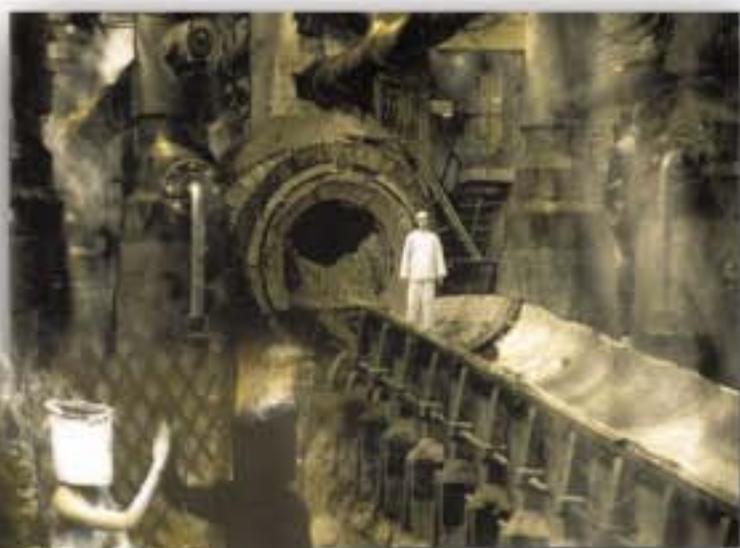


Zagreb

18/1999



Aničić  
Gilić  
Jergović  
Kurelec  
Luketić  
Majcen  
Milinković  
Orlić  
Paljan  
Paulus  
Pavlic  
Peterlić  
Petrović  
Posarić  
Radić  
Rubeša  
Sablić  
Sever  
Susovski  
Tomljanović  
Turković  
Vukmir  
Vukoja  
Žaknić

OLIS

kn 50

Hrvatski filmski  
LJETO

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS**

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 5. (1999.), br. 18

Zagreb, srpanj 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

**Lektorica:**

Mijana Donkov

**Prijevod i lektura tekstova na  
engleskom:**

Dunja Krpanec

**Slog:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Tisak:**

Tiskara CB Print, Samobor

*Hrvatski filmski ljetopis* izlazi tromjesečno u  
nakladi od 700 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@inet.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web stranica: [www.hfs.hr](http://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 koricama: Simon Bogojević-Narath, *Bor-  
do Thodol* — *Tibetanska knjiga mrtvih*, 1999.

CODEN HFLJFV

# Sadržaj

**VIDEOUMJETNOST U HRVATSKOJ**

Marijan Susovski

RAZVOJ VIDEOUMJETNOSTI U HRVATSKOJ **3**

Janka Vukmir

GENERACIJA RAZLIKE — NOVI VIDEO U HRVATSKOJ **15**

Aleksandra Orlić

VIDEOINSTALACIJE U HRVATSKOJ OD 1973. DO 1998. **27**

Hrvoje Turković

LEKSIKON VIDEOUMJETNIKA **45**

VIDEOGRAFIJA (1971.-1999.) **69**

BIBLIOGRAFIJA (O VIDEOUMJETNOSTI U HRVATSKOJ) **76**

**ENCIKLOPEDIJA ZA FILMOFILE**

Željko Luketić

KULT FILMOVI **77**

**OGLEDI IZ NOSTALGIJE**

Miljenko Jergović

SVIJET U MRaku **109**

**LJETOPISOV LJETOPIŠ**

Vjekoslav Majcen

KRONIKA travanj/lipanj '99. **113**

BIBLIOGRAFIJA **118**

UMRLI **118**

**KNJIGE**

Damir Radić

DRAŽEN MOVRE: IZ SEDMOG REDA LIJEVO **119**

**FESTIVALI/PRIREDBE**

Ante Peterlić

HRVATSKA REVIIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA — POŽEGA '99 **122**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 7. REVIIJE JEDNOMINUTNIH FILMOVA **125**

Tomislav Pavlic

F.R.K.A. — DRUGI PUT **127**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE 2. FILMSKE REVIIJE KAZALIŠNE AKADEMIJE **131**

Dragan Rubeša

POST FESTUM 52. CANNES **133**

**REPERTOAR**

uredio: Igor Tomljanović

FILMSKI REPERTOAR **139**

VIDEOPREMIJERE **158**

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Vladimir Sever

PULP FANTASY: ALTERNATIVNI KRITIČKI PRISTUP RATOVIMA ZVIJEZDA **165**

Martina Aničić

TEAGEN I ESMERALDA — STAROGRČKI ROMAN I NEPREKIDNI SERIJAL **173**

Irena Paulus

NIKICA KALOGJERA: TEME, EVOLUCIJA I KONSTANTE **180**

**ABSTRACTS 189**

**O SURADNICIMA U BROJU 18 196**

Hrvatski filmski  
**LJETOPIS**

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 5 (1999), No 18

Zagreb, July 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  
(editor-in-chief)

**Design:**

Luka Gusić

**Language advisors:**

Mijana Donkov, Dunja Krpanec

**Prepress:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Printed by:**

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of  
700 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@inet.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web site: [www.hfs.hr](http://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: *Bordo Thodol — Tibetan Book of Deads* by Simon Bogojević-Narath, 1999.

CODEN HFLJFV

# Contents

**VIDEOART IN CROATIA**

Marijan Susovski

HISTORY OF VIDEO-ART IN CROATIA **3**

Janka Vukmir

THE GENERATION OF DIFFERENCE — NEW VIDEOART IN CROATIA **15**

Aleksandra Orlić

VIDEO-INSTALLATIONS IN CROATIA (1973-1998) **27**

Hrvoje Turković

THE ENCYCLOPEDIA OF VIDEO ARTISTS **45**

VIDEOGRAPHY (1971-1999) **69**

BIBLIOGRAPHY (VIDEO-ART IN CROATIA) **76**

**ENCYCLOPEDIA FOR FILM FANS**

Željko Luketić

CULT FILMS **77**

**ESSAIS IN NOSTALGIA**

Miljenko Jergović

WORLD IN THE DARK **109**

**CHRONICLE'S CHRONICLE**

Vjekoslav Majcen

CHRONICLE April/June '99. **113**

BIBLIOGRAPHY **118**

DECEISED **118**

**BOOK REVIEW**

Damir Radić

DRAŽEN MOVRE: *FROM THE SEVENTH ROW LEFT* **119**

**FESTIVALS/SHOWS**

Ante Peterlić

CROATIAN ONE MINUTE MOVIE CUP — POŽEGA '99 **122**

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF CROATIAN ONE MINUTE MOVIE CUP **125**

Tomislav Pavlic

F.R.K.A. — THE STUDENT FILM FESTIVAL, ZAGREB '99 **127**

FILMOGRAPHY AND AWARDS OF THE STUDENT FILM FESTIVAL **131**

Dragan Rubeša

POSTFESTUM 52<sup>nd</sup> CANNES **133**

**REPERTOIRE**

edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE **139**

VIDEOPREMIERES **158**

**STUDIJE AND RESEARCH**

Vladimir Sever

PULP FANTASY: ALTERNATIVE APPROACHES TO THE CRITICAL RECEPTION OF STAR WARS **165**

Martina Aničić

THEAGENES AND ESERALDA — ANCIENT GREEK NOVEL AND TV SERIAL **173**

Irena Paulus

NIKICA KALOGJERA: THEMES, EVOLUTION AND CONSTANTS OF AN FILM COMPOSER **180**

**ABSTRACTS 189**

**ON CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 196**

Marijan Susovski

# Razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj

Videoumjetnost u Hrvatskoj počela se razvijati vrlo rano — unutar prvih deset godina razvoja videa u svijetu koji je ove, 1999. godine, obilježio svoju tridesetšestu obljetnicu. Neki hrvatskih umjetnika vrlo je brzo usvojilo ovaj medij i postalo dio svjetske videoscene.\*

## Počeci videoumjetnosti u svijetu

Početak videoumjetnosti (videoarta) smatra se 1963. godina kada je Wolf Vostel izložio svoje *TV De-Collage* i kad je Nam June Paik u Galeriji Parnass u Wupertalu prvi put pokazao svoje eksperimente s katodnom cijevi televizora. Paik je magnetom mijenjao vertikalne i horizontalne oscilacije svjetlosne zrake u katodnoj cijevi koja čini sliku i intervenirao u elektroniku TV prijamnika kako bi dobio nove oblike TV slike. Ubrzo on radi sa spiralnim generatorima i, 1970., video-synthesizerom, čime počinje razvijati novu elektronsku apstraktnu sliku. Snimivši 1965. papin posjet New Yorku, Paik je načinio i prvi tzv. *personalni video*, odnosno umjetnički video snimljen na elektronskom videorecorderu (*porta-pack*). Radove je prikazao kolegama umjetnicima u kafiću Go-Go u Greenwich Villageu u New Yorku. Sljedeći mu je nastup već bila ozbiljna izložba pod nazivom *Elektronik Art*, održana je u Bonino Gallery u New Yorku. Ubrzo su slijedile i velike, danas povijesne manifestacije videoradova, jer se broj umjetnika korisnika videoopreme naglo proširio (Gillet, Ira Schneider, Kaprow, Piene). Bile su to izložbe *Medij je medij* u Bostonu i *TV kao stvaralački medij* u Howard

Wise Gallery u New Yorku, održane 1969. godine. Nam June Paik svojim je eksperimentima s katodnom cijevi otvorio puteve elektronskoj videografici (radovima Stephena Becka, Petera Campusa, Douglasa Davisa, Eda Emshwillera, Les Levina, Vasulke, Yalkuta, Devytkina), a snimkama načinjenim *porta-packom* (posjeta Pape New Yorku) otvorio je puteve tzv. personalnom videu i novoj umjetničkoj senzibilnosti razvijenoj na novom sagledavanju stvarnosti prenosivom videokamerom. Video su odmah prihvatili i umjetnici Fluxusa i konceptualni umjetnici kojima je novi način konstituiranja i distribuiranja poruka veoma odgovarao, te ubrzo umjetničke videovrpce, tzv. *tejpove* rade Acconcio, Agnettije, Boltanski, Trischa Brown, Calzolarija, Chiari, Valie Export, Dan Graham, Joan Jonas, Kaprow, Kounellis, Les Levin, Luthie, Andy Mann, Friederica Pezzold, Palestine, Yvona Reiner, Vostel, Weibl i drugi. Godine 1968. Gary Schum otvara u Düsseldorfu prvu video galeriju. Prvi »muzejski« videoradovi u ovoj galeriji bili su projekti tipa *land-art* Dibbetsa, Flanagan, Longa, Waltera de Marie, Oppenheima i drugih. Godine 1971. otvoren je videostudio u Lijnbaancentrumu u Rotterdamu, a 1972. video se pojavljuje na *Documenta 5* u Kasselu i na Venecijanskom bijenalu. Folkwang Museum u Essenu, Galleria Civica D'Arte Moderna u Ferrari, Long Beach Museum of Art i Art/Tapes 22 u Firenzi otvaraju umjetnicima svoje novootvorene videostudije. Organiziraju se i međunarodne manifestacije videa koje su istodobno i velike videoradionice: *Trigon'73* — Audiovisuel-

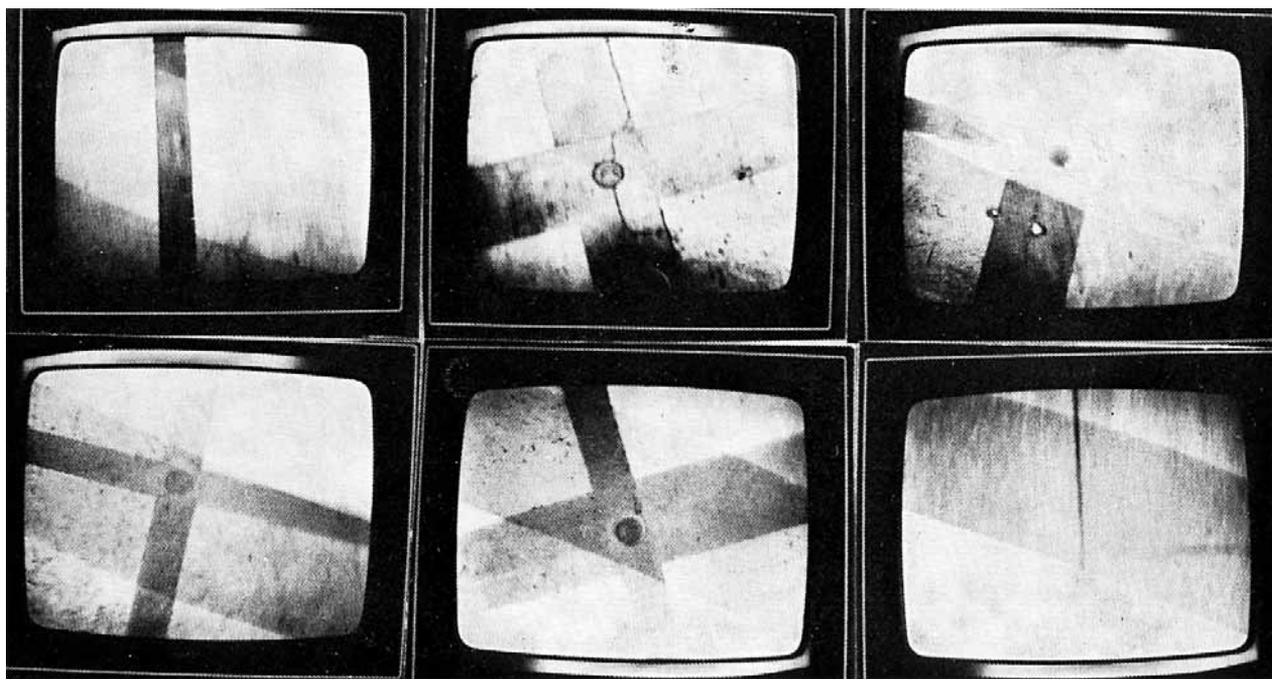


*TV timer, video* (S. Iveković, D. Martinis, 1973.)



*Mrtva priroda, video* (D. Martinis, 1974.)

\* Ovo je redigiran i proširen tekst prvotno objavljen u art magazinu *Kontura*, br. 25, ožujak 1994., pod naslovom »Video — počeci u Hrvatskoj«.



Bez naziva, video (G. Trbuljak, 1973.)

le Botschaften u Grazu 1973. godine i *Imact Art — Video Art* u Lausanneu 1974. godine. Pojava videa uvjetovala je i drugačiji odnos prema televiziji. Ustanovilo se da su video i televizija dva različita medijska pola iako koriste iste tehničke principe registracije slike. Video se pokazao kao subjektivni medij, za razliku od »objektivnog« medija televizije. Ova subjektivnost videa sagledavala se kao mogući kontra-medij tzv. »objektivnoj« televizijskoj slici, pogotovo onoj službene državne televizije koja manipulira informacijama. Video je trebao postati važno sredstvo *TV-guerrile* u uspostavljanju nove čovjekove svijesti o njegovoj društvenoj, političkoj i prirodnoj sredini. Spoznaja o snazi videa, kojim se može suprotstaviti službenim i državnim televizijama i manipuliranim informacijama koje oni šire, dovela je do *booma* videokomuna i videogrupa koje koncipiraju svoje programe kao radikalne alternative programima nacionalnih televizijskih postaja. Bile su to brojne grupe u Americi, Kanadi, Engleskoj i u drugim europskim državama, kao što su Image Bank, Radical Software, Antfarm, Media Culture, Challenge for Challenge, Satellite Video Exchange Society, General Idea, Community Video Groups, Community Video Project, Cardiff, Street Television itd. Bilo je to herojsko doba utopijskog vjerovanja u revolucionarnu ulogu videa i promjena do kojih on može dovesti, podjednako u kapitalističkim i komunističkim političkim sustavima. Isto tako, vjerovalo se da će u trenutku kad video bude dostupan svakome, dakle kada nastupi demokratizacija ovog medija, »nastupiti vrijeme umjetnosti bez umjetnika — kada će svi raditi umjetnost«.

### Video u Hrvatskoj

Video se razvio iz *Fluxusa* (Vostel, Kaprow, Paik), a u Hrvatskoj ga je prihvatila prva mlada generacija stasala nakon burne 1968. godine koja je nosila novi pogled na svijet, a tako

i na umjetnost. Bila je to generacija koja je krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina počela izlagati u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu i blizak joj je bio, prvo, multimedijalni pristup formiranju umjetničkog djela, a zatim i konceptualni pristup. Širokom korištenju raznih materijala u oba ova pristupa priključen je i video. Bili su to Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Goran Trbuljak (oni su zajedno još s Jagodom Kaloper, Davorom Tomičićem i Gorkim Žuvelom izlagali na izložbi *Mogućnosti za '71*, u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1971., kojoj je cilj bio otkrivanje mogućnosti interveniranja umjetnika u urbanom prostoru). Znači, videom se nisu počeli baviti umjetnici koji su koristili tradicionalne umjetničke tehnike, pa ni filmski ili televizijski radnici, nego umjetnici koji su otkrivali nove materijale, kao i oni koji su koristili svoje tijelo u raznim umjetničkim akcijama i *performancima* (za što je bio korišten termin *expanded media*, odnosno prošireni mediji).

Na tom su se temelju razvila dva smjera korištenja videa. Jedan je ispitivao sam video kao medij (*meta-medijska istraživanja* ili *analitički video*), a drugi je video koristio *real-time* pristup — bilježenje osobnih procesualnih umjetničkih akcija, odnosno djela, u cijelosti njihova trajanja. No, treba istaknuti dva pokušaja druge vrste koje nije moguće izostaviti iz povijesti razvoja videa kod nas, a izvan su dominirajuće linije umjetničkog (personalnog) videa. Prvi je vezan za »guerrilski« oblik televizije, odnosno »komunalni video«. Njega u nas nije bilo, jer to, najvjerojatnije, raspoložive domaće tehničke mogućnosti nisu dopuštale, ali je zabilježen jedan pokušaj u Koprivnici 1974. godine. *Ad hoc* organizirana videogrupa — Radovan Lauš, Vladimir Kostjuk, Marijan Špoljar, Vjekoslav Prvčić i Ratko Aleksa — pokušala je nagovoriti tadašnju Skupštinu grada da uvede komunalnu televizi-

ju. Tijekom jednodnevne akcije demonstrirali su videotehnologiju i pokazali kako se njome može suprotstaviti službenoj televiziji — naime, ostvarili su video-događanje u gradu u sklopu jednog šireg komunalno-kulturnog programa. Također, iznimka je u hrvatskoj videoprodukciji i vrpca *Radni proces* na kojoj je snimljena akcija slikanja gorostasnog meandra Julija Knifera u kamenolomu u Tübingenu 1975. godine. Kamera nije bila u Kniferovim rukama, ali je registrirala radni proces u ostvarivanju jednog njegova posebnog djela u kojem je, naravno, i sam sudjelovao i koji se odigravao gotovo na razini *happeninga* (vidi časopis *SPOT*, br. 10, 1977.).

Još je jedan rukavac važno istaknuti. Od 1973. do 1975. godine na Televiziji Zagreb televizijsku grafiku rade Sanja Iveković i Dalibor Martinis. Oni unose bitne promjene u način koncipiranja i izrade televizijskog vizualnog dizajna, a na takvim začecima javlja se poslije i televizijska grafika što koristi i video i kompjutor. Godine 1977. za Televiziju Zagreb kompjutorsku animaciju snimanu na videovrpce rade Vilko Žiljak i Tomislav Mikulić. Međutim, televizijski videodizajn i elektronička videoslika na temelju koje nastaje ima svoju posebnu povijest koja zaslužuje potpuno drugi pregled. Kako je video u Hrvatskoj nastao u razdoblju tzv. *nove umjetničke prakse* i razvijao se paralelno s konceptualnom umjetnošću, postoje u njemu dva antipodna usmjerenja, vizualno i nevizualno, izrazito percipitvno i idejno predodžbeno, iako su oni utjecali jedan na drugoga. *Vizualni video* bitnije je osjetilnim pogađao intelektualno, misaono, a konceptualno se videom vraćalo vizualnom. Umjetnici su otkrili da je video i snažan analizador stvarnosti — vremena, prostora i predmeta, da ne uspostavlja drugu stvarnost, kao što to čini film, nego da se njime, inače običnim okom viđena, stvarnost provjerava i revidira. Ustanovili su da video otkriva nepoznato u poznatom, naša osjetila izoštava za percipiranje prirodnog vremenskog trajanja raznih procesa. Videom se normalni tok vremena čini usporenijim i podložnijim analizi; svaki pokret kao da se zbiva u produženim vremenskim odsječcima, čini se da može postati dramatskim — svaki događaj javlja se kao *suspens*.

### Međunarodni poticaji hrvatskoj videoumjetnosti

Na razvoj videoumjetnosti u Hrvatskoj, odmah početkom sedamdesetih godina, bitno je utjecalo nekoliko međunarodnih videomanifestacija ili susreta koji su imali svoje radionice (*workshops*), a i gostovanja u Zagrebu nekolicine videoumjetnika ili grupa. Bili su to, u tom trenutku, presudni čimbenici, jer videoopreme kod nas nije bilo (tada je vladao tzv. *open-reel*, snimalo se na magnetnu vrpce od 3/4 inča namotan na otvorenim kolutima — poput gramofonske ondašnje tehnike, a kamera je bila kablom vezana uz rekorder, od nje odvojen). Oni su omogućili našim umjetnicima da se upoznaju s videomedijem i za neke od njih značili su prijelomno opredjeljenje za trajan rad.

1972. godine borave u Zagrebu, kao gosti Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, umjetnik Van Schlay i Willoughby Sharp, tada urednik poznatog časopisa *Avalanche*, sa svojom video opremom. Oni omogućuju Sanji Iveković, Daliboru Martinisu i Goranu Trbuljaku da koriste opremu. Tada je

Goran Trbuljak u jednoj zagrebačkoj bolnici snimio *Perimetarski test vidnog polja umjetnika*, što bismo danas mogli proglasiti najranijim videoradom hrvatskog umjetnika među onima nastalima u Hrvatskoj. U to je vrijeme, naime, Braco Dimitrijević već studirao na St. Martins School of Arts u Londonu i tamo je još prije, 1971. godine, snimio radove *Metabolizam kao tjelesna skulptura* i *Proces mišljenja kao tjelesna skulptura* koji su, kao i kod Trbuljaka, bili potpuno u slijedu njihova konceptualnog načina razmišljanja, a bili su i prvi radovi naših umjetnika nastali u inozemstvu.

Sljedeći odlučniji trenutak za razvoj hrvatskog videa bio je *Trigon '73* u Grazu 1973. godine, pod nazivom *Audiovisuelle Botchaftett (Audiovizualna poruka)*. Ova je međunarodna video manifestacija u sekcijama *Govor, Stvarnost* i *Meta-akcija* okupila već tada poznate umjetnike iz Italije (Gianni Colombo, Gianfranco Baruchello, Luca Patella, Franco Vaccari) i Austrije (Gottfried Bechtold, Valie Export, Richard Kriesche, Frantisek Lesak, Peter Weibel), te tadašnje Jugoslavije iz koje su Hrvatsku zastupali Boris Bučan, Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Goran Trbuljak (ostali autori iz Jugoslavije bili su još samo Nuša i Srečo Dragan i Ilija Šoškić). Uz Umbra Appolonia i Gilla Dorflesa, selektor je bila dr. Vera Horvat Pintarić čiji je izbor bio, čini se, presudan za Sanju Iveković i Dalibora Martinisa, koji su se nakon *Trigona* konačno opredijelili za video kao svoj primarni umjetnički medij. Ivekovićeve i Martinis tamo su ostvarili i prikazali svoje radove u sekcijama *Stvarnost*, npr. njihov video *TV timer* i *Meta-akcija*, Bučan svoju videoakciju *Laž* (postavljanje natpisa *Laž* na nekoliko metara velikom platnu) u sekciji *Stvarnost*, a Trbuljak svoje radove u sekcijama *Govor* i *Stvarnost*. Njihovi radovi neko će se vrijeme još kretati unutar problematika ovih sekcija, a karakterizirat će ih analiza medija videa, video kao nov jezik (meta-jezična istraživanja) i njegov odnos prema stvarnosti.

Sljedeći videosusret značajan za naše autore na kojem su još zajedno sudjelovali, ujedno i posljednji takve vrste u Hrvatskoj, održan je u Motovunu 1976. godine u sklopu *IV. Motovunskog susreta* pod nazivom *Identitet = Identita*. Tema je izvanredno pogodovala mediju videa, jer su njegove otkrivačke mogućnosti spram osoba, predmeta, vremena pa i medija samog mogle doći do izražaja. Susret su organizirale Ga-



Instrukcije, video (S. Iveković, 1976.)



Otvoren kolut (D. Martinis, 1976.)

lerije grada Zagreba, Etnografski muzej Istre iz Pazina te Galerija del Cavallino iz Venecije koju je vodio Paolo Cardazzo i koji je donio jedanu *porta-pack* kameru, mali monitor i videovrpce. Unatoč slaboj opremljenosti ipak je to bio značajan međunarodni susret, s obzirom na inozemne autore koje je dovela Galleria del Cavallino. Došli su Claudio Ambrosini, Luciano Celli, Michele Sambin, Piccolo Silani, Bill Viola i naši umjetnici Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Goran Trbuljak. Iako su nastali kao razmjerno rana djela, videoradovi naših umjetnika snimljeni na ovom susretu danas imaju i svoj povijesni i antologijski značaj (*Instrukcije* i *Make Up-Make Down* Sanje Iveković; *Triptih* i *Video imunitet* Dalibora Martinisa, te poznati rad Gorana Trbuljaka *Bez naslova* — rezanje videovrpce). Svaki od naših autora snimio je tri rada, a zajedno s radovima talijanskih umjetnika snimljeno ih je ukupno dvadesetak. Radovi su snimani *open reel* sustavom, a snimci su poslije presnimljeni na zajedničku VHS kasetu, poznatu kao *Motovunska vrpca*.

Iste je godine Galerija Grinzinger iz Innsbrucka u Brdima u Istri (pokraj Buja) održala manji videosusret na kojem je Mladen Stilinović snimio vrpcu *Cenzuriram se*, a Boris Demur *Djelo*, kojima su to i ostale jedina video-umjetnička djela. Oprema je tada bila skupa, kod nas se nije mogla ni nabaviti. Posjedovalo ju je svega nekoliko škola (Sanja Iveković posuđivala je opremu osnovne škole na Novoj cesti u Zagrebu). Tehnologija produkcije mijenjala se veoma brzo, kao i tvrtke koje su je proizvodile, sve dok se nije došlo do relativno jeftinijeg, lako prenosivog kasetnog sustava. Video je startao prvo sa spomenutim *open-reel* sistemom s vrpcama 3/4 inča u kolutovima, zatim preko veoma skupog Sony U-matica u kasetama, potom jeftinog i pristupačnog VHS kasetnog sistema, dok danas ima najrazličitijih videokamera, različitih proizvođača, različitih veličina, sustava i cijena. Trenutačno se drže najprofesionalnijima Betacam i digitalna kamera.

Zbog nedostatka videopreme u Hrvatskoj, doista su bile veoma sretne okolnosti da su tijekom ranih sedamdesetih u Zagreb dolazili pojedinci, grupe ili video galerije donoseći opremu i prezentirajući svjetsku produkciju vrpce: Art Tapes 22 iz Firenze, Studio 970 Luciano Giaccarija iz Varese, Galleria del Cavallino Paola Cardazza iz Venecije i drugi. Većina video prezentacija odigravala se u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu Galerija grada Zagreba, (sada Muzej suvremene umjetnosti) koja je 1973. organizirala petu izložbu *Novih tendencija* na kojoj su prikazivani videoradovi Ili-

je Šoškića. Muzej suvremene umjetnosti tako je prvi u Hrvatskoj u sklopu petih *Novih tendencija* (NT-5) pokazao videoumjetnost. Nastavio je suradnju s Galerijom del Cavallino, Art tapes 22 i Muzejom moderne umjetnosti u Ferrari s kojima je održao prvu međunarodnu prezentaciju videa u tadašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti (1973.). Godine 1974. u sklopu ZAGFIDA-e (Zagrebački filmski dani) Vladimir Petek demonstrirao je svoju videopremu. Sredinom sedamdesetih Multimedijalni centar (MM Centar) Studentskog centra u Zagrebu koji je utemeljio Hrvoje Turković, a zatim su ga vodili Ivan Ladislav Galeta i Ivan Pajić, nabavlja video opremu i omogućuje upravo Sanji Iveković i Daliboru Martinisu prve zagrebačke »tejpove« (Iveković: *Inter nos*, Martinis: *Video in — video out*), a u MM centru su izlagali i tijekom osamdesetih. U Galeriji Studentskog centra ili poslije u MM dvorani od 1976. do 1990. godine prikazani su brojni programi videoprodukcija stranih zemalja koji su značili važnu informaciju o razvoju videa svih tih godina. Godine 1976. u Studentskom je centru gostovao Jack Moore sa svojom grupom Videoheads iz Amsterdama s programom videoradova i demonstracijom sintesajzer transformacija videoslike; a 1978. godine dolazi Marga Potocka i Jozef Robakowski iz Poljske s eksperimentalnim videom. Prikazuje se također, američki video; Gerhard Haberl prezentira *Novi jezik videa*, odnosno austrijski video; njemački video (Beuysa, Knoebela i Ruthenbecka) prikazan je 1980. godine; Ursula Wevers donosi 1983. produkciju Video Galerije »Gerry Schum«. Njemački je video bio prikazan još 1984. i 1986., a videoradovi Jochena Gerza prikazani su 1989. godine.

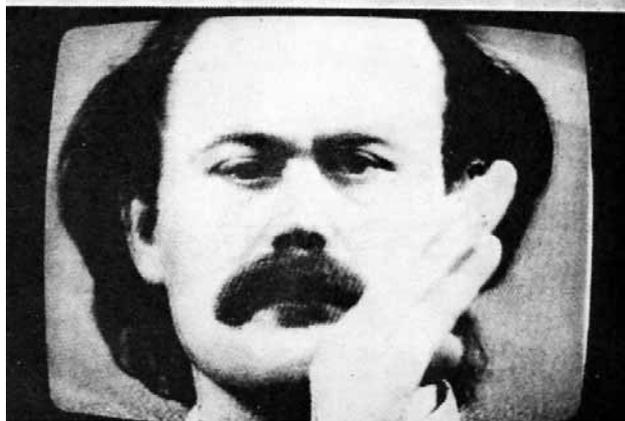
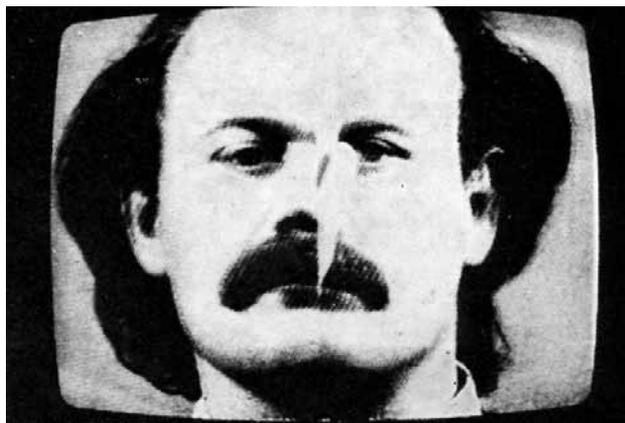
Tijekom osamdesetih nekoliko radova nastalo je i u Studentskom kulturnom centru u Beogradu za vrijeme festivala »proširenih medija«, ili za emisiju »TV galerija« Televizije Beograd koju je vodila Dunja Blažević (*Riječi i glasovi, postaje i stupnjevi, Tekući led* i *Dhikr* Dalibora Martinisa, 1990.). Međutim, bez pravih mogućnosti da ostvare svoju potrebu za stvaranjem u Hrvatskoj, naši videoumjetnici postali su nomadi. Prvo odlaze na umjetničke sajmove kao što je bila Arte Fiera u Bologni 1976. i 1978., na kojima su im neki galeristi omogućili rad, a zatim i nastavljaju dužim boravcima u inozemstvu pri video galerijama ili galerijama koje prate videoumjetnost. Prvi su takvi primjer Sanja Iveković i Dalibor Martinis koji odlaze 1978. i 1979. godine u Kanadu i tada počinje njihova brza međunarodna karijera.

## Sanja Iveković i Dalibor Martinis

U Vancouveru Martinis snima u Galeriji Pumps *Rad za galeriju Pumps* i u Western Frontu *D. Martinis razgovara s D. Martinisom*, a Ivekovića za Western front snima *Meeting Points*, u Vehicule Art Gallery u Montrealu *Melting pot*, a u A. Space u Torontu *Svjetsni čin*. Njihovi boravci u inozemstvu postaju sve češći i duži, tokom tih boravaka nastaju značajna djela koja otkupljuju muzeji i galerije, za koja dobivaju nagrade (na tokijskom videofestivalu Martinis je 1984. nagrađen za *Image is Virus*), a pozivani su na gotovo sve značajne svjetske manifestacije videoarta.

Sanja Iveković je 1979. godine imala svoj performance i instalacije, te video prezentaciju u Studiju Galerije suvremene umjetnosti. Sve do danas Ivekovića je širila područja svog umjetničkog djelovanja, te je izvodila akcije, performance, snimala videovrpce, radila videoskulpture i videoinstalacije, tiskala svoje knjige-umjetnika, dobivala potpore za putovanja: The Canada Council Grant for visiting artists (1978., 1990., 1994.) i Arts Link Grant (1994. Long Beach Museum of Art) i sudjelovanje na međunarodnim videofestivalima (Rim, Hag, San Sebastian, Locarno, Bonn, Ženeva, Montreal, Paris, Berlin) i za svoje radove bila nagrađivana (Locarno, Montreal, Estavar, Wrocław). Radovi joj se nalaze i u mnogim kolekcijama (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Museum of Modern art, New York; Kunsthaus, Zürich; National Gallery of Canada, Ottawa; Muzej savremene umjetnosti, Beograd; Hara Museum of Modern art, Tokyo, Stedelijk Museum, Amsterdam; Moderna galerija, Zagreb). Godine 1998. bila je jedini predstavnik Hrvatske na *Manifesta 2* u Luxemburgu. Tom prigodom Muzej suvremene umjetnosti objavio je opsežnu publikaciju *Is this My True Face* koja daje prikaz gotovo svih njezinih radova (tekstovi Nada Beroš, Ryszard W. Kluszcynski, Tihomir Milovac, Bojana Pejić). Godine 1990. Dalibor Martinis izlaže u Muzeju suvremene umjetnosti instalacije i videovrpce nastale u rasponu od 1974. do 1990. godine. Djelovanje Dalibora Martinisa u tekstovnom je dijelu objasnio Davor Matičević, a Bojana Pejić pozabavila se Martinisovim problemom kako *O(p)stati na: videolinijama*. U 11 radova dao je retrospektivu najznačajnijih ostvarenja kojima je videoslika bila ključna podloga za daleko šire, ambijentalno doživljavanje različitih situacija. Svaki rad zauzimao je jednu od soba muzeja i tražio je aktivno sudjelovanje gledatelja u pronalaženju poruke kojoj je izvorište videosnimak na monitoru (*Mrtva priroda*, 1974.; *Hladni poljubac*, 1977.; *Hodajući zajedno*, 1979.; *New York, New York*, 1982.; *Kameni vrt*, 1986.; *Pogled na drugi pogled*, 1986.; *Tavola calda*, 1987.; *Ekvinocij*, 1990.; *Cage*, 1990.; *U slučaju opasnosti...*, 1990.; *Sam po sebi*, 1990.) Pa i sam je snimak s monitorom bio dijelom šireg konteksta videozbivanja u prostoru sobe (posebno ambijentalni radovi *Rock garden*, *Tavola calda* i *Šetnja udvoje*). Mislim da je Martinis dobio pravo priznanje, iako su ga mnoga slijedila, kada je 1995. bio pozvan na Prvi Kwangju međunarodni bijenale u Koreji. '95 Kwangju Biennale imao je podnaslov *Iza granica (Beyond the Borders)*. Martinis je izložio djelo *Krugovi između površina*. U povodu njegova nastupa Muzej suvremene umjetnosti izdao je publikaciju *Martinis između površina* s tekstovima Leonide Kovač i Tihomira

Milovca. U sklopu Kwangju Biennalea održana je posebna velika izložba *InfoArt*. Bila je to veličanstvena prezentacija videa, radova dobivenih pomoću videotehnologije, kompjutera i druge suvremene info-tehnologije koja se upravo razvija u tim dalekoistočnim zemljama. Direktor *InfoArta* i selektor autora bio je Nam June Paik. U savjetodavnom odboru bila su također poznata imena kritičara i poznavatelja videoarta (Vittorio Fagone, Barbara London i Wulf Herzogenrath, na primjer), a sudionici izložbe bila su najslavnija imena svjetskog videa: Woody Vasulka, Peter Campus, Bill Viola, Laurie Anderson, Garry Hill, Bruce Nauman, Nam June Paik, Joan Jonas, Josef Robakowski, Jean-Luc Godard i drugi internacionalni umjetnici. Mnoga navedena imena već su davno bila i u Hrvatskoj, ili su se naši umjetnici odavno upoznali s njihovim radovima. Martinis je zatim na XLVII venecijanskom bijenalu 1997. godine predstavljao Hrvatsku video-audio interaktivnom instalacijom *Observatorium* koji je bio postavljen u hrvatskom paviljonu za koju je svrhu poslužila Schola Santa Apollonia u središtu Venecije. Nastup je organizirala Moderna galerija u Rijeci, a povjerenik (izbornik, odnosno komesar) bio je Berislav Valušek. Veoma opsežan katalog videoinstalacija, interaktivnih videoinstalacija, audioinstalacija (*Pomrčina Mjeseca*, 1997.; *Koma*, 1997.; *Prizma*, 1997.; *Stormtellers*, 1997.; *Membrana Tympani*, 1995.) retrospektivno obuhvaća njegov rad i pomno analizira način Martinisova »videomišljenja«. Martinis u katalogu o *Observatoriju* kaže: »*Observatorium* čini ciklus djela koja su grupirana oko ideje da je elektronska slika dio fizičkog svijeta. Fizičko i metafizičko, prostorno i narativno, umjetno i prirodno — ti pojmovi nisu suprotnosti nego koegzistencijalni dijelovi istog svijeta». *Observatorium* se sastojao od novih radova koje je autor posebno napravio za Veneciju. Pisici tekstova bili su: Berislav Valušek (»Od prostora do vremena«), Nada Beroš (»Pravi i krivi parovi — laboratorijske vježbe iz uzajamnosti«) i Ryszard W. Kluszcynski (»O dijalektici umjetnosti Dalibora Martinisa«). *Observatorium* je prije Venecije bio postavljen u Modernoj galeriji u Rijeci, a zatim 1998. u Fondacio Rafael Tous/Metronom u Barceloni. Krajem iste, 1998. godine, ponovno ima izložbu u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu pod nazivom *Brain — storm* u kojoj je od pet instalacija (*Umjetnik pri radu.*; *Oluja*; *Infra — ultra*; *Labirint* i *Fontane* iz 1998. godine) videoprojekciju koristio samo u djelu *Labirint* (ostali materijal bio je multimedijalan: stolice, stolovi, svjetiljke, ventilatori, infra-crvene grijalice, jaja, zamrzivači, ultravioletne lampe, smrznuti pilići, kompjutori, vodootporni zvučnici itd). Martinisovi radovi nalaze se, također, u svjetskim poznatim galerijama: The Museum of Modern Art, New York; Stedelijk Museum, Amsterdam; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Kunsthaus, Zürich; National Gallery of Canada, Ottawa; London Electronic Art, London; Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe; Moderna galerija, Rijeka i u mnogim drugima. Neke su ranije radove Martinis i Ivekovića ostvarili zajedno (npr. *TV Timer*, 1973.; *Made in Prison*, 1974.; *Chanoyu*, 1983.; *No End*, 1983.; *Black and White*; *Dhikr*, 1990.; *The Bride, The Bachelors — Even*, 1992. Ovi radovi i samostalne izložbe, posebno one multimedijalnog karaktera, govore o njihovu interesu za svijet predmeta i zbivanja na videu, te za video u svijetu predmeta i zbivanja u



Medijska igra, video (I. L. Galeta, 1979.)

jednoj veoma suptilnom i osmišljenom odnosu koji se može uspostaviti samo uz pomoć videoslike, a koji im je stoga i donio slavu u svijetu, a time i pridonio važnosti hrvatskog videa.

### Utjecajni tekstovi o videu

Nekoliko je knjiga i publikacija o videu također utjecalo na autore u Hrvatskoj i na odabir njihovih pristupa u video mediju. Tako 1970. izlazi knjiga Genea Youngblada *Expanded Cinema* koja sumira dotadašnja iskustva u videu. To je vrije-

me McLuhanovih teorija o »globalnom selu« i »mediju kao poruci«. Međutim, za našu sredinu bili su veoma relevantni tekstovi dr. Vere Horvat Pintarić kao, npr., onaj u knjizi *Televizija danas* (*Bit International* br. 8/9, izdavač Galerije grada Zagreba, 1972.) kojoj je bila i urednica, a pod nazivom *Sredstvo i posredništvo*, a zatim i tekst *Videokultura ili povratak izvorima* u katalogu videomanifestacije *Trigon '73 — Audio-vizualne poruke*, Graz 1973. Poznati časopis *Studio International* dvobroj za svibanj/lipanj 1976. potpuno posvećuje video-artu.

Sedamdesetih godina izlazio je velik broj časopisa, kataloga, raznih publikacija i knjiga o videoumjetnosti. U njima se o hrvatskim umjetnicima rano objavljuju tekstovi koji su teorijskim priložima, a na primjerima govorili o njihovu videostvaralaštvu. Radovi Sanje Iveković i Dalibora Martinisa obrađeni su u katalogu manifestacije *Impact-art Videart 74*, održane 1974. godine u Lausanni, kao i u knjizi *Video '79 — prvih deset godina*.

### Ivan Ladislav Galeta, Ivan Faktor, Željko Kipke, Tomislav Gotovac, Breda Beba i Hrvoje Horvatić

Uz Sanju Iveković i Dalibora Martinisa, kao specifičnog metatejičnog istraživača videa, treba spomenuti i Ivana Ladislava Galetu. Njega ponajprije zanima mogućnost videoslike koja se ne može ostvariti drugim sredstvima. Već 1976. radi *TV ping-pong*, *TV snajper*, *TV konture* i *Intervencije na ekranu*. 1978. godine nastaje *Media Game. Drop, Railway Station-Amsterdam* i *Lijnbaangracht Centrum* nastali su u Amsterdamu tijekom manifestacije *Words and Works* u De Appel Gallery 1979. godine. Ivan Ladislav Galeta 1983. godine radi *Post-Card*; god. 1984. *Sangwa Dupa H-72064* i 1985. na 12. salonu mladih *Water Drops*.

Godine 1979. s videoradovima javio se Ivan Faktor iz Osijeka, koji se povremeno nastavio baviti videom sve do danas. Videorad *Petak 13* nastao je za vrijeme zračne uzbune u Osijeku tijekom Domovinskog rata, 1992. Video spontano registrira ljude u skloništu jedne kuće u Osijeku pod uzbunom. Novi ikonografski element u njegovu radu — a zauzima i posebno mjesto među djelima o temi rata u Hrvatskoj — jest instalacija *Slavonski nadgrobni spomenik* iz 1994. Snimci videozapisa ratnog zgarisa »zamrznutog« u mediju fotografije postavljeni su na zidovima, a ispod njih 35 televizora spaljenih u bombardiranju, koji još »neugašeni tinjaju« na zgaristu, a sve to u kontrastu s fotografijama idiličnog slavonskog pejzaža u kojem su nestali. Sličnu je instalaciju postavio iste godine i u Amsterdamu (*Triple X Corridor*). Njegova je videobiografija u kratkom razdoblju postala dosta opširna, te mislim da je navedenim djelima potrebno dodati još i radove: *Opća bolnica Osijek*, 1991.; *Ratni spotovi* 1992./1993. i izvanredni *Fritz Lang und Ich* iz 1994. godine.

Sedamdesetih godina sporadično se bavio videom Željko Kipke, a Tomislav Gotovac 1979. snima u Amsterdamu u Galeriji de Appel djelo *Čitanje Daily Maila*, 20. prosinac 1979.

Sredinom osamdesetih godina pojavljuje se na hrvatskoj videosceni još jedan par videoumjetnika: Breda Beba i Hrvoje Horvatić. Godine 1985. snimaju *Plan* i *Making perfor-*

*mance*; 1986. nastaju radovi *Meta*, *A Pray* i *Četiri njene stvari*, a 1987. *Sve naše tajne nastaju iz jedne slike*. Krajem osamdesetih odlaze u inozemstvo gdje su ostali raditi (Hrvoje Horvatić umro je 1998.).

### Stilske značajke hrvatske videoumjetnosti i nova generacija

Radove hrvatskih umjetnika u početku privlači analiza medija (Iveković, Martinis, Trbuljak, Galeta), zatim vlastitog identiteta i odnosa prema okolini (Iveković, Martinis). Zapravo, ovaj interes bio je iniciran tematskim okvirima koji su bili zadani u prilikama kada su ih i stvarali (*Trigon*'73 — teme *Govor*, *Stvarnost* i *Meta-akcija* i *Motovunski susreti* '76, 1976. godine tema *Identitet*).

Postupno radovi poprimaju ironičnu notu, postaju subjektivnijeg karaktera, napušta se analitička strogost i videoradovi postaju vizualno suptilniji, traže angažiranje svih naših osjećaja (Martinis *Kameni vrt* 1986. i *Tavola calda* 1987.). Breda Beban i Hrvoje Horvatić iskazuju posebnu suptilnost u igri s našim osjetilima. Kao konstanta hrvatske videoumjetnosti od 1972. do danas, primijetili smo, javljaju se Sanja Iveković i Dalibor Martinis. Oni su bili svih ovih trideset godina na vrhovima lista videoumjetnika u svijetu i tako na ovom području umjetnosti promovirali i hrvatsku umjetnost. U bivšoj Jugoslaviji hrvatski je video bio razvijeniji nego u bilo kojoj drugoj tadašnjoj republici, uostalom hrvatska umjetnost bila je jača i na svim drugim poljima.

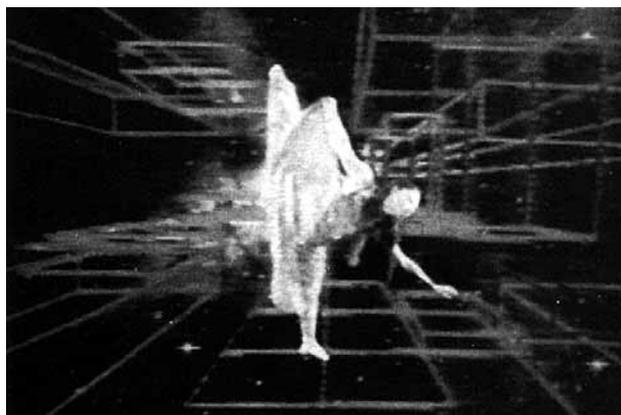
Krajem osamdesetih i početkom devedesetih javila se nova generacija videoumjetnika, kao što su Milan Bukovac, Ivo Deković, Sandro Đukić, Darko Fritz, Ivan Marušić (Klif), Simon Bogojević-Narath, Igor Kuduz, Andreja Kulunčić, Rino Efendić, Davor Mezak, Armando Jeričević, Vlado Zrnić i drugi. Svaki od njih ima individualan pristup i koristi medij vrlo slobodno, ovisno o njihovim osobnim mitologijama, zrcaleći istodobno u djelima i globalne promjene što se zbiva u umjetnosti, televizijskoj i videotehnologiji i hardwareima devedesetih godina (telefaks, CD Rom, Internet, razna digitalna tehnologija, LCD itd).

Ivo Deković koji je na XLV. venecijanskom bijenalu 1993. predstavljao Hrvatsku kao jedini videoumjetnik (zajedno sa slikarima Milvojem Bijelićem i Želkom Kipkeom) »igrao« se videoslikom i monitorima u djelima *Potwal*, *Fjaka* i *Puževi*, svi nastali 1990. Riječ je o instalacijama u kojima postoji međudnos monitora i načina kako su postavljeni, a manje je bila važna slika na ekranu.

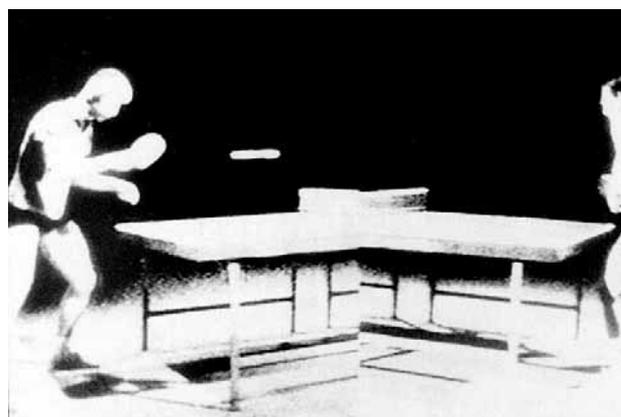
Međutim, neki mlađi autori poznati su po videoradovima koji još nisu postali dio instalacija ili posebnih ambijentalnih videa. Njihove su vrpce suptilni osobni doživljaji stvarnosti — života u njegovim segmentima i protjecanju. Oni su doživljeno vrijeme i/ili kretanje koje bilježi kamera. Vrpce su stanje osjećaja u trenutku snimanja. Intimni zapisi protjecanja vremena kojemu se ne može naći drugo mjerilo jer nema osobine ovog medija. Tako Milan Bukovac u vrpici *Energy of Tape* iz 1995. vizualizira unutrašnjost vlaka i presnimavanjem vrpce rastače sliku do nerazumljivosti. Osjećaj vremena, prostora, kretanja, sjećanja i emocija zaokuplja ga i u ne-



*Streaking, performance* (fotografije) (T. Gotovac, 1971.)



*Ples, video* (T. Mikulić, 1977.-1979.)



*Ping pong, video* (I. L. Galeta, 1976-1978.)

koliko drugih videovrpca. Poznati su njegovi videoradovi *Touch*, 1994.; *Multiplication*, 1984.; *Link*, 1995.

Darko Fritz veoma je kompleksan multimedijalni, odnosno veoma istančan videoumjetnik. Njegov *Airspace* iz 1994. upravo ispituje osjećaj prema elektroničkom pejzažu koji dobiva iz snimka iz zrakoplova. To je, kako kaže, *Landschaft Heute* (nazivi su na originalnim jezicima zemalja u kojima su radovi nastali, odnosno u kojima ih je ostvario). Stoga su njegova djela vrlo često na međunarodnim manifestacijama



Iza ogledala, video (S. Iveković, 1982.)



Pomiluj moje ruke, videorad (B. Beban, H. Horvatić, 1986.)

videa kao što su *Delte*, Amsterdam, De Appel, *Telefax action*, 1996.; *Drewen*, 1997.; *End of the Message*, 1995.; *Security camera*, 1996.; *Not Enough Space for Environment*, De Appel, 1996.; *Not Value*, 1997.; *Izvjешća o grešci*, 1997.

Igor Kuduz videom stvara osobnu apokaliptičko-enigmatsku viziju stvarnosti — npr. u videima *Perpetum mobile*, 1992. i *Welcome to the Peak of Intelligence*, 1995. Središte koncentracije gledatelja jest pejzaž — voda, planine, vidikovci, puštinje, pukotine suhe zemlje, čudesni reljefi itd.

Vlado Zrnić na sličan način videom registrira svoju osjetljivost na zbivanja, kretanje, prirodu i vrijeme. Zbivanja znadu

biti usporena, ali vrijednost je što su realna, nisu filmski skraćena nego traju u svom vremenskom slijedu. Zrnića zanimaju vrijeme, atmosferske situacije, svjetlosne situacije i događanja u stvarnom vremenskom — *real time* — trajanju, sa željom da se ono osjeti i doživi uz određenu dozu nostalgije. Takvu nostalgiju i vrijeme u protjecanju nismo sposobni prihvatiti, osim ako nas na njega ne podsjeti videosnimak koji uhvati stvarnost toka vremena i onoga što se u tom trenutku nalazi oko nas. Radovi Vlade Zrnića upravo su takva karaktera (*Carinarnica vremena*, *Meditacija*, *Buđenje*, *Ave /Morituri te salutant/*, *Di si ti* itd.)



Frozen Images/Ledene slike, instalacija (S. Iveković 1992., 1994.)

### Promotivno okružje

Videoprezentacije nisu više rijetkost niti se video predstavlja samo jednom krugu gledalaca. Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu svake godine organizira, u trajanju od nekoliko dana, međunarodnu manifestaciju *MediaScape*. Manifestacija je posvećena videu i videoinstalacijama. Split organizira Međunarodni festival novog flma i videa, Festival jednogminutnog filma i videa održava se u Požegi. Video je povremeni dio izložbenog programa mnogih galerija i muzeja kao Moderne galerije u Rijeci, Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku, Art radionice »Lazareti« u Dubrovniku, itd.

Sve velike manifestacije praćene su simpozijima na kojima se razgovara o umjetnosti, medijima i audiovizualnoj kulturi. Video je postao medij ravnopravan filmu, posebno eksperimentalnom-strukturalističkom, koji u Hrvatskoj ima dugu tradiciju. Samostalne izložbe videoumjetnika, kako u velikim, tako i u malim galerijama veoma su česte ili se organiziraju autorske videovečeri. Niz godina Multmedijski centar sveučilišta u Zagrebu (MM Centar) koji je vodio Ladislav Galeta, zatim Ivan Pajić, sustavno je organizirao večeri kako eksperimentalnog filma, tako i videa domaćih i inozemnih autora. U novije vrijeme Institut otvoreno društvo Hrvatske priređuje projekcije i razgovore s autorima videa u izboru Hrvoja Turkovića. A tako djeluje i Galerija Nova (*Telefaks radovi* 1991.-1997. Darka Fritza koji su u multimedijalnom programu s telefaksom koristili i video *End of the Message*).



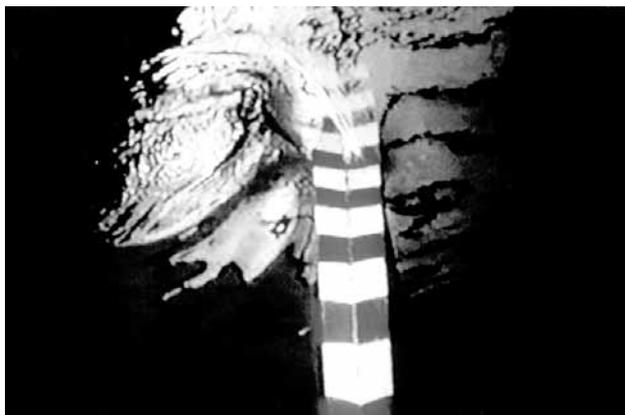
Soba brojeva, videoinstalacija (D. Martinis, 1994.)

Na Akademiji likovnih umjetnosti, u sklopu medijskog odjela, Ladislav Galeta predaje o videu i upoznaje studente s umjetnivima, domaćim ili stranim. Zanimljivo je da nekadašnji pioniri videa u Hrvatskoj sada predaju, svojevremeno Dalibor Martinis video na Akademiji dramske umjetnosti, a Goran Trbuljak na Akademiji likovnih umjetnosti.

Sve su češći skupni nastupi hrvatskih mladih umjetnika na izložbama u inozemstvu, kao što je bila prezentacija naslovljena *Real Life! Aktuelle Videokunst aus Zagreb* održana u Ifa-galerijama u Stuttgartu i Bonnu, 1996. (sudjelovali Simon Bogojević-Narath, Sanja Iveković, Igor Kuduz, Dalibor Martinis, Ivan Marušić /Kliif/, Vlado Zrnić, a u izboru Leonide Kovač).

Isto se tako i Zagreb svrstao u videofestivalske gradove kakvih u svijetu ima sve više (Alpe Adria Cinema u Trstu, Locarno Video Art u Locarnu, VideoFest u Berlinu, European Media Art festival u Osnabrücku, Ostranenie u Dessau). Odjele s videom imaju i sve velike međunarodne izložbe. Velike hrvatske godišnje revijalne izložbe, kao što su Salon mladih ili Zagrebački salon, uvijek imaju i videosekcije.

Videoumjetnici ostvaruju radove snalazeći se na različite načine. Najviše im pomažu povremeno ili stalno organizirane radionice videoprodukcije različitog tipa, ali i umjetničkog videa kao što su Art Studio Mladena Lučića, Autorski studio FFV, Hrvatski filmski savez, Tunafilm Video Pruction, FX Intrezone ili oni koji su radili male spotove na određenu



*L'air du large*, video (G. Trbuljak, 1995.)



*Hand on the Shoulder*, video (B. Beban, H. Horvatić, 1997.)



*True Stories*, video (S. Sterle, 1998.)

glazbu kao Dancing Bear Records & Distribution, CD Zagreb City Limited, Boy Records, koji brzo nastaju ali i brzo nestaju.

Pri kraju ovog tisućljeća zanimljivo je zabilježiti zanimljiv pokušaj integracije različitih novih medija koji se zbio na Salonu mladih 1996. godine. Tada su Helena Madunić i Petar Grimani izveli jedan umjetnički WEB rad *WWW skulptura 10ok*. Riječ je o kolažu sastavljenom od komadića slika s Internet mreže obrađenih na računalu i raspoređenih u posebno organiziranim »frameovima« animiranih sekvenci i zvuka. Slike s računala mogli su koristiti posjetitelji i samostalno ih u različitim kombinacijama projicirati na zid. Tako korištenje nove tehnologije, koje je omogućio video u sprezi s računalom, stvara novu umjetničku situaciju i popularizira on-line umjetnost i kod nas i otvara perspektivu budućem univerzalnom korištenju *cyberspacea*.

Janka Vukmir

# Generacija razlike — novi video u Hrvatskoj

## Kako je nastala »generacija razlika« na hrvatskoj videosceni

Jedan je događaj sredinom devedesetih raslojio hrvatsku videoscenu, uveo novu podjelu generacija ili, bolje rečeno, naveo na reviziju i novu kategorizaciju produkcije. Poziv iz inozemstva za predstavljanjem nove hrvatske videoscene bio je povod da se sastavi 70-minutni program *Reference to Difference — Slike razlike* u kojem su kompilirani videoradovi, nastali između 1993. i 1996. godine, nekolicine autora čiji je, očito pažljiv, odabir dao novi okvir za sagledavanje lokalnog stanja i omogućio domaćoj publici i kritici da osvijesti aktualno stanje na video sceni. *Reference to Difference* nastao je iz potrebe cijele generacije da označi svoj položaj na sceni, kad to već ne čine institucije koje bi trebale.

Na vrpci su predstavljeni autori Vladislav Knežević koji je ujedno bio i svojevrsan inicijator i organizator programa, zatim Igor Kuduz, Davor Mezak, Simon Bogojević Narath, Vlado Zrnić, Milan Bukovac, te trojac FX Interzone.

Ovaj izbor autora zasigurno nije značio isključivu dobno-generacijsku cjelinu, niti cjelovitu stilski profiliranu izdvojenost ove izabrane grupe umjetnika iz sveukupne video scene. Štoviše, izabrani autori različitih su dobnih skupina i u njih su vidljivi utjecaji različitih stilova i povijesnih referenci, dakle vrlo su različitih umjetničkih provenijencija. Za *Slike razlike* selektirani su bili oni radovi koji su u svojoj (post)produkciji koristili kompjutorsku logistiku — elektronski generiranu sliku — digitalnu tehnologiju.

I osim što je, dakako, važan kriterij po kojem su djela i autori tom prigodom bili izabrani, jednako važnu ulogu odigralo je i ono što je bilo manje vidljivo: ispuštanje drugih autora iz izbora, posebice mislim na Sanju Iveković i Dalibora Martinisa koji su sve do te zgođe bili, nepisanim zakonom, predstavljeni u svakom hrvatskom suvremenom video programu, posvuda u svijetu. I suprotno prvotnim špekulacijama na sceni da bi ispuštanje ovo dvoje ključnih hrvatskih videoumjetnika moglo biti naznakom nekog prikrivenog video-frakcijskog konflikta, pokazalo se nedugo zatim da njihova negativna selekcija ne samo da nije posljedica neslaganja — autori *Slike razlike* s respektom se odnose prema opusima Ivekovićke i Martinisa — nego da ih je upravo ovo preskakanje pri prezentaciji nove hrvatske video scene smjestilo na njihovo dugo potrebno i dugo očekivano mjesto bardova hrvatskoga videa.

No, nakon ove »negativne« digresije, da se vratim ipak onome o čemu se primarno radi. *Reference to Difference*, u svom naslovu govori o slikama razlike, u čemu se nalazi dvojako

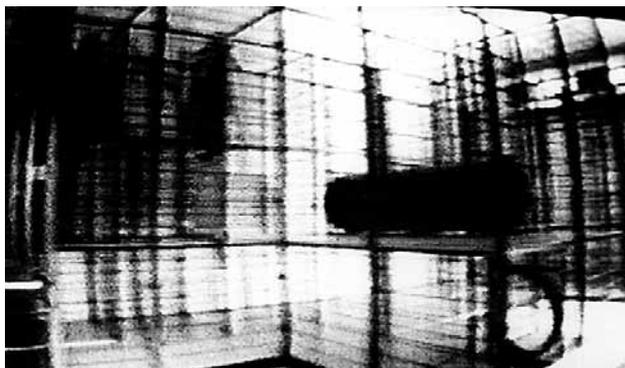
značenje. Jedno je u odvajanju od Martinis-Iveković-kompleksa domaće video scene, a drugo je u već spomenutoj unutarnjoj raznolikosti, raznolikosti koja ih čini novom generacijom na sceni, raznolikosti koja se pomiruje u zajedničkoj artistskoj egzistenciji, koja sasvim jasno ima potpuno različitu stilsku potku od dosadašnje tradicije, što je sve u dobro izabranom naslovu programa i sadržano. No stilskim ćemo se odrednicama izabranih videoradova vratiti malo poslije.

Važno je spomenuti odmah na početku još neke fenomenološke elemente koje je osvjetlilo kompiliranje ovoga programa.

Naime, ovom su se zgodom prvi put u Hrvatskoj videoumjetnici okupili samoinicijativno oko jednog projekta i sami organizirali svoj nastup. Ne mislim ovdje samo na organizaciju u operativnom smislu, nego i produkcijski. Skupina autora sama je nastupila i kao organizator svojih nastupa, oduzavši se na pristigle, već spomenute pozive iz inozemstva, ali inicirajući i nove inozemne, i za domaću scenu iznimno važne, nastupe u hrvatskim institucijama. Sama je potražila, i pri tadašnjem Soros centru za suvremenu umjetnost, današnjem Institutu za suvremenu umjetnost, pronašla glavninu sredstava za produkciju ove kompilacije i popratnog kataloga. Sam katalog jedan je od malobrojnih kataloga, posebice novog, hrvatskog videa. U cjelini je *self-made*, od ekonomičnog uredništva do dizajna koji u grafici odražava ono što radovi predstavljaju u videu, uz jedinu vanjsku suradnju s, autorom respektabilnog i više nego korisnog teksta, Hrvojem Turkovićem.

Nije nevažno za obilježje današnjeg vremena, pa tako i za generaciju videoumjetnika sredine devedesetih u Hrvatskoj, da su se sami organizirali, premda samo jednokratno i bez bilo kakva formalno-pravnog grupiranja koje bi štitilo njihova prava i interese, ili bilo koju drugu autorsku i stručnu komponentu njihove operativnosti. Možemo samo nagađati da bi možda stvar bila nešto drugačija da u Hrvatskoj postoji mogućnost bogatije, kontinuiranije i snažnije videoprodukcije. Ovakvo je sve, što se videa tiče, zasad ostalo na *Slikama razlike*, ali mislim da je jasna definiranost tog programa utjecala na stanje cjelokupne videoscene, što među kritikom dosad uglavnom nije bilo priznato niti prepoznato.

Nezavisna kulturna scena koja je u Hrvatskoj startala još 1991./92., inicirala je umjetnička samookupljanja i samooorganizirane manifestacije, jasno ukazujući na obilnost, pa



*Multiplication, video (M. Bukovac, 1994.)*

onda i kvalitetu suvremene produkcije. Naravno, nedostatak imalo sluha i bilo kakve potpore od, za kulturu zaduženih »struktura« otežavao je opstanak nezavisnih projekata, te se u proteklih 7 godina većina njih pojavila jednokratno i nestala sa scene. No, kao i mnoge druge teme, neću moći ovdje obraditi katastrofu nezavisnih inicijativa i projekata u Hrvatskoj. Njihova se uloga ipak ne može mimoći, jer uglavnom baš oni scenu održavaju vitalnom.

Među tim inicijativama spomenimo desetodnevni program *VeZagreBerlin*, koji je 1993. Tomislav Jagec, mladi režiser sa zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti, organizirao u berlinskom Tachelesu, gdje je među ostalim programima uvrstio i ozbiljno koncipiran bogati nastup hrvatske mlade video i filmske produkcije. Ili, spomenimo *MediaScape 4*, održan 1994. godine — koji je tada bio još u statusu kakotako nezavisnog projekta. Tek osamostalivši se od kompjutorskih manifestacija arhitektonskog interesa, bio je organiziran u, tada čak i »nezavisno etabliranom«, prostoru stare *Vjesnikove* Tiskare na Cvjetnom trgu u Zagrebu. Tiskara je iste te, 1994. godine, malo prije toga bila poprištem prvog kustoskog i nezavisnog istupa Magdalene Pederin i Snježane Karamarko koje su organizirale izložbu posvećenu Danu planeta Zemlje, pod institucijskom kapom Društva za unapređenje kvalitete življenja. Prije toga, prostor Tiskare diskretno je služio za scenske probe Damiru Bartolu Indošu i Kugli. Općenito, na sceni je bilo dosta ozbiljnih napora i naznaka da će neovisni kulturni projekti imati bolju sudbinu nego što se poslije pokazalo da su je doista imali, te je postojao svojevrsan opći likovno-kulturni optimizam u pogledu formiranja suvremene scene. No govoriti o padu samih manifestacija u bezdan vlastitih ambicija, a posebice o ostalim institucijskim i »strukturalnim« aspektima prepreka i negativnih potpora umjetničkoj izvaninstitucijskoj i nezavisnoj samoorganiziranosti, ipak ću morati u nekoj drugoj prigodi.

Na video sceni *Reference to Difference* ostaje ključni program. Generacija koja se njime profilirala, osim što je dala povijesni status Martinis-Iveković tradiciji, nakon kratkog je vremena stvorila i kontekst nadolazećim, doista mladim videoumjetnicima i općenito, pobudila ili pojačala zanimanje za video među mladim kritičarima. Spomenimo samo neke, tada novim video zamahom obuhvaćene manifestacije i pojedinačne događaje koji nisu nastali izvaninstitucijski, nego u jednom graničnom području između institucija i samostalnih

inicijativa, ali se uklapaju u opću sliku sredine devedesetih. Urednice emisije Radija 101, *Boje i lakovi*, Sabina Sabolović i Ana Marinković, uz pomoć Hrvatskog filmskog saveza i, diskretne, ali i te kako značajne Vere Robić Škarica, te još nekoliko institucija, priredile su videoprogram u zagrebačkom MM Centru desetak mladih videoautora, koji su počeli izranjati na scenu iz lokalnih kinoklubova, sa zagrebačkih akademija, likovne i dramske, s riječke scene, te iz novostvorene splitske Umjetničke akademije koja je uz Međunarodni festival novog filma i videa dala, osobito u Splitu, novi zamah videosceni. Osim toga, kako god nevjesto i u organizacijskom nesuglasju, pojava spomenutog festivala pružila je priliku splitskoj nezavisnoj sceni, GAP-u i kustosu Toniju Horvatiću, da prirede ne samo jednu izložbu videa i videoinstalacija, nego niz inicijativa, manje ili više uspješnih, kako već to biva sa samostalnim pothvatima.

K tome, istodobno, hrvatski je video dobio i te kako velike prilike na venecijanskim bijenalima proteklih godina. U službenoj selekciji Igora Zidića 1993. nastupao je Ivo Deković pored Ž. Kipkea i M. Bijelića; godine 1995. u samoinicijativnoj je selekciji Deana Jokanovića Toumina *A Casa/At Home* briljirao Ivan Faktor, a u spektakularnoj selekciji Berislava Valušeka 1997. Dalibor Martinis nadvisio je većinu venecijanskih izlagača. Mogli bismo, na temelju toga, pomisliti da niz takvih nacionalnih selekcija zrcali i stanje svijesti nacionalne kulture, svijesti o rasprostranjenosti videa, suvremenosti trenda ili bilo koji oblik osmišljene potpore. No, Ministarstvo kulture ni u bilo kojem segmentu tijekom tridesetogodišnje povijesti videa u Hrvatskoj nije pokušalo stvoriti podršku umjetnicima, posebice ne u produkcijskom smislu. Ne postoji neki program pri ministarstvu za potporu, zbog tehnološke akceleracije jednog od najtrendovskijih i trenutačno najzastupljenijih umjetničkih medija. Činjenica da je Martinis 1997. izlagao u Veneciji zasluga je riječke Moderne galerije koja mu je priredila samostalnu izložbu i mudrosti Berislava Valušeka, jednokratnog izbornika. Njega je ove 1999. — da ne naglašavam kako s radi o kraju tisućljeća — zamijenio Vladimir Maleković, koji se upravo u punom svjetlu nerazumijevanja suvremenosti iskazao u javnosti svojim nastupima, branići političku odluku o postavljanju jednog javnog spomenika, višekratno govoreći protiv i na štetu vlastite struke. A kada smo već pri Ministarstvu kulture, zanimljiv je i obrat statusa *Mediascapes* koji je od neovisna nastupa 1994. u Tiskari dogurao do nominalno prestižne manifestacije u Muzeju suvremene umjetnosti, a čija su publika proteklih godina, zahvaljujući nezanimljivosti izloženih radova, unatoč suvremenosti medija, uglavnom umjetnici sami i nužan postotak kritičara.

### Što je razlikama netom prethodilo

Kad sam 1994. posljednji put, u *Konturi*, imala priliku sažimati hrvatsku suvremenu videoprodukciju, moj je posao tada bio razmjerno lagan i nimalo opsežan. Makar, i tada sam — nakon uvodne napomene da su tijekom prethodne tri godine većina videokamera i onih koji njima znaju barataći bili zaposleni na ratištu, a publika usredotočena na TV sliku vijesti — ipak uspjela pobrojati određen broj videonastupa i novih djela. Tada je, među nezavisnim, a kronološki

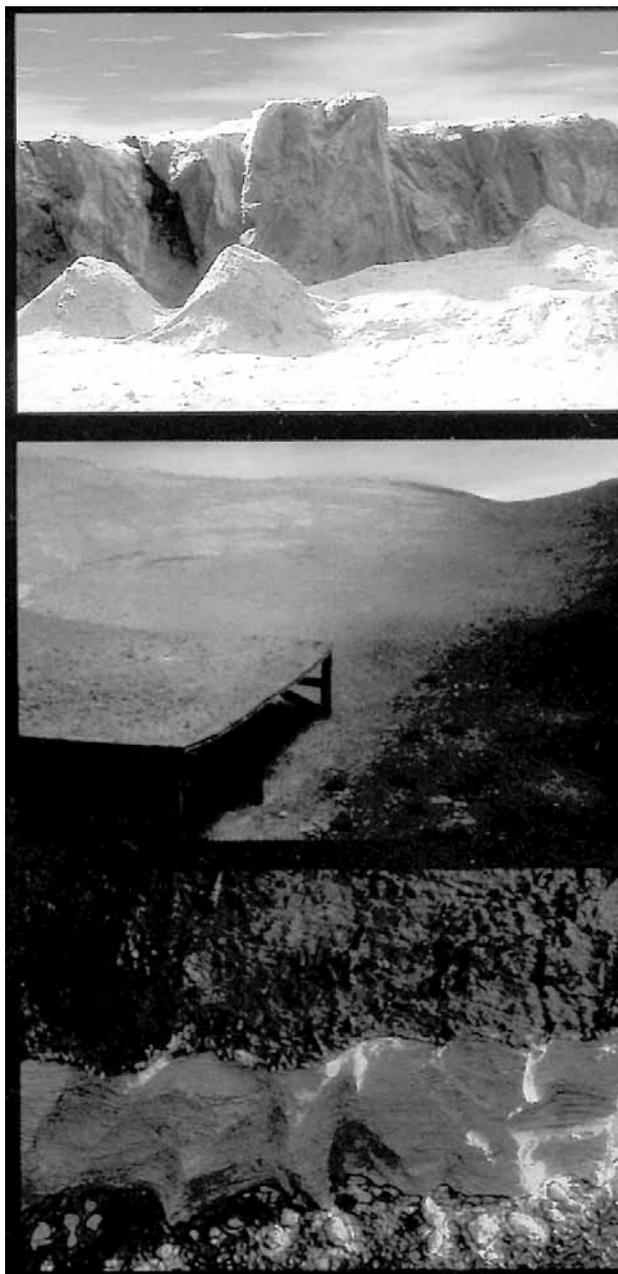
među najranijim hrvatskim video predstavljajima, glavnu ulogu imao već spomenuti Jagecova izbor za berlinski »VeZagreBerlin« nastup u Tachelesu krajem proljeća 1993. Tu su od videoautora nastupali Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Ivan Faktor, Simon Bogojević Narath, Vladislav Knežević, Vanja Černjul i Kras Gančev. Bio je to program koji smo i prije Tachelesa, a i nakon njega, više puta gledali, pa ovom prigodom više neću pojedinačno govoriti o radovima.

Dio tih radova mogao se vidjeti i ujesen iste, 1993. godine, kad je službena manifestacija, 28. zagrebački salon, posebnu sekciju posvetio videoumjetnosti (Radovi su izloženi u Gradecu, budući da je Salon te godine dospio do MGC-a, današnjih Klovčevih dvora.) Na tom je Salonu jedini put primijećen videorad, inače na sceni nenazočnog Armana Jeričevića, *Što je iza zida obraslog bršljanom?*, koji je davao — kako se pokazalo — uzaludne nade da ćemo za jedno ime obogatiti scenu.

I nekoliko godina poslije svjedočili smo još jednom takvom tračku mlade nade. Petar Grimani iz Splita, prekinuvši svoje likovne studije na fiorentinskoj akademiji, predstavio se na 5. danima hrvatskog filma zanimljivim videoradom *Toscana, na putu* sasvim jednostavne strukture. Noseći kameru u ruci tijekom šetnje po prirodi snimao je svoje dojmove i međudnos s prirodom, noseći kameru nonšalantno i prateći ritam i nagib koraka, sve u finalnoj verziji vrpce solarizirano, u negativu i šlampavo, ali s puno nježnih sugestija intimnog doživljaja. Na našu video-žalost, Grimani je nestao sa scene kao videoumjetnik, a pojavio se na izvaninstitucijskoj sceni kao organizator 21. proljeća u Splitu — potvrđujući time, po tko zna koji put, da nisu institucije te koje omogućavaju kulturnu klimu umjetnicima, nego su umjetnici prisiljeni, da bi imali kontekst za opstanak svoje umjetnosti, sami ga stvoriti. I time se, jasno, institucijska kultura u Hrvatskoj pokazuje kao crna rupa za umjetnike.

Zimi 1993. godine, Moderna je galerija u sklopu izložbe Nova hrvatska umjetnost u Galeriji Karas postavila, također izolirano od glavnine selekcije, zaseban videoprogram, u kojem nije bilo, dakako, niti jednog novog rada. Što god navelo postavljачe izložbe da video izdvoje od ostatka ove, više nego opsežne izložbe, nije bilo opravdano video razdvojiti od videoinstalacija. Pokazuje se da (sve)obuhvatne izložbe, poput izložaba Nove hrvatske umjetnosti (NHU) ili Zagrebačkog salona, ne nalaze načina da video integriraju u svoj postav, što dakako pokazuje nemogućnost integracije videa u koncept »konvencionalnih« izložbi. No, ta bi tema zahtijevala veću digresiju u specifikaciju naravi videoumjetnosti.

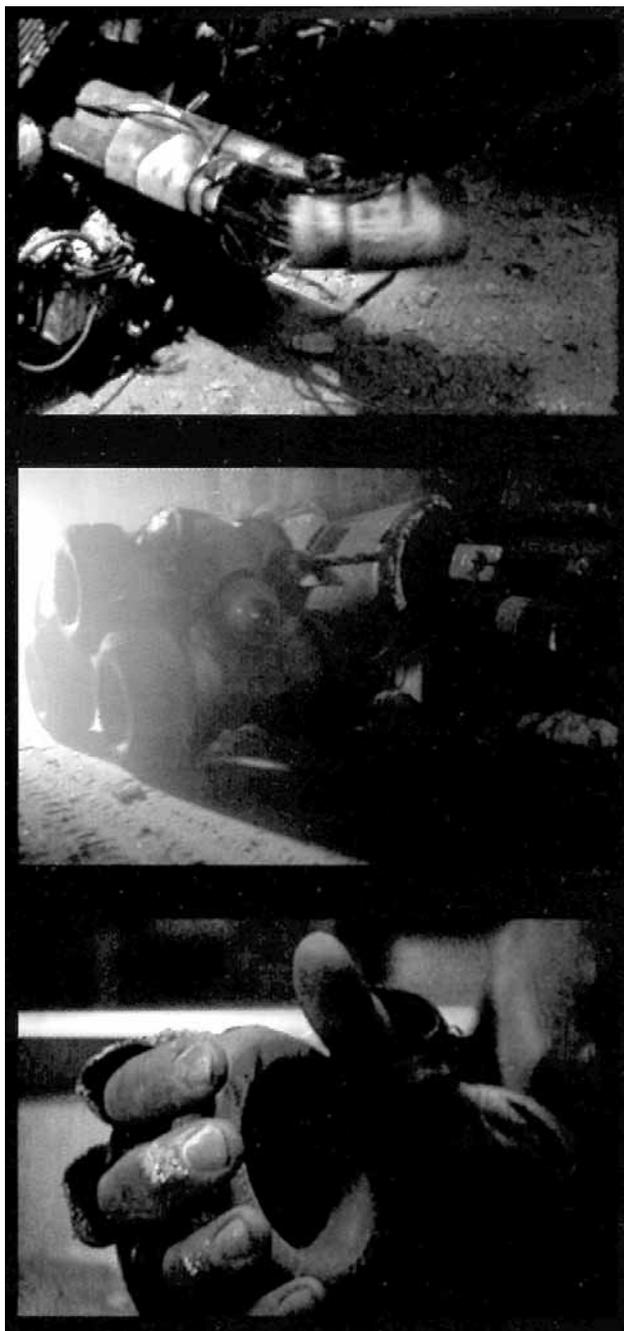
Ali, baš na takvim izložbama, u sekcijama videa ili videoinstalacija, često nastupa Sandro Đukić. On nije primarno videoumjetnik, i ako poštujem svoj izbor da neću govoriti o umjetnicima koji se videom ponekad koriste u svojim aktivnostima, ne bih se ovom zgodom trebala osvrutati ni na Đukića. No, moram spomenuti njegov dugotrajni ciklus *Putovanje oko svijeta u 100 dana*, fiktivni putopis u kojemu Đukić videom fingira kvazi-posjećene krajeve. Ponekad su, doduše, to snimci i s originalnih lokacija, poput njegove projekcije videa snimljenog na Islandu, na izložbi Checkpoint, gdje je postavom projekcije postigao određen pomak u stvarnosti



*Welcome to the Peak of Intelligence*, video (I. Kuduz, 1995.)

kretanja. No prije svega, Đukića bih spomenula zbog njegove instalacije na 33. zagrebačkom salonu 1998., u kustoskom izboru Igora Zabela, gdje je Đukićeva videoinstalacija integrirala u svoj prostor i publiku, ali ne samo u stvarnom fizičkom prostoru, nego elektroničkim zapisom. Naime, svaki je posjetitelj snimljen pri ulasku u koridor kojim se prilazilo prostoriji u kojoj je projiciran videozapis pejzaža, te je programiranom odgodom emitiranja (*delayom*) njegova slika bila umetnuta u projekciju. Vremenski otklon bio je upravo toliko koliko bi posjetitelju trebalo da dođe do projekcije i da u njoj zatekne i samog sebe.

Uglavnom, tijekom ratnih godina iste smo videovrpce gledali toliko puta da je doista izgledalo kako je produkcija stala.



*Hand of the Master, video (S. Bogojević-Narath, 1995.)*

Ne samo da su kamere i kamermani bili zaposleni u ratu, nego općepoznati tehnološki zaostatak koji je Hrvatska tada »zaradila« — barem trogodišnje zakašnjenje u nabavi, i dakako, iskustvu s novom elektronskom opremom — još i danas vlada scenom, u istim, ako ne i većim razmjerima. Pojedinačnim izletima u videoumjetnost, još u *Konturi* spominjanima, Vlaste Delimar i Zlatka Kopljara ovom se prigodom neću posvećivati, kao niti monumentalnoj videoinstalaciji s 36 monitora, *U vremenu*, netom preminulog Krešimira Farkaša iz Labina, postavljenoj u ljubljanskom ŠKUCU u listopadu 1993. Također ću propustiti i novije radove umjetnika

koji nisu primarno videoumjetnici, a u pojedinom su radu koristili video, poput Ksenije Turčić 1998. na izložbi *Sunt lacrimae rerum?* u Galeriji Miroslav Kraljević. Morat ću u većim razmjerima zaobići i uporabu videa u opusima likovnih umjetnika koji se ne bave primarno videoumjetnošću, jer bi me i samo načinjanje ove teme, s ipak brojnim primjerima i vrlo širokim spektrom značenja, predaleko odmaknulo od same videoscene.

### **Odakle razlike potječu**

Generacija stasala osamdesetih odrasla je uz videoigre, i kroz tu prizmu moramo gledati i estetiku koju su kasnije kao popudbinu donijeli na videoscenu. Dakako, koliko god to, barem njima, blasfemično ili pohvalno zvučalo, njihovi su videoradovi ipak prilično emancipirani od videoigara jer, željeli to oni ili ne, morali su poprimiti i ponešto utjecaja videoumjetnosti koja ih okružuje. Ipak, moramo vrlo sabrano uzeti u obzir, jer je to prečesto preskakana činjenica, da umjetnost osamdesetih i umjetnost devedesetih odjeljuju u Hrvatskoj dvije važne pojave. Jedno je činjenica da je dobar dio generacije umjetnika koja je osamdesetih sazrela, jednostavno nestao s hrvatske scene, da su emigrirali, a da se dobar dio tih umjetnika nikada u Hrvatsku nije vratio. Bez obzira na to jesu li bili umjetnička, ekonomska ili indirektna politička emigracija. Pojačano i ratnim događajima sa svojom političkom pozadinom, na svim je poljima umjetničke scene u Hrvatskoj nastao jedan, u kritici ne često registriran prekid. Drugo je, već spomenuta činjenica, da je upravo rat bio taj koji je u Hrvatskoj snažno usporio kompjutorizaciju, iz samoga temelja, čak i nabavu opreme za kućne PC-je, a pogotovo za bilo koju ozbiljniju elektroničku djelatnost. Imali smo s ratom utoliko nesretan *timing*. Naime, rat je na Bosnu tehnološki upravo obrnuto djelovao. Izolacija Sarajeva, na primjer, silno je ubrzala dotok računala, e-maila i ostalih satelitskih i elektroničkih komunikacijskih sredstava i pomagala, jer je komunikacija značila preživljavanje. Tako je u Hrvatskoj postojao samo sretni, mali dio onih koji su, odlučivši baviti se umjetnošću, imali dovoljno vremena da se neposredno prije početka rata barem koliko toliko opreme i obrazuju, bolje reći da iskuse, da se zaraze novim tehnologijama.

Tako je izronila generacija, koliko god to pojedinačno uzevši uvijek i ne bilo precizno, utemeljena na estetici videoigara, donekle upoznata s umjetničkim naslijeđem koje joj je prethodilo i koja je imala osnovne mogućnosti i sredstva za rad: Simon Bogojević Narath, Igor Kuduz, Davor Mezak i Vladislav Knežević. Među njima prva su trojica likovno-akademске provenijencije, a Knežević je stigao s filmske akademije.

Dakako, pop estetika koja je zastupljena, u tako masovnom mediju kao što je video, dolazi izravno iz potrošačkog okružja, a odražava se u stvaranju glazbenih videospotova. No, videospotovi ove generacije čvrsto su utemeljeni na estetici koja prati glazbu devedesetih, a nipošto na estetici videospotova muzike osamdesetih godina, otprilike po kritici, reci mi što slušaš, pa ću ti reći tko si, ili da parafraziram, reci što slušaš, pa ću ti reći kakve videospotove radiš.

## Umjetnici razlika

Simon Bogojević Narath (1968.), mislim prvi među imeni- ma suvremene videoprodukcije, od 1990. bavi se videoinstalacijama, a od 1993. 2D i 3D računalnom animacijom, kako u samostalnim radovima tako i s V. Kneževićem i M. Kalog- jerom u trojcu FX Interzone. Njegove rane videovrpce po- put *What Happened in the Fort*, *Zigurat*, *Akvadukt* ili *The City*, temelje se na kreiranju imaginarnih prostora i ambije- nata, te uvijek, bilo da se radi samo o videovrpici ili, kao u *Ziguratu* i *Akvaduku* i o videoinstalaciji, čvrsto su vezani za tektoniku ili arhitektoniku. Stvaranje ambijenata nije pri tome primarno zamišljeno kao simulacija mogućeg, postoje- ćeg ili stvarnog prostora. U Narathovu je radu ostavljen međuprostor koji inzistira na tome da se jasno radi o, s intenci- jom, umjetno/virtualno stvorenom svijetu koji je zamjena stvarnome i supstitucija fizičkome. To je poezija imaginacije prostora. Valja pri tome još istaknuti da u radovima nastali- ma uglavnom do 1994. sav taj nestvarni prostor arhitekture nije kompjutorski generiran, nego građen u maketama i »oprostoren« maestralnom rasvjetom koja u radovima ističe samu tektoniku prostora, a pridonosi i dramatici radnje. U tim su imaginarnim prostorima zbivanja još manje objašnji- va, manje stvarna nego prostor sam. Svojevrsna mističnost događanja uzrokovana je time što događanje nema nikakav vidljivi uzrok, pa niti razlog. Njegove, uglavnom 5 i 10 mi- nutne vrpce podsjećaju na sažetke iščezlog života na nekom povijesnom, bivšem ili budućem, ali SF-oidnom, *videogame- oidnom* lokalitetu.

*Hand of the Master*, iz 1995., ima elemente pravog (igranog) SF trilera, te u sebi nosi ukomponirane elemente nepoznani- ca, poznatih iz prije navedenih Narathovih videa. Riječ je o svojevrsnom generacijskom video remek-djelu, s razrađe- nom dramaturgijom, čak i fabulom, s totalnom scenografij- om, u rasponu od stvarnih prostora do maketa koje fingira- ju urbane SF megaprostore, s kostimiranim likovima, maket- nim voznim parkom, ali istodobno koristi i videografike, animaciju i estetiku videospotova i videoigara. Najveći »ot- krivatelj« ove mješavine nakana jest tonski zapis videa, u kome nema dijaloga, ali su likovi i radnja praćeni upravo zvukovima videoigara, kompjutorske zvukovne palete i »tech- no«- tipski skladanom glazbom. *Hand of the Master* duho- vito je djelo koje dozom samoironije, ili se to meni čini, uje- dinjuje dotadašnje elemente Narathova rada u novi konglo- merat vizualnih i umjetničkih težnji.

Narath je kao malo koji od videoumjetnika vezan isključivo za jedan medij, za videovrpicu — videoinstalacije su manje korišteno sredstvo u njegovu opusu, iako *Akvadukt*, *Zigurat* ili *Untitled* iz 1993. (s 28. zagrebačkog salona) ukazuju i na Narathovo spacijalno razmišljanje vezano uz fizički prostor ambijenta. Dakako, valja u njegovom opusu naglasiti i kom- pjutorske animacije, one u glazbenim spotovima, ali one su Narathovo prije svega komercijalno, a ne umjetničko sred- stvo. Čak i njegov sasvim nedavni video iz 1998. *Untitled (Toy Factory)*, tehnički je nezahtjevan videorad i time se razlikuje od prijašnjih. U njemu pratimo običnu šetnju grad- om, ali u kojoj također postoji element netransparentnosti radnje, nejasnog događanja, nevažne (fizičke) stvarnosti,

koja pomalo zbunjuje svojom jednostavnošću i istodobnom tajanstvenošću.

Taj je video nastao također uz izvaninstitucijski projekt, *Izložbu igračaka*, u Attackovom, sad već odavno bivšem pro- storu u tvornici igračaka, a na poticaj Magdalene Pederin. (Nažalost, zbog roka predaje ovog teksta, Narathov novi vi- deo, koji će biti predstavljen 14. 6. u prostoru nezavisnog te- atra Exit, ostat će samo u najavi).

Igor Kuduz (1967.), premda u svojoj videografiji ima svega dvije videovrpce, a treća je već četiri godine u pripremi, pu- nopravni je predstavnik ove videogeneracije. Višegodišnja nemogućnost dovršetka novog videorada ocrtava upravo ti- pično stanje u hrvatskoj video ne-produkciji, institucijsku ne-podršku, i kulturnu suvremenu ne-politiku. Nije samo Igor Kuduz stao s vlastitom produkcijom 1995., nego i osta- li autori generacije (Vlado Knežević i Simmon B. Narath) rade videodjela s velikim stankama, pa tako možemo dvo/trogodišnju cezuru u produkciji generacije, koja bi upra- vo trebala biti najproduktivnija, jasno očitati kao refleks op- ćeg stanja kulturne scene. Davor Mezak je u međuvremenu, 1996., uklopio na osobit, diskrepantan način videoinstalaci- je u svoj rad: *Metamorfozu* u svoju izložbu slika u Galeriji Matice hrvatske i *Symbolon* 1998. u Galeriji Josip Račić.

Usput budi rečeno, Narath svoj komercijalno-egzistencijalni dug odrađuje na HTV-u, Vlado Knežević na OTV-u i HTV- u, Mezak je video uglavnom napustio u korist slikarstva, a Kuduz se udomio u grafičkom dizajnu.

U Kuduzovu *Perpetuum Mobileu* iz 1992. pokazuje se veći- na navedenih generacijskih obilježja. Technoidna glazba pra- ti umjetno stvoren pejzaž napravljen u maketi. Kamera ga iz ptičje perspektive slijedi od planinskih vrhunaca, preko raz- ličitih ravničarskih pejzaža, urbanih cjelina i preko mora natrag na početak, do planinskih vrhunaca. Vidik iz ptičje perspektive ne donosi nam likove, niti vozila, niti radnju bilo koje vrste. Jedino, prilikom preleta preko grada, kad se ptičja perspektiva spušta na najnižu razinu, možemo prepo- znati napuštene, srušene industrijske pogone neidentificira- ne provenijencije, od kojih se neki još dime od, pretpostav- ljenog, bombardiranja, te srušene mostove. Iako bez ikakve usmjeravajuće indikacije, to je jedan od prizora kojim smo



*Ave, morituri te salutant*, video (V. Zrnić, 1995.)



More, video (T. Golić, 1996.)

1992. bili ionako prezasićeni i kada nas to, htjeli mi ili ne, asocira na ratna vremena u kojima smo živjeli. Može se reći da se Kuduz koristi estetikom videoigara, kao i Narath u svojim videoradovima. Jednako je osjetljiva odsutnost objašnjenja ili bilo koje vrste uputa o zbivanju koje možemo jedino naslućivati. Osim toga, prelet preko pejzaža, koji počinje i vraća se na istu točku, bio je tipična scenografija jedne generacije videoigara u kojima je glavni cilj bio da se u tom ambijentalnom ciklusu likoviraju sve, ne uvijek jasno identificirane opasnosti, što pristižu iz nepoznatih i iznenađujućih smjerova.

U videoradu *Welcome to the Peak of Intelligence* pomalo ironijskim naslovom ocrtava svoj, ali i generacijski pristup ispitivanju vlastitog koncepta. Njegov je videorad šetnja nepoznatim krajolicima sastavljenim od, ovaj put, kompjutorski generirane pozadine, u koju je smješten pejzaž sagrađen maketama. Tijekom šetnje kroz statične kadrove (njih 14) nailazimo na građevine čiju funkciju možda možemo prepoznati ili naslutiti, premda nisu završene nego su u fazi konstrukcije. Posvuda je vidljiv trag nečije konstruktivne nazočnosti, ali i napuštanja zauzete lokacije. Šetnja završava na mjestu gdje konstruktivna prisutnost nije očita, tamo gdje je priroda sagrađila svoju vlastitu arhitekturu — *peak of intelligence*. Ova je mirna i lagodna spora šetnja osvijetljenim predjelima nepoznatog krajolika popraćena tehnoshamanističkom muzikom koja ne mijenja svoj intenzitet tijekom 7-minutnog posjeta nepostojećem krajoliku. Ona nas, dakako, ovaj put prisutnija nego jednolična muzička pratnja u *Perpetuum mobile*, jasno upućuje na videospotove, prije nego na videoigre, ali i jedno i drugo svojstveno je Kuduzovim, kao i ranije spomenutim Narathovim radovima. Osim toga, možda je estetsko-generacijska sličnost naglašenija i time što njih dvojica u svojim opusima ne surađuju, uz jedinu iznimku: Narath je držao kameru pri snimanju Kuduzova *Perpetuum mobile*.

Kuduz, unatoč svojim video doprinosima, nije u prvome redu umjetnik isključivo videoprodukcije. Njegov se likovni rad temelji na fotografiji, odnosno, doslovce rečeno, presnimcima fotografija koje mu služe kao materijal za rad. Pri tome u fotografskom dijelu svog opusa ima priliku služiti se presnimcima fotografija maketa, a pritom ih ne gradi sam,

kao što ih gradi za svoju videoscenografiju. Zajedničko je cjelokupnom njegovom umjetničkom *credu* da ono što u stvarnom životu nije vjerojatno, stvarno i fizičko, u njegovom likovnom životu upravo to postaje.

Vladislav Knežević (1967.) jedini je u ovoj grupi umjetnika, kako je već rečeno, filmske, a ne likovne provenijencije. U radu *X Tactile Transition* na četiri različita načina, vizualno i zvučno, ispituje rastezljivost slike, koristeći se neprepoznatljivim i zamaskirano-kostimiranim ženskim likom kojem, na ovaj tehnološko eksperimentalni način, radi lirski portret. Svaki je odjeljak za sebe samostalna priča, ali tek svi četiri zajedno čine cjelinu koju ovaj postupak obrazlaže. Naslov implicira i nepoznanicu, koju videorad očito postavlja, i taktilnost koju možemo osjetiti u slici i zvuku i tranzitivnost ovih kategorija iz svakog pojedinog odjeljka videa u sljedeći, i njihovu međusobnu logičku i izražajnu povezanost. Sam X u naslovu, gotovo da je oznaka generacije, ne samo obožavatelja X Files serije, već cijele X generacije kako se, prije svega u suvremenoj hrvatskoj literaturi, označava generacija autora kojima je ishodište pisanja ne literatura, nego film. Upravo je po tome Knežević i različit od Naratha i Kuduz, budući da dolazi s filmske akademije, pa ima drugačiji medijski i estetski *background*. Kneževićeve videoradove, s druge strane, s Narathovima spaja muzička strana rada i suradnik Mario Kalendarić kao obrađivač zvuka.

*Konvergencija*, iz 1997., jasnije profilira Kneževića u njegovim težnjama k fiction/faction orijentaciji. Video je predstavljen i nagrađen na drugom izdanju splitskog festivala 1997. i autor ga određuje kao: »*informacija koja opisuje proces vitalnosti u ljudskom tijelu koja stvara semantički prostor za aktiviranje virusa te uništenje temeljnih struktura kompjutorskog sustava. Ovaj je video napravljen pomoću 2D i 3D animacije i elektronskog procesiranja slike, uz uporabu znanstvenih rezova, te generatora audio i video efekata.*« Ovaj sedmominutni video kao da je *X Tactile Transition* podignut na višu potenciju, u oba svoja segmenta, organsko-faktičnom i elektronsko-fiktivnom koje Knežević iznimno rado spaja, uz primjese mističnog, neidentificiranog i udaljenog, što ga istodobno estetski i dramaturški približava Narathu i Kuduzu, ma koliko se na mahove činio zainteresiran sasvim drugim, transcendentnim pitanjima.

