

Zagreb

17/1999

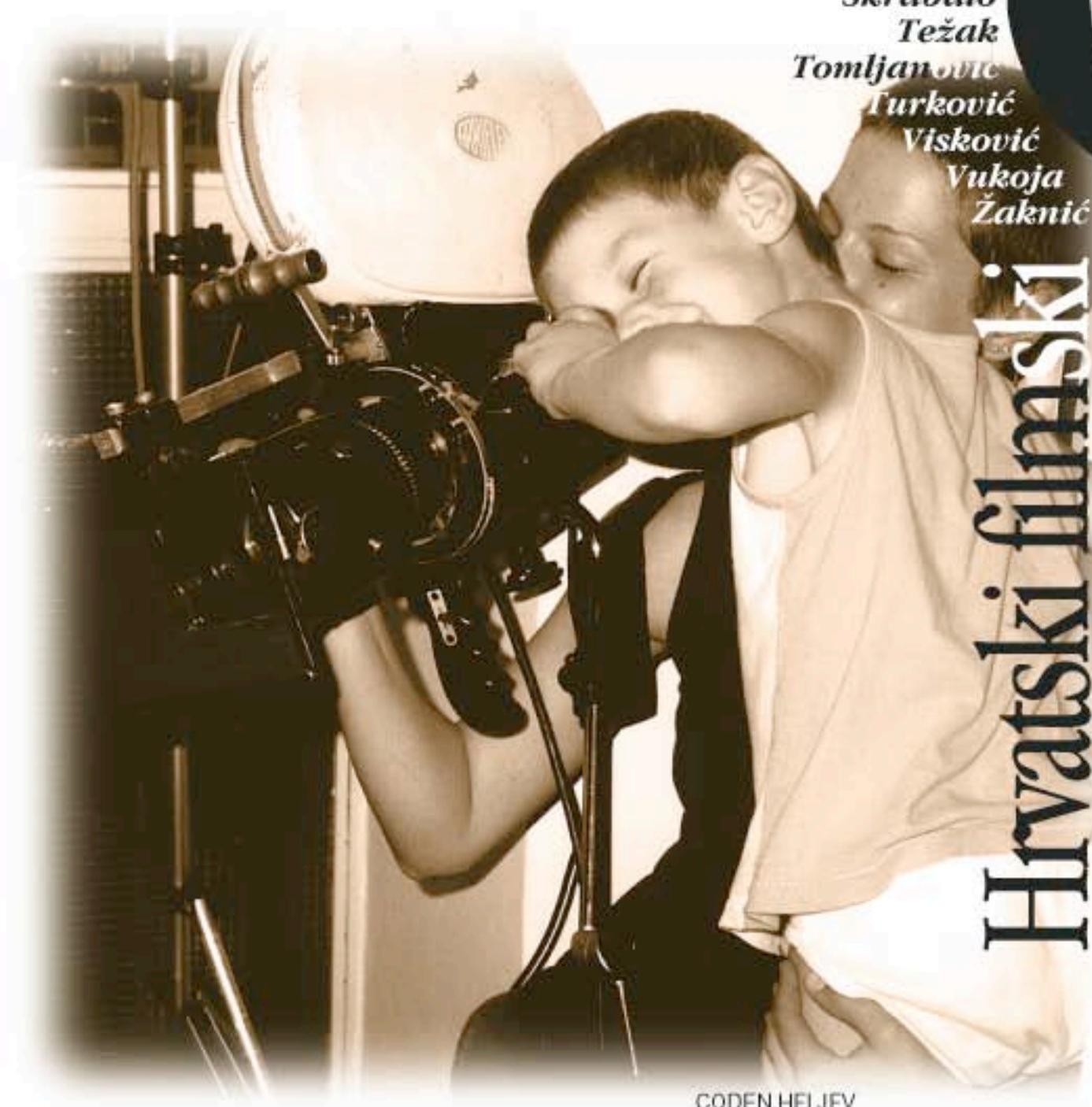
Baborić
Čelan
Germani
Gilić
Gregl
Hribar
Kovač
Krelja
Kurelec
Majcen
Milat
Milinković
Paljan
Pansini
Paulus
Pavičić
Petrović
Posarić
Radić
Sablić
Sever
Šešić
Škrabalo
Težak
Tomljanović
Turković
Visković
Vukoja
Žaknić

OPIS

kn 50

Hrvatski filmski

LIJETO



Hrvatski filmski
LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 5. (1999.), br. 17

Zagreb, travanj 1999.

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 Donkov, Ivana Ujević

Prijevod i lektura tekstova na engleskom:

Ljubo Lasić

Prijevod s talijanskog:

Igor Grbić

Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u
nakladi od 900 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 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@hztel.hr
verica.robic-skarica@hztel.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

www.hfs.hr

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

Godišnja pretplata: 120,00 kn

Za inozemstvo: 60,00 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 korici: Zrinka Matijević, *Dvoboj*

CODEN HFLJFV

Sadržaj

SUVREMENI TRENDovi

Vladimir Sever
FILMSKA GLAZBA DEVEDESETIH 3

TEMA: HRVATSKI FILM I TELEVIzIJA

A. NOVI HRVATSKI FILM

Hrvoje Hribar
NOVI HRVATSKI FILM, STARI PRODUKCIJSKI RITUALI 17

Ivo Škrabalo
MLADI HRVATSKI FILM 21

B. DANI HRVATSKOG FILMA '99.

Hrvoje Turković
SMIRIVANJE OČEKIVANJA 28

FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA 37

C. RETROSPEKTIVA

Jurica Pavičić
PO HRVATSKI FILM — U TRST 41

Sergio Grmek Germani
S DRUGE STRANE KAMENITIH VRATA 47

FILMOGRAFIJA HRVATSKE RETROSPEKTIVE 54

D. KULTURNA POLITIKA

Alan Bahorić
HRVATSKA TELEVIzIJA — PROGRAMSKI I TEHNIČKI ASPEKTI 57

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen
KRONIKA siječanj/ožujak '99. 66

BIBLIOGRAFIJA 70

UMRLI 71

KNJIGE

Damir Radić
101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ, 1896.–1997. 73

U ŽARIŠTU — HRVATSKE PREMIJERE

Diana Nenadić
BOGORODICA ILI HRVATSKI FILM REGRESIJE 83

FESTIVALI

Rada Šešić
BANGLADEŠKI FORUM KRATKOMETRAŽNIH FILMOVA '99. 87

REPERTOAR

FILMSKI REPERTOAR 91

VIDEOPREMIJERE 108

BIOFILMOGRAFSKI RAZGOVOR: ERNEST GREGL

priredio: Petar Krelja
VAŽNO JE ZVATI SE ERNEST 117

ERNIJEV POLARNI DAN 119

DOK PTIČICE CVRKUČU I SUNCE SJA 122

ERNEST GREGL — BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA 132

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Mihovil Pansini
NEKI DRUGI IZVORI FILMSKE TOPOLOGIJE 134

Stjepko Težak
ZAGREBAČKA KAJKAVSKA RIJEČ U GOLIKOVU FILMU *TKO PJEVA ZLO NE MISLI* 143

Vjekoslav Majcen
FILMSKO UPRIZORENJE VOJNOVIČEVE DRAME *GOSPOĐA SA SUNCOKRETOM* 155

Irena Paulus
FILMSKA GLAZBA IVE TIJARDOVIĆA 163

Ivan Žaknić
DAVID CRONENBERG — IZMEĐU OKULTNOGA I KULTNOGA 170

ABSTRACTS 175

O SURADNICIMA U BROJU 16–17 182

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 5 (1999), No 17

Zagreb, April 1999

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, Mijana Donkov, Ljubo Lasić, Igor
Grbić

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of
900 copies

Subscription abroad: 60 US Dollars

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis

Croatian Film Club's Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771,

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

www.hfs.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: The still from *The Duel* by Zrinka Matijević

CODEN HFLJFV

Contents

CONTEMPORARY TRENDS

Vladimir Sever

FILM MUSIC OF THE NINETIES **3**

THEME: CROATIAN FILM AND TV

A. NEW CROATIAN FILM

Hrvoje Hribar

NEW CROATIAN FILM, OLD PRODUCTION RITUALS **17**

Ivo Škrabalo

YOUNG CROATIAN FILM **21**

B. DAYS OF CROATIAN FILM '99

Hrvoje Turković

A QUIETING OF EXPECTATIONS **28**

FILMOGRAPHY AND AWARDS **37**

C. RETROSPECTIVE

Jurica Pavičić

GOING TO SEE A CROATIAN FILM — IN TRIESTE **41**

Sergio Grmek Germani

BEYOND THE STONE GATE **47**

FILMOGRAPHY CROATIAN RETROSPECTIVE **54**

D. CULTURAL POLITICS

Alan Bahorić

CROATIAN TELEVISION PROGRAMING AND TECHNICAL ASPECTS **57**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CHRONICLE — January/Marz '99 **66**

BIBLIOGRAPHY **70**

DECEASED: Nikola Kostelac, Mladen Šerment **71**

BOOK REVIEW

Damiir Radić

IVO ŠKRABALO: *101 GODINA FILMA U HRVATSKOJ, 1896.–1997.* **73**

IN FOCUS — PREMIERE OF CROATIAN FEATURE

Diana Nenadić

HOLLY MOTHER, OR THE CROATIAN FILM OF REGRESSION **83**

FESTIVALS

Rada Šešić

THE BANGLADESHI SHORT FILM FORUM 1999 **87**

REPERTOIRE

edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE **91**

VIDEO PREMIERES **108**

BIOFILMOGRAPHICAL INTERVIEW: ERNEST GREGL

edited by: Petar Krelja

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST **117**

ERNST'S POLAR DAY **119**

THE SUN SHINES AS LONG AS THE BIRD SING **122**

ERNEST GREGL — A BIOGRAPHY AND FILMOGRAPHY **132**

STUDIES AND RESEARCH

Mihovil Pansini

SOME OTHER SOURCES OF FILM TOPOLOGY **134**

Stjepko Težak

ZAGREB'S KAJKAVIAN DIALECT IN GOLIK'S FILM *TKO PJEVA ZLO NE MISLI* (*A SONG DISPELLE EVIL THOUGHTS*) **143**

Vjekoslav Majcen

THE FILM VERSION OF VOJNOVIĆ'S DRAMA *GOSPOĐA SA SUNCOKRETOM* (*THE LADY WITH THE SUNFLOWER*) **155**

Irena Paulus

THE FILM MUSIC OF IVO TIJARDOVIĆ **163**

Ivan Žaknić

DAVID CRONENBERG — BETWEEN THE CULT AND THE OCCULTISM **170**

ABSTRACTS 175

THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 182

Vladimir Sever

Filmska glazba devedesetih

Pojam i uporabu glazbe u filmu ovoga desetljeća umnogome određuju čimbenici vezani uz tehnološke i tržišne promjene u filmskoj industriji, no osnovni modaliteti njezine estetike još nisu pretrpjeli radikalnije promjene. Namjera je ovoga teksta pružiti osnovne informacije o stanju na filmsko-glazbenoj sceni, pružajući prikaze kako pojedinih skladatelja, tako i produkcijskih uvjeta rada i kreativnih pristupa, bez namjere širega sintetskog vrednovanja.

Nije, također, namjera ovoga teksta ulaziti u analizu rada hrvatskih skladatelja koji su se okušali u filmskoj glazbi — između ostalog i zato što naša filmska produkcija još uvijek nije u stanju iznjedrili skladatelje kojima je pisanje za film osnovni posao. Radije, počevši s fenomenom *soundtracka*, koji je u ovom razdoblju doveo u hrvatske trgovine nosača zvuka goleme količine kako instrumentalne tako i pop glazbe pisane za film, tekst će pokušati naznačiti osnovne estetske i dramske načine uporabe glazbe u filmu, njene osnovne modalitete i ključna imena koja djeluju na ovom polju. Nadam se da ću tako pridonijeti boljem razumijevanju uloge filmske glazbe u filmu i filmskoj industriji danas.

I. Ključni skladatelji

Prikazivati filmsku glazbu od početka devedesetih do danas bilo trendovima, bilo individualnim naslovima, bilo kvalitativnim vrednovanjem, vrlo brzo bi pokazalo značajna ograničenja; filmska glazba iznimno je raznovrsna unutar pojedinih žanra, a i unutar rada pojedinih skladatelja. Kako bi ovaj tekst imao što je moguće veću referentnu korisnost, odlučio sam njegovu glavninu posvetiti prikazu djelovanja pojedinih skladatelja u ovome razdoblju. Stjecajem okolnosti, što zbog dostupnosti glazbe putem *soundtracka*, što zahvaljujući pozornosti koja se u Americi posvećuje filmskoj glazbi, u popisu su najzastupljeniji američki autori; no, nadam se da nisam izostavio niti jedno ključno ime svjetske filmsko-glazbene scene, premda, kao i uvijek, niti ova lista ne može pretendirati na iscrpnost.

Skladatelji su navedeni abecednim redoslijedom.

David Arnold (1962.)

Kao pripadnik najmlađeg naraštaja britanskih skladatelja filmske glazbe, Arnold svojim skladateljskim angažmanima prilazi kao pravi postmoderni eklektik, spajajući nasljeđe britanske i američke filmske glazbe s prevladavajućim idiomima popularne glazbe, no uvijek ostajući svjestan njihovih bitnih razgraničenja.

Partitura po kojoj je postao poznat široj publici ona je za film Dannyja Cannona *Mladi Amerikanci* iz 1993., u kojoj je cjeloviti simfonijski zvuk vješto nadopunio singlom *Play Dead*, napisanim u suradnji s islandskom pop divom Björk. Čuvši ovaj njegov rad, producent Dean Devlin i redatelj Roland Emmerich — poznati po ne naročito inventivnim preuzimanjima postojećih žanrovskih obrazaca i njihovom pretakanju u potencijalne *blockbustere* — odustali su od prvotne klauzule u svom ugovoru s tvrtkom 20th Century Fox, koja je nalagala da glazbu za sve njihove buduće filmove ima pisati John Williams, i odlučili angažirati Arnolda. Njihova najcjelovitija suradnja ujedno im je i prva — fantastična pustolovina *Zvezdana vrata* (1994.), u kojoj je Arnold — djelujući u okvirima zadanih williamsovskih idioma — dao jednu od najzaokruženijih lajtmotivskih partitura sredine devedesetih. Sljedeće suradnje — *Dan nezavisnosti* (1996.) i *Godzilla* (1998.) — zatiču Arnolda u razmjernoj skladateljskoj krizi: premda i dalje vrhunski strukturirane i orkestrirane (*Dan nezavisnosti* donio je skladatelju čak i Grammyja za najbolji glazbeni doprinos jednom filmu), one naprosto posuđuju svoje melodijske teme iz drugih filmova. Prvi je film, tako, zasnovan na glavnoj temi iz *Legendi o jeseni* Jamesa Hornera (1994.) — koja, paradoksalno, ovdje zvuči dojmljivije nego u izvorniku — a drugi na motivu iz *Rta straha* Bernarda Herrmana iz 1960., također rabljenom i u Scorseseovu *remakeu* iz 1991.

Takvo posezanje za postojećim radovima, na rubu plagiranja, Arnoldu je ipak vrlo dobro došlo nakon što je angažiran za suradnju u serijalu o Jamesu Bondu. *Sutra nikad ne umire* (1997.) vjerojatno je najveća posveta izvornoj Bondovoj temi iz pera ijednog skladatelja koji je na tom poslu odmienio veterana Johna Barryja. Premda bi sama partitura — koja se u cjelovitoj inačici treba na tržištu pojaviti tek ove godine — mogla navesti na pitanje zašto rabiti Arnolda kad je Barry još uvijek živ i zdrav, album *Shaken and Stirred*, koji je prethodio objavljivanju službenog *soundtracka* filma, pružio je Arnoldu priliku preraditi arhiv bondovske glazbe prema zakonitostima današnjega vremena. Suradujući s DJ-ima i sastavima poput Mobyja, LTJ Bukema, Propellerheads, Leftfielda, odnosno Iggyja Popa, Chrissie Hynde ili Pulpa, Arnold je dao na volju težnjama koje je očito gajio još od *Play Deada*, istodobno se afirmirajući kao pop zvijezda i odajući počast radovima skladatelja koji su prije njega glazbom bodrili neuništivog Bonda. Odluka producenata da njegovu naslovnu pjesmu za *Sutra nikad ne umire*, u izvedbi K.

D. Lang, omdijene inferiornom pjesmom Sheryl Crow, ostavila je gorak okus, onemogućujući mu linearno nastavljanje tradicije iz *Shaken and Stirred*: no ponovni angažman za *The World Is Not Enough* (1999.) svakako svjedoči o daljnjoj komercijalnoj zanimljivosti Arnoldova rada.

John Barry (1933.)

Gotovo četiri desetljeća nakon što je *Dr. No* (1962.) svijetu predstavio klasičnu Bondovu temu, John Barry i dalje ne želi priznati da ju je napisao on, a ne Monty Norman, kojem je prema ugovoru pripala zasluga. Sve što ovaj veteran britanske filmske glazbe priznaje jest — »da je Norman zbilja zaslužan, ne bi li on nastavio pisati i za daljnje Bondove filmove?«

Kako se god napokon razriješla kontroverza oko Bonda, Barry se serijalu posljednji put pridružio 1987., filmom *The Living Daylights*: njegov rad u ovome desetljeću sadrži tek dva, efemerna akcijska filma — *Specijalist* (1994.) i *Mercury Rising* (1998.) — i najvećim je dijelom zasnovan na reputaciji koju je Barry stekao Oscarom za *Moju Afriku* (1985.). Tako je i njegov Oscar za ovo desetljeće — *Ples s vukovima* (1990.) — biva zaslužen u najvećoj mjeri nizom melodičnih, lako pamtljivih tema pridruženih protagonistima, manje lokaliziranih u tradiciji glazbe za vesterne, a više u sličnim partiturama Barryjeva dotadašnjeg rada.

Nešto je raznovrsniji *Chaplin* (1992.), suptilan spoj glazbenog nasljedja samog Charlesa Chaplina i senzibiliteta jednako samoukog Barryja. Većina studijskih melodrama koje u zadnje vrijeme traže tradicionalni Barryjev zvuk — od *Nemoralne ponude* (1993.), preko *Preljubnice* (1995.) do *Swept by the Sea* (1997.) — dobivaju partiture kompetentnog profesionalca koji je odavno otkrio svoj *metiér* i sad ga bez pretjeranog grizodušja rabi. Tek manji, intimistički radovi — *Cry, the Beloved Country* (1995.) ili *Playing by Heart* (1998.) otkrivaju Barryja u punoj formi, spremnog na inovacije i razrade svog zvuka. Barry je, nažalost, u devedesetima u velikoj mjeri otkrio sve loše strane temeljite glazbene individualnosti. U vrijeme kad se glazbom sve više pokušavaju prikriti nedostaci studijskih produkcija, Barryjev jednostavan zvuk malih ansambala sve teže zadovoljava producente. Od *Gospodara plime* (1992.) do *Šaptača konjima* (1998.), Barry je više puta doživio da mu gotove, snimljene partiture budu odbačene i zamijenjene radom drugih skladatelja — simfoničnih, elektronskih, suvremenijih — tako da svoj autorski izričaj sve više traži u samostalnim, nefilmskim projektima kakav je orkestralna suita *The Beyondness of Things* (1998.).

Patrick Doyle (1953.)

Premda karijera današnjih filmskih skladatelja često slijede vrlo čudne putove, te se oni ovim zvanjem počinju baviti nakon karijera u jazz i pop glazbi, ili čak u montaži, niti jedan današnji pisac filmske glazbe nije počeo kao glumac — osim Patricka Doylea.

Doyle je bio stalni suradnik pri Renaissance Theatre Company, kazališnoj trupi Kennetha Branagha krajem osamdesetih, uglavnom glumeći u epizodnim ulogama, ali i kao glazbeni ravnatelj. Tijekom gostovanja trupe u danskom Helsin-

goreu — s *Hamletom*, naravno — Branagh je popustio Doyleovim nagovaranjima da mu dade priliku skladati glazbu za njegov prvi film, *Henrik V.* (1989.). Glumeći ulogu Courta u filmu, Doyle je čak imao rijetku prigodu svojim tenorom započeti izvedbu korala *Non nobis, domine*, koji je skladao zbog reference u predlošku, a kojeg je Branagh uprizorio u jednom maestralnom kadru, kao ključan trenutak filma. Pod dirigentskom palicom Simona Rattlea, *Henrik V.* pokazao se kao jedna od osnovnih partitura suvremene britanske filmske glazbe. Nakon nje Doyle više nije glumio, ali je postao iznimno tražen skladatelj.

Uspješno slijedeći tradiciju glazbe za trilere Bernarda Herrmanna u sljedećem Branaghovom filmu, *Dead Again* (1991.), Doyle je dobio slične angažmane kod Briana DePalme (*Carlito's Way*, 1992.) i Mikea Newella (*Donnie Brasco*, 1997.), no glavninu njegove karijere i dalje obilježava suradnja s Branaghom. Prpošni *Mnogo vike nizašto* (1993.) na mnogo je načina bio antiteza *Henriku V.*, ali ne i po istaknutoj ulozi koju su Branagh i Doyle podarili glazbi u nakani stvaranja Shakespearea filmičnijim. U *Mary Shelley's Frankensteinu* (1994.) Doyle je umješno potcrtao često histeričan Branaghov stil, pridonoseći na svoj način alijenaciji većeg dijela publike od konačnoga filma.

Nažalost, njihova najambicioznija suradnja — četverosatna ekranizacija ukupnog teksta *Hamleta* — pokazala se dvosjeklim mačem. S jedne strane, Doyleove teme, njihove varijacije i orkestracije svakako su najzrelije u skladateljevoj dosadašnjoj karijeri. Arija *In pace*, zasnovana na Hamletovoj temi, u izvedbi Plácida Dominga jedan je od vrhunaca Doyleova rada: *soundtrack*, na kojem su zastupljeni svi bitni glazbeni momenti iz inače značajno dulje partiture, iznimno je slušateljsko iskustvo. No Branaghov je film toliko opterećen potrebom za uvrštavanjem svake i najsitnije replike izvornika da gubi onaj ritam i eleganciju koju su imale ranije njegove adaptacije Barda, a pod neprestanom paljbom *blank versea* iz ustiju velikana svjetskog glumišta za Doyleovu glazbu ostalo je vrlo malo mjesta.

Doyle je početkom 1998. obolio od izlječivog oblika leukemije. Zasad, posljednji album njegove filmske glazbe jest onaj za film *Great Expectations*, inače popularni favorit među *soundtrackovima* objavljenima prošle godine.

Danny Elfman (1953.)

Nakon stjecanja razmjernog kulturnog statusa u sastavu Oingo Boingo i početka suradnje s Timom Burtonom, Danny Elfman je na velika vrata filmske glazbe ušao krajem osamdesetih, bizarno orkestriranim *Beetlejuiceom* (1988.) i spektakularno gotičkim *Batmanom* (1989.). Izuzetno zanimanje za njegov vrlo osebujuju pristup skladanju za film tijekom desetljeća narušile su samo dvije manje, danas uspješno prebrođene krize: svađa s Burtonom nakon završetka rada na *Batman se vraća* (1992.) i konstantno ignoriranje Američke akademije njegovih doprinosa, napokon prekinuto dodjeljivanjem dviju nominacija Elfmanu u istoj godini — za filmove *Ljudi u crnom* i *Dobri Will Hunting* (oba 1997.).

Kao jedan od rijetkih filmskih skladatelja prepoznatljivih široj glazbenoj publici, Elfman gradi svoj renome na vrlo



Beetlejuice (1988.)

osobnom odabiru projekata i inovativnim načinima stvaranja njihove auralne slike. Vjerojatno čak ni Eliot Goldenthal — koji je odmijenio Elfmana u serijalu o Batmanu — ne postavlja tako izričit zahtjev za potrebnom količinom mraka u filmovima za koje će skladati. Ovo do najboljeg izražaja dolazi u kompilacijama *Music for a Darkened Theatre* koje Elfman izdaje periodično — druga je izašla 1996. — gdje autor komentira kratke suite izlučene iz pojedinih partitura uglavnom u oprekama mračno/svjetlo, romantično/tragično, slatko/teško, i njima sličnim. Na neki je način tako podigao razinu očekivanja čak i kod svojih partitura — poput one za *Crnog ljepotana* (1994.) — koje inače djeluju posve konvencionalno holivudske. Osim što pružaju sjajan pregled Elfmanova rada za druge medije — reklame i televizijske serije poput *Simpsonovih* — ove kompilacije dio su ukupnog povišenog izvođačkog profila koji je Elfman, paradoksalno, stekao tek posvetivši se filmskoj glazbi.

Elfmanov pristup radu za film zasnovan je na odabiru posebnog zvuka svake pojedine partiture: osim što time ugađa vlastitom hobiju skupljanja egzotičnih instrumenata, Elfman naglašavanjem posebne auralne komponente sve češće nadomješta potrebu za stvaranjem razrađenih melodijskih oblika. Njegov dar za skladanje raznovrsnih tema još je bio očit u radovima s početka desetljeća, napose u *Eduardu Scissorhandsu* (1990.), vjerojatno njegovu najpopularnijem radu, te

u *Predbožičnoj mori* (1993.), gdje je uz partituru skladao i deset pjesama, što do danas ostaje jedini Elfmanov izlet u žanr mjuzikla. No tematsku vizuru sve češće u Elfmanovu radu nadomještaju zasićene instrumentalne strukture: tako je za *Nemoguću misiju* (1996.) u posve drugi plan stavio slavnu Schifrinovu temu, stvarajući složenu partituru zasnovanu na udaraljka i par sekundarnih herrmannovskih motiva; u *To Die For* (1995.) naizgled se vratio bizarnim melodijama i ironičnim zborovima iz doba suradnje s Pee-Wee Hermanom, brzo otkrivajući da njima samo namjerava potcrtati temeljnu shizofrenost Van Santova filma. *Mars napada* (1996.) bio je odviše burtonovski i za samog Burtona, pa se i Elfman našao u prilici da ironizira vlastiti dotadašnji rad.

Svakako odgovoran za današnju otvorenost Hollywooda alternativnim pristupima pisanja filmske glazbe, Danny Elfman jedan je od najmanje predvidljivih i kvalitativno najraznovrsnijih skladatelja koji danas rade za film, te od njega i u narednom desetljeću valja očekivati iznimne prinose.

Eliot Goldenthal

Nakon samo dvadeset filmskih partitura u posljednjih deset godina, Eliot Goldenthal ima neupitan status jednog od ključnih inovatora simfonijske filmske glazbe. Klasično obrazovan, Goldenthal i danas jednaku količinu vremena posvećuje pisanju radova za koncertne dvorane, kao i radu za film; njegove filmske partiture tako su idealna početna

točka svake analize sprege filmske glazbe sa suvremenim simfonijskim formama.

Goldenthalov prvi film, *Drugstore Cowboy* (1989.) predstavio ga je kao skladatelja sklonog formalnim eksperimentima: stoga ga David Fincher angažira za *Alien 3*, gdje Goldenthalu uspijeva redefinirati konvencije horor glazbe, kako bogatim atonalnim dionicama, tako i visoko integriranim koralnim dionicama. Za razliku od klasične uporabe zborova u hororu — kojoj je rodonačelnik Goldsmithovo *Predskazanje* — Goldenthal teži odvojiti publiku od trenutačnog zbivanja i postaviti ga na širu osnovu, u čemu uspješno slijedi redateljska nastojanja. Isti pristup razvija i u *Intervjuu s vampirom*, skladanim za tri tjedna nakon što je odbačena partitura Georgea Fentona, usklađujući raznovrsne glazbene forme — od baroka do avangarde — u dinamičnu i cjelovitu glazbenu sliku. (Učinak glazbe unekoliko je umanjen producentским dodavanjem nemušte obrade pjesme *Sympathy for the Devil* na kraj filma.)

Goldenthal *Intervjuom* započinje suradnju s redateljem Nilom Jordanom koja traje do danas. *Intervju* i *Michael Collins* (1996.) donijeli su mu nominacije za Oscara, a *The Butcher Boy* (1997.) više priznanja kritike. Premda je široj publici možda najbolje znan kao solidan nastavljatelj rada Dannya Elfmana na serijalu o Batmanu, Goldenthal blista u radu na autorskim projektima. Tako uz bok njegovoj autorskoj suradnji s Jordanom stoji partitura za *Heat* (1995.) Michaela Manna, većim dijelom u izvedbi kvarteta Kronos, koja uspješno uklapa prinose mnogih alternativnih glazbenika u vlastito sintetsko-gudačko glazbeno tkivo. Premda nije imao veće sreće s kvalitetom komercijalnih projekata u zadnje vrijeme, Goldenthal je neupitno etabliran kao istaknut suvremeni filmski simfoničar, koji nikada ne žrtvuje visoke glazbene standarde za račun dopadljivosti.

Jerry Goldsmith (1929.)

U posljednjih dvadeset godina, od svog spektakularnog rada na partituri za *Zvezdane staze* (1979.), pisanoj za preko dvjesto izvođača, Jerry Goldsmith ima nezavidan status drugog najvećeg živog američkog skladatelja filmske glazbe. Uvijek je prvi John Williams, koji dobije *Zvezdane ratove*, pa Goldsmitha zovu za *Zvezdane staze*, ili Williams napiše *Indianu Jonesa*, a Goldsmith se mora zadovoljiti *Alanom Quatermainom*. Nakon puna četiri desetljeća rada na filmskoj i televizijskoj glazbi, gdje više nema žanra u kojem se nije nepobitno dokazao, Goldsmith svejedno ima svu silu poklonika koji ga cijene više od Williamsa, i lamentiraju nad činjenicom da je zbog svog statusa druge violine Goldsmith i dalje primoran pisati po šest partitura godišnje, dok Williams bira projekte prema svom nahođenju.

Takva pojednostavljanja tek su djelomice točna. Premda jest žaljenja vrijedna činjenica da Goldsmith svoj raskošni talent rasipa na filmove kakav je *Deep Rising* (1998.), njegova suradnja s Joelom McNeelyjem na filmu *Air Force One* (1997.) i vlastitim sinom Joelom na *Zvezdanim stazama: prvom susretu* (1996.) — obje prouzročene vrlo kratkim rokovima, odnosno otpuštanjem prethodnih skladatelja — napokon su dale prihvatljive alternative onim angažmanima

Goldsmitha u kojima se traži njegov tradicionalni zvuk. Poznat po svojoj raznovrsnosti i iznimnoj orkestralnoj umješnosti, Goldsmith sada ipak može producentima preporučiti vlastite učenike koji ga mogu razmjerno uspješno nadomjestiti, i sam se posvetiti zanimljivijim radovima.

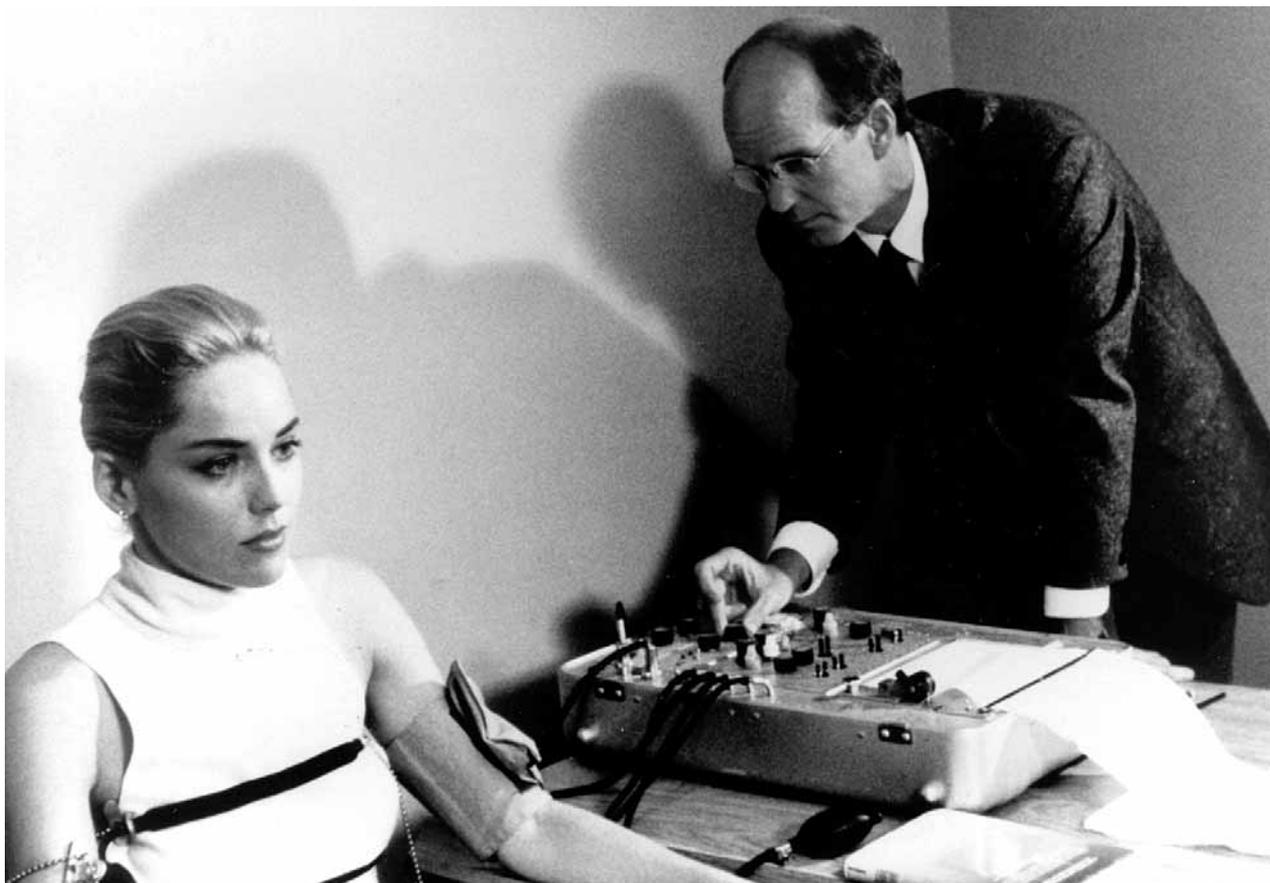
Kontinuirano surađujući s Royal Scottish National Orchestra, Goldsmith je također u stanju objavljivati redovito sve svoje radove, budući da su tantijeme za neameričke orkestre značajno manje pri izdavanju *soundtracka*. Uvid u njegovu bogatu produkciju, tako, otkriva Goldsmithovu posvećenost najraznovrsnijim žanrovima: samo prošle godine skladao je, uz B-horor *Deep Rising*, i parodiju akcijskog filma *Mali vojnici*, novi nastavak *Zvezdanih staza*, akcijski triler *U. S. Marshalls*, dječju fantaziju *The Thief of Always*, te Disneyjev animirani ep *Mulan*, koji mu je donio nominaciju za Oscara.

Upravo nesrazmjer između sedamnaest nominacija i samo jednog osvojenog Oscara (za koralno sotonističko *Predskazanje* još tamo 1976.) vjerojatno navodi Goldsmitha da se na pragu osmog desetljeća života i dalje dokazuje jednakim žarom kao na početku karijere. Takva hiperprodukcija Goldsmitha čini vjerojatno najplodnijim filmskim skladateljem desetljeća (s 45 originalnih partitura, uz rad na televiziji), ali čini i vrhunce njegovog suvremenog opusa rjeđima.

U devedesetima Goldsmith nastavlja suradnju s Joeom Danteom, uspostavlja novu s Paulom Verhoevenom, te iznova postaje kućni skladatelj serijala *Zvezdane staze*. Na ove tri temeljne osi njegova rada valja istaknuti partituru za *Basic Instinct* (1992.), koji je definirao način pisanja za erotske trilere u tom desetljeću. Zasnovan na Herrmann/Hitchcockovim uzorima, *Basic Instinct* napokon je izbacio saksofon s trona klišeiziranog komentatora celuloidne erotike, što je prilično značajno dostignuće u trajnoj borbi za dobar ukus.

Dok svaka, čak i najprosječnija Goldsmithova partitura ima barem solidnu naslovnu temu, neke u značajnoj mjeri poboljšavaju filmove za koje su pisane. Tako glazba za *Prvog viteza* (1995.) uspijeva ostati jedini dio Zuckerova filma koji ne tone u zaborav, s koralnim vrhuncima koji spadaju u najdojmljivije trenutke Goldsmithova opusa. *Duh i tama* (1996.) nasljednik je filma *Vjetar i lav* (1975.) i više nego formom naslova: tu Goldsmith dobiva rijetku prigodu posvetiti se uključivanju etničkih elemenata u melodijski već razrađenu partituru, što će u *Mulanu* ponoviti na konvencionalniji način. *L. A. povjerljivo* (1997.) zreo je nastavak Goldsmithove *Kineske četvrti* (1974.), no glazbeno je iz iste godine zanimljiviji *Na rubu divljine*, sa zanimljivom jazz razradom naslovne teme na odjavnoj špici kao jedinim dramskim elementom koji sugerira urbani život protagonista, izvan ekstremnih uvjeta u filmu.

Koliko god bilo nemoguće u tako kratkom prostoru nabrojiti sve bitne Goldsmithove partiture devedesetih, valja za kraj ostaviti nekoliko bitnih odrednica. Naime, Goldsmith rijetko radi izvan studijskog sustava: kao skladatelj stare garde, omiljen je kod producenata zbog svoje pouzdanosti. Ova pouzdanost i snalaženje u svim žanrovima ipak razmjerno rijetko dovodi Goldsmitha do nežanrovskog filma, te tako i prilika za značajniji odmak od vlastita stila — koji je, barem kad je o skladanju za akcijske scene riječ, kod ovog sklada-



Basic Instinct (1992.)

telja davno iscrpio svoje potencijale. No, iako — nakon pedesetak godina kontinuiranog pisanja za film — Goldsmith rijetko znade iznenaditi, on još rjeđe zna iznevjeriti očekivanja svojih obožavatelja.

James Horner (1953.)

Osvojeni Oscari za glazbu i pjesmu tek su vrh ledenjaka (očite li analogije) koji u glazbenom svijetu predstavlja glazba Jamesa Hornera za *Titanic* (1997.). Prateći komercijalni fenomen spektakularne melodrame Jamesa Camerona, Hornerov je *soundtrack* bio najprodavaniji album u Americi tijekom puna tri mjeseca 1998., donoseći svom skladatelju honorare koji se procjenjuju na tridesetak milijuna dolara. Time je *Titanic* postao najprodavanija partitura filmske glazbe svih vremena, dovodeći Hornera na položaj kojem je neprikriveno težio od početaka svojeg djelovanja.

Nažalost, ova Hornerova motivacija — koja ga je nukala na rad gotovo isključivo na komercijalnim filmskim projektima, kao i na vezu s Goldsmithovom kćerkom, kako bi izbliza pratio maestrov rad — umnogome se odrazila na autorskoj kvaliteti njegove glazbe. Dok se u njegovim partiturama iz osamdesetih prepoznavala zbiljska inovativnost i zamašna energija, jednom stečen status skladatelja kojem su jednaki izgledi za dobivanje prestižnog projekta kao i, recimo, Jerryju Goldsmithu, naveo je Hornera na daleko konzervativniji

pristup filmskoj glazbi. Njegovi zapaženiji radovi — uz *Titanica* za Oscara nominirani *Hrabro srce* Mela Gibsona i *Apollo 13* Rona Howarda (oba 1995.), zatim dva filma o Jacku Ryanu redatelja Philipa Noycea (*Patriotske igre* 1993. i *Neposredna opasnost* 1995.), te *Legende o jeseni* (1994.) i *Hrabrost ratnika* (1997.) za Edwarda Zwicka — stekli su loš glas Hornerovim preuzimanjem gotovih rješenja iz repertoara vlastitoga rada i rada ostalih recentnih skladatelja. Horner se, suočen s optužbama za plagiranje koje njegov rad potiče više no ičiji, uglavnom pravdao odgovarajući kako je njegov pristup prvenstveno zasnovan na izazivanju željenih emocionalnih reakcija kod publike, te stvaranju solidne i ugodne narativne atmosfere.

Lako se daje zaključiti da je Horner u ovom desetljeću izgubio svako zanimanje za novine u svojem pristupu: njegove partiture, makar redovito obdarene zanimljivim i razrađenim melodijama, zbog takvog pristupa redovito su u prvom redu klišeizirano orkestrirane, te stoga dosadne čak i kada ih izvode vrhunski svjetski orkestri. Usto, redovito posezanje za instrumentalnim receptima koji su se pokazali uspješnima — poput uilleanske frule, inačice panove frule, prisutne u svim Hornerovim akcijskim partiturama još od superiornog *Willowa* (1988.), ili gajdi, koje će Horner rabiti i u *Hrabrom srcu* i u *Titanicu*, ma koliko stilski neprikladne bile — čini njegove partiture međusobno zamjenjivima.



Titanic (1997.)

S druge strane, čini se da je za takav vrijednosni pad Hornerova rada u dobroj mjeri odgovorna autorova hiperprodukcija s početka desetljeća: dvije njegove partiture iz 1998. (*Zorro, maskirani osvjetnik*, s inovativnim pristupom latinskoameričkim motivima i *Moćni Joe Young*, s jednako razrađenom afričkom teksturom) daju naslutiti da nakon osvojenih Oscara Horner odvaja više vremena za rad na pojedinačnim filmovima, te mu se polako vraća raniji entuzijazam. Naravno, još treba čekati razvoj Hornerova odnosa prema vlastitom komercijalnom statusu, ali napokon ima naznaka da bi se njegov rad mogao vratiti svojim inovativnim korijenima.

Michael Kamen (1948.)

Premda već dvadesetak godina sklada za film, Kamen je široj publici poznat prvenstveno suradnjom s rock dinosaurima poput Pink Floyd-a ili Queen-a, kao dirigent njihovih simfonijskih izleta. Na istome tragu leže njegove filmske balade za Bryana Adamsa iz filmova *Robin Hood: princ lopova* (1991.) i *Don Juan de Marco* (1995.), koje su mu donijele jedine nominacije za Oscara, te suradnja s Ericom Claptonom i Davidom Sanbornom na serijalu *Smrtonosno oružje*. Sličnim idiomom Kamen sklada i akcijsku glazbu za serijal *Umri muški*.

Ništa u Kamenovom opusu devedesetih ne ukazuje na razbarušen, stilski zahtjevan i autorski jedinstven rukopis autora glazbe za Gilliamove *Brazil* (1985.) i *Avanture baruna Münchhausena* (1989.). Današnji Kamen iznova je pop-maj-

stor, što se najbolje očituje u njegovu skladanju *Američke simfonije* za film *Opus g. Hollanda* (1995.): njegov pojam simfonijske glazbe beznažno je zatvoren u iste shematizirane okvire kao i rad njegovih rock kolega. Tek nastavkom suradnje s Terryjem Gilliamom na filmu *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998.) pokazuje da takav standardni pop-simfonijski izraz (koji će potom iste godine opet primijeniti u *Ja ću budan sanjati*) nije jedini idiom koji mu je preostao.

Randy Newman (1943.)

Niti jedan skladatelj nije u devedesetima izgubio više Oscara od Randyja Newmana. Štoviše, uz to što je dvanaest puta nominiran za najprestižniju stručnu nagradu (za ukupno 16 filmova) i nijednom je nije osvojio, Newman ima velikih problema izaći iz žanrova u kojima se afirmirao (uglavnom se radi o animiranim i filmovima američke nostalgije); njegovu je kompleksnu akcijsku partituru za *Air Force One* producent odbacio i zamijenio je za tri tjedna skladanom klasičnom razbibrigom Jerryja Goldsmitha.

No unutar *americane* Newmanu nema ravnica, čak ni unutar vlastite obitelji (koja uključuje Alfreda, skladatelja titla za 20th Century-Fox, dirigenta Lionela, i suvremene skladatelje Thomasa i Davida). Kao da mu je suradnja s Milošom Formanom na *Ragtimeu* (1981.) i Barryjem Levinsonom na *Prirodno nadarenom* (1984.) odredila karijeru: Newman se u devedesetima posvećuje kontinuiranom pisanju za film, stvarajući još 1990. *Avalon* (koji notu po notu besprijekorno prati Levinsonovu nostalgiju) i *Buđenja* (u kojima uspješno

izbjegava sentimentalnost). Suradnja sa studijem Pixar dovede do laganih i razigranih, na jazzu zasnovanih partitura za njihove digitalne hitove *Priča o igračkama* (1995.) i *Život buba* (1998.), te preporuča Newmana za također animirani *James i velika breskva* (1996.) i pisanje pjesama za nekoliko dječjih filmova, koje značajno nadilaze kičaste inačice Disneyjeve forme kakve obično nalazimo u ne-Disneyjevim animiranim radovima. *Pleasantville* (1998.) je vjerojatno najbolja Newmanova posveta američkom prisjećanju na bolje jučer: nakon njega, bez obzira na svoja neprijeporna dostignuća u žanru, ili upravo zbog njih, Newmanu odista treba promjena.

James Newton Howard

Započevši karijeru radom na dramama suvremene tematike sredinom osamdesetih, James Newton Howard brzo je karijeru jazz glazbenika zamijenio statusom jednog od traženijih skladatelja Hollywooda. Nakon nominacije za Oscara za *Gospodara plime* (1991.), na kojem je odmijenio Johna Barryja, Howard dobiva uglavnom prestižne studijske projekte: iz kalupa ozbiljnog dramskog skladatelja izdvaja se promišljenim spojem jazz-a i elektronskih ritmova u *Bjeguncu* (1993.), stvarajući njime predložak skladanja za akcijske filmove koji se pokazao utjecajnim na žanr jednako koliko i radovi Hansa Zimmera.

Wyatt Earp (1994.) bio je eklektičan spoj klasičnog Howarda s glazbenim nasljeđem američkog zapada: više od svega, doveo je do suradnje s Kevinom Costnerom na *Vodenom svijetu* (1995.), Howardovom vjerojatno najpopularnijem radu — napose što se filmskih foršpana tiče. Premda iznimno vješt u stvaranju dojmivih glazbenih struktura za pojedinačne scene, Howardu je često prigovarano da mu partiture nemaju stilsku koherenciju. Tako će *Vodeni svijet* jednakom lakoćom rabiti primitivne udaraljke, new age i citate Prokofjeva. Čini mi se da je ovo ipak u većoj mjeri izraz Howardove želje za stvaranjem što bogatije glazbene slike, i, u nekoj mjeri, dinamiziranjem samog filma. Sličan je pristup, s nešto manje uspjeha, skladatelj primijenio i u Costnerovom *Poštaru* (1997.).

Premda nesklon žanrovskim eksperimentima, Howard se svojim radom u ovom desetljeću nametnuo kao izrazito sposoban skladatelj u različitim idiomima, a unutar klasično postavljanih orkestralnih zahtjeva iskazuje se kao jedan od najraskošnije talentiranih autora. Noviji radovi — primjerice *Savršeno umorstvo* (1998.), premda kompetentni, predstavljaju stagnaciju u odnosu na ono što je Howard radio prije pet ili deset godina: kao da skladatelju nedostaje onaj konačni intuitivni skok koji bi ga od komentatora sadržaja već prisutnih u filmskim zbivanjima prometnuo u jednog od njihovih stvaratelja. Ovdje rad na studijskim filmovima samo odmaže.

Michael Nyman (1944.)

Kako je već početkom desetljeća Michael Nyman okončao suradnju koja ga je proslavila — onu s Peterom Greenawayem, filmom *Prosperove knjige* (1991.) — put do novih filmskih projekata kojima će podariti svoje široko glazbeno obrazovanje i jedinstvenu minimalističku estetiku bio je ra-

znorodan. S jedne strane, *Piano* novozelandske redateljice Jane Campion mogao je međunarodnu popularnost 1993. u dobroj mjeri zahvaliti Nymanovoj lirici, prigušenoj u njegovim ranijim radovima, koja je ovdje morala nadomjestiti glas nijeme protagonistice i njezinu neizrecivu čežnju. *Piano* je predstavio intelektualca Nymana kao velikog romantičara, no skladatelju nije bilo naročito stalo do daljeg prodiranja u srca publike. Od njegovih kasnijih projekata jedino se *Dnevnik Anne Frank* (1995.) i *Carrington* (1996.) donekle vraćaju takvoj estetici.

Otkako je u drugoj polovici sedamdesetih napustio glazbenu teoriju i kritiku i posvetio se skladanju, Nyman je najprepoznatljiviji europski skladatelj i, uz Philipa Glassa, najistaknutiji svjetski minimalist. Razina prestiža koju uživa dobro je ilustrirana filmom *The Michael Nyman Songbook* Volкера Schlöndorffa iz 1992: nijedan drugi filmski skladatelj iz ovog teksta nije postao filmski subjekt. No većina projekata koje Nyman prihvaća u zadnje vrijeme nisu filmski. Nekoliko istaknutijih partitura u svakom slučaju predstavljaju *Gattaca* Andrewa Niccola (1997.) i *Ravenous* Antonije Bird (1999.), hrabri pokušaji nametanja složene Nymanove estetike Hollywoodu. No da čak ni Nyman nije imun na hirove studijskog sustava dokazuje slučaj komedije *Praktična magija* (1998.), za koju je neočekivano skladao glazbu i čak doživio njezino objavljivanje na prvom izdanju *soundtracka*, ali ona je u konačnom filmu ipak bila zamijenjena daleko konvencionalnijim radom Alana Silvestrija.

Alan Menken (1949.)

Fenomen Alana Menkena, koji je nakon nekoliko *off-broadwayskih mjuzikla* (od kojih je uspješno ekraniziran samo *Mala trgovina užasa*, 1986.) postao lučonoša glazbe u renesansi Disneyjeva animiranog filma, natjerao je američku filmsku akademiju na očajničke poteze. Naime, nakon što je osvojio Oscara za glazbu i pjesmu *Malom sirenom* 1989., Menken je to stao činiti i svim svojim daljnjim radovima — *Ljepoticom i zvijeri* (1991.), *Aladdinom* (1992.), i *Pocahontas* (1995.). Činilo se da je Menken jednostavno pretplaćen na Akademijinu nagradu i da niti jedan drugi skladatelj ne može preko njega doprijeti do Oscara. Akademija je stoga razdvojila kategoriju Oscara filmske glazbe na dramske partiture i partiture pisane za komedije ili mjuzikle. No, kako je Menken nakon toga na određen način izašao iz mode — njegove skladbe za *Zvonara crkve Nôtre-Dame* (1996.) i *Hera kla* (1997.) jedva su bile nominirane — od sljedeće godine Akademija se namjerava vratiti na staro i objediniti glazbene kategorije. Svejedno, vjerojatno niti jedna pojedinačna osoba nije imala utjecaj na povijest Oscara poput Menkena.

No, što je s Menkenovom glazbom? Na ovo se pitanje ne može odgovoriti bez uzimanja u obzir njegove sposobnosti skladanja pjesama u klasičnom brodvejskom idiomu — ne današnjem, webberovskom, već onom otprilike pedesetak godina. Čini se da je tu smrt njegova stalnog suradnika Howarda Ashmana za vrijeme rada na *Aladdinu* bila presudna: premda je otad surađivao s većim brojem afirmiranih tekstopisaca, Menken se nikad više nije dovinuo do kreativnih vrhunaca svoja prva dva Disneyjeva rada, gdje naizgled bez napore uključuje pjesme u narativni tijek bajke i stvara dojmivi-



Pocahontas (1995.)

ve, lako pamtljive melodije koje se jednakom lakoćom dadu lajtmotivski uklopiti u orkestralnu partituru i pretočiti u sludunjavu pop baladu u izvedbi Celine Dion i Peaba Brysona na odjavnoj špici. Bez Menken/Ashmanovih melodija *Ljepotica i zvijer* tek je zbroj prosječno orkestriranih klasičnih orkestralnih invokacija animiranog sadržaja; s njima, to je čaroban mjuzikl koji je napokon postao i veliki hit na samome Broadwayu. No bez Ashmana prva osobina vrijedi i za sve kasnije Menkenove radove, premda se već u *Zvonaru* dade naslutiti Menkenovo prebacivanje težišta: tema katedrale ovdje je dojmliivija od svih pjesama, uključujući i onu u kojoj se pojavljuje. No, *Heraklo* je nevjerojatno promašenom uporabom gospela za ilustriranje helenske legende na neko vrijeme udaljio Menkena od pisanja za animirani film, dok, vjerojatno, bolje ne promisli vlasiti razvoj.

Premda je surađivao u nekoliko igranih filmova pišući pjesme, Menken, izgleda, nema namjeru posvetiti se pisanju za igrani film. Autori poput Randyja Newmana i Hansa Zimmera ukazuju na alternativne pristupe skladanju za animirani medij: ostaje vidjeti kamo će Menkenova karijera otići nakon osvojenih osam Oscara, koji ga čine najnagrađivanijim živim skladateljem filmske glazbe.

Howard Shore (1946.)

Bilo bi previše očekivati od filmskih institucija da Howarda Shorea obdare nagradama: njegov rad, premda na mnogo načina jedinstven, u tolikoj je mjeri glazbeno beskompromisan da se i izraziti modernisti, poput Eliota Goldenthala, u usporedbi s njime doimaju poput autora komercijalnog popa.

Klasične naobrazbe, Shore je stekao reputaciju u filmskoj glazbi stalnom suradnjom s Davidom Cronenbergom još od kraja sedamdesetih: svojim je sumornim, elegičnim kromatskim nanosima glazbe prvi ukazao na autorstvo redatelja

koji je odlučno radio u naizgled trivijalnim žanrovima. Shoreovi ključni prinosi u devedesetima slijede trag njegovih daljnjih suradnji s Cronenbergom: od uključivanja jazz improvizacija Ornette Coleman u *Golom ručku* (1991.), preko orijentalnih motiva iz *M Butterfly* (1993.), do inventivne uporabe električne gitare u *Sudaru* (1996.). Suradnju manjeg obujma, ali jednakog intenziteta Shore ostvaruje još s dva redatelja u ovom razdoblju. Jonathan Demme angažira ga za *Kad jaganjci utihnu* (1991.), gdje Shoreov specifični izričaj iznimno pojačava fobičnost naracije, i *Philadelphiju* (1993.), u kojoj usprkos vrlo istaknutom mjestu rock pjesama u glazbenom tkivu filma u jednakoj mjeri naglašava elegičnost drame od početka, na sličan način kao i u Cronenbergovom *Dead Ringers* (1988.). Također, Shoreova suradnja s Davidom Fincherom dobar je znak skladateljeve jedinstvene sposobnosti stvaranja inteligentnih i složenih partitura, teških za samostalno slušanje, no besprijekorno integriranih u složene odnose prirode ljudskog zla (*Seven*, 1995.) i percepcije stvarnosti (*Igra*, 1997.), odnosno obje teme (*The Fight Club*, 1999.) u redateljevim djelima. Zanimljiva je fusnota ovdje integracija koralnih motiva u igrano-dokumentarnom promišljanju Shakespearea kroz oči Ala Pacina u filmu *U potrazi za Richardom* (1996.): ovdje Shore prevodi Shakespeareov tekst *Rikarda III.* na latinski, stvarajući mračnu i zahtjevnu *Suitu za Rikarda* kao samostalno djelo, i u glazbenoj formi postiže analizu Shakespeareova najvećeg zlikovca bar jednako pronicljivu kakva je Pacinova filmska.

Shore će s vremena na vrijeme prihvatiti i klasične filmove komercijalnog Hollywooda, gdje pokazuje priličnu sposobnost melodijsko-lajtmotivskog skladanja kakvo se tu očekuje: no takvi projekti samo potcrtavaju iznimnost njegovih spomenutih radova. Zanimljivo je njegovo kratkotrajno odmjerenje Dannyja Elfmana u filmu *Ed Wood* iz 1994. Ovdje je Shore uspio biti elfmanovski bizaran i dopadljiv niti

jednom ne imitirajući Elfmana, i bilo bi zanimljivo čuti kamo bi ga odvele dalje suradnje s Burtonom i drugim izrazitim autorima koji prihvaćaju Shoreovu sklonost, uvjetno rečeno, mračnoj tematici na drukčiji način od Cronenberga ili Finchera.

Alan Silvestri (1950.)

Posve samouk, Alan Silvestri ušao je u filmsku glazbu na nagovor prijatelja početkom sedamdesetih. U elitu holivudskih skladatelja stavlja ga stalna suradnja s Robertom Zemeckisom od vremena *Lova na zeleni dijamant* (1984.). Devedesete počinje Silvestri radeći sa Zemeckisom na dva nastavka filma *Povratak u budućnost* (1989. i 1990.), parodirajući klasike vesterna u potonjem. Uz Zemeckisa, Silvestri dobiva i svoju jedinu nominaciju za Oscara za *Forrest Gumpa*, svoj melodijski najsloženiji rad: jednostavne klavirske melodije ovdje sjajno odgovaraju naslovnom liku, ali i osnovnom problemu skladateljeva rada — nedostatku slojevitosti.

Kontakt (1997.), pak, donosi neke od najzanimljivijih dijelova skladateljevog opusa nakon *Bezdana* Jamesa Camerona iz 1989. No, čak i ovi radovi ističu Silvestrijevu težnju rješavanju cjelokupne partiture kroz jednu ključnu melodijsku temu, što značajno ograničava njegove sposobnosti praćenja i nadograđivanja dramaturgije filma. Tako *Sudac Dredd* (1995.) mutira svoju militantnu trubačku temu toliko puta da ona gubi svaki narativni smisao. No kako je Silvestrijeva sposobnost stvaranja takvih nosećih tema neupitna, on bez problema nalazi angažmane u brojnim studijskim komedijama, od kojih je ipak glazbeno najzanimljiviji opet jedan Zemeckisov film, *Smrt joj dobro pristaje* (1992.). Vičan klasičnoj akciji i klasičnoj komediji, Silvestri ostaje, kao skladatelj od jedne teme, pouzdani autor holivudske filmske glazbe.

John Williams (1932.)

Zlatno razdoblje karijere Johna Williamsa lako se daje smjestiti u desetljeće između 1975. i 1985., kad nastaju njegove klasične partiture za megahitove Stevena Spielberga i Georgea Lucasa. Lajtmotivski pristup rješavanju problema glazbene identifikacije likova i suverena uporaba simfonijskog orkestra kao ključnog, vrlo istaknutog čimbenika ukupne filmske naracije, u sprezi s Williamsovima zamašnim darom za melodiju i sjajnim smislom za ritam i humor, doveli su ovog skladatelja do položaja najpopularnijeg autora kako filmske, tako i suvremene simfonijske glazbe općenito. Takav status urodio je prestižnim angažmanima srodne vrste (ponajprije skladanjem tema Olimpijskih igara 1984. i 1996. godine), te poslom glazbenog ravnatelja bostonskih simfoničara i The Boston Pops Orchestra. Na ovom je položaju Williams ostao do 1998., te su bostonski glazbenici izvodili većinu njegovih filmskih partitura.

S druge strane, u Williamsovu radu u devedesetima primjetan je odmak od lako slušljivih partitura bogatih melodijama, kakve je redovito stvarao u spomenutom razdoblju. Ovdje je njegova prva partitura ona za film *Kuka* Stevena Spielberga (1991.), u kojoj rabi mnoge melodije skladane još 1985. za napušteni mjuzikl *Petar Pan* istog autora: takvo melodijsko bogatstvo nije najsretnije spojeno s novim modalitetima Williamsova izričaja u konačnoj partituri, dijelom i

zbog vrlo ograničenog vremena za skladanje jedne tako kompleksne glazbene matrice, te završni uradak, usprkos velikoj količini glazbenih zamisli, nema koherentnost radova za ranije — i bolje — Spielbergove pustolovne filmove.

Iste godine Williams filmom *JFK* nastavlja suradnju s Oliverom Stoneom (započetu 1989. filmom *Roden 4. srpnja*). Premda je i tu očita skladateljeva sposobnost stvaranja složenih melodija, glazbeno tkivo filma razvija se složenijim, često atonalnim strukturama, te se po prvi put u skladateljevoj karijeri dobrim dijelom rabe i sintesajzeri. Radi se o vrlo sofisticiranoj uporabi sintetske glazbe i šuma za stvaranje zvučne slike, koja ne prerasta u koketiranje s pop idiomom. Takav pristup Williams i Stone dalje će razviti 1995. za *Nixona*, njihovu dosad posljednju suradnju. Zajedno s Williamsovima radovima za redatelje s kojima nema kontinuirani odnos (*Rosewood* Johna Singletona i *Sedam godina u Tibetu* Jeana-Jacquesa Annauda iz 1997., te *Spavači* Barryja Levinsona iz 1996.) ovi radovi ukazuju na ključni oblik Williamsova razvoja u ovome desetljeću: pojedine glazbene teme pretvaraju se u složene simfonijske pjesme dugačke 6-7 minuta, posve zatvorene cjeline bez izravnog odnosa s filmskom naracijom, koje skladatelj kasnije fragmentirano uklapa u tkivo same partiture, obogaćujući ih mjestimice sekundarnim temama. Postižući tako organsko jedinstvo ukupne partiture — pa tako i *soundtracka* — Williams je danas slobodniji no ikad ranije u svoj rad uklapati i stilsko nasljeđe etničke glazbe vezane uz milje koji opisuje. Takav je trend započeo *Dalekim horizontima* Rona Howarda iz 1992., i nastavlja ga čak i u radovima koji nemaju izravnu geografsku povezanost s pojedinim etnografskim stilom. Tako njegova partitura za Spielbergov *Izgubljeni svijet: Jurski park* iz 1997. pršti od latinoameričkih ritmova, koji partituri daju koheziju koja je nedostajala prvom *Jurskom parku* (1993.). Dok je raniji film, sukladno svojoj ideologiji kaosa koji nadvladava i najbolje domišljene planove dinosaura i ljudi, predstavljao svojevrstnu dekonstrukciju klasičnog Williamsa (klasičnog do te mjere da se u partituri dalo prepoznati barem pet ranijih), drugi film prigrlio je kaotičnost kao vlastiti *credo*, pružajući Williamsu priliku za skladanje najsloženije atonalne partiture još od *Bliskih susreta treće vrste* (1977.).

I dalje surađujući na svim Spielbergovim filmovima, Williams donosi predvidljivo židovsko ozračje *Schindlerovoj listi* (1993.), odnosno afričko *Amistadu* (1997.), služeći se osnovnim metodama svojih ostalih etničkih partitura. Ova autorska suradnja na trilogiji filmova o vrijednosti individualnog ljudskog života na pozadini neizrecivih stradanja svoju sublimaciju postiže *Spašavanjem vojnika Ryana* iz 1998.; posve lišen potrebe potcrtavanja Spielbergove verističke naracije, Williams stvara partituru koja se u svom humanizmu može usporediti s *Trećom simfonijom* Henryka Góreckog. Posebno *Himna palima*, prisutna samo na odjavnoj špici filma, jedan je od vrhunaca Williamsova opusa uopće.

Uz intimnije, no svejedno vrlo pomno razrađene radove za filmove poput *Sabrina* Sydneyja Pollacka (1995.) ili trostruke suradnje s Chrisom Columbusom — *Sam kod kuće* (1991.), *Sam kod kuće 2: Izgubljen u New Yorku* (1993.), te *Pomajka* (1998.) — Williams ne propušta prilike za razradu

manjih glazbenih formi, na kakvima je započeo još u šezdesetima. Njegov trenutačni rad — partitura za *Ratove zvijezda I: Fantomsku prijetnju* — svakako je najnestrpljivije iščekivana partitura filmske glazbe uopće. Suočen s prigodom usklađivanja svoga načela 'Wagnera za mase', kojim je skladao iznimno popularne dosadašnje nastavke *Ratova zvijezda*, s novostečenom zrelošću svojega rada u devedesetima, Williams teško da može podbaciti. Uostalom, nijednom drugom skladatelju ne bi palo na pamet skladati koralne dijelove partiture na stihove velškog barda Taliesina — prevedenim na sanskrt — i savršeno ih uklopiti u onu 'galaktiku vrlo, vrlo daleku'.

Valja napomenuti i da je Williams jedini skladatelj koji je nominiran za Oscara svake godine u kojoj je radio za film — jer dosta vremena odvaja i za čisti simfonijski rad. Premda je osvojio manje nagrada nego, primjerice, Alan Menken, on takvim prestižom pokazuje svoj neupitan status najcjenjenijeg živog skladatelja filmske glazbe.

Hans Zimmer (1957.)

Afirmiravši se suradnjom sa sastavima Ultravox i The Buggles (bio je koautor hita *Video Killed the Radio Star*), Zimmer je počeo radom na filmskoj glazbi u manjim britanskim produkcijama (poput *Moje lijepe praonice* Stephena Frearsa iz 1985.), prelazeći u Hollywood krajem osamdesetih. Njegova za Oscara nominirana glazba za *Kišnog čovjeka* (1988.) i inovativni spoj orkestralne i sintetizirane glazbe u *Crnoj kiši* (1989.), radikalne za svoje vrijeme, svojom su popularnošću u formi *soundtracka* i glazbe za foršpane umnogome definirali zvuk komercijalnog filma devedesetih. Lapidarne, mačističke teme s trenutačnim emocionalnim učinkom brzo su postale sinonim Zimmerova zvuka, odgovarajući ubrzanju ritma suvremenih akcijskih *blockbustera*.

Takav, tematski bogat, ritmom i zborovima nabijen zvuk pokazao se velikim komercijalnim adutom. Zimmerovi *soundtrackovi* za filmove kakvi su *Vatrene kacige* (1991.), *Grimizna plima* (1995.) ili *Mirotvorac* (1997.) u dobroj su mjeri međusobni sljedbenici, kontekstualizacija neprikrivene težnje za angažiranjem gledateljstva na izravnoj emocionalnoj razini, te bivaju traženi u većoj mjeri nego što ih sam Zimmer može proizvoditi. On stoga sredinom desetljeća osniva vlastitu tvrtku za produkciju filmske glazbe — Media Ventures — u kojoj okuplja svoje ranije suradnike i britanske kolege, skladatelje poput Marka Mancine, Johna Powella, Nicka Glennie-Smitha, Trevora Rabina i Harryja Gregson-Williamsa. Isprva pod Zimmerovom supervizijom — kao u filmu *Hrid* (1996.) — a kasnije sami, ili u parovima, skladatelji Media Venturesa pouzdani su nasljednici Zimmerova zvuka u većini holivudskih spektakala snimljenih u posljednjih nekoliko godina: posudite neki *blockbuster* u videoteci i sva je prilika da su članovi Media Ventures radili na njemu. Kao mladi skladatelji kojima tek predstoji individualna afirmacija, oni se također ne usuđuju u većoj mjeri promijeniti uspješnu formulu, zbog čega — paradoksalno — i ne mogu steći prepoznatljivije ime. To je u određenoj mjeri uspjelo tek Mancini, koji je Zimmerov stil uspješno kopirao još u *Brzini* (1994.), a sada dobija prestižne angažmane kakav je Disneyjev *Tarzan* (1999.).

Sam Zimmer trudi se othrvati takvoj percepciji svojega rada sve češćim angažiranjem u drugim žanrovima. Oscarom nagrađena glazba za *Kralja lavova* (1994.) u prvi je plan dovela Zimmerovu ranije izraženu sklonost uvođenja etničkog kolorita u svoju glazbu (u izvrsnom radu za južnoafričku dramu *Snaga jednog*, 1992.), koju će posve razviti u partituri za *Rangoon — na vatrenoj crti* (1995.) Johna Boormana. Kao alternativan pristup dotad neupitnoj prevlasti Alana



H-8 (1958.)

Menkena u glazbi za animirani film, ona je dovela Zimmera i do kompleksnijih partitura za animirane projekte studija Dreamworks, *Princ od Egipta* (1998.) i *Put za El Dorado* (1999.).

Premda vrlo zahtjevni i tržišno eksponirani, akcijski i animirani projekti u Zimmerovoj su karijeri redovito praćeni manje predvidljivim radovima. Tako je Zimmer, uz redovitu suradnju s Tonyjem Scottom i čudan odabir filmova koji ta suradnja nosi, postao i redoviti suradnik Jamesa L. Brooksa, prikazujući u svom radu za *Bolje ne može* (1997.) intimistički i nenametljivi, europski šarm kakav je u njegovu radu bio rijedak još od *Vozača gospođice Daisy* (1989.). Ipak, njegova suradnja na popularnim komedijama Chrisa Columbusa i Penny Marshall i dalje ostaje u okvirima predvidljiva hollywoodskog zvuka.

Partituru za intimni ep Terrencea Malicka *Tanka crvena crta* (1998.) Zimmer stvara svoj vjerojatno najiznimaniji rad u ovome desetljeću: polazeći od slične suzdržanosti kakvu je John Williams imao u svom radu za *Spašavanje vojnika Ryana*, Zimmer stvara složenu auralnu sliku rata nikad izravno ne parafrazirajući zbivanja na ekranu — čemu je svakako pridonio i vrlo slobodan Malickov stav u uporabi snimljenog vizualnog i zvučnog materijala: konačna montaža filma bila je gotova puno kasnije od glazbe, a odsutnost potrebe za izravnim praćenjem zbivanja na ekranu na Zimmera je djelovalo neočekivano poticajno. Zanimljivo je što njegova glazba ovdje i dalje ostaje izvedena iz idioma popa i etničkih napjeva Tihog oceana: *Tanka crvena crta* tako donosi ovom podžanru filmske glazbe afirmaciju koja mu je dugo vremena nedostajala, i Zimmeru utire put za dalje inovacije u vlastitom autorskom razvoju.

II. Ostali skladatelji

Uz šesnaest navedenih (ponavljam, odabir je posve subjektivan), mnogo je drugih skladatelja ostavilo značajnoga traga na sceni filmske glazbe u ovome desetljeću.

Nažalost, neki od najprepoznatljivijih u javnosti (kakvi su Argentinac **Luis Bacalov** (1933.) i Talijan **Nicola Piovani** (1946.), dobitnici Oscara za pjevnice partiture iz filmova *Poštar* i *Život je lijep*) ne mogu se svrstati u kvalitativno najviše dosege desetljeća, pa ni pojedinih godina. Nije upitna melodioznost i dopadljivost njihove glazbe, posebno u Piovanijevu slučaju: jednostavno, takav pristup izvođenja partiture iz mediteranskoga melosa nije pretrpio značajnije izmjene još otkako ga je Nino Rota usavršio sredinom šezdesetih. Mediteranske partiture, tako, uvijek su lake, melodične, niti jednom ne postavljaju naročite zahtjeve pred slušatelja, i vrlo rijetko (i u malome rasponu) variraju svoje teme, bilo u odnosu na dramsku strukturu bilo u odnosu na likove. No ovaj idiom je posve razrađen i veterani Bacalov i Piovani vrlo umješno primjenjuju njegove zakonitosti.

Oscarima su zadnjih godina nagrađene i dvije skladateljice, prvi put u povijesti. **Rachel Portman** (1960.) djeluje od početka osamdesetih na britanskoj televiziji, te početkom desetljeća polako prelazi na melodrame i neovisne produkcije. Inzistiranje na pomnom praćenju emocionalnog tkiva filma zanimljivom i lako slušljivom glazbom brzo joj donosi pre-

gršt poklonika, te Oscara za *Emmu* (1996.). Rad na Disneyjevim komedijama i videocrtićima još joj nije dao prilike za temeljitije daljnje dokazivanje; no nakon elegantnog pristupa složenoj temi filma *Beloved* (1998.) jasno je da će Portman ostati miljenica poklonika formalno klasične filmske glazbe. **Anne Dudley** (1956.), pak, othrvla se optužbama da nije zaslužila Oscara za nepunih petnaest minuta izvorne glazbe iz *Skidajte se do kraja* (1997.) i sjajnom, složenom partituroom za *Američku povijest X* (1998.). S obzirom da se radi o još jednoj Britanki televizijskog pedigreea i ne naročito ugledne filmografije, oscarovski prestiž svakako bi mogao dovesti do dalje afirmacije nje i drugih žena na polju skladanja za film narednih desetljeća.

Australski skladatelj **David Hirschfelder** dugo je godina surađivao s pop zvijezdom Johnom Farnhamom, s vremenom se posvećujući pisanju za film. Osvojivši nagradu BAFTA za *Strictly Ballroom* (1992.), Hirschfelder polako postaje najugledniji australski skladatelj, što kulminira nominacijom za Oscara za *Sjaj* (1996.), gdje je njegova glazba uglavnom raobljena kao spona mnogih skladbi iz klasičnog repertoara. Puno istaknutiju ulogu Hirschfelder ima u eklektičnoj *Elizabeth* (1998.), svojem zasad najdojmljivijem radu, snažnoj glazbenoj slici koja je tek dijelom zasnovana na estetici razdoblja kojim se film bavi.

Randyjev nećak **Thomas Newman** (1955.) razmjerno je brzo stekao poklonike glazbom za *Miris žene* (1998.) i za Oscara nominiranim *Iskupljenjem u Shawshanku* i *Malim ženama* (oba 1994.). *Shawshank* je posebno zanimljiv: primirena uporaba raznorodnih ritmičkih i instrumentalnih struktura predstavila je Newmana kao elfmanovskog skladatelja nesklonog Elfmanovim izletima u bizarnosti. *Šaptač konjima* (1998.) zasad je najdojmljiviji skladateljev rad, specifična Newmanova vizija intimističkog vesterna koja se ne oslanja na videna melodramatska rješenja. Njegov brat **David Newman** (1954.) bio je nagrađen nominacijom za Oscara za konvencionalnije uglazbljen Warnerov crtić *Anastasia* (1997.), no on tek treba isprofilirati svoju autorsku ličnost.

Angelo Badalamenti (1937.) u devedesetima nastavlja svoju suradnju s Davidom Lynchom, pišući početkom ovog razdoblja svoju vjerojatno najpoznatiju temu, onu za seriju *Twin Peaks*, i nastavljajući suradnju u sličnom stilu partituroom za *Divlje u srcu* (1990.). Njegova glazba za *Izgublenu cestu* (1996.) uvelike razvija tako stvoren specifični izraz filmskog *free jazz*a, kombinirana s *rockerskom* osovinom Bowie-Reznor, ali i ostaje najznačajniji Badalamentijev rad u desetljeću. Rodonačelnik filmskog jazz-a uopće, veteran **Elmer Bernstein** (1922.), u devedesetima se vraća dramskom pisanju nakon desetljeća rada na lakim hollywoodskim komedijama: pitke, prigušene emocije *Doba nevinosti* (1993.) još uvijek su mu vrhunac novijeg rada, uz gangsterske drame *Vrag u plavoj haljini* (1995.) i *Hoodlum* (1997.). Komercijalno zanimanje za Bernsteinovu glazbu očituje se njegovim angažmanom za ovogodišnji potencijalni *blockbuster Wild, Wild West*. Bernsteinov rad na gangsterskom vesternu *Last Man Standing* (1996.) bio je, pak, zamijenjen predvidljivim gitarističkim improvizacijama **Rya Coodera** (1947.), koji i dalje surađuje isključivo s Walterom Hillom i nije zasad po-

novio uspjeh svojeg najpoznatijeg filmskog rada (*Paris, Texas*, 1984.), premda je njegov rad za film i dalje komercijalno zanimljiv *rock* publici, koja ga i promatra isključivo s takvih motrišta. Ovo vrijedi i za inače vrlo dojmljivu improvizaciju **Neila Younga** (1945.) *Dead Man* (1996.).

Poljski skladatelji **Wojciech Kilar** (1932.) i **Zbigniew Preisner** (1950.) ostavili su značajnog traga na svjetskoj filmskoj sceni razmjerno malim brojem radova. Kilar je za svoj bombastičan rad prema striktnim Coppolinim parametrima dobio čak Grammyja (*Bram Stoker's Dracula*, 1992.), kombinirajući vlastitu glazbenu estetiku s onom iz klasičnih Hammerovih horora šezdesetih; no njegov jedini kasniji rad na Zapadu bio je *Portret jedne dame* Jane Campion iz 1995., jer se iznova usredotočio na rad s poljskim redateljima. Preisner zasad nije radio izvan Poljske, odnosno europskih koprodukcija Krzysztofa Kiesłowskog, no njegove briljantne glazbene teksture iz trilogije *Boje* nezaobilazan su dio suvremene europske filmske pjesmarice. Preisner je 1997., nakon redateljeve smrti, skladao prikladnu kodu svojoj suradnji s Kiesłowskim, nazvanu *Rekvijem za mog prijatelja*.

Od europskih skladatelja, nikako nije uputno zaobići još velemajstora **Ennija Morriconea** (1928.), koji kontinuirano radi i u devedesetima, na filmu i televiziji; no mahom su to talijanske produkcije kojima nismo imali pristupa. Morricone je skladao solidne partiture za trilere poput *Na vatrenoj liniji* (1993.) ili *U-Turn* (1997.); ovaj potonji bio je njegov najzanimljiviji rad u desetljeću do čudne situacije koja je nastala s *Bulworthom* (1998.) Warren Beattyja. Naime, premda je od Morriconea naručio dvodjelnu suitu sa slobodnim skladateljevim intuicijama na temu odnosa politike i savjesti, Beatty je u konačnom filmu odlučio semplirati Morriconeov rad na hip-hop ritmove, budući da se film dobrim dijelom zbiva u crnačkoj zajednici Los Angelesa, a i sam protagonist se odaje *rapu*. Učinak koji je ova fuzija imala na Morriconeov rad iznimno je zanimljiv i ukazuje na moguće načine daljeg mutiranja maestra rada izvan formi koje se nisu značajnije mijenjale već dvadeset godina. Slično vrijedi i za još jednu staru veličinu svjetske filmske glazbe, Francuza **Mauricea Jarréa** (1924.), čiji je najpoznatiji rad u ovom razdoblju pastoralna melodrama *Hod po oblacima* iz 1995., nagrađena Zlatnim globusom. I dalje sposoban pisati pjevne melodije, Jarré se ne odmiče od već puno puta viđenih rješenja iz svojih klasičnih partitura. Libanonac **Gabriel Yared** (1949.) stekao je kulturni status u nas još svojim skladbama za *Betty Blue* 1986.; *soundtrack* iz tog filma još uvijek je najrasprostranjeniji album filmske glazbe među naraštajem osamdesetih. Nakon rada na dva filma Jeana-Jacquesa Annauda, *Ljubavniku* iz 1991. i *Krilima hrabrosti* iz 1995., Yared svoju prvu veliku komercijalnu prigodu dobiva *Engleskim pacijentom* Anthonyja Minghelle 1996., za koji osvaja Oscara. Spajajući zvuk Bachovih *Goldbergovih varijacija* s mađarskim narodnim napjevima, Yared nekako uspijeva stvoriti suzvučja Sahare, potvrđujući se prije svega kao vrstan skladatelj melodija. Noviji radovi na holivudskim melodramama zadržavaju ga unutar takvog lakog idioma, tako da na ozbiljnije skladateljeve radove izvan francuske kinematografije još valja pričekati.

Južnoafrikanac **Trevor Jones** (1949.) i Novozelandsanin **Graeme Revell** (1955.) više su puta dokazali svoju vještinu u manjim nezavisnim i žanrovskim produkcijama. Jones je posebice briljirao epskom temom iz *Posljednjeg Mohikanca* (1992.), a Revell elegičnom partituroom za *Vranu* (1994.). Oba skladatelja u zadnje vrijeme dobivaju i prestižnije, mahom akcijske projekte, te razvijaju vlastite stilove. Jones je skloniji izravnom uvođenju pop ritmova u svoje radove — od *Labirinta* iz 1985. do *Grada tame* iz 1998. — zbog čega njegov rad često brže zastarjeva; Revell, koji uglavnom dobiva filmove koji su već pretrpani pjesmama poznatih izvođača, ostaje blizak čistom orkestralnom izrazu, uz neobične varijacije, kakva je uvođenje glazbe Trećeg svijeta u Wendersovu *Do kraja svijeta* iz 1991. Nametnuvši se kao jedan od prestižnih skladatelja B-fantastike, Revell na studijskim projektima poput *Sveca* (1997.) pokazuje priličan dar za stvaranje bogatog, melodičnog zvuka.

Njihovu radu blizak je **George Fenton** (1950.), britanski skladatelj koji je pisao glazbu za većinu filmova Richarda Attenborougha. Kompetentno baratajući različitim stilovima, Fenton je skladao mnoštvo romantičnih komedija i kostimiranih filmova, s naglaskom na razdoblju baroka. Fenton često u većoj mjeri mimikrira glazbeni stil prostora i vremena koje film opisuje nego što stvara izvornu glazbu; takav pristup donio mu je nominaciju za Oscara za gershwinovsku partituru *Kralja ribara* 1991., inače četvrtu u karijeri. Na sličnom području alternativne dramske glazbe dojmljiviji je rad **Cartera Burwella** (1955.), stalnog suradnika braće Cohen još od *Blood Simple* (1984.). Osim što je na njihovim filmovima prošao cijeli spektar instrumentalnih pristupa filmu, od jazza do etna, Burwell u zadnje vrijeme sve više dobiva studijske projekte, na kojima, poput Revella, uglavnom spaja naručene pjesme: prošle godine takvi su bili *Velvet Goldmine* i *Šakal*. Uz izniman rad za Coenove, tako, najcjelovitija Burwellova partitura ostaje *Rob Roy* iz 1995., u mnogome superioran Hornerovom *Braveheartu* iz iste godine.

Četiri posljednja skladatelja u jednu su ruku nasljednici **Basila Poledourisa** (1945.), barem što se tiče solidnog, katkad vrhunskog rada koji ipak rijetko dobiva priliku zablistati istaknutijom ulogom u filmskoj naraciji. Poledouris se istaknuo vrsnim suradnjama s Johnom Miliusom u sedamdesetima i osamdesetima, kad odmjenuje Jerryja Goldsmitha na položaju redateljeva stalna suradnika i stvara sjajne partiture poput *Conana barbarina* (1982.) i *Zbogom kralju* (1989.). U osamdesetima također započinje suradnju s Paulom Verhoevenom (*Krv i meso*, 1985., te *RoboCop*, 1987.), no u devedestima Verhoeven odlučuje raditi s — Jerryjem Goldsmithom, kojeg čak tjera da za *Total Recall* napiše naslovnu temu sličnu Conanovoj. Verhoeven se ipak vraća Poledourisu za *Svemirske vojnike* (1997.), no ne ponavljaju ranije uspjehe. Poledourisov rad u ovom desetljeću, tako, sve rjeđe ima svijetle trenutke spomenutih radova i sve je češće vezan za trivijalne dječje filmove. Njegove najzanimljivije suvremene partiture ostaju, tako, maestralni orekstralno-sintetizirano-zborski *Lov na crveni oktobar* iz 1990., te nezasluzeno zapostavljeni *Jadnici* iz 1998.

Boje minimalizma uz Michaela Nymana brane dva američka skladatelja, **Philip Glass** (1937.) i **Richard Robbins**. Dok Robbins gotovo isključivo surađuje s Jamesom Ivoryjem, Glass radije surađuje u eksperimentalnijim filmovima, s dvije značajnije iznimke: prva je horor serijal *Candyman*, gdje Glass spada koliko i Nyman u *Praktičnu magiju*, a druga *Kundun* (1997.), složeni glazbeni sraz Glassova stila s instrumentima budizma, na tragu njegovih slavni radova za *Koyaanisqatsi* (1983.) i *Powaqqatsi* (1988.). Manje poznat od Glassa, Robbins je svejedno značajan čimbenik uspjeha Merchant-Ivory filmova, autor niza pitkih, formalno besprijekornih glazbenih formi za jednako elegantne, katkad i vrlo emocionalne filmove.

Napokon, jedan skladatelj pojavio se na sceni u zadnjih nekoliko godina i već stekao nezaobilazan status. Mislim na **Johna Ottmana** (1964.), koji je privukao pažnju iznimnim autorskim doprinosom filmu *Privedite osumnjičene* (1995.), za koji ne samo što je pisao glazbu, već je bio i montažer. Ova kombinacija dužnosti djeluje čudno samo stoga što nitko ranije nije objedinio ove funkcije, budući da su obje izravno vezane za ritam i emocionalni učinak konačnoga djela. No Ottman se brzo dokazao kao kompetentan skladatelj i na filmovima koje nije montirao (kakav je još i *Apt Pupil*, 1998., također za redatelja Bryana Singera): posebice je njegova partitura za *Incognito* (1998.) znak dolaska velikog glazbenog talenta, sposobnog u jednakoj mjeri elegantno stvarati opće glazbeno ozračje, koralne napjeve i bogato tekstuirane melodije.

Zaključak

Filmska glazba u devedesetima nastavila je organski razvoj iz prethodnih desetljeća. Premda je i dalje među producentima jeftinijih filmova prisutna tendencija naručivanja glazbe pisane izravno u idiomima danas popularnim, poput *techno* glazbe, sve više sazrijeva svijest da je instrumentalna filmska glazba zaseban entitet s vlastitim pravilima: čak i tinejdžerski hitovi poput *Vriska* i njegovih klonova zadržavaju elemente popularne glazbe na *soundtracku* s pjesmama, ostavljajući partituru mladog skladatelja Marca Beltramija slobodu orkestralnog stvaranja željenog učinka. To je dobrodošao napredak nakon osamdesetih, kada se činilo da će čisti pop idiomi, kakve su zastupali Giorgio Moroder ili Harold Faltermeyer, postupno zavladatai filmskom glazbom. Znakovito je da su albumi tih autora, makar svojedobno iznimno popularni, danas gotovo zaboravljeni.

S druge strane, filmska glazba u sebe je upila vidove svih rodova glazbe, uobličila ih prema vlastitim zahtjevima i u radovima najistaknutijih predstavnika iznova se potvrđuje kao samostalan glazbeni rod. Više nije potrebno opravdavati simfonijsku filmsku glazbu njezinim uspoređivanjem s koncertnim repertoarom: ona ne samo da jest ravnopravan dio koncertnog repertoara, već se širenjem raznovrsnih snimki reinterpretacija značajnih partitura uključila u recentnu povijest medija. Mnogi suvremeni skladatelji ozbiljne glazbe redovito surađuju na filmu, i mnoge izdavačke kuće redovito izdaju albume s novim snimkama starih filmskih partitura.

Ovdje pionirski rad nedavno preminulog Charlesa Gerhardta uspješno nastavlja u prvom redu izdavačka kuća Varése Sarabande, za koju su Jerry Goldsmith, John Debney i Joel McNeely snimili mnoge klasične radove skladatelja poput Alexa Northa, Bernarda Herrmanna, Johna Williamsa ili Alfreda Newmana. Tako prvi puta postaju dostupne cjelovite snimke pojedinih filmskih partitura, koje su na originalnim snimkama, kad ih je i bilo, uglavnom bile zastupljene s najviše pola sata izvadaka.

No, s povećanjem zanimanja za restauraciju klasičnih filmova, svjedoci smo ponovnog izdavanja originalnih snimki filmske glazbe, često proširenih. Najpopularnije partiture iz zlatnoga doba Johna Williamsa, ponovno izdane sredinom ovog desetljeća (*Zvezdani ratovi*, E. T., *Otimači izgubljenog kovčega*), svojim komercijalnim uspjehom utrle su put ostalima. Tu u prvom redu valja spomenuti tvrtku Turner i Rhino Records, koja kontinuirano radi na ponovnom izdavanju starih albuma iz arhiva MGM-a sa značajnom količinom snimljenog materijala koji prije toga nije bio dostupan. U tome im se pridružuju u zadnje vrijeme i vrlo pedantni Rykodisc, te mala naklada časopisa *Film Score Monthly*, koja kontinuirano objavljuje klasike iz šezdesetih i sedamdesetih u svojoj ediciji Silver Age Classics. (*Film Score Monthly* ima i iznimno informativne Internet stranice, www.filmscoremonthly.com, na kojima svaki dan objavljuje po jedan esej vezan uz filmsku glazbu, te ih ovdje navodim namjesto popisa literature — toliko su iscrpne.) Stalni suradnici ovog časopisa — u prvom redu njegov glavni urednik Lukas Kendall, te glazbeni producent Nick Redman — opremaju većinu ovih ponovnih izdanja iscrpnim esejima o glazbi i njenoj uporabi u pojedinom filmu, povećavajući njihovu informativnost i arhivsku vrijednost.

Sve veća dostupnost filmske glazbe u devedesetima, bilo u proširenim ponovnim izdanjima bilo u novim izvedbama, čini ovo desetljeće prvim u kojem je ovaj rod glazbe prestao biti izdavački kuriozum i postao punopravan medijski sadržaj. Naravno, cilj i funkcija glazbe u filmu ostaju na mnogo načina jednaki danas kao što su bili od početaka filma, bez obzira na sve širu slušateljsku publiku i sve brojnijih idioma njenog pisanja. Ovo je možda najbolje u zadnje vrijeme izrazio George Lucas nakon završetka snimanja već spominjane partiture za nove *Ratove zvijezda*. Kako je fenomenom prvog filma iz ovog serijala i započeo obnovljeni interes publike za filmsku glazbu, posve je prikladno njegovim citatom završiti ovaj tekst.

Naime, govoreći o kvalitetama lajtmotivskog pristupa Johna Williamsa, Lucas je uspio ukratko izložiti i bit svake vrsne filmske glazbe: »Johnova glazba priča priču. Svaki lik ima temu koja se razvija i suodnosi s temama drugih likova; glazbene teme vezuju se uz teme radnje i čine ih dojmivima. On također stvara i emocionalni kontekst svake scene. U stvari možete imati i jedno i drugo, jer možete glazbom ići suprotno od emocija koje su u njoj jer je glazba tu da bi vam rekla istinu. Glazba vam može priopćiti nijanse koje ne možete vidjeti; ona govori stvari koje film ne želi reći«.

Dodatak: Letimična povijest filmske glazbe

Glazbene partiture pisane su posebno za pojedina filmska djela još u vrijeme nijemoga filma; njihova izrada ovisila je prvenstveno o volji redatelja i spremnosti producenta na takav izdatak, te o procjeni je li on isplativ sa stanovišta prikazivačke mreže. Naime, glazba se morala izvoditi uživo tijekom projekcije, te je malo kinodvorana bilo u stanju opravdati trošak poput izvedbe *Stravične simfonije* Hansa Erdmanna, skladane za film *Nosferatu* F. W. Murnaua (1920.). Uobičajena praksa u kinima bila je aranžiranje postojećeg glazbenog materijala u glazbenu podlogu koja okvirno prati emocionalnu krivulju filmske dramaturgije, te njeno izvođenje s manjim ansambлом tijekom projekcije. Odavde potječe i prva glazbena asocijacija koju imamo na spomen nijemoga filma — prpošni, melodični zvuci *charlestona* dvadesetih, redovito rabljeni kao podloga filmovima tada suvremene tematike. Takvo inzistiranje na uporabi suvremene glazbe kao glazbene podloge susretat ćemo u svim razdobljima, baš kao i njemu alternativnu uporabu simfonijske glazbe, odnosno glazbe pisane posebno za film u idiomima simfonijske glazbe. Bitno je uočiti da ovi osnovni modaliteti prethode pojavi mogućnosti sinkronog snimanja zvuka uz film.

Pojava zvučnog filma (*Pjevač jazza*, 1927., odnosno raniji eksperimenti sinkronizacije filma i zvučnoga zapisa na pločama) obilježena je pjevanjem: popularne pjesme do danas ostaju u javnosti najprepoznatljiviji oblik uporabe glazbe u filmu, premda u osamdesetima i devedesetima ovaj odnos pjesama i filma gubi većinu simbiotičkih osobina prisutnih od dvadesetih do sedamdesetih. Instrumentalne podloge, ako ih i ima, često su samo aranžmani arhivske glazbe na uvodnoj i najavnoj špici filma (dobar primjer je *Labuđe jezero* Čajkovskoga u *Draculi* Todda Browninga, 1931.). Prve partiture pisane izravno za sinkronizaciju s pojedinim filmovima susrećemo tek pet i više godina nakon pojave tehničkih preduvjeta za njihovo stvaranje: među tim prvim radovima dalekosežno najpopularniji ostao je *King Kong* (1933.), prva potpuna filmska partitura Bečanina Maxa Steinera, koji će u narednih dvadesetak godina ostati najpopularniji skladatelj Hollywooda.

Orkestralna podloga uskoro postaje norma i u 'ozbiljnom', nežanrovskom filmu; do sredine pedesetih u pisanju filmske glazbe prevladava idiom kasne romantike s kraja devetnaestog stoljeća, prilagođen ukusu široke publike. Modernističke iznimke tvori rad skladatelja koji nisu izvorno započeli skladati za film (u prvom redu suradnja Sergeja Prokofjeva sa Sergejem Ejzenštejnom u *Aleksandru Nevskom* (1939.) i *Ivanu Groznom* (1941., 1946.), te radovi Stewarta Copelanda, Arama Hačaturjana i inih). Unutar američke filmske industrije — koja je u to vrijeme, ponajprije zahvaljujući ratovima koji su beznažno poljuljali kako europsku produkciju tako i europsko tržište, stekla organizacijski primat koji ima do danas — pravilo konzistentnog rada na tri do pet filmova godišnje već je i skladatelje prvenstveno filmske provenijencije navodio na eksperimente sa suvremenijim idiomatskim strukturama. Krajem 'zlatnog doba'

Hollywooda (označenim razdvajanjem produkcijske i distribucijske mreže američkih studija 1953., kad je Amerika već imala današnji status neupitne svjetske filmske velesile) i glazbena estetika se mijenja. Elmer Bernstein piše prvu filmsku partituru s elementima jazza (*Tramvaj zvan žudnja*), dok Bernard Herrmann uvodi modernu u popularni film svojim suradnjama s Alfredom Hitchcockom i, kasnije, animatorom Rayom Harryhausenom. Jazz brzo biva prihvaćen kao vrlo pogodan idiom za glazbenu podlogu filma, te ga ubrzo zatječemo u rasponu od *Zrna zla* Orsona Wellesa do *Mačaka iz visokog društva* Disneyjeva studija.

Jazz će ujedno ostati i jedini idiom popularne glazbe koji će se kontinuirano sve do danas nastaviti primjenjivati u filmskoj glazbi. Popularna glazba, također, od početaka Hollywooda do kraja sedamdesetih nalazi svoje trajno filmsko utočište u žanru *mjuzikla*, koji opstaje kao standardni medij za vizualnu prezentaciju vokalnih solista, od šansonijera do buntovnika, od Jolsona do Johna Travolte, sve dok mu tu funkciju ne oduzme videospot, te žanr usprkos najboljoj nostalgijačkoj volji redatelja Novog Hollywooda više ne uspijeva zaživjeti. Pjesme i njihovi izvođači sedamdesetih i posebice osamdesetih razvijaju trend sporadično prisutan još od početaka filma — plasiranje popularnih pjesama kao glazbene pratnje u tkivo filma, odnosno na njegovu objavnu i najavnu špicu. Takav će oblik suradnje filmske i glazbene industrije, zajedno s pojavom kompakt diska kao praktičnog medija pohrane zvuka, uroditi osnovnom specifičnom razlikom filmske glazbe u razdoblju koje je tema ovog teksta, kao i onom koje mu je neposredno prethodilo — pojavom *soundtracka*.

Premda izraz *soundtrack* izvorno podrazumijeva ukupnu zvučnu sliku filma (glas, zvučne efekte i glazbu), u glazbenoj se industriji brzo počeo rabiti za pojam nosača zvuka na kojem je snimljena glazba iz filma. I dok su ploče s glazbom iz popularnih mjuzikla oduvijek bile poznate u glazbenoizdavačkoj industriji, snimke orkestralnih partitura (po strani od onih koje su sami skladatelji aranžirali u koncertne izvedbe, te ih tako činili dijelom orkestralnog repertoara) pojavljuju se tek početkom šezdesetih. Osnovni razlog njihovog izdavanja bio je isti kao i danas — procjena producenta da će zanimanje publike za film stvoriti dovoljnu količinu zanimanja i za njegovu glazbu. No situacija je unekoliko promijenjena činjenicom da instrumentalna glazba iz filmova znade prerasti okvire filmova za koje je nastala (tema iz filmova o Jamesu Bondu Montyja Normana i Johna Barryja, tema iz filmova o Pink Pantheru Henryja Mancinija, tema iz *Ratova zvijezda* Johna Williamsa ili tema iz *Vatrenih kočija* Vangelisa) te od ploče s instrumentalnom (u Williamsovu slučaju, čak i simfonijskom) glazbom stvoriti komercijalni fenomen inače rezerviran za zvijezde de popa.

Ovdje je na djelu reverzija prije spomenutog fenomena — namjesto podizanja popularnosti filma uključivanjem pop glazbe u njegovu zvučnu kulisu, glazba stvorena isključivo kao zvučna kulisa filma postaje samostalni pop uradak. Kako su i jedan i drugi pristup podigli razinu potrošačke svijesti o filmskoj glazbi, izdavanje *soundtracka* postalo je redovita pojava kako u Hollywoodu tako i, tijekom devedesetih, u većini europskih kinematografija, pa tako i hrvatskoj.

Hrvoje Hribar

Novi hrvatski film, stari produkcijski rituali (prvi put)

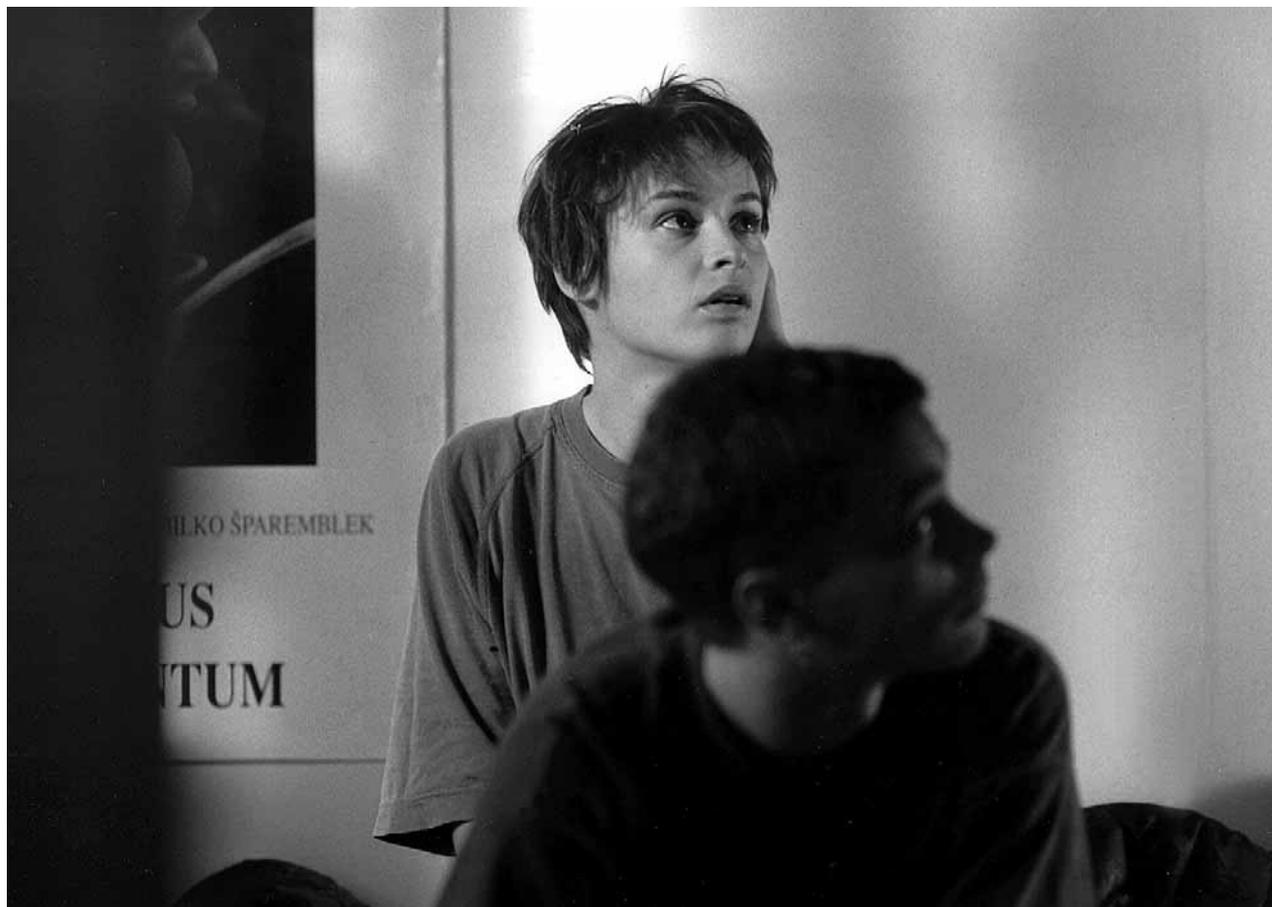
Generacijsku skicu naše filmske situacije sastavio sam na engleskom jeziku za potrebe kataloga Hrvatskog filmskog festivala održanog u listopadu 1998. u Lantaren/Venster centru u Rotterdamu.

Leo Hannewijk, izbornik naše filmske retrospektive vrlo je ispravno zaključio kako su filmovi koje ovdje radimo plod sasvim luckastih prilika, te me zamolio da sastavim sažetak situacije. Za mene kao posvemašnjeg *insidera* i dugogodišnjeg stanovnika hrvatskog filmskog podzemlja, to je predstavljalo priličan optički i jezični problem.

Tek što sam, zasukavši mozak, napisao tekst i dočekao da ga objave u Nizozemskoj, Hrvoje Turković me natjerao da isti

odsućem prijevodom sastavka na hrvatski. Na taj način uspio sam se valjano uživjeti u situaciju onog imaginarnog političkog kažnjnika koji prevodi prijevod Marxova *Kapitala* natrag na njemački.

Hrvojev prijedlog vjerojatno bih bio odbio kao pretjeranu gnjavažu, da nisam imao prilike poslušati koncert što ga je organizator priredio za kraj naše roterdamske filmske priredbe. Uz glasovirsku pratnju mladi tenor je izveo desetak solo popijevki na narodne i umjetničke stihove iz hrvatske književne baštine. Ponižozemčeni stranac otpjevao je svoje s filigranskom intonacijom, s pomnom dikcijom hrvatskog jezika i nekoliko pripadajućih dijalekata, a sve uz ljupko tre-



Ivan Salaj: Vidimo se (1995.)

skanje filigranski upletenom *rasta* frizurou. Divljenje prema nadrealističkom trudu tog Afroamarikanca rođenog u Sjevernoj Carolini, učinilo je svaki moj dalji jezični napor poželjnom sitnicom.

No nije samo do toga. Odiseja tog prekomorskog umjetnika kroz tjesnace jednog nemogućeg jezika i jezičaka, savršeno je zazvučala kao ton pista hrvatskog filmskog slučaja, naše lokalne jezične zbirke.

Lomljivina jezika i glava razbijenih o jezične barijere, nevolje točnog izgovaranja netočnih pojmova i defekti krivog sricanja pravih riječi, komunikacijska farsa koja obilježava novinskopolitički lavež koji uzgajamo na mjestu gdje bi trebala stajati javna debata, sve to zvuči manje savršeno od melaninskog kajkavskog kojim je naš raspjevani domaćin opjevao nebo nad nikad viđenim Međimurjem. Roterdamski tjedan je zakratko dozvolio hrvatskom filmu da postoji van svojih uobičajenih ideoloških i tamburaških viškova značenja, bez provincijskih strasti i uobičajene mrzovolje kojom hrvatski filmski autori, ti najpoplašeni ljudi na planetu uobičajeno skrivaju svoju nesigurnost.

Roterdamsko druženje publike, autora i filma pokazalo je bolju stvarnost hrvatskog filma. Stvarnost koja se ne oslanja na ono što je naš film bio, a više nije. Niti na ono što će biti, a još nije. U Rotterdamu se pokazao hrvatski film takav kakav jest i kakvim se on doima kad se s njega otkloni koprena političkih manipulacija, domaćih paranoja i komunikacijskih blokada. Tamo smo ugledali hrvatski film, vjerojatno gori od onog kakvim bi usitinu trebao biti, no ujedno strojku bolji od onog što o njemu mislimo uspaničeni tekućim prilikama i metafizičkom mrzovoljom kojom se razmahujemo kao svojom provincijalnom zastavom. U spomen tog zanimljivog psihoterapeutskeg eksperimenta rado prilazem prijevodu svoje male kronologije Novog hrvatskog filma:

Novi hrvatski film, stari produkcijski rituali (drugi put)

Prošlo je gotovo sedam godina otkako smo na prvim Dani hrvatskog filma gledali *Mirta uči statistiku*. Tim kratkim diplomskim filmom Goran Đukić se predstavio Hrvatskoj, a zatim se hitro s njom oprostio. Film je bio brz i jasan, a ujedno vraški složen oblikom i značenjem. Blještava fotografija Gorana Šuvaka, sramežljivog zagrebačkog dječaka elektrizirala je gledatelje nepredviđenim entuzijazmom.

Bila je veljača 1992. Izlozi su bili još uvijek iskrižani sigurnosnim vrpcama, a filmoljupci su se putem do kina spoticali o vreće pijeska koje su štitele podrumska skloništa. Sve to ležalo je uokolo više kao uspomena nego kao prijetnja. Poput zaostalih božićnih ukrasa, ti rekviziti nevolje podsjećali su na prošlojesenje sukobe. Izgledalo je kao da je najgore prošlo. Hrvatska je bila međunarodno priznata i svi su željeli vjerovati kako se novo doba veselo približava maloj zemlji preživjelih. Goranova *Mirta* izgledala je kao sretna najava budućnosti, energičan udarac lijenoj gadljivoj prošlosti. Film

je zarazio veliku dvoranu Studentskog centra optimističnim smiješkom.

Nitko kao da nije primijetio da je *Mirta* suicidalna bajka o klincima u slijepoj ulici. Film je bio vidovitiji od svoje publike.

Uskoro su počele bosanske strahote, a primirje u Hrvatskoj pokazalo se prilično mučnom pričom. Naša zemlja je ušla u revolucionarno razdoblje u kojem nije vrijedilo ništa od revolucionarne Lenjinove vjere u kinematografiju.* U smislu političkom, novčanom, društvenom i kulturnom, za Hrvate je film postao najvažnija od svih nevažnih umjetnosti. Godišnja proizvodnja je skokovito okopnila. Dani Hrvatskog filma preselili su se u manje dvorane, a tanki neovisni izvještaji o lokalnim filmskim zbivanjima, potonuli su na nebitne stranice, daleko iza prekuhanih naslovnica zasutih političkim nepodopštinama i sportskim trijumfima. Često korištena fraza Novi hrvatski film, kako god nesigurna i pretjerana bila, kad razmislimo dobro, ima stanovitog smisla. Odnosi se na skupinu žena i muškaraca koji su odlučili ostati uz svoju profesiju, unatoč okolnostima. Kritičari (oni su, dakako, smislili NHF frazu) obično taj pojam povezuju s nekoliko osobnih imena ljudi koji su održali nos koliko-toliko iznad vode i pokazali sposobnost da se bore, pregovaraju, povlače i napadaju, proizvode i naposljetku isporuče javnosti određen pokušaj životnog stava.

Kada me Leo Hannevijk pozvao da vježbam svoj engleski i napišem tekst o okolnostima što određuju naše produkcijske avanture, nije me osobito usrećio. Ako već moram svoju generaciju izvesti na pozornicu u donjem rublju, nadam se da će biti kratko i bez nepristojnog dobacivanja iz publike.

Dok su se zbivali prvi Dani hrvatskog filma, pred proljeće 1992., Lukas Nola je snimao svoj prvi televizijski film. Vinko Brešan istraživao je materijal za prvi od svojih smiješnih dokumentaraca. Ivan Salaj i Jelena Rajković bili su još marljivi studenti Akademije dramskih umjetnosti, a ja sam bio usred složenih pregovora s montažerom Vladom Lojenom kojeg sam nastojao nagovoriti da odgodi svoje planove za iseljenje dok ne dovršimo postprodukciju mog prvog televizijskog filma. U to se vrijeme Gonzo, lokalni junak kućno proizvedenih *r'n'r* klipova polako šuljao u kasne noćne programe hrvatske državne televizije, uvodeći tako mikroskopski uzorak nezavisne produkcije u jedan posve drukčije zamišljen svemir. Bez nekolicine jakih snimateja i montažera, teško da bi itko od tih autora uspio početi karijeru, jer su upravo ovi momci sa strane bili ti koji su poklonili mnogo od svoje darovitosti, energije i vlastita novca našim počecima, pomažući nam da opstanemo u vraški nelagodnim vremenima.

Većina društva prvi se put okupila pri stvaranju OTV-a, teško objašnjiva eksperimenta s kraja osamdesetih. Grupa komunističkih liberala donijela je luckastu odluku i dodijelila dozvolu emitiranja mladim filmašima i novinarima. Tako nam je uspjelo ustanoviti vlastiti televizijski kanal. Valjano

* Pretpostavljajući kako odgoj u Nizozemskoj obraća manje pažnje marksizmu nego što je to bio slučaj u našem školovanju, dozvolite mi da objasnim da sam ciljao na čuvenu Lenjinovu izjavu o filmu kao najvažnijoj umjetnosti. Ovaj politički slogan, odapet u pravom času s vremenom je iznjedrio kinematografiju na koju su, usred gladne nacije, utrošene milijarde.



Lukas Nola: *Svaki put kad se rastajemo* (1994.)

sponzoriran, taj program je neko vrijeme zabavljao općinstvo u doba kad je jugoslavenska federacija tonula u propast. Nakon političkih promjena naš produkcijski vođa (i sam nadareni filmaš) pridružio se politici i otkupio stanicu, predano je posvetivši videoprodaji kuhinjskih aparata i ribolovne opreme. Osim neobičnih uspomena, većina nas je s OTV-a u svijet ponijela korijene svojeg stila. Subverzivni spoj bistrourmne ironije i šminkerskog eskapizma bili su uspješno komunikacijsko oružje u ona vremena. Vrijeme koje je nastupilo poslije — ne manje ludo, no mnogo stvarnije — izazvalo nas je zadaćama koje do dan-danas nismo do kraja probavili.

No vratimo se devedeset drugoj, godini u kojoj smo se previše nadali. Iste nade, različiti autori: krenuli smo putem različitih produkcijskih strategija. U zemlji s tako malo filmskih staza, uskoro smo se ponovno našli ondje otkuda smo i krenuli. Te godine pridružio sam se kućnoj kompaniji koju su osnovali Tihomir Tunuković i Vanja Černjul, dva obećavajuća direktora fotografije. Djetinjasto smo vjerovali da ćemo, uzevši u obzir naše kreativne potencijale, uskoro postati lokalni gazde u poslovima oglašavanja, te da ćemo brzo biti u stanju formirati ozbiljne neovisne proračune, temeljene na vlastitim izvorima. Kad smo izgubili Tihomira koji je poginuo u Bosni izvještavajući za BBC, fanatično smo nastavili raditi na toj ideji. I nismo uspjeli, iako smo snimali mnogo i svašta.

Naše tržište reklama je preusko da bi dozvolilo dodatni profit. (Zamislite sada kakvo je tek kinematografsko tržište i s kakvim se problemima susrećemo kad na ovaj minijturni teritorij izlazimo s ponudom svojih igranih filmova!) Vanja

je naposljetku otišao u inozemstvo, pridruživši se većini svojih kolega koji su već bili digli sidro. Ja sam zatrubio povlačenje i kleknuo pred naš sustav javnog financiranja: Ministarstvo kulture. Kad sam se osvrnuo ugledao sam većinu svojih kolega: čekali smo u istom repu. Rječju, opet smo bili zajedno. U našem jednostavnom (i te koliko prejednostavnom) lokalnom mehanizmu javne potpore, najveći dio tere-ta obično leži na plećima jedne druge strukture: naše nacionalne televizije. Poput Vatikana u Rimu, Hrvatska državna televizija stoji na planu Zagreba kao nešto vrlo veliko i ozbiljno, okruženo jasnom granicom, država u državi.

Po veličini divovska, ustrojem nerazmrsiva, po starosti jurska, ova konceptijska staretinarnica zadržala je neokrnjeni socijalistički model planske proizvodnje, jednako kao i nevjerojatne papirnate procedure održavane s dostojanstvom Brežnjevljeve administracije. Paradoksalno, taj bizarni dvorac neprestana je luka svih naših projekata do danas napravljenih. I više od toga: postojano utočište svih naših produkcijskih pustolovina. Dobro uhodani profesionalci i stalnost produkcije omogućili su nam da se ovamo sklonimo sa svojim projektima u razdoblju totalnog brodoloma nacionalne kinematografije, tijekom 1993. i 1994. godine. U tom ogromnom sustavu, uvijek bi se našao netko tko bi pokazao barem sažaljenje pred prizorom energičnih gubitnika kakvi smo bili i ostali, čudna bića hrvatskog kulturpolitičkog zvjerinjaka.

Brešanov *Kako je počeo rat* i *Rusko meso* u potpunosti su proizvedeni na HRT. U mojoj *Pušci za uspavljivanje* HRT drži 60%, a čak i *Mondo Bobo*, uspješna ekstravagancija Go-



Jelena Rajković: *Noć za slušanje* (1995.)

rana Rušinovića, glasovita po svojoj produkcijskoj neovisnosti, ne bi bila dovršena bez određenih milodara HRT. Dramski program je sudjelovao u gotovo svim do danas snimljenim igranim filmovima s uobičajenih 50 do 80 postotaka, pomažući tako da se državne dotacije smanje na gotovo nepristojno male iznose.

Nije uopće jednostavan posao objasniti vama strancima kako stvari uistinu ovdje funkcioniraju. To je osobito teško ako niste iz bivšeg komunističkog svijeta, ili barem Grk.

