgubi oko 50% signala, tj. razina šuma poraste s -39,8 dB u prvoj generaciji, na -25,0 dB u 15. generaciji.

Porastom razine šuma pojavljuju se u slici bijele točkice i crne linije (*spike*) osobito jako izražene u crvenom dijelu spektra, a najmanje u plavom dijelu spektra.

Gubitak snage signala prouzročuje i poteškoće u stabilnosti slike. U 8. generaciji automatizirani uređaj zbog slabljenja signala ne prepoznaje više automatski oblik signala, što može prouzročiti nekontrolirano ponašanje u prijenosu informacija.

Zanimljiva je činjenica da je najveći gubitak signala zabilježen u samim uređajima, a ne u videokaseti. Nulti signal (G) ima odnos signal/šum — 76, 6 dB, propušten kroz uređaje bez snimanja već -50,9 dB, a prva generacija snimke počinje s -39,8 dB.

Radili smo na novim uređajima »professional« kvalitete. Primjenom televizijskih uređaja tzv. »broadcasting« kvalitete, rezultati bi bili znatno bolji, a lošiji kada bi koristili tzv. »low budget« uređaje.

Degradacija signala color barra u migraciji

Na početku svakog videodokumenta usnimljen je *color barr signal* (spektar boja) u trajanju 60 sekundi. To je standardiziran postupak, koji služi televizijskim tehničarima za podešavanje razine boje u fazi kopiranja, montaže ili emitiranja videodokumenta/emisije.

U eksperimentu se nije pokazao prikladan za mjerenje stupnja degradacije signala kopiranjem, pa zbog toga nije mjeren u svim generacijama, nego samo u prvoj i posljednoj. Iz priloženih slika se vidi kako se i kromatska komponenta videodokumenta degradira.

U tijeku su istraživanja, kojima je zadatak da na usnimljenom *color barr signalu* mjeri stupanj remanencije signala arhivskog videodokumenta, tj. njegovu sposobnost reprodukcije sadržaja.

Subjektivna metoda procjene degradacije slike u migraciji

Pregledom snimljenog signala (4 vrste signala) na kontrolnom monitoru Sony KX-2920 QM dobiveni su sljedeći rezultati (zapažanja):

1. Presnimljen color bar s generatora signala. Oštrina slike i zasićenost boja su kvalitetni.

2. I. generacija presnimke, ne uočava se pad oštrine slike i postojanosti boja.

3. II. generacija presnimke, isto kao i točka 2.

4. III. generacija presnimke, vrlo mali pad oštrine slike, dobra postojanost boja.

5. IV. generacija presnimke, mali pad oštrine slike i još dobra postojanost boja.

6. V. generacija presnimke, još je relativno malen pad oštrine u odnosu na generirani signal uz još dobru postojanost boja.

7. VI. generacija presnimke, približno isto kao i u točki 6.

8. VII. generacija presnimke, uočuje se gubitak oštrine, boje su i dalje postojane.

9. VIII. generacija presnimke, izrazitiji je neoštar rub između polja boja: žute i tirkizne, zelen ljubičaste i crvene i plave boje. Slika na ekranu počinje lagano titrati. Boje gube svoj intezitet.

10. IX. generacija presnimke, slična kao i točka 9., samo još više izraženo.

11. X. generacija presnimke, slika je neoštra, javlja se »zrnatost« slike, boje počinju lagano gubiti svoju postojanost.

12. XI. generacija presnimke, slično kao i točka 11., ali ne bitno izraženije.

13. XII. generacija presnimke, izraženiji pad oštrine i zasićenosti boja, dosta izražena »zrnatost« uz pojavu »spikeova«.

14. XIII. generacija presnimke, slika dosta neoštra, boje se počinju razlijevati izvan polja u kojim se nalaze, osobito žuta, zelena i ljubičasta.

15. XIV. generacija presnimke, slika je izrazito neoštra s većim brojem »spikeova«, boje su izgubile na intenzitetu i oštrini, ali se još mogu dobro razlikovati.

Zaključak:

Rezultat ispitivanja stupnja degradacije signala snimljenog na Betacam SP kasetama prilikom migracije sadržaja, pokazuje neočekivano visoku stabilnost zapisa i male gubitke u fazi transfera s jedne kasete na drugu, u tzv. generacijskom kopiranju.

Proizvođači televizijskih Betacam uređaja jamče »broadcasting« kvalitetu slike do treće generacije.

Naši testovi pokazuju da je slika vrlo dobre kvalitete u petoj generaciji, dobroj do osme generacije, a upotrebljiva još i u 15. generaciji.

Za razliku od amaterskog formata VHS-a, gdje se slika potpuno degradirala već u 10. generaciji, s Betacam uređajima

i kasetama to se nije dogodilo. Izgubljeno je u transferu oko 50% signala u 15 generacija, pa pretpostavljam, da bi se potpuna degradacija slike dogodila negdje između 25 i 30 generacije kopija.

Mjerenjem dvaju ključnih parametra: Odnos signal/šum, koji pokazuje snagu signala i frekventnog opsega, koji pokazuje stupanj degradacije po frekventnim područjima, dokazana je stabilnost signala u migraciji sadržaja.

Neizbježni gubici signala i porast razine šuma, mogu se smanjiti upotrebom kvalitetnijih uređaja, tzv. »broadcasting« kvalitete, uporabom kvalitetnih i ispitanih videokaseta.

U fazi analognog umnožavanja Beta/Beta, moguće je korigirati promjene saturacije boje i stabilnost signala (TBC uređaj).

Povećanje rezolucije slike nije moguće postići analognim uređajima, ali se može ostvariti u postupku digitalne restauracije slike.

Kronologija razvoja audiovizualne registracije

Pretpovijest:

1490. godine Camera obscura, Leonardo da Vinci
1520. godine Blenda, Daniele Barbaro
1550. godine Leća, Girolamo Cardano
1727. godine Fotokemijska reakcija, Johann Schulze

Fotografija

1826. godine Heliografija, Joseph Nicephore Niepce
1839. godine Dagerotipija, Louis Daguerre 1840. godine Kalotipija, Fox Talbot
1925. godine Kodachrome film u boji, Leopold Manes i Leopold Godovsky

Film

1824. godine Otkriće perzistencije osjeta vida, Peter Mark Roget
1825. godine Thaumatrope, John Ayrton Paris
1832. godine Phenakistiscope, Joseph Antoine Plateau
1882. godine Fotografska puška, Etienne Jules Marey
1892. godine Praxinoscope, crtani film, Emile Reynaud
1876. godine Kronofotografija, Edward Muybridge
1885.-1894. Elektrotahiskop, Otomar Anschutz
1888. godine Bioskop, Max Skladanowsky
1893. godine Kinetofon, Thomas Alva Edison
1895. godine Kinetoscop, Thomas Alva Edison
1895. godine Cinematographe, Auguste i Louis Lumière
1897. godine Cinerama, R. Grimon-Sanson
1953. godine Cinemascope, Chretien
1955. godine Circarama, Walt Disney
1922. godine 9. 5 mm film Pathé
1922. godine 16 mm film Eastman Kodak
1965. godine Super 8 film, Kodak
1927. godine Prvi zvučni film *Pjevač jazza*
1935. godine Prvi film u boji *Backy Sharp*

Zvuk

1877. godine Phonograph, Thomas Alva Edison
1887. godine Gramofon, Berliner
1898. godine Magnetna registracija zvuka, Valdemar Paulsen
1935. godine Magnetofon, Telefunken

Televizija

1884. godine Mehaničko razlaganje slike, Paul Nipkow
1907. godine Prenos statičnih slika na daljinu, E. Belin
1923. godine TV prenos, John Logi Baird
1926. godine Ikonoskop, analizatorska cijev, Vladimir Kozma Zvorikin
1930. godine Početak emitiranja BBC
1956. godine Magnetoskop od 2 incha, Ampex
1965. godine Heliokoidalni magnetoskop, 1 inč. Ampex, Sony
1969. godine U-matic kasetni magnetoskop, Sony
1974. godine Video diks, Thomson
1975. godine Betamax, kasetni magnetoskop, pola inča, Sony
1976. godine VHS, JVC
1985. godine Video 8, Sonny
1962. godine Prvi satelitski prijenos Telstar
1965. godine Satelitska televizija *Early Bird*, prijenos Olimpijskih igara u Moskvi
1981. godine HDTV demonstracija, NHK, u San Franciscu
1986. godine Digitalni studio, TDF, Thomson
1993. godine Multimedija, Microsoft
1995. godine Virtual reality, Microsoft

UDK: 791.44.071(091)

Krešimir Mikić

Sažeti pregled povijesti svjetskog snimateljstva*

Auguste i Louis Lumière

Pronalazak fotografije (1839.) je iza nas. U Francuskoj, u Lyonu, Antoine Lumière proizvodi fotografske ploce, toliko potrebite za sve one koji su željeli fotografirati, ali i trajno zadržati snimke. Znakovito prezime Lumiere u prijevodu znači svjetlo, a gospodin Lumiere imao je dva sina čiji će život biti i te kako povezan sa svjetlošću.

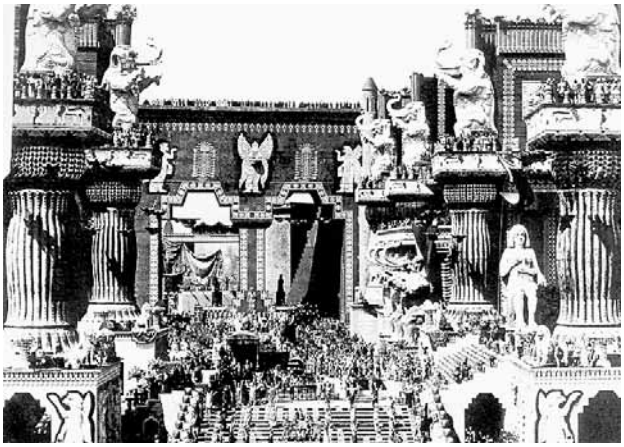
Auguste (1862.-1954.) i Louis (1864.-1948.) u očevoj tvornici temeljito su ovladali fotografskom tehnikom, a osobito laboratorijskim procesima, te su samostalno izumili i niz fotografskih proizvoda. Braća su se idealno nadopunjavala jer je Auguste u središte svog zanimanja stavljao kemiju, a brat mu Luis tehniku snimanja. 1894. godine prvi su put vidjeli u Parizu Edisonov kinetoskop, kutiju, odnosno kino za jednog gledatelja. Vrpca (film) sadržavala je 600 sličica, bila je široka 35 mm, a projicirala se brzinom od 40 sličica u sekundi. Sva nesavršenost izuma (neoštra, nemirna i tamna slika) nadvladana je golemim zanimanjem gledatelja za žive slike.

Te činjenice bili su i te kako svjesna i braća Lumiere. Svim žarom počeli su razmišljati o tome kako pokretne slike (od tada se počinje rabiti i naziv *kinematograph*, zatim *movies*) prikazati što većem broju gledatelja, i pri tom postići i komercijalni učinak. Obzirom na vlastitu tvornicu, pitanje troškova nije bilo primarno.

Svoje su spoznaje temeljili na radovima pionira u filmskoj tehnici (tzv. *kronografiji*) J. E. Mareya, G. Demenyja i O. Anschütza. Po napucima Louisa Lumièrea, glavni mehanicar u njihovoj tvornici, Moisson, konstruirao je prvu filmsku kameru, *Cinématographe*.

Preuzeta je od Edisona vrpca širine 35 mm, ali je izmijenjena brzina snimanja. Iznosila je 16 sličica u sekundi. Za tu brzinu odlučili su se stoga što je već 1836. godine belgijski znanstvenik Joseph A. Plateau u svom djelu *Zakoni stroboskopskog efekta* uočio da je upravo 16 sličica u sekundi dostatno da se u ljudskom oku proizvede efekt prividnog kretanja. Da bi to teklo što kvalitetnije braća su ugradila intermitentni, međuzastojni transportni mehanizam, tzv. hvatalju (*greifer*). Tim je osigurana oštra i stabilna slika. Emulzija koja se rabila za snimanje proizvedena je u Lyonu, s time da je bila osjetljivija od one koju je koristio G. Estman u Rochesteru.

Filmski uređaj braće Lumiere i mehaničara Moissona nije služio, kao što se to može pretpostaviti, samo za snimanje,



U filmu *Nesnošljivost* valjalo je ovladati složenim spektakularnim prizorima, čime je Billy Bitzer pokazao da je najveći snimatelj onog vremena

Pudovkinova *Mati* (1926.), za kamerom je A. D. Golovnja, školski je primjer izgradnje svjetla u filmu, osobito osvjetljavanja krupnog plana

* Riječ je o pokušaju pisanja sažetog pregleda o dosezima snimateljskog umijeća kroz povijest filma.

Mnogim poznavateljima filmske umjetnosti bit će začudno izostavljanje nekih poznatih imena, filmova i smjerova što čine filmsku povijest. Tako se primjerice ne spominje slavni film B. Wildera *Apartman* (1960.), a govori se o nekim manje značajnim B- ili C-filmovima. Isto će se dogoditi i s nekim kultnim filmovima Johna Hustona, Howarda Hawksa, Freda Zinnemanna i drugih. S druge pak strane velika pozornost, čak višestruka, u tekstu je dana redateljima koji su veliku važnost pridavali filmskoj fotografiji, kao što su, da spomenemo samo neke, Fellini, Ophüls, Kubrick, Bergman, Tarkovski, Herzog, Fassbinder, Antonioni, Bertolluci, a posebice Welles.

nego je to ujedno bio uređaj za kopiranje materijala i projekciju.

Pri kraju jednog radnog dana 1894. godine braća Lumiere postavila su kameru pred izlazna vrata svoje tvornice i snimili izlazak radnika. Bio je to *La Sortie des Ouvriers de L'Usine Lumière* (*Izlazak radnika iz tvornice Lumière*). Sam izum prihvaćen je 13. veljače 1895. godine na patentnom uredu, da bi 22. ožujka 1895. braća pred odabranom publikom — članovima društva za unapređivanje nacionalne industrije — pokazala kako funkcionira. U to vrijeme uređaj se zove *Cinetoscope de projection*, što je ponukalo edisonovce na prosvjed, jer su se pribojavali zamjene naziva s kinetoskopom. Zato su se braća odlučila na naziv *Cinématographe*. Do siječnja 1896. godine proizvedeno je oko 200 primjeraka tog uređaja. Posebna atrakcija bilo je snimanje kongresa fotografskog društva u Lyonu, a snimke su sudionici gledali na projekciji već drugi dan.

Ejzenštejn je u filmu *Ivan Grozni* okupio dva velika ruska snimatelja. Tissé snima eksterijere, a Moskvin enterijere.

Braća Lumiere počela su snimati čitav niz filmova, kao *L'arroseur arrosé (Poliveni poljevač*), prvu *slapstic* komediju o poljevaču, zatim *Demolition d'un mur* (*Rušenje zida*) trikfilm o zidu koji se sam podiže i gradi iz hrpe srušene zgrade i mnoge druge. Stvorili su dostatan fond filmova za prvu javnu komercijalnu projekciju 28. prosinca 1895. godine.

Uskoro je njihov program sastavljen od 17 kratkih filmova trajao oko pola sata. Nalazili su se tu i filmovi koji su prikazivali dolazak vlaka u stanicu, jahačke vještine, ali i prizore iz obiteljskog života, kao npr. kartanje (u tom filmu glumi Louis osobno), zatim zajutrak (u kojem su uz Augusta još snimljeni njegova supruga i dijete) i drugi.

Veliko zanimanje gledatelja za filmove dovelo je do toga da je već 1897. godine u katalogu zabilježeno 358 naslova. Angažirani su i prvi profesionalni snimatelji koji su osim duljih reportaža snimali i povijesne kostimirane filmove, pa povjesničari filma procjenjuju da je u toj produkciji ukupno nastalo oko 1.400 filmova. Međutim, sve to nije bilo dovoljno da braća Lumiere 1897. godine ne prodaju sva prava na svoj izum tvrtki Pathé-Frères.

Već njihov film *L'arrivée d'un train* (*Dolazak vlaka na stanicu*) sadrži sve filmske planove. Film počinje dolaskom vlaka iz daljine i snimkom ljudi na peronu (total), vlak se zaustavlja (polutotal), a putnici koji silaze i ulaze u vlak vide se iz polubližeg plana, odnosno blizih planova kad pojedinci prolaze mimo kamere. Raznoliki planovi dobiveni su kretanjem osoba i objekata prema statičnoj kameri. Lumiereovi snimatelji poznavali su i montažu, naravno u najjednostavnijem obliku, primjerice u filmu koji je prikazivao život i rad vatrogasaca iz 1896. godine. Tu vidimo dolazak vatrogasnih kola, gašenje vatre i spašavanje jedne osobe. Međutim, oni građu poglavito prikazuju na reportažan, dokumentaristički način, jer uglavnom nisu pričali priče. U povijesti filma ostat će zabilježeni kao izumitelji filmske tehnike za snimanje i projekciju, ali i kao osobe koje su filmu otvorile put kao novom sredstvu masovne komunikacije.

Méliès i ostali

Priča je ono što zanima jednog drugog pionira — Georgesa Mélièsa (1861.-1938.). On u svojim filmovima tezi trikovima, jednostavnoj glumi, aranžiranju prizora pred kamerom, onom što bismo mogli nazvati *igranim filmom*, ali sve to na krajnje kazališni način. Méliès je izvanredno poznavao mogucnosti filmskog trika, od dvostrukih i višestrukih ekspozicija, promjene brzine snimanja, stop snimke, do kombinacije maketa i likova. U 16 godina djelovanja, do 1911., snimio je više od 500 filmova, od kojih su mnogi ručno kolorirani sličicu po sličicu.

Victor Sjöstrom i njegov snimatelj Julius Jaenzon u *Fantomskoj kočiji* (1921.) postižu mističan ugođaj rabeći zbiljske ambijente.

George Albert Smith (1864.-1959.), zanimanjem fotograf, zanimljiv je po tome što je također rabio brojne trikove, a osim toga i *detalj* (poznat je po filmu *Bakino povećalo* iz 1900. godine).

U prvom desetljeću kinematografije javlja se i Edwin S. Porter (1869.-1941.), koji je zamišljao, režirao i snimao filmove. U počecima djeluje kao snimatelj, pa tako dolazi i do Edisona kojem prodaje svoje filmove. Poznat je po *Velikoj pljački vlaka* (1903.), filmu koji je snimateljski značajan po uporabi krupnog plana. Upravo Porter prvi otvara pitanje kojem ćemo se poslije češće vraćati, a to je: što je doprinos redatelja, a što snimatelja u pojedinom filmu, o čemu odlučuje redatelj, a o čemu snimatelj. Porter je spoznao (kao redatelj ili snimatelj?) da odabir kuta snimanja, položaja kame-

re i kompozicije kadra treba biti određen radnji, a da ne ovisi o trenutačnoj redateljevoj ili snimateljskoj inspiraciji.

Filmska tehnika nakon Lumièrea i Mélièsa

Prvotno se koristi kamera koja je bila izum braće Lumiere (naknadno mijenja ime u Proffesional), a 1908. godine u Francuskoj se pojavila nova kamera Debrie Parvo, prva 35 mm kamera s koaksijalnim kasetama (zadržala se s modifikacijama u filmskoj proizvodnji sve do pedesetih godina).

1911. godine u Engleskoj proizvedena je prva refleksna filmska kamera Newman Sinclair. Godinu dana poslije na tržištu SAD-a pojavljuje se Bell&Howell Studio kamera koja ima takozvani revolver za četiri objektiva, a smatra se jednom od najuspješnijih konstrukcija 35 mm kamera.

Negdje do 1912. godine teško je bilo što pobliže reći o filmskom materijalu na kojem se snima. Poznato je da su filmove za snimanje proizvodile tvrtke Schering u Njemačkoj, Kodak i Blair u SAD-u, Lumière u Francuskoj, te John H. Smith u Švicarskoj. 1906. godine u Berlinu Agfa je imala mali pogon za proizvodnju filmova za kopiranje koji je 1910. godine prerastao u veliku tvornicu.

Ekspresionizam u filmu: *Kabinet doktora Cligarija* (1919.)

Svi filmovi bili su ortokromatski, a to znači da nisu bili jednako osjetljivi za cjelokupni spektar, pa u crno-bijeloj snimci nije dobiven vjeran tonski prikaz. Poslije se počinju proizvoditi pankromatski filmovi koji više nisu imali tu manjkavost, ali su bili niže osjetljivosti (12 do 25 ASA). To je bio jedan od bitnih razloga što se filmovi pretežno snimaju u eksterijeru ili eventualno u studijima sa staklenim krovom kako bi se optimalno iskoristilo svjetlo. To je stvaralo brojne poteškoće jer se mijenjao smjer svjetla ovisno o položaju sunca, pa su se snimatelji u takvim situacijama snalazili tako što su gradili pokretne podove. Tek se poslije pojavljuje umjetna rasvjeta.

Billy Bitzer

S pravom se može reći da je prvi veliki snimatelj u povijesti filma Billy Bitzer (1872.-1944.), najpoznatiji radi suradnje s D. W. Griffithom. Iako o tome postoje raznoliki podaci, smatra se da je snimio oko 520 filmova (Internet: IMDb) različite duljine. Kad se govori o Griffithu često se ističe da je upravo on prvi otkrio izražajnost svjetla i sjene. Bitzer je još 1899. godine, snimajući boksački okršaj, koristio iznad ringa oko 400 rasvjetnih tijela i tako, tvrdi se, prvi rabio umjetnu rasvjetu. Koliki je bio njegov upliv na Griffitha teško je dokučiti. Zna se, međutim, da je najčešće snimao Pathé kamerama, da je bio iznimno inventivan (radio je razne preinake na kamerama, smišljao trikove i slično), volio je snimati pokretnom kamerom i drugo.

U filmu *Rađanje jedne nacije* (D. W. Griffith, 1915.) Bitzer se odlikuje ekspresivnim, kompozicijski vrlo zanimljivim kadrovima (to jednako vrijedi za široke planove i za detalje), smislom za pronalaženje dramski opravdanih rakursa, ali i korištenjem panoramskih pokreta. U ovom filmu za pokrete kamere rabi i *dolly*-kolica. Snimajući *Nesnošljivost* (D. W. Griffith, 1916.) isključivo pri postojećem svjetlu, posebice se istaknuo u prizorima potjere automobilom, koristeći pri tom sva poznata tehnička sredstva. Osim toga rabio je u filmu posebno konstruirana kolica visoka 14 metara, a snimao je i iz balona. Povjesničari filma (Sadoul) tvrde kako je to prvi slučaj da se kamera odvojila od tla i podignula u visine, poglavito kako bi mogla snimiti masovne prizore i divovsku scenografiju (Babilon).

Stroheimov film *Pohlepa* (1924.), snimatelji su William Daniels i Ben Reynolds. Redatelj, poznat po iznimnoj preciznosti u radu, to je zahtijevao i od snimatelja.

Bitzer je uveo (često slučajno) brojne značajne izume i postupke, snimao je pri postojećem svjetlu (prizor plamena u *Rađanju jedne nacije*), hrabro se odlučio snimati pri svjetlu svijeće, u zoru i sumrak, među prvima je rabio mekocrtač, odtamnjenje i zatamnjenje, maskirao je dijelove slike, koristio tzv. iris kako bi mijenjao vidno polje, posebnu je pozornost obraćao na šminku, a uveo je i niz drugih novina.

Kad smo već spomenuli umjetnu rasvjetu i pokrete kamere, te povijesne prioritete koji pripadaju nekim snimateljima, valja barem usputno spomenuti da umjetno (građeno) svjetlo pronalazimo u filmovima i prije Griffithovih značajnih djela. Koliko je to ovisilo o redatelju, a koliko o snimatelju teško je precizno utvrditi. Primjerice znamo da je redatelj G. Pastrone u svom filmu *Cabiria* (1914.) rabio umjetnu rasvjetu (snimatelj je bio S. Chomon), a to je činio i francuski redatelj L. Perret.

Doktor Mabuse kockar (Lang, 1922.) snimio je Carl Hoffmann. Film je majstorstvo snimanja u studiju.

Oslobođenje kamere od statičnosti prvotno je vidljivo u radu snimatelja-pionira Promioa (1896.), zatim britanskog redatelja A. Collinsa (1903.), kod G. Pastronea u njegovim povijesnim filmovima (1914.) i kod drugih.

Rusi i Skandinavci

U zlatnom dobu sovjetskoga filma istaknula su se četiri snimatelja: Mihail Arkadjevič Kaufman (1897.), Anatolij Dmitrijevič Golovnja (1900.-1982.), Daniil Porfirjevič Demucki (1883.-1954.), te slavni Ejzenštejnov suradnik Eduard Kazimirovič Tissé (1897.-1961.). Poslije, u razdoblju zvučnog filma, pridružuje im se Andrej Nikolajevič Moskvin (1901.-1961.).

M. A. Kaufman brat je poznatog snimatelja Borisa Kaufmana, te slavnog ruskog redatelja Dzige Vertova za kojega snima *Kino-oko* (1924.) i *Čovjeka s kinokamerom* (1928.). U tim filmovima daje prednost dokumentarističkoj fotografiji, tehnici skrivene kamere, ali rabi i sve poznate filmske trikove koji se mogu dobiti radom kamere (transformacija vremena, višestruke ekspozicije i drugo).

Golovnja svoju snimateljsku karijeru poglavito veže uz redatelja V. Pudovkina. Tvorac je tzv. dramatičnog svjetla i majstor osvjetljavanja krupnog plana, vrstan u rješavanju likovno-kompozicijskih zadataka, u odabiru funkcionalnih kutova snimanja, skoro uvijek izbjegavajući sve što djeluje naturalistički. Moglo bi se stoga reći da je majstor fotografske stilizacije.

Demucki se pak vezao uz Dovženkov opus. Nazivaju ga pjesnikom prirode. Pri snimanju osoba, u njegovu kadru uočavamo jednu vrstu tzv. rembrandtovskog osvjetljenja često kombinirana s korištenjem mekocrtača. On je također sklon svemu likovnom u filmskoj fotografiji, posebice u kompoziciji kadra. U filmu *Zemlja* (Dovženko, 1930.) snimke krajobraza postižu maksimalnu liričnost.

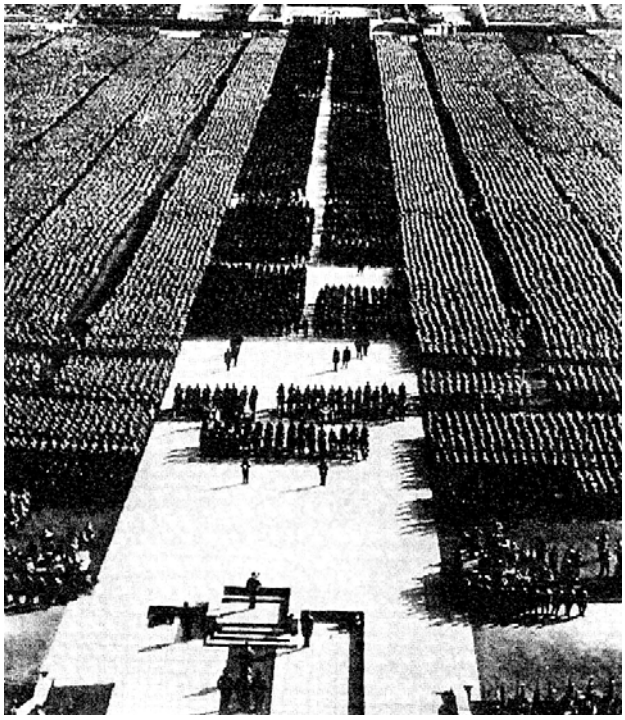
Tissé spada među najpoznatije snimatelje uopće, a posebice je značajan kao suradnik S. M. Ejzenštejna. S njim je u razdoblju od 22 godine (1923.-1945.) snimio devet filmova.

U filmu *Štrajk* (1924.) njegovu fotografiju odlikuju dubinski kadar, neobični rakursi, vješto građeno svjetlo, kojim se podiže dramatičnost prizora. U filmu *Krstarica Potemkin* (1925.) Tissé statičkim kadrovima odeskih stuba, probranim kompozicijama i kutovima snimanja uspijeva stvoriti izrazitu dramsku tenziju, s time da je kamera pokretna samo u prizoru vožnje prema stubama. Ovdje rabi i kameru iz ruke, što filmu daje dokumentarističko obilježje. Nedovršeni film *Da živi Meksiko* (1930.) najbolji je primjer kombinacije snage Ejzenštejnove režije i Tisséovih slika. Riječ je o fotografiji profinjene likovne kulture. To bi se naravno moglo reći i za druge filmove koje je snimio, primjerice za *Aleksandra Nevskog* (1938.).

Brojni su načini kojima je Tissé pojačavao vizualne i emotivne komponente filma, iskazujući poseban umjetnički ukus, maštovitost i intuiciju.

Andrej Moskvin — za razliku od Golovnje i Tisséa, koji su preferirali grafiku, maksimalnu jasnoću i jednostavnost vizualne forme — teži dinamičnosti i poetičnosti. Majstor je kompozicije i svjetla (trilogija o Maksimu Gorkom). Potvrdio se snimajući interijerne kadrove za *Ivana Groznog* (1944.-1946.) u suradnji s Tisséom koji je bio zadužen za eksterijer. Tu je očarao sugestivnim kompozicijama i svjetlosnim efektima koji su izgledali kao u ekspresionističkim filmovima (sjene na zidu). Za njegovo osvjetljavanje krupnih planova glumaca Ejzenštejn je rekao da je to »svjetlosna formula lika«. Poslije je cijenjen zbog fotografije u filmu *Dama s psićem* (1960.).

Početkom dvadesetih godina veliku važnost imaju skandinavske kinematografije. U Danskoj, Švedskoj, Nizozemskoj, Finskoj i na Islandu snimaju se nacionalne sage i adaptiraju velika djela Strindberga, Andersena i Selme Lagerlöf. Victor Sjöström, Mauritz Stiller i Carl Theodor Dreyer najpoznatiji su redatelji. Oni teže napuštanju studija i snimanju na otvorenom, u izvornim krajobrazima. Prema »švedskoj školi« priroda nije samo kulisa za radnju, nego služi i kao odraz



Vizualno i montažno atraktivan film *Trijumf volje* Leni Riefenstahl (1935.). Za snimanje *Olimpijade* (1938.) rabe se ekstremni uskokutnici.

ljudskih emocija. Primjerice, u filmu redatelja Sjöströma *Fantomska kočija* (1921.), najpoznatiji snimatelj tog vremena i podneblja Julius Jaenzon (1895.-1961.), krajobrazu pridaje romantično-mističan ugođaj, svjetlom iskazuje vezu čovjeka, njegovih emocija i snagu prirode, postiže lirski naturalizam. Optički trik, kao što je dvostruka ekspozicija, postaje uvjerljivo dramsko sredstvo, jer se njime iskazuju snovi, vizije i unutrašnje borbe junaka. Jaenzon je još snimio *Berg-Eyvind i njegova žena* (1918.), *Ingmarove sinove* (1919.), također Sjöströmove filmove, a valja još istaknuti Stillerovog *Vampira* (1912.), *Blago gospodina Arnea* (1919.), *Priču o Gösti Berlingu* (1924.) i druge.

Njemački ekspesionizam

Redatelj Robert Wiene snima 1919. godine film *Kabinet doktora Caligarija*. Snimatelj je bio Willy Hameister. Ovaj film, snimljen u ekspresionističkom stilu, karakterističan je, osim po specifičnoj tematici, i po radikalno novim vizualnim efektima. Nešto ranija pojava kubizma u slikarstvu našla je u ovom filmu plodno tlo, posebice u scenografiji (H. Warm i W. Röhrig). Nagnute zgrade, deformirani prozori, sužene ulice stvarale su prijeteći ugođaj. Kadrovi su pomno komponirani, uz velik doprinos svjetla, no u svemu tome osjeća se statična fotografija (u SAD-u se u to vrijeme sve češće rabe kolica za vožnju kamere). Film je postao grafika, dosta je ukočen. Glumci se prilagođavaju strukturama i linijama u kadru, kulisama i dekoru.

Značajan je film *Nosferatu* (1922.) redatelja Murnaua. U tom prvom ozbiljnijem filmu strave snimatelj je Fritz Arno Wagner. Često rabi ekstremne kuteve snimanja, a iznenađujuće su promjene razine snimanja (nezaboravni snimci putovanja Nosferatove kočije kroz šumu).

Njemački snimatelji toga razdoblja, prije svega Karl Freund, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Rudolf Maté, Günter Rittau, Franz Planer, Eugen Schufftan i Guido Seeber nalaze se u procijepu koji je jednako aktualan i danas: da li snimati komercijalne filmove ili maksimalno razvijati svoju umjetničku individualnost? Naime, u Njemačkoj se više nego u drugim zemaljama u to vrijeme raspravljalo o filmskoj estetici, o značaju kamere u filmu, o svjetlu i slično. Izlazio je i stručni časopis *Die Filmtechnik* od 1925. godine i to kao dvotjednik. Sve je to razumljivo, jer Njemačka u dvadesetim godinama ima najzanimljivije filmske snimatelje na svijetu. Za takvu ocjenu nije bio presudan samo rad sa svjetlom, nego uskoro i korištenje dinamične kamere.

U filmu *Posljednji čovjek* (Murnau, 1924.) snimatelj Karl Freund (1890.-1969.) kamerom prodire u samo zbivanje. Kamera prolazi kroz prostor, stvara dubinu, omogućava da gledatelj osjeti što je blizu, a što daleko. Svjetlo sada ne osvjetljava samo kulise, nego se njime postiže plastičnost, dubina prostora, stvara se ugođaj. Iz ekspresivnog slikanja sjena, nastala je režija svjetlom, koje postaje bitan izražajni element.

Freund s kamerom Debrie-Parvo snima prvi kadar filma spuštajući se dizalom u predvorje hotela, zatim prolazi predvorjem i izlazi iz hotela na ulicu. Sve u jednoj vožnji. Iz novijih filmova prisjetimo se sličnog rješenja u Hitchcockovu filmu *Mahnitost* (1972.). U jednoj drugoj sceni, Vratar (Janings), glavni lik filma, nešto više pije, a Freund kameru montira na Janingsovo tijelo kako bi snimio kadrove iz njegova motrišta.

Nezaboravni su prizori i u filmovima *Varijete* (1925.) — kamera snima cirkusku arenu iz perspektive akrobata i postaje jedan od junaka filma — te u *Metropolisu* (1927.).

U Langovu filmu vizija grada budućnosti prikazana je momumentalnom scenografijom, ekspresionističkom izgradnjom svjetla, te primjenom tehnike animacije. Snimajući sličicu po sličicu animirani su sitni modeli automobila i zrakoplova. Korištene su i stražnje projekcije (za njih je bio zadužen Günter Rittau). Do izražaja je došao i izum Eugena Schüfftana sa zrcalima, čime je omogućena kombinacija realnih zbivanja i trikova (rabljenje maketa).

U filmu *Tajna jedne duše* (1926.) redatelja Pabsta i snimatelja Guida Seebera istraživale su se mogućnosti višestrukih ekspozicija s ciljem da se gledateljima dočaraju snovi. Rezultat je bio fascinantan.

Međutim, u to vrijeme pojavljuje se još jedan veliki nijemi film — Dreyerov *Stradanje Ivane Orleanske* (1928.) koji je snimio Rudolf Maté. To je film strogog vizualnog stila koji se odlikuje izrazitim crno-bijelim kontrastom (sada na pankromatskom filmskom materijalu), ekspresivnim krupnim planovima, rakursima i dugim vožnjama. Riječ je o stilizaciji visokog stupnja.

1929. godine dodijeljen je prvi Oscar za kameru. Dobio ga je dvojac Charlie Rosher i Karl Struss za fotografiju u filmu *Zora* (Murnau, 1927.).

Malo o tehnici

Dvadesete godine značile su i preokret u tehnici studijske rasvjete. Do tog je vremena, naime, rasvjeta u filmu trebala nadasve učiniti vidljivim prizor i zato osigurati dovoljnu količinu svjetla za niskoosjetljive filmove. Sada se, međutim, svjetlom želi postići i nešto više, stvoriti tzv. filmsko svjetlo koje ima svoje posebne izražajne mogućnosti. Kod eksterijernih snimaka uvijek se nastoji smanjiti kontrast sunčeva svjetla pomoću raznih difuzora, a za osvjetljavanje krupnih planova lice se dosvjetljava srebrnastim blendama koje se koriste još i danas. Rasvjetna tijela (reflektori) imaju ugrađenu leću čime se mogu postići svi željeni svjetlosni efekti, što se u filmskoj praksi zadržalo sve do pedesetih godina.

Belgijska tvornica Gevaert počinje 1925. godine proizvodnju kinofilmova. Uz osjetljivije ortokromatske negativske filmove počinje proizvoditi i Negativ-Pan-23-Film. Broj 23 oznaka je osjetljivosti u Scheinerima, što odgovara vrijednosti od ASA 12.

Zvuk i kamera

Uvođenjem zvuka, strah nisu proživljavali samo glumci, nego i snimatelji. Kamere su bile glomaznije, iznimno teške i nepraktične za rukovanje. Snimatelji strepe da se kinematografija ponovno ne vrati svojim počecima — statičnosti.

U *Građaninu Kaneu* (1941.) vidljivo je korištenje širokokutnika (dubinski kadar) i ekspresivno osvjetljenje.

Prvih godina zvučnog filma nezaobilazan je redatelj Joseph von Sternberg (1894.-1969.). Posebice je značajan njegov film *Plavi anđeo* (1930.). Za kamerom je bio Günter Rittau. Zanimljivo je da je kamera bila vrlo pokretna. Veći dio filma snimao se nijemo, a poslije je obavljena naknadna sinkronizacija. Od snimateljskih izražajnih sredstava poglavito se ističe svjetlo. Rittau, pod očitim utjecajem ekspresionizma, nastojao je u Sternbergovom filmu graditi svjetlo u tom stilu, no redatelj se tome opirao i zastupao koncepciju da svjetlo mora biti što je moguće realističnije.

Unatoč realističnim tendencijama njihova tvorca, Sternbergovi filmovi natopljeni su iluzionizmom. Sve do posljednjeg djela, filma *Anatahanska priča* (1953.), u kojem je Sternberg i snimatelj, uvijek je snimao u studiju. Na taj je način najbolje mogao kontrolirati svjetlo. Svjetlosno su najekspresivniji njegovi filmovi *Maroko* (1930), *Ekspres za Shanghai* i *Plava Venera* (oba iz 1932. godine), u kojima postiže egzotičan ugođaj. Snimatelj koji je najčešće surađivao sa Sternbergom bio je Lee Garmes (1898.-1978.) koji je za film *Ekspres za Shanghai* nagrađen Oscarom.

Pišući o prvim danima zvučnog filma nikako se ne smije zaobići film redatelja F. Langa i snimatelja Fritza Arna Wagnera *M* (1931.), koji vrsno povezuje ekspresionistički i realistički vizualni izraz.

Tih godina (1932.) ponovno se javlja Dreyer i snima još jedan nijemi film (poslije ozvučen) *Vampir*. Snimatelj Rudolf Maté donosi magične kadrove koji odišu tjeskobom i latentnom opasnošću. Priča balansira između sna i zbilje, a tome se prilagođava i kamera. Fotografija se poglavito služi svjetlom i to kontrastom crnog i bijelog. Upravo na tom elementu počiva odnos realnog i fantastičnog. Zanimljiv je i nastanak efekta raspršenog svjetla u filmu *Vampir*. Tijekom snimanja jedna kaseta s filmom propuštala je svjetlo tako da je film djelomice osvijetljen (dobio je mrenu). Dok bi to inače stvorilo paniku u ekipi, Dreyer i Maté to su iskoristili u izražajne svrhe, pa je taj postupak postao dio snimateljskog stila.

Važna su i snimateljska dostignuća u plesnom filmu, mjuziklu. Koreograf B. Berkeley (1895.-1976.) ime je stvorio pronalaskom ornamentalnih, kaleidoskopskih baletnih inscenacija. Plesačice plešu tako da tvore geometrijske oblike, a prizor je sniman s više kamera. Posebice su efektne vožnje kamere i prizori snimljeni iz gornjeg rakursa, često iz ptičje perspektive. Gledatelj tek nakon nekoliko sekundi percipira da se i plesačice kreću. Njegovi su vizualno najatraktivniji filmovi *42 ulica* i *Kopačice zlata* (oba iz 1933.), te *Dame* (1934.). Prvi i drugi snima Sol Polito, a potonji zajednički Sid Hickox i George Barnes.

U isto vrijeme (1934.) slavni dokumentarist R. Flaherty (1884.-1951.) režira i snima dokumentarac s elementima igranog filma *Čovjek s Arana*. Za snimanje je rabio 35 mm kameru na pero Newman Sinclair. Njegova fotografija ima sve ugođajne karakteristike, pri čemu se nikad ne zapostavlja precizno bilježenje zbiljskog događanja.

Film u boji

O boji u filmu ovdje ćemo govoriti vrlo sažeto (onima koje ova tema više zanima skrećemo pozornost na članke ovog autora pod zajedničkim nazivom *Povijest kinematografije u boji*, objavljene u časopisu *Kinoteka*, Zagreb, br. 23-36).

Već od prvih dana kinematografije nastojalo se slici dati boju (kao i zvuk). Prvotno se to činilo ručnim koloriranjem filmskih vrpci, da bi Pathé 1905. godine u Francuskoj uveo tehniku toniranja pomoću maski i šablona. Slijedi proizvodnja predkoloriranih pozitivskih filmskih vrpci (Agfa i Kodak). Uporaba toniranja ustalila se tako što je, primjerice, eksterijerni noćni snimak bio plav, danji eksterijer u zelenoj boji i slično.

Američki inženjer njemačkog podrijetla dr. Herbert T. Kalmus počeo je još 1915. godine u Bostonu istraživanje dvokolornog filma (velik uspjeh imao je igrani film *The Toll of the Sea* iz 1922. godine). To je bila kombinacija kolor filtriranja i obojenog tiska na filmskoj vrpci. Kroz kameru prolaze dvije vrpce koje su eksponirane kroz isti objektiv, ali kroz dva različita filtra (crveni i zeleni). No, kako slika nije bila prikladne kakvoće, postupak je napušten, a boja je u filmu neko vrijeme praktički zaboravljena.

Kalmus istražuje dalje i nastaje nova *technicolor* metoda s tri negativa u kameri — svaki osjetljiv na drugu boju (dio spektra). Pri razvijanju, osvijetljeni tamni dijelovi slike ističu se i izgledaju poput reljefa. Ti reljefi poslije se rabe kao klišeji za pojedinu boju i tiskaju se na pozitivski film jedan za drugim i jedan preko drugoga. Nastaje trobojna slika. Prvi film u toj tehnici bio je *Becky Sharp* (1935.).

Prvi dvobojni, ali i prvi trobojni *tehnicolor* film snimio je Ray Rennahan (1896.-1980.). *Tehnicolor* je na neki način do današnjih dana najopstojniji kolor proces, što se posebice odnosi na trajnost boja i njihovu zasićenost. Međutim, ta tehnika snimanja i izrada kopija vrlo je skupa. Prve *technicolor* kamere bile su vrlo glomazne i glasne, pa se njima snimalo samo nijemo. Kamere za tonsko snimanje sličile su velikim ormarima, djelovale su monstruozno i bile su teško pokretljive. Kad se pomno analiziraju filmovi snimljeni u toj tehnici moguće je zapaziti da se radnja odigrava u studiju, kadrovi su statični i znatno dulji.

U Europi, u Njemačkoj, odabrali su drugi put za filmove u boji. Željelo se postići da se na jednoj vrpci istodobno nalaze tri sloja osjetljiva na plavoljubičastu, zelenu i crvenu boju. Još 1912. godine R. Fischer riješio je taj problem, no tek je 1933. godine mađarskom kemičaru dr. Beli Gasparu uspjelo proizvesti takav film pod nazivom *gasparcolor*. Nakon tog izuma istraživanje se nastavlja, pa je zabilježeno oko 250 raznih izuma. 1939. godine javlja se *agfacolor*, u to vrijeme uz *technicolor* najcjenjeniji postupak. Osjetljivost filma u početku je 10 DIN, a dvije godine poslije 15 DIN.

Individualni prinosi: Leni Riefenstahl, Greg Toland, Casablanca

Rasprave o filmovima L. Riefenstahl, o njihovoj »ispravnosti«, nisu tema našeg napisa. Sigurno je da su oni, iz pozicije snimateljstva (kao i filmovi o prirodi, takozvani *Bergfilme* — planinski filmovi), vrlo bitni, kako za njemačku, tako i za svjetsku kinematografiju. Naravno, ovdje posebice mislim na *Trijumf volje* (1935.) i *Olimpijadu* (1938.). Redateljica je vrsno poznavala snagu i mogućnost slike, njezinu likovnost. Glavni snimatelj u *Trijumfu volje* bio je S. Algeier (uz njega bilo je 36 asistenata, a korišteno je tridesetak kamera). Osim izražajnih kompozicija, neobičnih rakursa, redateljica koristi brojne pokrete kamere (od snimanja iz pokretnog vozila, do kolica i dizala kojim se kamera dizala u visinu do 38 metara. Snimatelji su morali vježbati vožnju na koturaljkama, kako bi se u prizor unijelo što više dinamike). Ovaj film je primjer kako se vizualna poetičnost može uspješno iskoristiti u promidžbene svrhe.

U filmu *Olimpijada* teško je ustanoviti tko je bio glavni snimatelj (u nekim zapisima i na fotografijama moguće je uočiti dosta bitan značaj W. Frentza). Vrlo izražajne snimke snimljene su snažnim uskokutnicima, čime se gledatelj optimalno može usredotočiti na športaša i njegove radnje. Ništa manju ulogu nemaju ni usporeni snimci. Svakako treba spomenuti i izvanredan desetminutni prolog u film, putovanje olimpijske vatre, koji je snimljen na ortokromatskom negativu, a što je djelo — redateljski i snimateljski — poznatog njemačkog fotografa W. Zielkea.

Greg Toland (1904.-1948.), američki snimatelj koji je 1939. godine nagrađen Oscarom za fotografiju u filmu *Orkanski visovi* (W. Wyler) i koji je godinu dana poslije snimio Fordov film *Plodovi gnjeva*, poglavito je cijenjen po ekspresivnom osvjetljenju. Bio je snimatelj slavnog filma O. Wellesa *Građanin Kane* (1941.). Kritiku jednako oduševljava Wellesov način naracije kao i Tolandova kamera. Toland vrsno vlada dubinskim kadrom (širokokutnikom), izgradnjom svjetla, neobičnim rakursima i osmišljenim pokretima kamere.

(Iza ovog filma malo je stigao snimiti zbog prerane smrti. Posebice treba istaknuti *Veličanstvene Ambersonove* (O. Welles, 1942.) i Waylerove *Najljepše godine našeg života* (1946.), za koji je također nagrađen Oscarom).

Vjerojatno je dosta neobično što se u ovom sažetom odabiru najznačajnijih snimateljskih dosega kroz povijest filma zadržavamo na jednom krajnje prosječnom, ali vrlo popularnom filmu. Želimo li to priznati ili ne, *Casablanca* (1942.) je film čijih se kadrova gledatelji najbolje sjećaju. Snimatelj

Razdoblje neorealizma počinje filmom *Opsjednutost* (Visconti, 1942.) — snimatelji su Aldo Tonti i Domenico Scala

je bio Arhtur Edeson (1891.-1970.), autor fotografije u filmovima *Bagdadski lopov* (1924.), *Na Zapadu ništa novo* (1930), *Malteški sokol* (1941.) i drugih. Film *Casablanca* cijeli je snimljen u studiju. To je film ugođaja, snimljen u crnobijeloj tehnici, neovisno o tome što je publika ranije i te kako prihvatila boju (stoga je neshvatljivo da je danas, uglavnom iz komercijalnih razloga, taj film koloriran). Sjetimo se samo dvaju filmova u boji koji su prethodili *Casablanci*, primjerice *Prohujalo s vihorom i Čarobnjak iz Oza*, oba iz 1939. godne, u režiji V. Fleminga.

Filmska fotografija u filmovima tridesetih i četrdesetih godina odlikuje se efektnim modeliranjem svjetlom, pomnim osvjetljavanjem krupnih planova i čestim korištenjem objektiva srednjih žarišnih duljina. Kao najbolja ilustracija rečenog način je snimanja slavne zvijezde Marlene Dietrich. Sredinom tridesetih godina za nju se koristi takozvano *key-light* svjetlo, a to je naziv za svjetlo koje dolazi iznad glave, s time da se rabi mekocrtač. Lice izgleda suženo, oči tajanstvene i naglašene. Za takvo svjetlo pri snimanju Dietrichove, sigurno je dobrim dijelom zaslužan i redatelj koji ju je otkrio, Josef von Sternberg.

Snimatelj Joseph LaShelle (1905.-1989.), dobiva 1944. godine Oscara za fotografiju u filmu *Laura* (Preminger, 1944.). Ovaj Oscar ističemo stoga što je u tom filmu prvi put korišten kranski pokret kamere, odnosno posebna dizalica koja stvara dinamiku u kadru i ostavlja dojam ovladavanja prostorom.

Neorealizam

Tijekom ovog značajnog razdoblja u povijesti filma snimatelji su težili postizanju maksimalne realističnosti. Malo se toga unaprijed planiralo. Veća se pozornost obraćala slučajnim događajima. Stoga je ponekad upitna kompozicija slike, naravno ako je promatramo sa stajališta klasičnog poimanja (primjerice pravila »zlatnog reza«), ali, na uštrb likovnosti dobilo se na autentičnosti. Osim toga, često se snima u eksterijeru, u stvarnim, a ne građenim prostorima.

Naime u isto vrijeme (od kraja tridesetih godina negdje do kraja pedesetih) ekipe se povlače u studije, što je posebice karakteristično za američku i britansku kinematografiju.

Dama u jezeru (eksperimentalni redatelj Montgomery, 1948.) s glavnim likom koji se nikad ne vidi (snimatelj je Paul C. Vogel)

Tome su uzrok *technicolor* tehnika i glomazne kamere. Kad se pak snima crno-bijelo, filmovi su još uvijek niske osjetljivosti (15-18 DIN), što zahtijeva puno rasvjete. Sve u svemu, filmovi djeluju krajnje »kulisoidno«, umjetno, koliko se god snimatelji trudili da u ostalim sastavnicama filmske fotografije postignu optimalan učinak. Prisjetimo se samo nekih naslova: *I krvnici umiru* (Lang, 1943.), *Kome zvono zvoni* (Wood, 1943.), *Sedmi križ* (Zinnemann, 1944.), *Veliko iščekivanje* (Lean, 1946.), *Sve o Evi* (Mankiewicz, 1950.).

Filmovi koji su izgledali drukčije bili su *Rebecca* (Hitchcock, 1941.) — za kamerom je bio G. Barnes, *Kako je bila zelena moja dolina* (Ford, 1941.) snimatelja A. Millera, *Bernardettina pjesma* (King, 1943.) koji je snimio isti snimatelj, *Slika Doriana Graya* (Levin, 1945.) — za kamerom je bio H. Stradling, *Gospođica Julija* (Sjöberg, 1950.) švedskog snimatelja G. Strindberga, a osobitu pozornost zaslužuju filmovi engleskog redatelja Reeda.

Fotografija u američkim filmovima »crne serije«

Razvijeni vizualni stil *film noira* (građeno svjetlo, niski svjetlosni tonalitet, neobični rakursi, izražajne kompozicije, dubinski kadrovi i drugo) okupio je vrsne snimatelje poput Woodyja Bredella koji je za kamerom u nizu Siodmakovih filmova, zatim Lee Garmesa, John F. Seitza (Wilderovi filmovi), Burnetta Guffeya, Johna Altona (najčešće snima za A. Manna), te prije spomenute Nicholasa Musuracu, Miltona Krasnera, Rudolpha Matéa i Franza Planera koji su u Hollywood donijeli europski ekspresionistički tretman filmske slike.

Važan je i snimateljski rad Charlesa Lawtona jr. (1904.-1965.) u Wellesovu filmu *Dama iz Shanghaja* (1948.), i Teda McCorda (1900.-1976.) u *Blagu Sierra Madre* (Huston, 1948.).

Treći čovjek i drugi filmovi pedesetih: tehnološke novine

Carol Reed godine 1950. snima film *Treći čovjek*. Za kamerom je Robert Krasker (1913.-1981.). Njegova crno-bijela fotografija odlikuje se izrazitim funkcionalnim kontrastom svjetla i sjene, naglašenim dugim sjenama i građenim osvjetljenjem često u ekspresionističkom stilu, što sve znatno pridonosi sugestivnu stvaranju psihoze poratnog Beča (usporedi s fotografijom Gorana Trbuljaka u Tadićevu filmu *Treća žena*).

U Francuskoj, praktički istodobno, nastaju dva filma značajna sa snimateljskog stajališta. To je stilizirana fotografija u filmu *Orfej* (1950.) J. Cocteaua (snimatelj je Nicholas Hayer), u kojem je poetska filmska vizija o životu i smrti ostvarena korištenjem zrcala i usporenog pokreta unatrag. Drugi film koji valja istaknuti Ophülsov je *Vrtuljak* (1950.), s pričom smještenom u *belle époque* (snimatelj Christian Matras, 1903.-1977.). Bio je to snimatelj kojega su u počecima smatrali relativno hladnim, da bi uskoro bio otkriven kao majstor složenih, vrlo efektnih, ali i funkcionalnih pokreta kamerom. Po tome su poznati i neki drugi njegovi filmovi, kao Ophülsovi *Užitak* (1951.), *Madame de...* (1953.), *Lola Montez* (1955.), odnosno film *Fanfan la Tulipe* (C. Jaque, 1951.). Ophüls koji je u Hollywoodu surađivao sa snimateljima F. Planerom i E. Schüfftanom, povratkom u Francusku uglavnom surađuje s Matrasom. Valja istaknuti redateljevu naklonost prema izgradnji svjetla (voli protusvjetlo, plastičnost koja se postiže igrom svjetla i sjene). Ophüls se inače smatra redateljem s posebno izgrađenim senzibilitetom za kameru (možemo ga donekle usporediti s Jacquesom Tourneurom).

Japanska kinematografija također donosi novi fotografski stil, specifičan za tu zemlju. Snimatelj Kazuo Miyagava u Kurosawinu filmu *Rašomon* (1950.) otkriva izniman smisao za kompoziciju kadra, likovnost, uključujući u to i pokrete kamere. Snimatelj MacDonald snima 1952. godine film *Nijagara* (Hathaway) s Marilyn Monroe u glavnoj ulozi. Prvi put se govori o tzv. erotskoj filmskoj fotografiji (?). Iz tih godina važan je i film *Rijeka bez povratka* (Preminger, 1954.) snimatelja Josepha LaShella. U tom filmu, snimljenom u tehnici *cinemascopa* dobro je iskorištena širina formata čime je postignuta iznimna dramatičnost prostora. Godine su to kad je uvedena tehnika širokog platna, konkretno *cinemascopa* (usp. tekst E. Midžića i K. Mikića u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, br. 12/97., str. 125 i 119).

1953. godine John Huston i snimatelj Oswald Morris realiziraju film *Moulin Rouge*, nastojeći boju prilagoditi koloritu slika H. Toulose-Lautreca. Postižu mekoću fakture slike, nezasićenost boja, svojevrstan fotografski impresionizam. To je bilo moguće jedino primjenom *technicolor* postupka i prilagodbom obrade. Sličan rezultat postižu i u filmu *Moby Dick* (1956.).

Technicolor tehnologija bila je dosta složena i skupa, pa se nastojalo pronaći neko jednostavnije i praktičnije rješenje. Bio je to *eastmancolor*.

Tijekom negativskog, odnosno pozitivskog procesa stvaraoci boje nalaze se u troslojnoj emulziji (kod ranijih materijala kromogene sastavnice bile su u razvijaču), što poslije slijedi i Agfa, a pridružuje im se i treći proizvođač, japanski Fuji.

Snimatelji su se postupno zasitili teških, glomaznih studijskih kamera i željeli su snimati na jedan drukčiji, znatno životniji, spontaniji način, tako da kameru mogu podrediti

sebi, svojim zahtjevima, odnosno protagonistima. Još 1948. godine snimatelj Guy Green (1913.) u Leanovom filmu *Oliver Twist* rabi malu, laganu ručnu kameru za 35 mm film Eyemo i snima vozeći se u dječjim kolicima.

U poetskom dokumentarcu Roberta Flahertyja *Priča iz Louisiane* (1948.) 16 mm kamerom rukuje Richard Leacock. Dvanaest godina poslije on je autor, uz Pennebakera i Cassaetesa, manifesta novog američkog filma (*New American Cinema*).

Kako su se zauzimali za nezavisni film i demokratske načine produkcije, to je utjecalo i na način snimanja. Riječ je poglavito o ručnoj kameri koja je lako prenosiva i kojom se može snimati s ramena (slobodna kamera). Pennebaker i Leacock 1959. godine konstruirali su takvu kameru 16 mm formata.

Fellini, Kelly, Kubrick, Welles i proširenje ekrana

Federico Fellini 1954. godine snima film *Cesta* (1954.) — fotografija snimatelja Otella Martellija donekle ukazuje na stil fotografije u budućim Fellnijevim filmovima. *Poziv na ples* (Kelly, 1956.) koji su snimili Freddie Young i Joseh Ruttenberg značajan je po tome što se prvi put u filmu kombinira glumac i crtani lik (tehnika maskiranja u optičkim strojevima za kopiranje).

Stanley Kubrick i njegov snimatelj Georg Krause snimaju *Staze slave* (1957.). Crno-bijela fotografija u tom filmu potpuno odgovara sadržaju.

Zrno zla (Welles, 1958.) u kojem je za kamerom Russell Metty (1906.-1978.) odlikuje se izrazito kontrastnom crno-bijelom fotografijom, građenim svjetlom koje sugestivno dočarava ugođaje, posebice atmosferu sumraka i noći, te kadrovima u kojima se rabe složeni kranski pokreti kamere. Poznata je uvodna 7-minutna sekvencija. U Njemačkoj snimatelj Heinz Pehlke 1959. snima film *Mrtvački brod* (Tressler) poznat po tome što je snimljen u studijskim uvjetima, a izgleda vrlo realistično.

Osim toga svaki je kadar kompozicijski pomno odmjeren, pa dobiva kakvoću umjetničke fotografije. Čudnovatost filma je u tome što je, unatoč fotografskoj stilizaciji, to najuvjerljiviji njemački studijski film pedesetih godina.

Najčešće rabljena kamera u studijskim uvjetima snimanja bila je francuska Debrie super-parvo-color, teška oko 80 kilograma. Pedesetih godina dobiva dva važna dodatka: refleksno tražilo (izravno promatranje slike koja se snima) i uređaj za smanjenje vibracija.