Knežević i Narath, pri svojoj komercijalnoj produkciji videospotova i jinglova, nastupaju u sklopu tvrtke FX Interzone, koju osim ovog dvojca čini još i Mario Kalogjera (1967.). FX Interzone krasi, kako obilježja radova svakoga od ovih umjetnika, tako i naglašenije nego u osobnim radovima, kompjutorski generirani prostor i videoanimacija, pri čemu im u hrvatskoj produkciji nema premca, niti preteča, budući da je videospot *Naomi »Kraffy«*, koji je FX proizveo 1993., kada je grupa i formirana, prvi hrvatski kompjutorski generirani videospot. Svim radovima Naratha, Kneževića i FX Interzonea (a ništa u ovom imenu nije slučajno) dodatnu vizualnu potku daje i montaža Dubravka Slunjskog.

Davor Mezak (1968.), iako dobno-generacijski pripada ovom krugu umjetnika, zapravo je stilski anakron kad govorimo o njegovu videoradu *Autobiografija*, uvrštenom u *Reference to Difference*. On u svom videu koristi stilske elemen-

te generacije autora eksperimentalnog filma iz 70-ih pritom se koristeći vlastitim, bolje rečeno — osobnim, dnevničkim materijalom.

Svojom *Autobiografijom*, doslovno i bez međuprostora, ukazuje na prolaznost — tako barem očitavamo neprestano putovanje vlaka kroz kadar, te ukazuje i na promjene stanja i raspljošenja tijekom vremena, što nam ocrta stalno drugačija obrada slike. Ono što u ovom videoradu predstavlja stvarni život, povremeni su »*flashevi*« fotografija iz autorova djetinjstva i rane mladosti. Unatoč stalnoj i doslovnoj dinamici u radu, konstantno ponavljanje pokreta dovodi do monotone vožnje, kakvom možda Mezak osjeća život, ili barem neke njegove dijelove. Bljeskovi fotografija iz doba kojega se čovjek obično ne sjeća, a zatim djetinjstva i mladosti, upozorava gledatelja na vrijednost pojedinih kratkotrajnih trenutaka pamćenja koji, na kraju krajeva, zapravo život i sačinjavaju. *Autobiografija* nema, kao radovi ostale trojice umjetnika, slikovni predložak u suvremenom vizualnom materijalu, spotovima ili videoigrama, nego je utemeljena u konceptu, poput radova nekih autora eksperimentalnog filma. Mezak se služi toliko puta ponavljanim i korištenim kadrovima prolazećeg vlaka, kao da baš ništa drugo ne može tako jednostavno i doslovno pokazati na prolaznost vlastitog (su)vremena. Osobito taj nepotrebnim slikovnim anakronizam upada u oči u doba u koje je video nastao, 1995., kada je vlakovni promet u Hrvatskoj bio skoro izumro zbog ratne izolacije prostora, pa se čini gotovo neprirodnom asocijacijom.

Anakronizam ili drugačije rečeno svojevrsna vremenska, pa time i stilaska neusklađenost postoji i inače u Mezakovim umjetničkim nastojanjima, u kojima on na neuobičajen način paralelno stvara i zajedno izlaže videoinstalacije i identične slike (ulje/platno), pri čemu ne znamo što čemu preti. Svakako tu moram spomenuti čest element u Mezakovim videoinstalacijama i videovrpama, pa tako i njihovim ulje/platno slikama — vodu. Kako bilo, Mezak sudjeluje u svojoj generaciji stalnim videodoprinosa, ponekad više ili manje uspješnim instalacijama, opusom koji je pun označavanja sjetne i nostalgije za prošlim vremenom, ali ponekad premalo ambicioznom, što je vjerojatno uzrokovano strahopoštovanjem prema tradiciji.

No, videoprogram o kome još uvijek govorimo, *Reference to Difference* iliti *Slike razlike*, upravo je i nastao usvajajući različitosti videoautora koji u njemu sudjeluju. Tako se u ovom društvu našao i Milan Bukovac (1958.), koji niti dobno-generacijski, niti estetsko-generacijski, niti konceptualno svojim videoradovima i eksperimentalno-filmskim radovima ne pripada *a priori* u ovo društvo. No njegov sjajan video *Multiplication* uvrstio ga je u ovaj program. To je potraga dvojice zamaskiranih likova s bocama na leđima koji prolaze, provlačeći se kroz kavezoidni labirint dok ne nađu izlaz iz njega. Zapravo se radi o vježbi vatrogasaca koja je snimana u apsolutnom mraku, infracrvenom kamerom. I upravo je taj tehnološki element Bukovca smjestio u ovo elektronski determinirano društvo nove generacije videoumjetnika. *Multiplication* se koristi gotovo jednim kadrom da ostvari cijelu ovu pomalo mističnu situaciju koju prati samo jedno-

lični — *beep* — zvuk elektronskog podrijetla i multipliciranjem kadra »na onim točkama gdje se vidno polje prilagođava kretanju likova«. Za razliku od većine Bukovčevih radova gdje se kadrovi neprestano ponavljaju, ponavljaju i ponavljaju, te se njihovim međudnosom gradi dinamika konceptualno utemeljene »fabule«, u *Multiplication* naglašena je konstanta, kontinuiranost i neisprekidanost. Neraspoznatljivost događaja vrlo je nalik onoj iz Narathovih videoradova, jednostavnost i neprekinuta protočnost zbivanja ima svog partnera u Kuduzovim putovanjima kroz pejzaž, ali namjerno izazvana ograničena nejasnost slike, umnažanje kadra koje u nestvarno doimljućoj radnji daje kako mistifikatorski, tako i lirični element, nalik je vizualnoj estetici Vlade Zrnića, premda je Bukovac filmsko-fotografske provenijencije, a Zrnić slikarske.

Vlado Zrnić (1959.), školovan kao slikar na venecijanskoj likovnoj akademiji, upravo je tijekom ratom određenog razdoblja, u Zadru odakle i potječe, prihvatio videoumjetnost i stvorio svoj prvi video, te je do danas ostao posvećen ovom mediju. Video je tada, u ratnim okolnostima, i ne samo po umjetničkom instrumentariju, kao tehnička mogućnost, a ne kao umjetničko sredstvo, odigrao svoju ulogu »život« medija, koji naprosto plijeni neposrednošću, dokumentarnošću i lakoćom usvajanja. Već sama činjenica da je Zrnićevo videostvaralaštvo inicirano ratom, u očitavanje njegova djela upleće ratni kontekst, čak i kada Zrnić to izričito opovrgava, kao u melankoličnom i romantičnom *AVE (morituri te salutant)*.

I nije Zrnić jedini umjetnik koji u ratu »mijenja« medij. Ivan Faktor u Osijeku, također ratom snažno obilježenom kao i Zadar, inače umjetnik eksperimentalnog filma *par excellence*, prihvaća video kao medij prikladan uvjetima života, pa i umjetničkog stvaranja. Faktorov ratni opus, videovrpca, videoinstalacija i fotografija, jedan je od najgušće koncentriranih opusa prouzrokovanih ratnim događajima. Od senzibilnih, doslovnih ili čak tautoloških (ipak je Faktor stari konceptualac) snimaka mrtvih polja suncokreta na graničnim zonama slobodnog i okupiranog istočnog teritorija, preko arheološko-vitalističkih instalacija s djelićima i prašinom izgorjenih televizora koji su mu bili teško, ali skoro jedino dostupan materijal za rad, do monumentalnih zvučnih i videoinstalacija poput onih na venecijanskom biennalu ili TripleX



Untitled No. 1, video (K. Kožul, A. Šimičić, M. Raos, 1996.)

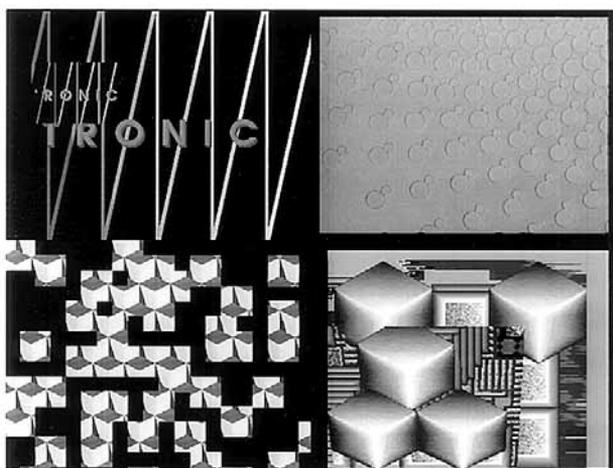
festivalu u Amsterdamu, a sve isprepletno s posvojenim (*appropriated*) Fritzom Langom, Faktor iskazuje iskustvo eksperimentalnog filmaša, osvježnog prisilnim dubokim uranjanjem u suvremenost koja mu je donijela dokumentarnost, dnevničnost i komunikativnost.

Zrnićevo, od ratnih početaka do danas već vrlo bogato videostvaralaštvo, doslovno obasuto brojnim nagradama, možda u najviše aspekata govori o suvremenoj videosceni u Hrvatskoj. Ono uključuje svijest o vremenu, prostoru i društvu u kojem nastaje, uz umjetničku interperataciju vrlo osobne naravi, ponekad gotovo hermetičnu. Osim toga, sam se Zrnić nalazi na razmeđu generacija videoumjetnika, svojom dobrom pripadnošću bliži je starijoj generaciji, dok je svojim umjetničkim aparatom sasvim blizak najmlađoj generaciji umjetnika, te jednako kao što njegov opus možemo povezati uz naraštaj umjetnika koji dolaze iz eksperimentalnog filma, a na videu ostavljaju značajnije tragove, jednako tako i djela mlađe generacije možemo vezati za Zrnićev opus. Zrnić se nije zaustavio samo na videoprodukciji čiji je opus stvarao proteklih nekoliko godina, točnije od ratne 1991. kada je stvorio svoj prvi video *Di si ti* i svoj prvi nagrađeni *Zadar nije za dar* (sa Zdravkom Mustaćem, Duškom Brale i Vedranom Čupićem), pa do danas. Moramo pak naglasiti da je videoprodukciju, koja se nije ograničila samo na videovrpce nego uključuje i velik broj instalacija, s vremenom nadvladala filmska produkcija kojoj se zatim Zrnić priklonio. I da iznenađenje bude veće, okrenuo se možda najzahtjevnijem filmskom obliku, dokumentarnom filmu, i to s puno uspjeha i popraćen opet brojnim domaćim i međunarodnim nagradama. Dakako, sve ovo uključuje i rad na području fotografije koji za sada diskretno stoji u pričuvnom arsenalu umjetnika Zrnića. Ova raznolikost medija kojima se Zrnić služi nije presudna da bismo ga prozvali multimedijским umjetnikom, jer sama činjenica primjene raznih tehnika danas više nije upitna niti problematična, jer odavno je prevladana poteškoća medijskog nomadizma i medijske multikulturalnosti, ali nas upućuje na raznolikost mišljenja kojima Zrnić barata i raznolikost izraza koji nam nudi. Rekla bih, *Slike razlike* Zrnićev su imanentni radni materijal.

U programu *Slike razlike* Zrnićev je poznat i više puta nagrađivan *AVE (morituri te salutant)* iz 1995. Poput kontinuiranog kretanja likova u Bukovčevu *Multiplication*, tako je i u *Ave* konstantno kretanje ono koje primarno označava cijelu vrpcu. Subjektivni kadar kojim putujemo kroz urbanu strukturu koja nam se u jednom času izrijeком i predstavi, zagrebačku Aveniju Vukovar, vodi nas prvo kroz zatvorenu vizuru gradske ulice koja se, kako naše putovanje odmiče, umnaža s refleksima drugih zgrada, ali i otvorenog neba, u ostakljenim površinama fasada. Neboder Hotela International koji se tu nalazi povlači kameru prema nebu, a samo u donjem dijelu kadra još naziremo arhitekturu, da bismo, pored nekoliko umnoženih kadrova tramvaja u prolazu, putovanje nastavili uz autocestu, u kadru s niskim horizontom, i na kraju ušli u vagon vlaka i u pokretu zapravo naišli na »*dead end*«, koridor u vagonu iz kojega nema izlaza. Video završava usporevanjem slike koja se definitivno zaustavlja kada dosegne pogled iz posljednjeg vagona u eksterijer koji iza vlaka ostaje prazan.

Iako Zrnić čvrsto negira povezanost ovog videa s vlastitom percepcijom ratnih »nusproizvoda«, kretanje Avenijom Vukovar, hotel u kojem borave vukovarski izbjeglice, naglašena odsutnost ljudi osim u kadrovima s tramvajima (koji su i jedini u kome se slika umnaža), putovanje u sumrak prema istoku i na kraju prazan vagon vlaka, za koji Zrnić kaže da predočava nutrinu promatrača čiji subjektivni kadar slijedimo, ipak snažno asocira na sliku socijalnog stanja u kojem smo 1995. bili, u dakako, vrlo subjektivnoj interpretaciji. No i subjektivnost je Zrnićeva standardno oružje. Tako je bilo i na 1998. održanoj izložbi *Uspavanka*, u agilnoj i sve zanimljivijoj Galeriji Miroslav Kraljević pod ravnanjem Branka Franceschija, koji je, usput budi rečeno, protekle sezone priredio nekoliko izložaba koje uključuju i video. U *Uspavanci* Zrnić nam nudi da svjedočimo ne određenoj radnji, nego stanju. Tome je bio orijentiran i njegov video i videoinstalacija *Presence*, izložena u MM Centru. Videovrpca nam na vizualno klaustrofobičan i za uživanje neugodan način pokazuje kako se percipira vlastito tijelo. Istodobno izložena instalacija tjerala nas je da, osim što na malome monitoru (tražilu kamere) ugrađenom u pod galerije kroz povećalo promatramo težak fizički rad, da u drugom kutu prostorije sebe gledamo u zrcalu, snimljene kamerom, i ne u cjelovitoj nego parcijalnoj slici. Zrnićeva sumnjičavost ima dodira s ironijom i skepticizmom ostalih radova iz *Reference to Difference* programa, ali to na manje javan, a više intiman način.

Sličan intiman i ponekad hermetičan senzibilitet nalazimo i u radovima Zdravka Mustaća, posebice u *Buketu* iz 1996., u kojem su imena pojedinih cvjetova metafora pojedinih strahova, a *buket* metafora za bol. I Mustać se devedesetih prihvatio videa radije nego filma, čemu je, pretpostavljam, razlog jednak Zrnićevom i Faktorovom. Vjerujem da u *Reference to Difference* nisu uvršteni ni Faktor ni Mustać zbog svoje primarno eksperimentalne provenijencije, ali i u videu snažnih tragova strukturalizma i eksperimentalnog filma.



*Tronic*, video (V. Petek, 1997.)

## Posljedice razlika

Autori predstavljeni u *Reference to Difference* bili su i snažno zastupljeni na sceni, iz godine u godinu, sve ozbiljnijeg tržiškanskog Alpe Adria Cinema e Video Festivala, i to nekoliko godina zaredom, onih godina u kojima se novi video i proizvodio. Imali su također i odličnu reputaciju, pa je tako Tiziana Finzi, urednica videoprograma, najavila 1996., na 8. Alpe Adria Cinema Festivalu (AAC) u Trstu, nastup te godine izabaranih hrvatskih videoumjetnika kao senzaciju u času kad je zbog tehničkih problema program kasnio: »*Ne napuštajte dvoranu! Vidjet ćete sjajan program iz Hrvatske. Nastupaju FX Intrzone — Simon B. Narath i Vladislav Knežević iz Zagreba!*« Ali u Trstu su nastupali i Zrnić i Kuduz, Martinisa da i ne spominjem koji je kao laureat videoselekcije bio nagrađen za, lokalnim razmiricama obilježen, *I love you!* *Slike razlike*, program *Reference to Difference*, osim što je nastao iz uvjeta o kojima je bilo riječ u uvodu, postigao je dakle, sažimanje raznorodnog suvremenog hrvatskog videomaterijala, sa svim svojim korjenitim razlikama, u jedan perceptivni sklop u kojem se isprepleću tradicija jakog eksperimentalnog filma s dominantnim, suvremenim vizualnim, estetskim i društvenim kategorijama.

Djelomice i na temelju ovog izbora, stigao je i važan poziv iz njemačkih IFA galerija, koje su prepoznale živo(tno)st suvremenog videa u Hrvatskoj, te su uslijedile izložbe *Real Life!* u Bonnu i Stuttgartu 1996. IFA izbor bio je utoliko klasičniji što je, uz Simona B. Naratha, Vladu Zrnića, Igora Kuduza, Ivana Marušića Klifa uključivao i Dalibora Martinisa i Sanju Iveković, što je dakako i razumljiva odluka selektorice Beate Eckstein, koja je njemačkoj publici željela predočiti sveobuhvatniju sliku stanja zagrebačke videoprodukcije. U svom je tekstu kao zajedničku odrednicu svog izbora i osnovno obilježje svih izloženih radova detektirala upravo skeptizam prema realnosti i istinitosti stvarnog života.

IFA izložbe bile su odlično tempirane uz bonski sedmi Videonale, na kojem su Martinis-Iveković imali i svoju retrospektivu, kao jedan od popratnih programa ovog etabliranog videofestivala koji je upravo 7. izdanjem ukoraknuo u drugo desetljeće svog postojanja. A u samom programu Videonala predstavljeni su bili mladi Kristijan Kožul (1975.), Marko Raos (1975.) i Ana Šimičić (1975.) videovrpcom *Bez naslova br. 1*, Kratki izlet u djetinjstvo, u kome zapravo na video »konvertiraju« staru super osmicu iz djetinjstva, snimajući je projiciranu na zid, dakako sve c/b.

## Kako su se razlike proširile

I baš kad je program *Slike razlike* iscrpio svoje najjače djelovanje, u Splitu je kao nova injekcija snazi videoscene osvanulo 1996. godine prvo izdanje Međunarodnog festivala novog filma i videa. Osim neuobičajene prigode da se odgledaju, pa i po ne znam koji put pojedine videovrpce domaće proizvodnje, pružila se i prilika za neposrednim suočavanjem i komparacijama s inozemnim djelima i to pred domaćom publikom i velikim brojem gostiju koji su u Split doputovali. Osim samog festivala, o čijoj organizacijskoj strani ovaj put neće biti mnogo riječi, jer se neću posebno posvećivati institucijskim problemima, osnutak festivala omogućio



*Convergence*, video (V. Knežević, 1997.)

je i paralelnu izložbu videoinstalacija, zapravo iniciranu izvaninstitucijski, od tada jedine jake splitske udruge, neformalne i nikada registrirane, GAP: Gripe Art Projekt. U zajedničkim naporima s festivalom napravljena je bila izložba koja je za vijek ostala nedokumentirana, a sve pored velikog broja videokamera koje su tih dana Splitom krstarile.

Kustos izložbe, povjesničar umjetnosti Toni Horvatić, koji je ujedno bio i voditelj Gripe Art Projekta, koncipirao je izložbu koja je problematizirala pitanje polja projekcije i polja percepcije, te je time uz videoinstalacije na izložbu uključio i diaprojekcije i zvučne instalacije. Na izložbi su sudjelovali: Ivo Deković, Ivan Faktor, Oliver Bloomeier, Sanja Jonjić, Marin Zorić, Ivan Marušić, Neli Ružić, Rino Efendić i Milan Brkić, Vlado Zrnić i Renata Poljak. Ono što je bilo najugodnije u tome jest činjenica da je sedmero od navedenih umjetnika splitske provenijencije, i još k tome generacija koja tek nastupa.

Uvjeti u kojima je izložba rađena također su vrijedni pozornosti, jer gotovo bez ičije financijske pomoći, uz spretnost pronalaženja sponzora, postavljeno je deset instalacija jedanaestero autora. Jedino neizvedeno djelo, a koje je bilo planirano za izložbu instalacija Dalibora Martinisa, *Krugovi između površina*. Zbog tehničkih nemogućnosti i nevoljkosti potencijalnih sponzora da pomognu postavljanje ovog djela, nagrađenog te godine *Vjesnikovom* nagradom Josip Račić, splitska ga publika nije dobila priliku vidjeti. Ova je izložba u prvi plan gurnula najmlađu među izlagačima, Renatu Poljak, i nešto kasnije, Ivana Marušića, koji na ovoj izložbi zapravo i nije izložio video, nego filmsku instalaciju *Ivan/Ivana*, koja se bavi različitom percepcijom istog događaja projicirajući dvije različite S8 stare filmske vrpce (vjerojatno iz vlastitog djetinjstva) u fingiranom ambijentu kampiranja, sugeriranom dvjema vrećama za spavanje. Kožul/Šimičić/Raos također su bili zamiječeni na splitskom festivalu.

Festival u Splitu održan je sezonu prije iniciranja nove splitske Umjetničke akademije, koja će tijekom samo dvije-tri godine rada silno oživjeti scenu. Na videoodsjeku predavač je Vlado Zrnić, da bi mu se ove godine pridružio i Dan Oki (Slobodan Jokić), već dugi niz godina s boravištem u Amsterdamu. Dan Oki i Sandra Sterle, oboje stalno u Amsterdamu, iako sa zagrebačke likovne akademije, ne mogu se



*Hausholder, video (D. Oki, 1997.)*

olako smatrati hrvatskim umjetnicima, jer njihov je rad svim odvojen od ovdašnje likovne produkcije. Premda su proteklih godina oboje izlagali u Hrvatskoj, te su izložbe samo potvrdile njihovu udaljenost od lokalne situacije, čak i kada, kao neki od radova Sandre Sterle, nastaju u Hrvatskoj. Kako sada stvari stoje, izgledi su da će se oboje opet nešto intenzivnije povezati s ovdašnjom scenom, pa će se nakon ovog razdoblja udaljevanja možda moći reći da je to bila samo pauza, ali o tome kada i ako dođe vrijeme.

No, da se vratim Renati Poljak koja je zauzela svoje mjesto na sceni videosnimkom *Ja, domaćica!* koju je projicirala u dnu podruma Dioklecijanove palače, na vrlo odgovarajućoj lokaciji za djelo. Video je naime podvodna snimka nastala u ljetnoj radionici Ive Dekovića koju je on organizirao u Ražnju za svoje studente s ahenske akademije na kojoj predaje, spajajući ovom radionicom svoje profesionalne i privatne strasti.

*Ja, domaćica!* je videovrpca, ali predstavljena na riječkom Bijenalu mladih Mediterana i kao videoinstalacija. Ona je u svakom slučaju izazvana vlastitim odrastanjem, osamostaljivanjem i sviješću o vlastitoj socijalnoj ulozi koju umjetnica uvažava, ali ne prihvaća i protiv koje se bori, da bi zaključila kako će prihvatiti svoju kontradikciju, tj. živjeti sa svojom ulogom u stalnom balansiranju. Vrpca je komponirana poštujući ove kontradikcije, snimana je pod morem gdje, s bocom kisika na leđima, žena obavlja sve kućanske poslove poput peglanja, pometanja ili pripremanja jaja, predstavljajući tako njihovu uzaludnost, a tekst koji je prati racionalizira situaciju i stavlja je u tradicionalni i kulturološki kontekst simultano ponavljajući besmislenost cijele situacije. Uvodni dio videovrpce smješta cijeli »događaj« u mediteranski kulturni krug i autobiografsku situaciju same umjetnice. Ono što je, globalno gledajući, najveća vrijednost cijelog djela jest vlastito smještanje u kulturni i tradicijski kontekst i zato je djelo intrigantno. Istoimena instalacija cijelom video priči dodaje ilustrativnost, u čemu valovi plahti vire iz perlice, u koju je ugrađen videomonitor i koja označava i statusnu podlogu i fizički kontekst, osim što vrlo duhovito daje kućansko okruženje i približava nam stvarni užas pogona održavanja neodrživog, tj., stalne čistoće i ideala dobre kućani-

ce, još uvijek i više nego poželjnog, naročito u konzervativnoj splitskoj sredini.

*Utjeha*, video s teško prepoznatljivom slikom, vrlo kratkog trajanja od jedva dvije minute i samo jasnim tonskim zapisom uspavanke otpjevane uz šum broskog motora, vjerojatno je najintrigantniji proizvod Renate Poljak, predstavljen u Splitu 1997. Video je sniman tijekom noćne vožnje na palubi linijskog broda na Jadranu, pri čemu je snimljeno more noću, dakle nekoliko nijansi crnoga popraćene zvukom popularne dječje uspavanke kojom autorica bodri ili tješi samu sebe. Hrabrost kojom mlada umjetnica proizvodi materijalno gotovo nepostojeći materijal, jedva vidljivu sliku s kojom a priori pristaje na nesigurnu granicu razumljivosti djela i svih mogućih nesporazuma pri percepciji, govore o autoričinoj odlučnosti da izloži svoju intimu u umjetničkom nastojanju, jednako kao što je izlaže i u stvarnom životu, u nepredvidivoj relaciji s publikom. *Utjeha* ima elemente prethodno navedenih djela, pomalo je djetinje i uvijek na granici između održavanja postojećeg stanja i odlaska u novo, u nekonvencionalno i nepredvidivo. Vjerojatno u ovom trenutku dio navedenih značenja proizlazi i iz tadašnjeg umjetničina vlastitog položaja u životu, između sigurnosti mladosti i svih rizika definitivnog sazrijevanja, kada se ne prolazi više kroz vlastitu formativnu fazu nego se o svojoj formi donose odluke.

Ono što je zanimljivo sa stajališta cjelokupne hrvatske likovne scene jest da uloga Renate Poljak slijedi drugačiju vrstu graničnog od onog koje sama proizvodi u svome djelu. Naime, u djelu stalno prisutna granica pomirenih suprotnosti i kontradikcija ne očekuje umjetnicu i u publici. Ovdje nailazi na otvoren prostor koji teško razumije kompromise. Naime, dugo nije na hrvatskoj likovnoj sceni bilo mlade umjetnice koja se bavi i otvoreno problematizira pitanja svoje intime i ženskog bića, još od 70-ih kad su istraživanje ove problematike gotovo aktivistički počele Vlasta Delimar i Sanja Iveković, ustrajavajući do danas, ali pomalo usamljeno, time potvrđujući i svoje mjesto. Dvadeset godina poslije Renata Poljak obnavlja žensko pitanje, ali ne u staromodnoj kontradikciji sukoba s muškarcem, nego u suvremenom odnosu s društvom, ne sukobljavajući se nego živeći s prihvaćenim vlastitim kontradikcijama. Nakon splitske izložbe i nekoliko projekcija, slijedio je niz poziva i s međunarodne scene, od Raum für Kunst u Grazu do desauskoga Ostrannenia, pa je tako nekoliko prvih njenih radova proputovalo i više nego standardnu putanju izlaganja. Trenutačna nenazočnost Renate Poljak na sceni označava mudar privremeni rasplet situacije, pauzu u produkciji u kojoj je ona nastavila školovanje u Ecole des Beaux arts u Nantesu, te ćemo sa znatiželjom dočekati elemente koje će joj ovo donijeti u rad. Sada već znamo da je na završnoj izložbi postdiplomskog studija u Nantesu prikazala novi video *Sjećanja*, u produkciji Ecole des Beaux Arts, i da su reakcije vrlo dobre, te da slijedi izlaganje u pariškoj galeriji *Glassbox*, a prethodilo je izlaganje na Big Torino 2000 Rassegna Biennale Internazionale di Creavita Giovanile u travnju, te, izložba u Madridu u veljači »10 artists, 8 months« u Centro de Arte Joven. Nekoliko njenih vrpca, *Ja domaćica*, *Granice i okviri* i *Sjećanja* prikazani su također u Musee des beaux artes u Nantesu. Doina

Popescu nedavno je uvrstila *Granice i okvire* u jesenski program za Art Gallery of Ontario u Torontu. Riječ je o godišnjoj smotri videa, a u programu (uglavnom izabranom iz arhiva Ostranenia) uz Renatu Poljak, u program su uvršteni još i Vlado Zrnić, Ivan Ladislav Galeta, Simon Bogojević Narath i Milan Bukovac

### **Novе želje za različitošću i stari problemi**

Prošle, 1998. godine, jubilarni 25. salon mladih, inače samo likovna izložba, u ovom je izdanju bio posvećen cjelokupnoj suvremenoj kulturi, a ne samo likovnoj, kao što je to običavalo biti, po odluci mladih likovnjaka i likovnjakinja koji su činili organizacijski i konceptijski odbor. Takav koncept Salona mladih donio je kulturnoj sceni mnogo dobrog i opet pokazao da su izvaninstitucijski projekti najjača suvremena kultura koju Hrvatska trenutačno ima. Jedna je sekcija izložbe bila posvećena videu, ali nažalost ne samo videu. Ne znam je li zbog organizacijskih nemogućnosti ili zbog konceptijske zbrke — a oboje je moguće i istovremeno — ta je sekcija izložbe bila namijenjena i filmu, i animiranom filmu, i videu, i fotografiji, i eksperimentalnom filmu, i multimediji i instalacijama, i internet projektima. Dakako da sada neću ulaziti u razloge ove konceptijske zbrke, ali sasvim sigurno da nije moguće sve ove aktivnosti jednostavno selekcionirati zajedno, jer one su samo po vizualnim asocijacijama bliske, a ne u svojim korijenima i svojim dosezima. Kako bilo, na Salonu je nagradu za video, kao i Grand prix cijelog Salona osvojio Alen Floričić (1968.) iz Labina, koji stiže s kiparskog odjela riječkog Pedagoškog fakulteta. Njegov je video *Untitled* »banalna« snimka nogu iste osobe koje se međusobno čohaju. Predstavljeno kao instalacija na ulazu u galerijski WC, odaje dojam neugode tijela pomalo nalik na Zrnićev *Presence* koji Floričić teško da je ikada imao prilike vidjeti.

Na Salonu se pohvalno komentiralo i govorilo o techno-meditativnoj instalaciji *U željeznoj planini* Duška Čikare, organsko-misaonoj instalaciji Ivana Bure *Bolest na smrt* (Sören Kirkegaard), videoinstalaciji emocije *Bez naziva* Ivane Jelačić, isto-bez-imenog eko-etno-intimnoj instalaciji Tanje Golić i pomalo pretencioznoj, ali ne i nezanimljivoj spolno-znanstvenoj instalaciji *Trypanosomiasis* Kristijana Kožula.

Ono što možemo nedvojbeno reći za cijeli niz ovih recentih radova mladih umjetnika jest da su zapravo tematski u vrhuncu svjetskog emotivno-znanstvenog fiction-faction trenda. I taj nas optimizam može zanosno nositi, dok se ne spustimo na običnu i banalnu opasku o tehničkoj izvedbi radova (uz rijetke i časne iznimke). Mislim prije na onaj segment rada koji je u rukama samog umjetnika, koji kada odluči predstaviti svoj rad, ne uzima dovoljno brižno u obzir važnost da tu ideju i tehnički realizira u najboljoj mogućoj mjeri. Taj je problem nažalost, vlada cijelom hrvatskom umjetničkom scenom. Ne bih se usudila olako procjenjivati kada je taj moment nastupio na scenu, ali bojim se da je za to zaslužna generacija konceptualaca koji su se prema materijalnome odnosili s nebrigom u izvedbi, na račun ideje koja je nositelj djela, ispuštajući iz vida da i ono malo materijala koji se koristi, zavisno od toga kako se koristi, govori o preciznosti i sublimnosti ideje. I krajnje je vrijeme da se ova zabuna

svjesno prihvati kao postojeći problem, jer tek se tada možemo nadati ozbiljnijem odnosu umjetnika kako prema materijalu, tako i prema vlastitoj ideji. Naravno, i institucije koje izložbe organiziraju morale bi prihvatiti činjenicu da dijele isti problem na sceni, dapače, da ga doslovce — institucionaliziraju.

Drugi je problem tehničke naravi, onaj koji iz loših uvjeta života utječe i na loše uvjete umjetnosti, ali njih se može i kapitalizirati. U posljednjih deset godina otvaranja međusobnih odnosa Istoka i Zapada, razina razmijenjenih informacija dosegla je respektabilnu frekvenciju, ma koliko drugih komentara o toj činjenici možemo imati. Osim što je dobar dio Istoka vrlo jako osjetio svoju tehnološku zaostalost, koja se naravno zrcali na raznim razinama i u videoprodukciji, tako je ipak Zapadu donio i (s)vijest o tome da je tehnološko »nabrijavanje« često isprazno, osim ako nije inovativno, i da se mnogo umjetničkih kvaliteta postiže tehničkom dovrtljivošću. Dapače, svojevrsan istočnoeuropski trend objeručke je prihvaćen na Zapadu ubrzo nakon otvaranja mogućnosti nesmetane međusobne komunikacije, te je donio svojevrsan *revival* crno-bijele slike, klasičnih formi izražavanja i ranog eksperimentalnog duha. Istočnoeuropskim zemljama to, dakako, nije utješno, ali se reflektiralo u određenoj dozi umjetničke samosvijesti, gledamo li doista globalno.

Nastavljajući tako gledati, moramo se zapitati o vlastitoj poziciji na globalnoj videosceni. Ako kao temeljne osobine videoumjetnosti uzmemo njene mogućnosti i odnos prema »ovdje« i »sada«, a moramo tako učiniti, jer video je neposredan medij prezentacije ovih dviju kategorija, (a ne njihove re-prezentacije, čak i kada se radi o virtualnim prostorima), i nema distancu teatarskog, pa ni filmskog proscenija, onda moramo biti spremni suočiti se s vlastitim ovdje i sada, ne brkajući pri tome sadašnjost sa stvarnošću. Upravo teško razlikovanje i definiranje ovog razmaka stvorilo je 60-ih i 70-ih, kada se video emancipirao u umjetničku disciplinu, osnovni nesporazum, tada doduše posvuda proširen, ali koji se u nas predugo zadržao, riječ je o percepciji videotehnologije kao »nove društvene snage«, socijalno angažiranog umjetničkog medija koji će supstituirati i ponuditi alternativu televizijskom programu, otvoriti mogućnosti kreativnog stvaranja TV programa. »Socijalistička misao«, jaka u vrijeme početnih koraka videa, takvo je stajalište i umjetnika i kritike podržavala, pa je time nastajao još gori nesporazum.

Ono što smo danas iz tog nesporazuma naslijedili slaba je tehnička opremljenost čitave videoscene. Institucije nisu razumijevale, pa niti slijedile razvoj tehnologije i umjetnicima nudile nužnu tehničku logistiku. Danas je to lako uočljivo s tridesetogodišnje distance, premda situacija danas nije gotovo ništa bolja, ali tada, u humanistički zanemaranom a ideološki prenapregnutom društvu, nije bilo lako stvari postaviti na svoje pravo mjesto i uvidjeti aspekte razvoja novog, tada revolucionarnog medija. Utoliko je naša današnja situacija loša na veliku potenciju.

Da ne bude zabune, ni u kojoj sredini video nije imao lagan put do svojeg današnjeg statusa. Posljednji, još uvijek tekući globalni video »procvat« možemo zahvaliti, među mnogima, i nizu ne tako davnih video nastupa na venecijanskom bije-

nalu: 1990. Jenny Holzer, 1993. Nam June Paika i 1995. Billa Viola, i brojnim drugim utjecajima ne tako izrazito *block-buster* tipa. Utoliko možemo reći da smo svojim video nastupima išli, barem u Veneciji, ukorak s planetom. S druge strane, ova je prihvaćenost videa rezultat i muzejskog *booma* osamdesetih, niza novosagrađenih i novim medijima adaptiranih muzeja suvremene umjetnosti, s čime se ne možemo niti izbliza mjeriti.

No, mjesta na kojima odmjeravamo snage, poput desauskog *Ostranennia* prije svih ostalih, jer tamo smo smješteni u svoj kontekst, istočniji nego ikada ranije, pokazuju da je hrvatski video visokopozicioniran. Ne samo učestalo visokim brojem autora koji su u Dessau nastupali '93., '95. i '97., nego i *feedbackom* tamošnjih nastupa. Kao što su na festival u Clermont Ferrandu, *Turbulences Video*, bili pozivani hrvatski videoumjetnici nakon nastupa na AAC u Trstu, tako i s *Ostranennia* pristižu naknadni pozivi za nastavak izlaganja i projekcija. Milan Bukovac s *Energy of Tape*, Ladislav Galeta s *Pismom*, Vlado Zrnić s *Carinarnicom vremena*, Simon B. Narath s *The City*, Renata Poljak s *Utjehom*, nastupat će u sklopu programa koji od kolovoza do listopada teče u Art Gallery of Ontario u Torontu, najvažnijoj instituciji u gradu, nakon čega će putovati po drugim galerijama Sjeverne Amerike.

Za solidnu poziciju hrvatskog videa na današnjoj videosceni, moramo biti svjesni, da osim nekoliko navedenih institucija poput MMCentra i Ivana Pajića, Hrvatskog filmskog saveza i Vere Robić Škarica, Instituta za suvremenu umjetnost, splitske Umjetničke akademije, i tek ponekad zagrebačke

Akademije dramskih umjetnosti, zahvalnost moramo pripisati prije svega izvaninstitucijskim naporima samih umjetnika. I to, dakako, generacije koja je ovdje opisana, ali i prethodnih borbi za videoegzistenciju, i stvaranje videoreceptije, Sanje Iveković i Dalibora Martinisa, te već arhivirane napore nekada aktivnijih institucija.

### Kapital razlika

Idemo li tragom činjenica o značajnim nastupima hrvatskih videoumjetnika, postoji još mnogo podataka, osim ovdje navedenih. Ja sam pozornost usmjerila na ulogu samoorganiziranja mlade generacije na sceni, na negativnu kulturnu politiku u čijem se okrilju scena morala razvijati, ne samo zbog ratnih godina koje su u ovaj period inkorporirane, nego i zbog institucijske inertnosti koja se nije, prema videoumjetnosti vidno promijenila. Jer, politika demokratske kulture, kao uostalom sva politika, ne sastoji se u nametanju kulture društvu, nego u potpori potrebama svoje kulturne populacije. Ali generacija umjetnika o kojoj je bilo govora zbog toga sigurno neće odustati od vlastitih nastojanja, jer svojim umjetničkim credom to i pokazuje. Dapače, i loše se okolnosti mogu kapitalizirati, pa je zbog toga i jedno od obilježja ove generacije da svojim radovima, jezikom punim ironije i skepticizma komentiraju stvarni život. Mogućnost paralelne, kompjutorski generirane stvarnosti daje im pri tome utočište u kojem slobodno kombiniraju i izmjenjuju realno s imaginarnim, stvarno s fiktivnim i emotivno sa znanstvenim. I sve dok su ovi umjetnici uronjeni dovoljno duboko u svoja umjetnička vjerovanja i nastojanja, možemo se sa sigurnošću uzdati u dobru videoscenu. Razlike slijede...

## Bibliografija — katalozi

L.A.E., ŠKUC; Ljubljana, Slovenija 1993.

*Reference to Difference*, vlastita naklada, Zagreb, 1996.

*Real Life!*, *Aktuelle Videokunst aus Zagreb*, IFA Galerien, Njemačka, 1996.

*Međunarodni festival novog filma i videa*, Split, 1996., 1997., 1998.

*AlpeAdria Cinema*, Trst, Italija, 1996., 1997., 1998.

*Turbulences video*, Clermont Ferrand, Francuska, 1996.

*Videonale 6*, Bonn, Njemačka, 1996.

*Videonale 7*, Bonn, Njemačka, 1997.

*Ostranennia*, Dessau, Njemačka, 1995.

Kontura, Zagreb, ljet, 1994.

28. zagrebački salon, MGC, Zagreb, 1993.

33. zagrebački salon, MGC, Zagreb, 1998.

25. salon mladih, HDLU, Zagreb, 1998.

*Ecstatic memory*, Toronto, Canada, 1999.

Aleksandra Orlić

# Videoinstalacije u Hrvatskoj

(1973.-1998.)

»Ne želimo više prozore, već vrata kroz koja možemo ući u nove svjetlove.«  
Florian Rätzer

»Vrijeme slika je prošlo«  
Kazimir Maljević (1915.)

**Za** razliku od prethodnih stilova i stremljenja u povijesti umjetnosti, za videoumjetnost mogli bismo reći da nimalo ne zaostaje za razvojem u svijetu. S minimumom — često posuđivanih sredstava i maksimumom entuzijazma — prevladana je i nešto niža tehnička kvaliteta.

Već u pedesetima, u djelovanju grupe EXAT nalazimo začetke »plastične realnosti«, a u akcijama grupe Gorgona i Novih tendencija, koje su vrlo bliske shvaćanjima Fluxusa, približavanje tehnologiji i hladnim medijima. Sedamdesetih godina Nova umjetnička praksa — neformalna grupa okupljena oko MM-a i SC-a otvara se novim izrazima — performansima, akcijama, stavljajući pri tome naglasak na sam proces nastanka djela, a ne toliko na materijal i statičnu dokumentaciju (Kniferovi izlazi u prostor i oslikavanje kameoloma u Tübingenu apstraktnim meandrima). Riječ postaje podjednako važna, a video kao elektronski dnevnik pruža mogućnosti autorefleksije, tautologije, kritike medija, pa čak i demistifikacije same umjetnosti. Medij se koristi metajezici, analitički, njime se igra, konfrotira, istražuje vlastiti identitet. Tako na primjer, Trbuljak kamerom snima rekorder ili škarama reže vrpču kojom snima, a Martinis, ujedno i začetnik videoumjetnosti u Hrvatskoj (zajednički videorad *TV Timer* na izložbi Trigon u Grazu 1973. g. sa Sanja Iveković), umjesto na glavu kamere, vrpču omata oko vlastite glave, a mjesto tuša u kupaonici zamjenjuje kamerom.

Indikativno je da prva generacija koja se počinje baviti videom ne izlazi s Dramske, nego iz Akademije likovnih umjetnosti. Boris Bučan riječ LAŽ ispisuje na platnu poput kakvog znaka i vješa ga na prozor koji gleda prema eksterijeru, te sve skupa prenosi u nešto manje dimenzije videa, kritizirajući time ujedno medijsku laž. M. Stilinović ispituje pojam cenzure brisanjem i presnimavanjem radova na videu; B. Demur također konceptualno ispisuje riječ na raznim površinama i prebacuje ih zatim u medij videa; B. Dimitrijević nepretenciozno snima sasvim obične egzistencijalne radnje kao što su jedenje, pijenje, dok V. Galeta i I. Faktor ispituju tehničke granice novog medija, čak do totalnog uništenja, a još na samom početku razvoja.

## SEDAMDESETE GODINE

Sedamdesete godine u hrvatskoj videoumjetnosti obilježene su postupnim upoznavanjem medija. Deset godina nakon Paikovih radova, točnije 1973. g. D. Martinis i S. Iveković nastupaju zajedničkim radom *TV Timer* na izložbi u Grazu i upravo će oni obilježiti sljedeća dva desetljeća razvoja vide-

oumjetnosti. Ispitujući, ali i kritizirajući jednosmjernu komunikaciju šire se u prostor i pozivaju na interakciju.

### Dalibor Martinis

Prvom videoinstalacijom simboličnog naslova *Mrtva priroda* (1974.) ispituje odnos prema tradicionalnoj skulpturi. Koristeći matricu *ready madea*, na običan TV koji je uzdignut na malom stilskom postolju postavlja crvenu draperiju s vazom, košaricom voća, zapaljenom svijećom i antičkom skulpturom, blago ironizirajući građanski ukus. Miješajući elektronsku sliku i živi prizor, fikciju i realnost, živo i mrtvo naglašava dualizam koji će biti jedna od omiljenih preokupacija tijekom cjelokupnog stvaralaštva.

Tehnološki je hladan i u purističkoj instalaciji *Hladan poljubac* (1977.). Umjesto Brancusijeva mramora Martinis sučeljava dva kubusa televizora. Nesnimljenim softwareom i čistom svjetlošću hladan medij povezuje u prislan odnos, dvojstvo i komunikaciju.

Višestruko aktiviranje vremena i prostora nalazimo i u visočoj calderovskoj instalaciji analitičko — tautološkog karaktera *Hodajući zajedno* (1979.). Osim što ju možemo zarotirati, možemo i mi poput autora koji hoda na ekranu ritualno kružiti prostorom prateći otiske stopa na podu. I ranije je Martinis hodnicima sačinjenim od slika — scenografskim hardwareom usmjeravao gledatelje. Ovaj put to čini uključujući i software. Metodom obrata, kamera, tj. umjetnikovo oko nije više u funkciji, ona je pasivna, ne okreće se, a na njenom mjestu nalazi se monitor — umjetnički objekt.

### Sanja Iveković

*Hrvatski yang videoumjetnosti*, zaslužna je za širenje medija u Hrvatskoj u jednakoj mjeri kao D. Martinis; i to ne samo u prenesenom nego i u doslovnom smislu. Djelujući u okviru proširenih medija, svojim radovima, tijelom kao i ravnopravnim uključivanjem gledatelja širi se u prostor i vrijeme.

Njeni performansi sedamdesetih godina ravnopravno se odigravaju na više mjesta i u više dana, pred publikom ili s njom. Analitičko — konceptualnog karaktera oni nemaju strukturu drame, pa tako ni katarze; usmjereni su na svakodnevicu, pojedinca i komunikaciju. U prvom performansu »Inaugurazione« (1977.) lijepi sebi vrpču na usta i putem zvučnika prenosi otkucanje vlastitog srca i uzbuđenja. Sa svakim pojedinim posjetiteljem na ulazu stupa u kontakt fotografirajući ga i bilježeci zvuk audiovrpcom. Pripremajući okvir za događanje, vodeći njegov tijek, ona usmjerava zbi-



*Bijelo stanje* (S. Iveković, 1993.)

vanja, ali ih ne određuje do kraja, čime i sama postaje predmet nepredviđenih zbivanja i medijsko-bihevioralnog ispitivanja. 90 minuta akcije uživo prenosi u drugi medij — fotografiju i zvuk, indikatore stupnja njene osjetljivosti, pretvarajući time hladan medij u topao.

Komunikaciju tematizira i u *Meeting Pointsu* (1978.). Prvo-ga dana, snimajući kamerom u praznoj galeriji, pretpostavlja kako bi se uistinu mogli odigravati susreti uživo sljedećeg dana. Njih kombinira sa slikom koju je snimila prethodni dan, prikazujući je na monitoru u uglu sobe, a cijeli događaj nanovo snima; dokumentirajući pri tome tijelo u prostoru jučer i danas, paralelizme i otklone.

U sustavu dvaju zatvorenih TV krugova, video kao posrednik u komunikaciji i spona između dviju soba javlja se u performansima *Inter nos* (1978.) i *Melting Pot* (1979.). U prvom slučaju Sanja se ne rukuje i ne stupa sa svakim posjetiteljem u fizički kontakt. On je sada čisto vizualan, a ne više taktilni. Slika se prenosi uz pratnju Debussyjeve glazbe, a samo publika vidi sliku posjetitelja. U sljedećem radu dvo-smjernom komunikacijom podjednako aktivira i sebe i gledatelja, oponašajući pritom njegove kretnje koje prima putem slike TV monitora. Istodobno izgovarajući ono što čuje na TV-u preko slušalica nastoji prenijeti obje poruke: individualni govor tijela, privatni dijalog i službeni govor TV-a.

TV kao stereotip i manipulator kritizira i u radu *Telal* (1979.). Ona preuzima njegovu funkciju u vrijeme trajanja dnevnika, od 19.30 do 20 h. Lupajući u bubanj i govoreći u mikrofon interpretira sliku i zvuk, oponašajući pri tome približno ton i dikciju TV spikera. Ona kao posrednik između publike i TV-a, intimnog i javnog, namjerno razobličava govor, ne dovršava ga i iz sfere konvencija spušta do svakodnevnice komunikacije.

## OSAMDESETE GODINE

### Sanja Iveković

Osamdesetih godina autori postaju osjetljiviji na »slatko nasilje« koje provode mediji. U istoimenom radu iz 1981. godine, Sanja Iveković zavodljive reklame smješta u zatvor lijepeći preko TV ekrana okomite crne trake ili cijelom programu ubrzava i negira tijekom lijepeći mu nanovo reljefni natpis THE END.

I upravo stoga autori bježe u sferu prirode, putovanja, pri-vatnog i prošlog.

Prirodu i tehniku Sanja Iveković kombinira u radu *Out of Time* (1998.) — pet televizora — nijemih svjedoka rituala okuplja u zatvoren krug oko centralnog postamenta s kame-nom. Na ekranima se shematski iscrtavaju razna psihička raspoloženja: tuga, radost, bijes. Organskim jajolikim kame-nom koji je sličan Brancusijevom *Začetku svijeta* ili Kahle-novom kamenju vraća nas u arhetipsko.

Priroda, oživljena u zvuku valova koji su prekinuti bro-dskom sirenom u magli, nazire se u *Svjetioniku* (1989.). Jedan TV smješten je na sam vrh željezne konstrukcije jedini je izvor svjetlosti u tami. Na njemu se paralelno prikazuju sli-ke privatnih obiteljskih fotografija i objektivne vijesti od po-vijesne važnosti za cjelokupnu javnost. One se odražavaju u fragmentima razbijenih zrcala i stakala na podu. Djelo je za-mišljeno kao work in progress, tako da mu se svaka tri mje-seca dodaju nove slike.

U performansu *Nessie* iz 1981. koji se odigrava u prvom licu jednine, autorica leži na stolu s kamerom postavljenom na trbuhu. Disanje koje se prenosi mikrofonom određuje pola-ganim ritmom fragmentarne kadrove i »dijalog« s posjetite-ljima. Tehnika je zadobila ljudsku mjeru, tijelo diktira i oda-bire, a ne više um. Tijelo je uzeto izbliza, a ne više s distan-ce kao što je dugo vremena činila renesansna centralna per-spektiva. Cijela akcija se još jednom bilježi videokamerom smještenom u kutu.

### Dalibor Martinis

Dok u sedamdesetima govor služi ponajprije za samoupo-znavanje i govor u prvom licu, osamdesetih se javlja glumac s autobiografskim tekstom, te naglašena materijalnost koja dovodi u pitanje iluziju. U ambijentalnoj situaciji *Sam po sebi* Dalibor Martinis putem zatvorenog kruga naše lice bole-sno žućkastozelenkaste boje projicira na mekanu spužvastu podlogu na podu, na koju se istodobno ispisuje Martinisov tekst o stvaranju samog djela. Suočavanje s vlastitim likom i tuđim tekstom izaziva nelagodu i podvojenost. Tekst koji je često korišten u konceptualnim radovima ovdje je obogaćen i slikom, samo što je sada statičan, a *hardware* koji predstav-

ljaju gledatelji promjenjiv. Cijeli prostor koji je obložen crnim zidovima aktivira se, gledatelji se uključuju, a na sceni se svaki put odigravaju drugi događaji.

Tekst i sliku kombinira i u *Pogledu na drugi pogled* (1986.) u kojem s tri kulisna zida i reprodukcijom Holbeinovih *Ambasadora* koja glumi original čini prostornu verziju istoimenog videorada. U imaginarnom muzeju ista je slika prikazana tautološki i na TV — ekranu — tom novom renesansnom prozoru — uključujući još, poput Magrittea, i promatrača s leđa koji pada. Tekst obavještava o tajanstvenom ubojstvu koje je možda počinila i sama slika. Može li slika prijeći iz sfere umjetnosti u sam život? Kao Kafkini voajeri i mi bismo trebali naslutiti neshvatljivo, otkriti određeni kut sagledavanja anamorfoze lubanje, te razoriti tu iluziju na potenciju i obrat koji se nije mogao dogoditi. Sumnja bi nas trebala natjerati da pogledamo kroz rupicu na zidu i otkrijemo Holbeina iza štafelaja kako izvodi kružni potez otvorene elipse — dvojnost zena, prazninu i sveobuhvatnost, povezanost umjetnosti i života, prošlog i sadašnjeg.

Sferu privatnoga nalazimo u radu *Tavola calda* (1987.). Slika se napokon oslobađa TV kutije i stol postaje ekran koji prima sliku projiciranu odozgo. Martinis ne sažima realnost u smanjenu sliku, nego ostavlja fragmente ruku koje gestikuliraju (u prirodnoj veličini) kao u pantomimi orijentalnog teatra. One jedu, pale cigarete kao u kakovu nesnimljenom francuskom filmu novog vala, a snimka morskog vala kao cezura unosi poetično u realno, te jača dramu koja se odigrava između dva stolca, nervoznih razmjena fraza, sukoba i rastanaka. Na stolu ostaju samo zaboravljeni upaljač, vaza i bijeli stolnjak, da bi nakon toga ponovno počela projekcija prostiranja stola u koloru. Na predmet ili prostor Martinis navlači živu sliku — događaj. Neživo dobiva opnu živoga, a stol postaje spremište elektronskih slika. Tematizirana je odsutnost, čisto postojanje znaka, a šutnja je dopunjena s dva text displaya na zidu. Stol u radu *Naposlijetku večera* (1990. g) kao i u komornoj verziji iz 1987. ponovno je mjesto memorije i poput Veronikina rupca prima na sebe s tri okomito postavljena projektor, koji su preuzeli ulogu Sunca ili žarulje, pokrenutu sliku — iluziju. Ona simulira realne predmete i događaje, povezujući pri tome predmete i vrijeme. Stol nije samo mjesto komunikacije, on je i Leonardova slika, biblijska priča s likovima iz 20. st. (Duchamp, Freud, F. Kahlo, Presley, Brecht, M. Monroe, Donald Duck, Einstein). Iako odsutni, sjednemo li na jedan od trinaest stolaca i stavimo li slušalice na uši, možemo oživjeti njihov smijeh, govor i svađu — pravu kakofoniju koja je u kontrastu s tišinom rituala. Publika sama mora otkriti Judu, a kao dodatna pomoć, na stol se projicira i tekst.

Za razliku od sedamdestih godina, u osamdesetima D. Martinis više izlazi u prostor i to ne samo onaj konkretni koji okružuje dotični TV, postament ili stolce, nego i u virtualne prostore Splita, New Yorka, Japana.

Protok i kretanje tematizira i u audioinstalaciji *Sic transit* 1986. g. postavljajući tračnice na pod galerije, uz autentičan zvuk željeznice, zatim u radovima *New York*, te *HMS*. P. Virilio tvrdi da uz uobičajene otvore u svijet kao što su vrata i



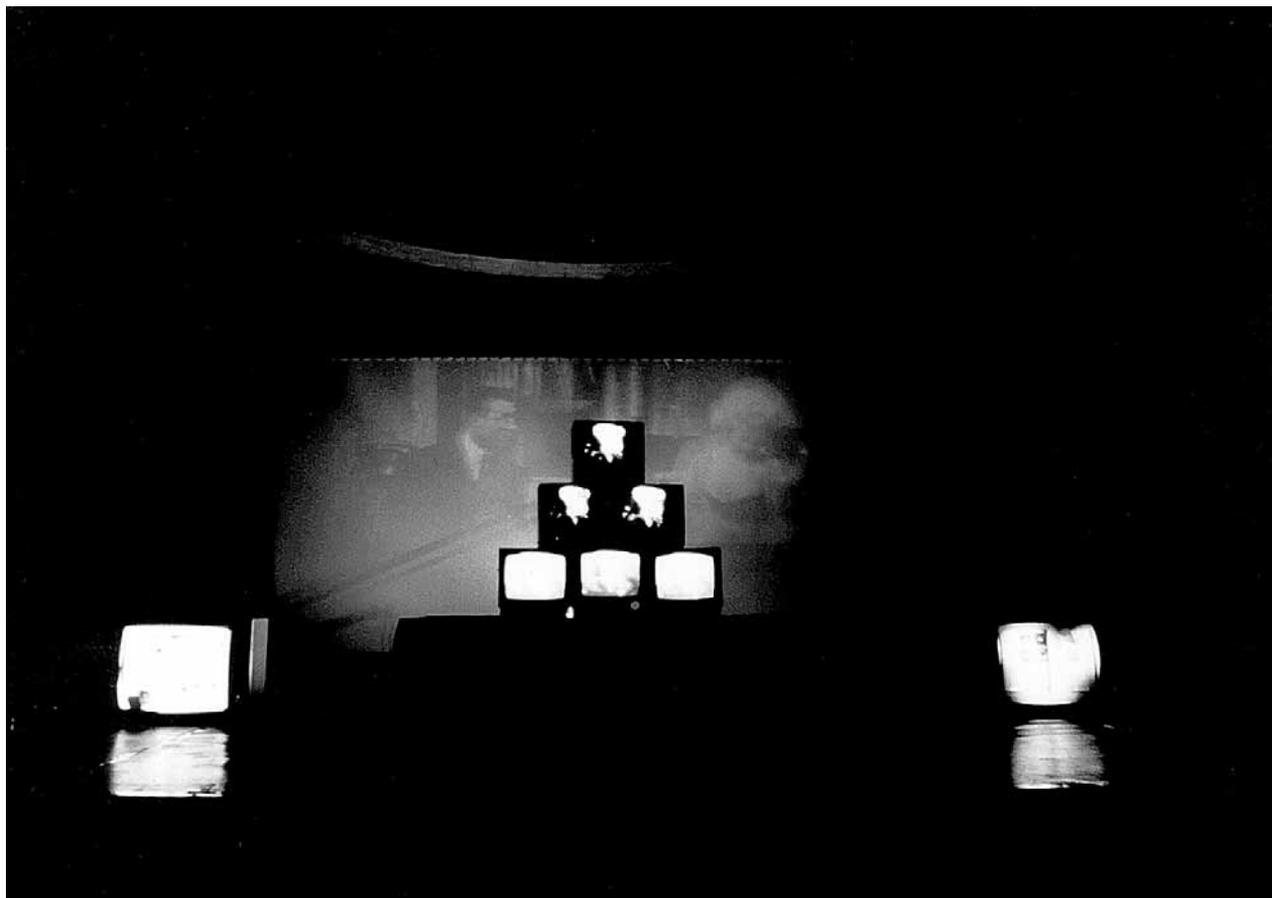
Rock Garden (D. Martinis, 1986.)

prozor, treći otvor predstavlja prostor brzine nekog prijevoznog sredstva.<sup>1</sup>

Metafora putovanja ostvarena je i u *HMS Goodbyehaloo* (1984.) — prvoj velikoj videoinstalaciji — enviromentu. Na dvadeset TV-a koji su postavljeni na visokim postamentima u obliku broda emitiraju se valovi snimljeni s trajekta na relaciji Split — Vis. Vrlo je slična Paikovom *TV Clocku* ili *TV Moonu* (1977.) gdje svaki ekran prikazuje fragment mjesečeva kretanja.

Oživjeti možemo i instalaciju *New York, New York* nastalu 1982. g., iste godine kad je upoznao i Paika. Ležeći na dvije drvene, paralelno postavljene brodske ležaljke, na dva TV-a simultano pratimo vodu i obrise Manhattna koji je snimljen kamerom na prijevoznom sredstvu. Okruženi autentičnim zvukom, boravimo u različitim prostorima, dolazimo i odlazimo.

U *Kamenom vrtu* (1986.) tematizira vodu te dvojestvo mokro — suho, Istok — Zapad. Četrnaest TV-a smješteno je na podu prekrivenom izgrabljanim šljunkom, supstitucijom valova, te na taj način oponašaju kamen obrastao mahovinom japanskog zen vrta u Kyotu. Stvorena je inverzija, tj. interpretacija već interpretirane prirode, videoambijent bez vode. Ona je prisutna samo kao slika na ekranu u obliku snijega na crnoj stijeni našeg krajolika koji je snimljen statičnom kamerom ili brzaka dinamičnom. Za razliku od uznemirujućih Vostellovih TV-a u *Endogene Depression* (1986.) ili Plessijevih strogo postavljenih TV-a u betonu koji simboliziraju početak izgradnje Rima, prvotnu granicu i rad, ovdje ekrani raznih veličina slobodno strše u prostoru, a drvenim



*Requiem*, videoinstalacija (I. Faktor, 1990.)

šetalištem dostupni su posjetiteljima, kako bi ih što bolje sagledali i oživjeli.

### **1991.-1995. — RATOM OBILJEŽENE GODINE**

Prvu polovicu devedesetih godina, točnije razdoblje između 1991. i 1995. godine obilježava ratna tematika. Ona je veza na za konkretne gradove i njihovu dekonstrukciju, ali isto tako uz razaranja i nasilje općenito, pa bilo to ritualno žrtvovanje prošlosti ili nasilje koje vrši suvremena tehnika i društvo danas. Iz tjeskobne tišine fragmentarnih poruka povremeno izbijaju krici, zvuci opasnosti od požara. Vatra je ključni motiv većine autora. I dok D. Martinis, Sanja Iveković, Z. Kopljar ratnoj tematici posvećuju samo dio svojih preokupacija, rad Ivana Faktora u cijelosti je njome prožet.

#### **Ivan Faktor**

Ivan Faktor vrlo često svoje radove veže u tematske cikluse, te povezuje svoj rodni Osijek s drugim razorenim gradovima. Prostori u kojima izlaže uvijek su oskudni, negalerijski, grubo ožbukanih zidova (sklonište u Berlinu iz drugog svjetskog rata), a atmosfera turobna, mračna i hladna.

Već u ranom minimalističkom performansu *Osijek* (1987.) zastupljena je urbana tematika. Autor stoji na postaji i drži

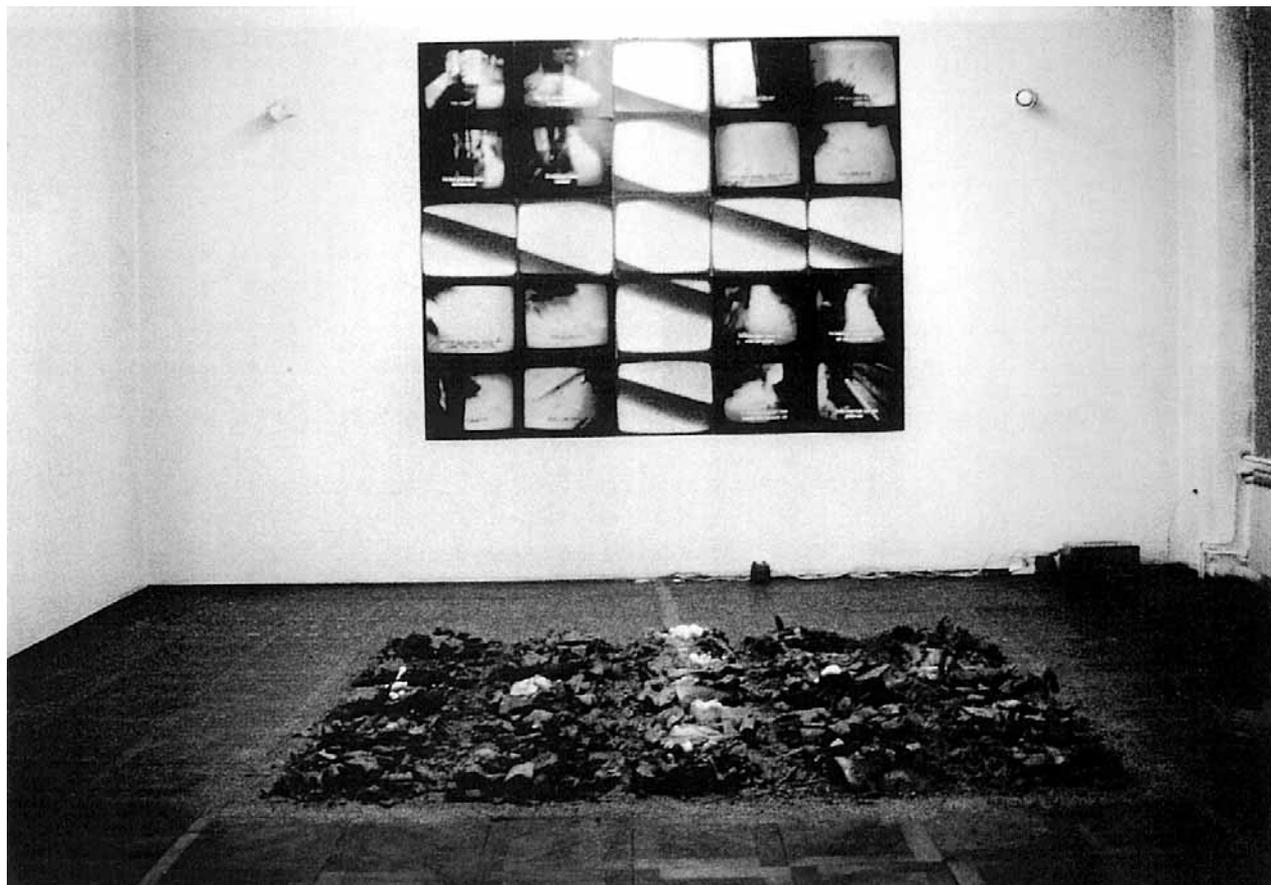
uključen TV koji emitira snijeg, aludirajući pritom na film braće Lumière *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* (1895.)

Osim što gradove veže prijevoznim sredstvima, to čini i vrstom potjernice koja je inspirirana filmom F. Langa gdje manijakalni ubojica djece, označen slovom *M*, terorizira grad. U radu iz 1996. koji nosi podnaslov Langova filma *Osijek, eine Stadt sucht einen Mörder*, u kružnoj vožnji tramvajem koja traje između 23 i 24 sata noću projicira se film u *loopu* na arhitekturu, drveće i prolaznike. Kao i kod Martinisa, predmeti i osobe postaju nositelji drugog sloja slika.

Rad istog naziva, ali sada statičan, postavlja 1997. u prostor atrija. On je sada osvijetljen svijećama na TV-ima koji su jednostavno ostavljeni na podu i u *loopu* prikazuju svijeće iz 1991. godine, a povrh njih smještene su fotografije osoba s nadgrobnih spomenika. Neke od njih dodatno su oštećene vremenom, te već prešle iz pozitivna u negativ.

Razne vrste slika, tih nijemih svjedoka, izlaže i u radu *Vinkovci — Osijek*. TV sa slikom svijeće zatvara u stroge geometrijske okvire staklene vitrine, uz još tri statične fotografije uzete s groblja, *slide*-projekciju Langova filma *Der müde Tod*, slova na zidu, zvuk iz filma *M*, te onaj bombardiranja snimljen iz njegova stana u Osijeku. Odjeka nema, vlada tjeskobna tišina i praznina.

*Hrvatski filmski ljetopis 18/1999.*



Slavonski nadgrobni spomenik (I. Faktor, 1994.)

U performansu *Fritz Lang i ja* autor ponovno miješa fotografije na zidu, crno — bijeli film koji projicira na njih i to istih dimenzija kao i fotografija, zatim na posjetitelje, vrata, TV. Na njemu se vrti kopija istog filma, ali drugačije brzine protoka vremena. U sredini je postavljen stativ s kamerom koja snima sve u jednom kadru švenkom od 360° pri temperaturi od 41° C i to u zimskoj odjeći. Djelo je posveta jednoj siromašnoj osječkoj beskućnici.

Visoke temperature i razaranja spojnice su mnogih njegovih djela. U radu *Split — Osijek* pet TV-a sa slikom svijeće iz 1991. g. postavlja u uske otvore prozora. Obojene osobnom mitologijom, one zrače mnogim značenjima samo ne toplinom. Nju nadomješta pravom vatrom, a njen zvuk zvučnikom pretvara u požar.

U radu *Berlin — Osijek* na dva TV-a simultano prikazuje Langov požar iz 1931. i onaj iz 1992. godine.

Spaljene pejzaže nalazimo u videoinstalaciji *Slavonski nadgrobni spomenik*. Preradom videoslike stvorene su fotografije koje nanovo slaže u stroge geometrijske mreže, oponašajući pri tome okvirom izgled TV ekrana. One su istih dimenzija kao i dvadeset i pet spaljenih televizora koji nisu više savršeno uglačani, nego poput arheoloških ostataka više asociiraju na kosti. I oni su postavljeni u pravokutni raster. Tim

strogim statičnim postavom Faktor interpretira prirodu, spaljeni i opustošeni pejzaž. Na pod smješta i devet halogenih lampi postavljenih u oblik križa, a njega iscrta i na zidu pomoću devet crno-bijelih fotografija koje su suprotstavljene onima u koloru na kojima su prikazani suncokreti. Oni rastu na ničijoj, miniranoj zemlji i simboli su žrtava, zaobljeni u raster.

Sličnost s Paikom ne postoji samo u meditativnosti atmosfere, uporabi svijeće i sličnom načinu povezivanja gradova (*Elektronički superautoput od Venecije do Ulan Batora*) nego i u muzičkim naslovima kao što je Faktorov *Requiem*, te svojevrsnom buntu. Iza piramidalno postavljenih osam TV-a simultano se projicira film Georga Cukora *Let's Make Love*, M. Monroe i Faktorov *I. program*. Na dva TV-a na podu bočno prikazan je autor koji prelistava katalog A. Warhola, slušajući Mozarta, Loua Reeda te usput jede *corn-flakes*, ironizirajući time neosjetljivost današnjice, brda — piramida koja nam poput Sanjinih gomila robe zaklanjaju vidike.

#### **Simon Bogojević Narath**

Simon Bogojević Narath nije vezan za određene gradove. On ih umjetno stvara, koristeći stolce, stolove, zigurate prošlosti, mostove povezane s televizorima budućnosti, da bi ih malo poslijerazorio.

Imaginarne prostore ostvaruje i u kompjutorskoj animaciji koju koristi u mnogim instalacijama. Maketu grada u pejzažu koja je snimljena odozgo on postupno gradi, razara i okreće. Iako fortifikacijskog karaktera, zahvaljujući dramatskim efektima svjetlosti i sjene, elektronskoj dinamičnoj glazbi, te manipulacijom bojama dugina spektra izrazito romantičnog karaktera grad nadrealistički nestaje, propada, preobražava se, stvarajući pritom fikciju. Zapravo cijelim ambijentom simulira filmičnost. Ispred malog TV-a, a ne velikog platna Narath smješta jednu iza druge — u okomitom nizu pet fotelja ili pet barskih stolova šireći ih u prostor, a njihova mjesta ostaju prazna.

### Zlatko Kopljar

Zlatko Kopljar u kolažnom ambijentu *Žrtvovanje* ironično zatvara TV, telefonske imenike, strojeve za pisanje — te predstavnike civilizacije i komunikacije u staklo. Stol koji nosi registre sluga je tehnoloških novina, ali i mjesto pravilizacijskog žrtvovanja, nositelj neslikarskih, taktilnih sredstava: papira, ljepila, crnog praha, metala i *ready madea* koji su vrlo bliski minimalizmu konceptualnosti i *arte poveri*. Poput Beuysa i on koristi plitice s medom, krvlju, a smrt vreba i na čeličnoj ploči pod naponom od 10000 V. Vatra je simbol početka, ali i uništenja. Citirajući u svom radu Heraklita: »U iste vode stupamo i ne stupamo, i jesmo i nismo.«, postavlja se pitanje je li djelo žrtva, njena prezentacija ili scena za žrtvu. Krizu, te pesimizam Gorgone prenosi i na vlastiti lik koji prikazuje na video-autoportretu, bez zvuka i kontakta s posjetiteljima, te na šest fotografija vlastitog pranja, pripremi za inicijaciju i prijelazna područja.

### Davor Mezak

Davor Mezak u *Vatri* vidi simbol prolaznosti, pročišćenja. Devetnaest televizora skriveno je u niše iza slike, svojevrsan videozid. Simultano egzistiraju prerađena, tj. naslikana vatra u monitorima (kao stilizirana šahovnica), videorad iz filma *Bijelo usijanje* koji se uzastopno ponavlja, slika groblja te filmski poljupci — završeci tridesetak starih filmova. Ostali ekrani prikazuju alkemijski spoj vatre i vode uz zvuk znaka opasnosti od požara. Bočno je nanizano pet TV-a u stup koji stremlje uvis poput vatre, a uz digitalni prikaz vatre zapaljena je i prava. Ista instalacija prikazana je i na dva ulja na platnu, čineći vidljivom razliku između ideje i realizacije. Već je Paik na početku razvoja videoumjetnosti ustvrdio da slikar 20-og stoljeća kao slikar ne može više šokirati. Mezak ostaje vjeran slikama, pa iako njima počinje, one nisu skice, ali uvijek prethode instalacijama.

U *Ljubomori* — toj metalnoj konstrukciji koja podsjeća na zastrašujuće rakete današnjice, Mezak niže oči koje nas gledaju kao voajeri s kakve Magritteove nadrealističke slike, kontrolne kamere, Orwellova Argusa, suvremenog horor filma ili Serafina osvetnika.

### Dalibor Martinis

Dalibor Martinis na rat reagira šutnjom i odsutnošću govora. U *Registru* se u mračnoj prostoriji na šest drvenih stolova na kojima se nalaze svijeće i knjige okomitom projekcijom ispisuje lista imena ljudi poginulih u Hrvatskoj i Bosni

tijekom rata 1993. godine. Monotoni izgovor imena miješa se sa šumom, uredno ispisana slova gube se u kakofoniji.

U *Vatrenoj liniji* (1994.) u uskom i mračnom hodniku, nalik njegovu radu *Modul N&Z*, na zid se projicira velika i smirena slika lica muškarca i žene koja nas pažljivo promatraju, a povremeno ispljunu svjetlosnu eksploziju nalik onoj u Sarajevu, nizu sitnih eksplozija svjetlosti u katodnoj cijevi ili neizgovorenoj riječi. Poruke nikada nisu eksplicitne.

U interaktivnoj instalaciji *Koma* (1994.) Martinis obrađuje stanje povišene ekspresivnosti, otpornost tijela koja je osobito tematizirana i na Eurokazu 1997. Gledatelj, smješten između sklopke i digitalizirane kompjutorske slike, pritiskom na nju pretvara se u egzekutora, budeći pri tome autora svjetlosno-zvučnim šokom. Elektrošok obrađuje i Sanja Iveković u *Bijelom stanju*. Sjena naše ruke prijeteći se ocrtava na njegovom licu, a nakon monotono pročitano teksta o planetima na mrtvom latinskom jeziku Martinis ponovno zapada u granično stanje sna ili nesvjestice, ostavljajući nas pritom u nedoumici o tome što je bolnije — buđenje ili za/umor?

Svakim novim pritiskom na sklopku djelo se ponovno odvija i u tom je pogledu blisko tzv. *work in progress*-u, te otvorenoj procesualnosti. Struktura je neskrivena i više sličijem performansu u kojem su istodobno nazočni i autor i mi. Martinis nikada ne koristi agresivnost u fluxusovskom smislu, on je bliži dada dosjetki i igri riječima.

Nemogućnost govorenja, slika kao šutnja, *pri-kazanje*, enigma koja nestaje tematizira se i u audio — video instalaciji *Membrana Tympani* (1994.). Ovoga puta sliku na sebe preuzima tanki, viseći rotirajući bubanj s elektro — motorom. Trodimenzionalni batić ritmički udara u njega, a lampica proizvodi svjetlost u vlastitom ritmu. Simultano se projicira i detalj usta koja se postupno pretvaraju u krik. Komunikacija koja nalikuje Morseovim znakovima ili poziv na uzburku?

### Vlado Zrnić

U instalaciji *United Color of Europe* postavlja pitanje komunikacije i je li ona uopće moguća uz takvu brzinu, simultanost prikazivanja, zvuk kompjutorskog pucanja. Dvanaest monitora, razbacanih po prostoru i smještenih na kutijama, stolcima raznih visina, pokušava komunicirati poput ljudi. Oni su nositelji znakova, fragmenata ruku koje gestikuliraju, tj. elektronski obrađenog primitivnog govora ruku. Dok jedni govore, drugi šute, migaju u mraku, pokrenuti su apstraktnim šarama, smetnjama ili isključeni. Postavljeni u raznim odnosima navode nas na sumnju i staro pitanje: »Bijaše li na početku riječ ili stanje, govor ili šutnja?«

U ostalim instalacijama bježi od sadašnjeg vremena, povlači se u sebe, prirodu, u sferu subjektivnog. U *Dolini lonaca* (1994.) u zamračenom prostoru postavlja staklenu posudu s ribicama koje zbog jakog osvjetljenja bacaju velike sjene na zid, šireći se pri tome u prostor. Pozadinu čini glasanje kitova, koji se sporazumijevaju nama nerazumljivim sustavom znakova. Ekološka osviještenost, te promatranje neznatnih pomaka u prirodi očito je i u sljedećoj instalaciji koja nosi naziv *Veliki pas* i u kojoj autor miješa razne materijale. Na videu pratimo niz fotografija krajolika koje prikazuju pro-

mjene na obzoru u okviru jednog dana, te mjesečeve mijene. Vrijeme je za Zrnića obmana.

U videoradu *Carinarnica vremena* prikazujući neveru intervenira na slici, te počevši od sitnih točkica i molekularnih promjena koje uzrokuju globalne, mijenja joj kolorit. Elektronskim pomacima u ružičasto nevera se pretvara u mirni krajolik, maniristički podvojen i nestalan. Priroda se zrcali i u ogledalu te plavim valovima na TV-u koji je smješten na podu, te spiralno povezan crnom vrećom za krevet koji je pričvršćen na zidu.

U radu *Labirint* postavljenom u Splitu na zidu Dioklecijanove palače, Zrnić projicira fotografiju vlastitog mozga u prirodnoj veličini. Slika je vidljiva i na malom monitoru, a oštra projekcija čini vidljivim pojedine vijuge koje uvelike podjećaju na ambijent koji oživljen svjetlošću i sjenom postaje još zagonetniji, arhetipski, a mi izgubljeni u njemu.

### Sanja Iveković

Sanja Iveković na ratna zbivanja ne reagira šutnjom. Uzroke tog strašnog nasilja ona pronalazi u nasilju općenito, pa bilo to u olujama prirode, stroju, medicini, prošlosti diktatorskih režima ili potrošačkom društvu danas. Riječi su postale fragmentarne, rečenica razorena kao i gradovi — Dubrovnik u plamenu, raketirani Zagreb.

Nizom lončanica na podu u radu *Resnik* (1994.) Sanja Iveković ne dočarava samo romantičnu atmosferu (kao Paik u videodžungli ili Ulrike Rosenbach filigranskim sjenama granja koje nalikuju japanskim slikarijama). Ona je osvještenija i ne bježi od političke svakodnevnice. U tamnoj prostoriji sjene bilja i posjetitelja prijeteci se ocrtavaju na zidu — projekciji glečera prekrivenog snijegom i snimljenog u vožnji. Uz zvuk brujanja i kapanja vode, vizualno se kombinira riječju, slika se razbija kao i rečenica u fragment, asocijaciju koja se ispisuje na listovima i crnoj podlozi — *fear, trouble, refugee, move, grow, nothing, learn, language, expect...*

U *Maštanjima sveže udovice* (1994.) velika okomita slika projicirana je na zid, tj. zavjesu. Ona je sada uokvirena pravim prozorskim oknima, te nešto širim okvirom — maskom koja je načinjena videom. Time je povučena granica, kadar u kadru te stvorena simulacija prozora, vrsta triptiha. Simultano se izmjenjuju dva sloja, slika i tekst, planovi se prepleću, slika mijenja. Otočić s palmama s romantičnim zalaskom sunca postaje Dubrovnik u plamenu, biografske i statične fotografije muškarca i žene pretapaju se, plavetnilo s oblacima postaje sve bljeđe, nevidljivije, a time i sam tekst teže čitljiv. Postao je fragmentaran i varira od liste s potrebnim namirnicama za osiguranje čiste egzistencije: *kruh, krumpir, jaja*, preko poetičnih fraza poput *svatko tko je sam* do konceptualne razine rada. Sve je u prolazu, tekst nestaje, lik umire, ostaje samo prazna kućna zavjesa.

U *Izdajničkom prizoru* na mjesto prozora postavljen je nešto manji ekran s TV snimkom raketiranja Zagreba. Preostali zid natrpava vatrogasnim vrećama koje nisu ispunjene pijeskom nego vunom.

Političke iluzije postoje i u *Putovanju na kraj misli* (1994.). Slika se sa stropa projicira na parket, na kojem je iscrtana

zvijezda koja je reljefno posuta piljevinom. Sanja Iveković često koristi pod i zid prostorije uz dodatne intervencije drugih materijala kao što su drvo ili metal. Kompjutorski vođena slika — jedini izvor svjetlosti — kreće se istom brzinom po shemi pentagrama i njenim površinama. Kolor slika je nanovo fragment tijela. U kružnom formatu prikazana je ruka koja se grči, drhti i kao da taktilno osjeća hrapavost površina, vježbe za jačanje nage žene, te sekvence oluje u glečeru, a u pozadini čujemo zvuk brusilice, piljenja i vjetra. Djelo je svojevrsna kombinacija prirode, tehnike, privatnog i javnog. Naše je mjesto stalno u polju slike budući da se ona okreće, ali na nama ostaje odabir hoćemo li se i sami kretati ili ćemo sve samo promatrati s balkona; pobjeći u prirodu ili biti izloženi agresiji stroja i nelagodi koju on izaziva.

Agresiju potrošačkog društva kritizira u *Bijelom stanju* (1993.). Dimenzije su narasle do stropa, ali bijeli stiropor ne predstavlja više nikakvu čvrstinu; on je samo isprazna napuhana ambalaža. Iako romantičnog naslova, tihe božićne pjesmice u pozadini *Everything Is Fine*, Sanja Iveković na tri TV ekrana prikazuje bolećivost društva, mahnito i agresivno ponašanje kupaca u šarenim i robom nagomilanim supermarketima. Na ekrane aplicira drugi sloj: rendgenske snimke lubanje i šaka, blizinu smrti cijelog društva i svake individue pojedinačno.

Izgubljenu individualnost, rat, politiku i nasilje obrađuje u videoinstalaciji *Um iznad materije* (1993.). Ponovno vidimo gomilanje, ali ovaj put u vidu nabacane šarene robe dobivene u Karitasu. Skinuta roba — naša druga koža ili maska — simbol je izgubljenog identiteta, nasilja koje su um, politika i medicina izvršile nad tijelom. U kontrastu s tim šarenilom na cijeloj površini zida projicira se prerađen crno-bijeli dokumentarac, bez zvuka, iz kasnih pedesetih, o prvim primjenama elektrošoka u američkoj umobolnici. Tijelo se grči kao i u Martinisovoj *Komi*, a mračni ambijent i usporeno kretanje pojačavaju doživljaj boli. Jesmo li postali neosjetljivi poput vegetirajućih biljaka?

## DEVEDESETE GODINE

Devedesete godine u hrvatskoj videoumjetnosti nisu obilježene samo znatnim proširenjem broja autora koji se njome bave, već i prostorno — vremenskim rastezanjem. Događaji se odigravaju na više mjesta, pa čak i više godina.

### Darko Fritz

Darko Fritz tipičan je predstavnik multimedijalnosti koji pri tome miješa medije na najradikalniji način: sliku i tekst, dinamično i statično, predmet i sliku, instalaciju, video i TV program, serije fotografija, *ready made*, multimedijski performans, videoinstalaciju i telefax akciju. Projekt *End of the message* (1995./97.) sastoji se od sedam faza. U njemu se autor bavi komunikacijom, porukom i njenim odašiljanjem, što je blisko *mail artu*.

U prvoj fazi projekta koristi dvanaest slika — originala iz Rijksmuseuma i kronološki ih niže od 16. do 19. stoljeća. Istodobno izlaže tipografske slike — poruke na okomitim vrpčama, odaslane u isto vrijeme s različitih mjesta. One su nepotpisane, nedatirane, a nejasno je kome su upućene: *no*



*End of the message* (D. Fritz, 1995.-1997.)

*value, end of...* Rečenica je postala fragment koji se ponavlja u nizu. Slično riječ koristi i Sanja Iveković. Razlika je utoliko što se riječ ne pojavljuje više na neutralnoj plohi, ne imenuje objekt tautološki i nije projicirana, nego grafički i vizualno oblikovana. Zvonko Maković naziva ih slikama koje se čitaju, a cijeli prostor imenuje ambijentom ispunjenim verbalnim porukama. One poput elektronskih signala ne traju dugo, a i fizički se troše, blijede.<sup>2</sup>

U prostoriji postoji nekoliko optičkih i elektroničkih sustava promatranja, a cijeli se ambijent može sagledati samo u konveksnom zrcalu na stropu i na monitoru koji se zrcali na podu i kojem kamera videolinkom odašilje sliku. Eyckovo i Parmigianinovo zrcalo ovdje je udruženo s tehnologijom, staro s novim, iskrivljeno s »objektivnim«. Uz samog autora tu su i gledatelji, unaprijed upozoreni trokutnim prometnim znakom da se sve snima i ulazi u virtualnu memoriju.

Taj materijal bit će prikazan već u sljedećoj fazi koja traje 60 minuta. Više nemamo osjećaj da se nalazimo u muzeju i gledamo umjetničko djelo, nego postajemo obični receptori

ispred TV ekrana. Sve je suženo, tj. koncentrirano na jedan kadar u kojem protječu prostor i vrijeme. U trećoj fazi slika je zaustavljena, preuzeta iz videa i prebačena u drugi medij — foto papir, tzv. video — still. Ona je sada postala statična, a zauzvrat je ponovno zadobila izgled galerijske slike — portreta, narasla formatom, te u donjem uglu potpisana vremenskim kodom video — rekordera i tako dobila značenje umjetničkog djela ili arhiva koji uredno čuva javne spise.

U četvrtoj fazi multimedijalnog performansa arhivi su oživljeni iako je format ostao isti. Na velikom ekranu simultano se prikazuje video — still i videofilm uz zvuk emitiran putem radio valova.

U petoj fazi nazvanoj *Sigurnosna kamera snima* D. Fritz postavlja kameru poput Martinisa koji svoje oko koje nadzire smješta u javni prostor, samo što to sada nije prostor muzeja nego banke, a tekst nas ipak upozorava na tajno snimanje. TV je postavljen u podnožju kubusa na kojem se nalazi Meštrovićeva skulptura *Vestalinke* iz 1917. godine.

Šestu fazu uredio je bankovni službenik birajući pri tome neke od simultanih, multimonitornih snimaka, a u sedmoj fazi dvadeset i jedan telefax stroj izbacuje role s novim komunikacijskim kodovima, ispisima pogrešaka koje je napravilo računalo: *out of memory, unknown quality...*

Telefax vrpce s izrazitom geometrijom slova — znaka D. Fritz koristi i u radu *Keep the Frequency Clear* (1994.). Poput Christa i on tematizira pakiranje i omote proizvoda, te se nanovo igra, preobražava, preokreće medije. Tri tipografske slike ostvarene su kroz različite medije: telefax akciju, knjigotisak, gumene pečate, instalacije od cvijeća, video — link, objekte od stakla, multiple i mapu grafika. Cijeli rad posvećuje N. Tesli, jer upravo zahvaljujući elektronicima mi i možemo nadgledati svijet iz dnevne sobe, zahvatiti totalnost podataka unutar jednog okvira.

U multimedijском projektu *Katedrala* koji se zbiva unutar tri prostora nalaze se tri ekrana i tri kamere koje omogućuju da, krećući se kroz prostor, istodobno uočavamo zbivanja i glazbene teme u drugim sobama.

Cirkularno i simultano karakterizira i multimedijски *Theatre Time*. Sustavom izravnog prijenosa autor povezuje galeriju KIC-a s izloženim prerađenim fotografijama-reprodukcijama iz raznih medija s OTV programom. Dislokacijom on ukida pasivnost i uspostavlja komunikaciju. Sami možemo odabrati hoćemo li pratiti otvaranje izložbe i govor V. Gudača koji se odašilje iz videostudija na ekran ili ćemo otići kući i pogledati videofilm *Autobahnkreutz* na OTV-u, te se ponovno vratiti u krug odakle smo i došli i pogledati uživo zastavljene statične fotografije.

### **Kristina Leko — Fritz**

Kristina Leko Fritz tematizira ceste, temu hoda, urbanoga i razgranate mreže komunikacija. Direktnim prijenosom putem sistema zatvorenog kruga istodobno prikazuje prostorno odvojena mjesta, sagledavajući u isto vrijeme unutra — vani, odsutno i prisutno. Slično rade i Paik i Naumann, prenoseći sliku hoda iz Whitney Museuma u New Yorku u Centre Pompidou u Parizu, bez razlike u vremenu, možda s tek nekoliko sekundi zakašnjenja.

U videolinku *Cvijeće* prizore iz evangelističke crkve s kamerom fokusiranom na oltar prenosi u prostore vijećnice i galerije. Na njihove ekrane postavlja vaze s ružama; opredmećene u crkvi, a u galeriji dva TV ekrana sa situacijom A i B. U njenim radovima uvijek je važnija slika na ekranu no skulpturalnost. Kubus televizora aktivira minimalistički i oskudno, a postavom karanfila pomalo i ironizira građanski kič.

U sljedećem radu na sličan način postavlja na dugom bijelom postamentu ispred TV-a deset crvenih ruža, ali sada u bocama Coca-Cole. Cjelokupna instalacija naliči nadgrobnom spomeniku današnje kulture. Postavljen na 33. zagrebačkom salonu, videolink nosi naziv *Veduta, Kamenita vrata* i dokumentacijski bilježi dolazak posjetitelja u muzej 15. svibnja od 18 do 22 sata. Jednolično prolaženje, sablasno svjetlo i uvele ruže — kao što su i Stilinovićeve jaja, ti simboli života nakon nekoliko dana promijenili su strukturu, smežurali se i ova instalacija jednoličnim prolaženjem prolaznika na repro-

dukciji, koje više nije autentično i ne događa se sada, podsjećajući na prolaznost vremena.

U splitskom linku *Three Days for* kamera je nanovo smještena u muzej, točnije rečeno usmjerena na drvorez religiozne tematike — Meštroviove Madonu. Slika se prenosi tri dana i to u eksterijeru, mijenjajući joj pri tome osim mjesta i dimenzije i kolorit.

### **Vlasta Žanić**

Smještajući videoprojektor na pod i projicirajući strelovito protjecanje prazne ceste, ona priziva u sjećanje kompjutorske igre simulacije. Djelo je nastavak ranijeg rada u kojem je aktivirala ugao, to mjesto oštrog susreta praznih zidnih ploha postavljajući u njega metal. Prazninom i jednoličnim ritmom u kojem se zapravo gubi prepoznatljivo više se približava op artu i bombardiranju očnih živaca. Nešto smirenija i više nalik simulaciji realnosti jest slika u trećem radu, gdje na podu prikazuje cestu koja se kreće. Slika se sada ne projicira u kut, nego tautološki na sam pod po kojem i sami gazimo.

### **Sandro Đukić**

Prostorno-vremensko kruženje vidimo i u njegovu splitskom događanju. Putovanje je za S. Đukića *iskorak u drugo*. U ovom slučaju ono se događa virtualno, ali i stvarno. U prostoru jednog kafića u fotografiji marine velikih dimenzija na sredini horizonta koji sliku dijeli na dvije polovice ugrađen je TV monitor, ispitujući pri tome odnose fotografije i videa, statike i dinamike, prošlog i budućeg. Budućnost ovog djela odvija se već idući dan, putovanje se nastavlja, ali sada na usidrenom brodu u luci i svim njegovim dostupnim televizorima koji sada emitiraju istu sliku, ali u različitim prostorima.

U ambijentalnoj instalaciji *Bez naziva* (1995.) koju smješta u mračnu prostoriju Đukić kontrastira jednu statičnu kolor fotografiju pejzaža koja prikazuje ogoljeli put i dvije istovjetne dinamične crno-bijele videoslike. Tri figure hodaju kao u Wendersovom filmu *Do kraja svijeta* po pustom kamenitom pejzažu u *slow motionu*, uz jake nanose vjetera i umirujuću glazbu u beskonačnost. Kratka sekvenca stalno se ponavlja i kao da nam uporno postavlja uvijek jedno te isto pitanje: »*Biti djelatan ili po strani, na putu ili kod kuće, boraviti u objektivnim ili subjektivnim prostorima?*«

U *Putu oko svijeta u 100 dana* dimenzija marine nanovo je narasla, samo što je sada ona još i pokrenuta, te kulisno postavljena uza zid. U prednjem prostoru u koji se ulazi pojedinačno postavljen je crni zastor, tako omiljena tema teatra i nadrealizma, a koji izaziva znatiželju i stvara tajnovitu atmosferu. Uskim prolazom s konopom kojim je usmjeren naš hod dolazimo do kraja ulaza gdje je sitno otisnut citat Carla Maltesea: »*Željeli smo ga vidjeti, iako ga nije bilo... ali blago sigurno postoji u labirintima naših pitanja i odgovorima od strane pakosnih demona.*«, a u kutu zida postavljena je i kamera. Sistemom zatvorenog kruga naša se slika prenosi u drugu prostoriju i aplicira na stijene i pokrenute valove. Dok se mi sami ne vidimo ostali posjetitelji u drugoj sobi doživljavaju nas u tom novom, imaginarnom prostoru.



Bez naziva (S. Đukić, 1993.)

Umjetnost je putovanje.

U sljedećoj ambijentalnoj instalaciji svečano postavljen stol okružen je sa sedam visokih postamenata s televizorima. Njegovi stolovi predmetnici su od Martinisovih, budući da je TV ugrađen u njegovu sredinu, aplošnu sliku nadvisuju ostali trodimenzionalni predmeti. Na televizorima je ponovno lik umjetnika u krupnom planu, smješten bočno, na imaginarnom putovanju oko svijeta, plavetnilu, pustinji, palama. Tijelo transformirano kroz fotografski, te digitalizirano kroz elektronski medij jedini je sudionik večere. Hodajući prostorom mi zapravo putujemo iluzionističkim prostorom Đukićeve naracije.

### Dalibor Martinis

Za razliku od sedamdesetih godina u kojima pretežno istražuje društvenu stvarnost, sam govor medija, proces i identitet, u osamdesetima se igra citatima povijesti umjetnosti i njenim institucijama. Stoga je instalacija *Mrtva priroda uživo*, svojevrsan pandan *Mrtvoj prirodi* iz 1974. godine i postavljena u Modernoj galeriji u Rijeci. Isto čine i Braco Dimitrijević i Darko Fritz koristeći već postojeće slike iz fundusa, tog modernog kamenoloma. Slika se projicira na cijelu površinu zida, a ne više na malom trodimenzionalnom kubusu TV-ekrana. Ona je narasla i nije više samo prozor u svijet. Na pravom prozoru koji gleda na stube ispred muzeja nalazi se kamera koja pomoću sustava TV zatvorenog kruga prenosi sliku eksterijera — sferu javnog, promjenjivog i nepredvidivog na statične slike. Temom prozora i izravnog prijenosa s ulica bave se i Sanja Iveković i K. Leko — Fritz, a metodom gustog postavljanja drugog sloja pokrenutih slika na nepomične D. Martinis stvarnim nadopisuje iluzionistički prostor.

Otvorena procesualnost, slojevitost karakteriziraju i njegov sljedeći rad *Val* (1997.). U njemu kombinira pravu tekućinu u posudi, njenu umjetnu sliku prenošenu uživo putem male kamere i slike snimljene na brodu za vrijeme oluje. Ljuljaju-

ći, tj. kinetički pokrećući cijelu instalaciju kontrastira veliko i malo i proizvodi svojevrsan elektronski zen.

Oko koje nas promatra i ideju o promatranom promatraču nalazimo i u skoro nezamjetnoj instalaciji *U slučaju opasnosti* (1990.). Džepni TV s uvećanim okom koje nesigurno trepće ugrađen je u alarmni ormarić u zidu. Učinjena je inverzija, monitor na mjestu funkcionalnog alarma predstavlja umjetničko djelo koje gleda publiku, a ono njega, izazivajući pri tome pomalo i nelagodu i paranoju, a ne zen smirenje. Na ekranu se ne prikazuje umjetničko djelo muzeja, uljepšana filmska priča ili *live-prijenos* TV slike, nego uvećano oko samo autora. Iluzija postaje, a ujedno i nadzire stvarnost. Kao što se čuvari Anne Anders obraćaju s ekrana posjetiteljima muzeja riječima *Nemojte ništa dirati* ili Neumannove kamere koja u uskom hodniku snima samo leđa anonimnog posjetitelja, tako i Martinis ironizira društvenu kontrolu i alarme u muzejima. Ali on ne ostaje samo pri povijesno — umjetničkim institucijama, on priziva u sjećanje i njena djela. U ovom slučaju geometrijsku apstrakciju crvenog kvadrata, konceptualu i minimalizam.

U visećoj singularnoj instalaciji naslovljenoj *Cage* (1990.) TV prekriva crnom tkaninom, kao što ga i Beuys presvlači krznom i time ukida komunikaciju. Uključeni prijenosni TV bez slike postao je kavez (engl. *cage*) u kojem ptica šuti. Na sličan način i Deković u *Tabuli rasi* oblači kameru u crnu tkaninu. Redukcijom, minimalizmom poput Ruthenbeckovih crnih ploha — ekrana, te fluxusovskom negacijom iznova vrednuje svaki šum, sjenu, skulpturalnost. Martinis, međutim, ne ostaje na razini dadaističkog humora ili stroge ironije. Poput visećih Plessijevih ispovjedaonica, i ovaj rad pruža mogućnost autorefleksije u tišini.