Složene spone ljubavi i mržnje koje vezuju autore i televiziju, televiziju i ministarstvo, ministarstvo i autore, daleko su izvan razumnih okvira, i bilo bi posve uzaludno ovdje ih analizirati ili dramatiizirati.

Ono što je posve sigurno, jest da ti osobni i običajni odnosi zamjenjuju razgovjetan sustav.

Stvari može pojasniti podatak da smo mi jedna od onih malenih nacija (4,5 milijuna) gdje svatko svakoga poznaje, gdje tračevi kolaju brže od Interneta, a vaš ručak postane javnom činjenicom prije nego ste sjeli večerati. To je temelj posebnog mentaliteta, sposobnog da, uz malo strpljenja, smekša svaki totalitarizam, podjednako spremnog da neodložno i odmah uprska bilo kakvu demokratsku ideju. Vanjski promatrač — stekavši uvid u unutrašnje prilike — mogao bi napraviti nadahtnu grešku, te nam preporučiti da preuzmемо neki trezveni zapadnjački model i okončamo većinu naših tekućih muka. Priznajem da smo u Društvu redatelja napra-

vili istu glupost svojim razgovjetnim prijedlozima Zakona o filmu. To je isto kao preporučiti nogometašu da igra rukom. Tako nešto je jednostavno protiv generalne ideje.

Personaliziran način pregovaranja i duga tradicija zlorabe vlasti postigla je da su ljudi apsolutno sumnjičavi prema svakom sustavu, svakoj regulaciji, svakom čvrstom modelu.

Jedanput, kad naposljetku sredimo prilike, nostalgичni kakvi već jesmo, vjerojatno ćemo se uželjeti divljaštva devedesetih. Ne će nam biti teško da se zavaramo tvrdnjom da su ove današnje muke bile naš pravi život. Nisam jedini koji bi vraški želio sentimentalni teret ovih uspomena preuzeti čim prije.

Tada ćemo imati priliku otplesati naš posljednji Zorbin ples, i razmotriti da li smo kadri preživjeti promjene koje smo sami pokrenuli. Više je nego sigurno da smo megatone energije potrošili na tehnička pitanja, i da je neprežaljena šteta što je nismo imali prilike usmjeriti u kreativne probleme. Vulkansko divljanje života i povijesti koje se oko nas dogodilo, izbljuvalo je na površinu više priča nego što ih i Hollywood može provariti. Na nama je da konačno zagrizemo u taj zavodljivi odvratni kolač, najbolje što možemo.

Jednom u životu, kad skupimo dovoljno godina i dovoljno staračke taštine, svakako, bit ćemo u prilici da otvorimo posljednji padobran našim karijerama: da okrenemo kameru prema sebi i snimimo svoje biografije. Teško da ćemo promašiti.

Ivo Škrabalo

Mladi hrvatski film

Nije više lako utvrditi kada se zapravo pojavila sintagma *mladi hrvatski film* i tko ju je prvi upotrijebio. Zna se, međutim, vrlo dobro na koga se ona odnosi. Riječ je o elementu optimizma koji se javio u teško vrijeme konfuzije, izazvane ratom, kad se činilo da je u novim okolnostima hrvatski film osuđen na odumiranje. Dotadašnji sustav *sizovskog*, tj. paradržavnog financiranja filmske proizvodnje prestao je funkcionirati, a uslijed toga renomirani filmski stvaraoci našli su se u zrakopraznom prostoru, destimulirani da se upuštaju u nove stvaralačke pothvate. Bilo je to početkom devedesetih godina, nakon što je Hrvatska raskinula sve državne i ideološke veze s Jugoslavijom, a bila je prisiljena i na oružanu obranu svoje opstojnosti. Tada se, srećom, pokazalo da je zagrebačka Akademija dramske umjetnosti rasadište školovanih talenata, koji su prihvatili povijesni izazov.

U brojnim filmskim ostvarenjima, kratkim i dugim, koja čine korpus djela *mladog hrvatskog filma* pojavljuje se nova i vrlo brojna, mlada, školovana i darovita generacija redatelja, snimatelja, montažera i glumaca, sve redom bivših ili trenutnih studenata Filmskoga odjela zagrebačke Akademije za dramsku umjetnost. Bez njih ne bi bilo stvaralačke i generacijske obnove hrvatskoga filma, potvrđene do sada brojnim djelima, čiji autori, doduše, još uvijek više obećavaju, nego što su ostvarili definitivne i neporecive estetske vrijednosti.

Već u prvome od kratkih akademskih filmova, koji je najavio dolazak novog darovitog naraštaja hrvatskih filmaša, *Mirta uči statistiku* (1991.) redatelja Gorana Dukića i snimatelja Darka Šuvaka (obojica su kasnije otišla u Ameriku), zainteresirani nisu uočili samo nov senzibilitet i smisao za ironijski otklon od konvencionalnog pogleda na svakodnevne odnose među generacijama, nego su uočili i neka svježija glumačka lica, koja su se zvala Nataša Dorčić, Sven Medvešek, Barbara Živković. Kasnije, u novim kratkim i dugim filmovima drugih autora ovoga kruga, njima se pridružila čitava plejada glumaca i glumica, čija imena nema smisla ovdje poimenično navoditi, obzirom da se nalaze na špicama gotovo svakog od relevantnih hrvatskih filmova posljednjeg desetljeća ovoga stoljeća na izmaku, a neki od njih (Lucija Serbedžija, Goran Višnjić) s uspjehom su zaigrali i u uglednim međunarodnim produkcijama, čime na specifičan način otvaraju putove hrvatskog filma u svijet.

»Generacija kojoj su ukrali rat«

Bilo je za očekivati da će u ratnim godinama u hrvatskoj filmskoj proizvodnji dominirati ratna tema. Prvi filmovi toga žanra, koje su snimali redatelji iz ranijeg razdoblja, doživljeni su kao replike nekadašnjih partizanskih filmova ili kao primjena nekih drugih žanrovskih obrazaca na rat viđen tuđim očima, ponajviše preko medija. Tek je dolazak najmlađe generacije filmskih autora, onih koji su i sami bili u ratnoj službi ili nosili maskirne uniforme na bojišnicama, donio novu optiku na zbivanja u ovom specifičnom ratu za samostalnost Hrvatske.

Često je citirana izjava Lukasa Nole da on pripada »generaciji kojoj su ukrali rat«. Aludirao je na činjenicu da su se ratnom temom u hrvatskom filmu bavili oni koji rat nisu ni primirali, ali i na to da su u širem društvenom smislu iskazi i doživljaji mladih što su na svojim plećima iznijeli rat najmanje dolazili do izražaja: dok su jedni ratovali na položajima, drugi su zauzimali položaje u poratnom hrvatskom društvu. Zato se može reći da su prvi vjerodostojni i kvalitetni filmski iskazi o Domovinskom ratu došli od najmlađeg naraštaja filmaša, onih što su netom završili studij ili su još studirali na zagrebačkoj Akademiji.

U mnoštvu ratnih dokumentaraca, rađenih filmski ili elektronički, posebnu je pozornost, zbog vjerodostojnosti prikaza likova mladih branitelja i atmosfere na bojišnici, privukao dokumentarac *Hotel Sunja* (1992.), školski rad studenta ADU Ivana Salaja (1969.). On je svoj osobni i osebujni pristup ratu i ratnom drugarstvu svoje generacije još snažnije potvrdio u pomalo morbidnom igranom filmu srednje metraže i mračnih tonova *Vidimo se* (1995.), o prijateljstvu i sudbini petorice mladića, od kojih je jedan, Borna (Borna Krstulović) poginuo u Gardi, pa četvorica prijatelja od djetinjstva odlučili ukrasti njegov lijes s groblja i pokopati ga u šumi, sukladno nekadašnjem infantilnom dogovoru, a drugi od njih, Maks (Goran Višnjić) tek odlazi kao *hosovac* na bojište. U to vrijeme Vukovar je pred padom, vlada je u sukobu s HOS-om (kratica za »Hrvatske obrambene snage«, paravojsku koju je na samom početku rata ustrojila Hrvatska stranka prava Dobroslava Parage, a 1992. uključena je u HV, tj. regularnu Hrvatsku vojsku), a Zagreb je pod uzbunama. Salaj je za ovaj 70-minutni film kao izraz osebujnog senzibiliteta svoje generacije pobrao niz priznanja na europskim smotrama studentskih filmova.



Hvoje Hribar: *Hrvatske katedrale* (1993.)

U skupini mladih koji su unijeli duhovno osvježenje i estetske inovacije u hrvatski ratni film zasebno i kultno mjesto zauzima rano preminula Jelena Rajković (1969.-1997.), koja se, nakon efektnog dokumentarca o vojnicima UNPROFORA *Blue Helmet* (1992.), proslavila svojim napetim i dinamičnim srednjometražnim filmom o psihološkim posljedicama rata *Noć za slušanje* (1995.). U njemu povratnik iz rata Bruno (Goran Navojec) s bombom u ruci upadne u jednu malu radio-stanicu, njenog voditelja (Filip Nola) pretvori u taoca i zahtijeva da ga policija ne spriječi u naumu da ispriča u eter svoju istinu u povodu novinske dezinformacije o njegovoj navodnoj pogibiji, zbog čega je njegova djevojka pokušala samoubojstvo. Film je obišao mnoge festivale i dobio priznanja kao vjerodostojna i efektna prezentacija post-traumatskog sindroma, a sutrađan nakon emitiranja toga filma na Hrvatskoj televiziji sličan se događaj ponovio u zbilji na Radio Krapini, o čemu je autorica snimila poseban dokumentarac *Krapina, poslijepodne* (1997.), laboratorijski dovršen upravo na dan njezine prerane smrti od neizlječive bolesti.

Slika rata bez patetike

Ranije citirani Lukas Nola (1964.) posjeduje multidisciplinarnu interese, pa zbog toga i neke važne predispozicije za uočljivo mjesto u svojoj generaciji, koju se sve češće označava sintagmom *mladi hrvatski film*. Izdanak je obitelji cijenjenih pionira Televizije Zagreb (otac Ante bio je vodeći scenograf, a majka Nena legendarna sekretarica režije, odnosno nešto kao producent u današnjem smislu), studirao je na Likovnoj akademiji, diplomirao režiju na ADU, bavio se rock glazbom (kao osnivač, gitarist i pjevač grupe *Fuj tajfel*), vješto piše tekstove za svoje kazališne izvedbe (*Noćni let* u Teatru &td. i drugi), ali isto tako i scenarije za vlastite filmove. Zapažen već svojim prvim srednjometražnim filmom *Dok nitko ne gleda* (1993.), nije čekao da od države izmoli novac i optimalne uvjete za stvaranje svog prvog cjelovečernjeg igranog filma, nego se zadovoljio skromnijim mogućnostima proizvodnje u okvirima Televizije, očito svjestan da pokretne slike imaju svoju estetiku bez obzira na tehnologiju, a da im je domašaj djelovanja preko *malih ekrana* znatno veći!

Tako je na 16 mm vrpici nastao *Svaki put kad se rastajemo* (1994.), prvobitno namijenjen samo TV programu, a zatim prebačen na 35 mm te nagrađen s nekoliko Zlatnih arena i Oktavijana. S iskustvom vojnog policajca koji je dežurao na zagrebačkim ulicama za vrijeme zračnih uzbuna, Nola je stvorio impresivan mali slikovni zapis o sudbini oca-vojnika (igrao ga je redatelj brat Filip Nola) koji dolazi u Zagreb potražiti sklonište za svoju kćerkicu (Iva Živković), nakon što su mu ženu zaklali i kuću zapalili u nekom slavonskom selu. Čvrsto vodeći emotivnu priču o potucanju ovo dvoje prognanika, Nola ju je upotpunio dobro pogodnom i vjerodostojnom atmosferom ratnoga Zagreba, a potrudio se i dovesti ih u vezu s nekoliko osebnih i upamtljivih likova koji izmiču stereotipima. Slika rata bez patetike isprepletana je humorom i bizarnim situacijama, a da time nije devalvirano poštovanje spram sudbine ratnih stradalnika. Već iz ovakvih temeljnih značajki filma *Svaki put kad se rastajemo* mo-

gle su se odčitati novosti koje u hrvatski film unose Lukas Nola i ostali pripadnici njegove generacije.

Rat kao komedija

Najveći svjetski odjek među filmovima o Domovinskom ratu doživio je najgledaniji hrvatski film ovoga razdoblja *Kako je počeo rat na mome otoku* (1996.) Vinka Brešana (1964.), prema scenariju koji je napisao zajedno s ocem, poznatim komediografom Ivom Brešanom (autorom nezaboravne *Predstave Hamleta u Mrduši Donjoj*). Njih su se dvojica opredijelili za humoristički pristup sukobu lokalnog stanovništva s garnizonom JNA u malom otočkom mjestu. Valja imati na umu da su dosadašnji hrvatski filmovi o ovom ratu nastajali dok je on još trajao ili je pak privremeno zamirao u pripremi kasnijih pobjedonosnih operacija, pa su se autori suočavali sa zbivanjima povijesnoga značenja kojima u vrijeme filmske transpozicije još nisu znali konačni ishod. Stoga je na neki način logično da su se Brešanovi bavili lokalnim čarkama koje su se kasnije pokazale kao početak jednog brutalnog rata u kojem je vojska jedne države napala jedan od naroda te iste države.

Oživljavajući uvodne epizode rata koje smo svi dobro upamtili, Brešanova ratna groteska vodi nas na neimenovani dalmatinski otok s jakim garnizonom JNA. Tamo su mještani blokirali kasarnu, preko puta nje su podigli malu tribinu na kojoj permanentno izvode »kulturno-zabavni program« (redaju se pjevači i plesači pred mikrofonima povezanim s jakim i glasnim zvučnicima uperenim prema kasarni), putem kojega kane demoralizirati vojnike i postići razvojačenje svoga otoka. Oni, naime, traže predaju garnizona zajedno sa čitavim arsenalom oružja, uz obećanje da će vojnike (a bilo ih je iz raznih republika SFRJ) pustiti da slobodno odu svojim kućama. Tome se tvrdo suprotstavlja uvjereni Jugoslaven major Aleksa (u izvrsnoj interpretaciji Ljubomira Kerekeša), koji se opravdava da kao komandant ne smije ništa poduzeti bez više naredbe. Njega ne mogu pokolebati ni pozivi vlastite žene, rodom otočanke (neodoljiva Matija Prskalo), s onom klasičnom rečenicom: »Aleksa, vrati se kući! Skuvala sam ti pašta šutu!«, koja je toliko osvojila publiku da je bila prihvaćena kao idiom u svakodnevnom govoru. Vođe lokalnog *kriznog štaba* (Ivan Brkić i Predrag Vušović-Pređo) ne odustaju, dovode na tribinu čak i Aleksinu ljubavnicu Spomenku (Senka Bulić), ali ni s njom ne uspijevaju savladati otpor tvrdokorne oficirčine. Napokon stvar riješi Blaž Gajski (Vlatko Dulić), otac jednog od vojnika, intelektualac koji je doputovao iz Zagreba da izvuče sina iz JNA, a ne nailazi na razumijevanje ni kod Alekse ni kod lokalnih vođa opsade. On dolazi na suludu ideju da se presvuče u izmišljenog pukovnika Kostadinovića i preuzima nemali rizik da kao takav uđe u kasarnu i odglumi oficira koji je donio instrukcije iz više komande da se garnizon preda te da se demontira i evakuiraju gomila eksploziva kojom je fanatični major prijetio dići u zrak i vojarnu i cijeli otok. Potkraj filma autor je spretno povezo situacionu komediju sa *suspenseom*, jer niz malih detalja ugrožavaju sretan ishod oko razminiranja i kaptulacije prijeteće vojske pred razigranim narodom.

Srećom, Vinko Brešan je toliko mlad da valjda i nije ni imao prilike vidjeti veći broj jugoslavenskih ili hrvatskih partizan-

skih filmova, pa je ostao imun na njihov utjecaj koji je mogao biti poguban. Uostalom, jedva da je i bilo partizanskih komedija (ako izuzmemo mlaki pokušaj u srednjoj priči *Opsade* ili dvije ekranizacije *Mačka pod šljemom* Jože Horvata). Nadahnut duhom *Mrduše Donje* i Papićevim dokumentarcem *Mala seoska priredba*, Brešan je imao dobro oko da unatoč strahotama rata uoči i oslika njegovu humorističku stranu, te je stvorio duhovit i samosvojan film ispunjen ironijom prema svima (*našima i njihovima*), a ujedno je uz pomoć vrhunskih glumaca ostvario i nekoliko sjajnih karikatura različitih etničkih stereotipa u sivo-maslinastoj uniformi tadašnje JNA, ali nije štedio ni pozitivne likove na strani otočkoga puka, zahvaćenog prijelomnim zbivanjima, duhovito ocrtavajući trajna obilježja njihova *malomišćanskog* mentaliteta. Bilo je, dakako, prigovora da humoristički pristup nije prikladan za zahtjevnu temu Domovinskoga rata (pa je jedan kritičar čak ustvrdio da je humor u filmu »pretežito na račun Hrvata«), ali pokazalo se da hrvatska javnost ima sluha za samokritičku ironiju mediteranskoga duha, poput Fellinijeve iz *Amarcorda*, čijem blagotvornom utjecaju Brešan, srećom, nije odolilo. Film nije gledatelje prikratio ni za domoljubnu komponentu, posebno u završnom prizoru simbolične i gotovo apsurdne pogibije lokalnog pjesnika i *oriđinala* s nadimkom Dante (Ivica Vidović), upravo dok recitira Matoševu antologijsku pjesmu *1909.*, s kojom je nakon uspjele evakuacije eksploziva započela beznadna pucnjava na narod iz kasarne, odsječene od vodovoda i napajanja strujom.

Kao pripadnik patetici nesklone generacije mladih hrvatskih filmaša, koja teško odolijeva izazovu ironije, Vinko Brešan je stvorio vrlo duhovit, ali ne manje autentičan prikaz raspoloženja i odnosa snaga na početku rata, tako da bi se gotovo moglo reći kako je predočio model samosvojnoga hrvatskog filma o Domovinskom ratu. Ipak, u njegovu djelu se, osim mediteranskih vibracija, osjeća pozitivan utjecaj Hašekova *Švejka* i *Oklopnog bataljona* Škvorečkog, pa bi stoga možda bilo pretjerano tvrditi da je Brešan stvorio film stopostotno hrvatski po nadahnuću. Njegova je najveća vrлина što je istinski zabavan i ljudski shvatljiv i izvan ratom traumatiziranog gledateljstva opsjednutog kompleksom kompleksažaljenja. Može se reći da se *Kako je počeo rat na mome otoku* doživljava kao autentično hrvatski film upravo zato što je po svojim najboljim značajkama ujedno i mediteranski i srednjoeuropski.

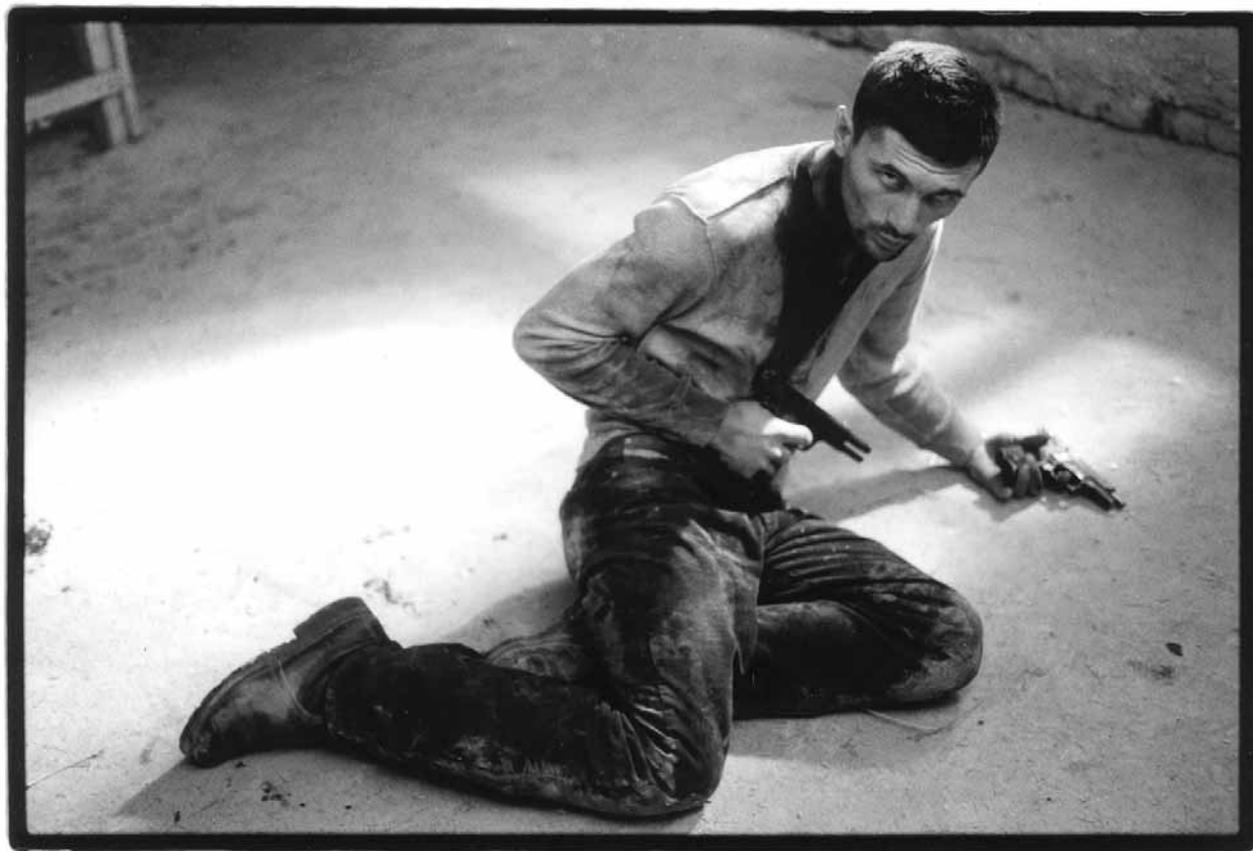
Otkupljen za kinotržište u nekoliko post-jugoslavenskih država (i Izraelu), kao i za satelitsku TV mrežu Filmnet, Brešanov je film, kao nijedan drugi snimljen u samostalnoj hrvatskoj državi, bio zapažen na većem broju manjih međunarodnih festivala u Americi, Europi i Izraelu (ali i na nekim većim i uglednijim, kao što su Toronto i Montreal), a nagrađen je na festivalu mladog istočnoeuropskog filma u Cottbusu (bivša DDR). Hrvatski se film opet pojavio u svijetu preko ovog svog dostojnog predstavnika. Ali još je važnije što je *Kako je počeo rat na mome otoku*, sa svojih nešto više od 350.000 gledatelja u zemlji, vratio domaćoj publici izgubljeno povjerenje u zanimljivost i vrijednost hrvatskoga filma uopće, posebno onoga na ratnu temu. Svakom filmofilu bio je užitak gledati duge repove ljudi pred blagajnama kinematografa u kojima se prikazivao ovaj film, ostvaren u skro-

mnim produkcijskim uvjetima (snimanje u Šibeniku, Primoštenu i Zagrebu trajalo je 27 dana, a utrošeno je jedva oko 300.000 US dolara). Iako je opasno gledanost filma tretirati kao neporecivi kriterij njegove vrijednosti (jer to u siromašnim uvjetima vodi u dominaciju šunda i kiča, a u bogatim kinematografijama do apsolutne premoći preskupih i praznih *blockbustera* utemeljenih na tehnici, s kojima se Hollywood u ovom desetljeću ponovno nametnuo cijelome svijetu), ipak mala kinematografija bez relevantnog tržišta ne smije sebi priuštiti luksuz da u ime artizma proizvodi hermetičke, dosadne i nikome zanimljive filmove, jer će time prije ili kasnije dovesti u nepriliku one koji odlučuju da se novac poreznih obveznika troši na domaći film. Brešan je svojim populističkim oslikavanjem zbivanja i ponašanja malih ljudi u velikim iskušenjima (dostojnim svoga učitelja Kreše Golika) pokazao da se publiku može itekako zainteresirati i onda ako o svome *prvom doista hrvatskom ratu* (da se poslužim izričajem Petra Šegedina) ne progovaramo patetičnim jezikom partizanskih spektakla, nego si možemo priuštiti ironiju i smijeh i na vlastiti račun.

Filmovi o posljedicama rata

Mladi hrvatski film nije se bavio samo ratom kao izravnom temom, nego i njegovim posljedicama dok zemlja prolazi mukotrpni proces tranzicije. Taj put je u Hrvatskoj imao tri paralelne trase: tranziciju iz Jugoslavije u samostalnu državu, iz komunizma u demokratski sustav i iz rata u mir. U turbulentnim društvenim odnosima koji se uspostavljaju u takvim prilikama, a posebno s obzirom na to kakav utjecaj one imaju na psihologiju i ponašanje njihova naraštaja, mladi autori tražili su i nalazili povoda i motiva za svoje filmske iskaze. Neformalni ideolog te nove generacije filmaša poteklih sa zagrebačke Akademije, Hrvoje Hribar (1962.), onaj je među njima koji se i nije bavio ratom, iako su njegovi poratni filmovi gotovo nezamislivi bez rata kao konteksta ljudskih i društvenih odnosa unutar kojih promatra svoje likove i njihove postupke. Doduše, u prvom igranom srednjometražnom TV-filmu *Hrvatske katedrale* (1993.), početom prije rata, rata još nema, pa je Hribar ispričao posve »mirnodopsku« priču o piscu monografije Vanji (Rene Medvešek) koji se smjesti kod svoje emancipirane prijateljice Marije (Cintija Ašperger), da bi se sakrio od svoga nestrpljivog i neurotičnog urednika Vladimira (Branko Brezovac), jer je prekoračio dogovorene rokove za predaju rukopisa uz fotomonografiju o hrvatskim katedralama, ali je u tu naoko jednostavnu i nimalo provokativnu situaciju uveo nekoliko sporednih likova, povezao to s provalom mladoga lopova (Rajko Minković) koji se želi iskazati pred svojom curom (Barbara Živković, poslije Nola). Priča je možda previše iskomplicirana, ali pruža nedvojbeno intelektualnu nasladu (barem užem krugu ljudi koji poznaju muku pisanja i kašnjenja s rukopisom!). Nabijen ironijom i bogat asociacijama, film bi se možda mogao opisati kao *intelektualistička akcijska komedija*, u kojoj se, dakako, osjeća dobri duh češke disidentske literature (Havel) i filma (Menzel).

Prvi Hribarov cjelovečernji igrani kino-film pomalo intrigantnog, ali sadržaju neprimjerenog, naslova *Puška za us-pavljivanje* (1997.) odaje njegov moderni senzibilitet i inte-

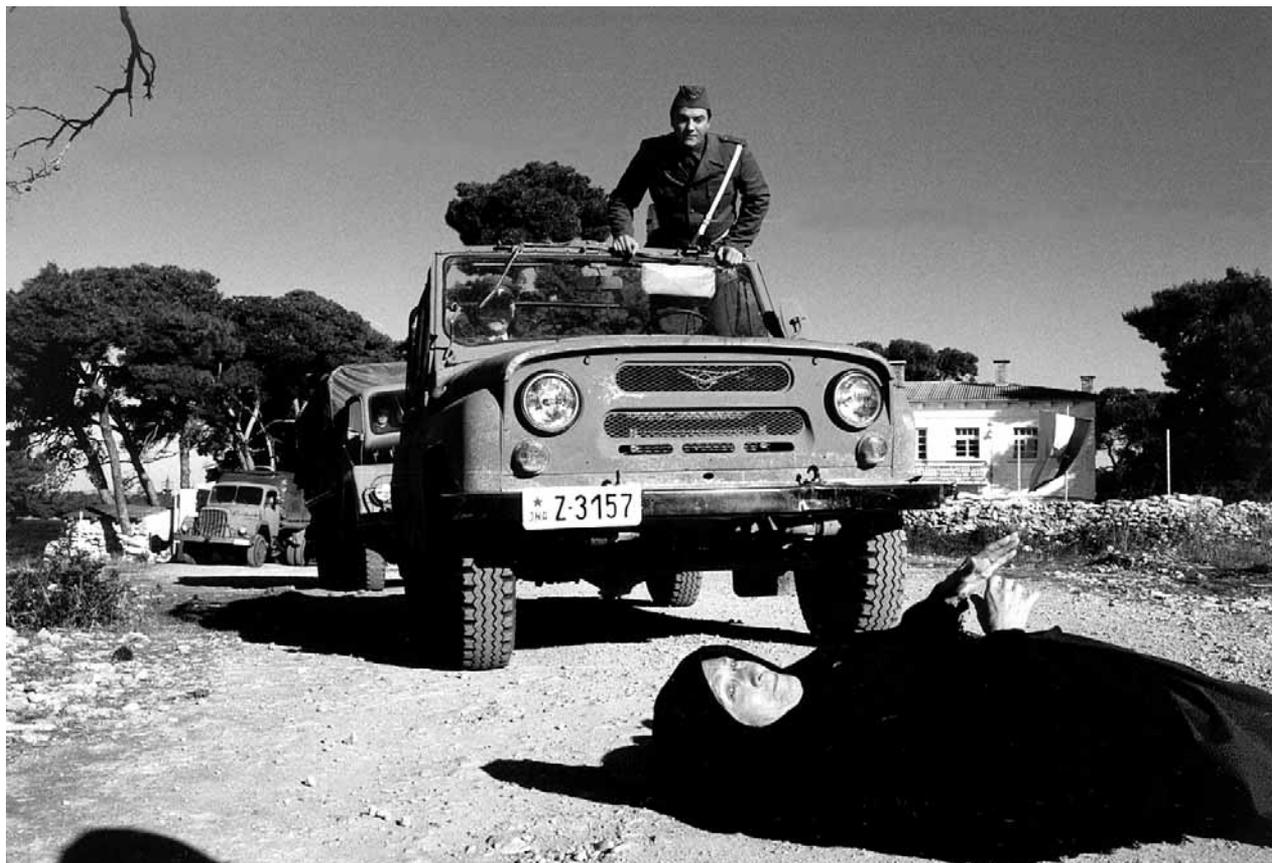
Goran Rušinović: *Mondo Bobo* (1997.)

lektualističku mnogostrukost interesa, što se ponajviše vidi iz razgranate i komplicirane fabule, pretrpane dinamičnim zbivanjima koja ne daju predaha gledateljima (po uzoru na američkog pisca detektivskih romana i scenarija Dashiella Hammetta), zadojene ironijom i ukorijenjene u prepoznatljiv društveni i psihološki okoliš. Hribarova filmove usmjerenost na holivudski *film noir* i na njegovu europsku recepciju (Wenders), ali i na europski post-moderni film u širem izboru, našla je u ovom *ljubavnom krimiću u sjeni rata* (kako su ga krstile novine u vrijeme snimanja) svoju inspiraciju u tranzicijskim podzemnim poslovima i u kriminaliziranim odnosima u poslijeratnoj hrvatskoj društvenoj zbilji. Takav *milieu* društvenoga ruba i podzemlja u Zagrebu — koji se na prvi pogled čini kao da je eksteritorijalan u odnosu na rat koji još nije dovršen — impresivno je likovno dočarao snimatelj Slobodan Trninić (prvi put u nas tehnikom S-16 koja omogućava uvećanje na format 35 mm bez osjetnog gubitka kvalitete slike).

Nije lako ni nužno prepričati složenu fabulu *Puške za uspavlivanje*, čiji je glavni junak policajac Janko (Rene Medvešek), povratnik iz rata, a 1993. na poslu pozornika pred ruskom ambasadom. Od bombe na bojištu pati od nesаницe, a ima zapletene odnose na ljubavnom planu: napustio je kćerku svoga šefa u policiji koji ga zbog toga šikanira (Relja Bašić), oženio se frizerkom i kleptomankom Nanom (Nina Viočić), koju je svojedobno uhvatio na djelu, a u vrijeme radnje filma liječi se od nesаницe tako da se spetlja u susjednoj

vili s fatalnom ženom Martom (Alma Prica), odrješitom udovicom ratnoga profitera i švercera oružja, nepokopanog mrtvaca Karla Štajnera (Mustafa Nadarević), koji se u filmu neočekivano pojavi živ upravo u trenutku najžešćeg sporenja oko njegove sumnjive ostavštine, za koju se otimaju, osim njegove nimalo uciviljene udovice, još i njegova ljubavnica, češka kavanska pjevačica Julija (Jelena Miholjević) koja u opskurnom lokalnu zabavlja opskurnu publiku napjevom *Kristinko*, te njen muž Vlado (Vili Matula), koji je u svim mutnim poslovima bio pokojnikova desna ruka i sada smatra da Štajnerova limuzina mora pripasti upravo njemu. Film se prilično dugo zadržava kod pobočnih likova da bi izveo neki usputni geg, pa zato zbivanjima i likovima nagomilana radnja podosta vrluda do dinamičnog i parodijskog finala, koji ne donosi pravi rasplet, kao što ni film u cjelini očito nije imao ambiciju da bude sveden na odrednicu u jednoj prosto proširenoj rečenici.

Možda će prilično slab odziv gledatelja na koji je naišla nedovoljno pregledna, ali višeslojna i vrlo zrelo režirana *Puška za uspavlivanje* — jedini film na Pulskom festivalu 1997. koji je ostao bez i jedne nagrade, ali su mu filmski kritičari dali najvišu ocjenu u godišnjoj ponudi igranog filma, što mu je na Danima hrvatskoga filma donijelo nagradu Oktavijan — otvoriti oči Hribaru i njegovim generacijskim kolegama da komunikacija u filmu, osim talenta i suvremene fabule, zahtijeva i autentične ljudske emocije u odnosima među likovima, jer takvih emocija, unatoč brojnim ljubavnim odno-



Vinko Brešan: *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996.)

sima i preljubima, u filmu zapravo nema, pa je izostao pouzdan lijepak za publiku (kakav je, recimo, smjesa humora i emocija kod Brešana).

Obnoviteljska filmska generacija

Otkrivanje istinskih emocija primjerenih modernom senzibilitetu njihove generacije bit će možda sljedeći korak mladog hrvatskoga filma u ostvarivanju punog komunikacijskog luka s publikom, koja je nedvosmisleno i u više navrata pokazala kako ima potrebu za domaćim filmom. *Mladi hrvatski film*, na tragu novog američkog filma, ali sinkron europskim filmskim traganjima, uz to prožet našim urbanim senzibilitetom, s razlogom pokazuje određene populističke tendencije, ali još nije u dovoljnoj mjeri otkrio emocije, kao da bez emotivno zagušenih likova ne bi bilo mjesta za ironijski iskaz, odbacivanje ideologiziranosti te prezir spram elitističkih ili bilo kakvih stereotipa i konvencionalnog tipa filmske retorike — a sve to čini bitne estetske i svjetonazorne komponente filmova ove obnoviteljske filmske generacije.

Za cjelovitu sliku o vrijednostima i usmjerenjima *mladog hrvatskog filma* nije na odmet barem spomenuti još dva filma koji su prošloga ljeta nagrađeni na festivalu u Puli, pa upotpunjuju sud o bogatstvu tema i raznolikosti estetskih postupaka u ovoj novoj kreativnoj skupini, premda zadržavaju neke zajedničke svjetonazorne značajke senzibiliteta generacije koja je proživjela rat u svojim dvadesetim godinama.

Stjecajem okolnosti, a vjerojatno i zbog istodobnog pojavljivanja u javnosti, gotovo iste primjedbe kao za Hribarovu *Pušku za uspavljivanje* mogle su se čuti i na račun »poslijeratnog« filma Lukasa Nole *Rusko meso* (1997.), jer su im zajednički dramaturški problemi u vođenju priče, koja kod obojice stalno odstupa od glavnoga smjera, zacrtanog u dobro postavljenim temeljnim dramskim situacijama. I Nola se usmjerio spram kloake društvenih odnosa u tranziciji, smještajući radnju filma u diskretni gradski bordel, ne radi jeftine atraktivnosti (u filmu gotovo da i nema golotinje i erotskih prizora), nego radi globalne metafore za društveni okoliš u kojemu caruju kriminal, korupcija, narkomanija, nasilje, prostitucija i opći nemoral.

Dramaturškim obrascem filma detekcije, u *Ruskom mesu* autor prati Idu (Barbara Nola), mladu ženu koja posumnja u službeno policijsko izvješće o samoubojstvu svoje sestre Laure Palomar (autor joj je, očito, nadjenulo ime kao varijaciju Laure Palmer iz kulturne serije Davida Lyncha *Twin Peaks*). Nakon što je identificirala masakrirano tijelo pokojnice, koja je još ranije prekinula veze s porodicom, odlučuje sama istražiti što se doista dogodilo i tko je počinio taj zločin. Kad sazna da je Laura radila u »salonu za masažu« (a iza takve firme se krije bordel za bogatije klijente), ne libi se otići tamo i potražiti posao kao jedna od prostitutki. One su se od 1991. najviše regrutirale iz zemalja bivšega SSSR-a, pa se za tu vrstu djevojaka uvriježio naziv *rusko meso*, premda se u Nolinom bordelu samo za jednu od njih kaže da je iz Rusi-

je. Lažna prostitutka u bordelu susreće šaroliko društvo, među kojima se kao lik ističe sofisticirana *madame* Renata (još jedna odlična uloga Nataše Dorčić), no Ida se zbliži s najmljenim čuvarom djevojaka Hrvojem (Goran Grgić), koji djeluje kao korektan tip i pruža joj zaštitu, premda se poslije tijekom filma otkriva da on igra dvostruku igru kao ubačeni policajac, a zatim i trostruku, jer se pokaže da je taj policajac zapravo korumpiran i povezan s mafijom dobavljača i preprodavača oružja, te najtraženije švercerske robe u Hrvatskoj prve godine Domovinskoga rata. Središnja je ličnost u bordelu njegov psihotični vlasnik Vuk (Ivo Gregurević), koji djevojke ne drži samo da bi na njima zarađivao, nego da bi na ponekoj od njih izivljavao i svoje sadističke seksualne nastranosti. Premda ugrožena ako bude razotkrivena njena prikrivena misija, Ida uporno nastoji od djevojaka prikupiti što više informacija i podataka kako bi saznala što se zapravo dogodilo s njenom sestrom. Ali autor ne slijedi dosljedno tu dramaturšku liniju, nego prati i druga zbivanja u bordelu, tako da se upušta u novu priču oko isporuke pošiljke ilegalno uvezenog oružja, što donosi nove komplikacije i dodatna uzbuđenja. Time je film dobio na sadržaju u smislu razotkrivanja devijacija i slikanja kriminalnog podzemlja, ali osnovna je priča na gubitku. Umjesto da film detekcije eventualno preraste u melodramu, on gubi na intenzitetu (jer sadrži nekoliko antiklimaksa), pa se pretvara eventualno u *thriller* osvete, premda ni u tomu nije dosljedan, jer na kraju, u neskladu sa zahtjevima žanra, nije Ida ta koja obračuna sa zločincem, nego je to jedna od djevojaka (Ksenija Ugrina), i to iz vlastitih razloga. Vješto režiran i moderno dizajniran (uz pomoć snimatelja Stanka Hercega i scenografa Velimira Domitrovića), *Rusko meso* je respektabilno ostvarenje, koje je potvrdilo redateljske sposobnosti Lukasa Nole i njegovo istaknuto mjesto u korpusu *mladog hrvatskog filma*. Ali neuredna dramaturgija u pogledu vođenja priče i odabira prioritetnih motiva, kao i autorovo zaziranje da se upušta u emocionalne odnose među likovima, utjecali su da ovaj stilski impresivan film nije dosegao razinu koja se s razlogom

od Nole očekivala. Makar je dobio pregršt nagrada, film je ostavio dojam neispunjenosti u realizaciji potencijala svoje priče i talenta svoga autora.

Na istom Pulskom festivalu na kojem su Nola i Hribar predstavili svoje bučne filmove iz ambijenta poslijeratnog kriminalnog i moralnog podzemlja, sasvim neočekivano i kao potpuno iznenađenje pojavio se (ne manje bučni) debitantski film *Mondo Bobo* (1997.) mladoga i filmom opsjednutog Gorana Rušinovića (1968.), fanatičnog filmofila bez akademske filmske diplome, ali ne i bez stanovite filmske naobrazbe (pohađao je nekoliko semestara na filmskim školama u SAD i Danskoj). Realiziran vrlo oskudnim sredstvima u crno-bijeloj tehnici, ovaj buntovni film (s podnaslovom *new movie, same story*) slobodno varira slučaj Vinka Pintarića, poznat iz crne kronike, kada je iz zatvorske umobolnice pobjegao višestruki seoski ubojica, a policija ga dugo nije uspjela uhvatiti unatoč dobro organiziranim akcijama. Rušinović je svog protagonista pretvorio u neprilagođenog urbanog mladića na udaru iznudičača, čime ga je približio karakteristikama iz Godardovih, Jarmushevih i njihovom poetikom nadahnutih filmova.

Osim spominjanih i već potvrđenih autora, za svoje prve igrane filmove tek se pripremaju brojni generacijski povezani bivši studenti zagrebačke Akademije, od kojih, s obzirom na talent koji su već pokazali, hrvatski film može očekivati dobre kreativne rezultate u budućnosti: Ištvan (Stipan) Filaković (1960.), Neven Hitrec (1967.), Branko Ištvančić (1967.), Tomislav Jagec (1968.), Zvonimir Jurić (1971.), Goran Kulenović (1971.), Zoran Margetić (1965.), Saša Podgorelec (1967.), Ivan Salaj (1969.), Nikša Sviličić (1970.), Ognjen Sviličić (1971.), Jasna Zastavniković (1973.), Dražen Žarković (1970.) i mnogi drugi koji tek dolaze.

Mladi hrvatski film jamči da je hrvatski film osuđen na svoju budućnost.

Hrvoje Turković

Smirivanje očekivanja

Osmi Dani hrvatskog filma, Zagreb 11.-14. ožujka 1999.

Time se moramo pomiriti: glavnina suvremene kratkometražne i dugometražne Hrvatske produkcije jest — *televizijska*, s njezinim programskim vrstama, prema njezinim standardima.

Štoviše, televizijska produkcija ostat će zasigurno *temeljnom produkcijom* Hrvatske na vrlo neodređeno, vjerojatno i vrlo, vrlo dugo vrijeme. Nije riječ toliko o elektroničkoj tehnologiji (i televizije mogu snimati *filmove*, iako naša u tome pogledu vuče zločinačke poteze ukidanja), koliko o *programsko-proizvodnom pogonu*. Mimo složene tehnološko-organizacijske podloge televizije, njezinih širokih i snažnih programsko-prikazivačkih potreba teško da danas može opstati neka stalnija i jača proizvodnja »pokretnih slika«. Kinematografski pogon (filmski studiji + film i filmska distribucija + kino prikazivalaštvo) odavno se više ne može mjeriti s televizijskim pogonom (televizijske kuće + mrežna televizijska distribucija + kućni televizori i dnevni programi), a već je dugo tome kako se glavnina, ili važan dio, *kinematografskih* zarada u svijetu ostvaruje na elektroničkom tržištu: na video tržištu i na televizijsko-distributivno-prikazivačkom tržištu (a uskoro i na kompjutorskom, DVD tržištu).

Ostali tipovi — netelevisijskih — produkcija u nas su danas uglavnom *dodatni, dopunjivački*, a ne temeljni. Osobito su takvi u proizvodnji kratkih i srednjometražnih djela, djela kakva se specijalizirano pokazuju na Danima. Tu »dodatnu« (»netelevisijsku«, »filmsku«) proizvodnju u nas čini (a) važna studentska proizvodnja Akademije dramske umjetnosti; (b) rijetki samostalni kulturni producenti filma i videa, poput ovogodišnjeg istaknutog Factuma, odnosno poput animirane proizvodnje Zagreb filma, te proizvodnje što dolazi iz kinoklubova i preko Hrvatskog filmskog saveza; (c) potom komercijalni mali poduzetnici što proizvode glazbeni video, reklame, namjenske filmove i (d) povremeno se javljaju pojedinačna nepredvidiva rješenja, poput individualnih inozemnih produkcija naših autora (ponajčešće u sklopu inozemnih škola) koji se potom uključe u naš *živoslikovni* život (poput Marina Fulgosija, ove godine, ili Danijela Šuljića prethodnih godina) ili poput posve vlastitih produkcija (poput Verničeve »Crne ovce«). Čak i za svoju polaznu »neovisnost«, mnoge od tih produkcija, a riječ je o dokumentarcima, animaciji i kratkim igranim filmovima, upućene su na televiziju, bilo izravno (poput proizvodnje glazbenih videa i reklama koji se izravno rade za televizijsko prikazivanje), bilo neizravno — televizija im je, uz Dane i pokoji festival, jedina šira prikazivačka šansa. Kina su za njih zatvorena.

Jadikovanje — iz godine u godinu, od Dana do Dana — nad *omjerom televizijske i filmske* proizvodnje, omjerom višestruko nesrazmjernom, postaje već dosadno i jalovo. Umjesto da plaćemo nad drastičnim i, čini se, sudbinskim stanjivanjem filmske, odnosno televizijski neovisne, produkcije, uz žaljenje nad prevlašću televizijske, bolje nam je da razlučenu kritičnost *posvetimo* televizijskim djelima i televizijski obilježenom proizvodno-potrošnom području uz dužnu pažnju i neovisnom kad se i koliko se javi. Treba naprosto razvidjeti kako poboljšati onaj autonomni, nadprogramski — *filmski*, odnosno *video* — rukavac televizijske produkcije; što učiniti s njim da bude dotjeraniji, brojniji, i individualniji: da zadovolji ona očekivanja koja su vladala i vladaju nad visokostandardnim krilom filmske proizvodnje.

Uostalom, takva očekivanja već odavno postoje u samoj televiziji: odavno televizijski djelatnici i pojedini programi nastoje uspostaviti visokostandardnu »nadprogramsku« proizvodnju koja će biti istog vrijednosnog kalibra kao i ona najviša filmska, postati trajnim dobrom naše kulture (podobna za višekratno repriziranje, za festivalske prezentacije, za šire distribucije na druge televizije, za prodaju na videokasetnom tržištu, za filmsku distribuciju...).

Stvar je u tome da se takva očekivanja obodre, dodatno financijski i planski potiču i dodatno ističu. Dani su, svojim nagradama i javnim kritičarskim reakcijama — jedno mjesto za isticanje. Drugo je mjesto — kulturna politika Ministarstva kulture (sustava proračunskog poticanja proizvodnje) koja se mora usredotočiti na poticanje proizvodnje vrijednih djela i na *televiziji*, a ne samo u kinematografiji. Treće je mjesto — filmska kritika, čija je penetracija na polje televizijskog programa važna: ona bi morala sustavno pratiti ambicioznije (»nadprogramske«) televizijske emisije s onim kritičkim nabojem i analitičkom spremom s kojom inače pristupa repertoarnom filmu.

Podnošljivost ovogodišnjih Dana: smirivanje očekivanja

Sve je ipak u *selektivnosti*. Ovi Dani djelovali su koherentnije i bili gledalački ugodniji od svih dosadašnjih jednostavno zato što je izbor filmova bio stroži, projekcije podnošljivog trajanja s pristojnim međuprogramskim stankama. Festivali nisu sajmišna ponuda, pa tko što ima — to i ponudi, i koliko tko donese toliko se i izloži. Festivali su naciljani na publiku, na njene ograničene doživljajne kapacitete i na artiku-

laciju sabirnoga doživljaja — prema tome se smišljaju, sastavljaju, i takvi normativno trebaju i biti.

Tri su produkcije brojem (većih djela) odskakale predstavljanim natjecateljskim djelima na ovogodišnjim Danima. Usprkos tome što je televizijska produkcija okrutno, ali uspješno, svedena na 10 djela u natjecanju, još je uvijek bila najbrojnija. Druga je po selektivnoj uspješnosti bila proizvodnja Akademije dramske umjetnosti — 7 djela, a treći je bio Factum sa 6 zastupljenih djela (plus još tri djela prikazana na »salonu odbijenih« koji je Factumov dinamičan voditelj Nenad Puhovski omogućio u sklopu Dana).

Nedoumice oko pojedinačnih izbornih odluka selekcijske komisije neizbježne su i dobre su — jer hrane vrijednosno-izborni oprez i samokritičnost. Ali, ne moraju biti bitne: svaki bi sastav selekcijske komisije vjerojatno napravio ponešto drukčiji ukupan izbor, s drukčijim skupom odbijenih nezadovoljnika. Izbor ne legitimiraju ovakve ili onakve odluke »u području sjena« — tj. na području neizuzetnih djela s ovom ili onom sastavnom vrijednošću — nego osjetljiv izbor dobrih djela (potencijalnih nagrađenika — tu se izborne greške teško podnose), uz artikulaciju ukupno podnošljivog festivalskog programa. Što je ove godine i postignuto. Blagotvorna mjera ovih Dana hrvatskog filma kao da je ublažila grčevitost s kojom je dočekivan dio godišnje produkcije izložen na dosadašnjim Danima (i koja je iskazivana u naslovima poput: »Smotra kojoj treba kinematografija«, »Nastavak agonije«, koje su ispisivali *Ljetopisovi* recenzenti). Kao da su se ona povišena preporodna očekivanja smirila, pa su se smirila i prateća kataklizmička razočaranja. Ovi su Dani dočekani gotovo smireno mlako, pomireno s neumitnom, ali ipak podnosivom sudbinom.

Pa pogledajmo, konačno, kakva nam je ovogodišnja berba.

Big-Mac dokumentarci

Jedno je nedvoumno, u televizijskim dokumentarcima suvereno je zavladao *intervjuerski pristup*, odnosno njegova prateća izlagačka *Big-Mac formula*: red izjava »u kameru«, pa red ambijentalnih kadrova, pa se to ponovi u toliko navrata koliko stane u djelo zadanoga trajanja. Posve onako kako je »strukturiran« macdonaldov *Big-Mac Burger*: kriška peciva, pa red punjenja, pa opet kriška peciva, pa opet red punjenja, pa pokrov peciva...

Formula je vrlo djelotvorna — ne bi se toliko udomacila da nema uspjeha. Ona je *nezahitljiva za pripremu*: u brzosti i množvenosti produkciji televizijskih emisija, dokumentarci se ne moraju nimalo elaborirati smišljateljski i scenarijski (pa ni terenski) pripremati. Dovoljno je da imaš dovoljno određenu zamisao koje ljude intervjuirati i što je njihov problem da prema njemu usmjeriš pitanja, a ostalo se zna što treba bez nekih scenarijskih razrada: trebaju ti bliži planovi intervjuiranoga, koji ga fiksiraju dok govori (eventualno s kojim približavanjem ili udalžavanjem vizure); potom ti treba nadosnimavanje okolnoga ili dostupnog ambijenta (sa ili bez intervjuiranoga u njima). Ta je formula i *proizvodno (spoznajno) plodna*: tako se može pristupiti sugovornicima najrazličitijih profila, dodirivati njihovi najrazličitiji (a priopćivi) životni problemi, dokumentarno zabilježiti najrazličitije

svakodnevnne ambijente. Formula je i *obrađivački jasna*: montaža filma ima jasne kompozicijske orijentire, a onda je stvar izvedbenih procjena kojim globalnim redosljedom dati snimljene govorne iskaze i gdje ubaciti snimljene ambijentalne umetke, s kojom glazbom u podlozi. Formula je i *doživljajno djelotvorna*: većina nas, više-manje voli slušati ispovijedi, oslušnuti kakvih sve životnih sudbina ima, tako da ovaj *prisuškivalački pristup* stvarnosti ima priličnih šansi da bude dostatno unaprijed zanimljiv. S druge strane, *sendvič obrada* sprečava da se gledatelja ne zamori predugim govorcijama, koje može samo slušati, a da se ne osjeti klaustrofobično sputan u jedan te isti blizi plan (ili grupu planova) istog govornika ili pak zasićujuće niske govornika. Umetanjem opuštajućeg niza širih kadrova okolnoga krajolika, obično popraćenih (i povezanih) umirujućom sugestivnom glazbom, ili nizom sugestivnih ambijentalnih detalja (također popraćenih glazbom) daje se prilika gledatelju da predahne od govornih kadrova, a takvim se razdjeljivanjem govornih odjeljaka ujedno daje neka naglašavajuća tematska podjela — govor se dijeli u obilježena »poglavljia«, time ga dodatno strukturalno razrađuje. K tome, slijedom se probranih ambijentalnih kadrova i njihovom glazbenom podlogom može izraziti utjecati i na emocionalni ton cijelog djela, neovisno o tome koliko su sugestivni sami govornici i koliko je zanimljivo i sugestivno ono što govore (koliko su »pogođeni«).

Tematski prinosi intervjuerskih filmova

Iako *Big-Mac* formula zajamčuje podnošljivost dokumentarca — samo ako je ekipa koliko-toliko uigrane izvedbe — njezin konačan uspjeh ipak jako ovisi o dosjetljivosti i uspješnosti pojedinačnih rješenja.

Ponajčešće, vrijednost intevjuerskog dokumentarca ovisi o sretnom izboru intervjuirane osobe: koliko ova zanimljivo govori i koliko to zanimljivo čini. Valja reći da je većina selektiranih televizijskih dokumentaraca umjesno i dobro izabrana za natjecanje po tome kriteriju, te gotovo svaki nudi neku portretnu ili životno-sudbinsku zanimljivost. Fascinantan je, primjerice, lik Željka, osamnaestogodišnjaka, koji od djetinjstva krade, a kao trinaestogodišnjak počinio je i ubojstvo. On, svojim još dječakim licem i izrazima, neobično suvislo — činjenično hladno, procjenjivački lucidno, i tek na kraju uzbuđeno i opasno ekspresivno — govori o svojim pristupima, ubojstvu i, na kraju, poantirano, o svojim bujnim osjećajima. Riječ je o dokumentarcu Jasmine Božinovske Živalj *Svi su mi neprijatelji* (HRT — dokumentarni program), autorice opredjeljene, kao i Ljubica Janković Lazarić, za pronalazjenje i predočavanje »prekorubnih« sudbina. Neobično je upečatljiv i dokumentarac Damira Čučića (*Četvrti smjena*, HRT — dokumentarni program): prepletni niz ispovijedi različitih ljudi, koji su izgubili posao u procesu privatizacije i propasti poduzeća, postupno gradi predodžbu o beznadnim životnim prilikama u kojima su se ti ljudi našli, o općim prilikama u zemlji, ali i o vitalnoj borbi tematiziranih pojedinaca s tom sudbinom. A, primjerice, Aldo Tardozzi (*Početak jednog lijepog prijateljstva*; ADU) pronašao je intrigantan slučaj: dvoje vezanih osoba — maloljetnog prestupnika pod nadzorom i njegovu mladu, službeno dodijelje-

Z. Matijević: Sa snimanja filma *Dvoboj*

nu, mentoricu — koji nametnutu službenu priliku pretvara u osobni odnos.

I brojni drugi *Big-Mac* slučajevi nude takve tematski dobro razlučene zanimljivosti: *Orbanići — unplugt* (Factum) Igora Mirkovića iz »salona odbijenih« posvećen je ispovijednoj rekonstrukciji psiholoških i društvenih implikacija munjevita uspjeha Alana Vitasovića, ali i njegovog »izblendavanja«; a iz istog programa *Circa Oaza* (Factum) Tatjane Božić posvećen je portretima stanovnika raznih nacionalnosti jedne kuće u Rovinju i njihova usuglašena susjedskog života; Ljubica Janković u *Priči o Dolores* (HRT — dokumentarni program) pronašla je intrigantan slučaj bolesne žene, kojoj zamire dio mozga, što je u dva navrata uzrokovalo komu uz potpun gubitak sjećanja na prethodni život. Dojmljiv je i *Naš Steve* (HRT — dokumentarni program) Bogdana Žižića, o Englezu koji je sudjelovao kao dobrovoljac u Domovinskom ratu da bi, uz stanovite poteškoće, ostao živjeti u Hrvatskoj; *Beckett on the Liffey* (Dun Laoghaire Insitute of Art Design and Technology) portretni je film Marina Fulgosija o članovima posade koja trati vrijeme čuvajući beznažno usidreni brod; *Bonnie i Clyde na glavnom kolodvoru* (Radio 101) Silvija Mirošničenka posvećen *homlesima* na kolodvoru; *Kinoamater — Milivoj Hubek* Roberta Orhela (ADU) o entuzijastičkom filmskom amateru, operateru i tehničaru; *Neubrojivi* Jasmine Božinovske Živalj (HRT — dokumentarni program) o sudbini psihički hendikepirane osobe; *Una storia polesana* Andreja Korovljeva (Factum) o *homlesima* iz Pule. U svim se tim filmovima kadrovi govornog iskaza za kameru smjenjuju s ambijentalnim kadrovima i njihovim glazbenim brojevima. Kao što se vidi, *Big-Mac pristup* ima apsolutnu prevlast u hrvatskom dokumentarizmu.

Popratne probavne smetnje *Big-Mac* slučajeva

Intervjuerski pristup, međutim, nosi neke potencijalne unutarne, »probavne«, smetnje.

U našim dokumentarcima najprisutnija bolest toga pristupa jest *preduljeno trajanje*. To najčešće podrazumijeva odveć popustljiv probir govornoga materijala, ostavljanje previše iskaza u filmu, tako da film traje dulje no što njegovi spoznajni i doživljajni potencijali trpe. *Big-Mac pristup* jest, u biti, *nizalački, kumulativan*: redanje iskaza i ambijentalnih

predaha može trajati neograničeno — nema unaprijed dana, niti sadržajna, niti izlagačko-metodološko, znaka za završetak (kako ga, recimo, ima u filmovima o cjelovitom i zaključenom događaju, ili u filmu o nekoj zaokruženoj sudbini). Film bi, u načelu, trebao prestati onda kad smo se suočili s dovoljno raznovrsnih (varijantnih) obavijesti o slučaju, a pri tome se te obavijesti nisu počele vrtjeti u krugu, ili pak nisu postale rasipajuće preobilne. Kako je, međutim, procjena odnosa informativnosti i redundantnosti, odnosno procjena kad počinje prezasićenost obavijestima, vrlo osjetljiva, a nije nimalo laka, mnogi se u njoj prevare.

Najtužniji je takav slučaj spomenut vrijedan Čučićev dokumentarac *Četvrta smjena* koji traje dvostruko koliko treba. Iako niti jedan od pojedinačnih iskaza koje nudi nije, za sebe gledan, posve nezanimljiv, iako svaki tematizirani pojedinac u filmu ima svoju osobitu vrijednost — ipak, u kumulativnome je kontekstu filma previše iskaza istih osoba, i previše različitih osoba čije se ispovijedi uzimaju — previše je preklapajućih spoznaja. Sličan je slučaj s Mirkovićevim *Orbanićima* u kojima nedostatna selektivnost ispovijednog materijala samoga Vitasovića zamućuje pogled na njegov slučaj umjesto da ga pregledno usloži. Nažalost, ta neselektivna iskazna preobilnost intervjuerskih, *Big-Mac* dokumentaraca važi i za mnoge druge od nabrojanih: i za *Circa oaza*, i za *Beckett on the Liffey*, i za *Bonnie i Clyde na glavnom kolodvoru*, i za *Neubrojive*, i za *Una storia polesana*.

Doduše, dok HTV-ovi dokumentarci imaju ispriku u zadanim programskim duljinama u kojima se emitiraju dokumentarci (pola sata, 45 minuta), netelevizijski dokumentarci nemaju tih isprika (recimo, Factumova i Radio 101. produkcija). Ali, niti programska isprika za televizijska djela nije uvjerljiva. Prvo, standardi trajanja nisu željezni čak ni na televiziji, a, drugo, dobar se dokumentarac, tj. onaj koji se prepozna kao prikladan i za izvanprogramsko prikazivanje na festivalima, vrijedi dodatno dotjerati na odmjerenu duljinu, onu najdjelotvorniju.

Intervjuerski pristup, međutim, krije i druge tematske opasnosti, osim redundancije ili prezasićenosti. Na primjer, uvlačenje dodatnih ispovijednih linija kako bi se osnažila središnja, lako se izvrgne u slabljenje središnje ispovijedne linije umjesto njenog osnaživanja. Osobito je tako u Mirkovićevim *Orbanićima* u kojem ima previše komentatorskih ispovijedi sa strane (npr. izjave ljubiteljki Vitasovića). Doduše, te linije i osobe koje ih daju često su zanimljive same po sebi, ali time samo traže zasebnu filmsku obradu, a ne nagruvavajuće uključivanje u jedan film. Tu je, osim toga, i sjajna uvodna epizoda mještana koji nas, vozeći se traktorom, upoznaje s *Orbanićima*, ali koji ne ostaje naratorom filma, nego ga Mirković posve zapušta, uz nevažno kasnije pojavljivanje. Želja za oživljavanjem često rezultira prenamogilavanjem. Mirković očituje tematsku osjetljivost rasnog reportera, ali očito nema iskustva sa strukturiranjem većih cjelina. Također, *Circa Oaza* Tatjane Božić dobro bira centralni ispovijedni lik (koji služi i kao naratorski vodič), ali potom odveć rasuto raspoređuje ostale izjave, s polovičnim portretnim efektom, te, iako uspijeva zadržati toplo-ladanjski ali problemima potkan ton kroz sve ispovijedi, predodžba o stanju stva-

ri i o stanovnicima Rovinjske zgrade ostaje dojmovno osuta. Da su postranske ispovjedne linije velikom opasnošću svjedoči i *Priča o Dolores*, Ljubice Janković Lazarić, jer iako je priča o mužu smetlaru koji piše poeziju osebuja i donekle osvjetljavajuća za njegov odnos prema Dolores, predugo se razvlači kroz djelo, dobiva preveliku samostalnost da bi bila od predodžbene koristi za cjelinu. U dodatku, iako je priča koju iznosi Dolores fascinantna, nije uvijek u svim pokazanim dijelovima jednako zanimljiva. U *Neubrojivima* Božinovske Živalj tematski je problem da se isprva vrlo teško razabire o kakvom je opće slučaju riječ, da su same ispovijedi junaka odveć oskudno obavjesne i vrlo rijetko otkroviteljske (uz teškoće koje imamo u slušnom hvatanju što to uopće govori), a miješanje upletenih i brižnih komentatora (dvoje staratelja) i onih činovnički distanciranih (liječnika i socijalnih radnika) djeluju odveć disonantno.

Sam *Big-Mac* pristup, međutim, krije dodatne prijetnje našoj doživljajnoj probavi. To je kriterij izbora »punjenja«, ambijentalnih predaha od središnjih govornih dijelova.

Standardno se prikazuju ambijenti u kojima intervjuirani lik živi, radi, ili kojima se kreće. Time se gradi upotpunjavajuća predodžba o kontekstu, te su ambijentalni kadrovi onoliko korisni koliko doista obavještavaju o kontekstu, ili o neispovjednom dijelu života junaka, a svojom snimateljsko-montažnom istančanošću i umjesnom glazbom bivaju emocionalno sugestivni. Dio se pokazanih dokumentaraca vrlo dobro snalazi s tim ambijentalnim kadrovima. Čučićeva *Četvrta smjena* u tome je dobra, vrlo su, uglavnom, umjesni ambijentalni kadrovi junakinjinog snalaženja gradom u *Dolores* Ljubice Janković (iako i tu ima nezanimljivih viškova); vrlo su informativni ambijentalni i ilustrativni inserti u Žižićevom *Naš Steve*, kao i u filmu *Kinoamater — Milivoj Hubek* Orhela. Ni ti ambijentalni otkloni ne briljiraju dokumentarističkom maštovitošću i otkrivačkim nervom, ali jesu umjesni i jesu »atmosferski« prikladni. Međutim, ima i izrazito rogozbatnih primjera. Nemajući valjana materijala u samim ispovjednim epizodama, Božinović Živalj je film *Neubrojivi* prenatrpala detaljima ambijentalne epizode, nagomilala kadrove snimljene nametljivo estetizirajućom slikovitošću, epizode je natrpala OFFom (komentatorskim glasom) i sugestivnom pozadinskom glazbom, te se od silnog napora da se ispoetizira i izmetafizičari konkretan slučaj, stvara neprobavljiv galimatijas. Naprasna estetizacija *Big-Mac* ambijentalnog »punjenja« doista je stalnom prijetnjom za ovaj pristup, i to upravno proporcionalna »nadprogramskim« ambicijama autora, te njoj ne uspijevaju izmaći čak ni vrhunski dokumentaristički autori (poput Vlatke Vorkapić u *Dedeku, bateku, bakici*).

Pokušaj Božinovske Živalj da ove »predahe« inovira — u *Svi su mi neprijatelji* — tako da ih učini igrano-rekonstruktivnim (pratimo glumljeno kradljivo i hapsilačko djetinjstvo junaka) — vrlo je zanimljiv, ali neuspješan. Umjesto da u tim crno-bijelim rekonstrukcijama dade obavjesti koje su intrigantne (da, primjerice, detaljnije gledamo kojom to tehnikom dječak provaljuje u aute, te kako se dogodilo ubojstvo), mi gledamo »atmosferske« kadrove trivijalnog dječakova hodanja ulicama, isprobavanja jesu li vrata auta otvorena,

A. Šimičić: *Faze*

progona autima i hapšenja, a sve to u retoričko povišenim, usporenim ponavljanjima, što bi sve voljelo sugerirati »snovitost« dječakova realiteta. Umjesto intrigantnih spoznaja opet dobivamo trivijalne »metafizičko-poetične« mistifikacije.

Nadahnujuća dostignuća *Big-Mac* strategije i njezina izigravanja

U lice ovim očitovanim opasnostima, zaista se sjajno doimaju filmovi koji daju naslutiti da *Big-Mac* strategija intervjuerskih dokumentaraca nije tek spas za nuždu, nego ima i potencijale za nadahnujuća dostignuća.

Najizrazitije je dostignuće u ovom »žanru« dokumentarac Damira Čučića *Na krivom mjestu u krivo vrijeme* (HRT — dokumentarni program). Koncentrira se na tri mladića (drogeraš, alkoholičar i nasilnik) i njihove ispovijedi, a kroz njih se pomalaju i njihove osobnosti, ali i osobito zatvoren društveni i duhovni svemir u kojem su zarobljeni. Cijeli je film rađen crno-bijelim, izrazito »fotografskim« pristupom, a pojedine vrlo statične i fotografski fiksne kadrove ispovijedi razdjeljuje umecima dojmivih vožnji kroz gradske krajolike s usput »uhvaćenim« fragmentima uličnih prizora. Ovdje je riječ o finoj harmoniji između intrigantnih, a zabrinjavajućih spoznaja dobivenih kroz ispovijedi i samorefleksivne komentare kazivatelja, i potištenih raspoloženja pobuđenih ne samo kumulativnim dojmom ispovijedi, već i izvrsnom ukupnom slikovnošću i glazbom.

Međutim, osim ovog šampionski čistog predstavnika *Big-Mac* strategije, ima dokumentaraca koji strategiju primjenjuju, ali istodobno i izigravaju. Neki s velikim uspjehom, a neki s manjim, iako nimalo nezanemarivim.

Najuspješnije izigravanje te intervjuerske strategije čini mi se da je igriv dokumentarac *Bag* (Salona Film, Factum, Tema, Millennium bag) redateljskog trojca Dalibora Matanića, Tomislava Rukavine i Stanislava Tomića i njihova ključnog snimatelja Mirka Pivčevića. *Bag* je dokumentarac o »uhvaćenom trenutku« — o tranzitnoj kamionskoj postaji Karlobag u trenutku kad je zarobljena burom. I taj je film sastavljen od reda intervjuja i reda ambijentalnih kadrova, dakle u *Big-*



S. Sabljak: U okruženju

Mac sistemu. Ali, intervjui se u ovome filmu javljaju više kao parodijska persiflaža obrazovnih i reportažnih intervjua, nego kao spoznajni ključ filma. Više su zabavni pozersko fotografski ukras nego nositelji filma. Takvima su i komentatorske pojave lokalnog pjesnika i njegovih pjesama, svojevrsnog provodnog komentatora koji imaju i neki drugi filmovi. Repetativnom kumulacijom »ambijentalnih kadrova« bure, buri izloženih kazivača, zabavno izabranih detalja i ponavljanih trenutaka, taj film kao da je posveta vedrom međudobju kad elementarne sile zaustave poslovanje, oslobađajući životne sile, dajući raspoloženju slobodan vjetrovit polet i razigranost.

Svojevrsnim izigravanjem standardne *Big-Mac* strategije mogao bi se držati i drugi film spomenutoga trojca, *Sretno* (Factum): taj je sastavljen od čistih smjena intervjuiranih — iskazi bivših rudara, iskazi labinskog grobara i iskazi voditelja Labin arta — samo s velikim i uočljivim ambijentalnim smjenama i dojmljivim ambijentalnim smještanjem govornika, uz tek poneke zaticajne kadrove prilika (npr. radnika u kupao-nici, u kantini, orijentacijski kadrovi ambijenata). Film je izvrsno snimljen (ponovno nagrađeni Pivčević), prizori su često igrivim pozerstvom postavljeni i stilski prikladno varirani (statični kadrovi iskaza rudara smjenjuju se s jakim pratećim vožnjama labinskih »artista«). Problem je filma tek isprva teško poveziva raznolikost iskaza i osoba koje daju iskaz, a potom odveć dugačka pažnja posvećena pompozno-pozerskom činovničkom laprdanju protučinovničkih Labin-artista. Dokumentarac proganja tipično televizijska selektivna nekritičnost.

Slično ovome filmu, ali kraće i igrivije, doima se filmska zafkancija Danijela Kušana *Umobolizam i neurobiologija* (Akademija dramske umjetnosti). Doktorant neurobiologije u nizu ispovijednih fragmenata govori prvo o temi svojeg rada, a potom elaborira »ideologiju umobolizma«, očito proizvod razrađene igre njegove vršnjačke grupe. Koncepiran montipajtonovski, sa skečevima, u filmu ostavljenim repetitivnim i greškama, film, zajedno s *Bagom* i *Sretno* kao da nastavlja onu osvježavajuću struju poigravalačkih dokumentaraca koju je, svojedobno, tako lucidno obnovila Jasna Zastavniković svojim filmom *Ime majke: Narandža*.

Nešto manje uspješno, ali svakog poštovanja vrijedno izigravanje jest ono Vlatke Vorkapić u — obrazovnom — filmu o Lepoglavskom čipkarstvu — *Dedek, batek, bakica* (HTV — redakcija narodne glazbe i običaja). I to je film u kojem se smjenjuju tumačilački iskazi i ilustrativan »materijal« samoga čipkarstva. Ali različito od *Big-Mac* pristupa, objašnjavalačke iskaze povjesničarki i povjesničara umjetnosti, kustosa, čipkarica koristila je dijelom kao povjesničarsku naraciju, a dijelom kao svojevrsne »pauze« u svojoj koncentraciji na igrivu vještinu pletenja čipke. Zadivljuje količina mašte i energije koju je unijela u snimalački zahtjevnu (snimatelj Mile Tepavički), i montažno kompleksnu (montažerka Vesna Štefić) dinamičnu smjenu detalja čipke i čipkarskog rada. A sve to u uvjetima današnje slabostandardne, brzinske proizvodnje takvih programa. Ali, nažalost, u ovom filmu nije sve najbolje izbistrila. S jedne strane nju je zanimala želja da statične predloške dinamizira, pa je zaboravila pažljivije pokazati čipke tako da ih se daje pogledati i uočiti im individualnost, propuštala je slikama samih čipki jasnije ilustrirati tumačilačke opise raznih čipkarskih uzoraka o kojima tako poneseno i elaborirano govore stručni komentatori, a najteži je manjak što nije dulje pokazala fascinantniji postupan rast čipke pod vještim pokretima čipkara, jer je to ono što stalno čekamo kroz film neznajući kako povezati s gotovim čipkama ono brzo komešanje ruku i batića koje Vorkapićka tako začarano refrenski provlači kroz svoj film. I još nešto, nije jasno zašto je uz ono nekoliko instruktivnih i zanimljivih iskaznih portreta ključnih »učitelja čipke« film natrpala mrtvački dosadnim i posve nekorisno općenitim ekspozicijama pojedinih kustosa (bolji bi tu bio spikerski komentar).

Neku vezu, iako žanrovski nečistu, s *Big-Mac* pristupom ima i film Saše Podgorelca *BBB* (Factum). Riječ je o mješavini objašnjavalačkog i intervjuerskog dokumentarca. Iako ga rese neki pametni i rasvjetljavajući intervjuerski iskazi predstavnika *Bad Blue Boysa*, neke lucidno rasvjetljavajuće snimke (npr. krupni plan Tudjmana na predizbornom skupu, kojemu se na licu i gestama očituje rast bijesa zbog nepredviđene i neželjene reakcije na njegovu retoričku strategiju), ipak »olimpijski odmjeren« objašnjavateljski stil naratora i rutinsko ilustrativni tijek ne uzdiže ovaj film iznad prosječnih programskih tematsko-političkih reportaža HTV-a — s tim izuzetkom što HRT takvu prezentaciju *BBB* slučaja niti bi prikazao, niti ga je uzeo prikazati.

Dokumentarističke iznimke

Iako su *intervjuerski dokumentarci* prevladavali, a u njima *Big-Mac* strategija, bilo je i uočljivih iznimaka, odnosno filмова snimljenih posve drugom metodologijom.

Klasično kratak (12 minutni) dokumentarac Zrinke Matijević *Dvoboj* (ADU) jedan je od krajnje rijetkih dokumentaraca što *zatiče* događaj, a ne izaziva ga (intervju). Film prati bitku šestogodišnjaka s majkom oko jela; njegove istančane i vrlo dosjetljive strategije izbjegavanja jela te majčine pokušaje da ga navede na jelo. Lucidno je izabran dječak bogata repertoara ponašanja, snimalačka je situacija učinjena toliko opuštenom da je bilo dovoljno kadrova za film u kojima se upleteni ne osvrću na prisutnost ekipe ponašajući se posve spontano. *Sendvič* pristup — kadrovi borbe oko jela smje-

D. Matanić, T. Rukavina, S. Tomić: *Sretno*

njuju se s kadrovima opuštene igre i maženja s majkom — ovdje je vrlo blagotvoran, ne samo kao predah (premda i to) od napregnute borbe, nego zato jer pokazuje da se svijet ove majke i djeteta ne svodi samo na bitku oko jela nego da tu ima i opuštenosti, igre, nježnosti i širega svijeta. Film traje upravo koliko i naš otkrivački interes i mogućnost da se pritom osjetimo domaći u situaciji. No, ova srazmjerna kratkoća i upečatljivost situacije neizbježno dobiva metaforičke naboje: teško je ne osjetiti ovu vrlo pojedinačnu situaciju kao gotovo globalnu metaforu različitih drugih odnosa u društvu, te su nagrade na Danima padale kao proljetna kiša na taj film.

Potpuna je iznimka u programu Dana bio i film *Pitka voda i sloboda III* (Zagreb film, Factum) Rajka Grlića. Riječ je zapravo o lucidno postavljenoj filmskoj kompilaciji dvaju starijih filmova u novi, današnji. Prvi, jednominutni film, o spomen ploči koja slavi »dolazak vode dolaskom slobode« (a vode u slavini nema), proširen je drugim, jednako kratkim, o nestanku ove spomen ploče i pojavi druge na drugom mjestu, a zatim trećim u kojem su sve ploče nestale. Strukturalna metoda filma je krajnje jednostavna i krajnje efikasna: Grlić poseže za klasičnim sredstvom snimke otipkavanja teksta, ali sada ga upotrebljava ne tek za naslovnicu/špicu nego i u trajnoj službi naratora što za trajanja cijeloga filma daje kontekstualne podatke o problemima snimanja filma, kao i o kratkim, a vremenski razdvojenim, snimkama istog ambijenta, i prilika u njemu. Svojom faktografskom nesmiljeno-

šću, i naizgled bez nekog osobitog truda da stvari tumači, film djeluje kao lucidan pamflet o sudbini naših ideološko-politronskih naravi pod očito promjenjivim političkim okolnostima.

Nisu sve iznimke tako uspješne. Tomislav Fiket je, doduše, svojom četiriminutnom crticom *Više od igre* (Fiket, Tema, Factum) dao vrlo zanimljive *news* kadrove hrvatskih navijača, ali mu je retoričko opredjeljenje za kontrast između »lica i naličja« navijanja »poručivalački« primitiviziralo film.

Još je naprasnija iznimka, ali i naprasnija »poručivalačka« primitivizacija prisutna u *Misi za novi život* Branka Schmidta (HRT — dokumentarni program). Film je iznimka po tome što je sastavljen samo od »ambijentalnih« kadrova razrušenog vukovarskog krajolika, a popraćen je tek *sound-trackom* mise i dječjim glasom koji recitira. Vrlina filma (koja se gubila u lošoj projekciji na Danima) u romantiziranom je fotografskom pristupu ruševinama vrhunskog snimatelja Branka Cahuna, a gotovo nepodnošljiva mana je njegovo nametljivo simbolizacijsko montažno vođenje i zvukovno sklapanje. Tako se od filma koji je prividno sav predan prizoru stvara film kojemu je prizor samo sredstvo za ocrtavanje autorove pozerske metafizike »mučeništva«.

Kondicijski trening animatora

Pratitelje našeg animiranog filma, i patitelje nad njim, razveselila je činjenica srazmjerno brojne ovogodišnje proizvod-

nje animiranih filmova. Uz jedan namjenski proizvod Croatia filma — rutinski crtan i animiran *Čestit božić* Milana Blažekovića — svi su ostali filmovi proizvedeni u Zagreb filmu, njih pet, i to svi solidne produkcije, tj. svi su razrađeni, pristojna trajanja i velika uložena truda. Nastojanjem Zagreb filma, a planirano poticajnom — privilegijskom — potporom Ministarstva kulture, animirana proizvodnja kao da je uhvatila ritam.

Tamnija strana ovogodišnje produkcije jest razočaravajući dojmovni standard koji preteže u njoj. S doista briljantnim izuzetkom jednog filma — *In/dividu* Nicole Hewitt — ostali se čine više održavanjem crtačko-animacijske kondicije, svojevrsnim kondicijskim vježbama, a ne dotjeranim djelima koja zaslužuju javnu pozornost.

Dvoje mladih autora — Dušan Gačić (*Prozor na grad*) i Magda Dulčić (*Samotnikov vrt*) — što samoprijegornim trudom rade filmove imponirajućeg trajanja (prvi 8 minuta, a drugi 14), pokazuju nedvojbene vrline. Njihov stiliziran crtež likova je dojmljiv, a u Gačića su takva i scenografska (Sanja Kolaj) rješenja s naglašenim perspektivnim izobličenjima motiviranim neobičnim kutevima promatranja. Tu i tamo se sretnu u njihovim filmovima vrlo ambiciozna i vješta animacijska rješenja u razradi kretanja likova. Kobni je problem oba filma banalizirana i dobrano mutna priča, »podignuta« brojnim nadobudnim simboličkim unosima. Žalibože, najveći

dio u Zagrebu domicilnih mladih autora što pokazuju upornije i veće ambicije, već godinama otklanjaju anegdotalni, geg pristup i opredjeljuje se za narativni pristup. A u njegovu sklopu, opet nisu zadovoljni štosnim, ili standardnim fabulama, već teže »poetiziranim« pričama. Pritom ne shvaćaju važnost dobro strukturirana scenarija, nemaju niti »poetsko-narativnih« iskustava, te nikako da shvate da kompilacije »motiva« — mutne »inspiracije« bajkovitim »motivima«, »motivima« iz literatnih priča ili neprobranim sanjarijskim »motivima« — neće odmjeniti suvislo scenski smišljenu fabulu i psihološki i djelatno bogato (ili duhovito) razrađene pojedinačne scene. Međutim, još je veće razočaranje nekonzistentan standard prema kojemu animiraju svoje filmove. Povremeno animacijski poneseni, ipak u većem dijelu svojih filmova ograničavaju animaciju samo na središnje likove. Gačiću, tako, u napućenim scenama svi sporedni likovi nepokretno miruju dok se samo središnji miču, pa se primjena ovog serijskog televizijskog animacijskog obrasca doživljava — u ovome ambicioznom okružju — izrazito diskrepanтно, usmrćivačem scenskoga dojma. A nisu im ni sve animacije središnjih likova psihološko-kinetički sretne. Doživljajno prepuštanje scenama, a to je očigledno reakcija na koju autori računaju, ozbiljno je oštećeno tim nezgrapnostima. Gotovo kao da autori očekuju od svoje publike gotovo dječju tolerantnost za animacijske manjkavosti, računajući na za-



T. Fiket: Više od igre

okupljenost fabulom. Ali, u ime koje »fabule« očekuju doživljajnu tolerantnost? U ime poetsko-simboličke kompilacije »motiva«?

Joško Marušić u svojem najnovijem filmu *Miss Link* kao da u svemu slijedi svoje mlađe kolege. Iako mu je predšpica iznenađujuće likovnosti i efektno spektakularne »scenske« animacije (obojenost se i likova i pozadine dojmljivo ali i profinjeno mijenja), glavni mu dio filma nažalost ne slijedi ovaj spektakularan početak. I Marušićeva je priča mutnog, teško razabirivog toka, a ono što se od priče razabire nezanimljivo je. Karikaturne simplifikacije i likova i pojedinačnih zbivanja nažalost nisu duhovite, a — iako repetitivne animacije likova ciljaju biti štosne — one su samo trošilački repetitivne. Dobro je da se Marušić vratio crtanofilmskom radu, ali »vratiti se u džir« nakon tolike stanke očigledno se ne može tek tako — Marušiću treba još neko vrijeme samo-uiravanja da dosegne razinu koja se od njega očekuje, a ne bi mu bilo na odmet posegnuti za skromnijim kondicijskim vježbama od ove.

Povratak profesora Baltazara Goce Vaskova — ta pilot priča u obnovljenoj računalnoj, 3D seriji — vrlo je ambivalentnog rezultata. Na stranu nostalgičarsko jadikovanje nad gubitkom dobroćudnosti kao temelja serije (sad se javlja i negativac, zločesti dvojni profesor, Baltazar). Na stranu i glupava priča — nju bi se dalo pretrpjeti kad bi ostalo štimalo. U zaslugu je Goce Vaskova što se trudio očuvati izvorni animacijski i događajni dinamizam, imati gegove. To čini ovu verziju profesora Baltazara ipak prihvatljivom. No, glavni problem filma u središnjoj inovaciji serije — u dočaravanju trodimenzionalnosti. Vaskov je trodimenzionalnost shvatio kao zasjenčanu oblost i time je uveo nedobitnu scensku »realističnost« u Baltazarov crtanofilmski svijet. A tome se zasjenčanome svijetu mora još pribrojiti nasjedanje na »efekt plastičnosti« površinske teksture: i likovi i ambijenti unificiraju se u ovome filmu u plastično-sjajkasti univerzum (univerzum izrazito odbojnih konotacija, osim kad »efekt plastičnosti« nije tendenciozno iskorišten, kako to jest u nekim drugim računalnim filmovima u povijesti animacije). Naime, i likovno rješenje trodimenzionalnosti trebalo bi biti dosjetljivo, a ne da se sastoji u automatskom preuzimanju naslijeđenih računalnih obrazaca, jer tek u tom bismo slučaju bili na dobitku uvođenjem trodimenzionalnosti.

No, sve ove muke pretežnim dijelom animacijske proizvodnje iskupljujuće poantira briljantni film — *In/dividu* Nicole Hewitt. Za razliku od ostalih, Hewitt ne ide »raditi« filmove, nego maštovito ispituje predodžbene moći animacijskih poteza — poigravajući se animacijom predmeta. Njen je film istraživačka iznimka u odrađivačkom svemiru naše animacijske matice. Zaokupljena igrom gradnje i razgradnje prepoznatljivih ali i čudnih objekata, čudnim njihovim tkanjem i animacijskim preslagivanjem, pazeći na slikovno istančanu postavu ambijenata za svoje objekte i transformacije, njen je film slava maštovitosti, ali i slavljeničko razbuđivanje taktilne strane naše percepcije predmetnoga svijeta. Usredotočena na pojedinačna rješenja, ali u konceptijski harmoničnome slijedu, Hewitt je svoj film koncipirala kao niz »tabloa«, odvojenih kadrova-sekvenci, svaki svoje teme i dosjetljivosti,



A. Korovljev: *Una storia polesana*

ukupno sjajna kumulativna dojma. Šteta je tek što se nije više posvetila dosjetljivijem rješavanju prelaska iz jednoga tabloa u drugi — tu pribjegava jednostavnoj, neobličenoj smjeni.

Igrana margina

Čudno ali stvarno: igrani je program uvijek bio na ovome festivalu rubni, iako je potencijalno najzanimljiviji. U sjeni cjelovečernih igranih filmova, shvaća se ili kao njegov derivat, ili kao vježbalačka priprema za njega.

No iako ne osobito bogat, taj je program ipak vrijedno raznolik. Akademičarski dotjeran, tehnički očigledno superiorno odudarna standarda od našeg, jest inozemni školski film Marina Fulgosija — *They also Serve* (Dub Laoghair Institute of Art Design and Technology). Kafkijanska tema protkana britanskom apsurdističkom ironijom i poantom suvereno je građena mikrorrealističkim glumačkim realizacijama i pomnim vizualnim postavama koje daju svemu dodatan odudivajući »štih«.

Izvršne je ideje i dojma i studentski *Na mjestu događaja* Antonia Nuića (ADU), gdje postupnom, *flashback* rekonstrukcijom doznajemo ironijski komentatorske činjenice o okolnosti samoubojstva, i neočekivane pozadine inspektorova izvještaja. Šteta je tek što mu je početak filma odveć rasuto fragmentaran i odveć odlažući te nije odmah lako prihvatiti rutinski inspektorov izvještaj za videokameru kao naratorski »nosač« filma, a ne tek jedan scenski fragmenat među ostalima. Jednosatni *Puna kuća* Ognjena Sviličića (HRT — dramski program) bio bi punim pogotkom da je zaplet počeo odmah na početku, a ne tek u drugoj polovici filma. Usredotočen odviše na postizanje efekta običnosti, svakodnevnosti i u glumi, i u replikama, i u postavi prilika, Sviličić je i scenarijski i izvedbeno zaglabio u dasadno razvlačenje situacije, ali kako se situacija fabulistički zaplete, stvari živnu i njegov film počinje dokazivati zamjerne zamišljajne i izvedbene potencijale autora.

U okruženju, taj 66 minutni, amatersko-komercijalni proizvod entuzijastičke grupe na čelu sa Stjepanom Sabljakom (vlastita produkcija) doima se kao film čistog minimalistič-

kog koncepta: skupina bjegunaca iz četničkog logora baulja između neprijateljskih redova dok svi ne izginu. Film se doima kao puristički akcijski film: akcija iščišćena od svake psihološke razrade, likovi očišćeni od svake osobnosti osim fizionomsko-postularne, a priča bez ikakve perspektive. Kamera se pritom dinamičnom fasciniranošću zaokupljuje hvatanjem dinamizma hoda, akcijskih poteza i scenskih detalja, a montaža je programirano trzava, potkrijepljujući dinamizam opsjednutog akcijskog praćenja. No što je — planiranom ili neplaniranom — koncepcijskom vrlinom ovoga filma, istodobno je i nametljivim ograničenjem. Nemaš li sklonosti za kinestetijsku stranu zbivanja, i ne učitavaš li patriotska značenja u globalnu situaciju, ništa ti drugo neće preostati za doživljaj. Minimalizam, htjeni ili nehtjeni, dvosjekli je pristup.

Putnici Suzane Čurić (ADU) tipičan je studentski film iz vrlo prošlih vremena modernizma. Autorica je zaokupljena problemom realističkog prizemljenja beckettovskog aspurdističkog, protonadrealističkog svijeta. Naivna vjera u simboličke potencijale takvoga svijeta, uz povremene katastrofalne glumačke izvedbe, posve nesuglasne s onim dobrim (sama redateljica još je glumački najuvjerljivija), potpuno razaraju djelotvornost filma, iako u velikom svojem dijelu film odaje sigurne redateljsko-postavljivačke sposobnosti autorice.

Ostatak

Nije pravedno ostavljati za kraj, i još nasloviti tako — »ostatak« — obilno prisutnu proizvodnju glazbenih videa, reklama i špica. A pogotovo ne eksperimentalnih prinosa. Jer se

njih i inače ovako usputno tretira. Ali ovogodišnji »output« ove proizvodnje ne dozvoljava drukčiji tretman.

Iako glazbeni video njeguje povremeno uvjerljivu slikovnost (posebno spotovi Jovanova Gonze, Denisa Wohlfarta, Vedrana Šamanovića), njihovi autori imaju problema s konzistentnošću i konstrukcijskom dosjetljivošću. U kontekstu u kojem se spotovi svode na nisku slikovnih kontrasta redanih bez cjelinske ideje, nije neobično da je nagradu dobio jedan narativno cjelovit i dosjetljiv spot (cijeli je spot postavljen kao dugačka odjavna špica) — *Na putu prema dole* Mauricija Ferlina (Duyvis/Jabukaton) što prati pjesmu grupe Pips Čips i Videoklips. Ovome treba pridodati i *Fatamorganu* (Tutico) Jasne Zastavniković, videospot posvećen pjesmi Stampeda. Njezina poznata igrački-pozerska postava prizora i živo montažno poantiranje doista svježe djeluje u makulaturi ostalih spotova.

Sve reklame, nažalost, pate od niskog proizvodnog standarda, a produkcijska je spektakularnost jedino spasonosno obilježje te vrste, ako već ideje nisu osobite.

Eksperimentatori su naglašeno apstinirali. Je li to indikator proizvodne stanke, ili naprosto razočaranosti mjesta koje eksperimentalisti imaju na Danima još nije jasno. No, dva nagrađena filma, *Amen* Zdravka Mustaća i *Faze* Ane Šimičić, dostatno nagrađuju gledaoce.

Ovogodišnja proizvodnja nije osobito uzbudljiva, ali i nije nenagrađiva. Indicira određen vitalizam i raznovrsnost, ima već svoje standardno vrijedne autore i ako nemamo nerealnih očekivanja — bit ćemo zadovoljni i time.

Filmografija Dana hrvatskog filma '99.

Kretki i srednjemetražni grani filmovi

NA MJESTU DOGAĐAJA / Akademija dramske umjetnosti : 1998. — sc., r. Antonio Nuić, k. Vjeran Hrpka, mt. Davorin Tomšić. — gl. Nick Cave. — ul. Franjo Dijak, Rakan Raushaidat, Tena Štivičić, Janko Rakuš, Tomislav Fiket, Mersudin Smajić. — film : 16 mm, col, kr. igr., 12 min

PUNA KUĆA / HRT, dramski program : 1998. — sc., r. Ognjen Sviličić, k. Vedran Šamanović, mt. Staša Čelan. — gl. Ognjen Sviličić. — ul. Dijana Bolanča, Krešimir Mikić, Zvonimir Zoričić, Helena Buljan. — film : 16 mm, col, igr, 60 min

PUTNICI / Akademija dramske umjetnosti : 1997/98. — sc., r. Suzana Čurić, k. Darko Drinovac, mt. Ulja Irgolić. — ul. Marinko Prga, Marina Poklepović, Branko Ištvančić, Suzana Čurić, Ulja Irgolić, Željka Lukač. — film : 16 mm, col., igr., 20 min

THEY ALSO SERVE / Dub Laoghaire Institute of Art Design and Technology : 1998. — sc., r. Marin Fulgosi, mt. Deirdre Green. — video : betta, col., kr. igr., 17 min

U OKRUŽENJU / Stjepan Sabljak : 1998. — sc., r. Stjepan Sabljak, k. Slavko Bužančić — Blacky, Oto Toman, mt. Pjer Žardin. — ul. Radovan Augustinović, Ivica Markanjević, Stipo Koutni, Milan Pavić, Tomislav Šporčić, Hrvoje Terzić, Miljenko Brekalo, Vlatko Gomerčić. — video : betta SP/S, col, igr, 66 min

Dokumentarni filmovi

BAG / Salona film, Factum, Tema, Millennium bag : 1999. — sc., r. Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, k. Mirko Mican Pivčević, mt. Marina Andréa. — gl. Gustafi — film : 35 mm, col, dok, 20 min

BBB / Factum : 1998. — sc., r. Saša Podgorelec, k. Jasenko Rasol, mt. Sven Pavlinić. — gl. Pips, Chips & Videoclips — video : betta SP, color, dok., 45 min

BECKETT ON THE LIFFEY / Dun Laoghaire Institute of Art Design and Technology : 1998. — sc., r. i k. Marin Fulgosi, mt. Susan Talbot. — gl. Mance. — video : betta, col, dok., 21.30 min

BIJES / Akademija dramske umjetnosti : 1997/98. — sc., r. Nebojša Slijepčević, k. Tamara Cesarec, mt. Bruno Ankočić. — gl. Grupa Peach Pit. — film : 16 mm, color, dok, 16 mm, 20 min.

BONNIE I CLYDE NA GLAVNOM KOLODVORU / Radio 101 : 1998. — sc., r. i k. Silvio Mirošničenko, mt. Matko Dodig. — gl. Ljupče Konstatinov. — video : VHS/betta, color, dok., 30 min

ČETVRTA SMJENA / HRT, dokumentarni program : 1999. — sc. Andrea Čakić, r. Damir Čučić, k. Miljenko Bolanča, mt. Damir Cimperšak. — gl. izbor Goran Štrbac. — video : betta, col., dok., 42.33 min

DEDEK, BATEK, BAKICA / HTV, redakcija narodne glazbe i običaja : 1999. — sc. Vlatka Vorkapić, dr. sc. Tihana Petrović, r. Vlatka Vorkapić, k. Mile Tapavički, mt. Vesna Štefić. — gl. izbor Vlatka Vorkapić. — film : 16 mm, com., dok., 25.05 min

DRUGA OBALA / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc. Andrea Čakić, r. Srđan Segarić, k. Miljenko Brigljević, Pero Granić, mt. Miljenko Baričević. — gl. izbor Emilio Kutleša. — video : betta, col, dok., 27.14 min

DVOBOJ / Akademija dramske umjetnosti : 1997/98. — sc., r. Zrinka Matijević, k. Tamara Cesarec, mt. Maja Jureković. — film : 16 mm, col., dok., 12 min

KINOAMATER — MILIVOJ HUBEK / Akademija dramske umjetnosti : 1997/98. — sc., r. Robert Orhel, k. Darije Petković, mt. Ivana Fumić, Slaven Jekauc. — gl. Hot Club Zagreb, Tom Petty. — video : S-VHS, col., dok., 13 min

MISA ZA NOVI ŽIVOT / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc., r. Branko Schmit, k. Branko Cahun, mt. Vesna Lažeta. — video : betta, col., dok, 16.07 min

NA KRIVOM MJESTU U KRIVO VRJEME / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc. Andrea Čakić, r. Damir Čučić, k. Hrvoje Milihojević, Miljenko Bolanča, Milan Buko-

vac, Hrvoje Horvat, Vjeran Hrpka, Darko Drinovac, mt. Nenad Vuković. — gl. izbor Tomislav Fiket, Goran Štrbac. — video : betta, col., dok., 25 min

NAŠ STEVE / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc., r. Bogdan Žižić, k. Dragan Ruljančić, mt. Boris Franko. — gl. izbor Ivica Drnić. — video : betta, col., dok., 29 min

NEUBROJIVI / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc., r. Jasmina Božinovska Živalj, k. Davorin Ged, mt. Nenad Vuković. — gl. izbor Jasmina Božinovska Živalj. — video : betta, col., dok., 30 min

PITKA VODA I SLOBODA III. / Zagreb film, Factum : 1998. — sc., r. Rajko Grlić, k. Živko Zalar, Enes Midžić, Slobodan Trninić, mt. Mirna Supek, Miran Miošić. — film : 35 mm, col., dok., 15 min

POČETAK JEDNOG LJEPOG PRIJATELJSTVA / Akademija dramske umjetnosti : 1997/98. — sc., r. Aldo Tardozzi, k. Boris Hnatjuk, mt. Slaven Jekauc. — video : S-VHS, col., dok., 18 min

PRIČA O DOLORES / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc., r. Ljubica Janković Lazarić, k. Miljenko Brigljević, mt. Mima Kapić. — gl. izbor Ivica Drnić. — video : betta, col., dok., 25.35 min

SRETNO / Factum : 1998. — sc., r. Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravka Turić. — gl. Gustafi. — film : 16 mm, col., dok., 35 min

SVI SU MI NEPRIJATELJI / HRT, dokumentarni program : 1998. — sc., r. Jasmina Božinovska Živalj, k. Davorin Ged, mt. Dubravko Prugovečki. — gl. izbor Jasmina Božinovska Živalj. — video : betta, col., dok., 24 min

UMOBOLIZAM I NEUROBIOLOGIJA / Akademija dramske umjetnosti : 1997/98. — sc., r. Danijel Kušan, k. Miran Krčadinac, mt. Maja Vukić. — gl. Field, Grieg. — film : 16 mm, col., dok., 18 min

UNA STORIA POLESANA / Factum : 1998. — sc. Andrej Korovljev, Dana Budisavljević, r. Andrej Korovljev, k. Jurica Jagetić, mt. Dana Budisavljević. — gl. Dark Busters, Trio Porkodio. — video : betta SP/super 8, col., dok., 28 min

VIŠE OD IGRE / Tomislav Fiket, Tema & FACTUM : 1998. — sc., r. Tomislav Fiket, k. Branko Štivić, mt. Inti Ray Rapić. — gl. izbor Tomislav Fiket. — video : hi8/betta SP, col., dok., 4.33 min

Animirani filmovi

ČESTIT BOŽIĆ / Croatia film d.o.o. : 1998. — sc. Faruk Buljbašić, r. Milan Blažeković, k. Ernest Gregl, Tomislav Gregl, mt. Alfred Kolombo. — gl. Duško Mandić, anim. E. Abramović, K. Halužan, Z. R. Graffius, D. Kukić, M. Lončar, J. Rajić, A. Šporčić. — film : 35 mm, col., anim., 3.30 min

IN/DIVIDU / Zagreb film : 1998. — sc., r. Nicole Hewitt, k. Bruno Bahunek, mt. Vjeran Pavlinić. — gl. Igor Pavlica, Ivan Marušić, anim. Nicole Hewitt, Siniša Ilić, Ana Hužman. — film : 16 mm, col., anim., 7 min

MISS LINK / Zagreb film : 1998. — sc., r. Joško Marušić, k. Srećko Brkić, mt. Dubravka Premar. — gl. Tomislav Babić, sgf. Joško Marušić, gl. anim. Zvonimir Čuk. — film : 35 mm, col., anim., 13 min

POVRATAK PROFESORA BALTAZARA / Zagreb film : 1998. — sc. Tahir Mujčić, r. Goce Vaskov, — gl. Marijan Brkić, pripovjedač Zlatko Vitez. — video : 3D, col., anim., 6 min

PROZOR NA GRAD / Zagreb film : 1998. — sc., r. Dušan Gačić, k. Ernest Gregl, Tomislav Gregl, mt. Dubravka Premar. — gl. E. Grieg, sgf. Sanja Kolaž, gl. crtač Dušan Gačić, anim. Neven Petričić, Tomislav Beštak, Stiv Cinik, Marija Ivšić, Jagoda Štern. — film : 35 mm, col, anim., 8 min

SAMOTNIKOV VRT / Zagreb film : 1998. — sc. Sunčana Škrinjarić, r. Magda Dulčić, k. Srećko Brkić, mt. Vesna Lažeta. — gl. Dalibor Paulić, sgf. Tomislav Sporiš, gl. crtač i gl. anim. Magda Dulčić. — film : 35 mm, col., anim., 14 min

Ekperimentalni filmovi

AMEN / Quadrum-film : 1998. — sc., r. Zdravko Mustać, k. Zdravko Mustać, Boris Poljak, mt. Nikica Hinić. — gl. Vedran Čupić. — video, betta, eksp., 12 min

FAZE / Ana Šimičić : 1998. — sc., r. Ana Šimičić, k. Marko Raos, mt. Ana Šimičić, Marko Raos. — gl. Marko Raos. — ul. Maja Raos, Marko Šimičić. — video : S: VHS, col., eksp., 3.17 min

IME MOJE BOJE : C/B / Hrvatski filmski savez : 1998. — sc., r. Vedran Šamanović, k. Vedran Šamanović, mt. Matko Dodig. — ul. Ratko Selihar. — video : betta, col., eksp., 1 min

VICTORIA VIA JOŠKO / Hrvatski filmski savez : 1998. — sc., r. Vedran Šamanović, k. Vedran Šamanović, mt. Matko Dodig. — video : betta, col., eksp., 1 min

Namjenski filmovi

COSMOPOLITAN / Planet komunikacije : 1998. — sc. Digital, r. Krasimir Gančev, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravka Turić. — gl. Hrvoje Štefotić. — video : betta, col., namj., 0.15 min

DUKAT — KRAVE SNIMAJU / Planet komunikacije : 1998. — sc. BBDO, r. Krasimir Gančev, k. Darko Šuvak, mt. Krasimir Gančev, Marko Tomašević. — gl. Hrvoje Štefotić, anim. Tomislav Vujnović — Vizije S. F. T. — film : 35 mm, col., namj., 0.35 min

2 U 9 / Družak Ivica : 1998. — sc., r., k. Ivica Družak, Zoran Stošić, mt. Vedran Perišić — gl. izbor I. Družak, Z. Stošić. — video : betacam SP, col., namj., 2.20 min

JUTARNJI LIST — NOGOMET / Planet komunikacije : 1998. — sc. Digital, r. Krasimir Gančev, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravka Turić. — gl. Hrvoje Štefotić. — film : 16 mm, col., namj., 0.20 min

KAKO REČI NE — DIVAS / Tema studio : 1998. — sc., r. Denis Wohlfart, k. Sandi Novak, mt. Marina Andréé. — gl. Divas. — video : betacam SP, col., namj., 0.10 min

KAKO REČI NE — OLIVER / Tema studio : 1998. — sc., r. Denis Wohlfart, k. Sandi Novak, mt. Inty Ray Rapić. — gl. Oliver. — video : betacam SP, col., namj., 0.10 min

LAŽ — NACIONAL / Plavi film : 1998. — sc., r. Zoran Pezo, mt. Dubravko Slunjski. — gl. Miro Vidović, anim. Davor Sironić. — video : betacam, col., namj., 0.10 min

M — MAGAZIN / Nikola Jurić : 1998. — sc., r. Inty Ray Rapić, Saša Prižmić, mt. Inty Ray Rapić. — anim. Ivana Pečarina. — video : betacam SP, col., namj., 0.30 min

NOGOMET — NACIONAL / Plavi film : 1998. — sc., r. Zoran Pezo, mt. Dubravko Slunjski. — gl. Miro Vidović, anim. Davor Sironić. — video : betacam, col., namj., 0.10 min

OŽUJSKO PIVO — ZASTAVA / Planet komunikacije : 1998. — sc. McCann Ericson, r. Krasimir Gančev, k. Mirko Pivčević, mt. Dubravka Turić. — gl. Hrvoje Štefotić. — film : 35 mm, col., namj., 0.15 min

PLIVA — JAZZ / Tema studio : 1998. — sc. Miroslav Hudoletnjak, r. Denis Wohlfart, k. Mirko Pivčević, mt. Marina Andréé. — gl. Igor Geržina. — video : betacam, col., namj., 0.20 min

SALONIT / Salona film : 1998. — sc., r. Bruno Anko, Hrvoje Hrengek, k. Mirko Pivčević, mt. Marina Andréé. — gl. Joško Koludrović. — film : 16 mm, col., namj., 0.30 min

TRAKTORISTI — KIRŠ PROM / Plavi film : 1998. — sc., r. Zoran Happ, k. Branko Linta, mt. Dubravko Slunjski. — gl. trad., anim. Davor Sironić. — ul. Mladen Crnobrnja Gumbek, Smiljka Bencet. — video : betacam, col., namj., 0.35 min

Glazbeni spotovi

AMAZING GRACE / Darko Vernić Bundi, Žarko Černjul : 1998. — sc., r., k., mt. Darko Vernić Bundi — gl. Davorin Malčak — video : betta SP, col, gl. spot, 3 min

BLACK TATOO / Artistra : 1998. — sc., r. Mauricio Ferlin, k. Radislav Jovanov, mt. Anita Jurković Jovanov. — gl. Urban & 4. — ul. Damir Urban, Neno Tonč Radić. — film : 16 mm, col, gl. spot, 5.15 min

BRAZIL / Boris Horvat/Aquarius : 1998. — sc., r. Radislav Jovanov Gonzo, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jovanov. — gl. Jinx. — film : 16 mm, color, gl. spot, 3.52 min

DAJ MI / Tomislav Petrović, Jabukaton : 1998. — sc., r. Radislav Jovanov Gonzo, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jovanov. — gl. Majke. — film : 16 mm, col., gl. spot, 3.56 min

DON'T / UNA MORBIDA MUCHACHA / Anubis d.o.o.: 1998. — sc., r. Konrad Mulvaj — Kono, k. Konrad Mulvaj — Kono, mt. Konrad Mulvaj — Kono. — gl. Overflow, fotografija Mario Tomiša, Mario Grobenski. — video : betta, col., gl. spot, 3.55 min

FATAMORGANA / Tutico d.o.o.: 1998. — sc., r. Jasna Zastavniković, k. Mario Krce, mt. Marina Andréé. — gl. Stampedo, anim. Jasna, Klauđija, Mario. — ul. Stampedo, Ivan Polijan, Jura Hođžajev, Anamarija Kovačić. — film : 16 mm, col., gl. spot, 3.10 min

GINEM / Plavi film : 1998. — sc., r. Zoran Pezo, k. Mario Sablić H. F. S., mt. Dubravko Slunjski. — gl. Tonči Huljić. — ul. statisti bilderi. — video : betacam, col., gl. spot, 4.10 min

IZVOR VODE / Tema : 1998. — sc., r. Predrag Ličina, k. Mirko Pivčević, mt. Marina Andréé. — gl. Valentina. — film : 16 mm, col., gl. spot, 3.51 min

J'T'AIME (MOJA VOLJENA) / Croatia records, Saloon, Tema : 1998. — sc., r. Jasna Zastavniković, k. Mario Krce, mt. Marina Andréé, gl. Davorin Bogović. — ul. Lucija Stamač, D. Bogović, Filip, Ivana, Ivan Polijan. — video : betta, col., gl. spot, 3.46 min

LUTAK / Vedran Šamanović : 1998. — sc., r., k. Vedran Šamanović, mt. Staša Čelan. — gl. Triptih. — video : betta, col, gl. spot, 3.46 min

NA PUTU PREMA DOLE / Duyvis, Jabukaton : 1998. — sc., r. Mauricio Ferlin, k. Radislav Jovanov, mt. Inty Ray Rapić. — gl. Pips, Chips & Videoclips. — ul. Sven Medvešek, Pips, Chips & Videoclips. — film : 16 mm, col., gl. spot, 4.54 min

NAVIGATOR / Robert Magić, I. Bee : 1998. — sc., r. Radislav Jovanov Gonzo, k. Radislav Jovanov Gonzo, mt. Anita Jovanov. — gl. I. Bee. — film : 16 mm, col., gl. spot, 3.10 min

NEKA MI NE SVANE / HRT, Tema studio : 1998. — sc., r. Denis Wohlfart, k. Sandi Novak, mt. Inty Ray Rapić. — gl. Danijela. — film : 16 mm, col., gl. spot, 3 min

NEMA POVRATKA / Hart Time, Plavi film : 1998. — sc. Nenad Mlinarić Mlinka, r. Zoran Happ, k. Zoran Happ, mt. Marina Andréé. — gl. Hart Time. — ul. Sidraš, Tanja X, beba, grupa Hard Time. — video : betacam, col., gl. spot, 2.14 min NEV-IDLJIV / Darko Vernić Bundi, Crna ovca : 1998. — sc., r. Darko Vernić Bundi, k. Darko Vernić Bundi, Sandi Novak, mt. Darko Vernić Bundi. — gl. Vještica, anim. Darko Vernić Bundi. — video : betta SP, col., gl. spot, 4 min

NOGOMET / Pavao Podolski, Jabukaton : 1998. — sc., r. Radislav Jovanov Gonzo, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jovanov. — gl. Pips, Chips & Videoclips. — film : 16 mm, col., gl. spot, 4.56 min

ODLUČIO SAM DA TE VOLIM / Miroslav Lilić, Croatia records, Dado Komerički, Tema : 1998. — sc., r. Radislav Jovanov Gonzo, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jovanov. — gl. Urban & 4, anim. Inty Ray Rapić. — film : 16 mm, col., gl. spot, 4.59 min

ROŠTILJ / Jabukaton : 1998. — sc., r. Goran Kulenović, k. Mario Kokotović, mt. Boris Franko. — gl. Hladno pivo. — video : betta, col., gl. spot, 2.09 min

SAMO TUGA OSTAJE / Siniša Škarica, Orfej, Tema : 1998. — sc., r. Radislav Jovanov Gonzo, k. Radislav Jovanov Gonzo, mt. Marina Andréé. — gl. Meri Cetinić. — film : 16 mm, col., gl. spot, 3.50 min

SEDAN DAN / Artistra : 1998. — sc., r. Mauricio Ferlin, k. Josip Ružić, mt. Marina Andréé. — gl. Gustafi. — ul. Gustafi, Dijana Vidušin, Jadranka Đokić, Davor Milovan. — video : betta, col., gl. spot, 4.03 min

Nagrade Dana hrvatskog filma '99.

Nagrade stručnog žirija

(Tomislav Kurelec, Krešimir Mikić, Jasna Posarić, Igor Tomljanović, Davor Žmegač)

Velika nagrada Dana hrvatskog filma za najbolji film

DVOBOJ / Akademija dramske umjetnosti. — sc., r. Zrinka Matijević, k. Tamara Cesarec, mt. Maja Jureković

Nagrade za pojedinačne autorske prinose

Rajko Grlić za ideju i režiju filma PITKA VODA I SLOBODA III. / Zagreb film, Factum

Vlatka Vorkapić za režiju filma DEDEK, BATEK, BAKICA / HTV, redakcija narodne glazbe i običaja

Mirko Pivčević za kameru u filmovima BAG / Salona film, Factum, Tema, Millennium bag i SRETNO / Factum

Nagrada za najbolje debitantsko ostvarenje

Marin Fulgosi za filmove THEY ALSO SERVE i BECKETT ON THE LIFFEY / Dub Laoghaire Institute of Art Design and Technology

Nagrada Jelena Rajković

(nagrada Hrvatskog društva filmskih redatelja za mlade redatelje)

Zrinka Matijević za film DVOBOJ / Akademija dramske umjetnosti

Nagrada Zlatna uljanica

(nagrada uredništva katoličkog tjednika Glas koncila za promicanje etičkih vrijednosti na filmu)

POČETAK JEDNOG LIJEPOG PRIJATELJSTVA, r. Aldo Tardozi. — Akademija dramske umjetnosti

Nagrada Oktavijan

(nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara)

Srednjometražni igrani film

U OKRUŽENJU / Stjepan Sabljak. — r. Stjepan Sabljak

Kratkometražni igrani film

THEY ALSO SERVE / Dub Laoghaire Institute of Art Design and Technology. — r. Marin Fulgosi

Dokumentarni film

DVOBOJ / Akademija dramske umjetnosti. — r. Zrinka Matijević

Eksperimentalni film

FAZE / Ana Šimičić. — r. Ana Šimičić

AMEN / Quadrum-film. — r. Zdravko Mustać

Animirani film

IN/DIVIDU / Zagreb film. — r. Nicole Hewitt

Namjenski film

nagrada nije dodijeljena

Glazbeni videospot

NA PUTU PREMA DOLE / Duyvis, Jabukaton. — autor Radislav Jovanov-Gonzo

Nagrada Vladimir Vuković za filmsku kritiku i publicistički rad

(nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara)

Nagrada Vladimir Vuković za životno djelo

Ivo Škrabalo

Godišnja nagrada Vladimir Vuković za filmsku kritiku

Nenad Polimac

GLASOVANJE ČLANOVA HRVATSKOG DRUŠTVA FILMSKIH KRITIČARA ZA NAGRADE OKTAVIJAN NA DANIMA HRVATSKOG FILMA '99.