U Americi je snimatelj Leon Shamroy (1901.-1974.) značajan po tome što je među prvima u Hollywoodu rabio zoom-objektive, a posebice je cijenjen kao snimatelj prvih cinemascope filmova, kao što su *Tunika* (Koster, 1953.), *Egipćanin* (Cruze, 1954.) i *Kralj i ja* (Lang, 1956.). Robert Surtees (1906-1985.), koji je u 52 godine aktivnog snimateljstva 16 puta nominiran za nagradu Oscar, a primio ga je tri puta, 1959. godine snima *Ben Hura* (Wyler) na 65 mm filmskoj vrpci. Za fotografiju u tom filmu nagrađen je Oscarom, kao i za filmove *Rudnici kralja Salamona* (Bennett, 1950.) i *Grad iluzija* (Minnelli, 1952.).

Do posljednjeg daha značlo je revoluciju ne samo u tematici, u drukčijoj ulozi autora i likovima, nego je životnijim postao i snimateljski stil

U Francuskoj počinje proizvodnja prvog zoom-objektiva rađenog po njemačkoj konstrukciji (Voigtländer). Zoom spada u tehnička pomagala koja su najočitija nazočnost filmske tehnike. Osim toga zoom je na određen način »srušio« razinu estetike filmske fotografije, bez obzira i na sve njegove očite prednosti. Pedeste godine su godine proširenja dimenzija filmske slike i to poglavito u horizontalnom smjeru. Osim cinemascopa, to su još tehnike cinerame, Vista-vision, Todd-AO i drugi sustavi.

Modernizam šezdesetih; novi filmski materijali, nova kamera

Od 1958. godine film kao da je preplavljen »novim valovima«. S jedne strane to su zreli autori, a s druge ljudi skloni avangardnim stremljenjima. Osnova svega prekid je sa starom tradicionalnom kinematografijom i želja da se svijet prikaže onakvim kakav je u zbilji. Da bi se to ostvarilo nužno je bilo mijenjati dotadašnju dramaturgiju, ali i konvencionalan način snimanja. Snima se iz ruke, kamera je vrlo dinamična, često se upotrebljavaju kosi kadrovi, neoštrine se više ne smatraju greškom, rabe se neobični rakursi, filmski materijali visoke osjetljivosti i snima se pri ambijentalnom svjetlu.

Izrazit je primjer tog stila film J. L. Godarda *Do posljednjeg daha* (1980). Snimatelj je bio Raoul Coutard (1924).

Fotografija u filmu *Osam i po* (1963.) F. Fellinija sasvim je drukčijeg stila od francuskih improvizacija. Snimatelj Gianni di Venanzo (1920.-1966.) koji se prije toga istaknuo snimajući Antonionijeve filmove *Noć* (1961.) i *Pomračenje* (1962.) u kojima kompozicijom kadra, rasvjetom i pokretima kamere uspješno sugerira ljudsko otuđenje, u Fellinijevu filmu fotografski vrsno spaja zbilju i fantastiku. Koristeći izražajna sredstva crno-bijele fotografije, osobito kontrast, izvanredno sugerira psihološko stanje likova. Iako su ponekad Felliniju zamjerali, posebice kad je riječ o ovom filmu, određen stupanj manirizma, sa snimateljskog stajališta možemo reći da on pripada onim redateljima koji se izražavaju poglavito vizualnim sredstvima.

U ovom razdoblju ništa manje značajan nije ni francuski snimatelj Henri Decae (1915.) koji je snimio prva četiri filma

C. Chabrola (poslije za njega snima Decaeov asistent J. Rabier), ali i niz »crnih« kriminalističkih filmova redatelja J.-P. Melvilla i L. Mallea. *Bljedoliki ubojica* (Melville, 1967.) primjer je kako se odabirom boje (poglavito tercijarnim) i izgradnjom svjetla može prikazati usamljenost junaka. Njegova je fotografija stilizirana, mogli bi reći »hladna«, prikladna priči filma.

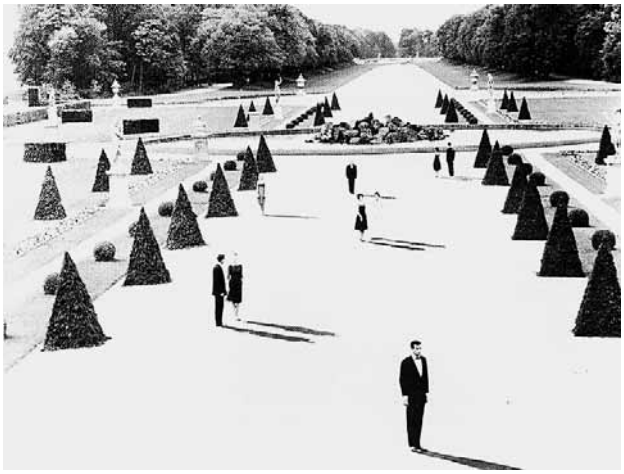
Početkom šezdesetih godina, posebice u Europi, prioritet dobiva Agfacolor negativ-pozitiv proces. Emulzija je sada osjetljivija (16 DIN). Tijekom 1964. godine kad su se ujedinile tvrtke Gevaert i Agfa, proizveden je novi maskirani gevacolor negativski film osjetljivosti 21 DIN. Iste godine Kodak donosi na tržište eastman 4-X-Negativ, crno-bijeli film osjetljivosti 500 ASA (21 DIN).

Idealna 35 mm kamera za nove uvjete snimanja bila je lagana Arriflex 35IIB. U studijskim uvjetima snimanja teška Super-Parvo-Color biva zamijenjena kamerom Arriflex 300 Blimp. I ta je kamera glomazna, ali postoji mogućnost da se izvadi iz metalnog oklopa (blimpa) koji osigurava bešuman rad mehanizma i tada postaje Arriflex 35IIB.

U SAD-u Henry Hathaway snima film *Sinovi Katie Edler* (1964.), a za kamerom je poznati snimatelj vesterna Lucien Ballard (1908.-1988.). Stanley Donen režira *Šeradu* (1963.) koju snima jedan od najpoznatijih i najproduktivnijih holivudskih snimatelja Charles Lang (1902.). Hitchcock za filmove *Ptice* (1963.) i *Marnie* (1964.) angažira svog najdražeg snimatelja Roberta Burksa (1910.-1968.). U *Pticama* surađuje s majstorom trika L. A. Hamptonom u ukupno 371 trik-kadru. Ovdje je primjenjena tz. *matte-painting* tehnika (kombinacija zbiljskih događanja i naslikanih dijelova kadra, uz pomoć maske).

Neki drukčiji Europljani

U Europi vodeći pokret predstavlja novi njemački film s nizom novih redatelja i snimatelja. Jedan od najzanimljivijih filmova, barem sa snimateljskog aspekta, djelo je redatelja Herberta Veselyja i njegova snimatelja Wolfa Wirtha (1928.) *Kruh ranih godina* (1961.). Iako su ga neki smatrali preekstravagantnim, film je pod očitim utjecajem Resnaisove *Hirošima, ljubavi moja* (1959.) i *Prošle godine u Marienbadu* (1961.) — snimio ih je slavni snimatelj P. Greenawaya, Sacha Vierny (1919.). U filmu su vidljivi neobični rakursi i neobične kompozicije kadra uz naglašene pokrete kamere i uporabu uskokutnika velikih žarišnih duljina. To je nova estetika u stilu fotografija agencije Magnum Werner Herzog surađuje sa snimateljima Jörgom Schmidtom-Reitweinom (1939.) i Thomasom Mauchom (1937.). Oni su uspješno vizualizirali njegove često ekstremne ideje, neobičnost sadržaja i egzotičnost, te fascinirajuće ambijente.



Prošle godine u Marienbadu (Resnais, 1961.) film je izražajnih dugih vožnja kamere i kadrova koji odlikuje likovna kompozicija. Snimatelj Sacha Vierny.

Koliko filmovi hvaljenog R. W. Fassbindera oduševljavaju svojim izrazom, snimateljski se gledatelju čini da je sve to već negdje vidio, samo da je sad tehnika primijenjena na neke druge sadržaje. Osim toga, kamera često šteti sadržaju, pa bi se za neke filmove moglo reći: više forme nego sadržaja.

Godine 1968. nastaje jedan od najznačajnijih filmova znanstvene fantastike: *2001: Odiseja u svemiru* (1980.) u režiji S. Kubricka. Redatelj filma, inače ranije i sam fotograf, svakako spada u filmske genije, poput O. Wellesa. On je vrstan poznavatelj svih izražajnih mogućnosti filma, a posebice rada s kamerom. Mogli bi ga nazvati *camera-director*. *2001: Odiseja u svemiru* (snimatelji su bili, prvotno Geoffrey Unsworth (1914.-1978.), a u većem dijelu John Alcott (1931.-1986.) film je fascinirajućih posebnih efekata, rada s maketama, što u potpunosti podržava iluziju. Pri tom je velika zasluga specijalista za trik snimanja, kao što su D. Trumbull, W. Weevers, C. Pederson i B. Abel. Ovaj je film dobar primjer kako se konvencionalan način snimanja trikova zamjenjuje novim, elektronskim i kompjutorskim. Najfascinantniji prizor iz filma jest let astronauta Bowmana kroz vrijeme — put kroz psihodelički svjetlosni koridor, što ga je realizirao Douglas Trumbull pomoću specijalnog animacijskog uređaja. Nakon toga u filmskoj se praksi za takvu tehniku rabi naziv *slit-scan*, a riječ je o optičkim efektima, odnosno animiranim simulacijama.

Krajem šezdesetih godina uvedena je halogena rasvjeta, stabilna u temperaturi boje što je jednako važno za filmsko i televizijsko snimanje.

Kodak je usavršio proizvodnju svojih filmova. Na tržište je lansiran eastman-color negativski film 5254 koji se odlikovao sitnim zrnom i poboljšanom oštrinom. Uveden je i novi proces razvijanja ECN-2.

Arriflex konstruira potpuno blimpiranu 35 mm studijsku kameru 35BL koja je bila 15 kilograma lakša od prethodnih, pa se, kad je trebalo, mogla rabiti i za snimanja s ramena.

Sedamdesete godine

Početkom sedamdestih godina, kao što smo već napomenuli, u kinematografiji postoje osjetljivi filmovi, mala snažna rasvjetna tijela i objektivi velike svjetlosne moći. Rabi se i forsirano razvijanje materijala čime se još više podiže osjetljivost filma (za oko jedan otvor blende, dakle oko 3 DIN-a). Praktički to znači da je sada snimatelju na raspolaganju oko

6 otvora blende više nego što je to bio slučaj u pedesetim godinama. Počinje trend snimanja filmova pri postojećem (ambijentalnom ili nađenom) svjetlu, što filmu daje još izrazitiju autentičnost.

No, u to vrijeme moguće je zapaziti još jednu tendenciju. Koliko su god filmovi i objektivi sve savršeniji, kao da se nastoji pobjeći od realistične slike, pa se faktura slike umekšava, smanjuju se kontrast i oštrina, nastoji se desaturirati boje i slično. Snimatelji kao da prosvjeduju, kvare sliku. Pri tom se često zaboravlja da slikovna izražajna sredstva i te kako snažno djeluju na emocije gledatelja.

Prisjetimo se filmova *Putovanje* (1974.) V. de Sice i snimatelja Ennia Guarnierija, zatim *Nashville* (Altman, 1975.) snimatelja Paula Lohmanna u kojem je slika krajnje »pomaknuta« od reprodukcije boje, svjetla, ekspozicije, oštrine, zrna i kontrasta.

Naravno postoje i suprotni primjeri. Snimatelj Robert Surtees (1906.-1985.) u filmu *Žalac* (Hill, 1973.) mijenja reprodukciju boje, ali zato da bi postigao karakter fotografija i atmosferu tridesetih godina. Smanjena je oštrina, boje su više nezasićene nego zasićene, svjetlo je niskog kontrasta, pa se cjelokupna faktura slike približila stilu tadašnjih filmova, koloritu i svjetlu sa slika i fotografija tog vremena.

Ponekad se ta »neušminkana« filmska fotografija koristila zato što je filmska podukcija imala malo novca, pa se moralo snimati na autentičnim mjestima, uz malo rasvjete i tome prilagoditi razvijanje. Ti su filmovi, međutim, ponekad otkrili draž tehničke nesavršenosti u korist umjetničkih namjera. Naravno u svemu tome postoje i gledatelji koji su, zbog dominacije holivudskog filma, naučeni na perfekciju slike, te ne vole da je netko kvari, uružnjuje. Za tako nešto potrebno je vrijeme, navika. Također ni televizija, zbog tehničkih ograničenja ne voli prikazivati takve filmove jer ne odgovaraju televizijskim tehničkim standardima.

Jednu drukčiju, moderniju fotografiju, drukčiji snimateljski senzibilitet 1975. godine u kinematografiju donose Stanley Kubrick i Joh Alcott u filmu *Barry Lyndon*. Gradnja svjetla u ovom filmu pod očitim je utjecajem nizozemskih slikara, svjetlo je mekano i niskog kontrasta. Rabi se postojeća dnevna difuzna svjetlost, a zahvaljujući objektivima velike svjetlosne moći (Zeiss f 0,7/50 mm) postiže se maksimalna realističnost (prizori uz svjetlost svijeća).

Snimatelj Haskell Wexler (1926.) snima 1975. godine Formanov film *Let iznad kukavičjeg gnijezda*. Wexler je na sebe skrenuo pozornost filmom *Tko se boji Virginije Woolf* (Nichols, 1966.) i dokumentarno-igranim filmom *Srednje hladno* (1969.). On je među prvim snimateljima koji su završili studij (Berkeley). Usavršio je u SAD-u snimanje pri indirektnom svjetlu (*softlights*). U tom pogledu posebice je indikativan film *Tko se boji Virginije Woolf?*

U Europi je započela značajna suradnja Wenders/Müller. U nizu filmova koje su zajednički ostvarili valja istaknuti *Alice u gradovima* (1973.), *Pogrešan pokret* (1974.), *Tijekom vremena* (1976.), *Američki prijatelj* (1977.) i *Pariz Texas* (1984.).

Barry Lyndon (Kubrick, 1975.). Snimatelj Alcott realizira kadrovske slike, a prvi uvodi snimanje pri svjetlu svijeća (ambijentalna rasvjeta).

Robby (Robert) Müller (1940.) odlikuje se »čistom« fotografijom. Snima u uvjetima postojećeg svjetla, pomno birajući adekvatne ugođajne lokacije. Kao rijetko koji snimatelj, on dogovorno s redateljem rabi boju i to posebice u izražajne svrhe povezane s pričom filma. U isto vrijeme francuski snimatelj Henri Decaë (1915.-1987.), poznat po suradnji s redateljima Melvillom, Chabrolom, Mallom, Clementom, Truffautom, Molinarom, Vadimom, Loseyem, Glenvillom, Stevensom i Pollackom, snima *cinemascope* film *Bobb Deerfield* (Pollack, 1977.).

Elektronička slika prodire i u kinematografiju

1977. godina je godina svemirskih bajki u američkom filmu. Tada nastaju filmovi poput *Ratova zvijezda* (redatelj: Lucas, snimatelj: Gilbert Taylor) i *Bliski susreti treće vrste* (redatelj: Spielberg, snimatelji: Vilmos Zsigmond, John Alonzo, Laszlo Kovacs, Douglas Slocombe, William A. Fraker i Douglas Trumbull). Dvije godine poslije nastaje svemirski horor *Osmi putnik* (redatelj: Scott, snimatelji: Derek Vanlint i Denys Ayling).

Spielberg i Lucas slove kao obnovitelji i tvorci trikova, majstori manipulacije filmskim slikama. Od tog vremena na drukčiji se način procjenjuje i uloga snimatelja u filmu. Uz snimateljsko ime ravnopravno se javlja i ime tvoraca posebnih efekata. Američki redatelji u ovom razdoblju zanimaju se i za zbilju. Posebice obrađuju rat u Vijetnamu. Snimajući te filmove afirmirala su se i neka nova snimateljska imena koja će poslije postići svjetsku slavu. Primjerice Vittorio Storaro (*Apokalipsa danas*, 1979.), Vilmos Zsigmond (*Lovac na jelene*, 1978.), i poslije Robert Richards (*Platoon*, 1986.).

Američki film sve je rafiniraniji, tehnički savršen, ali i skuplji. Nove tehnike računalne animacije i *motion-control* podižu cijene filmova do neizmjernih svota. Računalna tehnologija postupno istiskuje desetljećima prisutan optički stroj za kopiranje. No, na ovom mjestu nužno je spomenuti ime Richarda Edlunda, majstora maskiranja pri optičkom kopiranju. Za svoje izvanredne efekte nagrađen je Oscarom i to za Lucasovu svemirsku trilogiju.

Pjesnik s filmskom kamerom: Andrej Tarkovski i drugi

U nekadašnjem Sovjetskom Savezu 1979. godine Andrej Tarkovski snima svoj posljednji film prije odlaska na Zapad *Stalker*. Snimatelj je bio Aleksander Kniazhinski. Film o putovanju u imaginarnu »zonu«, zemlju ispunjenu mirom, ali bez života, prikazao je ekspresivnim kompozicijama kadra i zasićenim tamnim tercijarnim bojama. Gledatelj treba ovaj film, kao i ostale filmove Tarkovskog, gledati u kinematografu, a ne na televizijskom ekranu, jer samo se tako može doživjeti njihova auditivno-vizualna snaga. Tarkovski slijedi svoj likovni način izražavanja još od filma *Ivanovo djetinjstvo* (1962.), preko *Andreja Rubljova* (1966.) i *Solarisa* (1972.) koje je snimio Vadim Ivanovič Jusov (1929.), do *Zrcala* (1974.). Poslije na Zapadu snima *Nostalgiju* (1983.) — snimatelj je Giuseppe Lanci, i *Žrtvu* (1985.) — snimatelj je Sven Nykvist.

Promjene se događaju i u njemačkoj kinematografiji. Nastaje film koji se znatno razlikuje od radova mladog njemačkog filma. To je *Podmornica* (1980.) Wolfganga Petersena i njegova snimatelja Josta Vacana. Taj film vrlo skup i za njemačke prilike, postigao je svjetski uspjeh, a redatelju i snimatelju otvorena su vrata Hollywooda. Osim toga Vacano je nominiran za Oscara. Fotografiju odlikuje vrlo dinamična kamera (*stea-dicam*), snimanje u uvjetima ambijentalnog svjetla, što filmu daje iznimnu realističnost, te vrstan spoj trikova i posebnih efekata (uključujući snimanje maketa i primjenu tehnike prednje projekcije) i zbiljskih prizora.

Jedan od najznačajnih snimatelja *Novog Hollywooda* — Vilmos Zsigmond

Vacano (1934.) nakon toga snima niz komercijalnih filmova, poput *Nedovršene priče* (Petersen, 1984.), *Robocopa* (Verhoeven, 1987.), *Totalnog opoziva* (Verhoeven, 1990.) i druge.

Kad je 1982. godine Spielberg odlučio snimiti film *E. T.*, sjetio se svog nekadašnjeg kolege sa studija Allena Daviaua, s kojim je nekada snimio kratkometražni 35 mm film. Daviau je poglavito snimao promidžbene filmove, a Spielberg je u trenutku donošenja odluke o snimatelju svog budućeg filma gledao njegov prvi televizijski film. Spomenimo samo to da je Daviau u međuvremenu pet puta nominiran za Oscara, i to za filmove *E. T., Boja purpura, Carstvo sunca, Avalon* i *Bugsy*.

Tehnički noviteti

Snimatelji su još tijekom sedamdesetih godina mogli koristiti brojne tehničke izume koji su im olakšavali rad. Dok su nekada morali improvizirati i sami tražiti rješenja, sada za sve postoji gotovo tehničko rješenje. Zadržat ćemo se, barem pregledno, na onim najvažnijim pomoćnim sredstvima.

Chapman kran za visine do 12 metara, a u širinu do 15 metara, koristio se sedamdesetih godina. Posebice je rado rabljen zbog tihog rada, pa se mogao koristiti i za tonska snimanja.

Za snimanja iz zraka (helikoptera) rabio se izum »wesscam«. Kamera se nalazi izvan helikoptera u posebnoj kugli, a snimatelj njome upravlja iz helikoptera pomoću videopogona. Sve veća minijaturizacija u elektronici i proizvodnja *chipova*, potaknula je konstrukciju lagane 16 mm kamere Arri 16SR, a u Austriji je 1979. godine proizvedena *moviecam* kamera, s nizom novih elektroničkih finesa.

Tvrtka Zeiss proizvodi svjetlosno jak objektiv za filmska snimanja 1 : 1,2.

Steadicam, uređaj bez kojega je danas nemoguće zamisliti snimanje dinamičnih prizora, služi i kao dobra zamjena za vožnju kamere i male kranske pokrete, te omogućava snimanje dugih kadrova, u to je vrijeme načinio pravu revoluciju u tehnici snimanja.

Sachtler konstruira nove tipove tronošca, vrlo lagane, a stabilne s tzv. fluid-glavom. U tehnici kopiranja Geyer/Peterson uvode vlažno kopiranje čime se postiže optimalno uklanjanje ogrebotina, prašine i sličnih nepogoda, a rezultat su kopije vrsne kakvoće. Agfa-Gevaert uvodi novi pozitivski materijal oznake 6. 82 za brzo kopiranje u ECN-2 procesu.

Njemački proizvođač Dedo Weigert proizvodi specijalna mala rasvjetna tijela (reflektore) — *dedolight*, za snimanje u uskim prostorima (primjerice u automobilu).

Japanska tvrtka Pentax donosi na tržište 1982. godine spot svjetlomjer koji mjeri površine od jednog stupnja.

Talijanski »elemack« je uređaj kojim je kameru moguće voziti uskim hodnicima ili kroz male stanove. Takav uređaj usavršen je u Njemačkoj pod nazivom »*panther*«.

U vrijeme kad se snimaju pretežno akcijski filmovi, 1985. Godine, pojavljuje se film *Moja Afrika* redatelja Pollacka i snimatelja Davida Watkina (1925.), nagrađen Oscarom za fotografiju. Posebice je zanimljivo kako Watkin u ovom fil-

mu rabi dva različita filmska negativa Agfa XT (koristi ga oko 90%) i Eastman Color (oko 10%). Na taj način snimatelj određuje što će snimiti na kojem materijalu, koristeći njegove prednosti i mane. Isti je snimatelj dvije godine prije, 1983. godine, snimio film redateljice Barbre Streisand *Yentl*, u kojem je predstavio cjelokupan registar svojeg snimateljskog umijeća (od uporabe cijele palete objektiva — od ekstremnih širokokutnika do ekstremnih uskokutnika, do izgradnje svjetla pri čemu koristi sve vrste svjetla obzirom na smjer i kakvoću, uz snimanje iz ekstremnih rakursa, uporabu efektnih kranskih pokreta i snimanja iz *steadicama*). Možemo reći da je film *Yentl*, neovisno o drugim kvalitetama, u snimateljskom smislu pravi katalog filmske tehnike osamdesetih godina.

Vizualno remek-djelo Tarkovskog: *Stalker* (redatelj je ujedno i snimatelj)

Nove emulzije, nova snimateljska tehnika i nova snimateljska imena

Krajem 1984. godine Kodak unosi novosti u proizvodnju filmova, što se posebice odnosi na kakvoću zrna u emulziji (T-zrno). Time je postignut trojaki rezultat: veća osjetljivost filma, povećana oštrina slike i bolja reprodukcija boja. Osim toga ništa manje važan podatak: skraćeno je vrijeme obrade filma, za oko 40%. Kodak donosi na tržište ECR-filmove koji se odlikuju stabilnošću boja.

Konstruirani su i novi tipovi kamera, poput primjerice Arriflex 435, 535 i 765, zatim razni modeli kranova (Sky-Remote-kran, Pegasus-kran i dr.) kojima se upravlja na daljinski pogon pomoću sustava videokontrole. To je ujedno vrijeme prodora digitalne tehnike u kinematografiju što omogućuje provedbu praktički svega zamišljenog.

Obzirom na novi televizijski format 16: 9, sve se više snima na novom filmskom formatu Super-16.

Valja spomenuti još neke važne snimatelje: Philippe Rousselot, John Seale, Allen Daviau, Philipe Rosselot, Dean Semler, Tony Pierce Roberts, Jürgen Jürges, John Toll, Stephen Goldblatt, Janusz Kaminski, Robert Richardson, Darius Khonji i mnoge druge.

Budućnost snimateljstva

U budućnosti će biti doista teško razlikovati filmsku zbilju od digitalne zbilje na ekranu, virtualni svijet od stvarnoga. Nadalje, očito dolazi razdoblje multimedija — razdoblje kad će kino i dalje trebati filmove, ali filmovima neće biti nužan kinematograf. Snimatelj budućnosti proizvodit će sliku koja pripada jednom novom umjetničkom, tehničkom i industrijskom sustavu — multimedijskom razdoblju.

A »*cinéma*«? Nakon jednog duljeg romantičnog, dinamičnog, životnog i fantastičnog stoljetnog razdoblja, naše poimanje pojma *cinema* pomalo je već iza nas.

Snimatelj će međutim uvijek biti potreban. Samo što taj »novi« snimatelj više nije toliko ovisan o kemijskom procesu, o baratanju filmskom emulzijom i radu sa svjetlom. Njegovo znanje nužno se mora proširiti i na druga područja, poglavito računalstvo i elektroničku sliku. Uz umijeće i tehničku spremnost, snimatelj od sada mora i te kako znati što se sve može dogoditi s njegovom slikom od faze snimanja do postprodukcije. Stoga će se on u budućnosti znatno više baviti tehnikom, a manje kreativnošću. No, koliko će se god profil snimateljske profesije zasigurno izmijeniti ostaju neke osnovne pretpostavke o tom zanimanju. Na neke od njih pokušao sam upozoriti ovim sažetim pregledom povijesti snimateljstva.

Krešimir Mikić

BIBLIOGRAFIJA RECENTNIH KNJIGA O SNIMATELJSTVU

(Izdanja od 1980. godine do svibnja 1998. godine koja su još u prodaji)

Alekan, Henri., 1993., *Des lumičres et des ombres*, Paris: La librairie des collectionneurs

Alekan, Henri., 1996., *Die Metaphysik des Lichts*, Marburg: Schüren Presseverlag

Allones, Fabrice Revault., 1992., *La Lumière au cinéma*, Paris: Editions Cahiers de Cinéma

Almendros, Nestor., 1986., *A Man With a Camera*, New York: Farrar Straus & Giroux

Alton, John., 1995., *Painting With Light*, Berkeley: University of California Press

Ariel, Pete (ured.), 1981-1985., *Ariel Cinematographica Register. Handbuch der Filmtechnik* (1-4)., Frankfurt: Deutsches Filmmuseum

Aumont, Jacques., 1990., *L Image*, Paris: Nathan

Aurich, Rolf (ured.), 1995., *Heinz Pehlke, Kamera*, München: CineGraph i Stiftung Deutsche Kinemathek

Beacham, Frank., 1994., *American Cinematographer Video Manual*, Hollywood: The ACS Press

Belach, Helga; Jacobsen, Wolfgang., 1993., *Cinemascope. Zur Geschichte der Breitwandfilme*, Berlin: Spiess

Bellour, Raymond, 1990., *Cinéma et peinture*, Paris: Bellour

Belton, John, 1992., *Widescreen Cinema*, Cambridge: Harvard University Press

Bonitzer, Pascal, 1985., *Peinture et cinéma. Décadrages*., Paris: Edition de l étoile

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin., 1985, *The Classical Hollywood Cinema*: *Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press

Box, Harry C., 1997., *Set Lighting Technician s Handbook: Film Lighting Equipment, Practice, and Electrical Distribution*, Boston: Focal Press

Brown, Blain, 1995., *Motion Picture and Video Lighting*, Oxford: Focal Press

Browne, Steven E., 1992., *Film = Video Terms and Concepts*, Stoneham, USA: Focal Press

Cardiff, Jack, 1996., *Magic Hour*, London: Faber & Faber

Carlson, Verne and Sylvia, 1994., *Professional cameraman s handbook*, New York: Focal Press

Carlson, Verne, 1991., *Professional lighting handbook (2nd edition)*, Oxford: Focal Press

Carr, R. E.; Hayes, R. M., *1988., Wide Screen Movies: A History and Filmography*, Jefferson: McFarland & Co.

Castan, Joachim, 1995., *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Stuttgart: Füsslin Verlag Challis, Christopher, 1995., *Are They Really So Awful? : A Cameraman's Chronicle*: Paul & Co. Pub. Consortium

Clarke, Charles Galloway, 1989., *Highlights and Shadows: The Memoirs of a Hollywood Cameraman*, Metuchen: Scarecrow

Coe, Brian, 1989, *The History of Movie Photography*, London: Ash& Grant

Darby, William, 1991., *Masters of Lens and Light: A Checklist of Major Cinematographers and Their Feature Films*, Metuchen: Scarecrow Press

De Leeuw, Ben, 1997., *Digital cinematography*, Boston: AP Professional/Academic

Duncan, J. Petrie, 1996., *The British Cinematographer*, London: British Film Institut

Dunker, Achim, 1993., *Licht- und Schattengestaltung im Film*, München: TR- Verlagsunion

Elkins, David E, 1993., *Camera Terms and Concepts*, Oxford: Focal Press

Elkins, David E, 1995., *The Camera Assistant's Manual*, Oxford: Focal Press

Esser, Michael (ured.), 1994., *Gleissende Schatten: Kamerapioniere der zwanziger Jahre*, Berlin: Henschel Verlag

Esser, Michael; Prinzler, Hans Helmut, 1988., *Die Geschichte des Farbfilms*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek

Fauer, John, 1996., *Arriflex 16 SR3: The Book*, München: Arriflex Corp.

Fernase, Richard K., 1995., *Film and Video Lighting Terms and Concepts*, Oxford: FocalPress

Fielding, Raymond, 1985., *Technique of Special Effects Cinematography(4th edition)*, Oxford: Focal Press

Fielding, Raymond, 1983., *A Technological History of Motion Pictures*, Berkley: University of California Press.

Fitt, Brian, 1997., *Lighting Tehnology: A Guide for the Entertainment Industry*, Oxford: Focal Press

Flügge, Johannes, 1995., *Das photographische Objektiv*, Wien: Springer

Frantz, John Parris, 1994., *Video Cinema: Techniques and Projects for Beginning Filmmakers*, Chicago: Chicago Review Press

Ganz, Thomas, 1994., *Die Welt im Kasten: Von der Camera Obscura zur Audiovision*, Zürich: Verlag Neue Züricher Zeitung

Graham, Gerald G., 1989., *Canadian Film Technology, 1896-1986 (Ontario Film Institute)*, Ontario: University of Delaware Press

Granger, Pierre M., 1989., *Die Optik in der Bildgestaltung*, Würzburg: Vogel

Hagemann, Peter A., 1980., *Der 3-D-Film*, München: Verlag Monika Nüchtern Hape, Bernard L., 1989., *Dictionary of Image Technology*, Oxford: Focal Press

Hape, Bernard L., 1983., *Your Film and the Lab*, Oxford: Focal Press

Hart, Douglas C., 1996., *The Camera Assistant: A Complete Professional Handbook*, Oxford: Focal Press

Hayes, R. M., 1997., *Trick Cinematography: The Oscar Special effects*, Jefferson: McFarland

Hayward, Philip, 1993., *Future Visions: New Technologies of the Screen*, London: British Film Institute

Hentschel-Jürgen, Hans, 1982., *Licht und Beleuchtung: Theorie und Praxis der Lichtechnik, 2. Auflage*, Heidelberg: Verlag Hüthig

Hershey, Fritz, 1996., *Optics & Focus for Camera Assistants*, Oxford: Focal Press

Hines, William E., 1997., *Operating Cinematography for Film and Video*, London: Samuel French Trade

Hirschfeld, Gerald; Tucker, Julia (ured.), 1992., *Image Control: Motion Picture and Video Camera Filters and Lab Techniques*, Oxford: Focal Press

Kallenberger, H. Richard, Cvjetničanin D., 1994., *Film into Video*, Boston, London: Focal Press

Kalmus, Herbert T.; Kalmus Eleanor King., 1993., *Mr. Technicolor*, Absecon: MagicImage Filmbooks

Konigsberg, Ira, 1987., *The Complete Film Dictionary*, New York: New American Library

Koshofer, Gert, 1988., *Color-Die Farben des Films*, Berlin: Volker Spiess

Krasilovsky, Alexis, 1997., *Women behind the camera: Conversation with camerawomen*, Westport: Praeger

Krautz, Alfred (ured.), 1982-1995., *International Directory of Cinematographers, Set and Costume Designers in Film (1-13)*, München: Saur

Kreimeir, Klaus (ured.), 1994., *Die Metaphysik des Dekors, Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*, Marburg: Schüren

Letourneau, Tom, 1996., *Lighting Techniques for Video Production: The Art of Casting Shadows*, Oxford: Focal Press

Lowell, Ross, 1992., *Matters of Light and Depth: Creating Memorable Images for Video, Film, and Stills Trough Lighting*, ?: Broad Street Books

Malkiewicz, Kris, 1992., *Cinematography: A Guide for Film Makers and Film Teachers*, New York: Simon & Schuster

Malkiewicz, Kris; Gryboski, Barbara J.; Konopelski, Leonard, 1992., *Film Lighting*, New York: Simon & Schuster

Mannoni, Laurent, Campagnoni, Donata Pesenti, Robinson, David, 1995., *Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture 1420-1896*, Pordenone: Le Giornate del cinemamuto, Cinémathèque française, Musée du cinema/Museo nazionale del cinema

Mascelli, Joseph, 1998., *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*?: Silman — James Press

Mathias, H.; Patterson, R., 1985., *Electronic Cinematography*, Belmont, California: Wadsworth Inc.

McAlister, Michael J., 1993., *The Language of Visual Effects*, Los Angeles: Lone Eagle Publishing Company

McCandless, Barbara, 1995., *New York to Hollywood: The Photography of Karl Struss*, Fort Worth: Amon Carter Museum

Mehnert, Hilmar, 1986., *Das Bild in Film und Fernsehen*, Leipzig: VEB Fotokinoverlag

Merker, Martina, 1996., *Das Urheberrecht des Chefkameramannes am Spielfilmwerk*, Frankfurt: Lang Peter

Millerson, Gerald, 1995., *Lighting for Television and Film, Third Edition*, Oxford: Focal Press

Millerson, Gerald, 1994., *Video Camera Techniques*, Oxford: Focal Press

Musser, Charles, 1995., *Thomas A. Edison and His Kinetographic Motion Pictures*, New Brunswick: Rutgers University Press

Neale, Steve, 1985., *Cinema and Technology: Image, Sound, Color*, London: British Film Institute

Nowotny, Robert A., 1983., *The Way of All Flesh Tones — A History of Motion Picture Processes 1895-1929*, London — New York: Garland Publishing

Pecchia, David (ured.), 1991., *Cinematographers, Production Designers, Costume Designers and Film Editors*

Guide (3rd edition), Los Angeles: Lone Eagle Publishing Company

Petro, Patrice, 1995., *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington: Indiana University Press

Pirandello, Luigi, 1986., *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, Mindelheim: Sachon

Prédal, René, 1985., *La Photo de cinéma*, Paris: 7éme Art

Rainsberger, Todd, 1982., *James Wong Howe, Cinematographer*?

Ray, Sidney F., 1992., *Photographic Lens*, Oxford: Focal Press

Rogers, Pauline B., 1998., *Contemporary Cinematographers on Their Art*, Oxford: Focal Press

Ryan, Rod (ured.), 1993., *American Cinematographer Manual, 7th Edition*, Hollywood: ASC Press

Salt, Barry, 1992., *Film Style and Tehnology — History and Analysis*, London: Starword

Samuelson, David W., 1984., *Motion Picture Camera Techniques*. Oxford: Focal Press

Samuelson, David W., 1996., *Panaflex User' s Manual*, Oxford: Focal Press

Samuelson, David W., 1998., *The »Hands On« Manual for Cinematographers*, Oxford: Focal Press

Samuelson, David W., 1987., *Motion Picture Camera and Lighting Equipment*, Oxford: Focal Press

Schaefer, Denis; Salvato, Larry, 1984., *Masters of Light*, Berkley-Los Angeles-London: University of California Press

Schaefer, Dennis, 1986., *Masters of Light. Conversations with Contemporary Cinematographers*, Berkeley: University of California Press

Scott, Eyman, 1987., *Five American Cinematographers: Inrterviews with Karl Struss, Joseph Ruttenberg, James Wong Howe, Linwood Dunn and William H. Clothier*, Metuchen: Scarecrow Press

Seeber, Guido, 1980., *Arbeits — Gerät und Arbeits — Stätten des Kameramannes*, Frankfurt: Deutsches Filmmuseum (reprint teksta iz 1928. godine)

Segeberg, Harro (ured.), 1996., *Die Mobilisierung des Sehens*, München: Fink

Smith, Thomas G., 1991., *Industrial Light and Magic. The Art of Special Effects*, New York: Ballantine, 1991.

Souto, H. Mario Raimondo, 1982., *The Technique of the Motion Picture Camera (4th edition)*, Oxford: Focal Press

Sterling, Anna Kate (uredila), 1987., *Cinematographers on the Art and Craft of Cinematography*?: Scarecrow Press

Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Toulet, Émmanuelle, 1988., *Cinématographe, invention du siecle*, Paris: Découvertes Gallimard & Réunion des musées nationaux

Uva, Michael G., 1997., *Grip book*, Boston: Focal Press

Viera, John David, 1992., *Lighting for Film and Electronic Cinematography*, London: Wandsworth Pub. Co

Von Mark Cotta Vaz; Rose, Patricia, 1996., *Industrial Light&Magic: Into the Digital Realm*, London: Del Rey

Ward, Peter, 1997., *Multi-Camera Camerawork*, Oxford: Focal Press

Ward, Peter, 1996., *Picture Composition for Film and Television*, Oxford: Focal Press

Webers, Johanes, 1993., *Handbuch der Film- und Videotechnik: die Aufnahme, Speicherung, Bearbeitung und Wiedergabe der audio- visueller Programme, 4. Auflage*, München: Franzis- Verlag

Winston, Brian, 1996., *Technologies Of Seeing: Photography, Cinematography And Television*, Bloomington: Indiana Univerisity Press

UDK: 78.071:791.43(049)

Irena Paulus

Bio-filmografski razgovor s Anđelkom Klobučarom

** Profesore Klobučar, kako ste se počeli baviti filmom i filmskom glazbom?*

Na Muzičkoj Akademiji u Zagrebu završio sam studij povijesti glazbe na tadašnjem šestom odjelu. To je bilo negdje pedeset pete ili pedeset šeste. Pedeset pete, mislim. Kraće vrijeme radio sam na školi, a onda sam cijelu pedeset sedmu bio u vojsci. Kada sam se u veljači pedeset osme vratio nije više bilo mjesta na školi, jer se ona drukčije ustrojila.

** To je bila glazbena škola?*

Ne, ne. To je najprije bila gimnazija — nalazila se na sjevernoj strani današnjeg Mimare — a zatim sam, pedeset šeste, bio na školi na Jordanovcu.

** Što ste na toj školi predavali?*

Bio je to glazbeni odgoj i zbor. A pedeset sedme, negdje u veljači, otišao sam u vojsku. Nakon povratka me to mjesto na Jordanovcu nije više čekalo. I onda nisam imao nikakva posla. No znao sam neke ljude iz filma, čak neke iz crtanog filma, a isto tako iz tadašnjeg muzičkog odjela u Dubrava filmu. A tada je počeo jedan dosta veliki procvat filma u Hrvatskoj i u Zagrebu.

U muzičkom odjelu Dubrava filma u to doba su bila tri voditelja — glazbena suradnika. Kako su se filmovi tada snimali bez tona, glazbeni suradnici su imali zadatak da određenom filmu ostvare zvučnu kulisu. Tako da su, recimo, kod igranih i dokumentarnih filmova, uz glazbu birali i šumove ili čak, rekli bismo, komponirali atmosferu za neku scenu. To se radilo sa šumovima snimljenim za tu priliku ili iz arhive.

No dobro. Tako sam onda, pedeset osme, došao tamo na njihov poziv. Oni su stvarno trebali ljude jer je suradnika bilo samo troje, a posla je bilo mnogo.

Svaki je tada imao, kao nekakvu godišnju normu, obradu jednog igranog filma i jedno desetak i više kratkih filmova.

Anđelko Klobučar (1975.)

Tu su spadali dokumentarni filmovi — a i njih je bilo raznih: propagandni filmovi, portreti umjetnika — slikara, kipara i književnika — te filmovi vezani za neke događaje... To je sve pretežno radio Zagreb film, a uz to je bio i Zora film koji je u prvome redu radio školski program ali je producirao i ostale kategorije.

** A Vi ste došli u Dubrava film?*

Da, da, u muzički odjel.

** S kime ste tamo radili? Rekli ste da vas je bilo troje.*

Bili su tada gospođa Tea Brunšmid, Lidija Jojić i kolega Kraus. Onda sam, pedeset osme, došao ja, a nakon mene, šezdesete ili šezdeset prve, i kolega Cvitković. Svi smo mi imali dosta posla.

** Vi ste tada birali glazbu za filmove ili ste već onda počeli komponirati?*

Kad sam došao, bio sam samo suradnik. Najprije to, ali su već pedeset devete bili prvi počeci s filmskim muzikama, jer je za njima jednostavno postojala potreba. Možda je sigurno pridonijelo i to što se na mjestu događaja čovjek lakše uključuje u taj posao. No, bez obzira na to, ja sam i kasnije, kada sam počeo pisati glazbu, bio ponajprije suradnik.

** Bili ste, dakle, muzički voditelj i kompozitor.*

Da, bio sam i jedno i drugo. Ali sam češće ipak imao samo jednu dužnost.

** Koji je bio prvi film za kojeg ste napisali glazbu?*

Prvi film je bio *Jurnjava za motorom*, kratki igrani film režisera Branka Majera. Zapravo, prvi je veći pothvat bio Babajin film *Carevo novo ruho*.

Pisanje glazbe za film *Carevo novo ruho* bio je za mene zahtjevniji posao, čisto iz filmske strane, ali i iz glazbene. Koristio se način snimanja slike prema glazbi. *Playback*. U filmu je bilo dosta plesova, pa su se najprije morali snimiti glazbeni brojevi za ples. Tu sam, obzirom na imaginarni prostor, primijenio dobrim dijelom stiliziranu renesansnu glazbu.

U tom filmu je Antun Nalis popeval jednu popijevku, pa je i to trebalo unaprijed napisati i snimiti. Tu sam popijevku napisao u renesansnom stilu. A drugi je dio glazbe bio čisto ilustrativni, jer je bilo priviđenja i halucinacija. To je bio drugi tip glazbe, komentar. A pjesma je bila realna glazba, ali, naravno, stilizirana.

** Film je bio snimljen prema poznatoj pripovijetki Hansa Christiana Andersena.*

Da, da. To je, naravno, isto bila stilizirana priča. Bio je to način prenašanja naše stvarnosti u jednu drugu sredinu. Jer tada se neke stvari nisu smjele glasno izreći. Bila je to u stvari prikrivena parodija na tadašnje prilike u nas.

** U Dubrava filmu ste bili i muzički voditelj i skladatelj. Koji Vam je posao od ta dva bio lakši, odnosno teži?*

Zgodno je što su se ta dva posla uvijek izmjenjivala ili su se obavljala istodobno. Možda je čak bio teži posao voditelja, jer je on po svojoj ulozi uvijek bio između redatelja i skladatelja. Trebalo je nekako spojiti često različite poglede i naći zajednički jezik kako bi se točno ostvarilo ono što želi režiser ali i ono što bi htio skladatelj. Kojiput je svaki od njih imao svojih ideja, pa je tu trebalo naći kompromis.

** U studiju su bili i muzički voditelj i skladatelj. Koja je bila uloga muzičkog voditelja?*

Muzički voditelj se najprije dogovarao s režiserom o mjestima gdje je potrebna glazba. Redovito je redatelj imao svoje stajalište, ali je voditelj također mogao davati sugestije. Ponekad se radilo o idejama koje nisu mogle proći. Jer, upotrijebiti neku poznatu glazbu iz literature ako se s njezinom primjenom ne postigne neki određeni cilj, na silu — to stvarno nema smisla. Recimo, staviti jedan stavak iz neke simfonije ili isto tako nekakav šlager ili nekakav jazz aranžman, ako to nije određeno slikom, to ne može biti opravdano. Pogotovo ako je riječ o dokumentarnom sadržaju. Katkada takav način pristupa može djelovati prepotencirano. Sjetimo se samo nekih scena iz logora sa jazzom ili lakom glazbom. To su stvari koje ponekad mogu biti opravdane, ali uvijek treba nastojati pronaći zgodnije rješenje, ovisno o tome čemu ta glazba u dokumentarnom ili igranom filmu služi.

Zadatak voditelja je također bio da u filmu, pogotovo igranom, odredi mjesta gdje će doći glazba, da odredi njezin karakter i trajanje, pa i da predvidi eventualne promjene u glazbi... Onda su se ti podaci davali skladatelju koji bi na toj osnovi napisao glazbu.

Nadalje je voditelj morao biti nazočan snimanju. Tu je imao ulogu urednika i odgovarao za kvalitetu snimke. Dakle, za kvalitetu glazbe nije se brinuo samo dirigent. Odnos instrumenata u snimci također je ovisio o voditelju. Od šezdesetih na dalje sve se više počelo gledati na financijsku stranu, pa se sve više počelo raditi s manjim ansamblima i sve se više pisala komorna glazba. Možda je to bilo povezano i s tadašnjim mogućnostima tehnike koja je bila sve kvalitetnija, pa su se zvukovne neuravnoteženosti mogle urediti u studiju.

Kad je glazba bila snimljena, slijedila je montaža uz sliku, a k tome se tada polagala glazbena atmosfera. Već sam spomenuo kako se ton nije sinhrono snimao sa slikom, nego se dobio određeni tonski materijal, kojega je trebalo uskladiti s montiranom slikom. Na primjer, trebalo je posebno montirati kada auto kreće, kada se zaustavlja, cviljenje guma i slično. Znači, sinhronizacija šumova i postavljanje tih šumova uz sliku također su bili poslovi koje je obavljao muzički voditelj.

** To znači da ste bili i montažer?*

Da, naravno. Bio sam montažer, ali samo zvuka, ne i slike. Premda, ako je riječ o crtanom filmu, onda se zapravo montirala i slika. No kod crtanog filma je drukčija čitava tehnika izrade. Još i danas se najčešće s tonske snimke animira prema glazbi. Može se točno odrediti na kojoj sličici počinje i završava pokret ili u kojoj sekundi je neki akcent. Te se bitne točke daju redatelju, odnosno animatorima da po njima ožive sliku.

** Bili ste, dakle, muzički voditelj i u crtanim filmovima.*

Da, da, često sam ih radio. I tu sam bio i voditelj a često i kompozitor. To su bili filmovi Aleksandra Marksa, bili su tu

i Mimičini filmovi, pa je među ostalim bio i Bourekov *Kovačev šegrt*.

Komponirao sam i za crtani film *Proljetni zvuci*. U tom filmu nisam bio voditelj, nego samo skladatelj. Koristio sam fragmente iz violinskog koncerta Felixa Mendelssohna, koji su bili prilagođeni trajanjima slike. To sam koristio za scene u kojima cvrčak svira. A ostalo je bila ilustrativna glazba, instrumentalni zvučni efekti za razne pokrete i slično. To su bili posebni efekti snimljeni instrumentima, koji su se, na određenim mjestima ubacivali u glazbu. To je bilo jednostavnije nego ih ukomponirati u određeni muzički broj.

** Vi, dakle, niste radili samo za Dubrava film.*

Mi smo bili suradnici u muzičkom odjelu, ali smo, prema potrebi, radili i u drugim filmskim studijima. Dubrava film je tada bilo samo uslužno poduzeće. Ono je davalo rasvjetu, scenu, pa tako i tonski studio. Bilo je to, sve do šezedeset treće — do tada sam bio tamo — stalno radno mjesto. A poslije smo svi otišli u slobodnjake. Tada se već pomalo počelo nazirati opadanje financijskih mogućnosti. Premda se do osamdesetih filmska industrija čisto dobro držala. Ali možda ipak ne tako dobro kako je bilo od pedeset osme do šezdeset treće. Tada se, prema broju filmova, stvarno udarnički radilo.

** Što je bilo nakon šezdeset treće?*

Otišao sam na muzičku školu Blagoje Bersa, jer se baš tada otvorila njezina srednja škola. Ali sam i dalje povremeno pisao filmsku glazbu ili bio glazbeni suradnik. Zadnje sam, prije nekoliko godina, radio na Babajinim Kamenitim vratima u oba svojstva. Poslije je bio još jedan film za televiziju, koji je bio rađen kao film, a ne elektroničkim postupkom. Razvojem televizije film je, na neki način, mnogo toga izgubio. Na televiziji je primjenom elektroničke kamere sve to jako pojednostavljeno. Tako se danas na celuloidu godišnje radi tek pokoji film. Zapravo, nemam više toliko kontakta s tim, pa nisam posve upućen u današnja zbivanja na tom polju. Znam da je Zagreb film s crtanim filmovima jako spao i da pretežno radi za strane naručitelje. Šteta, jer su već imali uhodani pogon koji je imao jako mnogo posla. A bili su vrlo cijenjeni i stilski samostalni.

** Kako filmska vrsta (žanr) utječe na filmsku glazbu?*

Vidite, kakav stil netko želi — to je zapravo želja redatelja. Jer on daje ideju u kojem bi se stilu film ozvučio. On određuje bi li to bila glazba laganijeg tipa ili izrazom neutralna, ili bi to bila glazba socrealizma, koja još postojala u ono doba.

Glazba u filmu je stvarno primijenjena, nije samostalna. Ona je uvjetovana razvojem scene.

U dokumentarnom filmu, zbog jednostavnosti zvučne kulise, ako šumovi nisu bili bitni, sve se rješavalo s glazbom u jednom određenom stilu. Što ja znam: netko je, od režisera, više volio tvrđi, malo disonantniji zvuk, netko pak romantičniji prizvuk. Uglavnom, trebalo se uvijek ići ususret željama režisera.

** A Vas su slušali ako ste imali prijedloge?*

Uvijek je to bilo dogovorno. Ali je ipak režiserova riječ bila zadnja. Naši su redatelji, što se toga tiče, bili stvarno u redu. Znali su što hoće. Naravno, bilo je i onih koji nisu imali određenih želja, ali onda su izbor stila prepuštali meni.

** Kakva je razlika između glazbe za igrani film, za crtani, odnosno za dokumentarni film?*

Uglavnom ovako: u igranom filmu se glazba snima poslije svega. Ali ako postoje realne scene u kojima je, recimo, gudački kvartet ili nekakav ansambl ili ako u njima netko nešto pjeva, recimo šlager ili ariju, onda se glazba morala snimiti prije. I po tome se onda snimala slika. Znači, pod pojmom realna glazba smatra se glazba uz sliku na kojoj se vidi instrument ili pjevač ili zbor koji to izvodi. Takva se glazba mora snimiti prije ili sinhrono. No sinhrono se filmovi kod nas onda, a pretežno ni danas, nisu snimali. Barem koliko ja znam. Jer, jednostavno, naša tehnika nije bila takva da bi to omogućila. Osim toga, sinhrono snimanje bi značilo snimanje takve scene s nekoliko kamera. Što opet nije bilo moguće, jer ako su imali jednu sinhronu i k tome dobru kameru, onda je bila jedna, a nije ih bilo tri. Čisto tehnički razlozi uvjetovali su primjenu takozvanog *playbacka*, pa je to razlog što se realna glazba snimala unaprijed.

A dokumentarni film... Najprije se cijela tema izmontirala prema redateljevoj zamisli. Materijal tih slika je bio različit, pa je najprije trebalo urediti sliku. Glazba se onda snimala prema slici. Kako je tekst bio važan, dominantan, onda se i glazba morala držati njegovih cjelina. I onda se redovito po tim cjelinama snimalo. Glazbeni brojevi trajali su najviše do pet minuta.

** Kako su se ti brojevi snimali?*

Najprije se broj čisto glazbeno uredio, a onda se dvaput ili triput probao i snimao. Obzirom na financijsku stranu, nastojalo se sve što brže završiti. Zato se moralo ići na što jednostavnija tehnička rješenja i na što jednostavaniji glazbeni tekst.

** Kako ste skladali — jeste li prije gledali film ili ste ga gledali za vrijeme skladanja ili ste, možda, u ruke dobili scenarij...?*

Pa, kojiput sam dobio scenarij. Ali, ipak, kod dokumentarnog filma najčešće se vidjela tek montirana slika, a onda se ponekad dobivao tekst, pa se prema njemu oblikovala i glazba.

To je bilo lako, jer sam često bio i kompozitor i voditelj u istoj osobi. Ako sam bio voditelj, morao sam točno znati sve podatke: koliko traje jedna scena, gdje treba biti promjena, u kojoj sekundi i koliko broj mora trajati. Skladatelj je, zapravo, od voditelja dobivao gotove podatke koliko što je moralo trajati, a s redateljem je samo trebao dogovoriti zadaću, ili točnije ugođaj glazbe.

** Kako ste, kao muzički voditelj i kompozitor, usklađivali trajanja glazbe s trajanjima slike?*

Kad je riječ o snimanju glazbe ide se u trajanja koja su najidealnija za što manje razilaženja sa slikom. Vi možete točno izračunati da u se dvadeset petoj sekundi mora promijeniti intenzitet, boja ili ugođaj. Glazba možda ostaje u istom tem-

pu, ali nastaju promjene ritmičkih, odnosno zvukovnih struktura.

Naravno, u jednoj cjelini do tri minute može se to uskladiti, ali ako je broj dulji, to je teže provesti. Slika uvijek diktira, te se za snimanje brojevi oblikuju prema takvim mjestima koji su bitni.

Ako na snimanju imate velikih problema s usklađivanjem slike i glazbe, brzo će proći predviđeno vrijeme. A vi, recimo, imate jedan termin od tri sata, kada se deset ili petnaest minuta mora snimiti do kraja. Nekada se moralo u tom kratkom vremenu snimiti i po dvadeset minuta.

Za igrani film, koji pretežno ima do pedeset minuta glazbe, bila su predviđena samo dva četverosatna termina za snimanje.

** A kakva je glazba za crtane filmove, kako se ona snimala, komponirala...?*

Najprije je redatelj, odnosno glavni crtač, odredio koliko bi trajala scena, koliko je potrebno sekundi za neki pokret, a odredio bi i gdje bi taj pokret bio. E sada se to isto na taj način radilo. Ako je metronomski tempo — četvrtinka stodvadeset, onda je jedna doba dvanaest kvadrata, a ako je četvrtinka šezdeset, onda doba traje jednu sekundu, dakle dvadeset četiri kvadrata. Tako se točno po dobama moglo predvidjeti gdje će se što dogoditi.

Istina, kod snimanja može biti malih odstupanja. Zato brojevi, odnosno glazbene cjeline, ne smiju biti dugi. Traju otprilike minutu do dvije.

Kad se glazba snimi, prenese se na svjetlosni zapis, gdje svaki kvadrat slike nosi svoj broj. Taj broj se onda za svaki pokret očita, tj. označi kvadrat gdje pokret počinje i gdje završava. To se radi ako je glazba ilustrativna, a kod crtanog filma ona uglavnom jest ilustrativna.

** Koji Vam je crtani film najdraži?*

Teško je reći. Bilo ih je puno, a teško je neki posebno izdvojiti jer je svaki na neki način poseban. Bio je onaj prvi, *Proljetni zvuci*. To je bio jako zgodan crtić. Pa zatim i *Kovačev šegrt*.

Poslije sam radio s Aleksandrom Marksom na *Maloj sireni*. Glazba je za taj film bila snimljena na orguljama. Zanimljiv je bio i film *U paukovoj mreži* koji je riješen s improvizacijama na orguljama. Teško je to čak i nazvati glazbom, više su to bila nizanja zvučnih kombinacija.

** U tom ste filmu, znači, improvizirali?*

Da, to je bila čista improvizacija. A improvizirao sam i u još nekim drugim filmovima. Bilo je improvizacija i u igranom filmu *Kamenita vrata*. Improvizacija se odnosila samo na glazbene komentare, a za realnu glazbu uzet je jedan stavak Beethovenova kvarteta koji su snimili Zagrebački solisti.

** To je bila jedna od Vaših posljednjih filmskih partitura.*

Da. Kao što sam rekao, u *Kamenitim vratima* koristio se Beethovenov gudački kvartet. Uz taj kvartet postoji i glazbeni komentar koji je improviziran na elektroničkom instrumentu. U glazbenom smislu, radi se o zvučnim plohama, a ne o nekom razvijenijem glazbenom slogu.

** Kakva je glazba bila u filmu Proljetni zvuci?*

U tom filmu cvrčak svira violinu, pa su se za scene cvrčka s violinom koristili fragmenti iz Mendelssohnova violinskog koncerta. Koncert je izvodio gospodin Pinkava. Uz to, bile su i glazbene ilustracije zbivanja, a za njih sam koristio manji sastav orkestra: gudački kvartet, odnosno kvintet, zatim četiri drvena duhača i dva limena. Inače, za snimanje takve glazbe često su se koristili smanjeni ansambli, jer je za producenta to bilo vrlo ekonomično.

** Među Vašim filmovima je i film Jurnjava za motorom. Kakav je to bio film?*

Bio je to jedan od mojih prvih filmova. To je kratki dječji igrani film. To je bio prvi igrani film na kojem sam radio i kao skladatelj i kao voditelj. Glazbenog komentara ima relativno malo, desetak minuta, ali je zato dosta realne glazbe.

** Često ste spominjali Carevo novo ruho...*

To je moj prvi značajniji poduhvat. Tu je riječ o stiliziarnoj sceni i, adekvatno tome, stiliziranoj glazbi. Radi se o kvazi renesansnoj glazbi, kvazi renesansnim plesovima, a osim toga tu je i glazbeni komentar. Komentar je posve različit od stilizacije, ali je izveden nekako u istoj boji. Pojedine stavke izvodio je i veći orkestar.

** Među dokumentarnim filmovima koji su portretirali umjetnike, osobito se ističe film Ivan Meštrović.*

Da, to je jedan od uspjelijih portreta. Uz određeni sadržaj bilo je logično u glazbenom smislu primijeniti gregorijanski koral. Tu sam varirao pojedine obrasce, a nisam se poslužio doslovnim citatom. Za taj sam film, dakle, napisao vokalize u stilu gregorijanskog korala i srednjovjekovne glazbe.

** O filmu Breza se često govori kao o posebno uspjelom Babajinu filmu.*

Babajina Breza je nastala prema istoimenoj pripovijesti Slavka Kolara istoga imena. Priča je prilično tužna: radi se o seoskoj djevojci koja se teško uklapa u surovu sredinu sela.