Svojevrsan zen nalazimo i u njegovoj najradikalnijoj instalaciji bez riječi, figuralike i zvuka — *Obratnici* (1990.). Na plohi zida vertikalno obojenoj crnom i bijelom bojom postavljen je naopako okrenuti TV koji je uključen, ali prazan, te emitira crno-bijeli tekst signal (istog oblika kao na zidu, samo manjih dimenzija i obrnutog smjera zrcaljenja). Slika je i statična, ali i dinamična zbog protoka elektrona. Dvojna poput *yina* i *yang*a, traga svjetlosti u sjeni i sjene u svjetlosti, ona je i videogram i apstrakcija.

Broj kao apstrakcija, oznaka vremena, te mjerna jedinica prostora obilježava *Sobu brojeva* (1994.). Dva projektora istodobno rotiraju, povećavajući i smanjujući veličine slike koje se neprestano prate, prelazeći preko svih ispupčenja na zidu. Prostor i vrijeme maniristički se rasplinjavaju, odlaze u drugu sferu, a ritmičkim gestama ruku dalmatinskih brojilica vraćaju u igru.

Osvajanje filmskih dimenzija ostvareno je u radovima *Prizma* i *Pomrčina Mjeseca*. Zajedno s *Komom* i *Membranom Tympani* čine dio ciklusa koji se bavi opažanjem — *Observatorium* (1994.).

Zahvaljujući tekućem kristalu videoprojektora slika je sada narasla, proširila se na arhitekturu, nije samo ograničena na male TV ekrane. Vrijeme je usporeno, postupak ogoljen, a perspektiva udvostručena. Rotirajuća *Prizma* analitičko — kubistički lomi, tj. razgrađuje linearnu strukturu — naraciju,

dijaloge i glazbu filma *Casablanca*, te projicira po okolnim prostorima u 360° fragmente slika u duginim bojama. Slika je transparentna i dematerijalizirana. Koristeći metodu rekontekstualizacije, cut — outa ili umjetnost prekidanja simultano prikazuje fikciju i stvarnost, prije i poslije, dvije različito ritmizirane strukture: zvuka i slike, te dvije brzine: onu filma i polaganog okretanja trostrane prizme. Miješajući razne elemente i nepostojanjem ekrana gubi se i pojam vremena i prostora. P. Virilio takve pojave naziva *Esthétique de la disparition* (1980.).<sup>3</sup>

U *Pomrčini Mjeseca* ponovno je korišten princip umjetanja, tj. smještanja u *prostor između* projektora i površine projiciranja. U ovom slučaju to više nije prizma nego stvarni globus koji baca sjenu na sliku, zajedno s našim glavama koje zauzimaju mjesto na stolicama postavljenima s obje strane platna. Naše tijelo i naš identitet postaju planeti. Djelo je zapravo parafraza Leonardove izreke »Nijedno tijelo nije lakše od zraka«, u ovom slučaju vlastite slike. Kino se udvostručilo i postalo zrcalno, a prikaz procesa putovanja Meseca koji je prikazan na jednoj strani platna spaja se s druge strane s oblacima.

Dvosmjernost i začudnost otkrivamo i u kretanju slike. Kao što se u *Krugovima između površina* slika projicira odozdo, a u *Tavoli caldi* i *Sam po sebi* odozgo, ovdje jedna slika putuje s desne, a druga s lijeve strane.

B. Valušek kaže »Martinis je autor europske romantike«. <sup>4</sup> Nalazeći se u prirodi, potoku, vlaku, brodu, hodniku ili snu; promjenljivim dimenzijama kao što su voda, vatra, zvuk ili riječ stalno težimo bijegu ili zen smirenju, plavetnilu i melankoliji mjeseca.

»Sve prolazi, samo mijena stalna jest.«

Melankolična plava zapravo je boja postmoderne — Picassa, Kleina, *Plavog jahača*, poetičnog i produhovljenog. Ona je vrsta romantičnog bijega u prostranstvo, beskonačnost, u nebo i more. Nije stoga čudno da je voda glavna preokupacija mnogih umjetnika. Budući da je nestabilna, tekuća, ona simbolizira kretanje, te je slična strukturi vremena, elektro- na i svjetlosti.

Fabrizio Plessi u svom radu *Tempo Liquido* ili *Protočno vrijeme* (1983.) koristi sintagmu *elektronska voda*. Mnoštvo plavih ekrana on ugrađuje u pokretni mlin, a dno ispunja pravom tekućinom, kontrastirajući pri tome staro i teško s titravom lakoćom čiste svjetlosti. U njegovim skicama iz TV-a ne šiklja more informacija nego prava voda, a često kao i Martinis koristi tautologiju. Tako se, primjerice, slika s časom vode na TV ekranu koji se kreće rampom, približivši se ventilatoru, počinje tresti. Riječ *water* ispisanu neonskim cijevima postavlja na TV, dok nad drugim ispisuje *reflexion* i veže s prvom rampom koja je ispunjenom pravom vodom u kojoj se sve još jednom odražava. Je li to još samo jedna od medijskih laži kako tvrdi B. Bućan?

Odracom u vodi bavi se i Martinis u *Krugovima između površina* (1994.) — smješajući izvor elektronske slike pod vodu kružnog bunara i neočekivano projicirajući, tj. reflektirajući sliku na strop. U kružnom formatu muškarac i žena

pričaju, gestikuliraju jezikom gluhih, približavajući se carstvu znakova i Cageovoj tišini. Samo povremeno kapne kap vode sa stropa i uznemiri odraz. Voda i slika postaju jedno, slika se raspada, a mi smo uhvaćeni između dviju površina; istovremeno nad i pod vodom, a ta praznina između vode i stropa predstavlja prostor refleksije.

U radu *Refleksije* nastalom u Kanadi 1990. g. TV visi na užetu sa stropa, okrenut je prema podu i na njemu reflektira Indijanac koji zamišljeno pjevuši, te odraz s površine namreškane vode.

Vodu u tanjuru rabi i u audioinstalaciji *Stormtellers* (1994.) gdje zvučnom pričom čiji je smisao zapravo nebitan i električnim impulsima zvučnika utječe na fizičku promjenu, izazivajući u tanjuru s vodom mikro oluje i apstraktne valove.

Vrijeme je razloženo, usporeno i u radu *Station* (1994.) Billa Viole. Na triptihu sastavljenom od triju panoa prikazana su tri tijela pod vodom u *slow-motionu* kako se odražavaju na tri granitne podne ploče. Ona polako nestaju, odlaze u *prostor između* i ponovno skaču. I Martinis u svom *Skoku* (1997.) projicira sliku na zid. Prilikom skoka slika se zamuti, a jaka vibracija membrane zvučnika proizvodi valove na tanjuru s vodom koji se nalazi na drvenom stolu.

Počevši u sedamdesetima sa skulpturalnošću *Mrtve prirode*, slika u devedesetima postaje »živa«, protegnuta na druge predmete i neuhvatljiva poput trenja jednog skoka.

### Sanja Iveković

Dok se u sedamdesetima Sanja Iveković bavila izlazima u prostor, otvorenim procesima, komunikacijom i kritikom medija, u devedesetima ispituje odnos prema skulpturalnom, okreće se ženi, svakodnevnom, jednostavnom. U instalaciji *Majčin jezik* (1997.) crveni ženski jezik — organ govora, simbol erosa s malom perlicom na sredini projiciran je i zatvoren u malenoj baršunastoj kutijici staklene vitrine ili staklenoj čaši u instalaciji *Elit* (1997.). Žena je zatvorena u kuću, eventualno balkon kao prijelazni stupanj intimnog i javnog, kutijicu za nakit ili modni časopis. Govor kao sustav znakova, stvar dogovora obrađuje i u *Nushu* (1995.). Na ekranu se vremenom polako iscrtava kineski znak, apstraktna šara, a ujedno i tajni sistem sporazumijevanja kineskih žena.

U *Nestabilnim slikama* (1996.) obrađuje temu žene, radanja, autobiografski obojenu. Na TV monitoru prikazuje video-rad *Majčin jezik*, na jednom zidu slika trudnice, a na drugom postavlja niz od sedam sušilica za kosu koje ispuhujući hladan zrak ujedno čine i zvučnu pozadinu. Budući je zid obojen fluorescentnom emulzijom, pri projekciji u mraku trodimenzionalna drvena skulptura trudnice koja je postavljena ispred slike vidljiva je samo kao sjena, a kada slika nestane vidljiva je u potpunosti.

Snagu žene tematizira u instalaciji *One se uvijek uzdižu* (1991.). Devet istovrsnih postolja koja nose TV ekrane ponovno su geometrijski raspoređena, i to u tri reda. Trodijelnost je provedena i vertikalno. Dok prvi dio čine postolja, sredinu trupa televizori, gornji dio tijela zauzimaju biste koje presvučene u bijelo podsjećaju na zagonetnost Christovih

upakiranih predmeta, anonimnost Chiricovih lutaka, rat. U mračnom ambijentu, na ekranima se pojavljuje slika Marilyn Monroe; moderna ikona senzualnosti i sreće koja pjeva o ljubavi i pada.

Pad iz okvira društvenih normi, outsideri, te svijet iluzija i kazališta otkriva se i u *Vukodlaku* (1996.). Iako minimalističko, djelo je jako slojevito. Na jednoj plošno istanjenoj drvenoj visećoj ploči koja baca sjenu na drugu sliku u pozadini projicira se lik siromašnog spavača na bijeloj klupici ispred HNK. Dok on spava, prebiva u *prostoru »između«*, uređeni anonimni ljudi iza njega, koji su rezani do pasa hodaju ubrzano. Između njih zjapi prazan prostor, a oni prelaze preko njega, gaze ga, rastačući se i sami kao i u Martinisovoj *Prizmi* u mondrianski oštro rezane pravokutnike. U smiraj dana zvučnu kulisu obogaćuje zavijanje vukova, a posebnost koju Sanja Iveković koristi u svojim radovima jest uključivanje mirisa, u ovom slučaju naribanog češnjaka.

Ona ne ostaje samo pri osjetilu vida koje je u današnjoj kulturi dominantno, nego ga nadopunjuje uključivanjem osjetila mirisa, temperature. Osobitost u *Ledenim slikama* (1992.) jest temperatura ambijenta. U mračnom prostoru na kocke suhog leda — svojevrsan krevet, odozgo se projicira slika nage žene koja spava u položaju fetusa i to u prirodnoj veličini. Ona nije prikazana kao u kakvom reprezentativnom časopisu, nego je ogoljena i pretvorena u hladnu žutu sliku. Čuje se zvuk disanja u vremenu, a budući da temperatura leda iznosi -70° C, slika se također mijenja, dezintegrira, jer sloj »snijega« utječe na izgled slike, a i same kocke leda rastvaraju je u fragmentarno razbijenu otvorenu strukturu, tako tipičnu za 20. stoljeće.

\* \* \*

Kao što sam već spomenula, u devedesetima umjetnici se pretežno bave metajezničnim pitanjima, primjerice kako opažamo, kako se slika rastvara, nastaje i suprotstavlja slici u realnosti. Stoga bih izdvojila u zasebnu skupinu autore koji u svojim instalacijama rabe samo TV ekrane i (ne)snimljeni program, te su u tom pogledu vrlo bliski minimalizmu, geometriji oštrog ruba i crno-bijelim odnosima.

### **Krešimir Farkaš**

Indikativan je već sam naziv njegova ambijenta *U vremenu* u kojem ispituje zlatni rez TV formata, ali ih ne miješa s drugim elementima stvarajući asamblaže. Na tri strane zida on geometrijski niže, tj. multiplicira monitore u serije jednako kao što čini Marie Jo Lafontaine ili Paik, stvarajući pri tome fragmentarni videozid ili monitor tapetu. Simultano emitiranje slike oponaša strukturu glazbe ili TV-studija, a sve je ritmički još pojačano uključivanjem svjetlosti i lasera u instalaciju. Ovaj tip često se naziva i multivideo, multimonitorna instalacija ili All-Over Struktura. Komunikacija je moguća, ali i ukinuta. Naizmjenice pratimo muški akt i uvećani fragment ženskih usnica, tijelo i govor, tekst i prazne ekrane. Trideset i šest riječi kao što su *izolacija*, *identifikacija* traju 36 sekundi i ne javljaju se istovremeno, a njih prati monoton zvuk otežavajući nam pri tome percepciju, rasplinjavajući pogled, a istodobno i uključujući sva osjetila.

### **Wladimir Frelih**

Megalomanski gomilajući 26 TV-a u stepenasto razvedenu zidnu piramidu, V. Frelih bombardira naše oko. Televizori različitih veličina i boja, posuđeni, nađeni na otpadu nisu više strogo nanizani i više nalikuju gomili kamenja u prirodi i kakvom nepravilnom mozaiku no hi — techu aerodinamičnog dizajna. Cezure šupljina između TV-a podjednako su važne kao i ispune, a oštri kutevi TV-a ublaženi su blagim zaobljenjem analogno nježnoj Rothkovojoj geometriji. Kumulativno naslagane televizore na okupu drži zajednički program, tj. jednako trajanje od 17 minuta performansa u kojem glavnu ulogu igraju TV — i. Kamerom je snimljeno njihovo paljenje i gašenje u sve bržem ritmu, stvarajući time dramatično vizualnu napetost. Nakon što je dostignuta kulminacija nastupaju tišina, mrak i apstraktna sniježenja popraćena blagim šumom. Pravokutnici se pretvaraju u kružnice, a one u mrlje. Struktura je ogoljena, svedena na čistu egzistenciju, snažno je postalo nježno, hladna racija grupe pretvorena u privatni portret odgovarajućeg TV-a. Rođenje, ujedinjenje TV-a koje je postignuto uključivanjem završava smrću — gašenjem televizora.

### **Zoran Pavelić**

U *Slikarevoj priči br. 2* (1997./98.) na malenom drvenom stoliću postavljen je TV s antenom, koji ne emitira video nego crno-bijeli TV-program, a koji je povremeno prekidan smetnjama, novom crno-bijelom teksturom. Z. Pavelić na živu sliku lijepi crni kvadrat, kadar u kadru, obilježavajući ga na taj način crnom rupom.

### **Toni Meštrović**

U minimalističkoj skulpturi *Struktura medija* (1997.) kontrastira crno i bijelo. Na bijeli kubus Meštrović polaže crni TV, bez videoprograma. Zrcaljenje opažamo u frontalnom pogledu, a odnosi veće-manje, uže-šire dokidaju se obilaskom skulpture. Šum i tišina važniji su od poruke, tekstura od slike. Takve instalacije nazivaju se singularne ili monovideoinstalacije.

\* \* \*

U drugu skupinu mogla bih ubrojiti one umjetnike koji u svojim videoinstalacijama koriste i druge elemente — male figurice, strojeve za pranje rublja, stare kade, krevete pa sve do ambijentalno korištenih zastora i niza prostorija. Videoinstalacija je katkada sasvim nezamjetna i samo jedan od niza elemenata koji čine toliko naglašavanu slojevitost suvremenih djela.

### **Sandra Sterle**

Sandra Sterle u svojim radovima ispituje drugu vrstu komunikacije — muziku. Uz stub sastavljen od TV-a svira band ili je na kraju dugačkog stola za kojim sjede pravi ljudi postavljen TV. Je li on ravnopravan sudionik koji zaslužuje mjesto na čelu stola?

### **Vlasta Delimar**

U slojevitom ambijentu *Sobi s ogledalima* (1992./93.) autorica povezuje sedam magičnih soba, ujedno i simbola materice, a u zadnju kapelicu postavlja videoinstalaciju. Ogleda-

la su simbol pasivnosti, smirenja, koje je u ovom slučaju ukinuto nizom crno — bijelih fotografija izobličene ženske lica, maske u krik. Refleks zrcala pruža pogled u istinu, ali i nadu i sjaj. Podjednako je podvojena i njezina crno-bijela fotografija u sedmoj sobi. Kao prepolovljena božica plodnosti na dva simetrično postavljena kolor ekrana, ona doji muškarca i ženu koji se hrane pšenicom, simbolom nicanja života i erotske penetracije hrane. Na samom ulazu u sobu postavljena je škropionica s pravom pšenicom. Mitsko i obredno spaja se s tehnologijom. Zapravo to je njezina jedina videoinstalacija povodom koje je izjavila da sam proces nastajanja videa strahovito zamara i iritira njezinu nestrpljivu prirodu, da se sve odigrava previše sporo, ovisi o drugima i o kvalitetnoj tehnici za razliku od mitskog, izravnog dodira, tako bliskog apstraktnom ekspresionizmu.

### Renata Poljak

Smirenje, voda, privatnost, također su jedna od glavnih preokupacija R. Poljak. U radu *Šum/kriteriji* ambijent oblači u crni kazališni zastor, PVC folije koje su nalik plahutama kućanica prihvaćene su drvenim štipalicama, te ih pokreće ventilatorom, stvarajući pritom u dnu prostora otvor u koji smješta vlastito oko na ekranu.

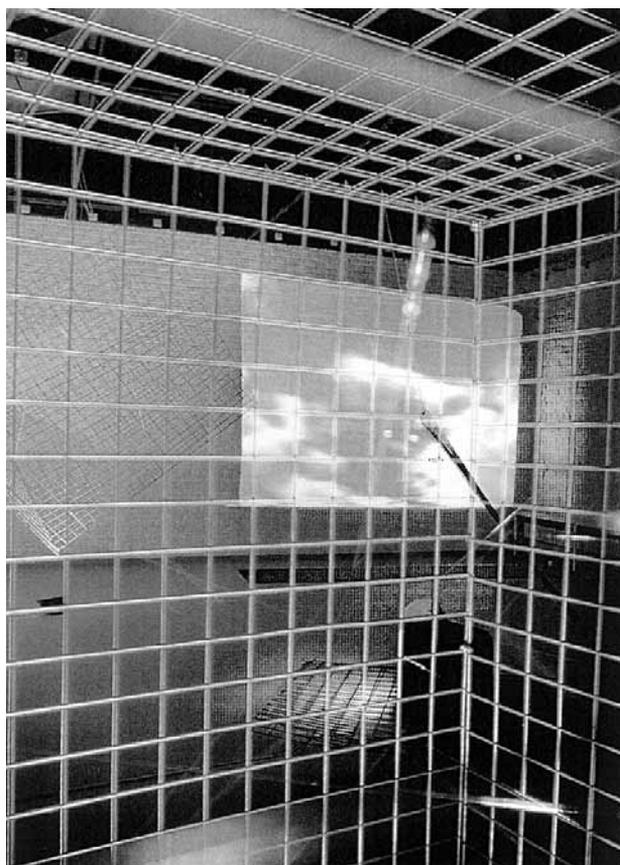
U uradu *Ja, domaćica* (1997.) R. Poljak svakodnevno postavlja u začudni kontekst. Kućanske poslove snima kamerom pod vodom, a video ugrađuje u stari stroj za pranje rublja koji je položen na bijeli kubus. On je ogoljen i predstavlja samo bijeli okvir oštrog ruba s kružnim izrezom iz kojeg curi bijela pjena mekano drapirane plahte. Kružni otvor samo je okvir za dinamični program videa koji emitira radnju s povremenim smetnjama te isijava plavu svjetlost. Ronitelj koji glača odbacuje metlu koja bestežinski lebdi i označava vrstu oslobođenja. Nakon toga nastupa praznina s minimalističkim crtežima na kojima ispisuje riječ *sensless* ili ta utološko *crveno* na crvenoj podlozi. Uz zvuk disanja pod maskom R. Poljak vlastitim govorom ubacuje autobiografske podatke o godini rođenja, statične obiteljske fotografije ženske loze obitelji, te svakodnevno — nadrealna jaja. Žena je zarobljena u kući, TV-u, pa čak i vodi. U njoj se traži spas od reklama koje uvijek peru bjelje, od nametnute stege.

### Andreja Kulunčić

Žena graditelj — pristupa svom ambijentu *Čovjek graditelj* tehnološki hladno. Stvarajući kavez oštih rubova A. Kulunčić zarobljava svjetlost, dijapozitive koji prikazuju njezine ranije radove, neugodne zvukove, bljeskove, pijesak, te pogled na nebo koji je vidljiv samo preko niza prepreka tj. rešetki. Sami biramo vizuru, kao što i u njezinu sljedećem radu postavljenom u Mađarskoj biramo između dva odgovora. Ponovno smo zatvoreni u kabini, a gledajući tekst koji se projicira na velikom praznom platnu s pitanjima o Ustavu, demokraciji i komunikaciji između Mađarske i Hrvatske pritiskom na crveni ili zeleni gumb na računalu odlučujemo je li ona dobra ili ne i polako se pretvaramo u ljude — robote.

### Marin Zorić — Zorge

U radu *Kabinet* pomoću računala i trodimenzionalne animacije mi šćemo virtualnom galerijom njegovih djela, uz zvuk glasanja galebova. Uz četiri objekta on postavlja i četiri slike



Čovjek graditelj (A. Kulunčić, 1996.)

geometrijske apstrakcije, tekst, a na TV ekranu kadrovima lovi morsku ambalažu. I Sanja Jonjić Zorić bježi u prošlo, univerzalno i prirodno. U radu *Efežanin* manji TV i videoplayer smješta na morske oblutke.

I na kraju ću spomenuti trojicu autora videoinstalacija — asamblaža. U njima televizori ne igraju glavnu ulogu, kao primjerice u radovima K. Farkaša i V. Freliha. Oni su samo dio asamblaža, okvir za vlastite predstave, izrazito autobiografski obojene.

### Ivan Marušić Klif

U svojim radovima Ivan Marušić Klif koristi ugašene, stare televizore i oduzima im prvotnu funkciju emitiranja elektronskih informacija. On zadržava samo njihov okvir kao kadar za vlastito kazalište u malom, smještajući pri tome u prazno kućište vlastite nadrealne fantazije s figuricama, a sve skupa uzdižući na stalak do kojeg vode drvene stepenice. Iluzija, tj. slika s TV ekranom zaustavljena je, a šarene lutkice, kao da su u tamnoj komori pokrenute, tj. oživotvorene mobilnom svjetlošću. Efekti svjetlosti koja prolazi kroz perforirane strukture na kutiji prenose se na obližnji zid, izobličuju i stvaraju uvijek iznova nove oblike. Mehanika njegova gibanja je vidljiva, a ne skrivena iza zavjese elektronskog ekrana.

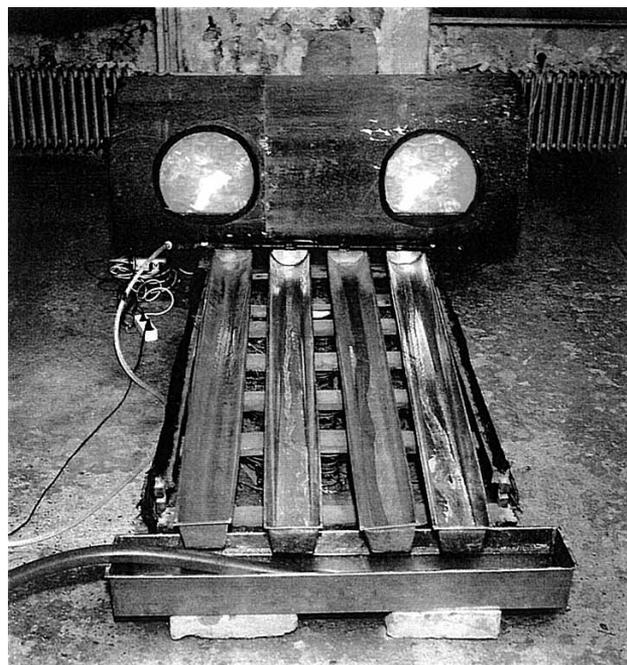
TV kao prazno kućište rabi i Paik, čijem je optimizmu puno bliži nego primjerice P. Weibelu. U *TV Aquariumu — TV — Tod-u* (1970.) Weibel isto tako posuđuje dramsku kompoziciju. Voda postupno istječe iz kućišta, a ribe koje su do tada bile raspoređene po cijeloj kutiji mijenjaju strukturu, gomilajući se sada pri dnu, bacajući se u sve bržem ritmu da bi na kraju uginule. Klif je, kao što sam već napomenula, mnogo poetičniji.

Tako npr. u splitskom ambijentu, među rustičnim zidovima u kojima je smještena imaginarna kamp — prikolica s dvije spavaće vreće ne podu projicira snimku krajolika, iluziju prostora snimljenog u vožnji Dalmacijom i Gorskim kotarom.

### Davor Mezak

Davor Mezak nastavlja putovanje boraveći u raznim pejzažima, te sferi privatnosti. U videoinstalaciji *Put 1 (Way 1)* u dva stara otvorena kovčega na podu smješta TV s kružnom slikom, a u *Putu 2* sakriva TV, tj. ugrađuje elektronski medij u okruglu bačvu. Ekranu nisu više samo izvori informacija nego izvori prave svjetlosti.

Ekran skriven u plavetnilu vode rabi i u *Deus ex machina*, a staru kadu koja je kao i kod Dekovića vrlo čest motiv, presvlači plavim oblim paravanom. TV je ponovno skriven, te kao kutija u kutiji zatvoren arhitekturom u malom. Slično zatvaraju, tj. grade svoje instalacije do stropa i M. Hatoum i S. Kubota u *Slapovima Nijagare*. Kroz Mezakov mali prozor mi gledamo prizor žene koja se kupava, a koji je povremeno prekidan apstraktnim smetnjama. A. Peterlić bi rekao da film i nije ništa drugo no vrstu voajerstva i vječnog putovanja.



Krevet meduze (D. Mezak, 1994.)

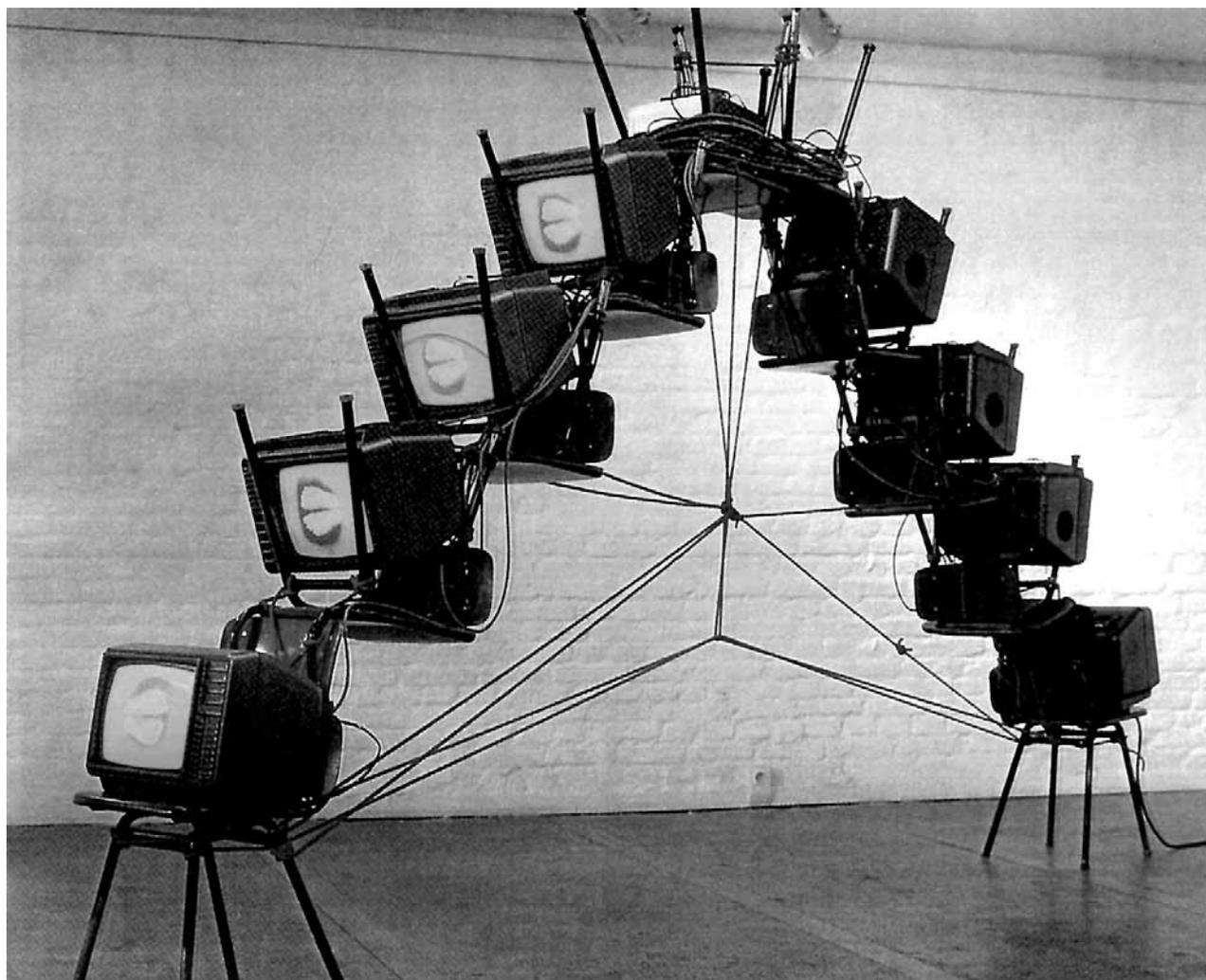
U radu *Pejsaž* iznova koristi staru kadu, ali sada u novom kontekstu, postavljajući preko nje gredu s pepelom. Poput Plessijevih radova koji izgledaju kao da su slučajno nađeni na kakvom gradilištu, s nemarno nabacanim ljestvama, vrećama, željezom, betonom, bazenima s vodom i sijenom i Mezakovi se radovi ponekad približavaju tradiciji arte povere. Smještajući platno iza kade na dva bočna stupa, on simetrično postavlja dva TV-a s kružnom slikom pejzaža. Ona se pretvara u znak, ekološki osviješten plavi krug, nešto kasnije zamijenjen pakleno crvenim.

U *Symbolonu D.* Mezak veže mit i literaturu, univerzalno s osobnim. U zahrđalom limu, linearno istanjenom žicama, plavim uzorkom tkanine gradi asamblaž čovjeka — ronitelja. Iza glave koju predstavljaju dvije kružne forme skriva dva ekrana na kojima simultano prikazuje muškarca i ženu pod vodom; dvije polovice koje se neprestano traže, nalaze i gube u smetnjama digitalne slike. One ponovno postaju čvršće vezane na pet uljenih platna plavog kolorita s centriranim simetričnim znakom — shemom čovjeka, sada napokon ujedinjenog, a ne više podvojenog. Mezak ne radi u samo dva medija.

Na stolu galerije ista slika predstavljena je u još plastičnijem mediju — *puzzle* kockicama fragmentarne strukture koje se ne sagledavaju horizontalno nego iz gornjeg rakursa. Cijelu instalaciju oživljuje i *ready made* preuzetim iz svakodnevnice, kružnim lavorom s vodom koji se nalazi na podu, zvukom mjehurića i posebnom rasvjetom. Naš pogled nije fokusiran kao kamera samo na pod, nego se uzdiže i na strop prateći na njemu projekciju plavih valova. Mezak u svojim radovima vrlo često kombinira sliku i zvuk vode s pravom vodom.

Tako primjerice već u svom sljedećem radu *Meduzin krevet* (1994.) na drvenu zahrđalu konstrukciju koja poput starih kada, lavora vodi u područje intime, postavlja paralelno šest oluka kojima teče prava voda, pijesak, sol, duhan kao produkt vatre te sloj ultramarin pigmenta, a cjelokupnu instalaciju oživljuje zvukom iz prirode — šumom valova i vjetra. Kao što je i ledeni krevet Sanja Iveković nestalan, tako je i ovaj pokrenut i podsjeća na splav pokrenutu valjcima s lopaticama, na valove i neprestani tijek vode. Na uzglavlju — kao zamjena za jastuke i on poput Vostella u radu *You* (1964.) postavlja dva TV-a s plavim krugovima. Snimak je udvostručen, kao što je udvostručena i sama videoslika prijenosom u drugi medij — ulje na platnu. Autor citira sam svoj rad.

Statičnu i dinamičnu, štafelajnu i elektronsku sliku, miješa i u *Metamorfozama*. U šest različitih drveno — metalnih stolića koji su prekriveni patinom i postavljeni u nizu smješta lavore i TV monitore. Iznutra se slika zrcali na koso postavljenim ogledalima raznih oblika izvana. Voda je nanovo prisutna kao prava tekućina, ali i kao plava slika obogaćena zvukom prirode. Lice viđeno videom se ogleda, odražava u zrcalnoj projekciji kao i u Martinisovim *Krugovima između površine* šireći se pri tome, sužavajući, dezintegrirajući. Čovjek je odsutan, postmodernistički nestalan, u prolazu i ulovljen u metamorfozama. Naše oko nije usredotočeno samo na jednu, nego na niz slika, uključujući i naš odraz u



Mostar (I. Deković, 1990.)

ogledalu, te ulje na platnu koje prikazuje svakodnevicu s lavorima, vodom, isto tako iskrivljenu obrnutom perspektivom.

U *Autobiografiji* autor koristi elemente uzete iz svakodnevnice. Ovaj put običnu sofu koja uzorkom priziva prošlost. Ali u njoj ne sjedimo mi, već dva ugrađena TV-a koji su pričvršćeni špagom. Mezak u svojim radovima vrlo često koristi upravo dva TV-a. Nostalgija uhvaćena špagom te piramidalno korištena ogledala uvelike podsjećaju na rad I. Dekovića. Pozadi se kao u kakvom dnevnom boravku nalazi slika. Ona kao da je iskočila iz okvira i postala realnost, da bi opet bila pretvorena u iluziju videoslike. Iluziju prošlosti uspostavlja i zaustavljenim crno — bijelim fotografijama kružnog formata na video — tapeu. Na njima kronološki pratimo Mezakove faze djetinjstva, odrastanje, prolaženje vremena, koje je ukinuto apstraktnim šumom i smetnjama u emitiranju ili sjećanju. Između tih scena strelovito protječu vlakovi života. Vidljivi su samo fragmenti kružnog okretanja kotača ili pravokutnih prozora. Brzo protjecanje vlakova podsjeća na protjecanje videovrpce, a sitne plavkaste pokrenute toč-

kice na princip rada videa. Objektivni medij obojen je subjektivnim, autoreferencijalnim, hektika prožeta smirenjem.

### Ivo Deković

*More.* Ivo Deković nastavlja put, kretanje, putovanje morem. Ono je za njega opsesija, plava nit koja se provlači kroz sve radove. Tako npr. zahrđala kada postavljena naopako odjednom postaje brod *Jezera* u videoinstalaciji iz 1990. godine na kojem je autor plovio par mjeseci. Videoprogram skriven je u unutrašnjosti i vidljiv samo kroz crnu vertikalnu priskopa. Koncentrirajući se na njegov kružni otvor pratimo zrcaljenje ozvučenih videofilmova *Sailor* i *Fisher*. Snimljeni na brodu koji se kreće, oni su fragmenti prostranstva, plavetnila obasjana suncem, snimani s dna mora ili pak autoreferencijalno usmjereni na njegove oči koje gledaju prema dnu. More nije samo apstrakcija, simbol protjecanja, ono je uvijek privatno obojeno.

»Moje razumijevanje dubine ima mnogo veze s morem. Putovanje u dubinu. Zaroniti. Opijenost. Putovanje u dušu. Nestati s površina. Zaroniti u dubinu, kao kit...

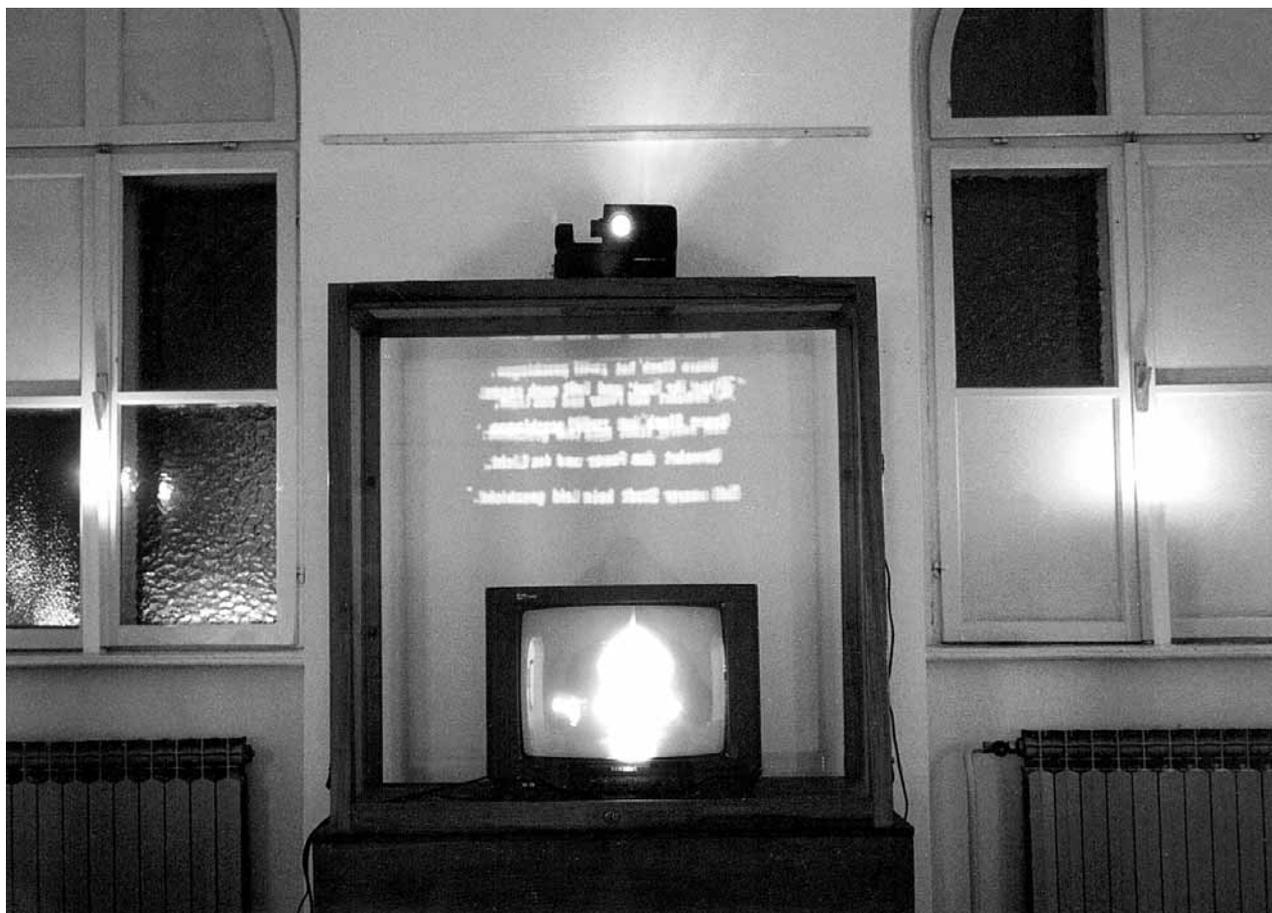
*Obrađeni osjećaj prikazivanja dubine. Televizija, zvučna traka, svjetlo, ventilator, pozivaju me u dubinu. Zamislivo je kao druga strana, neobično kao pozadina — kao duboki osjećaj. Razbuđuje svijest. Duboka mašta. Dogodilo se nešto što je bilo i što uvijek ostaje ocean. Svemir. Kretanje u svim pravcima. Doimlje me se duboki osjećaj. Dolazi s površina i hoće natrag. Ja sam brod snova koji bi morao raditi kao teretnjak. Gledam u duboko more i vidim svoju baku. Smije se i ništa ne govori. Ona je ocean. Ne znam je li mrtva. Nakon smrti moje bake 1975. godine raste i moj interes za dubinu mora, razvija se moj identitet s oceanom. Kao u 'Solarisu' Stanislaw Lema ocean stalno zrači i djeluje na osjećaje bez definicije. Kreće se bez smjera, vuče s površine u dubinu. Ne više od 18 m. Maknuti se u prostor s površine — prostor koji je svež i čist.»<sup>15</sup>*

U skici *Parobrod* (1990.) poput Paikove *Noine arke* (Paik vrlo često obrađuje prijevozna sredstva, kao što su auto, bicikl s roniteljem) ili *Violinog Il Vapore* u kojem koristi zahradni željezni lonac, deku te vodu koja kaplje sa stropa, i Deković postavlja u barku više razbacanih televizora, povezujući ih brodskim konopcem. TV — i na podu predstavlja more. Njegovi crteži nisu samo suhoparne skice, one su obo-

gačene koloristički i tekstualno, postale prave male priče. Periskop, vedro, ležaljke, gumene cijevi za vodu, brodski konopac, te voda postaju redoviti ikonografski repertoar, njegove omiljene igračke.

U radu *Movar* (1993.) — što je u stvari ime uvale blizu Šibenika — u arhitekturnom ambijentu venecijanske crkve Deković lovi u mrežu trinaest TV-a koji zrače plavom svjetlošću. Svaki pojedini plavi ekran uokviren je crnim, te uhvaćen u bijelu ribarsku mrežu, a svi zajedno još čvršće povezani debljim crvenim konopcem. Osim što instalaciju oživljuje koloristički trojstvom boja ritmički ju provodi i gradacijom debljine konopca, i to od linearno istanjene rešetkaste strukture do debljih poteza, te kružnih akcenata pluta. Televizori su ulovljeni u mreže pod raznim kutevima i odnosima.

*Ta čudna bića.* Mreža se ne koristi samo u doslovnom smislu, ona je i simbol TV komunikacije, prisutna je i u radu *Mostar* (1990.), — stepenasto simetričnoj piramidi načinjenoj od naopako postavljenih drvenih stolaca koji su povezani u čvrstu strukturu koja je fragilna i u sredini ispunjena prostorom. Na svaki stolac — organskog podrijetla privezan je po jedan TV, a svaki emitira identičnu sliku sa stopalima viđenim odozdo. Cijela instalacija tako naliči stonozu.



Vinkovci — Osijek, *Eine Stadt sucht einen Mörder*, instalacija (I. Faktor, 1997.)

Mnogi njegovi radovi ludistički su asamblaži u kojima poput djeteta veže i gomila razne elemente, stvarajući pri tome vlastiti svijet fantastičnih bića, čahura, insekata. Leptiri kao prijatelji komunikacije, signala odgovaraju senzibilnosti elektronike, toj čudnoj elektronskoj alchemiji i prirodnim preobrazbama. Kao što njegove skulpture izgledaju kao da su žive, tako je živa i TV slika. Ako baš ne emitira video ili TV program, ona onda titra, giba se na mikro razini jednako tako kao što se polako pokreću i njegovi *Puževi* na podu. U toj instalaciji jedan ili dva televizora povezani su crvenim konopcem sa sivim auto gumama, svojevršnim kućicama. Gumu u čijem središtu smješta TV i vertikalno naglašava periskopima raznih veličina, grupira i u *Canalu 2*, *Canalu 5* ili u jednostavnim i nepretencioznim *Šijunima*. Koloristički živi, kao i Vostellovi pravi usporeni puževi, oni imaju ono što mnogi nemaju — vrijeme.

U splitskim *TV kukuljicama* na tri piramidalno postavljene drvene grede Deković omata dva TV-a srednje veličine konopcem od konoplje prirodne boje. TV slika nije toliko važna koliko njena fizička egzistencija, ali ni ona nije mrtva, nego titra i pulsira kao i sve u prirodi, ležeći pritom mirno s antenama-ticalima i glasajući se tiho bijelim šumom. 1996. godine također postavlja kukuljice — ali sada tako gusto zamotane da se ekran jedva i vidi — na prozor zagrebačke galerije ili ih u *Konzervi* (1994.) učahureno postavlja u sredinu stola koji je postavljen naopako.

*Mediteran*. *Žičanim magarcem* Deković nas, poput Kleea ili Chagala, nostalglično vraća u djetinjstvo i zavičaj. Od linijski istanjenih zadržalnih žica i metala on gradi magarca u kojeg ugrađuju breme od dva televizora koja tautološki prikazuju samu instalaciju te turističke razglednice s mora.

*Mediteranom* je obojena i *Buta* (1998.). Ona je naziv tamnog prolaza u kući koji služi za odmor i uživanje vina. Stoga je u hrastovoj bačvi i postavljen TV s antenom, videom te zrcalom. Dualistički kombinirajući suvremeno i tradicionalno, prirodu i tehniku autor ironizira TV kao najmoćniji i najpopularniji medij koji je zapravo brutalno prekinuo miran društveni život dalmatinskih konoba.

Kao i S. Đukić, i Deković je bio Paikov učenik i stoga nimalo ne čudi Dekovićeva izjava da TV gleda vrlo rijetko i da ga ponajprije zanima umjetnost, a tehnologija samo kao popratna stvar. On TV približava skulpturalnosti, a negira ju i gipsanim odljevima i ugraviranom slikom. U *Tabuli rasi* (1994.) koja je postavljena u Kairu kritizira medij i njegovu površnost i fragmentarnost koja dolazi do izražaja usporedimo li ga s čvrstoćom piramida. Stvarajući repliku živog ekrana, Deković je odlio trinaest gipsanih TV ekrana koji su obojeni zeleno i kombinirani s vlastitim zapisima, šarama i tu geometrijsku strukturu postavio na zid. Desno je kameru omotao u crno. Ona šuti kao što šuti i kairska žena. Svaku instalaciju on prilagođava okolini, često je započinje u jednom, a završava u drugom prostoru. Za sebe kaže da je također obilježen dvama prostorima: *Mediteranac* po osjećaju, a *Nijemac* po školovanju i izrazu; precizni romantičar.

*I Fjaka* (1990.) — mreža za spavanje u kojoj se odmaraju nabacani televizori, nositelj je lokalnom tradicijom obojenih značenja i ugođaja. U *Letećem Holandezu*, šarenom asam-

blažu koji je sastavljen od pet suncobrana, ležaljki, periskopa i ogledala, TV se odmara na gumi gledajući pri tome u strop. *Sputnik* je vrlo sličan prethodnom radu, ali obogaćen crnim kišobranom koji je ovdje kao kontrast šarenom suncobranu ispod kojeg je žuta žarulja, konopcem, te koso postavljenim ogledalom u kojem se sve nanovo zrcali, umnožava. Sličnost s Paikom ne nalazimo samo u humoru, negaciji, određenom inventaru, nego i u vertikalnom nizanju elemenata. Konstruktivno gradi i *Lanternu* vežući kubus, škure i TV na vrhu.

*Brod — arhitektura*. Poput Corbusierove arhitekture koja je inspirirana brodom, i Dekovićevi radovi koji su sastavljeni od bijelih cijevi asociraju na brodske postrojbe. Već u svom najranijem radu koji nosi naziv *Unutar broda* u prostor smješta televizore na pod, jarbole, plava i crvena signalna svjetla, stvarajući njima atmosferu tj. ambijent strojarnice. U *Ben Franklinu* autor više naglašava skulpturalnost, povezujući bijele kubuse na podu tankim cijevima usmjerenim na razne strane uvis. Na njih postavlja čašu vode, radio te žarulju žute svjetlosti. Obilaskom skulpture sagledavamo je svaki put pod novim kutem i time dodatno ritimiziramo.

Geometriju oštrog ruba rabi i u purističkoj instalaciji *Around the Corner*. Pomoću fantazije ormari postaju neboderi, simbol homo fabera, police stanovi koje Deković naseljava živom slikom s ekrana. Jednako čini i u radovima *Plavo — crveni neboder* (1996.) ili *TV mašini* gdje sliku s tri ekrana koji su smješteni u zatvorenom kubusu ormara promatramo zahvaljujući zrcaljenju kroz dvije rupice (oči) na vrhu kutije. Unutra su zatvorena lica na slici, a našu percepciju dodatno otežavaju smetnje. Njih nalazimo i u konstruktivističkoj instalaciji urbanog naziva *Trieste*, gdje tanke bijele cijevi pod pravim kutem, ali i određenih zakosjenja veže u mrežu.

Na kraju i ne začuđuje Dekovićev san o nastanjanju drugih prostora, kao što je primjerice morsko dno. I to: cementiranim televizorima koji bi zbiljski hvatali floru i faunu mora te nakon nekog vremena bili izvučeni i izloženi na kopnu, zatim podvodnim kamerama koje bi hvatale »nestalnu sliku« i uživo prenosile život podmorja u prostor starog svjetionika stvarajući tako neku vrstu galerije pod morem, s elektronskim virtualnim akvarijem, te roniteljima koji bi uistinu boravili i snimali u tom velikom plavetnilu.

## ZAKLJUČAK

Na kraju svake komunikacije obično se i nesvjesno u duhu obavlja sinteza, traži se poruka. Pa ako se odmaknemo od ispisanih Fritzovih poruka tako bliskih mail artu, tehnološki hladnog emitiranja dokumentarnih informacija (Sanja Iveković) i vratimo se u sferu igre (I. Deković, I. M. Klif) poruka je još uvijek tu, a budući da videoumjetnost spada u područje proširenih medija i poruka je u ovom slučaju proširena.

Televizor, jedan od najjačih medija 20. stoljeća, nije više samo jednokanalna kutija koja odašilje tuđi govor u jednom smjeru. Putem direktnog sistema zatvorenog kruga uspostavlja se interakcija. Statični TV ekrani — slike postaju TV kubusi — skulpture. Oni polako osvajaju stolove, zidove (D. Martinis, S. Đukić, Sanja Iveković), postaju TV — tapete (K.

Farkaš, V. Frelih), ambijenti, da bi se na kraju proširili i na gradske prostore (K. L. Fritz, I Faktor).

Povezivanje se odvija na svim planovima, počevši od povezivanja i kompariranja raznih medija i različito ritmiziranih struktura kao što su fotografija, slikarstvo, film, literatura i glazba sve do globalnih — urbanih mreža komunikacija.

Sam se medij fragmentira, dematerijalizira, ali u isto vrijeme i usložnjava, a upravo su slojevitost i istodobnost ključni pojmovi u videoumjetnosti. Ona nije koncentrirana samo na hvatanje prolaznosti. Vrlo se često naglašava upravo nestalnost i stoga ne začuđuje bavljenje mnogih autora vatrom,

vodom, beskonačnim plavetnilom, kretanjem, osvajanje prostora i vremena.

Statična videoinstalacija — skulptura vrlo je brzo postala videoperformans (Sanja Iveković, I. Faktor) da bi se u devedesetima pretvorila u performans u kojima još jedinu ulogu igraju sami televizori. Monovideo je postao multivideo, složeni postavi rastavljeni, reducirani, a bučne informacije i nasilje, koje one katkada vrše, šutnja i tiha apstrakcija.

Videoinstalacije su zapravo još uvijek prozori koji nam omogućuju da usporimo, odmaknemo se od stvarnosti i začudimo.

## Bilješke

- 1 P. Virilio: *The lost dimension*, Columbia University, New York, str. 56.
- 2 Z. Maković: »Telefaks Radovi Works, 1991.-1997.«, Galerija Nova AGM, Zagreb, 1997.
- 3 Pejić, B.: »Između površina«: »Opstati na videolinijama«, str. 4, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1995.
- 4 Valušek, B.: »Između površina«, str. 14., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1995.
- 5 Grubić: »Ivo Deković — Zavičajna ishodišta«, *Kontura* 17/18, str. 16, Zagreb, 1993.

## Bibliografija

### Opća:

- Gruber, B., Vedder, M., 1983., *Kunst und video*, Köln : Dumont Buchverlag
- Herzogenrath, W.: *Kunst Heute in der Bundesrepublik Deutschland (»Aktion — happening — performance — video«)*, Inter Nationes, Bonn, 1998.
- Herzogenrath, W.: *Videokunst in Deutschland 1963.-1982.*, Verlag Gerd, Stuttgart, 1982.
- Herzogenrath, W.: *Video — Skulptur in Deutschland seit 1963.*, Stuttgart, 1994.
- Klotz, H.: *Kunst im 20. Jahrhundert*, Verlag C. H. Beck, München, 1993.
- Lexikon der Kunst (Band 7: Video — Kunst; Nam June Paik)*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1996.

### Posebna:

- Art, das Kunstmagazin, November, 1997.
- Bill Viola*, Venice Biennale, 1995.
- Blagus, Goran: »Paik — otac video arta«, *Kontura* 19., Zagreb, 1993.
- Blagus, Goran: »Documenta 6«, *Kontura* 30, Zagreb, 1995.
- Dokumenta — Idee und Institution*, Bruckmanns Pantheon, München, 1983.
- Fabrizio Plessi*, Museum Moderner Kunst, Wien, 1991.
- Grubić, D.: »Janusov lik 'nove hrvatske umjetnosti'«, *Kontura* 21., Zagreb, 1993.
- Kitovac, Fedor: »Namjerne i nenamjerne instalacije«, *Kontura* 30, Zagreb, 1994.
- Kassel 8, Documenta 8*, 1987.
- Labin Art Express*, ŠKUC galerija Ljubljana, 1993. *Lab 5, 1995.*, *International Film, Video and Computer Art Exhibition*, Warszawa, 1995.
- Media 5 — Scape, Videoart*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1997.
- Media — E — Scape, Videoinstalacije*, Soros Center for Contemporary Arts, 1994.
- Međunarodni festival novog filma i videa*, Split, 1996., 1997.
- Milovac, Tihomir: »22. Sao Paulo Biennale«, *Kontura* 31, Zagreb, 1994.
- Nam June Paik — Video Sculptures, Electronic Undercurrents*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1996.
- Nova umjetnička praksa*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.
- Real Life — Aktuelle Videokunst aus Zagreb*, IFA Institut für Auslandsbeziehungen, 1994.
- Susovski, Marijan: »Počeci u Hrvatskoj«, *Kontura* 25, Zagreb, 1994.
- Televizija danas, Bit international*, Galerije grada Zagreba, 1972.
- Trigon — Audiovisuelle Botschaften*, Künstlerhaus Graz, 1973.
- Vukmir, Janka: »Suvremeni hrvatski video«, *Kontura* 25., Zagreb, 1994.
- 'Videonale 7': Kroatische Videokunst von 1970. bis 1995., *Bonner Kunstverein*

*Zentrum Zagreb — Skulptur in Kroatien 1950-1990.*, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 1994.

### Deković, Ivo

- Blažević, D.: »Svjetonici su moja opsesija«, *Nedjeljna Dalmacija*, 16. 9. 1994.
- Grubić, D.: »Ivo Deković 'Zavičajna ishodišta'«, *Kontura* 17/18, Zagreb, 1993.
- Ivo Deković: Play and Seek*, cd — rom
- »Izložba videoinstalacija u Splitu«, *Slobodna Dalmacija*, 15. 10. 1996.
- Janković, R.: »Ivo Deković 'Telkači su dalmaši'«, *Kontura* 49/50, Zagreb, 1996.
- Jendrić, R.: »Priče za odraslu djecu«, *Večernji list* 132., 6. 10. 1996.
- Klisović, J.: »Ivo Deković — interpretacija«, *Vjesnik* 21., 14. 1. 1995.
- Pavičić, J.: »Medijski dizajn u birokratskoj šumi«, *Slobodna Dalmacija*, 13. 7. 1996.
- Škunca, Josip: »Tako san nagrizu javu«, *Vjesnik* 17., 11. 10. 1996.
- Zidić, Igor: *Ivo Deković*, Moderna galerija, Studio Josip Račić, Zagreb, 1993.

### Delimar, Vlasta

- Blagus, Goran: »Vlasta Delimar«, *Kontura* 16., Zagreb, 1993.
- Vlasta Delimar*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1993.

### Frelj, Vladimir

- Kačunko, S.: »Vladimir Frelj: Veni — Vidi — Video«, *Kontura* 30., Zagreb, 1994.

### Fritz, Darko

- Autobahnkreuz Video Guide*, Art Film, 1994.
- Blagus, Goran: »Darko Fritz — ekranizirana, bezljelesna zbilja«, *Kontura* 41-42, Zagreb, 1995.
- Darko Fritz — Autobahnkreuz*, Scca video dokumentacija, Art film, 1994.
- Darko Fritz — Internet porno*, Moderna galerija, Studio Josip Račić, 1998.
- End of Message, Work 1995.-1996.*, Ex pose Verlag Hansgert Lambert, Berlin, 1996.
- Kostelnik, B.: »Igra u sedam faza«, *Vjesnik* 2. 3. 1997.
- Boban, S. K.: »Medijske manipulacije«, *Vjesnik*, 6. 9. 1997.
- Maković, Zvonko: *Telefax radovi Works 1991.-1997.*, Galerija nova AGM, Zagreb, 1997.

### Iveković, Sanja

- Gewalt Geschäfte*, NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1995.

Kovač, Leonida: *Sanja Iveković*, Galerija Rigo, Novigrad, 1996.

*Sanja Iveković: Is this My True Face*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1998.

Susovski, Marijan: *Sanja Iveković*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980.

### **Kopljar, Zlatko**

Grubić, D.: »Zlatko Kopljar 'žrtvovanje'«, *Aktual Art*, 1993.

Nikitović, Spomenka: »10.000 Kopljar«, *Vjesnik*, Zagreb, 1993.

Roban, Sandra: »Guljenje kože«, *Danas*, Zagreb, 1993.

Quin, E.: »Zlatko Kopljar«, *Kontura 19.*, Zagreb, 1993.

### **Kulunčić, Andreja**

Franić, J.: »Andreja Kulunčić — čovjek — graditelj«, *Kontura 49/50*, Zagreb, 1996.

### **Leko-Fritz, Kristina**

Kristina Leko — Fritz: »Who by Fire«, *Kontura 55*, Zagreb, 1996.

### **Martinis, Dalibor**

Babić, V., Pavković, S.: »Dalibor Martinis — prolaznost je moja dimenzija«, *Kontura 25*, Zagreb, 1994.

Gudac, Vladimir: »Crossing over Zagreb — Kobenhaven«, *Kontura 19*, Zagreb, 1993.

*Martinis — instalacije i video vrpce*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.

*Martinis — između površina*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1995.

Quin E.: »Dalibor Martinis — filozof elektronske slike«, *Kontura 52*, Zagreb, 1996.

### **Mezak, Davor**

Autobiografija, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 1998.

Babić, V.: *Mezak*, Galerija matice hrvatske, Zagreb, 1996.

Blagus, Goran: »Autobiografija«, *Kontura 39/40*, Zagreb, 1995.

Blagus, Goran: »24. Salon mladih«, *Kontura 49/50*, Zagreb, 1996.

*Davor Mezak »Symbolon«*, Moderna galerija Josip Račić, Zagreb, 1998.

*Majstorović, B.*: Foto klub Split, Split, 1996.

*Mezak — Autobiografija*, videovrpca, Scca video dokumentacija, Zagreb,

»Mezak — 30. zagrebački salon«, *Slobodna Dalmacija*, 7. 11. 1995.

Quin, E.: »Mezak«, *Kontura 47/48*, Zagreb, 1996.

### **Zrnić, Vlado**

*Vlado Zrnić: United colors of upside — down*, Scca video dokumentacija

Župan, Ivica: »Mijene morskog obzorja«, *Slobodna Dalmacija*, 15. 6. 1994.

# Leksikon videoumjetnika\*

Sastavio: Hrvoje Turković

## Beban, Breda

(Novi Sad, 24. XII. 1952.). Diplomirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1976. (Š. Perić). Suradnica majstorske radionice Ljube Ivančića i Nikole Reisera (1980.-1982.); studirala na Hochschule der Künste, Berlin, kao dobitnica DAAD stipendije (1984.-1985.). Izlaže slike i instalacije od 1980. Od 1986. radi filmove i videoradove u stalnom koautorstvu s *Hrvojem Horvatićem* sve do njegove smrti (1997.). Rade između 1989. i 1991. oko tridesetak kratkih dokumentaraca o likovnoj sceni na Televiziji Zagreb. Od 1991. nastanjuju se u Engleskoj, gdje nastavljaju filmskim i videoradom. Između 1992.-1993. profesori su na Royal College of Arts u Stokholmu, a gostuju kao predavači i na brojnim umjetničkim akademijama i koledžima. Za svoj likovni rad Beban je dobitnica Grand Prixa na Bijenalu u Rijeci (1983.), a za filmove i videa oboje su dobili više nagrada i stipendija. Samostalne izložbe i projekcije radova imali su u brojnim galerijama, među ostalima u Muzeju Moderne umjetnosti u Zagrebu (1987.), u Riverside Studijima, London (1988.) u Salonu Muzeja suvremene umjetnosti, Beograd (1989.), Tate Gallery u Londonu (1993., 1996.), u Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (1995.) i drugdje, a sudjeluju na brojnim skupnim izložbama i na filmskim i video festivalima. Lipnja 1994. priredena im je retrospektiva filmova i videa u Whitechapel Art Gallery u Londonu. Filmovi i videoradovi emitirani su na televizijskim postajama Ujedinjenog Kraljevstva, Nizozemske, Zapadne Njemačke, Austrije, Švedske. Od 1998. Breda Beban predaje filmsku režiju i teoriju filma na Northern Media School u Sheffieldu.

LIT.: Breda Beban, *Meta*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 1987.; *Beban & Horvatic — Video and Performance*, (katalog), Film and Video Umbrella, London: 1997.; *A directory of British Film and Video Artists*, The Arts Council of England, London: 1996.; *Breda Beban and Hrvoje Horvatic — Videotapes 1994-97*, (katalog), London: 1997.



Breda Beban

### Videodjela/filmovi: (zajedno s *Hrvojem Horvatićem*):

- Plan* (Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — VHS, boja, ton, 7 min)  
*Making performance* (Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — VHS, boja, ton, 20 min)  
*Ikone nevidljivih stvari* (Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — VHS, boja, ton, 12 min)  
*Meta* (Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — 16 mm/U-matic, boja, ton, 16 min)  
*A Pray* (Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — U-matic, c/b, ton, 3 min)  
*Pomiluj moje ruke* (Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — S8 mm/U-matic, boja, ton, 11 min)  
*Četiri njene stvari* (Beograd : 1986. — pr. TV Beograd/Beban&Horvatić. — 16 mm/open reel, boja, ton, 20 min)  
*Sve naše tajne nastaju iz jedne slike* (Skopje : 1987. — pr. TV Skopje/Beban&Horvatić. — 16 mm/open reel, boja-c/b, ton, 10 min)  
*O čuvanju srca* (Sarajevo : 1987. — pr. TV Sarajevo/Beban&Horvatić. — open reel, c/b, ton, 8 min)  
*Primanje imena* (Skopje : 1987. — pr. TV Skopje. — U-matic High B, boja, ton, 25 min)

\* TUMAČ KRATICA: *pr.* — proizvođač; *d. f.* — direktor fotografije (snimatelj); *mt.* — montažer; *gl.* glazba; *ton* — tonska obrada; *scgr.* — scenografija; *ksgr.* — kostimografija; *ul.* — uloga (glumci); *ul./perform.* — performansa; *igr.* — igrani; *dok.* — dokumentarni; *anim.* — animirani; *gl. sp.* — glazbeni spot; *DV* — digitalni video. Kod videovrpce podrazumijeva se PAL bojni sustav, i ne označava se posebno. Gdje je u upotrebi NTSC sustav, izričito ga se označava. Kako su podaci o veličini pojedinih vrpce u otvorenom sustavu registriranja (*open reel*) proturječni, sve smo označili samo kao *open reel*, s time da tamo gdje postoji zamjenska kopija (novi izvornik) označili smo sustav u kojem je sada. Kratica LIT. na kraju biografskog dijela označava važniju literaturu o autoru.

- Trirem* (Cres : 1988. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — U-matic, High B, boja, neton osim jedne izgovorene riječi, 13 min)
- Ja u njima ti u meni da budu samo jedno* (Sopocani : 1988. — pr. Beban&Horvatić/TV Beograd. — U-matic High B i open reel, boja-c/b, ton, 30 min)
- Geografija* (Ohrid : 1989. — pr. Videokolonija Ohrid, TV Skopje. — Betacam SP, boja, ton, 9 min)
- For Tara* (Zagreb : 1991. — pr. Beban&Horvatić/Studio 5, Zagreb/Momentum, London. — Betacam SP, boja, zvuk, 4 min)
- The Lifeline Letter* (London, Calgary : 1992. — pr. Beban&Horvatić/Frontline TV. — Betacam SP, boja, zvuk, 1 min)
- The Left Hand Should Know* (London : 1992. — pr. Beban&Horvatić/Frontline TV/Arts Council/Channel 4. — 35 mm/Betacam SP, boja, ton, 43 min)
- Absence* (London, Stockholm : 1994. — pr. Beban&Horvatić/Arts Council of England/Ontario Arts Council. — 35 mm/Betacam SP, boja-c/b, ton, 15 min)
- Irina is Not Herself any More* (London : 1995. — pr. Beban&Horvatić/London Production Fund/Carlton TV. — 35 mm, boja, ton, 4.22 min)
- Hand on the shoulder* (London, Zagreb : 1997. — pr. Beban&Horvatić Productions/Arts Council/Channel 4/Ontario Arts Council. — 16 mm, c/b, ton, 42 min)
- Jason's Dream* (London : 1997. — pr. Beban&Horvatić Productions/London Production Fund/Carlton TV&Lab. — 16 mm, boja, ton, 10 min)

**(samostalno):**

- May 98* (London : 1998. — pr. Beban&Horvatić Productions/BBC 2. — 16 mm, boja-c/b, ton, 10.43 min)
- Backstory* (London : 1999. — pr. Beban&Horvatić Productions. — 8 mm/DVC, c/b-boja, ton, 5 min)

## Bukovac, Milan

(Zadar, 9. XII. 1958.). U Zadru završava osnovnu školu, a u Zagrebu (gdje živi od 1975.) elektrotehničku školu, zatim studira PTO i telekomunikacije. Radi različite poslove (portir, voditelj tehnike, kemijski tehničar, elektrotehnički serviser), fotoreporter je u listu *Medveščak* (1984.-1991.), a od 1991. do 1995. radi kao stručni suradnik u Hrvatskom filmskom savezu, Zagreb, nakon čega se (1995.) zapošljava kao snimatelj na HTV, Zagreb. Članom je filmske sekcije već u osnovnoj školi, zatim član Kinokluba Zadar, tamo završava prvi filmski tečaj, a poslije polazi tečajeve i u Kinoklubu Zagreb (1977.; 1979.). Snima filmove (pretežito animirane) od 1981. a videoradove od 1991. Bio je voditeljem više filmskih tečajeva; operativnim izvoditeljem brojnih projekcija, revija i festivala. God. 1992. osniva Autorski studio — fotografija, film video (FFK), prvim je njegovim predsjednikom, zatim aktivnim suvoditeljem. Sudjelovao je, kao snimatelj i montažer, u izradi više od 40 neprofesijskih filmova svojih kolega. Od 1983. redovito sudjeluje svojim filmovima i videom na revijama i festivalima u Hrvatskoj, bivšoj Jugoslaviji, a i na festivalima i retrospektivnim projekcijama u inozemstvu (Manchester, Aachen, Zagreb, Villa Carlos Paz, Desau, Berlin, Ljubljana, New York, Hradec Kralove, Bon, Bourges, London, Edingourgh, Kopenhagen, Rijeka, Maribor, Varšava, Chisnau, Split, Budimpešta, Toronto i dr.). Dobitnik je brojnih nagrada (zlatna medalja za najbolje avangardno ostvarenje Međunarodni festival UNICA '93, Villa Car-



Milan Bukovac

los Paz, Argentina, 1993.; *Oktavijan* za eksperimentalni film, Dani hrvatskog filma 1994., 1997. i dr.).

**Videodjela:**

- Fade out* (Zagreb : 1988. — igr. — VHS, boja, ton, 9.30)
- Energy of Tape* (Zagreb : 1992. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS/Betacam SP, boja, ton, 7 min)
- Zapping* (Zagreb : 1993. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS, boja, ton, 6 min)
- Tell Me Baby* (Zagreb : 1993. — koautor Siniša Begović. — dok. — S-VHS, boja, ton, 25 min)
- Multiplication* (Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS/U-matic/Betacam, boja, ton, 7.36 min)
- Headache* (Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS, boja, ton, 1 min)
- Gdje je film?* (Zagreb : 1995. — pr. Autorski studio FFV. — koautorica Tomislava Vereš. — igr. — S-VHS, boja, ton, 1 min)
- Udaljavanje* (Zagreb 1995. — pr. Autorski studio. — Betacam, boja, ton, 1 min)
- Link* (Zagreb 1995. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS/Betacam SP, c/b-boja, ton, 8 min)
- 28 revija* (Zagreb : 1995. — dok. — Betacam, boja, ton, 26 min)
- Crash* (Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — koautorica Tomislava Vereš. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 1 min)
- Pistola* (Zagreb : 1996. — dok. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS, boja, ton, 7 min)
- Sonata za Ernesta G.* (Zagreb : 1997. — pr. Autorski studio FFV. — Betacam, c/b-boja, ton, 8 min)
- Nešto osobno* (Zagreb : 1997. — pr. Autorski studio FFV. — Betacam SP, boja, ton, 4.47 min)

*Strah* (Zagreb : 1998. — pr. Autorski studio FFV. — koautorica Tomislava Vereš. — Betacam SP, boja, ton, 0.55 min)

*Tour retour* (Zagreb : 1999. — pr. Autorski studio FFV. — koautorica Tomislava Vereš. — Betacam SP, boja, ton, 1 min)

### Filmovi:

*Oksigene* (Zagreb : 1977. — 8 mm, boja, ton, 5 min)

*Ulazak tramvaja u stanicu* (Zagreb : 1978. — 8 mm, c/b, 1 min)

*Crna strana Mjeseca* (Zagreb : 1978. — 8 mm, c/b-boja, ton, 8 min)

*Moje prve suze* (Zagreb : 1984. — anim. — 16 mm, boja, ton, 3.5 min)

*Dubina* (Zagreb : 1984. — koautorica Vlasta Zelenko. — anim. — S8 mm, boja, ton, 2.5 min)

*Rođenje* (Zagreb : 1986. — koautorica Vlasta Zelenko. — anim. — S8 mm, boja, ton, 7.13 min)

*U potrazi* (Zagreb : 1986. — 16 mm, c/b, ton, 3.5 min)

*Minijatura za moju bivšu dragu* (Zagreb : 1986. — S8 mm, boja, ton, 0.50 min)

*Cenzura* (Zagreb : 1987. — 16 mm, c/b, ton, 2.53 min)

*Izbor* (Zagreb : 1987. — igr. — 16 mm, c/b-boja, ton, 14 min)

*Odlazak* (Zagreb : 1987. — S8 mm, boja, ton, 10.40 min)

*Yesterday* (Zagreb : 1989. — anim. — 16 mm, boja, ton, 3.19 min)

*Touch* (Zagreb : 1993. — 16 mm, boja, ton, 6 min)

*Energy* (Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — koautor Drago Dopler. — 16 mm, c/b, ton, 7 min)

*The Life Goes on* (Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — 16 mm, c/b-boja, ton, 6 min)

*Možda* (Zagreb : 1994. — Autorski studio FFV. — 16 mm, c/b, ton, 1 min)

*Frames* (Zagreb : 1995. — pr. Autorski studio FFV. — 16 mm, boja, ton, 1440 sličica)

*Back Home* (Zagreb : 1995./96. — pr. Autorski studio FFV. — 16 mm, c/b, ton, 8.19 min)

## Deković, Ivo

(Šibenik, 14. V. 1952.). Studirao na Višoj pomorskoj školi u Splitu, a od 1975.-1979. na Staatlichen Kunstakademie u Düsseldorfu (K. Rinke, N. June Paik). Nakon studija radi na brodu (pomorski asistent stroja, 1980.-1981.) i polaže državni ispit za pomorskog strojaru (Zadar: 1981.). Filmove radi od 1976., a videoradove i videoinstalacije od 1986. Od 1989. profesor je na Fachhochschule u Aachenu, gdje je utemeljio studij videa u sklopu odjela Grafičkog dizajna. Dobio je više nagrada i stipendija za svoj rad (nagrada za videorad *Lionardo* na videofestivalu u Bonu: 1986.; putna stipendija za New York, Düsseldorf: 1987.; *Vjesnikova* nagrada »Josip Račić«, Zagreb: 1995.; priznanje »Marko Marulić«, Split: 1996.; radna stipendija za videorad *Ivan ne treba televiziju*, Marl: 1998. i dr.). Izlagao je na brojnim skupnim i samostalnim izložbama i videofestivalima od 1978. (Oberhausen, Ljubljana, Bonn, Madrid, Barcelona, Stockholm, Montreal, Wuppertal, Ženeva, Seul, Osnabrück, Karlsruhe, Venecija, Kairo, Zagreb, Mönchengladbach, Santiago, Marl, Bremen i dr.). Radovi su mu u posjedu Neuer Berlin Kunstverein, Kunsthalle Kiel, Kunstmuseum Bonn, Moderna galerija Zagreb.

LIT.: *Bijelić, Deković, Kipke* (katalog), XLV Biennale di Venezia, Zagreb: 1993.; *Priče za malu djecu* (katalog), Zagreb: 1996.

### Videodjela:

*Linardo* (Düsseldorf : 1986. — U-matic, boja, ton, 4.10 min)

*Fischer* (Düsseldorf : 1987. — U-matic, boja, ton, 5.30 min)

*Sailor* (Düsseldorf : 1989. — U-matic, boja, ton, 4 min)

*Tesla* (Düsseldorf : 1990. — U-matic, boja, ton, 4.55 min)

*Leroj* (Düsseldorf : 1992. — U-matic, boja, ton, 7 min)

*16. 9. 91.* (Düsseldorf : 1993. — U-matic, boja, ton, 4.55 min)

*Bog Rozarijo* (Düsseldorf : 1996. — MII, boja, ton, 3.55 min)

*Ivan ne treba televiziju* (Düsseldorf : 1997./98. — MII, boja, ton, 10 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Im Schiff* (Darmstadt : 1986./87. — pr. 25 Jaresausstellung der Neuen Darmstädter Sektion. — drvena greda, zelena i crvena žarulja, 8 TV monitora, 4 videoprpe, videoplayer)

*Buta* (Düsseldorf : 1988. — pr. Kunstpalast. — drvena bačva, ogledalo, televizija (TV program), TV antena)

*Puževi* (Wuppertal : 1998./90. — pr. Kunstraum. — 9 TV monitora, 3 videoprpe, 3 videoplayera, 3 videorazvodnika slike, crveni konopac, 9 automobilskih guma »Opel«)

*Ben Franklin* (Osnabrück : 1991. — pr. European Media Art Festival. — 2 robna ormara, posuda s vodom, c/b fotografija, radio, TV monitor, videoprpa, videoplayer, žuta žarulja)

*Mowar* (Venecija : 1993. — pr. Muzej moderne umjetnosti/XLV Biennale di Venecija. — 13 TV monitora, 3 videoprpe, 3 videoplayera, 3 videorazvodnika slike, 500 metara konopca 13 mreža za spavanje, sanitarne cijevi)



Ivo Deković

*Tabula Rasa* (Kairo : 1994. — pr. 5 Internationale Biennale. — 13 gipsanih ploča, kontrolna videokamera, 2 crne muslimanske marame)

*Kokons* (Santiago : 1997. — pr. Museo de art Contemporaneo. — 5 TV monitora, 20 drvenih letvica, isječene vrpce odjeće različitih boja, drvene ličalčke ljestve, konopac)

*Sub-Chair* (Ražanj kraj Rogoznice : 1998. — vizualna komunikacija pod morem. — 1 stolica i stol /željezna konstrukcija/, kutija vodonepropusna s TV monitorom, kamera, svjetlo, elektronski pisai stroj s kontrolnim monitorom)

#### Filmovi:

*Plastelin* (Düsseldorf : 1976. — S8 mm, boja, neton, 8.1 min)

*Srima* (Šibenik : 1989. — S8 mm, boja, neton, 8.3 min)

*Sunčani slikar* (Šibenik : 1980. — S8 mm, boja, neton, 6 min)

*Pomorsko putovanje* (MB Jezera : 1981. — S8 mm, boja, neton, 30 min)

## Dimitrijević, Slobodan Braco

(Sarajevo, 18. VI. 1948.). Od 1968. studira na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje je diplomira 1971. Postdiplomski studij pohađa na St. Martin's School of Art u Londonu (1971.-1973.), zatim nastavlja živjeti i djelovati u Londonu i drugdje. Dobitnik je više stipendija (1971.-1972. stipendija British Councila, 1976.-1977. DAAD stipendija, Berlin). Samostalno i skupno izlaže od 1968., a kolektivno od 1971. posvuda po svijetu, u najznačajnijim galerijama i muzejima (izlagao na Biernalu u Veneciji 1976., 1982., 199., 1993. i Dokumenta Kassel 1972., 1977., 1992.). Među pionirima je konceptualizma i održao brojne akcije (od 1967.) i performanse (od 1974.). Snimio je jedno od najranijih videodjela (u Londonu 1971.). Gostujući je profesor na mnogim umjetničkim školama (Slade School of Art, London; Hochschule für die Bildenden Künste, Berlin; International University of Kita-Kyushu, Japan; Sidney School of Visual Arts; École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris i drugdje). Dobitnikom je brojnih nagrada (važnije: Grand Prix, Arts Council of Great Britain, London: 1978.; Prix Jean Dominique Ingres, Academie de Museologie Evocatoire, Francuska: 1979.; Chevalier des arts et des lettres, Pariz: 1992. i dr.).

LIT.: *Braco Dimitrijevic*, 1994., (monografija), Wien: Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig

#### Videodjela:

*Metabolizam kao tjelesna skulptura (Stilske vježbe)* (London : 1971. — open reel, c/b, ton, 5 min)

*Proces mišljenja kao tjelesna skulptura (Stilske vježbe)* (London 1971. — open reel, c/b, ton, 5 min)

*Potpis kao umjetničko djelo* (Beograd 1973. — open reel, ton, c/b)

*Interview* (Köln 1974. — open reel, c/b, ton, 5 min)

*Predavanje o geografiji umjetnosti* (Zagreb 1974. — open reel, ton, c/b, ? min)

*Teaching an Egg to Fly* (Tübingen : 1980. — open reel, c/b, ton, 4 min)

#### Filmovi:

*Film slučajnog prolaznika: Mario Barišić, Popodne ljetnog dana* (Zagreb : 1970. — 8 mm, c/b, neton, ? min)

*Ljetni projekti* (Zagreb 1970. — 8 mm, neton, c/b, ? min)

*Nekoliko promjena* (München 1970. — 8 mm, neton, c/b, ? min)

*Film slučajnog prolaznika, Roger Dujardin* (Cannes 1971. — 8 mm, c/b, neton, ? min)

## Đukić, Sandro

(Zagreb, 14. X. 1964.). Završio Školu primijenjenih umjetnosti u Zagrebu (1979.-1983.), potom Akademiju likovnih umjetnosti (1984.-1989., prof. Đuro Seder). Od 1989.-1990. pohađa, kao gostujući student Kunstakademie Düsseldorf (prof. Nam June Paik i Nan Hoover), a nakon prekida za stipendirano putovanje u New York (1990.), nastavlja redovan studij na toj akademiji (1991.-1993.). Od 1993.-94. polazi majstorsku klasu (Meisterschule) na toj akademiji (prof. Nan Hoover). U međuvremenu je (1992.) sudjelovao u radionici Islandic Colledge of Art, dobivši DAAD stipendiju. Sudjeluje, također, na međunarodnom simpoziju *Transparent Messenger*, Plasy (1994.). Samostalno izlaže (fotografije, instalacije, umjetničke akcije) od 1988. (Zagreb, Ljubljana, Umag, Dubrovnik, Novigrad), a na skupnim izložbama sudjeluje od 1986. (Zagreb, Sarajevo, Beograd, Rijeka, Düsseldorf, Essen, Klagenfurt, Vanecija, New York, Umag, Guadalajara, Plasy, Köln, Wolsberg, Split). Dobitnikom je Nagrade Saveza udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (1991.). LIT.: Krešo Purgar, *Dvostruka realnost objekta*, (katalog), Muzej Suvremene umjetnosti, Zagreb: 1991.; Krešimir Purgar, »Desire and Illusion«, *Flash Art*, Summer issue 1991.; Jadranka Vinterhalter, *Tetragram*, (katalog Checkpoint), SCCA, Zagreb: 1995.; Nataša Ilić, *Put oko svijeta u 100 dana*, (katalog), Galerija OTOK, ARL, Dubrovnik: 1998.

#### Videodjela:

*Bez naziva (Selfportrets)* (Düsseldorf/Zagreb : 1991. — U-matic, boja, bez tona, 5.30 min)

*Bez naziva (...Kronenberg)* (Düsseldorf : 1993. — VHS-C, c/b, ton, 7.30 min)

*Realnost slike — slika realnosti* (Zagreb : 1999. — VHS-C, c/b, ton, 2.10 min)

#### Videoinstalacije/izvedbe (izbor):

*Bez naziva (Selfportrets)* (Düsseldorf : 1991. — Galerie Bilkerforum, Kunstmuseum Düsseldorf. — LCD projektor, videoplayer, videorad: *Bez naziva (Selfportrets)*)

*Bez naziva (...Kronenberg)* (New York : 1993. — Cologne Düsseldorf village gaze, Antology Film Archive, New York. — LCD projektor, videoplayer, videovrpca: *Bez naziva (...Kronenberg)*)

*Bez naziva (»...welcome ili good by Party«)* (Zagreb : 1993. — pr. »Nova hrvatska umjetnost«, Moderna galerija. — 7 monitora, 7 videoplayera, 7 crnih postamena-ta, postavljen stol za jedenje, voće i kruh i 12 stolica, 7 VHS videovrpca (autoportreti)

*Bez naziva (»...welcome ili good by Party«)* (Zagreb : 1994. — pr. »Izložba jela i pića«, Galerija PM — TV monitor, videoplayer, postavljen stol za jedenje, voće i kruh i 12 stolica, VHS videovrpca: 10 min)

*Bez naziva (trčanje/Island)* (Zagreb : 1995. — pr. »Checkpoint«, Moderna galerija. — videoplayer, 2 videoprojektora, 2 videoscreen-a, fotografija 85x200 cm, halogeni reflektor, VHS videovrpca)

*Bez naziva (dio projekta Put oko svijeta za 100 dana)* (Split : 1996. — pr. Međunarodni festival novog filma i videa. — locirana na dva mjesta. — 1. klub CORTO, Split : fotografija 120x250 cm, videoplayer, VHS videovrpca, c/b monitor, black light ra-

svjeta. — 2. ničija zemlja/međunarodne vode na brodu »Kraljica mira«, kućni videosustav na brodu, VHS videovrpca, 12 monitora)

*Bez naziva (...pakosni demoni)* (Zagreb : 1998. — pr. 33. zagrebački salon, Klovićevi dvori. — interaktivna videoinstalacija. — kamera, 4 reflektora, videoprojektor, videoplayer, mixpult, VHS videovrpca)

*Realnost slike-slika realnosti* (Umag : 1999. — pr. Galerija Marino Cettina 4 fotografije (700x260 cm, 670x260 cm, 500x260 cm, 560x260 cm), monitor i videoplayer, VHS videovrpca)

## Faktor, Ivan

(Crnac, 7. VI. 1953.). Završio Građevinsku tehničku školu arhitektonski smjer u Zagrebu (1968.-1972.), apsolvirao na Višoj arhitektonskoj školi u Osijeku (1972.-1975.). Od 1975.-1977. radi kao urednik Tribine kluba ljubitelja filma u Osijeku; zatim vodi filmski program Studentskog centra — Centra mladih u Osijeku, a od 1992. urednik je filmskog programa »Kinematografa Osijek«. Filmove snima od 1975., a od 1979. sudjeluje u konceptualističkim akcijama i izložbama, izvodi performanse s videom i filmom (*Film koji samo ja gledam*, Osijek: 1980.), postavlja instalacije. Od 1990. realizira niz višemedijskih projekata u kojima koristi film, video, fotografiju, performanse i zvuk. Za vrijeme napada na Osijek (1991.-1992.) na videu snimio opsežnu dokumentacijsku građu (na VHS-u). Samostalno izlaže i prikazuje svoje filmove od 1979. (Osijek, Zagreb, Sarajevo, Ljubljana, Beograd, Rijeka, London), a skupno od 1976. (Skopje, Osijek, Split, Zagreb, Beograd, Hyeres, Koprivnica, Varaždin, Čakovec, Maribor, Köln, Manchester, Kopenhagen, Berlin, Amsterdam, Venecija, Hengelo, Vinkovci, Den Haag, New York, Trst, Graz, Düsseldorf). Dobitnik je godišnje nagrade Soros Centra za suvremenu umjetnost, Zagreb: 1994 i na XV. slavonskom bijenalu, Osijek: 1997.

LIT.: Hrvoje Turković, *Ivan Faktor — filmovi/films* (katalog), Osijek: 1984.; Vlastimir Kusik, *Ivan Faktor. Slavonski nadgrobni spomenik* (katalog), Zagreb, Osijek: 1994./95.; Delimir Rešicki, prir., *Ivan Faktor* (temat u časopisu), *Quorum*, br. 6, Zagreb: 1996.; Marijan Krivak, »Ivan Faktor i



Ivan Faktor

hrvatsko videostvaralaštvo«, *Bulletin HFS*, br. 19., Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1997.

### Videodjela:

*Video rad II* (Osijek : 1981. — pr. Studentski centar Osijek/Faktor. — VHS, boja, ton, 8 min)

*Osijek, Petak 13. 9. 1991.* (Zagreb : 1991. — pr. Studio ZNG. — S-VHS, boja, ton, 13 min);

*Opća bolnica Osijek 1991. (Petak 13. II. dio)* (Zagreb : 1992. — U-matic, boja, ton, 14 min)

*Guards* (Osijek : 1992. — gl. sp. — U-matic, boja, ton, 8 min)

*Nemetin — Osijek* (Zagreb : 1992. — dok. — U-matic, boja, ton, 10 min)

*Tufek — Osijek* (Zagreb : 1992. — dok., gl. sp. — U-matic, boja, ton, 10 min)

*Ratni spotovi* (Osijek : 1992.-1993. — U-matic, boja, ton, 21 min)

*Fritz Lang und Ich* (Osijek : 1994. — U-matic, boja, ton, 60 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*1895/1987* (Osijek : 1987. — Željeznička postaja Osijek-Donji grad. — performanse. — dolazak vlaka, TV monitor)

*Requiem* (Osijek : 1990. — Studentski centar. — instalacija. — 8 TV monitora, 2 videoplayera, 1 videokamera, 2 videovrpce, 16 mm film — *Let's Make Love* Georgea Cukora, c/b, svjetiljka, katalog, zvuk, corn-flakes, mlijeko)

*Slavonski nadgrobni spomenik* (Osijek, London, Zagreb, Amsterdam, Venecija, Hengelo : 1993.-1995. — instalacija. — 25 spaljenih TV monitora, 9 halogenih lampi, 16 zvučnika, 2 transformatora, audiovrpca, 16 color fotografija, 9 crnobijelih fotografija)

*Fritz Lang und Ich* (Osijek : 1994. — performanse/instalacija. — 2 16 mm projektor i film *Rancho Notorious* Fritza Langa, 2 TV monitora, 26 fotografija u boji, 1 crnobijela fotografija, 2 videovrpce, 2 videoplayera, 1 videokamera, zvuk, zvučnici)

*Split-Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder* (Split : 1996. — barokna soba, 5 TV monitora, 1 videoplayer, 5 svijeća, 2 zvučnika, videovrpca, zvuk)

*Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder* (Osijek : 1996. — performansa, instalacija. — Tramvajska linija »Višnjevac-Zelena polje. — tramvaj i prikolica, agregat za struju, 16 mm projektor, 16 mm filmska petlja, 2 zvučnika, putnici, zvuk)

*Vinkovci-Osijek, Eine Stadt sucht einen Mörder* (Vinkovci : 1997. — 3 muzejske vitrine, 3 TV monitora, 2 svijeće, 1 diaprojektor, zvuk, 2 zvučnika)

*Osijek — Eine Stadt sucht einen Mörder* (Osijek : 1997. — 3 TV monitora, 1 videoplayer, 3 fotografija 108 svijeća)

*Der Müde Tod 1921-1998* (Zagreb : 1998. — 33. zagrebački salon. — 4 fotografije u boji, diaprojektor, 2 svijeće, 2 zvučnika, pojačalo s kasetofonom)

### Filmovi:

*Papirnata gozba* (Osijek : 1975. — S-8 mm, boja, ton, 6 min)

*Zlatno tele 2* (Osijek : 1975. — 16 mm, c/b-boja, ton, 8 min)

*Kirway Sv. Antuna Padovanskog* (Osijek : 1977. — dok. — S-8 mm, boja, ton, 6 min)

*Prvi program* (Osijek : 1978. — 16 mm, boja, ton, 12 min)

*Svodič od grilaža* (Osijek : 1978. — S-8 mm, boja, neton, 3 min)

*Ivan Faktor, Vlastimir Kusik, Marijan Sušac, Josip Alebić* (Osijek : 1979. — S-8 mm, c/b, neton, 3 min)

*Ravnateža na tavanu Oz* (Osijek : 1979. — S-8 mm, c/b, ton, 3 min)

*Juke box* (Osijek : 1979. — S-8 mm, boja, ton, 12 min)

*Autoportret* (Osijek : 1980. — S-8 mm, boja, neton, 10 min)

*Eumig S 905* (Osijek : 1980. — S-8 mm, boja, neton, 18 min)

*F DS-40W* (Osijek : 1980./81. — S-8 mm, boja, ton, 29 min)

*2F BB 40 W* (Osijek : 1982. — 16 mm, boja, ton, 24 min)

*TV 31-1 minirama* (Osijek : 1982. — 16 mm, boja, ton, 12 min)

*Kamera projektor I* (Osijek : 1983. — 16 mm, boja, ton, 27 min)

*Tramvaj* (Osijek : 1985. — 16 mm, boja, ton, 18 min, nedovršen)

*Fritz Lang und Ich* (Osijek : 1987. — 16 mm, boja, ton, 9 min, nezavršen)

## Frelih, Wladimir

(Osijek, 1967.). Studira (od 1994.-1999.) na Kunstakademie u Düsseldorfu kod Nan Hoover (video, film) i Magdalene Jetelove (instalacija, objekt). Samostalno izlaže od 1993. (Bremen, Düsseldorf i dr.) a skupno izlaže od 1995. (Düsseldorf, Bern, Stuttgart, Zagreb, Sarajevo, Köln, Osijek, Rim i dr.). Videoradove prikazuje na video i filmskim festivalima od 1996. (Bonn, Berlin, Schaumburg, Tokyo, Oberhausen, Bochum, Split). Nagrađivan za svoj rad na 7. Videonale u Bonnu (1996.), dobitnik 1997. International Installation Art Award, New York. Uz videoradove, videoinstalacije, filmove izrađuje i CD romove (*Willkommen*, Düsseldorf : 1997./99. — pr. Powerkunst Produktion. — program dizajner Zlatko Petrović, gl. Andreas Fragel, Snoopy& Gilian).

### Videodjela:

*Wir drehen Film* (radni naslov, Bremen : 1990. — S-VHS, boja, ton, 10 min. — nedovršeno)

*Kaffe, Zucker und Zigarette* (Düsseldorf : 1994. — VHS, boja, ton, 4 min)

*You don't Know...* (Düsseldorf : 1994. — Hi 8, boja, ton, 7 min)

*Statement* (Düsseldorf : 1994. — Hi 8, boja, ton, 9 min)

*Unter der Erde* (Düsseldorf : 1995./96. — Hi 8, boja, ton, 3 min)

*Ein Tisch, zwei Teller* (Düsseldorf : 1996. — S-VHS, boja, ton, 5 min)

*Beck Brothers Vs Coca Cola Kid* (Düsseldorf : 1994. — koautor Zlatko Petrović. — S-VHS, Hi 8, DV, boja, ton, 35 min)

*Gespräche in der Badewanne* (Düsseldorf : 1998. — koautorica Sandra Voets. — Hi 8, boja, ton, 26 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Grupni portret* (Düsseldorf : 1994. — Kunstakademie Düsseldorf. — 27 monitora, 27 videoplayera, 27 videokasete)

*Unerwünschte Liebe* (Düsseldorf : 1994. — Kunstraum Düsseldorf. — televizor, 2 TV monitora, 2 videoplayera)

*Manipulacija/destrukcija performansa iliti nemojte me jebati s dosadnim performansom* (Düsseldorf : 1995. — Performance Festival V. A. Düsseldorf. — korištenje zadnjih pednaestak minuta videoperformansa Ralfa Bergera, tri stolice, tri ženska modela, pet videokamera, pet udaljenih monitora koji prenose uživo sliku)

*Jules Verne forever* (Bern : 1995. — Dampf Zentrale. — stup od 9 uspravno poslaganih monitora, 3 videoplayera, 3 videokasete)

*Bez naslova (manipulirani prijenos uživo)* (Düsseldorf : 1996. — 8 kamera za nadziranje, 4 videoprojektora, 12 prozora u redu na koje se projicira uživo videoslika)

*Poljubac* (Zagreb : 1997. — MGC Klovićevi dvori. — 2 videoprojektora, 2 videoplayera, 2 videokasete bez tona)

*Gespräche in der Badewanne* (Düsseldorf : 1998. — Horten-Ackerstrasse. — koautorica Sandra Voets. — videoprojektor, videokaseta, projekcija na dva izloga iznutra prema van na ulicu)

*Poljubac (mix 2)* (Rim : 1999. — Europski biennale mladih. — 2 monitora, 2 videoplayera, 2 videokasete, 2 CD-playera, 2 CD-a, 6 slušalica, gl. Andreas Fragel)

*001 M. O. S. Entertainment. — Autogram ¼Stunde* (Düsseldorf : 1998. — Hilsville Düsseldorf. — videoakcija. — koautor Andreas Fragel)

### Filmovi:

*Bez programa* (Osijek : 1984. — S8 mm, boja, ton, 9 min)

*Kopfarbeit* (Düsseldorf : 1998./99. — pr. Toman Schulze. — Super 16 mm, boja, ton, 9 min)

## Fritz, Darko

(Split, 10. X. 1966.). Završio srednjoškolski Centar za kulturu i umjetnost u Zagrebu (1983.-1985.), studirao arhitekturu u Zagrebu (1988.-1990.), a zatim na Art Media odsjeku Rijksakademie van Beeldende Kunsten u Amsterdamu (1990.-1992.). Pohađao ljetnu akademiju (Electronic Landscape, Akademie der Künste, Studio für Elektroakustische Musik, Berlin). Od 1994. do 1998. bio je na stipendiji Stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, Amsterdam. Izlaže od 1988.; samostalno u Zagrebu (1988., 1989., 1990., 1994., 1995., 1997., 1998.), Splitu (1988.), Amsterdamu (1991., 1994., 1999.), Moskvi (1992.), Hengelou (1996.), i Berlinu (1996.); a sudjelovao na preko 60 skupnih izložbi. Osim videoradovima, priređuje sitespecific instalacije i performanse, izrađuje telefax djela, plakate, izrađuje scenografije, objavljuje publikacije (*5 Studio imitacije života* sa Željkom Serdarevićem, 1987.-1990.; *Transmitter*, umjetnička knjiga, 1991.-1992.; *Keep the Frequency Clear*, mapa grafika, Zagreb 1995.; *End of the Message — Works 1995-1996*, s Reneom Feythom, 1996.; *End of the Message — Works 1995-1996*, s Leonidom Kovač i Inkom Schube, 1996.; *Darko Fritz — Telefax Works 1991-1997*, sa Zvonkom Makovičem, 1997.; *Internet Porno*, s Goranom Blagusom, Natašom Ilić i Đurđom Otržan, 1998.). Za svoj rad je nagrađen brojnim nagradama (Prva nagrada Salona mladih, Zagreb 1988.; nagrada za najbolji total design za Slovensko narodno gledalište, Maribor 1991.; nagrada ZGRAF-a 7, Zagreb, 1995.; AGM — godišnja nagrada za likovno stvaralaštvo, Zagreb 1995.; Prix de Rome, prvi krug, Amsterdam 1998., i dr.).

LIT.: Tihomir Milovac, »Poetika kataklizme — nježnost suznih očiju«, u katalogu: *Ekranizacija*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 1989.; M. Gatin, »Darko Fritz«, u katalogu: V Biennale Intergraf Alpe-Adria, Galleria Del Centro, Trst: 1995.; Goran Blagus, »Darko Fritz: Ekranizirana, bestjelesna zbilja«, *Kontura*, br. 41-42, Zagreb: 1995.; Sandra Kržić Roban, »Darko Fritz«, *Frakcija*, br. 2, ADU/CDU, Zagreb: 1996.; *Oosterse Synesthetica*, *De Ijsberg*, no. 8, 1996.