Priredio: Ozren Milat

Srednjometražni igrani filmovi:

U okruženju	3,57
Puna kuća	3,20
Putnici	2,00

Kratkometražni igrani filmovi:

They Also Serve	4,00
Na mjestu događaja	3,14

Dokumentarni filmovi:

Dvoboj	4,64
Dedek, batek, bakica	4,13
Pitka voda i sloboda III.	3,73
Bag	3,73
Sretno	3,62
Četvrta smjena	3,60
Umobolizam i neurobiologija	3,43
BBB	3,29
Beckett on the Liffey	3,20
Na krivom mjestu u krivo vrijeme	3,08
Početak jednog lijepog prijateljstva	3,00
Svi su mi neprijatelji	2,93
Una storia polesana	2,91
Naš Steve	2,87
Priča o Dolores	2,78
Druga obala	2,67
Kinoamater — Milivoj Hubek	2,62
Bijes	2,43
Bonnie i Clyde na glavnom kolodvoru	2,42
Misa za novi život	2,38
Neubrojivi	2,36
Više od igre	2,27

Eksperimentalni filmovi:

Faze	3,83
Amen	3,83
Victoria via Joško	2,60
Ime moje boje: c/b	2,50

Animirani filmovi:

In/dividu	4,21
Miss Link	3,79
Povratak profesora Baltazara	3,31

Samotnikov vrt	2,54
Prozor na grad	2,47
Čestit Božić	2,36

Namjenski filmovi:

Salonit	3,33
Ožujsko pivo — zastava	3,08
2 u 9	3,00
Kako reći ne — Oliver	3,00
Laž — Nacional	3,00
M-magazin	2,92
Kako reći ne — Divas	2,92
Cosmopolitan — Jungle	2,79
Dukat — krave snimaju	2,67
Pliva — Jazz	2,60
Traktoristi	2,58
Nogomet — Nacional	2,50
Jutarnji list — nogomet	2,50

Glazbeni spotovi:

Na putu prema dole	3,79
Odlučio sam da te volim	3,58
Black Tatoo	3,54
Lutak	3,36
Daj mi	3,30
Roštilj	3,20
Nogomet	3,20
Sedan dan	3,11
Samo tuga ostaje	3,08
Izvor vode	3,08
Fatamorgana	3,00
J t'aime (Moja voljena)	2,93
Brazil	2,79
Neka mi ne svane	2,67
Don't/Una morbida muchacha	2,67
Ginem	2,67
Navigator	2,21
Amazing Grace	2,15
Nema povratka	2,15
Nevidljiv	1,55
<i>Prosjek svih ocjena:</i>	3,03

Napomena: Da bi se kvalificirali za nagradu Oktavijan u svojoj kategoriji, filmovi moraju imati ocjenu višu od 3,50.

Jurica Pavičić

Po hrvatski film — u Trst

Retrospektiva hrvatskog filma na festivalu ALPE ADRIA CINEMA

Velika retrospektiva hrvatskog filma pod nazivom *Valovi druge obale* održana u Trstu unutar programa Alpe Adria Cinema — festivala filma srednje i istočne Europe — bila je vjerojatno najveće jednokratno predstavljanje hrvatskog filma ikad.

Riječi Branka Bauera izrečene tijekom ovojesenske retrospektive hrvatskog filma u Nizozemskoj kako je morao otići u Rotterdam gledati vlastite filmove jer se u Hrvatskoj nemaju gdje vidjeti, još pogotovo vrijede za ovogodišnji Trst. Stručnjaci za hrvatski i ex-jugoslavenski film, povjesničari, kritičari i filmolozi, već drugu godinu za redom pohode preko Peseka i Opičine da bi mogli gledati stari hrvatski film: jer, njega u kinotekama nema (ima li kinoteka?!), a na tele-

viziji se tek nedavno stidljivo izborio za termin ponedjeljkom navečer. Nakon što su prošle godine Trščani organizirali veliko predstavljanje srpskog crnog vala i slovenskog modernizma šezdesetih, ove su godine sličnu smotru načinili za film Hrvatske, Crne Gore i BiH. Time je Trst postao nezaobilazno odredište za sve profesionalce koji se na bilo koji način bave kinematografijama bivše SFRJ. Oni u Trst idu kao što povjesničari nijemog filma idu u Pordenone.

Trščanski festival osnovan je potkraj osamdesetih kao filmski izdanak tada vrlo aktivne zajednice regija Alpe Adria koja je uključivala Sloveniju i Hrvatsku — tada regije, austrijske i mađarske pokrajine, Bavarsku, te Furlaniju i Julijsku krajinu. Festival se isprva držao zemljopisnih granica regije (dakle,



Abeceda straha (F. Hadžić, 1961.): Vesna Bojanić, Maks Furjan

od Trsta do Krakova i od Münchena do Dubrovnika), a Hrvatskoj je, tada još regiji unutar SFRJ, pripala prigoda da svojom filmskom retrospektivom začini prvi festival. To je bilo ujedno i prvo hrvatsko filmsko predstavljanje pod svojim imenom nakon 1971.

AAC ima relativno kompleksnu programsku strukturu. Središnji program festivala je natjecateljski koji je mali (oko 10 filmova) i bez službene nagrade. Nagradu Prix Trieste dodjeljuje masovni žiri studenata. Ove ga je godine dobio film poljskog redatelja Jana Jakuba Kolskog *Historia kina w Popielawach*, godinu dana prije toga Rušinovićev *Mondo Bobo*, a 1997. srbijanski film *Ubistvo s predumišljajem* Gorčina Stojanovića.

Osim tog programa, Trst ima pozamašan program kratkometražnog filma koji uključuje i retrospektive, pa je tako 1996. festival bio u znaku mađarske povijesne avangarde. No, glavni sadržaj festivala su nacionalne retrospektive. 1997. se tako predstavila Ukrajina sjajnim programom koji je uključivao remek djela Dovženka, Paradžanova i Kire Muratove. 1998. predstavljen je srpski crni val i slovenski modernizam šezdesetih, a gosti festivala te su godine bili Živojin Pavlović, Klopčič, Kavčič i drugi. Ove je godine na redu bila Hrvatska koja je 1998. odbila dijeliti retrospektivu sa Srbima i Slovencima, pa je ove godine »dijeli« s BiH i Crnogorcima. Obzirom na to da ovogodišnje predstavljanje u Tr-

stu Hrvatskoj nije i prvo, to je utjecalo i na program koji nije uključio filmove prikazane 1987.

Vremenom je AAC nužno izgubila pečat zajednice Alpe Adria postupnim nestankom te političke formacije koju je raspad Jugoslavije i pad Berlinskog zida učinio besmislenom. Festival se zemljopisno širio na istok bacajući oko na kinematografiju SRJ, Albanije, Bugarske, Ukrajine, ali i na zapad — recimo, uvijek je zastupljena Švicarska. S druge strane, početkom rata u bivšoj SFRJ festival je iskoristio priliku što u rukama drži temu koja najednom sve zanima i počeo biti politički angažiran. U devedesetima AAC je gotovo svake godine imao nekakav program vezan za ex-SFRJ, u čemu ne treba tražiti toliko političku tendencioznost koliko specifičan, implicitni oblik *fund raisinga*, odnosno nastojanja da se festival financijerima prikaže kao nešto više od umjetničke smotre. Trst, naime, nije bogat festival, nema svoju dvoranu, ni velik profesionalni pogon, a bez zasebnog (pa i društveno-angažiranog) pečata lako bi se izgubio u gomili filmskih festivala kojih u Italiji ima praktički svaki grad.

Takva »angažiranost« stvorila je u Zagrebu s vremenom uvjerenje o AAC kao unitarističkoj uroti. Ni ove godine AAC nije bila pošteđena etiketiranja kao »jugonostalgičarski festival«. Ove ih je godine *Vjesnik* oštro napao zbog »prekranja zemljopisa« i smještaja Hrvatske u jadranski krug s Crnom Gorom i BiH, tako da se čini kao da su direktorica Annamaria Percavassi i ostali u tajnom dosluhu s autorima Weltova atlasa.

Kad je Trst u pitanju, takvo gundanje Zagreba nije ništa novo. Povijest suradnje Trščana s hrvatskim institucijama povijest je nesporazuma i diverzija u kojoj je hrvatska strana često činila sve da neki filmovi ne dospiju u Trst ili da program kroji po svojim filmskopovijesnim, pa i političkim pogledima. Kad se tomu doda velika važnost koju AAC pridaje (objektivno: vrlo kvalitetnoj i bogatoj) tradiciji i suvremenoj produkciji filma u Srbiji, onda se može reći da su odnosi Trsta i Zagreba uvijek bili na rubu hladnog rata.

AAC je katkad »pomagala« takvim prigovorima povremenom politizacijom festivala, poput slučaja iz 1993. kad je u usporednom programu na tezulu stavljen film *Vrijeme za Oje Kodar* i *Dezertar Živojina Pavlovića*. Ipak, takvi »paralelizmi« i tvorba »ekvidistance« kakva nas u Hrvatskoj nerijetko nervira ne može zasjeniti ono promidženo dobro koje Trst čini (i) našem filmu. Uostalom, na AAC nije nikad bilo izrazitih političkih nekorektnosti, osim ako se tribina o *Radiju 101* ili predavanje Predraga Matvejevića ne smatra smrtnim grijehom.

A hodočasnici hrvatskom (ali i ex-jugoslavenskom uopće) boljem filmskom jučer imaju svake godine, a pogotovo su imali ove godine u Trstu što vidjeti. Hrvatska je tamo bila predstavljena i bogato i — drukčije. Da stvar bude bolja, hrvatski je program imao i svoju publiku, a Trst se pokazao ponovo kao jedini dio onog što zovemo Zapad gdje smo mi nekom zaista zanimljivi. Tu publiku činili su dijelom predstavnici naroda bivše Jugoslavije: osim velike slovenske manjine, Trst ima brojnu i organiziranu i srpsku i hrvatsku koloniju. Što se Hrvata tiče, njih je u Trstu desetak tisuća, a osim kulturno aktivnog konzulata imaju i svoju nevladinu kulturnu



Crne ptice (E. Galić, 1967.): Relja Bašić



Mirisi, zlato i tamjan (Ante Babaja, 1971.)

instituciju Matrix Croaticu, odnosno kulturni centar Matice hrvatske.

Za film s onu stranu Jadrana zanimaju se, međutim, i Talijani-Tršćani. Trst, marginalan u odnosu na velika talijanska kulturna središta, pa čak i blisku i manju Veneciju, svoju specifičnu boju pronalazi upravo u multikulturalnoj crti koju mu daju nacionalne manjine, ali i koju je stekao bivajući stoljećima glavnom austrougarskom lukom. Multikulturalna crta u Trstu nije politički korektan gard, nego istinski modus života u gradu u kojem glavina stanovništva natuca bar tri jezika — talijanski, slovenski i hrvatski. Otkrivajući svoju *mitteleuropску* matricu kao kompartativnu osobitost, Trst je s jedne strane logično mjesto za srednjoeuropski festival, a s druge mjesto gdje Hrvatska i njezin film nisu proizvod neke daleke i egzotične republike koji zanima samo filmofile s antiimperijalnim kulturnopolitičkim stajalištem. U Italiji, osobito u tršćanskim i ankonitanskim krugovima povjesničara i kulturologa mnogo se posljednjih godina raspravlja o ideji *adriaticita* (jadranskosti) kao antropološkom modelu — kulture, prehrane, mentaliteta — nesvodivom na nacionalne sastavnice Hrvata, Slovenaca i Talijana. I to je simptom veće osjetljivosti prekojadranskim susjeda na multinacionalnu lokalnu boju jadranskih kultura. U tom je smislu bilo zanimljivo zajedno s Tršćanima gledati filmove poput Babajina *Mirisa, zlata i tamjana* ili Martinčeva *Grada u sivom* — filmove

koji se tiču zajedničke sudbine, baštine, mentaliteta, klime i kulture.

Autori velike retrospektive bili su tršćanski filmolog Sergio Germani Grmek i Riječanka s tršćanskom adresom Mila Lazić. Oni su u godinu dana pregledali više od 300 filmova, putovali u Split gledati filmove splitske škole, ali i u Osijek, Ljubljanu i Beograd. Obzirom na to da je tršćanski festival 1989. startao retrospektivom hrvatskog filma, Germani i Lazić odlučili su zaobići već videne i u retrospektivama uvijek predstavljane klasike poput *Breze*, *Tko pjeva zlo ne misli* ili *Koncerta*. »Prikazivanje stalno istih filmova« izjavio je Germani za *Nacional* »vodi zakrećenju«. Višegodišnje zanimanje Alpe Adria Festivala za hrvatski i ex-jugoslavenski film urodilo je činjenicom da u Trstu danas postoji mala zajednica obaviještenih profesionalaca koji odlično poznaju našu filmsku kulturu. Suvišno je i reći da takva jezgra ne postoji nigdje drugdje izvan Hrvatske. Osim u Trstu, svugdje drugdje profesionalni eksperti za hrvatski film izolirani su pojedinci izvan organizirana sustava. Uostalom, takav ekspertni tim za hrvatski i ex-jugoslavenski film ne samo da nema osim Trsta nitko izvan Hrvatske, nego ni u Hrvatskoj osim u Zagrebu! Pripadnici splitskog klubškog kruga tako su sa zadivljenošću primijetili da Germani splitski krug poznaje bolje nego ijedan stručnjak izvan Splita, uključujući i zagrebačke povjesničare filma.

Prva odlika izbora koji su sačinili Grmek i Lazić apsolutni je pluralizam. U prvome redu, pluralizam žanrova. Tršćanski izbor bio je izrazito začinjen nedominantnim filmskim vrstama: dokumentarnim, eksperimentalnim i animiranim filmom, što se uklapa u danas prihvaćenu filmološku spoznaju kako je upravo ne-igrani film dao u Hrvatskoj kudikamo više velikih ostvarenja. Nadalje, izbor je zemljopisno pluralističan. U njemu su djela hrvatskih autora nastala u drugim YU-kinematografijama (recimo, Bauerovo *Zimovanje u Jakobsfeldu* u Vojvodini i Galićeve *Crne ptice* u Sloveniji). U njemu su radovi redatelja iz drugih sredina nastali u Hrvatskoj (recimo, Štiglicov *Deveti krug*). Konačno, tu su djela nastala izvan Zagreba, u Osijeku i u Splitu.

Osobita je pozornost dana splitskoj školi kratkog eksperimentalnog i dokumentarnog filma kojoj je to nakon dugo vremena novo međunarodno predstavljanje. Osim s po jednim filmom Zafranovića i Verzottija, škola je predstavljena s dva programa Ivana Martinca. Jedan je bio sastavljen od kratkih filmova i šteta je što je bio nekompletan: nažalost, nedostajala su remek-djela *Fokus* i *Uska vrata* čije su kopije dotrajale do neupotrebljivosti. Split posljednjih godina počinje ulagati novac da se klasika KK *Splita* s dotrajalih 8 mm vrpce prebaci na novi i tehnički primjereniji format, ali to je višegodišnji posao. U drugom programu bio je jedini Martinčev cjelovečernji film *Kuća na pijesku*. Na čast splitskom filmu služi izjava Germanija Grmeka koji je usporedio Ivana

Martinca sa Stanleyem Kubrickom po »potpunoj redateljskoj kontroli i autorskoj perfekciji«.

Spomenuli smo da je tršćanski program bio žanrovski i rodno slojevit i pluralističan. Da stvar bude uzbudljivija, svaki je dio hrvatskog filma u Trstu bio predstavljen opsežnije i drukčije nego dosad. Animirani film zagrebačke škole odavno nije imao veću retrospektivu. Istodobno, ta je retrospektiva drukčija od uvriježenih. Grmek i Lazić nisu istaknuli onu dimenziju koja se često ističe u zagrebačkoj školi — vezu s umjetničkom avangardom. Fluktuacija ideja između zagrebačke animacije i likovnog modernizma, nadahnjivanje Mirooom, kubizmom, konstruktivizmom i grupom Exat 51 posljednjih je desetljeća poprilično apsolvirana tema. Nju je, uostalom, nedugo nakon Trsta još jednom dotaknuo simpozij o EXAT-u i ideologiji i velika retrospektivna izložba EXAT-a. Ta dimenzija zagrebačke škole nije izostala: uostalom, kao popratni program smotre kulturni centar Matice hrvatske u Trstu koji vodi Nina Nadramija priredio je malu, ali sjajnu izložbu desetak slikarskih remek djela *exatovca* (i najkompleksnijeg autora zagrebačke škole) Vlade Kristla.

Pa ipak, Germani i Lazić jače su predstavili rad braće Neugebauer i općenito kopču zagrebačke škole s Disneyem, Averyjem i američkom animacijom. Tako su predstavljeni u nas rijetko predstavljeni rani reklamni filmovi Vukotića, Kostelca i drugih veterana zagrebačke škole.



Kud puklo da puklo (Rajko Grlić, 1974.)



Ljubica (Krešo Golik, 1978.): Božidarka Frajt

Eksperimentalni film predstavljen je izborom klasičnih i uglavnom uobičajenih imena — Galete, Martinca, Gotovca, Pansinija — ali je program osnažen *happeninzima*, predavanjima i demonstracijama Gotovca i Galete što je festivalu dalo dodatnu šarolikost.

I igrani je film predstavljen blago rečeno drukčije nego što bi to napravio domaći stručnjak. Nastojeći izbjeći »zakrečenje« trščanski su izbornici umjesto klasičnih Golikovih komedija odabrali njegov melodramski rad (recimo, *Ljubicu* iz 1978.) s tada mladim Radom Šerbedžijom. Danas zanemareni, a u šezdesetima kao filmaš vrlo plodan Fadil Hadžić predstavljen je s dva pristojna žanrovska filma — krimićem *Druga strana medalje* i ratnim trilerom *Abeceda straha* koji su bez obzira na određene slabosti ugodno iznenađenje, a Germani ih s dosta argumenata povezuje s francuskim žanrovskim filmom pedesetih i šezdesetih. Onima koji poznaju učestale i mahom vrlo slabe TV filmove Eduarda Galića u devedesetima ugodno će iznenađenje biti njegov više nego zanimljivi partizanski film *Crne ptice* s potresnim i izuzetno režiranim završnim prizorom u kojem logoraši koji su se probili iz deportacijskog vlaka kinje, svlače i mrcvare ustaše, svoje dotadašnje mučitelje. Nikola Tanhofer i Branko Bauer — dvojica velikana hrvatskog filma — predstavljeni su u specifičnom svjetlu kao žanrovski autori. Germani Grmek

ih, štoviše, u svojem predgovoru predstavlja kao autore hrvatskoga *film noira* referirajući na filmove *Dvostruki obruč*, *H-8* i *Ne okreći se sine*. Tanhofer, čiji je *H-8* u Trstu doživio nevidene ovacije, nije dočekaio tu počast jer je umro potkraj prošle godine. Alpe Adria Cinema mu je dala dirljiv *hommage* tiskajući u katalog festivala *Dvanaest pravila za snimatelje u ratu*. Riječ je o tekstu koji je pisan za časopis koji čitate i koji je objavljen u njegovu prethodnom broju. Tanhofer, čovjek koji je doživio rat 1941.-45., prenio je svoja iskustva studentima akademije koji su 1991. polazili snimati na bojište na kojem će njih nekoliko i poginuti. Tih tiskanih *Dvanaest pravila* nisu samo simbolički luk između začínjavaca hrvatskog filma nakon 1945. i tzv. mladog hrvatskog filma, nego i — rekao bi Ratko Cvetnić — plastični simbol kako se hrvatski film uvijek ticao nekog rata i živio uz neki rat, kroz tri države i režima.

Katalog Alpe Adria Cinema 1999. posebna je priča. On ima gotovo stotinu stranica esejistike o povijesti hrvatskoga filma. Riječ je o tekstovima Germanija Grmeka, Tanhofera, Škrabala, Pansinija, Gotovca, Turkovića i drugih koji su preneseni iz raznih hrvatskih izvora (od *Bulletina Hrvatskog filmskog saveza* do *Nacionala!*), ali i o tekstovima pisanim za tu priliku. Taj zbornik, koji je samo dio više kila teškog festivalskog kataloga, jedan je od najopsežnijih izvora činjenica i



Kuća na pijesku (I. Martinac, 1984./85.)

interpretacija o hrvatskom filmu na bilo kojem svjetskom jeziku.

Dodatnu širinu predstavljanju donijeli su i popratni programi i događaji. Uz već spomenutu Kristlovu izložbu, *happeninge* Vlade Gotovca i predavanje Ladislava Galete, festival je uključio i promociju knjige *101 godina hrvatskog filma* Ive Škrabala koja se pretvorila u mali *briefing* iz nacionalne filmske povijesti za inozemne znatiželjnike. Osim toga, konzulat Hrvatske u Trstu i vicekonzulica Nada Ružić organizirali su retrospektivu Zlatka Grgića i na taj način opsežnije predstavili onog autora koji unutar ZG-škole s vremenom možda najviše dobiva na specifičnoj težini.

Možda je preuzetno tako reći, ali pogled na hrvatski film nakon Trsta neće biti isti. Trščanski dvojac dao je početni poticaj hrvatskoj filmskoj struci (koliko je god malobrojna) da još jedanput pogleda i prouči nacionalnu filmsku baštinu koju poznajemo stereotipno, uvijek preko istih desetak naslova. Preduvjet za to jest da ne moramo više ići u Trst gledati nacionalni film. Domaćoj publici i ljubiteljima filma mora se omogućiti da vide hrvatski film. Suvišno je i reći da

sada nije tako. Hrvatski film tek se stidljivo probija ne televiziju koja muku muči kako da izvuče iz nacionalne tradicije filmove u kojima neće biti Bate, Ljubiše i Rade, u kojima neće biti sotonizirani ustaše, glorificirani komunisti, koji neće biti partizanski, koji nisu koprodukcija na jugoslavenskoj razini... nakon tolikih ograničenja, na kraju ostaje malo. Najapsurdnije je što i to »malo preostalog« u Hrvatskoj malo prikazujemo i malo poznajemo, o čemu svjedoči i činjenica da nam je Trst otkrio (ili nas podsjetio) na puno zaboravljenih vrijednosti. I dalje, čini se, po svoj film moramo putovati u Trst kao nekad po rebatinke i teflon tave.

A po tom istom Trstu rado pljujemo. Doista je neugodno promatrati kako su neke hrvatske institucije polubojkotirale AAC i povremene medijske harange, a istodobno ovisiti o Trstu kad je riječ o upoznavanju našeg vlastitog filma. U političkoj paranoji neki su spremni zaboraviti Trščanima sav istraživački, izdavački i prikazivački trud oko hrvatskog filma samo zato jer nam se ne sviđa biti u društvu s Bosancima. Nakon AAC 1999. valjda više neće moći biti tako, jer su Trščani napravili posao za koji im možemo biti zahvalni.

Sergio Grmek Germani

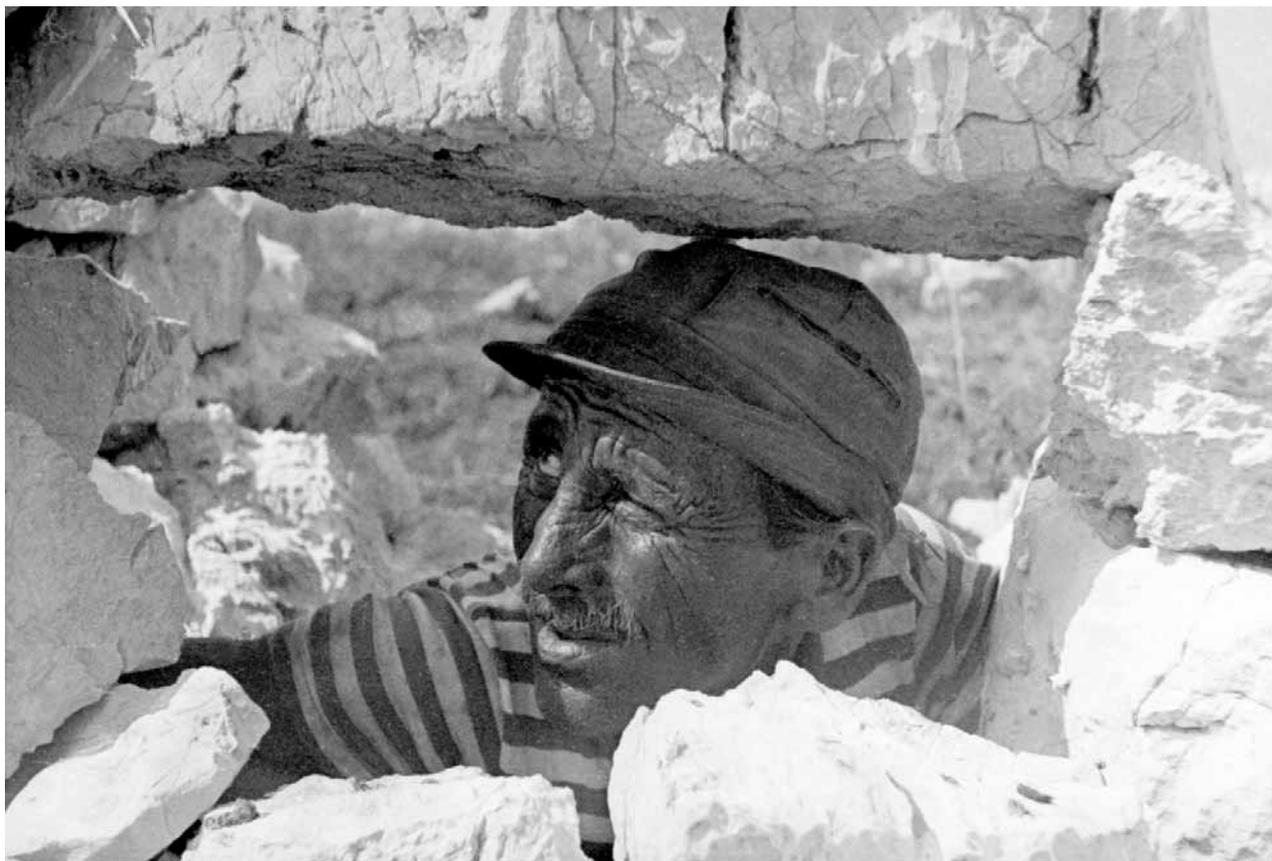
S druge strane Kamenitih vrata*

Prema riječima Mihovila Pansinija — koji osim što je eksperimentalist, otorinolaringolog i filmski teoretičar, još je i znatizeljan gledatelj najrazličitijih filmova — Krešo Golik, Ante Babaja i Zvonimir Berković, ta tri veterana hrvatskoga filma, pod starije su dane snimili tri »zaključna« autobiografska filma, *Vilu Orhideju* (1988.), *Kamenita vrata* (1992.), odnosno *Kontesu Doru* (1993.). Dok su sva tri djela nastala u posljednjim godinama jugoslavenske Hrvatske, potonja su dva, spletom povijesnih okolnosti, prerasla u prve značajnije filmove nove Hrvatske. Dotle je Golik — koji je umro 1996. uvažen kao klasik hrvatske kinematografije — svoju djelatnost posljednjih godina života skromno sveo tek na priloge televizijskim reklamama. Ako se Berkovićev film, nastao kao televizijska serija, doima veoma u skladu s njegovim shvaćanjem scenarijske kinematografije, te ako se Golikov film čini eklektičkim zaključkom fantastičarske tradicije hrvatske književnosti, Babajina *Kamenita vrata* bliža su tromom meandriranju negoli njegovim blistavim rješenjima, ali mogu se pohvaliti da nose ime po onim kamenitim vratima koja, kao pomalo tajnovit ostatak zagrebačke utvrde, uvelike razotkrivaju intimniju narav hrvatske kinematografije. To ime gotovo je oksimoron, u kojem je otvor vrata (što vodi u prazninu ili prema nekoj stvari, svjedno) suprotstavljen čvrstoći kamena. Kao što vrata, kao i svi otvori, omogućavaju prolazak u oba smjera, tako i hrvatska kinematografija ima u Zagrebu središte koje je i željeno, ali i mimoiđazeno na putu po nacionalnom teritoriju. Postoji, naime, linija slavonskog filma (Sremec), dokumentaristička tradicija Zagore (od Nikole Babića do Zorana Tadića), s dinarskim produžetkom u Krsti Papiću; tu je prije svega i značajna dalmatinska produkcija u Splitu, gdje jedna druga vrata — zlatna, srebrna i željezna Dioklecijanove palače — nude nove otvore: *uska vrata* (prema naslovu Martinčeva filma) a svejedno veliki otvor, ulazak u svijet.

Recimo odmah da smo tijekom ovih mjeseci istraživanja hrvatske kinematografije dobro podlegli njezinim dražima. Čak i područja njezinih neizvjesnosti i slabosti prizivaju snažne motive, što filmsku produkciju čini u punom smislu »kinematografijom«. Još dok je hrvatski film bio dijelom jugoslavenskoga filma, s preplitanjima dalekosežnijim od onog što se danas priznaje, danas se čini očitom njegova ondašnja volja za individualnošću, za strukturalnim granjanjem, za spregom osobitosti (inventivnosti na mnogim filmskim poljima od dugometražnog do kratkometražnog filma, eksperimentalnog i animacije, te snažnih ličnosti u svakome od njih), osobitosti koje se teško pomiruju sa serijskim izradcima ili s produkcijskim kontinuitetom. Podjednako je očito i estetsko htijenje ove kinematografije, koje se može pratiti kroz tako različite fenomene kao što je djelovanje zenitiste Marijana Mikca u Hrvatskom slikopisu, ili uloge »netransparentnih« direktora fotografije poput Miletića, Tanhoferera, Pintera, pa Živka Zalara, Gorana Trbuljaka, itd. Očita je i spremnost žanrovskog prihvaćanja mnogih stvaralačkih nizova, pa je, paradoksalno, čak i festival eksperimentalnog filma dobio ime GEFF, Festival žanr filma, na temelju naziva »žanr film«, izraza kojim se netko poslužio da označi eksperimentalni film kao nerazvrstivo područje između dokumentarca i igranog filma. To se estetsko htijenje otkriva i u pojavi povezanosti sa slikarstvom, ili karikaturom i stripom.

Ovom retrospektivom nismo željeli ostvariti dokumentarni pregled cijelog tog zasebnog svijeta, već je ona pokušaj da mu bar djelomično povežemo odrednice. Svima nam je poznata dosadašnja djelatnost Alpe Adrije, koja je u svojoj prvoj godini, 1989., prikazala hrvatsku retrospektivu, sa značajnim dokumentacijskim katalogom, a sljedećih godina nastavila pratiti i pojavu novijeg hrvatskog filma. Mogli smo se dakle, u želji da predstavimo samo neprikazane filmove, oglušiti na potrebu za općom dokumentacijom (među osta-

* Ovo je uvodni tekst u opsežan dio festivalskog kataloga (Alpe Adria cinema, incontri con il cinema dell'europa centro orientale, x edizione, Trst, 1999) posvećena retrospektivi hrvatskog filma. Zahvaljujemo Sergiju Grmeku Germaniju, koji je s Milom Lazić, uz opsežna prethodna istraživanja, pripremio program, na dozvoli da objavimo njegov tekst. Katalog je dvojezičan (na talijanskom i engleskom), a osim Grmekova teksta, u hrvatskom bloku objavljeni su sljedeći tekstovi: Onde dell'altra riva/Croatia predgovor Sergia Grmeka Germanija i Mile Lazić, Un cinema che usciva dalla guerra i Professione operatore di guerra Nikole Tanhoferera, Il signor Marjanović. Un cienasta apolitico in una cinematografia politicizzata Ive Škrabala, Rudolf Sremec e il documentario i Un classico del cinema croato: Golik Zorana Tadića, La solitudine nei film di Ante Babaja (nije naznačen autor), Conversazione con Branko Bauer. Ne okreći se sine (iz monografije Branko Bauer, urednik Nenad Polimac), Il cinema sperimentale in Croazia Hrvoja Turkovića, GEFF ovvero Genre Film Festival Mihovila Pansinija, Makavejev su Pansini, Dušana Makavejeva, Per un possibile inizio di un discorso sulla topologia filmica Mihovila Pansinija, Nelle catacombe della civiltà croata: storia segreta del Kino Klub Zagreb Tomislava Gotovca, Ivan Ladislav Galleta (vlastita biofilmografija); L'arte di Kristl: antologia critica (kompilacija); Zlatko Grbić e la scuola di animazione di Zagabria Joška Marušića, I dieci anni della »Filmoteka 16« e l'Element-Film Mate Kukuljice, Il FAS, anche come alternativa Vlade Škarice, Martinac su Martinac e il Kino Klub Split i Kuća na pijesku (La casa sulla sabbia)(appunti dell'autore), Ivana Martinca, Sommari e progetti della rivista »Film« Sergia Grmeka Germanija; i najzad detaljna filmografija filmova u programu.



Bino oko galebovo (N. Babić, 1973.)

lim, autori starog panteona, poput Mimice, Bulajića, Hanžekovića, bili su već predstavljeni, a isto tako i značajan dio Zafranovićevih, Vrdoljakovih, Grlićevih, Žižićevih i Papićevih filmova, te gotovo čitav izbor »klasika« koji se posljednjih godina ponavlja na raznim međunarodnim smotrama hrvatskog filma). Omogućeno nam je samostalno ući u trag krajnjim dosezima hrvatskoga filma, uz punu suradnju Hrvatske kinoteke, Ministarstva kulture (koje je pristalo ponovno otisnuti kopije dva izabrana filma), Hrvatskog filmskog saveza, produkcijskih kuća, autora, kritičara i povjesničara koji su nam ponudili svoje sugestije i ostavili nam slobodu da ih sami procijenimo. Povijesni tekstovi poput onih Ive Škrabala (njegova se povijest hrvatskog filma za vrijeme festivala pojavila u novom izdanju), Hrvoja Turkovića (glavnog urednika *Hrvatskog filmskog ljetopisa*), Ante Peterlića (čija je *Filmska enciklopedija* riznica dragocjenih informacija), Vjekoslava Majcena i drugih, bili su nam vodičima u tom istraživanju, kao i zbirke filmskih časopisa, od *Filmske kulture* do, posebice, kratkotrajnog i presudnog iskustva *Filma*, s čijim smo urednikom Nenadom Polimcem, kroz nekoliko susreta, produžavali istraživački duh te publikacije. Bili smo izuzetno otvoreni za razumijevanje novih vrijednosti, novih panteona, bez prisile da ih prihvatimo (kao što je na primjer Belanov dugometražni film), ali često smo u njima prepoznavali točnu intuiciju pa je na izvjestan način i promicali: tako smo se na primjer kod Babaje, umjesto na već predstavljenu *Brezu* (utemeljenu na djelu Slavka Kolara), mogli usre-

dotočiti na razdoblje suradnje sa Slobodanom Novakom; naglasili smo Bauerovu eklektičku životnost kao i fantastičnu snagu redatelja Tanhofer. Podjednaka je uloga velikih sineasta Marjanovića i Sremca, počevši od njihove kratkometražne produkcije koja još nije u dovoljnoj mjeri općeprihvaćena. Ali važno je da smo sa sugovornicima mogli komunicirati, da je naša raspitivavačka zainteresiranost za hrvatski film naišla na razumijevanje. Željeli smo proći sva područja hrvatskog filma, uključujući i općeprihvaćenu tradiciju animiranog filma, neprestano nastojeći da ne stvaramo zidove između različitih tipova filmova, nego da ih promatramo kao dijelove jedinstvene kinematografije. Naše je istraživanje svakako djelomično. Stoga ovaj katalog ne valja čitati kao sveobuhvatnu dokumentaciju, nego kao svojevrsan produžetak smotre koji se dotiče i nevidljivih dijelova (»katakombi hrvatske kulture«), ili pak dijelova zanemarenih s naše strane (fenomen produkcije FAS-a koji se šezdesetih i sedamdesetih godina pridružuje s naročitom konzistentnošću povijesnom Jadran filmu i Zagreb filmu).

* * *

Umjesto da se prihvatimo preuranjenog povijesno-kritičkog ustavljanja hrvatskog filma, radije ćemo sada iznijeti nekoliko opaski o programima u koje se uobličio izbor. **Branku M. Marjanoviću** (progr. 1) valja više nego ikad priznati ulogu prvog velikog majstora hrvatskog filma. Njegova tragič-

na osobnost najbolje se je ostvarila kroz »prirodnjački dokumentarac« o životinjskome svijetu: te bi filmove vjerojatno trebalo promatrati u sklopu neserijalizirane »serije« (premda se je i on, kao i krhki Grgić na području animacije, ogledao u televizijskoj seriji). Čudesni lisičji bijeg, ribe kojih »nema« (kaže glas koji ih progoni) ali koje se munjevito iznova ukazuju u *Jugoatlantiku* (zadivljuje već fantastična geografija samog naslova), te surovi filmografski zaključak u djelu *Nema milosti* (gdje je jedini optimizam činjenica da »životinje ne glume«), smještaju Marjanovića sasvim blizu velikih ranih dokumentaraca Roberta Rossellinija.

Dokumentarci **Rudolfa Sremca** (progr. 1-16) kreću iz socijalnog, često iz ambijenta njegove Slavonije. No i ovdje se nameće osjećaj smrti i želja da se nju izbjegne. Filmski nekrolog *Vrijeme šutnje* djelo je izuzetnog senzibiliteta, a nemirni *Ljudi na točkovima* nadmašuju čak i slavu tog dokumentarnog remek-djela. Između Sremca i Marjanovića ubacili smo jedan dokumentarac *Stasenka* (progr. 1), koji kreće iz one tradicije amaterskog filma što je rekonstruirao Petekov kratkometražni film, ali koji svoj najbolji trenutak nalazi u postamaterskom razdoblju transparentnog dokumentarca.

Krešo Golik (progr. 2-3), tako otvoren za komediju, u nekim se svojim filmovima pokušao oteti snazi melodrame tražeći radije socijalne veze. Film *Živjeti od ljubavi*, koji polazi od jednog navoda iz *Love Story*, da bi potom bio odjekom Comencinijevog *Neshvaćenog* (snimljeni i izbrisani glas), postaje najprije rani crnovalni film (Crne Lokve naziv je sela prema kojem junakinja putuje iz Zagreba, a godina je 1973.), da bi završio poput Romea i Julije, ali s junacima osuđenim da ne umru — i u usporedbi s blagom melodramom Arthura Hillera oni su osuđeni na razdvojenost bez smrti. Pet godina kasnije, *Ljubica*, sa svojom »zaljubljenom« junakinjom, ostavlja mogućnost ljubavi u prostoru nepriopćive neizvjesnosti.

Ante Babaja (progr. 3-4-V9) u svojim je najboljim trenucima autor silne privlačnosti. Taj redatelj, koji potpisuje kratkometražni film naslovljen *Tijelo*, čini se da je opsjednut mogućnošću da preobrazbe koje tijelo na kraju doživljava ne dovedu do epifanije nego do ništenja unutar nečeg neživog. Pogrebno prenošenje cijevi u *Mirisima*, kao i trenutak u *Izgubljenom zavičaju* kad junak osjeti kao da se udvostručio kroz bezimene kosti, primjeri su koji otkrivaju veliku kinematografiju.

U djelu **Branka Bauera** (progr. 5-6-V21) moglo bi se raditi o pretezanju profesionalnosti eklektičkoga tipa, kad upravo izmjenjivanje uspjeha i poraza i kod gledatelja i kod kritike ne svjedoči o određenoj neizvjesnosti kojoj se mora pronaći dublju motiviranost. Među vrlo raznolikim filmovima odabrat ćemo *Martina u oblacima*, zabavnu »komediju na talijanski način«, te ratnu melodramu *Ne okreći se sine*, čiji naslov odjekuje završnim riječima *Bambija*, Disneyjeva filma iz 1942., suvremenog, dakle, događanjima iz filma. Njime započinje »noir« odjeljak programa, koji se odnosi na povijest ustaštva, a kojem valja pridružiti i dva filma što su ga 1960. snimili slovenski autori: crno-bijela hrvatska produkcija *Deveti krug* Štiglica (i Kreše Golika), te Čapov *X 25 javlja*, smješten u »okupiranom« Zagrebu koji jako nalikuju na onaj

u kojem je junak Bauerova filma prisiljen sakriti se pošto je pobjegao s vlaka koji bi ga odnio u Jasenovac.

Ali vodeći crnovalni autor hrvatskoga filma jest **Nikola Tanhofer** (progr. 6-7-V8), sa svojim naginjanjem prema nečemu između trilera i fantastike, pri čemu remek-djelo predstavlja *H-8*, na kojem je surađivao s Berkovićem. Tom djelu smještenom u suvremeno doba (silno uzbibano), a koje se doima negdje između Powella i Cavalcantija, priključuje se *Dvostruki obruč*, koji nas vraća bjegovima iz ustaškoga okružja i koji u sinkroniziranoj američkoj verziji (pri čemu se bez daljnje gube neke političke izoštrenosti dijaloga) postaje pravi klaustrofobični vestern, čiji snježni obzor predstavlja dodatni obruč.

Na žalost, Nikola Tanhofer umro je prije manje od mjesec dana. Podlegao je operaciji srca radi koje se našao u istoj bolničkoj sobi s Dušanom Vukotićem, čije je srce izdržalo još i manje. Tijekom naših istraživanja u Zagrebu nismo uspjeli upoznati Vukotića, ali upoznali smo Tanhofera (i njegovu ženu, montažerku Radojku), kao i njegovu razočaranu, ohlađenu strastvenost koja se razotkriva i u filmovima i u spisima (u katalogu su objavljene upute ratnim snimateljima iz 1991., nikad objavljene izvan kruga kojemu su bile i namijenjene, te izvaci iz njegovih sjećanja koji su pravcata tajna povijest drugog poraća). Tanhofer je bio i veliki tehničar fotografije, kao što, među ostalima, pokazuje i Vrdoljakov kratkometražni *Ivan Lacković Croatia* (progr. 2), svojevrsan *Mystere Picasso* naivnog slikarstva.

Kada govorimo o crnom valu, vrijedi naznačiti da je 1952. došlo u Hrvatskoj do cenzure što je uzdigla prašinu, a koja se odnosila na Hustonovu *Asfaltnu džunglu*. Njezinoj zabrani suprotsavio se Vicko Raspor u časopisu *Film*. Još i danas



Ljudi na točkovima (R. Sremec, 1963.)



Sretanje (V. Petek, 1963.)

u Hrvatskoj postoji slaba svijest o prisutnosti crnog vala u domaćoj kinematografiji između pedesetih i sedamdesetih, premda se mnogi mladi današnji redatelji ogledaju u varijacijama trilera koje bi povezivanje s tom tradicijom možda osnažilo. **Fadil Hadžić** (progr. 8-11a) bavio se svim i svačim, bilo u filmu ili na drugim poljima: kazalištu, književnosti, novinarstvu..., uređujući političko-satiričke novine i promičući animirani film. Ali u usporedbi s njegovim drugim vrlo prilagodljivim filmovima, *Abeceda straha* (1961.) i *Druga strana medalje* (1965.) čine se njegovim istinskim remek-djelima. Ta dva »mala« Hadžićeva filma, crna u svom njihanju između ratnih sjećanja i poratnih povrataka, oba sa ženskim likovima koji ispremeću radnju (Vesna Bojanić, među ostalima, i Judita Han), podsjećaju nas na onaj nezaboravni Decoinov diptih francuske kinematografije *La chatte* (1958.) i *La chatte sort ses griffes* (1959.).

Da je u svemu tome prisutno naginjanje crnome, te da upravo crna boja ustaške odore i svijeta jesu jedan od njegovih mogućih terena, razotkriva i *Galićevo* hrvatsko-slovensko djelce *Crne ptice* (progr. 9).

U crnovalnom odjeljku stižemo zatim do dimenzije kritičkog dokumentarca s **Krstom Papićem**, čiji film *Kad te moja čakija ubode* ima zanimljiviji crni humor od njegova novijeg dugometražnog *Kad mrtvi zapjevaju*. Dimenzija regionalnog dokumentarca uzvisuje se u cenzuriranom *Binu, oku galbovom* **Nikole Babića**, u kojem ponavljano ime filmskog junaka i odveć nalikuje na pobjedonosno »Tito, Tito«. Nikola Babić autor je, među ostalim, i zanimljivog filma *Okolo nje, okolo nje* (oko boćarske kugle, ali i oko sanjanoga ženskog tijela).

U drugoj polovici šezdesetih i prvih sedamdesetih, i u Hrvatskoj se rađao novi film, a uključivao je autore poput Papića, Kljakovca i Ivande (progr. V11), ali uz izuzetak odličnih *Lisica* (progr. V10) to strujanje nema snagu otkrivenu u drugim kinematografijama. No negdje polovicom sedamdesetih pojavljuje se naočiti prvijenac **Rajka Grlića** *Kud puklo da puklo* (progr. 10), velika moderna komedija u kojoj odnos između improvizacijske igre junaka Mladena Budiščaka i Jagode Kaloper, te podjednako zaigrane strogosti fotografije Živka Zalara, silno zabavlja, pa se možda radi i o najboljem Grličevu filmu. Među mnogobrojnim likovima mikro-

kozmosa toga filma (od starca koji pjeva sjetnu pjesmu, što nas podsjeća na najbolju scenu iz Zafranovićevih *Večernjih zvona*, pa do Ljiljane i Gordane Vukadinović, blizanki iz varijetea) ističe se to dvoje odličnih glavnih junaka, a Jagoda Kaloper, koja nas očarava i u *Lisicama*, Makavejevljevom *WR-u* i drugdje, odigrala je ovdje jednu od svojih najboljih uloga, i to u razdoblju u kojem će postupno smanjivati svoje filmske nastupe da bi se u većoj mjeri posvetila slikarstvu, iz kojeg se nedavno vratila filmu u ulozi scenografkinje.

Možda i po prvi put pokušavamo u ovom programu sagledati prostor animacije i prostor eksperimentalnosti kao jedinstven prostor (progr. V5). Neki filmovi nastaju upravo zahvatom na samom filmu, od *Termita* do *Sretanja*, koje su 1963. snimili **Šamec** odnosno **Petek**, a jedan autor koji se nije bavio crtanjem animiranih filmova, kao što je **Vatroslav Mimica** (progr. 11b), osjećat će veliku sklonost eksperimentiranju, pemda se njegovi proslavljeni igrani filmovi danas doimaju manje privlačnima nego u svoje vrijeme.

Vrlo je pak zanimljivo kako se **Dušan Vukotić** (progr. 11b. V5) iz animacije, u koju je uplovio iz karikature, pomaknuo prema kratkometražnom igrano-animiranom filmu (njegovi će pak dugometražni filmovi biti daleko manje zanimljivi). Najsretnijim trenucima čine nam se *Mrlja na savjesti*, čiju dramaturgiju potpisuju Marko Babac, Vuk Babić i Dejan Đurković, i *Opera cordis*, s insertima ženskog tijela koje je snimio Oktavijan Miletić, dok je *Igra* gotovo nastavak odlične *Izgubljene olovke*, **Škubonjinog** srednjometražnog igranog filma za djecu, uznemirenog promišljanja pravde i osjećaja krivice. Vratimo se Vukotiću. Slavni *Surogat* doima se njegovom poetičkom teorijom o odnosu između zbiljskih i nacrtanih likova, a i u sasvim animiranim filmovima, poput *Velikog straha* i *Osvetnika*, javlja se opsjednutost razlomljenim (ženskim) tjelom. Tih godina animacija anticipira znatan crni nemir, kao što to dokazuje isprva cenzurirani Mimičin *Samac*.

Ali u tim animiranim filmovima zanimljiv je čitav svemir ispreplitanja kreativne režije, crteža, scenografije i animacije, s redateljima poput Mimice, Kostelca, Vunaka, koji su — bili oni i crtači ili ne- brojni suradnici, a zatim i autori, poput Marksa i Jutriše, Kolar, Grgića, Dovnikovića, Dragića, Zaninovića, itd. Mnoge vrlo zanimljive stvari ostale su silom prilika izvan izbora: od triptiha kratkih filmova iz 1965. (Zaninovićev *Zid*, Dragićeva *Elegija*, Dovnikovićeva *Ceremonija*) do, u užem smislu, figurativne struje Boureka, Šaltera i Lončarića, a onda i Dragićevih crtanih »dnevnik«.

Zadržali smo se međutim na zanimljivim počecima braće **Neugebauer** (progr. 11-V6), s **Walterom Neugebauerom** koji i fizički nalikuje na Walta Disneyja; oba brata imaju za sobom zavidnu stripovsku produkciju. **Remenarova** serija kratkometražnih filmova naslovljena *Volite li strip?*, na žalost prekinuta nakon tri filma, dokumentira stripove Waltera Neugebauera, veterana Maurovića i Dragića (predviđeni su bili još i Vukotić, Dovniković i Grgić). I mlađi autori poput **Marušića**, umjetničkog direktora Zagreb filma i autora vrlo oštromnih tekstova o njegovoj povijesti, ili pak **Zimonića**, prelaze granice između filma i stripa.

U osvrtu na početke zagrebačkog crtanog filma nismo htjeli međutim zanemariti ni **Gašparovićeve** film (progr. V5), ni opčaravajući lik **Zlatka Grgića**, obožavatelja Texa Averyja, Chucka Jonesa i prvih ostvarenja Hanne i Barbere.

Prošireno je uvjerenje, koje i nije sasvim pogrešno, da se Zagrebačka škola crtanog filma u većoj mjeri posvetila njegovanju *mainstreama*, metaforički opčinjenog s jedne strane Miroom a s druge Steinbergom, negoli njegovanju prekoračenjâ. U trenutku kad je sjajna tradicija američkog crtanog filma (ne samo diznjevskog) međunarodno proplamsavala kroz Averyja i Jonesa, a naokolo nicala škole čija su strujanja silno nalikovala na ona kanadske, čehoslovačke i druge s vrlo naglašenom individualnošću ruskih apolita (među njima Tagatz će stići upravo u Hrvatsku, dok će se ostali obresti u beogradskom stripu, ali mislimo prije svega na totalnu animaciju čiji vrhunac predstavlja Aleksejev, dok će iz češke sredine scenarist Macourek izvršiti utjecaj na Golika — a zatim na autora poljskog podrijetla), Zagreb film uspio je umaknuti ekstremnoj osobnosti **Vlade Kristla**, člana skupine Exat 51 (s Piceljom, Srnecom i Rašicom), koja će 1953. održati svoju povijesnu izložbu. Tragovi koje je on ostavio u hrvatskoj animaciji označavaju njezine vrhunce, kao što je to Robert Benayoun oštroumno uvidio u dosjeu *L'animation en 1963* (u *Positifu* br. 54/55). Osobito je *Don Kihot* jedinstven film, u kojem se čitav jedan svijet pretvara u animiranu sliku što u njoj gubi svaku određenost (progr. 12). Ali Kristla poznajemo i kroz njegovu njemačku produkciju koja se kreće u smjeru posvemašnje umjetničke autarhije-anarhije, prelazeći put od Balzaca i Cervantesa do Baudelairea i glazbe: ima u *Obrigeitsfilmu* trenutak revelacijske povezanosti s kinematografijom Straub-Huilleta, radi uklanjanja napetosti kroz produljenu prisutnost živog, nemirnog, uzdrhtalog golog tijela.

Utemeljitelj zagrebačke avangarde Dalmatinac je **Pansini**. On pripovijeda da mu je ideja o određenim eksperimentima došla kad je vidio da ono što je na nekom liječničkom skupu bilo najavljeno kao film od određenoj operaciji počinje beskonačnim nizom redova. Uobičajena je tvrdnja da su Pansinijevi filmovi prekomjerno programski, te da se duh njegovog GEFF-a ostvario u **Petekovim** djelima. Istina je da u ovima i danas osjećamo izvjesnu draž eksperimenta, sa ženskim licima i tijelima, od Ksenije Filipović-Bekić (progr. V5) do Srne Vuković, koja postaju samim filmom.

No Pansinijev teorijski erotizam (progr. V1) i njegovi procesi »fiksacije«, kako ih naziva autor, nezaobilazni su i vežu se uz Pansinijevu fizičku prisutnost što tako nalikuje na Zavatinijevu verbalnu žestinu (»ali govorili su mi da nalikujem na De Sicu«). Kinematografija »fiksacije« koja se produljuje kroz tijelo proplamsava naročito u **Gotovca** (progr. V2-V3). Za Gotovca film predstavlja istinsku sveukupnost života i ne možemo ne diviti se proizvoljnosti kojom u Stevensovom *Mjestu pod suncem* prepoznaje apsolutno remek-djelo, što će nadahnuti Bressonove esejističke filmove.

Zagrebačka struja te kinematografije, koju je ograničavajuće nazivati eksperimentalnom (možemo li se vratiti nazivu »žanr film«), doživljava sljedeći uspjeh u djelu **Galeta**, koji je neke od svojih filmova ostvario u koprodukciji sa studijem



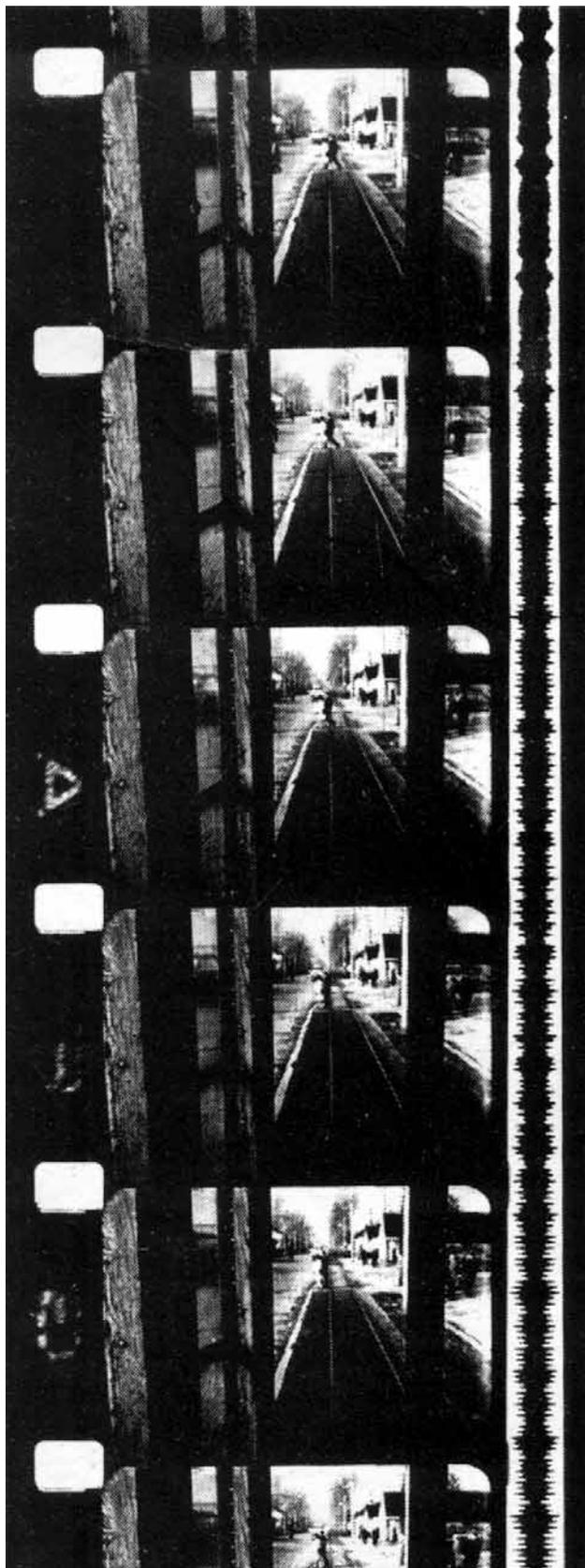
Scusa signorina (M. Pansini, 1963.)

Béle Balázsa. On je s mađarskoga preveo i čarobnu knjigu *Filozofija vina*, enciklopedista Béle Hamvasa. Njegovi filmovi (progr. 13 — V3) silni su vizualni i zvučni uzleti, a dodatno ih proširuju bilježnice ili obrazlaganja pred pločom.

Sva ta hrvatska »eksperimentalna« kinematografija ne predstavlja tek sastavni dio međunarodnih strujanja koja od povijesne avangarde vode do američkog *undergrounda* (sve do Snowa kojeg anticipira Gotovac), nego je sastavljena i od opsesija koje su u većoj mjeri povezane s kinematografijom koja izlazi iz eksperimentalnog područja. Kod Martinca će, kao što ćemo vidjeti, u središtu biti Dreyer i Bresson, ali i Kubrick, koji će, naročito svojim eksperimentalnim gorostasom *2001*, utjecati i na tog splitskog autora, i na Galetu, i na bošnjačkog Komosara koji danas djeluje u Hrvatskoj (a koji Kubricku posvećuje svoj *Dome, slatki dome*). Zanimljivo je pak da je djelo Orsona Wellesa, koji je tako često djelovao u Hrvatskoj (progr. V7) i čiji *Proces* sadrži jedan od najljepših proboja Zagreba u film, izazvalo tek rubno zanimanje te kinematografije.

U novije vrijeme **Ivan Faktor** (progr. V4), koji djeluje u Osijeku, u središte je svoje kinematografije postavio Langovo djelo i povezo ga sa svojim mladenačim doživljajem pri gledanju *Rancho Notoriousa*, u kojemu se triput (zbog čega se dugo pitao je li dobro čuo) spominje ime jednog od likova, Faktora, kojega u filmu međutim ne vidimo.

U toj su kinematografiji vrlo očite polarnosti aleatoričnosti i kontroliranosti. Naše pristupničko uključivanje programa neautoriziranih projekcija (progr. 16) želi dakle prkositi potrebi autora da gospodare vlastitim djelom. Martinac, koji do krajnjih razmjera želi nadzirati javna prikazivanja svojih filmova, ne uspijeva tu uključiti *Ljetni solsticij* (niti izvrsni *Fokus, Ubrzanje, Uska vrata*) i dopušta nam jedino da ga pogledamo u studiju. Zajedno smo vidjeli i kratkometražni Zafrañovićev film koji je on montirao. Vlado Kristl radije bi da *Krađu dragulja* ne uključimo u njegov program pa smo ga pogledali zasebno, a uslijedio je kratkometražni film, djelo jednog drugog pripadnika Exata 51. *Istra* je promidžbeno djelo koje Marjanović ne potpisuje i zato je izdvojeno prikazan kao izuzetan dokument (sa Sremčevim tekstom i Miletićevom fotografijom). I upravo nas Rudolf Sremec molio da u njegov program ne uključimo film *O prvom planetarnom*



Pravac (T. Gotovac, 1964.)

summitu i *Anatomiju ljubavi*, pa ćemo ih također pogledati zasebno, uvjereni u njihovu ljepotu, a naročito očarani montažom koja u potonjem filmu objedinjuje najerotičnije trenutke jugoslavenskog filma takvom tankočutnošću da u Antićevom *Svetom pesku* (koji potječe iz 1969.) smjesta nalazi svoju ciljnu točku. Željeli smo se dakle suprotstaviti cenzurama autorâ i zaključiti ih jednim od onih kratkometražnih ostvarenja Zagreb filma koja su doživjela zabranu (usprkos formalnom odobrenju: vrijedi to i za Babićevo *Bino, oko galebovo* i Barčićevu *Devaluaciju jednog osmijeha*, dočim odobrenje nije dobio Benažićev *Zametení trag* koji je početkom sedamdesetih prilično nezgrapno naznačio muzejske krađe od strane režima). Kreljin *Recital* razotkriva veliku cenzursku tupost i u svojoj se razdraganosti i Tanhoferovom foto-grafskom koloritu razotkriva kao jedini kineski mjuzikl ostvaren u Jugoslaviji.

Split-screen trebao je biti zasebnim pododjeljkom ove retrospektive jer škola predvođena Martincem, koja je u Kinoklubu *Split* okupila autore poput Vjekoslava Nakića, Ante Verzottija, Ranka Kursara, Martina Crvelina, prvog Zafranovića i druge (bez Stasenka), zaslužuje međunarodni uvid. Na žalost, radi se o osammilimetarskim filmovima koji i dalje čekaju na sustavno prebacivanje na 35 mm, a izvornici su već postali vrlo lomljivi.

Moramo se dakle zadovoljiti dokumentarističkim gledanjem jednog Verzottijevog remek-djela (progr. V5) i usredotočiti se na *Martinca* koji je snimao i na 16 i 35 mm, prvo u Beogradu (već smo lani vidjeli prekrasno *Lice*), a zatim u Splitu, gdje se uključio i u plodno stvaralaštvo Marjan filma što je kasnije propalo. Uz to je Martinac, autor totalne kontrole (kao što je vidljivo i iz njegovih autofilmografija), uskratio i prikazivanje svojih tridesetpetmilimetarskih crno-bijelih filmova, čekajući da upotpuni svoju »seriju« pretiskom osammilimetarskih crno-bijelih. Opsjednutost serijom u Martinčevu je opusu izuzetno prisutna i Kinoklub *Split* ponio je njezine otiske, serijama nekoliko autora kao što je *Sedmologija*, filmom koji potpisuje nekoliko autora (svaki po minutu) kao što je 666 koji je bio stoti i pretposljednji film te produkcije, te na podjelu samih Martinčevih filmova na serije. Danas on rijetko gleda filmove, ali prati neke televizijske serije. Martinac se kreće u obzoru najuzvišeni kinematografije pa *Most* posvećuje Bressonovom *Un condamné á mort s'est échappé*, a *Lutke* Dreyerovom *La passion de Jeanne d'Arc*.

Ali s Dreyerom je u bliskoj vezi njegovo filmovanje: u osammilimetarskom *Armagedonu ili kraju* motiv pisma, pisanoga teksta, podsjeća na Dreyera i Murnaua, dok histerija u *Izgnanstvu* odzvanja *Vampyrom*.

U *Martinca* posebni su i tekstovi posvete pa upućujemo na njegovu rekonstrukciju onoga iz *Kuće na pijesku* (ne možemo pak da ne uputimo i na neko naše buduće istraživanje njegovih filmova i poetske aktivnosti). Njegovo posljednje kratkometražno ostvarenje, prvi njegov film u novoj Hrvatskoj, završava posvetom »našim pokojnicima«. *Izlaz* je pak posvećen Kubricku, a Martinčeva potreba za kontroliranjem ima štošta zajedničkog s tvorcem filma *2001*, djela koje je u nekim pogledima ponovljeno u *Kući na pijesku* (slike i



Pismo (I. L. Galeta, 1993.)

fotografije, ručak, završnica). Martinac između ostalog priželjkuje prodaju svog dugometražnog djela inozemstvu, ne bi li tako između ostalog poboljšao i zvučni dio. Dominacija montaže (koja za Martinca mora biti »u kvadrat«) bila bi ograničena jedino kada autor, pored kontrole prostora (on sam odlučio je nastaniti se u Splitu na broju 1 u ulici posvećenoj filmskom pioniru Josipu Karamanu), ne bi uočavao i vremensku, glazbenu stvarnost filma. A njegovo odbijanje narativne kinematografije ne isključuje izbijanje priča i strasti iz svake filmske slike, nalik na one koje, na tragu Laurela i Hardyja, »stoje na mjestu« u Babajinim *Putokazi stoje na mjestu*, ili kao »pravci« (*Pravac*) Gotovca koji na svako ispitivanje reaguju: *Kuda idemo, ne pitajte*.

Prijevod: Igor Grbić

Filmografija hrvatske retrospektive na festivalu Alpe-Adria Cinema

Cjelovečernji igrani filmovi

Babaja, Ante

MIRISI, ZLATO I TAMJAN / Jadran film, Zagreb, Kinematografi, Zagreb : 1971. —
IZGUBLJENI ZAVIČAJ / Jadran film, Zagreb : 1980. —

Bauer, Branko

NE OKREĆI SE SINE / Jadran film, Zagreb : 1956. —
MARTIN U OBLACIMA / Jadran film, Zagreb : 1961. —

Golik, Krešo

ŽIVJETI OD LJUBAVI / Croatia film, Zagreb : 1973. —
LJUBICA / Croatia film, Zagreb : 1978. —

Grlić, Rajko

KUD PUKLO DA PUKLO / Jadran film, Zagreb : 1974. —

Hadžić, Fadil

ABECEDA STRAHA / Jadran film, Zagreb : 1961. —
DRUGA STRANA MEDALJE / Jadran film, Zagreb : 1965. —

Ivanda, Branko

GRAVITACIJA, ILI FANTASTIČNA MLADOST ČINOVNICA BORISA HORVATA /
Jadran film, Zagreb : 1968. —

Kristl, Vlado

OBRIGKEITSFILM / Realfilm, Germany : 1971. —

Martinac, Ivan

KUĆA NA PIJESKU / Marjan film, Split : 1984/85. —

Papić, Krsto

LISICE / Jadran film, Zagreb : 1969. —

Škubonja, Fedor

IZGUBLJENA OLOVKA / Zora film, Zagreb : 1960. —

Tanhofer, Nikola

H-8 / Jadran film, Zagreb : 1958. —
DVOSTRUKI OBRUČ / Jadran film, Zagreb : 1963. —

Kratkometražni (igrani i dokumentarni) filmovi

Babaja, Ante

PUTOKAZI STOJE NA MJESTU / Zagreb film, Zagreb : 1964. —
ČUJEŠ LI ME / Zagreb film, Zagreb : 1965. — m. Braniš Lida
TUJELJ / Zagreb film, Zagreb : 1965. —
ČUJEŠ LI ME SAD / Zagreb film, Zagreb : 1973. —
ČEKAONICA / Zagreb film, Zagreb : 1975. —

Babić, Nikola

BINO, OKO GALEBOVO / Zagreb film, Zagreb : 1973. —

Berković, Zvonimir

MOJ STAN / Zagreb film, Zagreb : 1962. —

Galić, Eduard

CRNE PTICE / Most, Zagreb; Viba film, Ljubljana : 1967. —

Golik, Krešo

JOŠ JEDAN BROD JE ZAPLOVIO — PREGLED Br. 3 / Jadran film, Zagreb :
1948. —

Krelja, Petar

RECITAL / Zagreb film, Zagreb : 1972. —

Marjanović, Branko

ISTRA / Filmsko poduzeće DFJ, Zagreb, Direkcija za NR Hrvatsku : 1945. —
NEMA MILOSTI / Zagreb film, Zagreb : 1962. —
LISICA / Zagreb film, Zagreb : 1964. —
JUGOATLANTIK / Zagreb film, Zagreb : 1968. —

Papić, Krsto

KAD TE MOJA ČAKIJA UBODE / Zagreb film, Zagreb : 1969. —

Remenar, Josip

STARI MAČAK / Jadran film, Zagreb : 1977. —
POVRATAK STAROG MAČKA / Jadran film, Zagreb : 1979. —
GLADNI KRALJ — TARZANOVIM STOPAMA / Jadran film, Zagreb : 1980. —
TUPKO / Jadran film, Zagreb : 1981. —

Sremec, Rudolf

GOVOR POKOLJENJA / Zagreb film, Zagreb : 1957. —
LJUDI NA TOČKOVIMA / Zagreb film, Zagreb : 1963. —
NESTALI VLAKOVI / Zagreb film, Zagreb : 1966. —
ANATOMIJA LJUBAVI / Zagreb film, Zagreb : 1969. —
VRIJEME ŠUTNJE / Zagreb film, Zagreb : 1971. —
O PRVOM PLANETARNOM SUMMITU / Zagreb film, Zagreb : 1981. —

Stasenka, Aleksandar

POSLEDNJI / Zagreb film, Zagreb : 1972. —

Tadić, Zoran

PLETENICE / Zagreb film, Zagreb : 1974. —

Vrdoljak, Antun

IVAN LACKOVIĆ — CROATA / Zagreb film, Zagreb : 1972. —

Eksperimentalni i filmovi neprofesijske kinematografije

Budisavljević, Mišo

NEOBAVEZNI POGLED NA SVIJET B4 / Kinoklub Pan, Zagreb : 1969. —

Faktor, Ivan

FAKTOR, KUSIK, SUŠAČ, ALEBIĆ / Ivan Faktor : 1979. —
AUTOPORTRET / Ivan Faktor : 1980. —
FRITZ LANG UND ICH / Ivan Faktor : 1994. —

Galetta, Ivan Ladislav

DVA VREMENA U JEDNOM PROSTORU / Sutjeska film, Sarajevo : 1976./84. —
WAL(L)ZEN / Zagreb film, Zagreb; Balázs Béla Studio; RTV Zagreb : 1977./89. —
SFAIRA 1985-1895 / Ivan Ladislav Galetta : 1987./84. —

- PIRÁMIDAS 1972-1984 / Kiserletfi film, Balázs Béla Studio, Budapest : 1984. —
 WATER PULU 1869 1896 / Filмотека 16, Zagreb : 1987./88. —
 PISMO / Ivan Ladislav Galeta : 1993. —
- Gotovac, Tomislav
 KRUŽNICA / JUTKEVIĆ-COUNT / Akademski Kinoklub, Beograd : 1964. —
 PLAVI JAHAC/GODART-ART / Akademski Kinoklub, Beograd : 1964. —
 PRAVAC / STEVENS-DUKE / Akademski Kinoklub, Beograd : 1964. —
 KUDA IDEMO NE PITAJTE / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1966. —
 OBITELJSKI FILM I / Tomislav Gotovac : 1971. —
 OBITELJSKI FILM II / Tomislav Gotovac : 1973. —
 TOMISLAV GOTOVAC / Tomislav Gotovac : 1996. —
- Gotovac, Tomislav, Petek, Vladimir
 PRUJEPodne JEDNOG FAUNA / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1963. —
- Grlić, Ljubiša
 DONEKLE / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1965. —
- Habazin, Anđelko
 TOČKOVI / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1966. —
- Lukas, Ivo
 KAP PO KAP DO ZDRAVE KOSE / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1966. —
- Martinac, Ivan
 MONOLOG O SPLITU / Kinoklub Split : 1962. —
 MOST / Slavica film, Split : 1977. —
 IZLAZAK / Slavica film, Split : 1978. —
 IZGNANSTVO / Marjan film, Split : 1979./81. —
 LJETNI SOLSTICIJ / Marjan film, Split : 1982. —
 SVE I NIŠTA / Marjan film, Split : 1982. —
 LUTKE / Marjan film, Split : 1987. —
 GRAD U SIVOM / Dalmacija film i video, Split : 1992. —
- Mikuljan, Miroslav
 DRUGA OBALA / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1974. —
- Pansini, Mihovil
 BRODOVI NE PRISTAJU / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1955. —
 SIESTA / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1958. —
 PIOVE / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1959. —
 DVORIŠTE / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1963. —
 K3 — ČISTO NEBO BEZ OBLAKA / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1963. —
 SCUSA SIGNORINA / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1963. —
 ZAHOD / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1963. —
- Petek, Vladimir
 SRETANJE / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1963. — Petek Vladimir
 816 — USKI FORMAT: LUTAJU SJENE IZGUBLJENE / FAS-Filmski autorski studio, Zagreb : 1970. —
- Švob, Goran
 BJEŽI / Kinoklub Zagreb, Zagreb : 1965. —
- Verzotti, Ante
 OBJEKTIV / Kinoklub Split : 1966. —
- Zafranović, Lordan
 DAN I NOĆ — PJACA / Zagreb film, Zagreb : 1968. —
- Animirani filmovi**
- Dragić, Nedjeljko
 TUP TUP / Zagreb film, Zagreb : 1972. —
- Feman, Mladen
 KRAĐA DRAGULJA / Zagreb film, Zagreb : 1959. —
- Gašparović, Zdenko
 SATIEMANIA / Zagreb film, Zagreb : 1978. —
- Grgić, Zlatko
 POSJET IZ SVEMIRA / Zagreb film, Zagreb : 1964. —
 MALI I VELIKI / Zagreb film, Zagreb : 1966. —
 IZUMITELJ CIPELA / Zagreb film, Zagreb : 1967. —
 KLIZI PUZI / Zagreb film, Zagreb : 1968. —
 MAČOR MAXI CAT / Zagreb film, Zagreb : 1971./73. —
 OPTIMIST I PESIMIST / Zagreb film, Zagreb : 1974. —
 PTICA I CRVEK / Zagreb film, Zagreb : 1977. —
 PEPELJUGA / Zagreb film, Zagreb : 1979. —
- Grgić, Zlatko, Godfrey, Bob
 LUTKA SNOVA / Zagreb film, Zagreb : 1979. —
- Kolar, Boris
 OTKROVITELJ / Zagreb film, Zagreb : 1967. —
- Kristl, Vlado
 DON KIHOT / Zagreb film, Zagreb : 1961. —
 RESNI ČLOVEK / Viba film, Ljubljana; Realfilm, Germany : 1962. —
 DIE UTOPEN / Lux-Film Boris Borresholm, Germany; GKS-Film Karl Schedereit, Germany : 1967. —
 LITERATURVERFILMUNG / Sender Freies, Berlin : 1973. —
 DIE LETZTE KLOWN / Vlado Kristl Filmproduction, Germany : 1988. —
- Kristl, Vlado, Vrbanić, Ivo
 ŠAGRENSKA KOŽA / Zagreb film, Zagreb : 1960. —
- Marušić, Joško
 RIBLJE OKO / Jadran film, Zagreb : 1980. —
 NEBODER / Zagreb film, Zagreb : 1981. —
- Mimica, Vatroslav
 SAMAC / Zagreb film, Zagreb : 1958. —
 INSPEKTOR SE VRATIO KUĆI / Zagreb film, Zagreb : 1959. —
 KOD FOTOGRAFA / Zagreb film, Zagreb : 1959. —
- Neugebauer, Walter
 VELIKI MITING / Duga film, Zagreb : 1951. —
 LAŽNI KANARINAC / Zagreb film, Zagreb : 1958. —
- Štalter, Pavao, Grgić, Zlatko
 PETI / Zagreb film, Zagreb : 1964. —
- Vukotić, Dušan
 ZAČARANI DVORAC U DUDINCIMA / Duga film, Zagreb : 1952. —
 OSVETNIK / Zagreb film, Zagreb : 1958. —
 VELIKI STRAH / Zagreb film, Zagreb : 1958. —
 KRAVA NA MJESECU / Zagreb film, Zagreb : 1959. —
 1001 CRTEŽ / Zagreb film, Zagreb : 1960. —
 SUROGAT / Zagreb film, Zagreb : 1961. —
 IGRA / Zagreb film, Zagreb : 1962. —
 MRLJA NA SAVJESTI / Zagreb film, Zagreb i Dunav film, Beograd : 1968. —
 OPERA CORDIS / Zagreb film, Zagreb : 1968. —
- Vunak, Dragutin
 MALI VLAK / Zagreb film, Zagreb : 1959. —
 ČOVJEK I SJENA / Zagreb film, Zagreb : 1960. —
 KRAVA NA GRANICI / Zagreb film, Zagreb : 1963. —
- Zimonić, Krešimir
 ALBUM / Zagreb film, Zagreb : 1983. —
- Animirana serija**
- PROFESOR BALTAZAR / Zagreb film, Zagreb : 1968.-1969. — Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović. — 12x10 min. —
- PROFESOR BALTAZAR — II. serija / Zagreb film, Zagreb : 1971.-1972. — Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović. — 13x10 min. —

PROFESOR BALTAZAR — III. serija / Zagreb film, Zagreb : 1977. — Boris Kolar, Ante Zaninović. 13x10 min. —

PROFESOR BALTAZAR — IV. serija / Zagreb film, Zagreb : 1978. — Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter — 20x5 min. —

Reklamni filmovi

Vukotić, Dušan

REKLAMNI ANIMIRANI FILMOVI

Jubilej gospodina Ikla, Djevojka i hrast, Novogodišnja čestitka, Vajda : Kroz cijeli svijet, Varteks : Velika trka, Dva odijela, Kod zubara, Posjet iz svemira, Pa-

rada, Dječja radost, Slijepi miš, Dimnjačar, Na terasi). — Zagreb film : 1954./55. —

Likovni radovi

Kristl Vlado

KOMPOZICIJA : 1953. — ulje, 356x897 mm

POZITIV 11 : 1959. — ulje, 807x654 mm

NEGATIV 12 : 1959. — ulje, 645x805 mm

VARIJANTA : 1962. — ulje, 807x654 mm

VARIJABILI : 1962. — serigrafija, 700x500 mm

Alan Bahorić

Hrvatska televizija — programski i tehnički aspekti

1. Povijesni pregled programskog i tehnološkog razvoja Hrvatske televizije — značajni programski projekti i tehnološki razvoj

Malo je medija koji su u svom povijesnom razvoju bili uvjetovani tehnološkim naprekom kao što je slučaj s televizijom. Radio i televizija kao elektronički mediji plod su postindustrijskog društva u kojem su posjedovanje informacija i njezina brzina postali imperativom društvenog razvoja.

Tehnološki uvjeti za nastanak radija bili su omogućeni već početkom stoljeća, razvitkom bežične telegrafije, kada se pojavio i koncept prijenosa slika na daljinu mehaničkim odnosno elektroničkim putem. Mreža radio postaja u svijetu se značajnije počela širiti nakon I. svjetskog rata, dok se tridesetih godina u SAD i Engleskoj eksperimentira s različitim konceptima mehaničke i elektroničke televizije. U Zagrebu je prva radio postaja u ovom dijelu Europe proradila već 1926.

Do 1939. kada je u Zagrebu izvršen prvi televizijski prijenos, napušten je Bairdov mehanički model i nekoliko postaja u Americi i Engleskoj bilo je spremno za eksperimentalno emitiranje. Drugi svjetski rat zaustavlja razvoj. Kao svaka nova tehnologija i televizija je zahtijevala velika inicijalna sredstva za istraživanja i izgradnju mreže, tako da modernokomercijalno doba televizije počinje od 1945. Velike radijske kompanije poput BBC-a (British broadcasting company) i NBC-a (National broadcasting company) u SAD, ujedno su i pioniri suvremene televizije čiji su visoki tehnološki i programski standardi i danas uzor mnogim televizijskim kućama diljem svijeta. U Americi i Europi usporedno se razvijaju televizijski standardi bazirani na modelu elektroničke analize i sinteze TV-slike — postupak analize odvija se u TV-kameri, a sinteze tj. ponovnog pretvaranja el. signala u sliku, u TV-prijamniku. U Americi je najprije razvijen sustav NTSC koji je nešto skromnijih mogućnosti od kasnijeg Europskog PAL-a (i podvarijante SECAM), ali je omogućio brži prelazak na emitiranje u boji, tako da su mnoge američke TV postaje emitirale program u boji već sredinom pedesetih, u vrijeme kada se u većini europskih država tek uvodi eksperimentalni televizijski program.

1956. je godina početka televizijske ere u Hrvatskoj. Preuzevši europski PAL sustav vrše se prva pokusna emitiranja, a iz poduzeća Radio Zagreb nastaje Televizija Zagreb. Navedene godine podsjetnik su gotovo polustoljetnog programskog i tehničkog razvoja televizije u našoj zemlji.

1.1 Značajni programski projekti

Više od 40 godina rada Hrvatske televizije ogleda se, osim u redovitoj proizvodnji i emitiranju televizijskih programa, i u velikim televizijskim projektima. Programski i tehnički djelatnici HTV-a ostvarili su nekoliko velikih projekata koji su kvalitetom i načinom realizacije odjeknuli u europskoj i svjetskoj stručnoj javnosti te pridonijeli širenju ugleda Hrvatske televizije.

COLOMBO 1976. — kako bi se afirmirala aktivnost V. konferencije Nesvrstanih zemalja, RTZ prenosi konferenciju u Sri Lanki i u razdoblju od 15 dana proizvodi televizijski program za Jugoslaviju i cijeli svijet. U zemlji bez televizijske djelatnosti, udaljenoj 8.000 km, djelatnici RTZ-a instaliraju i koriste složeni televizijski sustav sastavljen od televizijskih studija, reportažnih kola, samostalnih televizijskih kamera, te obrađuju i reproduciraju više od 300 sati televizijskog programa.

MEDITERANSKE IGRE SPLIT 1979. — sa sjedištem u TV centru Split RTZ izgrađuje složeni sustav za pokrivanje 22 sporta na 14 različitih lokacija u Splitu, Hvaru, Šibeniku, Sinju i Makarskoj. U cijelosti ili izvještajima prenose se gotovo svi događaji s Mediteranskih igara za dva programa u Jugoslaviji i 16 zemalja koje nastupaju na igrama. Prvi put Televizija Zagreb primijenjuje metode kombiniranih prijenosa s više borilišta.

ZOI '84. — Zimske olimpijske igre Sarajevo 1984. U sastavu s ostalim JRT centrima, TVZ prenosi hokej na ledu, umjetničko klizanje i brzo klizanje. TVZ je proizvela oko 50% svih TV signala koji su gledani u više od 100 TV postaja diljem svijeta.

UNIVERZIJADA 1987. — TVZ je svojim programima i prijenosima s borilišta pridonijela medijskom prodoru Zagreba i Hrvatske u svijet. Cjelokupno pokrivanje te manifestacije preraslo je tada postojeće tehničke kapacitete TVZ, tako da su u realizaciju uključeni i drugi TV centri iz Jugoslavije.

EUROSONG 1990. — Izboru najbolje pjesme Eurovizije za 1990. domaćin je bila RTZ. Cjelokupna organizacija i tehnička izvedba zbog visokih standarda takvih priredbi bila je zadaća i izazov koja je odlično ostvarena. U tom projektu su primijenjeni tehnički noviteti poput višeslojne tonske postave, TV kamera na kranu, složenog prijenosa s 11 kamera, te usporednog programa za gledateljstvo u dvorani i televizijski program.



Generalna proba prijenosa pjesme Eurovizije 1990.

PRVENSTVO EUROPE U ATLETICI-SPLIT 1990. — Poslije Olimpijskih igara to je najveće sportsko natjecanje u svijetu. Atletika, kao najsloženiji sport, zahtijevala je u realizaciji čak 46 kamera, pet samostalnih režija, šest reportažnih kola i složeni PRESS servis za brojne akreditirane novinare. Ostvaren je do tada najveći u Jugoslaviji komentatorski sustav sa 72 komentatora radija i televizije iz svih zemalja Europe, Japana, Australije i drugih prekomorskih zemalja.

DOMOVINSKI RAT 1991.-1995. — Velikosrpska agresija na Hrvatsku i okupacija većeg dijela teritorija stavili su djelatnike HRTV-a pred do tada najveći i najteži zadatak. U situaciji kada je veliki broj odašiljača i repetitora bio zauzet ili uništen s ciljem uvođenja informativne blokade i psihološkog rata, najosnovnije je bilo sačuvati barem jedan televizijski i radijski program kao najbrže sredstvo izvješćivanja i uzbuđivanja građanstva. Unatoč velikim gubicima u tehnici i ljudstvu (brojni ranjeni i poginuli novinari, snimatelji i tehničko osoblje, nastradali su upravo zato što su njihove vijesti o agresiji na Hrvatsku bile najubojitije oružje), HTV je uspjela čitavo vrijeme Domovinskog rata pravodobno izvješćivati građane Hrvatske o svim važnim događanjima, ali i posebnim programom »Za slobodu« podići moral i vjeru u onim trenucima kad je Hrvatskoj bilo najteže. Slanjem vlastitih priloga, te pružanjem servisa brojnim inozemnim novinskim ekipama, HTV je dobila važnu medijsku bitku u borbi za međunarodno priznanje hrvatske neovisnosti.

POSJET PAPE IVANA PAVLA II. HRVATSKOJ 1998. — Drugi posjet Svetog Oca Hrvatskoj u listopadu 1998. jedan je od najvećih programskih i tehnoloških pothvata u povijesti Hrvatske televizije. Djelatnici HTV-a pokrili su sa nekoliko desetaka reportažnih kola, samostalnih kamera i višestrukih linkova (na fiksnim punktovima prolaska Pape, iz helikoptera i automobila) sva važna događanja za trodnevni boravak u Zagrebu, Mariji Bistrici, Splitu i Solinu. Proizvedeno je više od 30 sati programa i vršen servis za brojne akreditirane novinare i TV ekipe koje su preuzele sliku i gotove priloge. Na projektu su angažirani brojni novinari, komentatori i dodatno tehničko osoblje iz područnih TV centara. Sličan projekt realiziran je i 1994. za jednodnevni Papina boravak u Zagrebu i prijenosa Sv. Mise sa Zagrebačkog hipodroma.

1.2 Tehnološki razvoj

- 15. svibnja 1956. na dan 30. obljetnice Radio Zagreba, proradio prvi televizijski odašiljač na Tomislavovu domu na Sljemenu.
- 7. rujna 1956. emitiran prvi izravni televizijski prijenos — svečano otvorenje Zagrebačkog velesajma.
- 29. studenog 1956. počelo redovito emitiranje eksperimentalnog programa Televizije Zagreb u Jurišićevoj 4.
- 12. svibnja 1957. emitiran prvi izravni televizijski športski prijenos s nogometne utakmice. Počela s radom prva televizijska reportažna kola (tvrtke Marconi) s trima kamerama i prijenosnim vezama za sliku i zvuk (linkovi)
- 1958. televizijski pogoni sele u Šubićevu ulicu 20.
- 1962. Počinje s radom prvi veliki TV studio u Radničkom domu i uvodi se tranzistorska tehnologija. Prvi puta putem satelita preuzet dio inozemnog programa.
- 1966. Na Sljemenu je postavljen prvi UHF odašiljač snage 10 kw preko kojeg počinje eksperimentalno emitiranje Drugog programa Televizije Zagreb; povremeno u boji. Programe TVZ tada emitira 15 odašiljača ukupne snage 52 kw.
- 1968. Prenoseći Festival zabavne glazbe iz Opatije, TVZ prvi put emitira taj program uživo u boji.
- 1972. Počinje redovito emitiranje Drugog programa Televizije Zagreb.
- 1975. TVZ prelazi na emitiranje programa u boji i pušta u rad TV centar u Miramarskoj ulici (SBF). Počelo emitiranje dnevnih informativnih emisija »Kronike« i »Zagrebačke panorame« u sklopu programa ravnomjernog informiranja o zbivanjima u regionalnim, općinskim i gradskim sredinama (danas županijskim centrima) Zagreba, Osijeka, Rijeke, Splita, Varaždina, Bjelovara, Siska, Karlova i Gospića.
- 1976. Otvaraju se područni TV studiji u Rijeci i Osijeku. Programe TVZ emitira 75 odašiljača i pretvarača ukupne snage 173 kw.
- 1977. Televizija uvodi sustav elektroničkog novinarstva.
- 1979. Prigodom Mediteranskih igara otvara se područni TV studio u Splitu.
- 1988. Proizvodnja televizijskog programa objedinjuje se u cijelosti u novom TV domu, u kojem su se pojedini dijelovi puštali u pogon već od 1983. Počinje eksperimentalno emitiranje Trećeg programa Televizije Zagreb.
- 1990. Počinje radom odašiljačko prijemna satelitska stanica postavljena na prostoru novog TV doma. Time su stvoreni uvjeti za emitiranje vlastitog satelitskog programa. Prema zakonu koji je Hrvatski državni Sabor donio 29. lipnja 1990. Radiotelevizija Zagreb preimenovana je u Hrvatsku radioteleviziju.
- 1992. Počelo emitiranje satelitskog TV programa analognom tehnologijom (isprva mehaničko prenošenje 1. programa, a od 1996. vlastita programska shema.)

- 1995-1996. Obnova opljačkanih i uništenih odašiljača i repetitora na privremeno okupiranim područjima. Podizanje pokrivenosti 3. programa na nacionalnu razinu. Pojedini djelovi programa emitiraju se u stereo tehnici.
- 1997. Korištenjem Eutelsatova satelita Hot Bird 3, od 11. studenog 1997. HRT emitira tri televizijska i 1. radijski program u digitalnoj tehnologiji.
- 1998. planirano dovršenje 1. faze izgradnje IV. studijskog bloka TV doma.

2. Organizacijski ustroj Hrvatske radio-televizije

(zakonska regulativa, programi i redakcije, razmjena programa, satelitska stanica, odašiljači i veze, Dom HTV-a, Centar za studij programa, Informatika HRTV-a, Odjel za planiranje i razvoj novih tehnologija.)

2.1 Zakonska regulativa

Prema odredbama Zakona o Hrvatskoj radio-televiziji koji je 30. 06. 1990. donio Hrvatski državni Sabor, osnovana su 3 javna poduzeća: Hrvatski radio, Hrvatska televizija te Odašiljači i veze HRTV-a. Oni su se temeljem članka 6. Zakona o HRTV udružili u složeno poduzeće Hrvatska radio-televizija. Svrha tog udruživanja jest osigurati jedinstvo sustava proizvodnje, emitiranja i prijenosa radijskih i televizijskih programa. Svaki medij (radio i TV) emitira po 3 programa koji se financiraju iz pretplate. Osim pretplatom dio sredstava se osigurava ustupanjem programa u svrhu marketinga (EPP-ekonomsko propagandni program).

Zakonom su određene programske obveze HRTV-a. Svi radijski i televizijski programi dužni su sadržajno istinito, objektivno i pravodobno izvješćivati javnost o političkim, gospodarskim, kulturnim, športskim i drugim događanjima u Hrvatskoj i u svijetu. U programima nije dopušteno zastupati stajališta pojedine političke stranke ili neka druga pojedinačna stajališta, a dužnost svakog novinara jest postavljanje i provođenje načela novinske etike, pluralizma ideja i svjetonazora, te snošljivosti u svim javnim raspravama. U odredbama Zakona je navedeno da se ne smiju emitirati emisije koje bi mogle štetiti odgoju djece i mladeži, a EPP poruke ne smiju zauzimati više od petine programa. Radi ravnopravnog zastupanja i predstavljanja političkih stranaka i drugih organizacija, za trajanja predizbornih kampanja, zakonodavac je posebnim aktima i propisima, odredio način, vrijeme i učestalost pojavljivanja političkih stranaka u informativnim emisijama i osiguranje jednakih uvjeta za obavljanje političkog marketinga.

2.2 Izmjene i dopune zakona o HRT-u

Zastupnički dom Hrvatskog državnog Sabora izglasao je 15. 03. 1996. Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o Hrvatskoj radioteleviziji. Najznačajniji razlog za donošenje Zakona bila je promjena dotadašnjih oblika upravljanja i rukovođenja, te usklađivanje pojedinih akata s novim Zakonom o trgovačkim društvima.

U prvom koraku, zakonodavac je ocijenio najžurnijom potrebom razgraničiti ovlasti među upravljačkim tijelima, te uspostaviti hijerarhiju upravljanja i odgovornosti i na taj na-



Dom Hrvatske televizije

čin omogućiti bolje organizacijsko ustrojstvo i povećanje efikasnosti sustava. Izmjene i dopune Zakona odnosile su se na: promjenu broja članova i način imenovanja vijeća HRT-a, ukinuće Upravnog odbora i uspostavu Uprave HRT-a i ustrojstvo Nadzornog odbora HRT-a.

- Ukinut je Upravni odbor HRT-a i uspostavljena Uprava HRT-a. Članove Uprave imenuje i razrješuje Nadzorni odbor na prijedlog predsjednika Uprave. Predsjednik uprave je i direktor HRT-a, a imenuje ga i razrješuje Hrvatski državni Sabor.
- Nadzorni odbor HRT-a ima 5 članova, bira ga Sabor, a zadaća mu je nadzor poslovanja i zakonitosti rada u HRT-u. Nadzorni odbor dužan je podnijeti Saboru mišljenje o izvješću Uprave HRT-a i mišljenje o Statutu HRT-a kojeg donosi Uprava i daje na potvrdu Hrvatskom državnom Saboru.
- Radi utjecaja javnosti na radijske i televizijske programe od državnog značaja utemeljeno je Vijeće Hrvatske radiotelevizije koje, u skladu sa zakonskim propisima, utvrđuje programsko usmjerenje HRT-a i ocjenjuje njegovo ostvarivanje.

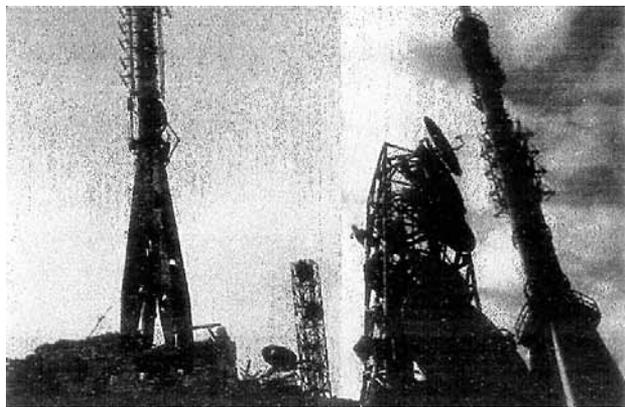
Uz temeljni zakonski akt kojim je osnovana i po kojem HRTV posluje (Zakon o HRTV-u iz 1990), poslovanje nacionalne televizijske i radijske kuće reguliraju i dva posebna zakona: Zakon o telekomunikacijama i Zakon o javnom pripočavanju. U vrijeme pisanja ovog diplomskog rada u saborskoj proceduri je i prijedlog novog zakona o HRTV-u i više prijedloga privatizacije 3. odnosno 4. televizijskog programa za koji je rezervirana frekvencija, ali bez potrebne infrastrukture odašiljača i veza.

2.3 Programi i redakcije (programske službe, teletekst i Internet)

Osnovni oblik Hrvatske televizije jest radna jedinica. Niži oblici su odjeli, odsjeci ili sektori, redakcije, službe i pogoni. Četri su radne jedinice: program, produkcija, tehnika i zajedničke službe. Program se sastoji od odjela unutar kojih je rad organiziran po redakcijama i službama ovisno o vrstama programskih zadataka, te od osjeka, odnosno sektora tzv. produkcije informativnog programa, koji obavlja poslove planiranja, kontrole, organiziranja i realiziranja proizvodnje programa. U Hrvatskoj televiziji za sve informacije objavljene u programima HTV-a odgovoran je glavni i odgovorni urednik. U sklopu radne jedinice 'Program' nalaze se odjeli informativnog, umjetničkog, dokumentarnog, obrazovno-znanstvenog, zabavnog i sportskog programa, programa re-

ligijske kulture, satelitskog programa, stranog programa i programskih službi, te službe za izobrazbu kadrova (novinari HTV) pri glavnom uredniku HTV-a.

- Informativni program HTV-a sastoji se od 11 redakcija: dnevni program s dopisništvima, DESK informativnog programa, unutarnja politika, vanjska politika, gospodarstvo, kultura, mozaične emisije IDP-a (Informativno-dokumentarnog programa), regionalni programi, program za nacionalne manjine, redakcije vanjskih TV studija i dopisništvo, teletext i Internet.
- Umjetnički program se dijeli na redakcije dramskog programa, programa ozbiljne glazbe i programa za djecu i mladež.
- U dokumentarnom programu nisu organizirane posebne redakcije-jedinice.
- Obrazovni program sastoji se od redakcija znanosti i obrazovanja i školskog programa.
- Zabavni program se sastoji od redakcija zabavnoglasbenog programa, kontakt programa i kviz emisija i mozaik emisija.
- U sklopu sportskog programa ne utvrđuju se posebne redakcije.
- Program religijske kulture sastoji se od redakcija religijskog informiranja i religijskih emisija i prijenosa.
- U satelitskom programu koji nema posebnih redakcija, koncipiraju se, pripremaju i uređuju emisije i prilozi za emitiranje putem satelita.
- U odjelu stranog programa obavljaju se poslovi koordiniranja i evidentiranja cjelokupne nabave i emitiranja stranog programa, nabave i odabira filmskog i serijskog programa, te evidentiranje prava korištenja i prava na reprizna emitiranja sveukupnog programa strane proizvodnje. U odjelu se ne organiziraju posebne redakcije.
- Odjel programskih službi sastoji se od službi koordinacije i prezentacije programa, prijevoda, službe za jezik i govor i spikerske službe.
- Radnu jedinicu produkcije čine odjeli snimanja, obrade i reprodukcije, te održavanje tehničke opreme.



Odašiljač Srd: srušen u ratu 1991./92. i novoizgrađen 1995./96.

— Teletext HRT-a.

Iako relativno mlad medij, teletext HRT-a približava se 10 obljetnici redovitog emitiranja. Od svog pokusnog emitiranja, kada su mnogi s nevjericom promatrali »novine na televizoru«, teletext danas zajedno s Internet stranicama HRT-a čini jezgro suvremenog elektroničkog komuniciranja. Zahvaljujući primjeni novih tehnologija, televizija sve više postaje medij dvosmjernog komuniciranja (odašiljač i primačel informacije u mogućnosti su zamijeniti svoje uloge). Danas teletext mogu pratiti gledatelji opremljeni prijammnicama s TX dekodirima na sva tri programa HTV-a. Teletext stranice (prema podacima iz 1996. više od 600 stranica), donose informacije i sadržaje iz unutarnje i vanjske politike, sporta, gospodarstva, kulture, te zabave. Tijekom dana i noći informacije se neprestano dodaju i mijenjaju, dosežući broj intervencija u stranicama veći od tisuću u 24 sata.

Internet stranice HRT-a (<http://www.hrt.hr>) sadrže vijesti informativnog programa radija i televizije, mogućnost praćenja u živo 3 radijska i televizijska programa, te različite servisne informacije poput pretplate na praćenje digitalnih satelitskih programa, satelitskih frekvencija i sl.

2.4 Razmjena programa

Hrvatska radio-televizija kao bivši član JRT-a jedan je od osnivača Europske unije za radiodifuziju (EBU), a preko EBU je postala i redoviti promatrač u afričkoj, arapskoj i azijsko-pacifičkoj uniji. Kada je riječ o međunarodnoj razmjeni vijesti HTV je redoviti kontributor satelitskim mrežama poput CNN-a, World reporta, SKY-a, Super Channela, Eurosport i drugih zemaljskih stanica.

Za te potrebe formirana je posebna jedinica međunarodnih poslova i razmjene programa za prodaju i kupnju domaćih i stranih priloga, emisija, filmova, serijala i drugih programskih sadržaja.

Hrvatska televizija je od 1990. povezana s vlastitom satelitskom stanicom, a od 1992. putem satelita EUTELSAT II F3 svakodnevno emitira analogni satelitski program za inozemstvo.

U prvo vrijeme, taj svojevrsni 4. televizijski program je mehanički prenosio 1. program HTV-a. Od 1996. program emitira izbor iz sva tri programa upotpunjen arhivom. Tu su i namjenske informativno-zabavne emisije koje Hrvate izvan domovine imaju kao svoju posebnu ciljnu skupinu.

2.5 Satelitska stanica Zagreb

Svladavši mnogobrojne administrativno-političke zapreke unutar Jugoslavije, Televizija Zagreb (Hrvatska televizija) uspijeva dobiti sve dozvole za izgradnju satelitske stanice. Zapreke su proizlazile iz činjenice da je to bila prva satelitska stanica izvan sustava PTT-a u cijeloj Europi, a namijenjena isključivo potrebama radija i TV, te vlasništvo HRTV-a odnosno radiodifuzne organizacije članica Eurovizije. Inicijativa i planiranje početo 1987. prolongirano je dugotrajnim administrativnim zaprekama do sredine 1989. kada je potpisan ugovor s japanskom koncernom NEC. Stanica je svečano otvorena 4. svibnja 1990. a već sljedeći dan TVZ je prenosila *Pjesmu Eurovizije 1990.* koja je održana u Zagrebu, a

koju je pratilo oko milijardu gledatelja. Stanica omogućuje da se istodobno šalju dva i primaju tri televizijska programa, te prijam jednog radijskog programa u okviru sistema Euro-radio. Stanica je predana u stalni najam konzorciju Eurovizija, a osim programske i tehničke pogodnosti za HRTV, donosi i znatnu materijalnu korist. Sredstva uložena za nabavu i izgradnju (cca 8,5 g.) biti će vraćena do kraja 1998., a daljnja eksploatacija će donositi izravnu dobit javnom poduzeću HRTV.

2.6 Digitalna satelitska televizija

Uprava HRT-a je 1997. odlučila pokrenuti projekt satelitskog emitiranja u digitalnoj tehnologiji. To omogućuje emitiranje svih triju TV i I. radijskog programa preko jednog satelitskog transpondera umjesto jednog analognog TV i radijskog programa. To znači da su sadržaji programa koji se emitiraju preko EUTELSAT Hot Bird 3 satelita, istovjetni programima emitiranim preko zemaljskih mreža HRT-a. Signal koji se prima u Europi, na Bliskom istoku i u sjevernoj Africi, bolji je nego prijašnji analogni, pa je za kvalitetan prijam signala u Europi dovoljna antena promjera od samo 70 cm. Osnovna značajka digitalnog načina emitiranja programa putem satelita je u tzv. DVB-S MPEG-2 sustavu. Ta tehnologija omogućuje da se preko jednakog kapaciteta satelita emitira, umjesto jednog analognog TV programa, do osam digitalnih programa jednake kvalitete.

Digitalni signali HRT-a dodatno su zaštićeni sustavom kodiranja VIACCESS radi zaštite autorskih prava prilikom emitiranja stranih filmova i sličnih proizvoda izvan granica Hrvatske.

Taj sustav će omogućiti bolju kvalitetu prijama satelitskog programa, ali i pružiti alternativni prijam signala u onim područjima naše zemlje gdje klasični sustav odašiljača i repetitora nije potpuno razvijen ili to onemogućuje konfiguracija terena, umjesto konvencionalnih antena — satelitske antene s receiverima i dekodeerima. Tim se HTV potpuno približuje europskim i svjetskim trendovima digitalne proizvodnje, obrade i emitiranja programa što je tehnološki skok usporediv s prelaskom na emitiranje u boji (eksperimentalno već od 1966. stalno od 1975).

2.7 Odašiljači i veze

Prijenos i emitiranje programa Hrvatske televizije i radija obavlja javno poduzeće »Odašiljači i veze Hrvatske radio-televizije«. Uz tu primarnu funkciju, poduzeće obavlja poslove razvoja radio-difuznih mreža, izgradnje objekata za prijenos i emitiranje programa te njihova održavanja.

Prvi odašiljač koji je 15. svibnja 1956. emitirao program imao je snagu samo 0,05 kw, da bi već sljedeće godine bio zamijenjen deset puta jačim odašiljačem. Godine 1966. TVZ je na Sljemenu u vlastitom objektu postavila prvi UHF odašiljač preko kojeg se eksperimentalno, povremeno u boji, emitira Drugi program. Gradnja druge mreže odašiljača počinje sedamdestih godina, a istodobno se grade i dopunske mreže pretvarača za prijam programa u naseljima koja su zbog konfiguracije terena u sjeni prema odašiljačima.



Dnevnik — središnja informativna emisija HTV-a

Eksperimentalno emitiranje Trećeg programa počelo je u svibnju 1988. kada je počela i nadogradnja sustava odašiljača za taj program. Danas je kvalitetan prijam Prvog programa osiguran za 94% stanovnika Hrvatske, a Drugog programa za 93% stanovnika.

2.8 Dom Hrvatske radiotelevizije

Nakon što se niz godina selila iz neadekvatnih i adaptiranih prostora razbacanih po raznim dijelovima Zagreba, HRTV se smjestila u TV-domu na sjevernoj obali Save. Televizija se u potpunosti preselila 1988. g., a radio 1995.

Na građevinskoj čestici od 40.000 m² u posljednjih 15 godina niknuli su objekti koji su svojom arhitekturom danas jedan od simbola Zagreba.

Cjelokupan TV-dom planiran je po načelu izgradnje niza objekata pojedinih funkcija televizije i radija s mogućnostima razvoja kroz višegodišnje razdoblje. Trenutačno su u pogonu tri objekta. Prvi je pušten u rad 1983. i sadrži dva televizijska studija površine 350 m² i 250 m², te radne prostorije scenografije. Funkcionalno je organiziran za studijsku proizvodnju igranih i dokumentarnih programa. Kancelarijski prostori iskorišteni su za smještaj redakcija i uredništva programa.

Drugi objekt ili središnji prostor TV doma, tlocrtna površine 80x80 metara, ima prizemlje i 4 kata (treći odvojeni objekt je energana). Projektom je zamišljen za sve najvažnije funkcije televizije i radija.

U prizemlju su ulazni prostori sa svim pratećim prostorijama za prihvata zaposlenog osoblja i vanjskih suradnika. Ostatak prostora zauzima Informatičko-dokumentacijski centar HRTV-a (INDOK). Prvi kat objekta je pogonski dio, u kojem su smješteni sustavi klimatizacije i energetskog napajanja. Na drugom katu je glavna proizvodnja televizije koja se dijeli na: televizijski studij informativnog programa, najavlivački studij s režijama za tri programa, centralizirani uređaj magnetoskopa, telekina, grafičke i tonske obrade, te uredništva informativnog programa. Središnje mjesto na trećem katu zauzima televizijska centrala — srce cjelokupne TV proizvodnje i centar veza za distribuciju i kontrolu, te emitiranje svih televizijskih programa. Centar veza je povezan s

posebno izgrađenim središnjim tornjem visine 100 metara koji služi za smještaj relejnih veza i odašiljača.

Na četvrtom katu je uprava Hrvatske radio-televizije (uredi direktora i članova uprave), te redakcije i studijski prostori triju radijskih programa.

U tijeku je gradnja četvrtog objekta početog 1996., tzv. studijskog bloka s velikim studijima koji će objediniti cjelokupnu studijsku proizvodnju u TV domu (velika studijska snimanja do sada su se obavljala u studijima Jadran filma).

2.9. Centar za studij programa (Služba gledatelja HTV)

Radio i televizija obraćaju se milijunima korisnika i presudno utječu na kreiranje javnog mišljenja. U gotovo svim radio-televizijskim sustavima osnivaju se anketno-istraživačke službe koje razrađenim metodološkim pristupima prikupljaju podatke o interesima i stajalištima gledateljstva prema programu. U HRTV-u odgovore na pitanja o kvaliteti programa traži Centar za studij programa. Osnovna djelatnost centra jesu kvantitativna i kvalitativna istraživanja gledanosti pojedinih emisija i programa u cjelini. Prema posljednjim podacima programe HTV-a svaki dan gleda nešto više od 80% populacije Hrvatske.

Dvadeset najgledanijih emisija HTV-a 1997.

Naziv emisije	Gledanost %
1. Dublin: Eurosong	62,40
2. Dnevnik	52,94
3. Dora	51,10
4. Izbor Miss Hrvatske za Miss Universe '97.	50,80
5. Izbor Miss svijeta '97.	48,59
6. Skrivena kamera (prosjek)	46,01
7. Izbor Miss Hrvatske za Miss svijeta	45,52
8. Pogreb Diane, princeze od Walesa	44,05
9. Smogovci	41,98
10. Poseban program: Vlak za Vukovar	41,90
11. Porin	40,40
12. Program za doček nove godine	38,88
13. Jarun: Mimohod oružanih snaga RH	38,50
14. Samson i Dalila, serija	35,79
15. Diana, princeza od Walesa, dokumentarna emisija	35,06
16. Izbor Miss Universe	35,00
17. Živa istina (prosjek)	34,08
18. Boks: Mavrović-Cantatore	33,68
19. Dosjei X (prosjek)	32,96
20. Željka Ogresta i gosti (prosjek)	32,72

Najgledanije su informativno-političke emisije, igrani sadržaji (filmovi i serijali) te prijenosi športskih natjecanja. Kako bi ta komunikacija s gledateljstvom bila dvosmjerna, 1989.

osnovana je služba gledatelja Televizije Zagreb. Namjera je omogućiti gledateljstvu da aktivno sudjeluje u uređivačkoj i programskoj politici televizije. Službi se dnevno u prosjeku javi 40 gledatelja (uvedena je posebna tel. linija) koji iznose primjedbe, mišljenja i sugestije na televizijski program. Upravo zahvaljujući Službi gledatelja HTV-a uspostavila se stalna veza s javnošću radi boljeg međusobnog izvješćivanja, razumijevanja i suradnje kao temelja pluralističkog koncepta javne televizije.

2.10 Informatika HRTV

Hrvatska radiotelevizija među prvima je u Hrvatskoj počela izgrađivati suvremeni informacijski sustav podržan kompjutorskom tehnologijom još od ranih šezdesetih godina. Tada je osnovana jezgra buduće službe za projektiranje informacijskih sustava, a 1965. instalirano je prvo elektroničko računalo GAMMA 30. Razvoj računalnog informacijskog sustava HRTV-a možemo podijeliti u nekoliko faza:

- I. faza: Od 1965. do 1972. Prva primjena bila je obrada podataka pretplatnika HRTV-a. Slijedi primjena u raznim područjima računovodstva.
- II. faza: Od 1973. do 1982. počela je prihvaćanjem projekta integralnog informacijskog sustava. Slijedi povezivanje do tada izgrađenih aplikacija u cjelovit informacijski sustav. U toj fazi počinje primjena računala u televizijskoj dokumentaciji i nekim tehničkim službama. U tom razdoblju HRTV koristi zajedničko računalo UNIVAC 1110 Sveučilišnog računalnog centra.
- III. faza: Od 1983. do 1989. HRTV koristi računala ICL ME 29. Nakon konvertiranja aplikacija pretplate, računovodstva, kadrova i dokumentacije, slijedi projektiranje informacijskih sustava proizvodnje radijskog i televizijskog programa. U toj fazi počinje korištenje mikro i ostalih računala te dolazi do centralizacije razvoja primjene informatičke tehnologije.
- IV. faza: Od 1990. do danas. Instalirano je računalo ICL SYSTEM 39, proširena komunikacijska mreža za prijenos podataka, mreža PC računala i mreža terminala i radnih stanica. Uz priključivanje na Internet i izradu vlastitih Internet stranica, te povezivanja područnih televizijskih centara i povećanja obujma teleteksa, dolazi i do značajnije upotrebe računala u proizvodnji televizijskih i radijskih programa (primjena digitalne tehnologije), posebice u korištenju tzv. nelinearnih (komputerskih) AV montaža.

2.11 Odjel Planiranje i razvoj novih tehnologija HRT-a

Na tragu iskustava odjela za razvoj osnovanog 1965. ustrojen je 1994. odjel Planiranje i razvoj novih tehnologija HRT-a. Taj odjel organiziran je u sklopu radne jedinice Tehnika Hrvatske radiotelevizije.

Odjel ima zadaću pratiti trendove razvoja novih tehnologija na području radiodifuzije odnosno registracije slike i zvuka,

proizvodnje televizijskog i radijskog programa, prijenosa video i zvučnog signala za potrebe proizvodnje i emitiranja putem odašiljačkih mreža i satelita, te razvoja odašiljačke tehnologije. Provode se prezentacije i ispitivanja najnovije opreme, izrađuju elaborati o primjeni u našim uvjetima i predlažu najpovoljnija idejna tehnološka rješenja. Stručnjaci toga odjela sudjeluju u radu međunarodnih stručnih organizacija na izradi studija novih tehnologija poput digitalnog radija (T-DAB), digitalne televizije (DVB), satelitske radiodifuzije i drugo. U odjelu je ustanovljena skupina koja se bavi GIS-računalstvom i izrađuje tzv. digitalni model reljefa RH kao topografsku podlogu za izradu svih proračuna širenja elektromagnetskih valova, tj. pokrivanja područja Hrvatske TV i radio signalima.

3. Novinarska škola Hrvatske televizije — pregled predloženih tema i predavača

Polazeći od specifičnosti televizijskog novinarstva i razvijajući vlastiti i prepoznatljiviji izvještajno-novinski stil, uprava HTV-a pokrenula je vlastitu novinarsku školu. Škola je u prvome redu namijenjena vanjskim suradnicima i djelatnicima televizije, kao dodatno stručno usavršavanje i specijalizacija za rad u pojedinim redakcijama i programima. Najveći broj novinara i urednika HTV-ima VSS fakulteta humanističkih znanosti: najčešće smjerova s Filozofskog fakulteta i Fakulteta političkih znanosti, novinarstva i politologije.

Predavanja se trenutačno izvode po nastavnom programu koji je izradila Jasmina Nikić, voditeljica Službe za jezik i govor HTV-a.

Uvodna predavanja drže direktor HRT-a (I. Mudrinić), pomoćnik direktora za televiziju (M. Galić) i glavni urednik HTV-a (H. Novak-Srzić), koji polaznike obavještavaju o osnovama tehnike, programskih shema i novinsko-televizijskih izričajnih stilova koji se danas koriste na Hrvatskoj televiziji.

Razvoj novinarstva kao znanosti, primjena novih tehnologija i svjetski trendovi u elektroničkom informiranju uvjetuju nužnost kontinuiranog stručnog usavršavanja svih novinara, posebice urednika programa i emisija koji su najodgovorniji za prepoznatljivost i kvalitetu programa pojedine televizijske kuće.

Pregled predloženih predavača i tema

Predavač (djelatnici HTV-a) Teme:

Branimir Bilić	Novinar i TV istina (profesionalnost, moralnost, znanje i tolerancija kao uvjeti odgovornog novinarskog rada).
Branko Bubenik	Odjel INDOK (multimedijska služba HRT-a za arhivske dokumentacijske bibliotečne poslove).
Branko Erdeljac	Sto najčešćih pogrešaka u jeziku medija
Branko Lentić	Posebosti televizijskog izraza, analiza priloga i montaža

Damir Matković

Kratka povijest televizije: razvoj od 1911. do 1945. eksperimentalna faza; komercijalna TV od 1945. do danas. (Početak televizije u Hrvatskoj. Komercijalna i javna televizija — osnovna načela tih modela; televizije u SAD i Europi...)

Mirjana Rakić

Uvod u novinarski rad u informativnom programu: rad u redakciji; projekcija TV vijesti ili TV dnevnika; analiza pripreme i obrade vijesti u informativnim emisijama, izrada izvještaja i reportaža.

Zlatan Prelog

O televizijskim vrstama: veze televizije sa starim i novim medijima.

Neda Ritz

Dokumentalistika na televiziji: upoznavanje različitih pristupa i oblika dokumentarnih filmova i serija.

Božidar Rogić

Tehnologija televizije; smjerovi razvoja TV tehnike i elektroničkog novinarstva.

Božo Sušec

Izravni prijenos (odloženo emitiranje; izravni prijenos)

Branka Šeparović

Televizijski izraz kao spoj slike i teksta.

Damir Šimunović

Informatički servisi u pripremi i realizaciji televizijskih emisija.

Darko Vizek

Kontakt-emisije: svrha, organizacija, priprema, vrste kontakt-emisija.

Pregled nastavnih jedinica vanjskih predavača:

Tomislav Ladan

Tuđice u hrvatskom jeziku.

Nives Opačić

Jezični savjetnici i razlikovni rječnici.

Vera Horvat Pintarić

Vizualne značajke televizijskog medija.

Josip Silić

Novinarski stil hrvatskog standardnog jezika. Hrvatski standardni jezik i njegove norme.

Ivo Škarić

Oratorika za novinare HRT-a.

Gordana Varošaneć-Škarić

Kvaliteta glasa, dinamičke osobine, govorni stilovi, urbano naglašavanje.