Tu sam, za osnovni motiv, uzeo folklorni zapis iz naših krajeva.

** Kakva je bila glazba filma Kada čuješ zvona?*

Kad čuješ zvona igrani je film Antuna Vrdoljaka. Sadržajem je vezan za NOB, pa ima i akcijskih situacija i tako... Glazba je, naravno, primjerena sadržaju filma.

** A Marksova Mala sirena? To je crtani film...*

To je stilizirana priča Aleksandra Marksa koju sam riješio zvukom orgulja. Glazbeni slog je jednostavniji, nisam se koristio samo zvukovnim bojama nego sam više pisao tonalitetnu glazbu.

** A film Tajna Nikole Tesle?*

A *Tajna Nikole Tesle* je Papićev film. Tu je bilo mnogo glazbe. Ja nisam bio voditelj, voditelj je bila gospođa Jojić. Ali sigurno znam da je bilo dosta glazbe, jer je snimanje trajalo dva dana.

** Koji Vam je filmski žanr bio najdraži?*

Pa, ne znam, teško je reći. Svaki je film imao svoje zahtjeve, a sve se moralo brzo obaviti. Kod dokumentarnog filma

glazba dolazi na kraju, pa ostaje samo pet, šest dana za pisanje glazbe, a tu treba uračunati i prijepis. Postojao je poseban način prijepisa, jer je to moralo biti i čitljivo i sigurno. Bilo je prepisivača koji su samo to i radili, a cijeli je odjel Dubrava-filma imao barem jedno ili dva snimanja na tjedan. Tada je stvarno bilo dosta posla. No poslije, nakon šezdeset i treće, sve je to počelo jenjavati, a snimanja više nije bilo svaki tjedan.

** Osim što se bavite filmskom glazbom, Vi vrlo intenzivno skladate i, nazovimo je tako, glazbu za koncertni podij. Kako nalazite ravnotežu između filmskog i klasičnoga glazbenog stvaralaštva? Koje su razlike i ima li kakvih sličnosti?*

Sličnosti — teško... U čemu je stvar?... Filmska glazba je ipak primjenjena. I tu se ne traži stilska čistoća i jasnoća, ne treba biti sve izvagano. Ta glazba ionako ima samo popratno djelovanje. Tu se, naročito zbog brzine skladanja, slog ne može dotjerivati.

Osim toga, filmska partitura nije samostalno djelo. Ona se ne može izvoditi samostalno jer bi bila neprihvatljiva bez slike. Čini mi se, zar ne? Gotovo je nemoguće da se neki stavak filmske glazbe mogao kao stavak izvesti samostalno bez nekih korektura i prilagodbe glazbenim zakonitostima.

S druge strane, koncertna glazba je čisto ozbiljan posao. Ne kažem da zato filmska glazba nije ozbiljan posao. Kod filma treba jednostavno pronaći jedan određeni ugođaj i taj ugođaj ostvariti. Bez mnogo komplikacija.

Opet, kod glazbe na koncertnom podiju svi pokazatelji moraju biti usklađeni — i slog, mislim na strukturu, i formalne proporcije — to u jednoj kompoziciji mora biti uravnoteženo. Tu je glazba sama i tu ne postoji ništa što odvlači pozornost.

Dakle: u klasičnoj glazbi dominiraju glazbeni elementi, dok filmska glazba samo podcrtava. I ona je uvijek u trećem ili čak četvrtom planu.

** Jeste li već imali iza sebe nekoliko skladbi, kad ste počeli raditi kao muzički voditelj?*

Naravno. Na Akademiji sam bio učenik prof. Mila Cipre. Za vrijeme studija svirao sam već svoju *Passacagliu* za orgulje na Majskim večerima. Bilo je to, mislim, pedeset druge. Zatim su, pedeset i šeste bile izvedene *Balade Petrice Kerempuha*. Nakon toga je oboist Ivo Olup izveo *Suitu za obou i glasovir*, a zbor Ivan Goran Kovačić je izveo *Madrigale*. No, značajnije su se izvedbe dogodile znatno kasnije.

** Zapravo, Vi svako područje shvaćate za sebe. Koncertna glazba je jedan svijet, a filmska glazba je nešto čisto drugo.*

Da, tu nema spoja.

Ponajprije, filmska je glazba ipak primjenjena glazba i ima malo osobina tog, rekli bismo, ozbiljnog žanra. Ipak je to dosta pojednostavljeni izraz. Film i glazba moraju se, obzirom na temu, podudarati i nadopunjavati. Na primjer, ako je u glazbi bila neka folklorna crta, onda se sigurno radilo o filmu koji je obrađivao neku temu iz naroda ili sa sela.

** Kako se glazbenici i skladatelji odnose prema Vašem filmskom poslu? Znaju li uopće za njega?*

Uz svoj instrument: Anđelko Klobučar (1978.)

Pa... Kada su bila snimanja, uglavnom su tamo bili svi kolege iz Filharmonije ili iz Radijskog orkestra. To je bilo onda kada je tih snimanja bilo, ali toga više nema barem dvadeset godina.

No, recimo, kada sam primljen u Društvo skladatelja, primljen sam na temelju mojih tadašnjih snimaka filmske glazbe. Primljen sam na temelju svega što sam radio, a osobito na temelju tada recentnih snimaka, kao što su bili portreti Augustinčića i Meštrovića. Bila je tu i glazba koja je nastala mnogo prije, *Carevo novo ruho*, *Breza*, *U gori raste zelen bor*... Uglavnom, onda sam imao više filmske muzike nego ostalih skladbi.

** Jesu li filmski redatelji možda računali na glazbu koju ste prije napisanu? Možda na Vaša klasična djela?*

A ne, ne. Nikad iz onoga što sam napisao nisam uzimao za film. Jedino kada se u filmu pojavila potreba da koristim arhivsku glazbu, već postojeću glazbu iz filmova.

Bilo je nepisano pravilo da se glazba koja je jednom korištena u filmu ne može koristiti ponovno barem pet godina. A nakon pet godina, kada su ti filmovi već bili prikazani širokoj publici, onda se i iz tih već javnosti prikazanih filmova glazba mogla ponovo koristiti. Naravno, mogli smo koristiti samo glazbu iz našeg, Dubrava-arhiva.

** Što Vi mislite o upotrebi suvremenih skladateljskih postupaka u filmu? Je li taj spoj moguć?*

Sve je to moguće. No, sve ovisi o dogovoru s redateljem i o temi filma. Vrlo je važno znati odgovara li takav žanr sadržaju filma ili ne.

** Možete li u svom filmskom opusu pronaći primjere za primjenu takve glazbe?*

Naravno. Takvu glazbu upotrijebio sam u Babajinu filmu *Čekaonica*. Za taj sam film ponovno iskoristio improvizaciju, i to u društvu, jer je ostvarena klarinetom te glasovirom i elektroničkim instrumentima. Klarinet je svirao Giovanni Cavalin, koji je vrstan izvođač takve glazbe.

A glasovir i elektronički instrument sam ja svirao. To smo izveli u improvizaciji jednog neoblikovanog sloga u kojem su bile važne čisto boje, različite zvukovne kombinacije i sve ono što je odgovaralo depresivnoj situaciji jedne čekaonice.

** Tu se, dakle, ne može govoriti o dvanestotonskoj tehnici.*

Ne. Znate, ako želite primjenu raznih tonskih serija — njihova ozbiljna primjena u filmu gotovo je nemoguća, jer se one moraju dobro izraditi. To jednostavno nemate vremena ostvariti. To je posao koji se stvarno ne može obaviti preko noći, na brzinu.

Ali, drugo, kada je riječ o jednom tvrđem slogu, gdje se koriste oštrije intervalske strukture, to je bez daljnjega moguće upotrijebiti.

** Nekako mi se čini da suvremena glazba najbolje odgovara dokumentarnom filmu.*

Da, čini mi se da sam nešto takvo upotrijebio u nekim dokumentarnim filmovima, kao što je, na primjer bio, film *Antun Augustinčić*. A imao sam to i u *Meštroviću*. Samo ipak s većom bliskošću tonalnoj glazbi. Tu nema konsonantnih rješenja, ali je glazba ipak tonalna. Koristio sam akordičke konstrukcije, ako se to može tako nazvati. Koristio sam kvartne akorde... Naravno, možda se negdje nekakav trozvuk pojavio — više »pobjegao« nego pojavio.

U *Meštroviću* sam koristio i elemente gregorijanskog korala. Tamo je, ako se ne varam, bio jedan njegov *Križni put*, pa je kroz to bilo logično upotrijebiti gregorijanski koral.

** Što Vam je bilo teško, a što lagano pri pisanju filmske glazbe?*

Najteže mi je bilo što je moralo sutra biti gotovo. Uvijek smo mi kompozitori bili u vremenskom tjesnacu. Ako se glazba pisala na kraju, onda je morala biti brzo gotova jer se film morao ubrzo završiti, a ako se pisala na početku, morao sam brzo komponirati jer je već slijedeći dan počinjalo snimanje. Uglavnom, uvijek je bila gužva s tim. To mi je bio najveći problem. A u to kratko vrijeme za skladanje morao sam misliti i na prepisivača koji je uvijek dolazio u dvanaest ili jedan, ovisno o tome kada se javio. I to onda kada je u gradu — pa ne bude valjda došao navečer zbog moje muzike!

** A što Vam je bilo najlakše?*

Mislim da nije tu bilo ničeg posebnog... Ipak sam tu kroz duže vrijeme pronašao svoj postupak, način pristupa, pa i organizaciju posla. Tako sam prije skladanja trebao označiti papire s brojem taktova i unijeti sve podatke u partituru. A to je bilo najgorje, jer ako se pogriješi za dva takta, to ponekad znači veću vremensku razliku, što onda otežava slijed snimanja. A kako se sve to primijeti tek na snimanju, često sam morao brzo doskočiti i riješiti tu nezgodu kraćenjem ili ponavljanjem pojedinih taktova u partituri.

** Koje ste instrumente najviše koristili u filmskim partiturama? Jeste li mogli koristiti orkestar?*

Ne... Zapravo, u početku je to još bilo popularno, najviše kod mojih prvih filmova gdje je bio veći ansambl. Ali se isto više nije mogao koristiti nekakav veliki orkestar. Jer, nekada se snimalo i s osamdeset ljudi u filmu. Recimo, *Slavica* i drugi igrani filmovi tog razdoblja. Tu se zaista koristio veliki simfonijski orkestar. No, već tih godina kada sam ja došao, koristili su se smanjeni sastavi. Tako je u *Carevu novom ruhu* bilo možda trideset glazbenika. To je još bio orkestar. A sve ostalo je bio ansambl do dvaneset, ili još češće, do deset izvođača.

Kod tih malih sastava redovito se radilo o gudačem kvintetu, četvero drvenih duhača i glasoviru. I onda se to moglo pojačati trompetom, ako je trebao kakav militantni zvuk, ili možda kojom pozaunom.

Ja sam najčešće pisao za takav ansambl. Možda je dispozicija instrumenata bila nešto drugačija, ali je u načelu to bilo to.

Zapravo, sadržaj filma kojiput uvjetuje izbor instrumenata. Recimo, realna glazba u *Carevom novom ruhu*. Znam da sam za taj film zbog apartnog zvuka upotrijebio engleski rog, klarinet, pozaunu i fagot. Izbor instrumenata redovito je ovisio o mogućnostima, odnosno potrebi slike.

** Jeste li bili zadovoljni izvedbama?*

Vrlo. Kolege koji su dolazili to snimati bili su profesionalci. To su bile ozbiljne probe. Jedan se glazbeni broj prosvirao i onda se dva-tri puta snimio. Najbolji od tih snimaka se koristio. Mislim, ako se ne pretjeruje s ponavljanjima, onda svi to zdušno i odsviraju. I, svaka im čast, uvijek je bilo sve u redu. Nikada nije bilo ničeg sumnjiva.

Pazite, osim toga se nikada nije pisalo nešto komplicirano, jer se sve moralo brzo i napisati i uvježbati i snimiti. Jer, zakomplicirati ili ritmički ili intervalski kompoziciju, to stvarno nema smisla. Znalo se: ako vi sve ne snimite u jednom terminu, drugi nećete dobiti. A za pola sata glazbe dobio se termin, recimo, od četiri do osam-pola devet. Tada je snimanje moralo biti gotovo. Znači, najviše smo dobili četiri sata, a za pola sata glazbe bilo je uglavnom toliko potrebno.

** Kakav je Vaš odnos prema kompjutorskoj glazbi, onoj koja nastaje uz pomoć sintesajzera?*

Čujte, sada je njezina primjena česta... To se kod filma može dobro uklopiti, jer je glazba u filmu ionako posljednji čimbenik koji samo podcrtava filmsku sliku. I kvaliteta zvuka nije primarna. Pogotovo kod nas, gdje je najveći problem bio pri razvijanju kolor negativa. Uvijek se u tim kolor-kopijama pojavljivao slabi ton, ili iskrivljen zvuk ili pretih... A i aparature po našim kinima ne znam jesu li kvalitetne. Tako da i taj umjetni zvuk, proizveden elektroničkim putem, posve odgovara svrsi. To bez daljnjega. Velim, u filmu to lakše prolazi, jer glazba ne dominira, nije u prvom planu.

I naravno, to opet na neki način pojednostavljuje posao filmskim ljudima. Ali, zapravo, nije u redu, jer su kolege muzičari ostali bez posla. Ne treba nitko svirati, jer se sve radi umjetno, elektronski. A mislim da je ipak ljepše da se glazba normalno odsvira nego da se nekako iskombinira s računalom. To je ipak umjetni zvuk.

Naravno, i način kako se glazba izvede... Ako je elektronička glazba, onda bi trebali i zvukovi biti elektronički, a ne imitacija instrumenta.

** Jeste li Vi u nekom filmu koristili elektroničku glazbu?*

Ne, ne. S elektroničkim instrumentima sam radio, to da. Ali to je drugo. No, pomoću kompjutora nisam, to ne. Meni je ljepše da se to normalno napravi, a ne umjetno.

Premda se pomoću računala može pisati glazba puno preciznije. Sve se to kod kuće na miru može urediti. Za to je računalo možda dobro. Ali se onda isto to može riješiti izvedbom na prirodnim instrumentima, a ne imitacijama.

Elektronički instrumenti, odnosno instrumenti čiji je zvuk proizveden elektroničkim putem, to je isto kao moje elektroničke orgulje. Dobro je za vježbu, ali nije za snimanje ili za javni nastup.

** Kako ste se osjećali kada bi Vam montažer izrezao glazbu s kojom ste se toliko mučili, kada je glazba iz nekog razloga morala ispasti?*

Zato je to tako i rađeno da se uvijek može negdje i rezati. Glazba je zapravo tako i pisana. To je, može se reći, glazba na metre.

Naravno, opet sve ovisi o tematici filma. Nekada film zahtijeva glazbu na metre, a ponekad se ipak sve mora logično razvijati i glazbeno oblikovati. Pa i u crtanom filmu, na primjer, ne možete je pisati na metre. Morate svaki takt napraviti točno i ilustrirati ono što je potrebno. A isto je tako, slika kada dođe u konačni postupak, već posve fiksirana. Vrlo rijetko ima kasnijih zahvata. Jer kasniji zahvati mogu onda dovesti do toga da možda pola filma otpadne, ne? ** Je li se dešavalo da se već snimljeni film iz nekog razloga ne prikaže?*

Pa, ako dođe kakva druga komisija koja ne prihvati film. Sada se oni zovu sponzori, a nekada je to bilo... pa, bila je neka cenzura, ne? Postojala je komisija od ministarstva koja je prihvaća ili nije prihvaćala film.

Poput *Ciguli miguli* koji nije prihvatila. *Ciguli miguli*, Marjanovićev film, zbog svog humorističkog tona na tadašnje društvene situacije, odmah je spremljen u bunker. Nije ni prikazan do nedavno. Sada su ga izvukli. A bio je pod ključem od trenutka kada je završen. Nije se nigdje ni pojavio.

** Je li se kojem Vašem filmu tako nešto desilo?*

Ne, nije. Jer to je već ipak bilo malo kasnije, iza šezdesetih. A *Ciguli miguli* je bio znatno ranije. Znam da se o tome pričalo kada sam došao na odjel. Znam da su neki Babajini raniji filmovi bili takve sudbine. Uglavnom su to bili kratki filmovi.

Zato je i nastalo *Carevo novo ruho*. Babaja nije smio ništa izravno reći, pa se počeo izražavati u metaforama.

** Što je sve važno kada se piše filmska glazba? Orkestracija, pisanje tema...*

Možda orkestracija i nije tako bitna, jer sve to mora proći poseban tretman kroz snimanje. Često snimke koje se rade u studiju, nisu realne. Tu možete izmijeniti odnos putem postavljanja mikrofona i primjenom drugih tehničkih pomagala. Tako da više ni instrumentacija nije toliko u prvom planu. Makar, naravno, uvijek se mora i o tome voditi računa. Samo se sve to sada može na snimanju lako iskorigirati.

Opet, kako će se oblikovati glazbeni slog u filmu — to ovisi o žanru. Hoće li to biti samo jedan ugođaj koji može biti i nerazgovjetan sa samo potenciranom jednom stranom, ritmičkom ili melodijskom, hoće li to biti tema koja će biti prezentnija, jasnija ili će u njoj do izražaja dolaziti samo jedan element od tih osnovnih glazbenih sredstava — to ovisi o dogovoru ili o želji redatelja, a i o stilizaciji samog filma.

Vrstu glazbe diktira i vrsta filma: radi li se o dokumentarcu, o običnom igranom filmu ili o stiliziranom igranom filmu, kakav je, recimo, bio baš *Carevo novo ruho*. Tu je bilo različitih, realno stiliziranih i nekonkretnih situacija.

** Na koji način skladate? Što se događa u Vašoj glavi kada pišete filmsku glazbu?* Zapravo... ne znam. Pa recimo, dobijem točno određeno: šest taktova mora biti napisano na taj i taj način i u toj mjeri. Bez obzira, radi li se o većoj cjelini ili ne, jer se sve poslije može i u odlomcima snimiti.

I sada treba vidjeti kako to napraviti, ovisno o tome što je bilo prije toga, a što dolazi poslije. Teško je to objasniti.

** Od čega polazite, određujete li prvo instrumentaciju ili prvo napišete temu, pa tek onda odredite instrumentarij?*

Mislim da su sadržaj i mogućnost izvedbe odmah tu nekako, istodobno. Naravno, kojiput se stigne iskombinirati, pa se pojedini elementi unaprijed naznače, kao na nekoj skici. Pa se onda tek piše u čisto. Malo mi je teško reći što je bilo prvo. Nekada nešto improviziram, pa se kod pisanja prisjećam što sam improvizirao. To je isto kao i kod bilo kakve druge vrste skladanja.

** Kada Vam kažu da sutra mora biti gotovo, tada Vas, izgleda, te improvizacije najviše izvlače.*

Pa, da, da. Onda si najprije sve skiciram, a poslije ispišem. Drugačije ne ide. Naravno, postoje kratice, pa se kod skica služim s puno glazbenih kratica.

** Vi ste često montirali glazbu. Jeste li montirali glazbu i u filmovima za koje ste tu istu glazbu komponirali?*

Pa, baš u Babajinu filmu *Izgubljeni zavičaj* koristila se Monteverdijeva glazba. Ali ne u originalu, nego sam koristio taj glazbeni tekst aranžiran za drugačiji ansambl.

Za taj sam film napisao aranžman Monteverdija i isto sam tako montirao glazbu u film. Bio sam montažer i skladatelj i u drugim filmovima.

** To Vam je onda jednostavnije?*

Da, da, jer otpada onaj dogovor s kompozitorom. Ako su skladatelj i voditelj u istoj osobi, onda ne treba prenašati želje režisera kompozitoru i obratno. Tada već znam što treba i kako treba, pa je onda sve skupa mnogo jednostavnije.

** S kojim ste režiserima radili?*

Pa, radio sam s mnogima. Bili su tu Branko Majer, Gluščević, Babaja, pa onda Vrdoljak, za koga sam radio U gori raste zelen bor i Kad čuješ zvona. To su od igranih filmova. S Babajom je bilo nekoliko igranih i nekoliko dokumentarnih filmova. Kod dokumentarnih filmova radio sam sa Šimatovićem, Sudovićem, Benažićem, Vukotićem, Sremcem... S Benažićem sam napravio dva filma o Antunu Motici, Stakla Antuna Motike i Antun Motika, a sa Sremcem sam napravio dokumentarac Ljudi na točkovima. No spomenuo sam samo manji broj režisera s kojima sam uspješno surađivao.

** Da li se sjećate glazbe iz tog filma, dokumentarca Ljudi na točkovima?*

U tom filmu nema muzike nego se zvučna podloga sastoji samo od realnih šumova. Šumovi nisu bili sinhrono snimljeni pa se zvučna kopija morala ostvariti njihovom montažom. Tako je zapravo nastala zvučna kompozicija koja se, dakle, sastojala od šumova. Šumovi su se odnosili na kotače, na

promjene situacija, nutra, van — to su sve bile različite, i prilično komplicirane montaže.

** A s kojim ste režiserom najradije surađivali?*

Što se toga tiče, svi su bili korektni i svi su mi ostali u ugodnoj uspomeni. Uostalom, kada sam radio kao voditelj u Dubrava-filmu, morao sam raditi sa svakim kome sam bio dodijeljen. A to je išlo redom. Tko je od glazbenih suradnika bio slobodan, bio je raspoređen na prvi filmski projekt koji se u odjelu pojavio. Jedino, poslije su se neki skladatelji ipak nekako vezali za pojedine redatelje, koji su onda, reklo bi se, postali »stalni«.

** Koji su bili Vaši »stalni« režiseri?*

Pa, recimo, što se igranih i dokumentarnih filmova tiče, to je bio Ante Babaja. Za njega sam radio svoj prvi film. Bio je to film *Nesporazum*, gdje sam kao suradnik bio spona između redatelja i skladatelja Bogdana Gagića. On je baš tada bio počeo.

** Kako ste radili s Babajom?*

Jako dobro. On je odmah točno znao gdje želi da bude glazba.

** Jesu li svi redatelji znali gdje žele glazbu u filmu i što žele?*

Zapravo, to su znali svi režiseri s kojima sam radio. Oni su točno znali gdje će biti glazba. Jer, kada se prihvate jednog takvog posla, oni su već godinu i više dana u toku zbivanja. Dok sami ne napišu scenarij ili možda dobiju scenarij od nekog drugog, dok ne naprave knjigu snimanja... zato su oni posve sigurno znali gdje će biti glazba.

Možda je više problema bilo kod dokumentarnih filmova kod kojih tekst nije bio napisan. Režiser u dokumentarnom filmu najčešće nije autor teksta, nego kada je postavljena slika, dogovori se s piscem komentara o opsegu i namjeni teksta. O tome ovisi i hoće li biti prostora za glazbu ili ne. Tu možda suradnik može dati više sugestije nego kod igranog filma.

Kod crtanog filma isto se sve točno unaprijed zna. Redatelj točno izmjeri koliko bi za određenu radnju trebao vremena. A kako su to sve bili ljudi s višegodišnjim iskustvom, tu nije bilo nikakvih problema.

** Kakav je osjećaj gledati dovršeni film u kojem je Vaša vlastita glazba? Jeste li zadovoljni, nezadovoljni...?*

Pa, zapravo je čisto zgodno vidjeti. A zadovoljan, nezadovoljan... pa, nezadovoljan mogu biti samo ako je kopija ispala mutna. To jedino, ali tu ne možete ništa. No takve kopije obično idu u bunker. To su najčešće prve kopije i one nikada nisu baš najbolje... Ako gledate prvu kopiju, onda ponekad nije baš zgodno gledati. Ali se onda ona korigira i napravi druga. Ponekad se čak morala ponoviti ona završna faza snimanja filma, takozvana sinhronizacija, da se ispravlja neko mjesto, koje je u zvučnom smislu ispalo mutno. Tu ne mislim na sliku — slika je uvijek bila dobra, ali je ponekad zvuk bio nejasan.

** Možda znate zašto se to događalo?*

Zapravo, nikad se nije znalo zbog čega se najedanput u kopiji pojavio mutan zvuk. Razlog može ovisiti i o tome je li zacrnjenje tonskog zapisa plavo ili je smeđe, ako je kolor film. Jer, u crno-bijelom filmu te pojave nisu bile tako česte. Samo se pojavljuje kod filmova u boji, jer je tu teže postići čisto crno područje na tonskom zapisu. Neki su imali više plavu boju kod tih materijala, ovisno o proizvođaču. Da li je to bila Fotokemika ili Kodak ili Feranija... I onda, ako kod svih tih razvijača nije točna temperatura, točna gustoća, točno vrijeme u otopini, onda kopija ne ispadne dobro. Nikada se ne zna gdje se malo pogriješi, a dovoljno je da se neznatno pogriješi, pa da zacrnjenje nije pravilno.

** Da li se ikada dogodilo da ste bili nezadovoljni vlastitom glazbom?*

Možda... Ponekad se događalo da glazba ne pristaje... Tada smo to ispravljali da smo poneki broj prebacili ovamo ili onamo. Dogodi se — samo se onda treba snaći i ispraviti ako se za to ima vremena. Bilo je takvih situacija. Uvijek se može pogriješiti i postaviti glazbu gdje se pretpostavlja da bi joj bilo mjesto, a onda se ustanovi kako je važan tekst, a muzika iritira ili je suprotna toj situaciji. Tada ju je bolje ispustiti. Jer, ideje i želje mogu biti čisto na mjestu, a kod ostvarenja se najedanput vidi da nešto ne štima. A ako je netko baš zagrižen za tu glazbu, onda je bude lako stavio negdje drugdje.

** S kojom ste glazbom bili posebno zadovoljni?*

Pa, ja mislim da su par crtića i par igranih filmova, a i poneki dokumentarac, bili dobro riješeni. Ali teško je iz tog prilično opsežnog broja filmova izdvojiti određeni film.

** Postoji li kakva anegdota iz filmskog svijeta koje se posebno dobro sjećate?*

Samo malo da se sjetim... A, da. Snimali smo, ne znam točno koji je to film bilo... Uglavnom, ovako: često sam, pa i kod filma, koristio orgulje. Bilo je tu mogućnosti, jer su naši imali dobre pokretne aparature, pa su se onda mogle snimati i orgulje. A meni je bilo jednostavnije nešto na brzinu napraviti s orguljama i to postaviti uz sliku. Naravno, tada je bilo nešto teže uskladiti glazbu uz sliku. Ali, ponekad je lakše bilo to, nego doći do dvorane. Bilo je tada jako mnogo snimanja, pa je dvorana bila stalno zauzeta.

Film je bio s povijesnom temom, pa je primjena tog instrumenta bila u skladu sa slikom. Tada sam napisao samo početne taktove glazbe, a kako se sve radilo u zadnji čas, nisam stigao glazbu napisati do kraja. Na snimanju sam improvizirao u tom stilu. Svirajući, rekao sam da mi fali »b«. Tada je nastala čitava strka. Svi su se uspaničili gdje će pronaći »b«, a nisu ni znali što mi to uopće znači. A riječ je bila samo o tome da nisam odsvirao ton »b« u akordu, pa mi je slušno falio. No, dobro, voditelj je odmah sve shvatio, pa je smirio društvo. Jer, oni su htjeli da se zbog toga ponovno snima. A ja sam to samo čisto za sebe progunđao: »Nema b«.

** Profesore Klobučar, hvala Vam na razgovoru.*

UDK: 78.071:791.43(497.5)

Irena Paulus

Orguljaš u filmskom studiju: Anđelko Klobučar i njegova filmska glazba

Premda se o stvaralačkom opusu Anđelka Klobučara mnogo pisalo i govorilo, u svakoj su se prilici spominjale samo one skladbe koje pripadaju području tzv. »ozbiljne« glazbe. Nesporno je da je taj dio Klobučareva opusa iznimno vrijedan, pa zato i privlačan glazbenim analitičarima. Uostalom, za njega je skladatelj i orguljaš dobio više nagrada: Nagradu *Milka Trnina* za koncertnu djelatnost u 1970., Nagradu *Josip Slavenski* za skladbu *Koncert za orgulje i orkestar* u 1985., te Nagradu *Vladimir Nazor* za *Partitu* za orgulje nastalu prema napjevima iz *Pavlinske pjesmarice* i za izvedbu ciklusa *Nativité du Seigneur* Oliviera Messiaena u 1990. Godini, a 1991. dobio je i Nagradu *Ivan Lukačić*.

Veličina i vrijednost Klobučarevih skladbi namijenjenih koncertnome podiju nesporni su, ali je upravo zbog toga činjenica da je taj ugledni skladatelj i izvoditelj suvremene glazbe pisao (i još povremeno piše) filmsku glazbu, redovito ostajala u sjeni njegovih ostalih djela. U želji da se filmski dio njegova stvaralaštva ne prepusti zaboravu, ovaj će se prikaz baviti analizama filmske glazbe Anđelka Klobučara.

Filmski opus Anđelka Klobučara sastoji se od 120 igranih, animiranih, namjenskih i dokumentarnih filmova. Dokumentarni filmovi su uglavnom portreti naših poznatih likovnih umjetnika poput Ivana Meštrovića, Ivana Lackovića-Croate, Antuna Augustinčića, Vojina Bakića i Antuna Motike. Animiranih filmova je zaista mnogo, a među njima su i neki čiji se sadržaj posredno ili neposredno bavi glazbom. Vjerujemo da su ti filmovi glazbeniku poput Anđelka Klobučara bili osobito zanimljivi. To su: *Proljetni zvuci*, *Slučaj soprano tube*, *Muzikalno prase* i drugi. Među igranim filmovima posebice se ističu: *Carevo novo ruho*, *Mjehurići, Breza*, *Kada čuješ zvona, Izgubljeni zavičaj, Tajna Nikole Tesle* i *Kamenita vrata*.

Breza (1967.)

Među spomenutim igranim filmovima širokoj je publici vjerojatno najpoznatiji film *Breza*. U režiji Ante Babaje, film je nastao 1967. godine prema istoimenoj noveli Slavka Kolara. To je »potresna priča o nježnoj seoskoj djevojci koju uništavaju primitivni uvjeti života i surovost međuljudskih odnosa.«[1]

Veliki kontrast između surove okoline i romantične duše djevojke Janice stvorio je idealan prostor za filmsku glazbu. Kao sastavni dio fabule, popratna se glazba pojavljuje samo u onim prizorima koji imaju nadnaravne značajke. Na primjer, u scenama u kojima baba vračara čara kako bi izliječila Janicu, te u svim scenama koje predstavljaju sjećanja na živu Janicu i na događaje vezane za nju. Na taj način glazba poprima funkciju bijega od stvarnosti (tj. od jednostavnog, primitivnog i često okrutnog seoskoga života).

Prvi dio filma realno prikazuje Janičino umiranje i zato je gotovo bez glazbe. Ako izuzmemo najavnu glazbu i glazbu koja prati čudnovate scene s babom Ježevićkom, u tome se dijelu lako prepoznaje namjerno izbjegavanje neprizorne glazbe, jer je njegov jedini sadržaj ružna i teška svakodnevica u kojoj je borba za opstanak jedino životno opredjeljenje.

Drugi dio filma prikazuje Janičin pogreb. Redatelj se odlično dosjetio da, prateći sjećanja pojedinih sudionika u sprovodu, retrogradno razvije priču o Janičinu životu i događajima koji su prethodili njezinoj smrti. U tim scenama glazba postaje vrlo važan element koji crta romantičnu sliku nježne djevojke Janice. Na neki način, glazba slici daje dimenziju nestvarnog te se, upravo zbog toga, nikada ne miješa s filmskom realnošću (scene pogreba).

Kao filmska stvarnost promatraju se i scene epiloga, u kojemu Marko pristaje biti barjaktar, te već drugi dan nakon smrti svoje žene odlazi u svatove. Glazba se tu ne želi miješati, jer se radi o događajima koji dovoljno govore sami o sebi pa ih ne treba naknadno komentirati.

Iz tih je nekoliko redaka moguće očitati makroformu filma, koja se može primijeniti i na glazbu. Dakle, film ima tri dijela: u prvome Janica umire, drugi prikazuje Janičin sprovod i, usporedno, Janičin život, a u trećemu Marko odlazi u svatove. Glazba nalazi svoje mjesto u središnjem dijelu filma, ali ga i zaokružuje u jedinstvenu cjelinu pojavljujući se na početku i na kraju: u najavnoj špici i u čuvenoj završnoj sceni u kojoj Marko plačući grli brezu.

Najavna špica

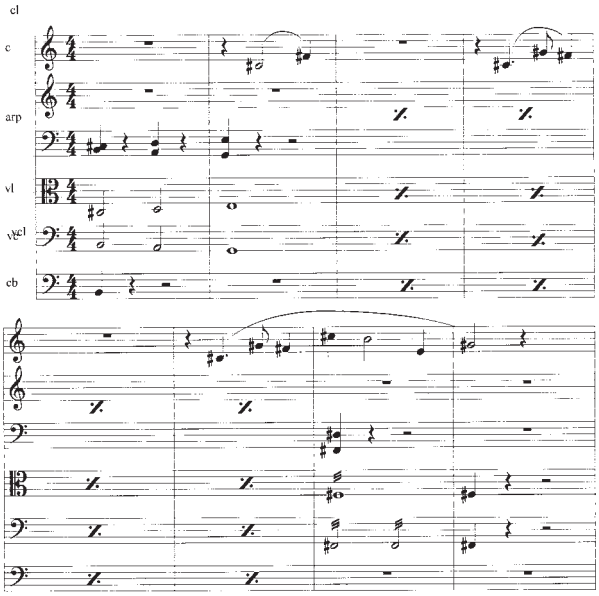
Glazba najavne špice ima specifične karakteristike koje će pratiti sve kasnije, glazbom okupane scene. Onaj koji u glavi uspije odvojiti glazbu od tmurne slike kišovitog polja u kojemu Joža mirno rezbari svog »ajngela«, a Janica bolno jauče naslonjena na brezu, shvatit će da popratna glazba ne potvrđuje samo neizmjerno tužno raspoloženje, nego vodi i svoj život.

Naime, Anđelko Klobučar glavnu temu povjerava klarinetu; instrument je nekoliko put pokušava odsvirati, ali mu to ne uspijeva. Skladatelj kao da je prisiljen temu pisati nekoliko

puta i to svaki put iz početka. Takav uvod stvara sliku nevidljiva pripovjedača koji pokušava početi tužnu pripovijest, ali se već u početku sapliće, jer unaprijed zna svu tragiku događaja. Iza pokušaja klarineta, koji podsjeća na uzdahe i tiho naricanje, nadovezuje se konačno glavna tema.

Premda je pridjev »lijep« prilično riskantan za upotrebu kada se radi o muzici, ne znam ni jedan drugi koji bi mogao odgovarati uvodu u temu i sâmoj temi filma *Breza*. Mislim da taj pojam ovdje odgovara Hanslickovu shvaćanju muzički lijepoga, tj. da je glazba lijepa sama po sebi, nezavisno od filmskog sadržaja, odnosno filmske slike.

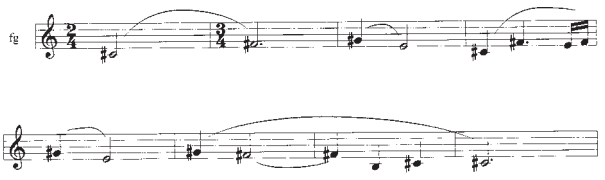
Kad Hanslick kaže da je praelement muzike sklad, a njezina suština ritam, i ne znajući vjerno opisuje specifičnosti uvoda i glavne teme filma *Breza*. Ritmika je temelj »uzdišućeg« uvoda. Naime, komadići teme u klarinetu ritmizirani su tako da unutar trodobne mjere redovito izbjegavaju prvu (i najtežu) dobu. Time je glavna karakteristika mjere skrivena, a prvi je dojam neka vrsta metričke fluentnosti. Slušatelj teže prepoznaje mjeru te ona postaje nevažna. Bit glazbene metrike nije podjela na metričke jedinice, nego stvaranje dojma da ona jednostavno teče.



Primjer 1: »Breza« — najavna glazba: uvod u temu

Ritam je osnovni pokretač melodije i harmonije, a osnovni oblik muzičke ljepote je svakako melodija. Hanslickove riječi ponovno odgovaraju prije spomenutome pojmu ljepote kad govorimo o glavnoj temi. No tema nije originalno osmišljena melodija, nego je, prema riječima sâmog skladatelja, citat narodne pjesme.

Izranjajući iz uvoda, glavna se tema polako razvija, odjevena u tople boje fagota. Tema je melodijski vrlo jednostavna: unutar opsega pentakorda, u prirodnome molu, tonovi se kreću postupno, a jedini veći skok je u granicama osnovnih harmonijskih funkcija dominante i tonike. Pravilno izmjenjivanje dominante i tonike očito predstavlja i njezin harmonijski temelj. No premda melodija u sebi latentno nosi jasne glavne harmonijske funkcije, skladatelj ih namjerno prlja akordima u podlozi, koji su većinom septakordi sporednih stupnjeva.



Primjer 2: »Breza« — najavna špica: tema

Osim melodije, harmonije i ritma kojima se izražavaju glazbene ideje, glazbenome estetičaru Eduardu Hanslicku poglavito je važna forma: »Sadržaj muzike su forme pokrenute tonovima«[2] Forma teme samo je na prvi pogled jednostavna. Ona je po obliku mala perioda sastavljena od klasičnih osam taktova. No, taktovi nisu grupirani na uobičajeni način 4+4. Grupiranje fraza u rečenice nastoji razbiti uobičajenu strukturu klasične formacije, pa vizija dotične male periode predstavlja ovakvu kombinaciju: 3(2+1)+2+3. Struktura cijele teme, a osobito prve dvije fraze (2+1), očito se nadovezuje na »mucajući« uvod, te nastavlja njegovo »uzdišuće« i »jecajuće« kretanje. Kako se perioda ne sastoji od dvije, nego od tri srodne i po strukturi neobične rečenice, čini se da je skladateljev cilj, kao i u slučajevima mjere (skrivena trodijelnost) i harmonije (skrivene glavne funkcije), bio sakriti očito: jednostavnu formu male periode.

Kad smo na početku postavili tvrdnju da je glazba u najavnoj špici filma *Breza* lijepa, učinili smo to impulsivno, na temelju dojma koji je ona na nas ostavila. Prateći, kroz analizu, Hanslickovu teoriju o muzički lijepom, čini se da smo našu, premda instinktivnu tezu, potvrdili.

Anđelko Klobučar se u *Brezi* poigravao starim i novim, jasnim i skrivenim, a njegova uvodna glazba odiše bogatim nadahnućem. Neočekivani obrati na koje smo nailazili kroz analizu, navela nas je da još jedanput pomislimo na Eduarda Hanslicka i jednu od njegovih glazbenih poredbi. Hanslick, naime, smatra da se glazba ponaša poput kaleidoskopa. »Ona u svom stalno promjenjivu razvoju donosi lijepe forme i boje, u blagim prelazima, u oštrim kontrastima, uvijek u kontekstu a uvijek nova, u sebi završena i sama sobom ispunjena. Osnovna je razlika u tome što se takav tonski kaleidoskop koji se prikazuje našem uhu iskazuje kao neposredna emanacija jednog umjetničkog stvaralačkog duha, a onaj vidljivi kao čulno-mehanička igračka.«[3]

Glavna tema

Upravo je tako, kaleidoskopski, Anđelko Klobučar pristupio pisanju glazbe za film *Breza*. U njegovu se kaleidoskopu neprestance ponavljaju slični ili isti oblici i boje, ali uvijek u novim i drugačijim zvukovnim kombinacijima. Tijekom filma postaje jasno da je cijela partitura monotematska poput špice. Tematski je rad naizgled sveden na puko ponavljanje teme, ali se boljim osluškivanjem mogu uočiti nove harmo-

nijske boje, drugačija instrumentalna okruženja, poigravanje s većim ili manjim brojem taktova te uvijek novi način fraziranja. Glavna se tema pojavljuje u točno osam scena. To su:

1. scena u kojoj Joža gleda bijelu golubicu kao personifikaciju Janičine duše;
2. scena u kojoj Marko prvi put zamjećuje Janicu;
3. scena prvog susreta Marka i Janice;
4. scena u kojoj Joža rezbari »ajngela« u liku Janice;
5. scena u kojoj Joža bježi daleko od Janičinih svatova;
6. scena u kojoj Joža razgovara s Bogom;
7. scena u kojoj bolesna Janica vodi kravu na pašu; i
8. završna scena u kojoj Marko plače pred brezom.

Sve su scene, osim prve, sjećanja Marka, Jože i djeda koji ispraćuju Janicu na posljednji počinak. Tema je u svakom slučaju čvrsto povezana s Janicom, pa bismo je mogli proglasiti Janičinim *leitmotivom*. No ona, također, posjeduje funkciju motiva sjećanja. Znači, tema nije samo muzička naljepnica koja obvezno prati dotični lik, nego ima dublje značenje iskazivanja skrivenih misli i osjećaja, te isticanja psihološke kompleksnosti drugih likova, posebno Jože i Marka. Na neki način, tema prožima cijeli film i sve njegove likove poput prateće misli koja zrači ljepotom, boli, ljubavlju, nježnošću, bespomoćnošću i pomirenošću sa sudbinom. Te karakteristike naizgled nosi samo Janica, ali uskoro postaje jasno da je i Joža srodna duša, te da čak i bezdušni, samodopadni Marko duboko u sebi nosi neke od njih.

Premda je uvijek jasna i prepoznatljiva, Anđelko Klobučar temu pri svakom pojavljivanju blago varira, prilagođavajući je sadržaju filmskog prizora. Kroz izmjene harmonijske progresije, melodijskog tijeka ili ritmike, skladatelj naglašava one tematske elemente koji su za dotičnu scenu presudni. Tema je u nekim slučajevima istaknuto romantičnog prizvuka, u drugima je ispunjena bolom, u trećima zrači bespomoćnim očajem, a u četvrtima donosi smirenje.

U sceni u kojoj Janica prvi put susreće Marka tema je s jedne strane izuzetno romantična a s druge je predstavljena u svom osnovnom obliku — kao narodna pjesma. Isticanju folklornih karakteristika teme pridonosi ženski glas, koji u pozadini izvodi temu kao narodnu pjesmu »Slavuj pjeva«. Unutar narodne pjesme prisutni su elementi arhaičnoga, a te je elemente skladatelj istaknuo raznolikim glazbenim postupcima. To su:

— izbjegavanje vođice i uporaba prirodnog h-mola;

— česta uporaba sporednih, zamjeničnih stupnjeva (VI i VII)

— izbacivanje terce iz akorda glavnih stupnjeva;

— korištenje harmonijskih spojeva kod kojih nastaju »zabranjene« usporedne kvinte i oktave;

— uporaba frigijske kadence na kraju prve cjeline;[4]

— kretanje melodije u malom opsegu pentakorda;

— spuštanje melodije ispod tonike (tonusa finalisa), čime se ističe plagalno zvučanje;

— česti skok dominanta-tonika na početku fraze;

— ritmika tipična za narodnu pjesmu;[5] i

— jednostavan glazbeni oblik strofne pjesme.

Kao što smo primijetili, glazbena struktura upućuje na strofnu pjesmu trodijelnog tipa A A_1 A_1 s instrumentalnim uvodom na početku i codom na kraju. Četverotaktni uvod nastao je iz elemenata teme (poput uvoda u špici), a izvode ga samo četiri duhačka instrumenta: oboa, koja donosi melodijsku liniju, prvi i drugi klarinet te fagot. Nastupi tema (strofe) odijeljeni su kratkim, četverotaktnim međustavkom, oblikovanim iz elemenata završne kadence teme. Na kraju pjesme pojavljuje se, po inerciji, posljednji instrumentalni odlomak koji je sada u funkciji code.

Ako slušamo strukturu glazbe pokušavajući otkriti njezino opravdanje u strukturi filmske slike (montažni prijelazi, raspodjela kadrova), otkrit ćemo da između glazbe i slike nema čvrstih veza. Slika se ne mijenja zajedno s glazbenim frazama. Ipak, moguće je zamijetiti opću trodijelnu koncepciju scene koja odgovara trodijelnoj glazbenoj strukturi. Kao što smo glazbu mogli podijeliti u tri strofe, tako i sliku možemo podijeliti u tri dijela. To su:

1. Susret Janice i Marka
2. Markovo kruženje oko Janice
3. Marko i Janica razgovaraju i zajedno odlaze.

No, skladateljev cilj nije bio da glazbom odrazi strukturu scene, nego je nastojao slijediti ideju da za prvi susret Janice i Marka istakne folklorno podrijetlo teme. Glazba je nastala nezavisno od slike, ali je slika montirana tako da prati strukturu glazbe. Zbog toga se trodijelnost glazbe odražava u trodijelnosti slike.

Prizor prvog susreta Janice i Marka možda je najromantičnija scena u filmu. S glazbene strane ona je posebice zanimljiva jer upućuje na sposobnost skladatelja da isticanjem podrijetla jednostavne melodije upotrijebi neke nove (septakordi, dodane sekunde) i neke stare (frigijska kadenca, sporedni stupnjevi, paralelne kvinte i oktave, izbjegavanje terce u akordu) glazbene postupke. Pristup narodnoj pjesmi *Slavuj pjeva* podsjeća da Anđelko Klobučar u svojim djelima često koketira s neoklasicizmom.

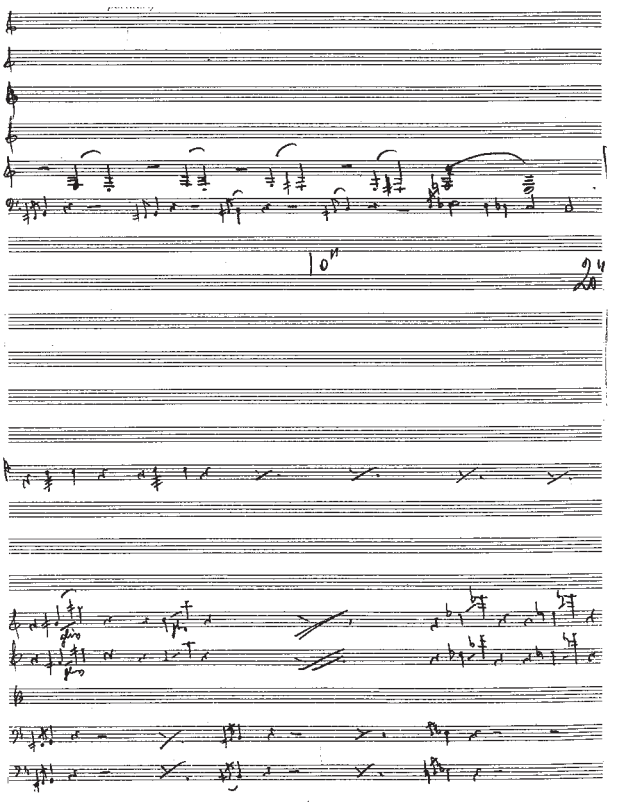
Maksimalno iskoristivši svoje znanje povjesničara i kompozitora skladatelj je, bez vidljivog napora, scenu susreta Janice i Marka, učinio još uvjerljivijom. Zahvaljujući neoklasicistički oblikovanoj narodnoj glazbi scena istinski diše mirisom sela.

Prizori s babom Ježevićkom

Glazbena koncepcija filma *Breza* zadržava stilsko jedinstvo zahvaljujući ponajprije svojoj monotematičnosti. Ipak, to jedinstvo narušavaju dvije scene. To su: scena dolaska babe Ježevićke i scena u kojoj baba »liječi« Janicu. Dvije scene stilski i gramatički odudaraju od ostale glazbe, ali se u njima i dalje osjeća temeljni stil Anđelka Klobučara i njegovo nastojanje da bude što vjerniji u prikazu ili komentaru scene.

Najava babe vračare kroz glazbu je takva da se ni jedan gledatelj ne mora pitati tko dolazi. Premda ekran prikazuje samo staru ženu koja teško hoda kroz polje, iz glazbe lako

očitavamo ženinu ulogu i prepoznajemo lik koji je u jednoj od prethodnih scena bio samo spomenut. Lik je sumnjiv zbog sukoba dubokog (duhači) i visokog (gudači) registra, zbog obilja kromatike (u horizontali) i disonanci (u vertikali) te zbog čudnih zvukova koje prozvode različiti instrumenti (predudari i kromatika u fagotu, vrlo duboki registar basklarineta nalik na geganje, tremolo činela koje podsjeća na zujanje, *glissando* violina u visokom registru koji bi se mogao zamijeniti sa cviležom).



Primjer 3: »Breza« — dolazak babe Ježevićke, rukopis autora

Scena u kojoj baba čara kako bi potjerala uroke s Janice, te Janici pušta krv starom, prokušanom metodom uz pomoć pijavica, temelji se na glazbenim sredstvima koji su slični onima iz prethodnog odlomka. Tu su u prvom planu ponovno violinska *glissanda*, a čuju se i tremolo činele, duboki registar duhača, spori triler u flauti, brojne disonance i kromatski pomaci. Kompozicijsko-tehnički postupci svode se na doslovno ponavljanje ili sekventno nizanje, a skladatelj se i u jednoj i u drugoj sceni usredotočio na proizvodnju zvuka, namjerno zaboravljajući pojam »tonalitet«.

Premda ga je slika očito tjerala da se stilski i formalno ravna po njoj, Anđelko Klobučar je iz scene čaranja uspio izvući čak i klasičnu formu trodijelne pjesme A B A_1. Doduše, dijelovi formalne cjeline neproporcionalno su dugački, ali razlog tome u prvome je redu u kompoziciji slike.

Moguće je govoriti o nekoj vrsti stilskog jedinstva dviju scena. One se po količini disonanci, kromatike i *glissanda* svakako izdvajaju iz ostalog glazbenog konteksta, ali su uvjetovane filmskom fabulom. Skladatelju je bilo važno naglasiti nadnaravnu atmosferu, te je iznenada zaboravio na melodiju, harmoniju, tonalitet i sve ostale elemente prethodnih i slijedećih glazbenih odlomaka. Misao koja se veže s glazbom za babu Ježevićku i njezino primitivno liječenje je slijedeća: glazba se doimlje poput plohe na kojoj se nešto neobično i nepojmljivo događa.

Uloga glazbe u Brezi

Kao što smo mogli vidjeti, popratna se glazba u *Brezi* pojavljuje u scenama nadnaravne ili fantastične provenijencije, u scenama koje su vezane za pokušaj bijega od stvarnosti te u scenama koje proistječu iz dubine ljudske duše. Glazba podupire tužni ugođaj filma i njegovu nijemu poruku: ono što je krhko i nježno, ma koliko bilo lijepo, ne može preživjeti u prirodi. O tome govori i sadržaj: svi se likovi, osim lika Jože, naizgled ne zabrinjavaju zbog Janičine smrti; oni se čak i dobro zabavljaju pred njezinom posmrtnom posteljom. No iza smijeha krije se duboka tuga koju oni jedan drugome ne priznaju, a koja provaljuje iz Marka na kraju filma. Ne usudivši se pokazati svoju »slabost« suseljanima, Marko se povjerava tihoj brezi koja ga podsjeća na preminulu ljepoticu Janicu.

Intervencije glazbe prisutne su samo u takvim slučajevima u kojima tuga, duboko skrivena i dobro čuvana, provaljuje na površinu. Glazba intervenira i u slučajevima u kojima te skrivene osjećaje dodatno treba razotkriti gledateljima. Kako *Breza* nije film koji bi se usredotočio samo na psihu likova, tako glazba nije jedini nositelj njihova unutarnjega proživljavanja. Mnogo se toga može pročitati iz toga što likovi rade i govore. Zato glazba samo podupire ili još više razotkriva stvarnu istinu o njihovim osjećajima. Glazba je tu i da pomalo »zamuti« scenu, da je prekrije »plavičastom izmaglicom« i da djeluje baš onako kako na čovjeka djeluju njegove najdublje emocije.

Kompozicijsko-tehnički postupci

Glazba koja je ponajprije usmjerena buđenju skrivenih emocija oblikovana je na specifičan način. Prisjetimo se: Anđelko Klobučar ju je sazdao iz jedne jedine teme. Tema u sebi nosi kombinaciju elemenata romantične glazbe i folklora u melodijskoj sastavnici, dok u harmonijskoj do izražaja dolaze arhaični elementi stare glazbe, osobito renesansne i srednjovjekovne. Jedina glazba koja se ne uklapa u koncepciju teme kao motiva sjećanja jest nadnaravna glazba vezana uz babu vračaru. U tim scenama Anđelko Klobučar zaboravlja na temu i njezine latentne karakteristike, zaboravlja i na tonalitet i na glazbena pravila, ali intenzivno razmišlja kako da uz pomoć orkestralnih instrumenata stvori zvučni efekt.

Budući da su navedene scene i njihova glazba proizašli iz konteksta filmskog sadržaja, ne smatramo ih elementima koji remete stilsko jedinstvo glazbe. Partitura *Breze* je monotematska: glavna tema filma je uvijek jasna i uvijek prepoznatljiva. No ponavljanje teme ipak nije doslovno, jer se ona pojavljuje u različitim kontekstima: njezin izričaj ovisi ponajprije o prirodi scene. Tema se pojavljuje kao dio uvodne glazbe (najavna funkcija), kao element romantičnog i božan-

skog okruženja (scena s golubicom, scena razgovora Jože s Bogom), kao narodna pjesma (prvi susret Janice i Marka, scena u kojoj Joža rezbari »ajngela«), kao nositelj uzbuđenja i najcrnijih misli (Joža bježi od svatova) i kao opisna glazba (završna scena s Markom i brezom).

Dakle: jedna tema je skladatelju poput Anđelka Klobučara dostatna da bude glavno sredstvo izraza u najrazličitijim filmskim situacijama. Harmonijskim postupcima skladatelj potencira pojedine karakteristike teme (ili njezino podrijetlo iz narodne glazbe ili njezin romantični ugođaj), a kroz upotrebu različitih orkestralnih boja prikazuje je čas u svjetlom, čas u tamnom okruženju.

Neke se instrumentalne kombinacije često pojavljuju. Ako je ugođaj scene svijetao, tada Klobučar upotrebljava flautu, obou, engleski rog i gudače. A ako treba stvoriti dojam tuge i očaja, dakle tamno obojiti scenu, najčešća je kombinacija: fagot, basklarinet i, eventualno, violončelo. Zbog učestalosti pojavljivanja istih ili sličnih, dakle gotovo univerzalnih, instrumentalnih sastava, moguće je zaključiti da je glazbeni *chiaroscuro* kod Anđelka Klobučara standardiziran.

I na području odnosa prema tonalitetu, vidljiva je i čujna prilagodba skladatelja filmskoj vrsti. Naime, Klobučar u *Brezi* ne bježi od tonaliteta (osim u scenama s babom Ježevićkom) nego se njime poigrava. Premda je tonalitet nedvojbeno prisutan, kompozitor čini sve da izbjegne njegove temeljne karakteristike. Na primjer: umjesto glavnih stupnjeva upotrebljava sporedne, umjesto »čistih« akorada koristi četverozvuke ili trozvuke s dodanim sekundama, umjesto da izbjegava paralalne kvinte i oktave, on ih namjerno upotrebljava. Također, ne možemo ne zamijetiti neobično fraziranje osmerotaktne periode (umjesto logičnog pravilnog grupiranja taktova 4+4, koristi 3+2+3 ili druge slične kombinacije). I naposlijetku, premda su danas u glazbi tipični tonaliteti koji imaju vođicu (dur, harmonijski i melodijski mol), Klobučar odabire jedini tonalitet koji nema vođicu: prirodni mol.

Naravno, način fraziranja i upotreba prirodnog mola maloga opsega proizlaze iz glazbenih značajki teme koja je, zapravo, citat folklorne melodije. No treba imati na umu da je skladatelj mogao izabrati bilo koju drugu narodnu pjesmu s drugačijim glazbenim karakteristikama.

Kod Anđelka Klobučara ništa nije tipično i uobičajeno. Njegov izbor tonaliteta, njegove harmonije, njegovo glazbeno oblikovanje i svi ostali elementi su neobični i odudaraju od naše glazbene svakodnevice. Bježeći od svakodnevice, skladatelj nalazi spas u stilovima drugih glazbenih epoha i time stvara kompromis između stare i nove, suvremene i arhaične glazbe. Zvukovni rezultat toga kompromisa je iznenađujući: premda su glazbena sredstva neobična, glazba je sasvim uobičajena. Dapače, to je glazba koja je istodobno prijatna uhu, ali i vrlo inventivna. To je glazba koju će, zbog zanimljivosti oblikovanja, zamijetiti obrazovani glazbenici, ali neće ostaviti ravnodušnima ni glazbeno neobrazovane gledatelje. Specifičnost teksture koja šeće kroz različita glazbena razdoblja, a opet zadržava tipične značajke stila jednog skladatelja, najbolja su preporuka Anđelku Klobučaru i njegovoj glazbi za film *Breza*.

Školovanje i studentski dani

Anđelko Klobučar je rođen u Zagrebu, 11. srpnja 1931. Od malena je pokazivao veliki interes za glazbu, a kada je čuo Mladena Stahuljaka kako svira orgulje u Katedrali, čvrsto je odlučio naučiti svirati taj veličanstveni instrument. Orgulje je počeo svirati u srednjoj školi kod muzikologa i kompozitora Albe Vidakovića, a nastavio ih je svirati i na Muzičkoj akademiji, kod kompozitora, orguljaša i glazbenog teoretičara Franje Lučića.

Orgulje su bile razlog zbog kojega je Klobučar odustao od prvotne zamisli da ode studirati biologiju. Uz ljubav prema orguljama, na Anđelkovu odluku utjecao je i stariji brat Berislav, koji je u to vrijeme već bio poznati dirigent. Tako je budući skladatelj i orguljaš, umjesto biologije, upisao Historijsko-teoretski odjel na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Usporedno sa studijem na tom odjelu, studirao je i orgulje u klasi prof. Franje Lučića te kompoziciju u klasi prof. Mile Cipre. Evo što je Anđelko Klobučar rekao o profesoru Cipri:

»Činjenica je da sam baš htio ići k prof. Cipri. On mi je tada bio vrlo zanimljiva osoba. Studij je kod njega bio izuzetno zanimljiv, ponajprije zbog toga što nikada nije nametao kalupe i norme po kojima se mora skladati. Tada je čak bio prisutan i folklorni element u glazbi i prof. Cipra se nikada tomu nije protivio, dok se kod Šuleka moralo skladati točno po mjeri i po ideji se moralo prilagoditi njemu. Cipra se uvijek prilagođavao studentu i nastojao ne ograničavati i ne nametati neki posebni stil. Nikad nije nametao svoje ideje. Naravno, skladao sam u okviru zadanih programa i nije se moglo skladati kao danas, kako tko hoće!«[6]

Dvije skupine skladbi I.