### Videodjela:

*Unechoic Chamber* (Zagreb : 1988. — pr. »Radar«, HRT. — koautori Željko Serdarević i Dalibor Martinis. — U-matic/HB, boja, ton, 3.40 min)

*LDLDC Instrumentator* (Zagreb : 1989. — pr. OTV. — koautori Željko Serdarević i Gordana Brzović. — U-matic/HB, boja, ton, 5.30 min)

*Speeches* (Zagreb : 1991. — koautor Kristina Leko Fritz. — U-matic/LB, boja, ton, 38 min)

*Autobahnkreuz* (Amsterdam/Zagreb : 1994. — pr. Art Film. — U-matic/HB, boja, ton, 37.15 min)

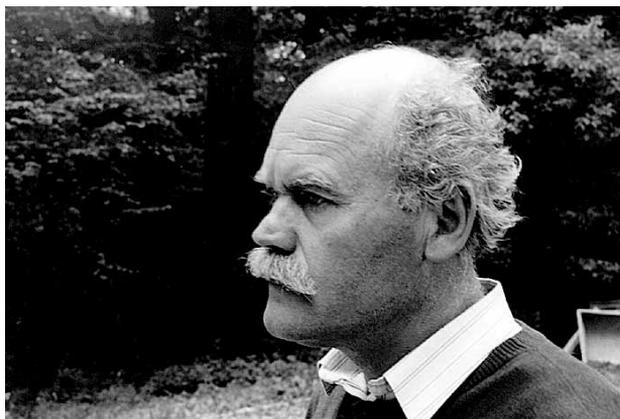
- Autobahnkreuz (remix)* (Amsterdam : 1994. — pr. Kunstkanal/C-Sales. — U-matic/HB, boja, ton, 25.07 min)
- End of the Message (Security Camera)* (Amsterdam : 1996. — pr. Park 4D TV. — Betacam SP, boja-c/b, ton, 60 min)
- End of the Message (Bank Security Camera System)* (Zagreb : 1996. — Betacam SP, boja-c/b, ton, 60 min)
- Delete* (Amsterdam/Zagreb : 1997. — Betacam SP, boja-c/b, ton, 1 min)
- Airscape* (Berlin : 1997. — pr. Akademie der Künste. — DV, Media 100/Betacam SP, boja, ton, 3.33 min)
- Fluxus* (Amsterdam : 1998. — pr. Dance Valley. — VHS, boja, ton, 30 min)
- Crypted TV Porn* (Amsterdam : 1999. — u radu)
- End of the Message (total archives)* (Amsterdam : 1999. — pr. Booz. — Betacam SP, boja, ton. — u radu)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

- Katedrala* (Zagreb : 1988. — koautori Boris Bakal, Stanko Juzbašić, Ivan Marušić i Goran Premec — Galerija PM — kompijutorski generirana okolina, videolink, performans Joško Lešaja)
- End of the Message (Archives — Live!)* (Planet Art, Hengelo : 1996.; Kapelica, Ljubljana : 1997.; ICA Dunajvaros — Who by Fire : 1997.; Berlage Institut, Amsterdam : 1999. — video/radio program)
- End of the Message — Security Camera is Recording Now* (Zagreb : 1996. — videoinstalacija u banci)
- End of the Message (Entschede)* : 1995. — »Obsessions: from Wunderkammer to Cyberspace, Foto Biennale Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Enschede. — telefaks akcija, videolink, muzejska kolekcija)
- Keep the Frequency Clear* (Zagreb, Amsterdam : 1994. — »Keep the Frequency Clear«, Zagreb; »Corridor«, Triple X festival, Amsterdam. — telefaks akcija, videolink, instalacija s svijetlom)
- Airscape* (Zagreb : 1997 — Mediascape, MSU. — reklamni videodisplay na Trgu bana Jelačića — videoinstalacija u javnom prostoru)
- Katedrala: restauracija informacije* (Zagreb : 1998. — serija medijskih akcija. — radio, internet, TV, press, okrugli stol, izložba)
- Passage: Dubrovnik* (Dubrovnik : 1998. — Otok/ARL. — site-specific videoinstalacija)
- Airscape* — bUG remix (Amsterdam : 1999. — bUG projekt: The Minus 0 Between 0 and 1 — video i zvučna instalacija)

## Galeta, Ivan Ladislav

(Vinkovci, 9. V. 1947.). Završio Školu primjenjenih umjetnosti (likovne tehnike primjenjene grafike) u Zagrebu (1967.), diplomirao na Pedagoškoj akademiji (likovne umjetnosti, 1969.), a 1981. završio studij pedagogijskih znanosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio kao voditelj i snimatelj u elektronskoj učionici Pedagoške akademije u Zagrebu (1971.-1977.), od 1977.-1990. voditeljem je Multimedijskog centra Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, promičući domaći eksperimentalni film i video, i vodeći brojne inozemne stvaratelje i programe tog usmjerenja. God. 1993. osnovao je i vodio umjetničko kino FilMOTEKE 16 (sada Zagreb film), a zatim umjetnički program dvorane Kinoteke u Zagrebu. Od 1997. predaje na Akademiji likovnih umjetnosti, gdje je primljen za docenta 1997. (medijski studij). Filmove snima od 1969., a videodjela od 1975. Također izlaže objekte-instalacije i fotografije-instalacije od



Ivan Ladislav Galeta

1973. (*Kotači-vozila*, 1973.; *TV snajper*, 1976.; *Šah*, 1977./79.; *Zrcalni ping-pong*, 1978./79.; *Dvosmjerni bicikl*, 1978./79.; *Dvosmjerni pješak*, 1979.; *Višeca kamera*, 1979.; *Središte*, 1992.; *Visak*, 1993. i dr.); radi na zvučnim projektima na magnetofonskoj vrpici (*Ubrzanje*, 1977.; *Naprijednatrag: glas*, 1977.; *Obrnuti glas*, 1985. i dr.) i zvučnim performansama (*Glasovir*, 1979.), priprema izvedbe i konceptualističke postavbe u javnim prostorima (*Akcija znak*, Zagreb, 1977.; *Vlak na filmu*, Zagreb, 1977.; *Kino za balkone*, Zagreb, 1978., 1979.; *Svjetla Novog Zagreba*, Zagreb 1978.; *Napuštena motorna vozila*, Zagreb, 1980.; *Multi-filmska projekcija »1941-1981«*, Zagreb, 1981., i dr.). Od 1980. povremeni je gost predavač na nekoliko europskih sveučilišta, a svoj rad predstavlja u performativnom obliku predavanja od 1979. (Zagreb, Budimpešta, Boston, New York, Amsterdam, Split, Novi Sad, Ljubljana, Frankfurt a. M., Pariz, Pečuh, Prag i drugdje). Nastupao je na brojnim skupnim izložbama, festivalima i programima od 1969. (Zagreb, Trst, Łódź, Graz, Genova, London, Amsterdam, München, Milano, Paris, New York, Lisabon, Tampere, Sarajevo, Hyeres, Budimpešta, Boston, Ljubljana, Frankfurt a. M., Beč, Osnabrück, Würzburg, Tokyo, Osaka, Szeged, Offenbach, Leuven, Caux, Bourges, Dunkerque, Arles, Prague, Rotterdam i dr.), a samostalno od 1969 (Zagreb, Budimpešta, Boston, New York, Amsterdam, Split, Novi Sad, Ljubljana, Frankfurt a. M., Pariz, London, Offenbach, Pečuh, Pariz, Loeven, Caux, Arles i dr.). Objavljivao tekstove vezane uz svoj umjetnički rad (pretežito u *Quorumu* od 1986.-1988.), prevodio s mađarskog (Bélu Hamasa). Djela su mu otkupljena u više galerija i muzeja (Galerije grada Zagreba; Centar Georges Pompidou — Musée National d'Art Moderne, Pariz; Archives du Film Experimental d'Avignon; The American Federation of Arts, New York; Film Festival Oberhausen).

LIT.: *Ivan Ladislav Galeta: projekti, izvedbe, realizacije* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 1979.; Željko Kipke, »Verbalna matematika I. L. Galeta, *Quorum*, br. 4/5, Zagreb: 1986.; Ingo Petzke, »Galeta: film kao tajna znanost«, *Kinoteka*, br. 7/8, Zagreb: 1989.; Duško Popović, »Svjetlost iz mraka«, *Bulletin HFS*, br. 17, Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1997.; Hrvoje Turković, »Detektiv onostranog«, *Vijenac*, br. 6, Zagreb: 999

### Videodjela:

- TV ping-pong* (Zagreb : 1975./78. — U-matic, c/b, ton, 2 min)  
*Video radovi* (Zagreb : 1977./78. — VCR, neozvučen, 20 min)  
*Media Game 1* (Zagreb : 1978. — U-matic, c/b, neozvučen, 45 sec)  
*Drop* (Amsterdam : 1979. — U-matic, c/b, ton, 10 min) *Five Drops* (Amsterdam : 1979. — open reel, c/b, ton)  
*Railway station* — Amsterdam (Amsterdam : 1979. — U-matic, c/b, ton, 3 min)  
*Lijnbaangracht Centrum* (Amsterdam : 1979. — U-matic, c/b, ton, 3 min)  
*NO 1, 2, 3, 4* (Amsterdam : 1979. — U-matic, c/b, ton, 2 min)  
*Post Card* (Zagreb : 1983. — pr. TV Zagreb. — U-matic, boja, neozvučen, 2 min)  
*Pismo* (Zagreb : 1995. — VHS, boja, ton, 4 min)

### Videoinstalacije/Prošireni Film/Izvedbe:

- Dva toka u projekciji* (Zagreb : 1975. — 16 mm, c/b, 10 min)  
*Lijevo-desno: pjesnici* (Zagreb : 1975./79. — 16 mm, boja, 10 min)  
*Dva vremena u jednom prostoru* (Zagreb : 1976. — 16 mm, c/b, ton, 12 min)  
*Trodimenzionalni ekran* (Zagreb : 1976. — 16 mm, c/b, ton, 10 min)  
*Projekcija u svemir* (Zagreb : 1976./79. — 16 mm, c/b, 10 min)  
*Fokus, bez filma* (Zagreb : 1980. — projektor, 10 min)  
*Sangwa Dupa H — 72064* (Zagreb : 1984. — U-matic, boja, 17.53 min)  
*Water Drops* (Boston : 1985. — 2xU-matic, NTSC, boja, 20 min)

### Filmovi:

- Metanoia* (Zagreb : 1969. — 8 mm, c/b-boja, neton, 12 min)  
*Prst* (Zagreb : 1969. — 8 mm, boja, ton, 8 min)  
*Sjećanje na Odiseju u svemiru 2001.* (Zagreb : 1971. — 16 mm, c/b, ton, 5 min)  
*Filmovi 1-10* (Zagreb : 1975.-1980. — 8 mm, boja, 25 min)  
*Napred-natrag: klavir* (Zagreb : 1977. — pr. Multimedijski centar, SC. — 16 mm, boja, ton, 18 min)  
*Dva vremena u jednom prostoru* (Sarajevo : 1976./78. — pr. Sutjeska film, Sarajevo. — 35 mm, c/b, ton, 12 min)  
*PiRaMidas 1972-1984* (Budimpešta : 1984. — pr. Balázs Béla Stúdió. — 16/35 mm, boja, ton, 12 min)  
*SFAIRA 1985-1895* (Zagreb : 1984. — pr. Zagreb film/Balázs Béla Stúdió. — 16/35 mm, c/b, neozvučen, 10 min)  
*Water Pulu 1869 1896* (Zagreb : 1987. — pr. Zagreb film/Balázs Béla Stúdió. — 16/35 mm, boja, ton, 9 min)  
*Wal(|)zen* (Zagreb : 1989. — pr. Zagreb film/Balázs Béla Stúdió. — 16/35 mm, boja, ton, 7 min)

## Golić, Tanja

(Rijeka, 13. III. 1973.). Diplomirala 1998. na Filozofskom fakultetu u Rijeci (odjel Likovne umjetnosti, kolegij grafike, J. Butković), apsolvirala na istom fakultetu iz Organizacije kulturnih djelatnosti (odjel Hrvatski jezik i književnost). Izlaže na skupnim izložbama od 1990. (Rijeka, Dubrovnik, Samobor, Široki Brijeg, Mostar, Zagreb, Varaždin, Split, Opatija, Cuneo, Kastav, Bitola, Trst), i sudjeluje na festivalima (Požega, Križevci, Rijeka, London, Zagreb). Videoradovi su joj zastupljeni u antologijskim programima suvremene



Tanja Golić i Ana Šimičić

hrvatske videoumjetnosti (*Croatian Avant-Garde Film & Video*, Millennium, New York, 1998.; *Avant-Garde Films and Videos from Central Europe*, The Lux Centre, Hoxton, London, 1998.; *Alommásolatok — közép-európai filmavant-gárd*, Toldi mozi, Budimpešta, 1999.). Dokumentirala videom zbivanja (*Dan planeta Zemlje*, 22. IV. 1996, VHS, Rijeka: 1996.; *Big Art Violić Band*, VHS, Rijeka: 1997.). Živi u Rijeci.

### Videodjela:

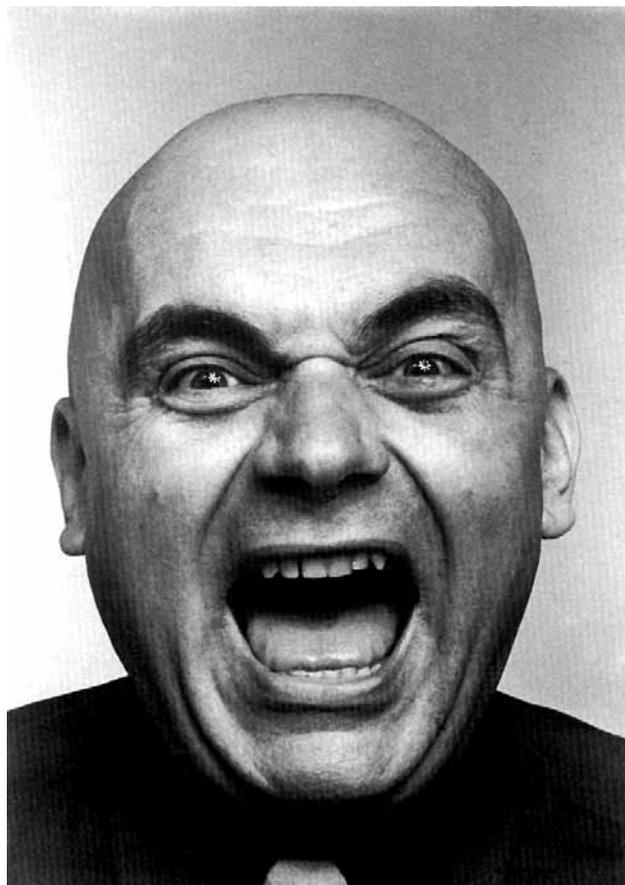
- Ples I* (Rijeka : 1996. — VHS, boja, zvuk, 1 min);  
*Ples II* (Rijeka : 1996. — VHS, boja, zvuk, 2.55 min);  
*More* (Rijeka : 1996. — VHS, boja, neton, 8.38 min);  
*Connection* (Rijeka : 1996. — VHS, boja, ton, 3.55 min);  
*Ženska* (Rijeka : 1997. — VHS, boja, ton, 1 min);  
*Ultrazvuk* (Rijeka : 1998. — VHS, boja, ton, 6.32 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

- Ples* (Opatija : 1996. — club »What?«, Opatija. — disco club, pub, viseća željezna konstrukcija, TV monitor, zatečena glazba, video *Ples*, neograničeno trajanje);  
*Trag* (Zagreb : 1998.; Rijeka : 1999. — Gliptoteka, Zagreb; Galerija »Juraj Klović«, Rijeka. — stara komoda, sijeno, TV monitor, neton, neograničeno trajanje)

## Gotovac, Tomislav

(Sombor, Jugoslavija, 9. II. 1937.). Od 1941. živi u Zagrebu, završava gimnaziju, upisuje arhitekturu, ali ubrzo napušta studij i radi kao službenik (1956.-1967.). Upisuje Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu (1967.), gdje (na preimenovanom: Fakultetu dramskih umetnosti) diplomira filmsku režiju 1976., vraća se u Zagreb, gdje otada živi i djeluje kao slobodni umjetnik. Prvi film snima 1962. u Kinoklubu Zagreb i otada sustavno snima filmove, jedan od najistaknutijih pionira eksperimentalnog filma u Hrvatskoj. Ujedno (od 1960.) radi fotografske serije, kolaže, izvodi happeninge (*Hap naš*, Zagreb: 1967., rekonstruiran 1968. za film *Slučajni život*, A. Peterlića, 1968.; *Streaking*, Beograd: 1971., zabilježen kao dio filma *Plastični Isus*, L. Stojanovića, distribucijska godina 1990.), a u sedamdesetim godi-



Tomislav Gotovac

nama dijelom je nove umjetničke prakse, izvodeći brojne performanse (*Akcija 100*, X. Muzički bienalle, Zagreb 1979.; *Zagreb, volim te; ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta*, Zagreb: 1981.; *Polet*, serija performansa, Zagreb: 1984.; *Paranoia-View Art*, Krems-Stein: 1988.; *Rhetorical Image*, New York: 1990.; *Point Blank — Muzej revolucije naroda Tomislava Gotovca*, New York: 1994. i dr.). Filmove prikazuje na domaćim i inozemnim festivalima od 1963. (GEFF, Zagreb, 1963.-1970.; The Third Avant-Garde Film Festival, London, 1979. i dr.), dijelom je antologijskih predstavljajući (*Other Side, European Avant-Garde Cinema 1960-1980*, American Federation of Arts, New York: 1983.; *Avant-Garde Films and Videos from Central Europe*, London: 1998. i dr.). Održao brojne autorske projekcije (SR Njemačka 1982.: turneja u 10 gradova; Zagreb, Łódź, Varšava, London, Amsterdam, New York i dr.). Sudjelovao svojim slikama, dokumentacijom i objektima na skupnim izložbama (*Nova umjetnička praksa*, Zagreb: 1978., *Nove tendencije VI*, Zagreb: 1978.; *Body and the East*, Ljubljana: 1998., i dr.), a imao i samostalne izložbe (*Sarah*, Zagreb: 1977.; *Paranoia View Art*, Zagreb: 1986.; *Collages*, Zagreb: 1988. i dr.). Nastupa često u glavnim i epizodnim ulogama u filmovima (*Poslije podne puška*, L. Zafranović, 1967.; *Ritam zločina*, Z. Tadić, 1980.; *Eva*, F. Slak, 1983.; *Manifesto*, D. Makavejev, 1988.; *Mondo Bobo*, G. Rušinovića, 1997. i brojne dr.). Videom se bavio tek povremeno, od 1979. Pisao

je prozu (*Grupno uživanje*, u: *Vidici*, br. 137, Beograd 1970.) i tekstove o filmu (tekstovi u *Globusu*, 1995.-1997.). LIT.: Dušan Makavejev, »Antifilm i GEFF I, II, III«, *Gledišta*, Beograd: 1966.; Tomislav Gotovac, temat u: *Film*, br. 10-11, Zagreb: 1978.; Ješa Denegri, »Tomislav Gotovac«, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 1978.; »Interviews and Artists Pages: Tomislav Gotovac«, *Rhetorical Image*, (katalog), The New Museum of Contemporary Arts, New York: 1990.; Lawrence Weschler, »Exhibition«, *New Yorker*, January 14, New York: 1991.; Hrvoje Turković, *Tomislav Gotovac*, SCCA dokumentacija, Zagreb: 1993.; *Tomislav Gotovac: Point Blank, Installation and Performance*, (katalog), Franklin Furnace Archive, New York: 1994.; Eda Cufer, »Tomy-Slav in paranoja«, *Delo*, 13. juli, Ljubljana: 1998.; Ami Barak i Aleksandar Ilić, *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier: 1999.

### Videodjela:

*Čitanje Daily Maila 20. decembra 1979.* (Amsterdam : 1979. — open reel, c/b, 3x60 min)

*Tomislav Gotovac* (Zagreb : 1996. — pr. Plavi film. — Betacam, boja, ton, 1 min)

*I Can Give You Anything but Love* (Zagreb : 1999. — pr. Hrvatski filmski savez. — Betacam SP, boja, ton, 0,50 min)

### Filmovi:

*Smrt* (Zagreb : 1962. — pr. Kinoklub Zagreb. — koautor Vladimir Petek. — 16 mm, c/b, odvojen ton, 10 min)

*Prije podne jednog fauna* (Zagreb : 1963. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, c/b, odvojen ton, 8 min)

*Pravac (Stevens-Duke)* (Beograd : 1964. — pr. Akademski kinoklub. — 16 mm, c/b, odvojen ton, 8 min)

*Plavi jahač (Godard-Art)* (Beograd : 1964. — pr. Akademski kinoklub. — 16 mm, c/b, odvojen ton 12 min)

*Kružnica (Jutkević-Count)* (Beograd : 1964. — pr. Akademski kinoklub. — 16 mm, c/b, odvojen ton, 12 min)

*Osjećam se dobro* (Zagreb : 1966. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 20 min)

*Kuda idemo ne pitajte* (Zagreb : 1966. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 20 min)

*S* (Zagreb : 1966. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 4 min)

*Ella* (Zagreb : 1966. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 4 min)

*29* (Zagreb : 1967. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, boja, odvojen ton, 20 min)

*T* (Zagreb : 1969. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 15 min)

*Alamo* (Zagreb : 1969. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, boja, odvojen ton, 10 min)

*Vilem II* (Beograd : 1969. — pr. Akademija za pozorište, film, radio i televiziju. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 15 min)

*Zdrav podmladak* (Zagreb : 1969. — pr. Odbor za proslavu 50-godišnjice SKOJA, Beogradski univerzitet. — 35 mm, c/b, ton, 10 min)

*M* (Zagreb : 1970. — 8 mm, pr. Kinoklub Zagreb. — c/b, odvojen ton, 8 min)

*Happening* (Zagreb : 1970. — pr. II program Bavarske televizije. — 16 mm, boja, 20 min)

*No 7* (Zagreb : 1970. — pr. Kinoklub Zagreb. — 8 mm, c/b, odvojen ton, 45 min)

*Br. 187* (Beograd : 1970. — pr. Akademija za pozorište, film, radio i televiziju. — 8 mm, boja, 12 min)

*Obiteljski film I* (Beograd : 1971. — 8 mm, c/b, neton, 8 min)

*Slani kikiriki* (Beograd : 1971. — pr. Akademija za pozorište, film, radio i televiziju. — 16 mm, c/b, 29 min)

*Obiteljski film II* (Beograd : 1973. — 16 mm, c/b, neton, 25 min)

*Presuda* (Beograd : 1976. — pr. Fakultet dramskih umetnosti. — igr. — 16 mm, boja, 25 min)

*Glen Miller I (Srednjoškolsko igralište I)* (Zagreb : 1977. — pr. Multimedijski centar SC. — 16 mm, c/b, ton, 45 min)

## Grimani, Petar

(Split, 1971.). Studirao je na Academia di Belle Arti u Firenci (1992.-1994.). Živi i djeluje u Splitu.

### Videodjela:

*Salonae ad 1995* (Split : 1995. — pr. Satelit program. — VHS, boja, ton, 30 min)

*Sam* (Split : 1995. — pr. Robert Raos. — VHS, boja, ton, 23 min)

*Toskana, na putu* (Firence : 1996. — pr. Satelit program, Firence. — VHS, boja, ton, 5 min)

*Melankom i ja XX2* (Split : 1998. — S-VHS, ?, ton, 12 min)

## Horvatić, Hrvoje

(Rijeka, 4. IV. 1958. — London, 23. XII. 1997.). Studirao filmsku i televizijsku režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju (danas Akademija dramske umjetnosti; između 1978. i 1983.). Tijekom studija režirao na televiziji Zagreb (*Mala kinoteka*, serija o nijemom filmu na Balkanu), a njegov je jednosatni igrani film *Ponedjeljak* nagrađen 1984. Od 1986. djeluje u koautorstvu s *Bredom Beban*, izrađujući filmska i videodjela, instalacije i fotografije, u vlastitoj produkciji (FilmVal and Beban&Horvatić), ili u sklopu videoradionica (TV Skopje, TV Sarajevo, TV Beograd), a zatim uz potporu inozemnih zaklada. Zajedno rade, između 1989. i 1991. oko tridesetak kratkih dokumentaraca o likovnoj sceni na Televiziji Zagreb. Od 1991. nastanjuju se u Engleskoj, gdje nastavljaju filmskim i videoradom. Između 1992.-1993. profesorima su na Royal College of Arts u Stockholmu, a gostuju kao predavači i na brojnim umjetničkim akademijama i koledžima. Za filmove i videa oboje su dobili više nagrada i stipendija. Samostalne izložbe i projekcije radova imali su u brojnim galerijama, među ostalima u Muzeju Moderne umjetnosti u Zagrebu (1987.), u Riverside Studijima, London (1988.) u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd (1989.), Tate Gallery u Londonu (1993., 1996.), u Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (1995.) i drugdje, a sudjeluju na brojnim skupnim izložbama i filmskim i videofestivalima. Lipnja 1994. priređena im je retrospektiva filmova i videa u Whitechapel Art Galery u Londonu. Filmovi i videoradovi emitirani su im na televizijskim postajama Ujedinjenog Kraljevstva, Nizozemske, Zapadne Njemačke, Austrije, Švedske.

LIT.: *Beban & Horvatic — Video and Performance*, (katalog), Film and Video Umbrella, London: 199?; *A directory of*

*British Film and Video Artists*, The Arts Council of England, London: 1996.; *Breda Beban and Hrvoje Horvatic — Videotapes 1994-97*, (katalog), London: 1997.

### Videodjela/Filmovi:

#### (samostalno):

*Pijani brod* (Zagreb : 1983. — VHS, c/b, ton, 9 min)

#### (zajedno s Bredom Beban):

*Plan* (Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — VHS, boja, ton, 7 min)

*Making performance* (Zagreb : 1985. — FilmVal/Beban&Horvatić. — VHS, boja, ton, 20 min)

*Ikone nevidljivih stvari* (Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — VHS, boja, ton, 12 min)

*Meta* (Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — 16 mm/U-matic, boja, ton, 16 min)

*A Pray* (Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — U-matic, c/b, ton, 3 min)

*Pomiluj moje ruke* (Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — S8 mm/U-matic, boja, ton, 11 min)

*Četiri njene stvari* (Beograd : 1986. — pr. TV Beograd/Beban&Horvatić. — 16 mm/open reel, boja, ton, 20 min)

*Sve naše tajne nastaju iz jedne slike* (Skopje : 1987. — pr. TV Skopje/Beban&Horvatić. — 16 mm/open reel, boja-c/b, ton, 10 min)

*O čuvanju srca* (Sarajevo : 1987. — pr. TV Sarajevo/Beban&Horvatić. — open reel, c/b, ton, 8 min)

*Primanje imena* (Skopje : 1987. — pr. TV Skopje. — U-matic High B, boja, ton, 25 min)

*Trirem* (Cres : 1988. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — U-matic, High B, boja, neton osim jedne izgovorene riječi, 13 min)

*Ja u njima ti u meni da budu samo jedno* (Sopocani : 1988. — pr. Beban&Horvatić/TV Beograd. — U-matic High B i open reel, boja-c/b, ton, 30 min)

*Geografija* (Ohrid : 1989. — pr. Videokolonija Ohrid, TV Skopje. — Betacam SP, boja, ton, 9 min)

*For Tara* (Zagreb : 1991. — pr. Beban&Horvatić/Studio 5, Zagreb/Momentum, London. — Betacam SP, boja, zvuk, 4 min)

*The Lifeline Letter* (London, Calgary : 1992. — pr. Beban&Horvatić/Frontline TVS. — Betacam SP, boja, zvuk, 1 min)

*The Left Hand Should Know* (London : 1992. — pr. Beban&Horvatic/Frontline TVS/Arts Council/Channel 4. — 35 mm/Betacam SP, boja, ton, 43 min) *Absence* (London, Stockholm : 1994. — pr. Beban&Horvatic/Arts Council of England/Ontario Arts Council. — 35 mm/Betacam SP, boja-c/b, ton, 15 min)

*Irina is Not Herself any More* (London : 1995. — pr. Beban&Horvatic/London Production Fund/Carlton TV. — 35 mm, boja, ton, 4.22 min)

*Hand on the shoulder* (London, Zagreb : 1997. — pr. Beban&Horvatic Productions/Arts Council/Channel 4/Ontario Arts Council. — 16 mm, c/b, ton, 42 min)

*Jason's Dream* (London : 1997. — pr. Beban&Horvatic Productions/London Production Fund/Carlton TV&Lab. — 16 mm, boja, ton, 10 min)

### Filmovi:

*Bez gripe* (Zagreb : 1979./80. — pr. AKFITV. — 16 mm, ?, ton, 17 min)

*Prozor* (Zagreb : 1981. — pr. AKFITV. — 16 mm, boja, ton, 17 min)

*Ponedjeljak* (Zagreb : 1983. — pr. AKFITV. — 16 mm, boja, ton, 17 min)

*Krik* (Zagreb : 1984. — 16 mm, ?, ton, 4 min)

*La Folie* (Zagreb : 1984./85. — pr. AKFITV. — 16 mm, c/b, 25 min; dijelom izgubljeno)

## Iveković, Sanja

(Zagreb, 6. I. 1949.). Diplomirala na ALU (1970.). Umjetničkom djelatnošću počinje 1971. samostalnom izložbom u Galeriji SC u Zagrebu, a iste godine postaje članom Udruženja Hrvatskih likovnih umjetnika. 1973. na poziv Vere Horvat Pintarić sudjeluje, s D. Martinisom, G. Trbuljakom i B. Bućanom, na *Audiovisuelle Botschaften — Trigon '73*, gdje snima svoje prve videoradove. Iveković je prva umjetnica u Hrvatskoj, uz Dalibora Martinisa, koja je videoumjetnost izabrala za svoju središnju umjetničku djelatnost, uz to radeći performanse (*Otvaranje*, Zagreb: 1976.; *Inaugurazione*, Trst: 1977.; *Un jour, violente*, Bologna: 1976.; *Inter nos*, Zagreb: 1978.; *Prva begoradska performansa*, Beograd: 1978.; *Meeting Points*, Vancouver: 1978.; *Trokut*, Zagreb: 1979.; *Town-Crier*, New York: 1980.; *Nessie*, Zagreb: 1981.; *Praxis macht Meister*, Berlin: 1982. i dr.), konceptualne izložbe, a zatim i videoinstalacije. U razdoblju od 1973.-1992. povremeno nastupa i radi videodjela zajedno s Daliborom Martinisom. 1979. prvi puta sudjeluje na međunarodnom videofestivalu (*Video '79 — The First Decade* u Rimu). Od 1973. izlaže na mnogim izložbama u zemlji i inozemstvu (Paris Biennale, São Paulo Biennale, Dokumenta, Europa, Europa, Manifesta i dr.), i sudjeluje na brojnim videofestivalima (Rim, Den Hague, San Sebastian, Locarno, Ljubljana, Bonn, Geneve, Montreal, Paris, Montreal, Berlin i dr.). U razdoblju između 1978. i 1993. često boravi i radi u Kanadi (Toronto, Montreal, Ottawa, Vancouver, Banff, Winnipeg) kao stipendistica kanadske vlade za strane gostujuće umjetnike, uz to nastupajući i drugdje, prikazujući svoje radove, snimajući ih, izvodeći performanse i priređujući izložbe (New York: 1982.; Berlin: 1982.; London: 1984. i dr.). God. 1994. radi u USA (Long Beach) kao dobitnica stipendije Arts Link. God. 1983. ima prvu videoretrospektivu s Daliborom Martinisom u Institute of Contemporary Art u Londonu, a 1984. D. Martinis prezentira zajedničke radove u Museum of Modern Art u New Yorku u sklopu programa *Video Viewpoints*. God 1990. ima samostalnu videoretrospektivu u Kölnischen Kunstverein (Köln, organizator Friedemann Malsch). Osim ovog, od 1972. profesionalno se bavi grafičkim dizajnom (plakati za Galeriju suvremene umjetnosti i kazališni festival IFSK), vanjski je suradnik-dizajner na TV Zagreb (1974.). Od 1979.-1990. zaposlena je u Grafičkom zavodu Hrvatske (oprema knjiga i dr.). Od 1991. radi kao suradnik u videodistribucijskom poduzeću V-Tape u Torontu. Od 1993. surađuje sa ženskim nevladinim organizacijama (B.a.B.e., Centar za žene žrtve rata, Infoteka, Centar za ženske studije i dr.) za koje oblikuje nekoliko javnih kampanja, te knjige, časopise i televizijske spotove. Od 1995. predaje u Centru za ženske studije u Zagrebu, a 1996. osniva Ženski umjetnički centar — Electra, Zagreb. Izdala je više autorskih publikacija (*Dvostruki život*, Zagreb: 1976.; *Tragedija Venere*, Zagreb: 1976.; seriju temata *Narodne junakinje*, u raznim publikacijama, Zagreb: 1977.-1998.). Dobitnicom je brojnih nagrada (*Prix MonitEUR*, Locarno: 1984.; *Prix d'excellance*, Estavar: 1986.; *Special prize*, Wrocław: 1990. i dr.).



Sanja Iveković

LIT.: Davor Matičević, *Dokumenti 1949-1976*, (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 1976.; Marijan Susovski, *Sanja Iveković — Performances* (katalog), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb: 1981.; Friedman Malsch, *Sanja Iveković*, u katalogu: *Video im Kölnischen Kunstverein*, Köln: 1990.; Sandra Križić-Roban, »Sanja Iveković«, u katalogu: *Words and Images*, SCCA, Zagreb: 1995.; Leonida Kovač, *Sanja Iveković*, (katalog), Galerija Rigo, Novigrad: 1996.; Nada Beroš, *Sanja Iveković* (katalog), Manifesta 2, Luksemburg: 1998.; *Sanja Iveković* (katalog), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb: 1998.

### Videodjela: (samostalno):

*Slatko nasilje* (Zagreb : 1974. — open reel, c/b, ton, 12 min)

*Svitanje* (Zagreb : 1974. — open reel, c/b, ton, 20 min)

*Gledanje* (Zagreb : 1974. — open reel, c/b, ton, 14 min)

*Rekonstrukcije 1952-1976* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino i Galerija suvremene umjetnosti. — open reel, c/b, ton, 10 min)

*Monument* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino i Galerija suvremene umjetnosti. — open reel, c/b, ton, 6 min)

*Make Up — Make Down* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino i Galerija suvremene umjetnosti. — open reel, boja, ton, 9 min)

*Instrukcije br. 1* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino i Galerija suvremene umjetnosti. — open reel, c/b, ton, 6 min)

- Un jour violent* (Venecija : 1976. — pr. Galleria del Cavallino. — U-matic, c/b, ton, 13 min)
- Inter Nos* (Zagreb : 1977. — pr. Multimedijski centar SC. — U-matic, c/b, ton, 60 min)
- Prvi beogradski performance* (Beograd : 1978. — pr. Galerija studentskog kulturnog centra. — open reel, c/b, ton, 30 min)
- Meeting Point* (Venecija : 1978. — pr. Galleria del Cavallino. — open reel, NTSC, ton, boja, 20 min)
- Make Up — Make Down (II. verzija)* (Venecija : 1978. — U-matic, boja, 8 min)
- Meeting Points* (Vancouver : 1978. — pr. Western Front. — U-matic, NTSC, boja, ton, 23 min)
- I/Ja* (Vancouver : 1978. — pr. Western Front. — U-matic, NTSC, boja, ton, 3 min)
- Melting Pot* (Montreal : 1979. — Vehicule Art Gallery. — U-matic, NTSC, c/b, ton, 20 min)
- Gallery Guide* (Montreal : 1979. — Powerhouse Gallery. — U-matic, NTSC, boja, ton, 10 min)
- Nessie* (Zagreb : 1981. — VHS, boja, ton, 20 min)
- Praxis mach den Meister* (Berlin : 1982. — Künstlerhouse Bethaninen. — U-matic, boja, ton, 30 min)
- Osobni rezovi* (Zagreb : 1982. — U-matic, boja, ton, 4 min)
- Plemenska boginja* (Zagreb : 1982. — VHS, boja, ton, 4 min)
- Iza ogledala* (Zagreb : 1982. — VHS, boja, ton, 5.8 min)
- Conditioned Movements* (Zagreb : 1983. — U-matic, boja, ton, 8 min)
- Sjećanje embrija* (Zagreb : 1983. — VHS, boja, ton, 7.50 min)
- Maya* (Beograd : 1986. — pr. TV Galerija, TV Beograd. — Betacam, boja, ton, 37.28 min)
- Glas tišine* (Zagreb : 1989. — pr. TV Zagreb, Akademija dramske umjetnosti. — Betacam, boja, ton, 19.12 min)
- Put ljubavi* (Beograd, Zagreb : 1990. — pr. TV Galerija, TV Beograd/Akademija dramske umjetnosti, Zagreb. — Betacam SP, boja, ton, 16 min)
- Lice jezika* (Zagreb : 1998. — pr. Electra i Trasfer, Hrvatska televizija. — Betacam SP, c/b, ton, 1.40 min)
- Women's Voices: Croatian Case* (Zagreb : 1999. — Hi-8, boja, ton, 30 min)
- (u koautorstvu s Daliborom Martinisom)**
- TV Timer* (Graz : 1973. — pr. Trigon. — open reel/U-matic, c/b, ton, 20 min)
- Made in Prison* (Amsterdam : 1979. — U-matic, c/b, ton, 20 min)
- Zagreb Video* (New York : 1980. — NTSC, ton, boja, 2x20 min)
- Chanoyu* (Ljubljana : 1983. — pr. Martinis&Iveković/Video CD'83. — U-matic, boja, ton, 11 min)
- No End* (London : 1983. — pr. Martinis&Iveković/LVA. — U-matic, boja, ton, 8 min)
- Black and White* (Sarajevo : 1985. — pr. TV Sarajevo. — Betacam SP, boja, ton, 10 min)
- Dhikr* (Skopje : 1990. — pr. TV Beograd/TV Skopje. — Betacam SP, c/b — boja, ton, 4.30 min)
- The Bride, The Bachelors — Even* (London : 1992. — pr. Martinis&Iveković/Banff. — Betacam NTSC, boja — c/b, ton, 14.30 min)
- Videoinstalacije/Izvedbe:**
- Slatko nasilje* (São Paulo : 1981. — pr. 16 São Paulo Biennale. — 1 televizor s lokalnim TV programom, na ekran aplicirane okomite samoljepljive crne vrpce)
- Kraj* (Beograd : 1981. — pr. »Video susreti« GSKC. — televizor s lokalnim TV programom, s apliciranim riječima *Kraj*)
- Izvan vremena* (Sombor : 1988. — *Umjetnost i etika*, Gradska galerija. — 6 televizora na postamentima 1 manji postament, 1 videokanal, 1 bijeli nađeni kamen)
- Svijetionik* (Beograd, Zagreb, Duisburg : 1989.-1994. — work in progress. — pr. Beogradski trijenale. — željezna konstrukcija s drvenom platformom, televizor, videokanal /c/b, ton/, komadi razbijenog ogledala i stakla, audiopojlačalo, zvučnici)
- One uvijek ustaju* (Budimpešta : 1992. — pr. Ernst Muzejum. — 8 TV monitora na postamentima, bijelo platno, 1 videokanal /boja, ton/)
- Frozen Images/Ledene slike* (Hamburg, Berlin, Long Beach : 1992., 1994., — prostor, metalna ili drvena konstrukcija, suhi led, videoprojektor, videokanal /boja, ton/, audio pojačalo, zvučnici)
- Bijelo stanje* (Zagreb : 1993. — ULUPUH. — stiropor amabalaža za televizore, 3 TV monitora, rendgenske slike, 2 videokanala /boja, ton/, audiokanal, zvučnici)
- Mind over Matter* (Graz, Berlin, Varšava : 1993., 1994. — prostor, 500 kg odjeće, videoprojektor, videokanal /c/b, neton/, spetsvijetlo)
- Resnik* (Winnipeg, Zagreb, Stuttgart, Kopenhagen : 1993., 1995., 1996. — potpuno mračan prostor, sobne biljke, videoprojektor, videokanal /boja, ton/)
- Travel Until the End of Thought* (Linz, Dessau, Stockholm : 1994., 1995. — prostor, izbrušen parket, drvena pilovina, videoprojektor, videokanal, kompjutorski vođeno motorizirano ogledalo, kompjutor)
- Materinji jezik* (St Petersburg : 1995. — postament sa staklenom vitrinom, kutijica za nakit, minijaturni videoprojektor na stalku, videokanal /boja, neton/)
- Nushu* (St. Petersburg : 1995. — stol, stolica, TV monitor, videokanal /c/b, ton/)
- Unfaithful Sight* (Klagenfurt : 1996. — 500 vatrogasnih vreća punjenih sintetičkom vunom, TV monitor, videokanal /boja, ton/, spot svjetla)
- Vukodlak* (Zagreb : 1981. — drvena ploča, brusni papir, češnjak, videoprojektor, videokanal /boja, ton/, audiopojlačala, zvučnici)
- Elit* (Zagreb : 1981. — tanjur, zdjelica za desert, papirnati podložak, LCD Cassio TV /boja/)
- Granice vidljivog* (Ljubljana : 1999. — ŠKUC. — postament, TV monitor, videokanal /boja, ton/, grafiti na zidu)

## Knežević, Vladislav

(Zagreb, 28. VIII. 1967.). Studirao na Akademiji dramske umjetnosti filmsku i televizijsku režiju (1989.-1993.) i na audiovizualnom odjelu De Vrije Academie u Haagu (1992.). Započeo je raditi eksperimentalne filmove i videoumjetničke radove od 1988., prvo u Kinoklubu Zagreb, zatim samostalno, odnosno u sklopu FX Interzone. Suradivao je s videoumjetničkom produkcijom Mentevideo i Kanaal Zero u Amsterdamu. Jedan je od rijetkih hrvatskih autora koji koriste računalnu obradu u svojim umjetničkim radovima, osim toga radi i kompjutorski tvorene glazbene spotove i vizualne naslovnice TV emisija (u koautorstvu sa Simonom B. Narathom i Mariom Kalogjerom: *Naomi — Krafty*, 1993.; *The Beams — Ghosts (In Thy Machine)*, 1994.; *Future Schock 2001 — The Vision*, 1995.; *Dino Dvornik — Afrika*, 1995.; *Lunohod — Voyage*, 1996.; *Modul 8*, HTV, 1996. i dr.), a bavi se i elektronskom glazbom i obradom tona. Povremeno radi kao televizijski redatelj (HTV, OTV). U Sarajevu izveo urbane intervencije 1998. u sklopu radionice Training Academy.

### Videodjela:

- In the ColorBox* (Zagreb : 1990. — pr. Kinoklub »Zagreb«. — Umatic HB, boja, ton, 6 min)
- Red Heat Experience* (Zagreb : 1989./90. — U-matic HB, c/b-boja, ton, 4 min)



Vladislav Knežević

*Test of Infinite Dream* (Amsterdam : 1992. — pr. Kanaal Zero, Monte Video. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 10 min)

*X Tactile Transition* (Zagreb : 1994./96. — pr. FX Interzone. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 4.55 min)

*Convergence* (Zagreb : 1997. — pr. FX Interzone. — Betacam, c/b-boja, ton, 6.50 min)

*Actual/Virtual* (Zagreb : 1999. — pr. FX Interzone, Frame, c/b-boja, cca 5 min, u radu)

#### Filmovi:

*Psihogeneza* (Zagreb : 1988. — pr. Kinoklub »Zagreb«. — 16 mm, c/b-boja, ton, 7 min)

*In the ColorBox* (Zagreb : 1989. — pr. Kinoklub »Zagreb«. — 16 mm, boja, ton, 6 min)

## Kožul, Kristijan

(München, 22. V. 1975.). Od 1993. studira na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a od 1997. nastavlja studij na Kunstakademie u Düsseldorfu (klasa Jannis Kounellis). Radovima sudjeluje na video i filmskim festivalima od 1996. (Požega, Križevci, Split, Bonn, Zagreb, Sofia, Utrecht, Antlya, Geneve, Graz, Tokio, Beč, Cologne, Ljubljana, Rim), djela su mu zastupljena u antologijskim programima hrvatskog filma i videa (*Avant-Garde Films and Videos from Central Europe*, London: 1998., Budimpešta 1999.). Izlagao videoradove i instalacije na skupnim izložbama u Zagrebu, Bedburg-Hau (instalacija: *The New Polynesia*, 1999.), Beču, Ljubljani, Rimu (Biennial of Young Artists, 1999.), a samo-

stalne izložbe održao u Zagrebu (*Avoiding*, 1998.) i Grazu (*Avoiding, Asylum*, 1999.). Nagrađivan za video (*Untitled No. 1*, Križevci: 1996.; *Naked*, Zagreb: 1998.).

#### Videodjela:

*Tri boje* (Zagreb : 1996. — pr. Akademija likovnih umjetnosti. — koautor Marko Raos. — VHS, boja, ton, 0.55);

*Untitled No. 1* (Zagreb : 1996. — koautori: Marko Raos, Ana Šimičić. — SVHS, c/b, ton, 4.10 min);

*Jedan* (Zagreb : 1996. — koautori: Ana Šimičić, Marko Raos. — VHS, boja, ton, 0.50 min);

*Switch Back* (Zagreb : 1997. — pr. Akademija likovnih umjetnosti. — koautori Nikola Maraković, Alan Blažeković. — SVHS, boja, ton, 4.20 min).

*Seeds* (Zagreb : 1997. — SVHS, c/b, ton, 6 min)

*Naked* (Zagreb : 1998. — SVHS, boja, ton, 4.30 min)

#### Videoinstalacije:

*Avoiding* (Zagreb : 1998.; Graz : 1999. — videoprojektor, objekti, lightbox)

*Asylum* (Graz : 1999. — objekti, lightbox, videoprojektor; Rim : 1999. — Biennial of Young Artists — objekti, lightbox)

*Trypanosomiasis* (Zagreb : 1998. — 25. Salon mladih.)

## Kuduz, Igor

(Zagreb, 1967.). Nakon Škole za primjenjenu umjetnosti (1987.), diplomirao na ALU (grafički odjel, Ante Kuduz) 1995. Izlagao na više skupnih izložaba i projekcija (Zagreb, Rijeka, Split, Dubrovnik Berlin, Bonn, Aachen, Dessau, New York, Detroit, Mahchester, Copenhagen, Ankara). Od 1991. izrađuje videoradove i fotoobjekte. Od 1994. djeluje kao grafički dizajner u studiju Pinhead Entertainment. Dobitnik je Rektorove nagrade Sveučilišta u Zagrebu (1993.) i Male nagrade Galerije Dante (Izložba Nova hrvatska umjetnost, Moderna Galerija, Zagreb: 1993.). Samostalne izložbe održao 1994. (Galerija Nova), i 1996. u Zagrebu (Galerija PM, MM centar), a 1999. u Institutu of Contemporary Art, Dunaújváros, Mađarska, i u Zagrebu (Galerija PM). Djela su mu otkupljena u Muzeju suvremene umjetnosti.

#### Videodjela:

*Perpetuum mobile* (Zagreb : 1992. — S-VHS/Betacam SP, boja, ton, 4.30 min)

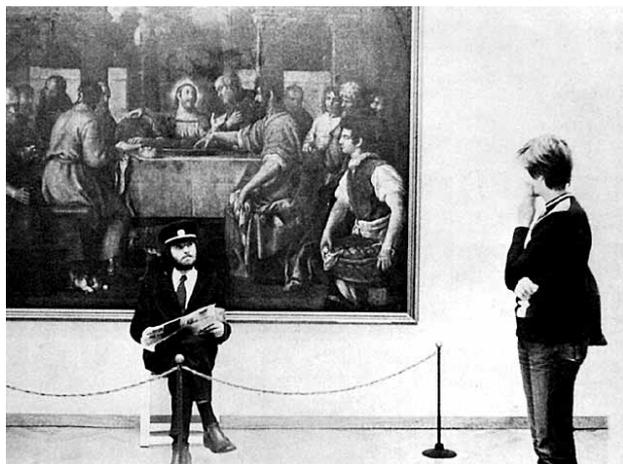
*Welcome to the Peak of Intelligence* (Zagreb : 1995. — Betacam SP, boja, ton, 7.14 min)

#### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Perpetuum mobile* (Zagreb : 1992., 1993. — »Oči istine« MGC Gradec. — TV monitor, videoplayer, drvena konstrukcija, video: *Perpetuum mobile*)

## Martinis, Dalibor

(Zagreb, 1. VII. 1947.). Diplomirao (1971.) na odjelu slikarstva Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Izlaže od 1969., sudjeluje u konceptualističkim akcijama i izvodi performanse od 1972. (npr. *Akcija postavljanja plakata s društvenom porukom*, Zagreb: 1972.; *Čuvar na izložbi*, Zagreb:



Dalibor Martinis

1976.; *Autoportret*, Zagreb: 1977.; *Autoegzekucija*, 1978.), a od 1973. djeluje i kao videoautor ispitujući u svojem radu granice umjetničkih disciplina i medija. Od 1969. samostalno je nastupao u Zagrebu, Montrealu, New Yorku, Londonu, Amsterdamu, Haagu, Lyonu, Torontu, Berlinu, Hannoveru, Bordeauxu, Varšavi, Veneciji, Barceloni, Rijeci i dr. Izlagao je na mnogim međunarodnim izložbama kao što su Biennale u São Paulou (1981.), Dokumenta 8 (1982.) u Kasselu, Kwang-ju Biennale (1995.), a 1997. predstavljao je Hrvatsku na 47. venecijanskom bienalu (*Observatorium*). Videoradovima sudjeluje na mnogim važnim međunarodnim video i filmskim festivalima kao što su Berlinski festival, te videofestivali u Tokiju, Montrealu, Montbeliardu, San Franciscu, Locarnu, Splitu i dr. Osvojio je više međunarodnih nagrada, među kojima nagrade AIVAC (1984.) i MonitEUR (1985.) na festivalu u Locarnu, nagradu »Work of Excellence« na Tokijskom festivalu (1985.), nagradu »Per un nuovo cinema Europeo« na filmskom festivalu Alpe Adria u Trstu (1996.) i dr. U razdoblju od 1973.-1991. realizirao je radove u koautorstvu sa *Sanjom Iveković*. U više navrata boravio je i radio u inozemstvu, a kao stipendist u Kanadi 1978. i 1990., u Japanu 1984., i u USA 1994. Videoradovi prikazani su mu na mnogim nacionalnim televizijama u Europi (ZDF, RAI, RTBF), a nalaze se i u kolekcijama Museum of Modern Art u New Yorku, Stedelijk Museum u Amsterdamu, Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, Moderne galerije u Rijeci, National Gallery of Canada u Ottavi, ZKM-a u Karlsruheu i dr. Najisticaniji videoradovi su mu: *Open Reel*, *Slika je virus*, *Chanoyu* i *Duch Moves*, a od videoinstalacija *Kameni vrt*, *Na poslijetku večera* i *Krugovi između površina* i ciklusi *Observatorium* i *Brain-storm*. Bio je sveučilišnim gostom predavačem u Hrvatskoj (Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu, 1987. 1991.) i inozemstvu (Ontario College of Art u Torontu, 1991.-1992.), a od 1985.-1995. realizirao je više televizijskih radova i kulturnih emisija na TV Zagreb (danas: HTV: *Fluid* i *Radar*), a bavio se i režijom TV reklama i grafičkim oblikovanjem (publikacije, filmski plakati, CD ROM). Objavljivao tekstove o videoumjetnosti. God. 1996. nagrađen je Vjesnikovom nagradom »Josip Račić«, a 1998. nagradom grada Zagreba.

LIT.: *Dalibor Martinis: Between Surfaces*, (katalog: više autora), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb: 1995.; *Dalibor Martinis: Observatorium* (katalog: više autora), La Biennale di Venezia, Venecija: 1997.; Dalibor Martinis, Nada Beroš, *Munjevito mozganje*, (katalog), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb: 1998.

### Videodjela: (samostalno)

- Mrtva priroda* (Zagreb : 1974. — open reel/U-matic, c/b, ton, 20 min)
- Portret Dalibora Martinisa od Susovskog* (Zagreb : 1976. — pr. TV Beograd/Martinis. — open reel/U-matic, c/b, ton, 12 min)
- Triptych* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel/U-matic, c/b, ton, 12 min)
- Video-imunitet* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel/U-matic, c/b, ton, 4 min)
- Open Reel* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel/U-matic, c/b, ton, 3.40 min)
- Video in — Video out* (Zagreb : 1977. — pr. Martinis/MM Centar. — U-matic, c/b, ton, 25 min)
- Portret Dalibora Martinisa od Sanje Iveković* (Beograd : 1977. — open reel/U-matic, ton, boja, 5 min)
- Manual* (Venecija : 1978. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel/U-matic, c/b, ton, 1.20 min)
- D. Martinis Talks to D. Martinis* (Vancouver : 1978. — pr. Martinis/Western Front, Vancouver. — U-matic NTSC, boja, ton, 25 min)
- The Work for Pumps Gallery* (Vancouver : 1978. — pr. Martinis/Pumps Gallery, Vancouver. — U-matic NTSC, boja, ton, 20 min)
- Jumbo Joke/Diagram* (Vancouver : 1978. — U-matic NTSC, boja, ton, 4 min)
- Red Tape* (Venecija : 1978. — open reel/U-matic, c/b, ton, 4 min)
- Secret Mission* (Zagreb : 1982. — Betamax, boja, ton, 8 min)
- Penal Kick* (Zagreb : 1982. — Betamax, boja, ton, 8 min)
- Between The Kisses* (Zagreb : 1982. — Betamax, boja, ton, 8 min)
- Image is Virus* (Den Haag : 1983. — pr. Meatball. — U-matic, boja, ton, 20 min)
- Open Letter* (Den Haag : 1983. — U-matic, c/b, ton, 14 min)
- From New York to New York* (New York : 1984. — Betamax/U-matic, boja, ton, 18 min)
- Mudai* (Tokyo : 1985. — U-matic NTSC, boja, ton, 10 min)
- Dutch Moves* (Den Haag : 1986. — pr. Meatball/ZDF, Haag. — U-matic, boja, ton, 53 min)
- Tekući led* (Beograd : 1988. — pr. TV Beograd. — Betacam, boja, ton, 12.30 min)
- Riječi i glasovi, stanice i stupnjevi* (Beograd : 1990. — pr. TV Beograd. — Betacam, boja, ton, 17.30 min)
- Ja te volim/Montažstroj* (Zagreb : 1995. — pr. Multimedia Lab/Radio 101/Muzej suvremene umjetnosti. — Betacam, c/b, ton, 30 min)
- Tama* (Zagreb : 1996. — pr. Stereo/predstava *Tama*. — Betacam, c/b, ton, 9 min)
- (u koautorstvu sa Sanjom Iveković):**
- TV Timer* (Graz : 1973. — pr. Trigon. — open reel/U-matic, c/b, ton, 20 min)
- Made in Prison* (Amsterdam : 1979. — U-matic, c/b, ton, 20 min)
- Zagreb Video* (New York : 1980. — NTSC, ton, boja, 2x20 min)
- Chanoyu* (Ljubljana : 1983. — pr. Martinis&Iveković/Video CD'83. — U-matic, boja, ton, 11 min)
- No End* (London : 1983. — pr. Martinis&Iveković/LVA. — U-matic, boja, ton, 8 min)

- Black and White* (Sarajevo : 1985. — pr. TV Sarajevo. — U-matic, boja, ton, 10 min)  
*Dhikr* (Skopje : 1990. — pr. TV Beograd/TV Skopje. — Betacam, c/b — boja, ton, 4.30 min)  
*The Bride, The Bachelors* — *Even* (London : 1992. — pr. Martinis&Iveković/Banff. — Betacam NTSC, boja — c/b, ton, 14.30 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

- Mrtva priroda* (Zagreb : 1974. — open reel, c/b, ton)  
*Cool Kiss* (Zagreb : 1977.)  
*Walking Together* (Toronto : 1979. — U-matic NTSC, boja, ton)  
*Sic Transit* (Zagreb : 1980. — audioinstalacija)  
*New York, New York* (New York : 1982. — Betamax, boja, ton, 2 videoprpe)  
*Between the Kisses* (Zagreb : 1982. — Betamax, boja, ton, 2 videoprpe)  
*Godbyhalloo* (Komiža/Montreal : 1984. — Betamax/U-matic, boja, ton, 3 videoprpe)  
*Kameni vrt* (Zagreb : 1986. — Betamax, boja, ton, 3 videoprpe)  
*The View to Another View* (Den Haag : 1986. — U-matic, boja, ton, 2 videoprpe)  
*Tavola calda* (Trst : 1987. — U-matic, boja, ton)  
*Prva lekcija* (Zagreb : 1990. — U-matic, boja, ton)  
*Ekvinocij* (Zagreb : 1990. — test signal, c/b)  
*Cage* (Zagreb : 1990. — šum TV signala)  
*U slučaju opasnosti* (Zagreb : 1990. — Hi8, boja)  
*On Your Own* (Zagreb : 1990. — U-matic, c/b, i kamera/izravni prijenos)  
*Daleka piramida* (Zagreb : 1990. — Hi9, boja)  
*Reflections* (Banff : 1990. — Betacam NTSC, boja, ton, 2 videoprpe)  
*Paysage perdu* (Zagreb : 1991. — Betacam, boja, 2 videoprpe)  
*Napokon večera* (Vancouver : 1990./92. — U. matic, boja, ton, 3 videoprpe, 13 audiovrpci)  
*Registar* (Zagreb : 1994. — Betacam, c/b, ton, 6 videoprpa)  
*Soba brojeva* (Zagreb : 1994. — Hi8, c/b, ton, 2 videoprpe)  
*Vatrena linija* (Zagreb : 1994. — Betacam, boja, ton, 3 videoprpe)  
*Krugovi između povračina* (Columbus : 1994./95. — Hi8 Ntsc, boja)  
*Membrana tympani* (Zagreb : 1995. — Hi8, boja, ton)  
*Pomrčina Mjeseca* (Zagreb : 1997. — Betacam, boja, 2 videoprpe)  
*Stormtellers* (Zagreb : 1997. — audioinstalacija, 4 audiovrpce)  
*Koma* (Zagreb. 1997. — Hi8/Betacam, boja, ton, interaktiv video na CD ROM-u)  
*Val* (Komiža/Zagreb : 1997. — DV, boja, kamera/izravni prijenos)  
*Prizma* (Zagreb : 1997. — VHS, c/b, dvije videoprpe)  
*100 mu gromova* (Zagreb : 1998. — DV, interaktiv video na CD ROM-u, c/b, ton)  
*Ispod Sarajeva* (Chicago : 1998. — DV, boja, ton, 2 videoprpe, 2 audiovrpce)  
*Fontane* (Zagreb : 1998. — audioinstalacija, 3 audiovrpce)  
*Labirint* (Zagreb : 1998. — Hi8/Betacam, c/b)

## Mezak, Davor

(Zagreb, 19. VIII. 1968.). Nakon završene Škole primjenjenih umjetnosti u Zagrebu (odjel unutrašnje arhitekture), diplomirao na ALU 1995. (grafički odjel, Ante Kuduz). Izlagao (od 1992.) na skupnim izložbama u Zagrebu, Splitu, Aache-



Davor Mezak

nu, Manchesteru, Copenhagenu, Varšavi, Rijeci, Berlinu, Ljubljani, Torinu, Mariboru, Helsinkiju, Tartuu, Aleksandriji i dr., a samostalne izložbe održao u Zagrebu (1993., 1995., 1996., 1998.), Splitu (1996.) i Rovinju (1997.). Dobitnik je nagrade na XXX. zagrebačkom salonu (1995.). Od rijetkih je videoumjetnika koji ispituje i apstraktne dinamične uzorke, a u novijem radu koristi mogućnosti digitalne obrade.

LIT.: Darko Glavan, »Od dosjetke do prostornog modula«, u katalogu SC galerije, Zagreb: 1993.; Iva Körbler, »Od slike do instalacije«, *Vjesnik*, 22. studeni, Zagreb: 1995.; Sandra K. Roban, »Slika i videoinstalacija«, *Vijenac*, 27. lipnja, Zagreb: 1996.; Nela Gubić, »Mjesec u slivniku«, *Arhizn*, 19. siječnja, Zagreb: 1996.; Enes Quien, »Davor Mezak«, *Kontura*, proljeće, Zagreb: 1998.

### Videodjela:

- Test Tones* (Zagreb : 1992. — pr. Dugavska kabelska TV. — Hi 8/U-matic SP, boja, ton, 6 min)  
*Masturbation* (Zagreb : 1992. — pr. Akademija dramske umjetnosti. — SVHS, boja, ton, 15 min)  
*Way* (Zagreb : 1992. — pr. Dugavska kabelska TV. — Hi 8/VHS, boja, ton, 17.42 min);  
*Deus ex machina* (Zagreb : 1992. — pr. Dugavska kabelska TV. — Hi 8/VHS, boja, ton, 20.40 min)  
*Way II* (Zagreb : 1994. — pr. Art film. — S-VHS, boja, ton, 5.40 min)  
*Top* (Zagreb : 1995. — pr. Art film. — Betacam SP, boja, ton, 5.41 min)  
*Autobiography* (Zagreb : 1995. — pr. Art film. — Betacam SP, boja, ton, 7.41 min)  
*Pejsaž* (Zagreb : 1995. — pr. Art film. — Betacam SP, boja, ton, 10.20 min)  
*Zvrk* (Zagreb : 1995. — pr. Art film. — Betacam SP, c/b, ton, 5.41 min)

- Exchange* (Zagreb : 1998. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 4.18)  
*Exchange* (Zagreb : 1999. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 3.24 min)  
*DDDD* (Zagreb : 1999. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 2.39 min)  
*Aquatic* (Zagreb : 1999. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 2.39 min)  
*Umivaonik* (Zagreb : 1999. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 3.41 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

- Prošćenje* (Zagreb : 1993. — Galerija SC. — 6 monitora, 3 videoplayera, 6 limenih stupova, 12 limenih ploča, videoprojektor, videorad: *Test* + bijeli šum)  
*Biljana platno beleše* (Zagreb : 1993. — 28. zagrebački salon. — 1 monitor, 1 videoplayer, stara kada, drvena oplata, umjetni bršljan i ruže, videorad *Deus ex machina*)  
*Way* (Zagreb : 1994. — Stara tiskara, Izložba instalacija. — 2 monitora, 2 videoplayera, 2 stara kovčega, dijelovi stolica i stolova, slika, videorad *Way II*)  
*Krevet Meduze* (Zagreb : 1994., Rijeka : 1995. — Stara tiskara i Mediascape, Zagreb; Biennale mladih Mediterana, Rijeka. — 2 monitora, 2 videoplayera, konstrukcija od krovnih oluka i dijelova kreveta, video: krupni plan mora)  
*Egzodus* (Split : 1994. — »Slike prostora«, Gripe. — 1 monitor, 1 videoplayer, bačvica, pigment, videorad *Way*)  
*Way* (Rijeka : 1995. — Bijenale mladih Mediterana. — 1 monitor, 1 videoplayer, dijelovi automobila (vrata), draperija, slika, video *Test tone*)  
*Vatra* (Zagreb : 1995. — 30. zagrebački salon. — TV monitor, videoplayer, slika — ulje na platnu, videorad: *Zvrk*)  
*Pejsaž* (Zagreb : 1995. — »Dan planeta Zemlje«, Tunel ispod Griča. — 2 monitora, 1 videoplayer, stara kada, stilski stupovi, voda, duhan, miris, slika, videorad *Pejsaž*)  
*Autobiografija* (Zagreb. 1995. — 30. zagrebački salon. — 2 monitora, 1 videoplayer, stara fotelja, slika, videorad *Autobiografija*)  
*Metamorfaza* (Torino, Helsinki : 1997. — Biennale mladih, Torino; Cable factory, Kaapelitehdans, Helsinki. — 4 monitora, 1 videoplayer, 4 latora s držačima, 4 stilska ogledala, slika, voda, video statični kadar lica kroz vodu)  
*Ljubomora* (Rovinj : 1997. — Crkva sv. Tome. — 2 monitora, 2 videoplayera, skulptura od stiropola, slika, videorad *Ljubomora*)  
*Symbolon* (Zagreb : 1998. — Galerija »Josip Račić«. — 2 monitora, 1 videoplayer, 1 camcorder, 2 latora probušena dna, skulptura od lima, draperija, projekcija valova na strop, 1 lator s vodom, slika, videorad)

## Mustać, Zdravko

(Zadar, 9. IX. 1961.). Nakon školovanja u Zadru, upisuje pravo u Splitu. Započeo snimati filmove 1981., a 1986. završio filmsku školu pri Kinoklubu Split u kojem nastavlja djelovanje u osamdesetima kao član tadašnjeg kruga splitskih filmskih alternativaca, snimivši preko 20 filmova. Nakon 1992. pretežitno radi videoumjetnička djela. Kao član umjetničke grupe Ledeno doba iz Privlake kraj Zadra ostvaruje niz proširenomedijskih projekata. Od 1986. redovito sudjeluje na festivalima i revijama u Hrvatskoj, ondašnjoj Jugoslaviji i u Europi, filmovi i videodjela su mu uključeni u retrospektivne programe i antologije hrvatske avangarde (Zagreb, 1993.; Mohelnice, 1995.; London, 1995.; Dessau 1995.; Edinbourg 1996.; Kopenhagen 1996.; New York City 1998.; London 1998.; Budimpešta 1999. i dr.), a za filmove je primio brojne nagrade i diplome (dva *Oktavijana* Hrvatskog društva filmskih kritičara 1996. i 1999. na Dani hrvatskog filma i dr.). Autorske projekcije održao u Spli-

tu 1995., Kino Zlatna vrata, te u Zadru — u MM centru 1996. i u Institutu otvoreno društvo 1999.).

### Videodjela:

- Zadar nije za dar* (Zagreb : 1991. — pr. Filмотeka 16/MM centar Zadar. — koautori Duško Brala, Vedran Čupić, Vlado Zrnić. — dok. — S-VHS, boja, ton, 74 min)  
*MM obrana* (Zadar : 1992. — pr. MM centar. — S-VHS, boja, ton, 14 min)  
*Rat je* (Zadar : 1992. — pr. MM centar Zadar. — S-VHS, boja, ton, 10 min)  
*Nice Party/Hallo I Am Death. Nice to Meet You* (Split : 1993. — pr. Salona film. — igr. — U-matic, boja, ton, 20 min)  
*Product of Body* (Split : 1994. — U-matic, boja, ton, 12 min)  
*Deborah* (Zadar : 1995. — S-VHS, boja, ton, 15 min)  
*Coyote* (Zadar : 1995. — S-VHS, boja, ton, 11 min)  
*Bouquet* (Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — S-VHS, boja, ton, 13 min)  
*Prijetvor sokolara* (Zagreb : 1997. — HRT — redakcija obrazovno znanstvenog programa. — dok. — BETA, boja, ton, 30 min)  
*Amen* (Zadar : 1998. — Quadrum film. — BETA, boja, ton, 12 min)

### Filmovi:

- Nova klasika* (Privlaka : 1981. — S8 mm, boja, ton, 3 min)  
*Kruna* (Privlaka : 1983. — S8 mm, boja, ton, 4 min)  
*O trovanju* (Split : 1985. — S8 mm, boja, ton, 7 min)  
*Solfeggio* (Split : 1985. — S8 mm, boja, ton, 5 min)  
*Gladni zidovi* (Split : 1985. — 8 mm, c/b, ton, 3 min)  
*Obećanje* (Split : 1985. — S8 mm, boja, ton, 3 min)  
*Torzo* (Privlaka : 1985. — S8 mm, boja, ton, 5 min)  
*Opus* (Privlaka : 1985. — S8 mm, boja, ton, 4 min)  
*Smak svijeta* (Privlaka : 1985. — S8 mm, boja, ton, 3 min)  
*Efemerni Sfumato* (Split : 1985. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 3 min)  
*Opstanak straha* (Privlaka : 1986. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 4 min)  
*Žuta kuća* (Split : 1986. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 6 min)  
*Kathmandu* (Split : 1987. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 10 min)  
*Zovem se film* (Split : 1987. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 4 min)  
*Izložba dodira* (Split : 1987. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 7 min)  
*Šir Haširim* (Split : 1987. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 8 min)  
*I nek se čuje urlik djevičanski slobodan* (Split : 1988. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 7 min)  
*Silazak niz lica* (Split : 1988. — pr. Kinoklub »Split«. — S8 mm, boja, ton, 7 min)  
*Ekranizacija telefonskog imenika* (Privlaka : 1985. — pr. grupa Ledeno doba. — S8 mm, boja, ton, 5 min)  
*Konjska perspektiva* (Privlaka : 1988. — pr. grupa Ledeno doba. — S8 mm, boja, ton, 6 min)  
*Anemos* (Split : 1989. — pr. Kinoklub Split. — 16 mm, boja, ton, 7 min)  
*Gdje je Magdalena Kazimirović* (Split : 1990. — pr. Marjan film. — igr. — 16 mm, boja, ton, 14 min)  
*Sanjam grad* (Zadar : 1997. — gl. spot. — 16 mm, boja, ton, 5 min)

## Narath, Simon B. (Bogojević)

(Zagreb, 19. I. 1968.). Pohađao Školu primjenjenih umjetnosti u Zagrebu. Diplomirao (1992.) na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (slikarstvo, Đ. Seder). Na ALU radi geometrijske monokromne objekte. Od 1990. radi na videu i videoinstalacijama, a od 1993. i na 2D i 3D računalnim animacijama u produkcijskoj kući FX Interzone Media Group, gdje profesionalno radi na kompjutorskoj animaciji, scenografiji i specijalnim efektima u sklopu video, TV i filmske proizvodnje. Suraduje na izradi glazbenih spotova (u koautorstvu s Vladislavom Kneževićem i Mariom Kalogjerom: *Naomi »Crafty«*, 1993.; *The Beams »Ghosts (In Thy Machine)«*, 1994.; *Future Schock 2001 »The Vision«*, 1995.; *Dino Dvornik »Afrika«*, 1995.). U svojim videoradovima barata ambijentalnim maketama, predmete animira lutkarski, a koristi i računalnu animaciju. Izlagao na više skupnih izložaba i projekcija (Sarajevo, Rijeka, Zagreb, Split, Bonn, Stuttgart, Graz, London, Manchester, Aachen, Umag, Dessau, Guadalajara, Copenhagen, Lisabon, Dubrovnik, Ljubljana i dr.). Samostalne izložbe održao u Zagrebu (1989., 1991.). Nagrađen za video na riječkom Biennalu mladih 1993. i zagrebačkom Salonu mladih 1996. Djela su mu otkupljena u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb.

### Videodjela:

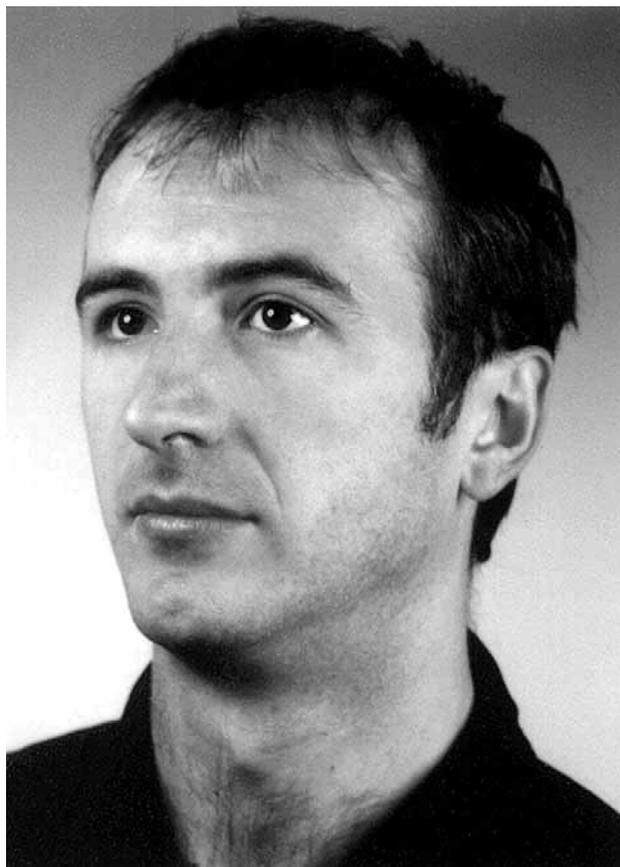
- What Happened in the Fort?* (Zagreb : 1990. — U-matic, boja, neton, 4 min)  
*Untitled* (Zagreb : 1992. — S-VHS/Betacam SP, boja, ton, 10 min)  
*The City* (Zagreb : 1993. — Betacam SP, boja, ton, 4 min)  
*Hand of the Master* (Zagreb : 1995. — Betacam SP, 6 min)  
*Bez naziva (tvornica igračka)* (Zagreb : 1998. — video8/Betacam SP, boja, ton, 3 min)  
*Bardo Thodol* (Zagreb : 1996./99. — razni formati/Betacam SP, boja, ton, 48 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

- What Happened in the Fort?* (Zagreb : 1990./91. — Galerija proširenih medija. — U-matic, boja, bez zvuka, 4 min/petlja 60 min)  
*Landscapes* (Zagreb : 1990./91. — Galerija proširenih medija. — U-matic, boja, neton, 1 min/petlja 60 min)  
*Zemunica* (Zagreb : 1991./92. — »Oči istine«, MGC Gradec. — S-VHS, boja, ton, 60 min)  
*Viaduct* (Zagreb : 1991./92. — »Nova hrvatska umjetnost«, Umjetnički paviljon. — S-VHS, boja, ton, 60 min)  
*Zigurat* (1992. — »Nova hrvatska umjetnost«, Umjetnički paviljon. — S-VHS, boja, ton, 60 min)  
*Untitled* (Zagreb : 1992. — »Egoeast«, Umjetnički paviljon. — S-VHS/Betacam SP, boja, ton, 10 min/petlja 60 min)  
*The City* (1993./94. — »Mediascape«, Stara tiskara. — Betacam SP, boja, ton, 4 min/petlja 60 min)

## Oki, Dan (Slobodan Jokić)

(Zadar, 26. V. 1965.). U Zadru završava osnovnu i srednju školu, a od 1984. u Zagrebu studira Fakultet političkih nauka, gdje i diplomira (1989.). Za vrijeme studija snima filmove kao član umjetničke grupe Ledeno doba (Privlaka) i u



Dan Oki

Kinoklubu Pan (Zagreb). Upisuje postdiplomski studij iz povijesti i filozofije znanosti u Dubrovniku na Interuniverzitetkom centru (1989.-1990.), a između 1991. i 1993. godine pohađa audiovizualni odsjek De Vrije Akademie u Den Haagu, Nizozemska, u klasi Fransa Zwartjesa. Od 1991. vanjskim je suradnikom MM centra SC u Zagrebu. God. 1994. dobija status slobodnog umjetnika u Amsterdamu, iste godine radi na W 139 Televiziji u Amsterdamu (montažer i urednik programa). God. 1995. upisuje postdiplomski studij na Hogeschool voor de Kunsten u Arnhemu (Nizozemska) te magistrira iz likovnih umjetnosti. Od 1996. vanjski je suradnik Međunarodnog festivala novog filma i videa u Splitu. Dobitnik je velikog broja nizozemskih i europskih stipendija za rad na medijskim umjetnostima. Od 1993. uključuje i računalne 2D i 3D animacije u svoj rad. Sudjelovao je na brojnim skupnim izložbama i projekcijama po Europi, SAD, Kanadi i Japanu, a samostalne je održao u Zagrebu (MM centar, 1991. i 1998.; Galerija Miroslav Kraljević, 1998.), Amsterdamu (Melkweg Gallery, 1992. i 1994.; IISG, 1997.), Rotterdamu (Het Wilde Weten, 1996.), Groningenu (Ziegler, 1997.). God. 1997. dobitnik je nagrade na Međunarodnom bijenalu ARTEC '97 u Nagoyi, Japan. Sudjelovao je u više međunarodnih radionica. Od 1998. predaje Video oblikovanje na Umjetničkoj akademiji u Splitu.

LIT.: *Dan Oki*, (katalog), Museum voor Moderne Kunst, Arnhem: 1997.; *Dan Oki: Božanska bića/Divine Beings*, (katalog), Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb: 1998.; Marijan

Krivak, »Dan Oki — umjetnički video i film: Meditativna složenost u formalnoj jednostavnosti«, *Bulletin*, Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1998.

### Videodjela:

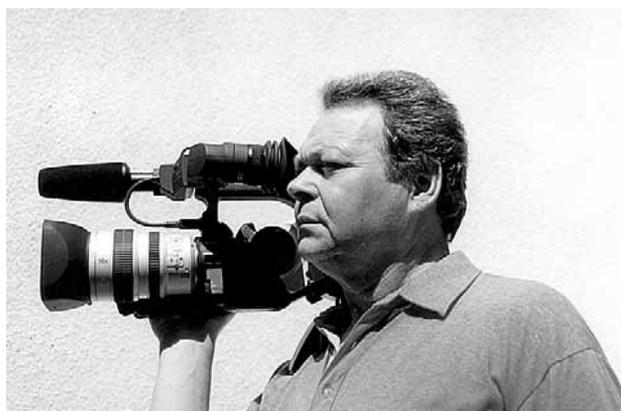
- Secrets* (Zadar : 1989. — koautor Ivo Marinović. — boja, ton, 12 min)
- Noah and Ceremonies on the Water* (Amsterdam : 1991. — pr. Monte Video. — U-matic HI/S8mm, boja, ton, 18 min)
- Black Mirror* (Amsterdam : 1992. — pr. Monte Video. — U-matic/16 mm, boja, ton, 5 min); *Awakening* (Zagreb/Amsterdam : 1993. — pr. Moderna galerija/Monte Video. — koautorica Sandra Sterle. — c/b, boja, ton, 8 min)
- Separation* (Amsterdam : 1995. — pr. Monte Video. — U-matic Hi, boja, ton, 20 min)
- Extra Behaviour Activity* (Amsterdam : 1995. — koautor Leo III. — U-matic Hi, boja, ton, 5 min)
- Navigations* (Arnhem : 1995. — pr. Hogeschool voor de Kunsten. — Betacam SP, boja, ton, 9 min)
- Dinamis* (Arnhem : 1996. — pr. Hogeschool voor de Kunsten. — Betacam SP, boja, ton, 8 min)
- Housholder* (Amsterdam : 1997. — pr. Amsterdams Fonds Voor de Kunst; Silicon Graphics. — računalna anim. — boja, ton, 10 min)
- Divine Beings* (Amsterdam : 1998. — pr. Smart Project Space. — digital Betacam. — boja, ton, 29 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

- Noah and Ceremonies on the Water* (Wroclaw/Castle Wojnowice, Amsterdam/Melkweg : 1992. — pet monitora, pet playera)
- Separation* (Amsterdam : 1994. — Monte Video. — dva playera, tri monitora)
- Transformation culinaire* (Amsterdam : 1995. — W139 galerija. — koautori Sandra Sterle, Ivo Marinović, Luka Stojnić. — performance, videoprojektor, kompjutor instalacija, dija projektor, sudjelovanje publike)
- Navigations* (Amsterdam, Arnhem : 1995. — Amsterdam/W 139, Arhem/Museum vor Moderne Kunst. — koautorica Sandra Sterle. — tri playera, pet monitora)
- De Lichtschrijver* (Rotterdam : 1996. — Het Wilde Weten. — crteži na staklu, video, internet, site specifič)
- Thought and Breath* (Siena : 1996. — Palazzo Pubblico. — dva pleyjera, dva videoprojektora, petlja 8 min)
- Dah i misao* (Copenhagen : 1996. — Kunstkorridoren Nadada. — videofotografska instalacija)
- The Housholder* (Nagoya, Amsterdam : 1997. — Nagoya, Artec'97/Amsterdam, IISG. — dva playera, četiri monitora, jedan videoprojektor, petlja 10 min)
- Kiss* (Amsterdam : 1997. — Steim/VMK. — videoprojekcija, petlja 3 min)
- Divine Beings* (Tokijo, Zagreb, Amsterdam : 1998. — Tokyo/Image Forum, Zagreb/Galerija Miroslav Kraljević, Amsterdam/Smart Project Space. — videoprojekcija i dva dija projektor, petlja 29 min)
- Vergefen, zich herinneren en weten* (Amsterdam : 1998. — pr. Amsterdams Fonds voor de Kunst. — Amsterdam College. — koautorica Sandra Sterle. — interaktivna videoinstalacija, dva kompjutora, dva videoprojektora, videokamera)
- Applause/Empty Handed* (Amsterdam : 1999. — Steim/WMK. — koautor Lucas Van der Put. — tri playera, tri videoprojekcije, petlja 9 min)

### Filmovi:

- Moloh* (Zadar : 1986. — pr. Ledeno doba. — S8 mm, boja, ton, 6 min)
- Roma now-now Donat* (Zadar : 1987. — pr. Ledeno doba. — S8 mm, boja, ton, 7 min)
- V moje oči letio igle* (Zagreb : 1989. — pr. Kinoklub Pan. — S8 mm, boja, ton, 6 min)
- Vijenc* (Zagreb : 1990. — pr. Kinoklub Pan. — 16 mm, boja, ton, 32 min)



Vladimir Petek

## Petek, Vladimir

(Zagreb, 24. VI. 1940.). Studirao filmsko snimanje na Akademiji za kazalište film i televiziju (danas: Akademija dramske umjetnosti) u Zagrebu (1969.-1972.). Filmom se bavi od 1957. (snima, glumi), a sam režira od 1958. Od 1959.-1994. zaposlen je na televiziji (Televizija Zagreb, danas: Hrvatska televizija) kao snimatelj-reporter; članom je Hrvatskog novinarskog društva od 1980. Od najranijih je predstavnika eksperimentalnog filma u nas: djeluje u sklopu Kinokluba Zagreb, zatim osniva ZAG Cameru (Zagrebačka autorska grupa *Camera*; 1965.-1971.), a suosnivačem je i FAS-a (Filmskog autorskog studija, Zagreb, 1967.-1973.). Bio je stalni član organizacijskog komiteta GEFF-a (1963.-1970.). God. 1971. osniva FAVIT (Film, audiovizualna istraživanja, televizija) u kojem se posvećuje novim tehnologijama (prošireni film, multivizija, videoinstalacije, kompjutori), a surađivao je s avangardnim kazališnim grupama (Kugla, ZKM, Slovensko mladinsko gledališće), plesnim grupama (Silton Moving Art) i likovnim grupama (Tok). Svojim je filmovima sudjelovao na mnogim tuzemnim i inozemnim festivalima i u antologijskim izborima jugoslavenskog i hrvatskog eksperimentalnog filma od 1966. (Oberhausen, Moskva, Pesaro, Rapallo, Zagreb, Beograd, Amsterdam, Split, London, Rotterdam, Budimpešta i dr.), sudionikom je likovnih izložaba (Biennale mladih u Parizu, 1969. i 1971.). Održao je brojne samostalne autorske projekcije filmova (Moskva, Zagreb, Beograd, Novi Sad, Zadar i dr.), a od 1971. priprema brojne multivizijske instalacije (80-ak — Zagreb, Ljubljana, Beograd, Pula, Koprivnica, Velenje, Opatija, Berlin, Samobor, Maribor, Kopenhagen). Od 1972. surađuje na snimanju filmova kompjutorske animacije (pretežito rad na filmovima i TV najavnicama Tomislava Mikulića), a od 1974. sustavno snima na videu. Od 1958. do 1999. snimio je oko stotinjak filmova, a od 1974.-1999. snimio je 356 djela na videu. Sustavno je filmski i videom dokumentirao zbivanja na kulturnoj sceni, osobito onoj avangardnoj (filmski festivali, izložbe i likovna djela, performanse i likovne akcije, plesne nastupe, kazališne predstave), a autorom je 30-ak trominutnih portreta filmaša za HTV (emisija o filmu *Fatamorgana*, 1998.-1999.). Izradio je, također, mnogobroj-

ne naručene filmove (najviše za Končar, Zagreb). Uveo je brojne tehnološke inovacije vezane pretežito uz multivizijske izvedbe, registraciju kompjutorske animacije i dr. (1972.-1995.). Bavio se i filmskom publicistikom, objavljujući tekstove u časopisima (*Filmski bilten*, *Telegram*, *Ekran*, *Film novosti*, *Filmska kultura*, *Sineast*). Dobitnik je 80-ak nagrada za filmove i nagrada za svoju djelatnost (nagrade Narodne tehnike, 1986., 1988.).

LIT.: *Autorske večeri Vladimira Peteka (u povodu 25-godišnjice autorskog rada)* (katalog), Kino Savez Hrvatske, Zagreb: 1985.; *Vladimir Petek — filmski roto-projekt (35. obljetnica autorova rada.)* (katalog), Zagreb: 1995.; Miho-vil Pansini, »Vladimir Petek — u povodu 100. obljetnice filma«, *Bulletin HFS*, br. 14, Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1996.

### Videodjela (izbor):

*Između crnog i bijelog kvadrata — Maljevič* (Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, c/b, ton, 5.50 min)

*Jezgra* (Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 4.30 min)

*Exit — pokušaj bijega* (Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 5.40 min)

*Koncert Jan Lotko* (Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 12 min)

*Mitovi* (Zagreb : 1996. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 5.30 min)

*Elec. m.* (Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 5.30 min)

*Petrić* (Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 10.40 min)

*Tronic* (Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 5.49 min)

*Novi svijet* (Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 3.06 min)

*Price* (Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 6.02 min)

*Xerox* (Zagreb : 1997. — 5.22 min)

*Kubic* (Zagreb : 1998. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 4.11 min)

*Plovidba* (Zagreb : 1998. — pr. FAMAR/FAVIT. — DV, boja, ton, 10 min)

### Filmovi (izbor):

*Pastelno mračno* (Zagreb : 1960. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, c/b, ton?, 2.53 min)

*Trio* (Zagreb : 1962. — pr. Kinoklub Zagreb. — anim. na vrpca. — 16 mm, boja, ton?, 2.12 min)

*Ograda i refleksi* (Zagreb : 1962. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, c/b — boja, ton?, 2.45 min)

*Sibyl* (Zagreb : 1963. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, c/b-blankovi u boji, ton, 2.24 min)

*Sretanje* (Zagreb : 1963. — pr. Kinoklub Zagreb. — 35 mm, c/b-obojena vrpca, ton, 5.11 min)

*Miss No One* (Zagreb : 1964. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, c/b, ton, 6.18 min)

*Doktori lijepo sviraju* (Zagreb : 1965. — pr. ZAG Camera. — c/b-obojena vrpca, ton, 2.52 min)

*Razgovor sa Jacqueline* (Zagreb : 1966. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-obojena vrpca, ton, 5.45 min)

*Akvarel* (Zagreb : 1966. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-obojena vrpca, ton, 4.25 min)

*Doba* (Zagreb : 1966. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-obojena vrpca, ton, 4.39 min)

*Ahat* (Zagreb : 1966. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-obojena vrpca, ton, 7.19 min)

*Aline* (Zagreb : 1966. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-plavi monokrom, ton, 2.45 min)

*Jedna ruka — 30 mačeva* (Zagreb : 1967. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-boja, ton, 12.10 min)

*Echo No. 2* (Zagreb : 1967. — pr. ZAG Camera. — 35mm/16 mm, c/b, ton, 4.14 min)

*Srna No. 3* (Zagreb : 1967. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, prozirni blak i selotejp u boji, ton, 4.39 min)

*Zaklon* (Zagreb : 1967. — pr. FAS. — 35 mm, boja, ton, 9.00 min)

*Val* (Zagreb : 1967. — pr. ZAG Camera. — 35 mm, c/b, ton, 5.44 min)

*Srnc-Luminoplastika 2* (Zagreb : 1969. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b, ton, 10.16 min)

*816 — Uski format (Lutaju sjene izgubljene)* (Zagreb : 1969. — pr. FAS. — 35 mm, c/b, ton, 14.38 min)

*Noć* (Zagreb : 1970. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b-crveni monokrom, ton, 4.03 min)

*B-1* (Zagreb : 1972. — pr. ZAG Camera. — kompjutorska anim. — 16 mm, c/b, ton, 2.49 min)

*Z is for Zagreb* (Zagreb : 1972. — pr. Zagreb film. — 16 mm, c/b, ton, 9.55 min)

*Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret: Željko Borčić* (Zagreb : 1973. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b, ton, 13.20 min)

*Metabolizam kao rad tijela br. 6* (Zagreb : 1974. — pr. ZAG Camera. — 16 mm, c/b, ton, 4.57 min)

## Poljak, Renata

(Split, 25. IV. 1974.). Diplomirala na Sveučilištu u Splitu 1997. (nastavnički studij likovne kulture), pohađala od 1998.-1999. majstorski postdiplomski studij suvremene umjetnosti na Ecole regionale des beaux artes u Nantesu (ERBAN). Prikazuje svoja videodjela na festivalima i projekcijama od 1997. (Clermont-Ferrand, Zagreb, Split, Dessau, Osnabrück, Luzern, Palermo, Szeged, Novi Sad, Nantes). Sudjeluje na skupnim izložbama od 1996. (Split, Rijeka, Graz, Zagreb, Madrid, Nantes, Paris), a samostalne izložbe održala u Dubrovniku (Galerija Otok, 1998.) i Zagrebu (Klub arhitekata, 1998.). Dobitnica je nagrada (godišnja nagrada Electre, Zagreb, 1997.; *Video Medeja* Novi Sad, 1998.).

LIT.: Janka Vukmir, »Renata Poljak: Issues of Intimacy and Fertility«, *SIKSI, The Nordic Art Review*, Vol. XII., No. 4, 1997 (prijevod u: *Bulletin HFS*, br. 21, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1998.).

### Videodjela:

*Ja, domaćica!* (Split : 1996. — VHS, boja, ton, 5.30 min)

*Utiha: granice i okviri* (Split : 1997. — VHS, boja, ton, 2.06)

*Souvenirs* (Nantes : 1999. — pr. Ecole regionale des Beaux arts Nantes. — Betacam, boja, ton, 8.30 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Ja, domaćica* (Split : 1996.; Rijeka : 1997.; Zagreb : 1998.; Shateau de Beaumanoir : 1998. — videoplayer, stroj za pranje rublja s TV monitorom u otvoru za rublje, videorad: *Ja, domaćica*, plakte, postolje)

*Šum/kriteriji* (Dubrovnik : 1998. — Galerija Otok; Zagreb : 1998. — Klub arhitekata. — galerijski prostor s dvije bočne niše, kazališni zastor s izrezom, najlonske vrpce, dva ventilatora na stalcima, konop, drvene štipalice, TV monitor i s njim povezana kamera: na TV monitoru se vidi oko osobe koja upravo gleda kroz izrez zastora)

## Raos, Marko

(Zagreb, 7. X. 1975.). Maturirao 1993. u Zagrebu. God. 1994. upisao Filozofski fakultet (engleski, informatologija), a 1998. upisuje filmsku i TV režiju na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Snima od 1995., filmove, a zatim i videodjela. Sudjelovao na festivalima u Hrvatskoj (Zagreb, Pože, Rijeka).

### Videodjela:

*Brzina* (Zagreb : 1995. — pr. Kinoklub Zagreb. — VHS, boja, ton, 0.55 min)

*Tri boje* (Zagreb : 1996. — Akademija likovnih umjetnosti. — koautor Kristijan Kožul. — VHS, boja, ton, 0.55 min)

*Untitled No. 1* (Zagreb : 1996. — koautori: Kristijan Kožul, Ana Šimičić. — VHS, c/b, ton, 4.10 min)

*Kavez + — =* (Zagreb : 1997. — S-VHS, boja, ton, 6.55 min)

### Filmovi:

*Tvornica ribljih konzervi* (Zagreb : 1995. — 8 mm, boja, ton, 2.30 min)

*Ljubavna priča* (Zagreb : 1996. — 8 mm, boja, ton, 0.55 min)

*No. 8* (Zagreb : 1998. — 8 mm, boja, ton, 0.55 min)

## Sterle, Sandra

(Zadar, 10. X. 1965.). Pohadala i završila Školu primjenjenih umjetnosti u Splitu (1983.-1985.), zatim studirala i diplomirala kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1985.-1989.). Studirala film i video na Kunstakademie, Düsseldorf u klasi Nan Hoover (1995.-1996.). Od 1991. živi i radi u Amsterdamu, gdje dobiva status slobodne umjetnice. Prima stipendije za svoj rad. Sudjelovala na više međunarodnih radionica (Mljet, 1996.; Somerset i London, 1997.). Samostalne izložbe održala u Hrvatskoj (Miroslav

Kraljević, Zagreb 1998.), Njemačkoj (Horten, Düsseldorf 1999.) i Nizozemskoj (Lokaal 21, Venlo 1999.). Sudjelovala na više skupnih izložbi i projekcija (Zagreb, Clermont-Ferrand, Amsterdam, Rotterdam, Arnhem, Utrecht, London, Düsseldorf, Köln, New York, Copenhagen, Novi Sad, Split i dr.).

LIT.: *Sandra Sterle*, (katalog), Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević

### Videodjela:

*Awakening* (Zagreb/Amsterdam : 1993. — pr. Moderna galerija/Monte Video. — koautor Dan Oki. — c/b, boja, ton, 8 min)

*Organic Life* (Amsterdam : 1996. — U-matic, boja, ton, 3.21 min)

*The Garden of Five Flowers* (Amsterdam : 1997. — Betacam SP, boja, ton, 3.36 min)

*Had I asked, had she answered, had I forgotten* (Amsterdam : 1997. — koautorica *Annegret Suaudeau*. — Betacam SP, boja, ton, 12.49 min)

*Round Around* (Amsterdam : 1997. — Betacam SP, boja, ton, 8.10 min)

*True Stories* (Amsterdam : 1998. — pr. Smart Project Space & S. Sterle. — digitalni Betacam, boja, ton, 14.16 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Transformation culinaire* (Amsterdam : 1995. — W139 galerija. — koautor Dan Oki, Ivo Marinović, Luka Stojnić. — performance, videoprojektor, kompjutor instalacija, dijaprojektor, sudjelovanje publike)

*Navigations* (Amsterdam : 1995. — pr. W. 139. — koautor Dan Oki. — tri playera, pet monitora)

*Plymophous perversities* (Amsterdam : 1996. — koautor muzička grupa *Cul de Sac*. — Steim/VMK. — dijaprojekcija, glazba)

*Vergeten, zich herinneren en weten* (Amsterdam : 1998. — pr. Amsterdams Fonds voor de Kunst. — Amsterdam Kollege. — koautor Dan Oki. — interaktivna videoinstalacija, dva kompjutora, dva videoprojektor, videokamera)

*The Characters* (Amsterdam : 1998. — pr. S. Sterle, Teleon. — De Balie. — cd-rom/installacija)

*Round Around* (Arnhem : 1998. — pr. Muzej moderne umjetnosti. — video, cd-rom, objekti, fotografije)

*Exercizes* (Venlo : 1999. — Lokaal 21. — TV-installacija/video, fotografije, tekstovi, objekti)

## Šamanović, Vedran

(Split, 29. VIII. 1968.). Apsolvent filmskog i TV snimanja na Akademiji dramske umjetnosti (upisao 1991.). Radi kao slobodni umjetnik — snimatelj, redatelj, fotograf od 1989. U sklopu Kinokluba Zagreb djeluje od 1991., a njegovim je predsjednikom od 1998. Filmovima i videodjelima sudjeluje na festivalima od 1996. (Pože, Zagreb, Križevci, Rijeka, Bitola, Ljubljana, Varšava). Nagrađivan za filmove i videa.

### Videodjela (izbor):

*Bulog: INDU* (Zagreb : 1995. — pr. Kinoklub Zagreb. — S-VHS, boja, ton, 1.05 min)

*18. 11.* (Zagreb : 1996. — pr. Kinoklub Zagreb. — S-VHS, boja, ton, 1 min)

*U danima godine* (Zagreb : 1997. — pr. Kinoklub Zagreb. — S-VHS, c/b, ton, 1 min)

*A moglo je bilo kako* (Zagreb : 1997. — pr. Kinoklub Zagreb. — S-VHS, c/b, ton, 1 min)



Sandra Sterle

*Bulog: Pogled preko ramena* (Zagreb : 1997. — pr. Bulog/Kinoklub Zagreb. — S-VHS, boja, ton, 23 min)

*Jedan običan susret s njim* (Zagreb : 1997. — pr. Kinoklub Zagreb/V. Šamanović. — S-VHS, c/b, ton, 22 min)

*Ime moje boje: c/b* (Zagreb : 1998. — pr. Hrvatski filmski savez. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 1 min)

*Victoria via Joško* (Zagreb : 1998. — pr. Hrvatski filmski savez. — Betacam SP, boja, ton, 1 min)

*Bulog: Aus RGB mit Liebe* (Zagreb : 1998. — pr. Bulog/Hrvatski filmski savez. — VHS, boja, ton, 4,50 min)

### Filmovi (izbor):

*Dani preživjelog ratnika* (Zagreb : 1996. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, boja, ton, 1 min)

*Vremena za kavu* (Zagreb : 1996. — pr. Kinoklub Zagreb. — 16 mm, boja, ton, 1 min)

*Put u raj* (Zagreb : 1996. — pr. Kinoklub Zagreb — 16 mm, c/b, ton, 1 min)

## Šimičić, Ana

(Zagreb, 22. XII. 1975.). Nakon završenog srednoškolskog pravno-upravnog obrazovanja, studira na Pravnom fakultetu, a 1999. upisuje filmsku i TV režiju na ADU Zagreb. Filmom se bavi od 1996. godine, počevši u Kinoklubu Zagreb. Članica je studentske-scenske skupine Asfodel, tamo djeluje kao plesačica i redateljica plesnih predstava. Dobitnica je više nagrada (prva nagrada na 29. Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva 1997. i nagrada za najbolje debitantsko ostvarenje na Danima hrvatskog filma 1998. za *Emit*; prva nagrada na 30. Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva u Zagrebu i nagrada *Oktavijan* za eksperimentalni film na Danima hrvatskog filma 1999. za *Faze* i dr.).