Santa Večerina-Volić i Đurđa Kovač Anatomija i fiziologija glasovnog sustava.

Iz vrlo opsežnog nastavnog plana novinarske škole HTV-a, vidljiva je jasna namjera uprave i voditelja da polaznicima — budućim televizijskim profesionalcima pruže što kvalitetnije

dopunsko obrazovanje i usavršavanje ovisno o individualnim afinitetima i trenutačnim kadrovskim potrebama televizije. Koncept predstavlja uravnoteženi omjer teorijske i praktične nastave s naglaskom na praktičnom radu. Posebna vrijednost novinarske škole HTV-a leži u nazočnosti brojnih istaknutih novinarskih imena kojima HTV dijelom i duguje svoju medijsku prepoznatljivost, a koji svojim znanjem i autoritetom mladim novinarskim naraštajima prenose ono najvrednije u novinarskoj profesiji — etičnost i profesionalizam.

4. Informacijsko dokumentacijska služba Hrvatske televizije — INDOK

(osnovne zadaće, pohrana dokumenata, organizacijski ustroj, korisnici, informacijska obrada)

4.1 Osnovne zadaće

INDOK je specijalizirani odjel Hrvatske televizije koji za potrebe programa obavlja arhivske, dokumentarističke, bibliotečne i informatičke poslove. On je dio državne arhivske službe i djeluje kao državni audiovizualni arhiv za audiovizualne dokumente nastale djelovanjem Hrvatske televizije i radija. Najveći značaj INDOK-a HRT-a jest u trajnom čuvanju dokumenata od neprocjenjive kulturne i povijesne važnosti.

Uzmemo li u obzir da su od 1956. na filmskom mediju (16 mm film), te od polovice 60-tih na magnetoskopskim vrpca različitim formata (1", 2", U-matic, Betacam) zabilježeni najvažniji politički i kulturni događaji u Hrvatskoj i u svijetu, koji se nakon 50-60 godina od nastanka tretiraju kao povijesni, postaje jasno kolika je važnost u pravilnom čuvanju i ponovnom prijepisu tih dokumenata.

Laboratorijski pokusi provedeni u svrhu istraživanja trajnosti medija izrađenih na kemijskoj osnovi (film) pokazala su da bi filmska vrpca u kontroliranim uvjetima 20% vlage mogla zadržati svoja primarna svojstva između 800 i 1000 godina. Za magnetne medije (magnetoskopska vrpca) i digitalne medije (različiti formati AV diskova i digitalni zapis na magnetnom mediju) također postoje pretpostavke da mogu izdržati višestoljetno arhiviranje, no točni vijek trajanja tih zapisa još nije ustanovljen. Praksa je pokazala da filmska vrpca počinje gubiti svoja svojstva već nakon 50-60 godina što se osjetno smanjuje u situacijama nepravilnog skladištenja i nekvalitetno izvedene laboratorijske obrade (razvijanje, fiksiranje, odabir emulzije i sl.). Profesionalni magnetoskopski mediji općenito su trajniji od amaterskih (npr. VHS snimka počet će gubiti svoja svojstva već nakon 10 godina), ali i tu uvjeti skladištenja i ponovne reprodukcije mogu skratiti trajnost samim fizičkim oštećivanjem. Najvrijedniji zapisi se prebacuju na mikrofilmove, a snimke na nove formate digitalnih medija. Koriste se i tzv. hibridne tehnologije (spoj nove i konvencionalne tehnologije), ali i uobičajene metode poput ponovnog kopiranja na nove magnetoskopske i filmske vrpce, te izrada tzv. nultih i master kopija.

Poseban problem za službu INDOK-a HRT-a predstavlja velika količina video zapisa iz Domovinskoga rata koji su ma-

hom snimljeni na amaterskim formatima (VHS, SVHS, video 8), pa su time podložniji starenju i degradaciji kvalitete.

Osnovni zadaci INDOK službe su prijam, selekcija, arhivska ili dokumentaristička obrada AV dokumenata, njihova optimalna zaštita i dugoročno čuvanje, te davanje na ponovnu uporabu tj. emitiranje.

4.2 Pohrana dokumenata

INDOK je multimedijaska služba jer obrađuje i čuva konvencionalne i nekonvencionalne publikacije, dokumente koji su registrirani na različitim nosačima, s različitim tehnologijama registracije. Poseban problem su česte promjene televizijske tehnologije registracije, rezultirajući novim generacijama AV dokumenata, koji zahtijevaju za arhivsku obradu nove skupe uređaje, a korisnici uvijek traže dokumente na novom, recentnom formatu.

Odjel INDOK je nastao iz »Centra za dokumentaciju Radiotelevizije Zagreb« koji je osnovan 1963. Najstariji foto dokumenti potječu iz 1956. kada je s radom počela TVZ, zatim slijede dokumenti na 16mm c/b filmu, a 1963. počinje se s registracijom videodokumenata na magnetoskopima od 2 inča.

Danas arhivski fond INDOK-a ima 350.000 filmskih dokumenata, 135.000 video dokumenata (naslova) te 30.000 fotografija.

Uz fono arhivu od 5.000 naslova, INDOK sadrži novinsku dokumentaciju od 4 milijuna članaka. Najveći dio tih dokumenata je pohranjen na 16 mm mikrofilmu, dok je oko 7.000 dokumenata digitalno arhivirano. Biblioteka sadrži oko 30.000 knjiga i publikacije te još 10.000 stručnih časopisa. Posebna cjelina su i godišnjaci RTVZ/HRT-a, interne publikacije, pravilnici i sl., te članci iz drugih tiskovina o razvoju i povijesti televizije koji su ujedno literatura za građu ovog diplomskog rada.

4.3 Organizacijski ustroj

U odjelu INDOK-a djeluje osam specijaliziranih službi:

1. Audiovizualni arhiv — služba prima i arhivski obrađuje AV dokumente nastale djelovanjem televizije. Emisije određene za čuvanje pregledavaju arhivisti i sve relevantne podatke upisuju u bazu podataka.
2. Arhiv informativnih emisija — služba prima, arhivski obrađuje i daje na uporabu AV dokumente nastale u informativnom programu.
3. Postprodukcijaska dokumentacija — kroz međuarhive filma, video i stranog tranzitnog AV materijala organizira i kontrolira distribuciju AV dokumentacije u proizvodnji programa, te izdaje iz arhivskih spemišta dokumente za uporabu.
4. Fonoteka — služba nabavlja, dokumentacijski obrađuje i daje na uporabu fono dokumentaciju potrebnu za proizvodnju programa.
5. Novinska dokumentacija — služba prati dnevni tisak i periodiku. Arhivisti odabiru i indeksiraju relevantne novinske članke, koji se zatim snimaju na mikrofilm ili digitalno arhiviraju nakon skeniranja.

6. Informacijsko referalna služba — služba daje informacijsku podršku svim servisima INDOK-a u suradnji s odjelom Informatika HRT. Tu se klasificiraju i indeksiraju dokumenti, zatim se podaci unose u baze podataka. Pretraživanje baza podataka omogućeno je korisnicima u internoj mreži HRT-a.

7. Služba pripreme i kontrole — služba daje tehničku podršku svim službama INDOK-a gdje su u uporabi različiti složeni tehnički uređaji. Korisnicima se omogućuju pregledi odabranih arhivskih dokumenata prije uporabe, a specijalisti kontroliraju tehničku kvalitetu AV dokumenata i prate stupanj njezine degradacije starenjem.

8. Biblioteka — specijalizirana stručna biblioteka, koja sadrži knjige i stručne časopise potrebne programskom i tehničkom osoblju.

4.4 Korisnici

INDOK je služba poluotvorenog tipa, namijenjena ponajprije potrebama Hrvatske radio-televizije. Dijelovi INDOKA-

su integrirani nakon preseljenja radija u RTV dom na Prisavlju. Osim zaposlenicima HRT-a, uslugama INDOK-a koriste se znanstveni istraživači i studenti, dok je ostalima pristup omogućen nakon odobrenja njihova pismenog zahtjeva, te naplate tehničke usluge presnimavanja dokumenata i autorskih prava.

4.5 Informacijska obrada

U sklopu integralnog informacijskog sustava HRT-a djeluje informacijski podsustav INDOK-a. Projekt ARTIS (Arhiv Radija i Televizije Informacijski Sustav) izradili su 1978. Z. Kurjan, D. Gluhak i B. Bubenik, a 1979. je u SRCU demonstrirana baza podataka o arhiviranim filmovima u TV arhivu Televizije Zagreb.

Do 1998. je kompjutorskom obradom obuhvaćeno više od 80% AV dokumenata, pa se INDOK HRT-a po tom kriteriju nalazi među 3 najbolja TV arhiva u Europi. Voditelj samostalnog odjela INDOK danas je dr. Branko Bubenik.

Literatura

- Filmska enciklopedija*, 1990., Zagreb : JLZ Miroslav Krleža
Fiske, J. & Hartly, J., 1992., *Čitanje televizije*, Zagreb : Barbat & Prova
Matković, D., 1995., *Televizija-igračka našeg stoljeća*, Zagreb : AGM
Plenković, M., 1993., *Komunikologija masovnih medija*, Zagreb : Barbat
Plenković, M., *Suvremena radiotelevizijska retorika*, Zagreb : Stvarnost
Turković, H., 1996., *Umijeće filma*, Zagreb : Hrvatski filmski savez

Dokumentacija

- Radiotelevizija Zagreb na Univerzijadi '87., RTVZ, Zagreb, 1987.
65-35 — Hrvatska radiotelevizija, HRT, Zagreb, 1991.
HRT Godišnjak 1996., HRT, Zagreb, 1997.
HRT Godišnjak 1997., HRT, Zagreb, 1998.
Branko Bubenik, Multimedijska arhivska i dokumentacijska služba HRT-a
Jasmina Nikić, Prijedlog nastavnog plana i programa Novinske škole HTV-a
Pravilnik o unutrašnjem ustroju Hrvatske radiotelevizije (Zagreb, ožujak, 1998.)
A. Bahorić, S. Buljanović, Programski i tehnički razvoj HRT-a (FPZ, Zagreb, 1992.)
Photokina 1996, 1998. katalogi proizvođača televizijske opreme.

Fotografije i grafikoni

- Publikacija 65-35 (HRT, 1991.)
Godišnjak HRT-a 1996. i 1997.
Sony Broadcast (katalogi Sonyjeve profesionalne produkcije '96, '97 i 1998.)
Videografike preuzete iz publikacije Videosfera (SIC Beograd, 1986.)

Vjekoslav Majcen

Kronika

Siječanj/ožujak '99.

4. I.

Prema podacima HTV-a najgledaniji strani film u hrvatskim kinematografima 1998. godine bio je *Titanic* (James Cameron, 1997.) sa 465.000 gledatelja. Od domaćih filmova, film *Tri muškarca Melite Žganjer* Snježane Tribuson imao je 26.000, a film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju* 23.000 gledatelja.

8. I.

U zagrebačkoj Galeriji knjižnice Vladimir Nazor, skupina studenata zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti priredila je 3. međunarodni studentski filmski susret pod nazivom *Vrisak III*. Susret je priređen u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, a prikazana su debitantska filmska ostvarenja mladih autora iz Hrvatske i nekoliko europskih zemalja prema izboru mlade filmske autorice Biljane Čakić. Prikazani su kratki igrani filmovi *Off Beat* (Lot Piek, Nizozemska), *Za tango je potrebno dvoje* (Kristine Huml, Švedska), *Zaustavljeni u Talinu* (Edith Sepp, Estonija), filmovi hrvatskih studenata koji su pohađali Europski filmski koledž u Danskoj *Troje* (Davor Kanjir) i *Donje rublje i nešto oko njega* (Biljana Čakić), te filmovi studenata zagrebačke ADU *Kap* i *Dvoboj* (Zrinka Matijević), *Vrlo tužna i tragična priča* i *Umobilizam i neurologija* (Daniel Kušan), *Žena je varljiva* i *Bijes* (Nebojša Slijepčević).

9. I.

U Đurđevcu je održana projekcija filma *Tri muškarca Melite Žganjer*, kojoj je prisustvovala i redateljica Snježana Tribuson. Predstavljanje filma i razgovor s autoricom organizirali su Centar za kulturu i Foto-kino klub *Drava* iz Đurđevca.

11.-24. I.

U organizaciji Hrvatskog filmskog saveza, u OŠ Luka Sesvete, održana je radionoca za animirani film. Radionicu su vodili filmski autori Tomislava Vereš i Milan Bukovac, a pohađali su je učenici i nastavnici I. OŠ Luka u Sesvetama.

12. I.

U Kulturno-informativnom centru Zagreba, umjesto dosadašnjeg kina Hollywood, počelo je radom *KIC-art kino*. Art kino namjerava prikazivati cikluse, te pretpremijerne projekcije novih naslova. Prema najavi, kao prvi programi

planirani su ciklus fantastike na filmu, ciklus slovenskog i ciklus srpskog filma. Posebno su, uz odobrenje producenata, planirane zatvorene projekcije, namijenjene filmskim stručnjacima, onih filmova koji nisu uvezeni u Hrvatsku.

15. I.

U Zagrebu je umro Nikola Kostelac, istaknuti autor animiranih filmova, i jedan od pokretača Zagrebačke škole crtanog filma.

17.-24. I.

U Trstu je održan festival Alpe-Adria Cinema. U natjecateljskom dijelu festivala sudjelovala je redateljica Snježana Tribuson s filmom *Tri muškarca Melite Žganjer*, a u središtu opsežnog popratnog programa bila je ove godine retrospektiva hrvatskog filma. U izboru Mile Lazić i Sergia Grmeka Germanija, prikazan je izbor cjelovečernjih igranih, dokumentarnih, animiranih i eksperimentalnih filmova nastalih u razdoblju od 50-ih do 70-ih godina. Hrvatski konzulat u Trstu istodobno je priredio i retrospektivu animiranih filmova Zlatka Grgića, a organizatori festivala ugostili su brojne hrvatske filmske autore koji su se predstavili tršćanskoj publici. U sklopu festivala održana je i promocija upravo izašle knjige Ive Škrabala *101 godina filma u Hrvatskoj*.

21.-27. I.

U organizaciji Hrvatske kinoteke i praškog Narodnog filmskog arhiva u Pragu je održana retrospektiva hrvatskih cjelovečernjih i predstavljen izbor animiranih filmova Zagrebačke škole crtanog filma. Prikazani su filmovi: *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Breza* (A. Babaja, 1967.), *Lisice* (K. Papić, 1969.), *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970.), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981.), *Glembajevi* (A. Vrdoljak, 1988.), te crtani filmovi: *Samac* (V. Mimica, 1958.), *Don Kihot* (V. Kristl, 1961.), *Surogat* (D. Vukotić, 1961.), *Zid* (A. Zani-nović, 1965.), *Znatiželja* (D. Vunak, 1966.), *Bečarac* (Z. Bourek, 1966.) *Idu dani* (N. Dragić, 1968.), *Satiemanija* (Z. Gašparović, 1978.).

22. I.

MM centar je u suradnji s Društvom vojvođanskih i podunavskih Hrvata, Hrvatskom maticom iseljenika i Hrvat-

skim filmskim savezom priredio filmsku večer na kojoj su prikazani dokumentarni filmovi Branka Ištvančića *Slavonski žetveni običaji* (1995./96.), *Rastanak* 1992./93.) i *Plašitelj kormorana* (1998.). Filmsku večer otvorio je Marijan Kostić u ime Društva vojvodanskih i podunavskih Hrvata, a o filmovima Branka Ištvančića govorio je filmski povjesničar Ivo Škrabalo.

23. I.

Dokumentarni film *Eufrazijeva bazilika* u produkciji Istra filma, dobio je prvu nagradu u kategoriji kulturoloških filmova na Međunarodnom filmskom festivalu turističkog filma održanom u Estorilu kraj Lisabona. Scenarij za film napisao je Marino Baldini, redatelj je riječki autor Bernardin Modrić, snimatelj Sergio Catarin, montažer Darko Vračević, a glazbu je skladao Emilio Kutleša.

1. II.

Na natječaju za mladež od 14 do 21 godinu, koji je raspisao Goetheov institut iz Münchena u povodu pripreme svjetske izložbe EXPO 2000 u Hannoveru na temu Svijet i voda, najboljim radovima među hrvatskim natjecateljima Goetheov institut iz Zagreba proglasio je crtane filmove *Dar života* i *More je život* članova kinokluba 4T iz Osnovne škole Kozala iz Rijeke. Učenici su nagrađene filmove snimili pod vodstvom profesorice Petre Ključarić, a jezični mentor bila je profesorica njemačkog jezika Ivanka Žic. Oba nagrađena rada bit će prikazana na EXPO-u 2000, a njihovi autori bit će gosti izložbe.

3.-9. II.

U suradnji s Francuskim institutom u Zagrebu i Hrvatskim filmskim savezom, Multimedijalni centar SC prikazao je ciklus filmova Luisa Bunuela. Prikazani su filmovi iz razdoblja Bunuelove suradnje s piscem scenarija Jean-Claude Carriereom *Dnevnik jedne sobarice* (1964.), *Ljepotica dana* (1966.), *Diskretni šarm buržoazije* (1972.), *Fantom slobode* (1974.) i *Taj mračni predmet žudnje* (1977.).

4.-14. II.

U Dhaki, glavnom gradu Bangladeša održan je Festival Short Film Forum, festival kratkih igranih, dokumentarnih, animiranih i eksperimentalnih filmova, na kojem je prikazano oko 200 filmova iz 22 zemlje svijeta. Osim glavnog programa, održane su retrospektive bangladeškog suvremenog filma, njemačkog i iranskog kratkog filma, te program indijske animacije u izboru Films Division iz Bombaya. Poseban program bio je posvećen filmovima o Bosni, te su u njemu prikazani dokumentarni filmovi Petra Krelje *Na sporednom kolosijeku* i *Američki san*, posvećeni problemu izbjeglica.

Short Film Forum u Dakhi otvoren je projekcijom filma *Soba bez pogleda* autorice Rade Šešić koja je i sudjelovala u Dhaki na seminaru pod naslovom Žene — filmski stvaratelji.

9. II.

U Europskom domu održana je konferencija za tisak na kojoj su Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen i Ladislav Galeta predstavili projekt osnutka Filmskog kulturnog centra u Zagrebu. Osim brojnih predstavnika sredstava javnog pripočavanja, skupu su prisustvovali i predstavnici Ministarstva kulture i Gradskog ureda za kulturu Zagreb, koji su dali pozitivno mišljenje o toj inicijativi.

10. II.

Prema obavijesti Organizacijskog odbora, za Dane hrvatskog filma '99. prijavljeno je 240 radova u trajanju od 62 sata. U pripremi održavanja festivala, Organizacijski odbor u izbornu je komisiju izabrao Jasnu Posarić, Krešu Mikića i Igora Tomljenovića. Izborna komisija proširena s Tomislavom Kurelcem i Davorom Žmegačom ujedno je potvrđena i kao službeni festivalski žiri. Likovna oprema festivala povjerena je Zlatku Havoioću, a za urednike kataloga i biltena izabrani su Davor Šišmanović i Andro Tomović.

15.-19. II.

U šibenskoj Osnovnoj školi Jurja Šizgorića Hrvatski filmski savez organizirao je videoradionicu pod nazivom Videotehnika i stvaralaštvo. Radionicu je vodio Krešimir Mikić, docent na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu, a polaznici su bili skupina djece i nastavnika, koji su ujedno postali i prvimi članovima nove školske videosekcije.

18. II.

U programu *evergreena* u Multimedijalnom centru, svestrani je umjetnik Tomislav Gotovac predstavio originalnu verziju filma *Rio Bravo* Howarda Hawksa iz 1959. godine.

19.-21. II.

U Zagrebu je održan međunarodni znanstveni skup Umjetnost i ideologija — pedesete u podijeljenoj Europi. Skup je bio posvećen kretanjima u umjetnosti 50-ih godina, u prvome redu pojavi i djelovanju Exata. U sklopu znanstvenog skupa koji je organiziralo Društvo povjesničara umjetnosti prikazan je u MM-u izbor animiranih filmova Zagrebačke škole crtanog filma, kao jedna od umjetničkih pojava koja je imala dodirnih točaka sa suvremenim umjetničkim kretanjima na polju likovnih umjetnosti toga doba. Izbor filmova i komentar imao je povjesničar umjetnosti dr. Radovan Ivančević.

22. II.

Godišnju nagradu Večernjakova ruža, koju Večernji list dodjeljuje za pokazanu kreativnost tijekom protekle godine, u području glume dobili su Bojana Gregorić i Goran Višnjčić.

22. II.-2. III.

U Goetheovu institutu u Zagrebu prikazan je izbor od pet novijih njemačkih filmova. Na programu su bili filmovi *Brigitta* (Dagmar Knöpfel, 1994.), *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994./95.), *Beim nächsten Kuss knall ich ihn nieder* (Hans-Christoph Blumenberg, 1995.), *Mutter Coura-*

ge (Michael Verhoeven, 1995.) i *Für immer und immer* (Hark Bohm, 1996.). Ovaj izbor filmova je uvod i najava većeg ciklusa koji će u travnju pod naslovom Novi njemački filmovi biti prikazan u MM centru.

22. II-3. III.

MM centar priredio je ciklus filmova Claudea Chabrola. Prikazani su filmovi *Rođaci* (1958.), *Naivne djevojke* (1960.), *Nevjerna žena* (1968.), *Krik u tami* (1969.), *Crvene noći* (1973.), *Murjak na muci* (1985.), i *Gospođa Bovary* (1991.). Ciklus je priređen u suradnji s Francuskim Institutom u Zagrebu i Hrvatskim filmskim savezom, a uvodni komentar dao je filmski teoretičar Hrvoje Turković.

1. III.

Održana je godišnja skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara na kojoj su članovi društva pristupili pripremanjima za dodjelu nagrada *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku, te za nagradu *Oktavijan*, koju Hrvatsko društvo filmskih kritičara svake godine dodjeljuje u sklopu Dana hrvatskog filma najuspješnim autorima kratkometražnih filmova.

2. III.

Na tribini Autorskog studija održana je projekcija filmova Tomislava Gotovca i razgovor s autorom pod naslovom »Još smo živi — možda to i dokažem...« Osim autora, gost tribine, koju vodi Zoran Tadić, bio je Hrvoje Turković.

4. III.

U Zagrebu je umro kazališni, filmski i televizijski glumac Mladen Šerment.

4.-12. III.

U New Delhiju je održana retrospektiva hrvatskih filmova, koju je otvorio ministar kulture Republike Hrvatske Božo Biškupić. Prikazani su cjelovečernji filmovi: *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Breza* (A. Babaja, 1967.), *Lisice* (K. Papić, 1969.), *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik, 1970.), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981.), *Glembajevi* (A. Vrdoljak, 1988.), te crtani filmovi *Samac* (V. Mimica, 1958.), *Don Kihot* (V. Kristl, 1961.), *Surogat* (D. Vukotić, 1961.), *Zid* (A. Zaninović, 1965.), *Znatizelja* (D. Vunak, 1966.), *Bečarac* (Z. Bourek, 1966.) *Idu dani* (N. Dragić, 1968.), *Satiemanija* (Z. Gašparović, 1978.). Nakon New Delhija, program retrospektive ponovljen je i u Calcutti.

8.-9. III.

Kao predprogram Dana hrvatskog filma, u MM centru održane su dvije retrospektive. Prema izboru Borivoja Dovnikovića prikazan je program animiranih filmova Dušana Vukotića (*Osvetnik*, 1958., *Piccolo*, 1959., *Surogat*, 1961., *Igra*, 1962., *Opera cordis*, 1968.).

U suradnji s Nikolom Babićem održana je retrospektiva dokumentarnih filmova toga autora. Prikazani su filmovi *Šije* (1970.), *Okolo nje, okolo nje* (1972.), *Bene, Napoleon iz*

Rogoznice (1974.), *Gaziovac* (1974.), *Ze pe Kijev Do* (1989.).

8.-13. III.

Uoči održavanja 8. dana hrvatskog filma u kinodvorani Studentskog centra održana je retrospektiva cjelovečernjih filmova prikazanih na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli 1998. godine. Prikazani su filmovi *Transatlantic* (M. Juran), *Agonija* (J. Sedlar), *Zavaravanje* (Ž. Senečić), *Kanjon opasnih igara* (V. Tadej), *Kad mrtvi zapjevaju* (K. Papić) i *Tri muškarca Melite Žganjer* (Snježana Tribuson).

10. III.

U znak sjećanja na Nikolu Tanhofera i Nikolu Kostelca, MM centar priredio je projekciju animiranog filma *Premijera* (N. Kostelac, 1957.) i cjelovečernjeg filma *H-8* (N. Tanhofer, 1958.).

10. III.

U Zagrebu je održana svečana praznovedba filma *Bogorodica*, prvog cjelovečernjeg igranog filma redatelja Nevena Hitreca.

10.-26. III.

Hrvatski predstavnik na prvom Međunarodnom filmskom festivalu Skopje '99. bio je film *Tri muškarca Melite Žganjer* redateljice Snježane Tribuson.

11. III.

U suradnji s Goetheovim institutom, MM centar priredio je projekciju filma Wima Wendersa *Lisabonska priča* (1994./95.).

11.-14. III

U dvorani zagrebačke Kinoteke održani su 8. dani hrvatskog filma. Na Danima su prikazani 5 igranih, 22 dokumentarna, 6 animiranih, 4 eksperimentalna i 13 reklamnih filmova, te 20 glazbenih spotova, koji prema mišljenju izbornog povjerenstva predstavljaju najbolji dio prošlogodišnje hrvatske proizvodnje kratkometražnih filmova. U natjecateljskom programu najviše je bilo filmova snimljenih u sklopu televizijskog programa (13 filmova snimljenih u redakcijama dramskog, dokumentarnog i obrazovnog programa, te u redakciji narodne glazbe i običaja). Izbornici su u program uvrstili 8 filmova samostalnih autora, 7 studentskih ostvarenja u produkciji Akademije dramske umjetnosti, a s većim brojem radova zastupljeni su još Zagreb film (6 animiranih filmova), Tema studio, Plavi film (5), Factum i Planet komunikacija (4). Hrvatski filmski savez producent je bio dvaju filmova u natjecateljskom programu, a od producenata izvan Zagreba zastupljeni su bili Art Istra (Pula), Quadrum (Zadar), Salona film (Split), te Dun Laoghaire Institute of Art Design&Technology iz Irske.

Ovogodišnji Dani hrvatskog filma bili su posvećeni 90-oj obljetnici života doajena hrvatskih dokumentarista Rudol-

fa Sremca, u čiju je čast prigodom otvorenja festivala prikazan film *Ljudi na točkovima* (1963.).

U pratećim programima koji su održani uoči festivala u MM centru, prikazan je izbor animiranih filmova Dušana Vukotića i izbor iz dokumentarnog opusa Nikole Babića, a posebna projekcija animiranog filma *Premijera* (1957.) i igranog filma *H-8* (1958.), bio je in memoriam MM centra i Dana hrvatskog filma preminulim filmskim autorima Nikoli Kostelcu i Nikoli Tanhoferu.

18. III.

U MM centru prikazani su filmovi Luisa Buñuela nastalih u suradnji sa Salvadorom Dalijem *Andaluzijski pas* (1928.) i *Zlatno doba* (1930.). Projekcija je priređena u suradnji s Francuskim institutom, Hrvatskom kinotekom i Hrvatskim filmskim savezom.

23. III.

Pod nazivom *Australski obrisi*, u MM centru otvorena je izložba fotografija Leonarde Kovačić koja je nastala za vrijeme njezina postdiplomskog studija u Melbourneu (Aboriginal Studies). Uz izložbu fotografija održana je video-projekcija filmova koji se bave problematikom aboridžinskog identiteta, pod zajedničkim naslovom *Shifting Sands*. Prikazani su filmovi *Tears* (Ivan Sen, 1997.), *My Colour, Your Kind* (Danielle MacLean, 1998.), *Passing Throug* (Mark Olive, 1998.), *Grace* (Wesley Enoch, 1998.), *Promise (A Blackfella Love Story)* (Mitch Torres, 1997.), *My Bed, Your Bed* (Erica Glynn, 1998.). Filmove presnimljene na video, MM centru je za projekciju ustupila Ivana Muhovec.

25. III.

Gošća filmske tribine Instituta Otvoreno društvo Hrvatska, koju vode Agar Pata i Hrvoje Turković, bila je filmska i videoumjetnica Breda Beban. Prikazani su njezini videoradovi *Taking on a Name*, *Geographic* i *Absence* koje je snimila zajedno s Hrvojem Horvatićem, te samostalni, noviji filmski radovi *Flicker* i *May '98*.

25. III.

U MM centru održana je projekcija videoradova modne fotografkinje Sarah Moon (*Sarah Moon*, 1993.) i videoumjetnika Raoula Ruiza (*Mammame*, 1986.).

26. III.

U Zagrebu je održana izborna skupština Društva hrvatskih filmskih redatelja, na kojoj je za novog predsjednika izabran redatelj Hrvoje Hribar, dosadašnji dopredsjednik Društva.

28. III.-30. V.

Lokalne i regionalne televizijske postaje počele su jednom tjedno (nedjeljom) emitirati program pod nazivom *Domaće kino*. U tom filmskom programu bit će prikazano deset hrvatskih filmova koje su agencija Gizmo i TV Moslavina otkupili od Zagreb filma: *San o ruži* (Z. Tadić, 1986.), *Gođišnja doba* (P. Krelja, 1979.), *Živi bili pa vidjeli* (B. Gamulin, 1979.), *Horvatov izbor* (E. Galić, 1985.), *Tajna Nikole Tesle* (K. Papić, 1980.), *Ljeto za sjećanje* (B. Gamulin, 1990.), *Gosti iz galaksije* (D. Vukotić, 1981.), *Vlakom prema jugu* (P. Krelja, 1981.), *Đuka Begović* i *Sokol ga nije volio* (B. Schmidt, 1988.).

30. III.

U suradnji s Francuskim institutom i Hrvatskim filmskim savezom, u MM centru održana je projekcija videoradova *Nesanica* (Pierre Coulibeuf, 1995.) i *Henri Cartier — Bresson, upitnik* (Sarah Moon, 1994.).

31. III.

U Multimedijском centru predstavljena je knjiga filmskih kritika Dražena Movrea *Iz sedmog reda lijevo*, koja je izašla u nakladi 3. programa Hrvatskog radija. Knjigu su predstavili urednica Diana Nenadić i filmski teoretičari i publicisti Ante Peterlić i Hrvoje Turković.

Bibliografija

ALPE ADRIA CINEMA. *Incontri con il cinema dell'Europa centro orientale* (X. edizione), Trieste, 1998/1999 — (katalog)

Associazione Alpe Adria Cinema. — Tiziana Ciancetta, Tiziana Oselladore. — 536 str.; talijanski/engleski; ilustr.; 22 cm. —

Sadržaj: Intrecci (filmografija natjecateljskog programa) / Evento speciale / Tragicomico est: un'antologia di commedie / La Scuola di Łódź / Immagini // Onde dell'altra riva / Croatia — Sergio Grmek Germani: Oltre la porta di pietra, predgovor; Nikola Tanhofer: *Un cinema che uscirà dalla guerra*; Nikola Tanhofer: *Professione operatore di guerra*; Ivo Škrabalo: *Il signor Marjanović. Un cienasta apolitico in una cinematografia politicizzata*; Zoran Tadić: *Rudolf Sremec e il documentario*; Zoran Tadić: *Un classico del cinema croato: Golik*; ***: *La solitudine nei film di Ante Babaja* (nije naznačen autor); ***: *Conversazione con Branko Bauer. Ne okreći se sine* (iz monografije *Branko Bauer*, urednik Nenad Polimac); Hrvoje Turković: *Il cinema sperimentale in Croazia*; Mihovil Pansini: *GEFF ovvero Genre Film Festival*; Dušan Makavejev: *Makavejev su Pansini*; Mihovil Pansini: *Per un possibile inizio di un discorso sulla topologia filmica*; Tomislav Gotovac: *Nelle catacombe della civiltà croata: storia segreta del Kino Klub Zagreb*; ***: *Tomislav Gotovac*; ***: *Ivan Ladislav Galeta* (vlastita biofilmografija); ***: *L'arte di Kristl: antologia critica* (kompilacija); Joško Marušić: *Zlatko Grgić e la scuola di animazione di Zagabria*; Mato Kukuljica: *I dieci anni della »Filmoteka 16« e l'Element-Film*; Vlado Škarica: *Il FAS, anche come alternativa*; Ivan Martinac: *Martinac su Martinac e il Kino Klub Split*; Ivan Martinac: *Kuća na pijesku* (*La casa sulla sabbia*) (appunti dell'autore); ***: *Sommari e progetti della rivista »Film«*; / Filmografija hrvatskog programa // Bosnia-Erzegovina. Mappe del desiderio / Montenegro. Sorgen-

ti della montagna nera / Terre di nessuno. Jugoslavia / Il festival a dicembre / Indici.

8. DANI HRVATSKOG FILMA / CROATIAN FILM FESTIVAL — 11.-14. ožujka (katalog)

Izdavač Zagreb film, Zagreb, za nakladnika Dragan Švaco. — ur. Davor Šišmanović. — prijevod Iskra Devčić Torbica, Nina H. Kay-Antoljak, Neda Karlović. — 94 str.: hrvatski/engleski; 17 cm; — Tisak Grafocentar, Zagreb;

Sadržaj: *Zrinko Ogresta: Osmi dani hrvatskog filma / Tko je tko u Danima hrvatskog filma / Nagrade / Raspored projekcija / Natjecateljski program / Posebni program / Hrvoje Turković: Uz knjigu filmskih kritika Dražena Movrea (pretisak iz predgovora knjige) / Borivoj Dvorniković: Dušan Vukotić (1927.-1998.) i Zagrebačka škola crtanog filma / Nikola Babić (pretisak iz Filmske enciklopedije) / Nikola Kostelac (pretisak iz Filmske enciklopedije) / Ivo Škrabalo: Nikola Tanhofer (pretisak iz Hrvatskog filmskog ljetopisa) / Zoran Tadić: Rudolf Sremec (posveta 8. dana hrvatskog filma u povodu 90. obljetnice života, pretisak iz Kataloga DHF 1995.) / Adresar producenata.*

UDK 791.43(049.3)

MOVRE, Dražen

IZ SEDMOG REDA LIJEVO : filmske kritike / Dražen Movre; priredila Diana Nenadić — Zagreb : Hrvatski radio, 1999. — 175 str.; 23 cm. — (Biblioteka Hrvatski radio; knj. 18)

Kazala

ISBN 953-6173-15-8

Sadržaj: *Hrvoje Turković: Predgovor; Iz sedmog reda lijevo (- Glas Slavonije, 1972.-1975.); Slike, zvuk i videoti (Vijenac, 1995.-1997.); Kazalo imena; Kazalo naslova*

Umrli

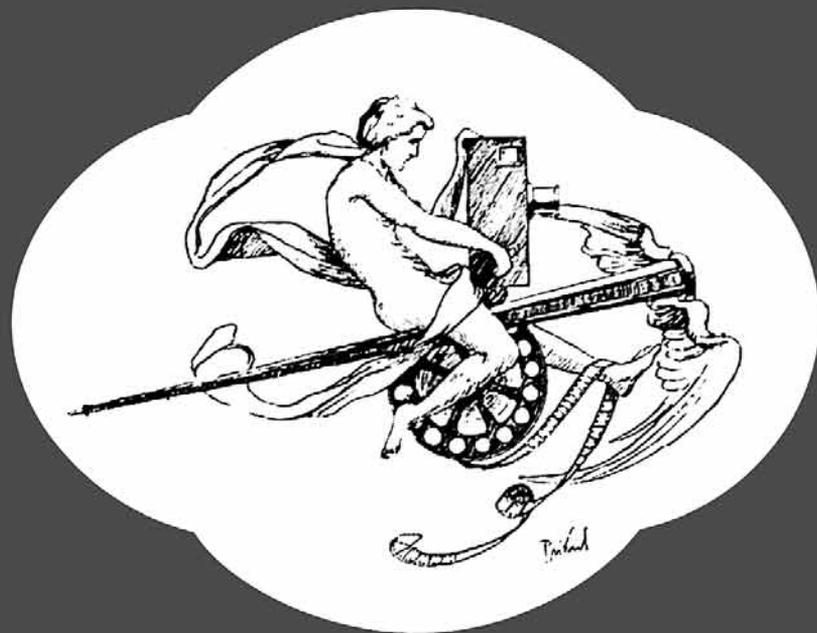
Nikola Kostelac (Zagreb, 7. IX. 1920.–Zagreb, 15. I. 1999.), arhitekt; redatelj crtanih filmova, crtač i animator. Svestrano obrazovan i visoke likovne kulture, jedan je od osnivača i prvaka Zagrebačke škole crtanog filma. Crtanim filmom bavio se od 1951. godine, isprva kao pomoćnik glavnog crtača, a od 1955. (*Crvenkapica*, s A. Marksom) kao redatelj i animator. Prvi je autor čiji su filmovi postigli međunarodne uspjehe (*Premijera*, *Na livadi*, 1957.) i skrenuli svjetsku pozornost na Zagrebačku školu. Suradivao je s Dušanom Vukotićem, Aleksandrom Marksom i Vjekoslavom Kostanjšekom, među prvima primjenjujući iskustva moderne animacije i stvarajući kompleksnije crtano-animirane strukture. Uz spomenute naslove, među njegovim autorskim radovima ističu se filmovi *Susret u snu* (1957.), *Nocturno* (1958.), *Ring* (1959.), serija filmova koji počinju riječju Slučaj (*Slučaj malog klokana...*) nastalih 1960.-

1961. godine, *Cupido* (1961.), *Krađa u luci* (1962.), *Otmica Miss Universum* (1964.) i dr.

Mladen Šerment (Zagreb, 16. VII. 1920.–Zagreb, 4. III. 1999.), kazališni, filmski i televizijski glumac. Diplomirao je na glumačkoj školi u Zagrebu (1942.). Bio je član Centralne kazališne družine ZAVNOH-a i Hrvatskog narodnog kazališta, no najveći dio svoje glumačke karijere (od 1953.) i najznačajnije uloge ostvario je u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella. Na filmu je od 1953. godine, gdje je osobitu pozornost privukao svojim dijalektalnim ulogama u filmu *Svoga tela gospodar* F. Hanžekovića, 1957. i TV-seriji *Gruntovčani* (K. Golik, 1975.). Glumio je također u filmovima *Sinji galeb* (B. Bauer, 1953.), *Jurnjava na motoru* (B. Majer, 1959.), *Mačak pod šljemom* (Z. Skrigin, 1962.), *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964.), *Svanuće* (N. Tanhofer, 1964.), u više TV serija, a uspješno je sudjelovao i u sinhronizaciji animiranih filmova.

IVO ŠKRABALO

101
GODINA FILMA
U HRVATSKOJ
1896. - 1997.



NAKLADNI ZAVOD GLOBUS

Damir Radić

Ivo Škrabalo: 101 godina filma u Hrvatskoj, 1896.-1997.

I novo izdanje povijesti hrvatskog filma i kinematografije Ive Škrabala, izdano četrnaest godina nakon prve knjige *Između publike i države* (koja je na prijelazu iz 1990. u 1991. godinu objavljivana, s obzirom da je u to vrijeme do primjeka knjige bilo više gotovo nemoguće doći, u Večernjem listu u obliku feljtona) pod naslovom *101 godina filma u Hrvatskoj*, nije izbjeglo kontroverzama. Dok je prva verzija pionirske Škrabalove knjige napadnuta s ideoloških pozicija (drugačije se o njoj, koliko mi je poznato, javno nije ni raspravljalo), nova je, korigirana i proširena inačica naišla na prigovore estetske prirode koje je iznio Nenad Polimac u svojoj kolumni u *Nacionalu*. Kako su obje verzije Škrabalove knjige metodološki nedisciplinirane i raznovrsne (naši bi filmski kritičari rekli *razbarušene*), što uključuje i tematsku pluralističnost u kojoj političnost igra veliku ulogu, Polimac nije mogao izbjeći ni idejne (političke) prigovore, smatrajući da je Škrabalo prema određenim filmašima bio (estetski) nepravedan zbog ideološke netrpeljivosti (ponajprije je riječ o Branku Baueru). Škrabalo doista u svoja dva književna uratka, osobito u novoj verziji, prilično jasno razotkriva vlastite političko-idejne stavove i pozicije, stoga će upravo politička strana *101 godine filma u Hrvatskoj* biti posebno osvijetljena u ovom prikazu.

101 godina filma u Hrvatskoj u odnosu na knjigu *Između publike i države* donosi tri nova poglavlja — *Osamdesete godine: odumiranje države* (svrstano u glavu 4. s naslovom 1946.-1990.), *U samostalnoj državi* i *Popudbina za novo stoljeće* (ova dva svrstana su u 5., novu glavu, naslovljenu 1991.-1997.) te *Uvod* nazvan, prema naslovu prve knjige, *Između publike i države*. U *Uvodu* je Škrabalo jako dobro sam opisao svoju knjigu (u manjim jedinicama s podnaslovima *Što ova knjiga nije* i *Povijesna pripovijest*) ističući metodološku pluralističnost i inzistirajući na tome da *101 godina filma u Hrvatskoj* nije znanstveno djelo, čime i opravdava njezinu otvorenost i pluralističnost. Škrabalo je potpuno u pravu kad svoju knjigu opisuje kao *romansiranu biografiju* hrvatskog filma, jer taj termin doista najbolje odgovara onome što obje verzije njegove povijesti hrvatskog filma i kinematografije jesu. *Pripovijest* je taj ključni pojam Škrabalova povijesnog djela (»...ova knjiga u prvom redu želi biti pripovijest o povijesti nastajanja hrvatskih filmova i o njihovim odjecima...«) koja je zaslužna za njegovu dinamičnost, živopisnost, gotovo bi se moglo reći pop privlačnost, ili kako je napisao Marijan Matković, uz Antu Peterlića surecenzent prve knjige: »Premda je knjiga pisana znanstvenom akribi-

jom (...), ona se čita lako, bez ikakva naročitog napora. Upravo to je i osnovna kvaliteta te povijesti: Škrabalo je direktan učenik one Horvathove publicistike, koja nekom pučkom notom osvaja najširu čitalačku publiku.« Međutim, takva Škrabalova usredotočenost na pripovijest, puštanje priči da ga ona vodi, dovelo je i do nekih apsurdnih situacija — neki filmovi, osobe i pojave dobili su vrlo velik prostor koji teško da je primjeren njihovoj estetskoj relevantnosti, a pokatkad im je čak upitna i društvenoreprezentacijska funkcija, dok je nekim drugim, podjednako značajnim ili značajnijim, filmskim pojavama Škrabalo dao neusporedivo manje prostora, čini se samo zato jer oko njih nije mogao, ili htio, razvesti intrigantnu priču. Osim toga Škrabalovo isticanje pripovijesne povijesti, kako ju je on manifestirao, naspram znanstvenog djela, čije je glavno obilježje, u Škrabalovoj perspektivi, suhoparnost, u svojoj samosvjesnoj samohvali možda i nije najsimpatičnije; čini se naime kao da Škrabalo, u sveopćem populističkom trendu koji je zavladao hrvatskom filmskokritičarskom scenom, pomalo svisoka govori o tzv. ozbiljnim znanstvenim djelima, premda se hrvatska filmologija (Škrabalo je istina mislio na znanstvena djela općenito, no jalovo stanje hrvatske znanosti o filmu zaslužuje apostrofiranje) gotovo isključivo svodi na prinose Ante Peterlića i Hrvoja Turkovića; stoga joj koje novo »suhoparno« djelo, poput npr. relativno nedavno objavljene knjige Vjekoslava Majcena *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, sasvim sigurno ne bi bilo suvišno.

Uvodni dio *Uvoda*, naslovljen *Stoljeće filma*, u kojem Škrabalo supostavlja i suprostavlja Lenjina i papu Ivana Pavla II., Nenad Polimac je otpisao kao, otprilike, patetično politiziranje, no dio je to preko kojeg ne treba suviše brzo prijeći jer daje prve naznake o općem političkom tonu knjige. U Škrabalovoj vizuri Lenjin je zloglasni revolucionar koji je filmski medij isključivo doživljavao kao iznimno važno sredstvo propagande vlastite ideologije i to, čini se, nije sporno; međutim viđenje pape Ivana Pavla II. kao čovjeka »koji svojim propovijedima uporno nastoji i uspijeva revolucionirati i osloboditi ljudski duh« te koji mediju filma posvećuje »neke nadahnute misli« i koji o pokretnim slikama ima »poticajna razmišljanja« više djeluje kao doživljaj klerikalca sklona kovanju kulta ličnosti, nego stavovi istaknutog političara stranke koja sebe naziva (i) liberalnom (HSL). Osobito kad se zna da papa Ivan Pavao II. stoji iza konkordata Vatikana i Republike Hrvatske po kojoj je konfesionalni katolički vjeronauk uveden u državne škole, čime je (i ne samo time) naj-

ozbiljnije narušeno jedno od temeljnih načela liberalizma na kojem zapadna civilizacija počiva — odvojenost crkve od države, odnosno sekularizacija.

U oduševljenju papom i Vatikanom Škrabalu se mogu dogoditi i veliki povijesno-politički previdi pa će tako na 450. stranici knjige zaključiti da je hrvatsku suverenost i samostalnost prvo priznala Sveta Stolica, mada bi mu i kao povjesničaru, a svakako kao političaru, moralo biti poznato da je Republiku Hrvatsku prvi priznao Island, i to podosta dana prije Vatikana i ostalih. Kad se već govori o Škrabalovim faktografskim previdima onda usput treba spomenuti i da na 512. stranici, opširno portretirajući Antuna Vrdoljaka, navodi kako je dotični 1990. organizirao Mediteranske igre u Splitu (!?); naravno, Mediteranske igre u Splitu (MIS) održale su se 1979. godine, a 1990. Vrdoljak je bio na čelu organizacije Europskog atletskog prvenstva. Također velik je Škrabalov gaf kad na 483. stranici proglašava »žestoke likove koje su ostvarili Ivo Gregurević i Fabijan Šovagović« najvećom vrijednošću Schmidtova filma *Đuka Begović*, mada Ivo Gregurević u tom filmu uopće ne nastupa (Škrabalo je pomiješao Gregurevića i Slobodana Ćustića). Stranica 412. donosi nov Škrabalov previd: *Vlakom prema jugu* proglašava prvim igranim filmom Petra Krelje, mada je u prethodnoj glavi, koja se bavi sedamdesetim godinama, točno naveo *Godišnja doba* kao njegov igrani debi. Uz ove čiste i teško shvatljive faktografske pogreške postoji još čitav niz nepreciznosti koje su ili posljedica Škrabalove površnosti u nekim rubnim područjima njegova interesa, ili su rezultat tendencioznosti. U *Uvodu* tako, na stranici 7., kaže da je Oktobarska revolucija »...pokrenula lavinu nasilja i represije u našem stoljeću...«; mislim da znam na što je Škrabalo mislio, no izrazio se vrlo neprecizno — naravno da nije mogla Oktobarska revolucija pokrenuti lavinu nasilja i represije u 20. stoljeću, kad je u vrijeme njezina izbijanja već nekoliko godina bila na djelu klaonica Prvog svjetskog rata, prije nje balkanski ratovi, još prije rusko-japanski rat, vrlo nasilan bokerski ustanak u Kini... sve u ovom stoljeću (zanimljivo je da većinu tih događaja Škrabalo inače spominje u knjizi). Na kraju prvog dijela *Uvoda, Stoljeće filma* (str. 9), opet je neprecizan pa kaže da je »dvadeseto stoljeće jedinstveno u povijesti, kao prvo u kojemu je čovjek putem filma prekoračio granice vremena i prostora«; jasno je što je Škrabalo mislio i da nije mislio krivo, no zahvaljujući njegovoj slabijoj artikulaciji manje upućeni čitalac mogao bi pomisliti da se izum filma zbio u dvadesetom, a ne devetnaestom stoljeću. U posljednjem poglavlju prve glave, na stranici 44, Škrabalo zaključuje da Europa u ljeto 1917. još ne zna za Griffitha te da će prva prava umjetnička djela stvoriti tek nakon rata. Ne bih ovdje ulazio u to da li se u Europi u to vrijeme znalo za Griffitha i njegove filmove, no podsjećam Škrabala da su do svršetka Prvog svjetskog rata značajan dio svojih opusa već snimila dvojica velikana švedskog filma, Sjöström i Stiller, da je u Italiji Pastrone snimio *Cabiriu*, koja je upravo na Griffitha izvršila velik utjecaj, te da se, također u Italiji, pojavio realistički filmski smjer, u skladu s utjecajnim književnim pravcem nazvan verizmom, koji je naknadno doživljen kao svojevrsni protoneorealizam (*Izgnubljeni u tami, Assunta Spina, Pepeo*); prema tome zaključak o prvim umjetnički rele-

vantnim filmovima koji u Europi nastaju tek nakon Prvog svjetskog rata ne stoji. Na stranici 430. proglasio je pak Škrabalo *Hrvatski tjednik* »jedini(m) oporbeni(m) list(om) na potezu od Trsta do Vladivostoka«, premda je u samoj Hrvatskoj u to isto vrijeme masovnog pokreta 1971., pored *Hrvatskog tjednika* čiji je utjecaj bio najveći, izrazitu oporbenu ulogu igrao i *Studentski list*, a također i *Hrvatsko sveučilište* i *Hrvatski gospodarski glasnik*, čime nisu iscrpljene sve tadašnje oporbene publikacije. Na stranici 457. Škrabalo je nekritički preuzeo propagandu Rajka Grlića i Ivana Kušana vezanu za njihov film *Čaruga*, a po kojoj je pučka predaja tobože sačuvala Jovu Stanisavljevića u pamćenju kao svojevrsnog Robina Hooda; o tome dakako ne može biti govora, Čaruga je zapamćen kao nemilosrdni pljačkaš i ubojica, dok je na Robina Hooda podsjećao drugi hajduk hrvatskih panskih prostora — Joco Udmanić, koji je uostalom, za razliku od Čaruge (pogubljenog na vješalima do kojih je, usljed klecanja koljena, tako su pisale novine, jedva doteturao), romantičarski poginuo nakon što je skočio s tavana zapaljene i žandarima opkoljene kuće u kojoj je proveo svoju posljednju noć s ljubovcom. Dalje, na stranici 514. Škrabalo je riječ tranzicija preveo s pretvorba, mada je tranzicija znatno širi pojam od pretvorbe (uostalom sama etimologija tih riječi je različita), a na 526. stranici je biblioteku Hrvatske kinoteke *Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije* preimenuovao u *Izvore za povijest hrvatskog filma*. Također je Škrabalo, usljed neupučenosti, posve neprecizan i površan kad navodi članove redakcije časopisa *Kinoteka* (str. 447.) — spominje ime za profil i značaj časopisa sasvim marginalnog Mirana Miošića, a ispušta ključnog Dejana Jovovića, dok Igora Jelića stavlja, umjesto u društvo Saračevića, Sablića i Zečevića, u kontekst imena reformirane redakcije časopisa, kad on više nije bio član uredništva (a među tim novim ljudima ispušta Juricu Pavičića i Dragana Juraka). Čak je i u bilješki o piscu prisutna greška. Navodi se da je Škrabalo diplomirao kazališnu režiju 1974. na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, mada je u to doba njezin naziv glasilo Akademija za kazalište film i televiziju, a leksikografski je običaj da se navode imena ustanova koja su bila u uporabi u vrijeme u koje se spominju.

Nakon ove digresije koja također nešto kazuje o Škrabalovu spisateljskom profilu, a bila je neophodna i zbog njegova iskaza u *Uvodu* na stranici 13. (»...ova knjiga i nije pisana s pretenzijama da bude suhoparno znanstveno djelo...«, iako se ne odriče ambicije da čitatelja upozna s točnim i provjerenim činjenicama...«), vraćam se na njegove političke pozicije. Nije naime nevažno u jednoj nezaobilaznoj knjiži odrediti političke pozicije autora, osobito kad ih on, koliko god fingirao politički i estetsku neutralnost, zapravo vrlo jasno daje do znanja. Škrabalo je i 1984. godine i danas imao osnovnu tezu o nacionalnom karakteru filma i kinematografije u Hrvatskoj, kao dijela nacionalne kulture. To da je hrvatski film dio hrvatske nacionalne kulture nije dakako sporno, mada je nekima 1984. taj posve logičan stav bio itekako sporan. Oni su ustrajali na jugoslavenskom i socijalističkom karakteru filma i kinematografije na ondašnjim jugoslavenskim prostorima i zapravo umjesto nacionalnih kinematografija unutar Jugoslavije nudili (i zahtijevali) jednu, nadna-

cionalnu, a zapravo unitarnu jugoslavensku kinematografiju. Kao što je Škrabalo ilustrirao u obje svoje knjige, najgorljiviji zastupnik takvih stajališta bio je Ranko Munitić. Njemu je Škrabalo pridružio i Rudolfa Sremca, čije je razmišljanje na tu temu, međutim, složenije (pojednostavljeno rečeno: socijalizam + individualizam umjetnika + umjetnički internacionalizam) i uvjerljivije pa njegovo smještanje u isti obor s Munitićem nije najprmjerenije, koliko god da su njih dvojica onda mogli dijeliti, u općenitom smislu, isti politički prostor. No ovdje je upravo Munitić posebno zanimljiv jer on je bio prilično reprezentativan primjerak tzv. jugoslavenskog liberala. Ukratko rečeno, osnovna je karakteristika jugoslavenskih liberala bila da su se prije ili poslije bili spremni otvoriti svim društveno-političkim i osobito kulturnim inovacijama, ali da im je jugoslavenski državni okvir bio nedodirljiv. Koliko god bili vezani za (samoupravni) socijalizam, oni su bili spremni otpiti i pad komunističke ideologije i kapitalizam, samo da se ne dira u »sveto« jugoslavenstvo. Mnogi od njih su smatrali da je čvrsta podijeljenost Jugoslavije po republikama i pokrajinama suvišna, da federacija treba biti znatno »elastičnija« (pa nije čudo da je dosta njih u početku podržalo Miloševića), a dobrom dijelu se činilo da na saveznoj razini treba uvesti (liberalno-građansko) načelo jedan čovjek — jedan glas (dakle da republike i pokrajine ne biraju svoje predstavnike u saveznoj vlasti, nego da se to dogodi na općim, jugoslavenskim izborima), čime su objektivno dolazili na pozicije jugounitarističkog nacionalizma (zaogrnutog simpatičnijim terminom jugoslavenskog patriotizma), odakle ih je samo korak dijelio do velikosrpskog hegemonizma, koliko god da im je on načelno bio neprihvatljiv.

Sva ova priča o tzv. jugoslavenskim liberalima potrebna je jer odlično ilustrira političke pozicije Ive Škrabala, evidentne u knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj*. Škrabalo, formalno (socijalni) liberal, u knjizi demonstrira hrvatsku varijantu nekadašnjeg jugoslavenskog liberalizma. Za njega je hrvatstvo iznad svega i zato se sve može dovesti u pitanje osim »svete« i čvrste hrvatske države. Stoga nije ni čudno da je Škrabalo član stranke (HSL) koja se ježi od ideja o federalizaciji Hrvatske, kao i od bilo kakvih »lijevih skretanja«, te da se u njegovoj knjizi pojavljuju dobro znane državotvorne fraze poput širenja u svijetu istine o Hrvatskoj, plemenitih domoljubnih namjera i žrtava na oltaru domovine. No, mnogo je važnije da je zato i njegovo razmišljanje o filmovima i kinematografijama posve prožeto nacionalnim, odnosno prikriveno nacionalističkim, duhom, tako karakterističnim za HSL.

Dakle Škrabalo je 1984. nedvojbeno imao pravo kad je hrvatski film smatrao dijelom nacionalne hrvatske kulture, a njegovi ideološki kritičari nisu ponudili osobito uvjerljive argumente u korist svojih optužbi za nacionalizam. Međutim, danas Škrabalo nastupa otvorenije (mada se, mora mu se priznati, ni 1984. nije previše skrivao) pa je onima koji žele detektirati njegove političke pozicije posao dodatno olakšan. Na svu sreću, danas bez ikakvih negativnih političkih posljedica po Škrabala i njegovu knjigu (štoviše, u aktualnoj političkoj klimi detektiranje tih pozicija moglo bi mu samo koristiti).

101 godina filma u Hrvatskoj, ali i javni autorovi nastupi koji su poslije izlaska knjige, osobito Polimčevih kritika, uslijedili, nedvojbeno otkrivaju u Ive Škrabala značajne crte *mitteleuropskog* malograđanina. Škrabalo je osoba koja uživa u sočnim pričicama, pa i traču, koji mu, kako je ranije rečeno, kroje strukturu knjige, njegov senzibilitet krasi sklanjanje pogleda pred neugodnim prizorima grafičkog nasilja (*Okupacija u 26 slika* čijeg autora proglašava osobom sumnjiva ukusa), fasciniran je Vatikanom i papom Ivanom Pavlom II., mada je taj papa, dosljedno katoličkoj doktrini, antiliberalno orijentiran (podsjećam, Škrabalo je član stranke koja se naziva liberalnom) i konačno, opterećen je, pokatkad gotovo opsesivno, nacionalnim. Istina, radikalni nacionalizam njemu je neprihvatljiv, nad šovinizmom se iskreno zgražava (stoga, bez obzira na znakovita ublažavanja nekih mjesta u poglavlju posvećenom filmu u NDH, on suštinski ne mijenja svoj stav prema toj tvorevini i njezinom ultrarepresivnom rasističkom režimu, a promidžbenom dokumentarcu *Straža na Drini* posvećuju tek minimum prostora više nego u prvoj knjizi, iako bi taj film vjerojatno zaslužio nešto širi osvrt s obzirom da je svojevremeno nagrađen u Veneciji, da mu je glavni autor Branko Marjanović te da je u međuvremenu doživio javne projekcije u nezavisnoj Hrvatskoj), no to ne vodi u pitanje njegove nacionalističke pozicije. Jer, generalno govoreći, Škrabala nacionalni aspekt filmskog djela najviše zanima, zapravo obje su njegove knjige zamišljene kao obrana teze o esencijalnom nacionalnom karakteru (filmske) umjetnosti. A osoba kojoj individualno umjetničko djelo prečesto služi kao dokaz nacionalne samobitnosti, koja nacionalno nadređuje individualnom, odnosno u individualnom umjetniku (umjetnicima) vidi utjelovljenje nacionalnog duha neosporno je nacionalističkog svjetonazora. Ne čudi onda jak dojam kako vrhunac Škrabalova zadovoljstva nije pisanje o odličnom filmu, nego o onom u kojem prepoznaje *autentično hrvatstvo*, mada se u Škrabalovoj perspektivi gotovo podrazumijeva da je *autentično hrvatski* film automatski i vrijedno ostvarenje. Odličan primjer za to je njegov tretman Brešanova uratka *Kako je počeo rat na mom otoku*. Škrabalo dakako, kao i veći dio hrvatske kritike, film hvali na sva usta, no posebna mu je kvaliteta, gledajući iz njegova motrišta, hrvatstvo: »...tako da bi se gotovo moglo reći kako je predočio (Brešan, op. a.) model samosvojnoga hrvatskog filma o Domovinskom ratu. Ipak, u njegovu djelu se, osim mediteranskih vibracija, osjeća pozitivan utjecaj Hašekova *Švejk* i *Oklopnog bataljona* Škvoreckog, pa je stoga možda pretjerano tvrditi da je Brešan stvorio film stopostotno hrvatski po nadahnuću... Može se reći da se *Kako je počeo rat na mom otoku* doživljava kao autentično hrvatski film upravo zato što je po svojim najboljim značajkama ujedno mediteranski i srednjoeuropski.« Škrabalo je dakle najzabrinutiji za problem hrvatstva Brešanova filma, a njegovo seciranje nacionalnih sastojaka *Rata na mom otoku* i zaključci koje iz njega izvodi (osobito se izdvaja formulacija autentično hrvatski film kao ekvivalent nekadašnjeg sintagmi autentično socijalistički film koju Škrabalo inače voli ironizirati) svojom se infantilnošću opasno približavaju razini umovanja jednog Mate Ćurića (na kojeg izrazito podsjeća i iskaz na 527. stranici: »Dapače, posljednji primjeri velikog odaziva publike na

one hrvatske filmove koji su neprijeporno vrijedni (...) pokazuju da ih hrvatska publika svesrdno prihvaća i voli, jer ih cijeni više nego najrazvikanije hollywoodske veleprodukcije.«. Pogotovo kad čurićevski zadovoljno konstatira kako »film nije gledatelje prikratio ni za domoljubnu komponentu, posebno u završnom prizoru simbolične i gotovo apsurdne pogibije lokalnog pjesnika...«. Koliko mi je poznato većina je kritičara taj domoljubni završetak doživjela kao nepotreban, patetičan i podoban, dodatak koji je, vjerojatno, trebao umiriti eventualne nezadovoljnike u redovima neformalnih cenzora; no Škrabalo u njemu vidi samo vrline. Isto tako, malo koji upućeni gledalac u Brešanovu filmu (čiju međunarodnu recepciju Škrabalo višestruko precjenjuje, na užtrb *Nausikaje* i *Monda Boba* koji nisu imali ništa slabiji internacionalni prijem, no nisu dovoljno po Škrabalovoj mjeri jer ih ne odlikuje, osobito *Mondo Bobo*, tolika transparentnost u onom što Škrabalo može protumačiti kao nacionalnu obilježnost) nije prepoznao jasne utjecaje srpske *novokomponovane* komedije, što je Škrabalo, u skladu s onim trendom koji bi iz hrvatskog nacionalnog korpusa rado izbrisao balkansku (dinaridsku) komponentu, jednostavno prešutio. No tu se već otvara novi problem — jugoslavenski kontekst. Škrabalo piše povijest hrvatskog filma i kinematografije posve izdvojeno iz tog konteksta, kao da je hrvatski film nastajao u zrakopraznom prostoru, posve izoliran od filmskih zbivanja u drugim krajevima Jugoslavije i bez ikakvih međusobnih utjecaja. Ridikulozno je bilo 1984. godine od Škrabalovih ideoloških kritičara osporavanje mjesta hrvatskog filma u okviru hrvatske nacionalne kulture, no podjednako ekstreman je bio i ostao Škrabalo svojim gotovo potpunim ignoriranjem širejugoslavenske filmske scene, osobito one najsnažnije, srbijanske. Škrabalo očito stoji na poznatim pozicijama hrvatskih nacionalista koji tvrde kako u Jugoslaviji nikad nije postojao jedinstven kulturni prostor; takvo je stajalište međutim čista demagogija. Istojezični prostor Hrvatske, Srbije, Bosne i Hercegovine i Crne Gore, a svoj udio imale su i Slovenija i Makedonija (Slovenija sasvim sigurno značajniji od, gledajuću uopćeno, marginalne Crne Gore, usprkos jezične prednosti potonje), bio je, bez obzira na neupitne specifičnosti svake od sredina, u neprestanom međuodnosu, kreativnom i recepcijskom. Osobito je to bilo izraženo na području filma, gdje je bilo sasvim uobičajeno da režiseri i glumci iz jedne sredine gostuju u drugoj. Naravno, bilo je nezamislivo da netko tko prati književnost, film ili rock scenu, nema više ili manje ravnopravan uvid u ta umjetnička područja drugih sredina. Upravo stoga što ignorira šire jugoslavensko filmsko okružje (nešto se češće referira na europsko i svjetsko), odnosno spominje ga samo kad je zaobilazanje stvarno nemoguće, Škrabalo gubi na širini i stvara dojam o hrvatskoj kinematografiji kao nekoj filmski izoliranoj cjelini. S jedne strane, on je dobro, pa i odlično, kontekstualizirao tu kinematografiju u političko-pravno-gospodarskom sustavu (samoupravnog) socijalizma, u određenoj mjeri ju povezao sa širom hrvatskom kulturnom scenom, no jugoslavensku filmsku kontekstualizaciju izbjegao je koliko je najviše mogao, sve u duhu svojeg stava o potpunoj kreativnoj neovisnosti hrvatskog filma o širejugoslavenskim filmskim zbivanjima. Znalcima hrvatske i jugoslavenske filmske

povijesti jasno je, npr., da se Papićeve *Lisice* i neki njegovi dokumentarci (a takvi primjeri nisu usamljeni) ne mogu odvojiti od konteksta i utjecaja srpskog *crnog talasa* (nije slučajno Papić u intervjuu časopisu *Film* sredinom sedamdesetih izjavio kako smatra Živojina Pavlovića najvećim režiserom u Jugoslaviji), no Škrabalo takvu kontekstualizaciju redovno zaobilazi. Vezu će eventualno uspostaviti ukoliko je hrvatski film taj koji je izvršio širi utjecaj, kao što je slučaj s Bauerovim *Licem u lice*, no uz Bauera je vezan i jedan nevjerovatan propust — nespominjanje jednog od njegovih najboljih i najznačajnijih filmova, *Tri Ane* (točnije, spomenut je uzgred na 70. stranici kao jedan od filmova u kojima je nakon Drugog svjetskog rata nastupio Tito Strozzi). Riječ je o ostvarenju koje je direktna preteča *crnog talasa* i u tome je, uz dakako neospornu kvalitetu, ogroman značaj tog filma, a zašto ga je Škrabalo mimošao u obje svoje knjige ostaje njemu na dušu. Da li je u pitanju nevjerovatan previd, ili se radi o tendencioznosti zna samo on. Zašto tendencioznosti? Kao što je rečeno Škrabalo stoji na pozicijama suštinske izdvojenosti, zaokruženosti i samodovoljnosti hrvatskog filmskog prostora u Jugoslaviji, a slučaj *Tri Ane* takve pozicije demantira. Reći će netko, *Licem u lice* nije prešutio, dakle nije bilo namjere. No razlika između ta dva filma je u tome da je *Licem u lice* Bauer snimio u hrvatskoj produkciji, a *Tri Ane* u makedonskoj. A jedna od osnovnih Škrabalovih teza, u okviru njegova nacionalističkog svjetonazora, jest da režiser iz jedne nacionalne sredine u pravilu nije mogao raditi dobre filmove u drugom nacionalnom okružju (kao izuzetak priznaje Veljka Bulajića, no on je po Škrabalu posve specifičan slučaj jer njegov opus »striktno ne pripada ni jednoj od nacionalnih kinematografija u Jugoslaviji posebno«). Evo što na tu temu Škrabalo kaže na 243. stranici: »Doduše, i drugi su redatelji (pored Bulajića, op. a.) radili filmove izvan svoje nacionalne kinematografije, ali u njihovim se djelima obično osjetilo da su otrgnuti od kulturnog kruga kojem pripadaju (pa bi ishod u pravilu bio slab) ili bi oni i u drugim republikama snimali svoje nacionalne filmove (koji su onda bili barem autentični, a ponekad čak i dobri).« Sad se sve čini jasnije. Bauer s *Tri Ane* ruši jedan od ključnih potpornja Škrabalove nacionalističke konstrukcije pa je moguće da je on taj film jednostavno odlučio ignorirati, kao da ga Bauer nikad nije ni snimio. Jer u *Tri Ane* ni najmanje se nije osjetila bilo kakva Bauerova »otrgnutost od kulturnog kruga kojem pripada«, niti je on u drugoj republici snimio svoj nacionalni film (što to uopće znači snimiti svoj nacionalni film!), a ishod pri tom ne da nije bio slab, nego je nastalo djelo antologijskih dosega. Doista porazno za idejne pozicije Ive Škrabala. No nisu *Tri Ane* jedini takav primjer, mada jesu najradikalniji. Škrabalo u skladu sa svojim stavovima podjednako ignoriira hrvatske filmove srpske režiserske zvizde Žike Mitrovića (ali ih barem uzgred spominje). I dok bi *Nevesinjska puška*, kad bi gledali stvari njegovim očima, mogla ići u korist Škrabalovih nazora, *Signalni nad gradom* ponovo ga posve demantiraju. A tek slučaj *Devetog kruga* slovenskog klasika France Štiglica? U prvoj svojoj knjizi Škrabalo ga stavlja u kontekst *Signalna nad gradom* i *Nevesinjske puške*, kao filmove (gostujućih režisera) koji »nisu bili od većeg značenja za kontinuitet razvoja kreativnih i žanrov-

skih opredjeljenja unutar hrvatske kinematografije («*Između publike i države*, str. 198.). Međutim, činjenica je da je *Deveti krug*, mada ga je režirao Slovenac, pravi zagrebački urbani film, kao da ga je potpisao Branko Bauer (a sličan je slučaj i sa *Signalima nad gradom*) pa opet ruši Škrabalove neuvjeljive konstrukcije. Možda je i zato u prvoj knjizi marginaliziran do te mjere da je Škrabalo propustio spomenuti kako je bio nominiran za Oscara. No u *101 godini filma u Hrvatskoj* Škrabalo *Devetom krugu* daje znatno više prostora i ocjenjuje ga mnogo povoljnije; sad to više nije »sasvim solidan film«, nego »djelo vrhunskih vrijednosti« (str. 246), »majstorski režiran i napet film o trudu jedne hrvatske obitelji da spasi židovsku djevojčicu...«. Na stranu što se u filmu ne radi o djevojčici nego djevojci koja se udaje, no otkud ta promjena u Škrabalovom doživljaju filma? Kako je jedan tek »sasvim solidan film« postao »djelo vrhunske vrijednosti« i »vrlo dojmljivo djelo« kojem Škrabalo, premda i dalje zadržava staru ocjenu da film nije bio od većeg značaja za hrvatsku kinematografiju, priznaje zasluge za nju zbog oscarovske nominacije (primjećujem da je taj značaj relativan jer film je predstavljao Jugoslaviju i malo je tko u svijetu znao da je proizveden u Hrvatskoj, pošto je hrvatska kinematografija kao samostalna cjelina u ono doba naravno bila sasvim nepoznat pojam). Možda će zvučati nategnuto ili čak kao insinuacija, no poznavajući Ivu Škrabala sklon sam vjerovati da je njegova intervencija politički, a ne estetski motivirana, odnosno da je u službi stvaranja boljeg međunarodnog imidža Hrvatske. Naime u prvoj knjizi sadržaj filma uopće se ne spominje, a u drugoj se govori o »trudu jedne hrvatske obitelji da spasi židovsku djevojčicu« te kako film »prikazuje građanski otpor progonu Židova u Zagrebu«. Židovi nisu zaobidjeni ni u engleskom sažetku na kraju knjige (»story about the ways in which ordinary people in Zagreb helped the persecuted Jews«) pa možda nije daleko od istine zaključak kako je Škrabalo ovdje skupljao političke poene svjestan utjecaja moćnog židovskog lobija. Zanimljivo je i naizgled vrlo iznenađujuće da se u engleskom sažetku spominju i *Tri Ane*, i to baš kao anticipacija crnog vala. Teško mi je pronaći drugi razlog od onog kojeg sam već iznio zašto je Škrabalo domaćem čitatelju tu činjenicu uskratilo, a stranom uredno plasirao.

Škrabalo s pravom naziva razdoblje tzv. autorske kinematografije »najzrelijom i stvaralački najplodnijom fazom u dosadašnjem razvoju hrvatske kinematografije.« Međutim, njegovo mišljenje da je svoj doprinos tome dalo i buđenje otpora ignoriranju hrvatskog nacionalnog identiteta čini mi se promoviranjem nečeg što je za umjetnički stvaralački čin sasvim marginalno. Jer pojava tzv. autorskog filma u Hrvatskoj bila je normalni slijed razvoja filmske umjetnosti u čitavoj ondašnjoj Jugoslaviji i događala se mnogo više pod utjecajem svjetskih modernističkih strujanja, negoli što je bila u ovisnosti o nacionalnoj afirmaciji. Dakako, opća društvena liberalizacija u tadašnjoj Jugoslaviji odigrala je silnu ulogu, no ključni njezin utjecaj bio je u izrazitu otvaranju prema svijetu (gospodarska i kulturnom), a ne u nacionalnoj emancipaciji koja sama po sebi ne mora imati ništa (i uglavnom nema) s umjetničkom kreativnošću. No, Škrabalo baš u tzv. autorskom filmu vidi esencijalnu nacionalnu obilježje-

nost, upravo to razdoblje on smatra vremenom definitivne afirmacije nacionalnih kinematografija u Jugoslaviji. Zaključak koji pri tom izvlači srž je njegova filmskog promišljanja, tako opterećena nacionalnim čimbenikom, pa stoga zaslužuje opširnije citiranje: »Doduše, proces probijanja i prevladavanja novoga ili modernog filma u nas uklapao se u razmah novog filmskog senzibiliteta u Europi i svijetu, pa je u tom smisli bio internacionalan. Ali usporo s odbacivanjem zastarjelih klišeja filmskog govora i kompromitiranih modela filmskog mišljenja, djela autorske kinematografije otkrivala su i različite nacionalne mentalitete, drukčije senzibilitete, zasebne kulturne tradicije, pa se zato pokazalo da je moderni film ujedno i supstancijalno nacionalno obilježen (kao što se i u svijetu francuski novi val bitno razlikovao od, recimo, brazilskog *cinema novo*).«

Naravno da umjetničko djelo ne nastaje izvan vremena i prostora i da umjetnici često posežu za lokalnim kulturnim, socijalnim i političkim specifičnostima, vjerujem manje kao sredstvom regijske, nacionalne promocije, više zbog toga što se nadaju da će tako svojem djelu dati razlikovno obilježje koje će omogućiti lakše individualno isticanje u odnosu na djela drugih autora na svjetskoj umjetničkoj sceni. To bi bila racionalna razina odnosa prema nacionalnom odnosno onom što se tako doživljava, gdje nacionalno sasvim sigurno nije nekakva nezaobilazna umjetnička supstancija, nego stvar izbora. Druga je razina spontani, »nesvjesni« odnos pojedinca i šire sredine koja na njega formativno utječe, pri čemu se postavlja pitanje kako razlučiti što bi u tom utjecaju bilo individualnog, što užeregionalnog, što nacionalnog, što internacionalnog porijekla i sukladno tome što bi u nekom umjetničkom djelu bila nacionalna, što užeregionalna, što internacionalna, a što čisto individualna njegova sastojnica.

Zanimljivo rješenje ponudio je Hrvoje Turković u tekstu *Kad je film nacionalan*, objavljenom u prošlom broju *Ljetopisa*, pruživši mogućnost određenja nacionalne pripadnosti recepcijskim kriterijem. No to onda nije nacionalna pripadnost u smislu koji Škrabalo podrazumijeva (koju najbolje izražava već spominjana formulacija autentično hrvatski film), tim prije što je ta recepcijska slika, općenito govoreći, bila vrlo slična u većem dijelu Jugoslavije i jamačno je više povezivala, bez obzira na njihovu »uženačialnu« različitost, stanovnike velikih urbanih središta poput Zagreba i Beograda, negoli npr. Hrvate Zagrepčane i Hrvate Hercegovce (pri čemu je naravno prisutan i opći faktor tzv. urbanog i ruralnog senzibiliteta).

Škrabalo, prešutno ih istaknuvši kao argumente za svoja stajališta, navodi poznate »nacionalne« stavove Slobodana Novakovića, međutim Novaković je u njima, čak i kad bi se složili s njegovim postavkama (a one, koliko god zanimljive, ipak pojednostavljuju stvarno stanje) zanemario činjenicu da Mimica, Babaja i Berković s hrvatske, te Petrović, Pavlović, Makavejev i Đorđević sa srpske strane ne mogu biti uzeti kao nekakvi definitivni utjelovitelji hrvatskog i srpskog nacionalnog filmskog senzibiliteta, odnosno da čvrstoća i racionalnost strukture nije nikakva hrvatska posebnost koja se nije mogla pojaviti na srpskoj strani, kao što strukturalna

otvorenost, labavost i fragmentarnost nije srpska specifičnost kojoj Hrvati suštinski nisu skloni.

Težnju da se istaknute umjetničke individue s istih geopolitičkih prostora nužno povežu nekom »dubinskom« (nacionalno-religijskom) zajedničkom sponom koja nadilazi njihov individualizam i značajno ih određuje iskazuju mnogi kritičari, možda i većina njih, ne samo kod nas nego i u svijetu, no ona, kao što je to često slučaj s većinom, ne govori u prilog ispravnosti tog pristupa nego jednostavno demonstrira sklonost većine kolektivističkim mistifikacijama, s obzirom da su njeni pripadnici od malih nogu u užeobiteljskom i šire društvenom krugu tako usmjeravani, a tzv. individualistički nerv nije ih krasio, što im je onemogućilo spoznaju marginalnosti općeg i esencijalnosti individualnog. Pristup umjetničkom djelu koji polazi od njegove nacionalne determiniranosti nije drugo do pojednostavljen, ideologiziran pristup zbilji.

Političke pozicije Ive Škrabala pokazuje još jedan tipično nacionalistički običaj — dvostruki kriterij u vrednovanju srodnih pojava, u ovom slučaju opisivanju filmskih orijentacija uvjetno rečeno slične idejne provenijencije. Usporedba se odnosi na ozloglašenu *Okupaciju u 26 slika* Lordana Zafranovića s jedne strane, te *Cijenu života* Bogdana Žižića i *Božić u Beču* Branka Schmidta s druge. U novom izdanju svoje knjige Škrabalo ističe kako je »neslužbena hrvatska javnost doživjela *Okupaciju u 26 slika* kao svojevrsni pamflet kojemu je cilj raspirivanje protuhrvatskih emocija, potaknutih implicitnom tezom da se ustaški zločini pripisuju svim Hrvatima.« Doista bio je to doživljaj dobrog dijela neslužbene hrvatske javnosti, poglavito one nacionalistički usmjerene. No Škrabalo je ipak mogao malo i skinuti rukavice pa reći da li je taj dojam bio racionalno utemeljen ili ne. Naime dio neslužbene hrvatske javnosti, kako to Škrabalo formulira, u burno vrijeme pluralističnog masovnog pokreta, ponajviše obilježenog nespunitim i nerijetko agresivnim nacionalizmom, proglasio je i antologijsku Štivičićevu i Hetrichovu seriju *Kuda idu divlje svinje* antihrvatskom, a u tome su neki ugledni hrvatski kulturnjaci imali vodeću ulogu, napadnuvši vrlo pozitivan osvrt na seriju Vladimira Vukovića u *Hrvatskom tjedniku*, čudeći se kako je Vuković, čovjek neupitna hrvatstva, mogao hvaliti, po njihovu mišljenju, antihrvatsku seriju. Njihovi su argumenti dakako bili neuvjerljivi, ali barem su ih ponudili. U slučaju *Okupacije u 26 slika* argumente se nitko nikad nije ni potrudio prezentirati (prije se nije smjelo, no u zadnjih devet godina ne samo da se smije nego bi to bilo i poželjno), a osobno ne vidim drugi razlog tome do li u konstataciji da ih nije ni moglo biti, osim ako se antihrvatskim ne proglase antinacionalizam i antiustaštvo. Ukoliko drukčiji argumenti postoje bilo bi sjajno da ih njihovi nosioci javno objelodane i da se konačno progovori o zabranjenim temama, a još bolje da se to učini uz javnu projekciju ovog neformalno zabranjenog filma (kao što je i veći dio Zafranovićeve opusa neformalno bunkeriran). Uostalom i Škrabalo se u svojoj knjizi založio za mogućnost izravnog javnog uvida u opus kontroverznog autora.

Pošto je bez ijednog argumenta, u svojoj karakterističnoj, nazigled neutralnoj maniri, prenoseći doživljaj »neslužbene hr-

vatske javnosti« (kojoj je pretpostavljam i sam pripadao) nezavršno optužio Zafranovića i *Okupaciju u 26 slika* za antihrvatstvo i podmetanje implicitne teze da su svi Hrvati ustaše, Škrabalo je stotinjak stranica dalje bio mnogo dobronamjerniji prema dva suvremena, blago rečeno, radikalno nacionalistička filma — *Cijeni života* i *Božiću u Beču*. Oba je Škrabalo svrstao u filmove ratne tematike koji su »nastojali izbjeći prve linije fronte i tragati za psihološkim elementima...«. U *Cijeni života*, filmu koji na bizaran način miješa prevladavajuće elemente nacikunsta s primjesama socrealizma (o tome u Škrabala ni riječi), još je uspio primijetiti etničku određenost podjele na dobre i zle, iako ga je znatno više zanimala benigna problematika jezika i govora filmskih likova, no o par excellence šovinističkom, ksenofobičnom i implicitno mizoginičnom *Božiću u Beču* najžešća opaska mu je ova: »Ne bi se smjelo ustvrditi da hrvatskom filmu nije potreban žanr patriotske melodrame, samo što u ovom slučaju kao da je suficit manifestnog domoljublja uzrokovao deficit bitnih sastojaka vjerodostojne i dojmrljive melodrame...«. Dakle, ono što se u široj hrvatskoj javnosti doživljava antihrvatskim nailazi na Škrabalovu implicitnu osudu s vrlo teškim, a nedokazanim optužbama, dok eksplicitni, i pri tom, za razliku od *Okupacije u 26 slika*, kreativno sasvim inferorni primjerci nacionalističko-šovinističko-rasističkih eskapada prolaze tek s ocjenom »plošne ratne propagande« (*Cijena života*) odnosno zakašnjele mobilizatorske promidžbe (*Božić u Beču*).

Nakon ove iscrpne deskripcije Škrabalovih političkih stavova na red konačno dolazi i njegova užeestetska orijentacija (koja dakako ponekad ne može biti odvojena od idejnog, odnosno političkog sloja djela), dosad u ovom tekstu spominjana samo usput. U *Uvodu* Škrabalo se ogradio od vlastitih estetskih sudova, no koliko god se on ograđivao od kritičarskog dijela svoje osobe on je u knjizi prisutan i stoga podložan prosudbi. Kronološkim redom, prvi sporan slučaj je film *Ciguli Miguli* kojem Škrabalo odriče svaku političku provokativnost i hrabrost: »Gledano iz gotovo polustoljetne perspektive, film je... bojažljiv u kritičnosti...« (str. 190) i dalje »...njegova sudbina predstavlja svjedočanstvo kako čak ni za takvu dobroćudnu i neškodljivu šalu nije bilo razumijevanja u službenim krugovima. Taj prvi i jedini pokušaj satire, premda vrlo blage, na suvremenu stvarnost netko od moćnika (vjerojatno sam Tito) shvatio je i ocijenio kao opozicioni pamflet protiv vladajuće politike...«. Gledajući prije nekoliko mjeseci *Ciguli Miguli* na programu HRT-a mogao sam se uvjeriti da je Škrabalo izrazito podcijenio satiričke žalce filma, koji bi, možda ili vjerojatno mimo volje autora scenarija Jože Horvata, u javnosti, da je film prikazan u to vrijeme, zasigurno zazvučao politički poprilično smjelo. Frane Barbieri uopće nije bio daleko od istine (bez obzira na njezinu relativnost) kad je u svom tekstu *Oda malograđanštini*, objavljenom u *Vjesniku*, zaključio, kako navodi Škrabalo, da u filmu nije Partija nego malograđanština nosilac borbe za debirokratizaciju i demokratičnost. Film u kojem plodnu suradnju na dobrobit svih građana ostvaruju »malograđani« i »svjesni omladinci«, a nasuprot rigidnom partijskom komesaru, mogao se je shvatiti i kao potpora pluralističnoj politici narodne fronte nasuprot partijskom monopolu; podsje-

čam, ako me pamćenje dobro služi, da u to vrijeme, početkom pedesetih, Komunistička partija Jugoslavije još formalno nije bila jedina zakonom dozvoljena politička stranka, odnosno formalno još nije bio proveden jednopartijski monopol (službeno je na vlasti bila Narodna fronta kojoj je 1952., kad je snimljen *Ciguli Miguli*, promijenjeno ime u Socijalistički savez radnog naroda Jugoslavije, u isto vrijeme kad je, na zagrebačkom kongresu, Komunistička partija Jugoslavije postala Savezom komunista). Također mi se čini da Škrabalo nije u pravu kad kaže da je 1977., kad je izdano odobrenje za javno prikazivanje filma, on bio politički anakron. Štoviše, čini mi se da je itekako mogao aludirati na ondašnjeg prvog čovjeka hrvatske kulture i prosvjete Stipu Šuvara (čiji portret, usput rečeno, Škrabalo vrlo korektno iznosi na str. 375, a jedino sporno mjesto tog kratkog prikaza je formulacija o nakaradnoj reformi školstva, čime se Škrabalo pridružuje žalu za gimnazijama, tim radikalno izmisticiranim (malo)građanskim idealom srednjoškolskog obrazovanja, zanemarujući da je Šuvarova reforma doista, dakako na ponešto specifičan način, slijedila neke suvremene obrazovne trendove na zapadu). Uostalom, vjerojatno nije slučajno da je film, mada je već 1977. imao dozvolu, javno prikazan tek 1989. godine. Gledajući užeestetski, *Ciguli Miguli* djelom se odlikuje zanimljivom vizualnom ekspresivnošću (snimatelj Nikola Tanhofer), što u Škrabalovom osvrtu nije zamijećeno.

Jedno od estetski najspornijih mjesta Škrabalove knjige, osobito njezine prve verzije, bila je ocjena Belanova *Koncerta*. Za razliku od Nenada Polimca, kojem se od svakog retka Škrabalove analize *Koncerta* diže kosa na glavi, smatram da je Škrabalo u nekim svojim zapažanjima bio sasvim u pravu. Recimo, njegovo mišljenje da je *Koncert* »ponešto uskratio i povijesti koju je htio sagledati, a i pojedincu kojeg je unutar nje zapazio kako se nosi sa svojim vlastitim usudom i prokletstvom« čini mi se, nakon posljednjeg gledanja filma, točnim. Jednako kao i isticanje »kič-sentimentalizma« pojedinih prizora, koji nije lako opravdati ni melodramatskim žanrovskim konvencijama ni kontekstom vremena i prostora u kojem je film snimljen (tim prije što je u dvije godine ranije ostvarenom debitantskom Mimičinu filmu *U oluji* demonstrirano inventivno oplemenjivanje melodramatskih klišeja u kratkoj i briljantnoj »ronilačkoj« sekvenci). Inače uočljivo je da je Škrabalo, pretpostavljam pod Polimčevim utjecajem, korigirao niz svojih prosudbi o *Koncertu* iz prve knjige, pa je tako slika o filmu ispala puno povoljnija, no svog generalnog stava nije se odrekao, što mu Polimac nije oprostio. Osobno smatram da Škrabalo u cjelini, bez obzira na naknadna »kozmetička uljepšavanja« u drugoj knjizi, nije dovoljno istaknuo iznimnost *Koncerta* u korpusu ondašnje hrvatske i jugoslavenske kinematografije, utjecaj Wellesa znatno je podcijenio, a uglavnom ne stoji ni njegov prigovor stilskom pluralizmu filma (težnja za stilskim jedinstvom djela tu već navješćuje Škrabalov estetski konzervativizam, koji će jašnije doći do izražaja na daljnjim stranicama knjige), dok je primjedba o diletantskoj glumi dijela epizodista koji su navodno gotovo upropastili neke dobro smišljene prizore posve neutemeljena. No možda je najveću nepravdu *Koncertu* Škrabalo priredio na idejno-političkom planu, posve ignori-

raši (zapravo krivo protumačivši) za ono doba i prostor silnu provokativnost ideje o marginalnosti velikih povijesnih zbivanja za sudbinu pojedinca, a pogotovo svršetak filma u kojem »pobjedonosna revolucija« i »omladinski zanos« ne mogu izbrisati kvintesencijalnu tugu dubinski ranjenog ljudskog srca i udahnuti nov životni smisao jednoj opustošenoj egzistenciji.

Opus Branka Bauera drugo je veliko sporno mjesto Škrabalovih estetskih prosudbi. Mada je o pojedinim Bauerovim filmovima pisao vrlo povoljno (najbolje je prošao *Licem u lice*, a Škrabalo je znatno korigirao i svoja stajališta o *Martinu u oblacima* i *Prekobrojnoj*, označivši ih u novoj knjizi kao superiorno stvorene komedije), u cjelini je prema tom filmu bio vrlo nepravedan, ignorirajući činjenicu da je riječ o prvom režiseru u Hrvatskoj i jednom od prvih u bivšoj Jugoslaviji koji je suvereno ovladao klasičnom naracijom i snalazio se u različitim žanrovima vješto poput holivudskih majstora filmskog zanata; ili, rekao bi Polimac, čovjeku koji je u Hrvatsku doveo Hollywood. Škrabalo ne samo da ne spoznaje Bauerovu kapitalnost u pogledu klasične naracije i žanrovskog strukturiranja, on prešućuje, kao što sam ranije istaknuo, njegovo izuzetno značajno anticipiranje jugoslavenkog crnog filma s *Tri Ane* (film koji je prethodio u tom smislu drugom značajnom Bauerovom ostvarenju *Licem u lice* kojem je Škrabalo dao dostojno mjesto) i uz to daje neke jednostavno nevjerojatno pogrešne procjene Bauerovih filmova. Na generalnom planu to se odnosi na tobožnju nisku slikovitost i filmičnost Bauerovih filmova (»...redatelj koji... ne polaže mnogo na likovne i specifično filmske izražajne elemente...«, str. 199), mada o tome ne može biti govora, čak ni u prva dva filma, *Sinjem galebu* i *Milionima na otoku*, na koje se odnosi spomenuti citat; pa upravo se *Sinji galeb* (snimatelj Nikola Tanhofer) ističe izrazito ekspresivnim vizualnim pasažima. No degradacija filma *Ne okreći se sine* možda je ipak vrhunac Škrabalovih krivih estetskih prosudbi. Ni više ni manje, on taj intimistički urbani film dojmive atmosfere (atmosfera mu Škrabalo donekle priznaje) doživljava kao nagovještenje kasnijih ratnih filmova često sasvim ogoljene akcije, začinjene minimalnim i šablonskim psihologiziranjem i kao preteču »konfekcije tzv. komornog akcijskog filma«. Škrabalo tako jedan klasičan film svodi na ostvarenje »relativno skromnih izražajnih sredstava«, čije je »ziheraštvo« preduvjet stvaranja prosječnih standarda, »solidne konfekcije«. Zaista mi nije jasno po kojim je kriterijima *Ne okreći se sine* film relativno skromnih izražajnih sredstava, kao što mi je posve nejasno zašto se i danas zanimljiva struja hrvatskog intimističkog i urbanog ratnog filma podcjenjivački naziva konfekcijom. Osobito se to odnosi na Hadžićev debi *Abeceda straha*, u kojem Škrabalo nije bio sposoban prepoznati, za hrvatski film izuzetno svjež, elemente hičkokovskog trilera, nego ga je označio kao film koji je »ispunio svoje skromne ambicije da udovolji zahtjevima žanra akcionog thrillera iz okupiranog Zagreba«. A možda bi *Ne okreći se sine* prošao bolje u novom izdanju Škrabalove knjige da u njemu jednu od ključnih uloga igra kakav nesretni Židov. Moguće je da insinuiram, ali zaista ne vidim drugi razlog zbog čega su *Ne okreći se sine* i *Abeceda straha* i u novom iz-

danju Škrabalove knjige ostali ultimativna konfekcija, a *Deveti krug* se pretvorio u djelo vrhunske vrijednosti.

U odnosu na prvu knjigu Škrabalo je opširno predstavio film *Šeki snima, pazi se*, posebno, dakako, istaknuvši njegove nacionalne konotacije, no zanimljivija je ocjena tog ostvarenja kao diletantizma najgore vrste. Naime, urednici nedavne retrospektive hrvatskog filma na festivalu u Trstu označili su taj film hrvatskom varijantom poetike Eda Wooda pa bi ga jamačno bilo vrlo zanimljivo sagledati iz aktualnotrendovske *trash camp* vizure koja bi mu mogla donijeti sasvim poseban status unutar hrvatske filmske povijesti. Njegov poseban status ističe i Škrabalo, no u krajnje negativnom smislu.

Uz *Ciguli Miguli* i *Koncert* još jedan film zaslužuje biti posebno istaknut zbog Škrabalova podcjenjivanja njegove političke oštrice. Riječ je o Hadžićevu *Lovu na jelene* kojem Škrabalo priznaje da je prvi hrvatski film koji se bavio politički izuzetno delikatnom temom olakog etiketiranja hrvatskih emigranata kao ustaša, te da je »bio i ostao jedini hrvatski film onoga vremena koji se drznuo dodirnuti bilo koju od aktualnih i vrućih tema tadašnjeg uzburkanog *masovnog pokreta*«, ali ga u cjelini obilježava tek kao »oprezan pokušaj preispitivanja ispravnosti obilježavanja povratnika iz inozemstva kao zločinca i neprijatelja«.

Iako je film nastao u doba kad je hrvatskim društvom izrazito dominirao masovni pokret i bio kompaktilan s njegovim stremljenjima, ipak se iz današnje perspektive doima politički vrlo hrabrim i provokativnijim od npr. prva dva Vrdoljakova ratna filma (koji iz Škrabalova kuta gledanja dobivaju veći politički značaj jer on ignorira smjeliji srpski (post)ratni film *crnog talasa*, konkretno Đorđevićevu *Jutro* i Pavlovićevu *Zasedu*, no to je problem ignoriranja jugoslavenskog konteksta apsolviran ranije u tekstu), a osobito od Schmidtova mnogo kasnijeg ostvarenja *Sokol ga nije volio*, čiju političku provokativnost i hrabrost Škrabalo precjenjuje (teško je naime nakon Pavlovićeve *Zasede* bilo koji film što se bavi ondašnjim jugoslavenskim političkim prostorom u vrijeme rata i njegova svršetka doživjeti politički hrabrim, pogotovo ako je snimljen dvadeset godina kasnije, no kao što rekoh Škrabalo ignorira jugoslavenski filmski kontekst). Slučaj *Lova na jelene* još je zanimljiviji kad se zna za Škrabalovo mišljenje o pozitivnom utjecaju nacionalne emancipacije na filmsko stvaralaštvo u Hrvatskoj u vrijeme liberalizacije krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, jer upravo je *Lov na jelene* rijedak (možda se može nazvati i jedinim, pošto Vrdoljakovi *Kad čuješ zvona* i *U gori raste zelen bor* nisu tako čisti slučajevi) izravni produkt hrvatske nacionalne emancipacije. No ni to mu nije bilo dovoljno da mu pokatkad nepredvidivi Škrabalo da istaknutije mjesto koje, moje je mišljenje, svakako zaslužuje.

Također smatram da Škrabalo ima suviše podcjenjivački odnos spram socijalno-kritičkog filma sedamdesetih, koji on naziva feljtonističkim i odriče mu gotovo svaku vrijednost (»filmovi prilično minorne vrste«, »irelevantni tip filma«, str. 381). Osobno, reprezentativne izdanke tih filmova doživljavao sam kao solidne ostvaraje, a njihova površinska kritičnost (koja i nije uvijek bila tako podobna kao što Škrabalo, i ne samo on, to prikazuje) ne bi automatski trebala dokida-

ti svaku respektabilnost. Od tih filmova u sjećanju mi je najsvježija *Kuća* Bogdana Žižića, ostvarenje koje ni u snu ne bih nazvao irelevantnim, a još manje minorim.

Nenad Polimac zaključio je da Škrabalo zastupa evolucijsko stajalište koje postavlja tzv. autorski film, ili tzv. kinematografiju hrvatskog proljeća, kao svojevrsnu idealnu točku. U skladu s tim sve ono što je prethodilo tzv. autorskom filmu bila bi svojevrsna priprema i zrenje, a ono što je došlo poslije njega razdoblje pada, dekadencije. Ne može se reći da argumentata za Polimčevu tvrdnju nema, no čini se da stvari nisu baš tako jednostavne. Kao prvo, Škrabalu se teško može prigovoriti da je nekritičan prema filmovima autorske kinematografije, kako ju on zove. Štoviše, on je podosta kritičan prema Mimičinim *Prometeju s otoka Viševice* i osobito *Ponedjeljku ili utorku* (npr. prizor s balonom proglašava prilično prozirnom metaforom, a te formulacije, uzgred rečeno, u prvoj knjizi nije bilo), kritičnosti mu ne manjka ni prema Vrdoljakovom *U gori raste zelen bor*, mane pronalazi i Papićevim *Lisicama*, a potcjenjuje (što je već opće mjesto hrvatske filmske kritike) čak i film svog prijatelja Berkovića *Putovanje na mjesto nesreće*. Uostalom, njegov tretman filmova jednog od ključnih hrvatskih predstavnika tzv. autorskog filma, Ante Babaje, nije osobit. Istina, *Breza* je za Škrabala neupitno vrhunsko ostvarenje, ali *Mirisima*, *zlatu i tamjanu*, te *Izgubljenom zavičaju*, koje je u prvoj knjizi tek usput spomenuo, ni u novom izdanju nije posvetio puno više prostora. Uostalom, Škrabalo je na više mjesta tzv. autorski film spomenuo i u negativnom kontekstu, uglavnom u smislu njegova anakronizma u novim vremenima (npr. na 421. str. kaže da se Slobodan Praljak u svom filmu *Povratak Katarine Kožul* »nije mogao osloboditi utjecaja i baštine autorskog filma« pa je film stoga, po Škrabalu, prilično kruto režiran i djeluje nevjerođostojno, a na 432. str. strogo se čuva toga da ne bi slučajno Berkovićeve *Ljubavna pisma s predumišljajem* proglasio nastavkom »pomalo istrošenog koncepta autorskog filma«). Stoga mi se čini da Polimčevo generalno viđenje Škrabalovih estetskih stavova ne stoji, mada je neosporno da Škrabalo najviše najvrednijih hrvatskih filmskih djela nalazi u razdoblju tzv. autorske kinematografije; no po tome on nije nimalo specifičan, malo koji poznavatelj hrvatskog filma s tim se neće složiti.

No generalne Škrabalove estetske stavove odlikuje nešto drugo, što njega i Polimca zbližava, a tako je karakteristično za hrvatsku filmsku kritiku — sklonost čvrstoj dramaturgiji, stilskom jedinstvu i veliko razumijevanje za komercijalno-populističku stranu filma, štoviše podrazumijevanje da film bar u nekoj mjeri mora biti komunikativan u odnosu na širu publiku (što ga, na sreću, neće spriječiti da s punim razumijevanjem pristupi hermetičnom Mimičinu klasičnom *Kaja, ubit ću te* i da mu mjesto koje zaslužuje). Potaknut upravo Mimičinim »nesporazumima« s publikom Škrabalo iznosi na 326. stranici svoja razmišljanja o odnosu umjetnosti filma i publike te zaključuje da ako umjetnost i kulturna sredina koja ju financira ne vode računa o publici dolazi do razvijanja svojevrsnog elitističkog sindroma. Posljedica toga je prezir elitizmu sklonih umjetnika prema masi i sve veće udaljavanje od njezinih interesa i sklonosti, što opet znači, kaže Škrabalo, da će ta umjetnost sigurno završiti u jalovosti i pomod-

nosti. Škrabalo dalje nastavlja: »U takvom će procesu stradati možda i poneki istinski darovit pojedinac kome je korektiv odjeka kod publike mogao na vrijeme pomoći«, a na kraju zaključuje da su kreativne ličnosti koje idu ispred svog vremena i koje stoga publika ne razumije iznimno rijetke, osobito u umjetnosti filma, jer da filmovi zastarjevaju daleko brže od npr. knjiga, stoga mnogo teže doživljavaju naknadnu rehabilitaciju »ondje gdje jedino mogu doista živjeti — u dvoranama s publikom.« Radi se, dakle, o Škrabalovu prinosu dobro znanom populizmu hrvatske filmskokritičarske scene, što je ovdje dovoljno samo konstatirati, s obzirom da sam svoje stavove o tome već iznio u ovom časopisu. Ističem tek izrazitu pretjeranost Škrabalova stava o nužnosti skretanja elitističke umjetnosti u jalovost i pomodnost, mada je točno da se to često događa, zatim za svakog samosvjesnog umjetnika prilično unižavajuću ideju o tome da mu korektiv odjeka kod publike može pomoći te posve proizvoljan, diskriminirajući zaključak o bržem zastarjevanju filma od djela drugih umjetnost; upravo suprotno Škrabalovu stavu, u rijetko je kojoj umjetnosti kao filmskoj prisutna tendencija revalorizacije i rehabilitacije.

Ilustracija za Škrabalove estetski konzervativne i propopulističke stavove ima još: govoreći o Papićevim *Lisicama* on njihovim najboljim odlikama proglašava čvrsto vođenu naraciju i plastično oblikovane likove (dakle, noseće elemente tradicionalne dramaturgije i klasične naracije), a mane im vidi u »kinestetičkom paradiranju« (tipično modernističkom oblikovnom postupku). Vrdoljakovom *U gori raste zelen bor* zamjera zanemarivanje dramaturške discipline što povremeno izaziva osjećaj fragmentarnosti, dakle opet primjedbe odaslane iz tradicionalističko-konzervativnog estetskog gledišta. Neurednu dramaturgiju Škrabalo će zamjeriti i *Ruskom mesu* Lukasa Nole, a povodom tzv. mladog hrvatskog filma opet će kudit hermetički elitizam koji, istina ne bez razloga, ali ponovno pretjerujući, veže za kulturološki snobizam političara u samoupravnom socijalizmu, istovremeno hvaleći »određene populističke tendencije« mladih autora. No, možda je najbolji primjer Škrabalove distance spram modernističke poetike, u ovom slučaju povezan i s njegovom nacionalnom orijentacijom, kratak kritički osvrt na Marinkovićeva *Kiklopa*, povodom Vrdoljakove adaptacije tog klasičnog modernističkog romana. Uopće, kritički odnos prema ekraniziranom djelu presedan je u Škrabalovoj knjizi, a

ono što Škrabalo prigovara Marinkoviću jesu »intelektualistička cinična prepucavanja njegovih likova« koja »više svjedoče o tjeskobi i strahu od hoda povijesti, nego što nam dočaravaju zbiljske odnose i smjerove tadašnjeg intelektualnog i političkog kruga u Hrvatskoj (tako da pisac uopće ne spominje, niti se mogu prepoznati, tri bitne političke struje onog vremena: haesesovci, komunisti i budući ustaše).« Ovo je svojevrsna srž Škrabalove estetsko-političke orijentacije: modernističku grotesknu alegoriju on bi rado nadomjestio visokomimetskim pristupom s konkretnim prikazom ondašnjih intelektualnih i političkih strujanja u Hrvatskoj, odnosno univerzalnu vizuru nacionalnom.

Škrabalov pregled povijesti hrvatske kinematografije dominantno mjesto daje dugometražnom igranom filmu, što je logičan postupak — na koncu govoreći o kinematografiji najčešće se govori upravo o dugometražnom igranom filmu. Ipak, njegova knjiga u naslovu ima opći naziv film, a s obzirom na povremene vrhunske doseg hrvatskog animiranog, eksperimentalnog i dokumentarnog filma bilo bi primjereno da su i ti rodovi relevantno zastupljeni. Tretmanu animiranog filma nema se što prigovoriti, on je kod Škrabala dobio vrlo istaknuto mjesto, međutim eksperimentalni i dokumentarni film sasvim su marginalizirani. Takav odnos spram eksperimentalnog filma (nova knjiga u odnosu na prvo izdanje bogatija je za spomen Tomislava Gotovca i Tomislava Kobie) shvatljiv je jer ipak zahtjeva svojevrsnu dodatnu filmsku specijalizaciju, kroz koju Škrabalo, čini se, nije prošao, no njegov mačehinski (Škrabalo je i sam autor nekoliko dokumentaraca) tretman dokumentarnog filma (radikaln je primjer jedva spomenuto Golikovo remek-djelo *Od 3 do 22*) izaziva čuđenje.

Bez obzira na brojne primjedbe upućene knjizi Ive Škrabala, njezin pozitivan značaj ostaje neprijeporan. Škrabalo je obavio ogroman posao pionirskog karaktera (jedina sinteza hrvatskog filma i kinematografije) i polučio izuzetno zanimljivo štivo koje je, usprkos svim njegovim ograđivanjima i tuđim prigovorima i osudama, relevantno i po svojim estetskim prosudbama, a ne samo kao svježa i sočna priča o temi koju bi mnogi drugi autori obradili na »dosadnijem« način. Zvučat će klišeizirano i patetično, ali Škrabalova knjiga zaista može biti vrijedan poticaj za buduće sintetske i ostale radove o povijesti hrvatskog filma.



Bogorodica: Lucija Šerbedžija

Diana Nenadić

Bogorodica ili hrvatski film regresije

Kamo sreće da se u ono burno doba, kada su Hrvatskom grmjeli srpski topovi, nitko nije dosjetio onih kobnih fraza o filmu kao najmoćnijem oružju i mediju za odašiljanje »istine o nama«. Hrvatskih filmova (o ratu) možda bi bilo nešto manje, no bilanca filmskog desetljeća možda bi bila kudikamo optimističnija. Od tada do danas, snimljen je čak i zamjetan broj filmova koji tematiziraju Domovinski rat i srpsku agresiju, no sveukupne reakcije govore da je malo koji uspio, a još manje odigrao ciljanu propagandističku ulogu. U promidžbenom pohodu na svijet, hrvatske su gotovo preveslali krajnje sporni i razvikani srpski filmovi, a čak je i domaća publika nasjela na začudno insceniranu i stiliziranu prospisku propagandu filma *Lepa sela, lepo gore*. Istodobno je razočarana i s dojmom tjeskobnog *deja vu* izlazila s premijera domaćih filmova. Cjelovečernji ratni film u većini se slučajeva opteretio otrcanim stereotipima i crno-bijelim konstrukcijama kakve se zloпамte iz dana »partizanske kinematografije«.

Još se spornijom činio način prezentacije »istine o nama«, poduprt prozirnim patosom, novokomponiranim ideologemima, a najčešće nevjestim scenarijskim tvorbama. Na njima su pali *Vrijeme za...* Oje Kodar i brzopleta *Cijena života* Bogdana Žižića, nastali dok je agresija još bila prilično vruća, a potom i dvije kasnije drame iz ratne »pozadine« *Andele moj dragi* Tomislava Radića i *Božić u Beču* Branka Schmidta. Najuspješniji film o ratu, komedija Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku*, bio je spriječen da nešto više napravi i u inozemstvu, vjerojatno zbog prešutnog stajališta domaće komisije za »oskarovsku« kandidaturu kako se Brešan previše sprda s Domovinskim ratom, premda se u tragičarsko intoniranom finalu svog dugometražnog prvijenca itekako (nepotrebno) iskupio za svoj humorni »griješ«.

Mladi filmski naraštaj, kojem pripada i Brešan, ne dokopavši se još ni kinematografske kune iz državnog proračuna i inače je iskazao slojevitije razumijevanje rata, a poglavito ratne psihoze. U istodobno nostalgičnom i »anarhističkom« diplomskom radu *Vidimo se* Ivana Salaja, rat razara stara prijateljstva i dijeli prijatelje, u komornoj *Noći za slušanje* Jelene Rajković izrodio se u razočaranje ratnog veterana i vijetnamski sindrom, u Nolinu *Svaki put kad se rastajemo* ugrožena je obitelj, dok *Prepoznavanje* Snježane Tribusom drammatizira duboke psihičke traume žrtve silovanja. Tim se filmovima iz ratne pozadine ili porača više vjerovalo, jer »istina o nama« nije ni tako jednostavna ni tako jednostrana kao što ju je prikazala većina cjelovečernjih ratnih filmova.

Osim toga, u (intimističkoj) tematizaciji ratne periferije kao da je postojao manji rizik upadanja u epske, ikonografske i političke klišeje, koji su preko noći postali dijelom nacionalnog folkloru i svakodnevnog retorike. Svega toga uspio se osloboditi tek jedan amaterski film. Gotovo nepoznati amater iz Požege, Stjepan Sabljak, doslovce preko noći postao je medijska zvijezda, i to ne samo zbog odvažnog pokušaja da u amaterskoj produkciji snimi cjelovečernji igrani film, nego i zbog »žanrovske« definicije rata kao borbe za golo fizičko preživljavanje u kojoj nema vremena za »mitologiziranje«.

Premda su mnogi zagovarali vremensku »distanču« kao lijek protiv povišenih emocija, patosa i klišeizirane obrade vrućih tema, čini se po svemu da se *Bogorodica*, cjelovečernji igrani prvijenac Nevena Hitreca, tematizirajući početak srpske agresije, ipak pojavio u krivo vrijeme. Gnjev prema neprijatelju se stišao, razvoj »događaja« ponudio je filmašima čitavu riznicu novih hrvatskih priča, a i sama filmska produkcija u određenom je trenutku počela preslikavati nova raspoloženja »tihe većine«.

No, problem nije samo u tome, jer bi svaki ratni film s vremenskim odmakom unaprijed bio upitan. Problem *Bogorodice* nije tematizacija 1991. godine, već »psihologija mase« iz 1991. koja taj film pothranjuje, a oplodila se u nizu stereotipija o »nama« i »njima«. Premijeru filma zato su ispratile oprečne reakcije: službena politika i njoj blizak dio filmske javnosti film su hvalili kao najbolji hrvatski ratni film, dok ga je (autonomna) kritika (uz rijetke iznimke), s ponekim oprostom zbog vrsnih glumačkih prinosa, izvrsne montaže i dinamičnih sekvenci kakve se u domaćem filmu ne vidaju baš svaki dan, uglavnom prokazala kao anakrono i manjkavo djelo. Između redaka kao da se žalilo što se u takvom projektu morao naći baš »mladofilmaš« Neven Hitrec, autor nekoliko vrsnih dokumentaraca (*Dvorana*, *Šibenske priče*, *Ili pukovnik ili pokojnik*). Iz tih se prvih kratkih radova, doduše, nije moglo razabrati kako će izgledati Hitrecov prijelaz u fikciju i fabulaciju, jer se, za razliku od većine drugih autora svoje generacije (Hribara, Nole, Salaja, Brešana) mladi redatelj nije nametnuo i kao dosjetljiv scenarist i autor s osebujnim redateljskim postupkom ili stilom. Prije bi se moglo govoriti o zanatski korektnom poslu, te nenametljivom i fleksibilnom dokumentarističkom pristupu raznorodnim temama, što je njegove dokumentarce izdizalo iznad hrvatskog (televizijskog) prosjeka. No, jednako tako, svima pa i Hitrecu samom, bilo je jasno kako je suradnja s (u političkim, književnim i kinematografskim krugovima) moćnim ocem



Bogorodica: Ljubomir Kerekeš

Hrvojem Hitrecom, koji je scenarij za film napisao prema vlastitom romanu *Hrvatska bogorodica*, bio najbrži način da se dokopa svog prvog cjelovečernjeg filma. Otac mu nije napravio odveć veliku uslugu, ostavivši u sinovljevu debiju prepoznatljiv »roditeljski« pečat. Propaganda je još jednom arbitrirala u pokušaju epskog oslikavanja krajnje krvave dionice hrvatske povijesti.

Tog je otiska oslobođen samo prvi dio zapleta *Bogorodice*, što ga pokreće retrospekcija tragičnog protagonista Kuzme na događaje i atmosferu u jednom slavonskom selu od trenutka kad je upoznao (»bogorodicu«) Anu (Lucija Šerbedžija), do njezine »ritualno-simboličke« smrti u četničkoj režiji. Ljubavne priče poput one iz prvog dijela scenarija Hrvoja Hitreca doista se događaju i to često, pa tako i u slavonskom selu u koje ulazi znatizeljna i dinamična kamera snimatelja Stanka Hercega. Sita pijanstava, »teške« ruke i učestalih kavgi svojega zaručnika Đuke (Goran Navojec), seoska učiteljica Ana nalazi utočište kod sredovječnog stolara Kuzme (Ljubomir Kerekeš) i njegove rezervirane Majke (Marija Kohn) zaočupljene rastućim srpskim prijetnjama u osvit raspada Jugoslavije i balvan-revolucije. No, nastavak priče s događajima koji mute novostvorenu ljubavnu idilu, pokazuje da je ipak riječ o »izvanserijskim« likovima, a k tome i žrtvama.

Žrtva, kakvom je zamišlja Hrvoje Hitrec, posebna je, uzvišena, patetično-pretenciozna, o čemu već svjedoči i sam naslov filma, srećom skraćen za atribut »hrvatska«. Na djelu je biblijska parabola: hrvatska obitelj kao Sveta obitelj! Otac je stolar, a Majka postaje njegovim modelom *Bogorodice* s dje-

tetom u naručju. Kao što su u brojnim dokumentarnim inventurama rata, razorene crkve i devastirana raspela retorički isticali barbarogensku i kulturocidnu narav srpske agresije, tako i ljudi od krvi i mesa u Hitrecovu scenariju postaju simbolički supstrat nevine žrtve. Simbolično je i mjesto »bogorodičina« stradanja — oltar crkve, pa se tako cijela priča o stradanju kontekstualizira reciklažom kršćanskog žrtvenog mita.

Redateljskom dosjetljivošću Nevena Hitreca, taj se simbolički ulog filma djelomice oslobađa nepodnošljivog tereta patetične retorike. Ideju »hrvatske bogorodice«, on uspijeva pretvoriti u živi ljudski model bogorodičina kipa, no parabola ipak ostaje. Ono što joj oduzima moć i čini je dvojbena, kasnije je razvrstavanje i karakterizacija likova po »nacionalnom« ključu što će kulminirati u najdužem i najdinamičnijem dijelu filma o stradanju slavonskih Hrvata. Nakon inicijalnog okršaja u ljubavnom trokutu, prikaza bračne idile i mirne, te nadasve tolerantne (hrvatske) seoske zajednice u nacionalno izmiješanom selu (likovi opet imaju simboličku težinu — učitelj, župnik), nastupa pokolj. Vjesnik nereda je Kuzmin prijatelj i uposlenik Rade (Ivo Gregurević), lukav, no naizgled »pitom« Srbin lojalan poslodavcu. No, kao što to obično u crno-bijelom viđenju svijeta biva, ni Rade se neće oglušiti na »zov krvi« što ga upućuju uvezeni »beli orlovi« i domaći »pobunjenici«. Dapače, postat će najkrvaviji liferant zločina koji kulminira ritualnim vezivanjem Ane i djeteta na minirani oltar mjesne crkve.