Zahvaljujući slobodnom, ali usmjeravajućem pristupu prof. Cipre, Anđelko Klobučar je razvio stil s nekim vlastitim specifičnostima. Prema mišljenju Hane Breko u njegovu orguljaškom opusu prepoznajemo dvije vrste skladbi:

1. U prvu skupinu spadaju djela koja su ili nastala prema određenim predlošcima ili su prigodnog značaja, te nose obilježje popularnijega glazbenog izričaja. Ta djela donose harmonijski koncept unutar kojega se Klobučar vraća tercnim akordima i tradicionalnom izrazu.
2. Druga skupina skladbi donosi tipične konstante koje predstavljaju obilježje Klobučareva stila.

To su: jasna formalna dispozicija (Ciprina krilatica: »*Formlose Kunst ist keine Kunst*« prerasla je u Klobučarevu: »Bez forme se ne može«), kvartni akordi najčešće s dodanim sekundama, korištenje tritonusa, inzistiranje na melodijskoj liniji itd.[7]

Navedene značajke dviju skupina skladbi pisanih za koncertni podij, mogu se jednako primijeniti na Klobučarevu filmsku glazbu. Doduše, crta koja dvije skupine razgraničava u filmskom opusu nije tako očita. Ovdje se ipak radi o glazbi koja nije namijenjena ljubiteljima muzike, nego je namijenjena širokoj publici te se primiječuje tek podsvjesno, kao jedan od filmskih elemenata. Ipak, unatoč nužnom popularnijem

pristupu, u nekim filmovima se ističu tradicionalni elementi, a u drugima elementi tipičnog stila Anđelka Klobučara.

Tako bi na primjer, glazba filma *Breza*, zbog tradicionalnog pristupa koji svoje polazište nalazi u citatu jedne narodne pjesme, spadala u prvu skupinu skladbi. U tu skupinu spada i film *Jurnjava za motorom*.

Jurnjava za motorom (1959.)

Dječji film *Juranjava za motorom* bio je, poput filma *Breza*, nadahnut književnim djelom Slavka Kolara. U ovome se slučaju radilo o dječjem romanu kojega je sâm pisac adaptirao u filmski scenarij. Režiju je potpisao Branko Majer.

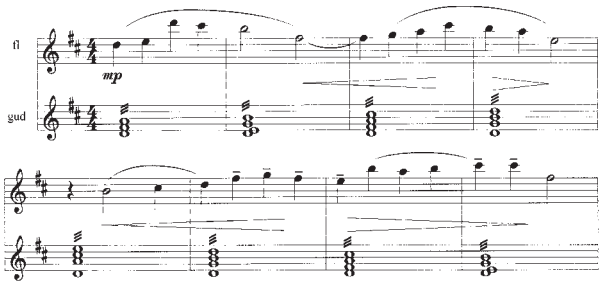
Kako je fabula vrlo jednostavna i kratka, tako je i glazba usmjerena na maksimalnu jednostavnost. Dok je u *Brezi* skladatelj donekle proširivao tonalitet septakordima, dodanim sekundama i upotrebom sporednih stupnjeva, u *Jurnjavi za motorom* Anđelko Klobučar čvrsto stoji na tonalitetnom tlu. Harmonijske funkcije su osnovne, a o eventualnim bježanjima iz tonaliteta u vidu alteracija, proširenja i upotrebe disonantnih akorada nije moguće govoriti.

Glazbeni jezik *Juranjave za motorom* ističe se već u najavnoj špici filma. Najavnica donosi samo jednu temu koja, kako će se poslije pokazati, nije toliko važna za filmsku radnju. Ona se pojavljuje na početku i na svršetku filma u funkciji najave opće atmosfere i stvaranja strukturulnog filmskog jedinstva. Tema se kroz špicu ponavlja, a jedini je njezin razvoj sveden na jednostavne varijacije i na modulacije u bliske tonalitete. Formalna, harmonijska i melodijska jednostavnost najavne glazbe te odabir G-dura kao osnovnog tonaliteta zajednički ocrtavaju atmosferu i karakter filma: to je vedri, dječji film u kojemu nema većih napetosti.

Tri teme

Osim teme koja se pojavljuje u špici, Anđelko Klobučar je za *Juranjavu za motorom* napisao još tri, podjednako jednostavne filmske teme. To su: tema Macana i Jelkice, tema Maričina bicikla i tema konjanika. Kako su tijekom filma česte usporedne radnje, tako je čest slučaj da se te tri teme nižu jedna za drugom. Naravno, to se događa kada Macan i Jelkica jure na motoru kojega ne mogu zaustaviti, a istodobno za njima žure Jelkičina majka Marica na biciklu i dječak Ivica na konju.

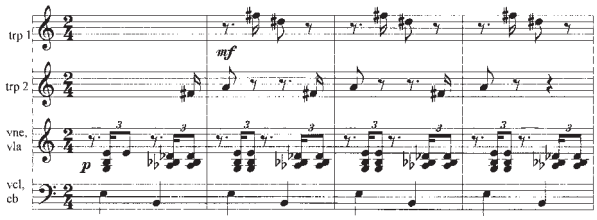
Tema Macana i Jelkice prvi se put pojavljuje u sceni u kojoj Jelkica pokazuje Macanu bunar. Njezine riječi o ljepoti i čarima svježe bunarske vode ističe izražajna melodija flaute i tremolo gudača u pratnji.



Primjer 4: »Jurnjava za motorom« — tema Macana i Jelkice

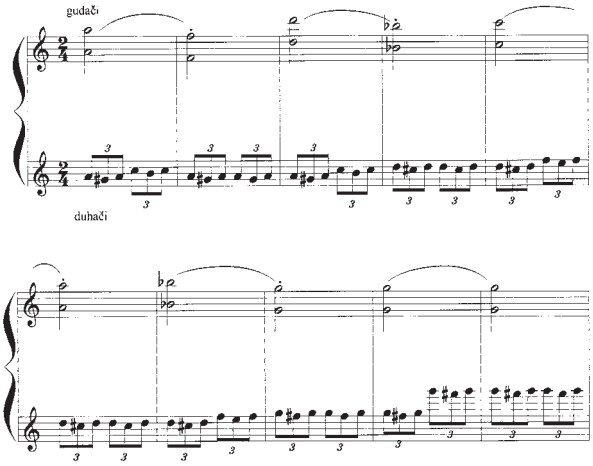
Teme Marice na biciklu i Ivice na konju međusobno su slične. Razlog je u činjenici da se oba lika nalaze u situaciji žurbe i uznemirenosti. Sličnost dviju tema također proizlazi iz skladateljeva nastojanja da kroz glazbu izrazi pokret.

Tema Ivice koji na leđima konja žuri preko polja zapravo je ilustrativna. Skladatelj je brzim tempom, punktiranim ritmom, pulsom isprekidanim pauzama i triolama u podlozi očito nastojao opisati konjski galop.



Primjer 5: »Juranjava za motorom« — tema Ivice na konju

Tema Marice na biciklu također donosi triolski puls, ali su njezine triole pune i nesmetano se vrte na način rotirajućeg motiva. Glazba govori još nešto: dok Ivica samo žuri, Marica je zabrinuta i intenzivno razmišlja. To se čuje u melodiji gudača, koja se, poput naglašenog kontrasta, razvija iznad triola.



Primjer 6: »Jurnjava za motorom« — tema Marice na biciklu

Kad govorimo o temama moramo imati na umu da, u slučaju glazbe za film *Juranjava za motorom*, teme nisu predstavljene jednom melodijom, nego cijelim glazbenim odlomcima koji uključuju i melodiju i njezinu pratnju. Kako je film u svim svojim dijelovima zamišljen vrlo jednostavno, tako funkcionira i glazba. Skladatelj ne nastoji temama dati neko više značenje, nego ih jednostavno upotrebljava u odgovarajućim situacijama. Takav je pristup shematski, ali je i funkcionalan.

Muzički voditelj u Dubrava filmu

Film *Jurnjava za motorom* je nastao 1959. godine. Anđelko Klobučar je tada već godinu dana radio kao muzički voditelj Dubrava filma. Tamo su tada radile danas poznate montažerke zvuka Tea Brunšmid i Lidija Jojić te montažeri, a poslije i skladatelji Vladimir Kraus-Rajterić i Živan Cvitković. Kao diplomirani povjesničar s velikim interesom za skladanje i sviranje orgulja Anđelko Klobučar se brzo uklopio u radnu atmosferu glazbenog odjela ondašnjeg Dubrava-, a današnjeg Jadran-filma.

U razdoblju od 1958. do 1963. za potrebe Dubrava filma, ali i za potrebe drugih tada postojećih studija, posebno Zagreb filma i Zora filma, Anđelko Klobučar se intenzivno bavio montažom zvuka i skladanjem filmske glazbe. Iz toga razdoblja najviše mu je ostao u sjećanju film *Carevo novo ruho* redatelja Ante Babaje.

Carevo novo ruho (1961.)

I *Carevo novo ruho* je film koji je nastao prema književnom predlošku. Ovoga se puta radilo o poznatoj bajci Hansa Christiana Andersena čije je retke Ante Babaja stilizirao i preobrazio u parodiju na tadašnje političke prilike. Zapravo, Andersenova bajka je pod Babajinim vodstvom postala tragikomedija, jer u njoj luda, koja se jedina usuđuje reći istinu o carevoj novoj odjeći, na kraju gubi život. Ludine riječi pred stratištem: »Cijelog sam se života šalio i govorio istinu... Istinu nećete ubiti ako meni odrubite glavu,« zapravo su vapaj režisera koji se već na početku svoje karijere uspio opeći o krutost ondašnjeg političkoga sustava.

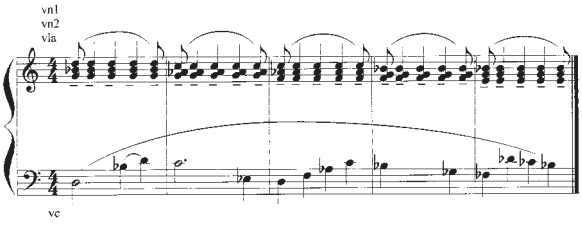
Također je zanimljivo što je film zamišljen poput suvremenog kazališnog komada. Jedina pozadina su bijeli zidovi, a rekviziti su svedeni na najnužnije. Mnogo toga je prepušteno mašti gledatelja. Autoricu film pomalo podsjeća na kubističku ili nadrealističku sliku u kojoj je sve toliko naglašeno realno da prelazi granicu realnosti.

Teme

Praznim slikama ispunjenim isključivo glumcima i najnužnijim predmetima punoću i živost daje glazba. Glazba Anđelka Klobučara je, poput filma, stilizirana. Unutar širokog raspona različitih stilova moguće je prepoznati i pojedine teme koje poprimaju funkciju *leitmotiva*. To su:

1. tužna tema lude,
2. kapetanova tema,
3. careva tema ili tema špice i
4. tema ministra snova.

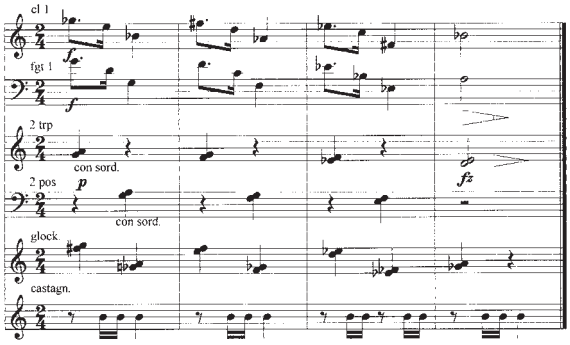
1. Premda se ludina tema pojavljuje tek u drugoj polovici filma, ona postupno postaje najvažnijom filmskom temom. Na isti način lik dvorske lude od nevažnog i gotovo sporednog prerasta u glavni lik pripovijesti. Ludinom temom nazivamo melodiju koja se prvi puta pojavljuje u sceni u kojoj luda tužno odlazi nakon što joj stražari ne dopuštaju ući u carske odaje. Donose ju violončelo i fagot, pa već zbog toga zvuči toplo. Molski tonalitet u kojemu se pojavljuje, obilno je obogaćen alteriranim tonovima. Unatoč tomu, tema je pjevna i, poput glavne teme filma *Breza*, nosi značajke glazbeno lijepoga.



Primjer 7: »Carevo novo ruho« — tema dvorske lude

Tema dvorske lude u *Carevu novom ruhu* pojavljuje se, osim u opisanoj, još u samo tri scene. To su: scena u kojoj luda odlazi na spavanje, scena ponovnog pokušaja lude da uđe u careve odaje i završna scena u kojoj ludu vode na stratište. Pojavljivanje teme je, dakle, rijetko. No njezina izražajnost je dovoljna da privuče pozornost i da omogući gledateljima čvršće povezivanje s likom dvorske lude.

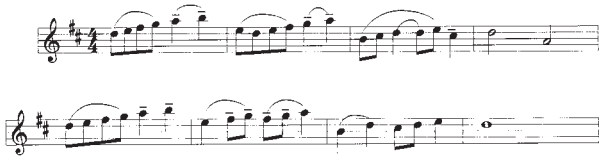
2. Ako obratimo pozornost na učestalost pojavljivanja pojedinih tema, primijetit ćemo da je kapetanova tema najčešća. Osnova kapetanove teme je punktirani motiv koji se nekoliko puta sekventno ponavlja. Zbog sekundnih sudara, brojnih alteracija, izbora instrumenata, a osobito zbog ritmike i agogike (*staccato*), glazba poprima karakteristike vrckavosti i nestašnosti. Ne možemo ne primijetiti da kapetanova tema podsjeća na neke teme koje je napisao Sergej Prokofjev.



Primjer 8: »Carevo novo ruho« — kapetanova tema

Zanimljivo je i to, da Klobučar, premda mu je na raspolaganju bio cijeli orkestar, za kapetnovu temu upotrebljava samo klarinet, fagot, dvije trompete, dva roga, glockenspiel i kastanjete. Veliki je orkestralni sastav sveden na samo nekoliko, pažljivo odabranih instrumenata (kriterij: boja zvuka!). Kako bi izbjegao »suho« zvučanje duhačkih instrumenata Klobučar malome sastavu dodaje *glockenspiel* (koji ima blagu jeku), a kako bi istaknuo »skakutavost« punktiranog motiva upotrebljava kastanjete čiji ritam kontrapunktira ritmu duhača.

3. Kao jednu od tema spomenuli smo i najavnu glazbu filma, koja će poslije biti tema Njegova Veličanstva. Za razliku od najavnih glazbi filmova *Breza* i *Jurnjava za motorom*, glazba za špicu filma *Carevo novo ruho* nije monotematska, nego je bitematska. Melodijsko kretanje je izrazito jednostavno: postupno je, bez većih skokova, a događa se u opsegu heksakorda. Ritmika je postojana — kompliciranih ritmova nema, ali se osjeća stalni pokret koji pomalo podsjeća na baroknu motoriku.



Primjer 9: »Carevo novo ruho« — careva tema (prva tema špice)

Ono što je Anđelko Klobučar želio postići skladajući na ovaj način jest stilizacija renesansne glazbe. Neo-renesansni zvuk potenciran je i u pratnji. Harmonije u današnjem smislu riječi nema, jer je skladatelj svjestan da se nauka o harmoniji razvija tek u baroku. Zbog toga nema razlike između glavnih i sporednih stupnjeva, a svi akordi imaju podjednako značenje. Također, skladatelj neke akorde namjerno ostavlja bez terce kako bi podsjetio da u staroj glazbi terca akorda nije imala tako veliku ulogu kao danas.

Premda je Klobučar uložio sve napore da njegova uvodna glazba i njezine kasnije varijacije (scena odijevanja Njegova Veličanstva, scena u kojoj car otkriva caricu u preljubu i scena odijevanja novog ruha) imitiraju renesansnu muziku, nije mogao izdržati da u njezinu najskrivenijem kutku ne otkrije pravo podrijetlo te glazbe. Neki su akordi, naime, ukrašeni Klobučaru omiljenim dodanim sekundama. Tako renesansnom ugođaju najavne glazbe možemo mirno dodati rječicu »neo«, jer je i sâm skladatelj ističe.

4. Tema ministra snova je *leitmotiv* koji se najrjeđe pojavljuje. Taj glazbeni odlomak prati scene u kojima ministar snova, prerušen u sovu, daje naredbe lažnim tkalcima. Moglo bi se reći da je glazba atonalitetna, jer tako zvuči. No, harmonijski sklopovi se, unatoč brojnim disonancama, još mogu objasniti u okviru proširenog tonaliteta. Suvremeno zvučanje je u svakom slučaju prisutno i važno u naglašavnju kontrasta između moći ministra snova i straha Verginije i Naga.

Zbog zahtjeva za razumljivošću dijaloške scene, skladatelj glazbu maksimalno stišava dinamičkom oznakom *pianissimo*. Glazba ne želi smetati dijalogu, ali ipak postoji. Zašto? Jedino objašnjenje za postojanje glazbe jest stvaranje zvučne podloge koja je u funkciji nevidljive ali ipak prisutne atmosfere. Kako melodija, ritam, harmonija i ostali elementi pojedinačno nisu važni, odlomak funkcionira poput cjeline bez pojedinosti.

Stilska raznolikost i stilsko jedinstvo

Anđelko Klobučar se za potrebe filma *Carevo novo ruho* poslužio *leitmotivičkim* radom, ali mu to nije bilo od presudnog značenja. Dapače, za film koji je toliko bogat glazbom, čini se da *leitmotiva* i nema mnogo. Razlog je činjenica da se skladatelj nije koristio temama kako bi sebi olakšao skladanje, nego ih je upotrebljavao samo u scenama u kojima su one dobivale svoj puni smisao.

Klobučaru je mnogo važnije bilo pratiti stiliziraciju slike i sadržaja. Zbog toga u njegovim *leitmotivima*, ali i u cjelokupnoj filmskoj partituri, zamjećujemo poigravanje sa stilovima različitih glazbenih epoha. Svaka filmska tema predstavlja novi glazbeni stil:

1. Uvodna špica i scene odijevanja Veličanstva u film unose neorenesansni stil. On se prepoznaje po tipičnim melodijama malog opsega, upotrebi čistih intervala, upotrebi sekventnih pomaka i imitacije, po izbjegavanju tonalitetne funkcionalnosti, upotrebi sporednih stupnjeva itd. On se također prepoznaje i po blagom obogaćenju u obliku alteracija i dodanih sekundi.
2. Bolna ludina tema romantičnog je opredjeljenja. I ona je ukusno obogaćena alteracijama, pa nas podsjeća na proširenje tonaliteta tipično za Brahmsa i Mahlera u kasnom romantizmu.
3. Kapetanov motiv nosi prokofjevske karakteristike. Skladatelj proširuje tonalitet disonancama, upotrebom sekunda u vertikali, korištenjem septakorda sporednih stupnjeva i gomilanjem alteracija. Zbog svega toga, tonici je teško ući u trag.
4. Tema ministra snova pokazuje bliskost s atonalitetnom glazbom. Tu skladatelj nastoji raskinuti sve veze s tonalitetom, ali uvijek zadržava barem jednu malu sponu. Pokazuje se da je Anđelko Klobučar odan tonalitetu te posljednju vezu s njim nikada ne prekida.

Čak četiri različite stilske orijentacije rezultat su skladateljeva nastojanja da glazbom vjerno prati sliku. Premda gledatelji zbog toga »šeću« kroz različita glazbena razdoblja, izostaje očekivani dojam stilskog nejedinstva. Koliko god da su glazbeno-kompozicijski postupci različiti, toliko su i slični, jer nastaju u jednom glazbenom umu.

Gotovo svi stilovi imaju neke zajedničke karakteristike. Jedna od njih je skladateljev bijeg od glazbenih pravila. Taj se bijeg osjeća u neorenesansnoj glazbi, jer su pravila u 15. i 16. stoljeću bila drugačija, odnosno današanja pravila još nisu postojala. Bijeg od pravila prisutan je i kada skladatelj piše prošireno tonalitetnu glazbu. Ovdje je razlog za bijeg u stvaranju umjetničke slobode i praćenju trenutnih glazbenih trendova u svijetu. No prošireni tonalitet nije samo odgovarao glazbenom opredjeljenju Anđelka Klobučara, nego je odgovarao i sadržaju filma.

Zbog stilske raznolikosti glazbe nije teško uživiti se u ponekad nezamislive i apsurdne situacije. Upotreba svakog pojedinog stila nalazi svoje objašnjenje u filmu. Tako, na primjer, renesansni zvuk postaje nužnim za određivanje mjesta i vremena radnje. Elementi suvremene glazbe djeluju zastrašujuće i stvaraju psihološki učinak i na likove i na publiku, a neoromantična glazba izaziva suosjećanje i naglašava osjećajne elemente filma (dvorska luda). Neoklasicizam u stilu Prokofjeva stvara dojam nestašnosti, površnosti i nestvarnosti i pojačava dojam crtanofilmske karikature (stvoren je dojam da se kapetanu ne može ništa strašno dogoditi kao ni liku iz crtanog filma kada ga pregazi autobus).

Kapetanova pjesmica

Kako je film po mjestu i vremenu radnje (što se uglavnom prepoznaje po kostimografiji i siromašnoj scenografiji) smješten u 15. ili 16. stoljeće, tako i glazba djelomice nastoji

opravdati kvazi-renesansni ugođaj. Već smo primijetili da se Anđelko Klobučar u scenama s carem i u najavnoj špici poslužio neorenesansnim stilom. Zato je odabir takvoga stila za scenu u kojoj kapetan-ljubavnik pjeva svojoj carici pjesmicu bio posve logičan. Budući da se radilo o prizornoj glazbi, skladatelj je dotičnu pjesmicu morao napisati unaprijed.

Nastojeći uhvatiti renesansni duh, Anđelko Klobučar nije zaboravio da pjesmicu pjeva kapetan, koji je vičan ratovanju a ne skladanju i pjevanju pjesama. Zato pjesmica s jedne strane donosi dašak rensesansne muzike (mali opseg, izbjegavanje vođice, trodobna mjera, balansiranje između dura i mola, nizanje akorada bez obzira na njihove funkcije), a s druge je strane naglašeno banalna (pogrešna akcentuacija, postepeno pomicanje melodije, gotovo uvijek iste notne vrijednosti).

Kapetanova pjesmica unatoč svojoj banalnosti dokaz je umješnosti skladatelja. Nije lako povezati karakteristike jednog starog stila i k tome namjerno pisati dosadno i neinventivno. Naravno, obje strane pjesmice nastoje zadovoljiti potrebe filma: uputiti na mjesto i vrijeme radnje te otkriti »umjetničke« mogućnosti kapetanova lika.

Glazbena ilustracija

Nastojanje glazbe da vlastitim sredstvima ponavlja ono što se događa na ekranu zapravo je ostatak glazbe za nijeme filmove. Kako zvučni film nema potrebe za glazbom koja zamjenjuje zvuk ili šum, glazbena ilustracija postaje suvišnom. No, u nekim slučajevima u kojima se želi istaknuti neki događaj (filmska akcija, brzina-sporost kretanja, snaga udarca i slično) moguće je glazbom ilustrirati sliku. Takva glazba najbolje odgovara crtanom filmu, jer se upravo njome ističe nestvarnost likova i njihov karikaturalni značaj. Kako su u slučaju *Careva novog ruha* stilizacija i karikiranje likova vrlo važni, tako je u nekim situacijama ilustrativna glazba bila jedino moguće rješenje.

U *Carevu novom ruhu* nalazimo dvije vrste glazbene ilustracije. U prvu vrstu spadaju scene sa stratištem u kojima je zadatak glazbe bio općenit opis prizora. U drugu vrstu spada niz kratkih muzičkih »komentara« koji gotovo funkcioniraju kao zamjena za prirodni zvuk (crtani film!). Radi se, naravno, o *mickey-mousing* efektu.[8]

Glazbena ilustracija u smislu općenitog opisivanja radnje pojavljuje se u dvije scene sa stratištem: na početku filma, kada na stratište idu Verginija i Nag te na kraju filma, kada na stratište ide dvorska luda. Obje su scene slično koncipirane, a njihov je temelj vođenje dviju usporednih radnji.

Paralelno sa scenom u kojoj su Verginija i Nag vođeni na stratište događaju se scene u kojima ministar snova žuri caru i traži njihovo pomilovanje. Kako je sekvenca podijeljena u dva usporedna dijela, tako je skladatelj za nju napisao dva motiva. Prvi je motiv zvona koji je vezan za scene sa stratištem. Zbog ritmičke i melodijske jednostavnosti, ali i zbog upornog ponavljanja, motiv ostavlja dojam neumoljivih koraka sudbine. U početku ga prate »prazni« akordi, bez terce (isticanje renesansnog ugođaja), ali kako napetost raste, tekstura postaje sve gušća (kvartno-kvintni akordi rastu do septakorda).

Drugi je motiv brzi i prvo ističe ministrovu žurbu i nestrpljenje, a poslije se pretvara u motiv glasnika koji žuri da donijeti vijest o pomilovanju. Anđelko Klobučar je za scene s ministrom i glasnikom upotrijebio motiv kružnih karakteristika koji se ponavljanjem razvija u nešto veću cjelinu te se sekventim pomacima prenosi iz tonaliteta u tonalitet.

Dvije se paralelne radnje neprestance izmjenjuju, a zajedno s njima izmjenjuju se dva glazbena motiva. Gotovo je jednak slučaj sa završnom scenom u kojoj se motiv zvona, dopunjen tužnom temom lude izmjenjuje s temom plesa. U slučaju tih dviju scena glazbena je ilustracija bila nužno sredstvo isticanja filmskog paralelizma, te odvajanja dviju različitih i usporednih radnji.

Scene u kojima je Klobučar upotrijebio *mickey-mousing* efekt podjednako su dobro osmišljene. Činjenica je da *mickey-mousing* rijetko dobro funkcionira u igranom filmu iz dva važna razloga:

1. ističe fizičku akciju, a ne emocionalni kontekst scene
2. nosi karakteristike karikature i groteske, pa narušava realitet filmske fabule.

No, kada je realnost filmske fabule ionako pod upitnikom (dječji filmovi, komični filmovi) i kada nije važno da scena ima svoj emocionalni naboj, *mickey-mousing* može dobro funkcionirati i u igranom filmu. Budući da su, kako smo prije rekli, scene s *mickey-mousingom* dobro osmišljene i nisu prečeste, možemo reći da je u *Carevu novom ruhu* taj ekstremni oblik ilustracije dobro iskorišten. Zapravo, radi se o samo četiri scene. To su:

1. Scena u kojoj Verginiju i Naga stražari vode u zatvor. Zatvorenici i vojnici hodaju u ritmu glazbe koja je pisana u »prokofjevskom« stilu.
2. Scena u kojoj tri liječnika dolaze pregledati cara. Radi se o temi koja ističe geganje liječnika u dugim i nespretnim haljama. Nije čudno da se stražar smijulji liječnicima koji se gegaju, jer ga na to pomalo navodi i glazba.
3. Scena u kojoj dvorski službenik plaća trgovcu jednu buhu. Zveket zlatnika koji padaju na vagu zamjenjuje glazba (ksilofon, glockenspiel i vibrafon donose nekoliko tonova). Glazba preuzima ulogu realnog zvuka, kao u crtanom filmu.
4. Scena u kojoj buha skače iz posude na vagu. Ton »h« (triangl) zamjenjuje zvuk posude o koju trgovac kuca prstom i zove buhu po imenu (Dijana). Skok buhe opisan je silaznim *glissandom* viola.

Dakle, Anđelko Klobučar je upotrijebio *mickey-mousing* efekt samo u scenama koje su isticale nestvarnost radnje, a glazba se u njima pojavljivala ili radi naglašavanja karikature i groteske ili radi zamjene realnog zvuka.

Kako je film scenografski i vizuelno prazan, glazba je uz opisane uloge (*leitmotivička*, ilustracijska, stilistička) dobila i važnu ulogu ispunjavanja vizuelne praznine. Takvu ulogu često ima glazba u crtanim filmovima, pa pojava ilustracije i

mickey-mousing efekta (u malim količinama) ne smeta ni filmu bajkovite orjentacije.

Osim funkcionalnosti i stilske raznolikosti, za stvaranje efektne filmske glazbe bili su važni i kompozicijsko-tehnički postupci Anđelka Klobučara.

Klobučar je skladatelj koji piše filmsku glazbu po inerciji: ne smetaju ga pravila ni unaprijed određeni odnosi u tonalitetu. On ih se drži samo ako mu to trenutačno odgovara, ali isto tako, bez ustručavanja, mijenja odnose i prilagođava pravila vlastitim potrebama i filmskoj slici. U glazbi za *Carevo novo ruho*, a i u glazbi drugih filmova mogli smo primijetiti da voli upotrijebiti septakorde sporednih stupnjeva kojima »skriva« toniku te alteracije kojima mijenja ustaljene polustepenske razmake. Također voli akord obogatiti dodanom sekundom stvarajući novi svijet zvukovlja drugačiji od onog, nama poznatog, čvrsto tonalitetnog svijeta.

Takav način skladanja odlično funkcionira u filmu. Kada skladatelj ne traži opravdanje u predznacima, tonalitetu i pravilima, njegov je jedini cilj zvuk. A jedini cilj Anđelka Klobučara bio je stvoriti glazbu koja podjenako odgovara njegovim zamislima i filmskoj slici.

Dvije skupine skladbi II.

U jednom od prijašnjih poglavlja rekli smo da se skladateljski opus Anđelka Klobučara može podijeliti u dvije skupine. Rekli smo i da prvu skupinu Klobučarevih orguljskih skladbi čine djela nastala za određene prigode ili skladana na različite glazbene predloške, a da drugu skupinu djela čini jasan skladateljev stil s prepoznatljivim i karakterističnim kompozicijsko-tehničkim postupcima. U želji da otkrijemo sličnosti i razlike između skladateljeve orguljske i filmske glazbe, detaljnije ćemo definirati kompozicijsko-tehničke postupke jedne i druge skupine.[9]

Kompozicijsko-tehničke značajke prve skupine (prigodnih skladbi ili skladbi nastalih prema predlošku) su:

— preglednost forme;

— upotreba tercnih akorada;

— povratak dursko-molskim tonalitetnim sustavima;

— oslanjanje na moduse u kojima je predložak napisan;

— upotreba dijatonike;

— često korištenje konsonanci i klasičnih funkcionalnih odnosa;

— fiksirana metrika;

Ako bismo tražili Klobučarevu filmsku glazbu koja izrazito odgovara tim kompozicijsko-tehničkim osobinama, onda je to, kao što smo već rekli, glazba za film *Breza*. Također smo rekli da u tu skupinu, zbog jednostavnog sadržaja, strukture, filmske vrste te zbog analogno jednostavno mišljene glazbe, spada i film *Jurnjava za motorom*.

No, ako govorimo o filmu *Carevo novo ruho*, naći ćemo se u dvojbi. Neorenesansne karakteristike uvodne špice i careve teme te neoromantični duh ludine teme mogli bi nas navesti da pomislimo kako ta glazba spada u prvu skupinu. Ali Klobučar je već unutar ta dva stilska opredjeljenja »zaprljao« njihovu čistoću bilo septakordima sporednih stupnjeva bilo uporabom alteriranih tonova. Ako pomislimo na prokofjevske karakteristike kapetanova motiva, a osobito na suvremeno zvučanje motiva ministra snova, naše stajalište o pripadnosti dotičnog filma prvoj skupini skladbi bit će bitno poljuljano. Navedimo, naposlijetku. karakteristične kompozicijsko-tehničke postupke druge skupine, za Klobučara tipičnih skladbi, kao kranji dokaz pripadnosti partiture *Careva novog ruha* drugoj skupini. To su:

— recidivi poznatih formalnih modela (tokata, rondo, ABA);

— »prošireni tonalitet«;

— povremeni iskorak prema atonalitetu;

— sklonost homofoniji;

— uporaba čistih kvartnih i tritonusno-kvartnih akorada, često alteriranih dodanim sekundama;

— uporaba superponiranih sekundi;

— povremena primjena fleksibilne metričnosti, tj. suprotstavljanje dijelova strogog i onih potpuno slobodnog metra;

— potreba za pjevnošću koja vodi dominaciji melodijske linije;

— u pogledu izbora intervala, često korištenje disonanci (sekunda, septimi, kvarti i tritonusa) u horizontalnom slijedu i u vertikali; te

— suptilne promjene kolorita.

Možemo zaključiti da gotovo svaka od navedenih natuknica odgovara stilskim i kompozicijskim karakteristikama filma *Carevo novo ruho*. Na primjer, formalni model ABA, spomenut u prvoj natuknici, nalazimo u špici filma (također je to glazbeni oblik koji vrlo često prati Klobučareve glazbene odlomke, a nalazimo ga gotovo u svim njegovim filmovima). Prošireni tonalitet označava cjelokupno stilsko opredjeljenje filmske glazbe *Careva novog ruha*, bez obzira na to radi li se o nekom od neo-smjerova ili o suvremenijem zvuku. O upotrebi kvartno-kvintnih akorada i dodanih sekundi govorili smo ne jedanput, a način oblikovanja tema ide u prilog tvrdnji o Klobučarevoj potrebi za pjevnošću i isticanju melodijske linije. Dakle, elementi koje Hana Breko navodi kao konstante tipičnog stila Klobučareve orguljske glazbe, mogu se prepoznati i u njegovoj glazbi za film *Carevo novo ruho*.

Kako bismo potvrdili ideju o sličnostima u grupiranju Klobučareve orguljske i filmske glazbe, predstavit ćemo glazbu iz dvaju dokumentarnih filmova. To su filmovi *Ivan Meštrović* i *Antun Augustinčić*, oba snimana pod redateljskim vodstvom Šime Šimatovića.

Ivan Meštrović (1962.)

Dokumentarni film *Ivan Meštrović* jedan je od mnogih filmova koje je Anđelko Klobučar glazbeno oslikao, a koji govore o našim istaknutim likovnim umjetnicima. Našavši idealnu ravnotežu između dviju umjetnosti, skladatelj je na vla-

stiti način interpretirao i obilježio dokumentarni zapis o slavnom kiparu.

Najavna špica

Kao najava filma i njegova sadržaja, a ujedno kao podloga pri predstavljanju filmskih suradnika, uvodna glazba filma *Ivan Meštrović* otkriva i glazbeno-stilsko skladateljevo opredjeljenje. Karakterističan glazbeni oblik, poigravanje metrikom i ritmikom te tipično-netipični kontrast dviju tema upućuju da će i glazbeno djelo *Ivan Meštrović* biti uvršteno u drugu skupinu skladbi.

U partituri najavne špice očitavamo Klobučaru omiljenu formu trodijelne pjesme ABA, a također ćemo uočiti zanimljiv izbor i promjenu mjere: asimetrična peteročetvrtinska mjera (grupiranje: 3+2) iz A dijela u B dijelu prelazi u simetričnu četveročetvrtinsku mjeru. Peteročetvrtinska mjera vraća se u ponovljenom A dijelu.

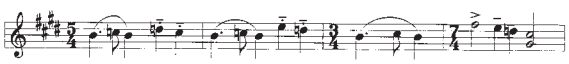
Iznesimo neke karakteristike dijelova A i B. Opći dojam arhaičnog zvučanja u uvodnom i završnom A dijelu postignut je vođenjem dionica u usporednim kvartama i oktavama, a kao zanimljivost ističemo sniženje sedmog stupnja (vođice!) u duru.

B dio je bliži tonalitetu, jer u njemu nema alteracija. Arhaično zvučanje na trenutak je nestalo, asimetričnu podjelu doba zamijenila je simetrična, a iznad triolskog pulsa razvija se pjevna, premda skokovita melodija flaute.

Glazbu koja špicu dijeli na tri dijela potvrdila je i slika. Prvom A dijelu odgovara nizanje imena raznih suradnika na crnoj podlozi. B dio počinje prikazom jedne od Meštrovićevih skulptura, a glazba ponovljenog A dijela vezana je za ime i prezime redatelja, te još jedan prikaz iste Meštrovićeve skulpture.

Dvije teme

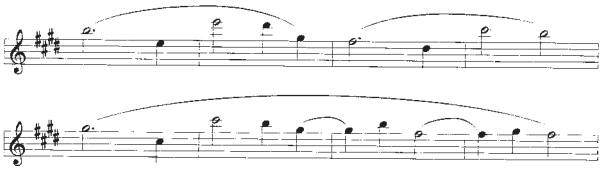
U najavnoj špici definirane su dvije teme. Prva je tema (iz A dijela) ritmički nešto pokretljivija od druge, ali zbog svojih arhaičnih karakteristika, zbog asimetričnosti mjere, te zbog skladateljevog zahtjeva da se notne vrijednosti izdrže do kraja (*tenuto*) ostavljen je dojam da pokret, doduše postoji, ali da ga je vrlo teško izvesti. Prva je tema istodobno i pokretna i teška.



Primjer 10: »Ivan Meštrović« — uvodna glazba: prva tema

Druga se tema (B dio) razvija iz »nemirne« triolske podloge koja bi mogla funkcionirati kao samostalna tema da njezina uloga najave prave teme nije očita. Druga je tema lirskih karakteristika, a unatoč dugim notnim vrijednostima ostavlja dojam prozračnosti i lakoće.

Dvije su teme očito kontrastne. No njihov kontrast nije ostvaren na klasičnom dramatsko-lirskom principu, nego na načelu teško-lako, ili tama-svjetlo. Skladatelj se, dakle, istodobno poslužio i tipičnim i netipičnim. Očekivani kontrast dviju tema postoji, ali on sâm nije uobičajen.



Primjer 11: »Ivan Meštrović« — uvodna glazba: druga tema

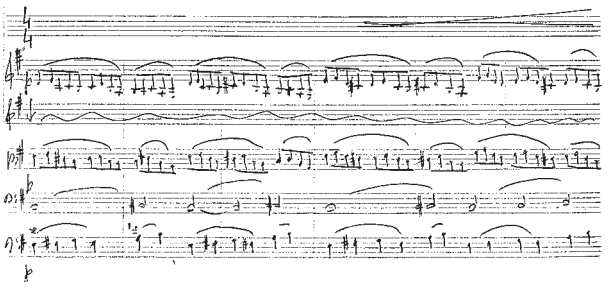
Glazba u filmu Ivan Meštrović

Kako su u špici predstavljene dvije teme koje funkcioniraju na način kontrasta, očekivali bismo da će te dvije teme postati osnovom stvaranja većine preostalih glazbenih brojeva. No, naše se očekivanje pokazuje potpuno pogrešnim. Teme se pojavljuju još u prvoj sceni nakon špice opisujući »dva brončana simbola« grada Splita, spomenike Marku Maruliću i Grguru Ninskom, a nakon toga ih više ne čujemo. Doduše, prva se tema pojavljuje još u glazbenom odlomku koji je u partituri označen brojem četiri, ali je taj broj izbačen iz filma. Također je čujna i kratka reminiscencija na prvu temu u posljednjem glazbenom broju. No, broj pojavljivanja tema i dalje je premalen da bismo mogli reći kako one predstavljaju temeljni glazbeni materijal.

Nakon što rano napušta tematski rad, Anđelko se Klobučar opredjeljuje za posve drugačiji način skladanja. Glazba spomenutoga filma je uglavnom »atmosferska«, »ugođajna«, a skladatelj gotovo potpuno odustaje od glazbenog komentara. Temeljna ideja ne leži, dakle, u razvoju harmonija i melodija, nego u »hvatanju« ugođaja. Radi se o inspiraciji koja proizlazi iz druge vrste umjetničkih djela — iz Meštrovićevih skulptura i reljefa, ali i iz načina na koji su oni snimljeni.

Tome opisu skladateljeva stilskog opredjeljenja najviše odgovara glazbeni odlomak koji prati snimke Meštrovićevih reljefa religiozne tematike. Uloga glazbe svodi se na čisto ispunjavanje zvučnog prostora (ambijenta) glazbenom kulisom. Temelj statične glazbene »atmosfere« jest motiv gudača koji se u obliku kvartno-kvintnih stupova ponavlja u visokom registru. Tu »atmosfersku« podlogu ispunjavaju duhači donoseći komadiće motiva pentatonskog prizvuka. Iz naznačene pentatonske orjentacije odlomka na kraju se scene rađa njezin kranji cilj: cjelostepena ljestvica (basklarinet) čiji je svaki ton pojedinačno vezan za sliku (promjene kadrova: dijelovi pojedinih reljefa na koje je palo sunce).

Uz neke tipične stilske postupke Anđelka Klobučara partitura filma *Ivan Meštrović* donosi istaknutu upotrebu kvarti u horizontali i u vertikali. Kvartne akorde spominjali smo i prije, ali ne možemo ne primijetiti njihovu učestalost baš u ovome filmu. Također je vrlo čest postupak promjena mjere, koju smo mogli primijetiti u uvodnoj glazbi, a pojavljivljuje se i poslije u glazbenim odlomcima. U nekim slučajevima skladatelj, doduše, promjenu mjere ne ispisuje, ali se ona osjeća u načinu fraziranja. Ne obazirući se na ograničenje koje pred njega stavljaju taktne crte, zapisana četveročetvrtinska (odnosno, zvučeća dvopolovinska) mjera, na trenutke postaje šesteročetvrtinska (odnosno, zvučeća tropolovinska) mjera:



Primjer 12: »Ivan Meštrović« — reljefi religiozne tematike: dionice gudača, rukopis autora

Sloboda metričke organizacije vjerojatno je odraz utjecaja francuske orguljaške škole, koja u 20. stoljeću nastavlja tradiciju simfonijskog stila 19. stoljeća te nastoji proširiti zvukovno-izražajni raspon orguljske glazbe.

U glazbi za film *Ivan Meštrović* postoji još nešto što nas podsjeća na Francuze. Ideja »hvatanja« ugođajnosti kroz upotrebu pentatonske i cjelostepene ljestvice, kroz izbjegavanje vođice, upotrebu kvartnih akorada itd. upućuje na francuski impresionizam. Slaganje glazbenih ploha i svi opisani kompozicijsko-tehnički postupci zaista navješćuju čežnju za impresionizmom, ali su tipičnost i elementi stilske orjentacije Anđelka Klobučara i dalje prisutni. Zaokret u impresionizam isključivi je rezultat filmskog sadržaja i filmske vrste, a ne skladateljeve odluke da promijeni stilsko opredjeljenje.

Antun Aaugustinčić (1960.)

Nastojeći izraziti dojam koji je na njega proizveo stvaralački opus Ivana Meštrovića i približivši se impresionističkim glazbenim tehnikama, Anđelko Klobučar i dalje ostaje vjeran sebi i svojemu stilu. Primijetit ćemo da dodirivanje nekih starijih stilskih smjernica 20. stoljeća (neosmjerovi, impresionizam) nije rijetkost za našega skladatelja. No konstante njegova stila su čvrste i nepromijenjive uporišne točke od kojih on polazi i kojima se uvijek vraća. Težeći proširenom tonalitetu koji povremeno zalazi u atonalitet, Anđelko se Klobučar nikada ne upušta u krajnosti i drastične situacije (ni u tradicionalnom, ni u suvremenom smislu), a ne ravna se ni prema krutim pravilima. Temelj njegova stvaralaštva jest traženje specifične zvukovnosti unutar proširenog tonaliteta.

Potraga za specifičnim i vlastitim ističe se i u dokumentarnom filmu *Antun Augustinčić*. Princip nijemog filma, koji je bio prisutan u dokumentarcu o Ivanu Meštroviću, i u ovome je filmu omogućio skladatelju da nastavi potragu i da razvija svoj stil u novim pravcima. Zapravo su gluhe slike kojih naknadno treba oživjeti glazbom i glasom naratora vrlo zahvalne, jer skladatelja usmjeravaju ali ga ne obavezuju. Tako je glazba filma o Antunu Augustinčiću postala eksperimentalnom kombinacijom dvaju različitih stilskih smjernica: one popularnije i vezane za tonalitet i one manje popularne, ali tipične za Anđelka Klobučara.

Špica filma spada, naravno, u prvu, popularnu skupinu. Svojom jednostavnošću ona preuzima isključivo najavu početka koja traži od gledatelja da se smire na svojim mjestima i da svoju pozornost usmjere na film. No to je njezina jedina uloga, jer glazba (zbog svoje neutralnosti) ničim ne anticipira fabulu i filmsku vrstu. Glazba bi se gotovo mogla pripisati dječjem filmu, a znamo da se radi o filmu mnogo ozbiljnije sadržajnosti.

Osim špice, u skupinu kranje jednostavnih, tonalitetno opredjeljenih, odlomaka spadaju glazbeni brojevi uglavnom vezani za biografske podatke o Antunu Augustinčiću. To su:

— scena u kojoj se Antun Augustinčić likom prvi puta pojavljuje u filmu (narator pripovijeda: »/U lijevaonici/ je prisutan i autor, kipar Antun Augustinčić«);

— scena u kojoj narator počinje priču o Augustinčićevu životu i radu;

— scena koja govori o brojnim spomenicima slavnog kipara, a među njima ističe spomenik palim Krajišnicima u Banja Luci;

itd.

Skupina tonalitetnih i glazbeno jednostavnijih odlomaka izmjenjuje se s odlomcima koji su daleko složeniji, a zbivaju se u proširenom tonalitetu. Među njima je i glazba za scenu u kojoj Augustinčić radi portret Moše Pijade.

Vezano za tu scenu, ponajprije moramo reći da je skladatelj proširenjem tonaliteta u smjeru atonalitetnosti ostvario snažan kontrast spram prethodnoga glazbenog odlomka u kojemu je tonalitet postojao jasno i neskriveno. Zbog upotrebe *clustera* i naglašavanja kromatike, tonalitetni su oslonci izgubljeni, a tonovi različitih orkestralnih instrumenata (naročito je eksponiran glasovir) nemarno razbacani u zvukovnom prostoru.

Prošireno tonalitetni odlomci u ovome se filmu vrlo često kreću u smjeru atonaliteta. Vjerojatno je to iz istog razloga kao u spomenutoj sceni: radi isticanja kontrasta tonalitenog i prošireno-(a)tonalitenog. Ta skupina suvremenije skladanih glazbenih brojeva uglavnom je vezana za kiparev rad (oblikovanje skulptura, promatranje dovršenog djela, detalji njegova rada). Izmjena jedne i druge glazbene silnice zbog istaknute kontrastnosti ostvaruje zvukovno kretanje naprijed-natrag. To je kretanje sadržajno vezano za film: jednostavnost kipareva života obrnuto je proporcionalno dubini njegove stvaralačke mašte.

Monotematičnost kao spona između tonalitetnog i suvremenog

Kao što je u svojim orguljskim djelima pronašao srednji put između konzervatinije njemačke i otvorenije francuske orguljaške škole, Klobučar je u dokumentarnom filmu *Antun Augustinčić* pronašao sredinu pri izmjenjivanju tonaliteta i suvremenijih glazbenih postupaka. Vezu između jednog i drugog predstavlja jedna tema koja kroz film prolazi različite transformacije, ali nikada ne doseže stupanj neprepoznatljivosti. Tema je skokovita, pa već u tonalitetnom okružju upućuje na mogućnost »izleta« izvan njega. S druge je strane čvrsto tonalitetna, pa u suvremeno osmišljenim odlomcima najavljuje njihov povratak u tonalitet.

»Izlet« u suvremeno najavljen je već prvom scenom koja prikazuje lijevaonicu kipova u Zagrebu, a koja je po tonalitet-

nom opredjeljenju bitno kontrastna špici. Prilično zastrašujuća atmosfera stvorena je pasažama koje se natječu jedna s drugom, zvučnim plohama, suvremenom upotrebom *mickey-mousing* efekta i cjelokupnim dojmom »zgužvanosti« glazbe.

»Izlet« u takav vid suvremenosti ne događa se nikada naglo, nego nas skladatelj u njega uvodi postupnom progresijom: tonalitet — prošireni tonalitet — suvremeni postupci, i obrnuto.

Uz kombinacije tonalitetno-suvremeno, tema dopušta i drugu vrstu igara. U sceni u kojoj Antun Augustinčić radi na spomeniku palim Krajišnicima, tema se, barem u početku, čini izrazito lirskom. Lirskom temom skladatelj će postupno graditi dramatiku, pa će iz izrazite lirike nastati dramatski okoliš. Progresija je dalje retrogradna: temu, koja je postala dramatska, skladatelj vraća u prvotno lirsko okružje.

Preobražaj teme u izrazito lirsku, odnosno u izrazito dramatsku, više je vođen unutarnjim impulsom skladatelja nego filmskom slikom. Taj je impuls kod Anđelka Klobučara čest, a proizlazi iz skladateljeva prepoznavanja prednosti dokumentarnog filma. Naime, dokumentarni film omogućava kompozitoru da, često bez obzira na sliku, samostalno odabere glazbeni stil i da glazbu »pogura« u željenom smjeru. Zbog toga na kraju filma ostaje dojam da smo čuli dvije, a ne samo jednu priču o Antunu Augustinčiću: jednu je ispričao narator, a drugu skladatelj. Iz iste nakane, da glazbom kaže nešto više od slike, kompozitor je oblikovao glazbeni završetak vrlo slično glazbenom početku. Skladateljeva je nakana bila da, osim zaokruživanja slike i stvaranja dojma formalnog jedinstva filma, glazbom počne i završi film na isti način: optimistično i sretno.

Život i stvaralaštvo nakon 1963.

Još za vrijeme rada u Dubrava filmu Klobučar je razmišljao o usavršavanju u oba područja koja su ga zanimala: u sviranju orgulja i u komponiranju. Već godinu dana nakon što je postao muzički voditelj, došao je u priliku da svoje ambicije provede u djelo. Te, 1959. godine, privremeno je napustio radno mjesto i otišao na Sommerakademiju u Salzburgu, gdje se usvršavao u sviranju orgulja kod tada vodećeg orguljaša, Antuna Nowakovskog.

»Nowakovski me malo doveo u red,« pripovjeda Klobučar. »Studirao sam isključivo njemački barok; Pachelbela, Bacha i Buxtehudea. Od mene se tražila preciznost u ritmu. Nowakovski je na tome inzistirao.«[10]

Nakon povratka iz Salzburga Klobučar se, uz obvezno koncertiranje na orguljama i skladanje koncertne glazbe, nastavio baviti filmom, montažom zvuka i filmskom kompozicijom pod okriljem tada vrlo jakog Dubrava filma. Međutim, 1963. se sve promijenilo. Studio je počeo slabiti, a skladatelj je donio odluku da ga napusti i prihvati mjesto u srednjoj glazbenoj školi Blagoje Bersa.

U vrijeme kada Klobučar više nije bio muzički voditelj Dubrava filma, nastala je i druga prilika za usavršavanje. Tadašnji profesor na glazbenoj školi odlučuje otići u Pariz, ovoga puta radi usavršavanja u komponiranju. Birao je između triju skladatelja: Oliviera Messiaena, Andréa Joliveta i Renéa Leibowitza. Zapravo je njegova velika želja bila da radi s poznatim skladateljem i orguljašem Olivierom Messiaenom ostala nezadovoljena, jer je Messiaen bio preskup. Između Joliveta i Leibowitza nije bilo teško izabrati: Leibowitz bio vrlo krut u naučavanju, a to Klobučar nije volio. Tako je za studijski boravak u Parizu 1965./66. godine izabrao Andréa Joliveta. Jolivetov pristup je bio sistematičan, ali ne i ograničavajući. O tome je Anđelko Klobučar u razgovoru s Hanom Breko rekao:

»Jolivetov sustav je bio sljedeći: u skladbi postoji modalni niz za temu, melodiju (sastavljen npr. od pet tonova) i za harmoniju (sastavljen iz preostalih sedam tonova). Budući da se tih dvanaest tonova u tim sistemima uvijek nekako kombinira, postoji mogućnost da se kombiniraju suzvuci koji nisu trozvuci. To, dakle, nije nikakav konstruktivizam.«[11]

Nakon povratka iz Pariza Klobučar je nastavio raditi u glazbenoj školi *Blagoje Bersa*. Tu je ostao do 1968, a tada je postao docent na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje radi i danas. U međuvremenu je dobio titulu člana suradnika Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (1987.), a od 1992. njezin je redoviti član. Kao orguljaš se razvijao do statusa jednog od vodećih u Hrvatskoj, postao je stalnim orguljašem zagrebačke katedrale i poticao hrvatske skladatelje da pišu djela za orgulje. Zahvaljujući širokom repertoaru i umijeću sviranja orgulja, Klobučar je gostovao u gotovo cijeloj bivšoj Jugoslaviji, u Austriji, Francuskoj, Engleskoj, Kanadi, Poljskoj, SR Njemačkoj i u bivšem Sovjetskom Savezu.

Unatoč brojnim obvezama Klobučar je nastavio pisati filmsku glazbu. Nakon raskida s Dubrava filmom, radio je kao slobodnjak i to uglavnom za Zagreb film, ali i za Adria film, Kinematografe i Filmoteku 16. Intenzitet njegova filmskog stvaranja nije slabio, pa je u tome razdoblju nastao niz partitura za poznate i manje poznate filmove. Među njima se posebice ističe partitura za film *Breza*, koja je nastala 1967. Međutim, zbog orijentacije filmskih studija za koje je radio, uglavnom je pisao glazbu za dokumentarne i animirane filmove, a od igranih filmova, uz *Brezu*, ističu se sljedeći: *Vrata* (1963.), *Izložba* (1964.), *Suvišan čovjek* (1965.), *Kad čuješ zvona* (1969.), *Basna* (1974.), *Pred zoru* (1974.), *Zašto je pile žuto a koka nije* (1977.), *Izgubljeni zavičaj* (1980.), *Tajna Nikole Tesle* (1980.), *Kamenita vrata* (1992.) i *Olovna pričest* (1995.).

Tajna Nikole Tesle (1980.)

Među igranim filmovima za analizu smo izabrali film *Tajna Nikole Tesle*. Film je zanimljiv zbog svoje poludokumentarističke orjentacije, što ga povezuje s filmovima o kojima smo već govorili, dokumentarcima *Ivan Meštrović* i *Antun Augustinčić*. Osim toga, zanimljiv je i zbog toga što je rađen u suradnji s američkim filmskim djelatnicima i što je baš u tome filmu slavni Orson Welles, tumačeći lik multimilijardera J. P. Morgana, odigrao jednu od najboljih uloga svoje zrele dobi. Zbog velikog broja američkih suradnika, a i zbog toga što je Tesla veliki dio života proveo u Sjedinjenim Državama, režiser i scenarist Krsto Papić veći je dio filma morao snimiti na

engleskom jeziku. Koprodukcija se očito isplatila, jer je 1980. *Tajna Nikole Tesle* dobila Veliku Srebrnu arenu za film.

Što se glazbe tiče, odnos je redatelja prema tom aspektu bio vrlo čudan. Činjenica je da je Anđelko Klobučar napisao veliku partituru za film i da je ta glazba, prema riječima sâmog skladatelja, bila snimljena na filmsku vrpcu. Međutim, u posljednjoj fazi nastanka filma, vjerojatno u završnoj montaži, veći je dio glazbe bio izbačen.

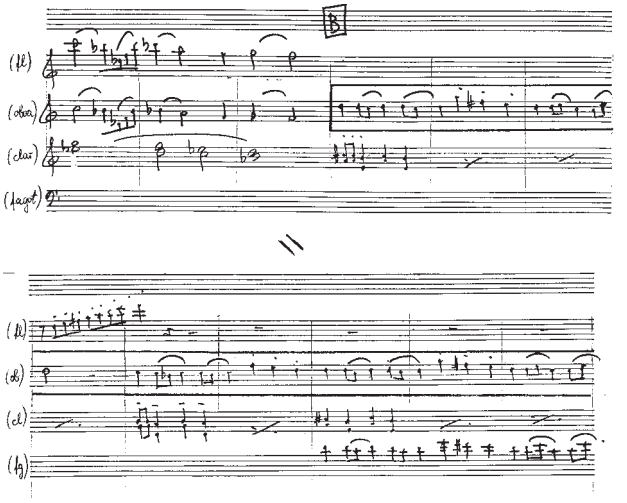
Čudan odnos prema napisanoj glazbi prisutan je već od sâmog početka. Naime, napisana orkestralna glazba za špicu nije ušla u film, nego ju je zamijenila orguljska improvizacija. Čujno »ulijepljena«, suvremeno orjentirana improvizacija na orguljama ima isključivo ulogu zvučne kulise. Obilje disonanci stvara dojam da je skladatelj pred sebe postavio jedan jedini zadatak: izbjegavati konsonancu i u vertikali i u horizontali. Rezultat takvog »glazbenog tretmana« jest nastanak statičnih zvučnih ploha koje samo zbunjuju gledatelja, a ništa ne govore o filmu. Naime, glavna funkcija glazbe za najavnu špicu da odredi vrstu filma, zaobiđena je, a gledatelji su ostavljeni pred neizgovorenim pitanjem: »Gledam li pravi film? Je li to film o Nikoli Tesli ili horor B produkcije?«

Drugi, jednako važan zadatak glazbe za filmsku špicu jest da zainteresira gledatelje za film, da ih navede da se smire i prestanu čavrljati te da svoju pozornost usmjere prema ekranu. U slučaju uvodne glazbe za *Tajnu Nikole Tesle*, činjenica jest da ona privlači pozornost, ali ne svojim zanimljivim zvučanjem s eventualnim najavama budućih zbivanja, nego obilnom upotrebom disonanci koje uhu jednostavno smetaju. Kada se ljudsko uho navikne na zvuk orgulja i suvremeni tretman glazbe, njegovu pozornost više ništa ne privlači. Glazba postaje neutralnom kulisom koja ne pruža nikakve informacije, premda joj je to jedna od rijetkih prilika da preuzme prvenstvo nad ostalim filmskim elementima.

Kad se prisjetimo dokumentarnih filmova *Ivan Meštrović* i *Antun Augustinčić*, primijetit ćemo da Klobučar ne shvaća prvi put filmsku glazbu kao neutralnu kulisu. Ako ga slika izrazito ne navodi na komentar, on jednostavno piše glazbu koja gledatelju ne govori ništa i koja je samo pasivno prisutna. Njegove glazbene podloge slici imaju isključivu ulogu ispunjavanja zvučne praznine: skladatelj njima »hvata« ugođajnost, a ponekad, kao što pokazuje špica filma *Tajna Nikole Tesle*, niti to. Skladateljeva odluka da glazbom pasivno podstavlja filmske slike zapravo odgovara njegovu životnom i glazbenom opredjeljenju. Naime, Anđelko Klobučar je u prvome redu skladatelj glazbe za koncertni podij i njegova je filmska glazba nastala samo iz potrebe da zaradi za život. Zato je i njegov odnos prema filmskoj glazbi neutralan: niti je voli niti je mrzi. S takvim odnosom prema filmskoj glazbi Anđelko Klobučar nema potrebu potruditi se kada režiser odluči odbaciti već napisanu glazbu i zatraži da se u posljednji čas napiše nešto novo. Isto se događa kad filmska slika nije poticajna i kada skladatelj u njoj ne nalazi ništa zanimljivo. Međutim, ako situacija nije takva, njegova će glazba ipak zablistati u skladu sa zahtjevima slike i filma u cjelini.