### Videodjela:

*Dva* (Zagreb : 1995. — VHS, boja, ton, 2,50 min)

*Untitled no. 1* (Zagreb 1996. — koautori Marko Raos, Kristijan Kožul. — S-VHS, c/b, zvuk, 4.10 min)

*Emit* (Zagreb 1997. — S-VHS, c/b, zvuk, 2,35 min)

*Faze* (Zagreb 1998. — S-VHS, boja, zvuk, 3,20 min)

## Trbuljak, Goran

(Varaždin, 21. IV. 1948.). Završio Školu primjenjenih umjetnosti (fotografski odsjek) u Zagrebu (1968.). Diplomirao grafiku na Akademiji likovnih umjetnosti (1972.), zatim diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji za kazalište, film i televiziju (danas: Akademija dramske umjetnosti; 1980.). Studirao na École Nationale des Beaux-Arts u Parizu (1973.-1974.). Od 1988. radi kao profesor snimanja na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Među pionirima je konceptualizma, konceptualistički postavljenih izložaba (*Ne želim pokazati ništa novo i originalno*, 1971.; *Ovom izložbom održavam kontinuitet u svom radu*, 1979.; *Star i čelav traži... galeriju*, 1994. i dr.), akcija u duhu nove umjetničke prakse (*Penzioner Tihomir Simčić*, 1969.; *Marine*, 1970. i

dr.) te videoumjetnosti (od 1973.). Bavio se grafičkim dizajnom (likovni urednik *Filma*, 1975.-1979.; *Poleta*, 1977.-1980.; *Gordogana*, 1978.-1990.; likovni i filmski plakati i katalozi). Održao je četrdesetak samostalnih izložaba i projekcija od 1970. do 1999. (Zagreb, Novi Sad, Paris, Beograd, Varšava, Biatystok, Freiburg, Venecija, Modena, Torino, Dubrovnik, Umag, Rovinj, Slavonska Požega, Novigrad, Ljubljana, Celje, Maribor, Split, Klanjec), a od 1969. sudjelovao i na više od osamdeset skupnih izložaba, nastupa i projekcija u Europi i Sj. Americi. Nakon završenog studija filmskog snimanja posvećuje se pretežito snimateljstvu u sklopu dominantne kinematografske proizvodnje, te je bio snimateljem u oko dvadesetak igranih filmova (nagrade za snimateljski rad: Zlatna arena na Pulskom festivalu za *Rani snijeg u Münchenu*, 1984.; *San o ruži*, 1986.; *Kamenita vrata*, 1992.; *Treća žena*, 1997. i *Transatlantik*, 1998.). Snimio je i tridesetak kratkih filmova (nagrađeni: *Automati želja*, nagrada Sedam sekretara SKOJ-a 1979.; *Dom*, Zlatna medalja dokumentarnog festivala u Beogradu 1982.; *Emanuel Vidović Velika zlatna medalja dokumentarnog festivala u Beogradu i Velika nagrada Zagrebačkog salona za primjenjenu umjetnost 1989.*). Uz profesionalni snimateljski rad nastavlja likovnom djelatnošću, a povremeno i videoumjetnošću i videoinstalacijama. Za likovnu umjetnost nagrađivan je Nagradom sedam sekretara SKOJ-a (1972.), Nagradom Josip



Goran Trbuljak

Račić (1996.), a za videoinstalaciju Nagradom 33. zagrebačkog salona (1998.). Uz izložbe izdao je i više autorskih publikacija (*Artiste anonyme...*, Beograd: 1976.; *Zapisi jednog umjetnika*, Zagreb: 1978.; *Neobjavljene stranice iz zapisa jednog umjetnika*, Zagreb: 1978.). Objavljivao tekstove o fotografiji i filmu (u časopisu *Spot*, 1973.-1976., i *Filmu*, 1976.-1979.).

LIT.: Zvonko Maković, *Zapis za Gorana Trbuljaka* (katalog), Novi Sad: 1971.; Jerko Denegri, *Goran Trbuljak* (katalog), Zagreb: 1973.; Nena Baljković, *Braco Dimitrijević — Goran Trbuljak, Grupa šestorice autora* u: Marijan Susovski, ured., *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, Zagreb: 1978.; Branka Stipančić, g. *Trbuljak* (katalog), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb: 1996.; Božidar Pejković, ured., g. *Trbuljak — Aj, NRK! — A vi, Tkeps Orter* (Krnja retrospektiva; katalog), Klanjec: 1999. i dr.

### Videodjela:

- Bez naziva (Diktat)* (Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — open reel, c/b, ton, 5 min)
- Bez naziva (Labirint)* (Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — open reel, c/b, ton, 5 min)
- Wall Canvas* (Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — open reel, ton, c/b, 2 min)
- Hot and Cool* (Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — open reel, c/b, ton, 5 min)
- Bez naziva* (Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — open reel, c/b, ton, 5 min)
- Bez naziva (Tripod)* (Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — open reel, c/b, ton, 3 min)
- Bez naziva* (Gdanjski/Zagreb : 1975. — open reel, c/b, ton, 1 min)
- Bez naziva* (Zagreb : 1976. — open reel, c/b, ton, 1 min)
- Bez naziva (Cut)* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel, c/b, ton, 1 min)
- Bez naziva (Razor Two)* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel, c/b, ton, 3 min)
- Bez naziva* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel, c/b, ton, 8 min)
- Bez naziva (Mirror)* (Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — open reel, c/b, ton, 2 min)
- Bez naziva (Pismo)* (Brda kraj Buja : 1977. — open reel, c/b, ton, 8 min)
- Bez naziva (L'air de large)* (Venecija : 1995. — pr. Le Fresnoy/Centre d'art mobile, Francuska. — Betacam, boja, ton, 4,5 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Sur la motive* (Nice : 1992., Zagreb : 1998. — dva monitora, dva videoplayera, dvije videovrpce, Betacam, c/b-boja, ton, 5 min)

### Filmovi:

- Album* (Zagreb : 1970. — 16 mm, c/b, neton, 8 min; izgubljeno)
- Prometnik* (Zagreb : 1970. — 16 mm, c/b, neton, 6 min; izgubljeno)
- Interview Outtakes* (Zagreb : 1974.-1981. — 16 mm, c/b-boja, neton; film in progress; izgubljeno)
- Obiteljski film* (Zagreb : 1975. — 8 mm, boja, neton, 14 min)
- Crtež* (Pariz : 1975. — 16 mm, c/b, neton, 5 min)
- Pismo* (Zagreb : 1997. — 16 mm, boja, neton, 9 min; izgubljeno)
- Ptica* (Zagreb : 1977. — 16 mm, boja, neton, 2 min; izgubljeno)
- Otac* (Zagreb : 1980. — 16 mm, boja, neton, 10 min; izgubljeno)

## Vereš, Tomislava

(Zemun, 6. IX. 1960.). Završila školu primjenjene umjetnosti u Zagrebu (dizajn). Od 1987. radi na crtanom filmu kao crtač u Zagreb filmu. Tu završava školu animacije (1988.), a 1990. pohađa filmski i videotečaj u Kinoklubu Zagreb. Od 1988. do 1990. radi u Zagreb filmu na crtanoj seriji *Mali leteći medvjedići*, a od 1990. u Croatia filmu na dugometražnim crtanim filmovima (*Čarobnjakov šesir*, *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*). Radi na različitim animiranim filmovima kao asistent animatora, čistač animatorskih crteža i fazer. Od 1994. samostalna je autorica. Vodila malu školu crtanog filma (Zagreb film, 1997.-1998.; Autorski studio FFV, 1998.-1999.). Predavala na seminarima o animaciji (Bjelovar, Zagreb, Sesvete i dr.). Asistent je režije u dokumentarnom programu na HTV-u (od 1998.).

### Videodjela:

- 60 sekundi* (Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — dok. — S-VHS, boja, ton, 1 min)
- Gdje je film?* (Zagreb : 1995. — pr. Autorski studio FFV. — koautor Milan Bukovac. — igr. — S-VHS, boja, ton, 1 min)
- Soba br. 13* (Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — dok. — Betacam SP, boja, ton, 13 min)
- Crash* (Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — koautor Milan Bukovac. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 1 min)
- Nešto osobno* (Zagreb : 1997. — pr. Autorski studio FFV. — Betacam SP, boja, ton, 1 min)
- Strah* (Zagreb : 1998. — pr. Autorski studio FFV. — koautor Milan Bukovac. — Betacam SP, boja, ton, 0,55 min)
- Tour retour* (Zagreb : 1999. — pr. Autorski studio FFV. — koautor Milan Bukovac. — Betacam SP, boja, ton, 1 min)

## Vernić (Bundi), Darko

(Zagreb, 9. VI. 1952.). Pohađao Technical and Art Coledge u Croydonu (1970.-1971.), zatim Građevinski fakultet (1971.-1974.) i, usporedno, Filozofski fakultet (1972.-1974.), a diplomirao je na Višoj građevinskoj školi (1974.-1976.) i na Fakultetu prometnih znanosti (1974.-1980.). Radio različite poslove od 1971. (grafika, sitotisak, fotograf, glazbenik), a od 1975. radi kao slobodni filmski radnik (TV Zagreb, Jadran film). Između 1981.-1991. stalno je namješten na TV Zagreb, zatim 1991.-1992. na A kanalu, Ljubljana, a od 1991. ponovno u slobodnoj profesiji (pretežito stalni vanjski suradnik na HTV-u i u Jadran filmu, povremeno na A-kanalu i Gama studiju). Od 1962. bavi se plodno amaterskim filmom (*300 kilometara na sat*, anim., 1962.; *Slova*, 1978.; *Noc na Maslinskoj gori*, 1981.; *Slike s izložbe*, 1981.; serija *Glazbeni automati*, 1981. — 20-ak filmova). Filmovima, a zatim i videoradovima, nastupa na brojnim festivalima na kojima je i nagrađivan (Samobor, Zagreb, Požega, Split). Od 1977. režira više serijskih emisija na TV Zagreb (danas: HTV: oko 5000 emisija *TV Kalendara*, 1976.-1991.; 20 emisija *Stereovizija*, 1985.; 200 emisija *Animavizije*, 1985.-1999. i dr.), a uz to je izradio oko 300 raznolikih videopri-

loga za razne TV emisije. Ogladao se u različitim vrstama — snimao je dokumentarne filmove/videa (*Unije*; 1984.; *Maskenbal u Veneciji*, 1994.; *Svijet Božidara Jakca*, 1995. i brojne druge), plesne trominutne spotove (*Magnetizam*; *Koncept 3*; *Crvi*; *Tamno bijela*; *Ženski portret*; *Astrid*; Zagreb: 1990.-1991.; *Govor tijela*, 1995. i dr.), glazbene spotove (*Debela djevojka*, 1985.; *Naj ti poljub narise ustnice*, 1985.; *Trotl boy* — *Psihomodopop*, 1991.; *Nevidljiv* — *Vještice* 1991.; *Kad bi mene pitali*, 1997./98.; *Moja Majka* — *Nebojše*, 1998. i dr.), videotrailerare (*Videogrom*, 1991.; *Octo Rock*, 1991.; *Moda*, 1991. i dr.), videoumjetničke radove i dr. Za televizijski i videorad primio više nagrada. U vlastitoj produkciji snimio je cjelovečernji igrani film *The Lost Treasure* (Zagreb: 1995./96.).

### Videodjela (izbor):

- Pogled Optimista* (Zagreb : 1993. — VHS i Beta, boja, ton, 3 min)  
*Ko koga* (Zagreb : 1994. — Betacam, boja, ton, 3 min)  
*Sat* (Zagreb : 1997. — VHS/Betacam, boja, ton, 62 min)  
*Centar svijeta* (Zagreb : 1997. — 16 mm/Betacam, boja, ton, 3 minute)  
*U jednom smjeru* (Zagreb : 1997. — Betacam, boja, ton, 3 minute)  
*Na dnu 1. dio* (Zagreb : 1997. — VHS, boja, ton, 1 min)  
*Na pragu sreće (1. dio)* (Zagreb : 1998. — Betacam SP, boja, ton, 3.30 minuta)  
*Impresija br 1* (Zagreb : 1999. — anim. — Betacam, boja, ton, 0.46 min)  
*Impresija br 2* (Zagreb : 1999. — anim. — Betacam, boja, ton, 0.38 min)  
*U mocvari* (Zagreb : 1999. — Betacam, boja, ton, 1 min)  
*Na dnu 2. dio* (Zagreb : 1999. — Beta i DV, boja, ton, 1 min)  
*Za povijest* (Zagreb : 1999. — Betacam, boja, ton, 1 min)

## Zanki, Josip

(Zadar, 14. III. 1969.). Diplomirao je (1994.) na grafičkom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu (M. Šutej). Živi i radi u Zadru kao slobodni umjetnik. Član je HDLU-a i HZSU-a. Filmom se bavi od 1986., a videoumjetnička djela radi od 1993. Filmove i videa prikazivao je na brojnim festivalima i projekcijama, skupno i samostalno, u Zagrebu, Splitu, Rijeci, Rovinju, Osijeku, Požegi, Vinkovcima, Zadru, Dubrovniku, Ninu, Đakovu, Opatiji, Torinu, Milanu, Novom Mjestu, Burgau, New Yorku, Odessi, Kijevu i dr. Izlaže i izrađuje grafike, izdao je tri grafičke mape (1996., 1997., 1999.). Izvodi niz performancea (*work in progress*) s Vladimirom Dodigom Trokutom (*Kartaški dug*, 1-3, 1998.-1999.). Dobitnikom je filmskih nagrada (MAFAF, Pula, 1988. i *Oktavijan* za eksperimentalni film 1993.).

### Videodjela:

- Korizma* (Split : 1996. — pr. Salona film. — U-matic, boja, ton, 17 min)  
*Četiri linije života na zemlji* (Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — VHS, boja, ton, 15 min)  
*Kartaški dug* (Zadar : 1999. — VHS, boja, ton, 10 min)

### Filmovi:

- Mea Culpa* (Zadar : 1986. — koautor Zdravko Mustač. — 8 mm, boja, odvojen ton, 10 min)  
*Arzak* (Zadar : 1988. — 8 mm, boja, odvojen ton, 7 min)  
*Adventus* (Zadar : 1988. — 8 mm, boja, odvojen ton, 10 min)  
*Pjesme daleke zemlje* (Zadar : 1989. — 8 mm, boja, odvojen ton, 10 min)  
*Substitute* (Zadar : 1989. — 8 mm, boja, odvojen ton, 5 min)  
*Viribus unitis* (Zagreb : 1990. — pr. Kinoklub Pan. — S8 mm, boja, ton, 4 min)  
*Čekaj me* (Zagreb : 1992. — pr. Krešimir Zimonić. — koautori Magda Dulčić, Zoran Predin, Goran Parlov, Danijel Žeželj. — ani. — 35 mm, boja, ton, 5 min)

## Zrnić, Vlado

(Sarajevo, 21. IX. 1959.). Diplomirao na Academia delle Belle Arti, Venecija (1989.). Bio na postdiplomskoj stipendiji na L. I. University C. W. Post, New York. Od 1993. ima status slobodnog umjetnika, živi i radi u Zadru. Od 1997. gost je predavač na odsjeku za Umjetnički video na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a voditeljem je Odjela video oblikovanja na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu. Skupno izlaže (slike, instalacije, performanse) od 1987. (Zadar, Zagreb, Venecija, Rijeka, Dessau, London, Stuttgart, Split, Exford, Berlin, Ljubljana, Graz, New York, Poznan). Samostalno izlaže od 1989. (Split, Zagreb, Padova, Klagenfurt, Dubrovnik, Ljubljana, Kopenhagen, Toronto). Filmove i video radi od 1991., a od 1992. sudjeluje na filmskim i videofestivalima (Zagreb, Požega, Split, Bourges, Dessau, Trst, Edinbourg, Bonn, Kopenhagen). Videoradovi su mu predstavljeni u antologijskim izborima (*Avant-Garde Films and Videos from Central Europe*, London: 1998., Budimpešta, 1999.). Nagrađivan (*Slobodna Dalmacija* 1992., Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva 1994., Dani hrvatskog filma 1995. i 1997., specijalna nagrada za video *Osatraneniene* '95: 1995. i dr.). Sudjelovao na međunarodnim kongresima (Odessa: 1996.), bio članom međunarodnih žirija (UNICA, Varšava: 1997.; Međunarodni festival novog filma i vide u Splitu: 1998.).

LIT.: Janka Vukmir, »Intersticij«, u katalogu: *Checkpoint*, SCCA, Zagreb: 1995.; Duško Popović, »Vlado Zrnić«, *Bulletin HFS*, br. 18, Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1997.

### Videodjela:

- Di si ti* (Zagreb : 1991. — Betacam, boja, ton, 3.30 min)  
*Zadar nije za dar* (Zadar : 1991. — pr. Filмотeka 16. — koautori Zdravko Mustač, Duško Brala, Vedran Čupić. — dok. — S-VHS, boja, ton, 74 min)  
*Carinarnica vremena* (Zagreb : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — SVHS, boja, ton, 13 min)  
*Meditacija* (Zadar : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — SVHS, boja, ton, 5.40 min)  
*Buđenje* (Zadar : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — SVHS, boja, ton, 1 min)  
*Obratnica* (Zadar : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — SVHS, boja, ton, 1min)  
*900 Zagreb* (Zagreb : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — SVHS, boja, ton, 2.30 min)  
*Ave, morituri te salutant* (Zagreb : 1995. — pr. Autorski studio FFV/Hrvatski filmski savez. — Betacam, boja, ton, 13 min)  
*United Color of Upside Down* (Zagreb : 1995. — pr. Hrvatski filmski savez. — Betacam, boja, ton, 1 min)

*Trinitron* (Zagreb : 1996. — Betacam, boja, ton, 2 min)

*Kardinal* (Zagreb : 1999. — Betacam, boja, ton, 3.30 min)

*Prisutnost (Tatoo)* (Zadar : 1997. — pr. Quadrum. — Betacam, boja, ton, 8.30 min)

### Videoinstalacije/Izvedbe:

*Upside Down* (Zagreb : 1995. — Moderna galerija. — 12 monitora sa asinhronim prikazom videorada *United Color of Upside Down*, ton)

*Čežnja ka plavom* (Kopenhagen : 1995. — Nadada galerije. — dva monitora i bolnički krevet, ton)

*Prisutnost* (Zagreb : 1997. — MM centar, SC. — u rupi u podu je mali monitor na kojem je prikaz kopanja, sa strane ogledalo na kojem se vidi lik što promatra prisutne, videokamera, viziri)

*Dvorište* (Zadar, Poznan : 1998. — Umjetnička galerija, Zadar/Nacionalni muzej, Poznan. — interaktivni video. — ogromna diaprojeksija noćnog kanjona, ispred monitor s videovrpcom psa koji laje na gledateljevu kretanju, ton)

*Uspavanka* (Zagreb : 1998. — Galerija Miroslav Kraljević. — na diaprojeksiju uspavane žene videoprojeksija površine mora. — dia i videoprojeksija, ton)

### Filmovi:

*Ulični događaj Braća Brkan* (Zagreb, Zadar : 1995. — pr. HRT/Narodni muzej, Zadar. — dok. — 16 mm, c/b, 30 min)

*Mirila* (Zagreb : 1997. — pr. Hrvatska radio televizija. — dok. — 16 mm, boja, ton, 22.24 min)

## Napomena

Ovdje su obrađeni samo oni autori koji proizvode *videodjela* što pripadaju eksperimentalno/alternativnoj videoumjetničkoj struji.

Leksikon je nastojao biti što iscrpniji, zadržavajući ipak načela leksikografske iskazne ekonomičnosti. Natuknice nastoje dati što veći broj standardno leksikografsko relevantnih biografsko-karijernih podataka, uz što potpunije videografije. U ponekim slučajevima velike plodnosti, videografije i filmografije su dane u izboru (najčešće sugeriranom od samoga autora).

Kako se rad u videoumjetnosti u ponekih umjetnika blisko nadovezuje i povezuje s filmskoeksperimentalnim radom, a u drugih s likovnoizvedbenim, tj. s videoinstalačijskim postavama, to se kod takvih umjetnika u listu radova, uz *videodjela*, uključuju i *videoinstalacije/izvedbe* te *filmovi*.

Iako se danas na videu distribuiraju brojni filmski eksperimentalni radovi, a mnogi su samo tako raspoloživi, njih se uglavnom nije uračunavalo u *videoradove*. Uračunavalo ih se je samo tamo gdje su autori to izričito zahtijevali, sami ne razdvajajući svoje djelo na film i na video, nego prezentirajući ga u oba formata, ili nadasve u videoformatu (npr. Beban i Horvatić). *Videom* su se, također, ovdje držala i ona djela čija se konačna obrada i autorizirana prezentacija odvija u formatu videa, iako su možda koristila i filmsku vrpču i filmsku laboratorijsku obradu u procesu nastanka djela.

Leksikon nastoji biti vrlo široka obuhvata, te su u njega uvršteni *svi autori* koji su dali prilog »*hard core*« avangardi u hrvatskoj kulturi, barem oni koji su barem nekom dijelu strukovne javnosti poznati i priznati kao takvi. Leksikon, utoliko, nije vrednovalački nego »generički« — time što su unijeti u leksikon autori se ne vrednuju, nego tek rodno razstavaju, odnosno svrstavaju. U *Leksikon* nisu unijeti neki autori koji su tek usputno ili jednokratno napravili videorad, ali im to nije stvar središnje zaokupljenosti. Međutim, takvi su videoradovi unošeni u *Videografiju* koja prati ovaj *Leksikon* i obuhvaća videodjela po godinama nastanka.

Kako videoumjetnici djeluju na vrlo raznim stranama i pripadaju često međusobno nedodirnim sredinama — i geografski i izlagački i umjetničko-kritički — i nitko nema uvid u sve rukavce videodjelatnosti i u svačiju djelatnost, lako je moguće da ima propusta i u identifikaciji videoumjetnika (da neki značajni nisu uvršteni) i u identifikaciji videoumjetničkih radova. Opet, neki umjetnici naprosto nisu uvršteni, ili su uvršteni na izrazito krnji, leksikonski ispodstandardan način, jer od njih (i o njima) nismo mogli dobiti nikakve detaljnije podatke na vrijeme za ovaj broj *Ljetopisa*.

Zato što niti izbor obrađenih autora, niti sama obrada nema vrednovalačkih ambicija, veličina pojedinih natuknica nije indikatorom vrijednosti autora, nego izravno ovisi o bogatstvu relevantne karijere pojedinog autora, odnosno o broju leksikonski standardiziranih podataka pristupačnih o danome autoru u vrijeme sastavljanja ovog *Leksikona*.

U sastavljanju leksikonskih jedinica korišteni su materijali i podaci koje su prvenstveno dali sami autori, i velik je broj natuknica prošao provjeru samih obrađenih autora. Osim ovoga, podaci su nalaženi u posebnoj broju časopisa za fotografiju *Spot* (br. 10, Zagreb: 1977.); katalogu/knjizi *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb i Muzej suvremene umjetnosti, Beograd: 1982.), u arhivi Soroš centar za suvremenu umjetnost, u *Hrvatskom leksikonu* (Naklada leksikon, Zagreb: 1996., 1997.), *Bulletinu* (Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1998./1999.), *Hrvatskom filmskom i video godišnjaku* (Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb: 1996.-1998.) te u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (Filmoteka 16; Hrvatski filmski savez, Zagreb: 1995.-1999.), kao i u dostupnim katalogima. Valja upozoriti moguće istraživače opusa pojedinih autora da podaci koje daju sami autori nisu uvijek sigurne pouzdanosti (uslijed nepouzdanog sjećanja, slabe i ne uvijek savijesno izrađene dokumentacije), i da za temeljitije monografsko proučavanje treba dodatno provjeriti biografske i videografske podatke i preko drugih izvora, uz one koje izravno daju autori.

Ovaj *Leksikon* tek je *polaznim* radom, podložnim daljim ispravkama i nadopunama. Zato je svako upozorenje na moguće netočnosti, nepotpunosti *Leksikona*, ispuštanje kojeg relevantnog autora, dobrodošlo te autor moli da mu se takvi prilozi (s relevantnim informacijama o propuštenom i/ili neispravnom) upute na vlastiti email (hrvoje.turkovic@zg.tel.hr), na fax (385) (01) 4848 764, ili na adresu *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12, 10000 Zagreb). I to što je prije moguće.

# Videografija (1971.-1999.) (umjetnički video)

Prikupio i obradio: Hrvoje Turković

## NAPOMENA

Ova *Videografija* izrađena je na temelju Leksikona videoumjetnika i literature dane na dnu napomene. Ograničena je izvorima, i samo se dijelom temelji na izravnom gledalačkom uvidu sastavljača u sama videodjela. Obuhvaća samo tzv. *umjetnički video*, a uglavnom su izostavljene video-dokumentacije umjetničkih akcija, videoinstalacije, kao i neki rubno-disciplinarni slučajevi (npr. poetski usmjereni video u tradiciji poetskog dokumentarca, odnosno poetskog kratkog filma, kakvih ima mnogo u kinoklubaškoj, neprofesijskoj proizvodnji). Kako pri rubnim slučajevima nema sigurnosti u odlučivanju, a u mnogim se slučajevima ne može osloniti na autorovo samosvrstavanje (u npr. eksperimentalnu vrstu, ili u »genre«, dano u katalogima i godišnjacima hrvatskog filma i videa), niti se može osloniti na gledalačku procjenu sastavljača ove videografije u slučajevima u kojima nije osobno vidio djela, vjerojatno su neka uvrštavanja i neka ispuštanja nekonzistentna. Međutim, treba imati na umu da je ovo prvi pokušaj izrade sabirne videografije umjetničkog videa i da kratkoročan posao jednog čovjeka ne može zamijeniti temeljit istraživački rad cijeloga tima. Gdje se je moglo, podatke o pojedinom videodjelu se je — prema filmografskim standardima — dopunilo autorskim suradnicima (scenaristima, snimateljima, montažerima, skladateljima, glumcima i dr.). Kako videoumjetnost (kao i eksperimentalni film) obilježava naglašeno autorstvo i činjenica da autor obavlja veći dio specijalnih stvaralačkih funkcija (ili, pak, sve), to se u videografskim specifikacijama nije specificiralo *režisera* nego *autora*, uz podrazumijevanje da je autor režiser, a i sve ostalo što nije u natuknici izričito pripisano nekom drugom autorskom suradniku. Tamo gdje autori sami izvode performanse koji je snimljen u videodjelu, to se izričito naznačuje kao *ul./perform.*

## Literatura

*Leksikon videoumjetnika*, sastavio: Hrvoje Turković, ovaj broj

*Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* (Galerija Suverene umjetnosti, Zagreb, Muzej suverene umjetnosti, Beograd : 1982.)

*Hrvatski filmski i video godišnjak* (prir. Vjekoslav Majcen, Hrvatski državni arhiv/Hrvatska kinoteka, Zagreb : 1996., 1997., 1998., 1999.)

Katalozi revija Hrvatskog filmskog saveza (Zagreb : 1985.-1999.)

\* *TUMAČ KRATICA*: pr. — proizvođač; d. f. — direktor fotografije (snimatelj); mt. — montažer; gl. glazba; ton — tonska obrada; scgr. — scenografija; ksg. — kostimografija; ul. — uloga (glumci); ul./perform. — performans. Kod videovrpici podrazumijeva se PAL bojni sustav, i ne označava se posebno. Gdje je u upotrebi NTSC sustav, izričito ga se označava. Kako su podaci o veličini pojedinih vrpca u otvorenom sustavu registriranja (*open reel*) proturječni, sve smo označili samo kao *open reel*, ponegdje je označen i sustav u kojem su sada. Korištenje digitalnog videa, pri čemu i nije toliko važna vrpca na kojoj se distribucijska kopija nalazi, označavali smo s DV, a ako je posrijedi kompjutorska animacija, to je označeno sa komp. anim.

## 1971.

*METABOLIZAM KAO TJELESNA SKULPTURA (STILSKE VJEŽBE) / METABOLISM AS A BODY SCULPTURE (STYLISTIC ÉTUDES)* / London : 1971. — autor *Slobodan Braco Dimitrijević* — open reel, c/b, 5 min

*PROCES MIŠLJENJA KAO TJELESNA SKULPTURA (STILSKE VJEŽBE) / THOUGHT PROCESS AS A BODY SCULPTURE (STYLISTIC ÉTUDES)* / London : 1971. — autor *Slobodan Braco Dimitrijević* — open reel, c/b, 5 min

## 1973.

*BEZ NAZIVA / UNTITLED* / Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 5 min

*BEZ NAZIVA (DIKTAT) / UNTITLED (DICTATION)* / Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 5 min

*BEZ NAZIVA (LABIRINT) / UNTITLED (LABIRINTH)* / Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 5 min

*BEZ NAZIVA (TRIPOD) / UNTITLED (TRIPOD)* / Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 3 min

*HOT AND COOL* / Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 5 min

*LAŽ / A LYE* / Graz : 1973. — autor *Boris Bučan*. — open reel, c/b, ton, 30 min

*POTPIS KAO UMJETNIČKO DJELO / AUTOGRAPH AS AN ARTWORK* / Beograd : 1973. — autor *Slobodan Braco Dimitrijević*. — open reel, c/b, ? min

*TV TIMER* / Graz : 1973. — autori *Sanja Iveković* i *Dalibor Martinis*. — open reel, ton, c/b, 20 min

*WALL CANVAS* / Graz : 1973. — pr. Trigon, Graz. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, PAL, ton, c/b, 2 min

## 1974.

*GLEDANJE U... / LOOKING* / Zagreb : 1974. — autorica *Sanja Iveković*. — open reel, ton, c/b, 14 min;

*INTERVIEW* / Köln : 1974. — autor *Slobodan Braco Dimitrijević*. — open reel, c/b, 5 min

*MRTVA PRIRODA / STILL LIFE* / Zagreb : 1974. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel/U-matic, c/b, ton, 20 min

*PREDAVANJE O GEOGRAFIJI UMJETNOSTI / LECTURE ON GEOGRAPHY* / Zagreb : 1974. — autor *Slobodan Braco Dimitrijević*. — open reel, c/b)

SVITANJE / SUNRISE / Zagreb : 1974. — autorica *Sanja Iveković* — open reel, ton, c/b, 20 min

SLATKO NASILJE / SWEET VIOLENCE / Zagreb : 1974. — autorica *Sanja Iveković* — open reel, ton, c/b, 12 min

### 1975.

BEZ NAZIVA / UNTITLED / Gdanjsk/Zagreb : 1975. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 1 min

TV PING-PONG / Zagreb : 1975./78. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, c/b, ton, 2 min

### 1976.

BEZ NAZIVA / UNTITLED / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 8 min

BEZ NAZIVA / UNTITLED / Zagreb : 1976. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 1 min

BEZ NAZIVA (CUT) / UNTITLED (CUT) / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 1 min

BEZ NAZIVA (MIRROR) / UNTITLED (MIRROR) / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 2 min

BEZ NAZIVA (RAZOR TWO) / UNTITLED (RAZOR TWO) / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 3 min

CENZURIRAM SE / CENSURING ONESELF / Brda kraj Buja : 1976. — autor *Mladen Stilinović* — open reel, c/b, ton, 15 min

INSTRUKCIJE BR. 1 / INSTRUCTIONS NO. 1 / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autorica *Sanja Iveković*. — open reel, ton, c/b, 6 min

MAKE UP — MAKE DOWN / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autorica *Sanja Iveković*. — open reel, ton, boja, 9 min

MONUMENT / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autorica *Sanja Iveković*. — open reel, ton, c/b, 6 min

OPEN REEL / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel, c/b, ton, 3.40 min

PORTRET DALIBORA MARTINISA OD SUSOVSKOG / A PORTRAIT OF DALIBOR MARTINIS BY SUSOVSKI / Zagreb : 1976. — pr. TV Beograd/Dalibor Martinis. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel/U-matic, c/b, ton, 12 min

REKONSTRUKCIJE 1952-1976 / RECONSTRUCTIONS 1952-1976 / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autorica *Sanja Iveković*. — open reel, ton, c/b, 10 min

TRIPTYCH / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel, c/b, ton, 12 min

VIDEO-IMUNITET / VIDEO IMMUNITY / Motovun : 1976. — pr. Galleria del Cavallino, Venezia. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel, c/b, ton, 4 min

UN JOUR VIOLENT / Venezia : 1976. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, ton, c/b, 13 min

WORK / Brda kraj Buja : 1976. — autor *Boris Demur*. — open reel, c/b, ton, 8 min

### 1977.

BEZ NAZIVA (PISMO) / UNTITLED (LETTER) Brda kraj Buja : 1977. — autor *Goran Trbuljak*. — open reel, c/b, ton, 8 min

INTER NOS / Zagreb : 1977. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, ton, c/b, 60 min

PORTRET DALIBORA MARTINISA OD SANJE IVEKOVIĆ / THE PORTRAIT OF DALIBOR MARTINIS BY SANJA IVEKOVIĆ / Beograd : 1977. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel, ton, boja, 5 min

VIDEO RADOVI / VIDEO WORKS / Zagreb : 1977.-1978. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — VCR, neozvučen, 20 min

VIDEO IN — VIDEO OUT / Zagreb : 1977. — pr. Dalibor Martinis/MM Centar. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic, c/b, ton, 25 min

### 1978.

D. MARTINIS TALKS TO D. MARTINIS / Vancouver : 1978. — pr. Martinis/Western Front, Vancouver. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic NTSC, boja, ton, 25 min

I / JA / Vancouver : 1978. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, NTSC, ton, boja, 3 min

JUMBO JOKE/DIAGRAM / Vancouver : 1978. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic NTSC, boja, ton, 4 min

MAKE UP — MAKE DOWN (II. VERZIJA/VERSION) / Venecija : 1978. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, ton, boja, 8 min

MANUAL / Venezia : 1978. — pr. Galleria del Cavallino, Venecija. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel/U-matic, c/b, ton, 1.20 min

MEETING POINT / Venezia : 1978. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, NTSC, ton, boja, 20 min

MEETING POINTS / Vancouver : 1978. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, NTSC, ton, boja, 23 min

MEDIA GAME 1 / Zagreb : 1978. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, c/b, neozvučen, 45 sec

PRVI BEOGRADSKI PERFORMANCE / 1 BELGRADE PERFORMANCE / Beograd : 1978. — autorica *Sanja Iveković*. — open reel, ton, c/b, 30 min

RED TAPE / Venezia : 1978. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic, ton, c/b, 4 min

WORK FOR PUMPS GALLERY / Vancouver : 1978. — pr. Martinis/Pumps Gallery, Vancouver. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic NTSC, boja, ton, 20 min

### 1979.

ČITANJE DAILY MAILA 20. DECEMBRA 1979. / THE READING OF DAILY MAIL, DECEMBER 20 1979 / Amsterdam : 1979. — autor *Tomislav Gotovac*. — open reel, c/b, 3x60 min

DROP / Amsterdam : 1979. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, c/b, ton, 10 min

FIVE DROPS / Amsterdam : 1979. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — open reel, PAL, c/b, ton, ? min

GALLERY GUIDE / Montreal : 1979. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, NTSC, ton, boja, 10 min

LIJNBAANGRACHT CENTRUM / Amsterdam : 1979. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, c/b, ton, 3 min

MADE IN PRISON / Amsterdam : 1979. — autori *Sanja Iveković* i *Dalibor Martinis*. — U-matic, c/b, ton, 13 min

MELTING POT / Montreal : 1979. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, NTSC, ton, c/b, 20 min

NO. 1, 2, 3, 4 / Amsterdam : 1979. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, c/b, ton, 2 min

PLES / Zagreb : 1977.-1979. — pr. Multimedijski centar SC. — autor *Tomislav Mikulić*. — ul. /ples/ Zagorka Živković. — kompj. anim. — VHS, boja, ton, 6 min

RAILWAY STATION — AMSTERDAM / Amsterdam : 1979. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, c/b, ton, 3 min

WALKING TOGETHER / Montreal : 1979. — autor *Dalibor Martinis*. — NTSC, ton, c/b, 25 min

**1980.**

TEACHING AN EGG TO FLY / Tübingen : 1980. — autor *Slobodan Braco Dimitrijević* — open reel, c/b, ton, 4 min

ZAGREB VIDEO / New York : 1980. — autorica *Sanja Iveković i Dalibor Martinis*. — U-matic, NTSC, ton, boja, 2x20 min

**1981.**

NESSIE / Zagreb : 1981. — autorica *Sanja Iveković*. — VHS, boja, ton, 20 min

VIDEO RAD II / VIDEO WORK II / Osijek : 1981. — pr. Studentski centar Osijek/Faktor. — autor *Ivan Faktor*. — VHS, boja, ton, 8 min

**1982.**

BETWEEN THE KISSES / Zagreb : 1982. — autor *Dalibor Martinis*. — Betamax, boja, ton, 8 min

IZA OGLEDALA / BEHIND THE MIRROR / Zagreb : 1982. — autorica *Sanja Iveković*. — VHS, boja, ton, 5.8 min

OSOBNI REZOV I / PERSONAL CUTS / Zagreb : 1982. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, boja, ton, 4 min

PENAL KICK / Zagreb : 1982. — autor *Dalibor Martinis*. — Betamax, boja, ton, 8 min

PLEMENSKA BOGINJA / TRIBAL GODESS / Zagreb : 1982. — autorica *Sanja Iveković*. — VHS, boja, ton, 4 min

PRAXIS MACH DEN MEISTER / Berlin : 1982. — Künstlerhouse Bethaninen. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, boja, ton, 30 min

RED TAPE / Venezia : 1978. — autor *Dalibor Martinis*. — open reel/U-matic, c/b, ton, 4 min

SECRET MISSION / Zagreb : 1982. — autor *Dalibor Martinis*. — Betamax, boja, ton, 8 min

**1983.**

CHANOYU / Ljubljana : 1983. — pr. *Martinis&Iveković/Video CD'83*. — autori *Sanja Iveković i Dalibor Martinis*. — U-matic, boja, ton, 11 min

CONDITIONED MOVEMENTS / Zagreb : 1983. — autorica *Sanja Iveković*. — U-matic, boja, ton, 8 min

IMAGE IS VIRUS / Den Haag : 1983. — pr. Meatball. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic, boja, ton, 20 min

NO END / London : 1983. — pr. *Martinis&Iveković/LVA*. — autori *Sanja Iveković i Dalibor Martinis*. — U-matic, boja, ton, 8 min

OPEN LETTER / Den Haag : 1983. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic, c/b, ton, 14 min

PUJANI BROT / DRUNKEN SHIP / Zagreb : 1983. — autor *Hrvoje Horvatić*. — VHS, c/b, ton, 9 min

POST CARD / Zagreb : 1983. — pr. TV Zagreb. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — U-matic, boja, neozvučen, 2 min

SJEĆANJE EMBRIJA / THE MEMORY OF AN EMBRYO / Zagreb : 1983. — autorica *Sanja Iveković*. — VHS, boja, ton, 7.50 min

**1984.**

FROM NEW YORK TO NEW YORK / New York : 1984. — autor *Dalibor Martinis*. — Betamax/U-matic, boja, ton, 18 min

**1985.**

BLACK AND WHITE / Sarajevo : 1985. — pr. TV Sarajevo. — autori *Sanja Iveković i Dalibor Martinis*. — U-matic, boja, ton, 10 min

IKONE NEVIDLJIVIH STVARI / ICONES OF INVISIBLE THINGS / Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — VHS, boja, ton, 12 min

MAKING PERFORMANCE / Zagreb : 1985. — FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — VHS, boja, ton, 20 min

MUDAI / Tokyo : 1985. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic NTSC, boja, ton, 10 min

PLAN / Zagreb : 1985. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — VHS, boja, ton, 7 min

**1986.**

ČETIRI NJENE STVARI / SHE, FOUR THINGS / Beograd : 1986. — pr. TV Beograd/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 16 mm/open reel, boja, ton, 20 min

DUTCH MOVES / Den Haag : 1986. — pr. Meatball/ZDF, Haag. — autor *Dalibor Martinis*. — U-matic, boja, ton, 53 min

LINARDO / Düsseldorf : 1986. — autor *Ivo Deković*. — U-matic, boja, ton, 4.10 min

MAYA / Beograd : 1986. — pr. TV Galerija, TV Beograd. — autorica *Sanja Iveković*. — Betacam SP, boja, ton, 37.28 min

META / Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 16 mm/U-matic, boja, ton, 16 min

POMILUJ MOJE RUKE / BLESS MY HANDS / Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — S8 mm/U-matic, boja, ton, 11 min

A PRAY / Zagreb : 1986. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — U-matic, c/b, ton, 3 min

**1987.**

O ČUVANJU SRCA / CHERISHING THE HEART / Sarajevo : 1987. — pr. TV Sarajevo/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — open reel, c/b, ton, 8 min

FISCHER / Düsseldorf : 1987. — autor *Ivo Deković*. — U-matic, boja, ton, 5.30 min

PRIMANJE IMENA / TAKING ON A NAME / Skopje : 1987. — pr. TV Skopje. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — U-matic High B, boja, ton, 25 min

SVE NAŠE TAJNE NASTAJU IZ JEDNE SLIKE / ALL OUT SECRETS ARE CONTAINED IN AN IMAGE / Skopje : 1987. — pr. TV Skopje/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 16 mm/open reel, boja-c/b, ton, 10 min

**1988.**

GEOGRAFIJA / GEOGRAPHY / Ohrid : 1989. — pr. Video kolonija Ohrid, TV Skopje. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — Betacam SP, boja, ton, 9 min

JA U NJIMA TI U MENI DA BUDU SAMO JEDNO / FOR YOU IN ME AND ME IN THEM TO BE ONE / Sopoćani : 1988. — pr. *Beban&Horvatić/TV Beograd*. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — U-matic High B i open reel, boja-c/b, ton, 30 min

TEKUĆI LED / LIQUID ICE / Beograd : 1988. — pr. TV Beograd. — autor *Dalibor Martinis*. — Betacam, boja, ton, 12.30 min

TERIREM / Cres : 1988. — pr. FilmVal/Beban&Horvatić. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — U-matic, High B, boja, neton osim jedne izgovorene riječi, 13min

UNECHOIC CHAMBER / Zagreb : 1988. — pr. »Radar«, HRT. — autori *Darko Fritz, Željko Serdarević, Dalibor Martinis*. — U-matic/HB, boja, ton, 3.40 min

**1989.**

GLAS TIŠINE / VOICE OF SILENCE / Zagreb : 1989. — pr. TV Zagreb, Akademija dramske umjetnosti. — autorica *Sanja Iveković*. — Betacam SP, boja, ton, 19.12 min

- LDOLDC/INSTRUMENTATOR / Zagreb : 1989. — pr. OTV. — autori *Darko Fritz, Željko Sardarević, Gordana Brzović*. — U-matic/HB, boja, ton, 5.30 min
- RED HEAT EXPERIENCE / Zagreb : 1989./90. — pr. Video Squawk. — autor *Vladislav Knežević*. — d. f. Branko Linta, mt. Igor Roksandić, gl. Laibach. — U-matic HB, c/b i boja, ton, 4 min
- SAILOR / Düsseldorf : 1989. — autor *Ivo Deković*. — U-matic, boja, ton, 4 min
- SECRETS / Zadar : 1989. — autor *Dan Oki, Ivo Marinović*. — boja, ton, 12 min
- 1990.**
- DHIKR / Skopje : 1990. — pr. TV Beograd/TV Skopje. — autori *Sanja Iveković i Dalibor Martinis*. — Betacam SP, c/b — boja, ton, 4: 30 min
- IN THE COLORBOX / Zagreb : 1990. — pr. Kinoklub Zagreb/Video Squawk. — autor *Vladislav Knežević*. — ton Davor Papić, *Vladislav Knežević*. — Umatic HB, boja, ton, 6 min
- PUT LJUBAVI / WAY OF LOVE / Beograd, Zagreb : 1990. — pr. TV Galerija, TV Beograd/Akademija dramske umjetnosti, Zagreb. — autorica *Sanja Iveković*. — Betacam SP, boja, ton, 16 min
- RUJEČI I GLASOVI, STANICE I STUPNJEVI / WORD AND VOICES, STATIONS AND STAGES / Beograd : 1990. — pr. TV Beograd. — autor *Dalibor Martinis*. — Betacam, boja, ton, 17.30 min
- TESLA / Düsseldorf : 1990. — autor *Ivo Deković*. — U-matic, boja, ton, 4.55 min
- WHAT HAPPENED IN THE FORT / Zagreb : 1990. — autor *Simon B. Narath*. — U-matic, boja, neton, 4 min
- 1991.**
- BEZ NAZIVA (SELF PORTRAITS) / NO TITLE (SELF PORTRAITS) / Düsseldorf/Zagreb : 1991. — autor: *Sandro Đukić*. — U-matic, boja, bez tona, 5.30 min
- DI SI TI / WHERE ARE YOU / Zagreb : 1991. — autor *Vlado Zrnić*. — Betacam, boja, ton 3.30 min
- FOR TARA / Zagreb : 1991. — pr. Beban&Horvatić/Studio 5, Zagreb/Momentum, London. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — Betacam SP, boja, zvuk, 4 min
- NOAH AND CEREMONIES ON THE WATER / Amesterdam : 1991. — pr. Monte Video. — autor *Dan Oki*. — rač. graf. Marc Burkett. — U-matic HI/S8mm, boja, ton, 18 min
- SPEECHES / Zagreb : 1991. — autori *Darko Fritz, Kristina Leko Fritz*. — U-matic/LB, boja, ton, 38 min
- 1992.**
- A.D.A.M / Zagreb : 1992. — pr. Kinoklub Pan. — autori *Rade Dragojević, Josip Brakus*. — mt. Milan Bukovac. — SVHS, boja, ton, 5 min
- BLACK MIRROR / Amsterdam : 1992. — pr. Monte Video. — autor *Dan Oki*. — d. f. Hrvoje Sučić, mt. Marc Burkett. — U-matic/16 mm, boja, ton, 5 min
- THE BRIDE, THE BACHELORS — EVEN / London : 1992. — pr. Martinis&Iveković/Banff. — autori *Sanja Iveković i Dalibor Martinis*. — Betacam NTSC, boja — c/b, ton, 14.30 min
- DEUS EX MACHINA / Zagreb : 1992. — pr. Dugavska kabelska TV. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/VHS, boja, ton, 20.40 min
- ENERGY OF TAPE / Zagreb : 1992. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — d. f. Sanjin Oštro. — S-VHS/Betacam SP, boja, ton, 7 min
- THE LEFT HAND SHOULD KNOW / London, Calgary : 1992. — pr. Beban&Horvatić/Frontline TV/Arts Council/Channel 4. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 35 mm/Betacam SP, boja, ton, 43 min
- LEROJ / Düsseldorf : 1992. — autor *Ivo Deković*. — U-matic, boja, ton, 7 min
- THE LIFELINE LETTER / London : 1992. — pr. Beban&Horvatić/Frontline TV. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — Betacam SP, boja, zvuk, 1 min
- MASTURBATION / Zagreb : 1992. — pr. Akademija dramske umjetnosti. — autor *Davor Mezak*. — SVHS, boja, ton, 15 min
- MM OBRANA / MM DEFENCE / Zadar : 1992. — pr. MM Centar Zadar. — autor *Zdravko Mustać*. — mt. Mladen Lučić, gl. Vedran Čupić. — SVHS, boja, 14 min
- PERPETUUM MOBILE / Zagreb : 1992. — autor *Igor Kuduz*. — d. f. Simon B. Narath, Igor Kuduz. — SVHS/Betacam SP, boja, ton, 4.8 min
- RAT JE / IT'S WAR / 1992. — pr. MM centar Zadar. — autor *Zdravko Mustać*. — SVHS, boja, 10 min
- RATNI SPOTOVI / WAR CLIPS / Osijek : 1992.-1993. — autor *Ivan Faktor*. — U-matic, boja, ton, 21 min
- SMETNJE / DISTURBANCES / Zagreb : 1992. — pr. Kinoklub Zagreb. — autorica *Tajana Tikulin*. — d. f. Tomislav Trumbetaš. — VHS, boja, ton, 9.45 min
16. 9. 91. / Düsseldorf : 1993. — autor *Ivo Deković*. — U-matic, boja, ton, 4.55 min
- TEST OF INFINITE DREAM / Amsterdam : 1992. — pr. Kanaal Zero, Monte Video. — autor *Vladislav Knežević*. — mt. i comp. grafika Mark Burkett. — ton Peter Stevens, Nathan Grozaj, *Vladislav Knežević*. — Betacam SP, c/b i boja, ton, 10 min
- TEST TONES / Zagreb : 1992. — pr. Dugavska kabelska TV. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/U-matic SP, boja, ton, 6 min
- UNITLED / Zagreb : 1992. — autor *Simon B. Narath*. — S-VHS/Betacam SP, boja, ton, 10 min
- WAY / Zagreb : 1992. — pr. Dugavska kabelska TV. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/VHS, boja, ton, 17.42 min
- ZYKLUS / Zagreb : 1992. — autor *Nathan Grozaj*. — VHS, boja, ton, 15 min
- 1993.**
- AWAKENING / Zagreb/Amsterdam : 1993. — pr. Moderna galerija/Monte Video. — autori *Dan Oki, Sandra Sterle*. — d. f. Dan Oki, Svebor Kranjč, mt. Dan Oki, Sandra Sterle, Mark Burkett, ton Tymo van Luyk, Ind. P. — ul. Svebor Kranjč, Nathan Grozaj, Carol Cronin. — c/b, boja, ton, 8 min
- BEZ NAZIVA (...KRONENBERG) / NO TITLE (...KRONENBERG) / Düsseldorf : 1993. — autor: *Sandro Đukić*. — VHS-C, c/b, ton, 7.30 min
- THE CITY / Zagreb : 1993. — autor *Simon B. Narath*. — Betacam SP, boja, ton, 4 min
- NICE PARTY/HALLO I AM DEATH. NICE TO MEET YOU / Split : 1993. — Salona film. — autor *Zdravko Mustać*. — d. f. Boris Poljak, mt. Mladen Lučić. — ul. Josip Zanki, Edita Majić, Nadomir Šerbo, Maje Škrabić. — igr. — U-matic, boja, ton, 20 min
- POGLED OPTIMISTA / THE VIEW OF AN OPTIMIST / Zagreb : 1993. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — VHS i Beta, boja, ton, 3 min
- ZAPPING / Zagreb : 1993. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — S-VHS, boja, ton, 6 min
- 1994.**
- ABSENCE / London, Stockholm : 1994. — pr. Beban&Horvatić/Arts Council of England/Ontario Arts Council. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 35 mm/Betacam SP, boja-c/b, ton, 15 min
- AUTOBAHNKREUTZ / HIGHWAY ROTOR / Amsterdam/Zagreb : 1994. — pr. Art Film. — autor *Darko Fritz*. — U-matic/HB, boja, ton, 37.15 min
- AUTOBAHNKREUTZ (REMIX) / HIGHWAY ROTOR (REMIX) / Amsterdam : 1994. — pr. Kunstkanal/C-Sales. — autor *Darko Fritz*. — U-matic/HB, boja, ton, 25.07 min
- BUĐENJE / AWAKENING / Zadar : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vlado Zrnić*. — Betacam, boja, ton, 1 min
- CARINARNICA VREMENA / THE BORDER OF TIME / Zagreb : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vlado Zrnić*. — SVHS, boja, ton, 13 min
- 900 ZAGREB / Zagreb : 1994. — autor *Vlado Zrnić*. — SVHS, boja, ton, 2.30 min

- EVENING STAR / Zagreb : 1994. — pr. Hochschule für Angewandte Kunst/Danijel Šuljić. — autor *Danijel Šuljić*. — anim. — 16 mm/VHS, boja, ton, 4 min
- FRITZ LANG UND ICH / Osijek : 1994. — autor *Ivan Faktor*. — U-matic, boja, ton, 60 min
- HEADACHE / Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — S-VHS, boja, ton, 1 min
- KAFFE, ZUCKER UND ZIGARETE / COFFIE, SUGER AND CIGARETS / Düsseldorf : 1994. — autor *Wladimir Frelih*. — VHS, boja, ton, 4 min
- KO KOGA / WHO AT WHOM / Zagreb : 1994. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Veranić Bundi*. — Betacam, boja, ton, 3 min
- MEDITACIJA / MEDITATION / Zadar : 1994. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vlado Zrnić*. — Betacam, 5.40 min
- MULTIPLICATION / Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — S-VHS/U-matic/Betacam, boja, ton, 7.36 min
- NET / Zagreb : 1994. — pr. Tuna film. — autor *Svebor Krantz*. — sc. Svebor Krantz, Nina Wisc, mt. Ivan Roca, gl. Hrvoje Štefotić. — Betacam/Cilor, boja, ton, 27 min
- OBRATNICA / TROPIC OF CAPRICORN / Zadar : 1994 — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vlado Zrnić*. — SVHS, boja, ton, 1 min
- PRODUCT OF BODY / Split : 1994. — autor *Zdravko Mustač*. — d. f. Boris Poljak, mt. Paško Bačić. — U-matic, boja, ton, 12 min
- STATEMENT / Düsseldorf : 1994. — autor *Wladimir Frelih*. — Hi 8, boja, ton, 9 min
- 60 SEKUNDI / SIXTY SECONDS / Zagreb : 1994. — pr. Autorski studio FFV. — autorica *Tomislava Vereš*. — dok. — S-VHS, boja, ton, 1 min
- WAY II / Zagreb : 1994. — pr. Art film. — autor *Davor Mezak*. — S-VHS, boja, ton, 5.40 min
- YOU DON'T KNOW... / Düsseldorf : 1994. — autor *Wladimir Frelih*. — Hi 8, boja, ton, 7 min
- X TACTILE TRANSITION / Zagreb : 1994./96. — pr. FX Interzone. — autor *Vladislav Knežević*. — mt. Dubravko Slunjski, gl. Mario Kalendarić. — ul. Ana St. Claire. — Betacam SP, c/b i boja, ton, 4.55 min
- 1995.**
- AUTOBIOGRAPHY / Zagreb : 1995. — pr. Art film. — autor *Davor Mezak*. — Betacam SP, boja, ton, 7.41 min
- AVE, MORITURI TE SALUTANT / Zagreb : 1995. — pr. Autorski studio FFV/pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vlado Zrnić*. — mt. Milan Bukovac, gl. arhivska. — S-VHS, boja, ton, 13 min
- BEZ NAZIVA (L'AIR DE LARGE) / UNTITLED (L'AIR DE LARGE) / Venecija : 1995. — pr. Le Fresnoy/Centre d'art mobile, Francuska. — autor *Goran Trbuljak*. — Betacam, boja, ton, 4.5 min
- BULOG: INDU / Zagreb : 1995. — pr. Kinoklub Zagreb. — autor *Vedran Šamanović*. — S-VHS, boja, ton, 1.05 min COYOTE / Zadar : 1995. — autori *Zdravko Mustač*, Duško Bralac. — SVHS, boja, ton, 11 min
- DEBORAH / Zadar : 1995. — autor *Zdravko Mustač*. — d. f. i mt. Duško Bralac. — SVHS, boja, ton, 15 min
- DVA / THE TWO / Zagreb : 1995. — autorica *Ana Šimičić*. — mt. Marko Raos. — SVHS, boja, ton, 2.50 min
- EXIT — POKUŠAJ BIJEGA / EXIT — ATTEMPT AT ESCAPE / Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 5.40 min
- EXTRA BEHAVIOUR ACTIVITY / Amsterdam : 1995. — autori *Dan Oki*, Leo III. — mt. Ramon Coelho, ton Predrag Čosić. — U-matic Hi, boja, ton, 5 min
- HAND OF THE MASTER / Zagreb : 1995. — FX Interzone. — autor *Simon B. Narath*. — d. f. Vanja Černjul, mt. Dubravko Slunjski, zvuk Vladislav Knežević i Mario Kalendarić, kostimi David Peroš Bonnot. — Betacam SP, boja, ton, 6 min
- IRINA IS NOT HERSELF ANY MORE / London : 1995. — pr. Beban&Horvatic/London Production Fund/Carlton TV. — autori *Breda Beban* i *Hrvoje Horvatić*. — 35 mm, boja, ton, 4.22 min
- IZMEĐU CRNOG I BIJELOG KVADRATA — MALJEVIČ / BETWEEN BLACK AND WHITE SQUARE — MALEVICH / Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, c/b, ton, 5.50 min
- JA TE VOLIM/MONTAŽSTROJ / I LOVE YOU / Zagreb : 1995. — pr. Multimedia Lab/Radio 101/Muzej suvremene umjetnosti. — autor *Dalibor Martinis*. — Betacam, c/b, ton, 30 min
- JEZGRA / THE KERNEL / Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 4.30 min
- KONCERT JAN LOTKO / CONCERT JAN LOTKO / Zagreb : 1995. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 12 min
- LINK / Zagreb 1995. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — S-VHS/Betacam SP, c/b i boja, ton, 8 min
- NAVIGATIONS / Arnheim : 1995. — pr. Hogeschool voor de Kunsten. — autor *Dan Oki*. — Betacam SP, boja, ton, 9 min
- SALONAE AD 1995 / Split : 1995. — pr. Satelit program. — autor *Petar Grimani*. — d. f., m. t. Robert Raos, Petar Grimani. — VHS, boja, ton, 30 min
- SAM / ALONE / Split : 1995. — pr. Robert Raos. — autor *Petar Grimani*. — VHS, boja, ton, 23 min
- PEJSAŽ / PEYSAGE / Zagreb : 1995. — pr. Art film. — autor *Davor Mezak*. — Betacam SP, boja, ton, 10.20 min
- PISMO / LETTER / Zagreb : 1995. — autor *Ivan Ladislav Galeta*. — d. f. Milan Bukovac. — VHS, boja, ton, 4 min
- SEPARATION / Amsterdam : 1995. — pr. Monte Video. — autor *Dan Oki*. — d. f. Sandra Sterle. — ul./perform. Dan Oki. — U-matic Hi, boja, ton, 20 min
- TOP / Zagreb : 1995. — pr. Art film. — autor *Davor Mezak*. — Betacam SP, boja, ton, 5.41 min
- UDALJAVANJE / Zagreb 1995. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — Betacam, boja, ton, 1 min
- UNITED COLOR OF UPSIDE DOWN / Zadar : 1995. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vlado Zrnić*. — Betacam, boja, ton, 1 min
- UNTER DER ERDE / Düsseldorf : 1995./96. — autor *Wladimir Frelih*. — Hi 8, boja, ton, 3 min
- ZVRK / WHIRLIGIG / Zagreb : 1995. — pr. Art film. — autor *Davor Mezak*. — Betacam SP, c/b, ton, 5.41 min
- WELCOME TO THE PEAK OF INTELLIGENCE / Zagreb : 1995. — pr. Tuna film. — autor *Igor Kuduz*. — d. f. Vanja Černjul, mt. Ivan Roca i Vizije S.F.T., gl. Ramin — »Braiticket« — Betacam SP, boja, ton, 7.14 min
- 1996.**
- BECK BROTHERS VS COCA COLA KID / Düsseldorf : 1996.-1999. — autori *Wladimir Frelih*, *Zlatko Petrović*. — S-VHS, Hi 8, DV, boja, ton, 35 min
- BOG ROZARIJO / GOD ROZARIO / Düsseldorf : 1996. — autor *Ivo Deković*. — MII, boja, ton, 3.55 min
- BOUQUET / Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Zdravko Mustač*. — mt. Milan Bukovac. — SVHS, boja, ton, 13 min
- CONNECTION / Rijeka : 1996. — autorica *Tanja Golić*. — VHS, boja, ton, 3.55 min
- CRASH / Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — autori *Milan Bukovac*, *Tomislava Vereš*. — d. f. Philippe Chemin. — Betacam, c/b i boja, ton, 1 min);
- ČETIRI LINIJE ŽIVOTA NA ZEMLJI / THE FOUR LIFE LINES ON EARTH / Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — autor *Josip Zanki*. — d. f. Zdravko Mustač. — VHS, boja, ton, 15 min

- DINAMIS / Arnhem : 1996. — pr. Hogeschool voor de Kunsten. — autor *Dan Oki*. — mt. Tom van der Doef. — Betacam SP, boja, ton, 8 min
- EIN TISCH, ZWEI TELLER... / Düsseldorf : 1996 — autor *Wladimir Frelih*. — S-VHS, boja, ton, 5 min
- END OF THE MESSAGE (SECURITY CAMERA) / Amsterdam : 1996. — pr. Park 4D TV. — autor *Darko Fritz*. — Betacam SP, boja-c/b, ton, 60 min
- END OF THE MESSAGE (BANK SECURITY CAMERA SYSTEM) / Zagreb : 1996. — autor *Darko Fritz*. — Betacam SP, boja-c/b, ton, 60 min
- JA, DOMAĆICA! / I, THE HOUSEWIFE / Split : 1996. — autorica *Renata Poljak*. — VHS, boja, ton, 5.30 min
- JEDAN / ONE / Zagreb : 1996. — autori *Kristijan Kožul, Ana Šimičić, Marko Raos*. — VHS, boja, ton, 0.50 min
- KARDINAL / Zagreb : 1996 — autor *Vlado Zrnić*. — Betacam SP, boja, ton, 3.30 min
- KORIZMA / LENT / Split : 1996. — pr. Salona film. — autor *Josip Zanki*. — U-matic, boja, ton, 17 min
- MITOVI / MITHS / Zagreb : 1996. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 5.30 min
- MORE / SEA / Rijeka : 1996. — autorica *Tanja Golić*. — VHS, boja, neton, 8.38 min
- ORGANIC LIFE / Amsterdam : 1996. — autorica *Sandra Sterle*. — ul./perform. *Sandra Sterle*. — U-matic, boja, ton, 3.21 min
18. 11. / Zagreb: 1996. — pr. Kinoklub Zagreb. — autor *Vedran Šamanović*. — S-VHS, boja, ton, 1 min
- PLES I / DANCE I / Rijeka : 1996. — autorica *Tanja Golić*. — VHS, boja, zvuk, 1 min
- PLES II / DANCE II / Rijeka : 1996. — autorica *Tanja Golić*. — VHS, boja, zvuk, 2.55 min
- SOBA BR. 13 / Zagreb : 1996. — pr. Autorski studio FFV. — autorica *Tomislava Vereš*. — dok. — Betacam SP, boja, ton, 13 min
- TAMA / DARKNESS / Zagreb : 1996. — pr. Stereo/predstava *Tama*. — autor *Dalibor Martinis*. — Betacam, c/b, ton, 9 min
- TOMISLAV GOTOVAC / Zagreb : 1996. — pr. Plavi film. — autor *Tomislav Gotovac*. — d. f. Zoran Happ, mt. Davor Pećarina. — Betacam, boja, ton, 0.59 min
- TOSKANA, NA PUTU / TUSCANY, ON THE ROAD / Firence : 1996. — pr. Satelit program, Firenze. — autor *Petar Grimani*. — VHS, boja, ton, 5 min
- TRI BOJE / THE THREE COLORS / Zagreb : 1996. — pr. Akademija likovnih umjetnosti. — autori *Kristijan Kožul, Marko Raos*. — VHS, boja, ton, 0.55
- TRINITRON / Zagreb : 1996. — autor *Vlado Zrnić*. — Betacam, boja, ton, 2 min
- UNTITLED NO. 1 / Zagreb : 1996. — autori *Kristijan Kožul, Marko Raos, Ana Šimičić*. — SVHS, c/b, ton, 4.10 min
- 1997.**
- A MOGLO JE BILO KAKO / IT COULD BE ANY WAY / Zagreb: 1997. — pr. Kinoklub Zagreb. — autor *Vedran Šamanović*. — S-VHS, c/b, ton, 1 min
- AIRSCAPE / Berlin : 1997. — pr. Akademie der Künste. — autor *Darko Fritz*. — ton Gerd Rische, *Darko Fritz*. — DV, Media 100/Betacam SP, boja, ton, 3.33 min)
- BULOG: POGLED PREKO RAMENA / BULOG: A GLANCE OVER SHOULDER / Zagreb: 1997. — pr. Bulog/Kinoklub Zagreb. — autor *Vedran Šamanović*. — S-VHS, boja, ton, 23 min
- CENTAR SVIJETA / THE CENTER OF THE WORLD / Zagreb : 1997. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — 16 mm/Betacam, boja, ton, 3 minute
- CONVERGENCE / Zagreb : 1997. — pr. FX Interzone. — autor *Vladislav Knežević*. — d. f. Stanko Herceg, mt. Dubravko Slunjski, komp. grafika Mario Kalojgiera, ton Vladislav Knežević, Mario Kalendarić. — Betacam, c/b i boja, ton, 6.50 min
- DELETE / Amsterdam/Zagreb : 1997. — autor *Darko Fritz*. — Betacam SP, boja-c/b, ton, 1 min
- ELEC.M. / Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 5.30 min
- EMIT / Zagreb : 1997. — autorica: *Ana Šimičić* — d. f. Marko Raos. — S-VHS, c/b, zvuk, 2.35 min
- THE GARDEN OF FIVE FLOWERS / Amsterdam : 1997. — autorica *Sandra Sterle*. — d. f. Dan Oki. — ul./perform. *Sandra Sterle*. — Betacam SP, boja, ton, 3.36 min
- HAD I ASKED, HAD SHE ASWERED, HAD I FORGOTTEN / Amsterdam : 1997. — autorice *Sandra Sterle, Annegret Suaudeau*. — d. f. *Dan Oki*. — ul./perform. *S. Sterele, Annegret Suaudeau*. — Betacam SP, boja, ton, 12.49 min
- HAND ON THE SHOULDER / London, Zagreb : 1997. — pr. Beban&Horvatic Productions/Arts Council/Channel 4/Ontario Arts Council. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 16 mm, c/b, ton, 42 min
- HOUSHOLDER / Amsterdam : 1997. — pr. Amsterdam Fond voor de Kunst, Silicon Graphics. — autor *Dan Oki* — mt. Dick van der Voort, gl. Nicolaas Ravenstijn i Henry Muldrow. — računalna anim. — boja, ton, 10 min
- IVAN NE TREBA TELEVIZIJU / IVAN DOES NOT NEED A TELEVISION / Düsseldorf : 1997./98. — autor *Ivo Deković*. — MII, boja, ton, 10 min
- JASON'S DREAM / London : 1997. — pr. Beban&Horvatic Productions/London Production Fund/Carlton TV&Lab. — autori *Breda Beban i Hrvoje Horvatić*. — 16 mm, boja, ton, 10 min
- JEDAN OBIČAN SUSRET S NJIM / A COMMON MEETING WITH HIM / Zagreb: 1997. — pr. Kinoklub Zagreb/V. Šamanović. — autor *Vedran Šamanović*. — mt. Alan Bahorić. — S-VHS, c/b, ton, 22.15 min
- NA DNU 1. DIO / ON THE LOWER DEPTHS 1 PART / Zagreb : 1997. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — VHS, boja, ton, 1 min
- NEŠTO OSOBNO / SOMETHING PERSONAL / Zagreb : 1997. — Autorski studio FFV. — autor *Milan Bukovac*. — 16 mm/Betacam SP, boja, ton, 4.45 min
- NEŠTO OSOBNO / SOMETHING PERSONAL / Zagreb : 1997. — pr. Autorski studio FFV. — autorica *Tomislava Vereš*. — Betacam SP, boja, ton, 1 min
- NOVI SVIJET / THE NEW WORLD / Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 3.06 min
- PETRIĆ / Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 10.40 min
- PRAESENTIA / Split : 1997. — pr. Kinoklub Split. — autor *Alen Soldo*. — ul. perform. *Alen Soldo*. — VHS, boja-c/b, ton, 16.44 min
- PRISUTNOST / THE PRESENCE / Zadar : 1997. — pr. Quadrum. — *Vlado Zrnić*. — Betacam, 8.30 min
- PTICE / THE BIRDS / Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 6.02 min
- ROUND AROUND / Amsterdam : 1997. — autor *Sandra Sterle*. — d. f. Frauke Egen. — ul./perform. *Sandra Sterle*. — Betacam SP, boja, ton, 8.10 min
- SAT / THE WATCH / Zagreb : 1997. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — VHS/Betacam, boja, ton, 62 min SEEDS / Zagreb : 1997. — autor *Kristijan Kožul*. — SVHS, c/b, ton, 6 min
- SONATA ZA ERNESTA G. / THE SONATA FOR ERNEST G. / Zagreb : 1997. — pr. Autorski studio FFV. — autori *Milan Bukovac, Tomislava Vereš*. — d. f. M. Bukovac, Tomica Horvat, mt. Damir Čučić. — ul. Bruno Anković, Pepica Pavlek, Tomislava Vereš, Philippe Chemin, Milan Bunčić, Amir Čepić, Tomica Horvat, Drago Dopler. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 8 min
- SWITCH BACK / Zagreb : 1997. — pr. Akademija likovnih umjetnosti. — autori *Kristijan Kožul, Nikolina Maraković, Alan Blažeković*. — VHS, boja, ton, 4.20 min
- TRONIC / Zagreb : 1997. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 5.49 min

- U DANIMA GODINE / IN DAYS OF THE PASSING YEAR / Zagreb : 1997. — pr. Kino-klub Zagreb. — autor *Vedran Šamanović* — S-VHS, c/b, ton, 1 min
- U JEDNOM SMJERU / ONE DIRECTION / Zagreb : 1997. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — Betacam, boja, ton, 3 minute
- UTJEHA : GRANICE I OKVIRI / THE CONSOLATION : BORDERS AND FRAMES / Split : 1997. — autorica *Renata Poljak*. — pjeva Renata Poljak. — VHS, boja, ton, 2.06
- VRTNA ZABAVA / GARDEN PARTY / Zagreb : 1997. — autor *Dubravko Kuhla*. — U-matic, boja, ton, 1.16 min
- ŽENSKA / A GAL / Rijeka : 1997. — autorica *Tanja Golić* — ul. Lovorka Gračanin. — VHS, boja, ton, 1 min
- XEROX / Zagreb : 1997. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 5.22 min
- 1998.**
- AMEN / Zadar : 1998. — pr. Quadrum film, Zadar. — autor *Zdravko Mustač*. — d. f. Boris Poljak, Zdravko Mustač, mt. Nikica Hinić, gl. Vedran Čupić. — Betacam, boja, ton, 12 min
- BEZ NAZIVA / UNTITLED / Rijeka : 1998. — autor *Alen Floričić* — VHS, boja, ton, 18 min
- BEZ NAZIVA (TVORNICI IGRAČAKA) / UNITELED (TOY FACTORY) / Zagreb : 1998. — pr. FX Interzone. — autor *Simon B. Narath*. — zvuk Ivan Marušić-Klif. — video8/Betacam SP, boja, ton, 3 min
- BULOG : AUS RGB MIT LIEBE / Zagreb : 1998. — pr. Bulog/Hrvatski filmski savez. — autor *Vedran Šamanović*. — VHS, boja, ton, 4.50 min
- DAN / DAY / Split : 1998. — pr. Kinoklub Split. — autor *Alen Soldo*. — d. f. Petar Jurčević, Dragan Lažeta. — VHS, boja, ton, 0.59 min
- DIVINE BEINGS / Amsterdam : 1998. — pr. Smart Project Space. — autor *Dan Oki*. — mt. Jaap Tuyp, gl. Nicolaas Ravenstijn. — digital Betacam, boja, ton, 29 min
- EXCHANGE / Zagreb : 1998. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 4.18
- FAZE / PHASES / Zagreb 1998. — autorica *Ana Šimičić* — d. f. Marko Raos, mt. Ana Šimičić, Marko Raos. — S-VHS, boja, zvuk, 3.20 min
- FLUXUS / Amsterdam : 1998. — pr. Dance Valley. — autor *Darko Fritz*. — VHS, boja, ton, 30 min
- GESCHPRÄCHE IN DER BADEWANNE / CONVERSATIONS WITH A THUB / Düsseldorf : 1998. — autori *Wladimir Frelih, Sandra Voets*. — Hi 8, boja, ton, 26 min
- IME MOJE BOJE : C/B / THE NAME OF MY COLOR : B/W / Zagreb : 1998. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vedran Šamanović* — mt. Matko Dodig. — ul. Ratko Selihar. — Betacam SP, c/b-boja, ton, 1 min
- KUBIC / Zagreb : 1998. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 4.11 min
- LICE JEZIKA / FACE OF TONGUE / Zagreb : 1998. — pr. Electra i Traster, Hrvatska televizija. — autorica *Sanja Iveković* — Betacam SP, c/b, ton, 1.40 min
- MAY 98 / London : 1998. — pr. Beban&Horvatic Productions/BBC 2. — autorica *Breda Beban*. — 16 mm, boja-c/b, ton, 10.43 min
- MELANKOM I JA XX2 / MELANCOM AND ME XX2 / Split : 1998. — autor *Petar Grmani*. — S-VHS, ?, ton, 12 min
- NA PRAGU SREĆE (1. DIO) / ON THE DOORS OF HAPPYNESS (1 PART) / Zagreb : 1998. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — Betacam SP, boja, ton, 3.30 minuta
- NAKED / Zagreb : 1998. — autor *Kristijan Kožul*. — S-VHS, boja, ton, 4.30 min
- PLOVIDBA / SAILING / Zagreb : 1998. — pr. FAMAR/FAVIT. — autor *Vladimir Petek*. — DV, boja, ton, 10 min
- SAN / A DREAM / Split : 1998. — pr. Kinoklub Split. — autor *Alen Soldo* — d. f. Petar Jurčević. — VHS, boja, ton, 5.6 min
- STRAH / FEAR / Zagreb : 1998. — pr. Autorski studio FFV. — autori *Milan Bukovac, Tomislava Vereš*. — Betacam SP, boja, ton, 0.55 min
- TRUE STORIES / Amsterdam : 1998. — pr. Smart Project Space & S. Sterle. — autorica *Sandra Sterle*. — d. f. Dan Oki, Anna Best, mt. Jaap Tuyp. — ul./perform. S. Sterle. — digitalni Betacam, boja, ton, 14.16 min
- ULTRAZVUK / SUPERSONIC VIBRATION / Rijeka : 1998. — autorica *Tanja Golić*. — ton Ivica Brusić. — VHS, boja, ton, 6.32 min
- VICTORIA VIA JOŠKO / Zagreb : 1998. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Vedran Šamanović* — Betacam SP, boja, ton, 1 min
- 1999.**
- AQUATIC / Zagreb : 1999. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 2.39 min
- ACTUAL/VIRTUAL / Zagreb : 1999. — pr. FX Interzone, Frame. — autor *Vladislav Knežević*. — mt. Dubravko Slunjski, 3D animacija Mario Kalogjera. — Betacam SP, c/b i boja, cca 5 min (u radu)
- BARDO THODOL / Zagreb : 1996./99. — pr. FX interzone/Kenges. — autor *Simon B. Narath*. — d. f. Saša Kavić, mt. Ivan Roca, ton Ivan Marušić Klif, kompj. oper. Lado Skorin Komarac, ksgr. Irena Stanković. — gl. ul. Jakša Borić — razni formati/Betacam SP, boja, ton, 45 min
- BACKSTORY / London : 1999. — pr. Beban&Horvatic Productions. — autorica *Breda Beban*. — S8 mm/DVC, c/b-boja, ton, 5 min
- DDDD / Zagreb : 1999. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 2.39 min
- EXCHANGE / Zagreb : 1999. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 3.24 min
- FUCK THE FUTURE / Split : 1999. — pr. Kinoklub Split. — autor *Alen Soldo* — d. f. Petar Jurčević. — S-VHS, boja, ton, 0.59 min
- I CAN GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE / Zagreb : 1999. — pr. Hrvatski filmski savez. — autor *Tomislav Gotovac* — d. f. Željka G., B. Perak, mt. Željko Radivoj. — Betacam SP, boja, ton, 0.50 min
- IMPRESIJA BR 1 / IMPRESSION NO. 1 / Zagreb : 1999. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — anim. — Betacam, boja, ton, 0.46 min
- IMPRESIJA BR 2 / IMPRESSION NO. 2 / Zagreb : 1999. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — anim. — Betacam, boja, ton, 0.38 min
- JUST CRUISIN' / Zagreb : 1999. — autorica *Tanja Kljajić* — d. f., ton Tomislav Šango, mt. Veljko Segarić. — VHS, boja, ton, 0.58 min
- KARTAŠKI DUG / GAMBLING DEBTH / Zadar : 1999. — autor *Josip Zanki*. — VHS, boja, ton, 10 min
- NA DNU 2. DIO / THE LOWER DEPTHS 2. PART / Zagreb : 1999. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — Beta i DV, boja, ton, 1 min
- REALNOST SLIKE — SLIKA REALNOSTI / REALITY OF IMAGE — IMAGE OF REALITY / Zagreb : 1999. — autor *Sandro Đukić*. — VHS-C, c/b, ton, 2.10 min
- SOUVENIRS / Nantes : 1999. — pr. Ecole regionale des Beaux artes Nantes. — autorica *Renata Poljak*. — d. f., mt. Guy Bonza, gl. DeBellis. — ul./perform. Renata Poljak. — Betacam, boja, ton, 8.30 min
- TOUR RETOUR / Zagreb : 1999. — pr. Autorski studio FFV. — autori *Tomislava Vereš, Milan Bukovac* — mt., ton Damir Čučić. — Betacam SP, boja, ton, 1 min
- U MOČVARI / IN THE SWAMPS / Zagreb : 1999. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — Betacam, boja, ton, 1 min
- UMIVAONIK / WASHBASIN / Zagreb : 1999. — autor *Davor Mezak*. — Hi 8/DV/VHS, boja, ton, 3.41 min
- WOMEN'S VOICES : CROATIAN CASE / Zagreb : 1999. — autorica *Sanja Iveković* — Hi-8, boja, ton, 30 min
- ZA POVIJEST / FOR HISTORY / Zagreb : 1999. — pr. Crna ovca. — autor *Darko Vernić Bundi*. — Betacam, boja, ton, 1 min

# Hrvatska videoumjetnost: bibliografija

(opći pregledi)

Aleksandra Orlić, Hrvoje Turković, Janka Vukmir

- Czegledy, Nina, 1991., »Croatian Video«, u katalogu: *Unblocked*, Toronto
- Denegri, Jerko, 1984., »Video Art in Yugoslavia 1969-1984«, u katalogu: *Video 84*, Montreal (prijevod: »Video-umetnost u Jugoslaviji 1969-1984.«, u: Ristić 1986.
- Eckstein, Beate, 1996., »Aktuelle Videokunst aus Zagreb«, u katalogu: *Real Life — Aktuelle Videokunst aus Zagreb*, Stuttgart: IFA Galerie
- Grubić, Damir, 1991., »Janusov lik nove hrvatske umjetnosti«, *Kontura*, br. 21, Zagreb
- Horvat-Pintarić, Vera, 1973., »Video-culture or back to the sources«, u katalogu: *Audio-visuelle Botschaften*, Graz: Trigon '73
- Ristić, Mihailo, prir., 1986., *Videosfera — video/društvo/umetnost*, Beograd: Radionica SIC
- Huffman, K. R., 1988., *Video Art International: Yugoslavia*, Boston: Publikacija ICA
- Iveković, Sanja & Dalibor Martinis, 1979., »Video scene in Yugoslavia«, u katalogu: *Video 79 — the First Decade*, Rim
- Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, 1982., Zagreb, Beograd: Galerija suvremene umjetnosti, Muzej savremene umetnosti
- Kovač, Leonida, 1996., »Towards a Media Reality«, u katalogu: *Real Life — Aktuelle Videokunst aus Zagreb*, Stuttgart: IFA Galerie
- Lučić, Mladen i Marijan Susovski, 1997., *Croatian Video Art From 1970 to 1995*, (katalog), Bonn: Videonale Bonn, Bonner Kunstverein
- Matičević, Davor, 1981., »Video from Yugoslavia«, u katalogu: *São Paolo Biennale*, Zagreb: Galerija grada Zagreba
- Media-e-scape*, 1994., Zagreb: Soros Center for Contemporary Arts
- Media 5 scape, videoart*, 1994., katalog, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti
- Međunarodni festival novog filma i videa*, 1996., 1997., 1998., (katalozi), Split: MFNFV
- Paić, Ivan, 1998., »Prema jednom mediju«, u katalogu: *25. Salon mladih*, Zagreb: HDLU
- Popescu, Doina, 1999., »Video from Croatia, Hungary and Poland«, u katalogu: *Ecstatic Memory*, Ontario: Art Gallery of Ontario (www. ago. net)
- Real Life — Aktuelle Videokunst aus Zagreb*, 1996., (katalog), Stuttgart: IFA Galerie
- Susovski, Marijan, 1977., »Video u Jugoslaviji«, *Spot*, br. 10., Zagreb
- Susovski, Marijan, ured., 1978., *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti
- Susovski, Marijan, 1994., »Počeci u Hrvatskoj«, *Kontura*, br. 25, Zagreb
- Turković, Hrvoje, 1993., »Croatian Avant-Garde«, u katalogu: *Innovation '93. The First Manchester International Film Forum*, Manchester: Innovation '93
- Turković, Hrvoje, 1994., »Novi hrvatski videoart«, *Bulletin HFS*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 1996., »Slike razlike/Reference to Difference«, u katalogu: *Reference to Difference. Croatian video 1994/1996*, Zagreb: Interzone, Pinhead, Media in Motion — Berlin, Soros centar za suvremenu umjetnost — Zagreb
- Turković, Hrvoje, 1998., »Croatia«, u katalogu: *Avant-Garde Films and Videos from Central Europe*, London: Sixpack Film
- Videoanale 7: kroatische Videokunst von 1970 bis 1995*, 1995., Bonn: Bonner Kunstverein
- Vukmir, Janka, 1994., »Suvremeni hrvatski video«, *Kontura*, broj 25, Zagreb
- Vukmir, Janka, 1997., »Video in Croatia«, u katalogu: *Interstanding 2*, Tallinn: SCCA, (prevedeno u *Bulletin HFS*, broj 22, Zagreb: 1998.)
- Zentrum Zagreb — Skulptur in Kroatien 1950-1990*, 1994., Duisburg: Wilhelm Lehmbruck Museum

Željko Luketić

## Kult filmovi

Filmovi su živ organizam, neki imaju dugi vijek i uvijek isto lice. Neki vrlo brzo umru (pojede ih vrijeme), a nekima vrijeme godi. Ovi potonji najzanimljivija su kategorija i pitanje je dana kad će koji od njih pristupiti ponovnom vrednovanju. Nije to stvar mode, trenda ili prolaznih mušica dokonih recenzenata, nije to zasluga kojekakvih Tarantina ili Burtona, nego prije tajna veza filmova i njihove publike, među kojima se uvijek nađe pojedinaca, što filmofila, što kritičara i teoretičara, raspoloženih za iskopavanje zanimljivih »spavača«. Treba, međutim, spomenuti da u profesiji koja se bavi pisanjem o filmu postoje podvojeni redovi. Jedna će struja, nazovimo je ovdje srednjom strujom, film redovito propustiti kroz suhoparne akademske kriterije, zaključiti zatim kako je ponuđena materija trivijalna, previše žanrovska i zanatski traljavo odrađena. Primijetiti će možda kako, u nekom od tih filmova, glumci jedva i skrivaju svoj evidentan nedostatak talenta, kako kontinuiteta nema i kako je autoru potpuno svejedno što je u jednoj sekvenci dan, a u drugoj noć. Primijetiti će ruku koja pomaže skinuti glumičinu periku u *Golom poljupcu*, kartonsku kutiju koja glumi stroj za mljevenje mesa u *Corpse Grinders*, očajan ton *Pink Flamingosa* i raspadajuću fabulu *Čovjeka koji je pao na Zemlju*. I bit će potpuno u pravu, to doista jesu gafovi na koje ne treba okretati glavu, no pitanje je pristupa hoće li se svaki od njih doživjeti toliko važnim da bi se total sveo na palac dolje, kakvu crnu točku ili brojčanu ocjenu koja ne jamči prolaz. Spomenuta struja kritike o takvim filmovima neće ni htjeti razgovarati, no druga će struja (neki se usuđuju nazvati je i progresivnom, drugi pak, pomodnom) pokušati smjestiti i te elemente u zaseban kontekst. Kanta za smeće kao kontekst? Da, ali kakva?

Tijekom godina, nežanrovska, ali zato estetska kategorija »smeća«, dopustila je da filmovi budu zanimljivi i na toj razini. Ne radi se, opet, o nečemu što je »in« — tek o tome je li ta imenica čestom upotrebom postala poznatija širem krugu filmoljubaca, te se mnogi odvažuju nešto podrobnije istražiti ju. Čini se da je suvremeni Hollywood dao jakoga poticaja jačanju »trash«, odnosno njegovu percipiranju kao zasebne estetske razine, a u konačnici i razdvajanju na »običan trash«, »dobar trash« i »osviješteni trash«. Pukim prelistavanjem filmova s domaćeg kino repertoara može se lako utvrditi »krivnja« Hollywooda. Naime, američki komercijalni film danas izbacuje toliko smeća da bi se o tome mogla sastaviti nova *Britannica* (radio je to i prije, ali ne s tolikim intenzitetom recikliranja recikliranog, prežvakavanja prožva-

kanog). Ključ razumijevanja *trash*a zapravo je u tome da se odvoje dva korpusa — primjerice, *Poruka u boci* mišljena je kao ozbiljan rad, Luis Mandoki dao je sve od sebe znajući kako stvara komad umjetnosti, a Kevin Costner glumio je u slatkom očekivanju *Oscara*, ili barem *Zlatnog globusa*. Što je ispalo? U svakome pogledu loš film. Smeće, dakle, ali ipak nedovoljno smeće. S druge pak, strane, jedan Ted V. Mikels, Herschell Gordon Lewis ili Frank Henenlotter znaju da njihovi kreativni dosezi nisu visoki. Znaju da nemaju neograničenu financijsku potporu velikog studija, znaju da s umjetnošću nemaju veze, pa se stoga i ne usuđuju bahato prodavati pod muda, a zapravo su bubrezi. Ti isti bubrezi odbacuju zatim bilo kakav drugi pristup, osim onog u kojem će sve svoje nedostatke upotrijebiti kao prednosti. Dobra mjera humora, samoironije, čak i ruganja na vlastiti račun stajalište je koje se odmah primjećuje, a posljedica u estetici bit će upravo pretjerivanje u »lošem«, dovođenje u ekstrem i neupitno svodenje »lošeg« na stilsku oznaku. Bitna je dakle mjera: gotovo svakom redatelju omakne se loš film (rijetko se kome omakne urnebesno loš film), no ne zna svaki napraviti toliko loš film da je zapravo dobar, ili čak utjerati nekakvoću u glavnu sastavnicu tako da se ona doživljava i potrebnom i neizbježnom, zapravo »osviještenom«. Običan *trash* u konačnici nervira, osviješten ili dobar *trash* zabavlja. Osviješteni *trash* u širem smislu može biti i »camp«. Jedan će Waters pretjerivati tako ne samo u lošem općem tonu filma, nego pojedinačno i namjerno i u vizualnom, sadržajnom, značenjskom, odnosno, u apsolutno svakom elementu filma sve dok to pretjerivanje ne postane »dobro«. Za razdvajanje dobrog/osviještenog *trash*a i *camp*a (iako su razlike ponekad slabo vidljive, jer se *camp* počesto oslanja na »queer« estetiku, što je ipak predmet neke druge rasprave) dobar je primjer Bele Lugosija. U *Drakuli* Toda Browninga radi se o tipičnom *camp*-nastupu, u *Glen Or Glenda* Eda Wooda, posrijedi je dobar *trash* (iako ne i osviješten, jer je Wood doživljavao sebe kao sjajnog i kvalitetnog redatelja).

Imamo li u Hrvatskoj dobroga *trash*a? Itekako. Kompletni opus Jakova Sedlara toliko je loš, da je to, posve nezamjetno, postala njegova stilska kategorija. Da taj redatelj zna o čemu se ovdje radi, i da je vrlo sposoban u tome, najbolji je primjer *Fergismajniht*, već sada *trash*, ali i *camp* klasik kakvome još samo nedostaje šire priznanje, redovite ponoćne projekcije i značajnije sljedbeništvo. S kojim kilogramom više, Boris Miholjević mogao bi postati hrvatski Divine, na isti način kao što i Nada Gaćešić Livaković može postati je-

dinstvena hrvatska »scream-queen« ili Jamie Lee Curtis iz mladih dana. »Vrišteći« opus Livakovičke manji je od onog Curtisove, no zato postoji *Vrijeme za* kao argument za ustoličenje nove kraljice. Osim te titule, ona je i jedinstvena *trash-diva*, redovito se preglumljujući do te mjere da i film u kojem nastupa odmah može ući u anale lokalnog *trasha*, bez obzira na to što domaći redatelji za sebe misle kako su redom sposobni umjetnici. Osvještavanje, zasigurno, slijedi. Ta karakteristika, međutim, ne manjka *Izgnubljenom blagu* Darka Vernića, hrvatskom Edu Woodu koji bi takvu ocjenu trebao prihvatiti s ponosom i ne obzirati se na frktanje ponekih kritičara kako mu je film očajan i loš. Jest, ali loš sa znanjem i namjerom autora, i u tome doveden na najbolju i najzabavniju moguću mjeru. *Izgnubljeno blago* doista jest blago, a to je u njegovom slučaju, kako je svojedobno kazala Madonna, ne samo ime, nego i stav. Još je zanimljiviji slučaj Teodora Mikačevića. Ovaj američki Hrvat poznatiji u svijetu pod aliasom Ted V. Mikels, radio je kao asistent na filmovima Eda Wooda, a i sam je proizveo veći broj ultra-niskobudžetnih filmova iz kojih uvijek izvire dobar duh jeftinih redateljskih rješenja kojima, opet, ni na kraj pameti nije da tu poražavajuću činjenicu skrivaju. Na njima se naime, upotrijebi li se malo mozak, redovito profitira.

Kod profitiranja se, uglavnom, ne radi o financijskoj koristi. Većina filmova koji plove u tim vodama u početku propadnu na prikazivačkom repertoru. Tada ih pod svoje uzima probrana publika, širi o njima dobar glas i općenito nalazi u njima nešto što je vrijedno, a što je kritika propustila vidjeti ili je vidjela, ali ne želi isticati. Prostor za filmove opet je stvoren — sada su u liberalnoj kategoriji »kulta« (ofucan termin, ali ipak najbolje opisuje narav tog specifičnog filmskog sljedbeništva), te započinju novi ciklus, koji u slučajevima poput *Rocky horror Picture Show* zna poprimiti i razmjere sociološkog fenomena. Pod »kulturni film« dakako, ne ulaze samo *trash*, *camp*, naoko trivijalni žanrovi, nego i propisni klasici koji odolijevaju svim akademskim kriterijima, ali su nekom čudnom sudbinom u svoje vrijeme bili odbačeni (poput *Night Of The Hunter* Charlesa Laughtona). Tretman filma koji dospije u »kult« uvijek je poseban: višekratno se gleda, entuzijastično zagovara, traže se cjelovite, integralne kopije, razglaba se o najsitnijim detaljima i gotovo fanatično brani ispred ikoga tko bi pokušao naći zamjerku. Kult je zapravo emotivna kategorija — ne samo da neki (trivijalni?) žanrovi imaju prednost, ne samo da se percepcija »lošeg« potpuno prilagođava estetskim pravilima, nego se prate događaji vezani uz film (zabrane prikazivanja, žestoka cenzura), materija kojom se bavi (»hrabre« teme od kojih se srednja struja susteže), sklonost kontroverzi i eksplicitnost u izvedbi. Rezultat je skoro pa ljubavna veza između filma i gledatelja koji je odabrao cijeniti njegove »netipične«, »liberalne«, pa čak i »marginalne« attribute. U svojoj knjizi *Cult Movies — The Classics, the Sleepers, the Weird & the Wonderful*, autor Danny Peary daje možda najbolju dijagnozu filmskog kulta i tvrdi kako je problem s tipičnim hollywoodskim filmom u tome što je unaprijed rađen da bi ga svi percipirali i razumjeli na isti način, dok »kultisti« ponajviše od svega vole raspravu i niz različitih poimanja filma. Mnogstvo kulturnih filmova upravo to i omogućava: radi li se o smeću,

tradicionalnoj kvaliteti, talentiranim ili netaleantiranim glumcima, dovoljno hrabroj temi, slučajnosti, namjeri, nezasluzenoj kontroverzi i slično; argumenta, čini se, uvijek ima napretek.

Filmovi koji su predstavljani u dvije televizijske sezone *Fata Morgane* potpadaju upravo u tu, kulturnu kategoriju. Bilo je tu *trasha*, *camp*, horora, *SF-a*, *mondo*-dokumentaraca, zaboravljenih klasika i svega ostalog što je uspijevalo proći kriterije za uvrštavanje u emisiju. Urednik Darko Zubčević u preliminarnim je razgovorima, koncem '97., upitao hoće li takvih filmova biti dovoljno za svaku emisiju. Dovoljno i previše, ovisno o tome u kakav se kult želi ići. *Ratnici podzemlja*, *Kosa* i *Tragači* jesu kulturni naslovi, ali je u gradaciji kulturni-kulturniji-najkulturniji interes bio obuhvatiti sve, s posebnim naglaskom na superlativ. Iako je 58 obrađenih filmova solidna brojka, kriterij njihova uvrštavanja ponešto je suzio nakanu da se dotaknu i najopskurniji predmeti kulta kakvi su LSD-filmovi, filmovi o seksualnoj higijeni, nekomercijalni *gay&lesbian* film, meksički »santo« filmovi, azijski horor i slično. Budući da je participacija televizije bila minimalna, a jedini izvor osobna videokolekcija, propušteni su samo oni naslovi čija je VHS kvaliteta poštovala televizijski standard. Tako je recimo, umjesto prvog dijela Cohenove trilogije *It's Alive*, obrađen treći i bitno slabiji, zbog toga nadalje nije bilo ni sjajnog »fake«-dokumentarca Marka Rappaporta *Rock Hudson's Home Movies*, nije obrađena ni talijanska kanibalistička perjanica *Canibal Holocaust*, njemački *Nekromantik*, vampirski *sex*-filmovi Jeana Rollina i ini naslovi bez kojih se kult ne može ni zamisliti. Ipak, neki su naslovi uspjeli proći svoje mjesto i tekstovi koji slijede upravo su o njima. Radi se o čitanom dijelu televizijskog priloga koji je u svojoj osnovi, uz sliku i isječke iz filmova, pokušao upozoriti na konkretni film — za dio gledateljstva koji o njemu prvi put čuje, na informativan način i s označavanjem konteksta u koji film spada (tako se primjerice u tekstu o *Dadilji* podosta govori o produkcijskoj kući Hammer), a za dio koji je film možda gledao ili o njemu već nešto čuo, isticanjem zanimljivih *behind-the-scenes* anegdota, činjenica ili fakata.