Bogorodica (Neven Hitrec, 1999.)

Scene ratne agresije i nasilja (ubojstvo učitelja, četničko maltretiranje Hrvata, zasjeda na policiju, granatiranje groblja, silovanje Ane) nižu se jedna za drugom u silovitom pokušaju rekonstrukcije događaja čijih se posljedica svijet nagledao putem televizijske slike. Dakako, moguće je zamisliti kako su stvari bile još i gore. U scenariju *Bogorodice* nisu sporni zločini kao takvi, pa ni naturalistički prikaz, već prije karakterizacija njihovih počinitelja. Prometnuvši se iz Srbina koji (navodno) ima stanovite rezerve prema raspoloženju »svojih«, u čistu personifikaciju Zla iz filmova strave, lik Rade opterećuje film tezama o genetski programiranoj »zločinačkoj« naravi neprijatelja. Od Rade, uvjerljiviji su čak i oni stripovski papirnati likovi »uniformiranih« četnika (Filip Šovagović, Ivan Brkić) kojima je jedina funkcija i u stvarnom ratu i u ovom filmu bila prosipanje nedužne krvi.

Svi recenzenti filma s pravom su se pitali zašto je dešperatni i povrijeđeni Đuka, kao jedan od aktera ljubavnog trokuta i lik koji prinosi opisu života u slavonskome selu, naprosto ishlapio iz priče kako bi se pojavio u samom raspaljenom finalu kao revni branitelj. U većem dijelu filma, premda inicijalno važan, Đuka ostaje bez funkcije, osim one koja podupire uopćavanje o Dobru i Zlu, o »nama« i »njima«. Dojmu o uopćavanju neće nauditi ni uvjerljivo krvava i samoubilačka Kuzmina osveta Radi koji se primirio na imanju s one strane granice. Ta scena, naime, podcrtavajući veličinu žrtve, ujedno postaje globalnom slikom posljedica ratnih razaranja.

Takav scenarij širokih epskih zahvata, mogao se izroditi i u daleko gori film. Raspon zahvaćenih motiva, likova i događaja prislio je redatelja Hitreca na zgusnuto, dinamično i eliptično pripovijedanje, pa su, srećom, izostali oni ilustrativni, rastegnuti i retorički povišeni »pasaži«. S druge strane, mnogim sporednim likovima, a ponajviše Đuki, nije dozvolio da se »razviju«, motiviraju ili »opravdaju« svoje postupke, pa je film ipak platio danak površnoj karakterizaciji. Veliki povijesni sukob kao da je unaprijed odredio karaktere i njihovo mjesto u tekućim zbivanjima. Općem dojmu ne pomaže ni zamjetan trud Nevena Hitreca da što više (ponegdje i dokumentaristički) razigra scene, te unutar njih, uz pomoć dinamične kamere i dojmljivim montažnim rezovima, podcrtava napetost opisanog prizora. K tome, naturalizam i duljenje nekih scena, primjerice ona u kojoj Ana i Kuzma strastveno vode ljubav u stolarskoj radionici, postižu dvojbenu, a u ovom konkretnom slučaju, antiromantični učinak u kontekstu romantizirane slavonske priče. »Intimizam«, nažalost, nije odveć jaka strana *Bogorodice* i zbog toga što mu epska faktura ne daje previše prostora i vremena tamo gdje je potrebno, a kasnije ga posve guši. Održava ga ponajviše fotogenično lice i neprijeporna nadarenost Lucije Šerbedžije u čijem se glumačkom liku suptilno smjenjuju prgavost, odvažnost, majčinska blagost i strah bespomoćne žrtve. Izvrsni Goran Navojec, nažalost, nije imao priliku dublje prodrijeti do drugog, pitomijeg i plemenitijeg lica svojeg ratnoga Đuke, dok je Kuzma u uspjelom dramskom nastupu Ljube Kerekeša, ponajviše zbog loše maske, mjestimice (u uvodu i finalu filma) odveć tragički »retuširan«. Na koncu, glumač-

ka je podjela, s vrsnim »hrvatskim« epizodama (Josipa Gende, Slavka Jurage, Marije Kohn, Gorana Grgića), umjerenim četničkim karikaturama (Ivana Brkića ili Filipa Šovagovića), te neizostavnim balkanoidnim podvalama Ive Gregurevića, jedna od boljih strana u prvijencu Nevena Hitreca.

Slijedi, međutim, retoričko pitanje: čemu sve to? Američki filmovi redovito nas opslužuju vrsnim prinosima glumaca, snimatelja, montažera, pa se ipak većina holivudskih reper-toarnih filmova ispraća s negodovanjem, osjećajem »već viđenog« i brojnim zamjerkama otrcanim prekooceanskim scenarijima. Za domaći film kao da bi trebali vrijediti neki drugi kriteriji. Trebali bi se veseliti kad sve rečenice glumaca čujemo razgovjetno (što u *Bogorodici* nije slučaj), kad netko nešto dobro odglumi, usnimi, izmontira ili ako negativ nakon svega sretno izađe iz laboratorija?! *Bogorodica* je, svaka-ko, ispunila taj žudeni minimum profesionalne kinematografije. Od onog optimuma, kada se o filmu počinje razgovarati kao estetski ili umjetnički relevantnoj činjenici, još je prilično daleko. U Nevenu Hitrecu svi su vidjeli filmaša, ako ne »transgresije«, a onda barem neke buduće srednje kinematografske struje. Po svojim realizatorskim sposobnostima u

»srednjoj« kategoriji već je izborio mjesto. No, ne i njegova *Bogorodica*, koja čvrsto sjedi u društvu filmova »regresije«.

Na izlasku s projekcije *Bogorodice*, odgledavši je drugi put, čula sam sljedeći razgovor između dvoje gledatelja. Djevojka je bučno molila svoga pratitelja da je više ne vodi na hrvatske ratne filmove. Mladić se ispričavao, pravdajući se kako nije znao da je film loš. Djevojka je potom utješno dometnula: »Možda smo trebali gledati *Tanku crvenu liniju*.« Možda su i doista, to trebali učiniti. Jer, trosatni, možda i previše literariziran, a za obična gledatelja »dosadan« američki film Terencea Mallicka, daleko točnije i od *Bogorodice* i od njezina spektakularnog američkog parnjaka *Spašavanje vojnika Ryana* u režiji Stevena Spielberga, pokazuje što ne valja u ratu kao i u mnogim ratnim filmovima, ma gdje nastajali. U *Tankoj crvenoj liniji*, tom antiratnom filmskom eseju u igranoj formi, naime, stradavaju ljudi s intimnom poviješću, opipljivim emocijama i unutarnjim dvojbama, a ne puki označitelji nepomirljivih sustava ideologija i civilizacija. Do takve opcije ni hrvatski ratni film, ni njegovi propagandom zaludeni podupiratelji, čini se, neće tako brzo stići. Uostalom, dok smo gledali ratnu *Bogorodicu*, novi rat je već počeo.

BOGORODICA / HR, Maxima film, HRT : 1999. — sc Hrvoje Hitrec (prema vlastitu romanu *Hrvatska Bogorodica*), r. Neven Hitrec, d. f. Stanko Herceg, mt. Slaven Zečević. — gl. Darko Hajsek, ton Toni Jurković. — sgf. Mladen Ožbolt, kostim. Vjera Ivanović, maska Snježana Tomljenović-Buba. — ul. Ljubomir Kerekeš (Kuzma), Lucija Šerbedžija (Ana), Ivo Gregurević (Rade), Goran Navojec (Đuka), Vanja Drach, Josip Genda, Marija Kohn, Damir Lončar, Filip Šovagović, Goran Grgić, Dražen Kuhn, Vlatko Dulić, Vili Matula, Rene Bitorajac, Ivan Brkić, Predrag Vušović, Vedran Mlikota, Matija Prskalo, Slavko Juraga, Dejan Aćimović, Vera Zima. —

Rada Šešić

Bangladeški forum kratkometražnih filmova '99.

(Dhaka 4.-12. veljače)

Forma kratkog igranog, eksperimentalnog, kratkog dokumentarnog (do šezdeset minuta) ili animiranog filma nije osobito njegovana u južnoazijskim zemljama. Autori tamo uglavnom rade dokumentarce koji su socijalno ili politički angažirani, dok su oni sami aktivisti raznih nevladinih institucija koje se bore za promjene u društvu i boljitak njihova naroda. Zato dokumentarni filmovi proizvedeni, recimo, u Indiji traju često i duže od sat vremena dok im je dramaturgija jednolinijski narativna, ritam spor, a »poruka« neprikriivena i krajnje pojednostavljena. Veći dio tih filmova prikazuje se radi edukacije, u selima i manjim gradovima (manji grad u Indiji je i onaj koji ima oko milijun stanovnika), a koriste se vrlo često i kao važni dokazi u vođenju sudskih procesa o pojedinim slučajevima.

Zato me vrlo iznenadio poziv festivala u Dhaki, desetmilijskom glavnom gradu Bangladeša, i želja organizatora da s mojim kratkim, nenarativnim, komornim filmom otvore 6. međunarodni forum kratkometražnih filmova. Pitala sam se po čemu je taj festival različit od onih u obližnjim gradovima; Calcutti, New Delhiju, Katmandhuu, na kojima redovito sudjeluju i autori iz Bangladeša?

Ceremonija otvorenja festivala bila je skromna varijanta onoga što sam vidala u Indiji; puno pompoznosti, postarijih lica na pozornici, puno cvijeća i blještanja bliceva fotoreportera, te mnoštvo poklonika filma koji mole autogram ili posjetnice. Nakon prvih petnaest minuta, morala sam reći svima da nemam više ni jedan primjerak u torbi jer bih inače, u sljedećih petnaestak minuta doista ostala bez ijedne posjetnice. Znala sam već iz iskustva stečenog na festivalima u Indiji, da će slično, glede posjetnica, biti i svakog, od deset sljedećih dana.

No, najnapetiji dio otvorenja festivala, na koje smo poljski redatelj Krzysztof Zanussi, Indijka Vijaya Mehta i ja, stigli izravno s aerodroma, bio je trenutak kada su mi na podiju uživo, pred prepunom dvoranom, priopćili da kopija mog filma, s kojom su planirali festival upravo otvoriti, nije još »puštena« s carine. Naime, iz njima nepoznatih razloga, zadržane su sve filmske kopije (također i Zanussijevih pet jednosatnih filmova na 35-ici). Pitali su me tada mogu li prikazati film s VHS kasete. Rekla sam »da, naravno« jer je u tom trenutku to bio jedini mogući spas za organizatore. No, činjenica da je trećina mog filma snimljena uz prigušeno svjetlo ili u polumraku, značila je da će efekat biti posve iskrivljen, te da će projekcija s VHS-a samo popuniti minutažu, a

nikako neće pridonijeti svečanosti otvorenja s djelom koje je, eventualno, moglo nešto značiti publici. Čudilo me samo kako je moguće da film, koji je u Dhaku stigao pet dana prije otvorenja, hitno poslan s festivala u Trstu, još nije dobio cenzorsku »prolaznost«. U filmu nema golih ljudskih tijela, niti ljubavnih scena, pa što je onda bilo toliko problematično?

Taman dok sam se, polupospana, u prvom redu kina, mučila da priviknem oči na gledanje (a ne spavanje) u mraku, ugledam svoj film projiciran sa 16-ice. Čudo se dogodilo. Jedan od organizatora mi dolazi šapnuti da su upravo minutu prije projekcije dobili kopiju iz zračne luke. Njihov je čovjek »sjedio« cijeli dan tamo i molio carinike da ubrzaju postupak.

Unatoč našem umoru (vremenska razlika je šest sati), nakon projekcije vode nas na primanje u kuću pjesnika i političara, mecene festivala, gdje gledamo televizijsku kroniku s otvorenja. Insert iz mog filma je također emitiran, no s VHS kasete. Zanussi mi priznaje kako televizija »osakaćuje« moj film. Aparna Sen, benglaska diva, onedavno redateljica i urednica ženskog časopisa, kaže da samo na osnovi tog kratkog isječka s televizije želi vidjeti cijeli film. Ona je naime, doputovala iz Calcutte tek nakon otvorenja. Domaćin nam svima poklanja primjerak svoje knjige, haiku poezije, tiskane na engleskom, japanskom i bangla jeziku. Bangla i bengali jezik (koji se govori u susjednom dijelu Indije) su nešto poput hrvatskog i srpskog, slični su i različiti, svatko uočava da govornici drukčijim jezikom, a svakoga se opet razumije. Jednom su i oni, Bengal i Bangladesh, bili ista zemlja. Dijelila ih je samo religija (islam i hinduizam) i pomalo različita geografija. Najveći Bengalski, odnosno Indijski redatelji Ritwik Ghatak, Mrinal Sen i Satyajit Ray (koji se bengalski ili na bangla način izgovara Sotodzit Roj) bili su najčešće okupirani temama izbjeglica iz Bengala ili Bangladeša jer su i sami bili izbjeglice poput Gathaka ili jednostavno jer su imali osobito razumijevanje za to povijesno razdoblje (odvajanje 1948. i oslobodilački rat Bangladeša, tadašnjeg Istočnog Pakistana sa Zapadnim Pakistanom 1971.) kada je došlo do još jednog 'humanog' preseljenja naroda nakon dekolonizacije.

Imajući spomenute povijesne okolnosti u vidu, nije me iznenadila zainteresiranost gledatelja, dva dana poslije, na projekciji filmova Petra Krelje *Na sporednom kolosijeku* i *Američki san*. U istom programu bili su prikazani i filmovi, Ve-



Rada Šešić: Soba bez pogleda

sne Ljubić *Ecce homo*, Vuka Janića *Psalm*, Lidije Zelović *Kuća, a ne dom*, te nizozemke Lidie Koopmans *Zvijezde su govornice jednom ljudima*. Posljednji film govori o motivima nizozemskih reportera i filmskih redatelja da tijekom rata odlaze u Bosnu i Hrvatsku bilježiti stvarnost, stvarati svoja autorska djela, pomagati tamošnjem narodu... ili graditi »stepenicu više« u osobnoj karijeri. Ovo posljednje, naravno, nitko nije u filmu otvoreno priznao. Iako spomenuti video-rad studentice filmske i televizijske znanosti, kojoj su kratko predavala i dvojica redatelja iz Sarajeva, nije osobit autorski domet, mjesto u mojoj selekciji filmova za Dhaku našao je upravo kao objektivni i prilično hladan analitički pogled stranca na tragediju koju je svatko od nas osobno doživio kao na svoj način.

Organizatori Foruma kratkometražnog filma, uglavnom su i sami filmski autori, no osim toga, za njih je rad na bangladeškome festivalu i aktivan politički čin. Naime, festival nije imao nikakvu potporu države. Ne tražeći pokroviteljstvo državnih institucija, festivalska se politika tako nije trebala niti pokoravati interesima političkih partija. Isto tako, organizatori nisu željeli ni pokroviteljstvo nevladinih institucija jer bi i tada morali zastupati njihove odrednice. Festival je tako financiran isključivo privatnim novcem raznih poduzeća, koja su ili priređivanjem prijama ili plaćanjem iznajmljivanja dvorane i opreme, omogućili održavanje festivala. Zanimljivo je da su za mecenu festivala lukavo odabrali osobu koja je profesionalno političar, no privatno pjesnik i ljubitelj filma. Njegov politički autoritet pomogao je organizatorima pridobiti privatni kapital za sponzoriranje, a izbjegnuta je bilo kakva obveza prema kojoj bi festival trebao biti »na liniji«.

Ovih dana politički život Bangladesha je vrlo buran, a njihovo sjećanje na relativno nedavni oslobodilački rat (prije 28 godina) je još vrlo bolno. Tako je na festivalu bilo nekoliko filmova koji su otvoreno iskazivali žal za vremenom kada su muslimani i hindusi živjeli zajedno u slozi. Današnja opozicija, koju predstavljaju fundamentalistički orijentirani islamisti, jača je iz dana u dan. Koliko je opozicija zapravo snažna, pokazalo se nedavno tijekom apela za 48 satni štrajk, koji se zbio upravo u sredini festivalskog tjedna. Javni život je bio posve prekinut. Gradski prijevoz je bio zaustavljen, nitko se nije usudivao izaći automobilom na ulicu, sve osim državnih ureda kojima je bilo naređeno da rade, bilo je zatvoreno. Poremećeno su radile bicikl-rikše, te tu i tamo, omogućavali stanovništvu putovanje iz jednog dijela grada u drugi. Trgovine su bile zatvorene, radile su samo apoteke i poneki restoran.

Naši domaćini su se plašili da ćemo mi samoinicijativno odlaziti u grad iz hotela. Zbog toga su naši »anđeli čuvari« mlade djevojke i mladići koji su nam bili na samom početku dođeljeni kao pratioci, boravili s nama »zatočeni« u predvorju hotela cijeli dan. Njihova je dužnost bila odgovoriti nas (zabraniti nam) odlazak u grad ili ako se već moralo zbog nečega ići, osigurati pratnju i eventualnu zaštitu. Tako smo jednom u ta dva dana otišli u posjet mladoj novinarki koja nas je pozvala na ručak, poslije smo obišli kuću u kojoj je ubijen »otac nacije«, prvi predsjednik Bangladesha, Rahman, te jedan, dobro opremljen, privatni filmski centar. Uvečer bismo pratili vijesti na bangla jeziku gledajući pomno snimke i pitajući se jel' bilo žrtava. Državna televizija (samo dva kanala) uglavnom nije prikazivala život u Dhaki tijekom štrajka nego bi davala reportaže sa sela, s plantaža čaja i slično. Akcija opozicije bila je tako medijski skoro posve ignorirana. Samo u slučajevima kad je netko od članova provladinih demonstiranja bio ranjen ili ubijen (tri žrtve tijekom štrajka), televizija bi imala reportažu.

Drugoga dana štrajka, organizatori festivala su se ljutili da smo previše hrabri i da previše izlazimo izvan »ograda« hotela. Naime, kanadska redateljica otišla je nekim svojim prijateljima u goste. Nas ostale su obavijestili da je upravo prekoputa festivalskog ureda jedna osoba dan prije ubijena. Sukob nastaje kada se na širokim ulicama, koje su tijekom štrajka posve prazne, sučele skupine demonstiranja. Dovoljno je da netko baci kamen među razjareni narod. Od provladinih demonstiranja, stradao je jedan 23-godišnji student. Kad žrtva padne, demonstranti će nositi tijelo kroz cijeli grad i poticati gnjev naroda pretvarajući ga u želju za osvetom. Između rižinih obroka i televizije, organizatori su nam predložili ubaciti »festivalске projekcije u hotelu«, naime, gledanje filmova iz službenog programa na videu. Slažemo se. Gledamo prije svega filmove autora koji su nazočni, komentiramo svaki film zajednički.

Stiže vijest da je štrajk produžen za još 24 sata. Naime, sve je počelo u utorak, po planu je trajalo i u srijedu, a sada se želi protegnuti i na četvrtak jer je petak ionako »cuma«, praznik kad se ne radi (naša nedjelja), te će svatko imati »dugi« vikend. Mi smo tužni. Festival će biti prekinut puna tri dana. Posljednjeg dana štrajka, kreću projekcije u pet poslijepodne iako prekid službeno završava sat poslije. Sve nekako kreće bljedunjavom. Nema više impresivnih gužvi pred kinoblagaonom. Od prijašnjeg, za mene fascinantnog, mirnog stajanja u redu punih pola sata, kako bi se ušlo u dvoranu, nema ništa. Tek stotinjak ljudi. Dvorana ima bar pet stotina mjesta, sve djeluje nekako otužno. Neki od inozemnih gostiju festivala, otišli su u »šoping« ili obilazak znamenitosti. Ja moram biti nazočna jer nastavak festivala ponovno počinje mojim filmom. Predviđeno je da se autor predstavi prije filma, no greškom operatera, projekcija počinje bez mene. Tek nakon filma predstavljaju autora i ja opet dobijam buket cvijeća, koje je zbog vrućine već na izdisaju. Iste večeri imam dogovoren »susret s redateljem«. Dvadesetak stolica u poluotvorenoj tendi, koja predstavlja festivalski centar, složeno kao u razredu. Mladi redatelj Junaid, koji je film studirao u Indiji, voditelj tih susreta, na bangla jeziku priča nadugačko o meni i mojem filmu. Jedino što razumijem jest moje ime i naslov

filma. Ostalo zauvijek ostaje enigma. Nema vremena za prijevod, a ionako inozemnog *pressa* ovdje nema. Pitanja kreću. Neki iz publike odgovaraju u moje ime onima koji su pitali. Najviše ih zanima politička situacija u Bosni i Hercegovini, te u Hrvatskoj. Neki analiziraju sekvence iz mog filma. Fotoaparati blicaju. Za pola sata te će fotografije već biti izložene na panou obješenom na obližnjem stablu. Dajem intervju za bangladešku sekciju BBC-a. Moja se domaćica Usha brine o svemu, pita želim li gledati filmove ili ići na večeru, može li išta drugo uraditi za mene, otići u kupovinu i sl. Ja želim kupiti rikša-slike. Naime, Dhaka je grad poznat u cijeloj Aziji po oslikanim bicikl-rikšama. U gradu, svakoga trenutka na ulicama možete vidjeti bar stotinu rikša u pokretu i svaka je različito oslikana i to do u najmanje pojedinsti, čak su na nekima i sjedalo i upravljač dekorirani. Većina slika, originala naslikanih na polivinilu ili mekanom limu, imitacije su filmskih plakata. Tako se lica poznatih glumaca »susreću« svakog časa na ulicama grada. Zanimljivo je da uz krupne planove lica, autori uspijevaju nekako naslikati i podignutu ruku glumca, u kojoj je najčešće ili pištolj ili boca, ili pak ruka pokušava dosegnuti ljepoticu s drugog kraja bicikl-slike.

Filmski prizori iz bangladeskih filmova skoro su identični onima iz indijskih komercijalnih filmova. No zanimljivo je da je prikazivanje indijskih filmova u Bangladeshu zabranjeno. Time se naime, štiti domaći film koji po recepturi posve podražava »produkte Bolywooda« s tim što su njihovi domaći filmovi izvedbeno (budžetski) daleko skromniji. Naravno, videoteke »na crno« pune su filmova iz Indije.

Na drugu polovicu festivala stiže jedan od autora koji živi u Hollywoodu. Njegov je kratki film, u kojem on sam i igra, osvojio nagradu FIPRESCI u Clermond Ferrand-u u Francuskoj, odakle autor upravo i dolazi. Stigavši u festivalski skromni hotel (*guest-house*) u kojem lift ne radi nakon deset uvečer, Amerikanac je zabezegnuto pitao: »Gdje je ovdje Internet? Telefon u sobi? Televizor? Ja odlazim odmah u Sheraton, plaćam sam.« Domaćini se nisu oporavili do kraja festivala od tog zapadnjačkog »udarca«. Istog sam autora srela tek na aerodromu jer smo do Londona letjeli u istom zrakoplovu. On se više nije ni pojavio na festivalu, čak ni na projekciji svojega filma.

Gosti iz Estonije bili su prikladno opremljeni, naime, kupili su *wisky* u *duty-free-ju* na aerodromu. U Dhaki je, naravno, to isto moguće, ali treba se malo više potruditi, izgubiti vrijeme i više novca. Naime, Bangladeshani ne piju puno alkohol. Premda, dok nas je iransko-kanadski autor častio nakon svojeg programa u Sheraton hotelu, domaćini su, mahom svi, naručili alkoholna pića.

Tijekom festivala, održan je i seminar o temi »žene — autori filmova«. Bile su nazočne redateljice i novinarkice iz Dahke koje se i same ili već bave uglavnom dokumentarnim filmom, ili se tek žele okušati u tome poslu. Teme njihova zanimanja najčešće su angažirane socijalne priče. Jedna od autorica je govorila o svojem iskustvu rada na filmu o silovanoj i poslije ubijenoj djevojci, slučaju koji policija, iz nekog razloga, nije puno istraživala. Neobično je kako su žene ovdje prodrone, autoritativne, neustrašive. Djeluju mi puno



Petar Krelja: Na sporednom kolosijeku

snažnije od naših redateljica koje često pokorno čekaju »svoj red«. Ovdje se žene bore, izuzetno su elokventne, obrazovane, izravne. Iste su takve i gošće iz Indije. Redateljica i teoretičarka filma Vijaya Mulay ističe »ništa što valja nije dobiveno bez borbe i žrtvi«, dakle, patnja je put koji je, po definiciji, nužan i vodi do uspjeha. Razgovara se o razlikama percepcije filmova na Istoku i Zapadu. Napominje se kako postoje određena »očekivanja« koje autorice s Istoka trebaju ispuniti ako žele doći na festivale u Europi ili Americi. Također se razgovara o razlici shvaćanja pojma »ženski« film. Dok je to na Istoku film koji rade žene, a koji je često produbljeniji u tretmanu teme: porodica, djece, žena, na Zapadu je to često feministički film koji se bori za, ponajprije, seksualne slobode, te pravo na iskazivanje osobnosti.

Za mene je najpotresniji događaj toga seminara bila krađa mog fotoaparata iz torbe, koju je netko najprije dobro pregledao, a onda ostavio u uglu dvorane. Svi su bili šokirani. Pa to je bio, naposljetku, krug odabranih, pozvanih. Netko je tu ipak »zalutao«. Sve se događalo u prostorijama njemačkog Goetheova instituta. Takav incident se, kažu, ne pamti. Nikada prije, na šest prijašnjih festivala, takvo što se nije dogodilo. Meni je neugodno. Domaćini se brinu što nisam mogla jesti. Seminar se nastavlja nakon (dramatične) pauze. Moj red za izlaganje tek dolazi. Ne osjećam se baš sposobnom govoriti.

Sutradan ujutro imamo predavanje o Kurosavi. Pripremila ga je redateljica Mulay iz Indije. Iako se približava osamdesetim, ona priprema knjigu o filmovima koje su stvarali stranci inspirirani Indijom. O Kurosavi govori nadahnuto s puno pripremljenih primjera na videu. No, video ne radi. Tek tijekom predavanja, ljudi iz publike rade na osposobljavanju tehlike. Problem je naime što su kasete snimljene na američkom videostandardu. Televizija, koja još koristi 16 mm kameru, snima ovaj skup, uglavnom prvi red i izlagateljicu. Svjetlo koje odavno nisam vidjela, tzv »frizolajt« blješti svima u oči. Jedan od domaćih autora snima kreativni dokumentarac o festivalu. Kaže, bit će nešto sasvim nekonvencionalno. Mene također traže za razgovor. Zanima ih moja usporedba njihova festivala s onima u Europi.



Petar Krelja: Američki san

Zbog štrajka, festival je produžen za dva dana. Ja, na žalost, ne mogu pomaknuti svoj let. Ostavljam im kopiju svog filma i 35-ticu filma *Ecce homo* Vesne Ljubić za još jedno prikazivanje. Taj im je film posebno dojmljiv. Festival se nakon desetak dana seli na sjever zemlje. Tamo će biti prikazan samo kraći odabir. Moj je film jedan od 20-ak predviđenih za taj dio. Impresionira me entuzijazam organizatora koji žele i stanovnicima manjih gradova omogućiti da vide kratke, animirane i dokumentarne filmove svjetskih autora. Putujuća kina još dakle postoje. Desetak će ljudi iz organizacije sjesti u vlak i zajedno s tehnikom, preseliti za kratko, duh i atmosferu festivala kratkometražnih filmova.

Iznenadila me također sposobnost organizatora koji su za program recentnih svjetskih filmova uspjeli dobiti djela poput filmova njemačkog eksperimentalista Matthiasa Mullera, Litvanca Audriusa Stonysa čiji se film *Luka* vrti na svim velikim svjetskim festivalima, izbor filmova s Hamburškog festivala, neke zanimljive njemačke animirane filmove itd. Jedan od posebnih programa je predstavio indijsku animaciju, te filmove u produkciji državnog producenta Films Division iz Mumbaija. Bio je također zanimljiv izbor kratkih filmova iz Irana među kojima smo vidjeli i neke od filmova Abbasa Kiarostamija. No, ono što je mene osobito zanimalo i što nikako nisam željela propustiti selekcija je filmova iz Bangladeša. Veliki je organizacijski propust što polovica prikazanih filmova u tom dijelu, nije imala engleski prijevod, te je uvijek netko od domaćina morao sjediti uz strane goste i simultano prevoditi. Ipak, dalo se spoznati kakvu vrstu filmova podupiru organizatori i što je to zanimljivo u suvremenoj nacionalnoj produkciji. *Muktir Gan* ili *Pjesma za*

slobodu jedan je od najpoznatijih bangladeških dokumentarnih filmova. Režirali su ih Tareque Masud i njegova supruga Catherine, Amerikanka, koja je sada stalno nastanjena u Dhaki. Film je preraden dokumentarac jednog američkog snimatelja koji je 1971. bio u Bangladeshu i putovao s muzičkom grupom koja je pjevala osloboditeljima. Film nije nikada završen jer Amerikanac nije imao dovoljno novca, no desetine sati materijala ostale su u jednom njujorškom podrumu. Autori *Pjesme o slobodi* slučajno su čuli za materijal, došli do njega, premontirali ga, nadosnimili neke sekvence i sinhronizirali s današnjim glasovima ondašnjih pjevača koje su nekako uspjeli pronaći. Film je djelomice patetičan, no ipak vrlo uzbudljiv i dojmljiv.

Vidjeli smo tijekom retrospektive domaćeg filma i skup kratkih vježbi koje su snimili polaznici Radionice Foruma kratkog metra. Vidljivo je da je polazna osnova njihovih učitelja težnja za pronalaskom osobnog filmskog jezika stvaratelja, a ne potraga za senzacionalističkim temama koje će uzbuditi javnost. Osjećam da su zapravo organizatori festivala pripadnici kinoklubaškog pokreta kakvom sam i sama pripadala (i čijem duhu ostajem i danas vjerna). Glavni je tajnik festivala i čovjek »za sve« Tareque Shahriar, 35 godišnjak, toliko zaljubljen u film da mu sve u životu podređuje. On, naime, pola godine radi za neku inozemnu kompaniju u kojoj dobro zaradi, a nakon toga napušta posao i idućih šest mjeseci snima vlastite filmove ili radi u Filmskoj radionici kratkometražnog filma. Slično je odlučio i njegov kolega Junaid koji je uspješno gradio karijeru »državnog« filmskog autora, pratioca političara, stvaratelja ideološki podobnih dokumentaraca i sl. Sada je taj mladi autor bez ikakvih prihoda i živi od ušteđevine, radeći vrijedno na svom novom autorskom projektu. Formula rada ovih autora je posvemašnje smanjivanje životnih potreba, svi oni naime, žive skromno, kao prosječni Bangladešani, a najveći dio onog što zarade ulažu u svoje filmove.

Film Forum Dhake kao pokret za promidžbu nekonvencionalnih dokumentaraca, kratkih igranih i eksperimentalnih filmova, dobio je šest novih članova. Naime, svi gosti festivala sudjelovali su na zajedničkom sastanku i obvezali se da će pomagati taj pokret. Što ćemo svi zajedno moći uraditi do idućeg festivala, vidjet će se u 2001. Tada će naime, ponovo u veljači, u Dhaki biti održan idući Forum kratkometražnog filma na kojem će, vjerujem, opet biti prikazan i neki od hrvatskih filmova. Jer do sada su stanovnici Dhake, istaknuli su mi, znali samo za hrvatski nogomet — od sada znaju ponešto i o filmu.

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

BABE: PRAŠĆIC U GRADU / BABE PIG IN THE CITY

SAD, Australia, 1998. — pr. Universal Pictures, George Miller, Doug Mitchell, Bill Miller, izv. pr. Barbara Gibbs. — sc. George Miller, Judy Morris, Mark Lamprell, r. George Miller, d. f. Andrew Lesnie, mt. Jay Friedkin, Margaret Sixel. — gl. Nigel Westlake, sgf. Roger Ford. — ul. Magda Szubanski, James Cromwell, Mickey Rooney, Mary Stein, Paul Livingston, Babs McMillan, glasovi: E. G. Daily, Danny Mann, Glenne Headly, Steven Wright, James Cosmo. — 95 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Da je pravde i zdravog razuma, nastava prekrasnog hita o jorkširskom prasetu koje govori trebao bi na polici »klasiци« zauzimati čak i istaknutije mjesto nego original. Neće biti taj slučaj, bojim se: s publikom se ozbiljno promašilo, tjerajući mališane u plač, a roditelje u bijesne proteste protiv gadosti kojima izlaže njihovu djecu. Disneyjev *Bambi*, očito, s potresnom scenom pogibije mame srne, danas ne bi dobio cenzorski certifikat koji bi mu omogućio da postane ključna emocionalna trauma svoj djeci svijeta.

Pa, ovaj gledatelj može samo još jednom biti zahvalan što je u dobrom procijepu između djece i njihovih roditelja, dovoljno infantilna duha da ga već i rekapitulacija likova i motiva iz

prvog dijela, koja otvara film, baci u stanje potpune zanesenosti, a dovoljno odrastao da, kad ga film stane emocionalno ranjavati, bacajući Babea i njegovu gazdaricu od nemila do nedraga, to uzima kao naročito pozitivnu kvalitetu filma.

Naravno, George Miller nije tu samo da zagorča život nedužnoj dječici, nego da nas dobro zabavi. Pa, unatoč sasvim bizarnim prizorima potrage za drogom na gradskom aerodromu, izgubljenosti jasnih seljačića u velikome gradu, ili pak službene represije nad hotelom koji potajno prima životinje (da i ne govorimo kako su zabavni motivi birokratske svijesti životinja, i njihova otuđivanja od svoje stvarne prirode zbog radnih uloga koje su im namijenili ljudi), ima tu dostatna količina dosjetki o životinjama ljudske ćudi: od pjevajućih misica (triju iz prvog filma ovdje se pridružuje zbor tavanskih mačaka, specijalistica za Händla), italoameričke bande pasa-lutalica, oholih majmuna cirkusanata i svega što treba. Pritom će vrhunci filma čak i nadići ove očekivane duhovitosti, jer dugačka sekvenca Babeovog bijega pred krvožednim psima čuvarima, jedna je od najdinamičnijih i najzbuđljivijih potjera u povijesti filma, a veliki finale u kojem životinje i ljudi podjednako doprinose kaosu na velikom banketu, svemoguća fizička komedija razuzdanosti kakva nije videna otkad je Warner Bros zatvorio ani-

macijski studio iz kojeg su izašli Looney Tunes. Bas šteta, onda, što je nastao nesporazum između publike i filma, koji je od setova imaginarnog Nadgrada (koji je izgrađen od samih prepoznatljivih simbola svjetskih metropola, od znaka Holywood i Eiffelovog tornja, do sidnejske opere i venecijanskih kanala), pa do povratka na bajkovitu farmu »malo ulijevo od dvadesetog stoljeća«, svakim svojim detaljem čista antologija.

Josip Visković

DRŽAVNI NEPRIJATELJ / ENEMY OF THE STATE

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Scott Free Productions, Don Simpson/Jerry Bruckheimer production, Jerry Bruckheimer, izv. pr. Chad Oman, James W. Skotchdopole, Andrew Z. Davis. — sc. David Marconi, r. Tony Scott, d. f. Dan Mindel, mt. Chris Lebenzon. — gl. Trevor Rabin, Harry Gregson-Williams, sgf. Benjamin Fernandez. — ul. Will Smith, Gene Hackman, Jon Voight, Regina King, Loren Dean, Jake Busey, Barry Pepper, Jason Lee, Gabriel Byrne, Jack Black, Jamie Kennedy, Scott Caan, Lisa Bonet. — 132 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Iako ga kritičari previše ne cijene, Tony Scott jest i dalje jedan od najzani-

* 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 obradeno ukupno 28 filmova. Od toga 24 filma iz SAD, 1 film iz Argentine, 1 film iz Italije, 1 film iz Nizozemske, te 1 koprodukcijski film (Velika Britanija/SAD).

Filmove su distribuirali: Adria Art Artist 21 (2), Blitz Film&Video Distribution (5), Continental film (5), Discovery (1), Europa film (3), Kinematografi Zagreb (10), UCD (2).



Državni neprijatelj

mljivijih autora današnjice. Zanimljiv je američkim visokobužetnim producentima zbog vizualnog stila kojim daje dozu kvalitete i vjerodostojnosti akcijskim filmovima, pa je siže o tome kako državne službe nadgledaju i prate nevine žrtve bila odlična prilika da nastane film zanimljive priče i furiozne akcije.

No tema o kojoj se danas može svašta reći i mnogo toga pokazati ostala je gotovo netaknuta. Tek se usput može primijetiti neki strah ili tjeskoba koju takva tema obično izaziva kod likova i kod publike. Na kraju se sve svelo na prikaz kako se sve danas može ili ne može ugroziti ljudska privatnost pomoću velikog broja sofisticiranih tehnoloških igračaka koje se pokazuju u filmu. Ostavši s pričom i motivima prilično na suhom, Scott je ipak uspio izvući podosta svjetlih trenutaka.

Počevši film kao napeti konspiracijski triler (koji to nije), režiser uspijeva dovesti »vodu na svoj mlin,« te pokojim uzbudljivim prizorom održavati pažnju gledatelja. Osim toga *Državni neprijatelj* je primjer jednog od najčudnijih odabira uloga viđenih u posljednje vrijeme. Dok su Hackman kao umirovljeni špijunski genijalac (uloga inspirirana legendarnim *Prisluškivanjem*) i Voight kao prilično nemotivirani negativac izrazito predvidljiv i izlizan izbor za nositelje spomenutih uloga, dotle je mlada afroamerička zvijezda Will Smith potpuno kriv i neiskorišten izbor.

Uz blijed i nezahvalan scenarij i takav izbor glumaca, Scott je obavio svoj posao ipak solidno napravivši osrednje uzbudljiv akcijski film.

Martin Milinković

GAS DO DASKE / RUSH HOUR

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Roger Birnbaum, Arthur Sarkissian, Jonathan Glickman, kpr. Art Schaefer, izv. pr. Jay Stern. — sc. Jim Kouf, Ross LaManna, r. Brett Ratner, d. f. Adam Greenberg, mt. Mark Helfrich. — gl. Lalo Schifrin, sgf. Robb Wilson King. — ul. Jackie Chan, Chris Tucker, Tom Wilkinson, Philip Baker Hall, Mark Rolston, Tzi Ma, Rex Linn, Ken Leung. — 97 minuta. — distr. Discovery.

U prvom pohodu na američko tržište, hongkongški majstor borilačkih vještina Jackie Chan nije bio osobito uspješan. Iako je *Gužva u Bronxu* (1996.) bio sasvim pristojan komad akcije, čini se da američka publika, koja u mnogo-me određuje i globalni ukus, u pravoj poplavi akcijskih junaka nije bila oduševljena vještina blokiranja udaraca i karatea proizašlih iz kineskoga boksa i budizmu imanentna zbuñivanja protivnika stalnim kretanjem. Zapadno gledateljstvo jednostavno nije željelo prihvatiti junaka koji bi se iz većine situacija izvlačio rukama i nogama dok su mu na raspolaganju različita visokotehnološka oružana dostignuća. Chanu je tako ostao vjeran tek dio ljubitelja kung-fu filmova iz njegove ekspanzionističke faze sedamdesetih godina, koje ćete prepoznati po tome što u društvu objašnjavaju svu fantastičnost stilizirana zvuka udarca u tom žanru. No, dobro, dio krivnje za to nerazumijevanje leži i na samom Chanu koji je sa sobom na Zapad želio povući i određene hongkongške redatelje (Stanley Tong, Samo Hung...). Oni, najjednostavnije rečeno, nisu posve shvatili način doživljavanja eskapizma američke publike (najbolji primjer je talentirani John Woo kojemu je trebalo podosta godina da bi svoj stil prilagodio novom tržištu). Te, nazovimo ih, duhovne razlike posebno su dolazile do izražaja u poimanju smiješnoga, jer mehanicistički stil komičnoga kakav njeguju hongkongški autori, teško prolazi u američkom akcijskom filmu.

Stvari su, čini se, ipak došle na svoje filmom *Gas do daske* što pokazuje i broj utrženih *zelembača* u američkim kinima. Paradoksalno, manji dio zasluga za to leži na samom Chanu unatoč njegovoj neprijeponoj vještini. Scenaristi *Gasa do daske* su Chanu pronašli par-

terna u Chrisu Tuckeru, Afroamerikanca kojega najbolje poznajemo kao logoreičnoga i piskutava radijskog voditelja u *Petom elementu* i njih dvojica u ulozi policajaca, unatoč podcijenjivanju agenata FBI-ja, rješavaju slučaj otmice kćerke kineskoga konzula u Sjedinjenim Državama. Veći dio humorističnoga posla u filmu na sebe je izuzetno uspješno preuzeo Tucker (spomenimo samo trenutak kad na bajoslovno potraživanje otmičara odgovara: *Što vam je? Pa niste oteli Chelseau Clinton*). Jackie Chan, kao hongkongški policajac Lee, sve do posljednjih petnaestak minuta filma glumi čovjeka uvaljenoga u duhovnost Istoka, a onda u sjajno režiranoj sceni tučnjave u muzeju dolazi do izražaja sva njegova vještina (Chan istodobno mlati kriminalce i spašava kinesko kulturno blago). Kad smo već malčice načeli temu odnosa zapadnjačke i istočnjačke kulture, valja istaknuti kako je ona u *Gasu do daske* iznimno vješto i duhovito riješena. Borbu u tom srazu, bez ikakve patetike, odnosi američki (bolje rečeno, afroamerički) stil ponašanja i običaja. Jer, nije se James Carter u sudaru sa svojim kineskim kolegom mistično produhovio (kako bi to bio žalostan slučaj u većine holivudskih scenarista), nego je upravo Lee prihvatio uzuse Amerike, ili one Amerike u kojoj po Carterovim riječima *vlada demokracija Jamesa Cartera*. Redatelj Brett Ratner, koji je već prije surađivao s Tuckerom u ne osobito uspješnu *Money Talks* (1997.), svojim je nenametljivim stilom (što baš i nije slučaj kod akcijskih redatelja odgojenih na videospotovima) uspješno spojio *najvećeg brbljavca Amerike* i *najbrže ruke Hongkonga* iz reklamnoga slogana, te stvorio visokokaloričnu akcijsku razbibrigu i jedan od najboljih *body-body* uradaka općenito.

Ivan Žaknić



Gas do daske

GORE NE MOŽE / VERY BAD THINGS

SAD, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Initial Entertainment, Interscope Communications, Ballpark Productions, Michael Schiffer, Diane Nabatoff, Cindy Cowan, izv. pr. Ted Field, Scott Kroopf, Michael Helfant, Christian Slater. — sc. i r. Peter Berg, d. f. David Hennings, mt. Dab Lebental. — gl. Stewart Copeland, sgf. Dina Lipton. — ul. Christian Slater, Cameron Diaz, Daniel Stern, Jeanne Tripplehorn, Jon Favreau, Jeremy Piven, Leland Orser, Lawrence Pressman. — 100 minuta. — distr. BLITZ.

Redateljski i scenaristički prvijenac glumca Petera Berga crna je komedija, koja na toliko mračan način vidi suvremenu Ameriku i neke od njezinih zaslada, a možda bi se moglo reći i mitova, da je potpuno neobična za kinematografiju te zemlje. Sve počinje momačkom večerom u Las Vegasu kad nesretnim slučajem u strastvenom vođenju ljubavi smrtno strada striptizeta koja je bila plaćena da zabavi momke, inače prosječne američke malograđane, kojima je sutrašnje vjenčanje prijatelja jedna od rijetkih prigoda za privremeni izlaz iz dosadne svakodnevice. No, ta će smrt, koju oni odluče prikriti, voditi do niza umorstava i krajnje neugodnih, doduše nerijetko istodobno i komičnih situacija. U njima će se postupno otkrivati sve najgore strane protagonista. Vrhunac je kad mladenka, odlučna da ništa ne smije narušiti savršenost vjenčanja koje će ona pamtili cijeli život, bez imalo oklijevanja također pribjegava ubojstvu. Berg tako svojim filmom ruši niz neupitnih vijednosti američkog načina života — od muškog prijateljstva do braka kao izraza ljubavi — a najveća je vrijednost njegova vrlo dobro režirana i glumljena filma ipak čvrsta dramaturgija, toliko dobro i logično smišljena da jednostavno nema mogućnosti da od prvog tragičnog događaja proizade bilo što drugo nego upravo taj nesretni tragični slijed.

Paradoksalno, te se vrijednosti mogu tumačiti i kao mane, jer uvlačeći gledatelja upravo takvim postupkom u kožu svojih likova, Berg u njemu budi onaj najgori dio ljudske prirode, što će najčešće konačno rezultirati snažnom nelagodom. Možda se nakon toga može napraviti još jedan obrat, pa reći da je



Gore ne može

ta nelagoda posljedica Bergove nepoštedne kritike američke, a možda i malograđanstine uopće, no osim uvjerljivo ocrtanog mentaliteta tog sloja, Berg ima ipak premalo elemenata opisa društva i njegove kritike da bi se film promatrao u tom kontekstu, te mi se čini da će ga većina publike doživjeti kao jedan od najmizantropskijih celuloidnih proizvoda devedesetih.

Tomislav Kurelec

GRADSKE LEGENDE / URBAN LEGEND

SAD, Francuska, 1998. — pr. Phoenix Pictures, Canal +, Neal H. Moritz, Gina Matthews, Michael McDonnell, izv. pr. Brad Luff. — sc. Silvio Horta, r. Jamie Blanks, d. f. James Chressanthis, mt. Jay Cassidy. — gl. Christopher Young, sgf. Charles Breen. — ul. Jared Leto, Alicia Witt, Rebecca Gayheart, Joshua Jackson, Matasha Gregson Wagner, Loretta Devine, Tara Reid. — 99 minuta. — distr. Continental film.

Koliko ste puta imali prilike pogledati filmove u kojima mladić nastoji djevojku preplašiti i time je domamiti u svoj zagrljaj, prepričavajući jednu od urbanih legendi. Na takve prizore ste zacijelo naišli u nizu horor, ali i srednjoškolskih komedija. Obično su to priče za kasnu noć u kojima ubojica napada

mladi par dok se nalaze na osami. Upravo od zbirke takvih legendi, koje su tijekom godina postale sastavnim dijelom američkog folklora, te su sasvim sigurno poznate publici kojoj je ovaj uradak usmjeren, sazdane su *Gradske legende* redatelja Jamie Blanksa.

Mora se priznati kako se takva premisa doima obećavajućom, ali redatelj niti izbliza ne koristi njezine potencijale. Namjesto originalnosti, Jamie Blanks nudi sve već viđene i odavno odrađene horor obrasce. Dok u početku *Gradske legende* još i djeluju uzbudljivo, poslije se film pretvara u još jedno brojanje žrtava, nimalo maštovito uprizoreno, a s raspletom koji je sve prije negoli nepredvidljiv.

Kao što su blijeđa i beskrvna Blanksova redateljska rješenja, tako je nezanimljiva i njegova glumačka postava, sastavljena mahom od obećavajućih mladih glumaca. Oni će ipak svi zajedno morati pričekati na neki kvalitetniji uradak, kako bi pokazali i dokazali svoje glumačke potencijale. Naime, u filmu koji malo ili nimalo ne poklanja pozornosti razvoju karaktera, doista je teško stvoriti lik.

Zbog svega toga su *Gradske legende* uradak koji se na brzinu nastoji okoristiti recentnim uzletom filma strave, ali su producenti učinili kardinalnu pogrešku pri izboru redatelja.

Mario Sablić

JA ĆU BUDAN SANJATI / WHAT DREAMS MAY COME

SAD, Novi Zeland, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Interscope Communications, Metafilms, Stephen Simon, Barnet Bain, kpr. Alan C. Blomquist, izv. pr. Ted Field, Scott Kroopf, Erica Huggins, Ron Bass. — sc. Ron Bass prema romanu Richarda Mathesona, r. Vincent Ward, d. f. Eduardo Serra, mt. David Brenner, Maysie Hoy. — gl. Michael Kamen, sgf. Eugenio Yanetti. — ul. Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sidow, Jessica Brooks Grant, Josh Paddock, Rosalind Chao. — 113 minuta. — distr. BLITZ.

Vincent Ward još je jedan u nizu filmskih djelatnika što ih je Hollywood ugrabio iz njihovih matičnih sredina. Taj Novozelandsanin skrenuo je pozornost na sebe u prvoj polovici osamdesetih dramom *Vigil*, a zatim dokumentarcima i zabavnom pustolovinom *Navigator* koju su mnogi kritičari proglasili jednim od najzabavnijih i najboljih ostvarenja osamdesetih. Ward je nakon toga pripremao režiju *Aliena 3*, ali se zbog nesporazuma s producentima povukao ostavljajući svoj originalni scenarij koji su oni potpuno izmijenili. Taj talentirani redatelj od tada je režirao samo epsku ljubavnu priču *Zemljovid ljudskog srca* koja je prošla prilično nezapaženo, iako se radi o jednom od najljepših ljubavnih filmova devedesetih. Novu prigodu za uspjeh Ward je dobio u suradnji s Robinom Williamsom u filmu *Ja ću budan sanjati*. Film se temelji na knjizi istaknutog znan-

stvenofantastičnog pisca Richarda Mathesona, a govori o životu poslije smrti i o ljubavi nakon smrti pa se činilo kako je Ward idealan redatelj za taj projekt.

Glavni junak filma je dr. Nielsen (Williams) čija su djeca poginula u prometnoj nesreći. Njegova žena doživljava psihički slom, a situacija postane još gora kada i sam dr. Nielsen pogine u saobraćajnoj nesreći. On završava u raju koji je vizualni odraz njegove mašte i sjećanja, a tamo mu je vodič crnac Albert (Gooding Jr.). Na zemlji pak, njegova rastresena žena počinu samoubojstvo i završava u paklu. Nielsen, koji je nikada nije prestao voljeti, kreće na epsku odiseju od raja do pakla u potrazi za svojom ljubljenom.

Iako se taj film ne može uspoređivati s ostalim Wardovim ostvarenjima svejedno je riječ o donekle intrigantnom ostvarenju koje je uspjelo zaraditi dovoljnu količinu novca, te tako osigurati Wardu nove projekte. *Ja ću budan sanjati* iznimno je maštovita i originalna fantazija koja privlači svojim vizualnim izgledom. Svaki kadar filma izgleda poput umjetničke slike za što su najzaslužniji Ward i njegov scenograf Zanetti (*Restoration*). *Ja ću budan sanjati* izgleda uistinu impresivno i zbog toga se čini nezaobilaznim kinofilmom, no zbog te vizualne raskoši i atraktivnosti sve je ostalo došlo u drugi plan, pa je priča površna, a likovi samo skicirani.

Denis Vukoja



Ja ću budan sanjati

JEDNOM ZAUVIJEK / EVER AFTER

SAD, 1998. — pr. Twentieth Century Fox, Mireille Soria, Tracey Trench, kpr. Kevin Reidy, Timothy M. Bourne. — sc. Susannah Grant, Andy Tennant, Rick Parks, r. Andy Tennant, d. f. Andrew Dunn, mt. Roger Bondelli. — gl. George Fenton, sgf. Michael Howells. — ul. Drew Barrymore, Anjelica Huston, Dougray Scott, Patrick Godfrey, Megan Dodds, Melanie Lynskey, Timothy West, Judy Parfitt, Jeroen Krabbe. — 120 minuta. — distr. Continental film.

U silnim nastojanjima Hollywooda da ekranizira sve što se da predočiti filmskom pričom (knjige, crtici, stripovi, *remakeovi* starih filmova i serija), na red su došle i bajke. Redatelj Andy Tennant okupio je prvoklasnu ekipu u svojoj verziji univerzalne priče o Pepeljugu. No Tennant se odlučio za suvremeniju i devedesetima primjereniju priču pa je tako glavna junakinja njegova filma svojevlava i emancipirana djevojka koja kao da ne pripada vremenu u kojem živi. Priča je u osnovi ostala ista pa tako pratimo doživljaje Pepeljuge, njezine zle maćehe i dviju polusestara, te mladog i naočitog princa koji se zaljubljuje u Pepeljugu.

Jednom zauvijek dosta je netipičan film za kraj stoljeća i tisućljeća kada velikim ekranom dominiraju bučnije teme potresa, katastrofa, izvanzemaljaca i njihovih invazija, te svjetskih ratova. Film je to koji privlači pozornost gledatelja svojom jednostavnošću u kojoj se sve temelji na dobro napisanoj priči i sjajno ocrtanim likovima. Film obiluje duhovitim situacijama, dijalozima i izvršnim glumačkim kreacijama Drew Barrymore i Anjelice Houston. Film je samozatajan i što se tiče vizualnog redateljskog prosedea od kojeg su se mogle očekivati različite MTV-jevske ekstravagancije bez kojih je danas gotovo nemoguće zamisliti suvremeni film (sjetimo se samo *Romea i Julije*). Iako je priča osuvremenjena, sve je drugo u filmu napravljeno staromodno, što mu daje određen šarm i čini ga puno zanimljivijim nego što se moglo očekivati. Dakle, *Jednom zauvijek* nije velik film, ali je sasvim ugodno ostvarenje koje nikoga neće ostaviti nezadovoljnim.

Denis Vukoja

KARAKTER

Nizozemska, 1997. — pr. Almerica Film B. V., Laurens Geels, kpr. Sam Cerulus Kladaradatsch. — sc. Mike van Diem, Laurens Geels, Ruud van Meegen prema istoimenom fromanu F. Bordewijka, r. Mike van Diem, d. f. Rogier Stoffers, mt. Jessica de Koning. — gl. Het Paleis van Boem, sgf. Jelier & Schaf. — ul. Jan Declair, Fedja van Huet, Betty Schuurman, Tamar van den Dop, Victor Low, Hans Kesting, Pavlik Jensen op de Haar. — 125 minuta. — distr. Adria Art Artist 21.

Pretenciozno je reći da rijetko koji film počiva na tako čvrstoj dramaturškoj i vizualnoj strukturi kao *Karakter*, jer se tada u pitanje dovode mnoga dobra filmska djela. Za *Karakter* je karakteristična nabijenost izraženog unutar zatvorenog filmskog izraza, struktura u kojoj su prošlost i sadašnjost nenametljivo i usko isprepletene kroz »off« pri-povijedanje glavnog junaka, čiji glas ne smeta na način na koji takvo pripovijedanje često ometa filmsku naraciju. Naime, sama zatvorenost priče što se očituje kroz podudaranje uvodne s jednom od scena pred kraj filma, u kojoj Jacob dolazi pred oca zabijajući nož u njegov radni stol da bi se vratio i potom izjurio okrvavljen, određuje psihološku zatvorenost Jacoba njegovim obiteljskim nasljeđem koje određuje duboka i vječna šutnja majke kamena izraza lica. *Karakter* je tako uspješno usredišten u karakteru svojega junaka čije temeljno pitanje o ocu, energija i entuzijazam — osobine koje mu pomažu da se probije u svijet odvijetništva za kojim žudi — negdje čine i temeljnu energiju oživotvorenja celuloidnog svijeta. Omeđen određenjima iz kojih crpi snagu, odnosno majčinom šutnjom i nedostatkom oca, Jacob je zatvoren od svijeta na isti način na koji mu sve to, uvjetno rečeno, daje snagu za pronalaženje vlastita puta. U svakodnevnu životu — koji se ne tiče karijere — on se, pak, uspješno kontrolira i ne reagira na poticaje i emocije službenice koja radi u istom uredu i prema kojoj osjeća naklonost i privlačnost. Vizualna promišljenost priče odgovara njegovoj emocionalnoj kontroli: zatvorena je, čvrsta, omeđena njegovim svjetonazorom i uspoređena puna tuje. Uočiti ćemo je obratimo li pozornost na dominantnu smeđu boju. U kompoziciji kadra opet

nema mekih linija. Odvjetnički ured karakterizira scenografija raspoređena u prostoru u obliku pravokutnika, kvadrata, ili nekog sličnog oblika. Isto vrijedi za majčin i Jacobov stan, te očevo ured. Jedino osvježenje u prevladavajućoj smeđoj boji i krutoj scenografiji čini scena Jacobova razgovora s majkom u parku, čije zelenilo svojom svježinom uspijeva zapuhnuti čvrstu, strogu određenost oblika, boje i atmosfere na filmskoj vrpici. No, to ostaje samo dašak; susret s iskrenošću iza majčine šutnje i osvježenje iskrenosti prema samome sebi.

Sve u svemu *Karakter* je remek djelo u malom, jer sve razine priče i izraza zgušnjava i boji u skladu s Jacobovim karakterom.

Jasna Posarić

MRAVI / ANTZ

SAD, 1998. — pr. DreamWorks Pictures, Brad Lewis, Aron Warner, Patty Wooton, izv. pr. Penney Finkelman Cox, Sandra Rabins, Carl Rosendahl. — sc. Todd Alcott, Chris Weitz, Paul Weitz, r. Eric Darnell, Tim Johnson, mt. Stan Webb. — gl. Harry Gregson-Williams, sgf. John Bell. — glasovi: Woody Allen, Dan Aykroyd, Anne Bancroft, Jane Curtin, Danny Glover, Gene Hackman, Jennifer Lopez, John Mahoney, Paul Mazursky, Grant Shaud, Sylvester Stallone, Sharon Stone, Christopher Walken. — 83 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Čjelovečernji animirani film posljednjih je godina postao prilično živopisno i živahno područje u ne pretjerano uzbudljivu kinorepertoaru; premda je kvaliteta priča o čudovištima, životinjama, princezama i ostalim spodobama varirala, gledatelj je uvijek trebao biti na oprezu. Kreativni proplamsaji dolazili su naime i iz Disneyjeva studija i, kao u slučaju *Mrava*, iz sve širega kruga njegovih konkurenata, pa su davno prošla i vremena kada je animirani film u široj publici smatran dječjom zabavom.

Vizualno iznimno sugestivno, ovaj se crtić vješto poigrao stereotipima američkih zvijezda, te je u neoekspresionističko okruženje mravinjaka smjestio mravce koji nemaju samo glasove Woodija Allena, Sharon Stone, Genea Hackmana ili Slyea Stallonea, nego i značajke kakve najčešće pokazuju nji-

hovi filmski likovi. Mravlja princeza (lijepa Sharon) glumi tupastu plavušu premda na glavi nema ni dlake, a junak Z (Allen) nije tek običan mravac, nego njujorski židovski mravac. Takvim je postupkom karakterizacije svijet *Mrava* postao iznimno složen i gibak; istodobno maštovit i uvjerljiv, a animacijska vještina i režijska kompetencija omogućile su tvorbu vrlo dojmljive cjeline. Verhoevenska scena borbe protiv termita samo je jedan od najzanimljivijih dijelova filma, no uz sve pohvale (scenarij pri tom ne smijemo zapostaviti), film ipak ima i neka ograničenja.

Osnovni je problem *Mrava* u narativnu sklopku, kratkim sekundama prije i nakon priče, sekundama u kojima se nametljivo podučava gledatelja onome što bi svako malo inteligentnije dijete shvatilo bez problema — grad mrava grad je ljudi, a njihova je sudbina prikaz ljudske sudbine. Na ovom bi mjestu trebalo opet lamentirati o pošasti podučavanja koja može upropasiti i potencijalima najbogatija umjetnička djela, no kako je glavnina filma ipak vrlo uspješna, najbolje je slegnuti ramenima i zadovoljiti se poticajnom i inovativnom kombinacijom različitih kulturnih utjecaja i čisto filmske energije koja pršti s platna. Nije naodmet pohvaliti uporabu računala, no to je sredstvo filmske proizvodnje za gledatelja nebitno; važni su likovi, priča, ritam i kulturalne konotacije.

Nilica Gilić

NOĆ VJEŠTICA: H20 / HALLOWEEN: H20

SAD, 1998. — pr. Nightfall Productions, Dimension Films, Paul Freeman, izv. pr. Moustapha Akkad. — sc. Robert Zappia, Matt Greenberg, r. Steve Miner, d. f. Daryn Okada, mt. Patrick Lussier. — gl. Marco Beltrami, sgf. John Willett. — ul. Jamie Lee Curtis, Adam Arkin, Michelle Williams, Josh Hartnett, Jodi Lyn O'Keefe, Adam Hann-Byrd, Janet Leigh, LL Cool J. — 85 minuta. — distr. UCD.

Teško je povjerovati kako je prošlo već dvadesetak godina od premijere Carpenterove *Noći vještica*, zasigurno jednog od ključnih filmova novog američkog horora. Bio je to jedan od rijetkih uradaka koje je kritika objeručke prihvatila, a koji su ujedno naišli i na vrlo

dobar prijem kod kinoposjetitelja. O kakvoći tog djela kazuje i činjenica kako se ni danas *Noć vještica* ne doima se zastarjelom.

Takvo što se ne može ustvrditi za nastavke koji su uslijedili. Dok je prvi još bio podnošljiv, premda se previše orijentirao na zbrajanje leševa, čime je postao čistim *splatter* filmom, svi ostali su bili vrlo slabi i neuvjerljivi. Kulminacija je bila s gotovo nepodnošljivim šestim nastavkom. Posljedica svega je bilo gubljenje identiteta jedne od najstrašnijih ikona filma strave, Michaela Myersa. On je od demonske figure prebacio u parodičnu karikaturu i zapravo ga više ozbiljno nisu uzimali niti zakleti horor fanovi.

Sedmi nastavak, koji je režirao Steve Miner (*Kuća*), praktički se oslanja na prva dva filma, potpuno ignorirajući preostala četiri. Miner i njegovi scenaristi (nepotpisan je Kevin Williamson, scenarist *Vriska*, koji je samo malo doradio pisani prijedložak), nastoje ponovno uspostaviti Myersov karakter, te ga učiniti prijetećim. Oni se ponovno vraćaju i Jamie Lee Curtis, junakinji originalnog filma. Pri tome se autori više pouzdaju u izgradnju tjeskobne tenzičnosti, negoli u grafički prikazano nasilje. Stoga je sedma *Noć vještica* mnogo bliža izvornom filmu, nego što su to bili ostali nastavci.

Redatelj se također rado poigrava žanrovskim konvencijama, ali i odaje *hommage* Carpenterovu filmu, što ide tako daleko da se povremeno i kadriranje doima identičnim. Miner uspijeva sni-

miti napeto i depresivno djelo, koje je uz filmove *Vrisak* i *Znam što si radila prošlog ljeta* zasigurno ubrizgalo svježju krv u devedesetima pomalo zamrloj filmskoj vrsti. Nakon ovog filma, naročito njegova raspleta, doista se čini kako se novi nastavci neće više snimati.

Mario Sablić

PIMP(L)EK / PECKER

SAD, 1998. — pr. Fine Line Features, Polar Entertainment, John Fiedler, Mark Tarlov, izv. pr. Mark Ordesky, Joe Revitte, Jonathan Weisgal, Joe Caraciolo Jr. — sc. i r. John Waters, d. f. Robert Stevens, mt. Janice Hampton. — gl. Stewart Copeland, sgf. Vincent Peranio. — ul. Edward Furlong, Christina Ricci, Bess Armstrong, Mark Joy, Mary Kay Place, Martha Plimpton, Brendan Sexton, Mink Stole, Lili Taylor. — 86 minuta. — distr. BLITZ.

● davno filmovi Johna Watersa nisu intenzivno subverzivni. Ne spominjem to stoga što bi ovaj ili onaj stupanj subverzivnosti imao sam po sebi velik značaj po kvalitetu umjetnine, nego zato što se djelo Johna Watersa redovno primarno sagledava iz te perspektive. Osim toga Watersu samom nikad nije bilo svejedno provociraju li njegovi filmovi većinsku javnost, on je uvijek bio umjetnik dalijeveške orijentacije (zanimljivo je da su njih dvojica ponešto i fizički srodni), sklon senzacionalnom i skandaloznom. Do danas u svojim filmovima upućuje žalce na račun idealizirane slike američkog obiteljskog života (u provinciji), malograđanstina i snobizma, pa je taj značenski sloj njegova djela nezaobilazan. U *Pimp(l)eku* Watersovi ubodi nisu samo ublaženi kao u zadnjih petnaestak godina, oni su već i anakroni i, što je posebno iznenađujuće, politički korektni. Ismijavanje snobovskih njujorških (velegradskih) kulturnih krugova doista je *pase* (stječe se dojam kao da je Waters tek nedavno vidio Burtonov *Beetlejuice*), a kad im se pri tom suprostavlja (u iskrenoj lokalpatriotskoj maniri) prirodnost i autentičnost dobroćudnih i nevinih provincijalaca iz Watersova rodnog Baltimora, onda je to jako blizu kiču, već i u samoj Americi ponešto notorne, političke korektnosti. U slabosti filma ide i posve marginaliziran i promašeno karakteriziran lik junakove djevojke, čijem blijedom utisku obol daje ovom

prilikom iznenađujuće indisponirana Christina Ricci. Više prostora zaslužio je i lik njujorške galeristice (odlična Lili Taylor), no tu se zapravo načinje šira priča o Watersovum tretiranju likova, koji u ovom filmu funkcioniraju uglavnom na razini tankoslojnih ilustracija. Na sreću Waters je majstor atmosfere i darovit (mada i tu ponekad promaši) kreator epizodično-anegdotalnih cjelina pa *Pimp(l)ek* ipak u određenoj mjeri ostaje ugodan gledateljski doživljaj, što je u znatnoj mjeri i zasluga ponovno odličnog, a u američkom filmu tako malo korištenog Edwarda Furlonga.

Damir Radić

PLEASANTVILLE

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Larger Than Life, Jon Kilik, Robert J. Degus, Steven Soderbergh, Gary Ross, kpr. Allen Alsobrook, Allison Thomas, Edward Lynn, Andy Borowitz, Susan Borowitz, izv. pr. Michael De Luca, Mary Parent. — sc. i r. Gary Ross, d. f. John Lindley, mt. William Goldenberg. — gl. Randy Newman, sgf. Jeannine Oppewall. — ul. Tobey Maguire, Reese Witherspoon, Jeff Daniels, Joan Allen, William H. Macy, J. T. Walsh, Don Knotts, Marley Shelton. — 124 minute. — distr. BLITZ.

Prije nekoliko godina, u konkurenciji za Oscara našao se kratki film duhovito nazvan *Franz Kafka's It's A Wonderful Life*. Upravo iz braka Kafke i Capre kao da je izašlo jedno prilično jako rodoslavlje kojem pripada, zapravo, većina znamenitih holivudskih komedija posljednjih petnaestak godina, čija je kruna *Beskrajni dan*. Zasnivaju se, najkraće rečeno, na realističnom tretmanu intervencije čuda u stvarni život, koje junaka prisili da drukčije sagleda svoju okolinu i snađe se u njoj na način koji odudara od njegove svakodnevnice rutine: važno je da okolina, sama za sebe, funkcionira krajnje logično uređeno, »normalno« i da on, u pokušajima da se prilagodi, spozna istine koje su općenitije i nadređene jednostavnim, trivijalnim zakonitostima praktičnog života. Film Penny Marshall *Veliki*, čiji je scenarist David Ross napisao i režirao *Pleasantville*, stoji negdje na začecima novovijeke holivudske eksploatacije tog modela: dopunjuje ga, osim toga, i specifičnom situacijom u kojoj lik djeteta u tijelu odrasla čovjeka — zabavni Tom Hanks u svojoj predoskarovskoj



Noć vještica: H20



Pleasantville

fazi — potiče određene promjene u svojoj novoj okolini: u svakom slučaju, reakcije antagonista na njegovu pojavu služe opserviranju konkretnih zakonitosti (u svijetu koji inače dobro poznajemo), koje su *Velikom* podjednako predmet interesa kao i apstraktne.

Da se u *Pleasantville* — priči o dvoje suvremenih tinejdžera koji završe u svijetu naivnog TV sitcoma iz pedesetih — ne uključuje upravo ova dimenzija, izgleda da se ne bi radilo o suviše uspjelom filmu. Jer, riječ je o prilično nezanimljivim junacima s krajnje površnim karakternim određenjima — on je *šmokljan* s fiksacijom na staru, crno-bijelu seriju *Pleasantville* u kojoj nalazi

utočište od neveselije, kompliciranije, ružnije svakodnevice devedesetih, a ona je, još jednostavnije, školska *drolja* koja nikad nije pročitala knjigu — a način na koji su nam predstavljeni, a pogotovo mehanizam kojim su ubačeni »u seriju« podjednako je iritantno neinventivan. No, sve se to bezbolno zaboravlja: čim se postavi situacija gdje se oduševljeni *šmokljan* pokušava što bolje uklopiti među jednodimenzionalne *americana* likove o kojima zna svaki najtrivijalniji podatak, a *drolja* biva zgrožena činjenicom da ovi ne znaju ništa osim nevinih klišeja kojima se puni scenarij serije — nepoznati su im seks, svijet van njihovog gradića, i postojanje boja. Njezino ponašanje, naj-

prije u sasvim nevinom pokušaju da se malo zabavi sa zgodnim tupavkom, potakne neviđene promjene: najprije na košarkaškom treningu ne ulaze sve lopte same od sebe u koš, zatim netko od seksualno oslobođenih tinejdžera primijeti ružu u boji... i dok se nižu sve duhovitije i maštovitije, te što je najljepše, »specifično filmske«, vizualne metafore o svijetu koji se oslobađa, uživajući u novim znanjima i polako se suočavajući s problemom odgovornosti, dobivamo dva dostojna lika koji će, kad junaci već nisu nečemu (naravno, i oni zajedno s ostalima, moraju naučiti neke lekcije i prijeći iz crno/bijelog u boju, što ispunjava zahtjeve modela o kojem smo pričali na početku), biti

emotivni katalizator filma: Joan Allen i William H. Macy, koji u film ulaze kao blage karikature »savršenih roditelja« iz pedesetih, postupno se nađu na sukobljenim stranama u evoluciji gradića, a njihov odnos, za koji tek sada uviđaju da zahtijeva neki složeniji sadržaj od zajedničkih objeda, pokazuje se krajnje ispraznim. Pogotovo je prekrasan posao napravila omiljena Stoneova epizodistica, beskrajno dirljiva u plahom otkrivanju senzualnosti, upravo potresna kad postideno pokušava, obogaćena novim spoznajama, i dalje funkcionirati u starom, površnom svijetu. Scena u kojoj joj »sin«, Tobey Maguire, pomaže da starom, crno-bijelom šminkom prekrije novostečenu put u normalnim bojama, jedna je od najljepših, najtužnijih i najnježnijih koje su u Hollywoodu ikada nastale.

Uglavnom, ambiciozno se usložnjavajući do krajnje ozbiljnih motiva (neosvještena, crno bijela »moralna većina« počinje sustavno diskriminirati »oboje-ne«, kulminirajući u zakonskoj represiji, nasilju, spaljivanju knjiga), *Pleasantville* postaje djelo na koje se nužno lijepe svakovrsne interpretacije, s jasnim referencama u konkretnoj američkoj povijesti, od seksualne revolucije do rasne politike, a može se dalje gledati kroz kontekste nacizma, biblijskog prognanstva iz raja, emocionalnog sazrijevanja tinejdžera, pa dokle god hoćemo. Razlog je, naravno, što se ipak radi o sasvim univerzalnim problemima, čiji krajnje precizan, inteligentan, ali i neobuzdano maštovit tretman omogućuje film koji nije tek jednoznačna alegorija, nego i savršeno strukturirana sentimentalna komedija zasnovana na ozbiljnoj temi. Baš poput zen-budističnog *Beskrajnog dana* i egzistencijalističkog *Trumanovog showa*, *Pleasantville* je sam vrh Holywooda devedesetih.

Josip Visković

POBJEDNIK / HE GOT GAME

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, 40 Acres and a Mule Filmworks, Jon Kilik, Spike Lee. — sc. i r. Spike Lee, d. f. Malik Hassan Sayeed, mt. Barry Alexander Brown. — gl. Aaron Copland, sgf. Wynn Thomas. — ul. Denzel Washington, Ray Allen, Mil-

la Jovovich, Rosario Dawson, Hill Harper, Bill Nunn, Ned Beatty, Jim Brown. — 136 min. — distr. Europa film

Punih jedanaest godina nakon debi-tantskog ostvarenja *She's Gotta Have It* u našim smo kinima konačno mogli vidjeti jedan film Spikea Leea, autora iz najužeg vrha suvremene američke kinematografije. *Pobjednik* je priča o ocu (Washington) koji izdržava dugogodišnju zatvorsku kaznu zbog nehotična ubojstva supruge, i sinu (Allen), najnadarenijem američkom srednjoškolskom košarkašu za čije se sportske usluge bore najprestižnija sveučilišta i najprepredeniji agenti, koristeći čak i njegovu djevojku. Ključna problemska situacija nastaje kad zatvorske vlasti, na guvernerov zahtjev, tajno puste oca iz zatvora na sedam dana kako bi uvjerio sina da se upiše na sveučilište pod guvernerovom ingerencijom; zauzvrat će guverner srediti ocu prijevremeni uvjetni otpust iz zatvora; problem je međutim u tome što sin ne želi ni čuti za oca, koji ga je kao dječaka podvrgavao stalnom košarkaško-psihološkom drilu, a u jednom takvom sukobu oca i sina stradala je i majka koja je sina željela zaštititi.

Kao gotovo svi Leeovi filmovi i *Pobjednik* je spoj suverene filmske estetike i društvenopoučnog angažmana. Film je najbolji kad se Lee, poput Godarda, u njemu i s njim nesputano igra, demonstrirajući pri tom, po tko zna koji put, osobit dar za stilističko oblikovanje i narativnu slojevitost, snažno profiliranje likova i fabularnih nizova, odnosno fragmenata. Kvaliteta opada u trenucima (što se bliži kraj filma njih je više) u kojima Lee ne može odoljeti tezičnosti i didaktičnosti. Uostalom film je i snimljen kao reakcija na dobro poznat aktualan problem vrbovanja mladih, potencijalno hiperuspješnih sportaša, često crnaca skromnijeg materijalno-društvenog statusa, kojima zainteresirane strane u dobi od sedamnaest, osamnaest godina nude takoreći neograničeno materijalno obilje i znatnu količinu mlade ženske, obično bijele, puti, što je, kako Lee duhovito pokazuje, crnom mladiću znatno teže odbiti od skupocjenih automobila i gomile novca u perspektivi.

Pobjednik ne ide u red najboljih Leeovih radova, poput *Učini pravu stvar* i *Šestice*, no svakako je riječ o respektabilnom ostvarenju kojim je uvjerljivo isprao neugodan dojam svog prethodnog filma *Autobus za Washington*.

Damir Radić

POMAJKA / STEPMOM

SAD, Njemačka, 1998. — pr. Columbia Pictures, Wendy Finerman, Chris Columbus, Mark Raddiffe, Michael Barnathan, izv. pr. Patrick McCormick, Ron Bass, Margaret French Isaacs, Julia Roberts, Susan Sarandon, Pliny Porter. — sc. Gigi Levangie, Jessie Nelson, Steven Rogers, Karen Leigh Hopkins, Ron Bass, r. Chris Columbus, d. f. Donald M. McAlpine, mt. Neil Travis. — gl. John Williams, sgf. Stuart Wurtzel. — ul. Julia Roberts, Susan Sarandon, Ed Harris, Jena Malone, Liam Aiken, Lynn Whitfield, Darrell Larson, Mary Louise Wilson. — 124 minute. — distr. Continental film.

U SAD-u se više nego u bilo kojoj zemlji vode rasprave o poćudnosti klasičnih dječjih bajki s likovima zlih maćeha, jer je ta, nekada iznimno rijetka kategorija žena, zahvaljujući brojnim razvodima danas postala i te kako brojna, pa su te bajke još više mogle zakomplicirati situacije koje su i bez toga bile bremenite problemima. I dok su se mnogi zauzimali za odstranjivanje takvih bajki, *Pomajka* se čini, iako joj to možda nije bila prvotna namjera, jednim od rijetkih pokušaja da se nađe pozitivan suvremeni odgovor kako djecu, pa i odrasle pomiriti s takvom situacijom.

Ipak mnogi koscenaristi koji su se pridružili autorici sinopsisa Gigi Levangie (koja je priču utemeljila na osobnom iskustvu) i pored vještine u dramaturškom oblikovanju radnje previše su pojednostavili likove, zapravo samo obrnuvši stereotipe. Tako je pomajka (Roberts) potpuno pozitivna — zbog ljubavi prema Lukeu Harrisonu (dobronamjernom muškarcu koji je jedva sposoban donijeti ikakvu odluku i kojemu jedino sjajni Ed Harris svojom glumačkom osobnošću može udahnuti život), ona je puna razumijevanja prema njegovoj djeci koja je na početku potpuno odbacuju, dok je majka (Sarandon) svoj život potpuno posvetila djeci koja žive s ocem, no ta je ljubav svjesno ili ne-

svjesno proistekla iz sebičnih razloga i garnirana je neprijateljstvom prema bivšem suprugu i njegovoj novoj odbačnici, pa ljudskim taj lik postaje tek u trenutku kada oboli od neizlječiva raka.

Komercijalno uspješan redatelj Chris Columbus (*Sam u kući, Gđa Doubtfire*), te je nedostatke dobrim dijelom uspio prikriti uz pomoć vrhunskih glumaca (u koje se može uključiti i djecu Jenu Malone i Liama Aikena) i redateljskim umijećem u pitkom izlaganju inače nejake priče, te vještom mješavinu komičnih i dramskih elemenata, što je i opet dovelo do znatnog komercijalnog uspjeha. No, takav rezultat možda više govori o zanimljivosti teme, pa čak i o površnosti široke kinopublike, nego što je dokaz neke veće vrijednosti *Pomajke*.

Tomislav Kurelec

PREGOVARAČ / THE NEGOTIATOR

SAD, Njemačka, 1998. — pr. Regency Enterprises, Mandeville Films, New Regency, Taurus Films, David Hoberman, Arnon Milchan, kpr. Albert Beveridge, izv. pr. David Nicksay, Robert Stone, Webster Stone. — sc. James DeMonaco, Kevin Fox, r. F. Gary Gray, d. f. Russel Carpenter, mt. Christian Wagner. — gl. Graeme Revell, sgf. Holger Gross. — ul. Samuel L. Jackson, Kevin Spacey, David Morse, Ron Rifkin, John Spencer, J. T. Walsh, Siobahn Fallon, Paul Giamatti, Regina Taylor. — 139 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Svidalo se to nekome ili ne, ali nema veće sreće za karakternog glumca poput Samuela L. Jacksona ili Kevinu Spaceyja, nego kad mu se omakne neki kulturni film, pa svoje sposobnosti kasnije uspije naplatiti u kakvoj visokobudžetnoj holivudskoj besmislici. Jacksonu je upalio *Pakleni šund*, Spaceyju *Prividite osumnjičene*, a njihova eksploatacija dolazi u obliku *Pregovarača*. U središtu priče ovog manje-više rutinskog koncept-trilera slabo poznatog redatelja F. Garyja Grayja je prvorazredni policajac specijaliziran za pregovaranje s otmičarima kojem netko pokušava namjestiti ubojstvo, pa je i sam prinuđen postati otmičar, a tada u igru ulazi drugi majstor pregovaranja. Iako neambi-



Pregovarač

ciozan u startu, a rutinski u izradi, *Pregovarač* nekim čudom sasvim je gledljiv film, povremeno čak i više od toga. Uvučeni u scenarij zasnovan na već pohabanom hitchcockovskom motivu krivo optuženog, predvidljivim zapletima i ne odveć maštovitim raspletima, Samuel L. Jackson i Kevin Spacey nisu se dali smesti, već su se upustili u inspirirano glumačko nadigravanje, a pomoć je stigla u obliku pametno napisanih dijaloga i funkcionalne Grayeve režije. Dok Jackson i Spacey dominiraju platnom *Pregovarač* funkcionira gotovo besprijekorno, kad njime zavlada holivudska *hi-tech* mašinerija stvar se opasno razvodnjava, no ipak ne toliko da ga pregovarački dvojac ne bi uspio izvući. Kako god bilo, riječ je o vještoj manipulaciji, pregovaračkoj ili glumačkoj, svejedno.

Igor Tomljanović

RAZARAJUĆI HARRY / DECONSTRUCTING HARRY

SAD, 1997. — pr. Jean Doumanian, kpr. Richard Brick, izv. pr. J. E. Beaucaire. — sc. i r. Woody Allen, d. f. Carlo DiPalma, mt. Susan E. Morse. — sgf. Santo Loquasto. — ul. Woody Allen, Kirstie Alley, Richard Benjamin, Judy Davis, Billy Crystal, Hazelle Goodman, Mariel Hemingway, Amy Irving, Demi Moore, Elizabeth Shue, Stanley Tucci, Robin Williams. — 95 minuta. — distr. Europa film.

Kako su ostali recenzenti već ispucali šale u kojima se spominju grozan prijevod naslova ovoga djela i asocijacije na

Schwartzeneggera, nama je najpametnije posvetiti se vrlinama i manama filma *Deconstructing Harry*. Fabula je elegantno naslonjena na *Divlje jagode* Ingmara Bergmana, Allenova velikog uzora, no priča o intelektualcu koji na putu prema dobivanju velike počasti rekapitulira buran život prošla je kroz stroj za humor jednoga od najistaknutijih suvremenih američkih filmotvoraca.

Zapravo je dosta teško zadržati se u granicama pojedinoga filma kad imamo posla s tako zanimljivim i poticajnim autorom, koji k tome zadnjih godina doživljava i pravu malu stvaralačku renesansu, no šteta bi bilo ne spomenuti neke plodove Allenova uma viđene u *Razarajućem Harriju*. Dosjetke s *Vragom (Cristal)* i sumporom izvrsne su kao i ona o glumcu (Williams) izvan fokusa, a užitak je promatrati kako psihijatrica Demi Moore zavodi pacijenta glede seksualnosti, a nakon vjerskog prosvjetljenja glede probudena židovstva. No, naš je favorit ipak Harryjeva priča o staroj Židovki koja otkriva mračnu muževu prošlost. U mladosti je on, naime ubio i pojeo četvero ljudi, ali ga savjest ne grize baš pretjerano. Kada ga žena optuži zbog kanibalizma, on uvrijeđeno objasni kako neki ubojice leševe zakopaju, neki ih spale, a on je svoje žrtve, eto, pojeo.

Allen redatelj natprosječno je vješto isprepleo fabularne razine, jako ih začinivši trikovima postmodernističkoga repertoara, premda nas ne bi začudilo kad bi bila istinita teorija o natprosječnoj važnosti montažera za uspjeh nje-

govih filmova. No, metatekstualni zaključak s piscem Harryjem, koji počinje pisati priču filma *Razarajući Harry* ipak je suvišan nakon klimaktičnog susreta pisca i njegovih likova, a i cijeli je koncept malko nategnut ako ga usporedimo s filmovima jače unutarnje, umjetničke motivacije bizarnih događaja i napreguća strukture (primjeri: *Svi kažu »volim te«* i *Moćna Afrodit*). Najveći je, pak, kompliment Woodyju to što je unatoč iznesenim zamjerkama i dalje riječ o jednom od najzanimljivijih, najzabavnijih i najuspjelijih filmova što su se u zadnje vrijeme prikazani u opadajućem broju hrvatskih kinodvorana.

Nilica Gilj

RONIN

SAD, 1998. — pr. United Artists Pictures, Frank Mancuso Jr., izv. pr. Paul Kelmenson. — sc. J. D. Zeik, Richard Weisz, r. John Frankenheimer, d. f. Robert Fraise, mt. Tony Gibbs. — gl. Elia Cmiral, sgf. Michael Z. Hanan. — ul. Robert De Niro, Jean Réno, Natascha McElhone, Stellan Skarsgard, Sean Bean, Skipp Sudduth, Michael Lonsdale, Jan Triska, Jonathan Pryce. — 121 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Potpis Johna Frankenheimera je u šezdesetim i sedamdesetim godinama još i imao određenu težinu, ali se poslije taj redatelj utopio u prosječnosti. Posljednja dva desetljeća Frankenheimer je stvorio nekoliko zapaženih i inteligentnih akcijskih trilera, koji su ponajviše impresionirali vizualnim stilom, a mnogo manje pričom ili karakterima. *Ronin* je nedvojbeno jedan od njegovih ponajboljih uradaka posljednjih godina, a razloge treba potražiti među scenaristima. Naime, iza imena jednog od ko-scenarista, Richarda Weisza, krije se glasoviti dramatičar David Mamet. Na njegov račun zasigurno idu pohvale glede odlično konstruirane, režijski zahjevne priče koja nudi niz obrata i drži gledatelja na rubu stolice do same završnice.

Pridodamo li besprijeckornu glumačku postavu, a pogotovu Roberta De Nira u jednom od njegovih rijetkih izleta u akcijski žanr, postaje očito kako je Ro-

nin film koji garantira dobar provod publici kojoj je samo do zabave i nema nekih većih pretenzija. Tražiti više od američkog visokopračunskog akcijskog spektakla, najčešće graniči sa znanstvenom fantastikom, jer su rijetki primjeri kada filmski autori uspiju zaoobići populističke tendencije novohollywoodskih producenata. U tom su smislu najbolji, ali i najrjeđi primjeri kada se na kraju dobije komercijalno uspješno djelo, koje ujedno ima i autorskih pretenzija. *Ronin* ipak ne pripada ovoj kategoriji, pa ne treba niti govoriti kako cjelina baš i nema neke pretjerane veze s definicijom pojma Ronin koja je servirana na samom početku filma.

No, s druge strane, mora se priznati kako Frankenheimer majstorski realizira scene potjere i odlično koristi okružje u kojem se radnja odvija. Njegovo je djelce dinamično i povremeno spektakularno, zanimljiva zapleta i grandiozna raspleta. Uz *Ronina* vrijeme brzo proilazi, premda ne bi škodilo da je film koju minutu kraći. U svakom slučaju, ukoliko vam je samo do zabave, ovo je dobar odabir.

Mario Sablić

SVI SU LUDI ZA MARY / THERE'S SOMETHING ABOUT MARY

SAD, 1998. — pr. Twentieth Century Fox, Frank Beddor, Michael Steinberg, Charles B. Wessler, Bradley Thomas, kpr. Marc S. Fischer, James B. Rogers, izv. pr. Peter Farrelly, Bobby Farrelly. — sc. Ed Decter, John J. Strauss, Peter Farrelly, Bobby Farrelly, r. Peter Farrelly, Bobby Farrelly, d. f. Mark Irwin, mt. Christopher Greenbury. — gl. Jonathan Richman, sgf. Sidney J. Bartholomew Jr. — ul. Cameron Diaz, Ben Stiller, Matt Dillon, Lee Evans, Chris Elliott, Lin Shaye, Jeffrey Tambor, Markie Post, Keith David. — 118 minuta. — distr. Continental film.

Svi su ludi za Mary je film koji vraća vjeru u humor braće Farelly, dobroano poljuljanu nakon neuvjerljivog *Kralja svih glavonja*. Riječ je doista o urnebesnoj komediji kojoj ništa nije sveto, te ne preže od zafrkavanja na račun svega od čega srednjostrujaški Hollywood



Svi su ludi za Mary

bježi glavom bez obzira. Možda će poneko zamjeriti filmu nedostatak dobrog ukusa, ali pristup braće Farelly se temelji na zdravoj, nimalo zločestoj zafrkanciji. Upravo zato je za očekivati kako će se čak i zakleti čistunci i čuvari javnog ćudoređa zateći sa smiješkom na licima.

Za razliku od njihovog nastupnog djela *Glup i gluplji*, film *Svi su ludi za Mary* nudi mnogo konkretniju i čvršću priču, koju redatelji nastoje pregledno ispričati. Stoga cjelini ne nedostaje zanimljivosti, a pozornost gledatelja niti u jednom trenutku ne popušta. No, temeljna karakteristika ovog uratka jest činjenica da se nikako ne možete prestati smijati. Autori uspješno nalaze način da apsolutno svaku, pa čak i najbenigniju situaciju pretvore u komični spektakl. Njihova su rješenja najčešće potpuno nepredvidljiva, a gegovi nerijetko počivaju na sitnim, gotovo nevidljivim detaljima, koji se otkrivaju tek pri drugom ili trećem gledanju.

Braća Farelly se mahom služe fizičkim humorom, premda niti verbalnom ne nedostaje oštrice i lucidnosti. U takvom se kontekstu izvrsno snašla kompletna glumačka postava, premda filmom dominiraju Cameron Diaz, Ben Stiller i Matt Dillon.

Očito se radi o promišljenom djelu, ljubavnoj komediji koja ismijava ljudske slabosti, ali to čini na topao i nimalo zlurad način. Autori vole svoje likove, bez obzira na njihova djela. Time je osigurana identifikacija gledatelja sa svim junacima, jer je jedini njihov grijeh upravo činjenica da su zaljubljeni u Mary. U svakom slučaju, radi se o djelu koje nije na odmet nekoliko puta pogledati.

Mario Sablić



Tango

TANGO

Argentina, 1998. — pr. Pandora Cinema, Argentina Sono Film, Alma Ata International Pictures, Terapien Productions, Astrolabio Producciones, Adela Pictures, Beco Films, Hollywood Partners, Saura Films, Luis A. Scaletia, Carlos I. Mentasti, Juan C. Codozzi, kpr. Jose M. Cella de la Fuente, Alejandro Bellaba. — sc. i r. Carlos Saura, d. f. Vittorio Storaro, mt. Julia Juaniz. — gl. Lalo Schiffrin, sgf. Emilio Basaldua. — ul. Miguel Angel Sola, Cecilia Narova, Mia Maestro, Carlos Rivarola, Juan Carlos Copes, Sandra Ballesteros, Enrique Pinti, Sergio Limman, Julio Bocca, Juan Luis Galiardo. — 105 minuta. — distr. Adria Art Artist 21.

Pregažen u osamdesetim godinama od novoga vala španjolskih filmaša vođenih Pedrom Almodovarom, Carlos Saura je danas već pomalo zaboravljeno redateljsko ime. Šira publika odavno ga je potisnula iz moždanih engrama, a Saura već niz godina snima filmove koji se doimaju artificijelnim dinosaurima na današnjem filmsko-umjetničkom tržištu i potencijalno su zanimljivi tek uskom krugu njegovih sunarodnjaka. U tom svijetlu moramo promatrati i *Tango*, neuspjelu Saurinu posvetu tom strastvenom latinoameričkom plesu. Fabularna okosnica filma, u kojoj se ostarjeli redatelj za vrijeme snimanja

dokumentarca o tangu zaljubljuje u puno mladu glumicu (istovjetnom temom Saura se bavio i prije, primjerice u solidnom *Los Zancos* iz 1984. godine), zasnovana je na danas poprilično rabljenoj shemi mješavine zbilje i umjetničke fikcije te je načelno mogla funkcionirati u spoju stvarnih emocija i unutarpostojećih strasti samoga plesa. Ljubavna je priča trebala poslužiti kao svojevrsna materijalizacija tanga, no od preplitanja strasti, emocija, dramatičnosti i erotičnosti stvarnosti i plesa nema ničega iz jednostavna razloga što u *Tangu* punokrvna priča gotovo da ne postoji. Odnosno, plesni koraci u vrhunskoj izvedbi profesionalnih plesača nisu mogli upotpuniti prazne korake nedovoljno uvjerljivih odnosa među likovima i samih glumaca.

Tango svakako valja priznati iznimnu stiliziranost, sjajnu plesnu koreografiju potpomognutu kamerom Vittorija Storara (s kojim je Saura na sličan način surađivao u pseudodokumentarcu *Flamenco* iz 1995. godine) zasnovanoj na vizualno fascinantnoj igri svjetla i tame te nekoliko uspješnih montažnih rješenja upravo u funkciji preplitanja stvarnosti i fikcije. Međutim, zbog nedostatka ikakve suvise priče, ta se stilizira-

nost potroši već nakon prvih nekoliko scena, pa *Tango* uistinu može izazvati pozornost samo okorjelih ljubitelja toga plesa. Na stranu sada što smo uspješniju *filozofiju tanga* gledali u *Tango Baru* (1988.) Marcosa Zurinage, puno zabavnijem spoju dokumentaristike i romantike, pa i u holivudski banaliziranom *Mirisu žene* (1992.) Martina Bresta — čini se kako Saura nikad neće shvatiti model današnjih filmskih uspješnica po kojem je manje više (ili iz ničega se radi nešto), a ne obrnuto.

Ivan Žaknić

UPOZNAJTE JOEA BLACKA / MEET JOE BLACK

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, City Light Films, Martin Brest, kpr. David Wally, izv. pr. Ronald L. Schwary. — sc. Ron Osborn, Jeff Reno, Kevin Wade, Bo Goldman, r. Martin Brest, d. f. Emmanuel Lubezki, mt. Joe Hutshing, Micheal Tronick. — gl. Thomas Newman, sgf. Dante Ferretti. — ul. Brad Pitt, Anthony Hopkins, Claire Forlani, Jake Weber, Marcia Gay Harden, Jeffrey Tambor, David S. Howard, Lois Kelly-Miller. — 180 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.



Upoznajte Joea Blacka

Smrt uzima odmor, da bi vidjela svijeta i spoznala zašto su svi tako tužni kad dođe po njih: za vođiča uzme gospodina na samrti, koga smatraju jednim od najbriljantijih mozgova Amerike, a da ne ostane sve na čistom safariju, zaljubljuje se u njegovu kćer, koja se već prije zagledala u mladića čije je tijelo kosac s onoga svijeta preuzeo... Asocijacije na ovaj zaplet? Četrdesete godine svakako, a o strani oceana ovisi radi li se o bizarnoj komediji američke faze Rene Claira, ili, u njegovoj staroj domaji, smrtno ozbiljnoj suradnji Preverta i Carnea. Zapravo, radi se o *remakeu* filma Mitchela Leisena s Fredricom Marchom, još iz ranih tridesetih, koji pak moj Haliwellov filmski vođič opisuje ovako: *ponešto pretenciozan klasik nastao po popularnoj kazališnoj drami iz dvadesetih; zanimljivo režiran i glumljen, no vrlo spor za današnje standarde*. Tko je vidio film Martina Bresta, zna da ovo ne citiram zato da popunim karticu, niti da elegantno prijedem preko rupe u svojoj nagledanosti, nego zato što se gotovo istim riječima može opisati *Upoznajte Joea Blacka* — ako želimo biti pristojni, pa patološki lošu režiju proglasiti »zanimljivom«, a spominjanje pretencioznosti i sporosti potencirati do krajnjih granica. Onih granica koje bi iz svega toga učinile jedan klasik žanra *tako-loš-da-je-smiješan*, kad sve to ne bi trajalo tri sata. Trajanje nije samo po sebi neizdrživo, nego je katastrofalno nepotrebno i sama je kruna potpunog nesporazuma Martina Bresta s predloškom. Jadničak je shvatio ovaj slab scenarij, koji bi uz mnogo dorada možda i poslužio kao klerovska komediju, kao neku preverovsku alegoriju ispunjenu sudbinskim metafizičkim zaključcima, kojih u ovoj jednostavnoj romantičnoj fantaziji nema, niti su joj potrebni. Strašno je gledati kako nas redatelj najpompozni-

jim mogućim sredstvima pokušava uputiti na nešto što uopće ne postoji, a najgore je kad time kvari i motive, scene, pa i čitave glumačke izvedbe koje su mogle funkcionirati u skromnijem kontekstu. Kad je tako riješio »intelektualni« dio, »romantični« ionako ne bi imao šanse da se dopadne: međutim, čovjek ga je dodatno nagradio svojim nevjerovatnim pokušajem imitacije »dobrog starog Holywooda«. Želeći, valjda izazvati nostalgичne komentare o tome kako se »takvi filmovi više ne rade«, stvorio je film kakav zaista nikad nitko nije ni napravio, koji završava polusatnom scenom u kojoj se ništa ne događa, punktuiranom neprestanim prikazivanjem vatrometa, te orkestralnim motivom u neumjerenom *fortissimu* koji se ponavlja barem dvadesetak puta previše. Sretnicima koji su film propustili: ovo uopće nije šala, a publika je, uostalom, u tim trenucima i vrlo sretna, grijući se na žeravici nade kako smo eto, tek tri bengalke i dva krešenda daleko od natpisa »THE END«.

Josip Visković

UVIJEK POSTOJI NADA / HOPE FLOATS

SAD, 1998. — pr. 20th Century Fox, Fortis Films, Lynda Obst, izv. pr. Sandra Bullock, Mary McLaglen. — sc. Steven Rogers, r. Forest Whitaker, d. f. Caleb Deschanel, mt. Richard Chew. — gl. Dave Grusin, sgf. Larry Fulton. — ul. Sandra Bullock, Harry Connick Jr, Gena Rowlands, Mae Whitman, Michael Paré, Cameron Finley, Kathy Najimy. — 114 minuta. — distr. Continental film.

● ovaj netipičan holivudski pokušaj bavljenja »malim ljudima«, običnim, dosadnim sudbinama nezanimljivih provincijalaca nije loš, iznenađujuće je dosljedan, i baš iz toga, nažalost, blijed i nezanimljiv. Dijelom, možda, zato što nam ipak ne treba Hollywood koji radi filmove o problemima koje u kinu pokušavamo zaboraviti, dijelom zato što u filmu *Uvijek postoji nada* i nije riječ o nekim strašnim problemima. No najviše, ipak, zato što prikazuje likove na koje u stvarnosti ne bismo obratili baš nimalo pažnje, a film nam u svakom trenutku svoga trajanja daje za pravo što ne bismo.



Uvijek postoji nada

Pokušaj da se junakinja u izvedbi Sandre Bullock prikaže ne samo konfuznom, nego i pomalo glupavom, a u svakom slučaju neutemeljeno oholom ženom koja od života zahtijeva više nego je zaslužila, moramo nazvati osvježavajuće odvažnim. Zapravo nemamo ništa od takve heroine: možda bi to bilo zanimljivije, kad moralna poanta filma ne bi uključivala termine poput »pomirenja«, »umjerenosti«, »jednostavnosti«. A kako se radi o prigodnom stilski suzdržanom djelu koje uglavnom ostvaruje svoje estetske intencije, teško ćemo raspravljati o bilo čemu, a da se ne prihvaćamo njegove moralne potke.

I činjenica da od ovog nekonvencionalnog prikazivanja konvencionalnih ljudi, više zadovoljstva dobivamo od posve uobičajenog tretmana »neobičnih« likova — pogotovo Gene Rowlands u još jednoj ulozi otkačene bake — posljednji je primjer koji možemo navesti da film opišem: dalje od toga, trebalo bi se poduhvaćati neke ozbiljnije analize — a malo je kada bilo neuzbudljivijeg kritičarskog zadatka od toga.

Josip Visković

VOLIM, NE VOLIM / SLIDING DOORS

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. Paramount Pictures, Miramax Films, Intermedia Films, Mirage Enterprises, Sidney Pollack, Philippa Braithwaite, William Horberg, kpr. David Wisnecvitz, izv. pr. Guy East, Nigel Sinclair. — sc. i r. Peter Howitt, d. f. Remi Adefarasin, mt. John Smith. — gl. David Hirschfelder, sgf. Maria Djurkovic. — ul. Gwyneth Paltrow, John Hannah, John Lynch, Jeanne Tripplehorn, Zara Turner, Douglas McFerran, Paul Brightwell, Nina Young. — 98 minuta. — distr. Europa film.

Nedavna ceremonija dodjele Oscara protekla je u znaku kostimirane ljubav-

ne drame *Zaljubljeni Shakespeare*. Iako je riječ o ispraznu i suhoparnom djelu akademijini glasači su mu bili skloniji nego ratnim spektaklima tako da se ponovila situacija od prije nekoliko godina kad je akademija nagradila sličan film *Engleski pacijent*. Kod oba filma riječ je o precijenjenosti, poglavito u slučaju *Shakespeare*, čiji je glavni adut odlična produkcija koja omogućuje raskošne kostime i vjernu rekonstrukciju elizabetanske Engleske. No, bez obzira na (ne)opravdanost odluke akademijinih glasača *Zaljubljeni Shakespeare* inagurirao je svoju zvijezdu Gwyneth Paltrow u najnoviju hollywoodsku zvijezdu. Blijeda i anoreksična Gwyneth prešla je dug put od bivše djevojke Brada Pita do vlasnice pozlaćene statuice za najbolju žensku ulogu. I dok su slabosti *Zaljubljenog Shakespeara* očite, nedavno smo u našim kinima mogli vidjeti izvrsnu britansku romantičnu komediju *Volim, ne volim* koja je uspjela postići sve ono što razvikani *Shakespeare* nije.

U trenutku kada mlada Helen (Paltrow) pokušava stići na podzemnu željeznicu događa se nešto čudno: vrijeme se vraća nekoliko sekundi unatrag i stvara se druga realnost s Heleninom dvojnicom. U jednoj stvarnosti Helen stiže na vlak, u njemu upoznaje mladića Jamesa, prerano stiže kući i ulovi svoga dečka u krevetu s bivšom djevojkom. U drugoj stvarnosti Helen ne ulovi vlak, putem do doma je opljačkaju, ona završi u bolnici, a kada konačno stiže doma sve se čini u redu.

Ovo zanimljivo britansko ostvarenje redateljski je prvijenac Petera Howitta koji je ujedno i pisac scenarija. Priča filma se temelji na zanimljivoj premisi »što ako?« tj. koliko slučajnosti utječu na naše živote. Howitt je očito dobar režiser, jer je njegov film pitka i zabavna ljubavna priča čija je ipak ponajveća kvaliteta odlično napisan scenarij. Zanimljive situacije i živopisni likovi odlično su uklopljeni u zaokruženu filmsku cjelinu (što nije uspjelo redatelju *Shakespeare* Maddenu), a i nastupi glumačke ekipe su za svaku pohvalu. Prava je šteta što je taj mali, no odličan film prošao prilično nezapaženo i u sjeni *Zaljubljenog Shakespeara*, jer po kvaliteti to nije zaslužio. Gwyneth je postala zvijezda, a sličnu sudbinu pred-

viđaju i Peteru Howittu kojega su čelnici Miramaxa pozvali u Hollywood. Bilo kako bilo, *Volim, ne volim* jedno je od ugodnijih iznenađenja dosadašnjeg kinorepertoara.

Denis Vukoja

ZALJUBLJENI SHAKESPEARE / SHAKESPEARE IN LOVE

SAD, 1998. — pr. Miramax Films, Universal Pictures, Bedford Falls, David Parfitt, Donna Gigliotti, Harvey Weinstein, Edward Zwick, Marc Norman, izv. pr. Bob Weinstein, Julie Goldstein. — sc. Marc Norman, Tom Stoppard, r. John Madden, d. f. Richard Greatrex, mt. David Gamble. — gl. Stephen Warbeck, sgf. Martin Childs. — ul. Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow, Judi Dench, Ben Affleck, Colin Firth, Simon Callow, Geoffrey Rush, Tom Wilkinson. — 122 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

U svom posljednjem romanu *Onda i sad* W. Somerset Maugham pozabavio se zbivanjima iz Machiavillijeva života koji su mogli prethoditi njegovoj glasovitoj *Mandragoli* i nadahnuti je, kreiravši fiktivnu političko-erotsku zgodu u koju je navodno bilo uključeno i jedno ljubavno iskustvo samog Maughama. Sličnog poduhvata prihvatili su se i autori *Zaljubljenog Shakespeara*, pri čemu je, na planu poigravanja fiktivnim i zbiljskim (uz neizbježne metatekstualne i intertekstualne natruhe), zacijelo glavnu ulogu odigrao suscensarist Tom Stoppard, čiji se intrigantan dramski (i mali filmski) opus temelji upravo na takvim zahvatima (zanimljivo je da je i sam Shakespeare bio majstor preplitanja /umjetničke/ fikcije i zbilje te metatekstualnih ekskursa, a njegov je opus, kao što je poznato, bez izravnih intertekstualnih veza zapravo nezamisliv). Dakle autorska je ekipa kreirala fiktivne (trivijalne) zgode koje su, po toj vizuri, potakle Shakespearea na pisanje, točnije konačan oblik jednog od njegovih najpopularnijih i najljepših komada, *Romea i Julije*. Dakako, takvo prizemljivanje danas vjerojatno najprihvaćenijeg i najnedorljivijeg klasika svjetske književnosti, prikazivanje Shakespearea kao lakomislenog

mladog čovjeka zanesena erotskim u rasponu od ispražnjavajućeg seksa do uzvišene ljubavi, a još više (dobročudno) ironiziranje njegova umjetničkog genija (*bard* poput Tarantina skuplja i preraduje tuđe ideje), moralo je naići na negodovanje strogih poklonika Shakespearea i njegova djela, a činjenica je i da se postupci primjenjeni u *Zaljubljenom Shakespeareu* uklapaju u već iritantan antielitistički trend, odnosno da je načelo širokoj publici dopadljivog snižavanja, primijenjeno u ovom filmu, viđeno mnogo puta pa prema tome i iscrpljeno. Ipak, usprkos tome *Zaljubljeni Shakespeare* vrlo je šarmantan film i kad se sve zbroji i oduzme čini se da je njegov trijumf na dodjeli Oscara, da se i to dotakne, zaslužen. Ključ uspjeha leži u odličnoj, lepršavoj i tečnoj režiji Johna Maddena, koju je tako lako potcijeniti, kao što je uostalom bilo potcijenjeno umijeće režije Douglasa McGrathaha u, kod nas, nedovoljno zapaženoj, a izuzetno uspjeloj prilagodbi *Emme* Jane Austin (koju sa *Zaljubljenim Shakespeareom* veže i Gwyneth Paltrow u glavnoj ženskoj ulozi). Maddenova, kao i McGrathova režija, nije samo razno laka poput povjetarca ispunjena svježinom proljetnih cvjetova (da se poslužim intonacijom Shakespeareova vremena), ona na suptilan način izdvaja i potcrtava sva ona delikatna (obično tjeskobna ili drugačije uznemirujuća) mjesta, na koja pozornost treba biti skrenuta upravo na takav način, da bi se u danom kontekstu postigao odgovarajući učinak. Lak i posve bezbolan prijelaz iz komedijskog u užedramski modus još je jedan adut ovog tipa režije, pri čemu je Madden zaista imao zahtjevan zadatak, jer u njegovom filmu ti prijelazi su višestruki i prilično intenzivni.

Uz režiju, film se ističe i zanimljivim tretmanom nekih intrigantnih motiva. Osobno, najzanimljiviji trenuci *Zaljubljenog Shakespeare* bili su mi oni u kojima se poigrava spolnom travestijom i šteta je što motiv Shakespeareova zaljubljanja u žensku osobu muškog habitusa, tj., iz njegove perspektive, u zgodnog i nježnog dječaka, nije razrađeniji i dugotrajniji (tim više što je stvarni Shakespeare, kao što je poznato, svoje vrsne sonete posvećivao i jednom lijepom dječaku, a nije zanemari-



Zaljubljeni Shakespeare

vo i to da je slatkica Paltrow u ovom filmu privlačnija kao dečko nego kao cura). Svakako, film bi bio još bolji da je u naslovnoj ulozi umjesto Josepha Feinnesa, koji je istina vrlo solidan, nastupio glumac privlačnije vanjštine (vizualno dostojniji par Gwyneth Paltrow), netko poput Josephova starijeg brata Ralpa.

Damir Radić

ZAMKA ZA RODITELJE / THE PARENT TRAP

SAD, 1998. — pr. Walt Disney Pictures, The Meyers/Shyer Company, Charles Shyer, kpr. Bruce A. Block. — sc. David Swift, Nancy Meyers, Charles Shyer prema romanu »Blizankinje« Ericha Kastnera, r. Nancy Meyers, d. f. Dean Cundey, mt. Stephen A. Rotter. — gl. Alan Silvestri, sgf. Dean Tavoularis. — ul. Dennis Quaid, Natasha Richardson, Lisa Ann Walter, Elaine Hendrix, Simon Kuni, Ronnie Ste-

vens, Polly Holliday, Lindsay Lohan. — 127 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Drugi put u filmskoj povijesti tvrtka *Walt Disney* dohvatila se književnoga predloška *Blizanke* znamenitoga njemačkog dječjega pisca Ericha Kaestnera što može značiti dvije isključive mogućnosti — ili su scenaristički potencijali Hollywooda dotaknuli samo dno (što je puno vjerojatnije ako promotri-

mo učestalost *remakeova* posljednjih godina) ili je netko u *Disneyju* procijenio kako je Kaestnerovo djelo toliko genijalno da zaslužuje još jednu ekraniziranu prilagodbu. Prvu verziju *Zamke za roditelje* redateljski je 1961. godine potpisao David Swift, blizanke je igrala Hayley Mills i prema ocjenama tadašnjih kritičara, ali i naknadnom revizijom, riječ je o vrlo dobrom uradku u prvom redu zbog toga što se Kaestnerova ideja o blizankama koje se slučajno sreću i zatim, zamjenom uloga, pokušavaju ponovno spojiti svoje roditelje, doimala pravim scenarističkim briljantom. Gotovo četiri desetljeća poslije, ne čini se posebno bitnim kako na celuloidni način pročitati Kaestnera (koji se u novoj verziji spominje kao suscenarist), nego kako osuvremeniti prvotno filmsko izdanje. Današnji scenaristi koji se hvataju ukoštac s nečim što bi trebalo biti dječji film, moraju znati da je dječji film, kao svojevrsna *nadžanrovska* ili *poližanrovska* vrsta, u osamdesetima doživio promjenu svojih osnovnih značajki. Djeca i rani tinejdžeri prošli su *revoluciju kompjutorskih igrica* što je djelomice utjecalo na ukinuće sasvim plošnih i ekonomičnih fabula u dječjem filmu, a ekranizacijom kod djece omiljenih akcijskih junaka (pretežno prenesenih iz stripovnog medija), dječji su se likovi prestali pojavljivati u glavnim ulogama, što je bila karakteristika klasičnih dječjih filmova.

Što su, dakle, mogli učiniti scenaristi nove verzije *Zamke za roditelje*? Odgovor je jednostavan — ništa osobitog. I u tome je cijeli problem ovoga filma nategnutog na više od dva sata trajanja. Prekooceansko razdvajanje blizanki, kulturološke razlike između Britanije i Amerike, karikaturalna očeva zaručnica — nisu neke (s)pretne i posebno funkcionalne ideje da bi *Zamka za roditelje* imala nekakva smisla. Tako se u poprilično nezahvalnoj situaciji našao redatelj Charles Shyer, potpisnik nekoliko lakoprobavljivih komedijica (*Otac moje nevjeste 1 i 2*, *Baby Boom*, *Volim nevolje*). Njemu je preostalo samo neinventivan predložak sklopiti u koliko-toliko gledljivu cjelinu i on je to i učinio. A to što su i genijalnoga Kaestnera već davno pregazili Supermani, Batmani i ina stripovska bratija, Shyer je uistinu najmanje kriv.

Ivan Žaknić

ZLATNI BARŠUN / VELVET GOLDMINE

Velika Britanija, SAD, 1998. — pr. Zenith, Single Cell Pictures, Killer Films, Channel Four Films, Goldwyn Films, Miramax Films, NewMarket Capital Group, Christine Vachon, kpr. Olivia Stewart, izv. pr. Scott Meek, Sandy Stern, Michael Stipe, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. i r. Todd Haynes, d. f. Maryse Alberti, mt. James Lyons. — gl. Carter Burwell, Radiohead, sgf. Christopher Hobbs. — ul. Ewan McGregor, Jonathan Rhys-Meyers, Toni Collette, Christian Bale, Eddie Izzard, Emily Woof, Michael Feast. — 127 minuta. — distr. BLITZ.

Sedamdesetih godina u Americi su bili popularni filmovi nostalgije, a *Zlatni baršun* upravo je jedan takav film. Nostalgija je njegova ključna točka, njegov *raison d'être*. Mada kao glavni likovi figuriraju dvojica zvijezda glam rock razdoblja, jedan ustrojen po uzoru na Davida Bowieja (nazvan Brian Slade), drugi kao mješavina Lou Reeda i Iggy Popa (imena Curt Wild), pravo je središte filma lik iz njegova okvira, novinar koji istražuje sudbinu velike zvijezde svoje uzbudljive i emancipirajuće mladosti (i koji je, pretpostavljam, alter ego autora Todda Haynesa). Drugi motivi koji se značajno ističu u filmu, u prvom redu pitanje identiteta, odnos stvarnosti i opsjene, umjetničke fikcije i zbilje, estetizirano shvaćanje života kao umjetnosti i tome slično, suštinski ostaju u sjeni glavne teme — žala za boljom prošlosti. U suvremenosti lik novinara melankolična je osobnost koju su zauvijek obilježila prijelomna zbivanja s početka sedamdesetih, ali i ostali glavni likovi, čija se vizura pre-

zentira u nekoj nedosljednoj i ne baš uspjeljoj varijanti poliperspektivne kompozicije *Građanina Kanea*, u velikoj mjeri žive u prošlosti (osobito bivša Sladeova supruga), ili je žele zauvijek zakopati za sobom stvarajući novi identitet (Slade, ali na svoj način i sam lik novinara koji također bježi od prošlosti); no i u tom slučaju ponovo su u pupčanoj vezi s ondašnjim vremenima, jer ona za njih predstavljaju razornu opasnost, stoga im, htjeli — ne htjeli, moraju posvetiti veliku pozornost.