Dvije smjernice

Ako se prisjetimo podjele orguljske glazbe Anđelka Klobučara u dvije skupine — popularniju i tonalitetnu te tipičniju i prošireno tonalitetnu ili atonalitetnu — i ako se prisjetimo našeg pokušaja da tu podjelu primjenimo na njegovu filmsku glazbu, tada ćemo morati zaključiti da je film *Tajna Nikole Tesle*, poput filmova *Carevo novo ruho* i *Antun Augustinčić*, asimilirao oba smjera. Obje smjernice imaju svoj unutarnji smisao, ali svaka od njih koristi nekoliko različitih glazbenih pristupa.



Primjer 13: »Tajna Nikole Tesle« — Dane pogiba: dionice duhača, rukopis autora

Tonalitet: neprizorna metadijegetska glazba

Glazbeni odlomci koji su u čvrstom tonalitetu (i, prema tome, pripadaju prvoj skupini popularnijih i jednostavnije napisanih djela) većinom pokrivaju sjećanja Nikole Tesle na mladost i dom. Kako je tonalitet od početka do kraja filma vezan za određeni tip scena i kako te scene gotovo uvijek prikazuju memorijske bljeskove na događaje iz djetinjstva u rodnoj Lici, tako bismo mogli zaključiti da je tonalitetna glazba u filmu *Tajna Nikole Tesle* metadijegetska. Doduše, metadijegetska glazba većinom ima karakteristike prizorne glazbe, dakle glazbe čiji je izvor vidljiv na ekranu ili se za njega zna. Ona, naime, nalazi svoj izvor u glavi protagonista i on je čuje, za razliku od svih koji su u njegovoj okolini. S druge strane, glazba koja prati sjećanja Nikole Tesle na djetinjstvo, neprizorna je čak i u njegovoj glavi. Ona je, dakle, tu da istakne nestvarnost sjećanja i da popuni zvučnu prazninu, ali filmski lik nje nije svjestan i ne povezuje je s događajima kojih se upravo prisjeća.

Jedina scena u kojoj je metadijegetska glazba djelomice prizorna jest scena u kojoj Teslin brat Dane pada s konja i pogiba. Namjerno smo rekli da je glazba samo djelomice prizorna, jer se zapravo radi o neprizornoj glazbi koja podsjeća na dječju brojalicu. Skladatelj je mislio istaknuti vezu događaja s brojalicom uz koju su se Nikola i ostala djeca igrala dok je Dane jahao konja. No brojalicu ne izvode dječji glasovi, nego je ona uklopljena u orkestralno tkivo, a kako njezin izvor ne nalazimo u sceni (djeca čak ni ne otvaraju usta), jasno je da se radi o neprizornoj muzici.

Tonalitet: glazbeni kontrast

Prizor u kojemj Dane pada s konja primjer je jednog od dvaju načina na koji Anđelko Klobučar upotrebljava čvrsto tonalitetnu glazbu. Glazba je, naime, izrazito kontrastna slici, jer slika pokazuje tešku nesreću, a glazba i dalje »svira« veselu dječju brojalicu. Taj je pristup neobičan, jer je glazbeni okoliš scena koje nastupaju prije i slijede poslije opisane vrlo tmuran i spada u područje suvremene glazbene izražajnosti. Takav glazbeni okoliš u prijašnjim je scenama upućivao na iščekivanje i nervozu bez pravog razloga, a sada, kada se razlog konačno pojavio, glazba odlučuje proturječiti slici. Muzika ne pokazuje nikakvo suosjećanje, ne nastoji opisati tragični trenutak niti ga komentirati. Ona govori da je to bila samo neozbiljna dječja igra koja je igrom slučaja završila kobno i — to je sve. Kontrast je barem donekle ublažen stišavanjem i nestankom glazbe u sâmom trenutku nesreće, ali je dojam nasilnog suprotstavljanja i neprimjerenosti slici ipak stvoren i teško ga je ne zapaziti u negativnom smislu.

Druga scena u kojoj je tonalitetna glazba upotrebljena na identičan način jest scena u kojoj je mali Tesla upravo skočio s krova pokušavajući letjeti. Gledatelj, koji je prisiljen gledati Nikolu kako nepočino leži na travi i njegovu majku koja mu trči u susret te istodobno slušati smirenu melodiju u violinama, neugodno je iznenađen. Kontrastni odnos glazba-slika stvara dojam kojemu se čovjek opire. Međutim, tijekom scene, smirujuća se glazba izjednačava sa smirujućim majčinim glasom: »Sine, ne možeš ti skakati s krova. Ti nisi ptica, ti si ljudsko stvorenje.« Tada shvaćamo da glazba nije izraz situacije, nego odraz majčine zabrinutosti i njezina nježnog prijekora.

Tonalitet: glazbeni paralelizam

Kada je tonalitetna glazba upotrebljena kao kontrast slici skladatelj nije niti pokušavao tonalitet proširiti ili razbiti. No u nekim drugim scenama tonalitetna glazba se kombinira s prošireno tonalitetnom i atonalitetnom glazbom. U tim slučajevima ona nije kontrastna nego je usporedna sa slikom.

Uzmimo za primjer scenu u kojoj se Nikola Tesla, tek pristigao u Sjedinjene Države, u svojoj hotelskoj sobi prisjeća kako su ga roditelji kao malog vodili na spavanje. Dva različita prizora međusobno su odvojena slikom neizmjerne energije — slapova, munja i Teslina stroja za proizvodnju izmjenične struje. Scena je, dakle, slikovno, a i glazbeno, podijeljena u tri dijela.

U prvome dijelu Tesla je u svojoj hotelskoj sobi u Los Angelesu. Glazba je orkestralna i disonantno orjentirana. No kako taj glazbeni broj nastupa nakon špice (suvremena orguljska improvizacija) i scene Los Angelesa u smogu (orguljski *clusteri*, pointilizam), disonantnost dotičnog odlomka (nizovi povećanih trozvuka) ne doimlje se previše agresivnom.

Drugi dio, koji prikazuje prirodne i umjetne izvore energije, u funkciji je mosta koji povezuje realnost i sjećanje. Glazba je već tu čvrsto tonalitetna, ali su realni zvukovi (huk slapova, grmljavina groma, šum stroja) mnogo snažniji, pa se glazba gotovo ne čuje.

Definitivna potvrda čvrstog tonaliteta nastupa u trećem dijelu sekvence. Sjećanje na djetinjstvo i dom, na trenutke kada je kao dječak uz roditeljsku pratnju išao spavati, kao i uvijek je vezana uz čvrsti tonalitet. Široka melodija flaute i akordika gudača donose osnovne tonalitetne funkcije i potvrđuju tonalitetnu opredjeljenost odlomka. Glazba čak ostavlja dojam čežnje, pa se čini da je skladatelj njezinu pasivnu ulogu na trenutak zamijenio aktivnom, slučajno ili namjerno »zaboravivši« pisati neutralno.

Promatrajući opisanu sekvencu u cjelini, možemo zaključiti da je glazba prošla put od proširenog do čvrstog tonaliteta. Kako su prethodni glazbeni odlomci (špica, Los Angeles u smogu) bili gotovo izvan tonaliteta, možemo reći da je put glazbe bio nešto drugačiji. U svakome slučaju, Klobučar je od suvremenog (realnog) gledatelje postupno doveo do tradicionalnog (irealnog, snovitog).

Osim u vrsti i tonalitetnoj opredjeljenosti, glazba se mijenjala i u funkcionalnom odnosu spram slike. Skladatelj realne situacije (hotelska soba) očito nije namjeravao komentirati i pod njih je podmetnuo glazbu u funkciji neutralne podloge. Mašta (energija), san i sjećanje (djetinjstvo) bile su za njega nerealne situacije koje se mogu komentirati, jer je u njih očito unio nešto više emocionalnog naboja.

U odnosu na prethodna dva odlomka (špica i Los Angeles u smogu), ovaj je odlomak i instrumentacijski potpuno drugačiji. Naime, zvuk orgulja solo zamijenjen je zvukom cijelog orkestra s naročito eksponiranim gudačima i flautom.

Znači, dvije vrste glazbe, podijeljene s obzirom na svoju tonalitetnu pripadnost, različite su i s obzirom na funkcionalno-nefunkcionalni odnos prema slici, a ponekad i s obzirom na instrumentaciju (suvremenost: orgulje — tradicija: orkestar).

Suvremeni pristup

Suvremeno orjentiranih glazbenih odlomaka mnogo je više od tonalitetnih, ali kako je tonalitetna glazba upotrebljena na neobičnijim mjestima (kontrast slici), scene u kojima se ona pojavljuje posebno su istaknute. Dva se izričaja, dakle, međusobno ne razlikuju samo po tonalitetnoj orjentaciji, funkcionalnosti i instrumentaciji, nego i po kvantiteti.

Komponenta prema kojoj se dvije glazbene vrste također razlikuju jest neutralna orjentacija suvremenih odlomaka. Nju opravdava činjenica da je film mišljen poludokumentaristički (igrani film čak i počinje pravim dokumentarcem o Nikoli Tesli), a u dokumentarnim se filmovima (vidjeli smo na primjeru filmova *Antun Augustinčić* i *Ivan Meštrović*) Klobučar drži podalje od glazbenog komentara.

Popisali smo devet glazbenih brojeva u kojima se skladatelj služi suvremenim kompozicijsko-tehničkim postupcima. Uz svaki broj navodimo njegovu funkciju i njegovo instrumentacijsko rješenje:

1. Uvodna špica (neutralna kulisa; orgulje)
2. Los Angeles u smogu (neutralna kulisa; orgulje)
3. Rad na novome motoru, sjećanje na školske dane (neutralna kulisa; orkestar)

4. Zalaz sunca, ideja o izmjeničnoj struji (opis, neutralna kulisa; orgulje)
5. Proba s izmjeničnom strujom (opis; orgulje)
6. Prekid govora u povodu otvorenja hidrocentrale (napetost, bijeg od stvarnosti; orgulje)
7. Domovina, sadašnjost: Nikola Tesla šeće poljima (neutralna kulisa; orkestar)
8. a) Tesla je zabrinut zbog cijepanja atomske jezgre (psihičko stanje, neutralna kulisa; orkestar)
   b) Tesla pokazuje futurističke crteže J. P. Morganu (opis, neutralna kulisa; orkestar)
9. Srušeni stup za bežični prijenos energije (kulisa, stanje svijesti; orkestar)

Iz navedenog nije teško uočiti nekoliko pravilnosti. Suvremena glazba najčešće ima funkciju neutralne podloge, ali povremeno dobiva ilustracijsku ulogu i, vrlo rijetko, ulogu prikaza unutarnjeg stanja likova. Zamijećujemo i povezanost glazbene funkcionalnosti s odabirom instrumenata. U slučaju aktivne funkcionalnosti glazbe (opis, psiha likova) instrumentacija većinom obuhvaća cijeli orkestar, a u mnogo brojnijim slučajevima njezine pasivne uloge, slušamo najčešće zvuk orgulja. Veze funkcija glazbe i njezine instrumentacije vrlo su jasne, pa je za vjerovati da su sa skladateljeve strane bile namjerne.

Osim funkcionalnosti glazbe i njezinih veza s odabirom instrumenata, zanimljiv je i odabir kompozicijsko-tehničkih postupaka. Naime, u suvremenim odlomcima prepoznajemo nekoliko glazbenih postupaka koji se često ponavljaju. Zapravo, njihovo ponavljanje gotovo postaje manirom. To su:

— gudački *tremolo* unutar disonantnih akorada (uz njega je obavezno prisutno još neko zbivanje u ostalim dionicama, npr. sinkope ili ponavljanje nekog motiva);
— orguljski *clusteri* (i još neko zbivanje u ostalim dionicama) kao temelj stvaranja statične neutralne podloge;
— nizanje povećanih akorada;
— pointilističko bojenje akorada dugog trajanja;
— upotreba sekvenci; i
— doslovno ponavljanje.

Miminalizam: tonalitet na suvremeni način

Uz dvije osnovne tonalitetne orijentacije, u filmu *Tajna Nikole Tesle* pojavljuje se jedan odlomak koji premošćuje i povezuje karakteristike suvremenog i tonalitetnog. To je scena u kojoj započinju radovi na stupu za bežični prijenos energije. Glazba počinje malo prije, nakon završetka scene u kojoj je Tesla razgovarao s mulitmilijarderom J. P. Morganom.

Početak glazbenog odlomka sličan je mnogim prijašnjima: *tremolo* akorada i pokret u fagotu ničime ne navještaju skori glazbeni obrat. Tek će triolski puls u nastavku i rastavljeni akordi podsjetiti na djelatnost Philipa Glassa, jednog od najpoznatijih glazbenih minimalista.[12]

Minimalna se glazba temelji na ritmički i melodijski jednostavnim uzorcima koji se vrlo dugo ponavljaju. Proces doslovnog ponavljanja postupno prelazi u proces variranja, a osnova svih tih postupaka je briga za jedan jedini glazbeni pokazatelj: trajanje. Glazba je najčešće tonalitetna, ali nema značaj umjetničkog djela nego zvučnog procesa.

U opisanoj sceni iz filma *Tajna Nikole Tesle*, u početku (prijelazna scena) Anđelko Klobučar koristi samo elemente minimalizma: njegov se uzorak ne ponavlja doslovno, nego se ponavljajući seli u viši ili niži tonalitet bez prave modulacije. Takva glazba uz završni kadar J. P. Morgana samo je najava glazbe sljedeće scene u kojoj počinju radovi na stupu za prijenos bežične energije. Repetitivnost procesa, tipično za cijeli pravac, i triolski puls, tipičan za jednog od predstavnika, Philipa Glassa, pojačavaju radno značenje slike. Dojam zbivanja, akcije i rada nije se mogao bolje opisati do li minimalističkom glazbom.

Stalni pokret (triole) upućuje na glazbenu aktivnost i funkcionalnost unatoč izboru suvremenijeg postupka. S druge strane, baš to, doslovno ponavljanje bez ikakva razvoja svodi zvučnu aktivnost na apsolutni minimum, pa je glazba podjednako pasivna koliko je aktivna. Istodobna aktivnost i pasivnost, dakle funkcionalnost i statičnost upućuju na odluku skladatelja da pomiri dvije različite glazbene smjernice. U tome je najviše uspio zbog upotrebe specifičnog načina skladanja koji je podjednako suvremen i tradicionalan...

Anđelko Klobučar i njegova filmska glazba

Minimalizam nije jedini glazbeni pravac koji je Anđelko Klobučar prihvatio radi potreba filma. Njegova je glazba u svojim suvremenim segmentima pointilistička, ekspresionistička, impresionistička, atonalitetna i prošireno-tonalitetna. Činjenica jest da je dvadeseto stoljeće heterogeno s obzirom na glazbene pravce i da se u njemu pojavljuje široki spektar različitih stilova i tehnika. No, Klobučar nije nikada išao u krajnosti koje glazbi oduzimaju njezinu glazbenost, koje se temelje na matematičkom proračunavanju tonskih pokazatelja i koje dopuštaju da slučaj odredi način skladanja i strukturu glazbe. Evo kakvo je njegovo mišljenje o nekim načinima skladanja u 20. stoljeću: »Elektronikom nisam opsjednut, osobito zato što sam radio puno filmske glazbe pa mi je elektronike dosta. Dodekafoniju sam izbjegavao jer je to previše ograničeno. Avangarda? Mislim, sve se mora zbiti. Ima avangarde koja je u redu i one koja je čisto 'foliranje'. Ona je svakako potrebna, ali je vrlo bitan način na koji se nešto napravi. Loše je ako se njome bave oni koji zapravo s pravom, živom glazbom, dakle praksom, nemaju veze.«[13]

S našim se zapaženjem o Klobučarevu stilskom opredjeljenju složio Nikša Njirić, koji je već 1981. napisao: »Ako bismo željeli dati općenito obilježje Klobučarevih djela, mogli bismo reći da se služi tekovinama suvremenoga glazbenoga govora: disonancama, clusterima, politonalnošću, povremeno aleatorikom. Unatoč tome on nije predstavnik kranjeg avangardizma: njegove skladbe su uvijek logično oblikovane, s ukusom i osjećajem za mjeru u proporcijama, pa tako mogu privući pažnju šireg slušateljstva.«[14]

Njirić je, naravno, govorio o koncertnoj glazbi Anđelka Klobučara. No, bez obzira na to koliko je sâm skladatelj smatrao pisanje filmske glazbe sporednom djelatnošću, sve se spome-

nuto može primijeniti i na njegovu filmsku glazbu. Možda je skladajući filmsku glazbu bio manje pažljiv, vjerojatno u nekim situacijama nije imao vremena dotjerati što je napisao, ali niti u jednom filmu nije odstupio od svojih uvjerenja niti je napisao nešto što bi drastično odskakalo od njegova skladateljskog stila. Budući da je Anđelko Klobučar napisao vrlo mnogo djela za koncertni podij i kako je na tim djelima dugo i predano radio, nije čudno da on sâm filmsku glazbu odbacuje kao nešto sekundarno i manje važno. No naše usporedbe njegove filmske glazbe s orguljskim djelima dokazuju da i u filmskoj glazbi postoje odlomci koji podliježu ozbiljnoj analizi.

Razlog male razlike između glazbe koju je pisao pažljivo, dakle koncertne glazbe, i glazbe za koju se nije mnogo brinuo, dakle filmske glazbe, jest u tome što je Anđelko Klobučar glazbenik od glave do pete. On je skladatelj koji zna što znači odsvirati neko djelo pred publikom, ali je i orguljaš koji zna koliko je teško i komplicirano stvoriti dobru glazbu. Njegovo je uvjerenje život za glazbu:

»Ja s glazbom živim. Ne razmišljam o tome što ću napisati i kako; hoću li za života skladati deset skladbi ili ne, kao što si neki zacrtaju. Ja sam stvarno počeo skladati jer sam počeo svirati.«[15]

Bilješke

1 Tadić, Zoran, 1986, Babaja, Ante, u: *Filmska enciklopedija*, ur: dr. A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, sv. I, str. 59.

2 Hanslick, Eduard, 1977, *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 84.

3 Ibid., str. 85.

4 »Frigijska« kadenca podsjeća na staru srednjovjekovnu ljestvicu, poznatu pod nazivom frigijski modus. To je polovična kadenca koja predstavlja spoj IV6 — V. »Naziv 'frigijska' dobila je zbog toga što je kadenca zapravo samo potpuno harmonizirana varijanta stare zaključne formule (clausula vera) u frigijskom načinu«. (Antić, Branka, 1963, Kadenca, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. 2, str. 3.)

5 Kad je u trodobnoj mjeri redoslijed notnih vrijednosti kratka-dugačka, laka doba dobiva naglasak te nastaje neka vrsta sinkope koja podsjeća na narodnu pjesmu. Obrnuta raspodjela notnih vrijednosti, dakle: dugačka-kratka, naglašava tešku dobu, pa ritam poprima karakteristike valcera koji je tipičan za urbanu sredinu.

6 Breko, Hana, 1993, *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, Zagreb, diplomski rad, str. 80.

7 Usp: ibid, str. 83.

8 »*Mickey mousing* je podcjenjivački pojam, koji očito potječe od glazbe pisane za animirane filmove gdje se svaki trenutak hvata glazbom.« (Prendergast, Roy, 1991, *Film Music — a Neglected Art*, New York-London: W. W. Norton & Company, str. 80; usp. i: Paulus, Irena, 1995, Uloga glazbe u klasičnom holivudskom filmu *Casablanca* Michaela Curtiza, *Arti musices*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo & Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU & Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, god. 26, br. 2, str. 254-257)

9 Usp: Breko, Hana, 1996, Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo & Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU & Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, god. 27, br. 1, str. 41-66.

10 Breko, Hana, 1993, ibid, str. 81.

11 Ibid, str. 82.

12 Minimalna glazba je »reakcija na destruktivno ponašanje čitave plejade muzičkih mislilaca 50-tih i 60-tih godina koji su uvođenjem aleatorijskih principa i raznih elemenata slučajnosti pokušali da muziku svedu na buku, ili pak tišinu. Neobuzdana upotreba najrazličitijih zvučnih izvora težila je da izbriše granice između muzike i bilo koje druge zvučne pojave. Stoga je osnovna težnja skladatelja minimalne glazbe bila vraćanje muzici kao mediju.« (..., 1978, *Nova/Minimalna muzika*, Beograd, str. 1.)

13 Hana, Breko, 1993, ibid, str. 84.

14 Njirić, Nikša, 1981, Anđelko Klobučar (o 50-toj obljetnici rođenja), *Sv. Cecilija*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metoda, LI, br. 4, str. 102. 15. Breko, Hana, 1993, ibid, str. 85.

Literatura

Andreis, Josip, 1962, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, str. 275.

Antić, Branka, 1963, Kadenca, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. 2, str. 3.

Breko, Hana, 1991/92, *Minimalizam (minimalna glazba)*, Zagreb (seminarski rad iz opće povijesti glazbe, mentor: doc. dr. Nikša Gligo)

Breko, Hana, 1993, *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, Zagreb, diplomski rad

Breko, Hana, 1996, Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo & Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU & Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, god. 27, br. 1, str. 41-66.

Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies*, London: BFI Publishing, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Gutman, Robert, W., 1968, *Richard Wagner: The Man, His Mind, And His Music*, New York: Harcourt, Brace&World, Inc.

Hanslick, Eduard, 1977, *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Kovačević, Krešimir, 1963, Anđelko Klobučar, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. 2, str. 338.

Kovačević, Krešimir, 1990, Klobučar, Anđelko, *Leksikon Cankarjeve založbe: Glazbenici*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Ljubljana-Zagreb: Cankarjeva založba, str. 180-181.

Kovačević, Krešimir — Krpan, Erika, 1995, Klobučar, Anđelko, *Hrvatsko društvo skladatelja 1945 — 1995*, Zagreb

Miličević, Mladen, 1995, Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Filmoteka 16, god. I, br. 3/4, str. 103-108.

Njirić, Nikša, 1981, Anđelko Klobučar (o 50-toj obljetnici rođenja), *Sv. Cecilija*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metoda, LI, br. 4, str. 102.

Paulus, Irena, 1995, Uloga glazbe u klasičnom holivudskom filmu *Casablanca* Michaela Curtiza, *Arti musices*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo & Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU & Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, god. 26, br. 2

Prendergast, Roy, 1991, *Film Music — a Neglected Art*, New York-London: W. W. Norton & Company

Sudović, Zlatko, ur, 1978, *Zagrebački krug crtanog filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, sv. I, strl. 403.

Tadić, Zoran, 1986, Babaja, Ante, u: *Filmska enciklopedija*, ur: dr. A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, sv. I, str. 59.

Filmografija Anđelka Klobučara*

Dokumentarni filmovi

1. LUKA RADOSTI, Srećko Weygand, Zagreb film, 1958.
2. ANTUN AUGUSTINČIĆ, Šime Šimatović, Zagreb film, 1960.
3. DOZVANE VODE, Frano Vodopivec, Zora film i Zagrebački velesajam, 1960.
4. NAŠE SLOBODNO VRIJEME, Stipe Delić, Zagreb film, 1960.
5. NOVE OBALE, Hrvoje Sarić, Zora film, 1960.
6. POVIJEST JEDNOG LISTA, Ivo Tomulić, Zagreb film, 1960.
7. ŽUTE I PLAVE POLJANE, Frano Vodopivec, Zora film, 1960.
8. TRAGOM ŠUME, Frano Vodopivec, Zora film, 1961.
9. IVAN MEŠTROVIĆ, Šime Šimatović, Zora film, 1962.
10. OTVORENI HORIZONTI, Rudolf Sremec, Zora film, 1962.
11. DREŽNICA, Slavko Goldstein, Zagreb film, 1964.
12. MINIJATURA U JUGOSLAVIJI, Rudolf Sremec, Zagreb film, SDF, 1964.
13. PUTOKAZI STOJE NA MJESTU, Ante Babaja, Zagreb film, 1964.
14. MATOŠ NAŠ SVAGDAŠNJI, Branko Majer, Zagreb film, 1965.
15. TIJELO, Ante Babaja, Zagreb film, 1965.
16. KABINA, Ante Babaja, Zagreb film, 1966.
17. OD 3 DO 22, Krešo Golik, Zagreb film, 1966.
18. PREDVEČERJE, Edurard Galić, Zagreb film, 1966.
19. SAJMIŠTE, Branko Majer, Zagreb film, 1966.
20. VARIJACIJE NA TEMU OKI, Frano Vodopivec, Zagreb film, 1966. (namjen.)
21. DUŠA NAŠA ZAGORSKI JE KRAJ, Milica Borojević, FAS, 1968.
22. HEROJ U STAROM ŽELJEZU, Branko Majer, FAS, 1968.
23. BRĐANI I DONJANI, Obrad Gluščević, Zagreb film, 1969.
24. MIRKO RAČKI, Radovan Ivančević, Filmoteka 16, 1969.
25. STEĆCI, Bogdan Žižić, Zagreb film, 1969.
26. ZA KRUH I SLOBODU, Branko Majer, Mozaik film, Zagreb, 1969.
27. VOJIN BAKIĆ, Radovan Ivančević, Filmoteka 16, 1970. 28. KATOLIČKA CRKVA U HRVATA, Frano Vodopivec, Kršćanska sadašnjost, 1971.
29. STAKLA ANTUNA MOTIKE, Borislav Benažić, Zagreb film, 1971.
30. ANTIKA, Lordan Zafreanović, Adria film, Zagreb, 1972.
31. BENEDIKTINKE, Eduard Galić, Zagreb film, 1972.
32. IVAN LACKOVIĆ-CROATA, Antun Vrdoljak, Zagreb film, 1972.
33. MAJKA BOŽJA LETNIČKA, Eduard Galić, Zagreb film, 1972.
34. PREDHISTORIJA (METALNA RAZDOBLJA), Fadil Hadžić, Adria film, 1972.
35. RANI SREDNJI VIJEK, Dušan Vukotić, Adria film, 1972. (edu.)
36. S KRIZANTEMOM U POHODE, Josip Turčinović, Kršćanska sadašnjost, 1972.
37. ZAMETENI TRAG, Borislav Benažić, Zagreb film, 1972.
38. GRAD PTICA U GRADU LJUDI, Zlatko Sudović, Zagreb film, SDF, 1973.
39. KAD BI NESTALO VODE, Branko Ivanda, Adria film, 1973. (namjen.)
40. UMJETNOST ISLAMA, Karpo Ačimović-Godina, Adria film, 1973.
41. GOTIKA I RENESANSA JADRANA, Branko Ivanda, Adria film, 1974.
42. PREDHISTORIJA-KERAMIKA, Bogdan Žižić, Adria film, 1974.
43. RIBARI IZ URKA, Krsto Papić, Zagreb film, 1974.
44. ROMANIKA-UMJETNOST NA TLU JUGOSLAVIJE, Nikola Babić, Adria film, 1974.
45. STEĆCI, Želimir Mesarić, Adria film, 1974.
46. UMJETNOST DVADESETOG STOLJEĆA, Nikola Tanhofer, Adria film, Zagreb, 1974.
47. ČEKAONICA, Ante Babaja, Zagreb film, 1975.
48. KORABLJA, Milica Borojević, Zagreb film, 1976.
49. JOSIP VANIŠTA, Zlatko Sudović, Zagreb film 1977.
50. JURAJ DALMATINAC, Oktavijan Miletić, Jadran film, 1977.
51. TALIJIN TRAG, Oktavijan Miletić, Zagreb film, 1978.
52. LJUDIMA PRIJATELJ, Miroslav Hlevnjak, Kršćanska sadašnjost, 1980.

* Filmografija je, uz male nadopune, preuzeta iz *Filmografije filmskih skladatelja* Vjekoslava Majcena (*Hrvatski filmski ljetopis*, 1996, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Filmoteka 16, god. II. br. 5, str. 62-79)

53. O PRVOM PLANETARNOM SUMMITU, Rudolf Sremec, Zagreb film, 1981.
54. SVIJETLA SJENA, Miroslav Hlevnjak, Kršćanska sadašnjost, 1983.
55. ANTUN MOTIKA, Borislav Benažić, Filmoteka 16, 1992.

Animirani filmovi

1. JAJE, Vatroslav Mimica, Zora film, 1959.
2. ADAM I EVA, Ivo Vrbanić, Zagreb film, 1960.
3. PROLJETNI ZVUCI, Vladimir Jutriša, Aleksandar Marks, Zagreb film, 1960.
4. SLUČAJ KOKOŠI KOJA NIJE MOGLA SNESTI JAJE, Nikola Kostelac, Zagreb film, 1960.
5. SLUČAJ RUŽNE KOŠUTE, Slavko Marjanc, Zagreb film, 1960.
6. SLUČAJ SOPRANO TUBE, Nikola Kostelac, Zagreb film, 1960.
7. BODLJAN PTICOLOVAC, Mate Bogdanović, Zora film, 1961. (lut./ani.)
8. DVA+DVA=TRI, Ante Lušičić, Zora film, 1961. (lut./ani.)
9. KOVAČEV ŠEGRT, Zlatko Bourek, Zagreb film, 1961.
10. SLUČAJ LUĐAKA S BRKOVIMA, Pavle Radimiri, Zagreb film, 1961.
11. SLUČAJ SENATORA KOJI NIJE MOGAO GOVORITI, Ismet Voljevica, Zagreb film, 1961.
12. STRAH — prerada, Andre Lušičić, Zora film, 1962. (lut./ani.)
13. JEDAN PUTA JEDAN JEDNAKO JEDAN, Zvonimir Lončarić, Zagreb film, SCF, 1963.
14. PETI, Pavao Štalter, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1963.
15. JEDAN+JEDAN=JEDAN, Zvonimir Lončarić, Zagreb film, 1964.
16. VAU, VAU, Boris Kolar, Zagreb film, 1964.
17. MUZIKALNO PRASE, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1965.
18. PASJI ŽIVOT, Gašparović Zlatko, Zagreb film, 1966.
19. KUTIJE, Pavao Štalter, Zagreb film, 1967.
20. PLES GORILA, Milan Blažeković, Zagreb film, 1968.
21. MALA SIRENA, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, SCF, 1969.
22. NA DNU, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1969.
23. PAUK, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1969.
24. NA VRHU, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1970.
25. GALLERY, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1971.
26. KOLEKCIONAR, Milan Blažeković, Zagreb film, 1971.
27. MISLILAC, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1971.
28. PČELICA JE ROĐENA, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1971.
29. RIBE, Milan Blažeković, Zagreb film, 1971.
30. U PAUKOVOJ MREŽI, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1971.
31. KIŠOBRAN, Zdenko Gašparović, Zagreb film, 1972.
32. OSVAJAČ, Radivoj Gvozdanović, Zagreb film, 1974.
33. QUO VADIS?, Rudolf Borošak, Vladimir Hrs, Zagreb film, 1974.
34. SKRBNIK, Leo Fabiani, Rudolf Borošak, Zagreb film, 1974.
35. SLIKA, Radivoj Gvozdanović, Zagreb film, 1974. 36. VIS MAJOR, Zlatko Pavlinić, Zagreb film, 1974.
37. KRAVAR MARKO, Aleksandar Marks, Neven Petričić, Zagreb film, 1975.
38. UNIVERZUM, Rudolf Borošak, Zagreb film, 1976.
39. TRNORUŽE, Leopold Fabiani, Zagreb film, 1978.
40. POGREBNIK, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1979.
41. CRNA PTICA, Vladimir Jutriša, Aleksandar Marks, 1980.
42. SLIKA, Rudolf Borošak, Zagreb film, 1980.
43. TKO JE VIDEKU NAPRAVIO KOŠULJICU, Aleksandar Marks, Filmoteka 16, 1981.
44. OPSESIJA, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1982.

Igrani filmovi

1. JURANJAVA ZA MOTOROM, Branko Majer, Zora film, 1959.
2. CAREVO NOVO RUHO, Ante Babaja, Jadran film, 1961.
3. JURY, Ante Babaja, Zora film, 1962.
4. PRIČA O DJEVOJČICI I SAPUNU, Obrad Gluščević, Zora filma, 1962.
5. LJUBAV, Ante Babaja, Zagreb film, 1963.
6. VRATA, Branko Majer, Zagreb film, 1963.
7. IZLOŽBA, Mladen Pejaković, Branko Majer, Zagreb film, 1964.
8. SUVIŠAN ČOVJEK, Branko Majer, Zagreb film, 1965.
9. BREZA, Ante Babaja, Jaddran film, 1967.
10. CRNE PTICE, Eduard Galić, Croatia film, Viba film, Prod. grupa Most, 1967.
11. KAD ČUJEŠ ZVONA, Antun Vrdoljak, FRZ, YU FRZ, Servis UFRS, 1969.
12. PLAVI SVIJET, Tomislav Kurelac, Zagreb film 1969.
13. U GORI RASTE ZELEN BOR, Antun Vrdoljak, Jadran film, 1971.
14. BASNA, Ante Babaja, Zagreb film, 1974.
15. PRED ZORU, Eduard Galić, Zagreb film, 1974.
16. ZAŠTO JE PILE ŽUTO, A KOKA NIJE, Vladimir Fulgosi, Zagreb film, 1977.
17. IZGUBLJENI ZAVIČAJ, Ante Babaja, Jadran film, 1980.
18. TAJNA NIKOLE TESLE, Krsto Papić, Zagreb film, Kinematografi, 1980.
19. KAMENITA VRATA, Ante Babaja, Jadran film, 1992.
20. OLOVNA PRIČEST, Eduard Galić, HRT, 1995.

UDK: UDC: 791.43(73)
791.43:820-2

Robert Benedetto

Tramvaj zvan čežnja – prilagođavanje drame filmu*

Drame koje su bile uspješno prilagođene za film imaju neka zajednička svojstva. Jedno je od njih da se priča u drami odvija u realističkom kontekstu. Ništa se ne gubi preobrazbom implicitno realističnih kazališnih scenografija u vizualno realističan svijet, bitan za filmsko pripovjedanje. Drugo je svojstvo da drama sadrži u sebi mogućnost »otvaranja«. Drama u kojoj se radnja odvija u samo jednom ili dva prostora neće se moći dobro prenijeti u vizualni medij filma. No, drama čija se priča odnosi na scene koje se odvijaju izvan pozornice nudi veće vizualne mogućnosti na filmu. Kad se dramu prenosi na film, ovakve se scene mogu snimiti kao vizualno proširenje drame, a tajna uspješnosti tog proširivanja, naravno, leži u tome da se ne izgubi usredotočenost na glavni sukob u drami. Drama Petera Shaffera *Amadeus* u osnovi ima dvije scene, Salierijev salon i Mozartov stan. U filmskoj se verziji radnja velikim dijelom odvija na pozadini slikovita svijeta Beča osamnaestog stoljeća, što stvara element vizualne spektakularnosti koji drama nema. Usprkos takvu stupnju otvaranja, intenzitet glavnog sukoba u drami — suparništvo između Salierija i Mozarta — nikad nije razvodnjen. Otvaranje drame također može uključiti stvaranje novih likova za film, onih koji se spominju tek u dijalogu drame. Kad je prilagođavao svoju dramu *Vozeći gospođicu Daisy*, Alfred Uhry se bojao da bi film koji sadrži samo tri lika mogao postati monoton. Stoga je odlučio uvesti i sve one likove o kojima se inače u drami samo govori. Žarište drame, međusobni odnosi tri glavna lika, ostalo je netaknuto, no Uhry je stvorio mnogo realističniji svijet za film time što je dozvolio da troje glavnih likova suobraća s drugim ljudima koji žive u malom južnjačkom gradiću.

Tennessee Williamsov *Tramvaj zvan čežnja*, drama čiji je uspjeh kod publike i kritike još uvijek nenadmašen u povijesti američkog kazališta (što se u velikoj mjeri zahvaljuje filmu iz 1951. godine zasnovanom na toj drami), čini se da je vrsta drame koja se može uspješno prenijeti na film. Realistična je i ima mogućnosti za otvaranje. *Tramvaj* pripovjeda priču o Blanche DuBois, južnjačkoj dami lišenoj imanja koja dolazi u New Orleans da bi odsjela kod svoje mlađe sestre Stelle i Stellinog prostog supruga Stanleya, pripadnika radničke klase.

Kad je prihvatio izazov dovođenja svoje oduševljeno primljene originalne kazališne produkcije iz 1947. godine na ekran, redatelj Elia Kazan suočio se s dva glavna problema. Prvi problem, estetski, sastojao se u odluci u kojoj se mjeri drama može otvoriti, a da ne izgubi svoj intenzitet. *Tramvaj* je u suštini drama s jednim mjestom odvijanja radnje, koja se zbiva u Stellinom i Stanleyevom dvosobnom stanu. Drama vuče svoju napetost i snagu iz priče o troje ljudi u sukobu zaključanih zajedno u malenom stanu. Priča se čini savršeno pogodna za uski, zatvoreni prostor kazališta. Za razliku od filma gdje se rezom bilo kada može prijeći na drugo mjesto, likovi u drami doista ne mogu otići nekamo drugamo, ne mogu pobjeći jedan drugom. Drugi problem s kojim su se suočili Kazan i njegov suradnik Williams bila je bitka s Breenovim uredom, cenzorskim tijelom za filmsku industriju. To je obuhvatilo i ključne promijene u sadržaju drame, dijelove koje je Breenov ured smatrao neprikladnim za masovni medij filma. Kao što ćemo vidjeti, Kazan i Williams su pronašli uspješna rješenja za oba problema, što je išlo u prilog tvrdnji da je *Tramvaj* efektniji kao film, nego kao drama.

Pri podijeli filmskih uloga mogući se treći problem razriješio u korist samog filma. Warner Brothers je dozvolio Kazanu da podijeli uloge u filmu na identičan način na koji je to učinio u svojoj predstavi s jednom ključnom iznimkom — zahtjevali su da se zamijeni Jessica Tandy u ulozi Blanche. Studio je želio filmsku zvijezdu. Kazan je prigovarao, ali je studio pobijedio, pa je Vivien Leigh dobila ulogu Blanche. Usprkos tom pritisku studija, ispostavilo se da je Vivien Leigh bila neočekivno dobar izbor. Zbog njezine uloge Scarlett O'Hara u *Prohujalo s vihorom* (1939.) za koju je dobila nagradu Američke filmske akademije, filmska ju je publika doživljavala kao oličenje južnjačke ljepotice. Dvanaest godina kasnije ona je bila idealan izbor za igranje Williamsove izbljedjele južnjačke ljepotice.

Prilagođavajući *Tramvaj*, Kazan je odlučio da se dramu mora otvoriti. Njegov je prvotni plan uključivao korijenite promijene u strukturi drame. Osjećao je da mora pronaći vizualne korelate za poeziju riječi u Blancheinim dugim govorima za koje je smatrao da su odviše teatralni da bi se tako dobro odigrali na ekranu kao u kazalištu. Radeći četiri ili pet mjeseci na scenariju sa scenaristom Oscarom Saulom koji je dobio pravo da potpiše adaptaciju, Kazan je posegnuo unazad za Blancheinom prošlošću. Razradio je scene koje se zbivaju prije početka drame da bi se pokazale okolnosti koje su vla-

* Tekst je izvorno objavljen u *Creative Screenwriting*, winter, 1997, vol. 4, no. 4. Prijevod teksta objavljujemo uz dozvolu autora, a do njega smo došli ljubaznošću Mladena Milićevića.

Tramvaj zvan čežnja: Vivien Leigh i Marlon Brando

dale u vrijeme Blancheinog odlaska iz Belle Revea, doma DuBoisovih na plantaži u Mississippiju. Namjeravao je pokazati na koji je način Blanche postala prognanica koja se uspinje stubama zgrade s jeftinim stanovima u Francuskoj četvrti u kojoj stanuje njena sestra.

> Samouvjerenošću koje sam stekao upotrebom lokacija u *Panici na ulicama* (snimljenoj u New Orleansu), shvatio sam kako mogu »otvoriti« *Tramvaj*, napraviti iz drame pristojan film stavljajući na ekran sve što Blanche opisuje u dijalogu o Belle Reveu i svojim posljednjim danima u njemu. Sve su scene opisane u njenim govorima. Izašao bi iz te tijesne i malene scenografije, te dvije jadne sobe... Snimio bih dan kad je Blanche pobjegla iz gradića i nepopustljiva lica njegovih stanovnika, sretnih što su je se riješili. Sve bih to snimio negdje na prostoru delte južnog Mississippija, te bih dobio na filmu nešto istinitije i rječitije od onog što smo imali na sceni.. Također bih dramatizirao Stanleyev svijet, napravio scene u njegovoj omiljenoj kuglani, u barovima koje je posjećivao i na ulicama gdje je visio s Mitchem i drugima.[1]

No, nakon što je scenarij bio završen, Kazan je došao do ključne spoznaje: otvaranje drame oslabilo je njezinu moć. Snaga drame proizlazila je upravo iz njene zbijenosti, iz činjenice da je Blanche uhvaćena u zamku te dvije male sobe... Bacio sam scenarij u »Arhiviraj i zaboravi«, te odlučio snimiti ono što smo imali i na sceni, jednostavno to.[2]

No, verzija *Tramvaja* iz 1951. godine nije jednostavna snimka predstave kao to se čini iz Kazanovih riječi. Za početak, Williamsova je drama oblikovana više kao scenarij nego kazališni komad; umjesto konvencionalne podijele na činove, drama je podijeljena na jedanaest scena s neprekinutom radnjom, što je više nalik filmskoj sekvenci. Na drugom nacrtu scenarija Kazan je radio s Williamsom koji je dobio nominaciju za Oscara za najbolji scenarij, te je ostavio strukturu drame gotovo netaknutom. Ustvari, uspoređujući drugi nacrt scenarija s tekstom drame stranicu po stranicu, vidimo da scenarij čvrsto prati dramu scenu za scenom, gotovo redak za redkom. U tom je nacrtu Kazan vizualno otvorio dramu, ali je to činio selektivno, zadržavajući snagu tijesnog, kalustrofobičnog ozračja komada, temeljnog za uspješnu adaptaciju.

U uvodnoj sceni Stanley donosi kući večeru za Stellu. On joj dobacuje krvavi paket mesa, te odlazi u kuglanu upravo u trenutku kad se Blanche pojavljuje iza ugla. Film započinje

na prilično drugačiji način — na željezničkom kolodvoru u New Orleansu. Kamera prati par mladenaca koji se žure na vlak. Svatovi jure za njima da ih isprate na medeni mjesec. Grupa nestaje u zapuhu pare iz lokomotive. Iz bijele sumaglice izranja usamljeni lik Blanche koja izgleda izgubljeno i napušteno. Mladi joj mornar pomaže da se uspne u tramvaj koji će je odvesti tamo gdje žive Stella i Stanley. Uvodna scena filma mnogo je efektnija od one u drami. Vizualnom poezijom jedne jedine slike Kazan uspjeva postaviti lik Blanche. Ona se materijalizira u magli, obezglavljena u slikama i zvukovima koji se vrtlože oko nje, te ćemo otkriti da Blanche živi u magli samozavaravanja i maštanja nesposobna boriti se sa stvarnim svijetom. Vizualna suprotnost prema mladencima potcrtava Blancheinu usamljenost i čežnju za ljubavlju. Započeti film s Blanche bolji je izbor, budući da je njen postupni psihološki raspad glavna tema priče. Kazan zadržava žarište na Blanchei tijekom čitavog filma, najčešće snimajući priču s Blancheine točke gledišta.

U filmu, prije nego stigne u stan svoje sestre, Blanche šeće otrcanim dijelom Francuske četvrti u kojoj njezina sestra živi sa Stanleyem. Ta se rasno miješana sredina, snimljena do realističkih detalja, doživljava kao urbana džungla: tamna, opasna, bučna, necivilizirana. To je Stanleyjev svijet, snažna suprotnost zamišljenom svijetu kavalira i balova debitantica u kojem živi Blanche. Mi promatramo Blancheinu šokiranost tim bijednim okolišem, okolišem na koji će se morati naviknuti, budući da je to njena posljednja stanica — ona nema kamo poći. Oblikujući taj realistički svijet sa sirovim uličnim životom koji je tek naznačen u predstavi, Kazan uspostavlja jači kontrast sa zamišljenim svijetom ljepotica i balova u koji se Blanche postupno povlači. Što je vanjski svijet više napadački i prijeteći, to se Blanche sve više povlači u svoj vlastiti prividni svijet, te potpuno bježi u njega u trenutku kad se duhovno slama na kraju priče.

Kazan postavlja radnju na mjesta koja se samo spominju u dramskom dijalogu. Na primjer, prizor ponovnog susreta Blanche i Stelle događa se u kuglani umjesto u stanu. Ta promijena pruža Kazanu još jednu priliku za vizualni podtekst. Blanche izgleda upravo patetično na pogrešnom mjestu usred buke i znoja kuglane. Nasuprot tome, Stella se doima kao kod kuće u tom obitavalištu radničke klase. Primjećujemo Blancheinu zatečenost i neodobravanje kad Stella sjajeći od zadovoljstva upire prstom na čovjeka za kojeg se udala, Stanleya Kowalskog, koji je zauzet glasnim nadmetanjem sa svojim radničkim prijateljima.

Još jedan primjer Kazanovog efektnog otvaranja drame je prizor u plesnoj dvorani između Blanche i Stanleyevog prijatelja Mitcha, čovjeka za kojeg se Blanche očajnički nastoji udati. U drami se prizor odvija u stanu nakon što se Blanche i Mitch vraćaju kući s ljubavnog sastanka. Nova inscenacija ne samo da je vizualno mnogo zanimljivija, nego je također prikladnija zbog onoga što se u toj sceni događa. Scena započinje na plesnom podiju. Blanche izgleda shrvano i povučeno kao obično. Ona i Mitch izlaze van na mol nasuprot maglom pokrivenog jezera, te mu Blanche otkriva traumatski događaj iz svoje prošlosti koji je uporno progoni. Ponovo se čuje svirka koju ona neprestano čuje u svojoj glavi, to jest zvukovi vezani uz nesretni događaj što se ponavljaju kao pokvarena gramofonska ploča — stravični taktovi polke iza kojih slijedi pucanj iz pištolja. Bljeći iz magle, Blanche pripovijeda Mitchu priču o samoubojstvu svojeg mladog supruga koje se također dogodilo u plesnoj dvorani na jezeru. On se ustrelio. Blanche priznaje da ga je ona navela da počini samoubojstvo, ismijavajući ga zbog njegove homoseksualnosti. Prostor plesne dvorane izabran za ovu scenu prenosi Blanche u događaj iz prošlosti, pružajući vizualni podražaj za aktiviranje njena bolnog sjećanja.

U većem dijelu filma, međutim, Kazanova je kamera ograničena na stan Kowalskih. No, nikad ne osjećamo da to gledamo kazališni komad na filmu. Kazan tečno vodi radnju između dvije sobe, postavlja scene van na prednju i stražnju verandu, prenosi radnju na gornji kat u prostor susjedova stana gdje Stella traži utočište nakon što ju je Stanley zlostavljao. Kazan koristi čitav prostor dvokatnice s iznajmljenim stanovima, pa ipak, nikad se ne gubi gušeći osjećaj stiješnjenosti koji je ključan za dramatski učinak komada. On također maksimalno upotrebljava vrlo bliske planove, dovodeći lica likova bliže publici, te otkrivajući istančane i nijansirane izraze lica nedostupne kazališnoj publici. U jednom od najdramatičnijih i najbolnijih trenutaka priče, Mitch, kojem su dosadile Blancheine dobronamjerne laži, dere papirnati lampion sa žarulje i pomno istražuje naborano lice žene znatno starije od dvadeset i sedam godina koliko ona tvrdi da ima. Scenarij opisuje Blanche:

> Izgleda onakva kakva jest, kao nekad lijepa djevojka, sada u srednjim tridesetim godinama iza koje je očajno mučan dan. Njezina je koža bez sjaja, a crte umora duboko povučene oko njenih usta i očiju.[3]
>
> Vidimo Blanche na način na koji je kazališna publika nikad ne može vidjeti. U komadu, Blanche pokriva lice, dopuštajući da se taj trenutak odigra u gledaočevoj mašti, što je jedini način da ta scena uopće ima neki učinak u kazalištu.
>
> Kako priča napreduje i bliži se vrhuncu dobiva se dojam da se sami zidovi zatvaraju oko zarobljene Blanche. Kazan postiže taj izvanredni efekt doslovno mijenjajući prostor.
>
> Dali smo izgraditi zidove Stanleyjevog i Stellinog stana u malim dijelovim koji se mogu odstraniti, tako da scenografija postaje sve manja i manja kako vrijeme prolazi, sve se više stežući oko Blanche i prijeteći joj. Stvoren je sablasan efekt, i to funkcionira.[4]

Dovodeći *Tramvaj* na ekran trebalo je razmotriti promjene u sadržaju drame. Neke su promijene Kazan i Williams sami odlučili napraviti. Iako je dijalog dramskog teksta ostao praktički netaknut u scenariju, postoji niz suptilnih izrezivanja i dodataka. Najznačajnije promijene događaju se u Stanleyjevom dijalogu a utječu na njegovu ukupnu karakterizaciju. Prema onom kako je napisan u drami, Stanley je portretiran kao stereotipan radnički neotesanac. Izostankom ili promijenom određenih replika i riječi na nekim mjestima, stanovite grubosti Stanleyjevog lika zaglađene su u scenariju, što ga čini manje lakom metom za Blancheinu oštru kritiku i simpatičnijim publici. U filmu, Brandova interpretacija i Kazanova režija produbile su Stanleyjev lik čineći njego-

vu motivaciju čišćom. Postalo nam je jasno zašto je Stanleyju bilo dosta Blanche. Ona ga je ponižavala zbog njegovih radničkih manira, zvala ga je »Poljak«, te je čak pokušala, djelomično iz zavisti, prekinuti njegov seksualno sjajan brak s njezinom sestrom. Međutim, zbog toga što seksualno napastuje Blanche, mi nikad ne suosjećamo sa Stanleyjem. No, također ne možemo u potpunosti suosjećati niti s Blanche, zbog načina kako se ponašala prema Stanleyju i izazivala ga. Williamsova namjera da drama nema niti junaka niti zločinca još je savršenije ostvarena u filmu.

Premda pročešljani, Blancheini dugi iskazi ostali su u scenariju. Usprkos Kazanovoj početnoj brizi, monolozi sa svojom govornom poezijom jednako dobro djeluju i na filmu. Njihovo skraćivanje ili potpuni izostanak loše bi se odrazili na karakterizaciju Blanche. Blanchein kićeni dijalog odgovara njenoj kazališnoj osobi. Jezik je integralni dio njenog lika. Riječi su njezina jedina obrana od svijeta kojeg smatra suviše brutalnim i grubim.

Što se tiče promijena u sadržaju drame koje su Kazan i Williams morali učiniti kako bi zadovoljili filmske cenzore, važne su dvije su ključne scene. Kao prvo, Breenov se ured brinuo zbog spominjanja homoseksualnosti u Blancheinom pričavanju o samoubojstvu njenog mladog supruga. Breenov je ured tražio da se eksplicitni jezik učini nejasnijim, ako se već ne izbriše. U svojem monologu u drami Blanche spominje kako je našla svojeg muža u krevetu s drugim muškarcem: »...momka za kojeg sam se bila udala i starijeg čovjeka koji mu je godinama bio prijatelj.«[5] Williams je sa žaljenjem morao ponovo napisati dijalog za scenarij, zamjenjujući Blancheina prisjećanja na to kako je zatekla svojeg supruga s drugim čovjekom, sa svojim otkrićem suprugove impotencije: »Noću sam se pretvarala da spavam i čula sam ga kako plače. Plače onako kako to čini izgubljeno dijete.«[6] Blancheino bockanje supruga u plesnoj dvorani također je trebalo prepraviti. U drami mu ona kaže: »Vidjela sam! Znam! Gadiš mi se...«[7] U scenariju njezin je dijalog smekšan: »Ti si slab. Ne poštujem te više. Prezirem te.«[8] Čak i bez izričitosti, te su aluzije dovoljne filmskoj publici da čita između redova. Popravljeni dijalog napisan ponovo za ekran nije ugrozio cjelovitost priče, te je, o čemu se može raspravljati, više u skladu s načinom na koji bi govorila otmjena južnjačka dama iz više klase: duhovit, uvijen, uz izbjegavanje neugodnih detalja.

Druga scena koja je bila pod cenzorovom pomnom prismotrom bila je scena silovanja, razorni vrhunac drame. U početku je Breenov ured tražio da se Stanleyjevo silovanje Blanche u potpunosti makne iz prijedložene filmske verzije. Williams je ovaj put odbio popustiti. Napisao je ljutito pismo cenzorovom uredu, objašnjavajući da bi se značenje drame izgubilo izostankom te scene. Williams je na kraju dobio bitku, ali ne bez prisile na veliki ustupak. Breenov je ured pristao da prizor silovanja ostane, no on se je morao prikazati neizravnije nego u drami. Osim toga, trebalo je promijeniti kraj kako bi se pokazalo da je Stanley primjereno kažnjen za svoj odvratni čin. Cenzor je smatrao da je filmskoj verziji potreban moralni završetak.

U prizoru silovanja u drami, Blanche se brani slomljenom bocom, te, dok se bori sa Stanleyjem, ispušta bocu i onesvijesti se. Scena kulminira kad Stanley prenosi njezino onemoćalo tijelo prema krevetu. U filmu, u trenutku kad Stanley istrgne slomljenu bocu iz Blancheine ruke, boca razbija zrcalo. Na posljednjoj je slici onesvještena Blanche u Stanleyjevim rukama uokvirena u razbijenom zrcalu. Premda neizravnije, filmska slika prenosi nasilje silovanja većom vizualnom snagom.

Promijena kraja pokazala se problematičnijom. U drami, Blanche odvode u bolnicu za duševne bolesti. Zaprepaštena Stella sjedi na trijemu s novorođenim djetetom u rukama. Dok Stella jeca, Stanley izlazi i pokušava je utješiti. Williams opisuje taj trenutak u didaskalijama: *On klekne pored nje, a njegovi prsti pronalaze otvor njezine bluze*.[9] Stellino jecanje prelazi u senzualno mrmljanje dok drama završava. U scenariju, dok odvode Blanche, Stanley prilazi Stelli koja ustukne pred njim, upozorivši ga da je više nikad ne dotakne. Stella sjedi jecajući na trijemu dok je Stanley zove da se vrati u kuću:

> Stella spušta pogled prema djetetu. Plačući, ona šapće djetetu ove riječi obećanja i ohrabrenja:
>
> STELLA: *Nećemo se vratiti tamo unutra. Ovaj put ne. Nikad se nećemo vratiti. Nikad, nikad natrag, nikad više natrag*.[10]
>
> Noseći dijete u naručju, odlučna Stella potom požuri uza stube u utočište stana svojeg susjeda. Stanley viče za Stellom dok film završava.

Breenov je ured bio zadovoljan krajem, budući da je vjerovao da će publika ostati u uvjerenju da je Stella napustila Stanleyja, te je Stanley pravedno kažnjen za svoje silovanje Blanche. No, je li to uistinu dojam koji dobivamo? Stellina odlučnost da se više nikad neće vratiti kući osujećena je sličnošću s ranijom scenom u kojoj Stella ostavlja Stanleyja, da bi mu se vratila čim je zavapio za njom pokajnički kleknuvši na dnu stuba. Na kraju filma mi ne vidimo kako Stella pakira stvari i napušta četvrt. Ona samo odlazi u stan iznad svojeg kao što je činila već nebrojeno puta prije toga. Što je to u Stellinom napuštanju Stanleyja što bi nas moglo uvjeriti da se neće vratiti u njegov zagrljaj? Williams je vjerovao da je ipak *napravio* ustupak na svršetku drame:

> *Tramvaj zvan čežnja* je sjajan film do samog kraja kad se izvrtanjem zbog cenzorskog utjecaja čini da Stella više ne želi živjeti sa Stanleyjem zbog onog što se dogodilo Blanche pod njegovim rukama.[11]

Kazan ponavlja Williamsovo mišljenje tvrdeći: »film je uspio nadmašiti efekt drame, s izuzetkom završetka.«[12] No, usprkos prisilnom završetku, bez obzira jesu li to Williams i Kazan učinili namjerno ili ne, osjećaj koji ostavlja kraj drame, da se »život nastavlja dalje, bez obzira što se događa«,[13] očuvan je i u filmu, te ga film uspjeva prikazati na dramatički prihvatljiviji način, osobito za suvremenu publiku. Stella ne popušta Stanleyjevom milovanju pasivno kao u drami. U filmu ona zauzima stav odbijajući ga. Promijenila se i snažnija je. Da, velika je vjerojatnost da će se ipak vratiti Stanleyju. Na kraju krajeva, kuda može otići s novorođenim djetetom i bez prihoda? No, svi imamo dojam da, ukoliko će se njihov zajednički život nastaviti, to će biti pod drugačijim uvjetima.

Nije samo Kazanova sjajna filmska tehnika navela Williamsa i druge koji su bili uključeni u obje originalne predstave i filmsku verziju *Tramvaja* da misle da je film nadrastao efektnost drame. Tri godine koje su protekle između Broadwayske produkcije i priprema za film omogućile su Williamsu i Kazanu objektivnost pri radu na promijenama u drami koje su usavršile prilagodbu *Tramvaja* za ekran. Osim toga, promijene koje su bili prisiljeni učiniti da bi zadovoljili cenzora u stvari su doprinjele velikoj uspješnosti *Tramvaja* kao filma. Williams je bio nominiran za nagradu Američke filmske akademije za najbolji scenarij.

Čak i nakon zadovoljavanja filmskog cenzora filmska je verzija *Tramvaja*, prije no što je puštena u kina, dopala pod oštru kritiku još jednog cenzora, Katoličke lige pristojnosti. Da bi spasio film od žigosanja oznakom »C« (*condemned*, za osudu), Warner Brothers je na dvanaest mjesta manje srezao film, sve u svemu oko tri minute filmskog vremena. Iako niti jedan od tih rezova nije ozbiljno ugrozio cjelovitost filma, oteli su Stellinom liku snažnu tjelesnu privlačnost što je ona osjeća prema Stanleyju a ona je navodi da ostane s njim. Na sreću, tih su dvanaest ispuštanja vraćena filmu. Kazanovo i Williamsovo remek-djelo može se danas gledati u originalnoj redateljskoj verziji koja je nedavno objavljena na videu.

Prijevod: Dunja Krpanec

Bilješke

1 Elia Kazan, *A Life*, (New York: Alfred A. Knopf, 1988.), str. 383-384.

2 *Ibid*., str. 384.

3 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, scenarij, 1951, str. 121. Sav citirani materijal iz scenarija *Tramvaja* uzet je iz neobljavljenog scenarija. Neki se dijelovi tog scenarija razlikuju od konačne verzije filma.