Dobronamjerni čitatelj, služeći se pozitivnim autizmom jednog Damira Radića, naći će u tekstovima uvijek spomenutu godinu izlaska, kao i (ponekad nezgrapno) prijevod naslova, premda većina njih nije objavljena na domaćem kino ili video tržištu (filmovi prikazani na HTV-u označeni su u filmografiji). Politika HTV-a nalagala je da se sve brže-bolje prevodi, premda to i nije neka osude vrijedna politika, ako se u usporedbu uzme potreba za redukcijom prikazanoga seksa i nasilja. U posljednje dvije imenice, seks nažalost uvijek gubi. Dok se još toleriralo nešto ispijenih glava i prosutih utroba, vrhunac ljubavnog čina između dvoje odraslih i sporazumnih ljudi bio je svojevrsna tabu tema. Nije to prigovor ni uredniku ni HTV-u: društvena klima u ovoj zemlji, nažalost, poprilično je nazadna. Istina, nismo Skandinavci, ali živčani napadaj koji je dobila montažerka Đurđa Frisch dok smo slagali prilog o Meyerovu filmu *Up!*, ili pak svođenje priloga o *Dubokom grlu* na šetnju Linde Lovelace kroz prirodu (inače montiranog iza zaključanih vrata u tajnovitoj atmosferi u kakvoj bi se inače mogao švercati nuklearni otpad), znak je da

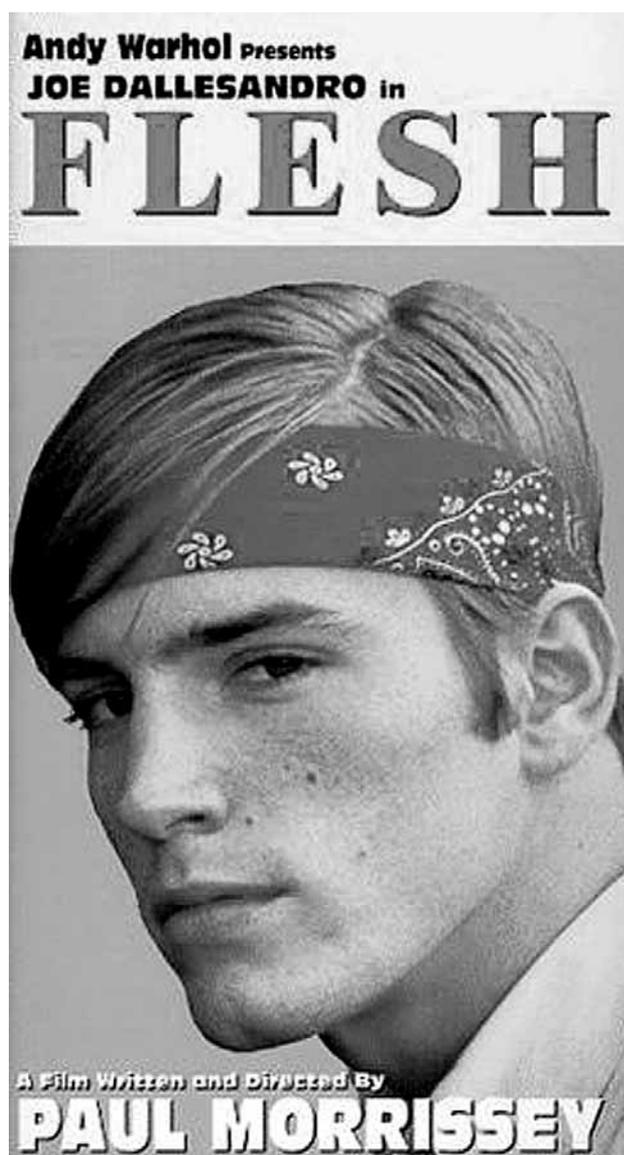
nismo baš toliko liberalni koliko bismo možda voljeli biti. A da je *Duboko grlo* bilo *Hustler White*?

Uglavnom, što god dalje bilo, najbolje će opisati omiljena izreka prof. Krešimira Mikića — morat ćete se uvjeriti sami!

## ANDY WARHOL'S FLESH

SAD, 1968. — pr. Factory, Andy Warhol — sc., r. i d. f. Paul Morrissey — ul. Joe Dallesandro, Maurice Braddell, Barry Brown, Patti D'Arbanville, Geri Miller, Geraldine Smith, Louis Walden — 90 minuta

●lovo iz pištolja autorice *SCUM* manifesta zamalo je ubilo već tada proslavljenog oca »pop-arta«. Drella, u krugu studija Factory znan kao Andy Warhol, zadržao je većinu svojih umjetničkih aktivnosti, no zauvijek se oprostio od one filmske. Sve je prepustio svom najbližem suradniku Paulu Mor-



Andy Warhol's *Flesh*

risseyu, koji će, počevši od 1968. godine, snimiti niz filmova s nadnaslovom *Andy Warhol Vam predstavlja*. Nastupni film iz te godine bio je *Meso*, poznatiji u engleskom izvorniku kao *Andy Warhol's Flesh*. Premda se većini promatrača činilo kako Warholovo filmsko djelovanje time doživljava svoj nastavak, radilo se zapravo o filmu bitno drukčije estetike. Paul Morrissey balansirao je između eksperimentalnih korijena Drelle i tradicionalnog narativnog filma, što mu je, u slučaju *Mesa*, donosilo uglavnom prijezir i neuvažavanje. Radikalni zagovaratelji Warholovih višesatnih eksperimenata utihnuli su tek nakon što se pokazalo kako filmovi Paula Morrisseyja zarađuju pristojan novac — pristojan, dakako, u odnosu na mikroskopske troškove produkcije. Ipak, sličnosti je bilo više nego razlika. Osim naracije, *Meso* je njegovalo stalan postav klasičnih »warholovskih« motiva; liberalnu seksualnu orijentaciju i kako je to svojedobno Lou Reed opjevao, »život na divljoj strani ulice«. Čak je i tehnički dio filma ostao vjeran učitelju — gotovo amaterski kadrovi, neuredna montaža i zvuk koji je »pucao« na svakom rezu bili su tobože, baš ono što autor želi. Priča, nastala u brojnim improvizacijama, imala je u središtu mušku prostitutku i njezin »naporan« radni dan. Morrissey se nije ustručavao prikazivati golotinju, no u erotske i još manje u pornografske kategorije nije ulazio. Svoje bi likove skinuo, a zatim ih pustio da brbljaju, čime je art-publika bila beskonačno oduševljena. Bizarno objašnjenje za prostituciju glavnog lika našao je u činjenici kako je njegova žena-lezbijka trudna, a on, da bi joj platio pobačaj i prehranio obitelj, mora prodavati sebe. Drugo objašnjenje, ono zakulisno, kaže kako su i Morrissey i Warhol bili toliko zaljubljeni u svog glavnog glumca Joea Dallesandra, da su i za najmanju priliku njegova obnaživanja bili sposobni izmisliti još i nevjerojatnije zaplete. Bilo kako bilo, Morrissey se pokazao dovoljnim Warholom da film završi u trenutku kad se glumcima počne spavati. Ali Warhol nikad nije postao. Naime, umjesto 6 sati, spavali su tek 3 minute.

## BABY DOLL

SAD, 1956. — pr. Newtown Productions, Elia Kazan, Tennessee Williams — sc. Tennessee Williams — r. Elia Kazan — d. f. Boris Kaufman — mt. Gene Milford — gl. Kenyon Hopkins — ul. Karl Malden, Caroll Baker, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hogue, Rip Torn — 114 minuta — c/b

Ugledni tjednik *Time* nazvao je *Baby Doll* najprljavijim američkim filmom ikad prikazanim u legalnoj distribuciji. Bilo je to 1956. godine, javnost se zgražala, a udruga pod imenom »Katolička legija za pristojnost« pozivala je na bojkot, zabranu i niz drugih restriktivnih mjera. Njezini članovi, kako to već sa sličnim protestima biva, nagrnuli su osuditi film koji još nisu ni vidjeli. Ali i nakon prvih projekcija, zadržano je jednako radikalno stajalište — *Baby Doll* moralni je neprijatelj »broj 1«. Glavni argument bio je navodno strašan prizor, mlade, plavokose djevojke koja leži u dječjem krevetiću i nevinno siše palac. Što je ta slika činila prosječnom građaninu i kakve je zabranjene osjećaje tada proživljavao, vjerojatno nikada nećemo saznati, no bilo je posve sigurno, Amerika je gledajući *Baby Doll* doživjela svoj prvi mentalni orgazam.



Baby Doll

Dakako, mašta je tu bila glavno oruđe zadovoljstva, jer u filmu se ništa skandaloznog ne vidi, a većina prijetnih mjesta tek se podrazumijeva. Tko god bi dakle, mjereći buku i galamu oko filma, očekivao spektakl »vrućih« i znojnih scena, ovdje bi se grdno prevario. Redatelj Elia Kazan primijenio je u *Baby Doll* strategiju »manje je više«, scenarij Tennesseeja Williamsa pratio je u stopu i na kraju dobio pravo malo remek-djelo, ponajviše u kategoriji neizrečenih tabua. Iako u potpunosti ozakonjen, odnos *Baby Doll* i njezina supruga smatran je duboko nemoralnim. Ona je tek imala napuniti 20 godina i njezin već dobrano nervozni partner tražio je svoju konačnu porciju bračnog odnosa. No, za istu je uporno bivao prikraćen, *Baby Doll* kanila je ostati djevojka što je duže mogla i nije previše marila ni za kakve bračne konvencije. U ovaj frustrirani duo ubrzo ulazi treća osoba i situacija se u cijelosti mijenja, pa izvjesni Sicilijanac u vrlo kratkom vremenu uspije, ili se barem tako čini, nabiti mužu rogove. Ključni je postupak u filmu *Baby Doll* inzistiranje na dvosmislenim situacijama, nešto se uvijek čini i nešto se uvijek implicira. Tako se i središnji odnos doživljava kao latentna pedofilija, glavna heroina zaglavljena je u jednoj od Freudovih faza, a njezin zakoniti sažaljiva je žrtva ubojitog koktela impotencije i psihoze. Sve su ovo stvari o kojima se nekada nije govorilo. Spolna se zrelost stjecala puno kasnije, a muški rod ni u ludilu nije smio priznati kako mu ponekad jednostavno ne ide, kako nije uvijek gazda u svojoj kući i kako mu je od zrele žene ponekad milija kakva djevojčica. Kada bi se još znalo da na umu Tennesseeja Williamsa zapravo i nije bila *Baby Doll*, nego prije dečkić *Baby Boy*, materijala za lomaču bilo bi sasvim dovoljno. Prema današnjim standardima pak, *Baby Doll* samo je izvrstan film, prije čedan nego skandalozan, ali s atmosferom u kojoj od dugih pogleda i željnih dodira frcaju nevidljive iskre. Rekli bismo, kao na vrućem limenom krovu.

## BAD TASTE

Novi Zeland, 1988. — pr. WingNut Films, Peter Jackson — sc. Ken Hammon, Peter Jackson, Tony Hiles — r. i d. f. Peter Jackson — mt. Peter Jackson, Jamie Selkirk — gl. Michelle Scullion — ul. Terry Potter, Pete O'Herne, Craig Smith, Mike Minett, Peter Jackson, Doug Wren, Dean Lawrie, Peter Vere-Jones, Ken

Hammon, Robin Griggs, Michael Gooch, Peter Gooch, Laurie Yarrall, Shane Yarrall, Philip Lamey, Costa Botes, Graham Butcher, Bob Haliburton — 90 minuta

Londonski *Evening Standard* svojedobno ga je naveo kao razlog zbog kojeg ne treba putovati na Novi Zeland. U Švedskoj su pojedine scene puštali u vijestima, grozeći se strahota koje neki smatraju filmskom umjetnošću, dok je u drugim zemljama čak i plakat bio zabranjen. Ipak, prvijenac Petera Jacksona iz 1988. godine, *Bad Taste*, odnosno *Loš ukus*, danas je nedvojbeni klasik »splatter« žanra. Sniman je na gotovo gerilski način; na 16 milimetarskoj vrpici, bez scenarija i u razdoblju od 4 godine. Kompletna ekipa sastojala se od Jacksonovih prijatelja i kako je svaki od njih imao svoj regularan dnevni posao, snimati se moglo samo vikendima. No sve to nije zaustavilo Petera Jacksona, ovdje u »mnogoljudnoj« funkciji redatelja, glumca, kamermana i montažera, da svoj naum dotjera do kraja. A naum mu je bio razvući 10-minutnu *Pečenku dana* u cjelovečernji *Loš ukus* i pri tome ispričati priču o izvanzemalcima koji su ljudsko meso držali gurmanskom delikatesom. Zemlja je, prema njihovim planovima, trebala postati opskrbeni centar za svemirski lanac *fast-food* restorana, što je redatelju dalo prostora za parodiju u najekstremnijoj maniri Montyja Pythona. U *Lošem ukusu* nižu se tako prizori grotesknog i stripovskog nevjerojatnog nasilja, a filozofija »lošeg«, koje postaje »dobro« tek kad je izuzetno loše, dotjerana je do razine filmskog manifesta. Sam Jackson tvrdi kako su puno opasniji i neugodniji oni filmovi u kojima se krv ne vidi, upravo suprotno od njegova filma — gdje jarko crvena boja lipće u mlazovima, negativcima ispada utroba, a glavni junak ponovno se rađa u prizoru čije opisivanje papir ne bi mogao podnijeti. Sasvim dovoljno da u sljedećem putovanju za odredište odaberete upravo Novi Zeland.



Bad Taste

## BASKET CASE

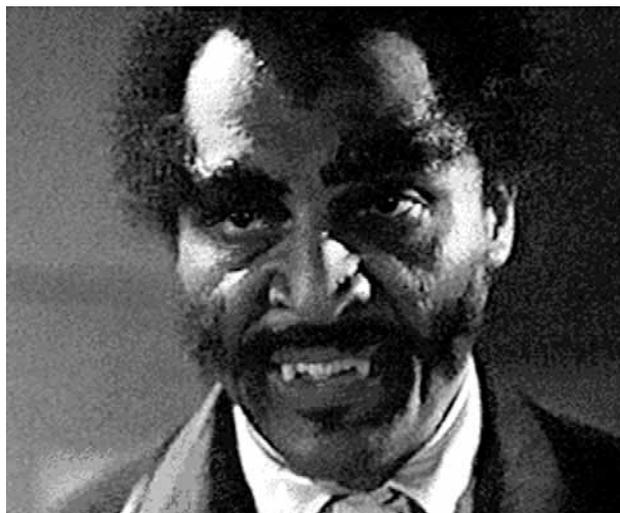
SAD, 1982. — pr. Analysis, Edgar levins — sc. i r. Frank Henenlotter — d. f. Bruce Torbet — mt. Frank Henenlotter — gl. Gus Russo — ul. Kevin VanHentenryck, Terri Susan Smith, Beverly Bonner, Robert Vogel, Diana Browne, Lloyd Pace, Bill Freeman, Joe Clarke, Ruth Neuman, Richard Pierce, Sean McCabe, Dorothy Strongin — 91 minuta

Frank Henenlotter za sebe voli reći da je tek fusnota u povijesti horora, no mnogi se s time ne bi složili. Njujorčanin je to koji svoju filmsku djelatnost ne smatra primarnom — u prvom je redu, tvrdi, kolekcionar i promicatelj opskurnih filmova, a tek onda redatelj i scenarist. U skladu preferencijama, Henenlotter bi u svojoj kolekciji trebao imati i trilogiju *Basket Case*, naslov koji ga je proslavio i omogućio da od svoje sekundarne djelatnosti pristojno živi. Prvi i najznačajniji *Basket Case* datira još iz 1982. godine i tek je u svom izvanjskom izgledu jeftin, mali film, sklepan u 6 mjeseci rada, ali s utjecajem koji traje puno duže od toga. Prvobitno snimljen na 16 milimetarskoj vrpici, film je poslije prebačen na »tridesetpeticu« kako bi ga mogao prikazati širi krug specijaliziranih kina. Kao i obično u takvim slučajevima, marketinški ulog sveo se tek na tiskanje »flajera«, a za sve ostalo odgovoran je dobar glas i niz osobnih preporuka onih koji su *Basket Case* uspjeli pogledati. Za produkcijski »ceh« od jedva 50 000 dolara, Henenlotter je uspio snimiti neobičnu priču o sijamskim blizancima — jedan posve zdrav, a drugi pak, deformirana nakaza od koje se tek glava nazire. Ipak, među njima postoji telepatska veza i zanimljiv međudnos u kojemu ima čak i ljubomore, a nakana im je osvetiti se liječnicima koji su ih svojedobno razdvojili. Izbjegavši inzistiranje na scenama nasilja, ali i ne bježeći od njih, Henenlotter je dao živopisnu i humanu sliku jednog specifičnog odnosa, ne libeći se pritom žestoko kritizirati »svete« institucije društva i obitelji. Iako angažirani horor nije novost, *Basket Case* toliko je neobičan film da bi i bez tog sastojka svojem autoru s lakoćom mogao priskrbiti ne samo fusnotu, nego i veliki naslov u »boldu«.

## BLACULA

SAD, 1972. — pr. American International Pictures, Samuel Z. Arkoff, Joseph T. Naar — sc. Raymond Koenig, Joan Torres — r. William Crain — d. f. John Stevens — mt. Allan Jacobs — gl. Gene Page — ul. William Marshall, Denise Nicholas, Vonetta McGee, Gordon Pinsent, Thalmus Rasulala, Emily Yancy, Lance Taylor Sr., Charles McCauley, Eric Brotherson, Elisha Cook Jr., Ji-Tu Cumbuka, Logan Field, Ted Harris — 93 minute

Nije *Shaft*, nije *Superfly*, nije *Cleopatra Jones* ni *Foxy Brown* — ne dolazi iz Transilvanije, ali ipak pripada najstarijoj lozi krvoloka. On je »Blacula« — »Crni Dracula«, tamnoputi brat iz *blaxploitation* geta sa smislom za *soul* i *funk*, visokom tolerancijom na drogu i dobru tučnjavu, ali prije svega, pasionirani ljubitelj krvi, neovisno o tome bila ona crna ili bijela. U povijesti vampirskog filma zacijelo nema neobičnijeg naslova — Blaculu je naime, u redove krvopijaca novičan direktno iz Drakulinih očnjaka, i to u zapletu koji je već tada mogao nositi naslov nemoguća misija. On i njegova



Blacula

družica bili su tek obični uglednici s afričkog kontinenta, na proputovanju Europom odlučili su svratiti do Drakule i onako usput, protestirati zbog sve veće trgovine robovima. Grof dakako, nije imao smisla za ljudska prava, te je u naletu bijesa osudio svog posjetitelja na vječni život i glad za krvlju. *Blacula* Williama Cranea iz 1972. godine upravo tu i počinje, kad ga slučajno probudi radoznali *gay* par, a on pak, krene u potragu za svojom davno izgubljenom ženom. Žrtve su neizbježne i tako je po prilici nastao prvi vampirski *blaxploitation* horor, ne osobito nasilnih, ali ipak funkcionalnih scena. Razmahao se on više u nastavku *Scream Blacula, Scream!* kad mu je put priječila slavna Pam Grier, no William Marshall, klasično obrazovani »šekspirijanac« u ulozi Blacule, više je uvažavanja dobio u ovome filmu. Analitičari žanra tvrdili su kako je u Marshallu ujedinen šarm Bele Lugosija i Christophera Leea, te da je njegov Crni Drakula, za razliku od prethodnika, više čovjek, a manje monstrum. Bez obzira na tu oznaku, Blaculu su sunarodnjaci smatrali posve prikladnim nositeljem titule »one mean bloodsucking motherfucker«.

## BRAINDEAD

Novi Zeland, 1992. — pr. WingNut Films, Jim Booth, Jamie Selkirk — sc. Stephen Sinclair, Frances Walsh, Peter Jackson — r. Peter Jackson — d. f. Murray Milne — mt. Jamie Selkirk — gl. Peter Dasant — sgf. Ed Mulholland — ul. Timothy Balme, Elizabeth Moody, Ian Watkin, Brenda Kendall, Stuart Devenie, Jed Brophy, Elizabeth Bimilcombe, Stephen Papps, Murray Keane, Glenis Levesiam, Lewis Rowe, Elizabeth Mulfaxe, Harry Sinclair, Brian Sergeant, Peter Vere-Jones, Peter Jackson — 104 minute

*Slapstick* komedija, horor mjuzikl i *splatter* parodija, ili kako je svojedobno ustvrdio jedan kritičar, »materijal za vlažne snove svakog naprednijeg nekrofilicara«. Godine 1992. novozelandski redatelj Peter Jackson učinio je gotovo nemoguće — filmom *Braindead* klasike žanra poput *Re-Animator*, *Zlih mrtvaca* i vlastitog *Bad Tastea* sveo je na do-



Brain Dead

brodne igrarije kakve redovito izbacuje Disney. No, Jacksonu na umu nije bio Disney nego prije spomenuti *Bad Taste*, ali s količinom groteske i nasilja izvedenom na barem desetu potenciju. Pretjerivanje je posve uspješno — iako je količina krvi, ljudskih iznutrica i ispiljenih organa u *Braindeadu* dosad neviđena, čak se i najžešći osporavatelji ovog filma slažu u tome kako je stripovska barijera definitivno probijena. Apsurdno, ali istinito — sprdanje sa svime što je drugim filmašima tabu-tema, a zatim i prikazivanje predmeta te sprdnje u krvi natopljenom koloru izazivalo je smijeh, nevjericu i redovito pitanje »Može li se ići i više od toga?«. Svakim sljedećim kadrom Jackson je na potonje odgovarao potvrdno, da bi *Braindead* doveo u završnicu u kojoj više ništa nije neizvedivo. Izvješća sa snimanja govore kako je ekipa po minuti snimanja trošila nekoliko galona voćnog sirupa, svinjske masti i obojene pjene, što je na kraju dovelo do toga da se film i danas drži posljednjom riječi u području eksplicitnog »gore« horora. Situacija je gotovo jednaka onoj s Kubrickovim klasikom: kažu, da bi SF bio uvjerljiviji od *Odiseje*, morat će ga se snimati u svemiru. Sukladno tome, prvi sljedeći horor koji će po bizarnosti prikazanog nasilja biti nadmoćniji od *Braindead*, morat će se snimati... gdje? To valjda samo Peter Jackson zna.

## BRIDE OF FRANKENSTEIN

SAD, 1935. — pr. Universal Pictures, Carl Laemmle, James Whale — sc. William Hurlbut, John Balderston, Tom Reed — r. James Whale — d. f. John J. Mescall — mt. Ted Kent — gl. Franz Waxman — sgf. Charles D. Hall — ul. Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Ernest Thesiger, Elsa Lanchester, Gavin Gordon, Douglas Walton, Una O'Connor, E. E. Clive — 80 minuta — c/b

Štovateljima nekonvencionalnog i nezavisnog filma često ponestane argumenata kad treba imenovati zaslužne. U svom prijeziru prema komercijalnim holivudskim studijima zacijelo im je najteže izustiti tko je to najodgovorniji za razvoj filmova strave. A radi se o jednom od najmoćnijih. Stu-

dio Universal patentirao je tako definitivne ikone žanra — *Draculu*, *Mumiju* i *Frankensteina*. Potonji je bio iznimno uspješan, pa je 1935. godine snimljen i nastavak *Frankensteinova nevjesta*. Redatelj James Whale i Boris Karloff kao čudovište ostali su na istoj poziciji, no ovaj su put odlučili publiku istodobno i plašiti i nasmijavati. Ovog posljednjeg bilo je čak i više, jer, radilo se naime, o prvoj parodiji žanra, i prije nego što je sam žanr čvrsto uspostavljen. Karloff, kao spodboda sastavljena od komada nasjeckanih leševa, dobio je u nastavku životniju i humaniju notu. Bio je zbudjen, tužan i usamljen, a kao efikasno rješenje nametnulo se sastavljanje njegove družice, dakako, od namirnica jednako jezivog podrijetla. Iako dama oživljava tek na kraju filma, njezin je izgled i pojava zaštitni znak filma — elektro-šok frizura s djelomice pregorenom kosom bila je u nadolazećim godinama nepresušan izvor inspiracija za filmaše poput Eda Wooda i Williama Castlea. Scenarij, režija, specijalni efekti, šminka i glazba — sve su to briljantni dijelovi Whaleove *Nevjeste* koji još uvijek izgledaju izvrsno, a teško je i zamisliti koliko su tek revolucionarni bili u vrijeme svog nastanka. Sjaj ovog filma neumanjen je činjenicom kako se zapravo radilo o preradi nijemog filma Rexa Ingrama *Čarobnjak*, u kojemu je za model ludog znanstvenika upotrebljen lik sotonista Alaistera Crowleyja. U *Frankensteinovoj nevjesti* od originalnosti je ipak važnija izvedba, a u posljednje vrijeme, čini se, i njegov dugo skrivani zakulisni plan. Nedavno je tu spoznaju iznio časopis *Bright Lights Film Journal*, a tamo se tvrdi kako je ovaj klasik brižno kamuflirana homoseksualna alegorija. Redatelj i glavni »cast« glumaca bili su redom istospolno orijentirani, dok je priča o jednom od najpoznatijih čudovišta, u svojoj osnovi, priča o stravičnom djetetu dva muškaraca-znanstvenika. Radi se ovdje o doista dubokim slojevima priče, no u konačnom zaključku, Karloff je dijete koje sretno može konstatirati: »Imam dva tate, a ni jednu mamu«. Dijete se na kraju, izgleda, ugledalo na očeve i brak s nevjestom slavno je propao. Film je, srećom, na zapostavljenom mjestu i ostao.



Bride of Frankenstein



Carnival of Souls

## CARNIVAL OF SOULS

SAD, 1962. — pr. Harcourt Productions, Herk Harvey — sc. John Clifford — r. Herk Harvey — d. f. Maurice Prather — mt. Dan Palmquist, Bill de Jarnette — gl. Gene Moore — ul. Candace Hilligoss, Frances Feist, Sidney Berger, Art Ellison, Stan Levitt, Tom McGinnis, Forbes Caldwell, Dan Palmquist, Bill de Jarnette, Steve Boozer, Pamela Ballard — 84 minute — c/b

Neki filmovi iznova se otkrivaju, a za druge pak, nikada ne saznamo. *Karneval duša* ili *Carnival Of Souls*, kako glasi izvorni naslov, imao je sve predispozicije da i danas čami u kakvom vlažnom podrumu. Nastao je 1962. godine u gotovo amaterskoj produkciji, njegovu redatelju bio je to prvi i posljednji film, a ni glavna glumica nije se kasnije proslavila. Dva imena koja nedostaju iz prethodne tvrdnje jesu Herk Harvey i Candace Hilligoss — on je zamislio, a ona je, kako to već biva u muško-ženskim odnosima, sve iznijela na svojim ledima. U *Karnevalu duša* ona se nalazi skoro pa u svakom kadru, po zanimanju je orguljašica i vrlo malo govori. Razlog njezine šutnje leži u automobilskoj nesreći koju je proživjela, od tada je naime, progone svakojake utvare i stvorenja koja definitivno ne pripadaju u svijet živih. Glazba koja ju okružuje jednako je jeziva, što je dio po kojemu se *Karneval duša* ponajviše pamti, a potom i ne zaboravlja. Ta kombinacija neugode i groze pokazala se tijekom godina iznimno utjecajnom. David Lynch svrstao je *Karneval* među svoje najdraže filmove, a ni George Romero nije ostao ravnodušan, oblikujući zombije iz *Noći živih mrtvacu* upravo prema spomenutom predlošku. Kritika je s pravom isticala kako u priči nema materijala ni za 10-minutnu vinjetu, ali je atmosferska kvaliteta filma toliko superiorna da mu se teško može naći premca. Redatelj Harvey igrao se zvukom i sjenama poput iskusnog ekspresionista, a zbog nedostatka novca i sam je odglumio jednu utvaru. Jedino što je u poznijim godinama htio raditi jest nastavak *Karnevala duša*, no u tome ga je nažalost, prekinula teška bolest. Njegova duša sad je zacijelo tamo otkud je junakinja *Karnevala* izmahnula — svi njezini problemi bili su propust sudbine, a kad je shvatila kako joj je mjesto među mrtvim prijateljima, nestale su i tjeskobne vizije. U pozadini ovog filma ne krije se pritajena alegorija, utvare nisu crvena pošast, niti bilo koji drugi mo-

tiv tipičan za godine u kojima je film nastao. *Karneval duša* najbolje opisuje stanja onih koji zidove boje crno, a da takvih ima podosta, svjedoči i posljednje reizdanje *Karnevala* na američkom videotržištu. Pod pokroviteljstvom kolekcionara Wadea Williamsa, *Karneval duša* objavljen je tako u posebnom *Super-Psiborama* izdanju — kadrovi halucinacija dodatno su zamučeni i djelomice kolorirani u zeleno. Pravim zaljubljenicima ipak je draža originalna verzija, jer, ako ništa drugo, skladnije pristaje uz svježije zacrnjenu sobu.

## CERTAIN SACRIFICE

SAD, 1985. — pr., sc. i r. Stephen Jon Lewicki — ul. Jeremy Pattnosh, Madonna, Charles Kurtz, Sarah Magill, Michael Dane, Russell O' Lome, Joseph Pattnosh, Ann Pattnosh, Chuck Varesko — 60 minuta

Stephen Jon Lewicki ime je za koje sigurno niste čuli. Mnogi bi rekli s pravom, jer filmografija ovog nesvršenog studenta režije broji ukupno jedan film od kojih 60-ak minuta trajanja. I taj jedan bio bi kao nijedan, da u prvom filmu gospodina Lewickog ne glumi, ili se barem pravi kako glumi, buduća Parkerova Evita, gospođica Louisa Veronica Ciccone. Film je *A Certain Sacrifice*, odnosno *Izvjescna žrtva* i jedan je od rijetkih naslova koji doista odgovaraju onoj zloglasnoj kategoriji — «najlošiji film svih vremena». Naime, *Izvjescna žrtva* nikad nije dospjela do kino distribucije, ne samo zato jer je tehnički nedopustivo loša, nego i zbog sadržaja koji, ako je vjerovati reputaciji, pripada pod cenzorski predikat »X«. I upravo ta reputacija, 19 godina nakon nastanka, još uvijek drži Madonninu *Žrtvu* u fokusu zanimanja. Ona je navodno, pravi pornič i za svakog je ljubitelja, što Madon-



Certain Sacrifice

ne, što pornografije kao grane dokumentarizma, izazov kojemu nije lako odoljeti. Glavna diva zacijelo je već nebrojeno puta zažalila ulogu u tom filmu. Svojedobno je čak povela i sudski proces kako bi zabranila njegovo raspacavanje, no na nesreću golišave zvijezde, svaki je iskaz negodovanja završio kao još jedan prilog fami o Madonninim porno počecima. I kako to obično biva, na kraju se pokazalo kako žuti naslov iznad *Izvjese žrtve* nema prevelikog pokrića u prikazanoj. Na slaboj 8-milimetarskoj kopiji ponekad je teško razlučiti, no ipak, dovoljno se toga vidi, da se može ustvrditi kako žanrovska porno etiketa s filmom uopće nema veze. *Izvjese žrtva* prije je horor, u kojemu Madonnu napastvuje neznanac — ona ga potom nađe sa svojim prijateljima, te ga za osvetu ubije i pojede u obredu sotonističke crne mise. Baš kao slika i ton, i radnja *Žrtve* jedva se nazire. U legendi o Madonninom kompromitirajućem filmu malo je toga istinitog, no čini se kako je to kolekcionarima filmskih opskurnalija posve nebitna činjenica. Za neke je sve ovo velika prijava, a za druge pak, glavni dokazni materijal u procesu protiv gospođice Ciccone. A upravo je ona najveća žrtva *Izvjese žrtve* — honorar za ovaj filmski nastup iznosio je 100 dolara. Za jedan poprilično loš kanibalistički objed, definitivno premalo.

## CONTES IMMORAUX

Francuska, 1974. — pr. Argos Films, Anatole Dauman — sc. Andre Pieyre De Mandiargues — r. Walerian Borowczyk — d. f. Bernard Dailencourt, Guy Durban, Noël Véry, Michel Zolat — mt. Walerian Borowczyk — gl. Maurice Leroux — kostim. Piet Bolscher — ul. Charlotte Alexandra, Florence Bellamy, Lorenzo Berinzi, Jacopo Berinzi, G. Lorenzo Bernini, Robert Capia, Pascale Christophe, Lise Danvers, Philippe Desboeuf, Kjell Gustavsson, Paloma Picasso — 103 minute

Izuzetna osobnost poljskog redatelja Waleriana Borowczyka prisutna je na tlu Europe već 50-ak godina i u isto toliko filmova. Poput Franca i Metzgera, i ovaj zagovornik liberalnog poimanja erotike počesto zadaje glavobolje cenzorima. Navedenima je s Borowczykom najteže — dok druge filmaše uvijek mogu svesti pod eksploatacijsku kapu, ovog Poljaka s francuskom putovnicom eventualno bi mogli optužiti za integritet, autorstvo i umjetnički strogo definirane kadrove.



Contes immoraux

Takve su i *Nemoralne priče*, Borowczykov omnibus iz 1974. godine u kojemu je u četiri priče i četiri povijesna razdoblja pokušao osvijetliti pojedine aspekte ljudske seksualnosti. Između kratkih vinjeta *Filozofkinje Therese*, *Lucretie Borgie* i Mandiarguesove *Plime*, kao glavni segment ubrzo se nametnula priča o Erzsebet Bathory, mađarskoj grofici čija je okrutnost nadmašivala i onu znanoga transilvanijskog plemića. Erzsebet je tako, zajedno sa svojom ljubavnicom, otimala podanicima odrasliju žensku djecu, da bi ih poslije žrtvovala i kupala se u njihovoj krvi. Osim uobičajeno stiliziranog pristupa, taj je dio *Nemoralnih priča* bio poznatiji po tada skandaloznome nastupu Palome Picasso, ujedno njezinom prvom i posljednjem okušavanju u filmskom mediju. Ipak, prizor kupanja u krvi netom ubijenih djevoja upamćen je ne samo kao ključna scena ovog filma, nego i cijelog opusa čovjeka koji je tvrdio kako je Disneyjeva *Snjeguljica i sedam patuljaka* nešto najperverznije što je ikad vidio. Borowczykov rad, uspjehu *Nemoralnih priča* unatoč, i danas je poprilično nepriznat, sve pod objašnjenjem kako se ovdje radi tek o sofisticiranom pornografu i nimalo prikrivenom voajeru. Na ovo potonje, sam Borowczyk daje najbolji odgovor: »Da, ja snimam takve filmove, ali vi ih gledate!!«

## CORPSE GRINDERS

SAD, 1971. — pr. CG Productions, T. V. Mikels Film Corporation, Ted V. Mikels — sc. Joseph L. Cranston, Arch Hall Jr., — r. Ted V. Mikels — d. f. Bill Annetman — mt. i gl. Ted V. Mikels — ul. Sean Kenney, Monika Kelly, Sanford Mitchell, J. Byron Foster, Warren Ball, Ann Noble, Vince Barbi, George Bowden, Mary Ellen Burke, Earl Burnam, Andy Collings — 72 minute

Za poznavatelje *trash* kinematografije Ted Mikels nije nepoznato ime. Tvrdi se da je sljedbenik Herschella Gordona Lewisa, no pravilnije bi bilo kazati kako mu je glavna muza, ujedno i nedostižni uzor, upravo Ed Wood. Obojicu krasi zaljubljenost u filmski medij, entuzijizam koji ne poznaje prepreke u malim budžetima i ekscentrični privatni život, no u ponešto detaljnijoj usporedbi Mikels u toj domeni ipak Wooda ostavlja iza sebe. U katalogu uspješnih naslova poput *Blood Orgy Of She-Devils*, *Astro-Zombies* i *The Doll Squad*, najosobitiji je *Corpse Grinders* iz 1971. godine. Ova teško prevodiva sintagma dala bi se podvesti pod *Oni koji melju leševe*, što je također, i korektan sažetak priče. Nedostaje, međutim, najbizarniji dio Mikelsova filma. Glavni negativci nisu tako već spomenuti »meljači«, nego lokalna populacija mačaka koja je tom mesnom prerađevinom najviše profitirala. Macama su naime, u hranu stavljali mljevene ljude, a one su, ni krive ni dužne, razvile potrebu upravo za tom delicijom. Mikels je ovaj koncept izveo u svom već uobičajeno zabavnom stilu: dvije-tri obigatorne scene raspomamljenih mačaka, loša gluma s dijalozima koji baš i nemaju previše veze s radnjom, plus mutna fotografija i isto takav zvuk. Unatoč tako dojmljivoj sastavnici, *Corpse Grinders* svoj su vrhunac dosegli u prizorima u kojima konačno vidimo i sam proces mljevenja ljudskog trupla. Ogromnu »flajš-mašinu« glumila je tako obična kartonska kutija, te su strava, jeza i užas bili sve samo ne zajamčeni. No, ovdje je ipak zanimljivija jedna druga činjenica: znani Ted V. Mikels zapravo je

malo znani Teodor Mikačević, američki Hrvat i emigrantski sin. Bez obzira na njegove kreativne dosege, dobro je znati da i u *trash* kategoriji svoga konja za utrku imamo.

## CREATURE FROM THE BLACK LAGOON

SAD, 1954. — pr. Universal International Pictures, William Alland — sc. Harry Essex, Arthur A. Ross, Maurice Zimm — r. Jack Arnold — d. f. William E. Snyder, Charles S. Welbourne — mt. Ted J. Kent — sgf. Hilyard M. Brown, Bernard Herzbrun — gl. Robert Emmett Dolan, Milton Rosen, Henry Mancini, Herman Stein — ul. Julie Adams, Whit Bissell, Richard Carlson, Richard Denning, Bernie Gozier, Antonio Moreno, Nestor Paiva, Ricou Browning, Ben Chapman — 79 minuta — c/b

Strah od nepoznatoga oduvijek je kotirao kao jedan od najboljih predložaka za filmove strave i užasa. Inventivniji redatelji tijekom su godina došli do spoznaje kako je i od takve vrste srahova najuvjerljiviji upravo onaj koji je gledatelju blizak, stvaran i zamisliv. Jack Arnold definitivno je pripadao toj grupaciji, pa je godine 1954. snimio film koji će, prema njegovim riječima, opisati i prikazati »onaj strašan osjećaj pri plivanju — kad se dno ne nazire, a vi samo čekate da vas nešto ispod dograbi«. Tog koji bi vas eventualno dograbio Arnold je postavio za glavnu zvijezdu svog filma *Creature From The Black Lagoon*, odnosno, *Čudovište iz Crne lagune*. Stvarnost ove situacije redatelj je podgrijao pažljivo konstruiranom pričom, u kojoj nekolicina znanstvenika pronade fosil svojevrstne karike koja nedostaje, a zatim ga, dakako u istraživačke svrhe, krene pogledati i uživo. *Crna laguna* iz naslova kod Arnolda je geografski posve neodređena. Činilo se kako je direktno preslikana iz pejzaža Amazone, no zapravo je mogla biti bilo gdje, jer je i bilo predviđeno da gledatelj u svojoj mašti ubuduće zamišlja čudovišta, gdje god se s vodenom površinom sretne. Arnoldu i njegovom *Čudovištu* to je u potpunosti uspjelo, premda ne s indeksom straha kakvoga je potajice priželjkivao. Naime, u podžanru filmova o čudovištima proizveo je neuobičajeno kvalitetan film — bogat prijetećom atmosferom i uvjerljivom argumentacijom koja je graničila s dokumentarnim filmom o vodozemcima. Gill-Man ili *Čovjek škrge*, čudovišna nakaza iz filma, posluzio je u zapletu priče za romantičnu parafrazu *Ljepotice i zvijeri*. Na sebi svojstven način, zaljubio se u lijepu znanstvenicu, što je na kraju rezultiralo većim simpatijama publike. Zvijezda je tako — istina, puna škrge i polumrtvih algi — bila rođena. Nastupila je poslije u još dva nastavka *Revenge Of The Creature* i *The Creature Walks Among Us*, a malo je poznata činjenica kako su je zbog posebnosti kostima redovito glumila dva glumca — onaj u vodi mogao je snimati sekvence do 5 minuta trajanja, dok je drugi na kopnu imao neograničen i zrak i nastup. Gill-Man danas zabavlja posjetitelje Universalova zabavnog parka i nosi zavrijeđeni atribut najdražeg američkog čudovišta 50-ih. Njegov prvi film i Arnoldovo redateljsko umijeće bili su glavna inspiracija Stevena Spielberga za *Ralje*, a prije njega i za cijeli niz filmova koji su, manje ili više uspješno, eksploatirali strah od nepoznatih dubina. *Čudovište iz Crne lagune* imalo je još jedan plus koji danas, nažalost, više ne možemo vidjeti. Originalno je sni-

mljen u trodimenzionalnoj tehnici, na taj je način nekoliko godina i prikazivan, no kopije filma trenutačno su dostupne tek u regularne, dvije dimenzije. Što se cjelokupnog *Čudovišta iz Crne lagune* tiče, tri bi doista bile izvrsne, ali su i postojeće dvije — i više nego dovoljne.

## CRIMES OF THE FUTURE

Kanada, 1970. — pr. Emergent Films, CFDC, David Cronenberg — sc., r., d. f. i mt. David Cronenberg — ul. Ronald Mlodzik, John Lidolt, Tania Zolty, Jack Messinger, Iain Ewing, Rafe Macpherson, Willem Poolman, Donald Owen, Norman Snider — 65 minuta

Iako se za cijeli opus Davida Cronenberga može ustvrditi da je izniman, jedan film iz njegove najranije faze sebi je opet priskrbio zanimanje. Naime, prije nego se znalo kako će novi projekt ovog Kanadanina biti *Existenz*, šušalo se da to mjesto pripada preradi, odnosno ponovnom snimanju njegova malo znanog filma iz 1970. godine. Da bi zabuna bila još veća i radni naslov *Existenza* glasio je *Crimes Of The Future*, no osim prvotna naslova, posljednji i formalno drugi film Cronenbergove filmografije nemaju nikakve dodirne točke. Potonji je danas gotovo nemoguće naći na videotržištu i pravi je trofej za svakog ambicioznijeg kolekcionara filmskih »opskurnalija«. Sadržaj *Zločina budućnosti* posve je sukladan tome statusu: uz pravijenac *Stereo*, i ovaj film spada u područje eksperimentalnog filma. Cronenbergu počesto govore da je hermetičan autor, no da bi se takva ocjena postavila, treba pogledati ovaj film i promisliti radi li se doista o prikladnoj riječi. Jedan je sudionik Internet *news*-grupe alt. cult-movies tako kazao da mu je nakon gledanja *Zločina budućnosti* mozak poprimio oblik raspadajuće kašaste tvari, sve u pokušaju shvaćanja Cronenbergovih stilskih postupaka. Ovaj 65-minutni film, međutim, u vizualnom je smislu krajnje suzdržan, a sve što se zbiva smješteno je u tonski zapis u kojem se, nevezano sa slikom, izmjenjuje klinički intonirana naracija i prenaplašeni zvuk prirode. Priča o svijetu budućnosti u kojem su nakon upotrebe smrtonosne kozmetike umrle sve žene, a populacija muškaraca sama mora iznaći novi način prokreacije, značajna je utoliko što jasno pokazuje sve buduće Cronenbergove autorske interese: od biološkog horora, preko odgovornosti tehnologije, pa sve do bizarnih pojmova kakvi su primjerice »kreativni karcinom« i »omniseksualnost«.

## CRY BABY / PLAČLJIVKO

SAD, 1990. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Rachel Talalay — izv. pr. Jim Abrahams, Brian Grazer — sc. i r. John Waters — d. f. David Insley — mt. Janice Hampton — gl. Patrick Williams — sgf. Dolores Deluxe — kostim. Van Smith — ul. Johnny Depp, Amy Locane, Susan Tyrrell, Polly Bergen, Iggy Pop, Ricki Lake, Traci Lords, Kim McGuire, Mink Stole, Joe Dallsandro, Patty Hearst, Willem Dafoe, Mary Vivian Pearce — 85 minuta — (HTV filmski program)

U kratkom je vremenu prošao kroz čitav niz uglednih kategorija. Prvo je bio »Princ bljuvotine«, zatim ga je Burroughs nazvao »Papom lošeg ukusa«, da bi na kraju postao nepriko-

snoveni »Kralj smeća«. Iz potonje sintagme smeće je ono filmsko, a njegovo je ime John Waters. Redatelj je po zanimanju, u slobodno vrijeme »hodočasti« na suđenja serijskim ubojicama, dok dodatni džeparac zarađuje držeći satove filma u lokalnom zatvoru. Svoju ranu fazu započeo je prizorima pjevajućih anusa i transvestita koji degustiraju pseći izmet, a u zadatak si je dao promicati svaku manifestaciju kiča, neukusa i zastranjivanja bilo koje vrste. Osamdesetih je krenuo u ono što se već na početku činilo kao nemoguća misija — zadržao je sve svoje autorske opsesije, ali ih je upakirao na način koji je prihvatljiv srednjostrujaškoj publici. Uspjelo mu je to s *Polyesterom* i *Lakom za kosu*, a ništa manje i filmom *Cry Baby — Plačljivkom* u ovdašnjoj distribuciji. Ono nemoguće Waters je te, 1990. godine, izveo već drugi put. *Plačljivko* je naime, baš kao i njegov prethodnik, postao »trojanski konj« za cenzorske komisije. Zaradio je predikat »PG-13«, što je jamčilo pristup širokom gledateljskom krugu, koji je, ne sluteći što mu se sprema, doživljavao *Plačljivka* kao simpatičnu i bezopasnu nostalgiju. Bio je to uostalom prvi Watersov film bez Divinea, njegove originalne i tragično preminule zvijezde koja je redovito izazivala negativan publicitet. Waters je dakle prema svim kriterijima bio potpuno razoružan, no ipak mu je na opće iznenađenje i dalje uspijevalo ostati Watersom kakvog otprije poznajemo. Za glavnu ulogu u *Plačljivku* odabran je tada mladáhni Johnny Depp. Zvijezda u nastajanju glumila je istu ulogu i u filmu, svojevrsnom hibridu mjuzikla i komedije, ujedno i priči o tobožnjim klasnim borbama tinejdžera s kraja 50-ih i početka 60-ih. Deppu je pripomogla još neobičnija podjela sporednih likova: filmski mu je otac Iggy Pop, a sestra stokilašica Ricki Lake, danas ugledna talk-show voditeljica zavidno ukročene kilaže. Dodatna članica bila je i porno zvijezda Traci Lords, za koju se kritika složila u ocjeni kako je ukrala film, a da se pritom niti u jednom trenutku nije odmaknula od zahtjevnih kriterija djevojačke čednosti. Sukladno uvjerenjima autora, u *Plačljivku* je glavno izražajno sredstvo, uz klasičan kontrapunkt »casting«, bilo pretjerivanje — u klišejima, u preglumljivanju i iznad svega, u kiču. Gotovo svaki kadar ovog filma njeguje staru Watersovu opsesiju ekstremima. Bili oni vizualni ili pak sadržajni, najvažnije je ipak da stignu do one vrhunske mjere, u kojoj sve loše postaje toliko loše da je zapravo dobro. Za autora kojemu je najveći kompliment kad nekome pozli pri gledanju njegovih filmova, *Plačljivko* je možda blagi kompromis, no srednjostrujaška je barijera srušena. Bitka je ipak dobivena, a tko zna, možda nekome na kraju i pozli.

## DAWN OF THE DEAD

SAD/Italija, 1978. — pr. Laurel Group, Claudio Argento, Dario Argento, Alfredo Cuomo, Richard P. Rubinstein — sc. i r. George A. Romero — d. f. Michael Gornick — mt. George A. Romero — gl. Dario Argento, Goblin, Agostino Marangolo, Claudio Simonetti — kostim. Josie Caruso — ul. David Emge, Ken Foree, Scott H. Reiniger, Gaylen Ross, David Crawford, David Early, Richard France, Howard Smith, Tom Savini, George A. Romero — 137 minuta

Rasprave o tome koji je film najzaslužniji za današnji izgled horor žanra redovito su počinjale, a zatim i završavale, na samo dva filma. Hitchcockov *Psycho* i Romerova *Noć živih*



*Dawn of the Dead*

*mrtvaca* bili su, čini se, podjednako važni naslovi, no ljubiteljima nezavisne filozofije potonji je ipak značio nešto više. Taj nepretenciozni »drive-in« horor nadmašio je u konačnici i najoptimističnija očekivanja svojih autora. Od uvođenja živih mrtvaca, odnosno zombija, preko dokidanja dominacije gothic-varijante žanra, pa sve do žestoke društvene kritike, *Noć živih mrtvaca* uspijevala je ispuniti gotovo svaki mogući zahtjev. No George Romero, idejni tvorac tog filma, imao je na umu koncept za koji je jedan naslov definitivno nedovoljan. *Noć* je tako nastavljena *Svitanjem*, ono je pak nastavljeno u *Dan*, a u svakom od tih filmova živi su mrtvaci dobivali veću i značajniju ulogu. Očekivanja, ali i razne bojazni na račun komercijalizacije, bili su najveći u središnjem dijelu onoga što se danas naziva Romerovom trilogijom mrtvih. *Dawn Of The Dead*, u slobodnom prijevodu *Svitanje živih mrtvaca*, ne samo da nije iznevjerio prirodu izvornika, nego ga je doveo u rijetku situaciju, u kojoj se, prema mišljenju mnogih, nastavak smatra boljim od originala. Snimljen 10 godina nakon kulturne *Noći*, točnije 1978., središnji je dio trilogije, poput svog prethodnika, imao jednake poteškoće pri nastajanju. Iako Romero među investitorima više nije vrebao mesare koji će ga opskrbiti idealnim rekvizitima za film, *Svitanje živih mrtvaca* zbog svoje je, gotovo epske progresije, tražilo značajniji financijski angažman. Zainteresiranih nije bilo, sve dok produkciju nije pogurao talijanski redatelj Dario Argento, dobivši zauzvrat pravo na montiranje posebne, europske verzije. Argentova asistencija produljena je i na sudjelovanje u kompletiranju scenarija, a zajedno s grupom Goblin, potpisao je i glazbu za film. No kako se u oba redatelja radilo o sličnim senzibilitetima, finalni produkt razlikovao se u maloj mjeri. Ugledni američki kritičar Leonard Maltin nazvao ga je »remek-djelom i ključnim hororom 70-ih«, a slična stajališta i skoro pa fanatična privrženost publike doveli su do toga da se *Svitanje živih mrtvaca* odnedavno distribuirao u luksuznoj *director's cut* inačici. Dva i pol sata trajanja Romero je sastavio odrekavši se tradicionalnog *suspensa* u potpunosti — njegov film u prvom je redu orgijanje zombija prikazano na iznimno plastičan način. Počevši od pretjerano crvene krvi, pa do komičnog geganja živih mrtvaca, Romerovi zombiji ovdje su u službi koja jamči i zabavu, i zabrinutost. Radnja je smještena u veliki trgovački centar,

sinonim za američku masovnu kulturu, u kojem četvero junaka pokušava preživjeti opsadu živih mrtvaca. Posljednjim pripadnicima ljudske vrste opsada, paradoksalno, postane sasvim ugodno stanje — sve im je pri ruci i sve što su oduvijek htjeli ovdje je besplatno. Vidljiv Romerov napad na modernu kulturu, bolesni konzumerizam i očit manjak komunikacije izveden je u *Svitanju živih mrtvaca* u najboljoj mogućoj mjeri. Dok svira tiha »shopping-glazba« i gledatelj je u mogućnosti birati i isprobavati artikle koji se nude — satiru, komediju ili pak eksplicitni »zombie« horor.

## DAY THE EARTH STOOD STILL

SAD, 1951. — pr. 20<sup>th</sup> Century Fox, Julian Blaustein — sc. Harry Bates, Edmund H. North — r. Robert Wise — d. f. Leo Tover — mt. William Reynolds — gl. Bernard Herrmann — sgf. Addison Hehr, Lyle Wheeler — ul. Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe, Sam Jaffe, Billy Gray, Frances Bavier, Lock Martin, Frank Conroy — 92 minute — c/b

»Gort! Klaatu, Barada, Nikto!«, riječi su kojima je teško proniknuti značenje, no jedno je ipak sigurno — godine 1951. spasile su svijet a od tada pa nadalje mantra su brojnih SF ovisnika. Film je *The Day The Earth Stood Still*, ili *Dan kad je Zemlja stajala*, i nije tek još jedan u nizu holivudskih igrarija s izvanzemaljcima. Ova je znanstveno-fantastična zgoda bila po mnogočemu posebna: ne zato što je u tobože neozbiljan žanr po prvi put uložena znatnija svota novca, ali ne i zato što je upravo ovim filmom počelo zlatno doba celuloidnoga SF-a. *Dan kad je Zemlja stajala* bio je naime, nastupni film u kojemu došljaci iz svemira nisu bili *a priori* negativci. Nisu čak ni izgledali kao dotadašnji arhetip čudovišnoga izvanzemaljca. U paru koji je pristigao, jedan je bio propisna ljudska jedinka u nimalo uznemirujućem svilenom kostimu, dok je drugi glumio pokretnu limenku, koja je zatim glumila robota. Redatelj Robert Wise za ovog je potonjeg morao zaobići sva pravila pri angažiranju glumaca. Budući da je kostim, ili je možda bolje reći, metalni oklop, bio zgotovljen prije »castinga«, ulogu je dobio neki kazališni portir, isključivo prema principu prikladne fizionomije. Wise, svojedobno montažer Orsona Wellesa na *Građaninu Kaneu*, ekranizirao je za film priču Harryja Batesa *Oproštaj s gospodarom*, zadržavši njezinu simboliku u potpunosti. Izvanzemaljci koji su stigli na Zemlju bili su i više nego očita paralela s dolaskom Isusa, a njihova poruka ljudskoj vrsti da se ostavi eksperimentiranja s atomskom energijom jednaka je božanskoj poruci mira. Iako se kompletan film može sažeti u »došli, ostavili poruku, pa otišli«, *Dan kad je Zemlja stajala* nipošto nije dosadna propovijed. Saznaje se kasnije: dvije riječi iz one prvospomenute mantre zapravo su imena došljaka. Dakle, Klaatu i Gort ipak nisu otišli, a da sarmu nisu probali. Obojica su se poznali s ljudskom vrstom, limeni Gort spržio je nekolicinu nasrtljivaca, dok je Klaatu proučavao običaje, ponašanje i stavove svojih domaćina. Zaključili su, najbolje ih je prepustiti sebi samima, pa čak i ako se namjeravaju uništiti. Je li na snazi ovo posljednje, saznat ćemo uskoro, no da je *Dan kad je Zemlja stajala* uspio film znamo već odavno.

## DEEP THROAT / DUBOKO GRLO

SAD, 1972. — pr. Vanguard Films Production, Lou Peraino, Phil Perry — izv. pr. William J. Links — sc. i r. Gerard Damiano — d. f. Harry Flecks — mt. Gerard Damiano — ul. Linda Lovelace, Harry Reems, Dolly Sharp, Bill Harrison, William Love, Carol Connors, Bob Phillips, Ted Street, Jack Byron, Michael Powers, Gerard Damiano — 61 minuta — video distr. Zauder Film

U području filmske erotike, posebice one s predikatom »X«, situacija nije uvijek bila poput današnje. Andersonov *Kralj porniča* blagonaklono je i nostalgичno portretirao sedamdesete godine kao razdoblje u kojem je »tvrda« erotika doživjela svoj najveći uspon. Iz tog vremena zacijelo je najistaknutije *Duboko grlo* Gerarda Damiana. Te 1972. godine, stanje svijesti u filmskim je krugovima bilo toliko slobodno da je film, pobudivši veliko zanimanje, dospio i na Canneski festival. Nije odnio nijednu nagradu, no progresivna struja kritičara vrlo je brzo, upravo zbog *Dubokog grla*, prihvatila još jedan novi »prezreni« žanr. Što se samog *Dubokoga grla* tiče, bio bi taj film poput svih ostalih da nije imao specifičnu glavnu glumicu, ujedno i glavni lik. Linda Lovelace nastupala je tako glumeći sebe, odnosno lik žene koja ne može doživjeti potpuno seksualno zadovoljstvo. Odlazi liječniku, a ovaj nakon iscrpnih pregleda zaključuje kako se s junakinjom priroda okrutno našalila, te da, želi li biti zadovoljena, mora prakticirati oralnu inačicu spolnog kontakta. *Duboko grlo* dakako, nije bilo ni na pragu umjetnosti. Prije 20 godina uvažavala se njegova smjelost, a danas se pak, najviše ističe pripadnost revaloriziranoj *trash* kategoriji. I to vrlo uspješno. Od svoje premijere *Duboko grlo* financijski se isplatilo na desetine puta, no još je važnije da je tijekom godina film postao važan segment pop-kulture, protivio se netko tome ili ne. Redatelj Damiano pokazao se i u nadolazećim filmovima umješnim, što se baš i ne može kazati za glavnu glumicu Lin-



Deep Throat

du Lovelace koja je, uhvaćena u zamke dvojnoga morala, počela lobirati protiv sličnih filmova. No prije toga, isprobal je sve što se probati može, pa čak i legendarnog Johna Holmesa, i to na jednak način kao i u *Dubokom grlu*. Ako netko još ne zna što je to konkretno, na krivome je mjestu.

## ERASERHEAD

SAD, 1976. — pr. Američki filmski institut, David Lynch — izv. pr. David Lynch — sc. i r. David Lynch — d. f. Herbert Cardwell, Frederick Elmes — mt. David Lynch — gl. Alan R. Splet, Fats Waller, Peter Ivers — ul. Jack Nance, Charlotte Stewart, Allen Joseph, Jeanne Bates, Judith Anna Roberts, Laurel Near, Jack Fisk, Jean Lange, Thomas Coulson, John Monez — 89 minuta — c/b

Prvijenac Davida Lyncha ispunjava u ravni kult filma gotovo sve uvjete. U nekim kategorijama, posebice u bizarnosti prikazanog, bez premca je već niz godina, a gledateljsko iskustvo jednako je uznemirujuće kao i davne 1976. godine. Ta godina nominalno je uzeta kao vrijeme nastanka, no *Eraserhead* je zapravo proizvod mukotrpnog petogodišnjeg rada. Naravno, ne zato što se Davidu Lynchu i malobrojnoj ekipi nešto posebno radilo, već upravo zbog činjenice što su se za filmove takvog tipa financijeri oduvijek teško pronalazili. Lynch je svog spasitelja našao u lisnici Američkog filmskog instituta, a čak je i u tom, tada poprilično naprednom centru, ideja o *Eraserheadu* zvučala kao poruka s drugog planeta. Na kraju je, uz poprilične muke s kontinuitetom, film ipak zgotovljen, a u filmografiji Davida Lyncha još se uvijek drži manifestnim primjerkom. *Eraserhead* je sam formirao svoja pravila, fabula naime postoji tek na formalnoj razini, tek toliko da se izbjegne eksperimentalna žanrovska etiketa. Film je istodobno i klasičan primjerak ekspresionističkog razmišljanja, a njegova prava značenja nikada se nisu uspjela potpuno protumačiti. Svojedobno je jedan teoretičar *Eraserhead* opisao kao film koji treba iskusiti, ali ne nužno i objašnjavati, što je stajalište koje je njegovao i njegov tvorac David Lynch. Držao je kako misterij filma mora ostati netaknutim, pa bi na eventualna pitanja o značenju pojedinih sekvenci, uvijek odgovarao sa — »shvatite sami«. No, dobar dio publike odradio je svoju domaću zadaću i ponešto ipak shvatio. Priča o Henryju Spenceru zapravo nije bila nadrealističko divljanje autora sklonog neugodi, već prije, relativno tradicionalno izjašnjavanje o grijehu koji uvijek biva kažnjen. Dakako, sve je to u *Eraserheadu* skriveno ispod nano-



*Eraserhead*

sa čudnih slika, nakaznih likova i okružja koje je sve samo ne ugodno. Na vidjelo je izašao i jedan od najtmurnijih, te najosobenijih prikaza roditeljske odgovornosti. Lynch je to odbijao priznati, ni jedno tumačenje nije prihvatio kao ono pravo, ali da i ona postojeća nisu točna, film bi i dalje imao svoje posebno i izdvojeno mjesto. Za to je definitivno zaslužno kreativno ludilo Davida Lyncha, bio *Eraserhead* mučan film o bebama, crvima i odrubljenim glavama ili pak starozavjetna moralka o grijehu. U oba slučaja, potpuno drugačiji od drugih.

## EVIL DEAD 2

SAD, 1987. — pr. Renaissance Pictures, Bruce Campbell, Robert G. Tapert — izv. pr. Alex De Benedetti, Irvin Shapiro — sc. Sam Raimi, Scott Spiegel — r. Sam Raimi — d. f. Peter Deming — mt. Kaye Davis — gl. Joseph LoDuca — sgf. Randy Bennett, Philip Duffin — ul. Bruce Campbell, Sarah Berry, Dan Hicks, Kassie De Paiva, Ted Raimi, Denise Bixler, Scott Spiegel — 85 minuta

Svaki filmaš u nekoj fazi karijere snimi svoj ključni film. Redatelj Sam Raimi, u kategoriji glavnog životnog djela ima jedan naslov, ali čak tri filma. *Evil Dead* ili *Zli mrtvac*, kako je svojedobno u nas (piratski!) preveden, posve je osobita priča čije zadnje poglavlje još nije završeno. *Evil Dead* naime, trenutačno jest trilogija, no prema posljednjim vijestima, ne gine mu četvrti dio i transformacija u serijal. U tome, za odabir nezahvalnom nizu, najuspjelijim se izdankom drži onaj iz 1987. godine, *Evil Dead 2*, s podnaslovom *Dead By Dawn*. Radilo se o doslovnoj preradi prvijenca, budžet filma više nije bio gerilski, što je redatelju omogućilo da sve svoje ideje izvede u punoj raskoši. Na svu sreću, nije ga zahvatilo ono zloglasno pravilo o višku novca i manjku talenta. Upravo suprotno, mračni sjaj *Zlih mrtvaca 2* nadmašio je u svom žanru sve dotad viđeno. Raimi je, u ne odveć poticajni krug horora poprilično ogrezlog u »*slasher*« matricu, unio novu estetiku — prizori strave prema nekoj su nepisanoj definiciji morali biti dovedeni u ekstrem. Konačni bi rezultat pak, u svom tom pretjerivanju, izgubio prvobitnu oštricu, Raimijevih se grozota na kraju nitko ne bi prepao, jer bi *Zli mrtvac* u vrlo kratkom vremenu poprimili obrise ožvljenog stripa. Glavni junak našao bi se tako u poziciji u kojoj se rijetko tko nađe. Kamera ga je progonila iz svih smjerova, trpio je udarce vlastite ruke i krvoločnih zombija, da bi se potom davio u hektolitrima krvi i borio s podivljalim hrastom. No, u *Zlim mrtvacima 2* to je tek djelić komičnih strahota koje lik mora svladati, budući da Raimi ne rasipa niti jednu filmsku sekundu na suvišno fabuliranje. U toj je nakani toliko dosljedan da se za film može ustvrditi kako fabula zapravo i ne postoji. Istina, postoje neke naznake, no u kontekstu suludog ritma kakvog autor zagovara, za razmišljanje o priči nema ni mjesta ni vremena. *Evil Dead 2* filmofilski je, a ne redateljski proizvod, pun je citata i aluzija na druge filmove, parodiranja žanrova i drugih filmskih junaka, i pritom je autentičan koliko god se to može biti. Dodatna mu je pak kvaliteta da ne podliježe nikakvim tumačenjima i teorijama — Raimijevi zombiji samo su zombiji, ne simboliziraju crvenu pošast i ne figuriraju u kakvoj prikrivenoj alegoriji nekoga ili nečega. Njima je samo do zabave, a to što je ta zabava u po-

druću crnog i morbidnog, stvar je osobnih preferencija. No čak i pored negativnih reakcija na ovakav tip humora, Samu Raimiju jedno se ne može zaniijekati: u razumijevanju filmskih sredstava izražavanja bio je i ostat će autoritet bez premca. Za bljedunjavog mladca, kojemu je svojedobno s projekcije prvog filma vrišteći pobjegao jedini posjetitelj kina, i to je dovoljno.

## FLY

SAD, 1958. — pr. 20th Century Fox, Kurt Neumann — sc. George Langelaan, James Clavell — r. Kurt Neumann — d. f. Karl Struss — mt. Merrill G. White — gl. Paul Sawtell — sgf. Theobald Holsopple, Lyle R. Wheeler — ul. David Hedison, Patricia Owens, Vincent Price, Herbert Marshall, Kathleen Freeman, Betty Lou Gerson, Charles Herbert, Eugene Borden, Harry Carter, Arthur Dulac, Torben Meyer, Franz Roehn, Charles Tannen — 94 minute

Nerijetko su obrade bolje od originala, a to svakako vrijedi za *Muhu* Davida Cronenberga. Ovaj filmaš nema običaj filtrirati tuđe ideje, pa je stoga i zanimljivije vidjeti što ga je ponukalo na takav potez. Naime, izvorna je *Muha* ona iz 1958. godine, a njezina glavna ideja doista jest zanimljiva. Redatelj Kurt Neumann snimio ju je prema priči svojedobno objavljenoj u *Playboyu*, a koju je za film scenarijski obradio James Clavell. Umjesto erotike koja bi se za prvi medij mogla očekivati, radilo se o zanimljivoj varijaciji Kafkina *Preobražaja*. Spajanje čovjeka s muhom u znanstvenom eksperimentu dobilo je ozbiljniji tretman tek kod Cronenberga, dok je prva, Neumannova verzija u svoje vrijeme figurirala kao klasičan šok-materijal. Slabi specijalni efekti danas su zabavno područje filmskoga smeća, posebice scena same transformacije, koju je Neumann snimio jedanput, a poslije umontirao gdje god je stigao. Uspjeh filma začudio je gotovo sve: original ne samo da se rado gledao, nego se publika dobrim dijelom doista i plašila čudovišta s rukom i glavom muhe. Snimljena su još dva nastavka *Povratak muhe* i *Prokletstvo muhe*, no samo je onaj prvi kulturni favorit. Iako film ne isporučuje sve ono što obećava, poneki su dijelovi i danas nezaboravni. Završni kadar u kome, ovaj put muha s ljudskom glavom, zaziva pomoć, a izglednjeli pauk upravo ju se sprema objedovati, nije



Fly

trebao biti komičan, no tako je ispao i možda baš u njemu leži tajna Neumannova filma. Cronenberg je osjetio *Muhu* kao dobar temelj na kojem vrijedi graditi. Kurt Neumann pak, ostaje u povijesti filma zabilježen kao čovjek koji je kafkijanski horor pretvorio u komediju — sasvim nenamjerno i sasvim uspješno. Na tome mu stvarno ne bi trebalo zamjeriti.

## FORBIDDEN PLANET / ZABRANJENI PLANET

SAD, 1956. — pr. MGM, Nicholas Nayfack — sc. Irving Block, Alan J. Adler, Cyril Hume — r. Fred M. Wilcox — d. f. George J. Folsey — mt. Ferris Webster — gl. Bebe Barron, Louis Barron — sgf. Cerdic Gibbons, Arthur Lonergan — ul. Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen, Warren Stevens, Jack Kelly, Richard Anderson, Earl Holliman, George Wallace — 98 minuta — (HTV filmski program)

Čitati Shakespearea moguće je na više načina, a uživati u filmskim ekranizacijama njegovih djela ipak je nešto uži pojam. Prva asocijacija uz ime ovog proslavljenog pisca vezana je za komorne drame, glumce koji se znoje pod teškim kostimima i dijaloge, složenost kojih je ponekad teško razmrsiti. No, stvari vremenom dobiju svoje zasluženno mjesto. Pozicija uglednog otočanina u pisanoj je riječi ostala posve neaktaknuta, a filmske se verzije sve više odvažuju na slobodniji i ležerniji pristup. Toga možda i ne bi bilo da davne 1956. nije napravljen jedan od najneobičnijih filmsko-književnih transfera. Shakespeareova je *Oluja* naime, postala *Zabranjeni planet*, punokrvni znanstveno-fantastični spektakl, s velikim studijem iza sebe i specijalnim efektima kakvi do tada nisu viđeni. Za redatelja Freda Wilcoxa bio je to iznimno smjeli potez, žanr SF-a smatran je tih godina bezvrijednom zabavom tinejdžerske publike, a zadiranje u Shakespearea u tom je kontekstu bilo pravo svetogrđe. *Zabranjeni planet* na kraju je sasvim solidno prošao, no prošlo je i niz godina dok se nisu shvatili svi dosezi ove naoko obične priče. Glavni postav likova, Prospero kao Dr. Morbius, njegova kći Miranda kao Altaira i Ariel kao robot Robby, dodirnuo je tada neke opasne i zabranjene teme. Najviše prostora dobio je incestuozni odnos oca i kćeri, te njegovo čudovište iz Ida koje je nemoralne porive vlasnika pokušalo provesti u djelo. Bilo je to, međutim, majstorski prikriveno, a čak je i krinka regularne priče bila toliko dobra da se i danas drži ishodišnim mjestom poznatih žanrovskih motiva. U *Zabranjenom planetu* tako su po prvi put nepoznate civilizacije uvedene kao napredne i plemenite, čovjeku i Zemljanima predviđeno je povezivanje u mirnu federaciju, a i roboti su postali stvorenja sposobna duhovito i ironično replicirati vlasniku. I filmska je glazba sa *Zabranjenim planetom* doživjela pravu malu revoluciju. Autorski tim, Louis i Bebe Barron, godinu je dana snimao ono što se u filmu naziva »elektronskim tonaliteta«. Današnjih instrumenata tada nije bilo, pa ih je ekipa specijalno za potrebe filma izumila, a rezultat je mnogima još uvijek nezamisliv — simfonija izvanzemaljskih tonova stvorena od strujnih krugova koji su sami sebe uništavali. *Zabranjeni planet* u konačnici, ne samo da je izvrstan komad SF-a i uspjela (re)interpretacija književnog predloška, nego

je i film koji je za svojedobno prezren žanr učinio velik korak naprijed. Znanstvena je fantastika *Zabranjenim planetom* pokazala kako može biti i ozbiljna i zabavna, kako ju više ne treba promatrati ispod oka i kako je, uostalom, njezin prostor toliko velik da u njemu i za jednog Shakespearea ima mjesta. A poslije toga, kako vam drago.

## FREAKS

SAD, 1932. — pr. MGM, Tod Browning — sc. Willis Goldbeck, Leon Gordon — r. Tod Browning — d. f. Merrit B. Gerstad — mt. Basil Wrangell — ul. Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Badanova, Rosco Ates, Henry Victor, Harry Earles, Daisy Earles, Rosa Dione, Edward Brophy, Matt McHugh — 64 minute — c/b

»Zbog nezgode tijekom rođenja, mogli biste postati kao oni«, upozoravalo se 1932. godine prestravljene gledatelje filma *Freaks*. Redatelj Tod Browning snimio je *Nakaze* kao posvetu zbivanjima iz vlastitog djetinjstva, kad je među zaposlenicima lokalnog cirkusa stjecao neke od najboljih prijatelja. Utoliko manje nije bio problem pronaći glumce za film, naime, sve osobe iz *Nakaza* doista jesu deformirane ljudske jedinice — maske i specijalnih efekata nema. No, sve je krenulo iz posve krivih pobuda. Browning je tada angažiran od studija M-G-M s konkretnim zadatkom: mora snimiti film koji će biti strašniji od svih Universalovih čudovišta zajedno. Imperativ je bio horor, a rezultat pak, najhumaniji i najtopliji film u karijeri ovog redatelja. Ali publika 30-ih nije tako mislila. *Nakaze* su neslavno krahirale, glas koji se širio govo-

rio je kako je film toliko degutantant da se ne može ni gledati. Ubrzo je povučen iz distribucije, a nakon toga i zabranjen. Nekoliko desetljeća poslije jedino mjesto gdje su se *Nakaze* mogle vidjeti bio je cirkus i to kao dodatak predstavi pravih nakaza. Tek u posljednjih 20-ak godina film se slobodno distribuirao i jedinstvena je prilika pri kojoj mnogi zaključuju kako niti jednom filmu u povijesti medija nije učinjena veća šteta. *Nakaze* ne samo da nisu horor koji besramno zarađuje na tjelesnim nedostacima drugih, nego su prije moralna na račun svih onih ljudi koji bezdušno diskriminiraju svakoga tko je različit. U Browningovu filmu deformirani likovi normalna su stvorenja koja vole i žele da ih se voli ili barem prihvati kakvi jesu. Smatraju da na to imaju pravo i doista ga imaju — fašističko ponašanje onih »normalnih« ne mora biti upereno samo na tjelesne nedostatke. Metafora nedostataka danas se može lako prenijeti i na boju kože, spolnu orijentaciju ili tek činjenicu da razmišljate drukčije. Jednom riječju, posebni ste.

## FRITZ THE CAT / MAČAK FRITZ

SAD, 1972. — pr. Fritz Productions, MGM, Steve Krantz Productions, Steve Krantz — sc. i r. Ralph Bakshi — d. f. Ted C. Bemiller, Gene Borghi — mt. Renn Reynolds — gl. Ed Bogas, Ray Shanklin — glasovi: Skip Hinnant, Rosetta Le Noire, John McCurry, Phil Seuling — 78 minuta — (HTV filmski program)

Britanski redatelj Peter Greenaway svojedobno je izrazio žaljenje što se u stotinjak godina filma taj medij nije nimalo promijenio — naracija je i dalje linearna, a montira se jednako kao i u Eizensteinovo vrijeme. Da je kojim slučajem Greenaway zavirio u područje dugometražne animacije zacijelo bi pao u tešku depresiju, zatvorio se među četiri zida i prestao komunicirati sa svijetom. Tamo bi, naime, pronašao dugotrajnu dominaciju Walta Disneya i njegovih animatora, te, što je još poraznije, obrazac filmskih likova i priča koje se, kao po kakvom dekretu, moraju sviđjeti publici od 7 do 77. No, jedan mladi animator odlučio je godine 1972. prekinuti tu torturu i u tome je, nažalost samo nakratko, i uspio. Ralph Bakshi predstavio je film *Fritz The Cat*, netipičnu priču o posve netipičnom junaku. Fritz je zapravo, bio prvi animirani antijunak, mačak nad čijim bi se postupcima zgrozile sve domaćice svijeta i, definitivno, lik koji Disneyjeva čedna »zvjera« ne bi poželjela u svom društvu. Stupanj nerazumijevanja prema tom modelu ponašanja bio je izrazito velik, tako da je za Fritza, odmah nakon izlaska u javnost, rezerviran zloglasni predikat »X«. Budući da je potonji značio seks, nasilje i prostački vokabular, *Mačku Fritzu* gledanost se nije smanjila, nego upravo suprotno, povećala do mjere u kojoj je postao jedan od najisplativijih filmova te godine. U filmu je doista bilo materijala za moralističko zgražavanje — Fritz je bio lik koji u svakoj prilici traži seks, stalno je »napušten« i ne podnosi autoritete — no, pornografski predikat zasigurno nije zaslužio. Prema polemikama koje su se žestoko vodile, dalo bi se zaključiti kako je cenzorska komisija najuvredljivijim smatrala opći stav filma — zagovarao se promiskuitet, slobodna uporaba narkotika i revolucija protiv sustava. Kap koja je prelila čašu bio je prikaz policije



Freaks



Fritz the Cat

kao debelih i smušenih svinja, sprdalo se k tome i s ortodoksnim Židovima, a nisu pošteđena ni crnačka geta koja su dobila lik brbljavih i drogiranih vrana. Danas je ovakav pristup potpuno bezopasan, u nezavisnim se filmskim vodama nepoštivanje političke korektnosti drži nepisanim kodeksom, a nipošto ne prijestupom koji zaslužuje osudu. No, *Mačku Fritzu* osude iz prošlosti nisu nimalo naštetile. Moglo bi se ustvrditi kako su mu čak i pomogle, tako da je već niz godina ljubimac kulturno orijentirane publike, a snimljen je i, istina, neuspjeli, nastavak *Nine Lives Of Fritz The Cat*. Popularnost mu nije umanjilo ni odricanje njegova pravog autora — nastao je naime, prema predlošku Roberta Crumba — koji je već prema prvim zgotovljenim rolama zaključio kako filmski Fritz nema oštricu onog izvornog, stripovskog Fritza. Od vječito neprilagođenog Crumba to se i očekivalo; čovjek koji je otvoreno priznao kako ga seksualno uzbuđuje Zekoslav Mrkva jednostavno nije mogao ne napraviti kakav novi skandal. U cijeloj ovoj priči, unatoč uspjehu Ralpa Bakshija i *Mačka Fritza*, najporaznija je ipak jedna druga činjenica — Disneyjeva čedna »zvjerad« i dalje vlada.

## GLEN OR GLENDA

SAD, 1953. — pr. Screen Classics, George Weiss — sc. i r. Edward D. Wood, Jr. — d. f. William C. Thompson — mt. Bud Schelling — ul. Bela Lugosi, Dolores Fuller, Tim Farrell, Lyle Talbot, Daniel Davis (= Edward D. Wood, Jr.), Evelyn Wood, George Weiss — 67 minuta — c/b

Svojim nastupnim filmom *Glen ili Glenda* Ed Wood odabrao je krenuti »ravno u glavu«. On je naime, za razliku od drugih, bio »čovjek s misijom« i jednostavno je morao dokazati kako je u redu da muškarac, poput njega samog, nosi žensku odjeću. U tu je svrhu mobiliziran Bela Lugosi kao Bog, jedan psihijatar, Vrag osobno i dva transvestita — od potonje dvojice jednog je glumio, odnosno živio, sam Ed Wood. Njemu je pripala čast educiranja puka i ujedno razdvajanja dvaju termina koji nerijetko bivaju zamijenjeni. Ed kao Glen, u ovoj je »doku-drami« glumio lik transvestita, dok je za dru-



Glen or Glenda

goga glumca bila rezervirana uloga transeksualca. Tko to prije nije znao, znat će nakon gledanja *Glende* — jednima je do čipke i angore, a drugima do kirurškog noža. Što se tamo reže, slobodno pustite mašti na volju, jer u Woodovu filmu naglasak je ipak na preoblačenju i pravih, eksplicitnih scena zapravo nema. Woodova je misija bila toliko žestoko tempirana da se nije zadovoljio pukim opravdanjem transvestizma. U filmu je čak tvrdio kako bi se svaki normalni muškarac morao preoblačiti u žensku odjeću, jer nakon teškog radnog dana u njoj se najbolje odmara, što dakako, u grubim muškim odijelima, nije moguće. O takvim temama tih se godina nije razgovaralo, a užas koji je i samo spominjanje izazivalo bio je toliko jak da se film godinama držao žanrovskim hororom. Danas vlada mišljenje kako je uložena količina naivnosti toliko velika, da je čak i *camp* etiketa pregruba. Redateljski, film je Woodov manifest neznanja i entuzijazma. Nakon što je odbio ponavljati scene, naišao je na distributera koji je tvrdio kako film mora duže trajati. Umjesto živčiranja i glavobolja jednostavno se zaputio u arhiv, te u film umontirao scene rastrčanog krda bizona. Toliko nepovezano da bi *Glen ili Glenda* mogao lakoćom postati ključni film nerealizma. Naravno, pod uvjetom da ga prije već nisu izmislili. A to što jesu, Eda Wooda najmanje bi smetalo.

## HELLRAISER / GOSPODARI PAKLA

Velika Britanija, 1987. — pr. Cinemarque Entertainment, Film Futures, New World Pictures, Christopher Figg, Selwyn Roberts — izv. pr. Mark Armstrong, David Saunders, Christopher Webster — sc. i r. Clive Barker — d. f. Robin Vidgeon — mt. Richard Marden — gl. Christopher Young — sgf. Jocelyn James — kostim. Joanna Johnston, Jane Wildgoose — ul. Andrew Robinson, Clare Higgins, Ashley Laurence, Sean Chapman, Oliver Smith, Robert Hines, Antony Allen, Leon Davis, Michael Cassidy, Frank Baker, Doug Bradley, Nicholas Vince, Simon Bamford — 94 minute — video distr. Erni

Čovjek kojega Stephen King naziva »budućnost horora« redateljski je debitirao *Gospodarima pakla* 1987. godine, nakon što mu je dozlogrdilo gledati kakve su sve strahote u stajnju drugi redatelji činiti i pritom se pozivati na njegove pri-

će. Prvijenac Clivea Barkera, snimljen prema noveli *Hellbo-und Heart*, ugodno je iznenadio filmsku javnost, a ona žanrovska, izmorena krizom u kojoj su dominirali ridikulozni naslovi poput *Kuće*, skoro da je slavila dolazak novoga Mesije. Barker je ipak u jednome bio najveći: prvi su put u nekome hororu uspješno spojeni strava i seks, posebice onaj dio potonjeg poznatiji kao sadomazohizam. Naime, glavni junak *Hellraisera*, kako glasi izvornik *Gospodara pakla*, bio je seksualni avanturist. U svojim karnalnim lutanjima nailazi na Cenobite, stvorenja iz pakla koja su u stanju pružiti svojoj žrtvi bol i umiranje kao ultimativno zadovoljstvo, bez obzira na spol i seksualnu orijentaciju. U životopisnoj SM ikonografiji, prekrcanoj kožom i lancima, kao alternativni glavni junak nametnuo se Pinhead, vođa Cenobita koji je prema svojim žrtvama bio posebno okrutan. Izgladnjela publika osamdesetih stoga ga je i prometnula u svojevrсноg horor-heroja, rame uz rame Freddyju Kruegeru, Jasonu Vorheesu i Michaelu Myersu. *Gospodari pakla* postali su tako serijal s još tri nastavka, no ovaj prvi, koji u cijelosti potpisuje Barker, drži se uvjerljivo najboljim. Filmografija Clivea Barkera, na sreću, nije s *Gospodarima pakla* završila: nakon još nekoliko filmova prema vlastitim pričama, danas je producent hvaljenoga filma *Gods And Monsters* o životu Jamesa Whalea, prvog redatelja koji nije krio svoje, nekima još uvijek neobične, seksualne sklonosti.

## HENRY — PORTRAIT OF SERIAL KILLER

SAD, 1986. — pr. Maljack, Lisa Dedmond, Steven A. Jones, John McNaughton — sc. Richard Fire, John McNaughton — r. John McNaughton — d. f. Charlie Lieberman — mt. Elena Maganini — gl. Ken Hale, Steven A. Jones, Robert McNaughton — ul. Michael Rooker, Tracy Arnold, Tom Towles, Mary Demas, Anne Bartoletti, Elizabeth Kaden, Ted Kaden, Denise Sullivan — 83 minute

Prvijenac Johna McNaughtona *Henry* — *Portret serijskog ubojice* iz 1986. godine nije ni prvi ni posljednji film inspiriran stvarnim zločincem, no jedan je od rijetkih koji to čine na posve neuobičajen način. Stereotip nalaže podjelu na dobre i loše likove, provedbu zakona i poneku dojmljivu policijsku potjeru, a zatim i kraj u kome će glavni negativac platiti za svoja djela. U McNaughtonovu filmu, inspiriranom biografijom Henryja Lee Lucasa, postupa se upravo suprotno — nema pozitivnih likova, nema kazne i nema olakšanja. Osobni »horor« Henryja pojačan je tako izbjegavanjem njegova karikiranja u ulitativnu sliku zla, tenzija se gradi upravo na površinskom izgledu »normalnosti«, premda se radi, ako je vjerovati novinskim napisima, o jednom od najstravičnijih američkih ubojica. *Portret* ne zauzima strane i ne pribjegava olakom šokiranju, nego se usredotočuje na gotovo dokumentaristički pristup u kojem se ne prikazuje sam čin ubojstva, nego tek njegova posljedica. McNaughton je time dobio puno intenzivniji efekt jeze: priča je manje-više istinita, a Henry je čovjek kakvog biste lako mogli imati u susjedstvu, te uopće ne znati da u svoja četiri zida ubija iz zabave, opći s mrtvim truplima i ponekad ih čak i jede. Pun pogodak očit je i prema reakciji ondašnjih cenzora. Iako je količina nasilnih prizora ispod svakog žanrovskog minimuma,

ma, dodijeljen mu je pornografski predikat »X« s argumentom »neprihvatljivog moralnog tona«. Uslijedili su višegodišnji problemi s distribucijom, tako da se kao godina izlaska ponegdje bilježi i 1989., kada je konačno dobivena dozvola i za videotržište. Ipak, propuštena verzija nije kompletna. Rezovi su izvedeni na sceni koja se smatra najmučnijom: Henry i prijatelj mu Otis sjede i promatraju videosnimku svog posljednjeg ubojstva, a ono što je na snimci bilo je za neke i previše. Naime, glumica koja u tome dijelu nastupa, pala je nakon snimanja u kratkotrajnu komu.

## INVASION OF BODY SNATCHERS

SAD, 1956. — pr. Allied Artists, Walter Wanger — sc. Daniel Mainwaring — r. Don Siegel — d. f. Ellsworth Fredericks — mt. Robert S. Eisen — gl. Carmen Dragon — ul. Kevin McCarthy, Dana Wynter, King Donovan, Carolyn Jones, Larry Gates, Ralph Dumke, Whitt Bissell, Richard Deacon — 80 minuta — c/b

*Invasion Of The Body Snatchers*, odnosno *Invazija tjelokradica*, iz 1956. godine, počeo je kao još jedan uobičajeni niskobudžetni SF. U Americi su tada prozivani svi koji drugačije misle, a »crvena« pošast iz Europe držala se najvećim zlom. Redatelj Don Siegel rabio je priču svog filma na iznimno inteligentan način: za većinu gledatelja bio je to tek uspjeti film o invaziji izvanzemaljaca. No, standardna razbibriga u kojoj čak ni specijalni efekti nisu doradani, imala je dublja značenja. Jedan se lik u filmu pita »što se to zapravo događa u današnjem svijetu«, što je pomalo netipična rečenica za priču koja se, navodno, zbiva u budućnosti. *Invazija tjelokradica* prepuna je ovakvih slojeva višeznačnosti: likovi koji odjednom ostanu bez emocija i upiru prst u sve druge koji nisu kao oni jasna su aluzija na makartijevske progone. Da je film u svom kritičkom ozračju bio jednoznačan, posve je sigurno da nikada ne bi ni bio snimljen. Za Siegela, ali i za koscenarista Sama Peckinpaha, jedini je izlaz bio znanstveno-fantastična alegorija, a gledano iz današnje perspektive, dobro je da su tako postupili. Naime, da se nije dogodio Siegelov izvornik, ne bi poslije ni Phillip Kaufmann napravio svoju obradu, kao ni Abel Ferrara *Tjelokradice*. Ako se ovome konceptu i skine makartijevska dvoznačnost, još uvijek ostaje metafora na račun svih onih koje društvo odbacuje i želi utopiti u prosjek. Odstrani li se čak i to, *Invazija tjelokradica* još je uvijek zabavan SF iz pedesetih, prepun biljaka nimalo opasna izgleda koje samo vrebaju priliku da vas pretvore u biće s drugog planeta. A nije ni to tako loša ideja.

## IT'S ALIVE 3: ISLAND OF THE ALIVE / OTOK MUTANATA

SAD, 1987. — pr. Larco Productions, Barry Shils, Paul Stader, Barbara Zitwer — izv. pr., sc. i r. Larry Cohen — d. f. Daniel Pearl — mt. David Kern — gl. Laurie Johnson — sgf. George Stoll — ul. Michael Moriarty, Karen Black, Laurene Landon, James Dixon, Gerrit Graham, Neal Israel, Art Lund, Ann Dane — 91 minuta — video distr. Jadran Film (HTV filmski program)



It's Alive 3

»*To samo majka može voljeti*«, jasno je izražen motiv središnjeg mjesta filmografije redatelja Larryja Cohena. »To« iz prethodne sintagme sinonim je za nakaznu djecu, nastalu upotrebom nedovoljno testiranih droga za regulaciju začeca. Razvoj tih pripravaka farmaceutska je industrija podčinila želji za profitom, a fiktivni rezultat takvog propusta prikazan je u Cohenovom filmu *It's Alive* iz 1974. godine. Koncept deformirane djece koja ubijaju sve što stignu, osim dakako, svojih roditelja, pokazao se vrlo popularnim. U predstojećem razdoblju od 13 godina, *It's Alive* postao je trilogijom. Od jednog djeteta iz nastupnog filma, preko organizirane hajke na čitavu populaciju deformiranih u *It Lives Again*, stiglo se 1987. i do završnog poglavlja. *Otok mutanata*, u izvorniku *Island Of The Alive*, dokazao je kako visoka brojka pored naslova ne mora nužno značiti i pad kvalitete. Redatelj Larry Cohen jedan je od najžešćih kritičara svog vremena, no kako je svoje ubojite komentare isporučivao pod okriljem eksploatacijskog i žanrovskog filma, nerijetko je dolazilo do nerazumijevanja. Iako su, prema komercijalnim standardima, prva dva filma bila uspješna, interes producenata za treći dio bio je izrazito malen. Limitirana sredstva smjestila su ga u kategoriju »direct-to-video« naslova, što je i dan danas način kojim Cohen proizvodi svoje filmove. No, bez obzira na format, *Otok mutanata* dostojan je kraj sage o »monstruoznoj« djeci. Priča je završena njihovim odvođenjem na pusti otok u svojevrsnu »karantenu«, gdje se mali mutanti, na sveopće čuđenje, počinju razmnožavati. Prije toga uspijevaju formirati zajednicu posve sličnu onoj »pravih« ljudi, što dodatno učvršćuje osnovnu Cohenovu tezu kako je atribut »nenormalno« posljedica licemjerja onih, tobože »normalnih«. Duboko humana poruka *Otoka mutanata* o pravu da se bude drukčiji, zatim o društvu koje gazi i osuđuje svaku devijaciju, danas se tumači i kao parabola za oboljele od AIDS-a. Nekoliko slojeva ispod Cohen ismijava američki sudski sustav, osuđuje beščutnost korporacija i dvostruke kriterije medija, ali u konačnici nikad ne prelazi tanku liniju »pametovanja« i dociranja. Za autora koji je od letećih zmija i pjene koja proždire cijela stambena naselja izveo uspješan društveni komentar, djeca mutanti najmanji su problem. U *Otoku mutanata* njih više ne vole samo maj-

ke — naime, brojni zaljubljenici Cohenova filmskog opusa, jednostavno ih obožavaju.

## MAN WHO FELL TO EARTH / ČOVJEK KOJI JE PAO NA ZEMLJU

Velika Britanija, 1975. — pr. British Lion Film Corporation, Michael Deeley, John Peverall, Barry Spikings — izv. pr. Si Litvinoff — sc. Paul Mayersberg, Walter Tevis — r. Nicolas Roeg — d. f. Anthony B. Richmond — mt. Graeme Clifford — gl. John Phillips — ul. David Bowie, Rip Torn, Candy Clark, Buck Henry, Bernie Casey, Jackson D. Kane, Rick Ricardo, Tony Mascia, Linda Hutton, Hitary Holland, Adrienne Larussa — 140 minuta

Za Davida Bowiea definitivno se ne može reći da je »radoznalost ubila mačku« — ne samo da je sedamdesetih isprobavao sve što mu je dospjelo pod ruku, nego je iz tih godina izvukao upravo najbolje trenutke karijere. U *Čovjeku koji je pao na Zemlju* iz 1975., pokazao je kako umije glumiti, čak i u stanjima potpune omamljenosti. Redatelj Nicholas Roeg, koji je prije toga radio na *Performanceu*, nije se libio zadiranja u te sfere. Jednostavnost pripovijedanja i vizualna suzdržanost nisu mu bili jača strana, pa su ga zarana proglasili teškim art-SF-om, punim dojmljivih slika i metafora na račun galopirajuće civilizacije. Poneki će kritičar kazati kako je *Čovjek koji je pao na Zemlju* inteligentna preteča Spielbergova *E. T.-a*, jer se u oba filma Zemljani poprilično loše odnose prema svojim posjetiteljima s drugih planeta. Roeg je u svome filmu, rađenom prema romanu Waltera Tevisa, otišao još dalje: njegov došljak ne samo da trpi od ruke svojih domaćina, nego, što je još pogubnije, postaje poput njih. Prepušta se seksu, drogi i alkoholu, pada poput Breugelovog Ikara i otkriva dvojbene radosti hedonizma. Baš kao i glavni glumac, i *Čovjek koji je pao na Zemlju* preživio je sedamdesete. U devedesetima je zaguljeni pobornik zdrave hrane i slobodnog Tibeta, no i to je bolje nego da ga uopće nema.

## MEET THE FEEBLES

Novi Zeland, 1989. — pr. WingNut Films, Jim Booth, Peter Jackson — sc. Peter Jackson, Danny Mulheron, Stephen Sindair, Frances Walsh — r. Peter Jackson — d. f. Murray Milne — mt. Jamie Selkirk — gl. Peter Dament — kostim. Glenis Foster — glasovi: Donna Akersten, Stuart Devenie, Mark Hadlow, Ross Jolly, Brian Sergent, Peter Vere-Jones, Mark Wright — 94 minute

*Ulicu Sezam* davno ste prerasli, a reprize *Muppeta* već vam pomalo idu na živce. Zapravo, toliko vas nerviraju da ste prestali očekivati nešto konkretno između Kermita i prasice Piggy. Izgleda da je to dosadna platonaska ljubav — ona, celulitom obložena zvijezda, on pak, suhonjava žaba izrazito nezdravog tena, a oboje par zabrinjavajuće nezanimljivih pripadnika faune. Upoznajte onda *Feeblese* i ništa u svijetu možda jesu dosad najžešći napad na poimanje dobrog ukusa, no za razliku od svojih platnenih srodnika, imaju i lice i naličje od kojih je, sasvim očekivano, ono potonje daleko privlačnije i životnije. Baš kao *Muppeti*, i *The Feebles* su *show-bizz* družina. Ali usporedba tu i prestaje, jer premda se

radi o lutkama, za ovu skupinu, više nego za ikog drugog, vrijedi ona stara »ništa ljudsko nije im strano«. Kreativni genij iz pozadine priče jest Peter Jackson, autor kojeg su običavali krstiti imenom »otac kiwi-horora«. Oznaka je, kako za koga, značila istodobno divljenje i gnušanje, no odstrane li se predznaci bilo koje vrste, tumačenje te titule za Jacksona je u potpunosti povoljno. Kao rijetko tko u povijesti filma, Jackson ne samo da je kompletna autorska osobnost, nego je i jedan čovjek — jedan žanr. Film *Meet The Feebles* jest parodija *Muppeta*, ujedno je i bizarni mjuzikl, no prije svega njegov je žanr Peter Jackson. Nastao je 1989. godine, između filmova *Bad Taste* i *Braindead*, no punu distribuciju doživljava tek 6 godina poslije, ponajprije zbog reputacije koju je stekao u krugu »videopodzemlja«. Pomama za »Feeblesima« tamo i danas traje, a čini se kako nikad neće ni prestati, jer sve ono što su u tom filmu lutke bile kadre učiniti ljudima bi zasigurno bilo zabranjeno. Točnije, takvom filmu dani bi bili odbrojani već nakon prve klape, no kako se ovdje radilo o svijetu lutaka koji je tek glumio svijet ljudi, granica tolerancije mogla je biti pomaknuta unedogled. Jackson je upravo to i učinio, naime, *Meet The Feebles* ne gledaju se zbog dojmljivih dramaturških rješenja, nego im je u prvome planu razrada slikovitih životinjskih karaktera. Toliko slikovitih da se pojmovi bizarno, čudno, uvrnuto i skandalozno nakon *Feeblesa* mogu iznova definirati, od sada pa nadalje, prema novom izvorniku, Peteru Jacksonu. Jim Henson zacijelo se prevrće po grobu, no ako je do urnebesnih *Feeblesa*, onda mu mrvica tjelovježbe neće škoditi. Uostalom, krave koje snimaju SM porniće, nilske kobile koje se prežderavaju, muhe koje objeduju nečije »ono drugo« i morževi koji napastuju mačke — ne viđaju se svaki dan. Ako mislite da je i to premalo, dodajte zečeve oboljele od veneričnih bolesti, lisice koje pjevaju o sodomiji i žabe koje se drogiraju heroinom. Umjesto zaključka, možda bi onu zabludu o plavušama bilo bolje parafrazirati u »puppets have more fun«.

## MONDO TOPLESS

SAD, 1966. — pr. Russ Meyer Films, Russ Meyer — r., d. f. i. mt. Russ Meyer — gl. The Aladdins — ul. Babette Bardot, Pat Barrington, Sin Lenee, Darlene Grey, Diane Young, Darla Paris, Donna X, Veronique Gabriel, Greta Thorwald, Denice Duval, Abundavita, Heidi Richter, Gigi La Touche, Yvette Le Grand, Lorna Maitland, Candy Morrison — 60 minuta

Nije čudno što jedini ne-narativni film Russa Meyera pripada u kategoriju »mondo«. Kako i sam naslov sugerira, *Mondo Topless* bavi se oskudno odjevenim modelima, probranim prema ukusu ovog bivšeg fotografa *Playboya*. Ono što je Meyer svojedobno radio za duplerice poznatog mjesečnika, učinio je 1966. godine i za tada još svježju topless pošast. Mondo format bio je idealan, budući da u njegovoj definiciji stoji »dokumentarni film s prizorima koji šokiraju«. Snimljen nedugo nakon najboljeg Meyerova filma *Faster Pussycat! Kill! Kill!*, *Mondo Topless*, kao i svaki drugi film takve vrste, eksploatira svoju pripadnost dokumentarnom žanru na nikalno prepređen način. Počinje kao putopis kroz San Francisco, zatim se zadržava na prirodnim ljepotama njegovih prsatih stanovnica, da bi na kraju tu i ostao, te pot-

puno zaboravio kako se ovdje govori o tobože važnim stvarima — poput broja stanovnika i upečatljivosti gradske arhitekture. Meyer se očito zabavljao puštajući djevojke da kažu pokoju o sebi i pokušaju ispasti pametnijima no što to prsati stereotip dopušta. Uz glasnu *surf* glazbu mlade dame filozofiraju o osobnosti i ljubavi, dok Meyer potpisuje i svoju uobičajeno bombastičnu naraciju, najavljujući unaprijed »stravično istinite« kadrove koji tek slijede. I dok je sam mondo žanr danas usredotočen na počesto neautentične prizore nasilja i umiranja, Meyerov *Mondo Topless* u svojoj je naivnosti i *trash* senzibilitetu i više nego autentičan.