Primjedbe mnogih da su ambijent i atmosfera glam rocka u *Zlatnom baršunu* dati na podosta skučen način vjerojatno stoje, no čini se da to i nije toliko bio film o glam rocku i svemu što je donio, koliko, kao što je dosad rečeno, film o nostalgiji kao takvoj, odnosno o tužnom prisjećanju na nešto dobro što je bilo, ostavilo neizbrisiv trag u onom tko se sjeća i zauvijek prošlo. A usto ne može se poreći da film naglašava dosad ne prečesto isticane, mada znane, spone američkog undergrounda (Lou Reed, Iggy Pop) i britanskog glam rocka, mada sam glam rock pravac i svojevrsni pokret odveć zgušnjava i pojednostavljuje, a na taj način i idealizira (inzistirajući samo na njegovim emancipatorskim osobinama i respektabilnim protagonistima), jer u tom vremenu ipak su postojale itekakve razlike između, danas gotovo zaboravljenih, izvođača poput Garyja Glittera i sastava kao što su *Sweet* i *Slade* s jedne strane, i neprijepornih klasika poput Bowieja, Marca Bolana i *Roxy Music* s druge, da se specifičnost Reedova i Popova prinosa glamu ne spominje (pri-



Zlatni baršun

nos ovog potonjeg mogao je biti samo vizualan). Uostalom sjajan Bowiejev album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* danas, čini mi se, malo tko doživljava kao reprezentativno djelo glam rocka, a mnogo više kao jedan od ključnih albuma tzv. art rocka (termin uz koji često svrstavaju i *Roxy Music*) i direktnu anticipaciju novog vala, jednako kao što se američku varijantu glam rocka, *New York Dolls*, uglavnom prije spominje kao izravnu najavu punka, što oni glazbeno-tekstualno doista i jesu bili, nego kao tipičan glam rock band, jer glam rocku su pripadali uglavnom samo ikonografijom. No očigledno je da jedna od namjera filma jest bila i ta da revalorizira razdoblje glama i da inzistiranje na neupitno vrijednim autorima, velikog anticipacijskog značaja, tom razdoblju, dosad toliko izloženom podsmjehu i omalovažavanju, da dignitet.

U zaključku treba ponoviti da je *Zlatni baršun* suštinski nostalgičan film i dodati da je riječ o ostvarenju onog što se znalo nazivati bolečivim senzibilitetom, čime je svakako blizak dekadentnom esteticizmu (engleskog/britanskog) književnog fin de siecla, stoga ne čudi da se njegov autor u prologu poziva na Oscara Wildea. Film nije ostvario osobite domete, ali korektnu kvalitativnu razinu teško mu je osporiti. Osobe senzibiliteta srodnog ili sklonog onom kojim se film bavi i njime odiše vjerojatno će dodatno privući, dok će drugima vjerojatno biti odviše naporan.

Damir Radčić

ZMIJSKE OČI / SNAKE EYES

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, DeBart, Brian De Palma, izv. pr. Louis A. Stroller. — sc. David Koepp, r. Brian De Palma, d. f. Stephen H. Burum, mt. Bill Pankow. — gl. Ryuichi Sakamoto, sgf. Anne Pritchard. — ul. Nicolas Cage, Gary Sinise, John Heard, Carla Gugino, Stan Shaw, Kevin Dunn, Michael Rispoli, Joel Fabiani, Luis Guzmán, David Higgins. — 99 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Brian De Palma otvara *Zmijске oči* kadar-sekvencom od dvadesetak minuta



Zmijске oči

koja će, ne samo zbog duljine nego i zbog redateljske i snimateljske virtuoznosti, zasigurno ostati zabilježena u filmskoj povijesti. Doduše dugih i promišljenih kadrova u kojima je poseban smisao postizan interakcijom kretanja likova i kamere bilo je i prije (primjerice kod De Palmina uzora Hitchcocka ili u filmovima Angelopoulosa i Jancsa), ali se kod njih (dijelom i zbog tehnike koja je znatno zaostajala za današnjom), radnja u tim prizorima zbivala ili u jednom ambijentu ili na otvorenom, gdje se kamera ipak mnogo lakše kretala, nego u sredini koju je odabrao De Palma. Kod njega upoznajemo protagonistu Ricka, ponešto podmitljiva policijskog detektiva (Cage) pred ulazom u veliku sportsku dvoranu u Atlantic Cityu, gdje više od desetak tisuća gledatelja čeka na početak boksačkog meča za prvaka svijeta u teškoj kategoriji, da bi ga kamera pratila u dvoranu, pa potom u njene hodnike, gdje će niz kratkih susreta otkriti njegov karakter i pripremati napetost do istodobnog namještenog poraza dotadašnjeg prvaka i ubojstva ministra obrane koji je iz jednog od prvih redova prati o meč. Napredak tehnike omogućio je kretanje kamere svim tim prostorima, no mizanscena likova, posebice u dvorani u kojoj je tisuće navijača redateljevo je majstorstvo kojim je ustao De Palma na maksimalno pregnantan način razvio sve motive kojima će i dalje tijekom filma jednako sugestivno (ali ne više u tako dugim kadrovima) baratati

da bi efektno pokazao kako čovjek bez prevelikih skrupula ne može podnijeti zlo preko određenih granica, te je spreman usprotiviti mu se i po cijenu vlastita života. De Palma, koji je sedamdesetih bio jedan od najtalentiranijih američkih redatelja, ali koji se poslije nije potpuno potvrdio, suverenim je vladanjem svim spomenutim elementima uspio sa *Zmijskim očima* ostvariti izvrstan triler koji bi mogao značiti njegov ponovni put prema vrhovima Hollywooda.

Tomislav Kurelec

ŽIVOT BUBA / A BUG'S LIFE

SAD, 1998. — pr. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, Darla K. Anderson, Kevin Reher. — sc. Andrew Stanton, Donald McEnery, Bob Shaw, r. John Lasseter, d. f. Sharon Calahan, mt. Lee Unkrich. — gl. Randy Newman, sgf. William Cone. — glasovi: Dave Foley, Kevin Spacey, Julia Louis-Dreyfus, Hayden Panettiere, Phyllis Diller, Richard Kind, David Hyde Pierce, Joe Ranft, Denis Leary. — 94 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Računalno dizajnirane i modelirane bube ostavljaju dojam savršene plastičnosti, djeluju kao da su najpažljivije oblikovane iz plastelina, ali su i osiromašene za cijelu paletu osjećaja što obično rese lica mnogih raznovrsno animiranih junaka. No, nisu nesimpatične. Jadne su i životna im je sudbina neizvjesna. Marljivoj koloniji mravaca prijeti, naime, opasnost od velikih, opasnih i proždrljivih skakavaca. Dakako, i u toj se mravljnoj družini pojavljuje jedan simpatičan kreativac Flix koji čini mnoge nesprenosti, pogreške, prave i krive korake, ali je i izumitelj i zna kako osloboditi mravinjak od zlih



Život buba

skakavaca. Kao glasnogovornik odlazi u grad te umjesto strašnih i opasnih bubu dovodi propalu cirkusku družinu i počinje ritmički dojmljivu strategiju obrane kolonije. Njegov plan, naravno, propada, a vrhunac priče je dolazak skakavaca za vrijeme Flixova progona. No, kao i u svakoj pravoj dječjoj priči svaka opasnost ima svoj kraj i svaki poraz sprečava neki neočekivani obrat.

Pretvorivši Ezopovu basnu u računalnu priču, koja ipak ima dušu, scenaristi su (među njima je i Andrew Stanton), uspjeti postići ritmički dojmljiv niz narativnih događaja koji — sudeći prema reakcijama malih gledatelja u kino dvorani — može zadovoljiti svijet mašte mališana.

Jasna Posarić

ŽIVOT JE LIJEP / LA VITA È BELLA

Italija, 1997. — pr. Mario e Vittorio Cecchi Gori, Melampo Cinematografica, Elda Ferri, Gianluigi Braschi, izv. pr. Mario Cotrone. — sc. Vincenzo Cerami, Roberto Benigni, r. Roberto Benigni, d. f. Tonino Delli Colli, mt. Simona Paggi. — gl. Nicola Piovani, sgf. Danilo Donati. — ul. Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giustino Durano, Sergio Bustric, Lydia Alfonsi, Giuliana Lojodice, Amerigo Fontani. — 116 minuta. — distr. UCD.

Kada je riječ o filmu *Život je lijep* Roberta Benignija, mogu se razvlačiti prazne priče o tome smije li holokaust biti tema komedije (naravno da smije), te o tome smije li priču o nekoj etničkoj zajednici proizvesti netko tko joj ne pripada (smije li hrvatski kuhar praviti *lasagne*?). No, kako smo ograničeni žanrom teksta, posvetit ćemo se imanentno filmskim temama.

Benignija se u hrvatskim kritičkim osvrtima uspoređivalo s raznim filmskim klaunovima, češće američkim nego talijanskim, no pritom je malko



Život je lijep

zapostavljen izrazito mediteranski, odnosno talijanski duh toga rada. Scene iz seoskoga okružja mogle su naći i svoje mjesto u ne tako davno viđenu *Ciklonu*, a ne treba zaboraviti ni Fellinijev utjecaj, najočitiiji u sceni primanja u mramornoj sali hotela. No dok je dramaturgija većine najcijenjenijih talijanskih autora zasnovana na gomilanju, u ovom je filmskom slučaju nezaobilazna strategija ponavljanja motiva i njihova promišljena provlačenja kroz međusobno prilično udaljene dijelove filma. Pri tom treba razlikovati ponajprije narativno funkcionalna ponavljanja (mali Jošua se ne voli tuširati pa izbjegne i plinsku komoru), od ponavljanja pretežito učinkovitih prema logici lajtmotiva (skrivanje u ormariću). Ne treba, uostalom zaboraviti kako se rano u filmu fašizam poput kakvoga grabežljivca prikrađa iz pozadine bajkovitih zbivanja, pa je i konj na kojem budući supatnici odjašu u tobož sretnu budućnost obojen u zeleno i išaran rasističkim parolama.

Naravno, pravo imaju i kritičari koji ističu nategnutost ideje o ocu koji uvjерава sina da je koncentracijski logor nagradna igra, no mi se moramo zapitati koliko je uvjerljiva ta ideja u ovom filmu. Mješanje humora s užasom u tom smislu nije sasvim prvorazredno, no valja priznati i težinu zadatka što si ga je Benigni natovarao na vrat, te odati počast dubini i plemenitosti osjećaja koje gledanje može pobuditi. Jedini je problemčić u tome što se Benigni nije baš iskazao kao genijalni redatelj, pa unatoč opisanim mehanizmima povezivanja scena u čvrstu cjelinu te čvrste cjeline naprosto nema. Zato možemo reći kako se radi o privlačnome ostvarenju neujednačenih segmenata, a u Benignijevu obranu valja još istaknuti kraj priče. Naime, kao što na početku Nicoletta Braschi pada u Benignijevo naručje s neba, tako na kraju usred kaosa mali Jošua pronalazi mamu u poratnom kaosu, te zatvara krug plemenitosti, ljubavi i dobrote.

Nikica Gilić

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović



Ana Karenjina

ANA KARENJINA / ANNA KARENINA

SAD, 1997. — pr. Icon Distribution, Warner Bros., Bruce Davey, izv. pr. Stephen McEveety. — sc. Bernard Rose prema istoimenom romanu L. N. Tolstoj, r. Bernard Rose, d. f. Daryn Okada, mt. Victor Dubois. — gl. Georg Solti, sgf. John Myhre. — ul. Sophie Marceau, Sean Bean, Alfred Molina, Mia Kirshner, James Fox, Fiona Shaw, Danny Huston, Phyllida Law. — 108 minuta. — distr. UCD.

Rusija, prva polovica osamdesetih godina prošlog stoljeća. Konstantin Dmitrič Levin (Molina) koji veći dio vremena provodi na seoskom imanju, dolazi u Moskvu nadajući se da će se Ekaterina Šerbecki (Kichner) udati za njega. No, ona ga odbija jer je zaljubljena u časnika Alekseja Kiriloviča Vronskog (Bean) koji joj uzvraća naklonost. Ali, kada čekajući majku na kolodvoru, ugleda Anu Arkadijevu Karenjinu (Marceau) njegove su misli okrenute samo prema njoj. Ona je udana za uglednog Karenjina (Fox) s kojim ima sina Serjožu i poznata je kao čestita i konzervativna žena. Stoga ona u početku odolijeva njegovim udvaranjima i vraća se mužu u St. Petersburg, ali Vronski dolazi za njom. Medusobna privlačnost je prevelika i uskoro oni ulaze u ljubavnu vezu koja ne uspijeva dugo ostati tajnom.

Producentska kuća Mela Gibsona Icon Entertainment dohvatila se ekranizacije Tolsojeve *Ane Karenjine*. Scenarist i redatelj Bernard Rose (*Immortal Beloved*) vrlo malo odstupa od slavnog literarnog predloška i treba mu priznati vrlo dobar prikaz vremenskog razdo-

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 13 novih videonaslova. Od toga 11 filmova iz SAD, 1 film iz Hong Konga i 1 koprodukcijski film (Kanada/SAD).

Filmove su distribuirali: Continental (2), Europa film (2), Issa film&video (1), Oscar Vision (4), UCD (3) i VTI (1).

blja. Rose se oslanja u velikoj mjeri na glavnu glumicu Sophie Marceau koja, iako korektna, ne pruža očekivano dobru interpretaciju. Njezin odnos s Vronskim okosnica je filma, ali Rose nam to predočava pomalo anemično, te gledatelju nije vidljiva jačina njihove veze i međusobne ljubavi. S druge strane vjerojatno najbolja izvedba u filmu je ona Alfreda Moline (*Nezaboravni travanj, The Perez Family*), koji interpretira nesretno zaljubljenog Levina koji naposljetku ipak pridobiva srce svoje voljene. Da se Rose više pozabavio njihovim odnosom, a potpomognut izvrsnim Molinom i Miom Kirschner, mogao je snimiti daleko zanimljivije i bolje ostvarenje. Ovako smo dobili samo još jednu ekranizaciju koja će vjerojatno najviše služiti učenicima u izbjegavanju lektire, ako doznaju koji su dijelovi izmijenjeni. Film je sniman na izvornim lokacijama u Moskvi i St. Petersburgu.

Sanjin Petrović

BLACKOUT

SAD, Francuska, 1997. — pr. Les Films Number One, CIPA, MDP Worldwide, Edward R. Pressman, Clayton Townsend, kpr. Pierre Kalfon, Michel Chambat, izv. pr. Mark Damon, Alessandro Camon. — sc. Marla Hanson, Christ Zois, Abel Ferrara, r. Abel Ferrara, d. f. Ken Kelsch, mt. Anthony Redman. — gl. Joe Delia, sgf. Richard Hoover. — ul. Matthew Modine, Claudia Schiffer, Béatrice Dalle, Sarah Lassez, Dennis Hopper, Steven Bauer, Laura Bailey, Nancy Ferrara. — 98 minuta. — distr. Oscar Vision.

Upravo je nevjerojatno u kakve plimne valove poroka i hedonizma Abel Ferrara uvaljuje svoje likove da bi ih na kraju prinio kao žrtve na oltar scenarističke osvete. U *Blackoutu* uspješni glumac Matty (Mathew Modine) još je jedna takva Ferrarina jedinka scenaristički unaprijed uvučena u paklene krugove droge i alkohola. U trenucima rastrojstva on nagovara svoju djevojku Annie (Beatrice Dalle) na pobačaj da bi je, tijekom istovjetna sombulentnog stanja, otjerao od sebe prigovarajući joj što je pobačaj i obavila. Nakon što je, dodatno potaknut druženjem s redateljem i producentom porno-filmova (Dennis Hooper), dotaknuo samo dno, Matty se smiruje u naručju uspješne žene (Claudia Schiffer). Bar se tako čini, jer

u posljednjoj polovici filma izbijaju na vidjelo još crnja zbivanja i još pogubnija emocionalna stanja uvjetovana neprežaljenom ljubavi prema Annie.

Obrača nam li se to Ferrara u *Blackoutu* ljubavnom motivacijom kao nositeljem svoje fabule, što je u njegovu filmskom svijetu dosad češće bio slučaj nego pravilo, dok je kršenje moralnih skrupula uglavnom bila posljedica nerazumna samorazaranja? Uistinu, do samog se kraja čini kako je *Blackout* velika ljubavna priča ispričana na Ferrarin način. A onda, u posljednjem kadru filma, u kojem se na drugoj obali mora (personifikaciji smrti) Matty susreće s drugom ženom, dakle u jednoj sceni koja bi sama po sebi trebala označiti logičan završetak, doživljavamo žestoki antiklimaks koji na prvi pogled to i nije, što i ne čudi ako poznajemo Ferrarin stil građenja fabule, ali u mnogočemu mijenja ljubavno ozračje cijele priče. Pokaže se kako Matty zapravo i nije žrtva nikad prežaljene ljubavi, nego još jedan Ferrarin moralni gubitnik izgubljen u traženju životnoga smjera i cilja. No, taj je preokret, još teže zamjetljiv ako se vratimo prijašnjim ostvarenjima ovoga autora i u neku je ruku jedini, ali iznimno bitan gaf, inače odličnoga scenarija. Naime, promatrač koji se sjeća barem jednoga Ferrarina filma vrlo dobro zna da sam kraj glavnome liku neće donijeti ništa dobro pa mu, slijedom toga, i spomenuti antiklimaks može lako promaknuti.

Ferrarin vizualni stil i dalje je iznimno težak, prepun montažnih i zvukovnih pretapanja, *flash-backova* i, općenito, diskontinuiteta u montaži (s poprilično izlizanom formulom prikaza alkoholičarskih i narkomanskih uranjanja i halucinacija), što kod gledatelja može izazvati podvojenju reakcijsku recepciju: ili mu pretjerane stilističke forme mogu otežati normalno praćenje fabule, ili mu one mogu dodatno pojačati dojam. Ako se, dakle, složimo da *Blackout* u slikopisni svijet Abela Ferrare ne donosi ništa novo, ovom redatelju valja još jedanput priznati dosljednost u izboru tema i načinu njihove prezentacije.

Ivan Žaknić

BRAĆA McMULLEN / THE BROTHERS McMULLEN

SAD, 1995. — pr. The Brothers McMullen, Marlboro Road Gang, Videography, Good Machine, Edward Burns, Dick Fisher, izv. pr. Edward J. Burns, Ted Hope, James Schamus. — sc. i r. Edward Burns, d. f. Dick Fisher, mt. Dick Fisher. — gl. Seamus Egan. — ul. Shari Albert, Maxine Bahns, Catharine Bolz, Connie Britton, Edward Burns, Peter Johansen, Jennifer Jostyn, Mike McGlone. — 98 minuta. — distr. Oscar Vision.

Braća McMullen su nam u videoteke prispjela kao svjedodžna uspješnica festivala u Sundanceu što je neprijeporno važan podatak u današnjoj artu sklonoj kinematografiji. Film redatelja, scenarista i tumača naslovne uloge Edwarda Burnsa grubo gledan i još grublje pojmljen može se doživjeti kao irska inačica filmova Woodyja Allena. Imamo tu tri brata, potomke irskih doseljenika, koji preispituju svoje ljubavne osjećaje kroz prizmu irskih tvrdokatoličkih moralnih i vjerskih vrijednosti. Jedan je brat sretno oženjen, ali ga privlači obiteljska prijateljica, drugi se ne želi upustiti u ljubavnu vezu, a treći se zaljubljuje u djevojku druge narodnosti i vjeroispovijesti. I tu je, dakle, veliko pitanje: kako pomiriti svijet normi vide-nih u filmovima Johna Forda prije svih seksualnih revolucija i allenovsko vide-nje ljubavno-egzistencijalističke problematike kao nadmoćne svim ostalim vrijednostima? Burns će ponuditi scenaristički kompromis — može se ostaniti Irac i katolik, čak i ako se prevari žena, ako se ostvari ljubav s inovjerkom, ako ljubav postane superiorna svim karakterno-odgojnim crtama. Burnsov scenarij nedvojbeno je najveća vrijednost *Braće McMullen*. No, kao redatelj Burns se ne doima tako domišljatim i maštovitim. Kad Spike Lee portretira ljubavne i moralne dvojbe afroameričke zajednice (primjerice, u sjajnom *Jungle Fever*), on to čini žestoko i napadno kako bi još više istaknuo dvojbe svojih likova. Kad Woody Allen raščlanjuje osobne drame svojih likova on poseže za vrcavošću i humorističnim ozračjem. Na kraju krajeva, kad Ford problematizira važne kategorije ljubavi, poštenja, morala i vjere, sveprisutan je naglasak na melodramatičnosti

i romantičnosti. Hoću reći, kako Burnsov scenarij izvanredno kotira u usporedbi s onim čime su se bavili ili se bave spomenuti autori, ali cjelina djeluje nekako ispeglano i tek informacijski zanimljivo. Burns očito slabo poznaje ili ne mari puno za teorijske zakone filma, filmske interpunkcije, zaplete i razrješnja; njegov je stil intelektualno suhoparan, a ne intelektualno provokativan. Na kraju *Braće McMullen* čini nam se kako se zapravo ništa nije dogodilo, iako su tijekom filma likovi prošli kroz oluju preispitivanja svojih emocija. Koliko god ušao u dubinu tih preispitivanja, Burns je napravio tek polovičan posao, bezrazložno se redateljski distancirajući od samoga scenarija. Šteta, jer su *Braća McMullen* mogle biti malo remek-djelo, a ovako su tek mali, uredan film koji će najviše ostati zapamćen po paradoksu: u vrijeme kada filmski svijet vapi za kvalitetnim scenarijima, Edvard Burns u *Braći McMullen* izvrstan scenarij ispušta iz ruku.

Ivan Žaknić

BRAĆA NEWTON / NEWTON BROTHERS

SAD, 1998. — pr. Newton Boys Ventures, Inc., 20th Century Fox, Detour Films, Anne Walker-McBay, kpr. Clark Lee Walker, izv. pr. John Sloss. — sc. Richard Linklater, Claude Stanush, Clark Lee Walker, r. Richard Linklater, d. f. Peter James, mt. Sandra Adair. — gl. Edward D. Barnes, sgf. Catherine Hardwicke. — ul. Matthew McConaughey, Skeet Ulrich, Ethan Hawke, Vincent D'Onofrio, Gail Cronauer, Julianna Margulies, Jena Karam, Casey McAuliffe, Dwight Yoakam. — 113 minuta. — distr. VTI.

Kad na polici noviteta neki naslov stave sasvim pri vrhu, tako da je uočljiv tek nakon pažljiva traženja, a dobavljen samo uz pomoć susjeda — košarkaša, upućuju vam jasnu i nedvosmislenu poruku. Kad i ako vam kaseta ipak dospije u ruke, ono što ćete sigurno odmah zamijetiti strahovita je sličnost omota s Tamahorijevim *Mullholand Falls-ima*. Samo što nigdje nema Nicka Noltea. A ni Tamahorija.

Tu je i reklama koja govori da je film snimljen prema istinitim događajima, što budi asocijacije vezane za nepregledni niz tromih, dosadnih i uludo



Braća Newton

protraćenih nedjeljnih popodneva. Jedino što se ono »istiniti događaji« odnosi na bratsku družbu koja je opustošila 40-ak banaka tamo »preko bare«. I svi nose duge kišne kapute. I ni zbog jedne banke nisu nikad završili iza rešetaka. Čak nisu nikad nikoga upucali, osim jednom, i to greškom — vlastitog bracu.

U slikovnom pogledu, film podsjeća na ambiciozno napravljene TV serijale. Glumci su solidno obavili posao mada im se dan nakon gledanja nećete sjećati ni lica, a kamoli imena.

Scenariju se već može prigovoriti dosta nedoradenosti koje se manifestiraju kroz »prazne hodove«, sporost, razvučenost...

Režija vas također neće baš oboriti na pod, jer ipak je zanat svladan, tu osim zanata ničeg drugog ni nema. Itd., itd., itd...

No, ono što je čudno, sve mane od kojih film boluje (a ima ih još dosta) uopće ne djeluju kao mane, nego tijekom gledanja daju filmu stih svojevrnog pseudodokumentarizma. Namjerno? Bilo kako bilo, to neočekivano šarmira i na kraju vas navede da se saživate s likovima, navijate za simpa braću — toliko uspješniju od svih onih silnih Daltona, Youngera, Billy the Kida, Doc Hollydaya i inih — koja za razliku od njih nikad nisu uhvaćena »s rukama u

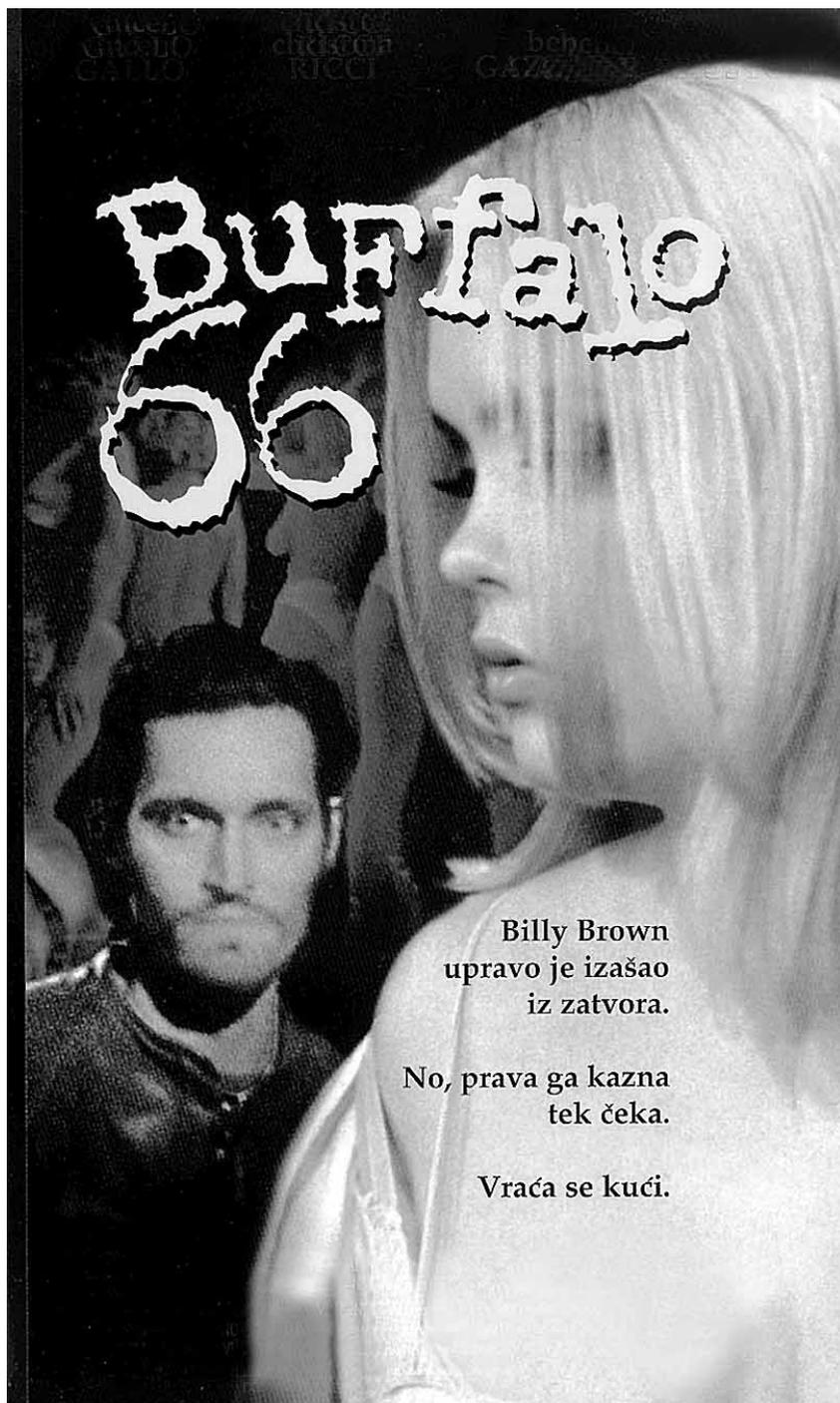
vreći«, a do sada ni filma nisu dobili, a kamoli legendu. Da svedemo račune, ako na polici »noviteti« nema recentnih hitova, ako ne možete pronaći sve art i kult projekte koji vas tako zanimaju, *Newton Boys* vam možete poslužiti kao rješenje iz drugog plana. Ako ni zbog čega drugog, onda zbog savršeno zabavne odjavne špice u koju su ubačeni TV interviewi s ostarjelom pravom braćom Newton, koja će vam prepričati kako je to izgledalo kad se jedan od njih u dubokoj mirovini, sa svojih 60-ak godina odlučio na (»samo još jednom«) pljačku banke, a drugi brat je vozio kola za bijeg!

Stiša Čelan

BUFFALO '66

Kanada, SAD, 1997. — pr. Cinepix Film Properties, Muse, Chris Hanley, kpr. Jordan Gertner, Gerry Gershman, Deborah Brock, izv. pr. Michael Paseornek, Jeff Sackman, John Dunning, André Link. — sc. Vincent Gallo, Alison Bagnall, r. Vincent Gallo, d. f. Lance Acord, mt. Curtiss Clayton. — gl. Vincent Gallo, sgf. Gideon Ponte. — ul. Vincent Gallo, Christina Ricci, Ben Gazzara, Mickey Rourke, Rosanna Arquette, Jan-Michael Vincent, Anjelica Huston, Kevin Pollak. — 106 minuta. — distr. Continental film.

Buffalo '66 označava mjesto i godinu rođenja Billija Browna, momka koji na početku filma izlazi iz zatvora, te godi-



Billy Brown
upravo je izašao
iz zatvora.

No, prava ga kazna
tek čeka.

Vraća se kući.

Buffalo 66

nu u kojoj je nogometni klub Buffalo zadnji put osvojio prvenstvo. Billijev život tako počinje u sjeni nogometnog kluba i iz nje uspijeva izaći tek na kraju filma. Sudbinski promašaj Buffalova strijelca (kojeg Billy smatra namjernim), prvo ga odvodi u zatvor, a nakon izlaska iz zatvora u besmislenu osvetu prema, sad već bivšem strijelcu. Sport-

ski promašaj nadilazi svoje sportske posljedice, postajući uzrokom i metaforom Billijevih životnih promašaja.

Buffalo '66 mogao bi se ispričati i ovako: momak izlazi iz zatvora, otima neku slučajnu djevojku imenom Layla i svojim roditeljima predstavlja je kao suprugu. Layla pristaje na laž jer je

Billy bezopasan i jer joj se sviđa, provodi s njim cijeli dan, upoznaje njegove nesigurnosti i frustracije, strpljivo čekajući da Billy u njoj prepozna svoj spas i sudbinu.

Ali, *Buffalo '66* nije priča o fenomenu navijanja, niti je ljubavna priča. To je priča o potrazi za smislom, ispravljanju predrasuda, ispričana bez velikih riječi i događaja. Billy Brown živi svoj prvi dan slobode vraćajući se na točke koje su mu odredile sudbinu: beznadno čudne roditelje čiju naklonost uzaludno pokušava pridobiti; djevojku koju je cijeli život krivo poistovjećivao s Ljubavljom i Smislom (izvrsna Rosanna Arquette u izvrsnoj sceni), i, naravno, sudbonosnog strijelca Buffala. Vincent Gallo, scenarist, redatelj, glumac, autor i izvođač glazbe u svom je prvom, po mnogim motivima autobiografskom filmu, pokazao neobičnu zrelost za nekoga čije bi pojavljivanje na špici u navedenim ulogama moglo navesti gledatelja da film dočeka kao egotrip glumca koji bi htio biti svekoliki umjetnik. *Buffalo '66* jest hrabro i samosvjesno režiran film (osobito u dijaloškim scenama i u *flashbackovima*), s ponekim grotesknim i stiliziranim trenucima (što podsjećaju na Lyncha, ali bez njegove zlokobnosti), ali u ključnim scenama (početak, kraj i spomenuta scena s Rosannom Arquette), iznenađujuće smiren i suzdržan, te upravo zbog toga izvanredno domljiv. Sazan na tako neobičnim kontrastima, vješto balansirajući između tragike i humora, *Buffalo '66* skromno progovara o velikim i važnim stvarima, prikazujući male i nevažne ljude i događaje, koji, zagrebeni malo dublje, pokazuju kako su pridjevi »malen« i »nevažan« neprimjereni kad je riječ o nečijem životu. Pa bio u njemu najdomljiviji podatak da je počeo one godine kad je jedan nogometni klub posljednji put osvojio prvenstvo.

Jelena Paljan

LJUBAV NA JEDNU NOĆ / ONE NIGHT STAND

SAD, 1997. — pr. New Line Productions, Red Mullet, Mike Figgis, Annie Stewart, Ben Myron, izv. pr. Robert Engelman. — sc. i r. Mike Figgis, d. f. Declan Quinn, mt. John Smith. — gl. Mike Figgis, sgf.



Ljubav na jednu noć

Waldemar Kalinowski. — ul. Wesley Snipes, Nastassja Kinski, Kyle MacLachlan, Ming-na Wen, Robert Downey Jr., Marcus Paulk, Natalie Trott. — 102 minute. — distr. UCD.

Valja mi priznati da sam ovaj film dugo izbjegavao pogledati iz više razloga: hvalio mi ga je prijatelj koji ima za moje pojmove pomalo čudan filmski ukus; mutno sam bio svjestan da siže ima neke veze s već, u Hollywoodu, do nepodnošljivosti iskorištenom tematikom AIDS-a i homoseksualnosti uopće; Mike Figgis je režijski dotjeranim, ali površnim i gotovo ulizivački šminkerskim pristupom temi alkoholizma u *Leaving Las Vegas* kompromitirao sama sebe kao autora ozbiljnih umjetničkih ambicija. I mogućnosti.

To je njegov deveti film. I u ovom slučaju — deveta, sreća!

Je li se ovaj rođeni Kenijac (!), glazbeno i filmski obazovani Englez, te karijerom cijenjeni USA dijasporac naglo prosvjetlio ili je smišljeno iskoristio uspjeh svog prethodnog preforsiranog filma da od novog napravi nešto zbilja dobro, teško je procijeniti. Ali, dobro je učinio! Gledajući film teško se othrvati hvalospjevima jer se tu na superiorn način prepleću teško pomirljivi elementi intimističke drame umirućeg prijatelja homoseksualca s usporednim zbivanjima u ne baš uobičajenom lju-

bavnom četverokutu, koji se da stvar bude složenija koristi klasičnim postupcima iz »komedija zabune«. Samo što je ovdje malo toga smiješno. Figgis je također vješto izabrao dvojac Snipe/Kinski, teško zamisliv zajedno u bilo čemu, a kamoli u drami i pustio ih da glume, režijski se uplićući samo u dijelove filma u kojima je to nužno iz pripovjedačkih razloga. Tako je Wesley Snipes dokazao da se itekako zna nositi i s dramskim ulogama, osim što se zna tući i ševiti bjelkinje na filmu. Nastasia Kinski pak podsjeća na sebe iz filma *Paris, Texas* i nenametljivo uzima scene u kojima se pojavljuje. Ima tu još svega: filma ceste, zanimljivih obrata radnje, ušminkane ali ovaj put začudno funkcionalne slike, finog krojika visokog »managerskog« sloja društva, jakih glumačkih epizoda... Čak je i inače dobra ali često prejaka Figgisova glazba dobila mjeru. Doda li se da je to prvi film u kojem sam gledao filmskog »sidaša« na umoru i zaista osjećao duboku tugu, te kako *One night stand* stalno vuče na usporedbu s još jednim jakim filmom jednog drugog Mikea (također Engleza) — *Secret & Lies* Mikea Leigha — može se reći da je Figgis dosegnuo svoju autorsku zrelost.

I na čast mu je.

Stiša Čelan

NOĆNI ČUVAR / NIGHTWATCH

SAD, 1998. — pr. Michael Obel Productions, Dimension Films, Michael Obel, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Ole Bornedal, Steven Soderbergh, r. Ole Bornedal, d. f. Dan Laustsen, mt. Sally Menke. — gl. Marco Beltrami, sgf. Richard Hoover. — ul. Ewan McGregor, Nick Nolte, Erich Anderson, Lauren Graham, Patricia Arquette, Lonny Chapman, Scott Burkholder, Brad Dourif. — 101 minuta. — distr. UCD.

Martin Bells (McGregor) mladi je student prava, zaposlen kao noćni čuvar u medicinskoj ustanovi kako bi došao do dodatnog novca. On redovito noću provjerava i mrtvačnicu koja izgleda prilično jezovito. Ni ostale okolnosti ne poboljšavaju stvari. Prijašnji čuvar dao je otkaz, a ispričao mu je i o skandalu kada je prvi čuvar seksualno iskorištavao leševe. U sobici čuvara nalazi se crvena lampica koja zasvijetli ako se netko od dovedenih u mrtvačnicu probudi i povuče uzicu iznad ležaja. Na zidu se nalazi i tajanstvena slika muškarca za kojeg se utvrdi da je bio osuđenik na smrt. Uza sve to gradom hara psihopat koji ubija prostitutke i vadi im oči. U mrtvačnici se uskoro počinju događati čudne stvari koje su povezane s ubojstvima prostitutki, a sumnja sve više pada na Martina.

Američki producenti ponovno su odlučili preraditi za svoje gledatelje jedan europski film. Odabir je pao na danski triler *Noćni čuvar (Nattevagten)* Olea Bornedala, a ovoga puta uz priču su



Noćni čuvar

uzeli i redatelja da napravi novu verziju svog filma. Oko preinaka u scenariju Bornedal je pomogao Steven Soderberg, redatelj kulturnog filma *Seks, laži i videovrpce*. Naravno za novo izdanje angažirani su i poznatiji odnosno atraktivniji glumci. Sve to međutim nije dovelo do nekakva vidljivo pozitivnog rezultata. Preinake u filmu nisu pretjerano prepoznatljive, te izgleda da je Bornedal u Danskoj snimio već film kakav je želio, pa mu veći budžet nije donio bitno novih mogućnosti. Glumci, premda sasvim solidni nisu donijeli nikakvu novost koju bi trebalo spomenuti. Ovaj film samo je komercijalizirana verzija originala s jačom produkcijom, ali inferiornim općim dojmom. Bornedalovo originalno ostvarenje donijelo je mnogo više svježine, šarma, ali i jezovitosti nego što to čini američka verzija. Nadajmo se da je za Bornedala ovo bio potez koji će mu omogućiti stvaranje novih filmova kakve želi. Ipak, treba priznati da je *Noćni čuvar*, kad se ne uspoređuje s prvijencem, dobar film koji će zadovoljiti gledatelje, te oni neće zažaliti svoj odabir. No, ako morate (ili možete) izabrati, odlučite se za dansko ostvarenje.

Sanjin Petrović

OTMICA PELHAMA 123 / THE TAKING OF PELHAM ONE TWO THREE

SAD, 1998. — pr. Trilogy Entertainment Group, MGM Television, Karen Moore, izv. pr. Pen Denham, Richard Barton Lewis, John Watson. — sc. April Smith, r. Félix Enriquez Alcalá, d. f. Félix Enriquez Alcalá, mt. Robert A. Ferretti. — gl. Stewart Copeland, sgf. Gary G. Constable. — ul. Edward James Olmos, Vincent D'Onofrio, Donnie Wahlberg, Richard Schiff, Lisa Vidal, Kenneth Welsh, Tara Rosling, Lorraine Bracco. — distr. ISSA.

● *Otmica Pelhama 123* osuvremenjena je inačica filma Josepha Sargenta iz sredine sedamdesetih godina. Prašinu s pomalo zaboravljenog filma prije nekoliko je godina otpuhnuo Quentin Tarantino, tvrdeći kako je riječ o jednom od uradaka koji su na njega izvršili velik utjecaj. Štoviše, imena likova iz *Reservoir Dogs* preuzeta su iz Sargentovog *Pelhama*. Dakako, nakon toga bilo je

samo pitanje vremena kad će se neko dosjetiti snimiti *remake*.

Te se zadaće dohvatio Felix Enriquez Alcalá. Pri tome je itekako znakovito da je on ujedno bio i direktor fotografije, što je ostavilo i te kakvog traga na cjelini. Naime, današnji *Pelham* ne počiva toliko na vrsnom scenariju ili dojmljivoj glumačkoj međuigri, koliko na stiliziranoj likovnosti. Alcalá je nesumnjivo darovit direktor fotografije, koji umješno barata kolorom. On temelji svoj likovni stil na hladnim tonovima, koji u sprezi sa gotovo dokumentarističkom fakturom slike daje posebnu ugodajnost cjelini. Time Alcalin *Pelham* postaje primjerenim ukusu filmofila mlade generacije, odnosno onih koji nikada i nisu čuli za Sargentovo djelo, ali zato svoj vizualni ukus temelje na MTV-u i novoholivudskoj akcijskoj konfekciji.

U modernizaciji vizualnog stila, naravno, nema ničeg lošeg, sve dok taj postupak ne ide na uštrb fabule i karaktera. Alcalá je upravo ovdje počinio grešku, koja ga je koštala uvjerljivosti cjeline. Istini za volju, njegov je film dostatno uzbudljiv i neizvjestan i neće razočarati većinu videofila. Oni koji će se ipak prisjetiti izvornika, zacijelo će zamjerke pronaći u tek skiciranim karakterima i ponešto neuvjerljivim glumačkim nastupima. Čista je obraza isplivao jedino Vincent D'Onofrio, dok su ostali mahom postali žrtvama raskošne vizualnosti.

Sve u svemu, *Otmica Pelhama 123* je film koji vrijedi pogledati, pogotovu ukoliko se u perspektivu uzme slabašna ponuda u ovdašnjim videotekama.

Mario Sablić

PREKO SVAKE MJERE / BOUND

SAD, 1996. — pr. Dino De Laurentiis Company, Summit Entertainment, Newmarket Capital Group, Andrew Lazar, Stuart Boros, kpr. Jeffrey Sudzin, izv. pr. Larry Wachowski, Andy Wachowski. — sc. i r. Larry Wachowski, Andy Wachowski, d. f. Bill Pope, mt. Zach Staenberg. — gl. Don Davis, sgf. Eve Cauley. — ul. Jennifer Tilly, Gina Gershon, Joe Pantoliano, John P. Ryan, Christopher Meloni, Richard C. Sarafian, Barry Kivel. — 100 minuta. — distr. Oscar Vision.



Preko svake mjere

Izašavši iz zatvora nakon odsluženja petogodišnje kazne Corky (Gershon) zapošljava se kao kućepaziteljica u otmjenoj zgradi. Uz sitne popravke, glavni joj je zadatak renovirati jedan apartman. Na istom katu stanuje i mafijaš Caesare (Pantoliano) sa ženom Violet (Tilly). Premda je Corky otvoreno naklonjena istom spolu, Violet je ta koja napravi prvi korak i njih dvije ulaze u vezu koja prerasta u ljubav. Ne mogavši više izdržati mafijaško okruženje prepuno nasilja, Violet odlučuje ukrasti dva milijuna dolara i traži pomoć od Corky. Njih dvije smišljaju plan u kojem će žrtveno janje biti Caesare, čemu pogoduje netrpeljivost s Johnniejem, sinom Gina Marzzonija, glave mafijaške obitelji.

Preko svake mjere još je jedan u nizu debitantskih autorskih pokušaja, a kao tvorci filma navode se braća Wachowski, Andy i Larry. Njih dvojica samo potvrđuju trend vrlo dobrih prvijenaca, a premda film ima nekih manjkavosti one su dovoljno zanemarive da ne pokvare cjelokupni doživljaj. Braća Wachowski nude *noirovski* ugodaj u filmu, te sasvim solidan zaplet koji su vrlo dobro iskoristili uspijevajući održati tempo filma i napetost. Ne bi im se smjelo zamjeriti pomalo anemičan početak filma u kojem novopečeni redateljima treba vremena da se zagriju i uvuku gledatelja u radnju, jer kad to učine, uspijevaju ga tamo i zadržati. Premda ponekad pretjeruju s vizualno atraktivnijim redateljskim rješenjima ne koriste ih prečesto da bi to zasmetalo. Svakako, uz dobru režiju i solidan scenarij, za konačan su pozitivan rezultat zaslužni i glumci. Prvenstveno Gina Gershon (*Grad nade*, *Showgirls*, *Palmetto*), te izvrsni Joe Pantoliano (*Immortals*, *Bjegunac*). Sporedni likovi su

vrlo živopisni i uspješno odigrani, a jedino je pomalo zakazala Jennifer Tilly u isforsiranoj želji nalikovanja na Marilyn Monroe. Treba spomenuti i snimatelja Billa Popea koji je zaslužan za atraktivan vizualni izgled filma. Braća Wachowski u svojem debiju pokazali su dovoljnu zrelost i umješnost te snimili vrlo dobar film, a u Americi se već prikazuje njihovo novo ostvarenje *The Matrix* u kojem uz Pantoliana glume Keanu Reeves i Laurence Fishburne.

Sanjin Petrović

SUPROTNO OD SEKSA / THE OPPOSITE OF SEX

SAD, 1998. — pr. Sony Pictures Classics, Rysher Entertainment, David Kirkpatrick, Michael Bosman, izv. pr. Jim Loffi, Steve Danton. — sc. i r. Don Roos, d. f. Hubert Taczanowski, mt. David Codron. — gl. Mason Daring, sgf. Michael Clausen. — ul. Christina Ricci, Martin Donovan, Lisa Kudrow, Lyle Lovett, Johnny Galecki, William Lee Scott, Ivan Sergei, Megan Blake. — 100 minuta. — distr. Continental film.

Nakon velikog uspjeha kao dječja glumica s *Obitelji Addams* i *Casperom*, Christina Ricci kreće s ozbiljnim ulogama. Tako je prošle godine nastupila u čak šest filmova, od kojih smo mi imali prilike vidjeti još dva, Watersov *Pimp(l)ek*, te na videu *Bufallo '66*. Riječ je prvenstveno o nezavisnijim ostvarenjima što dovoljno govori o njezinim ambicijama, a svojom sve većom prisutnošću na najboljem je putu da ih i ostvari.

Dedee Truitt (Ricci) je šesnaestogodišnjakinja koja napušta majku nakon što joj umre očuh. Smislivši plan, ona odlazi svom bogatom polubratu Billu (Donovan), homoseksualcu koji je novac naslijedio od bivšeg dečka Toma umrlog od side. Bill je pristojni profesor engleskog koji živi sa svojim novim dečkom Mattom (Sergei), te odmah prima i Dedee u kuću. Većinu dana Dedee provodi s ne baš pametnim Mattom koji radi u noćnoj smjeni i ubrzo ga zavodi. Njih dvoje prizanju Billu svoju vezu obznanivši i da je Dedee trudna, te da odlaze. To i učine, ali sa sobom uzmu i Billovih 10.000 dolara. S njim u potragu kreće i obiteljska pri-



Suprotno od seksa

jateljica, Tomova sestra Lucia (Kudrow) koja pati za Billom, te policajac Carl (Lovett) koji je pak već duže vrijeme zaljubljen u nju.

Don Roos u filmskom svijetu poznat je kao scenarist filmova *Oglas donosi smrt*, *Boys on the Side* i *Diabolique*. Ovo je njegov prvi redateljski pokušaj, a naravno, za svoj prvi film potpisuje i scenarij. Riječ je o zanimljivom ostvarenju koje progovara o mnogim stvarima, a i donosi nekoliko zanimljivih filmskih rješenja. Glavni lik filma ujed-

no je i sveznajući pripovjedač koji određuje što ćemo vidjeti, a uz to je i sarkastični komentator događaja. Ono čime je Roos to osježio, jest činjenica da je pripovjedač svjestan našeg prisustva i obraća se direktno gledateljsvu čime je postignut zabavan efekt. Redatelj usprkos zamkama takvog pristupa čvrsto drži konce u svojim rukama sigurno vodeći radnju. U cijeloj vrlo dobroj glumačkoj postavi ipak se posebno ističe Lisa Kudrow poznata iz serije *Prijatelji*, te filma *Rommy and Michele's*

High School Reunion. Sve u svemu riječ je o zgodnom neporetencioznom ostvarenju koje pruža zabavu, ali se i osvrće na neka ozbiljnija pitanja.

Sanjin Petrović

ŠANGAJSKA TRIJADA / SHANGHAI TRIAD / YAO A YAO YAO DAO WAIPO QIAO

Hong Kong, 1995. — pr. Shanghai Film Studio, Alpha Films, UGC-Images, La Sept Cinema, Jean-Louis Piel, Zhu Yonde, Wang Wei. — sc. Bi Feiyu, r. Zhang Yimou, d. f. L Yue, mt. Du Yuan. — gl. Zhang Guangtian, sgf. Cao Jiuping. — ul. Gong Li, Li Baotian, Wang Xiaoxiao, Li Xuejian, Sun Shun, Fu Biao, Chen Shu, Liu Jiang. — 108 minuta. — distr. Europa film.

Zhang Yimou vjerojatno je najpoznatiji suvremeni kineski filmaš i s obzirom da smo od njegovih ostvarenja kod nas mogli vidjeti samo *Crveni sjerak* (pobjednik Berlinskog festivala 1988.), koji je svojedobno prikazan na televiziji, videoizdanje njegova filma *Šangajska trijada* iz 1995. godine (temeljenog na romanu *Zakon bande* Li Xiaoha) svakako je pravi događaj za filmske sladokusce. U filmu se kroz oči unovačenog dječaka sa sela slikaju unutarnje prilike u jednoj mafijaškoj porodici u Šangaju tridesetih godina. U središtu je atraktivna pjevačica i zabavljačica (vrlo dobra Gong Li), utjecajna ljubavnica glave porodice, lukavog, beskrupuloznog, postarijeg, ali još vitalnog mafijaša. No ona istovremeno ljubuje, točnije seksualno opći, s mladim i ambicioznim šefovim pobočnikom, čiji je plan likvidacija poglavara i zauzimanje njegova mjesta uz pomoć vođe suparničkog klana. Šef se, nakon neuspjelog atentata koji je na nj izvršen i u kojem je poginuo velik broj njegovih ljudi, sklonio, zajedno s ljubavnicom, dječakom i nekolicinom najodanijih ljudi, na jedan ruralni otok nedaleko velegrada, gdje će mu njegov prijateljni pobočnik pokušati zadati odlučan udarac.

Yimou sugestivno ocrtava pozadinska mafijaška zbivanja i atmosferu gangsterskog Šangaja onog vremena, no još je bolji kad se radnja premješta u izolirani ruralni ambijent. Ne samo da se



Šangajska trijada

pokazuje vrsnim slikarom otočke prirode i da odlično hvata svakodnevnost i individualne životne specifičnosti izolirane sredine u novom kontekstu (boravak mafijaša), nego upravo u tom dijelu filma posve razrađuje ključni lik ljubavnice, vrlo ga uvjerljivo psihološki nijansirajući. Razmažena i mušćava ljubavnica otkriva dostojanstvene strane svog karaktera, a njezin odnos s dječakom dosiže razinu obostranog respekta i čak dirljive privrženosti, pri čemu Yimou ni jednog trenutka ne upada u neuvjerljivost ili patetiku, tj. ne odriče se slojevitog utemeljenja ljubavničina lika za račun lakih emocionalnih (sentimentalnih) dobitaka. Kraj filma u kojem ljubavnica podijeli sudbinu svog povremenog prilježnika, šefova pobočnika (na tipično kineski okrutan način bivaju likvidirani), mada, tužno i ironično, spoznaje da ju on nikad nije volio ni poštovao, a šef si za buduću ljubavnicu uzima djevojčicu predpubertetskog uzrasta, kći mlade otočanke koju je dao ubiti, djeluje vrlo rezignirajuće (sve se ponovo pokreće u krug), no ne i beznadno, jer lik dječaka u perspektivi obećava pozitivne pomače.

Šangajska trijada očito je film vrlo zrelog i kreativnog autora, te visoke domete postiže u realističkoj psihologizaciji glavnog lika (a u kraćim crtama odlično su uhvaćeni i portreti mafijašskog

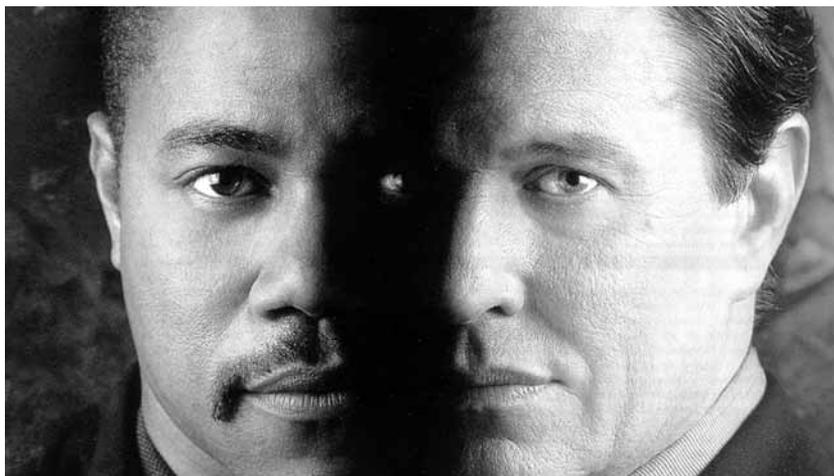
poglavara i otočanke, dok je sam lik dječaka u većem dijelu filma možda dat nešto prekruto, kao što je i dječakov rođak i staratelj prikazan u samo jednog dimenziji, no to je bilo u skladu sa strogom dramaturškom funkcionalnošću filma), koju sugestivno kontekstualizira ganutljivom melankoličnom intonacijom i često fascinatnim vizualnim iskazom.

Damir Radić

UBOJSTVO VRANA / A MURDER OF CROWS

SAD, 1999. — pr. Crows Nest Films Inc., Ashok Amritraj, Cuba Gooding Jr., Elie Samaha, izv. pr. Derek Broes, Andrew Stevens. — sc. i r. Rowdy Herrington, d. f. Robert Primes, mt. Harry B. Miller. — sgf. Jo-Ann Chorney. — ul. Tom Berenger, Cuba Gooding Jr., Marianne Jean-Baptiste, Eric Stoltz, Doug Wert. — 102 minute. — distr. Europa film.

Ubojstvo vrana triler je koji tematizira nekoliko poznatih motiva — moralnu krizu čovjeka kojemu je nedostatak morala u opisu radnog mjesta, faustovsko poslovanje s vragom i onaj običnog čovjeka u neobičnoj situaciji. Ta tri motiva objedinjuje Lawson Russel, odvjetnik kojega na početku filma nalazimo u ničim izazvanoj moralnoj krizi. Russelu se, naime odjedanput ogadilo spašavati svoje bogate i krive klijente. Nakon što je izbačen iz odvjetničke komore, Russel se, nehajno kao što se odrekao prava, počne baviti pecanjem i pisanjem. Upoznaje starog Christophera Marlowea koji mu daje na čitanje rukopis svojeg romana *Ubojstvo vrana* i ubrzo zatim umire od infarkta. Roman, koji govori o osveti ogorčena čovjeka nad petoricom bezobzirnih odvjetnika, Lawson proglaši svojim djelom, postane bogat i slavan, te na vrhuncu svega toga osumnjičen za ubojstva petorice odvjetnika, što se do u detalje podudaraju s onima u knjizi. Do tog dijela filma Lawson je u *noarovskom* pokušaju iznošenja svojih misli već s lakoćom odradio moralnu krizu, na brzinu spoznao da je prodao dušu vragu i sad je pravi tenutak da s istom lakoćom počne raditi sve ono što radi običan čovjek u neobičnoj situaciji. Otkrivši da rješenje zagonetke sadržane u imenu umrlog starčića (Marlowea) i u imenu poli-



Ubojstvo vrana

cajaca koji ga je obavijestio o njegovoj smrti (Goethe), glasi Faust, Russel shvaća da mu je netko gadno namjestio i da svoju nevinost može dokazati samo otkrije li namještaljku. To otkrivanje i bježanje od policije ide mu, kao i sve drugo, nevjerojatno lako i nezanimljivo od ruke, pa gledatelj na kraju može tek konstatirati da se, eto, sve rješilo, doduše s nekoliko leševa, ali uglavnom bez mnogo muke, i da ga za sve to nije nimalo briga.

Lakoća kojom Russel prolazi kroz životna iskušenja, odnosno lakoća kojom ga scenarist i redatelj Herrington vodi kroz njih, zapravo je drugo ime za Herringtonovu površnost kojom sklapa film iz omiljenih obrazaca. Ti su obrasci, istina, uredno prepisani i donekle uspješno iskombinirani, ali nisu više nego mrtvo slovo na papiru. Naime, Herrington uopće ne pokušava u sve to unijeti malo dubine, likovima nikad ne ulazi malo više pod kožu, pa, potpomognut dosadnom režijom i istom takvom glumom, film ne uspijeva biti više od uredne i nezanimljive zadaće sa shematičnom radnjom i beživotnim likovima.

Jelena Paljan

VELIKA NOĆ / BIG NIGHT

SAD, 1995. — pr. Rysler Entertainment, Timpano, Jonathan Filley, kpr. Stanley Tucci, Campbell Scott, izv. pr. Keith Samples, David Kirkpatrick. — sc.

Stanley Tucci, Joseph Tropiano, r. Stanley Tucci, Campbell Scott, d. f. Ken Kelsch, mt. Suzy Elmiger. — gl. Gary DeMichele, sgf. Andrew Jackness. — ul. Minnie Driver, Ian Holm, Isabella Rossellini, Tony Shalhoub, Stanley Tucci, Caroline Aaron, Marc Anthony. — 109 minuta. — distr. Oscar Vision.

Jedina ozbiljna šansa koju *Velika noć* propušta jest ona da bude urnebesno smiješna. Početak svakako nagoviješta smijeh, a odmah ga i proizvodi: imamo restoran na velegradskoj periferiji, talijanskog kuhara koji doživi nervni slom jer dvoje vulgarnih Amerikanaca sumnjičavo prebire po njegovu rižotu, te šefa sale, koji pokušava balansirati između udovoljavanja gostima, te dužnog poštovanja prema tankočutnom umjetniku kuhače. Što se komedije tiče, radi se o vrhuncu filma: no, propuštena šansa ne mora uvijek značiti i propust. Jer, zašto bismo gledali cjelovečernju verziju vodviljskih restoran-skih skečeva, kada, Stanley Tucci i Campbell Scott mogu ispričati nešto mnogo zanimljivije i dirljivije?

Kuhar i šef sale su braća. Primo i Secondo. Prvi u potpunosti odgovara tipu umjetničkog genija u izravnoj vezi sa Stvoriteljem, najbolje je čuvana tajna talijanskog kulinarstva, i kako to već biva, apsolutno nesposobana za bilo što što ne uključuje lonce. Do New Yorka ga je dovela tek požrtvovnost, ambicija i snalažljivost njegova brata, koji međutim ne samo da salijerijevski pati zbog nedostatka kuharskog talenta, nego mu i ono za što je sposoban

baš ne ide najbolje. Zbog vjernosti bravovim kulinarskim idealima, pravoj talijanskoj kuhinji bez ustupaka ljubiteljima masnih odrezaka (sve se događa u prethistoriji američke potrošačke kulture, u pedesetima: ne samo prije pomame za »domaćim« i »autentičnim«, nego i prije bilo kakva otvaranja prema neameričkim okusima), njihov restorančić je u nepovratnim dugovima, i pred neželjenim su povratkom na rodnu grudu, što je za Seconda beskonačna frustracija jer mu je poduzetni duh jedini adut za afirmaciju kraj nepravedno talentiranog brata, a i zato što je Amerika, zemlja beskonačnih mogućnosti, brzih auta i mnogoženstva, nekako baš po njegovoj mjeri. U njihovoj maloj i toploj italoameričkoj zajednici svi ih simpatiziraju, ali u osnovi otpisuju kao gubitnike: naročito stariji šef probitačnijeg restorana (koji je izvršio neke kompromise s ukusom prosječnog Amerikanca), koji im kao pomoć nudi tipični američki propagandni trik, gostovanje planetarno popularnog Louisa Prime na gala-večeri...

Scenarij je bezgranično pametan, duhovit, i šarmantan, popkulturološki detalji čine se nekako naročito dobro uočeni, podvučeni, autentični i važni no najbolji je vic ove »ozbiljne komedije« što dvojicu početno krajnje komičnih likova preobrazi u punokrvne dramske junake bez ijednog podlo sentimentalnog trika. Režija, koja nenametljivo prepušta odličnim glumcima da publiku inficiraju dramom (ipak su ovdje glumci, i to izvrsni, i iza kamere), zahtjevnije zadatke preuzima tek u posljednjoj rundi, na banketu koji je istovremeno duhovni trijumf i materijalni krah, a za oko je učinjen delicioznim sa svom uvjerljivošću koju ekran u posredovanju okusa ne bi smio imati. Konačno, jedan fini, skromni, glumački film koji završava s dugačkom kadasenom gdje u totalu pratimo čitavu pripremu jedne kajgane i njezinu konzumaciju u potpunoj tišini, i podosta je hrabar film. Ako iz tog istog kadra sasvim jasno razabiremo poantu pomirenja s nekom teškom i okrutno jednostavnom životnom istinom, tada je taj film i jako, jako dobar.

Josip Visković

Petar Krelja

Važno je zvati se Ernest

Gregl kao Gray

Čitamo li pažljivo špice hrvatskih filmova — igranih, dokumentarnih, eksperimentalnih, animiranih ili obrazovnih — ustanovit ćemo da se jedno ime periodično ponavlja — ono Ernesta Gregla; pedesetih i šezdesetih učestalo, sedamdesetih i osamdesetih raznoliko, devedesetih šaroliko. Još se nije dogodilo, a uskoro zasigurno niti neće, da bi Greglovo ime iščeznulo onako kako su s filmskih špica znali povremeno ili trajno nestajati imena pojedinaca koji su godinama davali ton kinematografiji. Ta Greglova tiha i nenametljiva moć da vitalistički nadživi brojne mijene kinematografskih sustava, tektoniku malih ili velikih društvenih potresa ili čak gromoglasnu propast jedne države kao da je oduvijek bila i ostala u prisnom dosluhu s onim njegovim vazda krepkim mladenačkim izgledom koji nas — svojom uočljivom nesklonošću izrazitijim fizičkim mijenama — navodi na pomisao da u Greglu i mi imamo kakvog suvremenog Doriana Graya, dakako lišena bizarne »dvoičnosti« Wildeova junaka.

Između Joane Greenwood i Marjete Gregorač

Osim na filmskim špicama Greglovo ćemo ime — u vidu filmske natuknice — naći i u Peterličevoj Filmskoj enciklopediji; ugodno se ugnjezdilo između dviju filmskih glumica. Britanke Joane Greenwood i Slovenke Marjete Gregorač.

Slučaj je htio da se među važnijim filmovima u kojima je igrala Greenwoodova spominje i onaj koji mi se neprestance nametao kadgod bih pomislio na Gregla: *Važno je zvati se Ernest*.

No, zašto je važno zvati se upravo Ernest Gregl, o tome govori natuknica s petstote stranice spomenute Enciklopedije: »*Ernest Gregl, snimatelj i majstor trika (Nova Gradiška, 23. II 1934). Diplomirao na snimateljskom odsjeku Kinematografske škole u Zagrebu 1953. Godine 1957. počinje karijeru kao snimatelj crtanih filmova u Zagreb filmu, nakon čega (1958.-68.) djeluje kao snimatelj i majstor trika u Dubrava filmu i Jadran filmu u Zagrebu. Snimio je velik broj dokumentarnih i crtanih filmova, a osobit uspjeh ostvario je specijalnim efektima u filmovima Skopje 63 (1964.) i Čovjek koga treba ubiti (1979.) V. Bulajića, te Tajna Nikole Tesle (1980.) K. Papića. Osim navedenog, G. izrađivanjem konstrukcija za snimanje trikova kontinuirano pridonosi unapređivanju film. tehnologije.*« (K. Mik.)

Jedno ime traži vlasnika

Moje spoznaje o Ernestovoj važnosti išle su i krivudavo i sporo. Počelo je tako što sam se dugi niz godina, možda kakvo desetljeće, uporno spoticao o to njegovo ime, u pravilu uvijek kada bih gledao blistave animirane filmove zagrebačke škole iz pedesetih i šezdesetih; pamtio sam ga i zaboravljao, a da se nikada — valjda zbog zaokupljenosti vlastitom važnošću — nisam stigao upitati: tko je zapravo taj čovjek što me uporno provocira svojim neobičnim imenom — Ernest Gregl! A onda sam nekom zgodom, kako to u životu zna biti, postao svjestan da Ernesta Gregla znam već po-davno; trebalo je proći tako mnogo vremena pa da onog »bezimenog« diskretnog i uvijek građanski uredno odjevena čovjeka, kojega sam često sretao u različitim filmskim prigodama i s kojime sam uljudno izmjenjivao pozdrave, povežem s — njegovim imenom! S Ernestom Greglom. Bit će da je Ernest Gregl, za razliku od onih živahnih priroda koje se sva-



Ernest Gregl (1971.)

kom prigodom nude, bio svjestan činjenice da njemu i njegovu poimanju filma i najmanja nasrtljivost ne priliči da ćemo svi mi, kad tad, biti prisiljeni da zakucamo na njegova vrata.

Čelični stisak ruku

Još itekako dobro pamtim onaj njegov »energični« stisak prigodom našeg prvog rukovanja i izravni pogled kojim kao da je, dok mi je snažno stezao ruku, htio — u hipu — proniknuti skrivenu topografiju mog karaktera. Poslije se pokazalo da je njegov čelični stisak, popraćen snagom sugestivna pogleda, bio i ostao izrazito visokog intenziteta, kadšto tako neumoljivo snažan da je u kakvog nesmotrenog sugovornika znao prouzročiti bolnu grimasu na licu, a u krhkijeg — bogme — i tihi krik boli. Zapravo, tim je stiskom i onim pogledom — ubrzo razabrah — Ernest Gregl baš svakome izravno nudio svoja divno jednostavna, »transparentna«, životna načela: svoju otvorenost, svoju srdačnost i ozbiljnost svoje prijateljske prirode.

Greglove neugasle vrućice

Više od same spoznaje Greglova identiteta, zateklo me otkriće — podjednako zakašnjelo — da se u tom serioznom gospodinu s prevažnim imenom Ernest krije osoba koja film živi svakom svojom porom.

Iznenadeni? Zapravo, ta nas Greglova udivljenost filmom i ne bi trebala pretjerano čuditi; njegovo je odrastanje palo u onom siromašnom i krajnje rigidnom vremenu četrdesetih i pedesetih, kada se film doživljavao kao pravo pravcato čudo ponuđeno ushićenu množtvu. Svijet koji se danas rađa s pogledom na elektronički ekran i koji se neprestance valjuška u pravoj orgiji eteričnih slika, nikada neće moći shvatiti što je vradžbina filmske vrpce, »ušnirana« u misterij projektora i bačena na demonsko platno — ispred dvorane krcate osupnutim množtvom — značila malom Greglu i njegovim vršnjacima. Dakako, dok se ta zatravljenost filmom u tolikih Ernestovih prijatelja, pa čak i u onih koji se u filmu nađoše, s vremenom istrošila, profanirala ili posve utrnula, Greglova je postojana, nevjerojatno uporna, visoko radoznala i romantična priroda — tim ranim fascinacijama — podarila dug život, paleći ih i danas intenzitetom visokih mladenačkih vrućica.

Obmanuo i filmologa

A onda sam se, iznenada, našao u istom timu s — Greglom. Filmoteka 16 bila je odlučila jedan moj dokumentarac prebaciti sa 16 mm vrpce na tridesetpeticu: posao prebacivanja iliti napuhavanja bio je povjeren Filmotekinu stalnom tehnologu Ernestu Greglu. No, svi smo se, već na samom startu, bili uspaničarili da od filma neće biti ništa jer se pokazalo da negativu, koji je bio na televiziji, nedostaje kadar u trajanju od kojih dvije minute. Svi, osim Gregla. Erni se — tako smo ga zvali i tako mu tepali — odlučio da ga potraži u radnoj kopiji, tom svojevrsnom »krojom arku« prema kojemu se montira negativ i koji se — za razdoblje montaže — zna iskracati i temeljito zaprljati. Kada smo, nakon pomne laboratorijske obrade, koju je Erni brižno nadgledao, projicirali tridesetpeticu, uzalud smo pokušavali uočiti razliku između

raznovrsnih materijala. Za nas je to bio mirakul, a za Ernija — mačji kašalj.

Ernest Gregl je — baveći se neprestance svojim primarnim poslom snimatelja — i mnogim drugim materijalima znao podariti dugovječnost kvalitetnog kinematografskog života, demonstrirajući — pri tom — onu vrst fascinantnog tehničkog perfekcionizma koji je — nekom zgodom — i tako vrsnog filmskog stručnjaka kakav je Ante Peterlić uistinu iznenadio kada je razabrao da upravo odgledani materijal nije sniman izravno na 35 mm vrpce, nego na užem formatu.

Dakako, ta takozvana napuhavanja ne zauzimaju neko osobito visoko mjesto na Ernijevoj hijerarhijskoj ljestvici izvedbeno zahtjevnih prioriteta, ali meni omogućuje da, iz još neposrednije blizine, zavirim u prirodu Ernestove — važnosti.

Nije namrgođeni ezoterik

Kad je u pitanju Ernest Gregl, nema tog filmaša koji bi od njega zatražio kakvu pomoć a da se naš vrli čovo ne bi odmah odazvao. Ne plašeći se veličine zadatka, ne pitajući za honorar. Nekom sam zgodom, upravo na slučaju jednog neiskusnog mladca za kojega se Erni bio svojski zauzeo, shvatio da Gregl i zaista ne ide u red namrgođenih ezoterika koji ljubomorno čuvaju stroge tajne svoga umijeća i koji redovnički predano služe isključivo svom nedodirljivom svetištu — labosu.

Zapravo, čovjek je to koji se ne trudi podići spomenik svojoj važnosti, ali zato i najsitniji zadatak drži još itekako važnim. S jedne strane veliki individualist, s druge pristupačna osoba koja se krajnje fleksibilno prilagođava timskom radu — spremna da spontano nadomjesti onoliko osoba koliko ih nedostaje u ekipi.

Konstanta kinematografije

Ernest Gregl je bio i ostao svojevrsnom noćnom morom Jadran filma, osobito njegova laboratorijskog dijela; upućen i u najsitnije tajne svoga posla, taj perfekcionista bez premca — da bi ostvario kakvu svoju novotariju u području filmskog trika, da bi korigirao pogrešno očitano svjetlo ili naprosto da bi došao glave zalutalom bliceru — ne šteti baš nikoga, a ponajmanje sebe. U Jadran filmu se izredahu brojne generacije svakojakih stručnjaka, od izuzetno darovitih pojedinaca, preko onih koji se zatekoše u tom poslu pukom slučajnošću pa sve do rezigniranih rutinera svojstvenih aktualnom trenutku; laboratorij je i sam znao dosezati zvjezdane trenutke, ali je na kraju morao spasti na nemoćnog svjedoka vlastita propadanja; pa i kompletno poduzeće, Jadran film, bilo se svojedobno dokopalo laskave i izuzetno profitabilne pozicije holivudskog poslovnog partnera, da bi potom... A Erni? Uvijek, baš uvijek zahtjevan, nepokolebljivo odan najvišim standardima posla — istinska konstanta kinematografije, u rasponu od punih četiri desetljeća. Danas kada hrvatski film doživljava svoje najkriznije trenutke, Ernest Gregl je u naponoj snage...

Bijela i crvena krvna zrnca

Snimatelj, trik snimatelj, trik animator, tehničar filma, filmski tehnolog, inovator, restaurator, režiser, tvorac filmskih špica, predavač, suradnik Enciklopedije... Koliko li Ernestovih ličnosti, a opet kao da i dalje poneka nedostaje i kao da se iznova postavlja zagonetno pitanje s početka: tko je taj čovjek, taj Ernest Gregl? Zapravo, kakva je to osoba — taj zaista raritetni kinematografski svat — koja s onoliko bezbrižne pa i radosne lakoće razbacuje svoj život na stvari koje toliko u kinematografiji baš ništa ne znače! I kakve su to magične sile koje ga gone da sate, dane i beskonačne tjedne osamljenički provodi u tijesnim prostorima okupanim tek umjetnim svjetlom i da onako uporno i predano — ne prepuštajući baš ništa slučaju — upire svoj pogled u male perforirane kvadratiće, ne mareći hoće li se i kada saznati da je upravo on, Ernest, uložio najvažniji dio svojega života da bi kakvom isluženom i istrošenom komadiću filma iznova udahnuo život!

Za važnog i prevažnog Ernesta mogli bismo, ne pretendirajući da do kraja proniknemo njegovu tajnu, ustvrditi: jest da je svojim velikim marom još i te kako i sam stvarao bazičnu supstancu kinematografije, stoji da je odvažno nadograđivao i inovirao njezine odveć oskudne alatke, kao što nije sporno da je — kroz sva ta desetljeća — bio vičan igrati na mnogim važnim mjestima u njezinu timu, ali kao da sve to objedinjuje još nešto...

ERNI — to su bijela i crvena krvna zrnca kinematografije; uzima obličje prvih kada treba tu kinematografiju zaštititi od propadanja, a promeće se u druga kada treba svim njezinim dijelovima, pa i onim najzaturenijim, donijeti — život.

Ernijev polarni dan

Stenogram razgovora s Filmske tribine koja je održana 17. 11. 1992. u KIC-u.

Da je Nixon znao za Gregla...

Petar Krelja: Gospodine Berkoviću, čini se da se niste usudili odbiti Greglov poziv da nastupite na ovoj tribini?

Zvonimir Berković: Pa skoro da sam odbio. Kad sam vidio naslov *Pohvala skromnosti*, to mi se nije učinilo baš inspirativnim...

Petar Krelja: Razmišljao sam o varijanti *Pohvala ludosti*, ali sam se pribojavao da bi to moglo biti pogrešno shvaćeno...

Zvonimir Berković: ...Naime, ja Gregla nikada nisam smatrao skromnim čovjekom. Gregl je zapravo visokocivilizirani čovjek, maksimalno uljudan, vrlo kooperativan i što god hoćete, ali kada bi on bio skroman mi danas ne bismo bili

ovdje. On je toliko ambiciozan u domeni umjetnosti kojom se bavi, da to nema nikakve veze sa skromnošću. Oni koji su skromni obično su s razlogom skromni, a Gregl to nije. Kada sam razmišljao što bih ovdje mogao govoriti — prisjetio sam se tih naših druženja i našeg zajedničkog rada i onda sam shvatio kako je taj čovjek nekako tiho, nenametljivo ušao u moje filmove i postavio se kao netko tko je isto tako važan kao ja, čak i više. Špice koje je za mene radio možda su najbolji dijelovi mojih filmova. Njegovi su prijedlozi i njegovi zahtjevi bili takvi da se to naprosto nije moglo odbiti i ja mu, ma koliko s njim radio, nikada nisam mogao ništa narediti, jer je tu riječ o vrhunskom majstoru svojega posla, osobi koja visoko cijeni tehnologiju izrade špice, njezinu estetiku. Ja sam jedino to s njim radio, a on je taj segment doveo do najvišeg mogućeg standarda, a to ne uspijeva skromnim ljudima.

Petar Krelja: No, u suradnji između Ernija i Berka ipak nije bilo sve tako harmonično...

Ernest Gregl: Ma dobro, bio je jedan detalj. U dokumentarnom filmu o slikaru Vojvodiću, nastala je nehotična zabuna u tekstu; zbog toga je trebalo napraviti malu intervenciju, ali ton kopija je već bila gotova. Dakako, nova kopija jako košta, pa sam se upustio u jedan mali zahvat da u postojećoj ton kopiji izmjenim grešku u tekstu. Radilo se samo o mjestu Vojvodićeva rođenja, o Otočiću kraj Dubrovnika. Ukratko, uspio sam taj tonski dio izmijeniti a da se ništa nije poremetilo. Svi su stručnjaci govorili, pa čak i pokojni Mladen Prebil, da to neće ići, no upustio sam se u to i uspjelo mi je. Ali, kada je to čuo gospodin Berković, rekao je: »Kako se ti usuduješ mijenjati moj autorski tekst!« A ja sam to morao promijeniti jer bi inače nastala cijela zbrka i konfuzija i slikar bi se naravno bunio zbog takve greške u filmu.

Zvonimir Berković: Mislim da bi se to trebalo malo sočnije ispričati. Sve što je Gregl rekao zaista je točno, samo nije otišao baš dovoljno široko. Zbilja smo radili film o slikaru Vojvodiću, osobi koja se tijekom snimanja ponašala — najblaže rečeno — neskromno. Razljutilo me to što se ponašao kao da je on naručitelj filma, dakle kao onaj koji plaća EPR, a mi smo tu da to napravimo kako on hoće. Počeo sam ga izbjegavati i upao mi je u film krivi podatak da je sa Šipana, a ne iz Dubrovnika. Njega je jako uzbudilo da on ne bi bio Dubrovčanin nego sa Šipana i ja sam u onoj ljutini to ocijenio kao izraz njegove taštine... Konačno, film nije nešto gdje su podaci tako strašno važni; nije to enciklopedija, nije to leksikon, nije to ni monografija. I kada smo tu grešku uočili, nisam htio da se pravi nova kopija, da se oko toga nešto prtlja, nego neka ta greška ostane, neće svijet zbog toga propasti. No, Ernest je u to upao, ali — kako ja mislim — ne zbog velikih troškova i zbog producenta, nego zato da pokaže da on može nešto što nitko drugi ne može. Ja sam poslije, kada sam se odljutio, rekao da je Nixon znao za Gregla da bi ga vjerojatno uzeo da mu spašava eferu Votergate jer bi on te vrpce tako sredio da se ne bi primijetile greške koje su Nixona dovele, kako se komunistički govorilo, na smetlište povijesti. To je zbilja bio, kako ja mislim, akt njegova inata, zapravo njegove dubinske neskromnosti — napraviti nešto što



VELIKOM snimatelju
Greglu Radovanu
Krelji

Radni dogovor za snimanja — s posvetom D. Vukotića (1972.)

nitko drugi ne bi tako napravio kao on. Evo, to je moje tu-
mačenje.

Petar Krelja: U obje verzije ove priče nedostaje poanta. Kada se polemika bila zaoštrila Erni je predložio Berku da pogleda kopiju; bude li nezadovoljan načinjenom izmjenom, Erni će se potruditi da napravi nešto drugo ili da vrati kako je prije bilo. Berk je pogledao kopiju i prestao zanovijetati.

Zvonimir Berković: Nije se moglo to odbiti. Kada je greška savršeno ispravljena, vraćati na pogrešku, bila bi to zapravo — ludost.

Ernest von Gregl

Petar Krelja: Gospodine Ivnačeviću, Erni je bio — moglo bi se reći — vaš prisni, nezamjenjivi suradnik na takozvanim element filmovima i dokumentarcima o slikarima. Vi jedini znate kako je iznutra izgledala ta dugogodišnja fina suradnja...

Radovan Ivančević: Svi teoretičari filma i pisci o filmu znaju banalnu istinu da je film rezultat timskog rada, kao i to da se tu može ostvariti čarobna suradnja, gdje vi uočavate, a to je najvažnije, da onaj koji s vama surađuje, iako je to tobože vaš projekt, osjeća to kao svoje. Zbog toga sam uvijek s radošću iščekivao ono što ću raditi s Ernestom, jer se s Ernestom uvijek radilo sa zanosom. Zapravo, kada se radi s Er-

nestom, onda u tom poslu nema radnih i neradnih dana, običnih i blagdanskih dana; u njegovoj trik sobi vlada, kao u polarnom svijetu, vječiti dan — ispod tih reflektora — i vi zaista nikada ne znate kada je dan, a kada noć, jer Ernest je uvijek tamo... Ja sam ga, kao i toliki drugi, prijateljski zvao Erni, ali kadgod sam ga službeno tražio onda sam rekao molim vas Ernesta von Gregla. Naime, uvijek sam smatrao da neke njegove osobine daleko nadilaze ove balkanske prostore i da bi — gdje god da se nađe u svijetu — uvijek bio von Gregl i da bi se uvijek točno znalo što to znači. Tako sam ja tu suradnju doživljavao, a on je svoje vrijeme, svoj talenat i — rekao bih — kreaciju, nesebično ulagao da doradi, da usavrši ili da maksimalno perfektuira ono što sam ja samo slutio da bi se moglo učiniti.

Konačan film je zapravo plod kreacije u živo, pod kamerom. Samo, osim oka i ruke, treba imati i duha. A taj je duh Ernest svakako imao i mislim da su to bila baš takva vremena zadovoljstva gdje nikada nije izgledalo kao da mi nešto radimo. Mi smo naprosto uživali u nekim stvarima koje su nas obojicu silno radovale. Ja sam za sebe uvijek tvrdio da sam bio povlašten u životu, jer sam radio stvari koje su me radovale; na fakultetu sam bio plaćen tek desetinu od onoga koliko su moji kolege dobivali u inozemstvu, ali ja sam rekao da nema te plaće za koju bih radio nešto drugo. Mislim da je bogatstvo u tome da radite samo ono što volite i mislim da je u tom smislu Ernest bogat čovjek. Radeći, nas smo se dvojica zaista sjajno zabavljali i nadam se da će toga biti još.

Petar Krelja: Erni, Radovan von Ivančević?

Ernest Gregl: Ne znam što da kažem... Istina je, kada čovjek nešto voli onda sve prepreke padaju i može se napraviti puno toga. Ljubav je najjača.

Radovan Ivančević: Treba reći da ja izgledam tako umiljato, ali da sam strahovito zločudan u montaži, općenito u svakom poslu. Bilo je onih koji su očajavali radeći sa mnom; je li jedna karica manje ili više, to je dakako stvar na koju mora svatko računati tko se sa mnom upusti u posao, a to je Erni-ja isto tako privlačilo i zabavljalo kao i mene.

To pitanje ekonomičnosti u montaži osobito je došlo do izražaja u radu na element filmu; riječ je o kompleksnom, zahtjevnom poslu, kada pojam treba sažeti u tri minute. Mislim da smo profitirali svi koji smo se time bavili — radi se o strukturalno drukčijem pristupu filmu. To nije maksimalno skraćeni film, to je drugi način vizualnog komuniciranja, vizualnog mišljenja, po meni. Jer, ako vi imate na tridesetpetici dvije minute i 45 sekundi da, recimo, objasnite čitavo razdoblje hrvatskog baroka ili nečeg drugog, onda naravno da je tu riječ o krajnjoj ekonomičnosti izraza, da je tu ekonomija svakog kvadrata važna.

Tu disciplinu rada koju nameće jedan takav film, tu disciplinu rada koju je sam sebi nametnuo Ernest, osobito je vidljiva u njegovu dokumentarcu *Umjetnost gline i vatre*; treba pogledati s kakvom je suzdržanošću, s kakvom ekonomijom, s kakvom perfektuiranom strukturom i jasnoćom Erni organizirao taj film — za razliku od tolikih drugih koji u tom tražanju misle da zapravo sažimaju jednu drugu pripovjednu formu. Po mom sudu dokumentarac nije skraćeno nečeg

drugog. To je stroga forma poput soneta. U tom smislu, kad se pažljivije pogleda Ernestov film, vidjet će se da on radi po odlikama te discipline, dakle strukturu koja je sasvim specifična za dokumentarni film, onako kako ga ja osjećam i onako kako su po mom mišljenju napravljeni najbolji dokumentarci.

Erniji holivudski standardi

Petar Krelja: Gospodine Blažekoviću, Ernest Gregl vam je bio snimatelj većine vaših animiranih filmova, pa tako i onih cjelovečernih. Čime je zavrijedio to Vaše povjerenje?

Milan Blažeković: Usporedno s poslovnom i profesionalnom stranom naše suradnje, među nama se bilo rodilo i prijateljstvo. Ono što je bitno u svemu tome jest to da ti filmovi, a napose dugometražni, nikada ne bi nastali da nije bilo Ernesta Gregla. Jedna je stvar što ja mogu napraviti na tisuće crteža, a druga što to treba znati snimiti tako da to zadovolji svjetske standarde. Nemojmo zaboraviti da je naš prvi dugometražni animirani film nastao u jugoslavensko-američkoj koprodukciji i da je morao zadovoljiti visoke standarde snimanja, animacije, montaže, režije, a iznad svega visoko postavljenu razinu tehničke perfekcije ukupnog posla do koje Amerikanci toliko drže, a oni su znali da smo tu dosta tanki. Međutim, upravo su mi ti Amerikanci — nakon što su pogledali nekoliko Ernestovih proba — telefonski kratko poručili da je to onaj perfekcionizam koji odmah potpisuju i da se dive savršenstvu naše kamere koju mi imamo i da smatraju da je njihova Oxbery inferiorna. O toj bi vam kameri, s kojom smo snimali naše filmove, mogao mnogo toga zanimljivog Erni reći, a ja bih još jednom podvukao staru istinu da nije sve u tehnici... No, Greglovo majstorstvo i talenat, njegovo suradničko savršenstvo i humanizam bili su mi, u realizaciji filmova koji uzimaju tri pune godine rada i odricanja, dragocjeni i iz nekih drugih razloga; u trenucima malodušnosti, kada mi se činilo da bi bilo bolje sve to pustiti, Erni bi našao načina da mi se približi i da kaže: idemo stari dalje, ti ćeš to napraviti i mi smo to napravili. Dakako, gonio nas je i inat da napravimo taj dugometražni crtić na ovim prostorima i svatko je u tome našao svoj dio zadovoljstva.

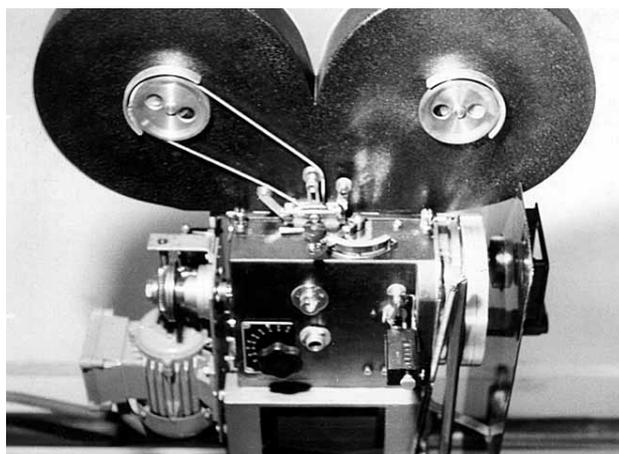
Moj treći dugometražni animirani film sada snima Ernjev sin Tomislav Gregl — očevom pedanterijom i s dodatnim motivom da se i on dokaže kao majstor trika. U filmskome poslu je i Ernijeva kći Maja Gregl, a mislim da bi na tom tragu mogli biti i Ernijevi unučići.

Ernjev kvadrat po kvadrat

Petar Krelja: Erni se, kao što znamo, i sam okušao u režiji. Začudo, u filmu o stvaralaštvu naše poznate keramičarke i slikarice Ljerke Njerš nema ni jednog jedinog kadra same umjetnice — osobe koja privlači svojom apartnošću, a bit će i fotogenijom...

Ernest Gregl: Odgovor glasi: njezina djela isijavaju njezinu ljepotu.

Petar Krelja: Gospodo Njerš, kako ste Vi doživjeli Ernestov pristup?



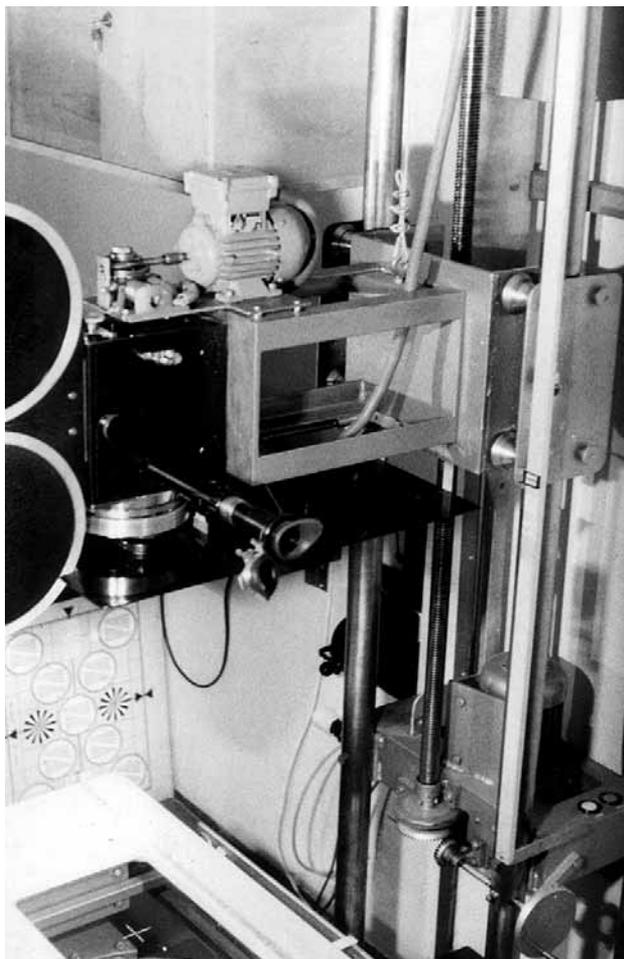
Kamera Cinephon adaptirana za trik-snimanje (1968.)

Ljerka Njerš: Ja o filmu ne znam mnogo, pogotovo ne o takvom filmu kakav je napravio Ernest o mojim radovima. Njegov me prijedlog da radimo taj film zainteresirao i zbog toga što sam htjela zaviriti u prirodu filmskog posla. Te smo zime zaista radili, ja sam doslovce gorjela od želje da vidim što će ispasti od tog silnog posla, a taj se posao odvijao u mojoj kući koju smo bili pretvorili u atelje, u pravu radionicu. Posred stana bile su instalirane tračnice, a na njima neka stara kamera... Moram priznati da sam bila zatečena tim načinom rada. Uostalom, Ernest mi je na samom početku rekao da to neće biti klasičan film i da se ja u njemu neću pojaviti; znajući da je prije bilo snimljeno mnoštvo filmova o umjetnicima, koji su jedan drugome nalikovali, Ernijeva ideja da se stavi težište na radove činila mi se odličnom. No, poslije, kada je film bio gotov, razmišljala sam o tome da, pošto se vide ostvarenja jednog umjetnika, da je možda dobro da se uspostavi identifikacija između autora i njegova djela. Mi smo, zahvaljujući Ernestovoj ponesenosti, napravili film koji je vrlo specifičan i sada mi je ipak drago da je to jedini film rađen na taj način.

Ernest Gregl: Dodao bih da je film rađen kao da je riječ o animiranom filmu — kvadrat po kvadrat. Trik kamerom, a ne klasično dokumentaristički.

Erni briše granice između teorije i prakse

Ante Peterlić: Za razliku od Berkovića, Ivančevića, Blažekovića i gospođe Ljerke Njerš, koji su s Ernestom imali autorSKU suradnju, ja sam Ernesta upoznao u kudikamo prozaičnijim situacijama. Uzmimo slučaj zajedničkog odlaska na službeni put u Kinu. Bili smo članovi delegacije za nastavni film. Tek što smo stigli u službenu rezidenciju, Ernest se — ne krzmajući — odmah prihvatio posla: te prve večeri popravio je, kulturno rečeno, rezidencijalni sanitarni čvor iliti klozet. Sve se to događalo u glavnom gradu Narodne Republike Kine — u Pekingu. To je bio tek početak. Nakon tri dana uslijedio je simpozij o nastavnom filmu i o njegovoj ulozi u povijesti čovječanstva. Dok sam ja držao predavanje, Ernest se — na vlastitu inicijativu — prihvatio popravljanja kineske filmske tehnike. Kada sam završio predavanje, ugle-



Vertikalni nosač trik-kamere konstruiran 1968.

dao sam ga nagnutog — bijela košulja, kravata — on tamo radi. Oko njega Kinezi. Onda su nas domaćini, želeći nas upoznati s nekim znamenitostima svoje zemlje, odveli do grobnice Mingovih. Zanimljiva stvar. Kad smo se vraćali, auto nam se — na 47 kilometara od Pekinga — pokvario. I što sad? Od vozača Kineza nikakve koristi, uopće se ne razumije u tehniku, u automobile. 50 kilometara na zapad pustinja Gobi, 50 kilometara gore Kineski zid, 50 kilometara dolje Peking... Tada sam bio prisiljen postići svoj najveći trijumf u životu, poliglotski dakako. Vozaču sam — »na tečnom kineskom« — objasnio da Gregl to može popraviti. Ernest kao Ernest, odmah se prihvatio posla. I danas mi je pred očima prizor koji sam uspio ovjekovječiti kamerom tipa idiot: Kinez u bijelim rukavicama sa strane, gleda; u sredini auto, a s desne »elegantni« Ernest — u bijeloj košulji i s kravatom koja visi. Koliko se sjećam, Erniju je — da bi pokrenuo auto — od znatne pomoći bio čaj iz termosice...

Do sada sam govorio o Ernestovoj praktičarskoj dimenziji, onoj koja se kod nas tiče tzv. šrafčigeraša, mahera itd... No, šalu na stranu, dotaknimo ono što je kudikamo važnije. Istina je da možemo govoriti o Ernestovu praktičarskom geniju, ali on nije samo to... Konkrento, dok sam uređivao *Film-sku enciklopediju*, Ernest je pisao izvrsne članke, obavljao,

dakle, posao za koji je nadležan tzv. teoretičar. Pisao ih je sažeto i pregledno, a to može netko komemu je bit problema jasna. I u takvom slučaju, doista rijetkom, nestaju granice između teorije i prakse, jedino se postavlja pitanje što je u redosljedu nečijega rada prethodilo, ali se na kraju sve sastaje u jednoj točki u kojoj nema nikakvih granica. No, i ovo što sam naveo u vezi s člancima u Enciklopediji, možda je samo jedan primjer. Koje su Ernestove kompetencije vidio sam u filmovima na kojima je radio, a i u njegovu doprinosu djelatnostima Filmoteke 16...

Dok ptičice cvrkuću i sunce sja

(Razgovor s Ernestom Greglom)

Fascinacija vrpcom i lučnim svjetlom

Petar Krelja: Gospodine Gregl, što Vas je privuklo filmu?

Ernest Gregl: Dok sam — još kao dijete — gledao filmove uvijek me je intrigirao onaj uski trak svjetla koja se projicirao iza mene i padao na platno. To me je više uzbuđivalo od onoga sprijeda i tražio sam tajnu kako te slike dolaze na platno; često sam se za vrijeme projekcija okretao promatrajući sa zanimanjem onaj uski prozorčić da otkrijem od kuda sve to dolazi i što se tamo događa. I kada sam prvi put uspio ući u projekcijsku kabinu, fasciniralo me kada sam ugledao filmsku vrpcu kako treperi kroz ono lučno svjetlo, jer onda su još bili projektori na ugljen. Sve me je to jako zanimalo, zaokupljalo...

Gledati očima kamere

Petar Krelja: Kada se i kako dogodilo da ste se odlučili baviti filmom?

Ernest Gregl: Znajući da sam ljubitelj filma i da mnogo idem u kino, jedan majčin prijatelj javio je da je u Zagrebu osnovana Kinematografska škola. Pozvali su me da se upišem u tu školu; međutim, s obzirom da sam tada imao tek 14 godina, išao sam u četvrti razred gimnazije u Novoj Gradiški, majka se kolebala hoće li me pustiti u veliki grad. Presudilo je to što sam u Zagrebu imao ujaka, tako da sam 1949. upisao Kinematografsku školu. Ta škola je imala četiri smjera: laboratorij, ton, rasvjetu i snimanje. Ja sam naravno upisao snimateljski odsjek, čak sam uspio postati stipendist Jadran filma.

Petar Krelja: Tko su Vam bili profesori, što se predavalo, jeste li imali kakvu literaturu?

Ernest Gregl: Kinematografsku školu u Zagrebu koja je osnovana odmah poslije rata pohađali su polaznici iz svih tadašnjih republika, jer su u Zagrebu bili koncentrirani filmski stručnjaci. Ing. Albert Pregernik predavao je ton, ing. Antun Čop rasvjetu, Kosta Hlavaty i Viktor Rybak laboratorij, Mi-

lan Fizi fotografiju, Branko Blažina i Nedjeljko Čaće filmsku kameru. Neki od nastavnih predmeta, osim tri strana jezika — engleski, njemački i ruski — bili su: nauka o umjetnosti, povijest filma, primijenjena optika, osnove fotografije, kompozicija slike, fotografska kemija, tehnika struke (ton, rasvjeta, laboratorij, kamera — već prema opredjeljenju kod upisa u školu). Literatura je bila oskudna, većinom sovjetska i češka, ali se popunjavala sveščicom *Filmska tehnika*, gdje se govorilo o svim tehničkim novostima u filmu.

Petar Krelja: Kako se održavala nastava?

Ernest Gregl: I teorijski i praktično. Sjećam se da smo u školi s profesorom Kostom Hlavatyjem kuhali fotografsku želatinu kod žutog i crvenog svjetla i stavljali na podlogu od stakla i papira. Igrali smo se fotokemičara. Dakako, to je bio primitivan način, ali svrsishodan u smislu shvaćanja dobivanja emulzije u fotografske svrhe. Vrlo su bili zanimljivi i odlaske u Jadran film gdje smo bili nazočni snimanjima filmova. Ostalo mi je u sjećanju snimanje filma *Bakonja fra Brne Fedora Hanžekovića*. Takav način stjecanja znanja činio mi se zanimljivim i vrlo korisnim. Jako sam volio i analize vide-nih filmova — ti su razgovori bitno utjecali na moj pristup filmu; na primjer, mene radnja filma nikada nije uzbuđivala onako kako su je drugi primali, jer sam uvijek gledao očima kamere. Znao sam da tu ispred događaja stoji objektiv kamere i sve to registrira po uputama režisera a na bazi scenarija.

Petar Krelja: Tko su bili polaznici škole, koliko vas je bilo?

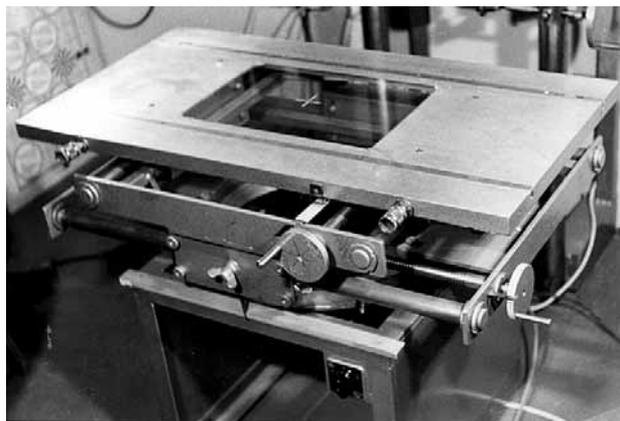
Ernest Gregl: Ta je škola osposobila samo četiri generacije, a ja sam pripadao posljednjoj. Zanimljivo, u prvoj je bio naš poznati scenarist i redatelj Zlatko Sudović, a ja sam bio posljednji; on je 1949. diplomirao, kad sam se ja upisao, a kada sam ja 1953. diplomirao — školu su ukinuli. Zadnja generacija Kinematografske škole su kolege od kojih neki i danas rade na filmu ili televiziji: Mario Perušina, Vladimir Trauber, Konstantin Čok, Zlatko Okički, Marijan Šegović, Željko Hudek, Josip Bolarić, Maks Mikuletić, Vladimir Škarica, Branko Cerić, Srećko Brkić, Željko Brkić, Dragutin Kocijančić, Božo Vranešić, Viktor Glavan, Dragutin Stiglic, Krno-slav Hajdler... Iz mog snimateljskog smjera diplomiralo nas je iz Hrvatske samo trojica: dvojica smo ostali tu, dok je Radojko Tončić odmah otišao u Englesku da bi, kako sam čuo, završio negdje u Irskoj.

Kraj mojega školovanja poklopio se s krizom u kinematografiji — te krize se izgleda stalno ponavljaju — pa sam, nemajući posla, upisao studij povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Početkom 1957. pozvali su me u Zagreb film da profesionalno surađujem na izradi animiranih filmova i tako se dogodilo da sam se izravno ubacio u snimanje.

Rad u tri smjene

Petar Krelja: Debitirali ste filmom *Cowboy Jimmy* Dušana Vukotića. Kako je proteklo to »vatreno krštenje«?

Ernest Gregl: Budući da sam imao diplomu, tadašnji direktor Studija za animirani film, Ivo Šoten, jednostavno me je pitao mogu li preuzeti snimanje filmova, jer su tada snima-



Trik-stol za snimanje crtanih filmova konstruiran 1968.

telji bili potrebni i jer se radilo danonoćno, u dvije ili tri smjene. Ja sam tada odgovorio, pa mogu, iako nisam imao iskustva s animiranim filmovima. Ušao sam u to i nije bilo nikakvih problema; paralelno sam na pojedinim projektima radio sa snimateljem Vladimirom Švendom, on preko noći, ja po danu ili obrnuto. Snimali smo u Zora filmu: tamo je bio studio s kamerom i trik stolom i tamo smo iz Vlaške odnosili na snimanje animirane folije. To je bilo razdoblje kada nismo razlikovali dan od noći, non stop se radilo, snimalo. Posebno je uzbuđljivo bilo kada smo dočekivali materijal koji se razvijao u Beogradu. To su bili prvi filmovi na feranica coloru. Kod nas, u tehničkoj bazi Dubrava filma još se razvijala samo crnobijela vrpca, tako da bi nam laknulo kada bismo ustanovili da je pristigli materijal O. K.

Petar Krelja: Bili ste snimatelj čak u 5 animiranih filmova te 57-me. Osim *Cowboya Jimmyja*, tu su *Čarobni zvuci*, *Susret u snu*, *Na livadi*, *Premijera*. No, i poslije radite podjednako jakim tempom.

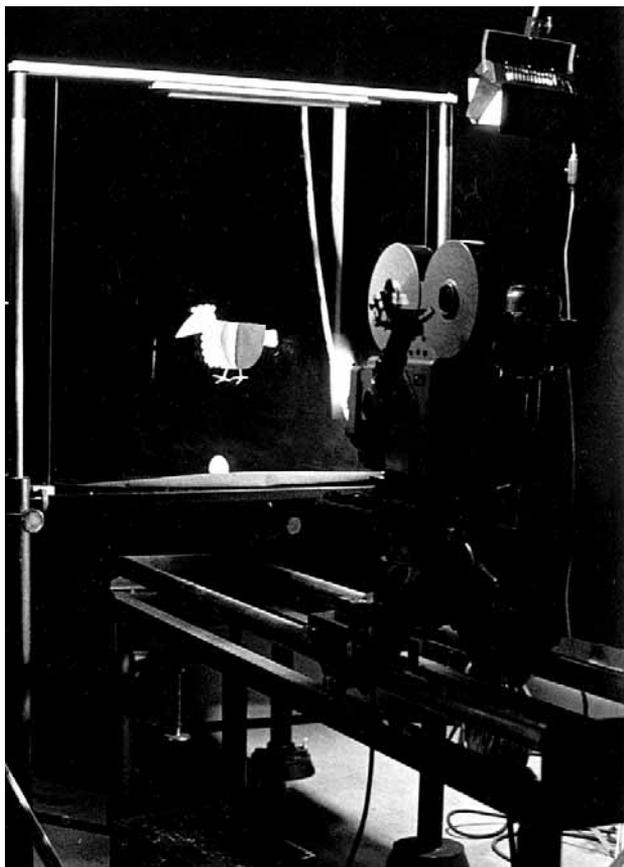
Ernest Gregl: Radilo se zaista ubitačno, kao u nekom transu, neprekidno u tri smjene. Tada je napravljeno zaista fascinantly mnogo filmova, za Zagreb film je bilo angažirano puno crtača, animatora, kopista, fazera i sve to. Sjećam se da je u tom velikom timu tada radila i Gabi Novak, koja će i »propjevati« u jednom animiranom filmu, a kasnije će postati poznata estradna zvijezda.

Petar Krelja: Kako ste se nosili s tako jakim radnim tempom?

Ernest Gregl: Čovjek mora zaista biti koncentriran kod trik snimanja. S tom masom folija bilo je jako iscrpljujuće, premda smo imali asistente koji su nam priređivali i dodavali te folije. No, tu su u igri i složeni zahtjevi režisera: planovi, vožnje, scenografija...

Petar Krelja: Kako je tekla suradnja s tada mladim Dušanom Vukotićem?

Ernest Gregl: Odlično. Znao je često dolaziti, kao i Nino Kostelac. Stalno su bili tamo, uvijek su nešto dodavali, jednostavno nadzirali rad — moja su iskustva s njima vrlo ugodna. Mislim da im je moj potpun pristup poslu odgovarao. Sav sam se predao tome i bio sam vrlo koncentriran i što je najvažnije s ljubavlju sam radio taj posao. To se valjda



Horizontalni nosač trik-kamere konstruiran 1971.

osjetilo, jer kad unosiš cijeloga sebe u neki posao, onda su i rezultati dobri.

Petar Krelja: Čini mi se kako se upravo iz te Vaše suradnje s Kostelcem i u nas pojavio cinemascop...

Ernest Gregl: Da. Samo što je to bio Ivo Vrbanić koji je svoj animirani film *Romeo i Julija* zamislio snimiti u cinemascop tehnici. Široko je platno tada bilo u velikoj modi, čak se razmišljalo da se Vrbanićev film ode snimati u Češku. Tada su mene upitali bih li se upustio u tako nešto. Budući da je to bio pravi tehnički izazov, a u trik odjelu sam imao anamorfot koji sam bio montirao na trik kameru, upustio sam se u taj riskantni pothvat i moram priznati da je stvar ispala jako dobro. Bio je to prvi animirani film sniman u ondašnjoj državi u cinemascop tehnici. Poslije su se u Zagreb filmu Kostelac i Vud lukavo dosjetili da crteže rade izduženo, pa kada se projiciraju u cinemascopu, djeluju normalno.

Petar Krelja: U pedesetima, vremenu nastanka Zagrebačke škole crtanog filma, mora da je u Vlaškoj 70 vladala poticajna, entuzijastička atmosfera?

Ernest Gregl: U trošnom ali zato bajkovitom ambijentu Zagreb filma vladala je radna atmosfera puna entuzijazma, kao što sam rekao radilo se po cijeli dan. Direktor proizvodnje Studija animiranog filma bio je g. Ivo Šoten, vrlo ozbiljan i strog, ali ne toliko da ne bi dopustio plesove subotom u prostorijama studija, ili igranje stolnog tenisa u dvorištu. Svi

smo bili puni mladenačkog elana znajući da radimo nešto novo i uzbudljivo.

U carstvu trika

Petar Krelja: Tada počinje i Vaša dugogodišnja, nadasve plodna suradnja s Brankom Ranitovićem. Prvi film koji ste radili skupa bio je *Moj dom* prema scenariju Zvonimira Berkovića i Ante Babaje...

Ernest Gregl: Negdje pedesetosme, inženjer Čop i Branko Šmit zvali su me da pređem u Dubrava film. U trik odjelu bilo je slobodno mjesto, pa sam pitao Ivu Šotena mogu li, u fazi kad je posao na crtićima bio pri kraju, otići u Jadran film. Budući da je dobro znao da su moje ambicije velike, da mi treba više prostora, on me je pustio i onda sam preuzeo u svoje ruke trik odjel laboratorija. Tamo mi se pružila prilika da počnem raditi na filmskim efektima, da se okušam u izradi filmskih špica. Počeli su dolaziti i režiseri dokumentarnih filmova, jedan od prvih je bio i Branko Ranitović s *Mojim domom*. Radilo se o izložbi dječjih crteža u Zagrebu, pala je ideja da se na osnovi tog materijala napravi dokumentarac. Tu sam, snimajući pod kamerom te materijale, pravio zanimljive pomake, vožnje po važnim detaljima, prema zahtjevima režisera i tako stjecao korisna iskustva. Ranitović je tom suradnjom očito bio zadovoljan tako da je za sljedeće projekte uvijek mene tražio; bio sam njegov snimatelj i kada je režirao za Beograd, Skopje, Ljubljanu...

Petar Krelja: Radili ste i na dokumentarcu *Nepoznati Motika* Borislava Benazića. Što je bilo karakteristično za tu suradnju?

Ernest Gregl: Film govori o specifičnom aspektu slikarstva Antuna Motike. Riječ je o mobilnim staklima s prelijevanjem boja i raznim drugim slikarskim efektima. Budući da je to bilo teško uhvatiti običnom kamerom koja normalno snima, dosjetio sam se da na jedan stari *drebank* kojim se moglo raditi precizne pomake, montiram kameru; to mi je omogućilo da pomoću vožnji, približavanja i ulaženja u ta stakla dobijem efekte preljevanja boja u svijet koji je on zamislio. Bila su to *Stakla Antuna Motike* iz šezdesetosme.

Petar Krelja: Kod tih postupaka koje spominjete, jesu li to bili točno utvrđeni Benazićevi zadaci ili ste Vi, izvodeći te radnje, imali i određenih sloboda?

Ernest Gregl: Imao sam slobodne ruke. Trudio sam se zapravo da svojom invencijom izvučem ono što je slikar htio, a režiser tražio.

Petar Krelja: Ta Vaša sklonost triku, efektima — kako se artikulirala?

Ernest Gregl: Vuče korijene još iz Kinematografske škole. No, izravne sam poticaje dobio i od Nikole Tanhoferera; on je u filmu *Sreća dolazi u 9* eksperimentirao s *back*-projekcijama, maketama i koječim drugim, a to se meni jako svidjelo. Napokon, budući da sam i radio u trik odjelu i imao status trik majstora, dopalo me je da radim specijalne efekte za naše dokumentarce i igrane filmove. Taj me specifičan oblik snimateljskog posla sve više i više zaokupljao i trudio sam se da ovladam tehnologijom posla kako bih mogao dobiti one željene efekte koje su od mene tražili režiseri. Upustio sam

se u eksperimentiranju i počeo uživati otkrivajući i radeći na filmskoj vrpici.

Petar Krelja: Vratimo se konkretnim filmovima. U filmu *Pet filmova o Nives K. K.* iz 1980. potpisani ste kao trik snimatelj, a u filmu *U potrazi za Šutejem* iz 1981. kao trik animator. U čemu je razlika?

Ernest Gregl: U *potrazi za Šutejem* animirao sam mobilne objekte, lutke, figure i slike, ali u kombinaciji s Enesom Midžićem koji je bio glavni snimatelj. U *Pet filmova o Nives K. K.* radilo se na trik stolu: prema zahtjevima režisera, koji je tražio da se istraži maštovita dubina slika, koristio sam panoramiranja, dvostruke ekspozicije i štošta drugo.

Petar Krelja: Jeste li Šuteja animirali klasično, kvadrat po kvadrat?

Ernest Gregl: Da, da, kvadrat po kvadrat: pokrene se predmet pa se napravi sličica, pa se opet pokrene predmet... Stalno sam se konzultirao i sa slikarom i otkrio da su tu goleme mogućnosti. Bio je to izuzetno zabavan posao.

Petar Krelja: Radili ste specijalne efekte i za film *Play photo* Bogdana Žižića...

Ernest Gregl: Radnja se događala u jednoj sobi. Pojavljivanje i nestajanje predmeta. Kako bi glavni glumac fotografirao određeni predmet, tako bi taj predmet nestao. Tu je bila potrebna apsolutna preciznost, efekti su se proizvodili na samoj sceni, kamera se nije smjela pomicati.

Sam svoj majstor

Petar Krelja: I na špicama nekih igranih filmova potpisani ste kao autor specijalnih efekata. Primjerice, u Bulajićevu filmu *Skopje 63*. Jesu li u tom filmu zadaci bili složeniji?

Ernest Gregl: Da, tu sam zapravo bio zastupljeniji. Film govori o potresu koji je 1963. srušio Skopje, a »moj« se dio tiče drame mladog para, Francuza i Francuskinje, koji su išli na bračno putovanje, putovali našom obalom, završili u Skopju i tu poginuli. Ostao je samo njihov snimljeni materijal, amaterski film. No, budući da je Bulajićev film sniman na 35 mm vrpici, ja sam, staru kameru Bellhowel koja je bila na feder, preradio; u vratašca sam ugradio jednu masku i snimao na 35 mm vrpici. Krsto Papić je režirao sekvencu s glumcima koji su, zajedno s nama dvojicom prolazili put toga para. Kada se poslije projicirao film dobivao se dojam kao da se projicira onaj njihov film koji je bio pronađen u hotelu gdje su bili odsjeli; 35 mm projekcija, zbog spomenute maske bila se svela na mali kvadratić 8 ili 16 mm filma.

Petar Krelja: Suradivali ste i na filmu *Tajna Nikole Tesle* Krste Papića. Kakva je tajna Vašeg posla u tom filmu?

Ernest Gregl: Posao je bio i specifičan i zahtjevan, kretao se u rasponu od munja koje sam trebao proizvesti, do kugla koje su isijavale zrake. Specijalne efekte sam izvodio ili na trik kameri ili na *truci* duplim ekspozicijama i u drugim kombinacijama. Papić je bio prilično zadovoljan. U Americi su ga, gdje je film bio prikazan, pitali gdje je radio te triko-



U Trakošćanu 1973. (Ana Poljanec, Vlado Ružić, Rudi Doljan, Dragutin Vunak, Ernest Gregl, Vera Đorđević)

ve. Tamo su bili uvjereni da su uglavnom Česi dominantni u trikovima i specijalnim efektima, ali pokazalo se da i mi to znamo i možemo.