4 Elia Kazan, *A Life*, str. 384.

5 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, drama, (New York: Signet, 1947.), scena 6, str. 95.

6 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, scenarij, 1951, str. 99.

7 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, drama, 1947, scena 6, str. 96

8 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, scenarij, 1951, str. 100.

9 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, drama1947, scena 11, str. 142.

10 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, scenarij, 1951, str. 134.

11 Gene D. Phillips, *The Films of Tennessee Williams* (Philadelphia: Art Allience P, 1980.), str. 85.

12 Michel Ciment, *Kazan on Kazan* (London: Secker & Warburg Limited, 1973.), str. 68.

13 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, scenarij, 1951, str. 141.

Vjekoslav Majcen

Hrvatski obrazovni film*

Kazalo

Predgovor

ODREĐENJE OBRAZOVNOG FILMA I NJEGOVA KLASIFIKACIJA — Višezačnost pojma: odgojni i obrazovni film — Odgojno djelovanje 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 — Napisi o filmu u pedagoškom tisku — Osvrti pedagoga na obrazovnu vrijednost filma

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 — 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 obrazovanju — 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 96

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

UDK: 791.43.05:37](497.5)(091)

Vjekoslav Majcen

Hrvatski obrazovni film – III.

Proširivanje proizvodnje i distribucije obrazovnog filma

Osnutak Zore, zavoda za nacionalno-edukativni film (1935.)

Od sredine dvadesetih godina postoji trajno zanimanje uprave Zagrebačke oblasti (1927.-1929.), odnosno Savske banovine (nakon ukinuća samoupravnih oblasti poslije 1929., pa sve do 1939. godine) za poticanje i sufinanciranje proizvodnje obrazovnih filmova i širenje njihove distribucije što širem krugu gledatelja. Prema izjavi inženjera Košutića, zastupnika HSS-a u zagrebačkoj oblasnoj skupštini, politička je samouprava osobito bila zainteresirana za snimanje i nabavu obrazovnih filmova koji su promicali unapređenje seoskog gospodarstva.[1] Uz nabavu opreme za prikazivanje filmova koja je najčešće dodjeljivana školama — kako je to prije dokumentirano — s obvezom da osim za školske potrebe, filmovi i filmska oprema treba služiti i općim prosvjetnim potrebama sela, pokretne kinoprojektore imale su i pojedina upravna odjeljenja Oblasne skupštine zagrebačke, odnosno (poslije) Savske banovine (poljoprivredno, veterinarsko), kako bi i samostalno mogli pomoću obrazovnih filmova provoditi vlastitu prosvjetnu djelatnost. Za potrebe te specifične djelatnosti usmjerene unapređenju poljoprivrede korišteni su dijelom strani filmovi, dijelom su filmovi snimani u Školi narodnog zdravlja, a dijelom je banska uprava financirala snimanje filmova u suradnji s pojedinim filmskim poduzećima ili samostalnim snimateljima. Takvi su primjerice filmovi *Jedan dan na dobru Savske banovine Božjakovina*, *Umnažanje loze i stratifikacija*, *Rezidba vinove loze*, *Oranje s traktorima*, *Treba li nam rada i znanja ili kapitala* i dr., ukupno 13 naslova snimljenih na 9. 5 mm filmskom formatu, koje poduzeće Kinofot u katalogu za 1931.-1932. godinu navodi kao svoje filmove snimljene »po nalogu kr. banske uprave savske banovine, poljoprivredno odjeljenje.«[2] U godišnjem izvještaju Fotofilmskog laboratorija Škole narodnog zdravlja za 1934. godinu izrijekom se spominje reklamno filmsko poduzeće Maar, reklamna naklada k. d. koje je novcem banske uprave snimalo filmove potrebne pojedinim njezinim službama.[3] Škola narodnog zdravlja snimila je nekoliko filmova sredstvima banske uprave (*Film o konjogojstvu*, 1934. ili *Naše maslinarstvo*, 1939.). Neki od tih filmskih projekata snimljeni su kao reklamni filmovi (primjerice reklamni film *Livada, sjemenska zadruga* koji promiče nabavu kvalitetnog sjemena). Uz filmove namijenjene unapređenju poljoprivrede banska je uprava posebno bila sklona financiranju snimanja filmova namjenjenih razvitku turizma, koje možemo smjestiti u kategoriju putopisnih, znanstvenopopularnih filmova. Tu vrstu filmova susrećemo u Hrvatskoj stalno, od početka kinematografije. Tako već poduzeće Taumatograph 1909. godine reklamira svoje putopisne filmove u kojima su snimljeni najljepši krajevi Hrvatske,[4] a Kinofot navodi nekoliko naslova putopisnih filmova (nepoznata podrijetla) na 9. 5 mm filmskoj vrpci (*Sarajevo*, *Maksimir Zoološki vrt*, *Zagreb*, *Osijek*, *Izlet na Kalnik*, *Kroz Liku*, *Put Sušak-Cetinje, morem u 3 dijela*). Najveći putopisno-turistički film financiran, na prijedlog Turističkog vijeća Savske banovine, financijskim sredstvima banske uprave bio je *Od Zagreba do Raba*, film koji je u produkciji *Zora filma* 1937. godine snimio Oktavijan Miletić.

Poduzeće Zora, zavod za nacionalno-edukativni film osnovano 1935. godine, prvo je filmsko poduzeće koje svoj proizvodni program temelji na sustavnoj proizvodnji i prikazivanju znanstvenopopularnog i obrazovnog filma. Prema članku objavljenom u Jutarnjem listu, film *Od Zagreba do Raba* bio je dug 600 m, snimljen je tonski (glazbu je komponirao Boris Papandopulo), na 35 mm filmskoj vrpci, a izrađene su i kopije na uskoj 16 mm vrpci radi prikazivanja u pokretnim kinematografima. U ocjeni filma, autor teksta piše:

> »Može se bez pretjerivanja reći da je ovaj film veoma uspio i sadržajno i tehnički. Slike su veoma jasne, a motivi su izabrani, najkarakterističniji za pojedine krajeve. Baš radi toga film se gleda napeto sve do kraja. Slike se ne mijenjaju onako kaleidoskopski i oko se ne umara, jer prelazi su uspješno izvedeni iz jednog motiva u drugi.«

Do osnutka posebnog poduzeća za snimanje obrazovnih filmova došlo je u vrijeme kada se steklo niz uvjeta koji su upućivali na to da postoji zanimanje za ulaganje financijskih sredstava u namjensku filmsku proizvodnju i dovoljan broj korisnika koji će osigurati pokrivanje troškova te proizvodnje. Umjesto rasipanja novca povremenim ulaganjima u komercijalna filmska poduzeća, željelo se stvoriti udrugu koja će postojeća financijska sredstva koncentrirati na jednome mjestu, sustavno se na profesionalnoj razini baviti snima-

* Tekst doktorske disertacije obranjene na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, 30. VI. 1997. pred povjerenstvom prof. dr. Stjepko Težak, prof. dr. Ante Peterlić (mentor) i prof. dr. Aleksandar Stipčević.

Zrinsko-Frankopanski dan na Ozalj-gradu (V. Rybak, 1930.)

njem obrazovnih filmova i osigurati kvalitetne filmove i njihovu distribuciju na neprofitnoj osnovi. Zakonom iz 1931. godine uvedena je obveza prikazivanja određenog postotka domaćih filmova u svim javnim kinematografima, pa je postojala objektivna potreba razvoja domaće filmske proizvodnje. S druge strane opremljenost škola filmskom tehnikom, zanimanje za film kao uzgojno i nastavno sredstvo, te popularnost samog medija sredinom tridesetih godina, upućivali su na to da bi sustavna proizvodnja i organizirana distribucija filmova mogla biti uspješna. U praksi je i do tada već svaki filmski prizvođač tražio (i uglavnom dobivao) dozvolu prosvjetnih vlasti za prikazivanje svojih filmova u školama ili na posebnim đačkim projekcijama. Iz sačuvanih okružnica Ministarstva prosvjete kojima se daje preporuka za prikazivanje filmova učenicima osnovnih ili srednjih škola, proizlazi da je to bila dosta proširena praksa koja svjedoči o udomaćenosti filmskog medija u školama.[5]

Škola narodnog zdravlja, kao državna ustanova s programom temeljenim na zadacima zdravstvene izobrazbe, nakon donošenja Zakona o kinematografiji nije dobila dozvolu za prikazivanje svojih filmova u javnim kinematografima. Uz to njena filmska tehnologija temeljena i dalje na snimanju netonskih filmova, već je u velikoj mjeri zaostajala za suvremenim razvojem kinematografije u doba tonskog filma, te nije mogla zadovoljiti sve raznovrsne potrebe na tome području, niti se mogla organizirati na taj način da privuče kapital raznih ulagača zainteresiranih za širenje odgojnih filmova.[6]

U to je doba hrvatska kinematografija već skoro u cijelosti ovladala tonskom filmskom tehnologijom. Svi kinematografi u gradovima već su 1928. godine organizirano pristupili preuređenju koje je potaknuto potrebom stvaranja uvjeta za prikazivanje zvučnih filmova.[7] U tome se posebno angažiralo Udruženje kinovlasnika u čijem je glasilu (*Filmske novosti*) izašlo nekoliko tekstova o primjeni zvučne filmske tehnologije (posebno je za to angažiran inženjer Pavao Neuberg koji je u nizu uzastopnih tekstova objašnjavao osnove nove tehnologije). Iz posve praktičnih razloga promicanje tonskih filmova poticala su zagrebačka predstavništva filmskih poduzeća, osobito *MGM* s Tošom Dabcem koji je u svome glasilu *Metro Megafon*, također davao naputke vlasnicima kinematografa o novoj tehnologiji. *MGM* je u Hrvatskoj počeo tonskim filmskim snimanjima storija za *Metro journal*, a *Fox* je ovdje imao dva snimatelja, Hansa Pebala i Heinricha Staplera, koji su 1930. godine snimali priloge za filmski žurnal *Fox Movieton novosti*.[8] Filmski materijali snimljeni u Hrvatskoj obrađivani su u filmskom laboratoriju Viktora Rybaka, koji je udovoljavao zahtjevima tonske obrade filmova. Predstavništvo *Paramounta* snimalo je (u svojim ateljeima u Joinvilleu kraj Pariza), nastupe hrvatskih glumaca u kratkim filmovima pod zajedničkim nazivom *Paramount parada*.[9] Tako su hrvatski jezik i glazba (naročito folklorna), 30-ih godina prisutni u kinematografima i jedan su od načina stranih distributera da se udovolji propisima o prikazivanju domaćih filmova i privuče gledateljstvo zvučnim snimcima na hrvatskom jeziku.[10]

Hrvatski su snimatelji također ovladali novim mogućnostima medija. Prvo je Stanislav Noworyta vlastitim pronalaskom snimio tonski film (*Prvi ton film*, 1930.) s opernim pjevačem Maruševskim i Ivom Tijardovićem, a zatim je Aleksandar Gerasimov između 1930. i 1932. godine preradio netonsku filmsku kameru za tonsko snimanje. Tom kamerom snimljeno je nekoliko već spomenutih filmova Škole narodnog zdravlja, ali i tonski filmovi *Zora filma* (1935.-1940.) i prvi filmski žurnali *Hrvatskog slikopisa* 1941. godine.

Hrvatska filmska poduzeća koja nisu imala snage i financijskih mogućnosti da prijeđu na novu (znatno skuplju) tehnologiju (*Pan film*, *Stella film*, *Star film*), polako su se gasila, a osnivana su nova koja su od početka prihvatila zvučni film.

Češki državljanin Josip Klement (inače Nijemac) s opernim pjevačem Slovencem Josipom Jelačinom osnovao je u Zagrebu *Svjetloton film*, tvrtku koja je 1933. godine bila producent (s *Emelkom* iz Münchena) prvog zvučnog igranog hrvatskog filma *Melodije tisuću otoka*, a poslije dosta velikog broja zvučnih dokumentarnih filmova, te reportaža i priloga za UFA-in filmski žurnal.[11] Od 1931. do 1936. godine u Zagrebu je djelovalo najdinamičnije hrvatsko filmsko poduzeće *Maar, reklamna naklada d.d.*, koje su nakon dolaska iz Berlina, osnovali i vodili braća Zvonko i Vlado Mondschein (Maar). *Maar* je godišnjom produkcijom od oko 150 reklamnih filmova (od 10-100 metara dužine) omogućio rad gotovo svim hrvatskim snimateljima, a uz to je osnovao i prvi studio za crtani film. Od tih filmova neki su bili i prave dokumentarne reportaže i filmovi (dokumentarni, ili crtani) s obrazovnim elementima koje je naručila banska uprava. I filmski zanesenjak Frano Ledić, koji se 1925. godine vratio iz Berlina s ugledom suradnika Ernsta Lubitscha i kopijom vlastitog igranog filma *Angelo, misterij Zmajgrada* (1921.), početkom je tridesetih godina, nakon niza neuspjelih pokušaja, osnovao filmsko poduzeće *Zvono, narodna filmska industrija* i sljedećih godina snimio nekoliko tonskih filmskih žurnala koji su bili mješavina putopisnih reportaža i reklamnih filmova.[12] Tako je zvučna filmska tehnologija 30-ih godina bila u Zagrebu već potpuno prihvaćena i postala filmskim standardom, koji više nije ostavljao neki kreativni i financijski prostor netonskome filmu, pa je

osnutak posebnog poduzeća za snimanje obrazovnih filmova, uz postojeće proizvođače tonskih filmova, u tome vremenu izgledao kao pokušaj podjele rada i specijalizacije filmskih proizvođača za pojedine vrste filmova.

Za posebnim poduzećem koje bi se posvetilo u prvome redu snimanju namjenskih filmova na suvremenoj tehnološkoj razini javila se potreba i u banskoj upravi o čemu podatak nalazimo u izvještaju fotofilmskog laboratorija Škole narodnog zdravlja za 1934. godinu u kojem izvjestitelj upozorava upravu Škole na planove banske uprave za proširenjem prosvjetne djelatnosti pomoću filma radi unapređenja seoskoga gospodarstva:

> »Poznato mi je da Banska uprava u idućoj godini kani da se obilno posluži filmskom propagandom u svim smjerovima te u tom predmetu već *organizuje i poluzvaničnu organizaciju* koja bi pomoću uređenog kamiona i portabilne tonske aparature unijela tonfilm u sva naša sela.«

Filmski je laboratorij zato predlagao Školi da poduzme »...inicijativu kod gospodina Bana Savske banovine da u buduće ne povjerava snimanje za pojedina odjeljenja Kraljevske banske uprave privatnim tvrtkama, nego našem laboratoriju...«

Ujedno izvjestitelj razrađuje prijedlog uređenja filmskog obrazovnog modela za provedbu »propagande pomoću filmova«:

> »...mislim da bi bilo daleko racionalnije da se sukcesivno pođe na intenzivni način propagande putem kamiona, koji bi imao ugrađenu portabilnu tonfilmsku garnituru sa strukovnim predavačem koji bi se usput služio i svim ostalim sredstvima higijenske propagande živom riječi, diapozitivima, plakatima, letacima, knjigama i izložbama. To bi bio jednokratni veći trošak, ali bi se kroz 10 godina odlično amortizirao uštednjom koja bi nastala time što se materijal (aparati, filmovi) ne bi oštećivali. Ovim načinom propagande služe se u Italiji, Španiji, te imadu izvrsne uspjehe. Dakako da se taj kamion ne bi smio vraćati nakon svakog predavanja u Zagreb, nego bi išao od sela do sela kroz cijelu godinu po utvrđenom programu. Držim da bismo na tri takva kamiona mogli savladati sav rad oko zdravstvene propagande u Banovini a čitav program radova mogao bi se razdijeliti na 3-4 godine.«

Treba napomenuti da je to bio pokušaj fotofilmskog laboratorija — čiji su djelatnici, Aleksandar Gerasimov i Anatolij Bazarov, već imali praktičnih snimateljskih rezultata u uporabi tonske filmske tehnologije — da Škola narodnog zdravlja osuvremeni filmsku tehnologiju i uskladi je sa suvremenim potrebama. Kako se to nije dogodilo, pa je i postojeća tonfilmska kamera koju je izradio Gerasimov bila korištena vrlo rijetko (uglavnom za naručene projekte), sazrela je ideja da se to pitanje riješi izvan Škole narodnog zdravlja. Razloge tome dijelom treba tražiti u sve nepovoljnijem, političkom i gospodarskom, položaju Škole, koje nije omogućavalo ulaganje novih financijskih sredstava u promjenu filmske tehnologije, niti planiranje razvoja filmske djelatnosti izvan granica zdravstvenoprosvjetne djelatnosti.

Zato je sa sličnim programom, ali na mnogo široj osnovi, 1935. godine u Zagrebu osnovana filmska zadruga, pod nazivom *Zora zavod za nacijonalno-edukativni film, zadruga s ograničenim jamstvom* (skraćeni naziv *Zorafilm*).

Statutom utvrđeni zadaci Zadruge, najbolje otkrivaju namjere njenih osnivatelja. Osnovnim zadatkom utvrđeno je da Zadruga »putem filma provodi nacijonalnu i kulturnu edukaciju naroda«, a to će provoditi na način da će:

1. uvesti »putujuća ton-kina na autu za kulturnu i nacijonalnu propagandu i popularizaciju filmova u zemlji.
2. proizvađati domaće filmove i unapređivati domaću fabrikaciju filmova.
3. nabavljati, prodavati i iznajmljivati kulturno propagandne filmove.
4. urediti filmski atelje.
5. prikazivati filmove.
6. održavati po potrebi tečajeve za izobrazbu filmskih tehničkih stručnjaka i umjetnika.
7. voditi brigu o specijalnim filmovima za propagandu u nacijonalnom i kulturnom pogledu.
8. osnovati društvo prijatelja filmske umjetnosti.
9. namjestiti u upravu poduzeća prvenstveno svoje zadrugare i članove njihovih porodica.
10. pomagati zadrugare svim sredstvima kojim zadruga raspolaže.«[13]

Osnovni sadržaj i djelokrug rada opisan je u prve tri točke zadataka Zadruge. Očito je da je ta ustanova trebala u neku ruku biti nastavak (proširenje) djelovanja Škole narodnog zdravlja, na što upućuje stavljanje u prvi plan vođenje putujućih tonskih kina, dakle, one tehnologije kojom Škola nije raspolagala, odnosno nije imala financijskih sredstava da je uvede (pa je trebalo proširiti materijalnu osnovu za nabavu potrebne opreme uključivanjem šireg kruga ulagača financijskih sredstava). Dijelom to (kao i zrelost uvjeta za pokretanje proizvodnje obrazovnog filma na nacionalnoj razini potvrđuje i sastav članova Zadruge. Prema Imeniku članova zadruge upisanih na ustanovnoj skupštini (4. ožujka 1935.), prvi članovi zadruge su bili:

Dr. Ražem Ivo, direktor Javnih skladišta d.d.

Dr. Gortan Vjekoslav, bankovni direktor, 1940. privatni činovnik

Bazarov Anatol, filmski snimatelj i laborant Škole narodnog zdravlja

Graf Marko, filmski snimatelj (do tada u Stela filmu — prim. aut.)

Brössler Kamilo, pedagog, voditelj filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja

Dr. Cuvaj Adolf

Kadmon Robert, direktor Avala filma u Zagrebu

Dr. Štern Ivo, direktor Radio stanice Zagreb

Dr. Švrljuga Stanko, ministar u miru

Švrljuga Eleonora

Dr. Vrbanić Milan

Križ, gradski činovnik u miru

Dr. Gavrančić Oton

Ing. Gerasimov Aleksandar, filmski snimatelj, Škola narodnog zdravlja

Lukač R. Ranko

Schwarz Nikola, kinovlasnik

Dr. Aranicki Aleksandar, vlasnik Balkan Palace kina

König Mihajlo, kinovlasnik

Koch Ladislav

Koch Josip, ravnatelj Pan filma Zagreb

Nachmias Isac, kinovlasnik

Dr. Cuculić Tomo

Schwarz Gabor, ravnatelj Jugofilma

Dr. Pojas Janko, liječnik

Gvozdanović Artur, bankovni direktor

Marčec Antun, tajnik Banske uprave (poslije 1940. ministarski savjetnik u Beogradu — prim. aut.)

Dr. Štulhofer Aleksandar, odvjetnik

Dr. Kraljević Milan, liječnik, Škola Narodnog zdravlja

Dr. Borčić Berislav, liječnik, ravnatelj Higijenskog zavoda i Škole narodnog zdravlja

Udruženje imaoca kinematografskih radnja Savske Banovine

Jugoslavensko-čehoslovačka liga

Radio d.d. Zagreb

Iz toga popisa može se zaključiti da je u široj javnosti bilo dovoljno zanimanja za pokretanje sustavne obrazovne akcije putem filma. Na ustanovnoj skupštini okupili su se predstavnici svih relevantnih čimbenika (osim predstavnika škola) koji su mogli utjecati na uspješnost planiranog pothvata.

Najprije je očito da Škola narodnog zdravlja, do tada jedini stalni filmski producent obrazovnih filmova, nije imala pasivnu ulogu u osnutku zadruge, pa su na osnivačkoj skupštini bila oba njena snimatelja (Aleksandar Gerasimov i Anatolij Bazarov), voditelj filmske proizvodnje, pedagog i sociolog Kamilo Brössler, te ravnatelj Škole i njegov zamjenik (Berisalv Borčić i Milan Kraljević), koji su svojim filmsko-pedagoškim iskustvom mogli pomoći razvoju novoga poduzeća. Bansku upravu (kao potencijalnog naručitelja filmova) predstavljao je njezin tajnik, interes kinematografa posebice se ističe nazočnošću najznačajnijih kinovlasnika, predstavnika njihove strukovne udruge, te vlasnika nekoliko filmskih poduzeća za uvoz i distribuciju filmova, a financijska sigurnost pothvata mogla se naslutiti iz sudjelovanja dvojice bankovnih direktora.

Među osnivačima našao se i sociolog, dr. Ivo Štern, predsjednik zagrebačkog Sociološkog društva, koje je, među prvima, još 1925. godine promicalo ideju korištenja filma u obrazovanju i nastavi, te je organiziralo zajednički sastanak s prosvjetno-uzgojnom sekcijom zagrebačkog Oblasnog odbora Crvenog križa, radi poticanja spomenute aktivnosti.[14]

Prvi voditelj filmske proizvodnje postao je Anatolij Bazarov, snimatelj i laborant fotofilmskog odjela *Škole narodnoga zdravlja*, a kao snimatelji su angažirani Marko Graf (ujedno i član Ravnateljstva), te Oktavijan Miletić koji se isticao među neprofesijskim filmskim autorima brojnim nagradama dobivenim na europskim natječajima amaterskog filma, a do tada je već povremeno snimao za zagrebački *Pan film*.[15]

Očito početno oduševljnje koje je okupilo tako istaknute predstavnike upravnog, gospodarskog, kinematografskog i zdravstvenog zagrebačkog *etablishmenta* brzo je prošlo, pa se idućih godina broj zadrugara smanjio i ustalio na dvanaest članova.[16] To smanjenje zanimanja vezano je za financijske prilike koje se nisu pokazale toliko izdašnima, kako se to u početku činilo.

Ukupno djelovanje *Zore* danas nam je samo djelomice poznato iz sačuvanih arhivskih dokumenata.[17] Na temelju tih dokumenata vidljivo je da se *Zora* od osnutka susretala s financijskim problemima u obavljanju svojih osnovnih zadaća. Tako već iz izvještaja ravnateljstva na prvoj glavnoj skupštini, doznajemo o glavnim problemima i sadržajima rada zadruge:

> »Naš prvotni plan bio je da uredimo ambulantni ton-kino koji će našim selima širiti prosvjetu i kulturu. Računali smo, da ćemo režiju takvog poslovanja namiriti prihodima od reklame, a da će kino moći davati besplatne predstave kulturnih filmova poljoprivrednog karaktera kao i opće prosvjetnih filmova. Radeći u tom smjeru nabavili smo uz velike žrtve auto, ali dalje od te nabavke nije moglo da ide... Mala sredstva iz udjela, pa sitni zajmovi omogućili su nam, da izdademo 5 filmskih magazina, koji kolaju po čitavoj državi... mi smo već u početku našu zadrugu smatrali nekomercijalnim poduzećem, koje (ne)će nositi neke velike dobitke nego više prosvjetno-propagandnom ustanovom, koja će da širi u našem narodu prosvjetu, da propagira turizam, iznaša na filmsko platno naše narodne običaje, narodne nošnje, lijepe krajeve i pejsaže, da pomaže propagandom domaću proizvodnju itd. i zato nama mora biti na srcu više moralan nego materijalan uspjeh.«[18]

Prema bilanci za 1935. godinu, u prvoj (nepunoj) godini djelovanja, za troškove snimanja utrošeno je 23.407, za filmski materijal 34.845, za razvijanje i kopiranje 3.723, te za putne troškove (snimatelja) 6.609,50 dinara. Vrijednost filmova procjenjena je na 20.402,20 dinara. Prihodi od posudbe filmova bili su 5.858,25, od prodaje filmova 36.483 dinara, a višak prihoda iznosio je samo 129,80 dinara.

Kako se ni iduće godine osnovna prosvjetna zadaća nije mogla obavljati jer nije bilo novca za kupnju pokretnog projektora za prikazivanje zvučnih filmova, prenosiva »koferska ton-aparatura« posuđena je od (inače nepoznate) zagrebačke tvrtke *Heka*. U izvještaju druge glavne skupštine, navedeno je da je posao s prijenosnim kinom donio gubitke, te je krajem 1936. godine prekinut. To je uglavnom sve što je ostalo zabilježeno o obrazovnoj djelatnosti zadruge, koja je 1936. godine promijenila ime u *Zora, zavod za narodno prosvjetni film*.[19] Još se može reći da je prosvjetni rad pomoću filma bio zamišljen na taj način da se školama ponudi program sastavljen od zabavnih (dijelom crtanih) i namjenskih

(pretežno putopisnih i prirodoznanstvenih) obrazovnih filmova primjerenih uzrastu djece. Programi su trebali biti sastavljeni od filmova koje bi snimila *Zora*, te filmova nabavljenih od drugih domaćih i stranih proizvođača na uskoj 16 mm filmskoj vrpci, koja je u svijetu već postala standard za obrazovne i školske projekcije.[20]

U *Zora filmu* je u vremenu do 1941. godine snimljeno više dokumentarnih filmova, primjerice četiri kratka filma o otoku Krku (1935.), spomenuti film *Od Zagreba do Raba* (Oktavijan Miletić, 1937.), *Hrvati u Svetoj zemlji* (Ljudevit Griesbach, 1937.), te filmovi *Dubrovnik* i *Split* (Oktavijan Miletić, 1940.) iz serije *Na obalama stare slave* (prema narudžbi Banovine Hrvatske). *Zora* je također producent igranog filma *Šešir* Oktavijana Miletića (1937.), a osobito značenje ima zbog svojega profesionalno snimanog filmskog žurnala *Zora magazin*, koji je i kod filmskih gledatelja i kod vlasnika kinematografa uživao veći ugled nego ostali suvremeni filmski tjednici.[21] Svojom filmskom produkcijom, Zora film je pridonio oživljavanju hrvatske kinematografije, u nasljeđe ostavio nekoliko vrlo kvalitetnih djela (iako su nam ona danas većim dijelom nedostupna), a cjelokupnu hrvatsku kinematografiju podigao na višu profesionalnu razinu hvatajući korak s europskom produkcijom i filmskom tehnologijom. No, svoju osnovnu zadaću radi koje je osnovana zadruga, Zora film nije ispunio. Ipak je u Hrvatskoj toga doba bilo premalo financijskih sredstava za filmsku proizvodnju. Savska banovina i poslije Banovina Hrvatska nisu bili još u takvu položaju da bi bitnije mogli utjecati na stvaranje nacionalne filmske proizvodnje, a državna financijska sredstva koncentrirana u Beogradu lakše su pronalazila put do sličnih poduzeća u Beogradu (*Jugoslovenski prosvetni film* i *Privredni film*).[22]

Znanstveni film u hrvatskoj kinematografiji

(Medicinski film — Film u etnološkim istraživanjima — Neformalni oblici: obiteljski film i dokumenti neprofesijske kinematografije)

Film se 30-ih godina u Hrvatskoj u sve većoj mjeri potvrđuje i kao dokumentacijsko sredstvo. Radi svojih registracijskih mogućnosti pokretne slike postaju zanimljivim pomagalom u radu raznim stručnjacima i institucijama, pa u to doba bilježimo i prve filmske sadržaje u kojima možemo utvrditi elemente stručnog i znanstvenog filma. Kao i u svijetu, prve se takve naznake mogu uočiti u zdravstvenoobrazovnim filmovima. U nizu filmova Škole narodnog zdravlja pojedini dijelovi koji prikazuju simptome bolesti, metode njihova liječenja ili pomagala koja bolesnici koriste (primjerice kod koštanih bolesti), snimljeni su dokumentacijski čitko, sustavno i realistično u svim pojedinostima. To se osobito odnosi na filmove o spolnim bolestima, malariji, boginjama, bjesnoći i tuberkulozi kostiju. Ti dijelovi filmova svojom naturalističkom analizom simptoma bolesti i različitih deformacija koje pojedine bolesti izazivaju običnom su gledatelju teško gledljivi, no stručnjaku mogu i danas biti korisni (osobito kad se radi o bolestima koje su danas vrlo rijetke ili iskorijenjene, a nekada su u našim krajevima bile proširene ili endemske, kao primjerice sifilis u pojedinim krajevima). Ima više slučajeva, kad je Škola narodnog zdravlja o istoj bolesti

Najavnica ciklusa filmova *Narodni život i običaji* od kojeg je snimljen samo film *Hrvatska seljačka svadba* (1922.)

snimila istodobno film s pretežno dokumentacijski realistički snimljenim simptomima bolesti, načinu njihova prenošenja i metodama liječenja i drugi, popularniji, dramatizirani film s manje dokumentacijskih pojedinosti, a s više priče i uputa o zaštiti od bolesti. Takvi su parovi primjerice film *Tuberkuloza kostiju i zglobova* s medicinskim prikazom pojedinih slučajeva tuberkuloze kostiju (snimljen u lječilištu u Kraljevici) i dokumentarni film *Kraljevica*, s prikazom istoga lječilišta i života bolesnika u njemu (Aleksandar Gerasimov, 1931.), ili dokumentarni *Endemični sifilis* i igrani (dramatizirani) *Ikina sudbina* (Kamilo Brössler, 1933.). Iako su dijelom korišteni isti kadrovi, u filmovima namijenjenim široj publici izbjegnuti su najdrastičniji primjeri bolesti, a dodane su sekvence koji edukativnu namjeru povezuju ili s ljepotom prirode (*Kraljevica)* ili dramatičnošću priče koja bi trebala zainteresirati gledatelja (*Ikina sudbina*). Karakteristično je da je više naturalističkih prikaza bolesti bilo u početku filmskog djelovanja Škole narodnog zdravlja (otprilike do 1933, godine), nego li poslije. Povezano je to i s osobnim pristupom pojedinih autora obrazovnom filmu. Drago Chloupek koji je 1933. godine preuzeo filmsku djelatnost (a od 1935. godine je potpuno samostalno vodio) bio je skloniji tome da svaku informaciju zaogrne u gledatelju prihvatljiv oblik, da gorku ljekariju zasladi pričom. Uz relističan filmski prikaz u više filmova (poglavito u filmovima o provedbi sanitarnotehničkih radova — *Asanacija sela*, Kamilo Brössler i Milivoj Petrik, u različitim verzijama od 1929. do 1938., *Kojim putem prolazi hrana kroz organe za probavu*, 1930., *Optok vode u prirodi*, Branko Cvjetanović, 1952.) korištene su sheme i jednostavni animirani crteži (autori su im bili Petar Papp i Vilko Selak), kojima je postizana jasnoća informacije.

Uz te filmove u Školi je snimana i opsežna fotodokumentacija, tako da su medicinske informacije čuvane u dva oblika vizualnih medija.

Pokušaji stvaranja znanstvenomedicinskih filmova početkom su tridesetih godina zabilježeni u pojedinim zagrebačkim bolnicama. Radi isključivo stručne analize i dokumentacije, snimatelj Viktor Rybak u suradnji je s liječnicima snimio nekoliko takvih filmskih zapisa o pojedinim medicinskim zahvatima ili ponašanju invalidnih bolesnika. Ti stručni filmski

zapisi uglavnom nisu sačuvani. U Hrvatskoj kinoteci sačuvan je od svega toga tek jedan insert kretanja bolesnika bez nogu.

Prave znanstvenomedicinske filmove u Školi narodnog zdravlja, Aleksandar Gerasimov snimao je početkom 50-ih godina, kada je ta ustanova (1947. godine) postala dijelom Medicinskog fakulteta sa zadatkom da organizira nastavu studenata medicine i poslijediplomski studij.[23] Aleksandar Gerasimov je tada (16 mm kamerom i prvi put u boji) snimio nekoliko medicinskih (kliničkih) filmova. To su bili prvi filmski zapisi pojedinih operativnih zahvata doktora Ferde Grospića i Dimitrija Juzbašića (*Luksacija kosti*, 1948., *Operacija meniskusa*, 1949., *Operacija pluća*, 1956.). U isto se vrijeme zanimanje za medicinski film javlja i kod pojedinih neprofesijskih filmskih autora. Tako je Ivo Žgalin snimio filmski zapis *Transfuzija krvi* (1947.), osječki farmaceut Vladislav Ilin filmove *Operacija guše* (1948.) i *Carski rez* (1949.), liječnik Aleksandar Paspa *Operacija progenije* (1954.), *Operacija zatvorenog zagriza* i *Operacija prognatije* (1955.), te Mihovil Pansini, također liječnik, film *Transmeatalni pristup do šupljine srednjeg uha* (1954.). Tome se pridružio Nastavni film s izvanrednim dokumentom o operaciji srca koji je snimio Stjepan Velić sa snimateljem Zdravkom Mihelčićem 1951. godine.

To bi uglavnom bilo sve do pojave televizije, koja je filmske (video) zapise pojedinih medicinskih zahvata, osobito složene zahvate presađivanja pojedinih organa, povremeno snimala i u insertima prikazivala i najširem krugu televizijskoga gledateljstva. Danas, kad je kontrola pripreme ili izvedbe medicinskih zahvata pomoću vizualnih medija gotovo stalna praksa, mogu se prvi pokušaji stvaranja filmske medicinske dokumenatacije činiti skromnima, no to je bio početak uvjetovan i tehnološkim mogućnostima. Nepokretna 35 mm kamera pružala je malo mogućnosti za precizno praćenje pojedinosti zahvata na ljudskom tijelu, pa medicinski filmski zapisi uglavnom nastaju kada je bilo moguće upotrijebiti pokretljiviju i lakšu 16 mm kameru i osjetljiviju filmsku vrpcu, a neslućeni razvoj dobivaju tek suvremenom tehnologijom koja ne omogućuje samo podatljiv pristup vanjskim organima, nego pruža različite mogućnosti pristupa i unutarnjim organima ljudskoga tijela. Filmsko snimanje povezano je danas s nizom srodnih elektroničkih i digitalnih tehnologija (röntgen, video, računalo, scaner, ultrazvuk) koje omogućavaju nastajanje pokretne slike na različite načine i različitih vizualnih osobina.

Kulturni film *Dubrovnik* (A. Gerasimov, oko 1936.)

Drugo je područje zanimanja znanstvenika za film bilo područje tradicijske narodne kulture i običaja koje je uvjetovalo nastanak značajnog korpusa etnografskih filmova.

Za to područje zanimanje je rano pokazala dominantna kinematografija, te su počeci dokumentarne filmske proizvodnje u velikoj mjeri bili povezani s bilježenjem oblika tradicijske kulture. U Hrvatskoj je prvi pokušaj snimanja etnografskog filma zabilježen 1922. godine kada je Jugoslavija d.d. počela snimati seriju filmova sa zajedničkim naslovom *Narodni život i običaji*e. O toj seriji filmova ostao je trag u članku Milovana Gavazzija objavljenom u časopisu *Narodna starina* i u izvještaju Etnografskog muzeja u Zagrebu za 1922. godinu u kojem ravnatelj muzeja Vladimir Tkalčić — ujedno i autor scenarija za taj film — opisuje snimanje. Taj izvještaj potvrda je da je snimljen jedan film iz serije, pod naslovom *Seljački svatovi iz Sunje* (130 m). Film je sniman od 25. do 27. veljače 1922. godine u sunjskim selima Selišću i Gredi, prema zamisli i scenariju Vladimira Tkalčića i uz nadzor muzejskih stručnjaka, a nakon snimanja, kopija je poklonjena Etnografskome muzeju.[24] Tijekom prikupljanja podataka za ovaj rad, pronađen je spomenuti film, koji je sačuvan zahvaljujući kustosima Etnografskog muzeja, te je presnimljen na nezapaljivu vrpcu i pohranjen u Hrvatskoj kinoteci. Uz Vladimira Tkalčića koji je izradio scenarij i sudjelovao prilikom snimanja, redatelj je bio Anatolij Bazarov, a snimatelj Josip Halla (stalni snimatelj Jugoslavije d.d.). Sama namjera snimanja takve serije filmova upućuje na važnost koja se uopće pridavala izvornoj narodnoj kulturi u tome vremenu (ali, usput, poduzeće Jugoslavija d.d. u to je vrijeme intenzivno surađivalo sa Stjepanom Radićem čije je predizborne skupove njezin snimatelj Josip Halla sustavno snimao kao dokumentaciju izborne aktivnosti HSS-a). Posebice je zanimljivo da je spomenuti film sniman pod nadzorom muzejskih stručnjaka (zahtjev koji je primjerice Institut za znanstveni film u Göttingenu postavio u svojem vodiču za etnološku filmsku dokumentaciju — Leisätze zur völkrtkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation, 1959. godine, da bi osigurao znanstvenu valjanost etnološkome filmu) (Križnar, 1982. : 13). Jedan od etnologa nazočan tome snimanju bio je i kustos Etnografskog muzeja Milovan Gavazzi koji će poslije postati pionirom etnografskoga filma. U popratnom članku o snimanju pod naslovom *Kinematografsko snimanje naših narodnih običaja*, Gavazzi piše:

> »Narodne običaje kod kojih čini bit i dušu njihovu upravo kompleks značajnih radnja i detalja u kretanjima, nije kadra ni riječ ni nepomična fotografija da dovoljno savršeno i plastično fiksira. Film, upotrebljen u svrhu pohrane narodnih običaja, razmjerno ih najsavršenije reproducira...« (Gavazzi, 1922. : 85)

Pred kraj života s velikim znanstvenim i filmskim iskustvom u snimanju etnoloških filmova, istu tu misao ponovio je s jednakom vjerom u medij pokretne slike:

»...sve što se kao dokument tradicija narodnih htjelo sačuvati, to je bilo uvijek, da tako kažem, mrtvo. Ili su to bile riječi, napisane, naštampane, ili su to bile mrtve slike, zapravo nekako krute, tako da ono što je u tradicijama živo, što se kreće, što se čuje, to je sve bilo nedohvatljivo tada. I tako je pala ideja da se bar ono što je pokretno, da se to bar filmski snimi kao dokument.« (Križnar, 1992. : 187)[25]

Osnutak Etnografskog muzeja u Zagrebu (Etnografski odio Hrvatskog narodnog muzeja) 1919. godine i Odsjeka za etnologiju Filozofskog fakulteta (s istodobnim osnutkom Zavoda za etnologiju), na koji 1927. godine dolazi Milovan Gavazzi, uklapaju se u postojeće zanimanje za tradicijske oblike narodne kulture, koje time dobiva i institucijsko-znanstveni oblik. Do tada povremno ljubopitljivo bilježenje narodnog života i običaja, dobiva stručni oslonac i potvrdu u znanstvenome radu.

Milovan Gavazzi svoje je prve etnografske filmske zapise snimio 1930. godine, 16 milimetarskom amaterskom filmskom kamerom (AGFA movex) s kasetom (spremnicom za 12 m filma). Bili su to crno-bijeli, netonski snimci, na preokretnoj filmskoj vrpci, a filmovi su se razvijali u Češkoj. Bila je to skromna tehnologija. Kasete s određenom dužinom filmske vrpce ograničavale su mogućnost kontinuiranog dužeg snimanja, a kvaliteta snimaka ovisila je o filmskom znanju stručnjaka-etnologa, koji je sam snimao. Tijekom svojega znanstvenoga rada, Milovan Gavazzi snimio je samostalno 20-tak etnografskih filmova i još toliko u suradnji s drugim snimateljima. Među tim filmovima su i neki izuzetni, danas neponovljivi, snimci narodnih običaja. Među te filmove spadaju primjerice filmski zapisi *Kuhanje mlijeka vrućim kamenjem* (1931.), *Pletenje jalbe* (1934.), *Oranje vrgnjem* (1935.), *Pogreb na saonicama* (1935.), *Izrada pokljuka pomoću kalupa* (1962.), *Obiteljska zadruga Živić-Krlavini* (s Andrijom Stojanovićem, 1963.).

Prvi su filmovi čisti slikovni zapisi bez teksta, tek s imenovanim fenomenom koji je snimljen, vremenom i mjestom snimanja, te imenom snimatelja u najavi filma. Snimke su kontinuirane, u dugim neprekinutim kadrovima, bez pomicanja kamere u kadru (osim kraćih panorama) ili promjene udaljenosti s koje se snima, a prekidi nastaju tek zbog mijenjanja filmske kasete. Prizori koji se u stvarnosti ponavljaju (primjerice bacanje i izvlačenje mreže, *Ribanje migavicom*, 1935.) ponovljeni su i u filmskom zapisu, pa se film približava realnom trajanju promatranog događaja. U filmovima snimanim 50-ih i 60-ih godina najavnica je nešto bogatija, a snimatelj povremeno zaokruži kamerom okolnim prostorom, pejsažom, tek toliko da naznači prostor u kojem se zbiva određeni događaj. Najčešći filmski plan je srednji u kojem je zahvaćena cijela ljudska figura s neposrednom okolinom u kojoj se odigrava radnja i krupni plan. Filmovi su uglavnom snimljeni jednokratno, prateći neki događaj od početka do kraja, osim onih pojava koje zahtijevaju dugotrajnije praćenje. Tako je filmski zapis *Život na Neretvi* sniman više puta od 1963.-1968. godine (i jedini je Gavazzijev nedovršeni film). U filmovima snimanim 50-ih i 60-ih godina dorada filma je veća pa se javlja bogatiji tekstualni uvod na početku filma, povremeni međutekstovi, a u nekim filmovima izvorne snimke kombiniraju se sa snimkama modela radi jasnijeg prikaza i obrazloženja snimljenih detalja određene radnje (*Narodno ukrasno tkanje — prijebor*, 1969.). Neki oblici tradicionalne kulture snimaju se više puta, traže se isti sadržaji u različitim mjestima (primjerice rad na lončarskom kolu), sa željom da se povežu u filmu radi mogućnosti usporedbe.

Kulturni film *Barok u Hrvatskoj* (O. Miletić, 1942.)

Gavazziju se u tom pionirskom filmskom poslu pridružio 60-ih godina etnolog Andrija Stojanović, koji je postupno preuzimao filmske zadatke, prepuštajući Gavazziju savjetodavnu ulogu. Njih dvojica uglavnom su snimila najvažniji dio etnografskih zapisa pohranjenih na filmskoj vrpci. Sam Gavazzi te filmske zapise naziva bilješkama, fragmentima, dokumentima koji služe istraživanjima, u nastavi za prikazivanje studentima i za scenske potrebe (rekonstrukciju). Filmove dijeli na

— unikatne dokumente koji prikazuju neponovljive pojave, pojave ili tradiciju koje više nema, koja je nestala;

— filmove-rekonstrukcije u kojima se točno rekonstruira dio tradicije koja u praksi više ne postoji, ali je se ljudi sjećaju; i

— poredbene etnološke filmove — smatra ih najvrijednijima i naziva »muzikom budućnosti« — u kojima se usporedno prikazuju pojedini fenomeni kako se u fazama odvijaju ili kako se odvijaju u vremenski i prostorno odvojenim situacijama.

Iako su etnografi sami filmski snimali pojedine oblike tradicijske kulture, sa zanimanjem su pratili i prikupljali i sve što su snimili drugi snimatelji. Milovan Gavazzi posebno je s poštovanjem pratio rad Škole narodnog zdravlja, a snimanju Chloupekova filma *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933.) osobno je bio nazočan i smatrao ga izuzetnim etnografskim filmom-rekonstrukcijom. Taj film Gavazzi je 1960. godine poslao na 2. *festival dei popoli* u Firenzi gdje je osvojio prvu nagradu, a bio mu je i poticaj i uzor u snimanju filma *Obiteljska zadruga Živić-Krlavini* tridesetak godina poslije. To je svojevrsno priznanje i Školi narodnog zdravlja za njezin dugogodišnji filmski rad. Gavazzi doslovce kaže:

»Osim toga za tu svrhu filmovanja jedne zadruge, života, rada, itd., poslužio nam je jedan slučaj, koji je zapravo rekonstrukcija, ali vrlo važna i vjerna... kostim i geste i govor, sve je to bilo krasno rekonstruirano, tako da može služiti zbilja kao dokument. A nama je služio kao primjer.« (Križnar, 1992. : 191)[26]

Film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* kao zaokruženo i cjelovito filmsko djelo spada u red onih filmova koji etnografsku točnost (ovdje dosljedno provedenu i na razini slike i na razini popratnog teksta — autor Drago Chloupek — pisanog u izvornom govoru sredine u kojoj je film sniman) uspješno povezuju s pričom, stvarajući filmskim sredstvima djelo koje prelazi okvire filmskog dokumenta i pripada podjednako i etnologiji i filmskoj umjetnosti. Slično primjerice dokumentarnim djelima Flahertyja 30-ih, ili filmovima *cinéma-vérité* Jeana Roucha 50-ih godina, koji su bili prvi Gavazzijevi uzori. Međutim, Gavazzi nije imao želje realizirati slične složene filmske projekte. Njegovo zanimanje za film čvrsto je bilo ograničeno na egzaktno vizualno bilježenje određene pojave. Dapače, kada je bio u prilici da koristi složeniju televizijsku tehniku prilikom snimanja filma o gradnji istarskoga »kažuna« kraj Vodnjana, koji je televizija snimala tonski i u boji u suradnji sa stručnjacima-etnografima, žalio se da su televizijske potrebe odvele snimanje od znanstvene egzaktnosti i upropastile film. (Križnar, 1992. : 191)

To su dvojbe o autentičnosti i vrijednosti suvremenih etnografskih filmova, koje su se 50-ih godina javljale i u svjetskim znanstvenim krugovima. U to doba dolazi do međunarodnog povezivanja u korištenju filma kao etnografskog dokumenta. Od kraja rata u Göttingenu djeluje Institut za znanstveni film s vrlo strogim kriterijima za uvrštavanje filmova u svoju etnografsku filmsku zbirku. Odbacujući svaku postprodukcijsku obradu i težeći što egzaktnijem pojedinačnom prikazu određene etnografske pojave, Institut nije prihvaćao niti sve Gavazzijeve filmove zbog toga što je Gavazzi snimao svaku pojavu u kontinuitetu od početka do kraja).[27] U sklopu UNESCO-a 1956. godine u Parizu je osnovan Međunarodni komitet etnografskog filma (Comité international du film etnographique — CIFE[28]), a godinu dana nakon toga Gavazzi je potaknuo osnutak takvog komiteta u bivšoj Jugoslaviji (9. nacionalni odbor CIFE) čijim je bio i predsjednikom. Dvojbe znanstvenika o stručnoznanstvenim filmovima posebice se ističu na simpoziju u Peruggi-i 1959. godine (na kojem je osnovan firentinski međunarodni festival etnografskog filma — *Festival dei popoli*). Dio sudionika simpozija tvrdio je da su filmski djelatnici prevladali nad stručnjacima-etnolozima i da etnografski film zato daje izopačenu sliku stvarnosti. No, prevladalo je kompromisno stajalište koje je uzimalo u obzir potrebu suradnje etnologa s filmskim stručnjacima, i prihvaćanja različitih komunikativnih vrijednosti pojedinih filmskih oblika u kojima se javljaju etnografske informacije, pa je kategorizacija etnografskih filmova proširena na različite vrste:

— prave istraživačke filmove,

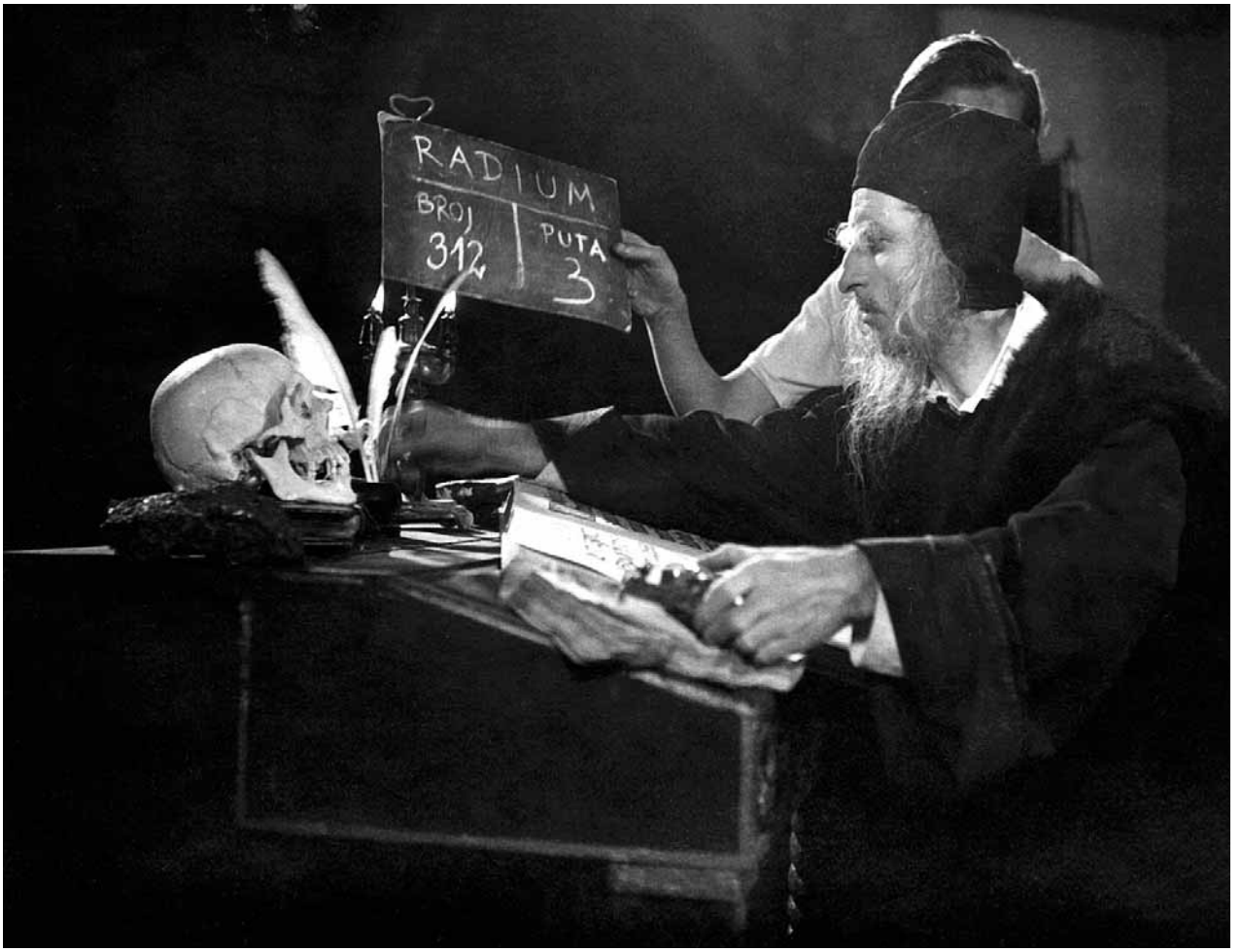
— popularnoznanstvene filmove,

— igrane filmove i filmske žurnale.[29]

To dosta široko prihvaćanje filma kao etnografskog dokumenta, koje je (za razliku od stajališta göttingenskog instituta) okrenuto komunikativnijim oblicima znanstvenog filma, pratio je i kasniji razvoj CIFE (u svezi s promjenama u etnološkoj znanosti). Proširivanjem zanimanja etnografa na sve sociološke fenomene (CIFE 1959. dodaje svome nazivu i sociologiju — CIFES), da bi u najnovije vrijeme (1981.) pomijenio ime u Comité international des Films de l'Homme — CIFH, želeći time istaknuti daljnje proširenje zanimanja na široku filmsku dokumentaciju o ukupnosti čovjekova života, rada, znanja, kulture i okolice u kojoj čovjek živi. (Križnar, 1982. : 17) Takvu proširenju shvaćanja sadržaja etnografskog filma u mnogome je pridonio filmski opus Jeana Roucha, osnivača i dugogodišnjeg predsjednika CIFE, koji se 50-ih godina afirmirao svojim dokumentarnim filmovima u kojima analizira suvremeno ljudsko društvo bilježenjem raznih socijalnih situacija na temelju neposrednog istinitog snimanja ljudi iz svakodnevice (dugometražni *Ja crnac*, 1958., *Ljudska piramida*, 1959., *Kronika jednog ljeta* — s E. Morinom, 1961. i dr.), utemeljujući pravac *cinema verité*. U hrvatskoj kinematografiji mnogi bi se dokumentarni filmovi visoke umjetničke vrijednosti mogli pridružiti toj sociološko-etnografskoj kategoriji, Primjerice dokumentarni filmovi Rudolfa Sremca, kontemplativni filmovi Zorna Tadića, filmovi istine Krste Papića (*Kad te moja čakija ubode*, 1969.), izvanredan etnografski film *Slamarke divojke* (I. Škrabalo, 1971.), ili — osobito — dokumentarci socio-urbane tematike Petra Krelje (niz filmova o sudbinama djece i ljudi iz zagrebačkog prihvatilišta Crvenog križa).

Takvim širokim shvaćanjem, sociološka struja etnografa, u velikoj mjeri proširuje područje etnografskog filma, koje duboko zadire u sve vrste filmova. Suprotno tendenciji sužavanja područja obrazovnog filma na specifične filmove osobito didaktički i metodički pripremljene s potenciranim obrazovnim ciljem, etnolozi time iskazuju zanimanje za film kao kulturološki fenomen koji može biti predmetom proučavanja i koristiti u obrazovanju.

Kao osebujan primjer putopisno-etnografskog filma, u hrvatskoj kinematografiji tridesetih godina treba navesti iznimno djelo bračnog para Gušić. Prirodoslovac i liječnik Branimir Gušić sa svojom suprugom etnologinjom Marijanom Gušić-Heneberg i uz pomoć austrijskog filmskog snimatelja Karla Koraneka, u srpnju 1931. godine, snimili su zadivljujući planinarski i etnografski film *Durmitor*. Oboje strastveni planinari, članovi HPD *Sljeme* — koje je od 20-ih godina



Nedovršeni film *Radium* (O. Miletić, 1944.)

u svojemm sastavu imalo i planinarsku kinoamatersku sekciju — snimili su vlastiti planinarski pothvat — put od Zagreba do vrha Durmitora. Tako je nastao 70-minutni film o putu kroz tada još neistražene vrleti i prašume Durmitora, a uz to su na filmskoj vrpci zabilježili izvorne snimke planinskih crnogorskih sela i život ljudi u njima. Nakon povratka u Zagreb, film je ozvučen gramofonskim pločama i tako se, kao planinarski zvučni film prikazivao u kinematografima. Izazvao je veliku pozornost javnosti, što se može zaključiti i iz toga što je osim u Zagrebu prikazivan u Ljubljani, Cetinju, Beogradu, Beču, Münchenu, Pragu, Bratislavi i Zürichu.

Film je laboratorijski obrađen u Beču. Negativ i jedna kopija ostala je snimatelju Koraneku i propala za vrijeme rata. Druga, kopija obitelji Gušić preživjela je rat (ponovno je pronađena je 1972. godine), ali nema podataka o njezinoj daljnjoj sudbini.[30]

No, ne proširujući ovu temu, trebalo bi u sklopu etnografski zanimljivih, a manje poznatih filmskih dokumenata barem usputno spomenuti, etnografske vrijednosti filmova neprofesijskih filmskih autora koji se organiziranim snimanjem u Hrvatskoj javljaju 1927. godine. Tu bi u prvom redu trebalo uvrstiti tzv. obiteljske filmove, s vrijednom građom iz svakodnevnog života, ali i namjerno snimane tradicijske običaje. Posebice treba upozoriti na dokumentarnu vrijednost filmova zagrebačkog filmskog kroničara Maksimilijana Paspe s nizom filmskih zapisa u kojima je (u vremenu od 1927. do 1960. godne), snimao svoju obitelj i prijatelje, svakodnevnicu grada i ladanja (*Lov u Bregani*, 1928., *Moji roditelji*, 1929., *Zagreb 1936*., *Podsused*, 1937., *Remete*, 1936. i dr.), stvarajući jednu skromnu, ali cjelovitu sliku hrvatskoga građanskog života s kraja 30-ih godina. Drugo područje snimanja neprofesijskih autora su putopisni filmovi s dokumentarnim snimcima krajolika i pojedinih ljudskih aktivnosti. Paspa je i tu ostavio nekoliko dragocjenih dokumenata (primjerice *Ribolov na Savi*, 1954.).

Od 50-ih godina tim radovima odraslih neprofesijskih autora pridružuje se mnoštvo malih dječjih filmova u kojima su djeca sa svojim učiteljima u dječjim kinoklubovima snimila mnogobrojne autentične prizore ljudske svakodnevnice i tradicijskih običaja (opus kinokluba *Slavica* iz Pitomače s voditeljem Mirkom Laušom, ili suburbana tematika filmova dječjeg kluba *Lučko* s voditeljicom Zdenkom Sablić — samo su dva oprečna primjera širine tih sadržaja).

I na kraju jedan od posljednjih filmova Škole narodnog zdravlja, treba spomenuti film *Susak*, Branka Cvjetanovića i Aleksandra Gerasimova (1955.), koji je otkrio znanosti au-

tohtonost malene ljudske zajednice otoka Suska i postao dijelom opsežnijeg znanstvenog projekta cjelovitog proučavanja govora, folklora i tradicijskih običaja tih izoliranih otočana.