## NAKED KISS / GOLI POLJUBAC

SAD, 1964. — pr. Allied Artists Pictures Corporation, Samuel Fuller — izv. pr. Sam Firks, Leon Fromkess — sc. i r. Samuel Fuller — d. f. Stanley Cortez — mt. Jerome Thoms — gl. Paul Dunlap — sgf. Eugene Lourie — kostim. Einar Bourman — ul. Constance Towers, Anthony Easley, Michael Dante, Virginia Grey, Patsy Kelly, Betty Bronson, Marie Devereux, Karen Conrad, Linda Francis, Barbara Perry, Walter Mathews, Betty Robinson, Gerald Michenaud — 90 minuta — c/b — (HTV filmski program)

Redateljski opus Samuela Fullera oduvijek je bio mjesto otvorenih neslaganja. Filmski teoretičar Andrew Sarris naziva ga »autohtonim američkim primitivcem«, za druge je pak opasni desničar-radikal, dok je za one treće nacionalno kulturno bogatstvo. No, ova posljednja skupina nije, izgleda, nikad bila dovoljno glasna. Fuller je naime, zbog povoljnijih uvjeta snimanja dobar dio karijere proveo u Europi, a tamo je nažalost i preminuo. Je li on najveće ime američkog B-filma možda netko još uvijek dvoji, no činjenica oko koje sigurno ne postoji znak pitanja jest ona o njegovu najboljem filmu. *Goli poljubac*, priča o prostitutki koja se želi iskupiti i živjeti časno, nastala je 1964. godine. Iako je najpoznatija scena ujedno i najnasilnija, već je na samom početku bilo jasno kako obračun ćelave žene i njezinog makroa nije ono najstrašnije što film sprema. Ruka koja skida glumičinu periku danas je zaštitni znak *Golog poljupca* i budžeta koji nije dopuštao da se scene propisno ponove. Bez obzira na to, Fuller je od ekipe, a zatim i od sebe samog, ovdje uspio izvući najbolje. Svoju unikatnu estetiku doveo je u *Golom poljupcu* do savršenstva — malo će kome nakon gledanja ovog filma ostati nejasno što je to Fullerova tabloidna naracija. Poput »žutih« novina koje je iznimno cijenio, zanimali su ga samo veliki naslovi, bombastični socijalni problemi i jednostavna rješenja. Prostitutku-pokajnicu postavio je tako u priču koju bi tabloidi zlatom platili — stigla je u mali grad kako bi postala bolja osoba, a ono što pronalazi jest licemjerje i nemoral. Veliki filantrop i dobročinitelj za kojeg se namjerava udati zapravo je okorjeli pedofil, ubrzo ga ubija, no zbog njezine prošlosti nitko joj ne vjeruje. Glavna junakinja na kraju uspijeva rasvijetliti slučaj, društvo ju sad slavi kao heroinu pravde, ali gorak okus Fullerove poruke ipak ostaje. Taj se okus u rječniku prostitutki naziva »golim poljupcem« i možda je upravo on razlog zbog kojeg se navedene dame odbijaju sa svojim mušterijama ljubiti. Fuller je jasnoćom svojih filmova, pa tako i ovoga, bio gotovo opsjednut. Svakodnevna snimanja upotpunjavao je scenom koja bi obično

bila ispisana na ploči. No nije se radilo o običnom podsjetniku — ekspozicija je bila označena bijelom kredom, akcija crvenom, a romansa pak, plavom bojom. Sve tri boje morale su biti u savršenoj ravnoteži, a da je u tome uspio svjedoci i *Goli poljubac* — u naručju »žutih« medija, jedan je od onih koji se svojom bojom može ponositi.

## NANNY / DADILJA

Velika Britanija, 1965. — pr. Hammer Film Productions, Seven Arts Productions, Jimmy Sangster — sc. Evelyn Piper, Jimmy Sangster — r. Seth Holt — d. f. Harry Waxman — mt. Tom Simpson — gl. Richard Rodney Bennett — ul. Bette Davis, Wendy Craig, Jill Bennett, James Villiers, William Dix, Pamela Franklin, Jack Watling — 93 minute — c/b — (HTV filmski program)

Kako sam u Hollywoodu snimio stotinu filmova, a da nikad nisam izgubio ni novčića, glasio je naslov autobiografije američkog redatelja Rogera Cormana. Filmovi ovog autora označavali su se terminom »quickie«, a jednaki je naziv u Europi rabljen i za britanski studio Hammer Films. »Quickie« je dugo smatran pogrdnom kategorijom — i Corman i kompanija Hammer zgotovljavali su filmove u vrlo kratkim rokovima i s malim produkcijskim bužetom, od kojeg je pak, najveći dio odlazio na reklamu. Rezultat takve strategije za Britance je i više nego povoljan. Studio je u 15-ak godina djelovanja dogurao do financijskog čuda, a filmovi koje je proizveo, iako isprva označeni kao nekvalitetni, danas se, u većini slučajeva, drže uspjelom žanrovskom konfekcijom. Najisplativija branša bili su horori na temu Dracule i Frankensteina. Hammer je, pažljivo čuvajući svoju »muzaru«, samo povremeno ulazio u različite projekte, a jedan takav dogodio se i 1965. godine. Studijski rutiner Seth Holt nadmašio je tada i svoje i kompanijine standarde, snimivši psihološki triler *The Nanny*. Kako to već obično biva, *The Nanny*, odnosno *Dadilja*, u svoje je vrijeme ostala relativno nezapaženim filmom. Zamijećena je tek neuobičajena činjenica kako glavnu ulogu tumači holivudska diva Bette Davis, što doista jest bila iznimka, budući da je zlatno pravilo Hammera glasilo — mlado, žensko i voljno da se skine — jednako je uspjeh filma. *Dadilja* je bila suprotnost svemu, najbolje godine Bette Davis bile su na izmaku, a o golotinji pak, nije moglo biti ni govora. Ovaj, kako kažu, čudan film, u kojemu stara i neugledna žena zauzima najveći dio prostora, dugo je evoluirao u gledateljskoj svijesti. U početku je bio tek bizarna iznimka, a danas, četiri desetljeća poslije, neprijeporno je remek djelo. Na retrospektivi Hammera u britanskom National Film Theatreu, upravo se za *Dadilju* tražila karta više. Razloga ima i više nego dovoljno — priča o poremećenoj dadilji koja ubija i zlostavlja djecu aktualna je zbog stvarnih vijesti, ali je definitivno aktualnija zbog načina kojim je filmski obrađena. Redatelj Holt majstorski je zakuhao atmosferu filma, snimajući priču u klaustrofobičnom ozračju i s likovima čija se razdioba na pozitivne ili negativne uopće ne razaznaje. U *Dadilji* tako sve ostaje visjeti u zraku. Ključne su scene samo naznačene, a ipak, zahvaljujući sudržanoj režiji i izvrsnom nastupu Bette Davis, količina strave veća je od bilo kojeg daleko eksplicitnijeg Hammerovog filma. Tematika nasilja nad djecom smjela je i za današnje



Nanny

vrijeme, a kad su još k tome i djeca prikazana kao derišta koja to možda i zaslužuju, važnost ovoga filma jasno nadilazi i žanrove i produkcijske kompanije. Veliki je kompliment česta usporedba s filmom *Odvratnost* Romana Polanskog, no na tome se komplimentu *Dadilja* može uljudno zahvaliti i dodati kako je ona ipak kategorija za sebe — radišna, lojalna i potpuno luda.

## NIGHT OF THE HUNTER

SAD, 1955. — pr. United Artists, Paul Gregory sc. James Agee, Davis Grubb, Charles Laughton — r. Charles Laughton — d. f. Stanley Cortez — mt. Robert Golden — gl. Walter Schumann — sgf. Hilyard M. Brown — kostim. Evelyn Carruth, Jerry Bos — ul. Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, James Gleason, Evelyn Varden, Peter Graves, Don Beddoe, Billy Chapin, Sally Jane Bruce — 93 minute — c/b

Jedini redateljski pokušaj britanskoga glumca Charlesa Laughtona iz 1955. godine kritika je nakon izlaska sasjekla, a publika neuobičajenim intenzitetom ignorirala. Laughton

nikad više nije dobio priliku režirati, no *Night Of The Hunter* ili *Noć lovca* postao je, međutim, naslov kojem se tijekom godina dodavalo sve više i više superlativa. Prvi je na njega upozorio Francois Truffaut i časopis *Cahiers du Cinema*, no dobar glas *Noći lovca* najjačim je postao upravo ovih dana kad je u tijeku ponovna distribucija obnovljene i restaurirane kopije filma. I doista, teško je naći zamjerke ovoj, kako ju neki nazivaju, horor-bajci, zapravo »one-man-show« Roberta Mitchuma koji se retrogradno smatra njegovom životnom ulogom i konačnim dokazom kako se radi o glumcu natprosječnog talenta. Uloga lažnog propovjednika poistovjećuje se tako s Mitchumovim tetovažama — »love« na desnoj i »hate« na lijevoj šaci, čime je i krajnje slikovito označen glavni motiv stalne borbe, te isprepletanja dobra i zla. *Noć lovca* k tome krasi i fotografija koju filmski publicist David Thomson naziva »magičnim realizmom«, kao i rijetko viđena stilska kombinacija njemačkog ekspresionizma i specifične gotike američkog Juga. Najzanimljivija je ipak, jedna tek odnedavno poznata činjenica: Charles Laughton priznao je Mitchumu za snimanja filma svoju istospolnu orijentaciju, a ovaj je, htijući svemu dati svoj doprinos, unio u ulogu određeni gay senzibilitet. Kakve su se izmjene nakon tog saznanja zbivale u scenariju, nažalost, nije evidentirano, no teren je već u početku bio pripremljen: s jedne strane mizoginija Mitchumova lika, a s druge pak, čak ni prva bračna noć u filmu nije konzumirana. Možda je došlo vrijeme da se *Noć lovca* iščita na jedan posve drugačiji, ponešto »veseliji« način.

## NIGHT OF THE LIVING DEAD / NOĆ ŽIVIH MRTVACA

SAD, 1968. — pr. Walter Reade Organization, Image 10, Russell Streinger, Karl Hardman — sc. John A. Russo — r., d. f. i. mt. George A. Romero — ul. Judith O'Dea, Russell Streinger, Duane Jones, Karl Hardman, Keith Wayne, Judith Ridley, Marilyn Eastman, Kyra Schon — 90 minuta — c/b — (HTV filmski program)

Nakon ovog filma ništa više nije bilo isto. O *Noći živih mrtvaca* Georgea A. Romera govori se kao o prvom pravom modernom hororu — filmu koji se nije držao tuđih pravila, nego je hrabro stvarao vlastita. Godine 1968. značilo je to ne imati romansu u zapletu, završiti film u svemu drugome, samo ne u happy-endu i još k tome inzistirati na grafičkom nasilju, pa bilo to i na jeftinom, zrnatom celuloidu. Klaustrofobija, mrak i beznađe bili su dominantni motivi Romerova filma, toliko uvjerljivi da ih niti jedan ondašnji distributer nije htio uzeti pod svoje. Autoru je preostala gerilska distribucija u *drive-in* kinima gdje je *Noć živih mrtvaca* prvobitno i stekla dobar glas. Nastavilo se pod okriljem kulturnih, ponoćnih premijera, a ostatak je poznata legenda o filmu, o čijoj je inovativnosti ispisana već povećana količina znanstvenih radova. Jedna od očitijih inovacija, ona koja se tiče lika ožvijenog mrtvaca, utjecala je na desetke nadolazećih naslova u tolikoj mjeri da je na koncu došlo i do stvaranja autentičnog zombi-podžanra. Sam Romero dolio je ulje na vatru pretva-



*Night of the Living Dead*

ranjem filma u uspješnu trilogiju, premda se nastupna *Noć* i dalje smatra spektakularnim redateljskim dostignućem. U godini svog nastanka ovakav razvoj događaja bio je posve neočekivan — snimanje vikendima, amaterski »cast« i lokalni mesar, koji je titulu producenta zaslužio dobavljanjem svinjskih iznutrica, obećavali su sve drugo osim radanja klasika. Zahvaljujući novoj tehnologiji, *Noć živih mrtvaca* danas je i prvi film koji se u cijelosti može besplatno »skinuti« s Interneta, te provjeriti kako u njegovom slučaju nipošto ne vrijedi ona stara »tresla se brda, rodio se miš«. Trideset godina poslije, brda se zbog Romerovog prvijenca još uvijek tresu, a umjesto miša rodio se zombi. Za razliku od glavnog junaka tamne puti, bolesno blijeda i ukočena gospoda ovdje su kako bi zauvijek ostali. Iskustvo govori, najbolje je ne protiviti se tome.

## ORGY OF THE DEAD

SAD, 1965. — pr. Astra Productions, A. C. Stephens (=Stephen C. Apostolof) — izv. pr. J. C. Foxworthy — sc. Edward D. Wood, Jr. — r. A. C. Stephens — d. f. Robert Caramico — mt. Donald A. Davis — gl. Jaime Mendoza-Nava — ul. Criswell, Pat Barringer, Fawn Silver (=Ghoulita), William Bates, Louis Ojeda, John Andrews, Ron Lindeman, John Bealy — 82 minute

Loša glazba, loš ples, očajan scenarij i režija u kojem je u jednom kadru dan, a u drugome noć. K tome, jedan tobožnji eksterijer i kamera čvrsto vezana za tlo — ne, ne radi se o visokoj umjetnosti Yasujira Ozua, nego o filmu iza kojeg stoji najlošiji majstor svih vremena. *Orgiju mrtvaca*, u izvorniku *Orgy Of The Dead* iz 1965. godine, Ed Wood potpisao je samo kao scenarist, ako se takvim može smatrati komad papira na kojem je pisalo — »golišavi zombiji plešu cijelu noć«. Woodov prijatelj A. C. Stephens uskočio je u projekt kao redatelj i na trenutak ugrozio njegov poznati status. Čak i u

*trash* kategoriji ovog ljubitelja angore, teško se može pronaći lošije sklopljen film. Naime, jedino što se u *Orgiji mrtvaca* doista zbiva jesu plesne točke topless-mrtvaca neobično zdravoga tena i još neobičnijih koreografija. No, to *Orgiji*, dakako, nije smetalo da postane najomiljeniji i najzabavniji naslov erotskog horora. Diskretno reklamiran kao »*remek-djelo prepuno zombi-djevojaka, vampira i vrištećih tinejdžera*«, film je pokušao u zvjezdanu orbitu izbaciti novu Woodovu štitičnicu Ghoulitu. Bez obzira na to što dama o glumi nije imala pojma, kao njezin najveći nedostatak uzimala se prevelika sličnost s već poznatom Vampirom. Ghoulita je na kraju nestala u mraku zaborava, baš kao i ostarjeli prorok Criswell, čija se predviđanja nekim čudom nikad nisu zbila. Wood se pak, prepustio snimanju mekih pornića, a redatelj Stephens, podrijetlom iz Bugarske, nastavio je proizvoditi naslove poput *Zečice s plaže* i *Swinger-sekretarica*. Kultne nizine *Orgije mrtvaca*, nažalost, više nije dosegnuo.

## PERFORMANCE

Velika Britanija, 1970. — pr. Goodtimes Enterprises, Sanford Lieberson — sc. Donald Cammell — r. Donald Cammell, Nicholas Roeg — d. f. Nicholas Roeg — mt. Anthony Gibbs, Brian Smedley-Ashton — gl. Jack Nitzche — ul. James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg, Michele Breton, Johnny Shannon, Anthony Valentine, Ken Colley — 106 minuta

Godine 1970. na reklamnom plakatu filma *Performance* stajalo je: »*Ovo je film o ludilu. Razumu. Svarnosti. Mašti. Smrti. Životu. I obrnuto.*« Pretenciozan slogan za pretenciozan film, tvrdila je kritika. No, bez obzira na ovu, ne nužno negativnu ocjenu, *Performance* je upamćen kao film jakog identiteta, dobre glume i sadržaja koji definitivno nije svačija šalica čaja, o čemu svjedoči i ondašnji predikat »X«. Bio je poseban i po tome što su ga ravnopravno potpisivale dva redatelja, Nicholas Roeg i Donald Cammell, od kojih je ovaj potonji jedna od najčudnijih pojava filmske povijesti uopće. Cammell, osim što je svoje filmove opisivao kao »*odurno i negledljivo smeće*«, da se izrazimo najčednijom inačicom onoga što je doista rekao, sa svojom je umjetnošću imao neobičan odnos. Osjetio ga je i jedan od glavnih glumaca *Performancea* James Fox, izjavivši poslije kako je po završetku snimanja zbog Cammellove torture tjednima gutao pilule, što za smirenje, što za dobro raspoloženje. No Cammellu na kraju, u borbi protiv Cammella samog, više ništa nije pomagalo. Oduzeo si je život u mučnom incidentu, nakon što je producent premontirao njegov posljednji film znakovita naslova *Divlja strana*. Dva i pol desetljeća ranije, divlja strana filma *Performance* bila je upravo ono što je oduševljavalo publiku i upravo ono što ga je dotjeralo do današnjeg statusa. Tematika eksperimentiranja s drogama pobuđivala je zanimanje, no ono što je najviše privlačilo publiku bio je prvi glumački nastup Micka Jaggera, zvijezde koja je i sama živjela život sličan »*Performanceu*«. Glavni vokal Rolling Stonea u to je vrijeme također isprobavao svaku gljivu koja jamči stanje omamljenosti, tako da mu snalaženje u filmu nije bilo nikakav problem. Posljedica tog neobičnog eksperimen-

ta bio je dotad neviđen modernistički stil, krajnosti u montažnom tempu i sloboda u prikazivanju seksa i nasilja.

## PHANTOM OF THE PARADISE

SAD, 1974. — pr. Harbor Productions, Michael Arciaga, Jeffrey M. Hayes, Paul Lewis, Edward R. Pressman — izv. pr. Gustave M. Berne — sc. i r. Brian De Palma — d. f. Larry Pizer — mt. Paul Hirsch — gl. George Aliceson Tipton, Paul Williams — sgf. Jack Fisk — kostim. Rosanna Norton — ul. William Finley, Archie Hahn, Paul Williams, Jeffrey Commanor, Jessica Harper, Harold Oblong, Gerrit Graham, George Memmoli — 92 minute

Među ljubiteljima kulturnih filmskih ostvarenja sposobnost proizvodnje »smeća« redovito postiže najvišu cijenu. Esencijalni sastojak takvih naslova u pravilu je kič najgore vrste koji, pokazalo se to u empiriji, diše punim plućima tek u svojim krajnostima. Jedna je da ga uopće nema, dok je pak druga, nazočnost kiča u najvećoj mogućoj mjeri. U kategoriji mjuzikla sintagmu »najveća moguća mjera« slobodno zamijenite onom »preko svake mjere« i dobit ćete razvikani *Rocky Horror Picture Show*. I kao što nerijetko biva, slavni brat ima svog samozatajnog i manje poznatog blizanca, a u ovom je slučaju riječ o filmu *Phantom Of The Paradise*. U dugom povijesnom nizu raznorodnih Fantoma, ovaj je zacijelo najzačudniji, ponajprije zbog činjenice kako ga je, u jeku svoje »hičkokovske« faze, oblikovao Brian De Palma. Bilo je to, zapravo, prekrajanje postojećih motiva po ozloglašenom »frankenštajn« principu. *Fantom raja*, prevedemo li slobodnije, hibrid je šavova koji se namjerno vide; *Fantoma iz Opere*, *Fausta* i Wildeove *Slike Doriana Graya*. De Palma ih je upotrijebio kako bi ispričao priču iz svijeta beskrupuloznog glazbenog *showbiz*-a, ne zato da bi se divio njegovim dostignućima, nego da bi mu zaljepio barem jednu vruću pljusk. Glavni junak dospije tako u ruke samog Vraga, odnosno producenta kojeg tumači Paul Williams, te potpiše s njime ugovor. Producent ga, dakako, iskoristi, uspjeh pripíše sebi, a pravog autora prepusti sudbini kakvu samo Nečasti-vi može izrežirati — oduzme mu lice i glas, dvije stvari bez kojih se ne može uspjeti. No, nažalost, ni *Fantom raja* nije bogzna kako uspio. De Palmin prosede bio je, izgleda, za 1974. godinu prenapredan, jer je producerska kuća nakon prvih nepovoljnih reakcija odlučila smjestiti film u ograničenu distribuciju. Taj se potez poslije pokazao povoljnijim za film, publika s ponoćnih projekcija širila je dobar glas, tako da je kumulativni uspjeh *Fantoma* bio zajamčen. No, dolažak do te točke nije bez nepravilnosti. U filmu su se, naime, prepoznali Led Zeppelin i njihova diskografska kuća; prijetili su sudskim gonjenjem, pa je *Fantom* stalno morao mijenjati izgled i tijekom nastanka i tijekom post-produkcije. Jedan od bizarnijih podataka jest i onaj kako se za kostime (set dresser) brinula Sissy Spacek, a zlobni jezici još i danas govore kako je u taj posao bila upućenija od kasnijeg, glumačkog. De Palmina fascinacija nasiljem našla je mjesta i u *Fantomu raja*, premda je film nominalno mjuzikl, a treba dodati, i iznimno zaživljena parodija.

## PHENOMENA / PHENOMENA — NATPRIRODNA POJAVA

Italija, 1984. — pr. DACFILM Rome, Intra Films World Sales, New Line Cinema, Dario Argento — izv. pr. Angelo Jacono — sc. Dario Argento, Franco Ferrini — r. Dario Argento — d. f. Romano Albani — mt. Franco Fraticelli — gl. Simon Boswell, Goblin — kostim. Giorgio Armani — ul. Jennifer Connelly, Daria Nicolodi, Dalila Di Lazzaro, Patrick Bauchau, Donald Pleasence, Fiore Argento, Federica Mastroianni, Michele Soavi, Geraldine Thomas — 110 minuta — (HTV filmski program)

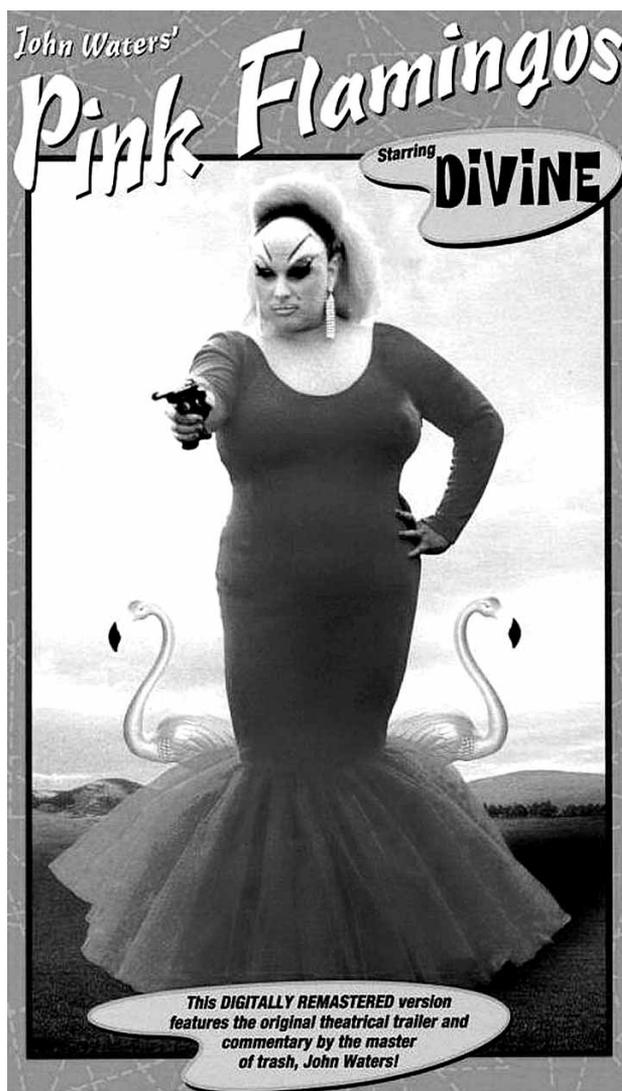
»Volim ubijati lijepe žene — krv na njihovom licu izgleda bolje nego na muškarcu ili ružnjikavoj ženi«, rekao je svojedobno čovjek koji je iza sebe ostavio stotine lijepih leševa. No, on je još na slobodi i vrebava nove žrtve, vjerojatno zato što je svoje mračne fantazije izvodio isključivo na filmu. Mogli bismo sad nagađati je li Daria Argenta majka zlostavljala, otac ignorirao, ili nešto treće. Mogli bismo to povezati i s činjenicom kako mu je kao malcu dadilja bila Sofia Loren, no za ovu priču najvažnije je samo jedno — Dario Argento najveće je ime europskog horora. *Creepers* (naslov za američko tržište), odnosno *Phenomena* — *natprirodna pojava* kako je u nas preveden, vrhunac je njegove najkrvavije faze. Argento dodaje, ujedno i najosobniji, premda nikad nećemo saznati što je to zajedničkoga njemu i njegovoj heroini, mladahnjoj Jennifer Connelly. Potonja je bila zvijezdom Hensonova *Labirinta* i Leoneova *Bilo jednom u Americi*, no zahtjevi koji su joj postavljeni u *Phenomeni* zacijelo su među neobičnijima u njezinoj karijeri. Jennifer je reprizirala ulogu Jessica Harper iz *Suspirie*, što i nije toliko čudno, jer se ta dva filma, uz dodatak *Inferna*, drže Argentovom tematskom trilogijom. Baš kao i Harperova, i Jennifer je stigla u Europu na školovanje. Otac joj je odabrao švicarski internat za djevojke, u okolici kojeg se zbivaju mučna ubojstva. Argentova junakinja ubrzo otkrije kako ima posebnu moć — sposobna je na telepatskoj razini komunicirati s insektima, a to će joj u ovoj situaciji pomoći i da preživi, i da nađe ubojicu. Pomoći će joj i Donald Pleasence, glumačka ikona koja je gostovanje u Argentovom filmu, poput mnogih drugih glumaca, smatrala iskazom poštovanja i časti. Poštovanja prema autorskom opusu ovog Talijana neki pak nikad nisu imali, a prema recentnim istraživanjima upravo je on redatelj s najdrastičnije cenzuriranim opusom. U *Phenomeni* se izrezalo čak 30 minuta filma, no i ono što je ostalo dovoljno je za očuvanje Argentova statusa — izuzetno visokog u eksplicitnom prikazivanju nasilja, a još višeg u području stilske osobnosti. Kad se nekog redatelja želi diskreditirati običava se kazati kako mu je stil važniji od sadržaja, no u slučaju Daria Argenta to je najveći kompliment, jer kod njega stil jest sadržaj. Koloristički bogati kadrovi, netipični rakursi i inteligentna montaža, tek su dio kvaliteta *Phenomene*, ali i svih ostalih filmova ovog autora. Ipak, ono po čemu se najbolje pamte — dakako, osim stravičnih prizora koji nisu za svačiji ukus — jest atmosferična glazba skupine Goblin. Kolekcionari kulturnih memorabilija tako na svojim policama, uz Argentov film, redovito drže i kakav Goblinov nosač zvuka. No, definitivno su im najdraže originalne, necenzurirane verzije *Phenomene*, koja je jedan od razloga zašto se složenica »euro-horor« povezuje is-

ključivo s Italijom. Krenemo li korak dalje, dolazimo do velikih imena — Mario Bava, Lucio Fulci i Ruggero Deodato. Na najvišoj je poziciji Dario Argento, a tamo će zasigurno i ostati, sve dok lijepim ženama bude činio što i prije. Ali, samo na filmu.

## PINK FLAMINGOS

SAD, 1972. — pr. Saliva Films, John Waters — sc., r., d. f. i mt. John Waters — ul. Divine, David Lochary, Mink Stole, Mary Vivian Pearce, Edith Massey, Danny Mills, Channing Wilroy, Cookie Mueller, Paul Swift, Susan Walsh, Linda Olgeirson — 95 minuta

Teško da postoji film s više pridjeva u povijesti filmskih recenzija: »odvratan«, »pornografski«, »bizaran«, »šokantan«, »poput eksplozivne septičke jame« i slično. Sve ove ocjene u osnovi su točne, a još je točnije kako je John Waters takav



Pink Flamingos

odziv i priželjkivao. Godine 1972. ovaj ponosni stanovnik Baltimorea snimio je svoj prvi film u boji i nazvao ga *Pink Flamingos*, a sve što se kasnije zbivalo ušlo je u anale filmskoga *trash*a i to direktno na prvo mjesto. Neobičnijeg filma od *Flamingosa*, odnosno *Ružičastih plamenaca*, zasigurno nema. Publika iz takozvanog ponoćnog kruga iskovala ga je u zvijezde, omogućivši tako da najveći celuloidni spomenik lošem ukusu postane i najisplativiji film Watersove karijere. Osim istančanog smisla za šokiranje, Watersov je glavni adut bio transvestit Divine, stokilaš spreman na sve, samo ako kamera snima. Upravo je to i činio u *Ružičastim plamenima*; kanibalizam, incest, koprofagija i ine druge devijacije bile su tretirane kao vrijednosti koje treba negovati. Borba da se postane »najodvratnija osoba na svijetu« rezultirala je na nekim projekcijama filma i povraćanjem u publici, što je Waters, na svoj osobit način, tumačio kao priznanje i veliki kompliment. Otada ga nazivaju »kraljem *trash*a«, »Papom neukusa« ili pak, »princom bljuvotine«, a *Ružičaste plamenice* uzima se kao glavni dokaz toj tezi. U osnovi, ono što je Waters želio to je i uspio — iskrenuo je sve moralne kategorije u negativ i pokazao kako su zapravo bezvrijedne. Način na koji je to izveo toliko je poseban da ga treba prvo vidjeti, pa tek onda pokušati opisati. Uspjeh nije zajamčen, kao ni eventualna distribucija na ovim prostorima. Sljedeća riječ jest ćudoređe, ali to je već neka druga tema.

## PLAN 9 FROM OUTER SPACE

SAD, 1956. — pr. D.C.A., Edward D. Wood, Jr. — izv. pr. J. Edward Reynolds — sc. i r. Edward D. Wood, Jr. — d. f. William C. Thompson — mt. Edward D. Wood, Jr. — ul. Tor Johnson, Vampira, Tom Keene, Gregory Walcott, Dudley Manlove, Mona McKinnon, Duke Moore, Bela Lugosi, Lyle Talbot, Criswell, Paul Marco — 79 minuta — c/b

Redatelj ovog filma najviše je vremena provodio u prebiranju filmskog otpada. Njegov kredito »ništa nije za bacanje« odnosio se ponajprije na celuloid, a što je na tom celuloidu bilo Eda Wooda nije ni najmanje brinulo. Neuspjeli kadar iz još neuspjelijeg filma, dijelovi dokumentarca o štednjacima ili pak ratni žurnal, bilo je potpuno nebitno. Što god mu je dopalo ruke pretvaralo se kasnije u autorski projekt, a Ed Wood, kao ni jedan filmaš do danas, iza svojih je pogodaka i promašaja uvijek hrabro stajao. No, budimo iskreni, bili su to uglavnom promašaji i najveći među njima zasigurno je *Plan 9 From Outer Space*. Plan broj 9 iz naslova bio je oznaka za izvanzemaljce koji u prijašnjih 8 navrata nikako nisu uspjeli porobiti Zemlju. Za deveti su pokušaj priredili posebno opaku strategiju — oživjeli su mrtve i s pristojne udaljenosti promatrali kako se njihov posao privodi kraju. U završnici su, međutim, opet izgubili. Razlog zbog kojeg su uopće i dovedeni u film, poznat je samo gospodinu Woodu, jer je *Plan 9* originalno zamišljen kao međuigra oko nekoliko prizora iz Drugog svjetskog rata. Bili su to dakako, još jedni ostaci s nečijeg montažnog stola, a ornom redatelju nije bilo teško brže-bolje uklopiti ih u svoj film. Kontinuitet Wood nije poznavao, a i da jest, samo bi mu bio dosadna smetnja. Čak ni mrtav glavni glumac nije bio veći kamen

spoticanja. Bela Lugosi glumio je tako u kadrovima koje je Wood snimio prije, a preostali dio njegove uloge riješen je angažiranjem navodno talentiranog kiropraktičara. »Dubler« je od Lugosija bio glavu viši, skrivao je lice plaštom, ali Woodova je želja naposljetku ipak bila ispunjena i film je imao zvijezdu koja će privući publiku. Bilo je tu i drugih, ne baš blistavih zvijezda. Vampira, propala tv-najavljiivačica i bivši hrvač Tor Johnson nadahnuto su odglumili zombije, dok je ulogu naratora imao Criswell, proricateľ bez ijednog ispunjenog proročanstva, koji se zaklinjao kako je sve prikazano istina i samo istina. *Plan 9 iz svemira* možda i nije bio prava istina, nije bio ni bogzna kakav komad maštovite fikcije, no gledajući iz današnje perspektive bio je svojevrstan trijumf volje. Radilo se donekle i o trijumfu sposobnosti, jer je snimanje zgotovljeno u nepuna 4 dana, a i cijela je ekipa, da bi odobrovoljila financijere, pokrštena u baptiste. Ed Wood briljirao je u šlampavosti, zabrljao je gdje god je stigao i to u tako velikom intenzitetu da je svaki svoj gaf pretvorio u autentični stilski izraz. *Plan 9 iz svemira*, ne bez razloga, drži se *Gradaninom Kaneom* te osobite i bizarne estetike, a još ga uvijek krasi i zavidna titula »najlošijeg filma svih vremena«. Nažalost, ne zadugo. U domaćoj nam filmskoj provinciji, konkurencija je sve jača.



Plan 9

## RABID / BJESNILO (MAHNITOST)

Kanada, 1976. — pr. Cinema Entertainment Enterprises, DAL Productions Ltd., CFDC, John Dunning — izv. pr. Andre Link, Ivan Reitman — sc. i r. David Cronenberg — d. f. Rene Verzier — mt. Jean Lafleur — gl. Ivan Reitman — sgf. Claude Marchand — ul. Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver, Howard Rysphan, Patricia Gage, Susan Roman, J. Roger Periard, Lynne Deragon — 91 minuta — video distr. VEM — (HTV filmski program)

Bojite li se virusa? Mislite li da je ta mala gamad zaslužila potpuno istrebljenje i nestanak? Ne? Odlično, onda ste u Davidu Cronenbergu konačno dobili srodnu dušu i istomišljenika kakav se rijetko nalazi. Tada zacijelo i vas smatraju čudnim primjerkom ljudske vrste, jer dopuštate opciju da ta dražesna bića samo rade svoj unaprijed definirani posao, a u tome, dakako, nema ničeg lošeg. Prema tome, nema ničeg lošeg ni u *Bjesnilu*, filmu u kojem cijeli grad, u ovom slučaju Montreal, biva inficiran opakom i neugodnom boleštinom. Posrijedi je nastavak, odnosno razrada svojevrsne laboratorijske vježbe iz filma *Shivers*. Cronenberg je vodila urođena znanstvena znatiželja, pa je u neboderu punom zaraženih luđaka iz prvijenca već vidio klicu za kasniju, višemilijunsku epidemiju. Ovaj uzbudljivi filmski pokus u *Bjesnilu* je dobio i posve drukčiji naglasak, zaraza više nije bila dominantno seksualni čin, no konotacije zbog kojih je autor bio prozvan »kraljem veneričnog horora« ipak su zadržane. Posredno je to bila glavna glumica Marilyn Chambers, tada, a govorimo o 1976. godini, velika porno zvijezda, da ne kažemo glumica. Marilyn se naime, kanila okušati kao glumica u »pravim« filmovima, u svom je prvom nastupu takve vrste bila ismijavana, no u *Bjesnilu* je dočekana raširenih ruku, upravo zbog ozloglašene reputacije. Rezon je bio tipično cronenbergovski — neke stvari potrebno je imati samo na umu, ne uvijek i ne nužno u filmskom kadru. Marilyn, kao opasna heroina i nulti pacijent epidemije, olakšala je posao Cronenbergu utoliko što je i sam mogao računati na neke općepoznate činjenice. Većina muške populacije poznavala je intimne dijelove glavne glumice bolje od njezina ginekologa, pa nije postojala nikakva potreba da se karnalno-venerični okvir priče posebno naglašava. Cronenberg je dakle, mogao transformirati *Bjesnilo* u ono što taj komad celuloida i danas predstavlja — prvi biološko-korektni vampirski film. Bez crnih plaštava, slinavih očnjaka i nadnaravnih elemenata, Marilyn Chambers bila je prva vampirica iz redova ljudske vrste, živa i poželjna, a najviše od svega opasna. Svojim bi žrtvama krv pila zahvaljujući malenom falusoidnom organu, izraslom tik ispod pazuha, koji je, da ironija bude veća, bio posljedicom neuspjele plastične operacije. *Bjesnilo* je time zadobilo još nekolicinu novih elemenata, bila je to ujedno i priča o medicinarima čije se greške nikada ne kažnjavaju, nego prije sakrivaju pod sjenu visoke i društveno korisne djelatnosti. Pojedinač bi u takvoj situaciji uvijek izvukao kraći kraj, skončao bi nemoćan i neshvaćen, a karantena i uništenje nepoželjnih svjedoka bile bi jedini vidljivi izlazi. Cronenberg je u *Bjesnilu* uspio spojiti dvije suprotstavljene strane; u jednom je dijelu film predstavljao jeftini eksploatacijski horor, a u drugome pak, višeslojnu alegoriju totalitarnog društva. Zahvaljujući tako promišljenoj izvedbi publika je

mogla birati što u *Bjesnilu* želi vidjeti i u oba bi slučaja bila zadovoljena, o čemu dostatno govori status ovog filma kao jednog od najisplativijih u kanadskoj kinematografiji.

## ROCKY HORROR PICTURE SHOW

Velika Britanija, 1975. — pr. 20<sup>th</sup> Century Fox, Michael White, Lou Adler — sc. Jim Sharman, Richard O'Brien — r. Jim Sharman — d. f. Peter Suschitzky — mt. Graeme Clifford — gl. Richard O'Brien — ul. Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Richard O'Brien, Patricia Quinn, Little Nell, Jonathan Adams, Peter Hinwood, Meatloaf, Charles Gray, Jeremy Newson, Hilary Labow — 100 minuta

On je fenomen o kojem se pišu ozbiljne znanstvene studije, njegovo razdoblje eksploatacije najduže je u povijesti filma i zovu ga, ne bez razloga, ocem svih kult-filmova. A kako to već priliči pravom ljubimcu »ponoćnog kruga«, pri prvim je projekcijama ocijenjen katastrofom, čije je mjesto, najblaže rečeno, u kakvom bunkeru propalih celuloida. Ipak, u tim je prvim pokušajima prezentacije došlo do neobičnog nerazmjera — većina je *Rocky Horror Picture Show* držala lošim filmom, dok je u manjem broju kina publika odlično reagirala. Ta ista publika dolazila bi idući tjedan i tražila još; dijalog listu znala bi bolje od glumaca, a kad su u pitanju kostimi, troškovi ženskog rublja nikad nisu bili toliko visoki da si posjetitelj ne priušti barem jedan par kvalitetnih haltera. Film australskog redatelja Jima Sharmana iz 1975. godine, u tome su složni i njegovi najžešći zagovaratelji, s profesionalne strane nije ni dorađen, ni osobitog divljenja vrijedan. Klimavo vođena priča o paru koji zaglubi u dvorcu čudaka s drugog planeta, imala je više odjeka zbog spajanja klasičnih motiva horora i SF-a pedesetih s motivima seksualne ambivalencije. *Rocky Horror* zagovarao je nepostojanje granice među spolovima, pripadnom ponašanju i kodu odijevanja. No, neobičan spoj žanrova i stavova čak je i u političkoj orijentaciji ostao dosljedan sebi — on je istodobno i liberalan i konzervativan — tvrdi kako je sve dopušteno, ali samo ako kratko traje. Tako je glavni krivac za uspjeh filma promiskuitetni Dr. Frank 'N' Furter, kojega tumači tadašnji debitant Tim Curry, na kraju i pogubljen. Zabava je za njega trajala kratko, ali dovoljno da se od filma u kojem nastupa stvori



Rocky Horror Picture Show

cijela subkultura fanatičnih ideja i jednako fanatičnih obožavatelja. Postupak inicijacije, zatim dužnosti i prava svakog člana *Rocky Horror Fan Cluba* propisan je do najmanjeg detalja i dobiti tu čast preodijevanja, te izvođenja songova iz filma nije nimalo lako. Isto tako, ponoviti uspjeh filma ni za Jima Sharmana nije bilo nimalo lako. *Shock treatment*, neformalni nastavak nastao 6 godina poslije, imao je nepremostiv problem — slatkog transvestita iz trans-seksualne Transilvanije više nije bilo. »Don't dream it, be it« nije imalo smisla, jer najbolji halteri već su bili rasprodani. Da ne kažemo, iznošeni.

## SANTA SANGRE

Meksiko/Italija, 1989. — pr. Intersound Production, Claudio Argento — izv. pr. René Cardona Jr., Angelo Jacono — sc. Claudio Argento, Alejandro Jodorowsky, Roberto Leoni — r. Alejandro Jodorowsky — d. f. Daniele Nannuzzi — mt. Mauro Bonanni — gl. Simon Boswell ul. Axel Jodorowsky, Blanca Guerra, Guy Stockwell, Thelma Tixou, Sabrina Dennison, Adan Jodorowsky, Faviola Elenka Tapia, Teo Jodorowsky, Sergio Bustamante, Gloria Contreras, S. Rodriguez, Zonia Rangel Mora, Borolas, Teo Tapia — 123 minute

U vremenu formula koje se ponavljaju, iznimno je teško pronaći originalan filmski svijet u koji njegov tvorac doista vjeruje. Najveći problem Alejandra Jodorowskog i jest u tome što u svoj svijet previše vjeruje. U karijeri dugoj tri desetljeća potpisao je samo pet filmova, a razmaci između pojedinih bili su dugi i do deset godina. Redatelj koji za sebe



Santa Sangre

tvrdi kako nema nacionalnosti trebao je svojedobno postati imenom iza *Dine — pješčane planete*. Tri godine priprema (i scenarij koji je predviđao 12-satno trajanje) bačene su u vodu kad je producent iznenada odlučio angažirati Davida Lyncha. Jodorowskom su, prema nekim izvorima, trebale još tri da se sabere, da bi nakon toga, 1989. godine, snimio *Santa Sangre* — freudovsku noćnu moru punu ljutnje, bijesa i bizarnih slika. Prema scenariju Claudia, mlađeg brata Dari-a Argenta, Jodorowsky se pozabavio prizorima, koji dobrim dijelom doista pripadaju djetinjstvu provedenom u cirkusu. No, kostur priče ipak je fikcija, a o kakvoj se nadrealnoj fikciji radi svjedoči i reakcija pojedinih kritičara koji su u vrijeme premijere Jodorowskog prozivali novim i daleko ekstremnijim Bunuelom. Priča uključuje dječaka čija je majka vodila religijski kult svetice odrezanih ruku. I sama poslije ostaje bez njih, no odlučuje ih nadomjestiti svojim sinom koji, prateći je u stopu, oponaša njezine ruke. Niz edipovskih frustracija upotpunjen je ubojstvima drugih žena, a vrhunac te veze jest incest između majke i sina. Inzistiranje Jodorowskog na mučnim naturalističkim prizorima nije svugdje nailazilo na dobar odjek. U zamjenu za kreativnu slobodu *Svete krvi*, kako glasi prijevod izvornika, odrekao se honorara, upravo zbog toga jer je ovaj film, kako sam tvrdi, jednostavno morao snimiti. Za Alejandra Jodorowskog film je uvijek bio, ali i ostao — privilegija.

## SCANNERS / MOĆ RAZARANJA

Kanada, 1980. — pr. Filmplan International, CFDC, Claude Heroux — izv. pr. Pierre David, Victor Solnicki — sc. i r. David Cronenberg — d. f. Mark Irwin — mt. Ron Sanders — gl. Howard Shore — sgf. Carol Spier — ul. Jennifer O'Neill, Stephen Lack, Patrick McGoohan, Lawrence Z. Dane, Michael Ironside, Robert Silverman, Adam Ludwig — 103 minute — video distr. UCD — (HTV filmski program)

Kanadski redatelj David Cronenberg pod okriljem poreznih olakšica snimio je i svoj prvi film u osamdesetima — *Scanners* ili *Moć razaranja*. Suzdržanom budžetu unatoč, i ovaj film, kako se to već uobičajilo, ima elaborirane specijalne efekte, no najvažniji je ipak onaj cerebralni dio. Postupajući u skladu sa svojim interesima, i ovaj se put radilo o svojevrsnom biološkom hororu koji je koristio kako bi iznio neke zanimljive teze, ali i kako bi žestoko kritizirao ponašanje beskrupuloznih korporacija. Farmaceutska kompanija Consec iz *Moći razaranja* svojedobno je prodavala eksperimentalni lijek za koji se mislilo kako nikome ne škodi. No, niz godina kasnije pokazalo se da škodi trudnicama, odnosno njihovoj djeci koja su redom postala telepati, sposobna čak i ubijati snagom volje. Cronenberg pažljivo razlaže telepatiju kao blagoslov i kletvu u jednome, no i dalje inzistira na tome kako su čak i takvi ljudi predmet nečijeg nedostatka skrupulnosti. Obračun *Scannera* neizbježan je, a redatelj pritom ulazi i na područja koja, premda nisu glavna tema filma, čine *Moć razaranja* jednim od najinovativnijih filmova osamdesetih. Cronenberg je tako u jednoj sekvenci praktično izmislio virtualnu stvarnost, natjeravši svog protagonista da se u računalni sustav uključi telefonski, što je praksa koja i nije bila baš uobičajena za te godine. Širem krugu publike najpoznat-

tija je pak sekvenca raspadanja glave, kasnije rabljena kao trademark cijelog niza nastavaka, s kojima Cronenberg, na sreću, nije imao baš nikakve veze.

## TARANTULA

SAD, 1955. — pr. Universal International Pictures, William Alland — sc. Jack Arnold, Robert M. Fresco, Martin Berkeley — r. Jack Arnold — d. f. George Robinson — mt. William Morgan — gl. Henry Mancini, Herman Stein — sgf. Alexander Golitzen, Alfred Sweeney — ul. John Agar, Mara Corday, Leo G. Carroll, Nestor Paiva, Ross Elliott, Edwin Rand, Raymond Bailey, Hank Patterson, Bert Holland, Steve Darrell, Dee Carroll, Edgar Dearing, Don Dillaway, Clint Eastwood — 80 minuta — c/b

Poput filmova katastrofe s kraja stoljeća, američku su kinematografiju pedesetih obilježile katastrofe drukčijih proporcija i neobičnijih prehrambenih navika. Za sve su krivi Douglasovi *Oni*, prijeteća crvena pošast iz Europe, i publika koja je, obilno posjećujući *drive-in* kina, utjecala na pojednostavljenje ponuđenih siževa. *Tarantula*, Jacka Arnolda iz 1955. godine, u tome nije bila iznimka. U kategoriji filmova s predimenzioniranim pripadnicima faune, Arnoldov pauk bio je jedan od najuspješnijih. Asketski tanka priča o tarantuli na kojoj je pokuse izvodio simpatični stari profesor, a ona se za tim otela kontroli, precizno je pogodila sve kolektivne fobije. Iako se radilo o prerađenoj epizodi serijala *Science Fiction Theatre*, filmska verzija *Tarantule* bila je zahvalna i za ozbiljnije rasprave. Isticalo se pametno korištenje pustinjačkih eksterijera kao elemenata neugode, a zatim i simbolika uništavanja automobila kao straha od tehnologije »novog vijeka«. Arnoldova radionica dosegla je *Tarantulom* kreativni vrhunac, usporediv tek s *Čudovištem iz Crne lagune* i *Nevjerojatnim čovjekom koji se smanjuje*. Filmovi iz tog razdoblja naime, znaju kod zagovaratelja modernih specijalnih efekata izazvati podsmijeh, no u Arnoldovu filmu to nije, niti je ikad bio slučaj — stop-motion animacija divovskoga pauka jedna je od najimpresivnijih iz tog vremena. Za kolekcionarne filmske trivije u *Tarantuli* je pripremljeno i iznenađenje za kraj: čovjek koji uz pomoć zrakoplova konačno uništi prijeteću neman jest nitko drugi do Clint Eastwood. Redatelj Arnold dodijelio mu je dvije rečenice i tešku zadaću privođenja



Tarantula

filma kraju, a *Prljavi Harry* koji je to tek imao postati, odgovorio je izuzimanjem svog imena sa špice. Je li zažalio, nikad nećemo saznati. Ili bi ga, ipak, bilo bolje upitati — »...well, do you, punk?«

## TETSUO: THE IRON MAN

Japan, 1988. — pr. Kaijyu Theater, Shinya Tsukamoto — sc. i r. Shinya Tsukamoto — d. f. Kei Fujiwara, Shinya Tsukamoto — mt. Shinya Tsukamoto — gl. Chu Ishikawa — kostim. Kei Fujiwara — ul. Tomoro Taguchi, Kei Fujiwara, Nobu Kanaoka, Renji Ishibashi, Naomasa Musaka, Shinya Tsukamoto — 67 minuta — c/b

Prva asocijacija uz japansku kinematografiju najčešće je Akira Kurosawa. Druga, rezervirana za naobraženu i intelektualno svjesnu klijentelu, jest Yasujiro Ozu, dok je treća asocijacija i novijega datuma i novijeg senzibiliteta. Shinya Tsukamoto i *Tetsuo* — *Čovjek od željeza*, imena su o kojima će se u ponekim razgovorima prilično razglabati. Jedna od osoba koja bi gorljivo i glasno ispričala pokoju, zasigurno je i Quentin Tarantino. Taj znani branitelj poetike šunda kriv je za ljubavnu vezu Hollywooda i hongkoškog majstora Johna Wooa, no s njime je, kako tvrdi, završio, a kao svoju iduću akviziciju najavljuje autora *Tetsua*. Nema sumnje, za Shinyu Tsukamota bit će dosta posla, kao što je uostalom poprilično poslalo bilo i ne tako davne 1988. godine. Tsukamoto, inače školovani slikar, u svome je prvijencu ispričao futuristički intoniranu priču o spoju čovjeka i tehnologije. Motiv zvučni poznato, obrađen je u brojnim filmskim zgodama iz domene SF-a, no do pojave *Tetsua*, nitko se nije odvažio prikazati ga na tako eksplicitan način. Glavni je junak fetišist koji uzbuđenja traži u metalnim objektima, s njima je već sve isprobao, pa mu kao posljednje utočište preostane penetriranje tih objekata u vlastito tkivo. Metal uskoro zaživi, počne probavljati vitalne organe, a fetišist se doslovce pretvori u stvorenje od željeza. Tehnologija je dakle, prema *Tetsuu*, nova faza u mutaciji čovjeka, a prema tome, tkivo koje se mora odbaciti istrošeno je i neupotrebljivo. Autorova paralela nije u tome ni kratkog daha, ni povišenog tona. Odnosi se na urbano i dehumanizirano društvo što nas okružuje, upozorava na sve veću povezanost tehnologije i seksa, a sve se to uspijeva izreći bez i jednog izleta u dušobrižničko dociranje. Mentalni sklop *Tetsua* zapravo je na istoj dužini kao i Cronenbergov ozloglašeni povik »Long live the new flesh«. Promjena, kod oba autora, nije nužno loša stvar, jedino je loš materijal koji podliježe promjeni. Tsukamotov je filmski format, međutim, posve različit od Cronenbergova. U 67 minuta trajanja kamera ne miruje niti sekunde, rakursi se stalno mijenjaju, dok se istodobno montažni slijed odbija prikloniti bilo kakvoj logici izlaganja priče. *Tetsuo* je beskompromisan film u svakom pogledu, od estetike pa do poetike, ne libi se prikazati upravo ono o čemu se govori, što će reći, ako je do seksa — bit će seksa, a ako je do nasilja — bit će tada i nasilja. Da formula funkcionira svjedoči i nastavak, nazvan *Tetsuo* — *Body Hammer*. Kao što već rekosmo, i *Tetsua* i Tsukamota dohvatio se Tarantino, a to pak najbolje od svega svjedoči — dobar film ostaje dobar, čak i u rukama najnespretnijeg videotekara.



Texas Chainsaw Massacre

## TEXAS CHAINSAW MASSACRE

SAD, 1974. — pr. Vortex, Kim Henkel, Tobe Hooper — sc. Kim Henkel, Tobe Hooper — r. Tobe Hooper — d. f. Daniel Pearl — mt. Sallye Richardson, Larry Carroll — gl. Tobe Hooper, Wayne Bell — ul. Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain, William Vail, Teri McMinn, Edwin Neal, Jim Siedow, Gunnar Hansen, John Dugan, Jerry Lorenz — 87 minuta

Malo je poznato da su dva različita filma — Hitchcockov *Psiho* i *Teksaški masakr motornom pilom* Tobe Hoopera — imali isti polazni motiv. No, serijski ubojica Ed Gein u Hooperovom je filmu iz 1974. godine postao daleko ozloglašeniji lik od Normana Batesa. Dok se za Normana tek podrazumijevalo da čini grozomorne stvari, *Leatherface* iz *Teksaškog masakra* doista ih je i činio. U europskim zemljama na put mu je stala parada cenzorskih komisija i javnih dušebrižnika što je u konačnici rezultiralo zabranom distribucije filma. A to je pak, kako obično biva, samo pridonijelo njegovu kulturnom statusu. Obitelj kanibala *Teksaškog masakra* danas je u toj branši karnivora najslavnija, ne samo zbog svojih navika, nego i zbog filma za koji većina kritičara tvrdi kako je jedan od najkvalitetnijih pripadnika žanra ikad snimljenih. Motorne pile postale su tako, zahvaljujući maštovitoj upotrebi u *Teksaškom masakru*, obvezan rekvizit ambicioznijih hororova, a sama priča ubrzo se pretvorila u relativno

gledljiv serijal koji za ovu godinu priprema i posebno, obljetničko izdanje. Svojedobno popularne majice s natpisom »Gledao sam *Teksaški masakr*« bit će u Americi ponovno otišnute, dok za hrvatsko tržište predložimo nešto precizniju verziju. Budući da film ovdje nikad nije izdan, natpis bi mogao glasniti: »Gledao sam 3 minute *Teksaškog masakra* u Fata Morgani«. S podnatpisom: »I to mi je bilo dovoljno da shvatim kako je Hooperov film pravo remek-djelo.«

## THEM!

SAD, 1954. — pr. Warner Bros, David Weisbart — sc. Russell S. Hughes, Ted Sherdeman, George Worthing Yates — r. Gordon Douglas — d. f. Sidney Hickox — mt. Thomas Reilly — gl. Bronislaw Kaper — ul. James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon, James Arness, Onslow Stevens, Sean McClory, Chris Drake — 94 minute — c/b

Godine 1954. u studijima kompanije Warner vladalo je opasno stanje. Snimanje određenog filma bilo je pri kraju, projekt je uspješno držan u tajnosti, a donesena je i odluka kako ni u propagandnoj kampanji sve karte neće biti odmah otkrivene. Strategija je na kraju uspjela, već nakon prvog tjedna distribucije kompletna američka javnost brujala je o novom i stravičnom filmu, gledanje kojeg je postalo imperativ nesuspregnute znatiželje. Ponegdje čak i paranoje, jer tko su to bili *Them* ili *Oni* saznalo se ubrzo. Saznalo se kako su to divovski mravi, pronađeni, zatim i brzo uništeni negdje u pustinji Novog Meksika. Tako se barem mislilo, no ipak, posao nije bio završen. Uništenju je izmahnula matica, koja je uspjela pobjeći i pritajiti se u podzemlju Los Angelesa. Tamo je poradila na potomstvu, a kako je to već običaj kod mrava, gladnih mališana bilo je u zavidnom broju. Svi su oni, po prvi put u povijesti filma, formirali svojevrsan podžanr u kojem kao glavni likovi figuriraju predimenzionirane bube i kukci. Specifikum je tog, ali i svih sličnih filmova poslije, da hijerarhijski viša žanrovska ambalaža nije bila previše bitna. Film o divovskim bubama, ovdje o mravima, mogao je biti SF, horor, film katastrofe ili pak nešto četvrto. Gordon Douglas odabrao je od svega po malo, premda mu je glavni sastojak zapravo bila polazna premisa o stvorenjima čija je zastrašujuća mutacija bila posljedicom atomskih pokusa. Današnji rakurs otkrit će tako u Douglasovom filmu zametak ekološke osviještenosti, no paranoja o kojoj se doista govorilo bila je ideološke naravi. Golemi mutirani mravi bili su metafora komunizma, Los Angeles kao grad pravednih i hrabrih »glumio« je posljednju utvrdu Zapadne, kapitalističke civilizacije, pa je i borba među njima, u svijesti ondašnje publike, bila sinonim sukoba kakva su se najviše bojali. Čak je i kritika na sličan način doživjela ovaj film, a zahvaljujući tome tumačenja budućih inačica, dakle nešto manje uspješne *Tarantule*, *Crnog škorpiona* i *Smrtonosne bogomoljke*, bila su u dlaku ista. Srećom, ta se vizura na kraju milenija mijenja i svi »giant-bug« celuloidi cijene se u novom kontekstu, u kojemu su i *Oni* Gordona Douglasa, samo još jedan prilog priči o filmaškoj dosjetljivosti. Teret ideologije možda bi i u vrijeme nastanka ovog filma bio lakši da se znalo kako postoje samo dva divovska mrava. Jedan nedovršen, za detalj planove, te drugi, najodgovorniji, razrađen od glave do

pete, pravi pravcati orijaš, čije je orgijanje po L. A.-u bilo proizvodom nekolicine jakih ventilatora. Douglasovi *Oni* danas više nikoga ne plaše, ali im je ona iskonska filmska kvaliteta ipak ostala nepromijenjena intenziteta. Čak i kad je ventilator isključen.

## THEY LIVE / ONI ŽIVE

SAD, 1988. — pr. Carolco Pictures, Alive Films, Larry J. Franco, Sandy King — izv. pr. Andre Blay, Shep Gordon — sc. Frank Armitage (=John Carpenter), Ray Nelson — r. John Carpenter — d. f. Gary B. Kibbe — mt. Gib Jaffe, Frank E. Jimenez — gl. John Carpenter, Alan Howarth — sgf. William J. Durrell Jr., Daniel A. Lomino — ul. Roddy Piper, Keith David, Meg Foster, George Flower, Peter Jason, Raymond St. Jacques, Jason Robards, John Lawrence, Susan Barnes, Sy Richardson, Wendy Brainard, Lucille Meredith, Susan Blanchard, Norman Alden, Dana Bratton — 93 minute — video distr. Niko

U dobi od 8 godina John Carpenter već je odlazio u kino i bio nemalo impresioniran. Gotovo da je gutao SF filmove iz 40-ih i 50-ih godina, a svoju ljubav pretočio je 1988. u film osebnog naslova *Oni žive*. Iako je u karijeri imao sličnih epizoda, ova se posveta žanrovskoj paranoji bivšeg vremena drži jednim od najsuverzivnijih filmova uopće. *Oni žive* u Carpenterovu katalogu redovito prolaze nezamijećeno, no radi se o naslovu koji zaslužuje puno više pažnje. Pod krinkom trivijalne priče o čovjeku koji uz pomoć posebnih naočala može vidjeti izvanzemaljce, Carpenter je dao žestoku pljusk masovnim medijima, ondašnjoj politici i okružujućem joj društvu. Glavni junak živi tako u svijetu u kojem bogati postaju bogatiji, a siromašni još siromašniji. Vlada beznađe i podjela na staleže, mediji su manipulirani od strane povlaštenih i njima se pak čini kako nigdje drugdje nema boljeg života. A stvarnost je bitno drukčija. S već spomenutim naočalama može se vidjeti kako su svi *yuppiji* zapravo došljaci s drugog planeta i Zemlju zlorabe u svoju korist, a da to njezini stanovnici ni ne primjećuju. Manipulira ih se prikrivenim sugestivnim porukama, a one su, uz neizmerno kritičan ton, ujedno i najduhovitiji dio filma. *Oni žive* postali su tako rijetko viđen hibrid humora, depresije, pa čak i akcije. Želeći pokazati glupost i neslogu stanovnika Zemlje, Carpenter snima scenu tučnjave između dvaju glavnih likova koja je, potpuno slučajno, postala i najdužom scenom takvog tipa u povijesti filma. Glumci su se trebali tući 20-ak sekundi, no u žaru nastupa tučnjava je postala prava i njih su se dvojica nastavila mlatiti bez obzira na redatelja. Rezultat se Carpenteru toliko svidio da je u filmu ostavio integralnu — »cinema verite« verziju. *Oni žive* funkcioniraju i u tom, neobaveznom segmentu zabave, no višeslojna tumačenja pojedinih scena toliko su upečatljiva da cijela subverzija jednako ubojito djeluje i danas. I ne samo na prostoru potrošačke raspoložene Amerike.

## THING (FROM ANOTHER WORLD)

SAD, 1951. — pr. Winchester Pictures Corp., RKO Radio Pictures Inc., Howard Hawks, Edward Lasker — sc. John W. Campbell Jr., Charles Lederer — r. Christian Nyby — d. f. Russell Harlan — mt. Roland Gross — gl. Dimitri Tiomkin — sgf. Albert S. D'Agostino, John Hughes — ul. Kenneth Tobey, Margaret She-

ridan, Robert Cornthwaite, Douglas Spencer, James R. Young, Dewey Martin, Robert Nichols, William Self, Sally Creighton, James Arness, John Dierkes — 87 minuta — c/b

Iako je na špicu klasičnoga horora *Stvor* iz 1951. godine potpisan Christian Nyby, dvojba oko njegova redatelja nikad nije riješena. Drži se kako je producent Howard Hawks zapravo pravi redatelj *Stvora s drugog planeta*, kako glasi puno ime filma, i kako je Nyby film tek započeo, a Hawks na kraju ljutit sve završio. O pravoj istini malo se zna, premda postoje izvori koji tvrde kako ni jedan ni drugi nisu odgovorni, nego upravo Orson Welles, koji je na snimanju bio gotovo svaki dan. Ipak, Hawksov rukopis ponajviše se prepoznaje i sav kreativni kredit odlazi na njegovu adresu, slagao se on s time ili ne. Snimljen prema istoimenom romanu, *Stvor* je, pomalo neobično za to vrijeme, u prvom planu imao ljude, a ne čudovište s drugog planeta. Strah koji je proizlazio iz te situacije temeljio se na suspensu i na međudodnosu ljudskih likova, a lik samoga izvanzemaljca prikazan je tek na kraju filma u vrlo oskudnoj minutaži i jednako oskudnome osvjetljenju. Nybyju, Hawksu, možda čak i Wellesu nije bilo do uobičajenog horora, nego do prikazivanja specifične atmosfere u kojoj se lome stajališta vojske i znanosti, a sve u izoliranoj atmosferi polarne istraživačke stanice. Ovaj posljednji trenutak izolacije, zatim i paranoje, detaljnije je istražio John Carpenter u svojoj verziji *Stvora*, prateći pritom tijek pisanoga izvornika, dok je u tom kontekstu ova verzija ona najslobodnija. Tko god zapravo bio njezin redatelj, jedno ipak ostaje — svog posla ne bi se trebao sramiti, jer ako ne ništa, dokazao je kako izreka »manje je više« u potpunosti vrijedi.

## TINGLER

SAD, 1959. — pr. Columbia Pictures Corporation, William Castle — sc. Robb White — r. William Castle — d. f. Wilfred M. Cline — mt. Chester W. Schaefer — gl. Von Dexter — sgf. Phil Bennett — ul. Vincent Price, Judith Evelyn, Darryl Hickman, Patricia Cuts, Pamela Lincoln, Philip Coolidge, Bob Gundersen, Dal McKennon — 81 minuta — c/b

Najveći cirkusant među redateljima i najveći redatelj među cirkusantima snimio je 1959. godine svoj najbolji film. Poput drugih naslova iz kataloga Williama Castlea, i *Tingler* je imao specifične dosjetke koje su pratile projekciju filma. Ne želivši time umanjiti vrijednost filma, nego je upravo uvećati, Castle je za *Tinglera* osmislio posebnu tehniku plašenja nazvanu »percepto«. Na ključnim prizorima filma bila bi tako puštena struja, a odabrana sjedala u publici, zajedno s posjetiteljem, doživjela bi lagani električni udar. Rezultat je bio vrisak — upravo ono što uništava glavnog negativca *Tinglera* u istoimenom filmu. Gotovo nevjerojatna premisa opisivala ga je kao parazita koji živi na kralježnici žrtve, povećava se u situaciji straha i nestaje tek kad se taj strah vrištanjem vokalizira. U slučaju da žrtva ne uspije vrisnuti, *Tingler* odnosi prevagu i nastupa smrt. Zaplet Castleova filma eksploatirao je tu činjenicu na račun glavnoga gluhoonijemog lika, koji nije mogao vrisnuti, čak da je htio. Da bi užas bio veći, redatelj *Tinglera* rabio je za to vrijeme neobičnu kom-

binaciju crno-bijele fotografije i koloriranih dijelova filma, koja se i danas, čak i bez upotrebe »percepta«, smatra jednim od vrhunaca *trash* kinematografije pedesetih. Osebujan život Williama Castlea, nasreću, nije nadmašio njegov redateljski rad — trikovima unatoč, radilo se o pismenom redatelju koji je vrlo dobro poznao zakonitosti žanra. Joe Dante posvetio mu je *Matineju*, Polanski ga je uzeo za producenta *Rosemaryne bebe*, dok ga John Waters drži nedostižnim ocem »interaktivnog smeća«. *Tingler* je krunski dokaz kako ništa od navedenog nije nezasluženo.

## TOXIC AVENGER

SAD, 1984. — pr. Troma Films, Michael Herz, Lloyd Kaufman — sc. Lloyd Kaufman, Joe Ritter — r. Michael Herz, Lloyd Kaufman — d. f. James A. Lebovitz — mt. Richard W. Haines — ul. Andree Maranda, Mitchell Cohen, Jennifer Babbit, Cindy Manion, Robert Prichard, Gary Schneider, Pat Ryan, Mark Torgl, Dick Martinsen, Chris Liano, David Weiss, Dan Snow, Doug Isbeque, Marisa Tomei — 82 minute

Za Lloyda Kaufmanna i Michaela Herza put od šmokljana do superheroja nije dug. Potrebno je ispuniti dva uvjeta — prvi, da se ekranizacije te priče prihvati producerska kuća Troma i drugi, da se pri samome početku šmokljan natopi u bačvi toksičnog otpada. Tada i nije problem stvoriti *Toksičnog osvetnika*, superjunaka sredine osamdesetih koji mrzi tjelovježbu i zdravu prehranu, kojega žene vole i koji je tu samo zato da bi ekološki posrnula mjesta spašavao od korupcije i kriminala. *Toxic Avenger* iz 1984. godine, najpoznatiji je film iz Tromine produkcije. Ova mala kompanija iz New Jerseyja, velika je za sve stovatelje osviještenog *trasha*, a perjanice njezina kataloga čine još i naslovi poput *Nakaze koje sišu krv*, *Barbarske nimfomanke* i *Nacisti-surferi moraju umrijeti*. *Toksični osvetnik*, ili za prijatelje samo *Toxie*, stekao je tijekom godina veliko sljedbeništvo. Daje intervjue, bori se protiv neprijatelja »zelenih«, a junak je i istoimene animirane serije za nešto odrasliju djecu. U Tromi su do danas snimili još dva filma s *Toxijem* u glavnoj ulozi, no prvi-jenac je još uvijek kulturni favorit. Zgode *Toksičnog osvetnika* nisu, međutim, za svačiji tanjur. U orgiji filmskoga smeća kakvo u Tromi zagovaraju, našlo se prostora za svakojake prizore. No njegovi autori vrlo dobro znaju da je cilj posve opravdan: građanin koji ne reciklira svoj otpad zaslužio je i da ga se tretira kao otpad. Nasreću, mnoštvo ljubitelja C-filmova upravo to i voli.

## TWO THOUSAND MANIACS

SAD, 1964. — pr. Friedman-Lewis Productions, David F. Friedman — sc., r. i d. f. Herschell Gordon Lewis — mt. Robert L. Sinise — gl. Herschell Gordon Lewis, Larry Wellington — ul. William Kerwin, Connie Mason, Jeffrey Allen, Ben Moore, Gary Bakeman, Jerome Eden, Shelby Livingston, Michael Korb, Yvonne Gilbert, Mark Douglas, Linda Cochran, Andy Wilson — 87 minuta

Probao je s ozbiljnim filmovima — nije išlo. Probao je s »laganim« pornićima — i opet nije išlo. Herschell Gordon Lewis dosjetio se 1964. godine konačno onog posljednjeg i uspio. »Otac najekstremnije varijante horora«, »guru hektoli-

tara prolivene krvi« i priznati »izumitelj splattera« doslovce je izbezumio tadašnju »drive-in« publiku prizorima eksplicitnog nasilja. *Blood Feast*, prvi iz niza Herschelovih krvavih orgijanja, zaradio je najviše novca, no *Two Thousand Maniacs* iz iste te godine odnio je titulu najboljeg filma ovog, kažu, najmorbidnijeg američkog redatelja. Filmska filozofija Herschella Gordona Lewisa glasila je nasilje radi nasilja, izazivanje efekta čuđenja i zaprepaštenosti kod gledatelja i u skladu s time, besplatna vrećica za povraćanje pri ulasku na svaku od njegovih projekcija. Nije stoga ni čudno da su Lewis kao svoju muzu lošeg ukusa i pretjerivanja prihvatili filmaši poput Johna Watersa i Franka Hennelettera, a izniman utjecaj, posebice u slučaju *2000 manijaka*, vidljiv je i u Hooperovom *Teksaškom masakru motornom pilom*. Premisa ovih dvaju filmova i južnjački *hillbilly* okvir gotovo su jednaki, samo što u *2000 manijaka* nedužne žrtve »mesare« duhovi američkog građanskog rata. Snimljen za manje od 30 000 dolara, ovaj je film za tu svotu uspio nadići jeftin izgled i statične kadrove, a kao glavnu zvijezdu uspjelo se angažirati i Connie Mason, tada znanu plejbojevu zećicu. Honorar ove dame nije poznat, kao ni honorar posebno oformljene country-grupe *The Pleasant Valley Boys* koja je scenama kanibalizma i komadanja ljudskih tijela dala poseban, nadrealni štih. Toliko nadrealan, da su i dan danas filmovi Herschella Gordona Lewisa tabu tema za cenzorske komisije, ali tome unatoč, ili upravo zbog toga — predmet zasigurno najpostojanijeg filmskog kulta.

## UP!

SAD, 1976. — pr. Russ Meyer Films, George K. Carll, Uschi Digard, Fred Owens, Russ Meyer — sc. Reinhold Timme (= Roger Ebert), B. Callum (= Russ Meyer), Jim Ryan — r., d. f. i mt. Russ Meyer — gl. William Loose, Paul Ruhland — ul. Edward Schaaf, Robert McLane, Elaine Collins, Candy Samples, Su Ling, Janet Wood, Raven De La Croix, Foxy Lae, Kitten Natividad — 80 minuta

»Jutarnja je kava bez cigarete kao žena bez grudi«, poučila je gospođa Gačešić-Livaković u *Nausikaji* mladoga Serdara. Ovoj scenarističkoj nebulozi zasigurno bi se pridružila i jedna »skoro pa američka ikona«, kako se inače običava etike-



Up!

tirati redatelj Russ Meyer. Kavi i cigaretama on bi pridodao bocu žestokog whiskeyja, dok bi kategorizaciju žena bez grudi suzio na sve one mršavice čiji glavni atributi ne dostižu legendarnu šesticu. Zgranute feministkinje zacijelo se već sad hvataju za olovku, kaneći napisati još jedan lanac zapjenjenih i prijetećih pisama, no paradoksalna je istina kako je upravo Meyer u svojim filmovima ženama udijelio više digniteta nego cjelokupan srednjostrujaški Hollywood. Učinio je to i u filmu *Up!*, u kojemu je glavna uloga tek nominalno dodijeljena prsatoj i nepoznatoj ljepotici Raven De La Croix. Poput drugih Meyerovih heroína, kakve su Tura Santana i Haji, i ova je bila kratkoga vijeka. Redatelj je naime, vjerovao kako će njegove glumice postati kulturnije što manje filmova snimaju, pa je tako i Raven u ovome filmu pokazala što ima, da bi potom zajedno sa odjavnom špicom odlepršala u vječnost. Njezina uloga bila je jedna od glavnih, ili je možda bolje reći, jedna od glavno-sporodnih, jer *Up!*, uz štošta drugog, ne poštuje uobičajena filmska pravila. Meyeru do pravila zapravo nikad nije bilo stalo i upravo zato je postao Meyer, onakav kakvog danas poznajemo. *Up!* je pretposljednji film njegove posljednje faze, faze u kojoj si je dopustio više nego ikad prije i faze u kojoj je parodirao sve što bi mu dopalo ruku. Čak je i priča poprimila takav razuzdani oblik — ogromna količina zbivanja jednostavno se odupire sažimanju bilo kakve vrste, a sve što je moguće jest lociranje mjesta i eventualno zbrajanje pojedinih epizoda. Od pohotne Raven koja stalno izaziva nevolje, preko para koji u slobodno vrijeme zadovoljava propale naciste, pa sve do manijaka koji tamani uživatelje nastranog seksa, *Up!* je zbrka koja u konačnici ima smisla. Teško je to povjerovati, ali Meyerovo stripovsko hopa-cupa sadrži vješto prikrivenu kritiku društva i dvojnoga morala. Teško je također, povjerovati kako je netko u Meyerovu filmu upravo to tražio, no puke zabilješke radi, ozbiljna strana, ma koliko nam do nje stalo, ipak postoji. *Up!* je pod pseudonimom scenaristički odradio Roger Ebert, danas jedan od najutjecajnijih američkih filmskih kritičara, a je li ta druga strana upravo njegova zasluga vjerojatno nikad nećemo saznati, jer svi upleteni i dalje mudro šute. U doba kad erotskom filmskom industrijom defiliraju hard-core rutineri kalibra Joea D'Amata, Meyerov se inteligentni soft-core čini još boljim.

## VAMPYROS LESBOS

Španjolska/Njemačka, 1970. — pr. Fénix Films, Kunstfilm Studio, Telecine, Telecine Film — sc. Jaime Chávarri, Jesús Franco — r. Jesús Franco — d. f. Manuel Merino — mt. Clarissa Ambach, María Luisa Soriano — gl. Jesús Franco, Manfred Hübler, Sigi Schwab — ul. Soledad Miranda, Dennis Price, Paul Müller, Ewa Strömberg, Heidrun Kussin, Michael Berling, Victor Feldman, Jesús Franco — 89 minuta

Iako slučajevi variraju, za europsko je tlo još uvijek tipična ona stara kuknjava koja kaže kako se filmova snima nedovoljno. Prosječan hrvatski redatelj snimi za života prstohvat filmova i još je k tome jako zadovoljan. Jedan Španjolac potpisao ih je već 150 i zadovoljava ga jedino tvrdnja kako će do svoje smrti snimiti dvostruko više. Jesús Franco, poznati-ji kao Jess, prečac je našao u malim budžetima, višestrukim



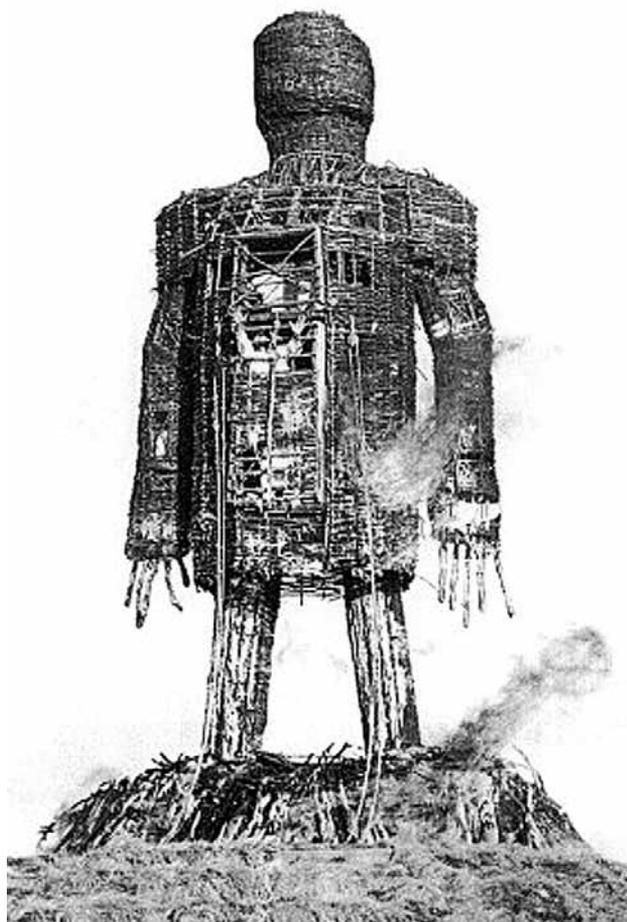
Vampyros Lesbos

koprodukcijama i eksploatacijskim sižejima. Iz već spomenute brojke najistaknutiji je *Vampyros Lesbos*, za koji se može ustvrditi kako je ujedno i lekcija »broj 1« svakom budućem frankofilu. A frankofilom je, zapravo, lako postati. Današnja kategorija *trash*a ovdje nije presudna, kao ni sadržaj, koji je svojedobno neki kritičar nazvao »nadrealno trivijalnim« i »poetičnim poput stripa«. Za ulaženje u redove »fila«, a ne »foba«, najzaslužnija je ipak Soledad Miranda — Francova stalna diva. U *Vampyros Lesbos* ona je bivša Drakulina ljubavnica, grofica Nadina. Kao glavnu preferenciju odabrala je žene, jer je, kako tvrdi, Drakula bio toliko superioran ljubavnik da mu nijedan pripadnik muškog spola više ne može konkurirati. Soledad kao krvožedna vampirica, nažalost, nije dugo živjela. U filmu je ubije fatalna plavuša, dok je pak u zbilji bila žrtvom automobilske nesreće. Francov *Vampyros Lesbos* išao je u prilog tezi kako i Europa ima svog Russa Meyera. Na isti način opsjednutog seksom i golotinjom, no u ostalim motivima, za razliku od Meyera, usredotočena na tradiciju horora. Gotovo je nevjerojatno da je ovaj film doista snimljen prema kratkoj priči Brama Stokera. Na špici taj podatak nedostaje zbog neplaćenih prava, što bi za produkciju, štedljivu poput ove, značilo sigurnu propast. Smatrao to netko perverzijom, smećem, pornografijom ili možda umjetnošću, šteta bi ipak bila prevelika.

## WICKER MAN / ČOVJEK OD PRUĆA

Velika Britanija, 1973. — pr. British Lion Film Corporation, Peter Snell — sc. Anthony Shaffer — r. Robin Hardy — d. f. Harry Waxman — mt. Eric Boyd-Perkins — gl. Paul Giovanni — kostim. Sue Yelland — ul. Edward Woodward, Christopher Lee, Diane Cilento, Britt Ekland, Ingrid Pitt, Lindsay Kemp, Russell Waters, Roy Boyd — 102 minute — (HTV filmski program)

Što zbog tematike, što zbog uvijek dobro raspoloženih cenzora, podžanr okultnog horora nikada nije zaživio u potpunosti. Interes publike bio je sve samo ne zanemariv, pa su od tri filma koja danas držimo okosnicom te kategorije dva postala iznimno unosne franšize. Govorimo dakako, o *Istjerivaču đavola* i *Predskazanju*, dok je treći, po mnogima i najvažniji film okultnog trolista, u svojim prvim danima bilježio golemi novčani gubitak. Radi se o *Wicker Manu* Robina



Wicker Man

Hardyja, u nas prevedenom kao *Čovjek od pruća*, filmu koji je život započeo 1973. godine i čiji put najbolje opisuje ona već ofucana sintagma — »dobar je kao vino, što je stariji to je bolji«. Ljubitelja sedme umjetnosti koji tako misle danas je sve više. Recentna im je zanimacija, zapravo, bilo bi bolje reći sveti zadatak, otkrivanje izgubljenih i dužih kopija, a o davnim ostacima s montažnog stola uopće da ne govorimo. Glavna je premisa *Čovjeka od pruća* fascinantna i prema nekim znanstvenim istraživanjima ne pripada ni mašti, ni fikciji. Scenarist Anthony Schaffer zaustavio se na činjenici kako u svijetu zapadne civilizacije i danas postoje područja u koja kršćanstvo, kao dominantan religijski izbor, još uvijek nije ušlo. Zadržani su stari, poganski običaji, štuje se više bogova, a u pojedinim se ritualima prinose čak i ljudske žrtve. Glavni junak *Čovjeka od pruća* nalazi se upravo u takvoj situaciji. Dolazi na zabiti škotski otok Summerisle gdje istražuje tobožnji nestanak neke djevojčice, no tek kasnije shvati kako je doveden u zamku. Naime, stanovnici otoka odlučuju ga žrtvovati kako bi im urod žita bio izdašniji, a u tu će ga svrhu živog spaliti u velikom modelu čovjeka od pruća. Ovako sažet, *Čovjek od pruća* mogao bi se smjestiti tek u uzak okvir horora, ali ono što ga čini još uvijek aktualnim i žanrovski posebnim nipošto ne spada u izravno prikazivanje

nasilja, isključivo nasilja radi. Redatelj Hardy prikazao je taj primitivni religijski svijet iscrpnošću jednog etnologa, nikada ga ne osuđuje, a moglo bi se primijetiti kako ga donekle i preferira. Poganski rituali u *Čovjeku od pruća* imaju tako zamjetan unutarnji red i logiku, korektan odnos prema erotici, te društvu kao jedinci koja je sposobna funkcionirati i u posve nepovoljnim uvjetima. S druge pak strane, takav je zastarjeli sociogram poprilično okrutan. Hardy i njegov scenarist Schaffer, na svu sreću, ne biraju strane, nego tek trijezno zbrajaju plusve i minuse, podjednako i poganima i kršćanima. Christopher Lee, jedna od zvijezda filma, držao je *Čovjeka od pruća* vrhuncem svoje ne baš tanke filmografije, a osim takvih, za film blagotvornih, postojala su i posve oprečna mišljenja. Dakako, tek na razini anegdote. U vrijeme snimanja jedna od glumica, Bondova plavuša Britt Ekland, bila je trudna. Rod Stewart, njezin »zakoniti«, pokušao je zabraniti film, tvrdeći kako se radi o soft-porniću, a ne o kakvom pametnom »hororcu«. Da ironija bude veća, dio javnosti povjerovao je histeričnoj rock-zvijezdi i umjesto da ignorira film, nagrnio u kina kako bi vidio голу trudnicu u erotičnom poganskom obredu. Ostatak filma ciljano je publika zacijelo prespavala, no u globalu, šteta nije bila prevelika. *Čovjeka od pruća* ta ista publika može jednako intenzivno doživjeti i danas, ne samo zato što je još uvijek svjež, nego stoga što su se lekcije iz ženske golotinje već davno morale proći.

## ZOMBIE FLESHEATERS

Italija, 1979. — pr. Variety, Gianfranco Couyoumdjian, Fabrizio De Angelis, Ugo Tucci — sc. Elisa Briganti, Dardano Sacchetti — r. Lucio Fulci — d. f. Sergio Salvati — mt. Vincenzo Tomassi — gl. Fabio Frizzi, Giorgio Tucci — ul. Tisa Farrow, Ian McCulloch, Richard Johnson, Al Cliver, Auretta Gay, Stefania D'Amario, Olga Karlatos, Ugo Bologna, Lucio Fulci, Mónica Zanchi — 91 minuta

Termin »prezreni filmovi — prezreni žanrovi« upotrebljava se u različitim situacijama, no čini se kako je jedina prava upravo ona koja prati talijansku horor kinematografiju. Dario Argento donekle je razbio tu nevidljivu etiketu, što nažalost, nikada nije pošlo za rukom drugom velikom imenu europskog filma. Lucio Fulci možda je čak i zaslužniji za gerilski proboj horora na tlu susjedne Italije — *Zombie*, naslov iz 1979. godine, kojim je započeo svoju najozloglašeniju fazu karijere, ujedno je definirao i tematske preokupacije tog filmskog kruga. U protekla dva desetljeća zaokupljenost živim mrtvacima ne samo da ne jenjava, nego se čak i širi, a recentni sljedbenici, poput Michela Soavija i njegova filma *Dellamorte, Dellamore* dokazuju kako je talijanski horor *underground*, hvala na pitanju, živ i zdrav. U godini izlaska, Fulcijev je *Zombie* nepravedno podcijenjen kao kopija Romerova *Svitanja mrtvaca*. Kompromis je na kraju nađen u statusu neformalnog nastavka, premda se zapravo radilo o različitim filmovima — jedan je nasmijavao, drugi pak, plašio. Mnogobrojne eksplicitne scene nasilja morale su tako na pojedinim tržištima biti izrezane — od zabrane u nekim dijelovima Europe, pa do razvodnjene verzije iz Engleske, Fulcijev je film moguće pronaći barem u pet inačica, od kojih

svaka ima drukčiji naslov. Filmska teorija i kritika tek se sada, nakon autorove smrti, nešto detaljnije bave njegovom ostavštinom. *Zombie* je ocijenjen jednim od najboljih u svome žanru, no to je za ljubitelje »Talijana« poprilčno stara vijest. Mnogobrojna publika Fulciju je već dodijelila mjesto koje zaslužuje, a ni njegova osobna zla kob, nažalost, nije

ostala dužna. Poput filmova koje je snimao, i Fulcijev je kraj bio bizaran — imao je kronični dijabetes, a skončao je nakon što je pojeo kolač i otišao spavati. Umro je istog dana kad i Kieslowski, tako da je filmska zajednica u svojim nekrolozima propustila spomenuti Fulcija. Sjećanje takvih možda mu i nije potrebno.

## Bibliografija

- Brotzman, Mikita, 1997., *Meat Is Murder! An Illustrated Guide To Cannibal Culture*, London: Creation Books International
- Gidal, Peter, 1991., *Andy Warhol — The Factory Years*, New York: Da Capo Press
- Grey, Rudolph, 1995., *Nightmare Of Ecstasy — The Life & Art Of Edward D. Wood, Jr.*, London: Faber And Faber
- Hardy, Phil, 1994., *Horror*, New York: The Overlook Press
- Hardy, Phil, 1995., *Science Fiction*, London: Aurum Press
- Juno, Andrea, 1986., *RE/Search: Incredibly Strange Films*, San Francisco: RE/Search Publications
- Katz, Ephraim, 1994., *Film Encyclopedia*, New York: HarperPerennial
- Kerekes, David, 1998., *Killing For Culture — An Illustrated History Of Death Film From Mondo To Snuff*, London: Creation Books International
- Madison, Bob, 1997., *Dracula: The First Hundred Years*, Baltimore: Midnight Marquee Press
- Manguel, Alberto, 1997., *BFI Film Classics — Bride Of Frankenstein*, London: British Film Institute
- McCarthy, John, 1989., *Official Splatter Movie Guide*, New York: St. Martin's Press
- McCarthy, John, 1992., *Official Splatter Movie Guide Vol. 2*, New York: St. Martin's Press
- Muller, Eddie, 1996., *Grindhouse — The Forbidden World Of Adults Only Cinema*, New York: St. Martin's Griffin
- Peary, Danny, 1998., *Cult Movies — The Classics, The Sleeper, The Weird & The Wonderful*, New York: Random House
- Rodley, Chris, 1993., *Cronenberg On Cronenberg*, London: Faber And Faber
- Rodley, Chris, 1997., *Lynch On Lynch*, London: Faber And Faber
- Skal, David J., 1993., *The Monster Show — A Cultural History Of Horror*, London: Plexus
- Soren, David, 1997., *The Rise And Fall Of The Horror Film*, Baltimore: Midnight Marquee Press
- Stell, John, 1998., *Psychos! Sickos! Sequels! — Horror Films Of The 1980's*, Baltimore: Midnight Marquee Press
- Tombs, Pete, 1995., *Immoral Tales: Sex & Horror In Europe 1956-1984*, London: Titan Books
- Tombs, Pete, 1997., *Mondo Macabro: Weird & Wonderful Cinema Around The World*, London: Titan Books
- Twitchell, James B., 1985., *Dreadful Pleasures — An Anatomy Of Modern Horror*, New York: Oxford University Press
- Waters, John, 1995., *Shock Value — A Tasteful Book About Bad Taste*, New York: Thunder's Mouth Press
- Weldon, Michael, 1989., *The Psychotronic Encyclopedia Of Film*, London: Plexus
- Weldon, Michael, 1996., *The Psychotronic Video Guide*, New York: St. Martin's Griffin

Miljenko Jergović

# Svijet u mraku

Imao sam pet godina kada me je baka odvela u kino. Kino se zvalo Partizan. Rekla mi je da moram šutjeti, da tokom filma ne smijem postaviti ni jedno jedino pitanje jer će nas inače izbaciti van. Upozorenja su bila uzbudljiva. Nikad prije nije mi bilo rečeno da baš ne smijem govoriti. Ali pravo uzbuđenje tek je slijedilo: ugasila su se svjetla, pao je mrak, potpuni mrak, onaj mrak kakvog nisam mogao ni zamisliti, mrak bez ijedne zvijezde i odsjaja, s tek dva mala crvena svjetla na dva suprotna kraja dvorane. Njima je ćirilicom i latinicom bila ispisana riječ IZLAZ, iako nikome nije padalo na pamet da izađe jer je sve bilo tako čarobno i opojno. Bio je to mrak koji nikome nije strašan, prvi mrak u kojem se nije moglo dogoditi ništa loše.

Onda se na platnu pojavila prva filmska slika u mom životu, prvi kadar. Zapamtio sam ga do posljednje sitnice. Slika je pokazivala druga Tita, živog Tita, puno življeg nego na televiziji, koji se rukovao s rudarima. On se smijao njima, a oni su se smijali njemu. Vjerovao sam da se svi smiju jer ih snima filmska kamera i jer sad gledaju sebe na filmskome platnu. Prvi film koji sam gledao u životu zvao se *Filmske novosti*, trajao je oko pet minuta i bio je posljednji trag predtelevizijskoga vremena. Filmske novosti snimane su i prikazivane sve dok se vjerovalo kako u Jugoslaviji postoji još neka obitelj bez televizora, a da ta obitelj ne bi bila uskraćena za televizijski dnevnik, prikazivali su joj *Filmske novosti*.

Slijedio je Tarzan. Ne sjećam se imena filma, zapravo ne sjećam se ničega osim čovjeka koji leti s grane na granu, majmuna koji pušta čudne glasove i razumije sve i Jane koja je imala tako velike grudi da se činilo kako može nahraniti cijelo porodište. Ustvari, Tarzan me je nakon *Filmskih novosti* razočarao. Nitko se nije smijao, a svi su se pravili kako je ono što im se događa u toj prašumi zapravo život. Ali to život nikako nije mogao biti. Godina je 1971., a 1971. petogodišnji dječaci više nisu vjerovali u Tarzana.

Prošla su tri mjeseca, tata i ja išli smo na Skenderiju, gdje se u velikoj dvorani, na tada najvećem platnu u Jugoslaviji prikazivao ciklus Disneyjevih filmova. Ovog puta nije bilo *Filmskih novosti*, a film se zvao *101 Dalmatinac*. Trajao je dugo. Danas mi se čini da je trajao duže od tri sata, iako znam da to vjerojatno nije istina, ali trajao je tako dugo da se moj cijeli svijet stigao izmijeniti. Onaj dječak koji je izišao iz kina više nije imao ništa s dječakom koji je u kino ušao. Priča je bila veća od života i pokazivala je da život ima smisla samo ako se pričaju priče veće od njega. Sve što radiš,

svaki tvoj korak, svaka riječ koju izgovaraš samo su priprema za tu veliku priču, onu zbog koje treba izdržati svaku bol i zbog koje ti nikada neće biti dosadno jer ćeš od sada, pa do kraja svoga života, svaki svoj trenutak, svako dugo putovanje vlakom i svako čekanje na nešto potrošiti na zamišljanje te priče. Nakon filma *101 Dalmatinac* stvorio sam stav o filmu koji se, zapravo, do danas nije promijenio, premda je bio na teškim iskušenjima u vremenu odrastanja i puberteta kada sam zamalo povjerovao da nešto mora biti jako pametno da bi bilo veliko. Ali mimo toga, film je za mene u petoj godini života bio ono što je i danas: savršeno ispričana priča koja slika život jednim savršenijim okom. Onim okom koje imamo u glavi, ali svijet njime vidimo samo u mraku kina.

Narednih nekoliko godina mog filmskog odrastanja, sve dok me nisu počeli samoga puštati u kino, uglavnom je bilo ispunjeno filmovanjem neobičnih frustracija mojih roditelja. Filmovi koje sam s njima gledao više su služili da se upoznam sa svojom mamom i tatom, nego bilo čemu drugom. Recimo, moj tata je zbog nečega držao da bih trebao postati jak i čvrst. Valjda je samome sebi zamjerao neki kukavičluk, nešto što drugi u njemu nisu ni vidjeli, pa je htio da mu sin bude drukčiji. Zato me je poveo na sarajevsku premijeru Spielbergovih *Ralja* (istini za volju, film se u domaćoj kino-distribuciji zapravo zvao *Ajkula*), nakon čega nisam očvrstnuo, ali me sljedećega ljeta ni pod prijetnjom srednjovjekovnoga mučenja nitko nije mogao natjerati dublje u more. A mama koja je bila opsjednuta ulogom samohrane majke i činjenicom da joj je sin dijete rastavljenih roditelja povelala me je da gledam *Kramera protiv Kramera*. Valjda da na filmu vidim nešto od vlastitoga života. Ili da shvatim kako postoje loše majke i kako ima sinova koji nakon rastave ostaju živjeti s očevima. Naravno, nisam vidio ništa od toga, ali sam na primjeru *Kramera* shvatio kako film nije samo veličanstvena slika života, nego je prečesto i veličanstvena slika predrasude o životu. U odraslim godinama to će za mene postati sinonim američkoga filma: *Kramer protiv Kramera* i veličanstvena slika predrasude.

No, i od *Ralja* i od *Kramera* ipak je bilo koristi. *Ralje* sam poslije gledao desetak puta, to mi je jedan od dražih filmova, iako se nikada nisam prestao plašiti, a u njemu postoji i jedna od najljepših filmskih scena muškoga zblizavanja i prijateljstva. To je ona scena kada grubi lovac na morske pse i kabinetski stručnjak za njih jedan drugome pokazuju svoje ožiljke. S druge strane *Kramer protiv Kramera* bit će prvi



Velike iluzije (J. Renoir, 1937.)

film na osnovi kojeg ću otkriti kako veliki glumci mogu pobijediti malu i bezveznu priču i kako vrlo često filmove gledamo samo zbog njih.

A onda je nastupio onaj čudni period u kojem odlaziš u kino iz najraznovrsnijih, uglavnom odgojnih i autodidaktičkih razloga. Imao sam jedanaest godina kada sam u kinu Prvi maj gledao svoj prvi pornić. Ne sjećam se kako se zvao, ali znam da je u tom filmu sve bilo grozno osim onoga zbog čega sam i došao u kino: prvi venerin brežuljak bio je dimenzija tri puta dva metra, a prvo muško spolovilo vjerojatno je bilo veće od ruskoga košarkaša Vladimira Tkačenka. Penetracija je izgledala kao spuštanje prvoga čovjeka na Mjesec. Teško da sam u životu vidio išta grandioznije od te penetracije, što je vjerojatno samo koristilo mome ćutilnom životu.