Petar Krelja: Volio bih kada biste malo konkretnije objasnili kako ste izveli ono preskakanje električnih iskri.

Ernest Gregl: Najprije sam trik kamerom snimio animirane crteže, da bih onda pomoću specijalne kopirke takozvane *truke* kombinirao te animirane dijelove s igranim dijelovima Papićeva filma; zapravo sam u intervalima i na točno određena mjesta filma ubacivao te animirane elemente. Ponavljam, posao je bio jako zahtjevan, ali mene je zaokupljao i poticao moju znatizelju da izmišljam kombinacije koje ću, u suradnji s režiserom, učiniti korisnima za film.

Petar Krelja: Znači li to da — smišljajući pojedine efekte — niste imali iskoristivih uzora?

Ernest Gregl: Naravno, uvijek je sve novo, jer tu nema fiksnih kombinacija s kojima bi čovjek mogao baratati, nego uvijek kada dobije neki zahtjev, mora smišljati na koji način da se to izvede.

Umijeće špice

Petar Krelja: Papić je očito bio zadovoljan Vašim radom kada Vas je pozvao da izradite špicu za njegova *Izbavitelja*. Prije nego što objasnite kako je prošla ta suradnja, volio bih znati od kada potječe ta Vaša sklonost špicama?

Ernest Gregl: I opet iz vremena Kinematografske škole. Film *Treći čovjek* gledao sam više puta i tu sam prvi put uočio važnost i značenje špice za film i njegovu dramaturgiju. U Reedovu filmu, podloga natpisima su žice koje trepere preko krupnog okruglog otvora citre, a to asocira na otvore podzemnih tunela gdje će se odigravati radnja. I kada sam se zaposlio 1958. u Trik odjelu Dubrava filma i počeo snimati špice za naše igrane i dokumentarne filmove, uvijek bih se radoavao kada bi to bila špica koja bi predstavljala neku vrstu predvorja buduće radnje filma, dramaturški navještaj onoga što ćemo poslije gledati.

Petar Krelja: U Papićevu *Izbavitelju* špica se ispisivala na umjetničkim slikama...

Ernest Gregl: ...slikama Dimitrija Dimitrijevića koja se asocirala na magiju s mnogo čudnovatih mračnih tunela. Pod trik kamerom izvodio sam približavanja, duple ekspozicije i ostalo. Trudio sam se, kada mi je već dao punu slobodu da kreiram tu špicu, da tu špicu napunim atmosferom, navještajima...

Petar Krelja: Zanimljiva je izjava Zvonimira Berkovića, s kojim ste također surađivali, da ste Vi u području špica za nje ga bili toliki autoritet da se nije usudio od Vas nešto zahtijevati ili narediti.

Ernest Gregl: To je vrlo lukavo izrekao taj savršeni esteta. On je znao objasniti što želi u globalu prepuštajući pojedino sti i izvedbu meni, da učinim kako želim. No, uvijek je bio nazočan za vrijeme rada i uvijek je zapitkivao kako si to izveo i trudio se dodati neke stvari. Konkretno, kod filma *Kontesa Dora*, kaže, pronašao sam grb Pejačevića, daj to nekako ukomponiraj u tu špicu, da bi drugi put opet došao s nekim

slikama... Uvijek je, na tihi način, znao izvući maksimum iz čovjeka, a ja sam se svojski trudio jer sam znao da su njegovi zahtjevi vrlo visoki.

Petar Krelja: Špice ste radili i za mnoge druge autore, spomenite neke.

Ernest Gregl: Počeo sam filmom *H-8* Nikole Tanhofera (1958.), a nastavio *Vlakom bez voznog reda* Veljka Bulajića (1959.), *Martinom u oblacima* Branka Bauera (1961.), *Pustolovom pred vratima* Šime Šimatovića (1961.), *Skopjem 63* Veljka Bulajića (1964.), *Random* Zvonimira Berkovića (1966.), *Brezom* Ante Babaje (1967.), *Lisicama* Krste Papića (1969.), *Okupacijom u 26 slika* Lordana Zafranovića (1978.), *Čovjekom koga treba ubiti* Veljka Bulajića (1979.), *Čarugom* Rajka Grlića (1991.), *Kamenitim vratima* Ante Babaje (1992.), *Andelom* Tomislava Radića (1995.), *Ispranima* Zrinka Ogreste (1995.).

Lastin rep

Petar Krelja: U ovom razgovoru često spominjete da ste radili neke korekcije na postojećoj tehnici, da ste inovirali neke stvari...

Ernest Gregl: Da, baveći se filmskim trikom i raznim efektima, uvidio sam da mi postojeća tehnika ne pruža velike mogućnosti pa sam onda silom prilika nastojao da nešto i poboljšam. Bio sam se povezao sa strojobravarima iz poduzeća SILA da mi naprave fine *špindle*, to jest vretena s trapeznim navojima kako bih pomake kamerom mogao što preciznije izvoditi. Inovirao sam neke detalje i u konstrukciji trik stola, recimo sistem klizača s »lastinim repom« zbog preciznosti ploča koje se pomiču.

Petar Krelja: Koliku ste preciznost time postigli?

Ernest Gregl: Toliku da u jednom milimetru možete napraviti deset do petnaest pomaka; na taj se način može fino panoramirati po scenografiji ili po fotografiji, ugodno i bez trzaja. U nekoliko slučajeva uspjelo mi je da preuredim postojeće kamere u kamere s trik uređajima — u Croatiji, u Filmoteci 16; s tim su kamerama u osamdesetima i devedestima snimljena Blažekovićeva sva tri dugometražna crtana filma. Čak sam, za potrebe Mozaik filma, išao u Sloveniju gdje sam kupio jednu staru kameru tipa Cinephon, koja je bila studijska i koju sam preuredio za trik snimanje animiranih filmova. I da ne nabrajam dalje, bilo je puno tih aktivnosti potrebnih da se poboljša postojeća tehnika i da bi se dobio željeni rezultat.

Petar Krelja: S ovih strana su potekli braća Jurisich koji su u Americi, za neke svoje atraktivne inovacije, bili čak nagrađeni Oscarom. No, jesu li se, osim Vas, upuštali u tako što i neki drugi hrvatski cineasti?

Ernest Gregl: Već sam spomenuo Tanhofera. On je neprekidno nešto preuređivao, konstruirao, inovirao. Bilo bi dobro kada bi netko to istražio, sistemativizirao. I Otki Miletić je tražio bolja tehnička rješenja od postojećih. U novije vrijeme Hrvoje Sarić je uspio pomoću *back*-projekcije prebaciti netipični 9,5 mm format na 35 mm vrpču. Sarić je također sa sinom Željkom pomogao u nalaženju rješenja za ono



Ljerka Njerš i Ernest Gregl za vrijeme snimanja filma *Umjetnost gline i vatre* (1983.)

panoramsko snimanje s više kamera, koje je Vinku Brešanu omogućilo da realizira efekatan film za izložbu u Portugalu.

14.440 kvadrata

Petar Krelja: 1983. — možda pod dojmom rada na filmu o Šuteju — poželjeli ste da se okušate i sami u režiji. Film se zove *Umjetnost gline i vatre* a govori o stvaralaštvu naše poznate keramičarke Ljerke Njerš. Što Vas je nagnalo da iskusnom snimatelju Greglu sami postavljate režiserske zadatke?

Ernest Gregl: To je bio jedan moj izlet u režiju; mamilo me je da iskušam nešta novo, da pokušam svladati taj izazov... Te Ljerkine slike na keramici bile su tako fascinante; jako me je intrigiralo kako te male pločice osvijetliti da se dobije struktura paljene keramike, a pali se na 1000 stupnjeva u visokim pećima, da se dobije ta boja, te nijanse i ta ploha koja svjetluca. Zato sam pristupio tom materijalu s trik kamerom, jer je panorama preko tih pločica morala biti krajnje minuciozna, trudio sam se da jedan milimetar snimim u tri do četiri faze. Gospođa Ljerka Njerš bila mi je, u tom preciznom i zahtjevnom poslu, od velike pomoći, jer je i ona zaljubljenik u svoj posao. Bilo je to iznenađujuće i krasno iskustvo.

Petar Krelja: Gospođa Njerš je rekla da ste njezin stan pretvorili u studio.

Ernest Gregl: Da, njezin stan je i inače kao neki atelje, tu ona radi i osmišljava svoje predmete, tako da je i za mene to bio ugodan ambijent. Tamo sam uselio i kameru s postoljem

koju sam također sam preradio, a s kojom se moglo panoramirati.

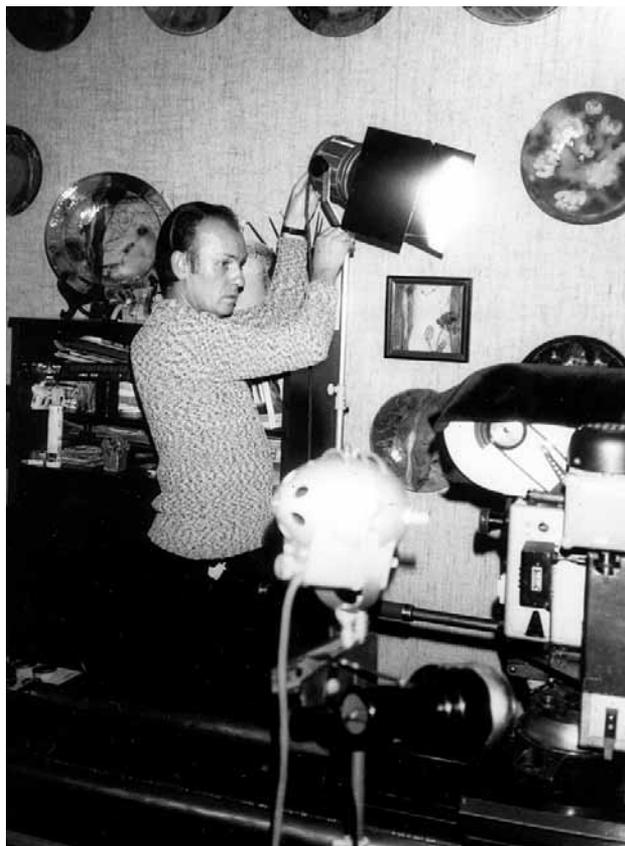
Petar Krelja: Ako sam Vas dobro razumio taj ste dokumentarac realizirali na način animiranog filma, kvadrat po kvadrat. Iz koliko se kvadrata sastoji taj Vaš film?

Ernest Gregl: Gledajte, ako znamo da kroz projektor, kada gledamo film, prođe u sekundi 24 sličice, a u minuti 1440, onda možete zamisliti koliko je tu bilo posla. Na svako snimanje pojedine sličice odnosno kvadrata ja gledam kao na umjetničku fotografiju koja treba biti tehnički korektna i dobra, kao što cijeli taj niz sličica mora biti precizan i kvalitetno napravljen da bi udovoljio postavljenim zahtjevima.

Petar Krelja: Film traje desetak minuta?

Ernest Gregl: Da. Pomnožite 10 minuta s 1440 i onda ćete vidjeti koliko je trebalo fotografija, odnosno koliko je bilo potrebno pomaka na svakoj ploči napraviti. Osim pločica, tu su bile i njezine zdjele, a pomoću animacije pokazao sam kako se glina transformira u rascvjetali cvijet. Predočio sam i faze njezina rada: kako se materijal reže, kako se boji i poslije stavlja u peć. Sve sam te faze pratio trudeći se da film — s edukativnog ugla — predочи način kako nastaju njezina umjetnička djela.

Petar Krelja: Objekte ste po miloj volji mogli razmještati ispred objektiva trik kamere, ali kako ste se ponijeli s vatrom koja je stalno u pokretu?



Sa snimanja filma *Umjetnost gline i vatre* (1983.)

Ernest Gregl: Dobro ste to uočili, samo sam nju snimao normalnim gangom. Traje kratko i poslužila mi je i kao podloga za špicu.

Petar Krelja: U drugoj polovici osamdesetih pred Vas su bili postavljeni osobito krupni zadaci, možda najzahtjevniji u Vašoj bogatoj karijeri trik snimatelja. U Blažekovićevu dugometražnom crtiću *Čudnovata šuma* iz 1986. Vi ste bili glavni snimatelj. Kako je to izgledalo?

Ernest Gregl: S Milanom Blažekovićem sam surađivao i prije. Upuštajući se u avanturu realizacije dugometražnog animiranog filma — uz potporu gospodina Terešaka i Amerikanaca kao koproducenta — bili smo svjesni da će zahtjevi — tehnički normativi u prvom redu — biti visoki, diznjevski visoki. Iako smo imali na raspolaganju tek staru adaptiranu kameru, krenuli smo u taj posao; probni materijali bili su dobro prihvaćeni od Amerikanaca i mi smo mogli ući u veliki posao. Mukotrpno i dugo smo radili taj film, jer Blažeković zapravo misli na način Disneyja: puno planova, puno animacije, to je takozvana *ful*-animacija, dakle u jednoj minuti jako puno folija, jako puno scenografije. Jednu sekundu tog filma znali smo, uz maksimalno strpljenje i koncentraciju, raditi i po dva sata. Neprekidno je trebalo postavljati tih pet šest planova, pa vožnje itd., a onda je trebalo i čistiti folije jer one privlače prašinu... Mislim da smo uspjeli napraviti kvalitetan film koji je zadovoljio sve zahtjeve.

Petar Krelja: Zanima me jeste li osjetili neku bitnu razliku rađajući na tom filmu u odnosu na crtiće manje minutaže?

Ernest Gregl: Zapravo ne. Ja sam uvijek nastojao ući u samu bit onoga što radim, bez obzira na žanr ili duljinu. Uvijek se maksimalno koncentriram, svakoj stvarčici poklanjam najveću pozornost kloneći se improvizacija. Ovaj se posao razlikuje jedino po tome što dugo traje i što je iscrpljujući. Ali uz asistente koje sam imao mogao sam to svladati.

Petar Krelja: Spominjete asistente...

Ernest Gregl: Imao sam dosta tih pomoćnika koji su dolazili s Akademije. Neki su brzo odlazili jer bi im dosadilo sporo snimanje tehnikom kvadrat po kvadrat. Zanimljiv je bio Turković koji je, na žalost, umro, pa Sven Pepeonik. Najviše me se dojmio Gordan Lederer; bio je pravi zanesenjak i prvi je na Akademiji diplomirao trik snimanje. Njemu i mom sinu Tomislavu dao sam dosta prostora u filmu *Čarobnjakov šešir*. Na žalost Gordan je poginuo u ovom ratu...

Petar Krelja: S Blažekovićem ste surađivali u sva tri njegova filma. Koliko ste mogli, kao njegov prvi suradnik, i sami suraditi rješenja?

Ernest Gregl: Bila je to jako dobra suradnja, ja sam nastojao uvijek nešto više dati od zahtjeva redatelja. Na primjer, kada bi me pitao bi li mi bilo teško da u nekoj sceni, u duploj ekspoziciji, dodam i neku sjenu koja se kreće, odnosno da pokrije ovo ili ono, to je tek mene zaintrigiralo da dodam i nešto svoje, više nego što je režiser tražio. Za mene je uvijek izazov kada postoji mogućnost da se nešto posebno napravi. Naš smo posao zapravo dobro koordinirali u brojnim teškim trenucima rada na tim filmovima.

Ivančević, Galeta

Petar Krelja: Prije nego što dotaknemo i neka druga važna polja Vaše djelatnosti, htio bih se nakratko zadržati na nekim ličnostima s kojima i niste tako mnogo surađivali, ali koji Vam mnogo znače. Primjerice, Radovan Ivančević...

Ernest Gregl: Iz te se suradnje, ako mogu to reći, razvilo prijateljstvo. Ima jedna zanimljivost. Profesor dr. Radovan Ivančević je nevjerojatno aktivan, širokog radijusa djelovanja, od izložbi do predavanja i putovanja i teško ga je u pravom trenutku dobiti, a ja ga uvijek nađem, i svaki put se iznenadi kada se pojavim bez najave. To on već priča kao anegdotu. A zapravo znam da se obično subotom ili nedjeljom povuče u prostorije Društva povjesničara umjetnosti, kako bi u miru radio dok nikoga nema. I tu ga često iznenadim, jer sam u biti takav i ja — kad imam najsloženija snimanja također odem subotom ili praznikom u studio kad je potpuni mir.

Dosta smo filmova, većinom edukativnih, radili zajedno; ja sam bio zaista fasciniran njegovim poznavanjem određene teme i jedinstvenom sposobnošću da je učini razumljivom, a on je, vjerojatno, bio zadovoljan mojom upornošću da to što preciznije prenesem na filmsku vrpcu.

Petar Krelja: Malčice mi je nejasan odnos između Vas i Galete, čini mi se da ste surađivali, a opet njega nema u Vašoj filmografiji...

Ernest Gregl: Laci mi je jako drag čovjek. Izuzetno cijenim njegov pristup filmu, to njegovo totalno predavanje projektu. U laboratoriju Jadran filma ga baš mnogo ne razumiju; morao sam im objašnjavati da je on nešto drugo, istraživač u području filmskog izričaja... Naša se »suradnja« svela na nekoliko mojih tehnoloških savjeta, premda smo se stalno dogovarali da ćemo se naći na nekom projektu. Tko zna...

Trakošćanska epizoda

Petar Krelja: Svoje znanje prenosite na mlade kroz praktičan rad, realizirajući pojedine projekte. No, bili su Vas pozvali da sudjelujete u radu nekoć čuvene Ljetne filmske škole u Trakošćanu...

Ernest Gregl: Bilo je to negdje sedamdeset druge, treće; nastavnicima srednjih škola, koji su bili voditelji filmskih sekcija, predavao sam tehniku snimanja i tehnologiju filma. Bilo je zanimljivo na taj način prenositi znanje iako sam se morao prilagođavati njihovu nivou, a to znači da sam ih morao upućivati u osnovne stvari. Dvije godine, koliko sam izdržao, bilo je dosta — ipak sam volio vratiti se svojem studiju pod reflektorima, u tišinu trik stola, gdje se jedino najbolje osjećam.

Lutajuća maska

Petar Krelja: Peterličevu ponudu da u njegovoj *Enciklopediji* definirate neke tehničke pojmove ipak niste odbili.

Ernest Gregl: Mora da me je angažirao zato što ga je privuklo to moje neposredno iskustvo s trikovima i laboratorijskim efektima. S Antom Peterličem sam dobro surađivao i napisao sam mu određeni broj jedinica.

Petar Krelja: Je li Vam bilo teško formulirati ono što ste u praksi tako dobro poznavali?

Ernest Gregl: Ne, nije. Već u školi sam počeo čitati stručnu literaturu koja se detaljno bavila tehničkom stranom filma iz njegove nijeme faze. Većina od tih trikova danas više nisu u upotrebi, ali je vrlo zanimljivo da se vidi s kakvim specifičnim metodama snimanja se to izvodilo. Kao lutajuća maska, na primjer...

Petar Krelja: Što je to?

Ernest Gregl: To je način trik snimanja. Recimo, čovjek hoda bez glave u prostoru sobe. Najprije se crnim baršunom prekrije njegova glava pa se onda snima na crnoj pozadini. Kombinacijom razvijanja bez fiksiranja taj film se ponovno uloži u kameru i sada se s istog mjesta snima dekoracija bez glumca i bez te crne pozadine. To je vrlo kompliciran tehnološki postupak, makar se danas takve stvari lako proizvode pomoću elektronike čiji se gotovi rezultati mogu prebacivati na filmsku vrpcu. A mi smo to morali praviti, kako ja znam reći, poznavajući dušu filma — da bismo znali kako će on reagirati u određenim momentima, pod određenim osvjetljenjima i manipulacijama.



Milan Blažeković i Ernest Gregl za vrijeme snimanja filma *Čarobnjakov šešir* (1989.)

Petar Krelja: Premda neke stvari koje je radio Miletić, neposredno nakon II. svjetskog rata, upravo sa stajališta trika, nisu za odbacivanje, ipak je naša kinematografija, u tom pogledu, bila i ostala inferiornom. Je li tome razlog taj što su naše tehničke mogućnosti oduvijek bile podosta skromne?

Ernest Gregl: Ima u tome nešto.

Petar Krelja: Ili zato što nije bilo veći broj darovitih ljudi koji bi se time bavili?

Ernest Gregl: Ima i u tome neke istine. Zapravo, naša su tehnička sredstva bila zaista skromna i, ako smo što napravili, napravili smo vlastitom invencijom. No, možda će čudnovato zvučati, ali mene je ta skromnost dodatno poticala; draže mi je da istražujem i da smišljam nego da imam visoko profesionalne kamere kojima se programski dirigira, u koliko će kvadrata biti pretapanje, ovo ili ono... Ja sam se uvijek specifično postavljao prema pojedinim zahtjevima i prema pojedinoj sceni koju je trebalo napraviti. Oslanjao sam se na maštu predavajući se potpuno tom poslu. Ja sam, eto, u taj posao ušao tako da je to bilo otkrivanje jednog svijeta koji me je uvijek fascinirao.

Miris filmske vrpce

Petar Krelja: U posljednje vrijeme velik dio svoje energije trošite na spašavanje hrvatske filmske baštine. Čini se da su se pokazala istinita upozorenja da bi mogli zauvijek nestati čitavi arhipelazi našega filma, čak temeljna djela kinematografije?

Ernest Gregl: Da, tome sam se sada potpuno posvetio. Taj posao obavljam s posebnim emocijama jer mi dolaze pod ruke i filmovi koje sam, prije kojih četrdesetak godina, i sam radio. Ali, evo, zahvaljujući velikom filmskom entuzijastu, mr. Mati Kukuljici, voditelju Hrvatske kinoteke, koji se potrudio da se sustavno pristupi spašavanju baštine, ima neke nade da se sačuva ono što se da sačuvati. Posao se obavlja u Jadran filmu; tamo sam se sa suradnicom tehnologinjom ing. Emicom Guštin bacio u taj veliki posao koji tek zahtjeva strpljenje, pažnju i slaganje mozaika, jer kod nekih filmova nedostaju kompletni dijelovi.

Petar Krelja: Kako rješavate to pitanje većih oštećenja?

Ernest Gregl: Od pojedinog filma skupe se sve postojeće dostupne vrpce (originali, kopije, dublovi, interi, ton negativi). Zatim se ručno pregledava stanje original negativa (preko osvjetljenja i povećala) i vrši se ekspertiza. Masnoća, otisci prstiju, prljavština, gljivice, pljesni, sve se to čisti alkoholom ili trikloretilenom, uz saniranje drugih oštećenja na slici. Popravljaju se spojnice koje se odljepljuju, perforacije koje su oštećene i utvrđuje se nedostaje li nešto u slici gdje je puknuo film ili je umetnut blank zbog manjka slike. Tada se na montažnom stolu za pregled utvrdi koliko nedostaje pojedinog kadra, odnosno slike. Iz najboljeg materijala koji posjedujemo, a koji zadovoljava fotografske i tehničke kvalitete, izdvoji se taj kadar i otkopira se novi dio koji nedostaje, trudeći se tehnološkim postupkom doseći kvalitetu što vjerniji originalu. Taj se dio zatim umetne u original.

Petar Krelja: I to bi bilo sve?

Ernest Gregl: Ne, nipošto. Slijedi ultrazvučno čišćenje, vlaženje suhe filmske vrpce, oprezno rukovanje zbog krhkosti ostarjelog negativa. I tako sređeni original negativ ide na uređaj za čitanje svjetla i boje, gdje se opet pazi da se dobije svjetlosno ujednačena slika i karakter kopije iz vremena kada je proizvedena.

Petar Krelja: Vjerojatno ću to bolje razumijeti kad pročitam stenogram Vaših preciznih eksplicacija, ali pretpostavljam da i ton mora proći približno sličan restauracijski postupak.

Ernest Gregl: Ton negativ također prolazi sve faze čišćenja i saniranja; on je, kao što znate, pretpostavka da se, zajedno s original negativom, može otkopirati nova tonska kopija.

Petar Krelja: Ima li još?

Ernest Gregl: Ima! Ali, ostavimo strogo stručnu stranu posla — stručnjacima. Da previše ne zagnjavimo.

Petar Krelja: Koliko sam čuo, s nekim ste materijalima imali popriličnih okapanja.

Ernest Gregl: Spomenuo bih dva primjera. Prvi kolor negativ razvijen kod nas, animirani film *Crvenkapica*, snimljen na Geva coloru 1954. godine, dužine 410 m koji je dopremljen 1997. godine u laboratorij bio je u jako lošem stanju, pun mehaničkih oštećenja, pljesni zbog neadekvatnog čuvanja, oštećenih perforacija, emulzije koja se odvajala od podloge, izbljedjelih boja, nepotpune slike; uspjeli smo, nakon rada od dva mjeseca, sanirajući sličicu po sličicu, osposobiti da može proći kroz kopirku, da bi se mogao izraditi novi izvorni materijal.

Petar Krelja: Drugi slučaj?

Ernest Gregl: Sigurno znate da u Kinoteci postoje ostvarenja koja su snimana na nitro filmu, na zapaljivu filmu koji je vrlo opasan jer može eksplodirati i zapaliti se i zbog toga ga treba prebacivati na normalan film, acetatni, nezapaljivi. Upravo to je slučaj s materijalom pod nazivom *Parada saveznika u Parizu* devetstoosamnaeste godine. Taj film je bio tako suh, uništen, iskračan, tvrd da i nakon svih radova koje smo obavili, nikako nije mogao proći kroz standardnu kopirku; još se više trgao, tresao — zapravo opirao. No, ja nikad ne odustajem.

Pokušao sam na sve načine da ga učinim elastičnim; krpao sam perforacije, dodavao neke nove. Kada ni to nije pomoglo, bacio sam se na kopirke, pokušavao sam postaviti malo drukčije vodilice, brusio sam one grajferne koji povlače film, ali sve je bilo uzalud... Jedno sam vrijeme držao kod kuće taj film, u vati; gotovo sam ga molio da popusti u toj svojoj tvrdoglavosti. I onda sam, prekapajući u Kinoteci, pronašao staru Arijevu kopirku, iz doba nijemog filma, koja je imala posebne grajferne; nakon što smo je osposobili, na njoj smo ipak otkopirali taj film i to je bilo veliko zadovoljstvo. Film se naprosto predao. Na toj smo kopirci mogli napraviti novu kopiju, novi izvorni materijal — sve što treba.

Petar Krelja: Stekao sam dojam da o filmskoj vrpici govorite s posebnim emocijama.

Ernest Gregl: Doživljavam je kao živo biće, s dušom. Za mene njezini su kvadratići puni energije. Možda u tom mom

shvaćanju ima i nešto metafizičkog, ali činjenica jest da kada film uzmem u ruke i kada ga premotavam na stolu ja osjećam njegov miris, uživam i kada ga gledam kroz lupu istražujući u kakvom je stanju, što treba na njemu napraviti, jednostavno to mi je veliko zadovoljstvo.

Dok ptičice cvrkuću i sunce sja

Petar Krelja: Gospodine Gregl, radeći toliko na stvarima kinematografije, a u ovome smo razgovoru u to sam duboko uvjeren štošta propustili spomenuti, najveći dio vremena provodite u zatvorenim prostorima, često posve sam, dani ma i tjednima daleko od obitelji. Otimate od privatnog života da biste mogli raditi stvari do kojih Vam je toliko stalo. Kako to uspijevate?

Ernest Gregl: Nekada sam se i sam znao iznenaditi kad bih izišao iz studija i vani vidio kako ptičice cvrkuću i sunce sja, ljudi šeću, a ja tamo zaokupljen pod reflektorima, pod trik kamerom minuciozno radim. Doduše, znalo je ponekad i zaustiti: dogovorio bih se s obitelji da odemo na godišnji odmor, tog i tog datuma, a onda bih nekako postigao da se termin odgodi, i to bi se ponavljalo sve dok ne bi postalo »opasno«, tada bih morao kapitulirati i otići na odmor. No, zbog takvog pristupa poslu i tempa nikada se nisam pokajao; uvijek ponavljam mladima kojima prenosim svoja iskustva, jedino ako volite taj posao, ako vas ponese i ako se potpuno predate tome možete postići neki uspjeh. Zapravo, u svakom poslu koji radite, ljubav za taj posao je najvažnija.

ERNEST GREGL, filmski snimatelj — specijalni efekti

Biografija

Rođen u Novoj Gradiški 1934., diplomirao na Kinematografskoj školi u Zagrebu 1953., — odsjek snimateljski. Studirao Povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Profesionalni rad na filmu od 1957. u Zagreb filmu.

Od 1958.-1968. radi u Jadran filmu kao snimatelj trik majstor i šef filmskog laboratorija. Zatim kao slobodni filmski radnik, a od 1972. do 1992. trik snimatelj i filmski tehnolog u Filmoteci 16 Zagreb.

Sada je slobodni filmski djelatnik.

Specijalizirao se za tehniku trika i animacije. Uz stalni rad na unapređivanju filmske tehnologije, izradio nekoliko konstrukcija za snimanje animiranih i lutka filmova. Predavao nastavnicima srednjih škola o tehnici i tehnologiji filma na Ljetnoj filmskoj školi u Trakošćanu. Stručni suradnik Jugoslavenskog leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža« kod izrade *Filmske enciklopedije*.

Snimio više od stotinu dokumentarnih, crtanih i kolaž filmova. Kao majstor za specijalne efekte radio u mnogim igranim (*Skopje 63, Tajna Nikole Tesle, Izbavitelj*) i dokumentarnim filmovima (*U potrazi za Šutejem, Play foto, Simpozijada*).

Snimio dokumentarne filmove o likovnim umjetnicima (Joko Knežević, Antun Motika, Ivan Generalić, Andrija Maurović, Nives Kavurić-Kurtović, Vlaho Bukovac).

1983. g. režirao i snimio dokumentarni film *Umjetnost gline i vatre*, o tehnologiji nastajanja keramičkih radova slikarice na keramici Ljerke Njerš, napravljen tehnikom snimanja filmske animacije.

1984.-1990. glavni snimatelj prva dva naša dugometražna crtana filma *Čudesna šuma i Čarobnjakov šešir* — Croatia film Zagreb.

1991. snimio lutka film *Dnevnik čežnje i trajanja* — Luna film Zagreb. 1992. snimatelj dugometražnog crtano film *Čudnovate zgode Šegrta Hlapića* — Croatia film Zagreb.

Ernest Gregl — filmografija

1957.

COWBOY JIMMY / Zagreb film. — r. Dušan Vukotić, crtež: Aleksandar Marks, animacija: Vjekoslav Kostanišek, Vladimir Jutriša, snimatelj: Vladimir Švenda, Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 378 m

SUSRET U SNU / Zagreb film. — r. Nikola Kostelac, crtež: Ivo Kušanić, animacija: Vjekoslav Kostanišek, Zlatko Grgić, snimatelj: Vladimir Švenda, Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 258 m

ČAROBNI ZVUCI / Zagreb film. — r. Dušan Vukotić, crtež: Aleksandar Marks, animacija: Vladimir Jutriša, snimatelj: Vladimir Švenda, Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 359 m

NA LIVADI / Zagreb film. — r. Nikola Kostelac, crtež i animacija: Aleksandar Marks, snimatelj: Vladimir Švenda, Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 206 m

PREMIJERA / Zagreb film. — r. Nikola Kostelac, crtež: Vjekoslav Kostanišek, animacija: Zlatko Grgić, snimatelj: Vladimir Švenda, Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 239 m

1958.

MOJ DOM / Zagreb film. — sc. Zvonimir Berković, Ante Babaja, r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl, Darko Gospodnetić. — color, 35 mm, dokumentarni — 450 m

MALE SVEČANOSTI / Zora film. — r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 430 m

PROMETNI ZNACI ULIČNI JUNACI / Zora film. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Boris Kolar, snimatelj: Ernest Gregl, Zlatko Sačer. — color, 35 mm, animirani — 340 m

ROMEI I JULIJA / Zagreb film. — r. Ivo Vrbanić, crtež: Borivoj Dvorniković, animacija: Vladimir Jutriša, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 295 m. — tehnika — cinemaskop

1959.

RAT KOJI JOŠ TRAJE / Zora film. — sc. Nikša Fulgosi, r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarno prosvjetni — 370 m

1960.

INSTRUMENT ČAROBNJAK / Zora film. — sc. Branimir Sakač, r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Vjekoslav Kostanišek. — color, 35 mm, animirani — 400 m, snimatelj: Ernest Gregl

JEDRENJACI / Zora film. — sc. Grga Gamulin, r. Branko Majer, snimatelj: Ernest Gregl, Nedeljko Čaće. — c/b, 35 mm, dokumentarni — 350 m

POGREB ŠTEFA HALAČEKA / Zora film. — r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 400 m

1961.

NISU ZNALI JER SU MALI / Zora film. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Zlatko Grgić, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 400 m

ROMANTIČNO PUTOVANJE / Zora film. — r. Branko Majer, snimatelj: Nedeljko Čaće, Ernest Gregl. — c/b, 35 mm, dokumentarni — 320 m

OD ZVIJEZDE DO ŽIVOTA / Zora film. — r. Stjepan Velić, snimatelj: Stjepan Katušić, Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 240 m

HEROJI NE UMIRU / Zora film. — r. Vojdrag Berčić, snimatelj: Aleksandar Vešligaj, Ernest Gregl. — c/b, 35 mm, dokumentarni — 440 m

1962.

PANOPTICUM CROATICUM / Zagreb film. — r. Branko Majer, snimatelj: Nedeljko Čaće, Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni 280 m

TRI JUNAKA / Zora film. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Zvonimir Lončarić, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 280 m

PLAMENI CVIJET / Zora film. — r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl, Nedeljko Čaće. — color, 35 mm, dokumentarni — 400 m

LUDA GRAJA ZBOG TRAMVAJA / Zora film. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Ismet Voljevic, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 275 m

ZNANJE ZA PUTOVANJE / Sutjeska film, Sarajevo. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Bogdan Kršić, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 270 m

1963.

FENIX / Dunav film. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Miroslaw Kijowicz, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani kolaž — 228 m

1964.

VODA / Vardar film, Skopje. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Miroslaw Kijowicz, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani kolaž — 200 m

1967.

ISKRE IZ KAMENA / Croatia film. — sc. Ivan Katušić, Ivan Raos, r. Ivan Katušić, snimatelj: Ernest Gregl. — c/b, 35 mm, dokumentarni — 302 m

1968.

KOFER / Viba film, Ljubljana. — r. Zlatko Grgić, Branko Ranitović, crtež i animacija: Zlatko Grgić, snimatelj: Ernest Gregl, Janez Maly. — color, 35 mm, animirani

1969.

BUNA (MATIJA GUBEC) / Filmski autorski studio, Zagreb. — r. Milica Borojević, snimatelj: Frano Vodopivec, Ernest Gregl. — c/b, 35 mm, dokumentarni — 450 m

ZA KRUH MIR I SLOBODU / Mozaik film, Zagreb. — r. Branko Majer, snimatelj: Ernest Gregl. — c/b, sepija, 35 mm, dokumentarni — 308 m

NEPOZNATI MOTIKA / Zagreb film. — r. Borislav Benazić, snimatelj: Ernest Gregl, Antun Markić. — color, 35 mm, dokumentarni 375 m

POZIVNICA / Mozaik film, Zagreb. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Stefan Janik, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani kolaž

1970.

PUTOVANJE / Mozaik film, Zagreb. — r. Branko Ranitović, crtež i animacija: Zlatko Šimunović, snimatelj: Janez Kališnik, Ernest Gregl. — color, 35 mm, igrano animirani 260 m

1971.

HRABRO SU SE BORILI / Filmski autorski studio, Zagreb. — r. Branko Majer, snimatelj: Zlatko Sačar, Ernest Gregl. — c/b, 35 mm, dokumentarni — 381 m

1977.

GASTARBAJTER TRUMBETAŠ / Zagreb film. — r. Bogdan Žižić, snimatelj: Željimir Guberović, Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni 400 m

1979.

ET CETERA / Croatia film, Zagreb. — r. Ljubica Heidler, crtež i animacija: Ljubica Heidler, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 100 m

POVRATAK STAROG MAČKA / Jadran film. — r. Josip Remenar, snimatelj: Hinko Šarinić, Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 598 m

1980.

POSTANAK FEUDALNOG DRUŠTVA / Filmoteka 16, Zagreb. — r. Radovan Ivančević, crtež i animacija: Pavao Štalter, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 145 m

PET FILMOVA O NIVES K. K. / Filmoteka 16, Zagreb. — r. Nenad Puhovski, snimatelj: Enes Midžić, trik snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 547 m

ON (U BOLJI ŽIVOT) / Croatia film. — r. Ljubica Heidler, crtež i animacija: Ljubica Heidler, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 150 m

TARZANOVIM STOPAMA / Jadran film. — r. Josip Remenar, snimatelj: Hinko Šarinić, Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 588 m

OD ŠKRINJE DO ORMARA / Filmoteka 16. — r. Radovan Ivančević, crtež: Zvonimir Lončarić, animacija: Ernest Gregl, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani kolaž — 300 m

1981.

U POTRAZI ZA ŠUTEJEM / Filmoteka 16. — r. Nenad Puhovski, snimatelj: Enes Midžić, trik animator: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni 454 m

TUPKO / Jadran film. — r. Josip Remenar, crtež i animacija: Nedeljko Dragić, snimatelj: Hinko Šarinić, Ernest Gregl. — color, 35 mmdokumentarno animirani — 330 m

1983.

UMJETNOST GLINE I VATRE / Filmoteka 16. — r. Ernest Gregl, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 270 m

1986.

ČUDESNJA ŠUMA / Croatia film, Zagreb, Fantasy Fores Films INC New York. — sc. Sunčana Škrinjarić, režija i glavni crtač: Milan Blažeković, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dugometražni animirani film

TESTEN — SLIKAR ŽIVE SAMOĆE / Kršćanska sadašnjost. — sc. Josip Turčinović, r. Miroslav Hlevnjak, snimatelj: Miroslav Hlevnjak, animacija: Ernest Gregl, Srećko Brkić. — color, 16 mm, dokumentarni 40 min.

1988.

PLAY — PHOTO / Filmoteka 16. — r. Bogdan Žižić, snimatelj: Goran Trbuljak, specijalni efekti: Ernest Gregl. — color, 35 mm, kratki igrani

SIMPOZIJADA / Zagreb film. — r. Vladimir Tadej, snimatelj: Željko Sarić, trik animacija: Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni

1989.

KAP / Luna film. — r. Dragutin Vunak, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani

ČAROBNAJAKOV SEŠIR / Croatia film. — sc. Fred Sharky, Ivo Škrabalo, Milan Blažeković, glavni crtač i r. Milan Blažeković, snimatelj: Ernest Gregl, Tomislav Gregl, Goran Lederer. — color, 35 mm, dugometražni animirani film

1991.

DNEVNIK ČEŽNJE I TRAJANJA / Luna film, Zagreb. — r. Nicole Hewitt, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, lutka film — 273 m

EPILOG / Luna film Zagreb. — r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 82 m

PET LAKIH KOMADA / Luna film Zagreb. — r. Branko Ranitović, snimatelj: Ernest Gregl. — color, 35 mm, animirani — 124 m

1994.

VLAKO BUKOVAC / Zagreb film. — r. Bogdan Žižić, snimatelj: Goran Trbuljak, Enes Midžić, Ernest Gregl. — color, 35 mm, dokumentarni — 780 m

KRAVATA CROATICA / Filmoteka 16. — crtež i r. Boris Kolar, snimatelj: Ernest Gregl, Tomislav Gregl. — color, 35 mm, animirani — 267 m

1997.

ČUDNOVATE ZGOĐE ŠEGRTA HLAPIČA / Croatia film. — sc. Pajo Kanižaj, crtež i r. Milan Blažeković, snimatelj: Ernest Gregl, Tomislav Gregl. — color, 35 mm, dugometražni animirani film

Napomena: Masno je otisnut naslov filma koji je Ernest Gregl režirao

Mihovil Pansini

Neki drugi izvori filmske topologije

Topologija

Zašto u naslovu »neki drugi izvori«? Zato što moraju postojati u filmskoj i u kazališnoj teoriji i praksi knjige i radovi o topologiji i mizansceni. Na njih nisam naišao, a posebno ih tražio i nisam. Netko će s pravom prigovoriti da nisam ni trebao pisati dok ne znam sve o predmetu. Mnogo je jednostavnije zaključiti, ako nisam naišao na temu rasprave, nisu i oni drugi kojima je ovo upućeno. A pravi je razlog u posebnom shvaćanju topologije, spaciocepcijskom i spaciogramatičnom.

Događaj je vezan za predmete [1], prostor [2], vrijeme [3] i uzročnost [4], kojima se može, a u filmu i mora, dodati Jungov sinkronicitet [5], što čini gramatiku prostora.¹

Kao događaj u prirodi, tako se i ljudsko mišljenje, jezik i govor sastoje od istih činitelja. Zato i ne može biti drugačije nego da događaj i jezik imaju istu gramatiku. U općoj gramatici osnovna je topologija. U prostoru prirode i u prostoru mišljenja svaki je događaj nužno topografski, jer svaki predmet ima svoju dramaturšku ulogu, bila to vrata, boja, čovjek, pogled kao izraz predmeta, kao što je i pokret ruke.

Topografija je odnos predmeta u prostoru, odnos u kojemu se promjenama položaja priključuje vrijeme, ali i kad nema vremena, u stanju bezglagolskog mirovanja, postoje nevidljive niti napetosti, privlačenja i odbijanja između predmeta.

Topologija je, prema natuknici u enciklopediji,² grana matematike. Proučava svojstva prostora (topološki prostor), ali i neprekidna preslikavanja. Preslikavanje je transformacija jednog prostora u drugi, a jedan od najvažnijih dijelova topologije čini teorija homologije. Dakle, riječ je o matematičkim primijenjenoj na dramaturgiju, mišljenje i afektivnost.

Neverbalni jezici

Topografski jezik jedan je od neverbalnih jezika(3). Njime se izražava prijateljstvo, neprijateljstvo i drugi osjećaji, odnosi s osobama, životinjama i predmetima te neka njihova svojstva ličnosti (osoba, životinja, predmeta). To je prirodan, najvećim dijelom nesvjestan jezik, koji dopire iz dubinske sintaktične strukture i koji je kategzohen, slikovan i prostoran. Tek kad se njega uzme u obzir, u životu ili filmu, sasvim svejedno je li svjesno, nesvjesno ili na oba načina, uz pogled, mimiku, gestu, stav tijela, zvukovne vrjednote govora itd., može se pravo doživjeti poruku. Verbalni jezik nosi mnogo podataka, pa i onda kad nešto skriva, ali, dobro je poznato da je sasvim nedostatan, o čemu najviše govore oni koji ga najbolje poznaju, pjesnici i književnici.

Izdvojeni izraz bilo kojeg jezika, bila to npr. gesta ili hod, ima svoju jednostavnost i jednoznačnost, ali kad su mnogi jezici harmonizirani, istodobni, onda već valja imati glazbeno oko za čitanje značenja koje iz toga proizlazi.

Vraćajući se sitnicama, u topografiju spada razmak među osobama. Uzima se da je intiman razmak od 15 do 50 centimetara, personalni od 50 do 100, socijalni između jednog metra i 4 metra, javni veći od 4 metra. Značaj ima kut pod kojim su ljudi jedan drugome okrenuti, položaj gdje se u prostoru postavljaju i raspored za stolom³ Dvije osobe koje sjede za stolom jedna do druge i treća koja im je nasuprot otvaraju nebrojene mogućnosti neverbalne (i verbalne) komunikacije, ali je topološki jezik stalno prisutan i mijenja značenje svakom znaku i poruci.

Teritorijalni jezik govori o tome kako se uspostavlja, zauzima i brani vlastiti prostor. Dijete u nepoznatom okruženju nema svog prostora pa se priljubljuje uz majku, a u poznatome nalazi se na svakome mjestu. Afektivni odnosi, duševna stanja i duševne bolesti imaju svoje topografske izraze. Propustljivost nečijeg prostora dovodi osobu u razne stupnjeve nelagode, sve do osjećaja straha. Netko ne podnosi uobičajenu socijalnu udaljenost, pa za vrijeme razgovora uzmiče. Sugovornik obično misli da ima loš zadah, dok ne otkrije pravi razlog, neurotske ili shizoidne smetnje.

I sad, u matematiku ulazi gramatika i metafora. Kad se sretne dvoje bliskih ljudi (pridjev), dolaze jedno drugome blizu (prilog mjesta). U topologiji su na djelu ne samo metafore, nego i gramatička uporaba brojnih priloga mjesta i ukupna gramatika kao pravila prostornosti događaja, time i topografije. Osoba na visokom položaju, koja zbog toga hoće da je svi vide i da sve vidi, ili ako to samo skriveno u sebi nosi, postavlja se iznad sugovornika, traži načina da i po svom fizičkom položaju bude superiorna, popne se na stubu, na podij, a ako nema druge mogućnosti mussolinijevski podiže bradu.

Ti primjeri pokazuju topografsko-jezičnu metaforičnost, a metaforičnost olakšava tumačenje poruke time što je moguće naći riječi za prostorna i psihička stanja, i zato što uspostavlja mnogo više sveza od onih koje prve udaraju u oči. Budući da se ljudi na taj način izražavaju i da tako opće u prirodnom okruženju, postaje najvažnije znati gledati. U prodornosti zapažanja i razumijevanju komunikacijskih jezika jest temelj svake umjetnosti i svake znanosti. Tome valja dodati da je za tumačenje odnosa, koji nisu jednostavni poput iznesenih primjera, potrebno vrlo dobro poznavanje gramatike.

Gramatika

Izgleda da se gramatika pojavila nekim paradoksom. Ali već je rečeno da ista gramatika vrijedi za jezik i za događaje u prostoru. Govor je izomorf realnosti, a realnost izomorf govora. Događaj prelazi u konkretne slike-misli (Petar Šegedin), može se prenijeti u govor, koji opet proizvodi jezik-sliku-misao obnavljajući doživljaj i događaj, uz kontekstualne i afektivne razlike koje svaku percepciju čine individualnom i na svoj način kreativnom.

Da bi se pokazalo opravdanim mjesto lingvistike i poetike u teoriji filma, najviše radi značaja prostornosti, ovdje su korištena tri rada Branka Vuletića^{4,5,7} što će jamačno biti dostatno za nagovor o promišljanju topologije.

Kad Vuletić govori o bezglagolskoj rečenici dovodi u najužu svezu eliptičnost, slikovitost, prostornost, govornost i poetičnost (ima ih već u naslovu rada), sve same filmske pojmove. Raspravljajući o stilistici u pjesništvu dotiče se svake stilistike, pa tako i filmske.

»Eliminiranjem glagola obično se eliminira izraz trajanja, protoka vremena, pa se bezglagolska rečenica prima kao slika«. Da bude lakše pomoći će primjer. Neka to bude primjena fiksacije u filmovima Tomislava Gotovca: fiksiranje slike (imenice) bez radnje (glagola). Ako bezglagolska rečenica prelazi u bezvremensku sliku, nije teško pogoditi u što prelazi bezglagolska filmska slika. Iz slike u poetski univerzalni jezik.

Vuletić upućuje na ono što o imenicama piše u morfologiji jezika.⁶

»Imenice su riječi kojima imenujemo predmete mišljenja, to jest sve ono o čemu mislimo kao o posebnim pojavama. Njima se vanjski i unutrašnji svijet odražuje statički, kao zbir pojedinih predmeta, kao prostor, onakav kakav nam se može učiniti u jednom trenu, bez obzira na stanje prije i na stanje poslije toga trena. Čak i onda kad govore o radnjama i zbivanjima imenice kao da zaustavljaju tok radnje ili zbivanja i fiksiraju pojavu u jednom trenu, kao poseban predmet.«

»Prema svom sadržaju imenice se mogu podijeliti na [1] stvarne i [2] mislene.«

»Granica među konkretnim i apstraktnim imenicama nije čvrsta i neprelazna. Apstraktne imenice često dobivaju i konkretno značenje i postaju imenom neke stvari, npr. plavilo (preparat za bijeljenje rublja), trokut (predmet koji u prometu služi za znak), popis (papir na kojem je što popisano) i sl. te su čas konkretne čas apstraktne.«

I te kako je moguće ovo čitati kao filmsku teoriju. Vezu između mislenih i stvarnih imenica postiže se na više načina. Alegorija je u likovnoj umjetnosti i filmu prikazivanje pojma ili misli u obliku slike ili kipa (inokaz). Alegorija u književnosti, npr. u basnama pripisuje životinjama ljudske naravi. Film poznaje i reduciranu alegoriju koja predmetima pridaje duševna svojstva. U filmu *Christine* (1983.) Johna Carpentera automobil se ponaša kao živo biće. Ali, mnogo češće, dakle gotovo u svakom filmu, barem neki predmeti imaju duševna svojstva. Uvijek, kad je predmet ravnopravan čovjeku (u filmu je i čovjek predmet) on je i oduhovljen: mra-

vi u filmu *Umberto D* (1952.) i bicikl u *Kradljivcima bicikla* (1948.) De Sicae, kombi u *Tragičnom lovu* (1947.) De Santisa ili kamion u Antonionijevu *Kriku* (1957.). Spada u pitanje filozofije poetike, je li se predmetima pridaju duševna svojstva ili ih ona stvarno imaju.

Ako filmska slika, kao i umjetnička slika, govori s pomoću živih i neživih predmeta te njihovim prostornim i drugim odnosima, valja se zapitati što govori slika u zrcalu, je li u pitanju samo slika slike ili ulogu dobiva i zrcalo, i što u tome može pomoći preslikavanje koje postoji u poetici (B. Vuletić). U najmanju ruku izmjenjuju se strane: što je desno postaje lijevo, što je naprijed vidi se straga.

Sve se to spominje zbog one tvrdnje da se imenicama »vanjski i unutrašnji svijet odražuje statički, kao zbir pojedinih predmeta, kao prostor«.

Topografski položaji spajaju sve predmete nitima značenja, afektivnosti i napetosti. Neživi se mogu kretati aktivno (automobil), pasivno (oblak) ili posredno (pokretom kamere i promjenom žarišne udaljenosti objektiva), mijenjati izraz promjenom plana, rakursa, svjetla, zvuka, i na taj način govoriti.

Emocionalni odnos predmeta i ljudi postaje najdramatičniji kad se priroda i Bog pokažu besćutnima, kad se lome topografske niti. U *Djeci Božjoj* Petra Šegedina, od strahote u koju je upao Piero se pretvorio u krik, »rastvorio je kućna vrata i izletio van u prostor k nekome, svakako k nekome... Ali kome?!... Vani je bilo tamno i tiho, a u krošnjama borova sjale su zvijezde mirno, osamljeno, zadovoljno, mudro i skoro radosno... Iz kotline, pune mraka, izvicali su srebrni potoci pjesme zrikavaca«. Kako pridjev srebrni odbija svojim kovinskim sjajem. U Bergmanovu *Zimskom svjetlu* (1962.) ubio se Jonas Persson, leži na smrznutoj zemlji, snijeg vije, a rijeka huči i sve zaglušuje poručujući pastoru, kojega muči Božja šutnja: i da hoću ne mogu te čuti.

Govorilo se o imenici i glagolu. Vratimo se morfologiji. Što kaže o glagolu?

»Glagoli su promjenljive riječi kojima se izriču pojmovi promatrani u procesu kao radnja, zbivanje i stanje.«

Glagoli, zato jer opisuju promjene u vremenu, moraju imati glagolska vremena, konjugaciju (sprezanje), a imenice, jer su predmetne i bezvremene, toga nemaju, nego imaju padežne promjene, deklinaciju (sklanjanje), kojom se opisuje odnos prema drugim riječima u rečenici, pa tako i prostorni odnosi bića, stvari i pojava (dativ kad je padež cilja, akuzativ i instrumental kad su priloške oznake mjesta, vokativ kad je odnos obraćanja i lokativ kao padež mjesta). Ali s time i bez toga svaka rečenica dobiva svoje značenje samo u prostornim odnosima u koje riječi dolaze (logotaksija). Ako se odnosi poremete, npr. u percepciji zbog oštećenja desne moždane hemisfere, rečenica postaje nerazumljiva.

»Riječi jednog jezika su nazivi za predmete, a rečenice su spojevi takvih naziva« (Ludwig Wittgenstein).

»Za radnju je značajna svjesna i namjerna upotreba energije vršitelja glagolske radnje, a to su živa bića. Radnju

npr. izriču ovakvi glagoli: kopati, puniti, tresti, tucati, bježati, skakati, pisati, razmišljati...

Pri zbivanju se energija troši nesvjesno i nenamjerno proizvodi nesvjesni učinak. Uzročnik su prirodni zakoni. Zbivanja izriču ovakvi glagoli: cvjetati, mirisati, venuti, teći, curiti, kapati, debljati se, starjeti...

Kod stanja nema vidljivoga procesa ni promjene: živjeti, boraviti, stajati, sjedjeti, mirovati, bijeljati se, zelenjeti se... Granica među tim kategorijama nije apsolutna jer i s prirodnim pojavama i strojevima povezujemo radnje, svjesnog i namjernog djelovanja: sunce pali, oluja obara, kiše dolaze, voda natapa zemlju, puni udubine, mlin melje, traktori oru...

Za sve je značajno protjecanje u vremenu nekog djelovanja u najširem smislu.«

Radnja, zbivanje i stanje mogu biti zanimljivi u ponašanju likova. Zbivanje se veže na prirodne zakone, ali i njih proizvode predmeti, tako nema sile teže bez mase. U *Razmeđu-ma* (1973.) Kreše Golika zemlja svime upravlja poput mora u *Solarisu* (1972.) A. Tarkovskog, ne samo zbivanjima, kišom, da pada radi zemlje, a ne radi ljudi, nego i Pajom, podanikom koji joj vjerno služi. Glagolski raspored ide od stanja i zbivanja, »svjesnog« djelovanja zemlje do Pajinih »nesvjesnih« zemljo-radnji. Topologija postaje neobična zbog različitih protežitosti i oblika glavnih likova i zbog odnosa koji stvaraju priču. Paju drže niti sa svih strana. Zemlja ga dok kopa i sadi prigiba sebi, blatom ga obuhvaća, svoje misli usađuje u njegovu dušu i preko njega govori; treba joj, jer su je svi izdali i napustili.

Kako B. Vuletić razvija dalje svoju »filmsku« misao.

»Bezglagolska je rečenica prirodno stilističko sredstvo. Ona je oblik poezije svakodnevnog govora. U bezglagolskoj se rečenici dodiruju svakodnevni, spontani, ljudski govor i vrhunska pjesnička ostvarenja. To je zajednički prostor spontanosti svakodnevnice i intencionalnosti umjetnosti. To je ljudski krik!« Je li nešto ljepše rečeno o neorealizmu?

Za sljedeće rečenice, a i prethodne, može se kao primjer uzeti *Kradljivce bicikla*.

»To je poezija kako je definira Carl Sandburg kada kaže da je 'poezija imitacija krika kada se nađe milijun dolara, i imitacija krika kada ga se izgubi'. U bezglagolskoj rečenici vidimo sažimanje vječnosti u tren, životnog iskustva u stih; i obrnuto bljeska munje u vječno trajanje, stiha u opće poimanje života i svijeta. I dalje: bezglagolska rečenica oblikuje pjesnički prostor: linearnom tekstu udahnuje govor ljudskosti, jednodimenzionalnosti jezika daje životnost prostora: bezličnost općeg pretvara u univerzalnost pojedinačnog.«

Pitam se, gdje naći takvo tumačenje filma, negoli izvan filma! Evo još jednom o imenici i glagolu kao prostornom događaju baš na filmski primjenljiv način.

»Vežu između imenice i prostora vidimo u Enciklopedijskom rječniku lingvističkih naziva Rikarda Simeona: govoreći o glagolu navodi da ga je A. Meillet definirao kao 'riječ koja označuje proces' (stanje, radnju, bivanje); Larochette (1950.) ga tumači uspoređujući ga s pojmom

'imena': ime ne označuje (nikakav) objekt ili bitak (entitet), već izražava stvar (ili nešto što se pruža našoj svijesti: osobe, životinje, drveta, boje, stanje, pokret...) pod oblikom objekta ili nekog bitka: drugim riječima predstavlja ga u prostoru, glagol pak ne označuje radnju, pokret, stanje, proces, već neku stvar prikazuje pod oblikom radnje, pokreta, stanja, procesa, tj. prikazuje je određenu vremenom.« (B. Vuletić).

Govoreći o pjesništvu daje uputu za materijalizaciju filmskog prizora:

»Jezik je nesavršen, govorio je Mallarmé, zato pjesnički jezik treba ispravljati nesavršenosti općeg jezika. Odabirom glasovnog sastava pjesnički se znak približava predmetu. Odabirom eliptičnog sintaktičkog ustroja, koji svoju cjelovitost traži u govornom ostvarenju, pjesnički se znak također približava predmetu. U oba se slučaja radi o istaknutoj materijalnosti pjesničkog znaka, iz koje izvire njegova slojevitost i njegova motiviranost.«

Za primjer glasovnog sastava kojim se znak približava predodžbi neka posluži razlika između bunara, za nešto duboko, mračno i što se odziva dubokim zvukom, i zdenca, koji ima glatku, svijetlu, zrcalnu površinu i daje visoki zvuk kapi bistre vode.

I izravno o topologiji: »U poeziji riječi međusobno uspostavljaju čvršće odnose negoli u svakodnevnom govoru« (B. Vuletić).

Poznato je da nisu važne riječi, nego odnos među njima, ili, nisu važni pojedini predmeti, nego odnosi među njima. Da nije tako ni metaforičnosti ne bi bilo. B. Vuletić, kad je utvrdio da su najčešće imenice u poeziji Jure Kaštelana, oko, ljubav, san, piše ovako: »Ok, ljubav i san načini su spoznavanja svijeta, zato ove imenice i njihovi odgovarajući glagoli u Kaštelanovu pjesništvu imaju sinonimske vrijednosti: znati znači gledati/vidjeti, ali i voljeti i sanjati.«⁷ Zrcalne strukture u pjesništvu, kao i mnoga druga topografska ustrojstva, uključujući i ona u letrizmu, imaju i te kako opću zakonitost koja vrijedi i u topografskom jeziku filma.

I etički dativ jedan je od primjera univerzalne gramatike. Jedna vrsta dativa obilježava prostorni odnos. Rečenica »Evo mi kuće« pokazuje prostornu blizinu, a etički dativ, ili dativ prisnosti, metaforički izražava duševnu blizinu: »Što si mi tužna?«

Obično je verbalni jezik višeznačan za razliku od neverbalnih, već i zato što je verbalni svjesno nadziran, a neverbalni u pravilu nisu. Zanimljivo je spomenuti da premda se verbalni jezik dugo razvijao nikad nije dostigao potpunost. Znanstvena literatura o tome piše, a dobri opažatelji otkrili su i sami, da neki ljudi nikad ne nauče izraz za desno i lijevo; rukom točno pokažu, a zabune se u značenju riječi.

I eto tako, gramatika jezika jedan je od onih »nekim drugih izvora filmske topologije«. Metaforičnost i etimologija jezika dvije su vrlo usko postavljene grane na stablu teorije filma. Ako netko ima namjeru istraživati u tom području mora biti svjestan teškoća s kojima se uspješno može suočiti samo jezični stručnjak. Možda nekome neobično zvuči pojam filo-

loga filmskog teoretičara i znanstvenika, a ipak to više ne bi trebalo biti čudno.

Teritorijalnost koja je samo spomenuta u topologiji i općenito u neverbalnoj komunikaciji, očituje se i u grafologiji. Nekad dostaje samo potpis. Vrhunske tenisačice kao da pokretom pera nastoje zauzeti cijelu površinu teniskog igrališta (slika 1).

Glazba

Leonard Bernstein prikazujući interval u glazbi kaže da jedan ton nije glazba; glazba je odnos među tonovima, pa najmanje moraju biti dva. Interval je glazbeni atom. Jedan ton je kao proton ili elektron. Potreban je barem jedan proton i jedan elektron da bi stvorili atom. Od atoma grade se molekule, a od njih sve postojeće, drvo, kosa.

Kad se u nekoj skladbi nakon malih sekundi prijeđe na veliku sekundu ima se dojam da su se otvorila velika vrata. Gle metafore. Već nazivi mala i velika jesu metaforični, a spominjanje velikih vrata za veću udaljenost još je slikovitije. Veća udaljenost daje i veću napetost, npr. luka između dva bliza ili daleka stupa. Sve je to topografija. I ovdje, u glazbi, nisu odlučujući tonovi, nego odnosi među njima.

Slušao sam preko radija dvanaest Vivaldijevih koncerata iz ciklusa La stravaganza. Ubrzo sam shvatio da će biti bolje ako uzmem stereofonski walkman. I bilo je bolje. Prostornost je zvuka došla do izražaja. To i nije bila prava stereofonija, jer nije snimano s pomoću umjetne glave. Ipak, bilo je sasvim drugo, čak i nešto sasvim novo. *Largo* u 9. koncertu pretvara se u razgovor violine s drugim instrumentima. Ona govori s jedne strane, oni odgovaraju s druge; jedan dugo zadržani ton sili me da istežem glavu lijevo i gore kamo me zvuk vuče. U brzim stavcima violina ne vodi, nju vode drugi. Odnos brzog i sporog stavka tumači kako je čovjek odjek prirode, a s druge strane spori stavak kaže kako se priroda povodi za čovjekom. To je Vivaldijev svjetonazor, filozofija baroka.

Cijeli je doživljaj postao potpun tek onda kad je zvuk potekao iz prostora, kad su instrumenti i za uho bili prostorno raspoređeni. Otkrivaju se tada topografski odnosi, igra, razgovor. Sliku tih odnosa mogu dijelom dati i pokreti dirigentovih ruku, jer osim ostalog one crtaju u zraku one tanke niti koje povezuju instrumente.

Ovdje se sada ne pita je li jedini pravi položaj za slušanje dirigentsko mjesto i je li prava snimka ona učinjena s umjetnom glavom iznad dirigentovih ušiju, nego se želi upozoriti da i u orkestru vlada topografija.

Etologija

Prostorno ponašanje jednim je dijelom zadano kulturom i odgojem, a velikim je dijelom životinjsko nasljeđe, tako da topologiji može znatno pomoći etologija, znanost o ponašanju životinja i čovjeka, što je sljedeći od »nekih drugih izvora filmske topologije«⁸

Konrad Lorenz drži da su se mišljenje i govor neprekinuto razvijali od taksije jednostaničnih bića do noosfere današnjeg čovjeka. A taksija znači red i položaj, prostorni raspored i odnos, privlačenje ili odbijanje (pozitivna i negativna taksija).



Slika 1

»Jezični termini, koje smo smislili za naša najviša duhovna dostignuća, očito još uvijek nose žig svojega porijekla od mehanizama za orijentaciju u prostoru. Stječemo uvid u neku suvislost, koja može biti vrlo zamršena, nimalo drugačije od majmuna iz spleta granja i lijana, a neki smo predmet doista s-hvatili tek tada kad smo ga dobro obu-hvatili. Dakle, ono taktilno u našem jeziku u prednosti je pred onim optičkim. U stanju smo shvatiti samo ono, što je postalo vidljivim u nekom prostornom modelu. (...) I vremenske odnose izražavamo prostorno: iza Božića, u razmaku od dvije godine. (...) Općenito, prostor je model svim nezornim odnosima. (...) Postupni prijelaz između čovjekovih orijentacijskih reakcija i najkompleksnijeg uvidnog ponašanja uočljiv je i na popratnim doživljajima. Karl Buehler upozorio je na to da potpuno određeni subjektivni fenomen, koji je on nazvao aha-doživljajem, nastupa uvijek kad neorijentiranost uzmiče pred orijentiranošću, a znamo sigurno da je to također slučaj i kod najjednostavnijih tropotaksija težišnog orijentiranja, kao i kod najkompleksnijih rješavanja znanstvenih problema.« Orijetiranost u prostor sposobnost je čitanja prostornih odnosa, topografije!

I tako se malo po malo naziru članovi nekog mogućeg projekta u imaginarnom filmskom znanstvenom institutu.

Jabuke

Je li etološko obraćanje životinjama jedini preostali korak unatrag? Mnogi su isticali da nije dostatno ispuniti jaz između čovjeka i životinja nego i onaj između živog i neživog. U slikarstvu (i filmu), kako je ponavljano, svi predmeti žive svoju topografiju. Evo jednog primjera osobnog slikarskog doživljaja.

U knjizi *O duhovnom u umjetnosti* Kandinsky 1912. kaže o Cézanneu: »Od šalice čaja znao je stvoriti biće koje ima dušu, ili, točnije, on je u šalici prepoznao biće. S predmetima je postupao kao s ljudima jer je bio obdaren time da svugdje otkriva unutrašnji život.«

Nakon tridesete godine života Cézanne više ne slika prizore erotizma, nasilja i smrti, nego počinje slikati jabuke, koje su za nj jednako važne kao i portreti ili figure. U mrtvim prirodama Cézanne izražava svoje najdublje osjećaje, a jabuke i predmete uz njih raspoređuje (topografski) tako da se u tome mogu prepoznati odnosi tipični za ljude: samoća, harmonija, radost, oduševljenje, preobilje ili pak sasvim suprot-

ni osjećaji i stanja. Da su od Cézanneova djela ostale samo mrtve prirode, iz njih bi se mogla rekonstruirati slikareva unutrašnja biografija (Vera Horvat-Pintarić).

Lijepo je to rečeno, ali ostaje nedokučivo bez vlastitog iskustva. I tada, pomogle su mi same jabuke.

Jesen je i na stolu su se našle jabuke iz vrta. Jedna velika tamnocrvena glosterica vodoravno je položena, a na gornjem dijelu, malo lijevo, ima rupu i gnjilež je obuzima. Neposredno iza nje manja je i manje crvena druga glosterica s peteljkom prema gore. Kao da stoji u zaklonu velike, jake, autoritativne, istodobno umorne i teško pokretne jabuke, i premda je ona mlađa, življa, ne želi se osamostaliti i krenuti svojim putem; u tom se položaju osjeća sigurnije. Ispred dviju glosterica na većoj udaljenosti je mala žutozelena delišez s peteljkom koja strši prema gore i naprijed, kao da izdužuje vrat i gleda što je ispred nje, jer ona se nalazi u prvom redu, potpuno je izložena, tako da se u njoj osjeća i hrabrost i određen oprez. Njezino i njihovo stanje određeno je položajem u prostoru.

Uzimam iz plitice jednu odrezanu, dijelom već sasušenu četrvtinu jabuke (kao sudbinu i upozorenje ostalim jabukama) i stavljam je malo ispred i lijevo od velike glosterice. Budući da se to događa iza male žutozelene, ona tu promjenu ne zapaža i ne tiče je se, ona se ne mijenja, ali velika glosterica sluti opasnost i smrt. Kad sam odrezanu jabuku još malo pomaknuo prema natrag, da bude iza velike glosterice, a bliže onoj maloj u zaklonu, velika je odahnula, ali se uzбудila mala, i to jako, a kad sam odrezanu jabuku stavio ispred male žutozelene sada je ona postala nemirna i zabrinuta, morala je misliti na ono što je dosad zanemarivala. Što je bilo iza nje, u neku ruku kao prošlost, došlo je ispred nje kao budućnost.

Topografsku igru može se nastaviti, na stolu, u vrtu, svaka je od njih »biće koje ima dušu i svoj unutarnji život« (Kandinsky) i proživljava odnose koji nastaju rasporedom u prostoru.

Ako je malo prije rečeno da nisu važne riječi nego odnos među njima, onda se jabuke mogu zamijeniti ljudima, pa i riječima, a da svi odnosi ostanu jednaki, prema teoriji homologije, koja je u početku spomenuta. Jer topologija ima značenje univerzalnog jezika. Ona jest univerzalni jezik, a najlakše se može tumačiti na metaforički način.

O metafori valja reći:

Metafora nije prenošenje nego ujedinjavanje značenja, ona je iznad pojedinačnog, istovjetna je univerzalnom jeziku. Njezinim se značenjima povezuju svi jezici; svi se u nju slijevaju ili iz nje izvire. Topografija je i prema tome, i prema svemu do sada rečenome, mogućnost za sintaksu rečenice, tako i za pisanje knjige snimanja.

Kako osjetiti kozmičko značenje Cézanneovih jabuka? Vjerojatno najlakše tako da se pođe obratnim putem, vratiti se Cézanneu, gledati jabuke i slušati što govore. Ne treba krenuti iz filozofije ili estetike prema slici, nego od prirode dospjeti do slike. Najbolje je u prirodi otkrivati topografski jezik i njegovo značenje te provjeriti mjesto metafore u svakom drugom području. Za razumijevanje topografije nužno je potrebno otvoriti joj se i prepustiti.

Dok o tome razmišljamo i navodno otkrivamo, dotle je svakom malom djetetu jasan taj odnos sa svijetom kad se igra predmetima koji su mu na dohvata ruke. Dijete živi i uči ono za što je nama potrebno naprezati um, jer smo izgubili navičan odnos sa svijetom. Psiholozi i pedagozi govore o dječjoj imaginaciji, misleći pri tome da dijete pridaje predmetima ono čega predmeti nemaju. Vraćajući se na početku postavljenom pitanju, uzimajući za svjedoke umjetnike i svoj estetski osjećaj, može se reći i tvrditi da su oni koji tako misle u velikoj zabludi. Dijete je, zapravo, pjesnik, koji razumije govor stvari. Ako se kaže da je dijete pjesnik, ne znači da pjesnik mora biti dijete i imati dječju dušu, nego da ima neposrednu vertikalnu komunikaciju kojom, za razliku od verbalne koja je horizontalna, prodire u ljudsko nesvjesno i u mističnu participaciju sa svijetom.⁹

Primjeri

Da bi se zakratko skrenulo u mirnije vode evo nekih primjera topografske dramaturgije.

Već samo površna raščlamba otkriva da je film *Martha* (1973.) Rainera Wernera Fassbinderera ispunjen topološkim jezikom, od prvog susreta s budućim mužem, kad idu jedno prema drugome, kad se u mimoilaženju kamera naglo okreće izazivajući vrtoglavicu, kao da su se sudarile dvije bilijske kugle, do posljednjeg kadra u kojemu muž Marthu, u invalidskim kolicima, uvodi u lift, a pred nama se, i za njom, zatvaraju vrata.

U filmu se govorilo njemački, meni nerazumljivim, tako da sam bio usredotočen na neverbalne jezike. Što su mogli govoriti? Ono što su topografija i ostali neverbalni jezici pokazivali, ali i nešto drugo što se uz topografiju moglo vezati u još bogatiju cjelinu.

Topologija je svojim jezikom — koji se može opisati verbalnim jezikom, kao što baš činim — vrlo rječita, i premda mnogi nisu toga svjesni, na nju su osjetljivi, i primaju poruke koje im šalje i onda kada ne znaju odakle dolaze.

Fassbinder je imao 28 godina kad je snimao taj film. Mnogo je mogao naučiti, ali ne sve što je u filmu stvoreno. Njegova uporaba prostora ne pripada školskom gradivu, nego izlazi izravno iz razumijevanja i doživljavanja života, otkriva da autor gleda i strukturira svijet na drugi način od ostalih, da vidi ono za što su mnogi slijepi.

Jadranka Damjanov je nesmiljeno stroga kad kaže da se vizualno strukturiranje ne može potpuno svladati poslije šeste godine života,¹⁰ ali raspolaže znanstvenim dokazima da je tako.

Kad se nedavno u nas raspravljalo, ne prvi put, o sinkronizaciji filmova ili titlovanju, bez dvojbe valja reći da ni jedno ni drugo ne valja. Govor u filmu, književni jezik, dijalekt ili žargon, bogatstvo verbalnog jezika, izravno je vezano za cjelinu: intonaciju, mimiku, gestu, temperament, narod, zemlju, kulturu, pa zamjena drugim jezikom znači amputaciju i izdaju. To se izravno tiče i glumca, jer je govor njegov izraz. Glumac ostaje osoba i u radijskoj drami, a kad u filmu dobi je tuđi glas nije samo osiromašen, nego i drugom rukom do rađivan. Titlovanje manje škodi glumcima, a više ostalim jezicima filma. Što se same topologije tiče nije dostatno upotrijebiti je, nego gledateljstvo mora imati mogućnost percipirati

rati je, mora u slici biti slobodno vođeno odnosima među predmetima. Ako se čitaju titlovi, očima se pegla donji rub slike lijevo-desno, i ne samo da se čitanjem skraćuje vrijeme gledanja, da ono postaje površnije i zadržava se samo na najupadljivijim dijelovima, nego takvi pokreti očiju izazivaju svojevrsno duševno stanje, koje je suprotno onome koje nudi filmska slika. Gubi se vrijednost [1] praćenja fizičkog kretanja i [2] psihološkog kretanja očiju po crtama koje smislom i dramaturgijom povezuju predmete stvarajući sintagme topološkog jezika. Poremećena je cijela glazbenost očnih pokreta. Otežava se ili onemogućuje pravi doživljaj. Slično se događa i s ostalim neverbalnim jezicima filma, s djelovanjem boja, montažom, ukupnom režijom i filmom u cjelini. Nije li možda i u tome jedan od razloga naše slabije filmske vizualne kulture. Gubitak ostaje gubitak i ne da se popraviti. Mnogi su učili grčki, latinski, engleski, njemački ili talijanski samo da bi čitali književne ili filozofske tekstove u originalu.

Film *Veličanstveni Ambersonovi* (*The Magnificent Ambersons*, 1942.) Orsona Wellesa ima mizanscenu koja osobito dolazi do izražaja za vrijeme primanju kod Ambersonovih. Kamera u velikoj prostoriji s vrlo mnogo ljudi, ide od jedne do druge male skupine, konverzijskih gnijezda, a vode je osobe koje se kreću i sreću s drugima, tako da prethodne razgovore nastavljaju ili mijenjaju u dodiru s novim ljudima na novim mjestima. Takva topografska dramaturgija do tada i do sada nije viđena.

U filmu *Rujan* (*September*, 1987.) Woodyja Allena, Peter nagovara Stephanie da s njim ostane u sobi. Ona ga odbija navodeći po stoti put iste razloge, dugogodišnji brak, djecu i pripreme za početak škole, prijateljstvo s Lane. Ide sama prema vratima. Vidi se s leđa, kreće i zastaje, neodlučna je, dugo se zadržava u otvoru vrata, i dalje okrenuta leđima, a sve je jedan dugi kadar u kojemu se više ništa ne događa i ne govori, osim što počinje topološki dijalog između vratiju i nje. Stephanie je već dugo sama u kadru, prepuštena samoj sebi. Vrata imaju svoj položaj, izražajnost. Naš pogled više puta ide od njih na Stephanie i natrag. Tu je sva napetost. Dramatičnost i rješenje zgusnulo se u tom odnosu. U vratima je i metaforično značenje: zatvoriti ili ne vrata ostalom svijetu. I zatim, zatvara vrata, odvajajući se od svega i svih koji su ostali s druge strane. Zar nije topografija osebnostna umjetnost i poezija?

Videorad *Smetnje* (1992.) Tajane Tikulin građen je od ritmičkih kruženja kamere, koja kreće od djevojke i nastavlja se oko nekog predmeta ili zgrade dok je nanovo ne sretne, zaustavljajući se na zatiljku, tamo gdje mužjak zubima hvata ženu. Ako je ljubav potreba da se bude prisutan, onda je odlazak i povratak svaki put nova avantura i novi užitak sretanja, ritam poput kucanja srca. U zadnjem najvećem krugu kamera se vraća, ali nje više nema. Ritam se prekida, kao kad jedan otkucaj srca ne nalazi novi početak. A to i jest smrt jedne ljubavi. Taj video nevin je od svega tradicionalnog i racionalnog, nastao je kao prodor nesvjesnog i kao čista neposredovana poezija. Od svih uporaba topografskog jezika ovdje je najčišći. Kretanje je u tom kinematogramu kretanje, kruženje kretanje, sve je u onome što jest: okrenutost čistoj stvarnosti kao najdubljem smislu, dosežući tako metafizičnost fizike.

Novalis to ovako kaže: »U poeziji je istinski apsolutna zbilja.« »Tragajući svagdje za stvarnom apsolutnom zbiljom, nalazimo uvijek samo zbilju stvari.« »Što više predmet, to veća ljubav prema njemu — apsolutni predmet susreće se s apsolutnom ljubavi. Vraćam se tebi, plemeniti Keplere, čija je uzvišena čud stvorila sebi oduhovljen, moralni svemir, dok naše vrijeme drži mudročuću — sve umrtviti...«

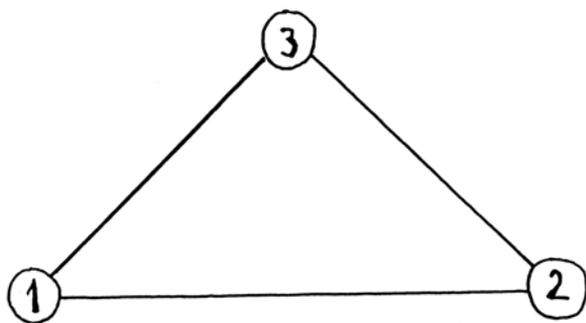
Sintaktične strukture

Aleksandar Lurija, ruski neurolog i osnivač neurolingvistike, govori o dubokoj sintaktičnoj strukturi u mozgu, koja je nesvjesna i neverbalna, koja je pretežno smještena u desnoj moždanoj hemisferi, i o površinskoj sintaktičnoj strukturi, svjesnoj i verbalnoj, koja je smještena u lijevoj hemisferi. Neverbalne strukture prelaze u verbalne postupkom transformacije. Nešto od toga ima veze s generativnom transformacijskom gramatikom Noama Chomskog.

Damasio i Damasio¹¹ na temelju neuroznanstvenih istraživanja mozga potvrđuju postojanje spomenutih neuralnih struktura. Duboka je desnohemisferalna struktura najveća od triju, prima polisenzoričke poruke iz okoline; ona je slikovna i neverbalna, najvećim dijelom nesvjesna. U lijevoj je hemisferi manja struktura, svjesna i verbalna. Između njih dviju posreduje transformacijska struktura, koja polisenzoričke i kinetičke predodžbe preoblikuje u verbalne, koje i poslije toga zadržavaju prostorni raspored. Posebno godi znanstvenom i umjetničkom uhu čuti da transformacijska struktura djeluje u oba smjera: kad neka riječ-pojam slušnim ili vidnim putem bude primljena u verbalnu strukturu, ona preko transformacijske strukture odlazi u neverbalnu i tamo nastaje ona potpuna multimodalna predodžba, koja je živa i potpuna kao prirodni događaj i doživljaj. Mehanizam mišljenja i govora čini i književnost prostornom, topografskom, predmetnom, kako je govorio i Konrad Lorenz.

Sasvim na početku rečeno je čime se bavi topologija. Ta neuropsihološka i neurolingvistička transformacija neverbalnog u verbalno, nesvjesnog u svjesno, i obratno, u topologiji se zove neprekidno preslikavanje. Predodžba je krenula iz multimodalnog, neverbalnog i spontanog područja desne hemisfere, — koja veže biće sa svijetom u cjelovit holistički i empatijski odnos, — u lijevu stranu, pretvorila se u riječ, u govor, koji zatim prima druga osoba, u kojoj se poruka iz lijeve hemisfere opet vraća u predodžbeni osobni svijet, koji je ujedno univerzalni jezik i univerzalni svijet.

Ispitivanjem funkcije odvojenih hemisfera, — tako što se presijecao corpus callosum, debeli živčani snop između dviju moždanih hemisfera, a posljednjih godina novom neinvazivnom neuroznanstvenom tehnologijom, — otkriveno je da u desnohemisferalnoj, dubinskoj, neverbalnoj sintaktičnoj strukturi, nastaju metafore. To otvara jedan cijeli novi svijet psiholoških mehanizama. Pokazuje izvore filmske i svake druge poetike. Ona je, poetika, i prema tome, najbliža izravnim predracionalnim predodžbama. Čak bi mogla biti u svijetu, a ne u čovjeku. To danas može poslužiti kao tumačenje filma *Scusa signorina* (1963.) i neusporedivo važnijih ostvarenja, što je mnogo bolje negoli da je znanje bilo pokretačem odluke.



Slika 2

Trokut

Trokut je geodezijski i topografski oblik, tri točke spojene nitima međusobnih odnosa. Geodezijski trokut postupkom triangulacije osnovni je element zemljomjerstva, a geodezijska kupola, građena od trokuta, daje oblik velike otpornosti uz najmanju količinu tvari. Težnja za što većom otpornošću uz što manje sastavnih dijelova, pravilo je svake strukture, u fizici, biologiji, ljudskom tijelu, npr. u ljudskoj kosti, do struktura mišljenja, govora, gramatike, i proizvedenih djela u arhitekturi, slikarstvu, filmu, književnosti. Na potpuno su istom načelu odnosa snage i ekonomičnosti sastavljeni viseći mostovi, kralježnica, umjetnička djela i ljudski jezik. Za primjere tensegrietske čvrstoće jezične strukture pogodne su poslovice, npr. »Sam pao, sam se udario«, »Paura se vratiti, a Nonpaura ni«.

Trokut je već u Platona, u *Timeju*, osnova građe svijeta (slika 2). Načelo je opće, pa se nalazi i u glazbi. Tako mnoge simfonije i koncerti počinju temom koja se ponavlja tri puta postupkom 1, 2, 3, kao u športu: pozor, spreman, sad. Jedan i dva su jednaki ili vrlo slični, a tri ima uzlet.

I jezik ima trokutne strukture, npr. u misi, gdje se opet na tri javlja uzlet: »Moj grijeh, moj grijeh, moj preveliki grijeh« ili »Svet, svet, svet Gospodin Bog Sabaot«.

Trokuta je mnogo u filmu *Martha*, a kad su u kadru samo dvije osobe Fassbinder ubacuje zrcalo da bi dobio trojstvo. Neki Jarmuschovi filmovi, kao *Pod udarom zakona* (*Down by law*, 1986.) i *Čudnije od raja* (*Stranger than paradise*, 1984.) imaju posebno bogate odnose s tri lika, a i porno-filmovi obiluju triolama (triolizam).

U *Mirisu žene* (1992.) Martina Bresta svi pamte sekvencu tanga u kojoj se plete mreža značenja i osjećaja između Pacina, O'Donnella i Gabrielle Anwar, što je pomognuto glazbom zvuka i pokreta. Kad njezin mladić dođe i nasilno je odvlači preda se napinje, rasteže i puca. Osjeća se kako su nježne paukove niti popadale po podu plesne dvorane.

Valja se vratiti *Rujnu* Woodyja Allena. Stephani je jedna točka trokuta, Stephen je druga, ali izvan kadra, treću čine muž i djeca, koji kao da stoje pred otvorenim vratima. Kad iz kadra izađe jedna, dvije ili sve tri točke, napetost raste. Iz toga se slute velike mogućnosti trokuta. Kod višekutnika zamršenost raste, a pada čistoća oblika, što je i razlogom da se bira najjednostavniji geodezijski oblik. Struktura koja je manja od tri točke pada ispod dramaturških potreba, kao što se do bro vidi u filmu *Betty Blue* (1986.) Jean-Jacquea Beineixa.

I u samoj dramaturškoj shemi trokut je vrlo čest: u Fellinijevoj *La stradi* (1954.), u Viscontijevoj *Opsesiji* (1942.) itd.

Tensegrijet

Arhitekt Buckminster Fuller razvio je teoriju tensegrieta, ravnoteže između tlaka i vlaka, koji upravlja svim oblicima u svijetu.¹² Tlak čine čvrsta tijela, a vlak užad koja tijela spajaju, kao što je u strukturi visećeg mosta ili skulpturama K. Snelsona.

Odnos tlaka i vlaka opći je zakon u cijeloj prirodi i svemiru, u malom i velikom, neživom i živom, vrijedi u umjetnosti i mišljenju, pa zato Fuller uvodi i pojam geometrije mišljenja.

Paradigma je prema Jacobsonu niz zamišljenih jedinica, a sintagma veza među njima, što odgovara Fullerovu tensegrijetu u geometriji mišljenja: riječi predstavljaju predmete, paradigmu, tlak, a značenjske sveze među njima užad, sintagmu, vlak.¹³

Cijeli zamišljeni red stvari u materijalnom svijetu i u svijetu ideja zasniva se na taksiji, rasporedu u prostoru, bila to taksija jednostaničnih bića ili nebeskih tijela, od Pitagorine harmonije ili glazbe sfera, preko Ptolomejeva sustava svemira *Megala syntaxis* (Almagest) do Keplerove *Harmonices mundi*.¹⁴ I tako sve do sin-takse i logo-taksije u gramatici.

Kad se strukture mišljenja ne bi pokoravale prirodnim zakonima, kad ne bi uz njih prilijegale, ne bi se bila mogla održati komunikacija i harmonija svijeta. I u obratnom smjeru. Sve nove prostorne teorije i hipoteze, koje teže biti univerzalnim zakonima, mogu se naći već kod Pitagore i Platona, a Spinoza ih je izrazio tvrdnjom: »Ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum«, Red i veza ideja jesu iste kao i red i veza stvari.

Aleksandar Lurija još je pedesetih godina ovog stoljeća posebnim postupcima okulografije zapisivao pokrete očiju za vrijeme gledanja ponuđene slike.^{15,16} Izvodio je perceptivna topografska ispitivanja i, prema sposobnosti promatrača da likove u slici po smislu spaja pogledom, zaključivao o mišljenju i poremećajima mišljenja (slika 3). Danas se to može zvati i tensegrijetom mišljenja.

Nesporna je prostornost mišljenja, jer je mišljenje topološko neprekidno preslikavanje, kako to na prvoj stranici ovog sastavka stoji u matematičkoj definiciji topologije. I svaka je kreacija opet topografsko preslikavanje.

Imamo i svoje tensegriete. Jadranka Damjanov izradila je cijelu studiju okulografskog promatranja umjetničkih slika,¹⁷ a za motto knjige uzela je riječi pjesme V. Woolf:

»Moja je stalna misao,
da je iza pamučne pređe (svakodnevnosti)
skriven uzorak;
da smo mi — mislim, sva ljudska bića —
njime povezani...«

Ta pamučna pređa koja povezuje predmete svakodnevnosti u strukturne i smislene odnose samo je drugim riječima izražen Fullerov tensegrijet i Lurijino topografsko ispitivanje mišljenja. Skriveni pak uzorak Platonov je svijet ideja ili Spinozin ordo et connexio idearum.

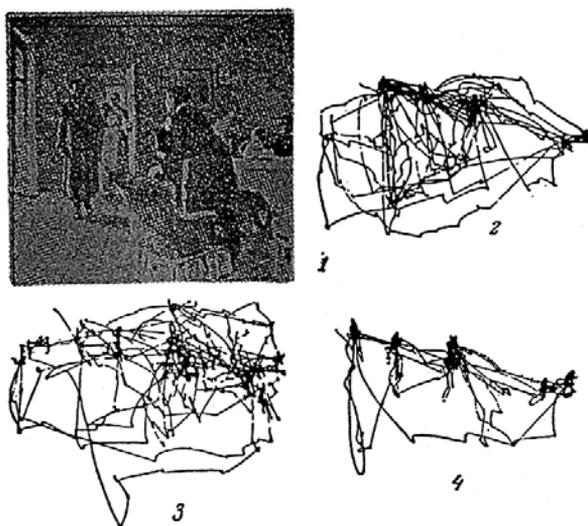
Nije li isto kad Wittgenstein tvrdi: »Postoji temeljna sličnost strukture stvarnosti i misli o njoj«, a za topografiju kao odnos predmeta: »Jedno ime stoji za jednu stvar, drugo za drugu stvar, a međusobno su povezani, tako cjelina, kao živa slika, predstavlja stanje stvari«, a stanje stvari je događaj.¹⁸ Ili ono što kaže i Novalis: »Ideal, koji stoji pred nama, moramo pronaći u stvarnosti«, »Ideal izvan stvarnosti ne postoji, mi ga moramo pronaći u njoj, jer je on tu«. Za svoja *Filozofska istraživanja* kaže da su topografske skice.

Nedvojbeno bi okulografska istraživanja kakva radi Jadranka Damjanov bila korisna u studiju filmske topografske dramaturgije. A možemo se zajedno pitati je li u svijetu postoji neka filmska akademija koja se time bavi. Zato bi za Jadrankom Damjanov valjalo raspisati tjezalnicu s visokom nagradom da bi bila uključena u onaj imaginarni filmski institut.

Fizičar Michael J. Duff s Texas A&M sveučilišta, bavi se unificirajućom teorijom elementarnih čestica, kvantnom gravitacijom, supergravitacijom i teorijom M (M za magiju, misterij, membranu).¹⁹ I on govori o teoriji užadi, koja je uključena u opću teoriju, teoriju svega ili za sve postojeće. Definiira gravitaciju kao geometriju prostor-vremena i topologiju kao granu matematike koja proučava oblike stvari. I on je na svoj način filmski teoretičar (možda bi zanimljiv bio Ladislavu Galetti).

Više je puta spomenuto da je topologija jedan od prostornih jezika. Ali stalno valja imati na umu da su svi jezici, mitski, religijski, verbalni, umjetnički i znanstveni, proistekli iz prostornih odnosa.²⁰

Stil je način kojim se pojedinac izdvaja od općeg svojim racionalnim, afektivnim i tjelesnim izrazom. U filmu postoje mnogi stilski jezici, a svakom stilu, u svakoj umjetnosti, osobina je slikovitost i konkretnost. Stilema, kao stilskih jedini-



Slika 3

ca, može biti vrlo mnogo: morfostilemi, kinostilemi, ritmostilemi, fonostilemi, muzikostilemi, mimostilemi, gestostilemi, kromostilemi, kronostilemi i tko zna koliko još drugih, ali oni na koje ovaj tekst upućuje su topostilemi, sintopostilemi i sintagmostilemi.

Namjera je pobuditi više znatiželje za filmsku topografsku dramaturgiju, a uplitanje nekoliko znanosti jest po nečemu geffovska ideja, ali mimo i prije njega sinkretizam se pokazao plodnim, izazovnim i ispunjujućim. Sva skretanja i desno i lijevo, doticanje ovog i onog, držim da su potrebna, jer film nije zanat, nego način mišljenja i doživljavanja, osobni stil i stil vremena te izraz kulture.

Reference

- 1 Pansini, M.: *Koncept gramatike prostora*. Govor V, 2: 117-128, Zagreb 1988.
- 2 Enciklopedija Leksikografskog zavoda: topologija. Leksikografski zavod, Zagreb 1969.
- 3 Argyle, M.: *Bodily communication*. Methuen & Co. Ltd. London, New York 1987.
- 4 Vuletić, B.: *Eliptičnost/slikovitost/prostor-nost/govornost/poetičnost*. Umjetnost riječi XLII, 2: 101-124, Zagreb 1998.
- 5 Vuletić, B.: *Odrizi, o plošnom/prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana*. Umjetnost riječi XXXV, 1: 7-21, Zagreb 1991.
- 6 Babić, S., Brozović, D., Moguš, M., Pavešić, S., Škarić, I., Težak, S.: *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. HAZU, Zagreb 1991.
- 7 Vuletić, B.: *Rječnik pjesništva Jure Kaštelana*. Umjetnost riječi XL, 4: 257-271, Zagreb 1996.
- 8 Lorenz, K.: *Temelji etologije*. Globus, Zagreb 1986.
- 9 Pansini, M.: *Čitajući Sacksa*. Verbotonalni razgovori, Poliklinika SUVAG, Zagreb 5: 9-15 i 6: 1-10, 1995.
- 10 Damjanov, J.: *Vizualni jezik i likovna umjetnost*. Školska knjiga, Zagreb 1991.
- 11 Damasio, A. R.: *Damasio H. Cervello e linguaggio*. Le scienze Milano, quaderni n. 101: 76-82, 1998.
- 12 Ingber, D. E.: *Architecture of life*. Scientific American, Januari 1998.
- 13 Solar, M.: *Teorija književnosti*. Školska knjiga, Zagreb 1997.
- 14 Kučera, O.: *Naše nebo*. Matica Hrvatska, Zagreb 1895.
- 15 Lurija, A. R.: *Osnovi neuropsihologiji*. Izdateljstvo Moskovskoga universiteta, Moskva 1973.
- 16 Lurija, A. R.: *Osnovni problemi neolingvistiki*. Izdateljstvo Moskovskoga universiteta, Moskva 1975.
- 17 Damjanov, J.: *Pogled i slika*. Hermes izdavaštvo, Zagreb 1996.
- 18 Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo 1987.
- 19 Duff, M. J.: *La teoria un tempo chiamata 'delle corde'*. Le scienze Milano, giugno 1998.
- 20 Cassirer, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen, Erster Teil: Die Sprache*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964.



Tko pjeva zlo ne misli: Mirjana Bohanec, Mia Oremović, Relja Bašić

Vjekoslav Majcen

Filmsko uprizorenje Vojnovićeve drame *Gospođa sa suncokretom* — hrvatska epizoda Michaela Curtiza

Krajem kolovoza 1920. godine pozornost zagrebačkih filmskih gledatelja pobudilo je prikazivanje filma *Gospođa sa suncokretom* snimljenog prema motivima istoimene drame Ive Vojnovića. Film je prikazivan u zagrebačkom kinu Helios od 23. do 29. kolovoza, a poslije toga i u dubrovačkom Biondinom kazalištu u kojem su tada (uz povremene kazališne) održavane i filmske priredbe. U novinskim najavama prikazivanja filma krupnim je slovima u oba slučaja istaknuto da se radi o filmu snimljenom prema istoimenoj drami književnika Ive Vojnovića (Dubrovnik, 1857.-Beograd, 1929.), koja je svoju praizvedbu u zagrebačkom kazalištu imala 1912. godine, a uspješno je do tada izvođena na pozornicama Beograda i Budimpešte (1912.), Krakova i Lawowa (1913.), te Berlina (1917.). Iz najave prikazivanja filma doznajemo također da su glavne uloge u filmskoj adaptaciji Vojnovićeve drame imali glumica Lucy Doraine, Ivo Badalić

i Ivan Svetislav Petrović, a filmski su prizori ove drame, izvorno smještene u ambijent Venecije, za potrebe filma snimani u Dubrovniku, Splitu, Sarajevu i Mostaru. No, manje je poznat podatak, da je redatelj toga filma bio mađarski kazališni i filmski redatelj Mihály Kertész, alias Michael Curtiz (Budimpešta 1888.–Hollywood, 1962.), koji je dvadesetak godina poslije svjetski uspjeh postigao kao američki redatelj svojim holivudskim filmovima, posebice Oscarom nagrađenom melodramom *Casablanca* (1942.).

Vojnovićeva *Gospođa sa suncokretom* — o Vojnoviću i filmskom mediju

Doba kad je Vojnović pisao dramu *Gospođa sa suncokretom* (1912.), vrijeme je brzog širenja novih medija, koji su snažno utjecali na tradicionalne umjetnosti. U kinematografiji nastupa vrijeme kad se oko filmskih projekata okupljaju naj-



Grof Alexander Kolowrat



Ivo Vojnović



Michael Curtiz

značajniji kazališni glumci, književnici, skladatelji kako bi zajednički pridonijeli potvrdi filmske umjetnosti. Najznačajniji svjetski filmski producent Pathe Frères osniva posebnu produkciju Film d'art. Talijanska kinematografija svjetski uspjeh postize prvim raskošnim povijesnim spektaklima (Itala Film, Ambrosio), iz kojih će poslije dijelom poteći i filmska poetika D. W. Griffitha. U Njemačkoj se književnici uključuju u stvaranje filmskih scenarija (Društvo njemačkih književnika 1912. godine preporučuje književnicima da surađuju s filmskim producentima u pisanju filmskih scenarija¹), ugledni kazališni redatelj Max Reinhardt već od 1908. godine režira i filmove, a u Rusiji, Leonid Andrejev u svome *Pismu o kazalištu* 1911. piše da film mijenja odnose u vizualnim umjetnostima i pozornica dospijeva u defenzivu.² »Kazalište se našlo između dvaju raznorodnih potresa, između šoka modernizma i šoka novih medija,« kako kaže Viktor Žmegač u studiji o poetici drame i teoriji filma.³

Epohu novih medija u hrvatskoj književnosti najavljuje već Vjenceslav Novak kratkim crticama *Kinematograf* objavljenim u *Obzoru* 1899. godine,⁴ intermedijalni pristup će u hrvatsku književnost uvesti moderna, no Vojnović je prvi dramski pisac koji reagira na novi medijski krajolik unoseći kinematografske elemente u sadržaj, scenografiju i struktu-

ru drame *Gospođa sa suncokretom* i — kako Vida Flaker označava reakciju suvremenih kritičara — povezuje dramu »...s nedramskom, niževrijednom književnošću kao što je kriminalistički roman i s nekniževnim, s neumjetničkim medijem za mase kakvim se u to vrijeme smatrao kinematograf.«⁵

Kriminalistički zaplet *Gospođe sa suncokretom* zasnovan na istinitom londonskom doživljaju dubrovačkoga pomorca U. Lederera i burnom životopisu svjetske pustolovke grofice Tarnowske (»najdemonjskije žene našeg stoljeća, toga 'vampa', najmoćnijeg i najmilosrdnijeg od svih ženskih demona u povijesti.« — kako je nešto kasnije označava tisak⁶), čije je suđenje radi umorstva ljubavnika (u Veneciji 1909. ili 1910. godine) postalo svjetskom senzacijom, kao i raskošan venecijanski okvir u kojem se kreće internacionalno društvo, primjereniji su bili filmu nego li kazalištu. Suvremenici su točno osjetili tu bliskost drame filmu, pa je često nazivaju kinodramom, a poznata je i Matoševa oštra kritika u kojoj *Gospođu sa suncokretom* naziva »kinematograf na pozornici« i »rafinirani kinematograf krvav i perverznan,« zamjerajući Vojnoviću što je podlegao senzacionalističkim ljubavnim i kriminalističkim romanima.⁷

Da je Vojnović *Gospođu sa suncokretom* svjesno pisao kao kinodramu koristeći scenske efekte svojstvene filmu, pokazuje i podatak o tome da je prilikom postavljanja drame na scenu izmijenio neka — za kazalište — suviše složena scenografska rješenja označena u drami, kako bi se mogla izvesti na pozornici. Birajući sadržaj iz svijeta zločina, primjereniji filmu nego li kazalištu Vojnović je želio privući publiku koja je, kako kaže u predgovoru trećem izdanju *Gospođe sa suncokretom* »jatimice pobjegla u nijemi čar potresnijeg i razumljivijeg bioskopa«,⁸ a kosmoplitka tema trebala je pridonijeti međunarodnom uspjehu drame čemu je Vojnović očito težio, isto kao što se nadao da će ta drama zainteresirati filmske autore i doživjeti svoju filmsku izvedbu. To posredno potvrđuje i ugovor o prijenosu prava izvođenja *Gospođe sa suncokretom* dr. Aleksandru Martonu iz Budimpešte, uglednom mađarskom kazališnom stručnjaku, u kojem izričito traži 20% honorara za svako izvođenje ili preradu drame za film, operu itd. Pismo s tom odredbom datirano je s 12. srpnjem 1916. godine (dakle četiri godine prije snimanja u uvodu spomenutog filma),⁹ a Dubravko Jelčić u *Ljetopisu Ive Vojnovića* navodi podatak o tome da je Vojnović već 1913. godine vodio pregovore o snimanju filma prema svojoj drami koji su završili neuspjehom.¹⁰

Sve to govori o zainteresiranosti Vojnovića za filmski medij, pa i o poznavanju izvedbenih mogućnosti suvremenoga filma, primjerice uporabe *flash-backa* kao strukturalnog elementa drame (iako o stvarnom filmsko-gledateljskom iskustvu Vojnovića nemamo nikakvih podataka, osim posrednog podatka da je u doba Vojnovićeva službovanja u Supetru na Braču tamo postojao stalni kinematograf koji je mogao odigrati neku ulogu u otočkom životu pisca). Njegovo nastojanje da svoja djela vidi pretvorena u film, iz navedenih podataka su očita — iako je u stvari stalno bio razočaran onim što su mu zainteresirani filmski autori nudili. Trajnost toga interesa potvrđuje se još jedanput na kraju njegovoga dramskog stvaralaštva, u posljednjem dramskom djelu — nastalom pri

kraju autorova života — u *Prologu nenapisane drame* (1925.) u koji (opet prvi u hrvatskoj književnosti) na scenu kao dramski lik uvodi kinematografsku družinu, filmskog snimatelja i filmskog redatelja, te se dvije od pet pojava *Prologa* temelje na dijalogu između autora (Vojnovića) i zamišljenog filmskog redatelja u kojem Vojnović iznosi i svoja stajališta o filmu i filmskoj režiji, o odnosu kazališta i novih medija.

Mihály Kertész i *Gospođa sa suncokretom*

Napisana u Veneciji 1911. godine, drama *Gospođa sa suncokretom* od početka je sljedeće godine (iste godine kada je objavljena i *Smrt u Veneciji* Thomasa Manna) bučno najavljivana, izazivajući pozornost kulturne javnosti. Već od početka godine Vojnović je pred zainteresiranom publikom čitao dramu u kazališnim dvoranama Rijeke, Zagreba, Splita, Dubrovnika i Beograda, tako da je kulturna javnost s velikim zanimanjem i nestrpljenjem dočekala praiizvedbu (25. svibnja 1912.) u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Da očekivanja javnosti (i autora drame) nisu bila iznevjerena pokazuje podatak da je *Gospođa sa suncokretom* te godine proglašena najboljim domaćim novitetom izvedenim u sezoni 1911./1912., a Vojnović je za nju dobio uglednu Demetrovu nagradu. Uspjeh drame proćuo se i izvan Hrvatske. Na zagrebačkoj je praiizvedbi bio mađarski novinar i književnik (poslije i filmski scenarist) Menyhért Lengyel koji je o izvedbi drame pisao u *Budapest Presse*,¹¹ a ravnatelj budimpeštanskog kazališta László Beothy odmah je tražio dozvolu za prijevod i prikazivanje *Gospođe sa suncokretom* u svome kazalištu, te je budimpeštanska premijera *Gospođe sa suncokretom* u prijevodu Ladislava Márkusa uslijedila već 8. listopada iste godine.

Je li to bio i prvi susret Mihályja Kertésza i drame *A napraforgos hölgy* (kako glasi mađarski prijevod naslova Vojnovičeve drame)? Neprovereno, ali moguće. Naime, Mihály Kertész, nakon završene budimpeštanske Kraljevske akademije za kazalište i umjetnost (1906.), bio je u to doba već poznat glumac (nakon rada u kazalištima u Pécsi i Szegedu, od 1912. do 1914. bio je u budimpeštanskom Magyar Színházu, pa je moguće da je drama koja je izazvala pozornost kazališnih kritičara, prevoditelja i budimpeštanskog kazališnog ravnatelja, jednako izazvala zanimanje mladog, tada već afirmiranoga glumca mađarskog kazališta.

Inače, godina 1912. za Kertésza je prijelomna. Te godine režirao je za Projectograph svoja prva dva filma *Az utolsó bohém* i *Ma és holnap*,¹² te se od tada sve više posvećuje novome mediju. Snimao je vrlo brzo i mnogo (o čemu svjedoči opsežna filmografija naslova nastalih između 1912. i 1919.), a u odabiru sadržaja svojih filmova najčešće je posezao za građom aktualnih književnih djela. Veza s kazalištem i dalje je postojala, pa je opravdano pitanje nije li intrigantna ljubavno-kriminalistička drama Ive Vojnovića izvođena na budimpeštanskoj i drugim pozornicama srednjoeuropskih gradova pobudila Kertészovo zanimanje za njezinu ekranizaciju. Tome u prilog govori i činjenica da je upravo budimpeštanski kazališni stručnjak Aleksander Marton bio zastupnik autorskih prava za tu Vojnovičevu dramu i njezinu filmsku preradbu. Uz to Vojnović je u to doba raspadaju-

će se Monarhije — kao njezin mučenik i navjestitelj nastupajućeg slavenskog jedinstva — bio jedan od najeksponiranijih dramskih autora na vrhuncu popularnosti. Posredno o tome govori svečani doček Vojnovića prigodom njegova (drugog) boravka u Pragu 1918. godine (Narodni divadlo izvodio je tada njegovu *Dubrovačku trilogiju* i *Smrt majke Jugovića*). Tada je (13. travnja 1918.) Vojnović sudjelovao i na političkoj manifestaciji slavenskog jedinstva (Češko-jugoslavensko zborovanje), na prvosvibanjskoj proslavi češkog radništva i na jubilarnoj proslavi Narodnog divadla. O sva tri događaja snimljen je film koji je u Zagrebu prikazivan pod naslovom *Prvi slavenski raspored* (16. svibnja 1918.). U filmu se prema najavi prikazivanja »jasno (se) vide između ostalih dr. Korošec, Ivo conte Vojnović, zastupnici Srđan Budisavljević, Radić i dr.«¹³

Cijela ova digresija zbog toga što se u Kertészovoj filmografiji prvi put film pod nazivom *A napraforgos hölgy* pojavljuje 1918. godine kada je Kertész još snimao u Mađarskoj u budimpeštanskom Semper studiju. O tome naslovu iz 1918. nema nikakvih bližih podataka, pa za sada hipoteza kako se radi o prvoj Kertészovoj filmskoj ekranizaciji nastaloj prema motivima Vojnovičeve drame može samo upućivati na smjer daljih istraživanja.

Nakon uspostave mađarske sovjetske republike i nacionalizacije kinematografije, Mihály Kertész je 1919. godine, zajedno sa suprugom, mladom balerinom i glumicom Ilonkom Kovács Perényi — poznatijom pod umjetničkim imenom Lucy Dorraine — prebjegao u Austriju. Tridesetogodišnji Kertész u Beč je došao kao poznati kazališni redatelj i film-



Lucy Dorraine

Cijena komadu 1 kruna.

HELIOS KINO

Danas **prvi put** u filmu senzacionalan šlager po motivima djela
„Gospodja sa suncokretom” od conte Ive Vojnovića!!!

Od 23. do. 29. kolovoza 1920.

Kao filmski šlager prvi put u Zagrebu!

Gospodja sa suncokretom

Senzacionalan i vrlo efektni šlager po istoimenom djelu od
conte Ive Vojnovića!!!

U glavnoj ulozi tajanstvene gospodje sa suncokretom vanredno dražesna i vrlo umiljata svjetska kino umjetnica

LUGY DORRINE, Ivo Badalić i Sava Petrović!

Snimljeno u romantičnom Dubrovniku, Splitu i Sarajevu!!!

Nebrojeni neizrecivo divni i neopisivo lijepi snimci, kojima se ilustriraju nesavrjnije
idilične krasote i divota romantičnog DUBROVNIKA, SPLITA i SARAJEVA!!!

Vrhunac napetosti: **Tajanstveno umorstvo u jednoj maloj sobici i tragična smrt
glavne junakinje, nazvane „Gospodjom sa suncokretom”!!!**

U jednom malom gradiću u južnoj Italiji živi jedna mala kitičarka. Ona kao da se rodila pod nesretnom zvijezdom, jer do sada nije imala ništa predobra na ovome svijetu. Ona si je iz dubine duše zaželjela, da se čim prije oslobodi te okoline, koja je ubijala njenu mladost.

Njen otac bijaše notorna pijanica, koji nesamo da se nije za nju brinuo, već ju je zlostavljao. Njen zaručnik bijaše mali činovničić sa sitnim nazorima o životu i u posjedu tako neznatnih sredstava, da to ne bi dostajalo ni za vrapce, a kamoli za ljude. A osim toga je on bio duševno toli ograničan, da su ti prolazili trnci kroz tjelo, kad je bilo o čemu poveo »konverzaciju«. »I cvrček u polju je umniji od njega« znali bi reći nekoji zlobnici, kad bi tko spomenuo našeg malog činovničića.

Naša junakinja se pogotovo grozno osjećala u malom gradiću, kad je jednog dana srela pomorskog časnika Malipieru. Ona je od tog sretnog trenutka jedino na nj mislila i jedino o njemu sanjala. »O da mi je snjime početi u daleki svijet i tamo za uvijek ostati!« — znala bi ona kadšto uskliknuti.

Bogati grof Ikaterinsky našao se jednog dana pukim slučajem u dućanu, gdje bijaše zaposlena »ona«. Na grofa je njena vanredna ljepota proizvela najdublji utisak. On se u nju smrtno zaljubi, te ju u opojenosti, koja je graničila sa ludilom, zaprosi za ruku. No ljepotica ga smiješeći se odbije, ispričavši mu ujedno tom zgodom svoju žarku ljubav prema pomorskom časniku Malipieru. Njenom zaručniku je

jednog dana isto rekla, kad je od njega zahjevala svoja ljubavna pisma, koja joj on upočetku nije htio vratiti:

Konačno joj obeća, da će dobiti što želi, ali je pod tom izlikom domami u svoj stan. On ju htjede silom osvojiti, ali ona ga u obrani svoje djevojačke časti liši života. Nakon toga pohiti zdvojna u luku, gdje je razmišljala o netom počinjenom nedjelu.

Puki slučaj htjede, da je u isto doba u luku prisplo parobrod sa Malipierom. Spasonosna misao prodje njenim mozgom. Ona domami pomorskog časnika u stan umorenoga, gdje ga zatvori, a tad kroz pokrajnja vrata odjuri kao turija. Malipiero je sada vidio da je prevaren i zato se zakue da će se osvetiti.

Od tog groznog događaja minulo je više godina u nepovrat. Malipiero plovio je morem, dok mu nije jednog dana za velike svečanosti predstavljena supruga grofa Ikaterinskya. Malipiero je smjesta u njoj prepoznao djevojku, koja ga je svojevremeno nasamarila, da je osumnjičen sa umorstva.

No u njoj se ponovno probudi žarka ljubav za krasnog pomorskog časnika. Ona ga zaklinjaše, da joj oprost i da joj uzvratu njenu ljubav. No on ju s prijezirom odbije, nehtijući ni čuti o tome, da s njom sklopi bilo kakvu vezu.

Gospodje sa suncokretom se taj postupak najgroznije dojm. Ona nije mogla pregorjeti svoju veliku ljubav, te je radje prekinula svojevoljno sa ovim životom, nego da i nadalje trpi radi nesretnne ljubavi i od užasa griznje savjesti.

Početak tjeđnom u 1/25, a u nedjelje i na blagdane u 4 sata.

Stamparija Jugoslav. Kompas.

Najava filma *Gospođa sa suncokretom* u kinu Helios

ski autor koji je u Mađarskoj do tada već snimio impresivan broj od 36 filmova. Nije zato čudno da je odmah dobio posao redatelja u Sascha filmu grofa Aleksandra Kolowrarta, a njegova žena, Lucy Dorraine koja je do tada već glumila u nekoliko filmova svojega supruga, prihvaćena kao nova, obećavajuća, filmska zvijezda.

Prvi redateljski posao Mihályja Kertésza u Sascha filmu (čiji je redatelj bio od 1919. do 1924.) bilo je snimanje triju filmskih drama prema djelima kriminalističko-pustolovne zabavne literature, koji su u to doba bili popularni i imali izgleda da zainteresiraju masovnu publiku. Dva od tih naslova bile su ekranizacije zabavnih romana tada popularnog francuskog autora Georges Ohneta u kojima ljubavni zaplet i lik demonske žene imaju jednu od ključnih uloga, a treći je bio (druga Kertészova?) ekranizacija drame *Gospođa sa suncokretom* Ive Vojnovića, drame satkane od erosa i tanathosa u čijem je središtu također lik demonske žene i njezine tragične sudbine, a čija je prednost što se temelji na zbiljskom i ne tako davnom događaju koji je bio poznat širokoj javnosti željnoj senzacija takve vrste. I dok za Kertészov prvi film s istim naslovom iz 1918. godine nema nikakvih podataka, pa je tek nagađanje da bi se moglo raditi o ekranizaciji Vojnovičeve drame, za tu drugu ekranizaciju sačuvani su podaci o snimanju i prikazivanju filmske adaptacije upravo prema motivima Vojnovičeva djela, koji upotpunjuju šturi podatak iz Kertészove filmografije.

Sva tri filma Kertesz je u cijelosti ili dijelom snimio u Hrvatskoj krajem 1919. godine, sa snimateljem Gustavom Učickim (Beč 1898.-Hamburg 1961.) — kojemu je to bio (kao i Kertészu) prvi posao u Sascha filmu — a u kinematografima (Zagreba, Dubrovnika, Beograda, Beča, Budimpešte i Praga) ti su se filmovi pojavili 1920. godine.

Prvi od dva filma snimljena prema romanu Gergesa Ohneta bio je film koji se kod nas prikazivao pod naslovom *Zvijezda Istoka*. Film pod tim naslovom nisam našao u retrospektivnim filmografijama — koje su za to, kao i za ranije filmsko razdoblje uopće nesigurne i nedovoljno pouzdane — te se vjerojatno radi o filmu poznatom pod naslovom *Der Stern von Damaskus*. Zagrebačka je publika 1920. godine to djelo gledala kao film u dva dijela: u kinu Apolo prikazan je prvi dio pod naslovom *Zvijezda Istoka*, a u kinu Union istodobno je prikazivan drugi dio pod naslovom *Bič božji* — koji je u filmografijama zabilježen kao zaseban film. *Zvijezda Istoka* reklamirana je kao ekranizacija najglasovitijeg romana Gergesa Ohneta, a u filmu (ili oba filma) glavne su uloge imali lijepa devetnaestogodišnja Lucy Dorraine i bečki glumac Anton Tiller.