U potpunosti se u široko shvaćanje etnografskog filma uklopila praksa televizije, u čijoj produkciji je područje prirodoznanstvenoga i etnografskoga visoko vrednovano. Svakako zaslužuje da se spomenu vrlo kvalitetne serije produkcije National Geographica (koji je već 30-ih godina s British Film institutom surađivao u prikupljanju prirodoznanstvenih filmova), ili serije Richarda Atenbourougha koje sigurno u cijelome svijetu pripadaju najgledanijim televizijskim obrazovnim emisijama, koje gledatelji uglavnom i ne doživljavaju kao obrazovne. Na Hrvatskoj televiziji posljednjih godina takvu pohvalu zaslužuju primjerice serije Maria Saletta pod nazivom *Jedrima oko svijeta*, koje osim aktualnih dijelova imaju i posebnu vrijednost jer uključuju starije (amaterske) snimke s putovanja Jože Horvata oko svijeta.

No, uz taj spektakularni i popularni način prikazivanja etnografskih fenomena i dalje se stvara fond znanstvenih, znanstvenoistraživačkih filmova, kao dio nepoznate filmske produkcije koju stvaraju mnogobrojni stručnjaci različitih profesija, koji i dalje, najčešće 8 milimetarskom kamerom ili u novije vrijeme videokamerom snimaju skromne, nepripremljene, autentične vizualne zapise tradicijskih običaja i kulture. Oni su i dalje uglavnom razasuti u arhivima pojedinih muzeja i instituta (Zavod za etnologiju Filozofskog fakulteta ili Etnografski muzej u Zagrebu), a kao primjer jedne bogatije i, izvan stručnih krugova, potpuno nepoznate zbirke može se navesti filmska i zvučna zbirka Instituta za istraživanje folklora u Zagrebu, koja raspolaže većim brojem 8 mm filmskih zapisa koje su znanstveni suradnici te ustanove prateći autentične oblike folklora, kroz duži niz godina snimili u različitim krajevima Hrvatske. U toj kolekciji filmova o izvornom folkloru, autori filmova su snimatelji i etnolozi, istraživači izvornog folklora Ivan Ivančan, Josip Miličević, Nikola Bonifačić, Maja Bošković-Stulli, Iva Heroldova, Ivica i Zorica Rajković, Stjepan Sremac, Krešimir Galin, Ivan Lozica i dr. Od starije građe, posebice je u toj kolekciji vrijedan filmski materijal pod nazivom *Smotra Seljačke sloge u Zagrebu* (600 m) koji se sastoji od netonskog snimka Smotre održane 1935. godine i tonskog zapisa nastupa folklornih skupina na Smotri 1937. godine. Oba filma naručilo je vodstvo Seljačke sloge, odnosno Hrvatske seljačke stranke, što još jednom pokazuje otvorenost tog političkog pokreta novim medijima.

Pozornost koja se posvećuje audiovizualnim medijima može se ilustrirati činjenicom da od 70-ih godina u visokom obrazovanju, osim katedre filmologije na Odsjeku komparativne književnosti Filozofskog fakulteta i Akademije dramske umjetnosti, koja odgaja studente za filmska zvanja, 1969. godine djeluje i katedra za vizualne komunikacije u sklopu Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, a sve veća pozornost medijskom odgoju i audiovizualnim komunikacijama posvećuje se na pedagoškim fakultetima, Likovnoj akademiji i studiju dizajna.

Film u ideološkim okvirima

(Obrazovni film 1941.-1945. godine — Stanje hrvatske kinematografije poslije drugog svjetskog rata — Film u narodnom prosvjećivanju — Proizvodnja uskog filma (1946.)

Europske političke prilike tridesetih godina koje osim boljševizma u Sovjetskom savezu na scenu dovode i drugu totalitarističku ideologiju — nacionalsocijalizam, snažnog su utjecaja imale na položaj i razvoj hrvatske kinematografije.

Približavanje drugoga svjetskoga rata ojačalo je procese promjena političke karte Europe uspostavljene 1918. godine i stvaranje novog europskog poretka, a unutrašnje napetosti u Kraljevini Jugoslaviji razrješavane su promjenom državnog ustroja što je omogućilo začetak samostalne, nacionalne hrvatske kinematografije, koja je formalno počela ustrojem Banovine Hrvatske 1939., a stvarno uspostavljena u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj 1941. godine.

Već u Banovini Hrvatskoj, u sklopu banske vlade osnovana je Filmska središnjica koja je preuzela sve poslove vezane za kinematografsku djelatnost u Banovini. No, u praksi se doista malo toga promijenilo (ili moglo promijeniti) u kratkom vremenu nabijenom događajima i sve bližim ratom. Banovina je (nastavljajući već utvrđenu praksu Oblasne skupštine zagrebačke i Savske banovine), osigurala određena financijska sredstva za hrvatsku filmsku produkciju. Nju su održavala mala filmska poduzeća Zora, zavod za nacionalno-edukativni film (s Oktavijanom Miletićem i Markom Grafom) i Svjetloton film (s Josipom Klementom), dok je namjenska filmska proizvodnja zdravstvenoobrazovnih filmova nastavljena u Školi narodnog zdravlja. Banska je vlast sudjelovala u financiranju nekoliko filmskih projekata Škole narodnog zdravlja i Zora filma. Financirano je snimanje dokumentarnih filmova o Splitu i o Dubrovniku, pod zajedničkim naslovom *Na obalama stare slave* (Miletić, 1940.), te dovršenje nekoliko zdravstvenoedukativnih filmova. Cijela hrvatska filmska proizvodnja iznosila je tek desetak kratkometražnih (kulturnih, edukativnih i reklamnih) filmova na godinu.[31]

Takve začetke ustroja hrvatske kinematografije naslijedila je Nezavisna Država Hrvatska, u kojoj je film dobio posebno mjesto kao snažno odgojno, prosvjetno, ideološko i promidžbeno sredstvo u službi ostvarivanja nacionalnoga programa i promicanja državne politike. Time je film prvi put prestao biti trgovačkom robom i postao važnim dijelom nacionalne kulture. Cijela kinematografija podređena je filmskoj produkciji koncentriranoj na jednome mjestu, financijski je podržana i osigurana od države, te donekle opremljena tehničkim sredstvima da može ostvariti redovitu i stalnu proizvodnju. Film i kinematografija (proizvodnja, uvoz, distribucija i prikazivanje filmova) postaje područje interesa i djelovanja države i državne vlasti i njezin monopol.

U skladu s važnošću koju je vlast poklanjala filmu kao umjetničkom i propagandnom sredstvu, sve poslove u vezi s ustrojem kinematografije preuzelo je Ravnateljstvo za film kao odjel Državnog tajništva za narodno prosvjećivanje, čijim ravnateljem je imenovan Marijan Mikac, dugogodišnji službenik u zagrebačkom predstavništvu Paramounta. Novi ustroj hrvatske kinematogafije, Marijan Mikac obrazlaže:

»Državna vlast preuzela je time sudbinu slikopisa podpuno u svoje ruke, a dobiva i potreban autoritet, da viša svojstva slikopisa uzdigne nad nižima. Slikopis se našao na najboljem putu, da služi obćim državnim i narodnim probitcima, ostavljajući privatnicima mogućnost zarade, ali ta zarada je prilagođena probitcima zajednice, kao i sveukupno djelovanje slikopisnih i slikokaznih poduzeća u državi i svi poslovi s tim u vezi.« (Mikac, 1944.)[32]

Okosnica nacionalne filmske proizvodnje postao je *Hrvatski slikopis (Croatia film)*, opremljen suvremenom filmskom tehnologijom za snimanje zvučnih filmova. U njemu se okupio velik broj filmskih stručnjaka (Oktavijan Miletić, Branko Marjanović, Stanislav Noworyta, Sergij Tagatz, Viktor Rybak, Ignjat Habermüller i mladi snimatelji Stjepan Barbarić, Ivan Ivančić, Josip Akčić, Branko Blažina, Boris Rudman, Politeo i dr.), koji su uz suradnju s novinarima i književnicima Milanom Katićem, Franjom Fuisom, Josipom Horvatom, skladateljem Borisom Papandopulom, scenografom Vladimirom Žedrinskim i mnogim kazališnim glumcima ostvarili u nekoliko ratnih godina zavidnu filmsku produkciju. U prvome redu prvi je put ostvareno neprekidno izlaženje kroz duže vrijeme zvučnog filmskog žurnala (*Hrvatska u riječi i slici*, odnosno *Hrvatski slikopisni tjednik*) koji je prvo izlazio dva puta na mjesec, a od stotoga broja jedanput na tjedan. (Ukupno je snimljeno oko 180 brojeva žurnala od od 200-500 m dužine.) Uz redovitu proizvodnju filmskih žurnala, snimljeno je više kratkih igranih i dokumentarnih filmova, filmskih reportaža, a kruna te dinamične filmske proizvodnje bilo je snimanje dugometražnoga glazbenog igranog filma *Lisinski* (Oktavijan Miletić, 1944.)[33]

Osim Hrvatskog slikopisa u Nezavisnoj državi Hrvatskoj nastavio je raditi i fotofilmski laboratorij Škole narodnog zdravlja, kao drugi filmski proizvođač isključivo namjenskog filma.

Zakonskom odredbom o djelovanju Zdravstvenog zavoda u Zagrebu (bivši Higijenski zavod i Škola narodnog zdravlja) uređen je status te filmske proizvodnje, koja je dobila određene olakšice (besplatnu cenzurnu kartu) i pogodnosti u prikazivanju. Tim zakonom utvrđeno je da se poučni slikopisi moraju prikazivati u svim školama i u prosvjetnim ustanovama, a od vremena do vremena dužni su ih prikazivati i privatni slikokazi.[34]

No, Zdravstveni zavod nije dobio financijsku pomoć države da bi osuvremenio svoju filmsku tehnologiju i mogao ostvariti zahtjevnije filmske projekte u skladu s filmskim standardima profesionalne kinematografije. Njegova je zadaća sužena na isključivo zdravstvenoedukativno područje i država nije očekivala neku aktivniju filmsku djelatnost od te ustanove. Zato je u ratnom razdoblju Zdravstveni zavod pretežno koristio filmsku građu snimljenu u prijašnjem razdoblju za nove obradbe zdravstvenih filmova, a od novih projekata značajniji su filmovi *Prva pomoć na selu* (Nikola Nikolić, Aleksandar Gerasimov, 1940.-1944.), *Malarija* (Eugen Nežić, Aleksandar Gerasimov, 1942.), *S našeg sela* (Aleksandar Gerasimov, 1942.).

Veću pomoć je dobivao, ali i obveze prema državi imao Hrvatski slikopis, kao jedini čimbenik profesionalne i javne hrvatske kinematografije. Njegova je osnovna zadaća bila ostvarivanje nacionalnog projekta hrvatske državnosti i promicanje vladajuće ideologije, te se je i produkcija razvijala u smjeru promidžbe nacionalnih i državotvornih ideja snimanjem promidžbenih i/ili kulturnih filmova koji su pretežno imali prosvjetni značaj.

U prvu skupinu filmova, pretežno u službi ideološke promidžbe mogu se uvrstiti većim dijelom filmski žurnali (*Hrvatska u riječi i slici*, odnosno *Hrvatski slikopisni tjednik*), te dio dokumentarne produkcije vezane za aktualna vojnopolitička zbivanja (primjerice *Mladost Hrvatske*, film o Radnoj službi Ustaške mladeži, *Slavlje slobode*, o proslavi prve obljetnice NDH, *Straža na Drini*, *Ustaška Hrvatska slavi mrtve velikane*, 1942.).[35] U drugoj skupini filmova u kojoj su se filmski autori znali odmaknuti od dnevnopolitičkih promidžbenih potreba nekoliko je putopisnih filmova i filmova posvećenih kulturi i umjetnosti (*Barok u Hrvatskoj*, 1942., *Dubrovnik*, 1943., *Tamburica*, 1943.), cjelovečernji igrani film *Lisinski*, 1944. i nedovršeni srednjometražni dokumentarno-igrani *Radium*, 1944.).[36]

Svi ti filmovi pripadaju skupini tzv. prosvjetnih filmova, kako ih je suvremena filmska kritika i promidžba nazivala. Oni promiču određene etičke vrijednosti (najčešće nacionalnu svijest, kao primjerice film *Lisinski*), a kroz zabavni svoj sadržaj provlače određene ideje i moralnu pouku. Ili, kako Marijan Mikac kaže, film je podređen probicima zajednice i viša svojstva uzdiže nad nižima.

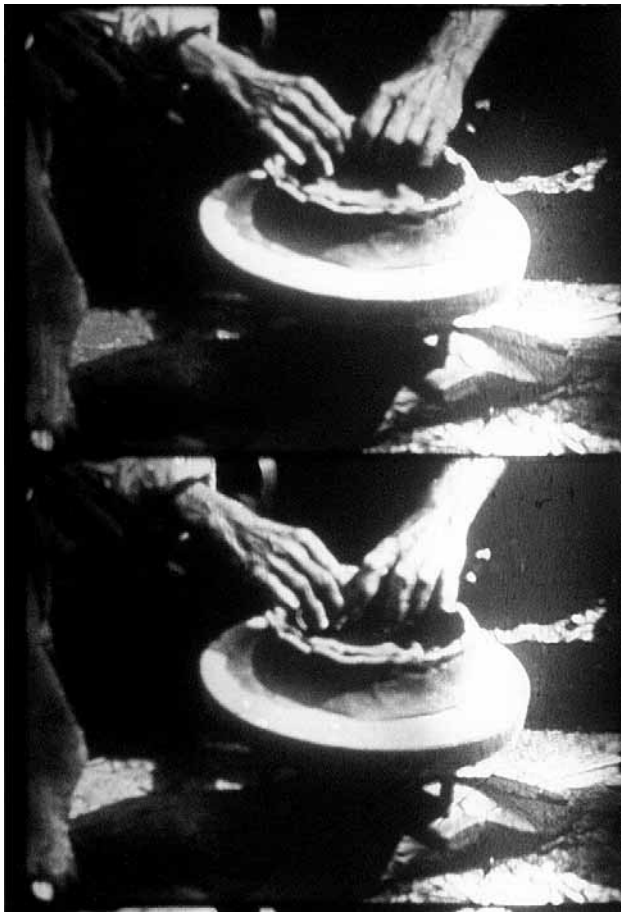
Mirko Cerovac posvećuje toj vrsti slikopisa jedno poglavlje svoje knjige *Slikopis (Film)*, te prosvjetni slikopis definira:

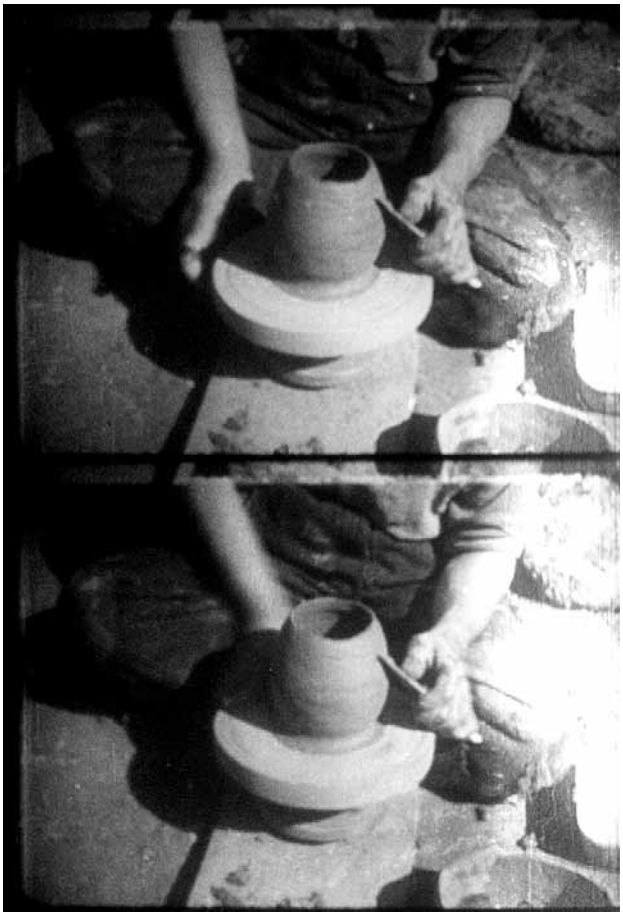
»Ovom je dakle slikopisu dužnost, da na lak, zanimljiv i svima razumljiv način obrađuje teme, koje mogu poslužiti obćoj naobrazbi pojedinaca. Iz prosvjetnog je slikopisa prema tome podpuno izključena svaka stručnost (znanstvenost), jer to više ne bi uobće bio prosvjetni, nego poučni (školski) ili znanstveni slikopis, te mu kao takvom ne bi bilo mjesta u javnom slikokazu, koji gledaoci posjećuju u prvom redu radi zabave, te traže da im se sve, pa i sama pouka pruži u bar donekle zabavnom stilu.« (Cerovac, 1943. : 53)

Dnevna kritika i promidžba mnogo je neposrednije odredila ulogu filma, ne dvojeći o tome što je vlast stvarno očekivala od prosvjetnog slikopisa.

U sredstvima priopćavanja i svim oblicima promidžbe isticana je vrijednost filmskih žurnala i kulturnih filmova kao sredstva odgoja, pouke i političkog djelovanja, pa su česti naslovi u tisku kao npr. *Film i kino u službi državne misli* (*Hrvatski narod*, od 5. 06. 1941.), *Slikopis kao odgojitelj naroda* (*Hrvatski slikopis*, br. 2/42.). Možda je najbolje zadaću filma u ideološki totalitarnom društvu definirao Josip Klement, predstavnik UFA-e u Hrvatskoj, kada je u časopisu Hrvatski slikopis obrazlagao prosvjetnu zadaću njemačkog slikopisa:

»Umjetnost bez tendencije je danas posve nestala, jer je takva umjetnost bez sadržaja. Ona ima danas služiti velikim i idealnim ciljevima, koje su si stavile u zadatak sile osovine. U tom duhu stvara njemačka proizvodnja čitav niz





Etnografski film *Modeliranje posude* (M. Gavazzi, 1930.) jedan iz serije filmskih zapisa o lončarstvu koje su M. Gavazzi i A. Stojanović snimili između 1930. i 1965. godine

prosvjetnih, zabavnih i dokumentarnih slikopisa, koji imaju svima, omladini kao i odraslima, služiti pokraj zabave i kao poticaj na nesebičan rad u korist i dobro domovine i budućih pokoljenja. Taj svoj zadatak njemačka proizvodnja izvršuje stvarajući slikopise od velike umjetničke vriednosti, radeći neumorno, da što prije postigne svoj cilj.« (Klement, 1942: 6)

Filmski su autori i organizatori filmske proizvodnje bili svjesni očekivanja političke vlasti i mogućnosti koje film pruža u iznošenju ideja i oblikovanju društvene svijesti, kako to svjedoči tekst Marijana Mikca objavljen prigodom trogodišnjice Hrvatskog slikopisa, u kojemu bi se moglo pronaći i ironije i skeptičnosti prema ulozi filma u društvu:

»Tako slikopis postaje ono što je danas najviše: sredstvo u službi ideje, ne samo jedne ili više određenih ideja, nego svake ideje. Slikopis na primjer može bit sredstvo za promičbu svake vjere, ali isto tako može biti i moćno sredstvo protuvjerske promičbe. Nadalje će za neke biti zabluda, a za neke možda i odlika, što je svaki slikopis, ma kako on tobože nedužno djelovao i ma kako mu nedužan i zabavan bio sadržaj, zapravo ipak promičba za stanovitu državu ili narod. Slikopisom se promiču narodne nošnje, običaji, glasba, govor; država se može prikazati naprednijom nego što jest, zemlja ljepšom i bogatijom, a ljudi boljim i simpatičnijim, ali isto tako je moguć i obratan prikaz.« (Mikac (1), 1944. : 13)

Pomalo ogoljeno Mikac upozorava na utjecaj filma u stvaranju mentalnih slika i izgradnji mišljenja na što su znanstvena istraživanja upozorila već 30-ih godina, kad je u izvještaju zaklade Payne ustvrđeno da filmovi mogu rijetko imati odgojni cilj, ali da imaju izrazito odgojno djelovanje (Dale; 1955. : 39), a istraživač Thurnstone, analizirajući dugotrajnost utjecaja filma na stajališta gledatelja, na primjeru Griffithova filma *Rađanje jedne nacije* (u studiji: *Motion Pictures and the Social Attitudes of Childern*), 1931. godine utvrdio kod ispitanika pojačana negativna stajališta prema Crncima nakon gledanja filma i njihovo jačanje (a ne slabljenje) nakon određenog vremena. (citirano prema Dale, 1955. : 41) Pod ideološkim pritiskom, kao što to često biva, filmski su autori pronalazili svoje putove filmskoga izraza, najčešće u bijegu od stvarnosti, odlazeći u prošlost ili, zaobilazeći političke teme, snimajući filmove o umjetnosti. Primjer za to je dugometražni igrani film *Lisinski*, koji ujedinjuje obje ove reakcije, a također i pravi prosvjetni, kulturni ili znanstveno-popularni filmovi snimljeni u to doba *Barok u Hrvatskoj*, *Dubrovnik* i nedovršeni *Radium*.

Birajući teme udaljene od zbilje u kojoj su živjeli, filmski su autori dobivali potrebnu slobodu izraza i mogućnost kreativnog pristupa realizaciji filmskoga djela. Pri tome su čvrst oslonac imali u objektivnoj vrijednosti teme (likovnoj i graditeljskoj — baroka i renesanse, u filmovima *Barok* i *Dubrovnik*; glazbenoj baštini ilirizma u *Lisinskom*; ili humanoj, općeljudskoj vrijednosti znanstvenoga rada Marie Curie u filmu *Radijum*). Svi se ti filmovi odlikuju vizualnim kvalitetama izraženim u svim filmskim komponentama od scenografije do kamere i režije. U njima je postignuta određena ravnoteža između estetskog i obrazovnog, koju možemo označiti kao rezultat kompromisa između objektivnih mogućnosti i umjetničkih težnji autora. Hrvatska kinematografija prvi put ima sredstva, kadrove i tehnologiju kojom može ravnopravno sudjelovati u europskoj kinematografiji. Pa iako je tempo ovih filmova sporiji od danas uobičajenog, a gluma se još nije udaljila od kazališnih obrazaca, ti filmovi i danas mogu pobuditi zanimanje. Primjer je to kako namjenska filmska proizvodnja, iz nužde, probija granice svoje namjene, dosižući određene estetske kvalitete.

Ono što te filmove u većoj mjeri i često vrlo napadno povezuje s vremenom u kojemu su nastali i što im daje istaknutu prosvjetiteljsko-odgojnu notu jest njihova govorna razina. Prvi put se filmski autori susreću s tonskim filmovima u kojima pripovjedač jezičnim kodom komentira pokretnu sliku. Patetičan ton i sadržaj govorenoga, puno više od slikovne građe u ideološkim je normama vremena kojemu pripada, zadržavajući se na didaktičnoj razini poučavatelja u kojoj izlagački cilj nimalo nije prigušen.

To je monološki diskurs koji ne dopušta sumnju ni proturječje u istinitost izričaja nevidljivog govornika. Težište mu je na mobilizaciji slušatelja/gledatelja, te se utječe emocijama, stereotipima, a ne racionalnoj i logičkoj argumentaciji. Glas je izvrsno fonički artikuliran, leksik biran, rečenice tečne, usmjerene na pobuđivanje emocija, a tome se pridružuje i — često posebno skladana — programatska glazba u poletnom duhu.

Mario Plenković u trodiobi retorike audiovizualnih medija, takav diskurs naziva retorikom velikog ekrana, uspoređujući ga sa Sokratovim *daimoniumom* koji objavljuje istinu i najavljuje izbavljenje od nesreće i zla, za razliku od kasnijih diskursa koji su persuativni, nagovaralački i u sve većoj mjeri uvjeravanje zamjenjuju argumentima otvarajući prostor za samostalno odlučivanje gledatelja. (Plenković, 1986. : 42) No, to će biti problem koji će se još dugo protezati u hrvatskoj (kao i u svjetskoj) kinematografiji, jačati u vremenima općih opasnosti i katastrofa nacionalnih razmjera, kad dolazi do nacionalnog okupljanja ili do jednosmjernih ideoloških pritisaka koje karakterizira povećani emocionalni naboj i jačanje iracionalnosti, a praktički će biti prevladan tek jačanjem sustava masovnih medija vizualnih komunikacija temeljenih na pokretnim slikama i njihovom deideologizacijom u televizijskoj produkciji.[37]

Tijekom ovoga razdoblja nastaju i tehnološke promjene koje su omogućile širenje obrazovnog filma. Već prije u svjetskoj zajednici prihvaćen 16 mm filmski format kao obvezna tehnologija koja se preporučala proizvođačima i prikazivačima edukativnih filmova (u Hrvatskoj su je već ranije koristili Svjetloton i Zora film), definitivno je — nakon održanog zagrebačkog međunarodnog kongresa o uskom filmu 1943. godine — prihvaćena i u Hrvatskom slikopisu.

U Hrvatskom slikopisu osnovan je poseban odjel za uski (16 mm) film, a oprema, nabavljena uz pomoć Svjetloton filma (zagrebačkog zastupnika UFA-e), sastojala se od 16 mm projektora, električnih agregata i posebno uređenih automobila za prijevoz opreme iz mjesta u mjesto. Time je ostvaren projekt koji se još 1935. godine javio u Školi narodnog zdravlja, a iz financijskih razloga nije mogao biti realiziran u Zori, zavodu za nacionalno-edukativni film, koja je upravo radi razvijanja produkcije i prikazivanja uskoga filma bila i osnovana. Filmski fond putujućih slikokaza sastojao se od njemačkih kulturnih i promidžbenih filmova (koje je Hrvatskom slikopisu na raspolaganje ustupio također Svjetloton).[38] Tako je ova djelatnost koristila uglavnom njemačkoj promidžbi u Hrvatskoj.

Radi promicanja korištenja uskog filma u Zagrebu je 1943. godine, u sklopu aktivnosti Međunarodne filmske komore, održan I. međunarodni kongres za uski slikopis kojem su prisustvovali predstavnici 14 europskih zemalja.[39] No, tek početkom 1944. godine stvoreni su u Hrvatskom slikopisu tehnički uvjeti za presnimavanje hrvatskih slikopisnih tjednika na uski film, ali ni tada nema pouzdanih podataka o tome koliko je ta tehnologija i korištena prije svršetka rata. Marijan Mikac u izvješću o radu Hrvatskog slikopisa 1944. godine, tek usputno neodređeno opisuje ovu djelatnost:

> »Odjel za slikopise uzke vrpce (putujuće slikokaze) održao je na hiljade predstava u svim krajevima Nezavisne Države Hrvatske... Slikopis je na taj način uveden u zabačene krajeve i najmanja mjesta države, tamo gdje se inače još godinama, a možda i nikada ne bi pojavio... Uz održavanje 'putujućih' slikokaznih predstava, uvode se i stalni slikokazi uzke vrpce, koji su preteča redovnih slikokaza u manjim mjestima. Čim se ostvare uvjeti za otvaranje redovnog slikokaza, slikokaz uzke vrpce premješta se u koje drugo mjesto. Priredbe uzkog slikopisa se održavaju uz nizke ulazne ciene, kojima se ne pokrivaju ni režijski troškovi, jer rad toga odjela nema trgovački, nego izključivo prosvjetni i odgojni značaj.« (Mikac, 1944. : 34-35)

Bez obzira na to što u načinu izvještavanja javnosti konkretne podatke zamjenjuje neodređena afirmativna impresija, očito je da je stvorena određena materijalna baza, te se 16 mm film, nakon prijašnjih manje uspjelih pokušaja Zora filma i Svjetlotona, počeo ozbiljnije koristiti u to doba.

Time su pripremljeni uvjeti za širenje korištenja uskoga filma u obrazovanju, koji će biti potpuno ostvareni tek u sljedećem, poslijeratnom razdoblju, osnutkom posebnog poduzeća za proizvodnju obrazovnog i nastavnog flma.

Karakteristično za to razdoblje, korištenje je obrazovnog filma u javnoj kinematografskoj djelatnosti, a potpuno zanemarivanje razvitka specifičnih oblika školskog, nastavnog filma. U školama su korišteni isti obrazovni (kulturni) filmovi koji su prikazivani i građanstvu na javnim filmskim projekcijama. To dijelom upućuje na pretežnu usmjerenost dr-

žave da film koristi kao političko promidžbeno sredstvo za koje nastoji da dopire do što šireg kruga gledatelja i nepostojanje interesa za razvijanje filma kao stručnog, didaktičkog sredstva u cilju razvitka obrazovnog standarda u školama. Na to upućuje i nezainteresiranost pedagoških djelatnika za to nastavno sredstvo, pa se u to vrijeme u pedagoškom tisku i pedagoškoj teoriji ne razmatraju pitanja didaktičke uporabe audiovizualnih medija. Primjena filma u obrazovne svrhe tako se organizacijski pretežno odvijala na posebnim javnim filmskim projekcijama, a manje u školama, dok je sadržajno obuhvaćala tri područja: ideološki odgoj (obvezno prikazivanje filmskih žurnala i dokumentarnih filmova o državnim i stranačkim manifestacijama), područje kulture i zdravstveni odgoj. Prva dva sadržaja izjednačena su s nacionalnim odgojem, dok je treća skupina zdravstvenopoučnih filmova — čije prikazivanje je propisano i zakonom — imala i praktično značenje u ratnom razdoblju.

Razvojem specifičnog nastavnog filma kao didaktičkog sredstva, proizvodnja uskog filma okrenut će se tek onda, kad film izgubi svojstva najsnažnijeg propagandnog sredstva, a država se u toj mjeri demokratizira da ni jedna politička ideja ne može ostvariti potpunu kontrolu medija (ili određena ideologija postane dovoljno stabilna, da se ne osjeća ugroženom, te može financirati i oblike filmske djelatnosti od kojih nema neposredne političke koristi).

Promjenom vlasti i političkog sustava 1945. godine, stvara se nova organizacija državne kinematografije centralizirane u okviru Jugoslavije. U središnjem Državnom filmskom poduzeću Demokratske Federativne Jugoslavije koje je 20. studenog 1944. godine osnovano s kapitalom od 1.000.000 dinara, osnovane su republičke direkcije, pa je tako Hrvatski slikopis već 9. svibnja 1945. naslijedila Filmska direkcija za Hrvatsku, čiji je direktor postao Mirko Lukavac, prijašnji voditelj Kinoodjela ZAVNOH-a (Škrabalo, 1985. : 111/112).

Filmska direkcija za Hrvatsku imala je sličnu strukturu kao i Hrvatski slikopis: uz proizvodnju kratkometražnog i dugometražnog filma i njegovu distribuciju, u Direkciji je osnovan odjel uskog slikopisa (16 mm filma). Nakon ukidanja filmskih direkcija i osnutka Jadran filma, kao republičkog filmskog poduzeća (16. srpnja 1946.), odjel uskog slikopisa nastavio je rad u sklopu novoga poduzeća do 1. srpnja 1947. godine, kad je osnovano specijalizirano poduzeće Nastavni film. Cjelokupna kinematografija toga doba — i nadalje instrument države u promicanju njezine ideologije — pod strogim je nadzorom Komiteta za kinematografiju koji je odobravao svaki filmski scenarij i određivao — nakon odobrenja projekta — tko će ih snimati. Kao snažno promidžbeno sredstvo, film ima ponajprije odgojne zadatke u izgradnji novoga društva. Aleksandar Vučo, predsjednik Komiteta, 1946. godine u članku *Naša mlada filmska proizvodnja* ocrtava ulogu i zadatke filma u društvu:

> »Filmska umetnost je moćno oruđe, koje ne treba samo da nam olakša upoznavanje sveta, već i da ubrza proces društvenog napretka. Film ne sme da bude površna i vulgarna zabava ili sredstvo za uspavljivanje ljudske svesti. On treba da se uzdigne na visinu umetnosti koja će biti u stanju da prikazuje radikalne promene stvarnosti, a istovremeno da utiče na njihovo ubrzavanje.« (Vučo, 1946. : 5)

Pitanje »nižih« i »viših« kvaliteta filma, komercijalnog i kulturnog, o čemu stručna i nestručna javnost raspravlja od pojave ovoga medija, ponovno postaje aktualno, a država nastoji cijelu kinematografiju podrediti svojim ciljevima, koristeći odgojnu moć medija u promidžbi ideja. Pri tome se izjednačuje odgojno (obrazovno) i estetsko s propagandnim.

Tajnik Komiteta Jakša Petrić u povodu donošenja petogodišnjeg plana, ocjenjuje da je:

> »stvorena mogućnost da se filmovi uključe u naš vaspitni program, da se pomiri komercijalni i propagandni efekat filma u korist propagandnog... kako bi odigrali veliku vaspitnu ulogu koja je filmu namenjena u borbi za izgradnju novog čoveka.« (Petrić, 1946. : 23/24)

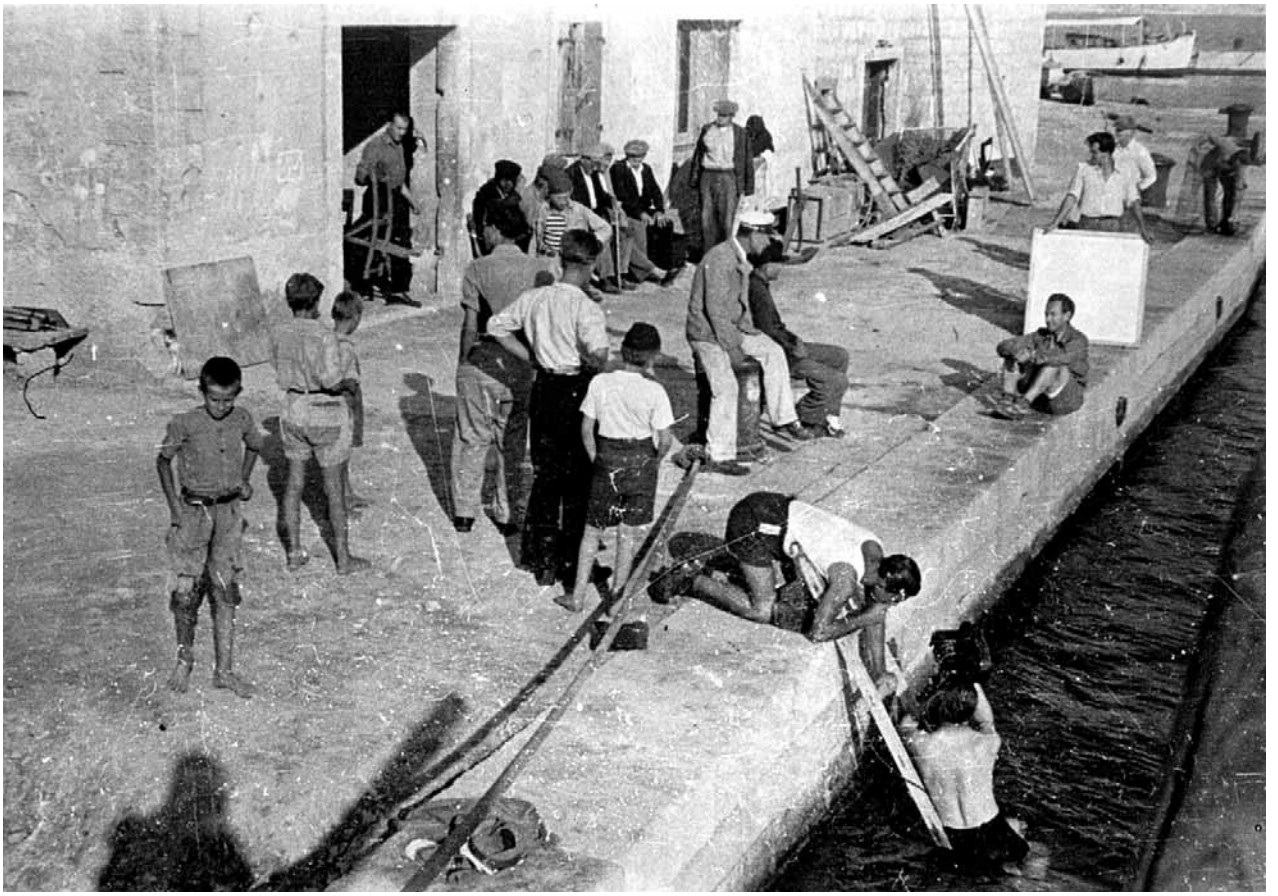
Nešto poslije, 1948. godine, isti autor će još otvorenije osvijetliti ideološki karakter filma u dogmatskom članku *Još više približiti film narodnim masama*:

> »Uz stalnu pomoć Partije nikla je i razvijala se jugoslovenska kinematografija. Ta pomoć je bila i jeste dragocjena i bez nje je nemoguće zamisliti uspeh našeg filma. Ona se ogledala u određivanju organizacionih principa, u izboru i stvaranju kadrova, a javljala se naročito onda kada je trebalo ideološki usmeriti razvitak filmske umetnosti. Ta je pomoć bila gotovo svakodnevna, i danas ne postoji nijedan veći uspeh na polju našeg filma, a da to u prvom redu nije zasluga partijskog rukovodstva.« (Petrić, 1948. : 12)

Država je našla svoj interes u mediju i zato potiče razvoj filmske proizvodnje. Film je postao sastavnim dijelom državnog i partijskog planiranja razvoja u tzv. petogodišnjim planovima, programatskim dokumentima kojima se utvrđuju zadaci pojedinaca i društva, a partijski vrh usmjerava njegov razvitak, određuje sadržaje i zadatke i ocjenjuje njegovu uspješnost u izvršavanju zadanih ciljeva. Državna kontrola nad finaciranjem, proizvodnjom, distribucijom i prikazivanjem filmova je potpuna, pa se u jednom središtu određuje što i koliko će se snimati. Planom se unaprijed utvrđuje koliko filmova će snimiti pojedino poduzeće, a na isti način raspodjeljuju se filmovi pojedinim kinematografima.

Kao oblik političkog utjecaja na filmske djelatnike održavaju su konferencije na kojima su filmski autori s državnim i partijskim dužnosnicima razmatrali probleme proizvodnje filmova, utvrđivali ideološka i umjetnička zastranjivanja i donosili zaključke o njihovu ispravljanju. Te konferencije bile su u stvari sofisticirani oblik provedbe partijske politike koja se naoko odricala represije, ali je pozivajući se na svijest filmskih djelatnika posredno utjecala na stvaranje jake samokontrole i samocenzure. Sadržaj konferencija ocrtavaju, primjerice, zaključci jednog od čestih skupova takve vrste, 1948. godine, kojim su utvrđeni zadaci dokumentarnih filmova.

Između ostalog, u tim se zaključcima autori zadužuju da dokumentarnim filmovima kroz tematiku narodno-oslobodilačke borbe, primjerima požrtvovnog rada u izgradnji socijalizma i primjerima zadružnog života prikažu politički i



Koraljari i spužvari (R. Sremec, 1947.)

društveni život, narodnu kulturu i potiču opismenjavanje.[40] Jakša Petrić kao tumač politike koju provodi Komitet za kinematografiju, 1948. godine piše da su ciljevi dokumentarnog filma usmjereni odgoju čovjeka u duhu socijalizma, ljubavi prema domovini i svome narodu, prema Sovjetskom savezu, prema Partiji i njezinu vođi. Stoga i »odgovornost filmskih stvaralaca postaje sve veća. Njima je namenjena uloga vaspitača najširih narodnih masa.« (Petrić, 1948. : 13). Očita je potpuna instrumentalizacija filma kao masovnog odgojnog sredstva u službi ideološke promidžbe, jačanja vlasti i stvaranja uvjeta za provedbu partijske politike, pri čemu je uklonjena granica između odgojnog i propagandnog.

Dok Mirko Cerovac u knjizi *Slikopis (Film)* 1944. godine, još govori o zabavnoj ulozi filma i zaodijevanju pouke u razonodu, ovdje susrećemo jedno asketsko shvaćanje filma i ogoljavanje njegove uloge na čisto utilitarne zadatke podređene dnevnim političkim potrebama i projekcijama razvitka društva. Dok se u razdoblju Nezavisne Države Hrvatske čitava filmska proizvodnja nadahnjuje narodnom tradicijom, poviješću i tradicijom hrvatske kulture i umjetnosti, povezujući film s kazalištem, književnošću, likovnim umjetnostima i glazbom i stvarajući jedan vizualno kultivirani, često raskošni i semantički bogat niz pokretnih slika, u izgradnji novoga čovjeka i novoga društva nakon 1945. godine, radikalno se prekida s tradicijom kojoj se i na području filma odriče bilo kakav dotadašnji pozitivni doseg i učinak, kao što je to bio slučaj i na području drugih umjetnosti pa i ukupnih ljudskih djelatnosti.

Sve počinje od početka, a jedini pozitivni utjecaj dopušten je ugledanjem na sovjetski film, jer su danas: »...sovjetski vaspitači, sovjetski naučnici i filmski radnici... svesni kolika je ogromna snaga filma u uzdizanju, obrazovanju i vaspitanju naroda i šta predstavlja film ako je stavljen u službu čovečanstva i njegovog napretka.« (Šega, 1948. : 52)

U takvu političkom okružju, nije bilo mjesta bilo kakvoj filmskoj produkciji izvan kontrole državnih tijela, pa je slijedom toga u ideološkom čišćenju 1946. godine i formalno ukinuta proizvodnja zdravstvenoobrazovnih filmova Škole narodnog zdravlja, odredbom o zabrani prikazivanja tih filmova radi »nedostataka u socijalnom, političkom, umetničkom, ili posve medicinskom tj. stručnom pogledu«, koja je donijeta na najvišoj partijskoj i državnoj razini i o kojoj se ne može raspravljati.[41]

Također je izvršena likvidacija Zora filma, jedinog privatnog (dioničarskog), makar i formalno, preživjelog filmskog proizvođača iz prethodnog razdoblja. Predsjednik skupštine Zore, zavoda za narodno prosvjetni film, Ivo Ražem, koji je zajedno s Vjekoslavom Gortanom i Katicom Graf bio u likvidacijskoj komisiji u svome izvještaju na posljednjoj skupštini Zore iznosi:

Slamarke divojke (I. Škrabalo, 1971.)

»Podnašajući izvještaj za poslovnu godinu 1945., moramo nažalost ustanoviti, da nam nije uspjelo obnoviti predratno poslovanje naše zadruge i to poglavito iz dva razloga. U prvom redu moramo naglasiti da je sva proizvodnja i distribucija filmova prešla u državne ruke, pa radi toga nismo ni pokušali da obnovimo filmsku proizvodnju, što za razvoj filmske proizvodnje nije niti važno. Mi smo prije rata proizveli lijepi broj filmova uz velike naše žrtve i napore u težnji da Jugoslavija dođe do značenja na tom polju. Nažalost mjerodavni krugovi nisu se tada interesirali za tu stvar, pa nije ni moglo biti više uspjeha nego što smo ga imali.«[42]

Iz filmske terminologije izbacuje se udomaćeni pojam »kulturni film« i zamjenjuje terminom »naučno-popularni dokumentarni film«,[43] a stroga je kontrola dogmatsko-ideološke čistoće filmskih djela (što se često prekriva terminom znanstvenog pristupa temi u duhu »naučnog socijalizma«), koja često ulazi u interpretativno-estetsku domenu.

Posebno su na udaru zagrebački filmski autori, dijelom negdašnji službenici Hrvatskog slikopisa, generalno pod sumnjom da su sljedbenici zapadnih utjecaja koji u sebi nose naslijeđe UFA-inih tradicija. Primjer za to je kritika iznijeta na već spomenutoj konferenciji o dokumentarnom filmu 1948. godine, čiji je povod bio dokumentarni film Rudolfa Sremca *Koraljari i spužvari* (Jadran film, 1948.):

»Reditelji koji više ili manje zapadaju pod uticaj tzv. kulturnog filma prilaze objektu na hladan deskriptivan način, ne povezujući ga dovoljno sa našom stvarnošću, sa velikim problemima života. Čoveku se u tim filmovima ne poklanja pažnja, ili ukoliko ne mogu da se zatvore oči pred potrebama naših naroda koji s pravom očekuju da dokumentarni film postane mobilizator masa u velikim danima izgradnje zemlje i stvaranja našeg novoga čoveka, onda se idejnost nakalemljuje na mehanički način. Idejnost se prosto prišije pomoću teksta, umesto da se ona izvlači pomoću slike iz same stvarnosti. Filmovi ovakve vrste značili su donekle bežanje od čoveka i stvarnosti, ili su nosili pečat neubedljive propagande.«[44]

Ponovno se susrećemo s problemom diskrepancije vizualnog izraza koji je objektivniji i neprilagodljiviji ideologiji od govornog izričaja. Očito je zamijećena stvarna vrijednost vizualnog izričaja, u filmu daleko nadmoćnijeg od riječi i ostalih nevizualnih elemenata, kako su to već mnogo prije dokazala mnogobrojna istraživanja medija.[45] Ironično, primjere za tu moć slike kreatori filmske politike imali su tada u vrhunskim djelima sovjetske kinematografije u djelima Eisensteina, Pudovkina i drugih (ali i u mnogobrojnim efemernim, nekritički prihvaćanim, djelima sovjetske propagande). U revolucionarnom vremenu sveopćeg pojednostavljivanja i jednodimenzionalne interpretacije svijeta, osnažila je težnja da

se govorni (govoreni) stereotip zamijeni vizualnim stereotipom i slikovnim simbolima, kao što je to transparentno bilo prisutno u to vrijeme dogmatskog prihvaćanja ideologije socijalizma na plakatima ili slikama sljedbenika socijalističkog realizma. Dok je, primjerice, Aleksandar Gerasimov 30-ih godina snimajući dokumentarne filmove o životu sela, strpljivo tražio izvorna, tradicijska obilježja toga života i nenametljivo bilježio objektivnu životnu stvarnost, suvremeni snimatelji u poletu mijenjanja svega tradicijskog, toj se životnoj zbilji nameću i često je insceniraju radi potvrde unaprijed zadanih teza.

U jednoj od prvih analiza dokumentarnih filmova poratnog razdoblja, prilikom prve retrospektive poratnog hrvatskoga filma, Zoran Tadić je 70-ih godina — u vrijeme nastupa mladih, filmski obrazovanih kritičara koji su odbili lagodnost ideologijske poslušnosti i bez oportunizma razvijali svoje kritičko stajalište prema filmskoj umjetnosti — okarakterizirao prve dokumentarne filmove poratnih godina:

»...nastali u vremenu kada su se više nego evidentno još osjećale posljedice rata, u vremenu obnove, u vremenu stvaranja novog društva i novih odnosa u društvu, filmovi nalikuju jedan drugome — službeno svjedočeći o tom vremenu — kao jaje jajetu. Povezuje ih i gotovo uvijek euforični i patetični spikerski komentar, te bilo specijalno pisana bilo arhivska, agresivna glazbena pratnja.« (Tadić, 1976. : 52)

Dokumentarni filmovi snimani prvih poratnih godina bit će jednostavni crno-bijeli prikazi stvarnosti u kojima su obvezni elementi obračun s prošlošću, veličanje izgradnje novoga društva i optimistična projekcija budućnosti.[46]

Najčešće su to reportažni oblici, praćeni tekstom u povišenom tonu i programnom glazbom. Sadržajem su vezani za demoniziranje bliske prošlosti i ideološki obračun s njom projiciran na njene zamišljene ili prokazane predstavnike (*Jasenovac*, Gavrin i Hlavaty, 1945., *Zlato u franjevačkom samostanu*, Hlavaty, 1946., *Stepinac pred narodnim sudom*, Hanžeković, 1947., *Pred narodnim sudom*, Zdunić, 1948.), ili pak, kontrastno, afirmativni filmovi o aktualnim političkim događajima (*Predizborni govor Maršala Tita u Zagrebu*, Hlavaty, 1946., *Prvi kongres USAOH-a*, Marjanović, 1946., *Na izbore*, Katić, 1946.), o izlasku iz zaostalosti, obnovi i industrijskoj izgradnji (*Snaga i mladost*, Katić, 1946., *Iz tame u svjetlost*, Katić, 1947., *Cement*, Tomulić, 1947., *Elektrifikacija*, Marjanović, 1948.), te filmovi o zadrugarstvu i odnosima na selu koji su se najteže mijenjali (*Na novom putu*, Golik, 1948.). Među njima složenije strukture bit će primjerice *Rijeka u obnovi* (Marjanović, 1946.), film *Istina o Puli* (Hlavaty, 1947.), snimljen većim dijelom skrivenom kamerom, *Koraljari i spužvari* (R. Sremec, 1947.), za čije snimanje je Sergij Tagatz izradio — prvi put u hrvatskoj kinematografiji — posebnu kameru za podvodno snimanje,[47] te *Ribari Jadrana* i *Tunolovci*, B. Belan, 1948.). Unatoč izrazito promidžbenoj namjeri i izričaju koji jednostranošću, sklonosti kontrastnom pojednostavljivanju i nametljivom porukom utječu na strukturu njihova sadržaja i poetiku, unatoč filmskom neiskustvu autora, povezanog ponekad s promatralačkom površnošću, u tematici tih filmova možemo prepoznati tradiciju snimanja kulturnih, znanstvenopopularnih, obrazovnih filmova.

Dio dokumentarnih filmova posvećen je ljudskom radu koji se (u skladu s tendencijama u suvremenom pristupu etnološkom filmu) mogu nazvati socijalnoetnografskim filmovima i danas — već s patinom vremena — postaju zanimljivi istraživačima (primjerice, filmovi *Koraljari i spužvari* i *Tunolovci*, filmski su dokumenti o djelatnostima kojih na Jadranu u tome obliku više nema, a i u svijetu teško da se mogu naći). Dio filmova posvećen je zdravstvenom i tjelesnom odgoju mladih (*Snaga i mladost*, Katić, 1946., *Nova mladost*, Hanžeković, 1947., *Dan fiskulturnika Hrvatske*, Katić, 1948.), a održan je kontinuitet i u obradi tema iz kulture i umjetnosti od oblika tradicijske kulture (*Smotra Seljačke sloge*, Sremec, 1947.), suvremenih kulturnih zbivanja (*Muzički život Zagreba*, Tomulić, 1947.), do prikaza kulturnih spomenika prošlosti (*Jadran kroz vjekove*, M. Filipović, 1948.).

Usporedno s razvojem te, u to doba, društvenoprestižne dokumentarne filmske proizvodnje razvijala se i sustavna aktivnost u uspostavi kinematografske mreže, u definitivnoj kinofikaciji, koja je u petogodišnjim planovima imala istaknuto mjesto.[48] Osim stalnih kinematografa s projekcijom filmova normalne širine (35 mm), posebna pozornost posvećena je opremanju manje zahtjevnih putujućih kinematografa i kinematografa za prikazivanje uskog filma (16 mm) u manjim mjestima i na povremenim projekcijama u mnogobrojnim domovima kulture i u zadružnim domovima koji su nicali u selima. Radi osiguranja filmova za te kinematografe u Direkciji za film (poslije Jadran film) nastavio je radom odjel uskog filma (do 16. 7. 1946.), čiji je zadatak bio prebacivanje 35 mm filmova na usku vrpcu i razvijanje vlastite — namjenske — filmske proizvodnje na substandardnom formatu. Osim podmirivanja potreba javnih kinematografa, odjel za uski film trebao je podmirivati i potrebe škola nastavnim filmom.

O prvome razdoblju proizvodnje uskoga filma ima vrlo malo sačuvanih podataka. U ekspozeu ministra prosvjete u Saboru NRH početkom 1947. godine (nekoliko mjeseci prije osnutka Nastavnog filma), zabilježeno je da je do tada odjel uskoga filma — u sklopu Jadran filma — preradio 86 filmova, kopirao 116 školskih filmova, te izradio 57 tonskih kopija domaće i strane proizvodnje. Izvjestitelj na temelju tih podataka konstatira da odjel uskoga filma ima sve uvjete da se razvije u samostalno poduzeće. (Babić, 1947. : 142-143.)

Iz toga izvješća može se zaključiti da je odjel uskog filma bio tehnološki dobro opremljen, što retrospektivno govori i o uskom slikopisu prethodnoga razdoblja, budući da je sva oprema — naslijeđena od Hrvatskog slikopisa — prikupljena u razdoblju do 1945. godine. Također je naslijeđen velik fond dokumentarnih, nastavnih i igranih filmova njemačke proizvodnje do 1945. godine, a prema nekim podacima, prikupljeno je i 150 filmskih projektora (16 mm) za prikazivanje filmova.[49]

Sve do 1947. godine odjel uskoga filma nije razvio vlastitu, izvornu filmsku proizvodnju, nego se rad sastojao od prevođenja i prerade filmova iz postojećega filmskog fonda (na to

se i odnosi podatak o preradbi 86 filmova i izradi 116 kopija školskih filmova). Najčešće se radilo o nijemim filmovima s međutekstovima, odnosno s nasnimljenim komentarom, koji su još brojnošću prevladavali (sve do sredine 50-ih godina) u distribuciji uskoga filma. Filmski urednik odabirao je filmove i sam ili sa suradnicima prevodio i u većoj ili manjoj mjeri prerađivao izvorni tekst filma. Filmovi su se ponovno montirali s međunaslovima na hrvatskom jeziku i eventualnim manjim zahvatima na slikovnoj građi. Tako je odjel uskoga filma ponavljao razvojni put koji je od 1924. do 1927. godine na isti način tekao u zagrebačkom Zavodu za socijalnu medicinu i u Školi narodnog zdravlja.

Prerađeni film u distribuciju je išao pod novim imenom, s nazivom novoga producenta i s imenima prerađivača kao autorima filma — bez i jedne napomene o izvornome filmu, o predlošku koji je kopiran ili prerađen. Sva ta djelatnost godinama se (poslije i u Nastavnom filmu) odvijala anonimno i bez publiciteta. Filmovi uglavnom nisu sačuvani, a kad su i sačuvani, filmske najavnice su vrlo šture, ili nedostaju pa je teško doći do egzaktnih podataka o pravom opsegu i sadržaju te djelatnosti. Prema fragmentarno sačuvanom fondu i djelomičnim podacima, može se ta proizvodnja podijeliti na četiri cjeline:

a) preradba stranih filmova koji sadržajem obuhvaćaju svijet dječjih bajki;

b) preradba znanstvenopopularnih i instruktivnih filmova radi korištenja u nastavi;

c) presnimavanje recentne filmske proizvodnje (filmskih žurnala, dokumentarnih i prvih igranih filmova nove jugoslavenske proizvodnje);

d) izrada dijafilmova.

Iz prve skupine filmova sačuvani su u Hrvatskoj kinoteci, primjerice, lutkarski film *Bajka o strahu* njemačke proizvodnje, te inserti njemačkih i čeških crtanih i lutkarskih filmova iz 30-ih godina. Bili su to prvi animirani filmovi (crtani i lutkarski) dostupni dječjoj publici, koji su donosili sadržaje iz dječje književnosti (ekranizacije narodnih priča i bajki Wilhelma Hauffa, braće Grimm, Perraulta i Andersena). Djelatnicima odjela uskoga filma, rad na preradbi stranih dječjih, poglavito crtanih i lutkarskih filmova, bit će ujedno i prvo stjecanje iskustva i uvod u samostalnu izradu animiranih sekvenci u nastavnim filmovima, te u proizvodnju vlastitih dječjih filmova.

U drugoj su skupini nastavni, čisto instruktivni filmovi, najčešće namijenjeni industrijskim školama (obrada drveta i metala, rad s električnim aparatima i strojevima), ili filmovi o pojedinim vještinama (plivanje, skijanje). Bili su to prvi instruktivni filmovi namijenjeni hrvatskim školama, o kojima malo znamo jer nisu sačuvani, a također nema podataka o njihovu stvarnom korištenju u nastavi. U suvremenim izvještajima podaci o tim filmovima najčešće se dokumentiraju količinom filmske vrpce, a ne sadržajem, namjenom, naslovima i autorima. Za kasnije razdoblje razvoja nastavnog filma i hrvatsku filmsku proizvodnju vrijedni su kao primjeri prvih susreta filmskih i pedagoških djelatnika s didaktički i metodički oblikovanim obrazovnim filmovima. Mnogi od njih imali su i animirane dijelove, te su bili poticaj prvim pokušajima sustavnoga rada na animaciji u Hrvatskoj. Osim instruktivnih filmova, u toj skupini bili su i znanstvenopopularni filmovi snimani u različitim krajevima svijeta, po kojim je bilo poznato kulturno odjeljenje (Kulturabteil) UFA-e 30-ih i 40-godina.

Treći oblik djelatnosti odjela za uski film bilo je presnimavanje recentne filmske proizvodnje na 16 mm filmsku vrpcu (tzv. redukcija), kako bi se omogućila što šira distribucija tih filmova u mjesta bez stalnih kinematografa. O opsegu ovog dijela proizvodnje, govori podatak da su primjerice 1948. godine (tada već u Nastavnom filmu), na 16 mm vrpcu presnimljeni dugometražni igrani filmovi *Slavica*, *Živjet će ovaj narod*, *Besmrtna mladost* i *Život je naš*, te 30 dokumentarnih filmova i 15 brojeva filmskog žurnala. (I. M. : 1949.)

U to doba velik dio proizvodnje (poslije je to nastavljeno u Nastavnom i u Zora filmu, sve do sredine 50-ih godina), odnosio se na izradu dijafilmova, koji su s obzirom na nedostatnu opremu bili dostupniji školama i nastavnicima.

Afirmirani filmski autori realizirali su filmske projekte (filmski žurnal, dokumentarne i igrane filmove na 35 milimetarskoj vrpci) namijenjene kinematografima, dok se rad Odjela za uski film odvijao s malim brojem djelatnika — urednika filmova i tehničkog osoblja — koji uglavnom nisu imali prethodnog filmskog iskustva niti su se prije bavili pisanjem scenarija ili režiranjem filmova, a stručno filmsko znanje tražilo se samo od tehničkog osoblja koje je radilo na montaži i kopiranju filmova. Među prvim urednicima obrazovnih filmova bili su Tugomira Sablić koja je sljedećih nekoliko godina obradila nekoliko dječjih bajki i znanstvenopopularnih filmova, te Boleslav Strzesezewski koji je uz povremene uredničko-redateljske poslove u pojedinim filmovima bio i montažer. Uz njih je bila i skupina crtača koji su sudjelovali u izradi međutekstova i postali prvim autorima animiranih sekvenci u instruktivnim filmovima (Miroslav Bobuš, Nada Pažić, Leontije Bjelski, Zvonimir Kačarovski[50]), neki od njih već s iskustvom u crtanom filmu iz doba rada Maar — reklamne naklade d.d., filmskog reklamnog poduzeća koje je u Zagrebu djelovalo od 1931. do 1936. godine.

Rad odjela za uski film bio je svojevrstan presedan u tadašnjoj kinematografiji. Dok je ostala kinematografija (proizvodnja, uvoz filmova i distribucija) bila okrenuta sovjetskoj filmskoj proizvodnji, uski film — neopterećen velikim promidžbenim zadacima — razvijao se oslonjen na preradbe dječjih, znanstvenopopularnih i instruktivnih filmova njemačke UFA-e i u manjoj mjeri filmova engleskog, francuskog i amaričkog podrijetla iz 30-ih i 40-ih godina i time bio jedina kulturološkofilmska veza s prošlošću i sa zapadnoeuropskim kulturnim i pedagoškim krugom.