Drugi film snimljen prema djelu Gergesa Ohneta bio je *Dama koja se boji svjetla* (*La tenebreuse*), a vjerojatno se radi o filmu evidentiranom u filmografijama pod naslovom *Die Dame mit schwarzen Handschuer*, koji je u Helios kinu igrao u lipnju 1920. godine, a nama je zanimljiv još iz jednog razloga. Naime, u tome filmu koji je najavljen kao »velebna dramatičacija glasovitog romana *La Tenebreuse* od Georga Ohneta u 4 velika čina«, u dvostrukoj ulozi, tumačeći dva glavna lika priče, nastupio je hrvatski operni pjevač (»naš obljubljeni« — kako je najavljen), Marko Vušković.

Treći iz te serije filmova, *Gospođu sa suncokretom* (*Die Dame mit den Sonnenblumen*), s prethodna dva — osim vremena nastanka i redatelja — povezuje i glumačka ekipa u kojoj su ponovno Lucy Dorraine i Anton Tiller, a uz njih Ivan Svetislav Petrović (kojem je to bio drugi film na početku plodne karijere filmskog glumca) i glumac Hrvatskog narodnog kazališta Ivo Badalić, koji je do tada nastupao u domaćim filmovima *Matija Gubec* (Croatia, Aca Binički, 1917.), *Tko? i Dama u crnoj krinki* (Croatia, Robert Staerk, 1918.), te netom snimljenom filmu *Brišem i sudim* (Jugoslavija film, Arnošt Grund, 1919.).

Sada postaje malo jasniji i podatak iz najave prikazivanja filma *Gospođa sa suncokretom* (i u rukopisnom dokumentu Vojnovičeva odvjetnika sačuvanom u Hrvatskom državnom arhivu¹⁴) koji govori da je Vojnovičeva drama snimljena u Sarajevu, Mostaru, Dubrovniku i Splitu. Naime iz sadržaja triju snimljenih filmova s pouzdanosti se može ustvrditi da su Sarajevo i Mostar bili pozornica snimanja filma *Zvijezda istoka* čija se radnja odigrava na Orijentu, dok su druga dva snimljena u Dubrovniku i Splitu. Potvrdu za snimanje *Gospođe sa suncokretom* imamo i u suvremenom podatku iz splitskog *Novog doba* u kojem je 24. prosinca 1919. objavljena vijest o snimanju toga filma, pa su tom prigodom snimljene splitska obala i scene izlaska iz broda.¹⁵

Sascha film i *Gospođa sa suncokretom* — produkcijски odnosi

U filmografijama sva tri navedena filma vode se kao produkcija Sascha filma Aleksandra Kolowrata. No, razjašnjenje kako je došlo do snimanja navedenih filmova u Zagrebu, Sarajevu, Mostaru, Dubrovniku i Splitu uz sudjelovanje i hrvatskih glumaca nije sasvim jednostavno i jednoznačno.

Grof Aleksandar Kolowrat (Glenridge, USA, 1886.-Beč, 1927.) svoje je filmsko carstvo počeo graditi 1910. osnutkom poduzeća Film Factory u Češkoj, a 1914. u Beču je osnovao Sascha Filmfabrik (s legendarnim studijem u bečkoj Biberstrasse), poduzeće koje je dugo vremena bilo najznačajniji austrijski filmski producent. Svoja je predstavništva imao u svim glavnim gradovima Monarhije (ali i u mnogim svjetskim centrima od New Yorka do Melbournea). Veze s Hrvatskom bile su mu vrlo žive, pa je već 1912. godine ovdje snimio filmove *Na divnim obalama Dalmacije* i *Otok Rab*,¹⁶ a osobito surađuje s filmskim poduzećem Balkan film zagrebačkog veleindustrijalca Alfreda Müllera. Za vrijeme rata mnogo je snimao za vojsku (među ostalim, kao šef filmskog odjela K. und K. ratnog novinskog ureda, jedan je od utemeljitelja njemačko-austrijskog filmskog ratnog žurnala koji se pod nazivom *Sascha-Messter Woche* prikazivao u Hrvatskoj), što je omogućilo rast i jačanje njegova filmskog poduzetništva. Krajem rata 1918. godine, u nastojanju da sačuva što šire tržište povezuje se s filmskim središtima Monarhije, te osniva sestrinska poduzeća u Pragu i Budimpešti. Preko budimpeštanskog Corvin filma (Corvin Filmgyár és Filmkerekedelmi Rt.) otvara podružnicu u Zagrebu (18. svibnja 1918.), koja uoči raspada Monarhije postaje poduzeće pod nazivom Bosna film (osnovana u Budimpešti 19. rujna 1918. da bi nakon osnutka Države SHS preselila potpuno u Zagreb i registrirala se kao samostalno filmsko poduzeće 5.

listopada 1919.). Datumi su u ovome slučaju indikativni, jer prema informaciji splitskih novina, snimanje *Gospođe sa suncokretom* možemo smjestiti na sam kraj (prosina) 1919. godine, a to znači da cijelu filmsku ekspediciju prigodom koje su snimljena tri spomenuta filma pouzdano možemo ograničiti na kasnu jesen (listopad-prosina) iste godine, što znači u doba osnutka zagrebačkog poduzeća Bosna film koje je kao suizvršitelj u produkciji tih filmova odigralo značajnu ulogu.

Pri tome se izbor filmova koji su snimljeni čini važnim čimbenikom u cijelome događaju. Naime, djela francuskog pisca Georgesa Ohneta (koji je umro 1918. godine) osim što su pružala dinamičan i atraktivan ljubavno-pustolovni i kriminalistički sadržaj pogodan za filmsku adaptaciju i uživala popularnost kod široke publike, što je i filmovima jamčilo uspjeh, bila su i s političke strane dobar odabir u doba zaključivanja versajskog mira (osobito za producenta koji je cijelo vrijeme rata služio i vojnim ciljevima Centralnih sila). Za snimanje barem jednog od dva odabrana Ohnetova djela potreban je bio orijentalni dekor, a njega je u izobilju bilo u neposrednom susjedstvu, u krajevima koji su do prije nekoliko mjeseci još bili sastavnim dijelom Carevine. Osim slikovitosti krajeva, tu je i drugi važan razlog odabira mjesta snimanja — sunčani jug, koji čak i u to doba godine pruža dovoljno svjetla i sunca za snimanje na otvorenom (zbog čega su filmaši toga doba često filmove snimali u Dalmaciji). No, tu su se ispriječili problemi. Austrija (kao i Madžarska) neprijateljska je zemlja novoj Državi SHS. Između dviju država postoje otvoreni granični problemi (plebiscit u Koruškoj), za civilnu i vojnu vlast u Državi SHS postoje problemi oko protivnika beogradskog režima, pristaša austro-trijalizma i samostalnosti Hrvatske (prosinačka pobuna 1918., republikanizam Stjepana Radića, 'zeleni kadar'). Hrvatska je za Srbiju okupacijsko područje, pa je srbijanska vojska praktično okupirala Hrvatsku, a njeni vojni zapovjednici nadziru lokalnu civilnu vlast. Na veze se s Austrijom ne gleda blagonaklono, pa se primjerice filmski poduzetnici 1919. godine u časopisu *Kino smotra* žale da su im uskraćene putovnice i ograničen odlazak u inozemstvo. Svako filmsko snimanje stranaca sumnjičavo se dočekuje i povezuje s neprijateljskom i protudržavnom djelatnošću, te za snimanje treba tražiti posebnu dozvolu vrhovne vojne komande.¹⁷ Nije li i to razlog da je Alexander Kolowrat prije traženja dozvole kao treći film dodao ekranizaciju *Gospođe sa suncokretom*, a organizaciju snimanja povjerio Bosna filmu, poduzeću u kraljevini SHS, u koju je uložio kapital i bio njezin većinski vlasnik? Ta, Vojnović, tada najistaknutiji, međunarodno priznati književnik naglašene jugoslavenske orijentacije i promicatelj srbijanskog 'pijemontizma', bio je jamstvo da će filmska ekipa moći slobodno snimati.

U citiranom dokumentu Vojnovičeva odvjetnika, Bosna film (koju on naziva ekspozituroom Sascha filma i Corvin bioskopa) izričito se i spominje kao pravni nositelj cijeloga posla, a Sascha film kao tehnički izvoditelj snimanja. No, u cijeli projekt na kraju se uključilo još jedno filmsko poduzeće. Naime, prema istom izvoru, tijekom snimanja snimanje je zapalo u teškoće zbog 'valutne devalvacije' (vjerojatno nepovoljne obvezne zamjene kruna za dinare nove države), pa je Sascha

film sklopio dodatni ugovor s trećim svojim poduzećem — Slavija filmom iz Praga, koje je za direktora Bosna filma umjesto dotadašnjeg Desidera Deutscha, postavilo svojeg službenika Fantla i financiralo snimanje do kraja.

Odjeci zagrebačkog prikazivanja filma

Gospođu sa suncokretom je od Bosna filma preuzeo Balkan film Alfreda Mülera koji ga je prikazivao u svome kinematografu Helios u Frankopanskoj ulici (danas Kazalište Gavela).

Prikazivanje filma izazvalo je pozornost kinematografske publike, pa su projekcije održavane pred punim gledalištem. Film je prikazivan sedam dana, iako je tada bilo uobičajeno da se filmovi na redovitom repertoaru mijenjaju dva puta na tjedan, no uočljivo je da osim objave prikazivanja filma, u novinama nisu zabilježeni osvrti i reakcije na film snimljen prema djelu poznatog hrvatskog književnika.

Jedina recenzija filma koju sam u zagrebačkom tisku našao jest članak Ljubomira Micića koji je dan nakon premijere objavljen u *Novostima*. Kako je to jedino neposredno svjedočenje o filmu koji danas ne možemo vidjeti, pa iz njega možemo dobiti barem nekakav uvid u filmsku preradbu Vojnovičeve drame, evo ga u cjelosti:

Ljubomir Micić:

Vojnovičeva *Gospođa sa suncokretom* u kinu (U odbranu jugoslavenskog dramatičara)¹⁸

Razumljivo je da u Zagrebu vlada dosta veliki interes za *Gospođu sa suncokretom*, koja je toliko sa svojim šarenilom i efektima privlačila našu publiku u kazalište, a kamo li ne u kino. Iščekivalo, da će se film dati raskošnije, bogatije i šarenije kako je to već u dnevnom filmskom životu uobičajeno, no međutim događa se posve protivno. Film ne daje ništa. On je posve i nemilosrdno upropašta! Glumci su nemoguće nedorasli. Gospodjica Lucy Doraine morala bi ići još u školu da nauči hodati. Gospodin Mihael Kertesz (!) koji je dozvolio da *Gospođu sa suncokretom* totalno unakazi i napravi iz nje karikaturu, morao bi da je vidi na našoj sceni u interpretaciji gospodina Ive Rajića i gdje Markovac. Zašto nisu oni igrali? Zar se može ovako nešto da se desi pred očima sviju nas, da nam nepoznati Kertesz unakažuju jedno djelo Iva Vojnovića, koje je trebalo filmski sasvim drugačije izvesti nego što je jadno i bijedno izvedeno s lošim glumcima, lošom režijom iskrivljujući potpuno smisao i nit originala. Da li se je pitao gospodin Vojnović za to? Da li je dao gospodin Vojnović privolu, da se to učini i da se to ovako učini bez njegove prisutnosti? Ima li Društvo hrvatskih književnika osjećaja dužnosti, da se zauzme za neprisutnog gospodina Vojnovića i brani njegovo autorstvo koje je tako nemilosrdno iznakaženo. Mora se tačno ispitati tko je odgovoran za ovakve čine, koji autorima filma donose mnogo novaca, a autoru djela mnogo štete? Kako smije da stoji na filmu: Napisao Ivo Vojnović?...

Dakle, prema mišljenju kritičara, kojemu ne možemo odreći poznavanje filmskog medija, radi se o neuspjelu, slabiju filmu u kojem nema ni traga raskošnoj magiji riječi i blješta-

voj scenografiji izvornika, a sadržaj je ogoljen i osiromašen u toj mjeri, da bi Društvo hrvatskih književnika trebalo reagirati radi zaštite ugleda autora drame.

Vojnovičeva autorska prava

Prema dostupnim podacima, film *Gospođa sa suncokretom*, osim u Hrvatskoj, prikazivan je u Beogradu, u Beču i Pragu (a vjerojatno i u Budimpešti), što znači da je postigao određeni uspjeh i vjerojatno, vratio novac uloženi u snimanje. No, cijeli događaj oko snimanja i prikazivanja *Gospođe sa suncokretom* izazvao je nezadovoljstvo autora drame, kao i Ljubomira Micića, iako je razlog njihova nezadovoljstva filmom potpuno različiti. Dok Ljubomir Micić svoju kritiku temelji na gledateljskom doživljaju i usporedbi kazališne i filmske izvedbe, Ivo Vojnović film nije vidio (barem nema potvrde za to). U vrijeme snimanja i prikazivanja filma, Vojnović je s majkom i sestrom bio u inozemstvu, najviše u Francuskoj, a u Hrvatsku se vratio tek 1922., kad je cijela priča već završila i (uz brojne nove filmske senzacije) bila zaboravljena. No, autora koji unatoč popularnosti, nikad nije imao dovoljnih sredstava za život, dogodilo je što za filmsku preradu djela nije dobio nikakvu naknadu. Radi toga je cijelu stvar predao odvjetniku koji je trebao ispitati mogućnosti ostvarenja autorske odštete. Iz tog pokušaja da se sudskim putem zaštiti autorstvo, ostala su u Vojnovičevoj obiteljskoj ostavštini¹⁹ dva dokumenta, odvjetnikova pisma, iz kojih se mogu saznati pojedinosti o povijesti nastanka filma. Nažalost oba su dokumenta nedatirana i bez potpisa, tako da ne daju dovoljno informacija u kojem smjeru bi trebalo dalje istraživati da se dođe do čitavog sudskog predmeta.

Vojnovičev odvjetnik u dokumentu pod nazivom 'Historiat des Filmes *Gospođa sa suncokretom*', navodi da je u jesen 1919. godine u Zagrebu razgovarao s direktorom budimpeštanske Corvin Filmfabrik Károlyjem Barnom koji ga je uvjeravao kako je već mnogo prije s Ivom Vojnovićem sklopio ugovor o ustupanju autorskih prava za snimanje filma, prema kojem je utvrđeno da će autor drame dobiti 40.000 kruna na ime autorskih tantijema. U međuvremenu je »grof Kolowrat, alias Slavia-Saschafilm, snimljeni film prodao i u inozemstvu, te na njemu zaradio teške milijune«, kako upozoravaju i odvjetnik i Ljubomir Micić, ali Vojnović nije dobio ni krune od obećanog honorara. Odvjetnik posebno napominje da kod prikazivanja filma u inozemstvu nije bilo navedeno gdje je film snimljen, što je jedan 'Schweinerer' uporan protiv naše domovine', zbog čega je već Alfred Müller vodio sudski proces protiv Bosna filma.

Iz pisama se vidi da se ni odvjetnici ne snalaze najbolje u složenim producerskim odnosima, pa odgovornim za naplatu tantijema čas označuju Bosna film, ili Slavija film iz Praga, ili na kraju Sascha film i grofa Kolowrata koji stoji iza cijelog pothvata. Sudski predmet nisam našao, no iz drugih podataka očito je da odvjetnici cijeli slučaj nisu uspjeli rasplesti, te Vojnović nije dobio svoj honorar.

No, u sačuvanim dokumentima spominje se više osoba koje potvrđuju da su u tome filmskom projektu, osim autora i izvođača, te inozemnih producenata (Aleksandar Kolowrat iz Sascha filma, Károly Barna i Aladar Büben iz Corvin filma

Danas naš omljubljeni **Marko Vušković** prvi put u filmu!!!

DAMA, KOJA SE BOJI SVIJETLA

Velebna dramatičarica glasovitog romana »La Tenebreuse« od GEORGA OHNETA u 4 velika čina. U dvostrukoj ulozi Georga Sarola i Alfreda Grafa naš omljubljeni

Marko Vušković

Kemikar Alfred Graf ebro je sa sinom svog poslovnog druga Georgom Bardenom eksplozivnu tvar, koja je po svojoj kolosalnoj težini imala naknijeti sve do bade postojeće. Jednog dana primio je Graf tajanstvenu Brezjovku iz jednog udaljenog mjesta. Prema toj brezjovki imao je otploviti u glavni grad i tu nabaviti nekoje vrlo važne semikacije. Sljedeći neobični događaji, koji se odigrao u noći od 13. na 14. travnja.

Medjutim se zbila strahovita eksplozija. Vili glasovitog kemikara Grafu odletio je u zraku, a s njime i ostalo. Kako je nastala eksplozija, da li pakim slučajem ili na koji drugi način, o tome nije imao nikakav pojma.

Redovito se odjednom našlo pred zamlenom zagonetkom. No sumnjalo se na pustolovnu barunicu Grodsku, damu, koja se bojala svijetla, da bi ona mogla biti u vezi sa remlim događajem. Barunica Grodska je odjednom nestala i to ju je pogotovo teretilo. Georg Barden, koji je nakon istraživanja svog druga ostao u posjedbu velike tajne o epohalnom izumu, cipatovao je sigurnosti rudi u Feisleg, gdje bijaše tvornica Graf i drug. Medjutim, se on uputava sa Anetom (Grodski), koja je na nj provalava najdublji utisak. No kućni sluga je sumnjao, da nešto nije u redu, pa je zato narrean, da u Feisleg dođe jedan veliki inženjerski. Tu se mnogo govorilo o fenomenalnom izumu, koji je imao protiviti kolosalni preokret. Jedan od gospođe zabio si u glavu, da mora donesti za tajna izuma, pa stajalo pa to što mu drago. Medjutim je u Feisleg stigao detektiv Waller. Sam laboratorij nalazio se u velikom paviljone sredstvo jezara, koji nije bilo tako lakko nadzirati. Za koji dan primio Georg pismo od Anete, da je svijetla posjeti, jer da se ona jako boji za nj. Georg polio na skriveni ljubavi do obotavanje, te joj ponudi sve

blago, koje će mu donijeti izum, samo neka se s njime vjenča. Tom zgodom ujedno izbrblja, da se formula izuma nalazi u zlatnom pretrincu u laboratoriju.

Medjutim je u tvornici nastao veliki požar. Učinjivo je nužno da se spasi, što se spasiti dalo. Georg za panike ponovno pohiti do obotavanje, gdje našlo pismo sljedećeg sadržaja:

Zlato!

Ti čes doci, ali mene više neće biti Ne traži me, jer će Ti biti uzaludan svaki trud!

Tvoja

Aneta.

Og tog događaja prošlo je nekoliko mjeseci. Georg se pelim slučajem ponovno sastane sa damom, koja se bojala svijetla. On joj preobaci njen neklijepi postupak, nesavršni je kemikalijom i lažljivkom, što ona mu odgovori, da samo njega ljubi i nikoga drugoga na svijetu.

Medjutim je i nečiji onima, koji sa ljubavi, da Georga lije njegove formule lakavčetu, dobio do nesporazumka i svadje. Neki napisuše čitavu osuovu. Jer im bijaše sve to dođijalo i jer nije ničemu vedilo.

U isto doba našao se naš glavni u najnezgodnijoj situaciji. Radilo se o njegovoj glavi i zato bijaše u redu, da bude na oprezu. No on je ipak odlazio da posjeti barunicu Grodsku, da sa njome za varda obračuna. Ona mu sama reče: da će grozno strahati, ako se smjesta ne udalji.

Medjutim se pred Georgom stvore njegovi neprijatelji, koji mu dadeše pola sata vremena, da razmisli hoće li im dati dragovoljno traženu formulu ili ne! Malo zatim prišla Aneta, da se u njenoj duši zbilo preporod na bolje i da je ona samo žena, koja ljubi Dama, koja se bojala svijetla, ne to nestala u vjetrovoj lami, kamo ja Georg nije snio ni mogao sljediti!

Početak predstava pod tjeđenom u 5, a u nedjelju i na blagdane u 4 sata.

Stamparija Jug. privrednog Kompassa, Zagreb.

Najava filma *Dama koja se boji svijetla*

i Frantl iz Slavija filma), sudjelovali Desider Deutsch i dr. Vladimir Andrić (Bosna film), Alfred Müller (Balkan film), te Richard Richter (vlasnik Apola kina, poslije ravnatelj Bosna filma i predstavništva MGM-a u Zagrebu).

Prolog kao epilog

Godine 1925. Vojnović je objavio svoje posljednje kazališno djelo *Prolog nenapisane drame*, u kojem doziva duh još jedne nesretne pustolovke i ljubavnice, ruske kneginje Jelisavete Tarakanove, koja je prije sto pedeset godina živjela u Dubrovniku, a život je okončala u petrogradskom zatvoru. Drama je nastala neposredno nakon događaja vezanih za snimanje filma *Gospođa sa suncokretom* i pjesnikovih uzaludnih pokušaja ostvarivanja autorskih prava za prenošenje drame u film, pa je *Prolog* jednim svojim dijelom izraz time izazvanog nezadovoljstva književnika prema novom mediju i dijalog s filmskim autorima kojega u stvarnom životu nije bilo. U prvoj pojavi autor najavljuje 'gospara od kina' i 'družinu kinematografsku' koja će izvesti dramu, a zatim prati pripreme za izvedbu drame, sluša razgovor članova kinematografske družine i režisera, te u dijalogu s njime iznosi svoja stajališta o kazalištu i kinematografu. Družinu kinematografsku pri tome neće razlikovati od cirkuske družine s pelivanima i usporedit će je s »hipercirkusom u teatru«, koji uz pomoć silnih rekvizita, kulisa i mehaničkih sredstava pokušava postići onu čaroliju, koju pjesnik ostvaruje samom sugestijom pjesničke riječi (»Fantazija pjesnika nema spona, ni zakona.«). Pred tom silnom mašinerijom pjesnik mora ustuknuti, pjesnička riječ strada, a autor drame nema nikakve mogućnosti utjecati na sudbinu svojega djela, koje potpuno preuzimaju redatelj, fotograf i slikar koji u glas govore kako »...bez nas ne može da bude filma, ali bez njega (pisca, op. a.), svakako!...«:

Režiser: *Ta! ta! ta!* — *pustite auktora u miru. Njemu nema tu mjesta. Uprava svjetskog filma Adrian et Cie pošla mu je toliko u susret, da je naredila našoj družini, da na prolasku kroz Dubrovnik, proba novi eksperiment tog, dajbudi, »slavnog« dubrovačkog pisca: — »Drama u kinu« — ili »Kino u drami« kako ga on, čini mi se nazivlje. — On je i nacrtao to čudovište i predao ga je režiseru, tj. meni — jedinome garantu, da će mu se ta fantastična*

»Commedia dell' Arte« tačno izvesti po njegovim uputstvima, — I to je sve! — Auktor nema više ništa, da tu kaže — auktor može da ode!

...

Režiser: ... — *Jest! — i time smo jednom za vazda riješili auktorsko pitanje. — Auktor bješe — auktora nema više. Jer budimo iskreni: — što znači danas pisati?*²⁰

Bilješke

- 1 Viktor Žmegač, rasprava *Film u okružju ekspresionizma*, u knjizi *Težišta modernizma*, str. 119
- 2 Viktor Žmegač: *Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930.* u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988., str. 245
- 3 *ibid.*, str. 247
- 4 *Obzor*, br. 195 od 26. 08. 1899.
- 5 Vida Flaker: Stilske značajke Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*, u: Radovi međunarodnog simpozija O djelu Ive Vojnovića (priredio Frano Čale), JAZU, Razred za suvremenu književnost, Zagreb, 1981., str. 109
- 6 *Obzor*, 202 od 3. 09. 1936.
- 7 A. G. Matoš, *Gospođa sa suncokretom*, *Savremenik*, lipanj 1912., cit. prema: Vida Flaker, Stilske značajke Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*, *ibid.*, str. 109
- 8 *ibid.*, str. 110
- 9 Hrvatski državni arhiv, Obiteljski fond Vojnović, kut. 34, arh. jed. 116-120
- 10 Dubravko Jelčić: *Grada o Vojnoviću — Ljetopis Ive Vojnovića — Literatura o Vojnoviću* (Deskriptivna bibliografija, Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe HAZU, Novi tečaj, godina II. (XIV), br. 3-4-5 (38-39), Zagreb 1996.
- 11 *ibid.*, str. 90
- 12 Magyar Filmesek, A világban — Hungarians in Film, Magyar filmunió, Budapest, 1996., str. 315/316
- 13 Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zbirka kseroks gradiva, nov. isječak, 1918.)
- 14 Hrvatski državni arhiv, Obiteljski fond Vojnović, F 781/116, kut. 34
- 15 Podatak dugujem kustosu Muzeja grada Splita, prof. Goranu Borčiću, kojem zahvaljujem na informaciji
- 16 Dejan Kosanović, Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, str. 155
- 17 O tome izričito govori i odvjetnik u citiranom dokumentu: »Ich bemerkte, dass im Kriegszustande eine ungarische Gesellschaft nicht autorisiert werden könnte, auf jugoslawischen Kriegsgebiet (Bosnien, Herzegovina, Dalmatien) Filmaufnahmen zu machen...« (F 781/116, kut. 34)
- 18 *Novosti* br. 184 od 24. kolovoza 1920., str. 1-2
- 19 Ostavšina obitelji Vojnović danas se nalazi na tri mjesta: u Hrvatskom državnom arhivu, Arhivu HAZU-a i u Zavodu za književnost HAZU-a. Dio ostavštine u HDA sredila je i obradila Marina Škalić, koja me i upozorila na dokumente koji se odnose na snimanje filma *Gospođa sa suncokretom*.
- 20 Ivo Vojnović: *Prolog nenapisane drame*, Izdanje francusko-srpske knjižare A. M. Popovića, Beograd 1929., str. 40-41

Izvori i literatura

- Gesek, Ludwig: *Notizblätter zu einer Geschichte des österreichische Films*, *Filmkunst* br. 46, Jahresband 1965/66.
- Flaker, Vida: Stilske značajke Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*, u: Radovi međunarodnog simpozija, O djelu Ive Vojnovića (priredio Frano Čale), JAZU, Razred za suvremenu književnost, Zagreb, 1981.
- Hraste, Katarina: *Intermedijalnost u Vojnovićevoj drami*, MH — Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik, 1996.
- Jelčić, Dubravko: *Grada o Vojnoviću — Ljetopis Ive Vojnovića — Literatura o Vojnoviću* (Deskriptivna bibliografija, Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe HAZU, Novi tečaj, godina II. (XIV), br. 3-4-5 (38-39), Zagreb 1996.
- Kosanović, Dejan: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije*, Institut za film, Beograd, 1985.
- Magyar Filmesek, A világban — Hungarians in Film (ur. Kézdi-Kovács Zsolt), Magyar filmunió, Budapest, 1996.
- Mićić, Ljubomir: Vojnovićeva *Gospođa sa suncokretom* u kinu, *Novosti* br. 184 od 24. kolovoza 1920.
- Obiteljski fond Vojnović (Loseau, Schidlöf, Šimrak-Kopač) 1837.-1911., (1756.-1991.), Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1997., br. 01.781
- Steiner, Gertraud: *Filmbook Austria*, Federal Press Service, Beč, 1995.
- Škalić, Marina: Obiteljski fond Vojnović (Loseau, Schidlöf, Šimrak-Kopač) 1837.-1911., (1756.-1991.), HDA, Zagreb 1997., historijat;
- Vojnović, Ivo: *Gospođa sa suncokretom*, Izvanredno izdanje Matice hrvatske, Zagreb 1912.
- Vojnović, Ivo: *Prolog nenapisane drame*, Izdanje francusko-srpske knjižare A. M. Popovića, Beograd 1929.
- Zsolt, Koháti: *Tovamozduló ember — tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896-1931 között*, Magyar filmintézet, 1996.
- Žmegač, Viktor: *Film u okružju ekspresionizma*, u knjizi *Težišta modernizma*
- Žmegač, Viktor: *Poetika drame i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930.* u knjizi *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988.

Irena Paulus

Filmska glazba Ive Tijardovića

Analiza glazbe u igranim filmovima *Ciguli Miguli* i *Sinji galeb*

Ime Ive Tijardovića poznato je svakome tko je makar jedanput imao priliku kročiti na kazališne daske. Naime, taj se hrvatski skladatelj intenzivno bavio glazbenom scenom, ali se pri tome nije ograničio samo na skladanje glazbe, nego se okušao i u pisanju libreta, u kostimografiji, scenografiji, slikanju i crtanju karikatura. U svakom slučaju, bio je svestran umjetnik kojemu je glazbeno kazalište bilo jedini pravi dom. Glazbenici ga prepoznaju po šlagerima i nostalgičnim pjesmama iz opereta *Mala Floramye* i *Splitski akvarel*, a tu su i druge operete kao *Pierrot Ilo*, *Zapovijed maršala Marmonta* te *Jurek* i *Štefek*.

Od operete do filmske glazbe vrlo je malen korak, a za svestranog skladatelja poput Ive Tijardovića pisanje filmskih partitura bilo je nešto sasvim logično. Podaci iz enciklopedija govore da je glazba za dokumentarni film *Koraci slobode* Radoša Novakovića iz 1945. bila prva u nizu njegovih filmskih partitura. No, Tijardović se počeo baviti filmskom glazbom još prije II. svjetskog rata, u vrijeme kada je surađivao s poduzećima Ufa i Tobis u Berlinu. Tada je napisao glazbu za filmove *Princeza koralja* (*Korallenprinzessin*), *Car Dioklecijan u progonstvu* (*Im Banne Kaiser Diokletians*) i *Mali Ivica* (*Hänschen klein*). O tim se filmovima i njihovoj glazbi malo zna, ali postoji podatak da su neki od njih bili nagrađivani.

Mnogo se više zna o igranom filmu *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića, nastalom 1952. godine u produkciji Jadran filma.

Ciguli Miguli (1952.) — glazba uvodne špice

Kao svaki igrani film, filmska humoreska, kako su *Ciguli Miguli* nazivali režiser Branko Marjanović i scenarist Joža Horvat, počinje uvodom — filmskom špicom, koja nije samo vizuelna nego i glazbena najava sadržaja, filmske vrste i, općenito, karaktera filma.

Glazba za špicu *Ciguli Miguli* kroz jednostavnu orkestraciju ističe temu »Ljubav je naša«, koja se poslije tijekom filma pojavljuje kao ljubavna tema najmlađih sudionika humoreske, Iveka i Marice. Poslije će se pokazati da je ta tema u svojoj pjevanoj verziji, sukladno skladateljevu opredjeljenju ali i sadržaju filma, slična operetnoj ariji.

Vratimo se uvodnoj glazbi filma *Ciguli Miguli*. Ona je upravo onakva kakva mora biti: svečana, nalik na opernu ili operetnu uvertiru i dovoljno efektna da na sebe privuče pozornost gledatelja kako bi najavila da je film upravo počeo.

Doduše, neobično je što u špici ne čujemo temu pjesme »Naš grad je slobodan« prema kojoj cijeli film vodi, nego ljubavnu temu Iveka i Marice koja i nije toliko značajna za filmsku radnju. Čini se da objašnjenje leži u činjenici da ni režiser ni skladatelj nisu željeli inzistirati na tada popularnoj socijalističkoj ideologiji, pa su završnu ideološku pjesmu ostavili za kraj, ispunivši ostatak filma glazbom potpuno drugačije zvučnosti.

Filmska fabula

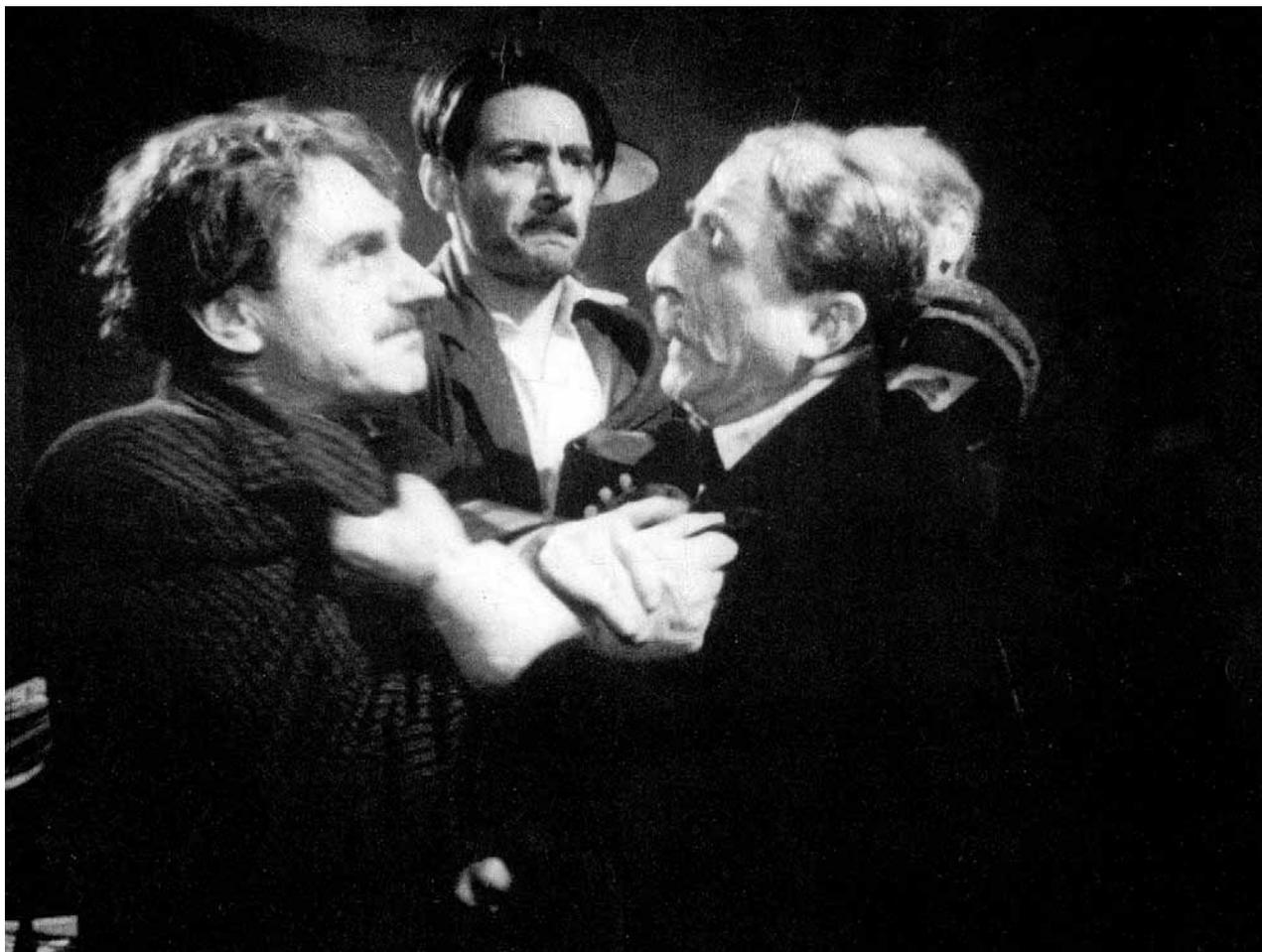
Film *Ciguli Miguli* govori o gradiću čiji su stanovnici veliki ljubitelji glazbe. U gradiću djeluje pet glazbenih društava: obrtničko »Črleni kos«, penzionersko »Milopoj«, obrtničko-radničko »Hrvatska zora«, vatrogasno »Truba« i činovničko »Socijalistički zvon«. Stanovnici gradića ljubomorno njeguju glazbenu tradiciju, koja svoje početke zahvaljuje »dičnome sinu grada, glazbeniku i skladatelju« Ciguli Miguliju. Spomenik slavnoga kompozitora stoji na glavnom gradskom trgu i sve promatra s visoka.

Priča počinje kada povjerenik za kulturu mora iznenada otputovati te na njegovo mjesto dolazi zamjenik, politički aktivist Ivan Ivanović. On odlučuje »reorganizirati kulturni život grada«, pa za početak raspušta sva muzička društva osim jednoga. U gradu nastaje prava uzbuna koja kulminira tučnjavom muzičara na gradskom trgu.

Filmska glazba

U filmu je popratne glazbe malo, ali to ne znači da je uopće nema. Dapače, na području popratne glazbe, pronaći ćemo nekoliko glazbeno i filmski vrlo uspješnih odlomaka. Među njima se posebno ističe upravo glazba pisana za scenu velike svađe muzičara na gradskom trgu.

Glazba, koja počinje u kancelariji Ivana Ivanovića, a nastavlja se i završava na gradskom trgu oko skulpture Ciguli Migulija, podijeljena je u dva dijela. Dijelovi su strukturirani s obzirom na mjesto radnje i s obzirom na intenzitet svađe. U prvom se dijelu muzičari svađaju sa svojom vlastitom glazbom, svirajući razne popularane komade među kojima su: jedna ilirska budnica, pjesmica »Ti si rajski cvijet« i zbor Hrvata pred bitku iz opere *Porin* Vatroslava Lisinskog aranžiran za duhački (vatrogasni) orkestar. Osim užasne buke i neprestanoga guranja dirigenata na prozoru kancelarije Ivana Ivanovića, taj je dio svađe sasvim bezopasan. No kada se muzičari počnu boriti šakama, instrumentima i vatrogasnim



Ciguli Miguli (B. Marjanović, 1952.)

šmrkom, tada svađa poprima doista velike razmjere, a glazba prestaje biti prizorna i postaje popratna.

Prijelaz prizorne glazbe u popratnu ostvaren je lukavo, jednim poluambijentalno-polupopratnim zvukom: udarcem u činelu. U trenutku kada se čuje udarac u činelu, kadar prikazuje dirigente na prozoru koji raskolačenih očiju prate događaje na trgu. Nama je jasno da je svađa glazbenika prerasla u tuču, ali ne znamo je li zvuk udarca u činelu proizveo neki strastveni borac koji je svoj instrument upotrijebio kao »ubojito« oružje ili je taj udarac sastavni dio popratne glazbe koja će odmah u nastavku pratiti žar bitke.

Popratna glazba za drugi dio scene nosi u sebi mnogo operetnih karakteristika, ali i mnogo elemenata karikature, tako da počinje podsjećati na glazbu iz crtanih filmova. Ekspozirani ksilofon u sinkopiranoj temi, trube i drugi duhači, česti udarci u činelu i mali bubanj (koji padaju na laki dio dobe u nepravilnim razmacima kao da se radi o nekontroliranim zvukovima žestoke bitke), te uzlazne i silazne pasaže u gudačima i flauti koje postaju osobito učestale dolaskom vatrogasnih kola, s velikim žarom prate urnebesnu bitku na malom gradskom trgu. Premda se na prvi pogled čini da se ni tu glazbu, ni prethodnu prizornu mješavinu popularnih komada, ne može uhvatiti ni za glavu ni za rep, taj glazbeni odlo-

mak ima jasnu trodijelnu strukturu koja čak podsjeća na sonatni oblik s jednom temom.

Osim opisanoga glazbenog odlomka, zanimljiva zbog načina na koji je skladatelj povezo prizornu i popratnu glazbu, ističemo i glazbu za scenu u kojoj Ivan Ivanović šeće oko spomenika gradskoga glazbenika Ciguli Migulija.

Ta scena slijedi uskoro nakon spoznaje Ivanovića da u gradu treba »reorganizirati kulturni život i drastično smanjiti broj muzičkih društava«. Ta je scena jedno od rijetkih mjesta u filmu gdje je popratna glazba u prvom planu. Pisana šaljivo, glazba prikazuje napuhani lik Ivana Ivanovića koji kruži oko spomenika, promatra ga i očito mu u sebi prkosi. Prizvuk komike ostvaren je prvenstveno efektnom orkestracijom: ekspaniranim trubama s kojima je naglašena groteska cijele situacije te *pizzicatom* i upotrebom punktiranog ritma u dubokim gudačima koji iskazuju ljutnju i smiješnu napuhanost Ivana Ivanovića. U trećem, posljednjem dijelu odlomka groteski u trubi pridružuje se i flauta s nestašno isprepletenim nizom šesnaestinki. Odlomak završava tihim udarcem u gong, kao da muzika nije završila, nego se jednostavno rasplinula.

Tijardovićevo nakana bila je da glazbom što više iskarikira ionako smiješan lik Ivana Ivanovića i da glazbeno i scenski

ostvari grotesku. No osim dojma groteske i karikiranja, ostvaren je i dojam nestašluka, pa se čini da je glazba »pobje-gla« iz nekog crtanog filma tipa *Tom i Jerry*.

Politička pozadina filma *Ciguli Miguli*

Sudbina filma *Ciguli Miguli* daleko je odudarala od djetinjasto nestašne glazbe i naivno kritičnog i zapravo komičnog sadržaja. Prema pisanju Ive Škrabala, nakon zatvorene projekcije filma za politički aktiv Hrvatske u zagrebačkom Domu armije »film je doživio oštru političku osudu u novinama (...) i nikada nigdje nije javno prikazan, pa čak ni spominjan: postao je ne-film, kao da ga nikad nije ni bilo.«¹

Iznimno kruta odluka političkog vrha, koji nije imao razumijevanja čak ni za tako blag i naivan oblik kritike suvremene stvarnosti, bila je na snazi punih petnaest godina. Tek je u ožujku 1977. Komisija za pregled filmova SR Hrvatske dala dozvolu za njegovo javno prikazivanje i film je, kako kaže Škrabalo, »tiho rehabilitiran«, jer službeno nije niti bio zabranjen. Ne postoji, naime, ni jedan dokument u kojemu jasno piše da je javno prikazivanje filma *Ciguli Miguli* bilo zabranjeno.

U svome osvrtu na sudbinu filma Ivo Škrabalo zaključuje:

»Premda Ciguli Miguli teško može imati trajnije vrijednosti kao umjetničko djelo, on ostaje neprijeporan dokument mentaliteta i raspoloženja svoga vremena, a njegova sudbina predstavlja svjedočanstvo kako čak ni za takvu dobroćudnu i neškodljivu šalu nije bilo razumijevanja u službenim krugovima.«²

Sinji galeb (1953.)

Bez obzira na sudbinu filma *Ciguli Miguli*, Ivo Tijardović se nastavio baviti filmskom glazbom. Već je slijedeće, 1953. godine počeo pisati glazbu za omladinski igrani film *Sinji galeb*, koji nije bio opterećen ideološkim konotacijama, a čiji je sadržaj, vezan za ribare, brodove i more, probudio skladateljevo sjećanje na rodni kraj.

Tijardović je, naime, bio Splitsanin, koji je naizmjenice djelovao u Splitu i Zagrebu. Školovao se u Beču, gdje je pohađao studij arhitekture, a nakon toga u Zagrebu, gdje je završio Dramsku školu. Što se njegova glazbenog obrazovanja tiče — njega gotovo nije bilo. Jer: dirigent i skladatelj Ivo Tijardović je kao glazbenik uglavnom bio samouk. Unatoč tome, bavio se glazbom kao pravi zaljubljenik i profesionalac s iznimnim smislom za skladanje opereta, filmske glazbe i popularnih pjesama te harmoniziranje i obrađivanje narodnih napjeva.

Zbog svoje stvestranosti neprestano je mijenjao radna mjesta, ali je pri tome uvijek ostajao vezan za glazbu i kazalište. Nakon II. svjetskog rata bio je intendant Kazališta narodnog oslobođenja Dalmacije, zatim intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, a u vrijeme nastanka glazbe za filmove *Ciguli Miguli* i *Sinji galeb* radio je kao direktor Državnog simfonijskog orkestra.

Vjerojatno je pisanje glazbe za film *Sinji galeb* odgovaralo skladateljevu glazbenom mentalitetu, jer je već od početka nastojao što zornije prikazati dalmatinski glazbeni kolorit.

Naznake dalmatinskog kolorita

Taj je kolorit djelomice prisutan u trima ribarskim pjesmama, čiji je notni tekst objavljen u izdanju Jadran filma. Radi se o pjesmama *Sinji galeb*, *Sa staron mi barkon* i *Lubin* — pjesma *Tomice*.

Zapravo sve tri pjesme nose u sebi samo dašak dalmatinskog prizvuka, jer ih je autor, kao i ostalu filmsku glazbu, oblikovao na način operetne glazbe.

Tako na primjer, pjesma naslova *Sa staron mi barkon*, za koju je Ivo Tijardović, napisao i tekst i glazbu, nosi oznake dalmatinskog kraja samo zahvaljujući tekstu. Muzika u početku podsjeća na operetnu ariju, a kada se pjevanju barba Ante pridruže dječaci mumljajući prateću melodiju, gubi se svaka veza s dalmatinskom narodnom pjesmom. Dobiveni revijalni ton podsjeća na romantični zvuk glazbe iz starih holivudskih filmova.

Osim spomenutih, u filmu se pojavljuje još jedna (neobjavljena) pjesma, ali ona je stvarno obojena dalmatinskim prizvukom. To je vinska pjesma ribara, koja se u filmu pojavljuje dva puta: u sceni u kojoj mali Tomica nadmudruje čuvara Ivine barke te u sceni u krčmi, gdje se krijumčari dogovaraju. Premda je u prvom slučaju pjesma u funkciji popratne, a u drugome u funkciji prizorne glazbe (pijanci u krčmi pjevaju), radi se o pjesmi koja je iznikla iz tradicije dalmatinskog klapskog pjevanja. Autorica smatra da bi pjesma mogla zaista biti izvorna narodna pjesma dalmatinskog kraja.

Pjesma *Sinji galeb* pojavljuje se u zbornskoj izvedbi kao sastavni dio najavne glazbe. Premda nosi neke melodijske naznake folklorne, njezina harmonijska okosnica i potreba da probudi glazbu za špicu iz stanja uspavanosti, narušavaju pravi osjećaj zvučanja dalmatinske narodne glazbe. Zapravo, kao što se zbog tradicionalnih harmonija gubi folklorna autentičnost, tako se zbog *quasi* folklorne melodike uništava nužna efektnost glazbe za špicu.

Glazba za špicu i ostala filmska glazba

Tipična glazba za špicu trebala bi biti efektna, dinamična, ritmički zanimljiva, harmonijski i melodijski jednostavna i prepoznatljiva... No špica filma *Sinji galeb* nije tipična.

Suprotno očekivanju, Tijardović nije napisao dramatsku glazbu (što je, budući da se radi o pustolovnom filmu, bez problema mogao učiniti), nego se više koncentrirao na uspostavljanje odnosa mjesta i vremena radnje. Film glazbeno počinje doista neobično: jednom *quasi* folklornom melodijom koja se tiho ušuljava, tako da publika uopće nije sigurna da li film stvarno počinje. Tek kada se na takav početak nadovezuje orkestralni uvod u pjesmu *Sinji galeb* postaje jasnije da se zaista radi o početku filma. No već smo ustvrdili da se sama pjesma *Sinji galeb*, čiji će se motivi poslije često pojavljivati u filmu, neobično doima kao sastavni dio špice, jer je njezina melodija sazdana na tradiciji dalmatinskog klapskog pjevanja, a ono nije dovoljno efektno da bi na sebe privuklo pažnju glazbeno neobrazovanog gledatelja.

Unatoč takvom, filmski neuobičajenom početku, Tijardović je upravo u filmu *Sinji galeb*, pokazao vještinu skladanja filmske glazbe. Na primjer, njegova sposobnost isticanja po-

8^{va} 3^{va} Refrain

hrid. Sa staron mi bar- kon i mrižon na ta- lu ja smogren za život goli da sačuvar kudu malu, — Kad pobisni mo- re — tad o- gorče da- ni, — kroz dan pa i noć u borbi san s njim, to je ži- vot maj.

p *mf* *pp* *rall. mf* *a tempo*

Primjer 1: Sinji galeb, pjesma Sa staron mi barkon

jedinih trenutaka glazbom dolazi do izražaja u sceni povratka Ivina oca, u kojoj iznenadni bljeskovi munja povremeno otkrivaju očevo lice, a te bljeskove prati naglo pojačavanje glasnoće popratne glazbe.

U sceni bijega djece u ukradenoj barci *Sinji galeb*, Tijardović je isto tako glazbom najavio skoriji dolazak oluje. Lijene uzlazne i silazne pasaže u fagotu, punktirani akcenti u violinama koji naglašavaju vrhunac svake pasaže te povremeni tremolo malog bubnja i činele dovoljni su da stvore dojam iščekivanja oluje, koja će nastupiti već u sljedećoj sceni sa snažnim grmljavinama i užasnim fijukanjem vjetra.

Primijetili smo da se u *Sinjem galebu* osim utjecaja operetne glazbe povremeno čuje i utjecaj holivudske filmske glazbe. Osim scene pjevanja pjesme *Sa staron mi barkon*, tu je još jedna scena (ponešto drugačijeg) »holivudskog« prizvuka. To

je scena prvog pojavljivanja krijumčarskog broda Meteor. Nju prati svečana glazba koja podsjeća na glazbu iz epskih filmova o Rimskom Carstvu. Na taj zaključak navode naročito eksponirane trube i striktan ritam koji je na početku odlomka u prvom planu, a poslije se i dalje jasno osjeća u podlozi.

Nekoliko riječi o filmu

Glazba uglavnom operetnog, a povremeno folklornog, revijalnog i »holivudskog« prizvuka nastoji dočarati pustolovnu pripovijest filma *Sinji galeb*. Film govori o dječaku Ivi, koji živi u dalmatinskom gradiću bez oca i majke. Njegov je otac nakon povratka s dugih putovanja ubrzo umro. Tako je Ivi u nasljedstvu ostala barka *Sinji galeb*, jedino što je otac donio sa sobom. Međutim, stanovnici gradića odlučuju dječaku oduzeti barku zbog očevih velikih dugova. Ivi, zajedno s

Kad

» sinji « naš » ga- leb « raspr- bi- la i- dra — pa, kad se san naj- de

na pu- či- ni — oštro ri- žuć va- le sve pod ma- drin će ne- bon

sve o- svanjat pi- sma: — put sriće sad vo- di mla- de morna- re » sinji ga- leb «

Primjer 2: Sinji galeb, pjesma Sinji galeb

dječacima iz svoje družine, bježi s barkom na otvoreno more baš u vrijeme velike oluje, što stanovnike gradića navodi na pomisao da su svi dječaci smrtno stradali. No, dječaci se, življi nego ikada prije, upuštaju u veliku pustolovinu koja počinje u špilji na napuštenom otoku, gdje otkrivaju krijumčarsko blago.

Sinji galeb je, kao ekranizacija omladinskog romana Tone Seliškara, svojedobno bio začetnik ideje o razvoju omladinskog filma u Hrvatskoj. Međutim, taj je film, uz *Milijune na otoku* istog redatelja, Branka Bauera, ostao jedini predstavnik žanra omladinskog pustolovnog filma iz toga vremena.

Osvježenje novoga žanra dalo je poleta i njegovu skladatelju Ivi Tijardoviću. Osim ribarskim pjesamama, koje su prisutne kao izraz sadržaja ali i kao odraz njegova interesa za operetu i za folklornu glazbu rodnog kraja, film obiluje popratnom glazbom. Ponekad je ta glazba puna dramatike, ponekad je samo neutralna podloga dijelogu, a ponekad nosi osobine dječjeg nestašluka, poput odlomka koji prati pokušaje malog Tomice da bude brodski kuhar (»Lubin- pjesma Tomice«).

Usporedba: glazba u filmovima *Sinji galeb* i *Ciguli Miguli*

Slično filmu *Sinji galeb*, Ivo Tijardović je u filmu *Ciguli Miguli* upotrijebio uglavnom homofonu glazbu jednostavnije strukture koja je često pod utjecajem opereta. Filmska je glazba pisana mudro i s razumijevanjem svih filmskih elemenata. Na mjestima gdje je u drugom planu, Tijardović pazi da se ona ničim ne ističe — ni ritmom, ni harmonijama, niti naglašeno pjevnim temama, a ni orkestracijom. No kada je

glazba u prvom planu, kao što je bila u dva opisana odlomka (scena svađe glazbenika na gradskom trgu i scena u kojoj aktivist Ivanović prkosno promatra spomenik Ciguli Miguliju), tada će Tijardović istaknuti ritam i melodiju i upotrijebiti instrumente koji se i inače ističu u velikom simfonijskom orkestru. Među duhačima najmiliji su mu bili truba i flauta, a od udaraljkaških instrumenata vrlo je često upotrebljavao ksilofon, gong, činele i mali bubanj. Prilikom orkestriranja filmske glazbe Tijardović u ničemu nije pretjerivao i očito je znao majstorski iskoristiti orkestralni korpus.

Kad uspoređujemo glazbu filma *Sinji galeb* s glazbom filma *Ciguli Miguli*, zapaziti ćemo da dvije partiture imaju nekoliko zajedničkih crta. Na primjer, sve situacije u kojima do izražaja dolaze akcija, dramatika i napetost, Tijardović prati s mnogo sinkopa, ekspaniranjem duhača, čestim sekventnim ponavljanjem pojedinih motiva, snažnim akcentima i neizbježnim pasażama. Kada glazbom podstavlja dijalog, a to, rekli smo, ne čini često, tada se glazba uvijek neprimjetno ušuljava u scenu ali se prema njezinu kraju sve više pojačava.

Također treba primijetiti da skladatelj ne piše isključivo homofonu glazbu, nego se povremeno koristi i polifonijom. U oba filma, i to na sličnim mjestima vertikalni način razmišljanja zamjenjuje horizontalni u obliku kratkog *fugatto*. U *Sinjem galebu* Tijardović je napisao *fugatto* za scenu u kojoj djeca kradu barku, a u *Ciguli Miguliju* *fugatto* je napisan za scenu došaptavanja u kojoj brijuč javlja ostalim muzičarima u gradu što je čuo prislušujući dirigenta »Crvenog Kosa« Valeka Žugeca. U oba slučaja glazba iznimno dobro odgovara scenama.

Kako se u većini filmova skladatelji koriste tzv. filmskim temama koje svojim osobinama sličje *leitmotivima* iz Wagnerovih opera, pokušali smo takve teme pronaći i u filmskoj muzici Ive Tijardovića. Pri tome smo došli do neobičnog zaključka. Tijardović je, naime, koristio filmske teme, ali ne iz filmskih, nego iz isključivo skladateljskih razloga. Teme koje je pisao za filmove uglavnom su jednostavne periodične građe, pjevne i lako zapamtljive. U filmu *Ciguli Miguli* tih je tema mnogo i one su većinom vezane za neki filmski lik, predmet ili ideju, ali se pojavljuju suviše rijetko da bi se zaišta zapamtile i tijekom filma prepoznivale kao *leitmotivi*. U *Sinjem galebu* postoji samo jedna tema: to je pjesma »Sinji galeb« koja se pojavljuje prvo u špici, a zatim, u obliku kratkih motivičkih reminiscencija, u raznim scenama tijekom filma. No ta tema nije specifično vezana ni za kakav određeni predmet, osobu ili ideju, premda je uz filmsku radnju veže tekst. Dakle, u dva smo filma otkrili teme koje se ne ponajaju poput *leitmotiva* iako se češće ponavljaju kroz film. Tijardović teme ne koristi na filmski način, nego ih upotrebljava kao potporanj za skladateljske postupke. To nisu filmske, nego glazbene teme, a javljaju se zbog potrebe skladatelja da piše zaokružene glazbene cjeline gdje je god to moguće.

Iako je poznato da se filmska glazba rijetko može ravnati prema nekom unaprijed zadanom formalnom modelu, Tijar-

dović je nastojao što češće strukturalno oblikovati glazbene odlomke za film. Gdje je god bilo moguće, on je stvarao klasične forme: trodijelnu ili dvodijelnu pjesmu, *fugatto* i sonatni oblik. Rijetki su slučajevi da je njegova glazba odrezana usred muzičke misli zajedno sa završetkom kadra. Tu se vidi da je Tijardović ipak prije svega skladatelj klasične glazbe, koji od nekih stvari, koje je naučio skladajući za koncertni podij, ne može odustati, premda bi to, u nekim situacijama bilo potpuno logično.

Kad je pisao o stvaralaštvu Ive Tijardovića, Krešimir Kovačević je napisao i ovo: »Ostajući vjeran i dosljedan pobornik nacionalnog muzičkog smjera, on svoju inspiraciju oploduje na muzičkom folkloru svoje uže domovine, pa i onda kad ne primjenjuje izvornu narodnu melodiku, odnosno pučke napjeve. Najsnažniji element njegove muzike raspjevana je melodika, kojoj su podređeni svi ostali faktori muzičke izražajnosti.«³

Pišući ove retke Kovačević je imao na umu Tijardovićeve operete *Mala Floramye* i *Splitski akvarel*. No, oni jednako dobro govore o karakteristikama skladateljeve filmske glazbe. Tijardovićev je stil i na tom području zadržao svoju prepoznatljivost: maksimalnu melodičnost i veliki utjecaj vlastitih opereta. Ljubavi prema rodnoj Dalmaciji i purgerskom



Sinji galeb (B. Bauer, 1953.)

kraju, gdje je poslije živio, također su dolazile do izražaja, ali uglavnom zbog filmskog sadržaja koji ga je vodio.

Filmska glazba Ive Tijardovića varira od opravdanih i neopravdanih utjecaja operete, preko korištenja popularnih odlomaka iz klasične glazbe (kao što su tenorske arije ili odlomak iz opere *Porin*), upotrebe jednostavnih narodnih pjesmica (*Ti si rajski cvijet* i *Tko se boji vuka još*), te skladanja narodnooslobodilačkih pjesama i dalmatinskih klapskih pjesama, do kompliciranih *fugatta* i prave filmske muzike. No Ivo Tijardović nije eklektik. On je skladatelj filmske glazbe koji mudro koristi svoje bogato iskustvo stečeno ne samo na području opere, operete i uopće muzičke scene, nego i na području slikarstva, scenografije, pisanja libreta, crtanja karikatura i kostima, režije, pa čak i koreografije.

Tijardović možda nije imao toliko iskustva na području skladanja filmske glazbe poput holivudskih filmskih kompozitora, ali je pisao filmsku glazbu iskustvom i osjećajem jednog

muzičara i sceniskog radnika. Baš zbog toga što se nije opredijelio isključivo za filmsku glazbu, u njegovim djelima za film nemoguće je naći stereotipe koji su kod holivudskih filmskih klasika toliko česti. Ako Tijardović upotrijebi neku vrstu glazbe, akord ili akcent na mjestu na kojem bi jedan Max Steiner upravo to napisao, to još nije stereotip, jer je glazba upotrebljena nagonski, osjećajem glazbenika i iskustvom skladatelja scenske glazbe.

Za kraj možemo reći samo ovo: filmska glazba Ive Tijardovića uvijek je toliko pažljivo napisana i mudro osmišljena da bi ga svaki režiser mogao poželjeti kao skladatelja u svom filmu. Da je kojim slučajem četrdesetih godina emigrirao u SAD, mogao je postati čuveni skladatelj filmske glazbe, kao i ostali emigranti iz Europe koji su svoje znanje temeljili na tradiciji klasične glazbe ali su voljeli i glazbu zabavnijeg karaktera. No Tijardović to nije učinio. Radije je ostao u domovini, pišući libreta, slikajući, crtajući karikature i skladajući operete, opere, scensku i filmsku glazbu.

Bilješke

- Škrabalo, Ivo, 1984., *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Zagreb: Znanje, 156.
- Ibid. 157.
- Kovačević, Krešimir, 1963., Tijardović, Ivo, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. II, str. 715.

Bibliografija

- Dedić, Arsen, 1990., Ivo Tijardović, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, sv. II, str. 628.
- Kovačević, Krešimir, 1960., *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, str. 487-488.
- Kovačević, Krešimir, komentar s ploče *Mala Floramy*, Yugoton, LSY-92/93
- Kovačević, Krešimir, 1963., Ivo Tijardović, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. II, str. 715.
- Škrabalo, Ivo, 1984., *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Zagreb: Znanje, str. 156-160, 164-165.

Filmografija*

Igrani filmovi

- KORALLENPRINZESSIN (PRINCEZA KORALJA), Viktor Janson, Tobis-Cinéma Film A.-G., Berlin, 1937.
- IM BANNE KAISER DIOKLETIAN (CAR DIOKLECijan U PROGONSTVU), naslov naveo K. Kovačević u knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, str. 487. bez drugih podataka
- HÄNSCHEN KLEIN (MALI IVICA), naslov naveo K. Kovačević u knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, str. 487. bez drugih podataka
- CIGULI MIGULI, Branko Marjanović, Jadran film, 1952.
- SINJI GALEB, Branko Bauer, Jadran film, 1953.
- SUNCE NAD JADRANOM, Engels, koprodukcija: Jadran film, Zagreb — Kronos, München, 1954.

MALI ČOVJEK, Živan Čukulić, Vardar film, 1957.

JEDINI IZLAZ, Vinko Raspor i Aleksandar Petrović, Zastava film, 1958.

Dokumentarni filmovi

- KORACI SLOBODE, Radoš Novaković, filmsko poduzeće DFJ, direkcija za NR Srbiju, 1945.
- TRUDBENICI NA ODMORU (RADNIČKO ODMARALIŠTE); Živan Čukulić, Avala film, 1949.
- TVORNICE RADNICIMA, Živan Čukulić, Zagreb film, 1958.
- POLA STOLJEĆA HAJDUKA, Branko Majer, Zagreb film, 1962. (arhivska glazba)

Animirani filmovi

- REVIJA NA DVORIŠTU, Andre Lušičić, Duga film, 1952.

* Filmografija je, uz izmjene, 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)*

Ivan Žaknić

David Cronenberg — između okultnoga i kultnoga

Kanadski redatelj, scenarist, producent, montažer i glumac David Cronenberg (rođen u Torontu 15. ožujka 1943. godine) jedno je od onih filmsko-autorskih imena što ih je običajno utrpati pod skute kultnoga. Treba odmah napomenuti kako je pojam kultnoga već udomaćen, no poprilično rastezljiv pojam što se odnosi na svojevrsan alkemijski međuodnos pojedinoga autora, njegova cjelokupna opusa ili pojedinih ostvarenja te, izvanfilmski promatrano, određenoga kruga ljudi koji neupitno prati i štuje tu osobu, pojavu i fenomen. Pišući, dakle, o Cronenbergu treba imati na umu da mnogi filmoštovatelji dobiju mučninu već pri spomenu njegova imena i djela zbog navodnoga parapsihološkoga okultizma i vizualne nepodnošljivosti pa bi takvi, zaobilazeći Cronenbergove filmove, mogli zaobići i ovaj tekst. Cronenberg je, pak, već dugo nacjenjeniji kanadski filmaš koji je svojim filmskim postupcima zadužio suvremeni film i upravo mu ti postupci osiguravaju osobito mjesto u slikopisnim pregledima te su i glavni predmet ovoga izlaganja.

Vremensko razgraničenje Cronenbergove filmografije u mnogočemu odgovara onom sadržajno-formalnom:

Prvo razdoblje počinje sredinom šezdesetih, u vrijeme studiranja engleskoga jezika i književnosti na University of Toronto, s dva kratkometražna filma (*Transfer*, 1966. i *From the Drain*, 1967.) i završava srednjometražnim ostvarenjem *Crimes of the Future* (1970.). O tom razdoblju ne zna se puno jer je bilo bez suočavanja sa širom publikom, ali bi se moglo svesti na preokupaciju žanrovskim obrascima filmova strave što će, uostalom, ostati Cronenbergova konstanta.

Drugo razdoblje uvjetno možemo podperiodizirati na osnovi komercijalnoga kriterija. Dok prvo podrazdoblje počinje nakon kraće, ali bogate, suradnje s kanadskom televizijom, prvim dugometražnim radom *Shivers* (1974.) i traje do *Fast Company* (1979.), drugo podrazdoblje ima početak u prvom većem komercijalnom uspjehu *Moć razaranja* (*Scanners*, 1980.), a kraj u *Ukletim blizancima* (*Dead Ringers*, 1988.). To je razdoblje najznačajnije u Cronenbergovu opusu i prototip je njegovih želja i tematsko-stilskih preokupacija.

Treće razdoblje uključuje, zasad četiri naslova (*Goli ručak/Naked Lunch*, 1991., *M Butterfly*, 1993., *Crash*, 1996. i *eXistenZ*, 1998.) teško svodljiva pod zajednički nazivnik, osim redateljeve želje za pojačanom stilskom sofisticiranosti, a *eXistenZ*, koji je premijerno prikazan na ovogodiš-

njem Berlinskom festivalu, prema prvim ocjenama vraća se omiljenoj autorovoj tematici odnosa tijela i tehnologije.

Oni koji su se bavili Cronenbergovom filmografijom — a takvih je i u nas popriličan broj jer su mu se gotovo svi filmovi pojavili, ako ne u kinima, onda na domaćem videotržištu ili televizijskom programu — nastojali su, njegova ostvarenja ugurati u žanrovske postulate znanstvene fantastike i filma strave uzimajući u obzir da je žanrovsko svrstavanje važan činitelj filmološke publicistike. Hipotetički to se čini ispravnim, ne samo zbog spomenuta Cronenbergova naslanjanja na obrasce horora u mladalačkom filmskom čepkranju, uspješnoj ekranizaciji romana Stephena Kinga *The Dead Zone* (1983.) i redateljskom potpisu na jednom od brojnih nastavaka *slasher*-serijala *Petak 13* (*Friday 13th: Faith Healer*, 1987.). U eseju *Imaginacija katastrofe* Susan Sontag navodi četiri faze u jednom od mogućih fabularnih modela znanstveno-fantastičnoga žanra: 1. Junak (najčešće znanstvenik) i njegova obitelj (žena, djeca, djevojka) žive normalan građanski život. Neočekivano, netko se počinje ponašati krajnje neobično ili se neka vegetacija počinje čudovišno uvećavati.

2. Junak prati trag začudnoga, ispituje ga, bezuspješno obavještuje lokalne vlasti. Poziva još jednoga stručnjaka ili prijatelja koji je ubrzo ubijen ili *zaposjednut* začudnim.

3. Začudno uzima sve veći broj žrtava. Opća bespomoćnost.

4. Jedna od dviju mogućnosti — ili je junak spreman sam se upustiti u borbu pritom slučajno otkrivajući ranjivost začudnoga, te ga uništava, ili nekako, ipak, uspijeva široj javnosti predočiti slučaj. Složena tehnologija pobjeđuje začudno.

Napomenimo da bi sličan model bio primjenjiv i na zavidan broj filmova strave pa promotrimo sadržaj Cronenbergova filma *Mahnitost* (*Rabid*, 1976.) u kojem djevojka Rose (glumi je bivša porno-zvijezda Marilyn Chambers) i njezin dečko Hart (Frank Moore) padaju s motora. Hart je lakše ozlijeđen, dok se Rose spašava tako što joj u klinici specijaliziranoj za plastične operacije presade veći dio kože. Dolazi do nepredviđenih događaja, Rose se više ne može hraniti običnom hranom nego krvlju, ona velikim rilom uzima krv drugima pri čemu davatelji ostaju zaraženi nepoznatim bjesnilom i umiru. Epidemija bjesnila se širi, kanadsko stanovništvo i vlada su u panici.

Površna usporedba sadržaja *Mahnitosti* s modelom Susan Sontag upućuje na brojne sličnosti. Strah od nezaustavljiva napretka znanosti i kritičnost spram medicinsko-genetskih

istraživanja neprijeporni su sadržaj i ponuđenoga modela i Cronbergova filma. No, oni su ujedno tek polazni motiv *Mahnitosti*, koja razrađuje znatno širu tematiku ljubavnih i spolnih odnosa, filozofskoga aspekta nevoljkosti suočavanja s nepoznatim i sociološkoga konteksta društvene nebrige (*Mahnitost* završava *kadrom-komentarom* u kojem smetlari odvoze ljudska tijela). Slično širenje tematike unutar pojednostavljeno postavljenih fabularnih modela možemo vidjeti i u drugim Cronbergovim filmovima u kojima su raznorazni znanstveni eksperimenti samo katalizator propasti ljubavnih veza, obitelji i šire društvene zajednice. Usput, bojazan od znanstveno-tehnoloških istraživanja i napretka kod Cronberga je vrlo uvjetna, budući da upravo visoka tehnologija na kraju pomaže u suzbijanju i otklanjanju neželjenih procesa. U *Muhi* (*The Fly*, 1986.) glavni junak, znanstvenik (Jeff Goldblum) čije se pretvaranje u golema insekta oslanja na kafkijansku inačicu otuđenja kao tjelesnoga i psihičkoga preobražaja, traži od svoje djevojke da ga uništi kako bi spriječio katastrofu širih razmjera. U *Ukletim blizancima* (*Dead Ringers*,

1988.) idiličan i međusobno nadopunjujući odnos ginekologa-blizanaca Beverlyja i Elliota Mantlea (oba glumi Jeremy Irons) uništiti će pojava treće osobe, poznate glumice Claire (Genevieve Bujold), tako da se oni, simbolično uokvireni mitom o prvim sijamskim blizancima Chengu i Engu, odlučuju razdvojiti zasvagda. U *Moći razaranja* (*Scanners*, 1980.) ljudi-scanneri, koji svojim mislima ubijaju druge ljude, samo su proizvod totalitarnih društvenih pojava.

Isti metodološko-značenjski međuodnos pronalazimo i u usporedbi krajnjih ishoda Cronbergovih ostvarenja s prevladavajućim žanrovskim obrascima filmova strave. Djevojka koja pije krv u *Mahnitosti* jasna je upotreba vampirske ikonografije, golema mutirana muha iz *Muhe* i poznata scena rasprskavanja ljudske glave iz *Moći razaranja* nedvojbeno pripadaju vizualnoj tematici horor filmova, no već smo izložili širinu tematike tih ostvarenja. Kako su u filmovima znanstvene fantastike i u filmovima strave s *ljudskim* licem (kakvi su, primjerice, filmovi Rogera Cormana) žanrovski postupci pretjerivanja i nerealnosti još od samih početaka najčešće u



David Cronenberg



funkciji metafore, odnosno poruke, taj Cronenbergov odnos sredstava i cilja, ma koliko išao u širinu, ne predstavlja neku izvornu metodu. Zato se puno značajnijim čini vrijeme i kontekst nastanka prvih Cronenbergovih značajnijih ostvarenja sredinom sedamdesetih, kada je filmski modernizam bio još dovoljno jak da bi dopustio moguće žanrovske natruhe.

Korištenjem žanrovskih elemenata znanstvene fantastike i filmova strave Cronenberg je u *Mahnitosti* (1976.), a tek nešto manje uočljivo u prvom cjelovečernjem filmu *Shivers* (1974.), iznova približio žanrovske forme (ponajprije znanstvene fantastike i horora) klasičnoj fabuli i širokoj tematici. Je li Cronenberg to učinio namjerno ili slučajno, može biti predmet nagađanja, no nedvojbeno se radi o tipičnoj odrednici postmodernizma, razdoblja što ga filmska teorija označava kao razdoblje povratka žanru. Postmodernizam je, ujedinjavanjem žanrovskih elemenata, ustanovio nove *metažanrove*. Taj *žanrovski sinkretizam*, kako ga naziva Edgar Morin u *Duhu vremena*, kod Cronenberga se razvija i preko, njemu pripodobiva pojma, *biološkoga horora* što u cijeloj priči i ne mora biti naročito važno jer, recimo prva verzija *Muhe*, neupitnoga prototipa toga *metažanra*, seže u 1958. godinu. No, vrlo je značajno što taj postmoderni po-

ližanrizam koji je unutrašnji, nesvjestan i koji postoji da bi osigurao semantiku cjelokupna ostvarenja i jedinstvo epizoda, kod Cronenberga jasno uočavamo u *Mahnitosti*. No, tu uporabu žanrovskih premisa — u funkciji osnovne strukture u Cronenbergovu slučaju — filmska teorija ne zapaža, a prvi put je primjećuje godinu poslije u Spielbergovim *Bliskim susretima treće vrste* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977.), po mnogima međašem slikopisne postmoderne. Razlog je možda u recepciji onog dijela filmske publike — a i filmski teoretičari su, ponajprije i ipak, filmska publika — koji Cronenbergove filmove drži degutantnima, odvratnima i bizarnima (uostalom, Cronenberg je stalna tema cenzorskih rasprava). Tako *Bliski susreti treće vrste* tijekom gledanja mogu u mnogih izazvati strah i nelagodu, ali filmskim recipijentima je znatno lakše provariti izvanzemaljce od mutiranih kukaca ili djevojaka s ubojitim rilom. Igor Tomljanović će u *Kinoteći* (broj 37, svibanj 1992.), prigodom recenzije *Mahnitosti*, ispravno primijetiti da odvratnost u Cronenbergovim filmovima nije vezana za ono što se prikazuje, nego kako se prikazuje. Nije li Luis Bunuel još u *Andaluzijskom psu* (*Un Chien Andalou*, 1928.) svrhovito upotrijebio, u ono doba iznimno šokantnu i bizarnu scenu zasjecanja oka žiletom i taj je nadrealistični kadar poslije ušao u filmsku klasiku. Bunuela ovdje ne spominjemo slučajno jer je po odnosu sredstava i ciljeva iz svoje ekspresionističke faze upravo taj redatelj Cronenbergov uzor. Cronenberg je, poput Bunuela, svojim *očudavanjem realnoga* nastojao u pitanje dovesti sam smisao stvarnosti (*Realno je samo ljudsko tijelo*, reći će u jednom intervjuu), tako da se zapravo sve njegove scenarističko-redateljske igre dovode u vezu s pojmom *virtualne realnosti*, u njegovu slučaju eksplicirane nerijetko grubo i šokantno.

Naravno, šokantni prizori nisu jedini razlog Cronenbergova osporavanja. Njegovi filmovi nerijetko su izvedbeno nespretni: stalna izmjena stvarnoga i nestvarnoga, nekontrolirano proširivanje lingvističke razine (bez prevelikoga stilizma i rabljenja filmsko-izražajnih sredstava, izuzmemo li filmove iz posljednjega razdoblja) i inzistiranje na ponekad nesvrhovitoj hiperboličnosti daju različite rezultate. Oni su, u pravilu, bolji kada je redatelj prisiljen u filmske svrhe prigušiti *jezične* dijelove scenarističkoga predloška, nego ih dodatno obogatiti. Za primjere uzмимо dva filma iz zadnje faze Cronenbergova opusa. U *Golom ručku* (*Naked Lunch*, 1991.), adaptaciji halucinogenoga romana Williama Burroughsa, Cronenberg je stvorio pravo malo remek-djelo puštajući fabularnom dijelu predloška da se nesmetano odigrava i svođenjem fikcionalnih dijelova na razumnu i vizualno-atraktivnu razinu. U svom zadnjem filmu, *Crash* (1996.), već u prvoj polovini filma Cronenberg ponavlja scene fetišističke povezanosti automobilskih nesreća i seksa. Gledatelj je tako primoran gotovo stalno gledati jednake ili slične prizore, što je svrhovito upitna nadgradnja ideje o otuđenju do koje se treba probiti preko razbijenoga lima i golih tijela.

Širok tematski raspon Cronenbergovih ostvarenja nije, uvijek nailazio na razumijevanje. Ako mu kao glavnu zaslugu pribrojimo rano prepoznavanje temeljnih postmodernističkih značajki i originalnost koja ga svrstava u zasebni kutak suvremenih filmskih panorama, zasigurno nećemo pogriješiti-

ti. Cronbergovo mjesto u filmskoj povijesti, mjesto *između okultnoga i kultnoga*, možda se najbolje može objasniti u svjetlu festivalskih nagrada što ih je ovaj autor primio posljednjih godina. Tako je na festivalu u Cannesu 1997. godine dobio priznanje za najbolji umjetnički dojam, a na Berlinu 1999. zaslužio je Srebrnoga medvjeda za posebno

umjetničko djelo. Kako su ga *prave* nagrade mimoilazile, a vrhunac priznanja mu je predsjedanje žirijem ovogodišnjega canneskog festivala, bit ćemo djelomice u pravu ako Cronbergu pridamo tragičan usud znanstvenika iz njegove *Muhe* koji je postao žrtvom vlastita eksperimentiranja.

Literatura

Sontag, Susan, 1989. *Imaginacija katastrofe*, u Tomislav Gavrić (ured.) *Moć imaginacije (Eseji o filmskom žanru)*, Beograd : Rad,

Morin, Edgar, 1967. *Duh vremena*, Beograd : Kultura

Maxford, Howard, 1996. *The A-Z of Horror Films*, London : B. T Batsford Ltd

Filmografija Davida Cronberga*

1966. *Transfer*, kratki film

1967. *From the Drain*, kratki film

1969. *Stereo*, srednjometražni film; scenarist, redatelj, producent, direktor fotografije, montažer

1970. *Crimes of the Future*, srednjometražni film; scenarist, redatelj, producent, direktor fotografije, montažer

1971/72. — ciklus filmova za kanadsku televiziju: *Jim Ritchie Sculptor*; *Letter from Michelangelo*; *Tourettes*; *Don Valley*; *Fort York*; *Lakeshore*; *Winter Garden*; *Scarborough Bluffs*; *In the Dirt*; *Programme X: Secret Weapons*

1974. *Shivers* (prikazivan i pod naslovima *The Came from Within/The Parasite Murders*), dugometražni film; scenarist i redatelj

1975. dva filma za kanadsku televiziju — *Peep Show: The Victim* i *Peep Show: The Lie Chair*

1976. *Mahnitost (Rabid)*, dugometražni film; scenarist i redatelj

1979. *Fast Company*, dugometražni film; scenarist i redatelj

1979. *The Brood*, dugometražni film, scenarist i redatelj

1980. *Moć razaranja (Scanners)*, dugometražni film; scenarist i redatelj

1982. *Videodrome*, dugometražni film, scenarist i redatelj

1983. *The Dead Zone*, dugometražni film; scenarist i redatelj

1986. *Muha (The Fly)*, dugometražni film; ko-scenarist, redatelj i glumac

1987. *Friday 13th: Faith Healer*, za TV Paramount

1988. *Ukleti blizanci (Dead Ringers)*, dugometražni film; ko-scenarist, ko-producent i redatelj

1990-91. tri filma za kanadsku televiziju — *Scales of Justice: Regina Versus Horvath* (1990.); *Scales of Justice: Regina Versus Logan* (1990.) i *Maniac Mansion: Idellas Breakdown* (1991.)

1991. *Goli ručak (Naked Lunch)*, dugometražni film; scenarist i redatelj

1992. *Naked Making Lunch*, dokumentarni film

1993. *M Butterfly*, dugometražni film; ko-scenarist i redatelj

1996. *Crash*; dugometražni film; scenarist i redatelj

1998. *eXistenZ*, dugometražni film; scenarist i redatelj

Cronenberg je režirao i komercijalne filmove i reklame (primjerice: ciklus reklama za *Nike*). Glumio je u filmovima *Into the Night* (1985.); *Cabal/Nightbreed* (1990.); *Blue* (1992.); *Trial by Jury* (1994.); *Henry and Verlin* (1994.); *Blood and Donuts* (1995.); *To Die For* (1995.); *The Stoopids* (1996.) i *Extreme Measures* (1996.).

* Oni filmovi koji su bili dostupni domaćim gledateljima, navedeni su pod distribucijskim nazivima.

Abstracts

CONTEMPORARY TRENDS

UDC: 791.43:78.036

Vladimir Sever

Film Music of the nineties

Because of the weak representation of information on film music in the Croatian press, both in its popular and professional form, the author tries to give some fundamental referential data on the work of the most significant film composers of the nineties. After a review of the history of the medium, short essays are dedicated to David Arnold, John Barry, Patrick Doyle, Danny Elfman, Eliot Goldenthal, Jerry Goldsmith, James Horner, Michael Kamen, Randy Newman, James Newton Howard, Michael Nyman, Alan Menken, Howard Shore, Alan Silvestri, John Williams and Hans Zimmer, whom the author believes to be the key composers of the period. After that, in a separate essay, there is a short review of the work of other well known names in international film music (24 composers), with a reminder that, due to their greater representation on the music market, a large number of the composers are Anglo-American. It should also be added that the text has no pretensions of comprehensiveness in this, in fact, very broad medium. The text concludes with a brief view of the basic changes in film music publishing in this decade.

*

CROATIAN FILM AND TV A. NEW CROATIAN FILM

UDC: 791.43(497.5)''1990/1997''

Hrvoje Hribar

New Croatian Film, Old Production Rituals (The First Time Around)

Critics usually associate the term »New Croatian Film« with a few film makers who showed an ability to argue, negotiate, produce and show the public their determined view on life. The majority of them first gathered around the found-

ing of OTV in the 1980's, when a group of communist liberals passed a decision to allow young film makers and journalists to broadcast. This is how the independent television channel came that entertained the general public during the time when the Yugoslav federation was falling apart came into being. The majority of the young filmmakers from OTV took with them the roots of their style, i. e. a subversive mix of lucid irony and decorative escapism. The time which followed brought with it complex problems.

The tiny Croatian film market relies a great deal on the system of public financing which was not solved adequately in time, and therefore, in this mechanism, the greatest burden was carried by the national television whose experienced professionals and continuity of production allowed young authors to realize their projects during a period of total breakdown in the national cinema during 1993 and 1994. Croatian Television's Drama Program participated in almost all of the feature films made up to today with the usual 50 to 80 percent of the budget being covered by them. At the same time, funds from the Culture Ministry have dwindled down to almost ridiculously small amounts of money. This is why the shackles of love and hate that tie authors with television, television with the Ministry, and the Ministry with the authors, have gone beyond any rational boundaries, and this personalized manner of negotiation and the long tradition of abusing authority has made people absolutely suspicious of every system, every regulation, and every concrete model of support for film production. This condition also manifested itself in the non-acceptance of the proposal that film makers sent to the Culture Ministry during preparations for the new Law on Film, which illustrates that better days are still a long way off for Croatian film production.

UDC: 791.43(497.5)

Ivo Škrabalo

Young Croatian Film

The syntagm »Young Croatian Film« refers to the optimism that emerged in the difficult times of confusion during the beginning of the Nineties as a result of the war. In film

works, there appeared a new, young, educated and talented generation of directors, directors of photography, editors and actors which foreshadowed a creative and generational renewal in Croatian film. This could already be sensed with the film *Mirna uči statistiku* (*Mirna Learns Statistics*) by Goran Dukić (1991), which announced the coming of a talented generation of Croatian filmmakers. It was to be expected that production in the war years in Croatia would be dominated by the theme of war, and the first accurate and quality film testimonies on the Homeland War came from the youngest generation of filmmakers from the Zagreb Academy. Among the war documentaries, particular attention was attracted by *Hotel Sunja* by Ivan Salaj (1992), who, to an even stronger degree, confirmed his personal and unique approach to the war in the feature film *Vidimo se* (*I'll be Seeing You*) (1995). A unique place is held among the young group of authors who injected Croatian war films with spiritual refreshment and esthetic innovation by the prematurely deceased Jelena Rajković (1969-1997), with the documentaries *Blue Helmet* (1992) and *Krapina, poslijepodne* (*Krapina, in the Afternoon*) (1997), and the feature *Noć za slušanje* (*A Night for Listening*) (1995). Lukas Nola can be added to this group of authors with his feature film *Svaki put kad se rastajemo* (*Everytime We Part*), (1994). However, the greatest international resonance among the films about the Homeland War was achieved by the most widely seen Croatian film of the period. *Kako je počeo rat na mom otoku* (*How the War Started on My Island*) by Vinko Brešan (1996) was experienced as an authentically Croatian film precisely because the best characteristics of the film are, at the same time, Mediterranean and Central European.

Young Croatian Film also dealt with the postwar situation during the difficult period of transition. The informal ideologist of this postwar tendency is film maker Hrvoje Hribar who did not deal with the war directly, even though his films *Hrvatske katedrale* (*Croatian Cathedrals*) 1993 and *Puška za uspavlivanje* (*A Rifle for Sleeping*) 1997, which show a modern sensibility and intellectual diversity of interests, are unimaginable without the war as a context for personal and social relationships. This group of films can also include *Risk Mess* (*Russian Meat*) by Lukas Nola (1997) and the debut film *Mondo Bobo* (1997) by the film obsessed Goran Rušinić (1968). *Young Croatian Film* is on the trail of the new American film, but synchronous with European film trends and imbued with a Croatian urban sensibility, and it shows, with reason, that it has certain populist tendencies, but that it has not yet discovered emotion in its fullness. It is as if that without emotionally stunted characters, there would be no place for ironic declaration, for disregarding ideology, and for contempt toward the elitist or any type of stereotype or conventional type of film rhetoric. All of this makes up the important esthetic and world-view components of the films of this generation among whom can be counted numerous young filmmakers (Ištvan Filaković, Neven Hitrec, Branko Ištvančić, Tomislav Jagec, Zvonimir Jurić, Goran Kulenović, Zoran Margetić, Saša Podgorelec, Ivan Salaj, Nikša Sviličić, Ognjen Sviličić, Jasna Zastavniković, Dražen Žarković and many others) who are up and coming.

*

B. DAYS OF CROATIAN FILM

UDC: 791.66(497.5)

Hrvoje Turković

A Quieting of Expectations

The Eighth Days of Croatian Film, Zagreb, March 11-14, 1999

The high expectations and, as a consequence, the great disappointments of previous years made way for much more quieter expectations and a lukewarm reaction to this year's output of Croatian short and medium length film and video work. The main body of production presented at this national festival of short films was TV based, i. e. part of its program output. Other works came from students of the Academy of Dramatic Arts in Zagreb, and there is a new prolific independent production group called Factum from Zagreb on the scene. There are also a number of individual productions, as well as the cineclub ones. Most of the TV productions, but some of the others also, are distinctly »formulaic,« i. e. they are interview based films made in a *Big-Mac* structural manner: a slice of verbal exposition, then a slice of a few ambient shots backed by music, then another slice of verbal exposition etc... Most of these documentaries do present interesting personalities or problems, and there are some that have outstanding impact like *In the Wrong Place at the Wrong Time*, a document on three maladapted youngsters, or *The Fourth Shift*, a film about a number of workers who have lost their jobs, and are unsuccessfully trying to find new ones, both by Damir Čučić (a Croatian Television production). Some works are notable since they twisted the formula — especially impressive is the playful *Bag* by the three co-authors D. Matanić, T. Rukavina, S. Tomić (Factum production) about a small town on the Croatian coast (Karlobag) where a number of international lorries are caught in a stalemate by the powerful local wind. Similarly playful, but in the Monty Python tradition, is the student work *Insanity and Neurobiology* (An Academy of Dramatic Arts production) by Danijel Kušan in which a Croatian doctoral candidate in neurobiology at Oxford is explicating the »insanity« ideology of his peer group. But the most inspiring are the films that clearly do not belong to the *Big-Mac* formula. There is the subtle and short (12 min) *The Duel* by Zrinka Matijević (An Academy of Dramatic Arts production) about the clever and varied fight of a six year old boy against his mother who is desperately trying to get him to eat. And there is the clever and intriguing film by Rajko Grlić *Drinking Water and Freedom III*, a compilation of three short films made over the course of twenty-five years. The film impressively demonstrates the changeable Croatian political moods by showing the changes that a fountain and nearby memorial tablets have undergone during the decades. There is a meager but not negligible short feature output, the most impressive being the academically precise work *They Also Serve* by ethnic Croatian UK film student Marin Fulgosi (a Dub Laoghaire Institute of Art Design and Technology production). The revived production of animation films in previously famous Zagreb film is, alas, of low stan-

dard, except an excellent, intriguing and suggestive object animation work by Nicole Hewitt, *In/Dividu*. Music videos were the next most numerous production genre after documentaries, but most of them showed a tiring lack of structural inventiveness, and musical quality. The previously powerful avant-garde production was reduced to only a few films with two of them being quite acceptable (*Amen* by Zdravko Mustać and *Phases* by Ana Šimičić). This year's production does indicate some vitality and variety, though short film fans will be haunted by the feeling that there are too few opportunities to delight in.

*

C. THE ALPE ADRIA RETROSPECTIVE

UDC: 791.43(497.5)(061.4)

Jurica Pavičić

Going to see a Croatian Film — In Trieste

In its ten years of existence, the Trieste festival Alpe Adria Cinema has developed into a genuine Central and Eastern European film festival. At the very beginning of the festival's inception in 1989, Croatian film was presented for the first time, and now, after ten years, a second retrospective was held that probably represents the largest presentation of Croatian film at a film event in the world so far. In the meantime, Croatian authors were also occasionally present in the festival program (Rušinić's *Mondo Bobo* was awarded at the festival in 1998), but the entire period was mostly marked by misunderstandings between the festival administration and the competent institutions in Croatia that did not look favorably upon the attempt by the festival organizers to present Croatian film within the framework of the Balkan and East European cinemas represented in Trieste.

The author of this year's retrospective *Valovi druge obale* (*The Waves of the Other Coast*), are filmologists Sergio Grmek Germani and Trieste/Rijeka resident Mila Lazić, who, in preparation for the retrospective, viewed over 300 films and decided to circumvent the already seen and, in retrospective circles, already classic films. The quality of this selection is that the program was genre based, divisionally layered and pluralistic. It is made up of the non-dominant film forms, i. e. documentary, experimental and animated film. It is also geographically pluralistic because it encompasses the works of Croatian authors that have been produced in other cinemas and the works of directors from other areas that have been produced in Croatia. Special attention was given to the Split school of short experimental and documentary film, and in animated film, the Neugebauer brothers were more strongly represented, which showed the similarities of the Zagreb School with Disney, Avery and American animation. Experimental film was represented with the usual selection (Galeta, Martinac, Gotovac, PansiniI), and with *hap-*

penings and lectures by Gotovac and Galeta. Feature films were also presented in a manner that would have been different if a Croatian expert had chosen them. Thus, the selectors, instead of choosing the classic films, included the neglected films of numerous authors in the retrospective. The entire retrospective was enriched by a special retrospective of the work of Zlatko Grgić (in the organization of the Croatian consulate in Trieste), as well as by numerous supplemental events such as the presentation of the book *101 godina filma* (*101 Years of Film*) by Ivo Škrabalo.

The long standing interest of the Alpe Adria Festival in Croatian and in ex-Yugoslav film obviously gave birth to the fact that, in Trieste today, there is a small group of informed professionals who are excellently versed in Croatian film culture, and in addition to the interest of filmologists, it is obvious that Trieste's general public is interested in Croatian film as well.

UDC: 791.43(497.5)(091)
791.66(497.5)

Sergio Grmek Germani

Beyond the Stone Gate

The catalogue introduction to the retrospective program of Croatian film at The Alpe Adria Cinema Festival: Meeting with the Central and Eastern European Cinema, January 1999

The title of the last feature film by the renowned Croatian author Ante Babaja, *The Stone Gate*, can be taken as the figurative characterization of the most intimate nature of the Croatian cinema: the name is almost an oxymoron, where the opening of the gate (onto a void, to an object, or what-not) is contradicted by the sense of steadiness suggested by the stone. Even when the Croatian cinema was part of Yugoslav film-making, its desire to break out of the mold, to branch out structurally, to combine various forms (an array of inventions ranging from features to shorts, from experimental to animation films, up to the emerging personalities in each sector) which could not easily be reconciled with serial or production continuity, its clear aesthetic effort... all these indicate the — now recognizable — will of the Croatian cinema to be individual. Over the months spent researching Croatian cinema, the author and his collaborator Mila Lazić were captivated by its charm. Even in the region of its uncertainties and weaknesses, a strong motivation could be sensed. The retrospective intended to be not only documentary evidence of an extremely composite cinematic universe, but also a partial attempt to link some of its varied guidelines, not only in the feature film region, but also within the documentary field, within the avant-garde and animated tradition, and it tried to avoid rigid divisions along the way. The previous retrospective of Croatian film at the Alpe Adria Cinema festival in 1989, freed the selectors from ha-

ving to present some remarkable, but already seen films of some important but already exhaustively presented Croatian authors. It has helped them to concentrate on some new discoveries, to shed light on some of the aspects of the Croatian cinematic tradition that have been neglected by even the Croats themselves.

*

D. CULTURAL POLITICS

UDC: 7.097(497.5)+654.1(497.5)

Alan Bahorić

Croatian Television — Programming and Technical Aspects

In the introductory portion of the text, the author offers a review of the development of Croatian Television from 1956, when it began broadcasting its television program, citing several large projects that were realized up to today in the areas of broadcasting political conferences (the conference of the non-aligned nations in Colombo in 1976), sporting events (The Mediterranean Games in Split in 1979, The Winter Olympics in Sarajevo in 1984 and the university games in Zagreb in 1987) and other events (the pope's visit to Croatia). He also emphasized the role of television in informing the public during the Homeland War from 1991-1995.

In the larger part of the text, the author analyzes the legal regulations that apply to the activities of Croatian Television, its programming system (programs and departments) and the work of special services (program exchanges, the satellite channel, relays and communications, the HTV hall, The Center for Program Study, HRTV's Computer Department, The Department for Planning and Development of New Technology, The INDOK service, The Journalism School).

With regard to international exchange and further development, the author cites that Croatian Television is one of the cofounders of the The European Broadcast Union (EBU) and a regular observer at the African, Arabian and Asian-Pacific Union. In the international exchange of news, Croatian Television is a regular contributor to satellite networks including CNN, World Report, Sky, Super Channel, Eurosport and other ground-based channels. As of 1990, it has been affiliated with its own satellite channel, and since 1992, it has been broadcasting an international daily analog satellite program through the EUTELSAT II F3 satellite. Furthermore, since 1997, it has been developing a project for the digital broadcasting of its satellite transmission, which would have additional protection of its copyright by the VIACESS encoding system. Today, quality program reception has been guaranteed for 94% of the population of Croatia, and according to the latest data, HTV's program is watched on a daily basis by more than 80% of Croatia's population

*

CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

Chronicle — January/March '99

Bibliography

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

*

BOOK REVIEWS

UDC: 791.43(497.5)(091)

Damir Radić

Ivo Škrabalo: 101 godina filma u Hrvatskoj, 1896.-1997.

101 godina filma u Hrvatskoj Ivo Škrabalo (Ivo Škrabalo's *101 Years of Film in Croatia*) is a new, somewhat changed and supplemented (the chapter that deals with 80's and 90's) version of his pioneer history of the Croatian cinema *Između publike i države* (*Between the Audience and the State*) 1984. The new book is a methodological and pluralistic creation that the author himself, in the preface, describes as a romanticized biography of Croatian film, or rather a fable about the history of the creation of Croatian films and their repercussions. Fable is certainly a key term in Škrabalo's work, and it is responsible for the book's dynamic pace, liveliness, and an almost, it could be said, pop attractiveness. However, Škrabalo's focus on fable, or story, brought about absurd situations in which some films, persons and phenomena received an amount of attention that by far exceeded the degree of aestheticism, social representativeness, and relevancy they deserved, while some other, aesthetically more significant films and phenomena were marginalized as a result of the author's opinion of their fabular inspirational worth.

Škrabalo's book is also explicitly politically marked. His unquestionable starting point is that Croatian film is a part of Croatian national culture. But he goes further, and in the spirit of an influential political party (The Croatian Social Liberal Party), which he is a high profile member, he in fact represents a hidden (soft, liberal) nationalism. Škrabalo's book is actually a defense of the thesis on the essential character of every art, and this includes film art as well. That is why he takes great satisfaction in detecting authentically Croatian films, even if his understanding and explanation of what is authentically Croatian is unelaborated, unconvincing and sometimes, infantile. In harmony with his views, Škrabalo, as much as possible, ignores the Yugoslav context of Croatian cinema, neglecting the evident mutual influences of the national cinemas, or rather the artistic uniqueness in the ex-Yugoslavia (the author of the review minutely illustrates Škrabalo's, as he interprets them, nationalist views and consequential deductions, and polemicalizes with them). Škrabalo's aesthetic views have been the cause of polemics in the public before, and it is certain that he underrates Branko Bauer's opus and his significance to Croatian cinema by ignoring the fact that Bauer was one of the first Cro-

atian film makers (and one of the first in Yugoslavia) who masterfully used the standard classical (genre) narration of the Hollywood provenance. Despite the fact that he deems the period of the so-called authorial film (i. e. modernism) the most mature period in Croatian cinema, Škrabalo's general aesthetic standpoints show an attraction toward traditional film expression and a great respect of the perceptive abilities of the general public, which brings him closer to populism.

Unlike the considerably exhaustive analysis of feature and animated film, we can complain about Škrabalo's marginalized treatment of the documentary and experimental film genres, which had a very important role in Croatian film history.

Despite the numerous complaints, the positive significance of *101 Years of Film in Croatia* remains unquestionable. Škrabalo's work is the only one of its kind. It is also relatively exhaustive, informative and above all, a very readable and interesting synthesis of Croatian film and cinema that can be a valuable incentive for future works on Croatian film history.

*

IN FOCUS — CROATIAN FILM PREMIERES

UDC: 791.43(497.5)

Diana Nenadić

Mother of God, or the Croatian Film of Regression

After several short documentaries, the young Croatian filmmaker Neven Hitrec made his first feature film *Mother of God* (*Bogorodica*). Written by his father, the writer and politician Hrvoje Hitrec, and based on his novel »Croatian Mother of God«, the film deals with the beginning of the Serbian aggression against Croatia during the summer of 1999. It tries to unite several motifs and subplots with the initial one being a love triangle involving young village teacher Ana (played by Lucija Šerbedžija), carpenter Kuzma (Ljubo Kerekeš) and Ana's fiancé Đuka (Goran Navojec). The second motif, and the central one in the plot, is the suffering of Slavonia's Croats as a result of the Serbian aggression, and this includes Kuzma's new family — Ana and their little son who become models for Kuzma's Mother of God altarpiece. Although focused on individuals, Hitrec's work reflects the broader and irreconcilable conflict between two nationalities living together. With its epic structure, shifting focus, symbolic and stereotyped characters, as well as dynamic camera movement and editing work used to depict the monstrosity of the enemy (especially the cruelty of Serbian bad guy Rade), *Mother of God* is mainly perceived as unbalanced and a belated propaganda feature. Within the context of the Croatian cinema of the 90's, mostly marked by the postmodern genre cinema of young filmmakers, it can also be taken as representative of the Croatian film of »regression«.

*

FESTIVALS

UDC: 791.61

Rada Šešić

The Bangladeshi Short Film Forum 1999

A personal journal account on the author's stay and impressions of the 6th International Short Film Forum held in Dhaka, the capitol of Bangladesh, from February 4-12.

The Short Film Forum Festival is a festival of short fiction, documentary, animated and experimental films at which ca 200 film from 22 countries were shown. In addition to the main program, there were retrospectives of contemporary Bangladeshi films, German and Iranian short films, a program of Indian animation selected by the Bombay Films Division, and a special program that was dedicated to films about Bosnia.

The Festival was opened with a screening of the film *Sobe bez pogleda* (*A Room Without a View*) by Rada Šešić who also participated in a seminar titled Women — Film makers. In the View on Bosnia program, there were screenings of documentaries including Petar Krelja's *Na sporednom kolo-sijeku* (*On the Secondary Track*) and *Američki san* (*The American Dream*), dedicated to the problem of refugees, and the films of Bosnian film makers including Vesna Ljubić's *Ecce homo*, Vuk Janić's *Psalm*, Lidija Zelović's *Kuća, a ne dom* (*A House, Not a Home*), as well as the film *The Stars Once Spoke to the People...* by Dutch filmmaker Lidi Koopmans.

*

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 January to March '99.

*

BIOFILMOGRAPHICAL INTERVIEW: ERNEST GREGL, SPECIAL EFFECT CINEMATOGRAPHER

UDC: 791.44.071.5(497.5)

Petar Krelja

The Importance of Being Earnest Erni's Polar Day The Sun Shines as Long as the Bird Sing Ernest Gregl — a Biography and Filmography

With the introductory text, the author points out the multifaceted personality of Ernest Gregl who, during his lifetime,

affirmed himself in many areas of film production as a director of photography, special effects cinematographer, special effects animator, film technician, technologist, innovator, restorer, director, a titles and credits creator, lecturer and associate for the Film Encyclopedia, and, in every one of those fields, he achieved startling innovations and results. The author also stresses Gregl's quiet persistence and unassuming ability to, in a vitalistic manner, outlive the numerous changes in the cinematic system like a Dorian Gray, who constantly replenishes himself and experiences film with every pore, ready to, at a moment's notice, take the places of those that are missing in a film crew.

The introductory text is followed by conversations with E. Gregl, Z. Berković, R. Ivančević, M. Blažeković, Lj. Njerš and A. Peterlić about the experience of working on the realization of films with him. The text concludes with a conversation between Petar Krelja and Ernest Gregl, in which Gregl talks about his work, the innovations he made while solving certain cinematography problems, and about the creation of his documentary film *Između gline i vatre* (*Between Clay and Fire*).

*

STUDIES AND RESEARCH

UDC: 791.43:81

Mihovil Pansini

Some Other Sources of Film Topology

In researching film topology, the author's starting point is the understanding of topology, which he labels as spatioceptical and spatioagramatical.

In the space of nature and in the space of thought, every event is necessarily topographical, because every object has its dramaturgic role. The event is tied to the object, to space, to time and to causality, which, in film, has to be accompanied by Jung's synchronicity, which, in turn, makes it grammatic space. Topography is the relationship between the object and space, the relationship in which changes of position require time, but when there is no time, i. e. in a state of nonverbal calmness, there are invisible threads of tension, attraction and repulsion between objects. The topographical language is one of nonverbal languages used to express feelings, relationships between people, animals and objects as well as some of the qualities of their personalities. It is a natural and mostly unconscious language that originates from the deepest syntactic structures and which is image-based and spatial. It is only when it is taken into consideration, in life and in film, with the look, mimic, gesture, body stance, the aural qualities of speech, etc., that a message can really be felt. This language has its own topographic metaphor, as well as its own grammar and geometry.

In the explanation of his standpoints, the author uses numerous examples based on the work of Branko Veletić *Eliptičnost/slikovitost/prostor-nost/govornost/poetičnost* (*Elipticity/Image/Spatiality/Speech/Poeticism*) 1991; *Riječnik*

pjesništva Jure Kaštelana (*Jure Kaštelan's Dictionary of Poeticism*) 1996, which he, in part, expands on into various fields of human endeavor.

UDC: 791.43:881.163.42-087

Stjepko Težak

Zagreb's Kajkavian Dialect in Golik's Film *Tko pjeva zlo ne misli* (*A Song Dispels Evil Thoughts*)

By not getting into a comprehensive examination of the dialog of Golik's Zagrebians, and by working from an audio recording, the author confirms that Golik, from a filmic standpoint, excellently use the dialect in his film, and that the dialog of his protagonists is an attractive challenge for the linguistic study of the contemporary Zagreb kajkavian dialect.

Golik, through the use of sets, music, traditions, the behavior of his protagonists and the spoken word, strived to accurately portray Zagreb and Zagrebians during the 1930's. Through the excerpts of dialog, we can recognize the primary spoken signs and uniqueness of the protagonists (their folkloric, cultural, social and psychological characteristics). Since Golik's film is a *romantic comedy with singing*, the sung word is interchanged with the spoken word and, together, with it becomes an element of film expression, supporting the authenticity of the characters in a certain time and space. In an analysis of the character's speech, the author states that all, with exception of little Perica when he is reading excerpts from his diary, speak in the urban, Zagreb kajkavian dialect well-mixed with elements of the standard language. The Štokavian and kajkavian characteristics are neither mixed consistently nor according to certain rules, and the language and style of the film's protagonists is determined by their education, occupation, social status and world view.

With regard to the linguistic characteristics, the author points out the numerous signs that are connected with or differing from spoken kajkavian that show that the protagonists of the film fable are not a homogenous speaking whole, and that we are dealing with miniscule differences that do not disturb the linguistic, atmospheric, cultural and social harmony.

UDC: 821.163.42:791.43

Vjekoslav Majcen

The Film Version of Vojnović's Drama *Gospođa sa suncokretom* (*The Lady with the Sunflower*)

On the basis of information gathered from documents preserved in the inheritance of the Vojnović family, the author of the text examines the relationship of Croatian writer Ivo

Vojnović toward the medium of film, and the circumstances surrounding the creation of the film *Gospođa sa suncokretom* (*Die Dame mit den Sonnenblumen*) by Michael Curtiz, which was shot in 1920 in Dubrovnik and Split and based on Vojnović's drama of the same name.

Ivo Vojnović (1857-1929) was the first Croatian writer to react to the new media landscape at the beginning of the century in which film had an ever growing importance, by introducing cinematic elements into the content, scenography and structure of the drama *Gospođa sa suncokretom* 1912. In his final work *U Prologu nenapisane drame* (*In the Preface to an Unwritten Drama*) 1925, he brought out an entire cinematic team onto the theater stage and, in a conversation with the author and a film director, he expressed his opinions on the relationship between theater and the new medium.

Gospođa sa suncokretom, which the author himself describes as a cinema drama, piqued great interest in its time, and was shown outside of Croatia, on the stages of Budapest, Prague and Berlin. There is a possibility that Michael Curtiz had already, at this time, come to know this work and had become interested in adapting it to film. In Michael Curtiz's filmography, this title is mentioned twice: in 1918, when he was still making films in Hungary, and in 1920, when he made a film under the same title for Sascha film from Vienna with actors Lucy Dorraine, Anton Tiller, Ivan Svetislav Petrović and Croatian National Theater actor Ivo Badalić. While the first film still remains a mystery, the second film from 1920 has information about the authors and performers, and its screenings in Zagreb, Dubrovnik, Belgrade, Vienna and Prague are documented in archives and in contemporary film criticism.

UDC: 78.071:791.43(497.5)

Irena Paulus

The Film Music of Ivo Tijardović

Composer Ivo Tijardović worked intensely on the music scene, but, while doing this, he did not limit himself to exclusively composing music. He also tried his hand at writing librettos, at designing costumes and sets, and at painting and caricature art. His operettas *Splitski akvarel* (*A Split Watercolor*) and *Mala Floramye* (*Little Floramye*) are not only well known in Croatia, but in the world as well.

Going from operetta to film music is a very small step, and for a versatile composer like Ivo Tijardović, writing film scores was something completely logical. According to encyclopedic information, the music from the documentary film *Koraci slobode* (*The Footsteps of Freedom*) by Radoš Novaković in 1945 was his first in a series of film scores. However, Tijardović actually began working in the field of film music before World War II, during a stint with the »Ufa« and »Tobis« film companies in Berlin. It was during this time that he wrote the music for the films *Princeza koralja* (*Korallenprinzessin — The Princess of Corals*), *Car Dioklecijan u pro-*

gonstvu (*Im Banne Kaiser Diokletians — Emperor Diocletian in Exile*) and *Mali Ivica* (*Hänschen klein — Little Ivica*). Information about these films and their music is scarce, but there is information that some of them were awarded. Much more is known about the feature films *Ciguli Miguli* by Branko Marjanović and *Sinj galeb* (*The Sinj Seagull*) by Branko Bauer. Tijardović wrote appropriate music for both films and, in the case of *Ciguli Miguli*, it strove to emphasize the film's grotesque and comic situations. In the film *Sinj Galeb*, the music mostly underlines the local color through associations with the folk music of the Dalmatian area.

The article analyses and compares the music of Ivo Tijardović in the films *Ciguli Miguli* and *Sinj Galeb*. The scores for both film distinguish themselves with some mutual elements, among which the most important are: the consistent ability of the composer to adapt to the film form, and the impression that his film scores were shaped according to the example of his operettas.

UDC: 791.44.071(71)

Ivan Žaknić

David Cronenberg — Between the Cult and the Occultism

By using elements of science fiction and horror in his movies, Canadian film maker David Cronenberg (Toronto, 1943) was actually directing classical stories. That *return to the genre*, in fact a creation of a *metagenre* structure, is one of the main characteristics of postmodernism. Chronologically, as well as contextually, Cronenberg's filmography can be divided into three periods, or groups of movies. The first period begins in the mid sixties, with the two short feature films (*Transfer*, 1966 and *From the Drain*, 1967) and ends with medium-length film *Crimes of the Future* (1970). In that period, most of his work is based on the patterns of horror movies. The second period can be divided in two parts based on commercial criteria. The first part starts with his first feature length film *Shivers* (1974) and ends with *Fast Company* (1979), while the second starts with his first commercial success (*Scanners*, 1980), and ends with *Dead Ringers* (1988). For Cronenberg, this was his most important period because he could fulfill his own interests and wishes. By now there are four movies in the third period, and what they have in common is a potent artistic expression. In his last movie, *eXistenZ* (1998), he deals with some of his earlier motives, e. g. the relationship between the body and technology.

With his early work, *Shivers* (1974) and *Rabid* (1976), Cronenberg presented himself as a vanguard of a new perception of cinematic time. On the other hand, the visual side of his movies was often *unwatchable*, so the combination of the real and the unreal, and the parapsychological and scientific produced divided reactions among both viewers and critics.

O suradnicima u broju 16-17

(Napomena: U broju 16 Hrvatskog filmskog ljetopisa tehničkom greškom nisu otisnuti podaci o suradnicima, pa u ovome broju donosmo te podatke zajedno s podacima o autorima čiji su tekstovi objavljeni u ovome broju Ljetopisa.)

Alan Bahorić (Zagreb, 1972.), završio studij novinarstva na FPZ u Zagrebu. Bio predsjednik KK Zagreb.

Staša Čelan (Split, 1969.) studirao montažu na ADU, te osim filmskih kritika, objavljuje prikaze SF knjiga i stripova, Zagreb.

Sergio Grmek Germani, filmolog, jedan od organizatora festivala Alpe Adria Cinema i priređivač hrvatske retrospektive. Dobar poznavatelj kinematografije u Hrvatskoj i na prostoru bivše Jugoslavije, Trst

Nikica Gilić (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, urednik filmske rubrike u *Zarezu*, Zagreb.

Hrvoje Hribar (Zagreb, 1962.), filmski redatelj. Apsolvirao filmsku i televizijsku režiju na ADU u Zagrebu. Objavljivao u *Gordoganu*, *Studentskom listu* i *Kinoteci*, Zagreb.

Silvio Jesenković (Zagreb, 1962.), filmski i televizijski snimatelj, diplomirao na ADU u Zagrebu 1988. Snimatelj je više dokumentarnih filmova, te glazbenih i reklamnih spotova, Zagreb.

Silvestar Kolbas (Petrovci, 1956.), filmski i TV-snimatelj. Diplomirao na ADU 1982. godine. Kao televizijski snimatelj (od 1985.) snimao je više TV-drama i filmova, te dugometražni igrani film *Diploma za smrt* (Z. Tomić, 1989.). Od 1996. godine nastavnik je snimanja na ADU, Zagreb.

Kostadin Kostov, bugarski istraživač nacionalne povijesti filma i bugarske kinematografije. Osim u Bugarskoj, radove objavljuje u makedonskom časopisu *Kinopsis*, Plovdiv.

Goran Kovač (Zagreb, 1975.), student je komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Bruno Kragić (Split, 1973.), diplomirao fancuski jezik i komparativnu književnost, na posljediplomskom studiju amerikanistike u Zagrebu, suradnik LZ *Miroslav Krleža*, Hrvatskog radija, te časopisa *Kolo* i *Republika*, 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.

Tomislav Kurelec (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.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Sanja Muzaferija (Zagreb, 1956.) diplomirala na FPZ u Zagrebu, magistrirala medijske studije na Sussex University (Velika Britanija), a profesionalno se usavršavala iz filmskih studija na Boston University (SAD) i Harvard Film Archive (Cambridge, SAD). Bila je asistent u Bostonu i predavač na Harvard Universityju, te suradnik u projektu CD-Roma *How To Make Your Movie — An Interactive Film School* u produkciji Rajka Grlića za Ohio University i Electronic Vision, Inc. Suraduje u više tiskovnih (*Cosmopolitan*) i elektroničkih medija (BBC, HTV), Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), filmska kritičarka i publicistkinja, urednica filmske emisije na 3. programu Hrvatskog radija, prisutna filmskim kritikama u mnogim časopisima, Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), studentica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb.

Mihovil Pansini (Korčula, 1926.), liječnik i filmski redatelj, profesor Medicinskog fakulteta u mirovini, jedan od najznačajnijih hrvatskih autora eksperimentalnih filmova (član KK Zagreb) i začetnik GEFF-a. Autor brojnih znanstvenih radova s područja medicine, te napisao s područja istraživanja i recepcije filma, Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), muzikologinja, nastavnica u glazbenoj školi i vanjska urednica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965.), filmski kritičar i književnik, urednik *Foruma* u *Slobodnoj Dalmaciji*. Dobitnik je nagrade *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku, Split.

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*, Zagreb.

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. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Vladimir Sever (Zagreb, 1970.) novinar i pisac, diplomirao novinarstvo na FPZ. Piše filmske i književne kritike u magazinu *Banka*, suraduje u *Filmoskopu* trećeg programa Hrvatskog radija i urednik je časopisa *Plima*. Autor knjige proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998.), Zagreb

Rada Šešić (Bjelovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu, filmska kritičarka u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito suraduje u filmskim emisijama HR-a. Autorica je više kratkometražnih filmova, Utrecht.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Stjepko Težak (Požun kod Ozlja, 1926.), filolog, profesor metodike hrvatskog jezika na FF u mirovini, autor i koautor brojnih udžbenika i metodičkih priručnika hrvatskog jezika, te radova iz područja dijalektologije, lingvistike, normativistike i filmske umjetnosti... Jedan od začetnika metodike poduke filma, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvirao montažu na ADU, filmski kritičar, bio urednik na *Radiju 101*, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), filmolog, izv. profesor na ADU, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Josip Visković (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, suradnik časopisa *Hollywood*, urednik u *Nomadu*, Zagreb

Denis Vukoja (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskoga radija. Filmske kritike objavljuje u *Homo volansu* i *Vijencu*. Sada filmski suradnik *Zareza*, Zagreb.