Ta povezanost održana je i idućih godina. Filmske obradbe njemačkih filmova iz 1946. i 1947. godine koje su kružile školama i kinematografima sve do kasnih 50-ih godina, postupno su dopunjavali instruktivni filmovi nabavljani u drugim, zemljama, najčešće u SAD-u i Velikoj Britaniji. Filmovi su često obnavljani, pa ih je koristila još i Zora film u razdo-

blju od 1952.-1958. godine (kad je obnovljena cenzurna dozvola za njihovo prikazivanje).[51]

Također je karakteristično da u cijelom razdoblju u kojemu je film bio dominantan audiovizualni medij, u Hrvatskoj nije osobito popularna bila proizvodnja instruktivnog filma za potrebe stručnih i industrijskih škola, nego su za te namjene u velikoj mjeri korišteni filmovi uvezeni iz zapadnih, industrijski razvijenih zemalja, dok je glavnina izvorne hrvatske proizvodnje obrazovnih filmova bila usmjerena području društvenih i prirodnih znanosti u sklopu nastavnih programa općeobrazovnih (osnovnih) škola i gimnazija.

Prvi put u hrvatskoj kinematografiji time je uočena potreba i stvorene pretpostavke za snimanje posebnih filmova usklađenih s potrebama nastave i školskih programa pojedinih vrsta škola. Time je ujedno dovršeno definiranje uloge filma u obrazovanju čiji je razvojni put tijekom filmske povijesti imao više faza:

U početnoj fazi razvoja filma — sve do 1910. godine — preladavalo je mišljenje (i nada) da svaki film ima određenu obrazovnu vrijednost, pa nije bilo ni potrebe za zasebnim sadržajno i metodički oblikovanim filmskim djelima namijenjenim isključivo obrazovanju. U to doba svaki filmski prizor — snimak krajolika, gradskog ambijenta, pokreta stroja, prirodne pojave ili nekog društvenog događaja — imao je snažan emocionalni naboj i potencijalnu spoznajnu snagu.

U drugoj fazi — koja se može pratiti od kraja prvog desetljeća 20. stoljeća, ali je najizrazitija neposredno nakon prvoga svjetskog rata — specifičnim se sadržajima izdvaja obrazovni film u zasebnu skupinu filmova edukativne namjene. Iako se u to doba već govori i o školskom filmu, obrazovni filmovi u pravilu nisu namijenjeni određenoj dobnoj skupini (ima filmova koji su zabranjeni djeci, ali nema filmova za djecu određene dobi) ili obrazovnoj skupini. Ako postoji podjela, onda je to socijalna, koja prihvaća različitost iskustva (i mogućnost recepcije filmskog djela) između gradskog i seoskog stanovništva. Obrazovni film postaje sredstvom masovne izobrazbe stanovništva, a sadržajno obuhvaća dva područja: opće higijensko i zdravstveno prosvjećivanje, te unapređenje gospodarstva. To je romantično doba obrazovnog filma u čiju moć se polažu velike nade, koje je dijelom i ispunio. U doba velikih promjena, film je kao nov i prepoznatljiv medij zasigurno pridonio prihvaćanju novih tehnologija 20-og stoljeća (treba tome dodati i ideologija) i pospješio socijalnu transformaciju osobito najširih slojeva stanovništva.

Treća je faza diferenciranje obrazovnog filma — koja je najintenzivnija u razdoblju nakon drugog svjetskog rata — na one općeobrazovnih sadržaja s različitih područja (popularnoznanstveni filmovi), koji — poglavito dostupnošću televizije — postaju dijelom (svakodnevnog) intelektualnog okružja svakog čovjeka, te na drugu skupinu obrazovnih filmova u užem smislu, koji su metodički i sadržajno pripremljeni za određenu skupinu sudionika u konkretnom obrazovnom procesu.

Takav put možemo pratiti i u Hrvatskoj: od prvih pohvala obrazovne vrijednosti kinematografa i prvih pedagoških razmatranja mogućnosti korištenja filma u obrazovanju, preko produkcije zdravstvenoedukativnog filma u Školi narodnog zdravlja, te provedbi masovnih obrazovnih akcija na selu, do stvaranja uvjeta za proizvodnju nastavnih filmova na osnovi konkretnog nastavnog plana i programa pojedinih stupnjeva školskog obrazovanja.

Time je ujedno završeno i strukturiranje hrvatske kinematografije prema namjeni filmske proizvodnje u kojoj je obrazovni film smješten u zasebno područje glede osiguranja materijalne i stručne osnove rada, izvora financiranja i distribucije.

Bilješke

1 Inženjer Košutić iz Oblasnog odbora o snimanju filmova i nabavi prosvjetnih i gospodarskih filmova, Filmske novosti br. 15/1928.

2 Katalog Pathé filmova 9. 5 mm, Kinofot, Zagreb, 1931./32., str. 38-39; dokumentacija Hrvatske kinoteke.

3 Izvještaj o radu fotofilmskog laboratorija za 1934. godinu (dokumenatcija u Hrvatskoj kinoteci).

4 Dopis poduzeća Taumatograph u dokumentaciji Hrvatske kinoteke.

5 Mnogi filmovi koji nisu imali osobine obrazovnih filmova (primjerice prvi zvučni igrani film *Melodije tisuću otoka*, 1933.), a osobito filmovi o prirodnim ljepotama ili političko promidžbeni filmovi dobivali su preporuku Ministarstva prosvjete za prikazivanje u školama.

6 Iako je Aleksandar Gerasimov 1932. godine sam izradio filmsku kameru za tonsko snimanje filmova Škola je i dalje svoje filmove snimala netonskom tehnikom.

7 Posljednji zagrebački kinematograf koji je promijenio svoju tehnologiju bio je *Građanski*, koji je početkom 1931. godine počeo prikazivati tonske filmove (Jugoslavenski film kurir, br. 4(22) od 26. siječnja 1932. godine).

8 Od tih snimaka, poznate su filmske reportaže o seljačkoj svadbi u Remetama, tonski zapis nastupa operne pjevačice Erike Druzović i Lige Doroghi, a u Hrvatskoj kinoteci sačuvan je filmski insret razgovora s banom Savske banovine Josipom Šilovićem.

9 Jedan od tih dosta reklamiranih filmova, bio je zajednički nastup dramskoga glumca Dubravka Dujšina i komičarke Ljubinke Bobić 1930. godine.

10 Da to nije bila samo povremena pojava izazavana promidžbenim razlozima svjedoči dokument Famous Player-Lasky Corporation s popisom jezika na koje se prevode američki filmovi u kojem je naveden i hrvatski kao jezik prijevoda američkih filmova za područje Jugoslavije (Oertel, 1941. : 159.).

11 Melodije tisuću otoka / Svjetloton, Zagreb, Emelka, München : 1933. — sc. Petar Preradović, ml., r. Maks Osvatič, k. Rauch. — glazba Josip Deči (prema motivima dalmatinskih narodnih pjesama). — u glavnoj ulozi Mira Zdravković.

12 U Hrvatskoj kinoteci sačuvano je pet takvih žurnala snimljenih u raznim krajevima od Karlovca do Petrovaradina, u kojima je dijelom sačuvan i zvuk.

13 Povijesni arhiv Zagreba, Upis u sudski registar, društveni XVIII. br. 97/1 od 11. 03. 1935., str. 247.

14 Širok interes za to poduzeće potvrđuje i sastav prvih upravnih tijela u kojima su zastupljeni predstavnici različitih interesa: prvim predsjednikom izabran je dr. Ražem Ivo, zamjenikom predsjednika Kadmon Robert, a u ravnateljstvo izabrani su: dr. Vjekoslav Gortan, Marko Graf, dr. Ivo Štern, dr. Stanko Švrljuga, dr. Aleksandar Aranicki, Ante Marčac, dr. Janko Pojas, Artur Gvozdanović, Aleksandar Štulhofer i dr. Milan Kraljević. U nadzornom odboru su bili Lacko Križ, dr. Oto Gavrančić, dr. Adolf Cuvaj i dr. Berislav Berčić.

15 Godine 1934., *Pan film* preuzeo je Miletićev amaterski film *Zagreb u svjetlu velegrada* (izvorno snimljen na 9. 5 mm filmskoj vrpci) i omogućio autoru da ga ponovno snimi u profesionalnim uvjetima na standardnom 35 mm formatu. Film je tada prikazivan u zagrebačkim kinematografima, te prodan u inozemstvu. Godine 1935., Miletić je za *Pan film* snimio dokumentarni film *Ples u prirodi*, film posvećen veličanju ljudskoga tijela i pokreta (u koreografiji i plesnoj izvedbi Nevenke Perko i Traute Reuter), kao odjek istovrsnih filmova koji su već počeli stizati iz Njemačke, a u kojima je europsku slavu doživjela Leni Riefenstahl.

16 Stalni članovi sve do kraja djelovanja Zore bili su dr. Ivo Ražem dr. Vjekoslav Gortan, Marko Graf, Aleksandar Gerasimov, Artur Gvozdanović, dr. Janko Pojas, Križ Lacko, a novi su August Katnić, Fabo Kopić i Blaško Štitić, Katica Graf (r. Balija), dr. Zlatko Kuntarić, Rudolf Petek.

17 Filmski fond tog poduzeća, 1952. godine premješten je u Jugoslavensku kinoteku u Beogradu, gdje je pohranjen u sklopu građe NDH, koja je dosta dugo bila zatvorena za javnost i istraživače. Zato do sada filmska građa Zore nije niti izdvojena, niti obrađena kao zasebna cjelina, a u novim uvjetima, nakon 1990. godine, ostala je nedostupna hrvatskim istraživačima. Sačuvana dokumentacija (u Povijesnom arhivu grada Zagreba), odnosi se na upis u trgovački registar prilikom osnutka i promjena naziva ili djelatnosti, te sačuvane financijske izvještaje s godišnjih skupština u kojima nema pojedinosti o snimanju filmova.

18 Povijesni arhiv grada Zagreba, zapisnici skupština Zore, zavoda za nacionalno edukativni film.

19 Uz promjenu imena, poduzeće je proširilo i svoju djelatnost na prodaju tonskih projektora (zastupanje tvrtke *Cinemeccanice S. A.* iz Milana) i poslove reklamnog zavoda. Preuzimanje poslova reklamnog zavoda u svezi je s činjenicom da je 1936. godine prestala u Zagrebu djelovati *Maar, reklamna naklada d.d.*, pa je bilo više mogućnosti za snimanje filmskih reklama.

20 U dokumentaciji Hrvatske kinoteke evidentirano je nekoliko prijedloga tih programa, ali prilikom pisanja ovoga rada nisu se izvorni dokumenti mogli pronaći u arhivskoj građi.

21 U suvremenome tisku zabilježeni su sadržaji nekih od tjednika: *Postavljanje spomenika don Frani Buliću*, *Euharistički kongres u Ljubljani*, *Otkriće spomenika hrvatskoj himni* (1935.), *Pogreb nadbiskupa Jegliča u Ljubljani*, *Doček američkih Hrvata*, *Proslava 60-godišnjice hrvatskog vatrogastva*, *Prijenos savskog mosta* (1937.).

Prema izvještajima godišnjih skupština može se zaključiti da je u prve tri godine (1935.-1937.) snimano između 5 i 10 filmskih žurnala na godinu, a za godine nakon toga nema podataka iako je izdavanje žurnala nastavljeno i poslije.

22 Zora film djelovao je do 1941. godine, dok je u vrijeme rata poduzeće mirovalo. Posljednja redovita skupština održana je 14. listopada 1946. godine i na njoj je i formalno donijeta odluka o likvidaciji s obrazloženjem da je sva filmska industrija prešla u državne ruke, pa nema mogućnosti daljnjeg rada (u povjerenstvo za likvidaciju izabrani su dr. Ivo Ražem, dr. Vjekoslav Gortan i Graf Katica).

23 Andrija Štampar u članku Škola narodnog zdravlja i njezina uloga u unapređenju narodnog zdravlja još 1951. godine piše: »...Škola je posljednjih godina postala važan nastavni centar i u širem smislu. Njezin fotofilmski laboratorij sprema nastavni materijal ne samo za potrebe Škole, nego i za ostale institute i klinike Medicinskog fakulteta.« (Štampar, 1951. : 4)

24 Narodna starina I/1922., svezak 1 i Narodna starina VIII/1929., sv. 19, str. 221, citirano prema: Aleksandra Muraj, Josip Matasović u svjetlu hrvatske etnologije, Etnološka tribina br. 16, 1993., str. 22 i 23.

25 Treba napomenuti da su u isto doba (1924. godine) počela i prva fonografska snimanja folklorne glazbe u Međimurju u kojima je uz muzikologa Vinka Žganca sudjelovao i etnolog Milovan Gavazzi. (Muraj, 1993. : 23)

26 Druga potvrda etnografskoj vrijednosti filma *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* jest činjenica da je to jedini hrvatski film koji je našao mjesto u pregledu povijesti etnografskog filma *The History of Etnographic film* Emilie de Brigard objavljenom u zborniku *Principles of Visual Anthropology*, Motion Publishers, 1975. i ujedno je prvi hrvatski film zabilježen u međunarodnoj enciklopediji etnografskog filma (Encyclopaedia Cinematographica).

27 Filmski arhiv göttingeškog instituta osnovan je 1952. godine pod nazivom Encyclopaedia Cinematographica, pa kao što mu i ime sugerira nastojao je pohraniti pojedinačne etnografske fenomene u obliku leksikografskih jedinica, dok je Gavazzi težio da pojedinačne fenomene snimi uklopljene u cjelinu, prateći kamerom kako neki fenomen teče isprepleten s ostalim događajima, od njegove pripreme do završene radnje. Ipak, kad je u povodu svoje 25-obljetnice, institut pod istim nazivom (*Encyclopaedia Cinematographica*) izdao enciklopediju etnografskog filma s 2.500 filmskih naslova, u njoj su se našao i Gavazzijev film *Šestinski opanci* (*Herstellen von Bundschuen (»opanki«) in Šestine*, 1967.), a u katalogu Instituta za 1983. godinu uz njega još i *Töpferei in Dalmatia* (*Lončarstvo*, 1930.). (Podaci prema: Križnar, 1992. : 197.)

28 Osnivač i dugogodišnji predsjednik te organizacije bio je Jean Rouch.

29 VII. simpozij etnografskega in sociološkega filma, Naši razgledi, 1959., br. 18, str. 438; citirano prema: Križnar, 1982. : 12.

30 Treba također reći da su planinarski filmovi svojedobno bili vrlo popularni, a u literaturi se susreću informacije o dva slična filma Ljudevita Griesbacha *Durmitor* iz 1933. (16 mm film za koji nema podataka je li na neki način povezan s Gušićevim filmom) i *Mosor* (1935.), koji su prikazivani na filmskim sijelima u Kinoklubu Zagreb.

31 *Godišnjak banske vlasti Banovine Hrvatske, I.* / 1939.-1940., Zagreb, 1940., str, 153 i 282 (podaci se odnose na razdoblje od 8. prosinca 1939. do 1. kolovoza 1940. godine).

32 No, ta je samostalnost kinematografije bila okrnjena time što je njemačka UFA (s Josipom Klementom, bivšim vlasnikom Svjetlotona, koji je postao podružnicom UFA-e), imala isključivo pravo uvoza i distribucije njemačkih, a Esperia (zastupnik tvrtke Enic i Luce), talijanskih filmova.

33 Nakon *Lisinskog*, počet je novi projekt snimanja srednjometražnog filma *Radium — izvor zraka*, koji nije dovršen.

34 Članak 10. Zakonske odredbe o djelokrugu Zdravstvenog zavoda u Zagrebu, Narodne novine, br. 4 od 5. siječnja 1942.

35 *Mladost Hrvatske*, sc. J. Haraminčić, V. Pustajec, r. i k. Sergij Tagatz, 1942.;

Straža na Drini, Branko Marjanović i grupa snimatelja: Ivančić, Barbarić, Habermüller, Akčić, Blažina, 1942.

O autorima dokumentarnih filmova *Slavlje slobode*, 1942. i *Ustaška Hrvatska slavi mrtve velikane*, 1942., nema podataka.

36 *Barok u Hrvatskoj*, sc. Josip Horvat, r. Oktavijan Miletić, dokumentarno-igrani, 1942.;

Dubrovnik, sc. Tias Mortiđija, k. Ivan Ivančić, Stjepan Barbarić, dokumentarni, 1943.;

Tamburica, Sergije Tagatz, dokumentarni, 1943.;

Lisinski, Oktavijan Miletić, dugometražni igrani, 1944.;

Radium, dokumentarno-igrani, Oktavijan Miletić, 1944.

37 Na sličan način obrazovni film kao nagovarateljsku formu interptetira i P. R. Madsen koji osnovne konceptualne pristupe motivaciji gledatelja dijeli na altruistični pristup (izazivanje suosjećanja gledatelja), prijetnju (izazivanje straha, bijesa i mržnje), obećanje (zadovoljavanje latentnih gledateljevih želja) i satisfakciju (potvrđivanjem postojećih vrijednosti) (Madsen, 1973.). Procvat nagovarateljske dokumentarne forme temeljene na potvrđivanju postojećih vrijednosti Madsen smješta u totalitarne sustave.

38 Hrvatski slikopis, II. / 1943., br. 7 od 1. 7. 1943., str. 19-20.

39 Kongres je održan od 17. do 24. svibnja 1943. godine. Prisustvovali su mu predstavnici Bugarske, Danske, Finske, Hrvatske, Italije, Mađarske, Nizozemske, Njemačke, Portugala, Rumunjske, Slovačke, Španjolske, te neutralnih zemalja Švedske i Švicarske. (Hrvatski slikopis II. (7) od 1. srpnja 1943., str. 4) Poslije rata brisan je s popisa međunarodnih kongresa kao i druge manifestacije koje je tijekom rata priredila Međunarodna filmska komora sa sjedištem u Berlinu koja je djelovala kao instrument njemačkog ministarstva propagande.

40 ***: Naš dokumentarni film (Izvještaj s konferencije o dokumentarnom filmu održane u Beogradu mjeseca ožujka 1948., na temelju referata Komiteta za kinematografiju vlade FNRJ), Film br. 6-7/1948., str. 6.

41 Dopis Komiteta za zaštitu narodnog zdravlja FNRJ br. 2436 od 20. 3. 1947. (dokument je u pratećoj filmskoj dokumentaciji Hrvatske kinoteke).

42 Izvještaj Upravnog odbora za godinu 1945. Zore, zavoda za narodno prosvjetni film, Povijesni arhiv Zagreba.

43 »I sam naziv 'kulturni film' je pogrešan. Mnogo je bolje za filmove koji nas upoznaju s tekovinama nauke uvesti termin 'naučno-popularni dokumentani film'« (Izvještaj s konferencije o dokumentarnom filmu održane u Beogradu mjeseca ožujka 1948., Film, br. 6-7/1948., str. 2).

44 *** Naš dokumentarni film (Izvještaj s konferencije o dokumentarnom filmu održane u Beogradu mjeseca ožujka 1948., na temelju referata Komiteta za kinematografiju vlade FNRJ), Film, br. 6-7/1948., str. 2.

45 Primjerice, Edgar Dale u knjizi *Audio-Visual Methods in Teaching* utvrđuje da je utjecaj filma primarno u slici, sekundarno putem popratnog teksta ili glazbe, a relativno na njega ne utječe »uglačanost« produkcije. (Dale, 1955. : 32)

46 Takav isključivi ili/ili pristup iznijet je, primjerice, u nepotpisanom članku *Naš dokumentarni film*. Govoreći o istinitosti dokumentarnog filma autor je napisao:

»Ona (istina, op. p.) se pojavljuje na filmskom platnu samo onda kad narod ima vlast u svojim rukama. Tim filmskim jezikom istine govore naši filmovi. Način izražavanja koji je svojstven filmu djeluje neposrednije i surovije nego bilo koji drugi način izražavanja. Na filmu je laž do posljednjih obrisa prozirna i odvratna, istina do krajnosti upečatljivo svjetla.« (Filmski pregled br. 4/1949., str. 7)

47 U znanstvenopopularnom filmu, snimanje podvodnom kamerom poznato je još od prvih dana kinematografije. Napis u časopisu Kino i film (prenijet iz američkog Motion Picture) objavljen 1926. godine, navodi podatke o prvim podvodnim filmskim snimanjima 1899. godine. U Hrvatskoj su, nakon uspješnog podvodnog snimanja S. Tagatza u svojevrsnom batiskafu improviziranom od vinske bačve, pregrađenom kamerom pod vodom snimali Ivan Paspa (*Hvar — Podvodni ribolov*, 1954.) i Ladislav Ilin (*Otok Mljet*, 1954.).

48 Dinamika kinofikacije vidljiva je iz porasta broja kinematografa u Hrvatskoj od 1939. do 1952. godine:

Godina	Broj kinematografa
1939.	104
1946.	162
1947.	182
1948.	195
1949.	216
1950.	220
1951.	270

Broj stanovnika na jedan kinematograf smanjio se s 38.200 u 1939. godini na 14.289 stanovnika u 1951. godini, a broj filmskih posjetitelja sa 7.683. 349 dosegnuo je brojku od 19.534.008. (Kinematografija 1952., Filmski vjesnik, 1952., str. 141-142)

(Radi usporedbe, prema podacima Državnog zavoda za statistiku, u Hrvatskoj su 1994. godine — nakon stradanja u domovinskom ratu — djelovala 142 kinematografa. (Godišnjak hrvatskog filma i videa, Hrvatski filmski ljetopis, Hrvatski državni arhiv, Zagreb, 1996.).

49 Zagrebački krug crtanog filma, almanah (urednik Zlatko Sudović), Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film 1978., str. 72.

Taj podatak treba prihvatiti s oprezom. Naime, u godišnjaku Kinematografija 1952., naveden je podatak da u Hrvatskoj postoji 60 projektora za usku filmsku vrpcu, od kojih je dio »često u kvaru, tako da svih 60 aparatura uvijek ne rade«. Od tih kinoprojektora, samo ih je 6 bilo u putujućim kinematografima koji su obilazili mjesta bez stalnih kinematografa. (Kinematografija 1952., Filmski vjesnik, 1952., str. 142) Taj podatak posredno potvrđuje i Vilko Švajcer u članku *Problemi i perspektive nastavnog filma kod nas*. (Švajcer, 1956.).

50 *Zagrebački krug crtanog filma*, almanah (urednik Zlatko Sudović), Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film 1978., str. 72.

51 *Filmografija Jugoslovenskog filma 1945.-1965.*, Institut za film, Beograd 1970. str. VI. predgovora.

Abstracts

DUŠAN VUKOTIĆ (1927-1998)

UDC: 791.44.071.1(497.5)
791. 43-2(497.5)

Borivoj Dovniković — Bordo

Dušan Vukotić Vud – A Great Career

*A biographical paper on the late filmmaker Dušan Vukotić, a renowned animation author and the first Oscar winner for a foreign animated film (*Surrogate *1962). The paper specifically clarifies the early days of Croatian animated film production.*

Dušan Vukotić, nicknamed Vud (born on February 7, 1927 in Bileća, Bosnia-Herzegovina, The Kingdom of Yugoslavia, died on July 8, 1998 in Zagreb, Croatia.) came to Zagreb to study architecture in 1948. To support himself he contributed caricatures to dailies in Zagreb, and eventually became a contract caricaturist for the satirical weekly *Kerempuh*. This paper initiated the production of cartoon films, and after the first film directed by the brothers Neugebauer was released, the animated film company Duga was established in Zagreb in 1951. It was there that Dušan Vukotić made his first cartoon film *Kićo* (*How Kićo Was Born*, 1951). In spite of the fact that the company was quite successful as a production house, it was ruthlessly liquidated as a result of the national economic crisis. The filmmakers were scattered, but Dušan Vukotić, infected with the possibilities of animation, continued to make 30-second trailers (13 in total) with collaborator Nikola Kostelac in his apartment. In the trailers he experimented with stylized design, minimized animation and timing. On the basis of this work, Vukotić became one of the leading figures in the newly established *Cartoon Film Studio* (*Studio crtanog filma*, 1956) of the company Zagrebfilm which specialized in short films. The stylistic features of the trailers became a pattern on which the studio's style was shaped for some time. The studio started a dynamic production with numerous authors. Its first film was Vukotić's *The Playful Robot* (*Nestašan robot*, 1956). The studio's first appearance at foreign festivals was at the Cannes Film Festival in 1958 and that was a tremendous success. Three of Vukotić's films were shown among seven other studio films, and the studio's production was dubbed »The Zagreb School of Animation«. Vukotić's permanent defiance of tradition and routine, his eager search for new thematic, stylistic and production pathways eventually led him to further innovations. In *Picollo* (1959), deviating from the previous division of labor between a director and »executors«, Vukotić assumed all the main creative functions (script, direction, design, animation), thereby introducing the practice of »complete authorship«. The international success of the Zagreb »School« and Vukotić personally was crowned by an Academy Award for Vukotić's *Surrogate* in 1962, the first *Oscar* for a foreign animated film. As a result Vukotić became not only famous abroad, but he was treated as a kind of a hero in the ex-Yugoslavia. He was invited to hold lectures, to be a member of various juries and committees, as well as a member of the party elite in Croatia and Yugoslavia. In his new position he turned to feature film production and from 1966, he made a total of three feature films while occasionally working on short animated films as well. In these animated films, his experimental bent became even more manifest. He also made combined feature and short animated films (Oscar nominated *The Play*, 1963; *A Stain on the Conscience*, 1967; *Ars Gratia Artis*, 1970). He eventually became a professor of feature film direction at Zagreb's film school (The Academy of Dramatic Arts) and remained there until his retirement in the late 1980's. Death caught up with him during final preparations for a feature-length animated film he was set to make in the Czech Republic. Vukotić won a total of 146 awards, including three life achievement awards. The last one was awarded to him at the Zagreb International Animation Festival in 1994. His work is proof that great works of art, the core of the world's cultural inheritance, can be created in small national environments too.

An exhaustive filmography is supplied in an addendum to the paper.

PULA '98

UDC: 791.66(497.5)»1998«

Janko Heidl

The Achievements – The Festival of Croatian Film, Pula '98

A review of the national feature film festival in Pula '98 (July 29 — August 1), and some accompanying programs.

Six feature films were shown at the this year's film festival in Pula. Only three of these films (by Juran, Papić and Tribuson) were done primarily for cinema screening. The other

three were originally TV films presented as theatrical films. Among these, *Agony* by Jakov Sedlar (a TV screening of a theatrical play, a melodramatic thriller from the turn of the century, written by Miroslav Krleža), and *Canyon* (a feature compilation made from the children's TV series) by Vladimir Tadej lack the ambition, elaboration and invention to be competitive in a cinema environment, and the TV film *The Deception* by Željko Senečić is only halfway there, mixing some creatively brave and impressive sequences with some unbearable nonsense. *Transatlantic* is imbued with spirit and enthusiasm — a story about the fate of a Croatian émigré. The best parts of the film are those where Mladen Juran lets loose his poetic-impressionist accretion of fragmented images of the past. His mastery of the storyline and characterizations is much less impressive. The humorous drama *When the Dead Start to Sing* by Krsto Papić about two friends, one of whom is proclaimed dead in order to be smuggled from Austria into Croatia alive in a coffin is made in a pretty traditional but not outdated manner. Occasional good humor and well staged characters are arguments for the film's popularity with audiences. The best and most well-rounded film is the romantic comedy *Three Men of Melita Žganjer* by Snježana Tribuson. It is a cheerful story about the romantic troubles of a plump girl. Filled with good actors and characters, it offers many occasions for a good laugh. A little slow and diluted at the beginning, it gains pace as it goes along. A real treat were the two accompanying programs. One program presented student films from the Academy of Dramatic Arts in Zagreb. We could see the witty short comedies *A Very Sad and Tragic Story* by Daniel Kušan and *La Donna e Mobile* by Nebojša Slijepčević, and the playful omnibus documentary *Metropola* about marginal town characters by Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić and Dalibor Matanić, and the excellent short feature *A Drop* by Zrinka Matijević. Though some Academy films, especially the last one, suffered from some technical drawbacks in picture and sound, their cinematic mastery and maturity is quite recognizable. In the »Young Croatian Cinema« program, three short feature films were presented. Two were made in the US by young Zagreb filmmakers and one was a Croatian TV film. The two US films are metaphorical stories. *The Birdlover* by Arsen Oremović and a witty, fantastic story about a young man and a fortune-teller in *From Bad to Worse* by Goran Dukić. *The Full House* by Ognjen Sviličić is a fifty minute TV drama with a touch of comedy that was made in a consistenly slow and reduced realistic manner.

ESSAY IN NOSTALGIA

UDC: 791.43(497.5)

Petar Krelja

The true story of Milka, known as the »stewardess«

The article presents a fluid narrative of the filmmaker's reminiscences about the circumstances under which the documentary *The Return* (1975) was conceived and shot.

Motivated by the recent broadcast of the film on HRT (Hrvatska radio televizija — Croatian Radio Television), renowned documentary and feature filmmaker and film critic Petar Krelja, recollects about the time when he discovered a barracks near the railway station housing the social center for runaway children, the red cross asylum, and the center for social workers. Worried and fascinated by this concentration of human misery and by the unusual but indicative personal fates of the people found there, and intent on presenting some of it in documentary film form, he began to familiarize himself with the multifaceted situation at the barracks and by doing research on their inhabitants. Though the whole series of documentary films (and two feature films) were inspired through gained experiences, the first documentary in the series was *The Return* (*Povratak*) which focused on an 11 year old girl Milka, who was a regular runaway either from her father's home or from the children's home where she was occasionally placed. She was known as »the stewardess« in the reception center, because once she succeeded in stowing away on a plane. Krelja's article is filled with illustrative anecdotes connected with his research and with the shooting of the film *The Return*, which also reveal his ongoing filmmaking dilemmas and reflections.

THE IDEOLOGY OF DENIAL

UDC: 32:791.43(497.5)(091)

Ivo Škrabalo

Their Reckoning With Me

The article is a sort of personal reminder about the political campaign against the history book written by the author of the article — Betwixt the Audience and the State — A History of Croatian Cinema 1896-1980 (Zagreb: Znanje 1984).

The book came out in print in November of 1984. Some review copies were distributed in advance in order to enable timed journalistic reactions. Advance reactions were actually attained, but what reactions! An ideological campaign was raised against the book and the author. This paper offers a personal chronicle of some of the most important phases and points in the campaign. In the first phase, the first attack on the book was made in the main political daily *Vjesnik*, by its film reviewer Mira Boglić. Škrabalo's basic attitude in the book was described as an aversive obsession with the socialist state. The book was described as a pamphlet and it was asserted that the writing of the history was just a pretext for the »creation of an unrealistic, inconsistent and contradictory image about the conditions surrounding the development of Croatian film«. The author's reply was published a week later in *Vjesnik*, accusing Boglić of political denunciation. The author stated that if Boglić's interpretation was true, the book could be subjected to criminal persecution. He requested that Boglić withdraw her assessment that the book represents Škrablo's »show-down with socialist society«. Boglić's subsequent reaction in *Vjesnik* added strength to the accusations, marking Škrabalo as a member of the Croatian nationalists, and reaffirmed her original assessment of the book. The second phase was a trial in which Škrabalo sued Boglić for libel. The judge ruled in Boglić's favor, taking her assessment of the book to be a matter of free

(and subjective) expression of opinion. In the meantime a »*Film Culture* critical round-table« (*Film Culture* being the only film magazine in Croatia) was organized by the Center for Marxist Studies of the Central Committee of the Communist Party of Croatia. The invitation to the round table was written in an accusatorial tone, so the author, internal reviewers and some other invited people refused to show up and take part in the discussion. On the other hand most of those filmmakers and film critics that participated in the round table discussion accepted the signal and made their own contribution to the persecution of the book. The author quotes characteristic personal contributions to the discussion at the round table. The exposition at the round-table was published in the next *Film Culture* issue, and had some aftereffects in journals. However the long-term consequences were not so bad. The concluding round table remark by Mira Boglić that »the biggest danger coming from the book is that it could be accepted by young film critics, essayists and journalists as something reliable, truthful and authoritative« was happily fulfilled in succeeding years.

CULTURAL POLITICS

UDC 32:008(497. 5)
791.43(497.5)

H. Turković, V. Majcen, I. L. Galeta

The Film Culture Center – a proposal

The text is a proposal for the establishment of the Film Culture Center in Zagreb.

Zagreb lacks a purely noncommercial cinemateque hall. It lacks a film library of film classics and contemporary noncommercial and non-US films. It lacks a videoteque of such films. It lacks a noncommercial distribution network, a public library of film books and magazines and a data base about foreign and national film industry and culture. This lack affects everyone from the general public with a more intensive and extensive interest in film through young audience eager to learn more about film to schools where media studies are part of the curriculum. To remedy this situation the establishment of the *Film Culture Center* is being proposed to city authorities and the republic's culture ministry. The center would be a non-governmental institution, established by several educational and archive organizations and film-related societies, primarily supported by budget money. The basic activities would include: (1) Film and video presentation activity (cinemateque programs; contemporary thematic and author programs; programs of European and non-European films; experimental and documentary programs etc.), (2) Lecturing, panels, seminars, conferences on film and media, (3) Workshop activities (for adolescents and adults; of general scope and special interest), (4) Library activity (books, magazines, videos), (5) Distribution activity (oriented toward other centers and schools in Zagreb and toward other regions in Croatia), (6) Information, publishing and promotional activities, (7) Exhibitions. The conditions necessary for the realization of the Film Culture Center are: (a) the adaptation of some suitable building in Zagreb; (b) the providing of the technology needed for all the listed activities, (c) the core personnel needed for the basic organization and maintenance of the Center (the particular program managers can be external collaborators).

UDC: 791.43:374.7

Martina Aničić

The Imaginary Academy in Grožnjan, Istria

A review of four years of activity of the Imaginary Academy — a summer film school in Istria, Croatia.

The development of the Imaginary Academy has surprised its own creators. The summer film school in the small town of Grožnjan in Istria, Croatia, was established by Rajko Grlić, Vjeran Zuppa and Nenad Puhovski, respectively representing the founding institutions of Ohio University, The Center for Dramatic Art, and The Academy of Dramatic Art. It was instituted in 1995, in depressing times, with the war still going on. Its basis was a simple aim: the wish that some young Croatian filmmakers be faced with some US experience in conceiving a script according to marketing standards in order to improve the weak script situation in Croatia. The teachers were Lewis Hunter and Yvette Biro. When the first generation of students produced several outstanding scripts, the topic of next year's summer school was clear: how to prepare an independent production of a movie according to a script. The leading teachers were Bob Nickson and Lisa Bruce from the independent production company Orenda Films. The third year topic was — production itself. A workshop of documentary film, well equipped with professional video and film technology, produced four short documentary films about Istrian topics. That year (1997) the school moved into a building of its own, with lecture rooms, a projection hall and good electronic equipment. An international theatrical workshop — on dance dramaturgy — joined in as well. The fourth year topic was multimedia. The students succeeded in producing a CD ROM about Istrian architecture's particularities. The theatrical workshop topic was the Lee Strasberg method of acting. At first conceived only for Croatian students, as a kind of additional undergraduate education, the Imaginary Academy became international, and more akin postgraduate study, gathering students, professors and classes around particular projects, achieving high coordination and efficiency all in a two week course.

UDC: 7. 0:378 (495. 5)

Ivan Ladislav Galeta

Media Study at the Art Academy Zagreb

The curriculum and introductory portion of the commentary on the suggested program of the Media Art Department that is being introduced into the class schedule and program at the Academy of Fine Arts in Zagreb.

The Media Arts Program is a new field of interest which is being introduced as a new orientation and electoral area in the curriculum of the Academy of Fine Arts in Zagreb. It is

an important part of the reforms that are being introduced at institutions of higher learning in order to modernize education. The study is interdisciplinary and intermedial and its aim is to join the fine arts tradition with visual research which is associated with the development of new media and technologies that contribute to the creative orientation of artists toward art forms and techniques that are emerging in art in the 20th century (photokinetics, electronic art, intermedia, installations, spacial art, enviornmental art, multivision, performance, happening, new techniques in communication, etc.).

UDC: 791.43-2:378(497.5)

Joško Marušić

University Study of Animation

The text illustrates the need and the principles of the study of animation to be introduced at the Academy of Fine Arts, University of Zagreb.

The text is the introductory part of a wider elaboration on the animation curriculum. *Analytical content:* 1. Why a university study of animation? (A) The schooling of professionals; (B) Animation as a means of general education; 2. Why in Zagreb? 3. What kind of a curriculum?

THE CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

Chronicle – July/October '98

Bibliography

Deceased: Branko Blažina, Jure Ruljančić, Vjenceslav Orešković, Andro Lušičić

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

FESTIVALS/SHOWS

UDC: 791.43(437.1/2)

Jurica Pavičić

The Czech Film Week in Zagreb

An analysis of contemporary Czech film production on the occasion of The Week of Contemporary Czech Film held in Zagreb from September 14 to 20, 1998.

The cycle of contemporary Czech film caused filmophile pandemonium which Zagreb has not seen in quite a while. Seven film by a younger generation of Czech authors who achieved success in the Czech Republic as well as abroad were: *Akumulator 1* and *Kolja* by Jan Sverak, *The Education of Girls in the Czech Republic* by Petar Kolihe and *The Wonderful Messed Up Years* by Petar Nikolaev, the omnibus *Twerps* by Petar Zelenka, *Conspirators of Passion* by Jan Švankmajer and *The Forgotten Light* by Vladimir Michalek. Almost all the films reflect a cinematic maturity, quality schooling and a high degree of professionalism and inventiveness. This solidity is given to them by their old classics, excellent film schools, the exceptional Barrandov studio and good shots. The least it gives them is a mass production, which is not any greater than Croatia's average annual output. The central attraction of the program was the film *Twerps (Knoflikara)* by Petar Zelenka which is a cult film in festival circles. It is obvious that comedies are the Czech's strongest point. Not only does Zelenka attest to this, but Jan Sverak, the author of *Kolja* and *Akumulator 1*, as well who reliance on the grotesque and stylization is very similar to the mentality of the generation of Croatian authors born around 1960.

The Week of Czech Film was a wonderful experience that the better films we want to make ourselves — like Czech films, are not beyond our reach.

Czech film has also undergone a transformation since it was completely internationally marginalized until two successes, *Kolja* and *Knoflikara*, did not put them back on the map. The films shown illustrate that Czech film was not sleeping: among those making films are primarily new faces. Sverak, Zelenka and the majority of directors from the Week of Czech Film are children of the films of the 90's, and supposedly there are many of them. This is a signpost for how Croatia should raise the level of its production until it achieves a solid average of success. This means making more, cheaper films, giving projects to young directors and stimulating the middle generation. With this type of production politics we could expect a Week of Croatian Film that perhaps wouldn't have a Kolja, but would be on the level of other Czech films.

UDC: 791.61

Dragan Rubeša

Venice Invites Hollywood — The 55th Venice Mostra

A review of the events and a commentary on the program of the 55th Mostra.

Eastern European films generated the greatest interest at the Venice festival this year with the awarded films *Black Cat, White Cat* (Emir Kusturica, The Silver Lion for Directing) and *The Last Paradise* (Luciano Pintilie, The Main Jury Award), as well as distinguished films by Radu Mihaelanu (*Train de vie*), Goran Paskaljević (*Bure baruta*) and Vera Chytilova (*Zamke*).

Out of the remaining European films, interest was sparked by Eric Rohmer's film *Autumn Stories*, which was, in the opinion of the authors present, the best film of this year's Mostra. The British selection was weaker than last year's and the Italian production was severely criticized for having a privileged place at the festival. But in spite of this, one Italian film did triumph. Gianni Amelio's *Cosi ridevano*, along with the Taviani brother's *Tu ridi*, was judged the best film in the Italian program.

Independent American film were the most represented at the festival. The greatest interest was awakened by Abel Ferrara's latest film *New Rose Hotel*, based on a short story be cyberpunk guru William Gibson. In comparison to the festival at Cannes, the author observes that the Venetian festival seems much poorer, but that a certain amount of glimmer

returned with a supplementary program (Night and the Stars) that screened expensive Hollywood productions from Steven Speilberg's *Saving Private Ryan* and John Frankenheimer's *Ronin* to Peter Weir's *The Truman Show*, Andrew Davis' *A Perfect Murder* and Warren Beatty's excellent *Bulworth*.

IN FOCUS — NATIONAL FILM PREMIERES

UDC: 791.43(497.5)»1998«

Damir Radić

When the Dead Start to Sing by Krsto Papić

A critical look at Krsto Papić's latest film *When the Dead Start to Sing* on the occasion of its Zagreb premiere.

In a screenwriting association with Mate Matišić, Papić adapted his theatrical play *Cinko and Marinko* into an action comedy with elements of character and situation based comedy as well as elements of black humor and absurdity with a political background thrown in for good measure. It is a little strange that an author in his 70's whose whole film opus is made up of serious drama's full of various, most often political and erotic tensions decided to try his hand at something which should be a playful comedy. When looking at Papić's opus it is clear that he is a true author of so-called art films (in comparison to populist or genre films) and his self-appointment into the ranks of so-called genre films is a very bold move. This is where the elementary problems plaguing *When the Dead Start to Sing* emerge. The first problem is that the direction is inadequate to the demands of the genre in the first half of the film and the second problem, again associated with genre, is the unsuitable dramatic-structuring of the unfolding events in the second half. It should also be added that the ending was not genre-based and the author let a good opportunity to round off his film on a higher creative note slip through his fingers.

Nevertheless, in this film, Papić has not abandoned his favorite motifs and his continuity as an author — deserted and rocky Dinarian localities and love which adopts tragic dimensions as a result of political actions. In this regard, the most interesting light motif of the film is a corpse who performs local Dinarian songs. This leitmotif is completely unnecessary in the film, but it is interesting because, in its modernistic tradition, it bears witness to how Papić, consciously or unconsciously in a populist context, remained true to his background as a maker of art films. Moreover, he should return to that background since his »artistic« film *Handcuffs* is the best film of his opus by far.

REPERTOIRE

edited by: Igor Tomljanović

Cinema Repertoire/ Video Premieres

The reviews cover all the films on the repertoire of Croatian theaters, and a selection of the video editions of films that were released during the period from July to September '98.

CONTEMPORARY TRENDS

UDC: 791.43(498)(049)

Jurica Pavičić

Dogma 95

A critical interpretation of the Danish manifesto Dogma 95 which was much discussed at the Cannes Film Festival.

For three years the text of *Dogma 95* had been an internal Scandinavian matter. At the last Cannes Film Festival it became a hot critical topic since the manifesto was supported by two films appearing under the mark of *Dogma 95*: *Idioterne* by Lars Von Trier, the spiritus movens of *Dogma 95*, and *Festen* by Thomas Vinterberg. Dogma consists of a two page manifesto attacking the recent technological storm as a sign of decadency that makes fools out of audiences. The primacy of illusion in contemporary cinema is to be defined by a vow of truth and a vow of purity. *Dogma 95* confronts the present cinema situation through its 10 vows (dogmas): (1) shooting only on location with found props, (2) shooting only indigenous sound (and music), (3) using only handheld camera, (4) using only film in color and location lighting, (5) no optical processing and use of filters, (6) no superficial action, (7) portraying only things that are »here and now«, (8) no genre, (9) obligatory 35 mm stock format, (10) director is not declared in the credit titles. *Dogma* is written in the outdated manifesto form of the historical avant-garde. It is very rigid in its formulations and uses a military-monastic language style. By declaring war on all dominant trends in the cinema at the end of the century, it gained enthusiastic supporters as well as strong adversaries. Many of the basic attitudes and propositions of *Dogma* are already well known in the history of the avant-garde film (e. g. fighting against film *illusionism*, shrugging off the »bourgeois« approach, calling for a »resistance« toward dominant trends), and the religious singling out of »truth« as the criterion is well known from the fifties, when the concept of film as an essentially realistic medium was strongly stated. Looking at the Dogma films presented at the Cannes Festival one can observe some additional problems. E. g. Vinterberg's excellent film *Festen* is quite conventional in its content development (a classical genre of Scandinavian family drama), with closely observed classical dramaturgy (conflict, culmination, resolution). Von Trier's film *Idioterne* discloses its »truth seeking« as ideologically prejudiced, through its pseudodocumentary style and its choice of extreme situations and characters. Both films cultivate a complex editing manipulation, and editing is not questioned by *Dogma* though it was in the history of the realist theory of film. Even if it is not new, nor entirely convincing in its propositions, *Dogma* nevertheless offers a recognizable alternative to the predominantly »formalist« (virtual reality, computer generated images, technological) trends of the eighties onward. It does so by mystifying a technology-defying production and intentionally crude style that manifestly proclaims the films as »*made without special effects*«, as Eco suggested that some films will be billed when CGI (the computer generated images) will become a routine fact of the cinema at the beginning of the next century.

RESEARCH AND STUDIES: FILM AND VIDEO TECHNOLOGY

UDC: 621.37
621.38

Branko Bubenik

Deterioration of Video Originals in Use

A survey of the results in the research conducted on the degree of degeneration of audiovisual documentation registered on audiovisual analog technology during reproduction and re-recording.

In the introduction, the author analyses the historical development of the registration of image and sound (mechanical, photochemical, electromagnetic, optical digital registration) and establishes their contribution. In order to determine the behavior of the content of video documents in migration, from generation to generation, that is the transfer of information akin to genetic copying, the degradation of two video formats was researched — VHS (an amateur video format) and Betacam SP (a componential analog format).

Through experimentation with video documents on the VHS format, it was found that the image completely fell apart on the ninth generation copy (static noise overwhelmed the image's signal). Nevertheless, the sound quality was still satisfactory, which shows that the degradation of image is not linear in every frequency range, but rather more pronounced in high frequency ranges.

The result of experimentation on the degree of degradation of signals recorded on Betacam SP tapes during content migration shows an unexpected stability in the recorded image and a small losses in the transfer phase from one tape to the other in so-called generational copying. Even though manufacturers of Betacam television equipment guarantee the broadcast quality of images up to the third generation, tests showed that the image quality was very good in the fifth generation, good in the eighth generation and still usable in the 15th generation.

Unlike the VHS amateur format where the image was already completely degraded in the 10th generation, the signal stability of Betacam equipment and tapes during content migration was established (according to signal/noise ratios and the frequency range). About 50% of the signal was lost in the 15th generation, therefore it can be assumed that complete degradation would happen somewhere between the 25th and 30th generation copy.

UDC: 791.44.071(091)

Krešimir Mikić

A Short Outline of the History of Cinematography

A concise survey of the range of cinematographic ingenuity in relation to the development of film technology from the beginning of film to the present day.

In the introduction, the author stresses the role of Lumieres who used every film type of shot in the film *L'arrivée d'un train*. Moreover, Méliès used double and triple exposures, changes in shooting speed, stop motion and a combination to models and characters. G. A. Smith discovered the detail while E. S. Porter affirmed the close-up and showed the importance of choosing shooting angles, camera positions and shot compositions. The author cites D. W. Grifith's cameraman B. Bitzer as the first great cameraman in the history of film. The golden age of Soviet film is marked by cameramen like M. A. Kaufman, A. D. Golovnja, D. P. Demucki, as well Eisenstein's associate E. K. Tissé, and A. N. Moskvin in the sound era. Their contribution are documentary photography and the discovery of hidden camera techniques. In the Scandinavian film, the author cites the contribution of J. Jaenzona (*The Phantom Coach* Sjöström, 1921.) as a master of the romantic-mystical atmosphere that shows the bond between man, his emotions and the might of nature. A tie with fine art can be found with German Expressionist cameramen (W. Hameister, A. Wagner, K. Freund).

In the first years of sound film, it is impossible not to mention Stroheim's cameraman G. Rittau. Cinematographic achievements can be found in the musical with the discovery of ornamental, kaleidoscopic ballet scenes (B. Berkeley), as well as in the new cinematographic prospects in color film (R. Rennahan).

Among individual achievements in cinematographic craft he mentions the films of L. Riefestahl, and especially G. Toland, the cameraman on Welles' *Citizen Cane*, who used deep focus photography, unusual angles, and complex camera moves exceptionally well.

While the films of the thirties and forties are known for their effectively modeled lighting, well-lit close ups and use of lenses of a medium focal length, neorealism brings with it a maximally realistic image, and the style of *film noir* uses low light tonality, unusual angles, emphasized compositions and deep focus shots.

The modernism of the 60's was based on new film materials and the photography is well-known for it unusual angles and shot compositions with accented camera movement and the use of narrow lenses with long focal lengths...

In the beginning of the 70's cinematographers use sensitive film stock, small yet powerful lighting equipment and fast lenses. It seems that during this period they were trying to get away from realistic images by making them softer, by lowering contrast and definition, by desaturating colors, etc.

Contemporary (especially American) film is more refined and technically accomplished, and computer technology is evermore present which puts cinematographers in a new position by giving them a new role in and new possibilities in the future development of cinema.

Krešimir Mikić

Bibliography of Cinematography Books

(A survey of the literature on cinematography from 1980 to July 1998 which is still available for sale)

PORTRAIT
UDC: 78.071:791.43(049)
Irena Paulus

A Bio-Filmographical Interview with Film-Music Composer Anđelko Klobučar

A conversation with composer Anđelko Klobučar about his experience as a composer and conductor of film music.

Anđelko Klobučar first came into contact with film music at Dubrava film when he, as a musical advisor, added »background sound« to films shot without sound by using sounds and music from the archives at Dubrava film. The first films he composed music for were *The Motorcycle Chase* by B. Majer and the especially demanding film *The Emperor's New Cloths* by A. Babaja. In addition to documentary and feature films, he composed music for the animated films of A. Marks, V. Mimica and Z. Bourek. His last film was *The Stone Gates* by A. Babaja. In the conversation, Klobučar gives advice for achieving stylistic features in music adapted for atmosphere effect, as well as his relationship with electronic tools that help in composing film music.

UDC: 78.071:791.43(497.5)
Irena Paulus

An Organist in the Film Studio – Anđelko Klobučar and his Film Music

An analysis of the film music of Anđelko Klobučar in comparison to his organ music on the basis of differentiating works of popular musical expression based on musical tradition and composition with contemporary elements which adhere to the typical constants in Klobučar's style.

Composer, organist and music teacher Anđelko Klobučar was born on July 11, 1931. He graduated from the music history department at Zagreb's Music Academy and continued his studies in Salzburg and Paris. He composed with ease and his works encompassed almost all aspects of classical music. In spite of the fact that he wrote a large number of film scores, these compositions were overshadowed by his other works.

According to Hana Breko's analysis there are two groups of organ compositions by Anđelko Klobučar in those works: compositions with a more popular musical expression which signify the composer's return to third chords and musical tradition and those works with contemporary elements which adhere tot the typical constants in Klobučar's style. By analyzing Klobučar's film scores according to this division, we came to the conclusion that in spite of the necessary popular approach, some scores have more traditional elements while others highlight the elements of Anđelko Klobučar's typical style.

Works that fall into the first group include the music for the feature length children's film *Chasing the Motorcycle*, which is characterized by a very simple musical language, as well the more complex score of the feature film *The Birch Tree*, which is based on the folk song *Slavuj pjeva*. The music for the *The Birch Tree* joins together elements of both the old and new musical procedures.

The music for the film *The Emperor's New Cloths* links the stylistic trends of Romanticism, the Neorenaissance, Neoclassicism and the widened tonal system and in some way looks for a balance between the traditional and contemporary.

Representing the contemporarily oriented film works is the score for the documentary film *Ivan Meštrović*. The film's music is within the framework of the typical constants of Klobučar's style (clearly formulated dispositions, fourth chords, additional seconds, etc.).

The documentary film *Antun Augustinčić* and the feature film *The Secrets of NikolaTesla* are also contemporarily oriented, but due to some elements (tonal experiments, musical sections with simple textures) there are boundaries between the first and second group.

Since Anđelko Klobučar wrote a large number of works for the concert podium on which he worked long and hard, it is not surprising that he considers his film music secondary and less important. However, the comparison between his film music and his organ works proves that there are portions of his film music which deserve serious analysis.

CONTEMPORARY INTERPRETATIONS IN TRANSLATION
UDC: 791.43(73)
791.43:820-2

Robert Benedetto

A Streetcar Named Desire – Adapting the Play to Film

The article states the requisite characteristics a play needs for its successful adaptation into a film. A case study of the William's drama and Kazan's film A Streetcar Named Desire.

The basic characteristic is that a play's story must take place in a realistic context and have the potential to be »opened up.« Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* is the kind of play that can be successfully translated into film and in 1951, under the direction of Elia Kazan, it was. The article presents a strong case to support the argument that the story of *A Streetcar Named Desire* is more effectively rendered as a film than as a play. In an interview, Kazan, agreeing with author Williams, stated, »the film version managed to surpass the effect of the play with the exception of the ending.« Forced to alter the original ending of the play to satisfy the industry censor, Kazan felt the story had been compromised. However, the article argues that the altered ending of the film version is more dramatically satisfying than the play's ending, especially for a contemporary audience. In the play's ending, Stella, after being brutalized by her coarse working-class husband, Stanley, docilely submits to him and his sexual advances. In the film's ending, Stella makes a stand against Stanley, rejecting his advances, leaving

him whining submissively for her. The article also mentions the twelve minor cuts made to satisfy the Catholic censor, and how these cuts have been restored to the film which can now be seen in its uncensored form.

THE CHRONICLE'S LIBRARY

UDC: 791.43.05:37](497.5)(091)

Vjekoslav Majcen

Croatian Educational Film

A historical survey of the development of educational film in Croatia.

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 programes 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 nineteen 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).

O suradnicima u ovom broju

Martina Aničić (Zagreb, 1967.), diplomirala dramaturgiju na ADU, gdje radi kao stručni suradnik. Piše pripovijetke (*Raspukline*, 1994.) i scenarije (TV serija *Obiteljska stvar*, 1998.) i prevodi s engleskog. Kritike, eseje i prijevode objavljuje u časopisima *Teatar i teorija* i *Frakcija*.

Robert Benedetto (Boston, Massachusets, 1950.), izvanredni profesor na University of Nevada Las Vegas, gdje podučava scenarij i filmske studije. Diplomirao engleski i magistrirao na filmu na Yale Universityju, a bio je i *B. Mayer predavač*. Veteran je među holivudskim scenaristima, član scenarijskog sindikata od 1982. (Writers Guild). Napisao scenarij za igrani film *Aloha Summer*, koja je emitirana na HBO-u i na mreži TV, bio je pisac serije jednosatnih drama *King's Crossing* za ABC televizijsku stanicu. Njegovi su izvorni scenariji prodani 20th Century Foxu i Paramountu. U ponudi je njegov novi scenarij o životu Edgara Allana Poea.

Branko Bubenik (Ivanić Grad, 1940.), diplomirao snimateljstvo na ADU, magistrirao informacijske znanosti s radom o audiovizualnoj dokumentaciji HTV-a, a 1997. doktorirao s istraživačkim radom o degradaciji videomaterijala tijekom uporabe. Voditelj INDOK centra HTV-a, Zagreb.

Borivoje Dovniković (Osijek, 1930.), jedan od klasika zagrebačke škole crtanog filma, »u poslu« od samih njenih začetaka (1950.). Pisac je jedinstvene *Škole crtanog filma* koja je nedavno doživjela drugo izdanje, generalni sekretar ASIFA-e (Udruženja svjetskih animatora, od 1995.).

Ivan Ladislav Galeta (Vinkovci, 1947.), filmski i likovni autor, docent na ALU Zagreb. Dugogodišnji voditelj Multimedijalnog centra i Artkina u Zagrebu. Sada voditelj medijskog studija na Akademiji likovnih umjetnosti, Zagreb.

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.

Janko Heidl (Zagreb, 1967.), apsolvent režije na ADU, kritičar u *Večernjem listu*, Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940.), filmski i TV redatelj, filmski kritičar i esejist. Urednik filmskih emisija na Hrvatskom radiju i suradnik u više časopisa. Urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Dunja Krpanec (Zagreb, 1966.), diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik i književnost na FF u Zagrebu. Surađivala — uglavnom s kazališnim kritikama — u emisijama iz kulture na Radiju 101 i na HTV-u. Prevodi stručne tekstove s engleskog.

Tomislav Kurelac (Karlovac, 1942.), urednik filmskog programa na HTV-u, urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), filmski povjesničar, filmski savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Joško Marušić (Split, 1952.), diplomirani arhitekt, istaknuti autor animiranih filmova, umjetnički direktor Zagreb filma i Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu.

Krešimir Mikić (Samobor, 1949.), diplomirao komparativnu književnost i njemački na FF, snimanje na ADU i novinarstvo na FPZ, docent na Pedagoškom fakultetu u Zagrebu, suradnik u filmskim emisijama na radiju i TV i predavač u filmskim radionicama za voditelje kino i videoklubova.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), muzikologinja, nastavnica u glazbenoj školi i redovita suradnica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965.), filmski kritičar i književnik, urednik u *Slobodnoj Dalmaciji*. Dobitnik je nagrade *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, urednik u filmskoj emisiji *Omnibus* Radio studenta, suradnik TV-programa *Studija* i časopisa *Hollywood*.

Jasminka Piršić (Zagreb, 1959.), studirala komparativnu književnost i filozofiju na FF u Zagrebu, filmska kritičarka, povremena suradnica 3. programa Hrvatskog radija.

Jasna Posarić (Zagreb, 1965.), diplomirala na FF u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1995. godine, suradnica *Vijenca i Novog lista*, Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF-u u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* i Filmskog programa HTV-a.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, a bavi se i prevođenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvent montaže na ADU, filmski kritičar Radija 101, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), filmolog, docent na ADU, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Josip Visković (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, suradnik časopisa Hollywood, prevodi s engleskog, Zagreb

Denis Vukoja (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 disketi (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). *Uz disketu treba priložiti i ispis teksta*.

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu naslove filmova i drugih autorskih djela koje spominju, umjesto označavanja navodnicima, pišu *kosim slovima* (italic), a da druge mogućnosti uređivanja teksta (različiti formati slova, naredbe za formatiranje redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije koriste, jer sve kodove (osim italica), prilikom pripreme teksta za tisak moramo ionako usklađivati s drugim tekstovima i potrebama grafičkog uređenja cijelog časopisa i mijenjati, što tada zahtijeva ručno uklanjanje prethodno unijetih kodova.

3. Uredništvo ne postavlja nikakve uvjete glede duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštuju uobičajenu metodologiju citiranja izvora, a preporučujemo da bilješke pišu na kraju teksta. Na kraju teksta obvezatno treba navesti korištene i/ili citirane izvore i literaturu. Također je dobro navesti i što cjelovitiju filmografiju koja se odnosi na sadržaj teksta (kao što je to već uobičajeno u 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 priložе 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.