U isto vrijeme počeo sam odlaziti u Kinoteku koja se nalazila u Ulici Đure Đakovića, točno iznad asfaltiranog potoka, pa je unutra vazda bilo vlažno i sve je vonjalo na memlu najgorega zamislivog siromaštva. Ni danas nisam u stanju gledati crno-bijeli film, a da u nosnicama ne osjetim miris vlage. Osjećao bih ga čak i kada bi film gledao u Sahari, toliko je ta vlaga bila vječna i toliko sam je puta osjetio u sarajevskoj Kinoteci. Odlazio sam tamo najmanje dva puta tjedno, punih petnaest godina. To znači da sam u Kinoteci bio na najmanje tisuću petsto projekcija, a kako sam neke filmove gledao i po pet-šest puta, vjerojatno sam gledao ukupno tisuću filmova. Gledao sam sve što je stizalo iz centrale u Beogradu, uključujući i *Pastira Kostju*, njemačke nijeme filmove i indijske melodrame iz šezdesetih godina. Svi ti filmovi, bez obzira na njihovu kvalitetu, zanimali su me puno više od onoga što je stizalo na redoviti kinorepertoar. Jednostavno, volio sam stvari po kojima bi pala patina.

Pamtim Renoirovu *Veliku iluziju*. Zapravo, pamtim dan kada sam prvi put gledao taj film. Bio je kraj lipnja, godina 1982., upravo sam završio drugi razred gimnazije, osjećao sam se posve samim i dovoljno odraslim da više ne vjerujem u herojstva. *Velika iluzija* trajala je, činilo mi se, beskrajno dugo, u dvorani nije bilo više od dvadesetak posjetitelja koji su jedan za drugim izlazili s projekcije. Na kraju smo ostali

samo kinooperater, neka djevojka koja je sjedila nekoliko redova iza mene, i ja. *Velika iluzija* bila je film o jednoj veličanstvenoj propasti, ali bio je takav dan ili su takva bila vremena da ona baš nikoga nije zanimala. Osim djevojke koju nikada neću upoznati, ali ću je se sjetiti svaki put kada se budem sjetio *Velike iluzije*.

Ne pamtim, međutim, je li mi se Renoirovo remek djelo jako svidjelo. Ne znam je li mi se *Velika iluzija* svidjela nakon što sam je gledao godinu dana kasnije, opet je bio lipanj. Ne znam sviđa li mi se danas, nakon što sam ju već gledao pet ili šest puta, sada već u drugim gradovima i u drukčijim životnim situacijama i duhovnim stanjima. Ali tog filma se najčešće sjetim i on mi je na neki način jako važan jer sam prema njemu, tako mi se barem čini, stvorio jednu crtu svoga karaktera, sklonost da s lakoćom podnosim poraze i da s nekom vrstom tuge primam pobjede jer me upravo one podsjećaju na poraze.

*Velika iluzija* je svakako jedan od najvažnijih i najvećih filmova uopće, ali mi se nekako čini da ga nitko nikad nije mogao previše voljeti. On ne pokazuje sliku svijeta, nego iznimno vjerno dočarava osjećaj koji je, barem u svijetu filmskih priča, dugo bio u modi, ali koji zapravo nikom nije drag ako se točno predstavi. Riječ je o gubitnicima i osjećaju za vlastito gubitništvo. Cijela povijest filma pripitomljavala je gubitnike, a gubitništvo je trebalo postati skoro privlačno ljudima. Renoir je učinio suprotnu stvar: gubitništvo u *Velikoj iluziji* je strašno i nepodnošljivo bolno, ali upravo ta nepodnošljivost uči kako se lako prima svaki poraz, samo ako je čovjek porazu dorastao.

U sarajevskoj Kinoteci gledao sam filmove čovjeka koji će ostati meni najvažnijim redateljem i jednim od najvažnijih tvoraca priča. Njegovo ime je Frank Capra. Kada sam počeo pisati on mi je bio na umu, a ono što do danas najviše želim jest da svojim književnim tekstom u ljudima izazovem reakciju koja bi bila bliska onome što su u meni izazivali filmovi Franka Capre. Njegove priče bile su lagane, često skoro trivijalne, ali su emotivni udari u njima bili naprosto strašni, kao što je i Caprina duhovitost zazivala najljepši od svih smijehova, a to je smijeh naivnosti. Između univerzalnih istina i činjenica anonimnog ljudskog života izbor je uvijek bio lagan. Oni koji su išli linijom manjeg otpora, redovito su pričali priče o univerzalnim istinama, dok je bilo malo onih koji će do kraja vjerovati da ne postoji bolja i točnija priča od priče dobrog čovjeka iz susjedstva. Ne postoje čišće i vrijednije emocije od tuge i radosti, pa samim tim ne postoje ni razlozi da vjerujemo kako bi o drugom valjalo i govoriti kad poželimo govoriti o sebi. Eto, to sam naučio gledajući filmove Franka Capre.

Školovanje sam, naravno, proveo u znaku redovitih odvođenja na projekcije društveno važnih filmova koji su valjda trebali doprinijeti formiranju socijalističke ličnosti u meni. Sa školom smo tako gledali *Užičku republiku* Žike Mitrovića, pa *Neretvu* i *Kozaru* Veljka Bulajića, *Sutjesku* Stipe Delića, *Doktora Mladena* Mithata Mutapčića, *Most*, *Diverzante* i *Valter brani Sarajevo* Hajrudina Kravavca... Ne znam u kojoj su me mjeri ti filmovi formirali kao socijalističku ličnost, ali ih ipak s nekom vrstom dragosti i topline danas pamtim. Za-

pravo, pamtim pojedine scene i glumce. Recimo, sjećam se prekrasnog Petre Prlička koji je u *Užičkoj republici* igrao staroga pekara koji postaje najprije dobročinitelj, a onda i uzor dječaku koji je u njemačkoj ofenzivi ostao siročić. Doslovce pamtim njihov prvi susret: dječak stoji pred pekarnicom, oko njega metež, on velikim očima gleda u kruhove: »Čiko, čiko, je l' sav ovaj lebac tvoj.« Pekar se ljutito brecne: »Jest, pa šta?« Dječak: »A zašto ga onda ne jedeš, čiko?«

Ili film *Most* i veliki Slobodan Cico Perović u ulozi arhitekta koji mora srušiti vlastito djelo, mora partizanima pokazati gdje je srce mosta, ono mjesto pod koje se stavlja eksploziv. Bila je to tragična ljubavna priča, ali ne o muškarcima i ženama, nego o ljudima i mostovima. Način na koji je priču o mostu ispričao Hajrudin Krvavac bio je za mene, osmogodišnjeg dječarca očaravajući. Nakon tog filma sam shvatio, zapravo sinulo mi je kao veliko otkriće, da filmsku priču ne priča scenarist, nego ju priča redatelj. Petnaestak godina kasnije, već su se bližili svi ovi naši ratovi, upoznao sam Krvavca, sjedio sam s njim u restoranskom vrtu hotela Europa, na rubu Čaršije, bilo je ljeto, stari redatelj je jedva disao od vrućine i od srca koje ga više nije uspjelo pratiti i smješkao se na način na koji se smješkuju ljudi koji su svoj posao na ovom svijetu već završili. U tom je smiješku više tuge nego radosti jer je u priči o filmovima uvijek više onih koji nikada nisu snimljeni. Pokušavao sam tog dana reći Krvavcu koliko mi je taj *Most* značio u životu, ali mu zbog nečega nisam rekao. Mislio sam: ako kažem bit će to kao da mu na grob polažem vijenac. Kada je redatelj umro nisam mu otišao na dženazu jer je bio rat i jer zbog nečega vjerujem kako velikim ljudima ne treba ići na sprovode jer se na sprovodu ne odaje počast čovjeku, nego se odaje počast njegovoj smrti.

Sam Pakinpah za mene je bio i ostao američki Hajrudin Krvavac. U tim muškim, tvrdim i bolnim filmovima, ali filmovima koji nisu podnosili suze gledatelja, bio je podignut spomenik jednom svijetu kojeg mi u svojim životima nismo vidjeli jer smo se rađali kada je on već nestajao. Bio je to svijet vitezova i razbojnika, drevnih moralnih kodeksa i običaja u kojem je najveći prekršaj bio pucati protivniku u leđa. Volio sam *Diulju hordu*, ali sam volio i *Željezni križ* i to najviše zbog one scene u kojoj Ruskinja njemačkom vojniku odgriza spolovilo. Pravda ne podrazumjeva nježnost i dobrotu. Ona je gruba i uvijek je srazmjerna počinjenoj nepravdi. Pakinpah me je naučio da se užasavam filmova u kojima pobjeda pravde donosi sreću, mir i zadovoljstvo. Za njega su i pravda i zločin bili jednako nepatetični.

Dvadeset devetog prosinca 1984. držao sam stražu negdje na Dinari. Bilo je deset stupnjeva ispod nule, a puhao je neki luđački vjetar. Nisam znao što ja to zapravo čuvam i za čije babe zdravlja stražarim. Držao sam mali japanski tranzistor na uhu i slušao Ravelov *Bolero*. Slijedile su ponoćne vijesti. Posljednja vijest bila je da je u svojoj kamp kućici jučer umro Sam Pakinpah. Danas se na spomen njegovog imena najprije sjetim noći na Dinari, a tek onda njegovih filmova.

Redatelji se od pisaca razlikuju po tome što pisci život provedu pričajući istu priču, varirajući je do u beskraj i tražeći način da vlastitu opsesiju dovedu do umjetničkog vrhunca, dok redatelji pričaju najrazličitije priče u kojima ih prepo-



Dogodilo se jedne noći (F. Capra, 1934.)

znaješ samo po rukopisu, a nikako po sadržaju. Kada ovo kažem imam na umu Johna Hustona koji je snimio stotinu priča i jedva jednu ili dvije koje bi gledatelj mogao doživjeti kao njegove osobne ispovijesti. Možda su samo *Mrtvi* doista bili istina Hustonova života, ali je i ono drugo, pa čak i onaj logorski film s Peleom, bilo istina jedne umjetnosti. Umjetnosti koja se jako razlikuje od književnosti, a koju su različitim od književnosti činili upravo ljudi poput Hustona koji su neustrašivo išli iz života u život i iz priče u priču.

Naravno, postojali su i redatelji koji su bili sličniji piscima nego tvorcima filmova. Zanimljivo je da su oni obično bivali Europljani i da su se svojih opsesija držali jednakim fanatizmom s kojim se svojih opsesija držao, recimo, Dostojevski. Fassbinder, kojeg sam volio i u vrijeme kada ga nisam razumio, snimao je uvijek jedan te isti film. Bergman isto tako, pa Antonioni i Visconti... Između svih njih i Johna Hustona razlika je ta što je Huston svijet filma činio širim, a oni su ga činili dubljim. To naravno ne znači da je Huston bio plitak, niti da je Bergman bio uzak. Radi se samo o tome da su im umjetnički nazoni toliko različiti da zbunjen ostaje svatko tko će uvažavajući i jednog i drugog pokušati da definira film kao umjetnost. I dobro je da ostane zbunjen, kao što je dobro da film do danas nije zahvaćen sasvim određenim



*Kramer protiv Kramera* (R. Benton, 1979.)

značenjskim opsegom kojim je već skoro dvije tisuće godina obuhvaćena književnost. Film je otvoren i upravo iz te otvorenosti i izvire njegova umjetnost. Ta utvorenost je ujedno i razlogom da je na generacije i generacije djece i ljudi ovoga stoljeća film u formativnom smislu utjecao neusporedivo više nego sve druge umjetnosti zajedno.

Mogao bih o filmovima pričati do u beskraj. O filmovima i kinima. Ali me grozno nervira što neprestano nešto zaboravljam, što evo nisam spomenuo ni Bunuela, ni Fellinija i što ništa nisam rekao o *Lovcu na jelene*, filmu koji sam gledao

najviše puta (preko dvadeset puta). No, mislim da bi za danas trebao završiti. Između ostaloga i zato što filmska nostalgija nikad nije dovršena stvar. Film je čudo koje traje od prvog kadra prvog filma koji čovjek gleda u životu, pa do posljednjeg kadra filma koji je vidio večeras. Recimo, taj *Buffalo 66*. Gledao sam ga do prije pola sata i već znam da će mi ona scena kada Vincent Gallo sjedi na klupi ispred zatvora, usred ledenog snježnog dana, a leđa su mu gola, biti strašno važna u nekoj budućoj priči o filmovima i o nostalgiji za prvim gledanjem. Često gledam filmove koje sam već gledao i redovito mi je žao što ih ne gledam prvi put.

Vjekoslav Majcen

## Kronika Travanj/lipanj '99

### 25. III.

U Šibeniku je održana osnivačka skupština nove Hrvatske udruge kinoprikazivača. Za predsjednika je izabran Srđan Belamarić iz šibenskog kina.

### 1. IV

Umro je filmski redatelj Stipe Delić (r. 23. VI. 1925.), autor više kratkih i cjelovečernjih filmova, koji se istaknuo kao redatelj ratnog spektakla *Sutjeska* (1973.).

### 5. IV

U Stubičkim je Toplicama umro jedan od utemeljitelja Hrvatske televizije, redatelj, spiker, TV voditelj i novinar Ivan Hetrich (r. 25. X. 1921.).

### 5.-10. IV

U Školi animiranog filma u Čakovcu održana je na inicijativu Hrvatskog filmskog saveza filmska radionica animiranog filma za buduće voditelje filmskih i videodružina. U radionici je znanja iz animacije skupljalo jedanaest polaznika, pretežno nastavnika osnovnih škola koji se žele posvetiti radu s dječjim filmskim grupama. Polaznici radionice snimili su animirani film *Kaleidoskop*. Voditelj radionice bio je Edo Lukman.

### 6.-11. IV

U zagrebačkoj Kinoteci počeo ciklus francuskih filmova s festivala u Cannesu od 1946.-1996.: *Bitka za prugu* (René Clément, 1945.), *Odmor gospodina Hulota* (Jacques Tati, 1953.), *400 udaraca* (François Truffaut, 1959.), *Jedan čovjek i jedna žena* (Claude Lelouch, 1996.), *Sitnice koje život znače* (Claude Sautet, 1970.), *Dosje 51* (Michel Deville, 1978.)

### 6.-14. IV

Pod nazivom *Kopije snova — srednjoeuropska filmska avangarda* u Budimpešti su predstavljene nacionalne selekcije avangardnog filma i videoarta Austrije, Slovenije, Italije, Poljske, Slovačke, Hrvatske, Češke i Bosne i Hercegovine. To je u stvari bila repriza programa ranije prikazanog u Londonu u sklopu Festivala srednjoeuropske kulture (1.-12. srpnja 1998.). Cijeli je program na inicijativu Istvána Antala, mađarskog filmskog avangardista i voditelja Balász

Béla studija iz Budimpešte, izveden u organizaciji Balász Béla studija i Toldi kina. Izbornik hrvatskog programa bio je Hrvoje Turković. U programu filmske i video retrospektive prikazani su filmovi: *Avantira, moja gospoda* (Ivan Martinac, 1960.), *Don Kihot* (Vladimir Kristl, 1961.), *Twist* (Ante Verzotti, 1962.), *Scusa Signorina* (Mihovil Pansini 1963.), *K3 ili čisto nebo bez oblaka* (Mihovil Pansini 1963.), *Prije podne jednog fauna* (Tomislav Gotovac 1963.), *Sretanje* (Vladimir Petek 1963.), *Termiti* (Milan Šamec 1963.), *Kružnica* (Tomislav Gotovac 1964.)

*Kariokineza* (Zlatko Hajdler 1965./1998.), *I'm Mad* (Ivan Martinac 1967.), *Fluorescencije* (Ante Verzotti 1967.), te videoradovi *No Title* (Goran Trbuljak 1976.), *Untitled* (Goran Trbuljak 1976.), *Monument* (Sanja Iveković 1976.), *Open Reel* (Dalibor Martinis 1976.), *Manual* (Dalibor Martinis 1978.), *Ping-pong* (Ivan Ladislav Galeta 1976.-1978.).

Drugi program posvećen je suvremenoj videoumjetnosti (1992.-1997.), te su prikazani videoradovi: *The Bride, the Bachelors — Even* (Sanja Iveković & Dalibor Martinis 1992.), *Unitled* (Simon Bogojević-Narath 1992.), *Perpetuum Mobile* (Igor Kuduz 1992.), *Evening Star* (Daniel Šuljić 1993.), *Pismo* (Ivan Ladislav Galeta 1993.), *Carinarnica vremena* (Vlado Zrnić 1994.), *Multiplication* (Milan Bukovac 1994.), *L'Air du Large* (Goran Trbuljak 1995.), *More* (Tanja Golić 1996.), *Tomislav Gotovac* (Tomislav Gotovac 1996.), *Bouquet* (Zdrayko Mustać 1996.), *Untitled No. 1* (Kristijan Kožul, Ana Šimičić, Marko Raos 1996.) i *Convergence* (Vladislav Knežević 1997.).

### 10.-11. IV

U Akademiji dramske umjetnosti održana je druga FRKA — Filmska revija kazališne akademije, koja je kao redovna godišnja priredba pokrenuta 1998.

Na pet projekcija prikazana su 34 filma studenata Akademije od I.-IV. godine, a jedna je projekcija posvećena studentskim filmovima sadašnjih profesora Akademije. Gosti FRKE bili su predstavnici Akademije za kazalište, radio, film i televiziju iz Ljubljane. Pomoć studentima u pripremi filmova za projekcije i organizaciji FRKA-e pružio je Hrvatski filmski savez.

**10.-11. IV**

U karlovačkom kinu Edison u dva su dana pred prepunim gledalištem održane četiri uzastopne projekcije filma *Bogorodica* Nevena Hitreca. Sve projekcije bile su besplatne za građanstvo, a organizirane su u sklopu akcije spašavanja kina koje je pred zatvaranjem. Dobar odziv građana Karlovca na filmske projekcije, trebao bi pridonijeti pronalaznju rješenja za dalji opstanak jedinog karlovačkog kinematografa.

**12. IV**

U MM centru počelo prikazivanje serije talijanskih povijesnih spektakala: *Sto konjanika* (Vittorio Cottafavi, 1964.), *Slobodna žena konjanika* (Vittorio Cottafavi, 1954.), *Beatrice Cenci* (Riccardo Freda, 1956.), *Teodora, bizantska carica* (Riccardo Freda, 1953.), *Jadnici* (Riccardo Freda, 1947.), *Tajanstveni jahač* (Riccardo Freda, 1948.),

**15. IV**

U riječkoj Modernoj galeriji priređena je projekcija izbora filmova i videoradova iz programa BBC British Short Film Festivala održanog u Londonu krajem 1998.

Prikazani su filmovi *Human Remans* (Jay Rosenblatt) i *If you loved me* (David Betteridge, Shirley Lixenberg), te videoradovi *I loved my contry sky* (Dave Hung Keung), *Imago* (Karen Tahtsum) i *Ultrazvuk* (Tanja Golić).

Izbor radova i komentar uz projekciju dala je riječka umjetnica Tanja Golić.

**15. IV**

Na filmskoj tribini Instituta Otvoreno društvo — Hrvatska, prikazan je uz komentar autora izbor videoradova Ivana Ladislava Galete. Tijekom mjeseca travnja u ciklusu hrvatske videoumjetnosti predstavljeni su još autorski radovi Brede Beban i Gorana Trbuljaka, a posebna projekcija bila je posvećena 'ženskom videu' na kojem su predstavljeni radovi Tomislave Vereš, Ane Šimičić i Tanje Golić.

Nakon ciklusa tribina posvećenih videoumjetnosti, nastavljen je ciklus posvećen dizajnu. U tome ciklusu između ostalog prikazan je i film Leni Riefenstahl *Trijumf volje*, kao primjer dizajna na filmu koji je od vremena svoga nastanka, a pokazalo se i sve do danas izazivao i izaziva različite reakcije i mišljenja.

**17.-25. IV**

U sklopu Muzičkog bijenala otvorena je u zagrebačkom Muzeju za suvremenu umjetnost sedma izložba Media Scape, posvećena zvučnim instalacijama i istraživanju odnosa zvuk — slika / prostor — objekt. Sudjelovali su: Gunilla Sk, Id, Dror Feiler, Heiko Daxl, Merzbow-Akita Masami, Peter Hutter, Elisabeth Son, Martin Davorin Jagodia, Jaap de Jonge, Robin Minard, a izloženi su notni zapisi koji izgledaju kao crteži iz zbirke Nikše Glige (John Cage, Dubravko Detoni, Dick Higgins, Tom Johnson, Reiner Wehinger). U sklopu Media Scapea održan je i simpozij o temi Multimedija i zvuk.

**19.-23. IV**

U MM-u pikazano je pet svjetski poznatih ostvarenja poljskih redatelja: *Noćni vlak* i *Majka Ivana Anđeoska* (Jerzy Kawalerowicz), *Eroica* (Andrzej Munk), *Obećana zemlja* (Andrzej Wajda), *Godina mirnog sunca* (Krzysztof Zanussi). Uvodni komentar imao je Tomislav Kurelec, a ciklus je priređen u suradnji s poljskim veleposlanstvom i Hrvatskim filmskim savezom.

**19.-24. IV**

Suradnjom Goethe instituta i MM centra nastavljeno je sustavno predstavljanje novog njemačkog filma. U Goethe institutu održane su projekcije filmova *Rossini* (Helmut Dietl, 1996.), *Jenseits der Stille / S onu stranu šutnje* (Caroline Link, 1996.), *Lea* (Ivan Fila, 1996.) i *Das Leben ist eine Baustelle / Život je gradilište* (Wolfgang Becker, 1997.), a u MM centru prikazani su *The End of Violence / Kraj nasilja* (Wim Wenders, 1997.), *Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Kjahn, 1997.), *Winterschlaefer / Zimski spavači* (Tom Tykwer, 1997.) i *Zugvoe gel... Einmal nach Inari / Ptice selice... Jednu kartu za Inari* (Peter Lichtefeld, 1997.).

**20. IV**

U Svetom Ivanu Zelini — u kojem već duže vrijeme nema stalnog kinematografskog programa — održana je svečana projekcija filma *Bogorodica* Nevena Hitreca. Prije projekcije upriličen je razgovor s glavnim glumcem Ljubomirom Kerekešom.

**20.-22. IV**

U Selcu je održan tradicionalni kinosajam s pregledom kinorepertoarskih ponuda za ovu godinu. Osim pregleda ponuda novih filmova, u sklopu sajma održan je sastanak kinoprikazivača i distributera radi rješavanja međusobnih nesporazuma.

**23. IV**

U čakovečkoj Knjižnici i čitaonici predstavljena je uz sudjelovanje autora i izdavača knjiga *101 godina filma u Hrvatskoj*, filmskog povjesničara Ive Škrabala.

**23. IV**

Ivan Ladislav Galeta, docent na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, dobio je francusko odličje *L'Ordre des Arts et des Lettres* — jedno od četiri najviša odlikovanja koje na polju kulture dodjeljuje Ministarstvo kulture i komunikacija za izvanredne zasluge na opolju umjetnosti i razvijanja kulturne suradnje s Francuskom.

**23.-25. IV**

Na Fakultetu elektrotehnike i računarstva održan je Sferakon, tradicionalna godišnja priredba za ljubitelje znanstvene fantastike. U sklopu Sferakona održane su projekcije znanstvenofantastičnih filmova, te organizirane računalne igraonice.

**30. IV**

Studenti zagrebačke Učiteljske akademije osnovali su Klub prijatelja filma. Klub će za svoje članove priređivati projekcije i filmske tribine, te organizirati rad čitaonice u kojoj će studentima biti dostupni filmski časopisi i publikacije.

**3. V**

U splitskoj kinoteci Zlatna vrata počeo je ciklus francuskih filmova prikazanih na festivalima u Cannesu od 1946.-1996. godine. Prikazani su filmovi *Bitka za prugu* (R. Clement), *Odmor g. Hulota* (J. Tati), *400 udaraca* (F. Truffaut), *Jedan čovjek i jedna žena* (C. Lelouch), *Sitnice koje čine život* (C. Sautet) i *Dosje 51* (M. Deville)

**3.-9. V**

Docent na Odsjeku multimedijске umjetnosti Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Ivan Ladislav Galeta kao gost-predavač održao je petodnevni seminar na Visokoj umjetničkoj školi u Würzburgu, te bio gost na Media Art festivalu u Osnabrücku, gdje je održana i projekcija njegovih radova.

Od 9.-13. V Ivan Ladislav Galeta bio je gost Medijske akademije u Kölnu gdje je zajedno s Davidom Larcherom održao seminar o multimedijскоj umjetnosti uz projekciju svojih radova.

**4. V**

Na Svjetskom festivalu filmova o planinama u Trentu, hrvatski alpinist Stipe Božić dobio je nagradu Srebrni encijan za uspješni film o usponu na stijenu El Capitan u Kaliforniji.

**6. V**

U splitskom multimedijalnom centru otvorena je izložba filmskih plakata Branimira Sasha Roje, autora brojnih plakata za svjetski poznate američke filmove. Roje je 70-ih godina iz Splita otišao u Los Angeles i zaposlio se kao dizajner u promidžbenoj agenciji *Terry Hines and Associates Inc.* U toj je agenciji do sada kreirao više od 250 filmskih plakata, među kojima i plakate za filmove *Vod*, *Carstvo sunca*, *Alien*, *Ljudi mačke*, *Vatrene kočije*, *Imperij uzvraća udarac*, *Excalibur*, *Noć vještica*, *Polja smrti*, *Smrtonosno oružje*, *Purpurna kiša*, *Woodstock* i dr. Godine 1994., Roje se ponovno vratio u Split, gdje i sada živi.

**7. V**

Producentska kuća Phenomena predstavila je TV serijal *Priče hrvatskih otoka*. Serijal se sastoji od 20 dokumentarnih filmova autora Seada Alića, a snimljen je uz potporu Ministarstva razvitka i Znanstveno-obrazovnog programa HTV-a.

**10. V**

U Zagrebu je umro Vjekoslav Smetko, filmski tehnolog, dugogodišnji voditelj Nastavnog i Zora filma, te voditelj laboratorija i direktor razvojnog odjela Jadran filma.

**13.-19. V**

U zagrebačkom MM centru održan je ciklus pod nazivom Veliki redatelji britanskog filma. U pet večeri prikazani su filmovi: *Kratak susret* (David Lean, 1945.), *Gangsterska petorka* (Alexander Mackendrick, 1955.), *Subotom uvečer, nedjeljom ujutro* (Karel Reisz, 1960.), *Usamljenost trkača na duge staze* (Zony Richardson, 1962.) i *Soba s pogledom* (James Ivory, 1985.).

**15. V**

U Grazu je održana multimedijска priredba pod nazivom Stop the War, na kojoj su svoje videoradove i performance prikazali umjetnici iz Beča, Beograda, Graza, Ljubljane, Novog Sada, Osijeka i Zagreba. Od hrvatskih umjetnika u programu su prikazani radovi Ivana Faktora (video, *Osi-jek, petak 13*), Simona Bogojevića Naratha (video, *Hand of the Master*), Ivane Jelavić (video, *One*), Vlaste Delimar (video *Matura Women*) i Makovec-Lederera (iz Graza) (performance, 'Droppings')

**19. V**

U Muzeju Mimara predstavljen je dokumentarni film *Ivo Režek*, redatelja Petra Krelje i autorice teksta Ivanke Reberski. Film je prikazan u povodu 101. obljetnice rođenja slikara Ive Režeka.

**19. V**

U Požegi je održana 7. hrvatska revija jednodominutnih filmova. Na reviji je sudjelovalo 16 filmskih i videoklubova i trinaest samostalnih autora iz Hrvatske, te autori iz Austrije, Belgije, Češke, Danske, Finske, Francuske, Italije, Luksemburga, Mađarske, Makedonije, Malte, Njemačke, Poljske, SAD, Slovačke, Slovenije, Španjolske, Švedske i Švicarske, koji su za Reviju prijavili 75 jednodominutnih (video) radova. U natjecateljskom programu prikazana su ukupno 43 rada, a prve tri nagrade ocjenjivački sud (Janos Domokos, Vladimir Murtin, Krešimir Mikić, Dario Marković i Mile Beslić) dodijelio je videoradovima:

1. nagrada *Different Worlds* (Åke Kåller, Švedska),
2. nagrada *Mrav* (Damir Alter Matijević, Zagreb, Hrvatska)
3. nagrada *Tomislav Gotovac* (Tomislav Gotovac, Zagreb, Hrvatska)

**20. V**

U Muzeju Mimari predstavljen je dokumentarni videofilm *Numizmatika na hrvatskome povijesnom tlu* u produkciji Stela filma, koji prikazuje novac i novčanice na hrvatskome tlu u razdoblju od 2500 godina. Redatelj videofilma je povjesničar umjetnosti Radovan Ivančević, scenaristi Damir Kovač, Đuro Krasnov i Dalibor Brozović, snimatelj Enes Midžić, a glazbu je skladao Arsen Dedić.

**23.-24. V**

Kritičar i publicist Boris Guden (Zagreb/Wien) sudjelovao je na skupu (Lall- un Talkshow) pod naslovom Krieg der Verkündigungen — Zungenreden. Das Pfingsterlebnis der Künstler u Düsseldorfu, na kojem je uz ostala događanja prikazan i dokumentarni film Ivana Faktora *Osijek, petak 13.*

**24.-28. V**

U suradnji s Hrvatskim filmskim savezom i helsinškim Institutom suvremene umjetnosti, u zagrebačkom MM centru predstavljen je izbor iz suvremene nordijske videoumjetnosti pod nazivom Bijele noći — nordijski umjetnički video / *Nuit Blanche, scènes nordiques: les années 90.* U programu su prikazani radovi umjetnika iz Danske, Finske, Islanda, Norveške i Švedske.

**27. V**

Pod pokroviteljstvom splitskoga Rotary Cluba u Splitu je otvorena izložba kompjutorske grafike grafičara, dizajnera i crtača Mirka Ilića, koje je ovaj prestižni umjetnik objavljivao posljednjih godina u američkim magazinima.

Mirko Ilić je karijeru počeo stripom u nekadašnjem zagrebačkom tjedniku Polet, bio je utemeljiteljem umjetničke skupine Novi kvadrat, a od 1986. djeluje u SAD-u (radio je, među ostalim, kao umjetnički direktor u TIME-u i New York Timesu, te bio potpredsjednik njujorške skupštine Američkoga instituta grafičkih umjetnosti).

**2. VI.**

U Cavtatu je uz sudjelovanje više od 300 delegata svih europskih TV postaja, održana 17. međunarodna konferencija organizacije europskih regionalnih TV centara (CIRCUM). Među 11 stručnih radionica u sklopu konferencije ističe se radionica *Istine i laži u ratu*, te projekcije TV radova koji se natječu za nagradu CIRCUM-a. Za natjecanje je prijavljeno 111 televizijskih priloga i emisija, među kojima i sedam iz Hrvatske. Na svečanom otvorenju konferencije Grand Prix za najbolji televizijski rad osvojio je dokumentarni film *Hitna služba* Bugarske televizije, dokumentarac HTV-ove novinarka Andreje Cikatić *Četvrta smjena* jedna je od šest emisija koje je CIRCUM nagradila visokom preporukom za kvalitetu, a HTV kao domaćin skupa dobio je Grand Prix za odličnu organizaciju konferencije.

**3. VI.**

Na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti prvi je put u njenoj povijesti jedan student je diplomirao filmskim radom. Student Svebor Kranjc u klasi profesora Vjekoslava Šuteja kao diplomski rad prijavio je dokumentarni film *Katahali*. Ocjenjivanje rada organizirano je tako da je film emitiran u HTV-ovoj emisiji Transfer, te su ga članovi komisije istodobno s gledateljima Transfera gledali na svojim televizijskim ekranima.

**4. VI.**

U zagrebačkom Slovenskom domu održana je projekcija triju filmova slovenske redateljice Maje Weiss. Prikazani su filmovi *Cesta Bratstva-jedinstva*, svojevrsni road-movie o raspadu bivše države, te filmovi *Balkanski revolvertaš* i *Adrian*.

**5. VI.**

CD Rajka Grlića *Kako napraviti film — Interaktivna filmska škola* u prvom dijelu ove godine izbio je se na prvo mjesto kataloške prodaje putem Interneta (distributer Barnes and Noble).

**8. VI.**

U ciklusu remekdjela nijemoga filma, u MM centru prikazan je film F. W. Murnaua *Faust — njemačka narodna saga* iz 1926. godine. Ciklus remekdjela nijemoga filma priređen je u suradnji s Goethe institutom i Hrvatskim filmskim savezom.

**11.-13. VI.**

U Pregradi je održana 37. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži. Na Reviji je sudjelovalo 26 dječjih kino i video skupina s 30 filmskih/video ostvarenja i 12 skupina srednjoškolske mladeži s 9 ostvarenja u natjecateljskom programu. Radove su ocjenjivali Maja Flego, Andreja Kuhar, Mladen Kušec, Joško Marušić i Stjepko Težak, koji su nagradili radove *Ljubiteljski film* (ŠAF, Čakovec), *Malin va Martinovh* (KK 4T, OŠ Kozala, Rijeka), *Prolječno strizanje* (KK Oko, II. OŠ, Bjelovar), *Sa' mi je ža'!* (KK OŠ Fausta Vrančića, Šibenik), *Slasni zalogaj* (CTK Zaprešić, OŠ A. Augustinčića, Zaprešić), *Nema te* (VK Mursa, Centar tehničke kulture, Osijek), *Snaga Kopačkog rita* (VK Mursa, učenici Centar tehničke kulture, Osijek), *Zajedno smo jači* (KK Nohma, Klasična gimnazija, Zagreb)

**12. VI.**

Na svečanosti u Hrvatskom narodnom kazalištu, dodijeljene su tradicionalne Vjesnikove nagrade za umjetnost u 1998. godini.

Nagradu za filmsku umjetnost *Krešo Golik* dobio je filmski redatelj *Antun Vrdoljak* za ukupan doprinos hrvatskome filmskom stvaralaštvu,

Ovogodišnju Vjesnikovu nagradu za književnost *Ivan Goran Kovačić*, također je dobio filmski autor, redatelj Zvonimir Berković za knjigu *Dvojni portreti*.

**14. VI.**

U zagrebačkom kazalištu Exat održana je projekcija animiranog filma Nicole Hewitt *In/dividu* u produkciji Zagreb filma i prva javna projekcija srednjometražnog eksperimentalnog (video)filma Simona Bogojevića-Naratha *Bordo Thodol*, inspiriranog *Tibetanskom knjigom mrtvih*.

## 15. VI.

U splitskoj kinoteci Zlatna vrata premijerno je prikazan dokumentarni film redatelja Damira Čučića i scenaristice Andreje Čakić *More nad Splitom*. Snimatelj filma je Boris Poljak, a korištena je glazba Tome Bebića. Ovaj 56-minutni film o Splicićanima i njihovu doživljaju grada snimljen je u koprodukciji HTV-a i Hrvatskoga filmskog saveza.

## 15. VI.

Veleposlanstvo Republike Poljske i Kinematografi Zagreb priredili su u kinematografu Apolo hrvatsku predpremijeru filma Jerzyja Hoffmana *Ognjem i mačem*, koji je snimljen prema istoimenom romanu Henryka Sienkiewicza. Uoči predpremijere održana je u poljskom veleposlanstvu konferencija za tisak na kojoj su sudjelovali redatelj i predstavnici producenta (Zodiak Jerzy Hoffman Film Production), a u prostorijama veleposlanstva postavljena je izložba *Henryk Sienkiewicz i njegovi tragovi u Hrvatskoj*.

## 19. VI.

Na prigodnoj svečanosti uručene su nagrade *Vladimir Nazor* za 1998. godinu. Dobitnik *Nazora* za životno djelo na polju filmske umjetnosti je filmski i kazališni glumac Boris Dvornik, a glumac Ivo Gregurević dobitnik je godišnje nagrade za ostvarene uloge u filmovima *Transatlantic* (M. Juran), *Kad mrtvi zapjevaju* (K. Papić) i *Tri muškarca Melite Žganjer* (S. Tribuson). Zasebno povjerenstvo za dodjelu *Vjesnikove nagrade Krešo Golik* za postignute rezultate na polju filmske umjetnosti, nagradu za životno djelo dodjelo je filmskom redatelju Antunu Vrdoljaku.

## 20.-27. VI.

U Čakovcu je održana tradicionalna Međunarodna filmska radionica za animirani film. Gosti radionice bili su poljska animatorica Alexandra Korejwo (Poznanj) i francuska autorica Karine Jeannet (Annecy). U radionici je sudjelovalo dvadesetoro djece iz Finske, Nizozemske i Hrvatske.

## 23. VI.

U Rijeci se počeo prikazivati ciklus nordijskih filmova pod nazivom *Nuit Blanche, scènes nordiques: les années 90*. Program nordijskih videofilmova obuhvaća autore iz Danske, Finske, Islanda, Norveške i Švedske, prema izboru koji je načinjen u helsinškom Institutu suvremene umjetnosti, s ciljem da se predstave suvremena djela nordijske filmske i videoumjetnosti.

Program nordijskih filmova prethodno je prikazan u zagrebačkom MM centru, koji je zajedno s Hrvatskim filmskim savezom i Muzejom suvremene umjetnosti suorganizator prikazivanja ciklusa u Rijeci.

## 24. VI.

Predsjednik Republike odlikovao je Tomislava Gotovca odličjem Reda hrvatske Danice s likom Marka Marulića za zasluge na polju kulture.

## 26. VI.

Film Željka Senečića *Dubrovački suton* u proizvodnji Patria filma, HTV-a i INA iz Zagreba, te Bridie Filma iz Londona otvorio je FilmFest u Münchenu, koji se održava od 26. VI. do 3. VII. To je prva festivalska projekcija filma, koji će svoju hrvatsku premijeru imati na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli.

## Bibliografija

UDK:791.44.02(075.9)

RODICA VIRAG, Maja

UVOD U FILMSKU MONTAŽU / Maja Rodica Virag; [ilustracije Nikola Tanhofer]. — Zagreb : Akademija dramske umjetnosti, 1998. — 120 str.; ilustr.; 25 cm

Bibliografija: str. 107. — Kazalo

ISBN 953-97568-0-4  
980702052

Sadržaj: Uvod / Krenimo redom: Sastav ekipe; Predprodukcija — produkcija — postprodukcija; Asistent montaže; Sekretarica režije; Tonski snimatelj / Laboratorij (negativ — pozitiv): Latentne rubne brojke; Keycode; Time code; Aaton code / Rastavljanje materijala: Klapa; Perfo; Off-ton; Pipser; Bobi / Startanje materijala: Vrpca cvodilja; Startna vrpca; Sinkrona točka; Filaž; Sinkronizator / Dnevne kontrolne projekcije / Izbor kadrova i repeticija / Pisanje brojeva i rastavljanje materijala / Startanje i pisanje brojeva kod playbacka / Odvajanje materijala nakon izbora / Montaža: Grubi rez; Oznake; Galge; Repeticija; Rest; Kosi i ravni rez; Montažni redosljed scena; Radne projekcije; Izbačene scene / Optički trikovi: Odtamnjenje; Zatamnjenje; Pretapanje; Zavjesa; Multiplicirani kvadrat / Špica / Montaža zvuka u igranom filmu: Montaža dijaloga; Naknadna sinkronizacija dijaloga; Montaža šuma; Konačna podjela filma na role; Internacionalna vrpca; Naknana sinkronizacija šuma; Plan sinkronizacije; Montaža glazbe; Popis glazbenih brojeva / Predmiješanje i konačna sinkronizacija: Plan sinkronizacije; Problem dvadeset kvadrata / Optički ton: Starenje ton negativa / Montaža negativa: Popis negativa / Tonska kopija / Predigra — foršpan — trailer / Oprema filma za distribuciju / Završni poslovi u montaži / Preporučena literatura / Index

UDK:791.43”19”

TURKOVIĆ, Hrvoje

SUVREMENI FILM: DJELA I STVARATELJI, TREND-  
VI I TRADICIJE / Hrvoje Turković. — Zagreb : Znanje,  
1999. — 344 str.; 20 cm. — (Biblioteka ITD; knj. 170)

Kazala

ISBN 953-195-089-X  
990415038

Sadržaj: Predgovor / Život izmišljotina; Svjetlopisna dočaravanja; Između nametljivosti i autizma; Koliko smo duđeki?; Ta teška meta: život; Hoće' l skoro propast filma?; Umjetnost za zupućak; Očuvati samopoštovanje; Stožernjaci među plitkoglavima; Filmska afekcija — njene vrline i mane; Čar kića; Izazov izvještacnosti; Od kompleksa do homo duplek-  
sa; Izdajnički svjetovi; Dokoni repertoar; Nadmoćni kreteni-  
zam; Zagonetke i slutnje; Akcija!; Filmovi opstanka — doku-  
mentarci rata i naravi; Lijepi i razdrljeni vestern; Paklene vje-  
štine; Pitanje standarda; Može li suvremeni film biti klasičan;  
Kaos kao rutina — pregled domaćih računa: kritika i kinema-  
tografija; Ljubite li SF?; Običnost iznimnosti; I kad prestaje,  
nešto ostaje — Pogled u prošlost; Laki humor s pozadinom;  
Dani malog mrava; Znanstvenofantastična stvarnost; Nedo-  
staje li vam romantizam?; Vrline manirizma; Propaganda i  
film: kad se propagira zdušno?; TV dnevnik kao buzdovan;  
Blago pretapanje zagrebačke škole u čakovečku; Profesionalizirani kult amaterizma; Medijski krajolik; Zašto sad Hitc-  
hcock?; Prokletstvo ilustrativnosti; Danak idili: dvije komedi-  
je; Kult impresivnosti; Revolucija s margine; Genetska ikono-  
grafija; O naivnom i sentimentalnom — sve najljepše; Meki  
svijet razaranja; Vježbe u trpeljivosti; Preporodna nadanja;  
Male kinematografije — goleme brige / Kazala imena i filmova;  
Kazalo pojmova.

## Umrli

**Stipe Delić** (Makarska, 23. VI. 1925. — Zagreb, 1. IV. 1999.), filmski redatelj. Na filmu je bio od 1955. godine, kad je počeo kao asistent V. Mimice u *Jubileju gospodina Ikla*. Bio je asistent i pomoćnik redatelja u 80-ak domaćih i stranih filmova, te redatelj druge ekipe u 30-ak produkcija. Kao redatelj debitirao je kratkim filmovima *Poziv s pučine* i *Naše slobodno vrijeme* (1960.), a istaknuo se kao redatelj ratnog spektakla *Sutjeska* (1973.). Režirao je i za televiziju (TV serije *Marija* i TV drama *Kineska veza*, 1980.).

**Ivan Hetrich** (Vinkovci, 25. X. 1921. — Stubičke Toplice, 5. IV. 1999.), jedan od utemeljitelja Hrvatske televizije, redatelj, spiker, TV voditelj i novinar, diplomirao režiju na ADU. Filmom se počeo baviti početkom 40-ih godina kao član kulturnog društva *Romanija*. Od 1946. radio je kao spiker, reporter i redatelj Radio Zagreba, pet godina bio je dramaturg Zora filma, da bi osnutkom Televizije Zagreb 1956. počeo raditi na televiziji kao TV novinar, voditelj i redatelj. Redatelj je srednjometražnog filma za djecu *Veliko*

*putovanje* (1958.), više kratkometražnih filmova, bio je spiker u brojnim dokumentarnim filmovima, te autor brojnih TV emisija, 80-ak TV drama i dviju TV serija (*Kuda idu divlje svinje* i *Kapelski kresovi*). Istakao se kao voditelj više emisija (*Ekran na ekranu* i danas već kultne TV emisije o filmu *3, 2, 1... kreni!*), te autor dokumentarnih serija *Srce u zavičaju*, *Srdačno vaši* i dr. Režirao je i u kazalištu i predavao režiju na ADU.

**Vjekoslav Smetko** (Zagreb, 3. VI. 1926. — Zagreb, 10. V. 1999.), filmski tehnolog. Filmom se počeo baviti početkom 40-ih godina kao član kulturnog društva *Romanija*. Poslije rata jedan je od organizatora i voditelja Nastavnog filma (gdje je režirao nastavni film *Voda za napajanje kotlova*, 1949.), od 1952. bio je direktor Zora filma, a od prestanka rada Zora filma 1964. godine, vodio je filmski laboratorij u Jadran filmu i (do umirovljenja) bio direktor razvojne službe Jadran filma u doba najveće ekspanzije tog poduzeća.

Damir Radić:

## Dražen Movre: Iz sedmog reda lijevo

(Dražen Movre: *Iz sedmog reda lijevo*, Hrvatski radio, Zagreb, 1999.)

Pišući o knjizi sabranih filmskih kritika Dražena Movrea nazivam se, u ovoj stalnoj recenzentskoj rubrici Hrvatskog filmskog ljetopisa o knjigama filmske tematike, u novoj situaciji. Knjiga Dražena Movrea (1944.-1997.) izašla je posthumno, a to mi u sprezi s činjenicom da sam autora osobno poznao i s njime u više navrata vrlo ugodno surađivao, dopušta subjektivniji pristup negoli što je u dosadašnjim prikazima knjiga bio slučaj.

Dražena Movrea u svojim sam mladim godinama znao po čuvenju, kao redovitog filmskog kritičara, bolje rečeno predstavljača filmova na Radio Zagrebu. U to vrijeme, ranih osamdesetih, kao napopularniji i najkompetentniji hrvatski kritičari nametnuli su se Nenad Polimac i Vladimir Tomić, *Studijev* par zadužen za prikaze filmova s televizijskog repertoara, te njihov redakcijski kolega Darko Zubčević koji je pratio filmove s kino programa, a na mom horizontu istaknuta su filmskokritičarska imena bili i bivši *Studijev* kritičar, a u to vrijeme (i još uvijek) televizijski djelatnik Tomislav Kurelec, te Petar Krelja s Radio Zagreba, dok je Ante Peterlić bio klasa za sebe. Među svima njima Dražen Movre doimao se neznatnom pojavom, više kao neki neutralni radijski najavljiivač filmova ugodna glasa, no ozbiljan filmski kritičar. Međutim, početkom devedesetih, ulaskom u obnovljeno i novoimenovano Hrvatsko društvo filmskih kritičara, upoznao sam Dražena Movrea i vrlo brzo shvatio da je riječ o velikom filmskom entuzijastu, osobito predanom kad su posrijedi bili hrvatski film i kritičarska okupljanja. Za razliku od mnogih naših vrlo uglednih kritičara, koji nikad nisu imali vremena, ili im je to bilo ispod nivoa, za strukovne sastanke i rasprave, ili jednostavno dobrodošla (jer su rijetka) druženja, Dražen Movre uvijek je bio tu, kao jedan od najdinamičnijih i najposvećenijih učesnika. No, Dražena Movrea kao respektabilnog kritičara naslutio sam nešto kasnije, potkraj 1994. godine, kad sam bio angažiran kao voditelj kratkotrajnog kino-kluba Otvorenog sveučilišta u Vukovarskoj. Dražen Movre, za razliku od nekih drugih uvaženih filmoljubaca, odazvao se za uvodnu riječ Vrdoljakovu *Kiklopu* (mada je imao odličan izgovor da to izbjegne, jer nije bio u najboljim odnosima s Vrdoljakom koji je u to doba imao velik utjecaj na elektronske medije), a savjestan kakav je bio, film je istog ili prethodnog dana pogledao u Kinoteci Hrvatske. Prvo me se dojmio suverenim obraćanjem auditoriju od stodvadesetak ljudi (izuzetno velik broj za takvu priliku u jednom objektivno opskurnom prostoru u još opskurnijem dijelu grada), kao da su mu takvi javni nastupi svakodnevica

(na radiju se ipak nije materijalno-vizualno izravno suočavao s publikom), a još više sadržajem svog izlaganja. Ne samo visokokompetentno, nego i lucidno raščlanio je Vrdoljakovu adaptaciju, osobito se osvrćući na glumačku koncepciju s ekscenim glumačkim slučajem Frane Lasića u središtu, zaključivši da je, za razliku od premijernoga gledanja filma, njegov sadašnji dojam neusporedivo povoljniji, s čim sam se i sam morao složiti nakon svršetka projekcije.

Sljedeće godine Dražen Movre počeo je pisati kritike u *Vijencu* i tako, zahvaljujući tadašnjem filmskom uredniku te novine Tomislavu Kurelcu, prvi put nakon 1975. godine, kad je okončao suradnju s *Glasm Slavonije*, počeo sustavno objavljivati ozbiljne pisane filmske kritike. Eventualne skeptike u pogledu njegove kritičarske spremne (koji su ga identificirali s pukim radio-najavljiivačem) odmah je razoružao, a među inima koje je pojedinim kritikama i oduševio bila je i njegova kolegica iz *Vijenca* i sa (sada Hrvatskog) radija, Diana Nenadić, buduća urednica knjige *Iz sedmog reda lijevo*. Onda je došla iznenadna, neočekivana smrt, a u posebnoj prilogu *Hrvatskog filmskog ljetopisa* Petar Krelja otkrio nam je posve nepoznatog kritičara Dražena Movrea, iz razdoblja njegove suradnje u *Glasi Slavonije*. Mada sam pratio kritike koje je objavljivao u *Vijencu*, tek taj izbor tekstova iz slavonskog dnevnika, koje je objavljivao između svoje 29. i 32. godine, u potpunosti mi je, svojom filmskokritičarskom svježinom i potentnošću, pokazao neprijeporno značenje Dražena Movrea u hrvatskoj filmskoj kritici. Kao kruna svega došla je knjiga sabranih Movreovih kritika čiji prikaz slijedi.

Urednica Diana Nenadić kronološki je organizirala sačuvane Movreove tekstove, podijelivši knjigu u dva dijela, vezana za dva razdoblja i dvije novine: prvi, od 1973. do 1975. godine (u samoj knjizi previdom urednice piše od 1972. do 1975.), a previd je posljedica neuvrštavanja jedinog teksta iz 1972., što je u »završnoj montaži« knjige zaboravljeno) nosi naslov *Iz sedmog reda lijevo* (tako se zvala redovita Movreova filmska rubrika) po kojem je nazvana čitava knjiga i obuhvaća kritike iz *Glasi Slavonije*, a drugi, naslovljen *Slike, zvuk i videoti* (prema naslovu uvodnog teksta o *Lisabonskoj priči* Wima Wendersa), one objavljivane u *Vijencu* između 1995. i 1997. godine. Izvrstan predgovor, u kojem daje iscrpan analitički opis Movreovih kritika, njegova svjetonazora, stavova i postupaka, napisao je Hrvoje Turković, i to je tekst koji gotovo potpuno obuhvaća sve odlike Movreova film-

skopisalačkog motrenja i razmišljanja, tako da se zapravo malo što pored njega još ima za dodati.

Turković je Movrea na početku i na kraju svog teksta smjestio u širi filmskokritičarski hrvatski kontekst, ističući onu Movreovu poziciju o kojoj sam govorio u uvodnom dijelu ovog teksta, ali i naglašavajući specifičnost i autohtonost Movreova spoja elitizma i populizma, tj. »pomirljivo shvaćanje o 'visokokulturnome' poslanju kritičara s nastojanjem da sudjeluje u konstituciji populističkog zajedništva među ljubiteljima filma.« Ključnom osobinom Movreove kritike Turković s pravom smatra humanistički pristup, koji se ogleda u težnji k »razumijevanju složenosti ljudskih naravi, uz naklonu sućut prema običnome, svakodnevnome, sitnim 'slabostima', otklonima«, no i u »usputnim asocijativnim natuknicama« u kojima se otkriva »bogata književno-filmska i filozofska kultura«, a i u njegovom »kritičko-vrijednosnom tonusu« gdje, kada kudi film, »to često nije 'okrivljavajuća' kritika..., nego razumijevajuća«. Iz svega toga slijedi da je Movreova »ljubav prema estetičnome... nadasve humano (etički) utemeljena: on vjeruje u ljudsku konzekventnost umjetnosti, njezinu humanu relevantnost.« I dalje: »Etično slab film Movri ne može biti i dobar, odnosno prihvatljiv film; a svi estetički filmovi koje voli i ističe ujedno su i filmovi u kojima pronalazi dojmljivo pronicanje u ključne odrednice ljudskog postojanja, njihove etičke korijene.« Druga ključna osobina Movreova pogleda na film i umjetnost uopće, usko povezana s humanističko-etičkim pristupom, jest njegov modernizam. Turković piše kako Movre »romantičarski vjeruje u Umjetnost i njezino životno razobličavajuće poslanje« te da je, iako se svakom filmu posvećuje sa »žanrovskom i stilskom otvorenosću, svejedno... najpotaknutiji i najzadivljeniji kada se suočava s izrazito estetički samosvjesnim autorima (npr. Kieslowski, Bergman), kada ima posla s nežanrovskim pristupima u realističkoj (dramskoj) maniri (Truffautova *Zajednička postelja i stol*), odnosno s inovativnim potezima u tradicijskim žanrovima (usp. recenziju filma *Butch Cassidy i Sundance Kid*).«

Ono što me je posebno zainteresiralo u tekstovima Dražena Movrea jest njegova mjestimična sklonost k usputnom polemiziranju s (neimenovanim) kolegama kritičarima, rijetko izravna, češće implicitna. S obzirom na to da mi se samom nerijetko (ponekad i opravdano) prigovara nepotrebno uzgredno polemiziranje, moram priznati da mi je bilo drago vidjeti natruhe toga i kod mirnog i nadasve kulturnog gospodina Movrea. Očito, u svim vremenima postoje razlozi za kritičarska sukobljavanja i da je više onih (zapravo ispada da ih gotovo i nema) spremnih i potkovanih za argumentiranu polemiku i filmskokritičarska scena bila bi nam življa, časopisi dinamičniji i uzbudljiviji. Druga zanimljiva osobina Dražena Movrea, koju Turković u svom predgovoru nije spominjao, ali je na njoj s pravom inzistirao Ante Peterlić na predstavljanju knjige u Multimedijalnom centru (mada mi se tad činilo da Peterlić bezrazložno toliko ističe taj aspekt), jest njegovo političko oporbenjaštvo. U tekstovima iz *Vijenca* ono je izrazito i otvoreno, no interesantnije je ono iz *Glasa Slavonije*, iz postmaspovkovskih »olovnih godina«, kad Movre pokazuje toliko eksplicitnog univerzalnoantimilitarističkog duha da je posve jasno kako njegova stava nije pošteđe-

na ni tadašnja jugoslavenska političko-vojna vrhuška, tj. da se frazeologija militarističke ideologije o ratnom junaštvu, patriotizmu i građanskoj dužnosti, o kojoj govori u osvrtu na M. A. S. H. Roberta Altmana i još izravnije i hrabrije (ne propustiti str. 54) u prikazu Nicholsove *Kvake 22*, odnosi i na ondašnju vladajuću kastu (a mora se dodati da je jednako relevantna i za današnje vlastodršce). Politička opozicija Dražena Movrea može se povezati i sa svojevrsnim filmskokritičarskim opozicionarstvom, o kojem je ranije bilo ponešto usput rečeno. Movre, za razliku od *hičkakovaca* i još više *filmovaca*, a u skladu sa svojim nepokolebljivim vjerovanjem u film kao umjetnost koju holivudski industrijski duh uglavnom narušava, nije bio veliki zaljubljenik u klasično razdoblje holivudskog filma, pa se u svom »slavonskom razdoblju«, čak i prema neprijepornoj veličini kakva je Hitchcock, odnosio vrlo kritički. Moguće je da je nekog udjela imalo i to što je kritičar takvog potencijala, kakav je Movre iskazao u *Glasi Slavonije*, ostao posve izvan kruga *filmovaca* i njihova časopisa, vjerojatno najboljeg u hrvatskoj filmskočasopisnoj povijesti, mada je, kako mi se sad čini, njegovo pisanje u *Glasi Slavonije* bilo superiorno dobrom broju suradnika *Filma*. Pri tome treba istaći da su Movreovi tekstovi u *Glasi Slavonije* ipak bili namjenski, radilo se o artiklima za dnevnu novinu, oni su u većini slučajeva vjerojatno bili pisani »u jednom dahu«, što me navodi na pitanje koliko bi Movre tek bio uspješan da je imao na raspolaganju više vremena, koncentracije i tekstualnog prostora, mada ne treba smetnuti s uma da neki kritičari upravo u takvim uvjetima postižu maksimum, te da se često ne snalaze u tzv. zahtjevnijim tekstovima većeg opsega. Kakav je slučaj bio s Draženom Movreom vjerojatno nikad nećemo saznati, no bilo kako bilo njegove su dnevnonovinske kritike antologijskih dosega i svakako nadmašuju današnju filmskokritičarsku dnevnonovinsku produkciju, mada i nju uglavnom pišu vrlo kompetentni autori.

U povodu kritika Dražena Movrea može se skrenuti pozornost i na njegov antigradanski stav, koji nije posljedica neke marksističke zadojenosti nego još jedan oblik njegova opozicionarstva svemu što se pokušava nametnuti kao obvezatna vrijednost, u ovom slučaju način življenja, dakle kao suprotstavljanje apriornom podrazumijevanju da je bračni, obiteljski život s djecom, kućnim ljubimcima, stalnim zaposlenjem i vrednotama koja s tim idu i iz toga slijede idealan i zapravo jedini valjan. Građanske vrijednosti često nemaju mnogo veze sa zbiljom, a kako je realan prikaz stvarnosti jedan od Movreovih ključnih estetičkih postulata, nije čudno da on generalno ima distancu prema Hollywoodu kao industriji snova, što u ovom slučaju često znači laži, a pogotovo žanru melodrame kojem načelno odbija svaku vrijednost, smatrajući je nasiljem nad zbiljom.

Poput Vladimira Vukovića, čija je knjiga sabranih kritika također posthumno izdana početkom devedesetih, Dražen Movre bio je pisac tzv. literarnog stila, koji je u njegovu slučaju prilično slikovit, što je povezano s čestim prepričavanjem sadržaja filmova. Međutim, prepričavanje sadržaja kao i sklonost dojmovnom izražavanju kod Movrea nije alibi za proizvoljnost ili rutinsko fraziranje, nego omogućava lucidne uvide, a ponekad upravo fascinira svojim skretanjem po-

zornosti na ono što se obično smatra nevažnim ili marginalnim, o čemu se progovara usput, uglavnom tek toliko da bi se vidjelo da je recenzent i taj element filma zapazio. U tom smislu prisjećam se riječi Diane Nenadić na promociji knjige Hrvoja Turkovića *Umijeće filma* (1996.), kad je otprilike rekla da je od autora naučila potencijalnu važnost detalja, onog naizgled beznačajnog; puno godina prije, na svoj način, Dražen Movre demonstrirao je mogućnost takvog pristupa. Nije ovdje u pitanju primat, jer ne znam tko je prvi u hrvatskoj filmskoj kritici pokazivao takve sklonosti, nego je riječ o još jednom pokazatelju filmskokritičarske relevantnosti Dražena Movrea. S tim u vezi, a i kao ilustraciju stila, dopustit ću si navod iz mog osobnog favorita ove knjige, teksta *Vestern-balada o čistom, bijelom snijegu* (Kockar i bludnica, Robert Altman), objavljenom u *Glasi Slavonije* 1973. (u knjizi na str. 17):

*»Taj sukob pojedinca s moćnom organizacijom... Altman je prikazao u ugođaju baladičnom, poput sjetne pjesme uz gitaru. Prekrasna kamera Vilmosa Zsigmonda s jednakom ljepotom slika i lica pustolova što ih u polumraku krčme obasjava jedino petrolejka i krajolik s bijelim snijegom, kućicama od žutih svježih dasaka, zelenim borovima i plavičastim planinama, u suzdržanim ali to rječitijim nijansama. Gotovo sam i zaboravio da snijeg tako pada, u gustim, brzim pahuljama. Ovdje njihov ritam, kao i montažni ritam čitavog filma, na neki čudan način naviješta ishod neravnopravne borbe u kojoj će usamljenik grčevito braniti svoj opstanak: imetak, dostojanstvo i goli život.*

*Altmanova western-balada o čistom, bijelom snijegu doimlje nas se još dugo nakon izlaska iz kina.«*

Bilo bi lijepo ovdje završiti tekst, no treba još skrenuti pozornost na male manjkavosti knjige. Spomenut je na početku propust urednice Nenadić s datiranjem tekstova iz *Glasa Slavonije*, a propustom smatram i nedatiranje tekstova iz *Vijenca* (svaki tekst iz *Glasa Slavonije* nosi godinu kad je objavljen, što je s tekstovima iz *Vijenca* propušteno učiniti). Uz to knjiga ima znatno više tiskarskih i lektorsko-korektorskih grešaka no što je uobičajeno (čak se može pomisliti da su namjerno tako objavljeni, kao integralni preslik novinskih originala koji su zasigurno vrvili tiskarskim greškama), a uvijek korisna kazala imena i naslova trebalo je dinamizirati i učiniti još praktičnijim za uporabu boldiranjem brojeva stranica na kojima se imena i naslovi pojavljuju kao nositelji teksta (npr. uz naslov *Krici i šaputanja* u *Kazalu naslova* navode se stranice 85 i 144, pri čemu je brojka 85 trebala biti boldirana, tj. masno otisnuta, jer se na njoj nalazi tekst o tom filmu, dok se na str. 144 on spominje samo usput, zapravo uopće se ne spominje, što znači da kazalo i nije najpouzdanije). Što se tiče dizajnersko-grafičke strane knjige, Miroslav Salopek ostvario je vrlo dobar rad.

Naposljetku treba još jedanput istaknuti dobrodošlost i znatnu važnost knjige koja je skrenula pažnju na jednog vrlo vrijednog kritičara, tako dugo i nezasluženo na samim marginama. I sâm sam tome na neki način pridonio kao član prošlogodišnjeg žirija za dodjelu godišnje *Nagrade Vladimir Vuković* za najbolju filmsku kritiku; nitko od nas troje u žiriju nije se sjetio posthumno nagraditi Dražena Movrea, a on nagradu, suviše je i spomenuti, ne bi zaslužio iz kurtoaznih razloga. No još nije kasno, jer zaista sumnjam da će ove godine netko polučiti dojmljiviju zbirku filmskih kritika od ovih objavljenih u knjizi *Iz sedmog reda lijevo*.

# Nagrade

## 7. revije jednogminutnih filmova — Požega '99.

●cjenjivački sud (Janos Domokos, Vladimir Murtin, Krešimir Mikić, Dario Marković i Mile Beslić) izabrao je deset najboljih ostvarenja iz službene projekcije (TOP 10):

**AS** / Makedonija, Akademski kinoklub — Skopje : 1999. — autor: Vikentija Gjorgjevski

**DIFFERENT WORLDS** / Švedska, Filmligan : 1998. — autor: Åke Källner

**ECHO DER BERGE** / Austrija, KDKÖ Vienna : 1998. — autor: Sonja Steger

**GRAVITATION** / Njemačka, Film-u. Videofreunde neu — Isenburg : 1993. — autor: Rüdiger Schnoor

**LA RIVINCITA** / Italija, Super 8 e Videoclub Merano : 1997. — autor: Armando Alberti, Claudio Alberti

**MRAV** / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 1998. — autor: Damir Alter Matijević

**NAVIGACE** / Češka Republika, Hašfilm. — autor: Milan Haškovec

**SAFETY FIRST** / Njemačka, Videofilmer Senftenberg : 1998. — skupina autora

**SALAIJUUS (THE SECRET)** / Finska, FVL : 1999. — autor: Lauri Haukkamaa

**TOMISLAV GOTOVAC** / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 1996. — autor: Tomislav Gotovac

Nakon rasprave o filmovima i glasovanja, nagrađeni su radovi:

### 1. nagrada

**DIFFERENT WORLDS** / autor: Åke Källner, Filmligan, Švedska (zlatna plaketa, diploma, grafika akademskog slikara Vaska Lipovca)

### 2. nagrada

**MRAV** / autor: Damir Alter Matijević, samostalni autor, Zagreb, Hrvatska (srebrna plaketa, diploma, grafika akademskog slikara Zoltana Novaka)

### 3. nagrada

**TOMISLAV GOTOVAC** / autor: Tomislav Gotovac, samostalni autor, Zagreb, Hrvatska (brončana plaketa, diploma, grafika akademskog slikara Željka Prsteca)

### Nagrada UNICA-e

**DROGA** / autor: Henryk Lehnert, AKF *Chemik* Oswięcim, Poljska

### Nagrada publike

**MRAV** / autor: Damir Alter Matijević, samostalni autor, Zagreb, Hrvatska (grafika Požega Zdenka Čiček-Surjačeka)

### Nagrada Českog izbora UNICA-e

**FUCK THE FUTURE** / autor: Alen Soldo, Kinoklub *Split*, Split, Hrvatska

### Nagrada Galerije Beck

**NAVIGACE** / autor: Milan Haškovec, Hašfilm, Češka Republika (litografija akademskog slikara Zlatka Price)

### Nagrada Galerija Hajdarović

**DIFFERENT WORLDS** / autor: Åke Källner, Filmligan, Švedska (grafika akademskog slikara Zlatana Vrkljana)

Ante Peterlić

## Hrvatska revija jednogminutnih filmova — Požega '99.

●ovogodišnji festival jednogminutnoga filma u Požegi sedmi je već po redu i zato najprije valja ustanoviti da zanimanje za ovu formu ni najmanje ne slabi. Dapače, gledatelja je bilo više nego prošle godine, a rekord je bio oboren u odazivu inozemstva: u službenoj konkurenciji našlo se dvadeset zemalja; prošle godine bilo ih je šesnaest. A s obzirom na hrvatske filmove — pojavili su se novi mladi entuzijasti koji su publici podastri svoj prvi, možda ne i posljednji film.

U pogledu vrijednosti filmova nije se mogla zamijetiti veća razlika u odnosu na prošlogodišnje, a i to se odnosi na poetiku i retoriku što odgovaraju ovoj kratkoj formi: usmjerenost na bilo izazovni sadržaj bilo na vizualnu ili auditivnu senzaciju, te na trud da se pronađu završne dosjetke (češće vizualne) koje su u nekim filmovima bile i vrlo efektne. Stoga, čini se u ovom trenutku najzanimljivijim osvrnuti se na neke tematske aspekte u kojima se zamjećuje barem djelomična novost kao i na sadržajne elemente za koje se čini da bi mogli predstavljati trajnija obilježja ove vrste.

Uspoređujemo li ovogodišnji filmovi s prošlogodišnjima, hrvatske i inozemne produkcije, očividno je da se pojavilo nešto više društveno angažiranih filmova! Petnaest, čak nešto više od trećine! Tako, tri filma govore o štetnosti alkohola, dva o štetnosti droge, dva su antiratna, dva ekološka, jedan potsjeća na holocaust, jedan se zgraža zbog pušenja, jedan zbog neljudskog ponašanja prema životinjama, jedan je zabrinut zbog ljudske otuđenosti i, napokon, jedan simpatično

propagira svojega ugostitelja — požeški festival. Može to, kad se već ističe i statistički dokumentira, izazvati skepsu u svezi s pretpostavljivom kakvoćom takvih filmova a i s dojmom kojega stvara festival u cjelini. Angažiranost se obično povezuje s eksplicitnošću, s deklaracijama, s gnjavatorskom polemičnošću — dakle ponekad i sa nametnutim zahtjevima, pa se nekome može činiti da je zanimljivija pa i preporučljivija suprotnost takvim filmovima, odnosno, reakcija na njih, relativiziranje problema, cinizam. Međutim, barem govoreći o filmovima prikazanim tj. odabranim u natjecanje za nagrade ove godine, čini se da su ti filmovi u većini nastali spontano, kao plod izvorne zamisli ili kao »vježba« koju olakšavaju poznavanje problema i početna gledateljeva spremnost da prihvati društveno korisnu poruku. Također, uočila se i stanovita prednost takvih filmova u odnosu na takve dulje: jedna minuta prekratko je trajanje da bi se razvijao otpor prema previše poznatoj temi, izostaju dugo razrađivani mučni naturalistički elementi pripadni nekima od spomenutih tema jer se pojavljuju »brzometno«, angažman pretežito izrasta uz pomoć duhovite dosjetke. Tako, u češkom filmu *Navigace*, filmu od dva kadra, u prvome jedna žena gledajući prema kameri rukama usmjeruje, pokazuje put nečemu što je izvan kadra. Budući da se iza nje nalazi prolaz kroz kuću, gledatelj je uvjeren da pomaže vozaču. U drugome kadru, vidimo, međutim, da je to nije automobil nego pijanac



*Different Worlds* (Åke Kåller, Švedska)



*Mrav* (Damir Alter Matijević, Hrvatska)



Tomislav Gotovac (Tomislav Gotovac, Hrvatska)

koji ne nalazi »stana«, kojemu je i »ulica pijana« pa se prepušta vođenju ove prometne kvazipolicajke.

Pojavili su se, dakako, i mnogi filmovi koji imaju obilježja blagoga vica, kojim se ne želi nikoga uzrujati ili uvrijediti, a niti zamarati poticanjem nekakvih pitanja. U austrijskom filmu *Echo der Berge*, tom parodijskom citatu austrijskih i njemačkih kič filmova opsjednutih ljepotama Alpa i Schwarzwalda i jekom, zbog te važne turističke atrakcije konobar će poslužiti gosta s tri odreska (jednoga je naručio gost, a za druga dva zaslužno je odjekivanje njegove narudžbe). Ili, pak, u belgijskom filmu *Ça alors!* jedan je muškarac frapiran čarima bujne ljepotice, želi je poljubiti, to mu uspijeva, a onda saznajemo koja je bila svrha njegova osvajanja: da joj iz usta preotme gumu za žvakanje! Žanr vica, tog jednostavnog oblika, zaključimo, pogodan je za kratke forme, one dovode do njega, a isto bi se moglo odnositi i na karikaturu — prispodobljujemo li ove filmove slikarskom žanru.

Naravno obilježja vica, pa i karikature imaju i filmovi s aluzijama na seksualnost, kakvih je bilo sedam, tj. svaki šesti. U jednome od njih, švicarskom crtanom filmu *Rien ne va plus ???*, junaku obuzetom ljubavnim nagnućem njegove će mađioničarske sposobnosti — koje se pripisuju ostavštini drevne Indije — pomoći da se konopac samo uz pomoć frule podigne do balkona njegove Julije, a onda će mu te sposobnosti što opovrgavaju zakone mehanike i koje su ga dovele do sobe drage — zaključit ćemo putem sinegdohalnog rješenja — omogućiti isti pothvat s jednim drugim rekvizitom.

Napokon, ako od statistike ima kakve koristi, nije na odmet ustanoviti da su u čak sedam filmova protagonisti bili nađeni u životinjskom carstvu, što uopće ne mora značiti da su filmovi bili zoološke tematike. Pokazalo se da realizatori tih filmova (intuitivno?) shvaćaju da biće iz životinjskog carstva gledatelja ne zbunjuje velikim brojem konotacija kakav je slučaj u suočenjima s ljudskim bićem, odnosno, da on najčešće »funkcionira« u nekom stereotipnom smislu i da je zbog toga u kontekstu djela lako pridati joj jasno specificiranu konotaciju, simboličku vrijednost i uporište za jasno poantiranje — kao uostalom u basnama. Pas će poslužiti da se zapitamo o odgovornosti prema voljenima, pajcek o apetitu, mrav o radu itd. Ukratko, tipologija životinjsoga sustava

zvijezda, mudro ustvrdimo, snažnije se opire novome ukusu i svjetonazoru nego ona glumačkog star-sistema.

Nekoliko riječi o nagrađenim filmovima.

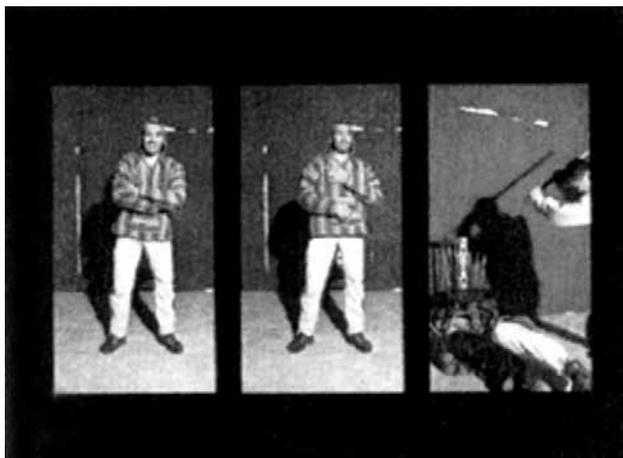
Prvu nagradu dobio je, kao i lani, švedski film Åke Kållera, *Different Worlds*, a sličnost je još i u tome što i ovaj pokazuje sposobnost da priču koja bi se mogla znatno dulje pričati sažme u jednu minutu. Ova je u jednome kadru, o dvojici ljudi od kojih jednome uspijeva sve, a drugome ništa. Budući da je riječ o susjedima, nemoguće je izbjeći prisjećanje na slavni piksilacijski McLarenov film *Susjedi* s čim, s tom asocijacijom, međutim, ne treba pretjeravati. Film je vrijedan nagrađivanja, koliko zbog duhovitosti, toliko zbog »metafizičke« dimenzije. On, naime, govori o neustanovljivim razlozima razlikama među ljudima, o sudbini, a sa sudbinom nije se šaliti — pa je i stvar mjere što se ovakav slučaj apsolvirao u sferi humora.

Drugi film je hrvatski o mravu — *Mrav*, Damira Altera Matijevića. U tri kadra, u dugoj koloni mrava izdvaja se onaj koji nosi najteži teret — slamku jedno pet puta dulju od njega. I s mravom se poigrala sudbina kakva zna zadesiti neke pojedince: on se, za razliku od drugih iz kolone, i borio, ratovao, a sada se grči pod najvećim teretom i psujući sugerira da neratnici simuliraju i profitiraju. Duhovite zamisli, aktualan, film je dobio i nagradu gledateljstva, a, prisjećamo se, u mnogo čemu sličan hrvatski film i lani je dobio tu nagradu.

Tomislav Gotovac, veteran hrvatskog eksperimentalnog filma, dobio je treću nagradu za kolažni film (fotografije, plakati, isječci iz novina, dokumenti i sl.) od najmanje stopedeset kadrova približno iste duljine, što uvjerljivo pokazuje koliko može »stati« u jednu minutu filma. Naslov filma je *Tomislav Gotovac* i žanrovski to je autportret, autobiografija — primjer za poetiku tih žanrova, kompozicijski realiziran metodom »pregleda« glavnih činjenica karijere i privatnog života koje velikom brzinom montažnih izmjena djeluju kao bujica toka svijesti, a energijom podsjećaju na neke od autorovih akcijskih performansa. Teorijski, film postavlja pitanja psihologije percepcije (što i kako percipiramo, što se od tih kratkih »signala« pretvara u prevladavajući). U gledalačkom



Droga (Henryk Lehnert, Poljska)



*Fuck the Future* (Alen Soldo, Hrvatska)



*Navigace* (Milan Haškovec, Češka Republika)

i ocjenjivačkom smislu film nameće i pitanje kako ga uopće treba gledati, odnosno, ne bi li ga valjalo gledati i u slow motionu. U svakom slučaju film koji od svih na festivalu iziskuje najsloženiju raščlambu.

I sav program festivala kao da se kreće brzinom Gotovčevih kadrova i, posve osobno, od svih festivala ovaj mi je najživahniji, da ne kažem najmanje dosadan. Jednosatna projekcija 43 filma doima se kraćom nego, recimo, jednosatna projekcija četiri ili pet jednako vrijednih dokumentarnih filmo-

va, lako provjerljiv fenomen kojega bi ipak trebalo objasniti u posebnom napisu.

Inače, u organizaciji festivala sve besprijekorno funkcionira. Glavni organizatori profesor Željko Balog i ing. Milan Beslić, negdje u prividnoj pozadini, drže sve konce u rukama. No, ono najvažnije, valja ponoviti, gledatelji su sve zainteresiraniji, i dvorana mjesnog kazališta pokazala se ove godine premalenom. Ukratko, ovaj festival treba podržati u svakom pogledu.

# Filmografija 7. revije jednogminutnih filmova — Požega '99.

(Filmovi u natjecateljskom programu)

- ÇA ALORS!** / Belgija, Royal Camera club Binehois. — autor: Annie Stoquart. — SVHS, 0.54 min
- 00:00** / Hrvatska, Od ruke do ruke Sektor filma, Zagreb : 1999. — autor: Tomislav Šango, k. Igor Savatović, mt. Veljko Segarić. — VHS, 0.30 min
- 238. KUNG FU ZAPOVJED — TEHNIKA FETUSA** / Hrvatska, Od ruke do ruke Sektor filma, Zagreb. — autor: Igor Savatović, mt. Veljko Segarić, ton Tomislav Šango. — VHS, 0.59 min
- ALWEJSKO PIVO** / Hrvatska, Sloboština MM, Zagreb : 1999. — autor: Trpimir Kvesić, mt. Dana Budisavljević, ton Denis Božak. — SVHS, 1 min
- APOCALYPSE NOW** / Belgija, Millennium film & Videoclub Heist Op Den Berg : 1999. — autor: Tim Verschueren. — SVHS, 1 min
- AS** / Makedonija, Akademski kinoklub — Skopje : 1999. — autor: Vikentija Gjorgjevska. — VHS, 0.57 min
- BLJAK** / Hrvatska, Kinovideo klub *Liburnia-film*, Rijeka : 1999. — autor: Ivica Brusić. — VHS, 1 min
- BREAKING UP** / Danska, samostalni autor : 1999. — autor: Mikael Colville — Andersen. — VHS, 1 min
- BUS ANTROPOLOGY** / Poljska, Z. F. *Swar-film* : 1998. — autor: Bartłomiej Stroński, k. Magdalena Wawrzyniak. — VHS, 1 min
- CIGARETA UBLJA, ZAR NE?** / Hrvatska, Video družina Centar Dubrava, Zagreb : 1999. — autor: Dalibor Jakopčević, k., mt., ton Mario Gregurić. — SVHS, 0.48 min
- CYCLESŌTRA** / Slovačka : 1998. — autor: Juraj Mandel. — VHS, 1 min
- D. S.** / Hrvatska, Kinoklub Zagreb : 1999. — autor: Ratko Selihar, mt., ton Matko Dodić. — VHS, 0.59 min
- DIFFERENT WORLDS** / Švedska, Filmigan : 1998. — autor: Åke Källner, sc. Filmigan, k. Gunnar Nilsson, ton Jan Hakanson. — VHS, 1 min
- DROGA** / Poljska, AKF *Chemik* Oswiecim : 1996. — autor: Henryk Lehnert. — VHS, 1 min
- ECHO DER BERGE** / Austrija, KDKÖ Vienna : 1998. — autor: Sonja Steger, sc. mt, ton Fritz Gratzner. — SVHS, 0.54 min
- FUCK THE FUTURE** / Hrvatska, Kinoklub *Split*, Split. — autor: Alen Soldo, k. Petar Jurčević. — SVHS, 0.59 min
- GLEDAJUĆ IH TAKO...** / Hrvatska, Kinovideo klub *Liburnia-film*, Rijeka : 1999. — autor: Tanja Čotić — Čot, mt. Zoran Ventin, Boris Barbalčić. — VHS, 0.56 min
- GRAVITATION** / Njemačka, Film-u. Videofreunde neu — Isenburg : 1993. — autor: Rüdiger Schnoor, sc. W. Wesemann. — VHS, 1 min
- GULP POST** / Hrvatska, Zagreb : 1999. — autor: Slaven Jekauć, k. Maja Zrnić, mt. Dana Budisavljević, ton Vjerran Pavlinić. — VHS, 0.55 min
- IZOLACIJA** / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 1999. — autor: Dario Juričan, mt., ton Stjepan Žgela. — VHS, 0.58 min
- JUST CRUSIN'** / Hrvatska, Od ruke do ruke Sektor filma, Zagreb : 1999. — autor: Tanja Kljajić, k., ton Tomislav Šango, mt. Veljko Segarić. — VHS, 0.58 min
- KONTRAST** / Hrvatska, Video klub *Mursa*, Osijek : 1999. — autor: Čejan Černić. — VHS, 0.58 min
- LA RIVINCITA** / Italija, Super 8 e Videoclub Merano : 1997. — autor: Armando Alberti, Claudio Alberti. — VHS, 0.34 min
- MRAV** / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 1998. — autor: Damir Alter Matijević. — VHS, 0.58 min
- NAVIGACE** / Češka Republika, Hašfilm. — autor: Milan Haškovec. — VHS, 0.53 min
- NO TITLE** / Mađarska, Independent film and video association MAFSZ : 1997. — autor: Attila Magyar, k., mt. Gábor Szepesi. — VHS, 1 min
- NOVI DAN** / Hrvatska, Autorski studio FFV, Zagreb : 1999. — autor: Milan Bunčić, r. Marija Šebreg, k. Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. — SVHS, 1 min
- OUNI KAPP — K. O. (O. K. — K. O.)** / Luksemburg, Cine-amateurs-Luxembourg : 1995. — autor: Jeannot Stirn. — SVHS, 0.49 min
- PARTY 4 SEVEN** / Hrvatska, GFR film-video Požega : 1998. — autor: Siniša Veir, k., mt., ton Josip Matić. — VHS, 0.59 min
- PES (DOG)** / Češka Republika, samostalni autor : 1999. — autor: Petr Urban. — SVHS, 0.39 min
- RIEN NE VA PLUS ???** / Švicarska, samostalni autor : 1998. — autor: Walter Gutknecht. — SVHS, 1 min
- SAFETY FIRST** / Njemačka, Videofilmer Senftenberg : 1998. — skupina autora. — SVHS, 1 min
- SALAIUSIUS (THE SECRET)** / Finska, FVL : 1999. — autor: Lauri Haukkamaa, sc. k. Juha Lahti. — VHS, 0.53 min
- SIMŌNN** / Španjolska, samostalni autor : 1998. — autor: Juanma L. Diaz, sc., ton. José y M. Lagares. — VHS, 1 min
- SLASNI ZALOGAJ** / Hrvatska, Centar tehničke kulture, Zaprešić : 1999. — grupa autora, mt. Miroslav Klarić. — SVHS, 1 min
- THE OBSTACLE** / Malta, Malta amateurs cine circle : 1995. — autor: John Lungaro Mifsud. — VHS, 0.55 min
- THE ORDER OF FACTORS DOESN'T ALTER THE PRODUCT** / Španjolska, De Husillo TV University of BSN : 1999. — autor: Alfredo Castellanos, N. Megias, mt. Adolf Alcaniz, ton C. Veloso's fragment »rap/pop«. — VHS, 1 min
- TOMISLAV GOTOVAC** / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 1996. — autor: Tomislav Gotovac, k. Zoran Happ, mt. Davor Pećarina. — SVHS, 0.59 min
- TOUR RETOUR** / Hrvatska, Autorski studio FFV, Zagreb : 1999. — autor: Tomislava Vereš, r., sc., k. Milan Bukovac, mt., ton Damir Čučić. — VHS, 1 min
- UNE CHOSE EST SURE** / Francuska, Camera club Dauphinois : 1998. — autor: Favard Mickaël, Lionel Tirant. — VHS, 0.58 min
- VZPON** / Slovenija, samostalni autor : 1997. — autor: Franc Kopic. — VHS, 1 min
- WHY** / Hrvatska, Basti film co., Zagreb : 1999. — autor: Dejan Kljajić. — SVHS, 0.59 min
- ZA POVJEST** / Hrvatska, samostalni autor, Zagreb : 1999. — autor: Darko Vernić Bundi, ton Tomas Krkač. — VHS, 1 min

Tomislav Pavlic

## F.R.K.A. — drugi put

### Korak prema tradiciji

Kada se, puna dojmova, u proljeće 1997. iz Cannesa, s tamošnjeg filmskog festivala, vratila studentica montaže Dana Budisavljević, čvrsto je odlučila: i ona će organizirati svoj filmski festival.

Već u travnju iduće godine svoju odluku provela je u djelo: održana je prva Filmska revija Kazališne akademije (F.R.K.A. '98.). Iza ovog, pomalo ironičnog, naziva krije se smotra filmova studenata filmskog odsjeka zagrebačke Akademije dramske umjetnosti. Nastala kao oživljavanje zamrle prakse javnog prikazivanja jednogodišnje produkcije ADU, ta je revija željela biti više od puke informative: cjelodnevno prikazivanje filmova pretvoreno je u mali *happening*, a najbitnije, revija je dobila natjecateljski karakter (dodijeljene su tri nagrade publike). Kako je bila riječ o prvoj smotri nakon dugo vremena, prikazan je izbor uglavnom najboljih radova u proteklih nekoliko godina.

Ove godine revija je, u svakom pogledu, otišla korak dalje: jednodnevna smotra postala je dvodnevna, osim toga i međunarodna (izvan konkurencije, u dva programa, prikazani su radovi studenata europskih filmskih škola, te potpuniji program slovenskih akademaca), a nagrade je, osim publike, dodjeljivao i stručni žiri (Ana Horvat, Radislav Jovanov Gonzo, Mario Kokotović, Koraljka Meštrović, Goran Navojec, Jelena Paljan, Sergej Goran Pristaš, Ognjen Sviličić, Ivan Goran Vitez i Slaven Zečević, s predsjednicom profesoricom Radojkom Tanhofer). Nagradne statue rad su akademske kiparice Ivane Pegan.

Gledateljima je predočena isključivo recentna produkcija — radovi nastali u protekloj akademskoj godini. U dva dana trajanja revije, prikazano je nešto više od šest sati programa konkurencije, u pet blokova, pred redovito punom velikom dvoranom ADU; i svatko je mogao izaći zadovoljan, jer našlo se tu za svakoga ponešto: široki raspon autorskih osobnosti mladih redatelja i na tematskom i na formalno-stilskom planu (od onih sklonih meditativno-refleksivnom promišljanju filmskog medija, do onih koji inspiraciju crpe iz poetike žanrovskog filma). Program je dodatno obogaćen i projekcijom šest filmova profesora režije iz njihovih studentskih dana.

Svaki filmski blok najavljen je kombinacijom kazališta, filma i televizije, u izvedbi studenata glumačkog odsjeka ADU, u nadahnutoj režiji studentice dramaturgije Marijane Fumić. Tu su na duhovit način interpretirani filmovi nagrađeni Oscarom posljednje godine svakog desetljeća (1919.-1999.) što

nam je sugeriralo kako je riječ o posljednjoj F.R.K.A.-i prije 2000. godine.

### Kakvi se filmovi snimaju na ADU?

Filmovi nastaju kao produkt školskih zadataka, a rade ih mladi ljudi koji se na taj način pripremaju za ulazak u pravu, profesionalnu, produkciju. Tako da, iako oni žele postati dijelom profesionalnog filma, njihovi filmovi, nastali u dosta nepovoljnim produkcijskim uvjetima ADU, nužno postaju alternativom oficijelnoj produkciji. I tu nastaje paradoks: ljudi koji bi željeli biti dijelom *mainstreama*, snimaju gotovo *underground* filmove. Iz tog paradoksa (uzrokovanog neimaštinom koje ni ADU nije pošteđena) rađaju se zanimljiva ostvarenja, puna živosti i svježine, ponekad početnički nezagrapna, no uvijek sa stanovitom dozom šarma. Taj šarm, koliko god to već patetično zvučalo, i dalje ostaje zajednička nota svih filmova nastalih na ADU.

O međunarodnom dijelu revije ovdje neće biti riječi, dijelom zbog toga što sam ga, iz opravdanih razloga propustio (onih nekoliko filmova što sam imao prigodu vidjeti na drugim mjestima smatram nedostatnim za opću ocjenu), a dijelom i zbog toga da izbjegnem uobičajene patetične jadikovke o tome kako se »oni tamo možda guše u novcu, ali nam po idejama nisu ni do koljena«.

Najuspješnijim filmom revije, barem prema nagradama, pokazao se kratki igrani film *Na mjestu događaja* scenariste i redatelja Antonija Nuića, osvojivši prvu nagradu publike, kao i nagrade stručnog žirija u kategorijama najboljeg filma i najboljeg scenarija. Okosnicu priče čine truplo muškarca pronađeno u skladištu građevinskog poduzeća i nekoliko osoba, na ovaj ili onaj način, povezanih s tim truplom. Redatelj nam cijeli slučaj iznosi na dva izlagačka nivoa: pseudodokumentarne snimke policijskog izvješća snimljene videokamerom (u kojima pratimo policijskog inspektora — odlični Franjo Dijak — i njegovo verbalno izlaganje službenih pojedinosti slučaja), miješaju se sa snimkama događaja koji su prethodili samoubojstvu kao i događaja koji tom samoubojstvu neposredno slijede. Tekst policijskog izvješća u stalnom je kontrapunktu s vizualnim dijelom priče pa taj kontrapunktalni odnos slike i zvuka stvara složeni mozaik dajući filmu epizodičan karakter. To znači da se film, uvjetno rečeno, sastoji od pet dijelova: uvoda, epizode s dvojcem koji pronalazi truplo, epizode s drugim sudionikom prometne nezgode spomenutog samoubojice neposredno prije njegove smrti, epizode sa ženom žrtve u kojoj otkrivamo povezanost



inspektora s cijelim slučajem, te epiloga. Svakom sljedećom epizodom otkrivaju se nove pojedinosti slučaja i sve više postajemo svjesni njegove kompleksnosti shvaćajući svu lažnost i besmislenost policijskog izvješća. Time »dokumentarizam« videokamere postaje neobjektivnim, a »pravi« igrani dijelovi filma dokumentaristički objektivnima. Ta inverzija filmu priskrbljuje dodatnu crtu začudnosti, upotpunjujući mozaičnu strukturu filma, kojom redatelj stvara dojmljiv ugodaj, povremeno dočaravajući (uz pomoć odlične fotografije Vjerana Hrpke), sumornu atmosferu predgrađa koristeći se pri tome i solidnom dozom ironije. Ovim vješto izvedenim filmom mladi redatelj Nuić s pravom se promaknuo u novu nadu akademije i postao prvo ime ovogodišnje smotre.

Najduži film revije (47 min) bio je igrani film *Die, die my darling* Zvonimira Jurića. Film je dobio ime prema uspješnici grupe *Misfits*, no, osim naslova, s istoimenom pjesmom nema puno veze. Zvonimir Jurić skrenuo je pozornost javnosti na sebe filmom *Nebo ispod Osijeka*, depresivnim dokumentarcem o dotičnom gradu, kojim je osvojio nagradu Oktavijan za najbolji dokumentarni film na Danima hrvatskog filma '96. Mračno i depresivno ozračje, te grad Osijek kao mjesto zbivanja karakteristike su i njegovog igranog filma. Ukratko, glavni lik je mladić (Krešimir Mikić — osim glavne, tumači još dvije uloge u filmu), koji više ne nalazi poticaja u preobičajnoj i prenormalnoj vezi sa svojom djevojkom (Nela Kočiš), te stoga pokušava pronaći neke druge načine ispunjenja, da bi na kraju filma djevojka skončala od

njegove ruke. Jedan domišljati gledatelj poantu je jednostavno obrazložio riječima: »Glavni junak preko Thanatosa želi doći do Erosa«. I to je otprilike točno. Dodajmo tome još i biblijski motiv Sudnjeg dana i dobili smo moralističku studiju a la Robert Bresson. U stilskom pogledu to je film s mnoštvom simbola sastavljen isključivo od niza iznimno dugih kadrova. Kroz film često pratimo likove koji lutaju praznim ulicama, a kompozicijski su smješteni tako da ih »pritišću« razni artefakti i geometrijski oblici. Mračan ugodaj upotpunjen je sumornom glazbom i sugestivnom crno-bijelom fotografijom Domagoja Lozine (nagrada stručnog žirija za najbolju fotografiju). Svim tim sredstvima Jurić stvara osebujan svijet i pokazuje se iznimno dosljednim u svom izričaju. Mogli bismo ga ambiciozno prozvati kroničarem otuđenja i meditativnim moralistom. U svojem filmu, polako, ali sigurno, vodi nas do katarze: mladić istražuje granice Zla (na simboličkoj razini, između ostalog, to je diler droge), a djevojka u pomoć priziva Boga (odlazak na razgovor svećeniku). Mladićevo obraćenje ne uspijeva i to Juriću omogućuje stvaranje najdojmljivije scene filma: scene ubojstva, koja, ne bez razloga, asocira na ljubavni čin. Scena je režirana s posebnom pažnjom i predstavlja vrhunac dostojan ostatka ovog ambicioznog filma. Unatoč svom krajnje intimističkom i refleksivnom tonu, film je osvojio treću nagradu publike.

U donekle je sličnom, antonionijevskom, ritmu, ali potpuno drukčijih intencija i kratki igrani film Kristijana Milića *Dosada*. Milić je na prošlogodišnjoj reviji bio jedna od glavnih,



U stanci priprema

recimo to tako, zvijezda. Takav status priskrbio si je dvama sjajnim kratkim igranim filmovima *Netrpeljivost* i *Backwoods* (za potonji je dobio i drugu nagradu publike). U tim filmovima iskazao je specifičan senzibilitet koji mu je osigurao titulu unikatne pojave na zagrebačkoj akademiji, i ne samo na njoj. Riječ je o djelima koja odlikuje stilizirano nasilje, krv koja teče u »potocima«, mnoštvo živopisnih likova, beskompromisna odbojnost spram bilo kakvog intelektualiziranja i što je najbitnije sve je to začinjeno velikom dozom humora. Onima koji nisu vidjeli nijedan od ta dva filma, njegov filmski svijet mogao bi se pojednostavljeno opisati kao križanca poetika Petera Jacksona (iz njegovih ranijih filmova) i Dubravka Matakovića. Takvoj poetici Milić je ove godine ostao vjeran samo u dvjema briljantnim minijaturama: reklami za nož *Tramontana* i glazbenom spotu *Oversurf*. No, u spomenutom filmu *Dosada* odustao je od takvog pristupa. Plašeći se ponavljanja, ili iz nekog drugog razloga, Milić nam se ovdje predstavio u puno »ozbiljnijem« i smirenijem svjetlu. Bez brige, nije to film s »misijom«, daleko od toga, ali dojam je da ovom filmu, ipak, nedostaje ono što je bila glavna značajka Milićeva dosadašnjeg rada: humor. *Dosada* je »taksistoidna« priča o muškarcu (Kristijan Topolovec) koji se vozi autom i ubija ljude oko sebe, a iz naslova možete naslutiti i njegov jedini motiv. Želeći dočarati psihološko stanje glavnog lika, Milić poseže za dugim kadrovima i sporim tempom, što je svakako adekvatan odabir, no čini se da bi za oživotvorenje početne nakane ipak bilo podesniji nešto više

vremena od osam minuta, koliko film traje. Ova tema sigurno bi podnijela i puno duže trajanje. Strah od toga da film o dosadi ne bude dosadan? Nije važno. U svakom slučaju, Milić je, u tih osam minuta, pokazao kako vješto vlada filmskim zanatom te da od njega i nadalje s pravom treba puno očekivati. Vjerujem kako mnogi željno očekuju njegov susret s dugim metrom i odgovor na pitanje u kojem smjeru će dalje krenuti...

Iz dokumentarnog filma Daniela Kušana *Umobolizam i neurobiologija* saznat ćete sve o Dobriši Thomasu Mršić-Flögelu. On je magistrirao biologiju na Oxfordu, na istom sveučilištu priprema doktorat iz neurobiologije, sljedbenik je umjetničkog pravca umobolizma, svjetski je doprvak u reketokošarci... Neke stvari vam baš i nisu jasne? Ne brinite, ne trebaju vam ni biti. Naime, u ovom filmu stvarne činjenice (nazovimo ih »neurobiološki« elementi) miješaju se sa znatnom količinom zabavnih besmislica (»umobolni« elementi). Iako Dobriša zaista sprema doktorat iz neurobiologije, sve je dovedeno do stupnja na kojem više ništa ne shvaćate ozbiljno. Stanko Umobol, Mitch Buchanan, Franjo Tuđman, Godzillina sestra... Pronalazite li ikakovu vezu? Ako ne, griješite, jer veza postoji, a možemo je pronaći u nekakvoj unutarnjoj logici ovog filma. Svi raznoliki elementi ispremešani su na vrlo živopisan i razigran način (nagrada stručnog žirija za najbolju montažu Maji Vukić). Nizanjem različitih repeticija istog kadra (predstavljanje glavnog lika), gomilaju se besmislene informacije. Ispreplićući ih s ostalim besmislenim i



Tomislav Fiket prima nagradu

pravim informacijama, redatelj stvara zamršeno tkanje kojim uspješno oslikava svijet svog junaka.

Kratki igrani film *Trgovci srećom* Gorana Kulenovića mogli bismo, na neki način, okarakterizirati kao predstavnika »stare« škole akademskog filma. Pod pojmom »stara škola« ne podrazumijevam ništa loše, nego redatelj jednostavno slijedi neke parametre što su ih prije nekoliko godina deklarativno postavljali predstavnici tzv. »mladog hrvatskog filma« (svojedobno i sami polaznici ADU), a koji su posljednjih godina

pomalo iščezli. To u ovom slučaju znači da je riječ o urbanom filmu, komediji, u kojoj je pokretač radnje neka pomaknuta, pomalo bizarna situacija. U ovom filmu to je klinac (Sven Šestak) koji se odlučuje nastaniti na krovu bratove (Mile HP) kuće. Kako takva situacija dovodi u neugodan položaj njegovu obitelj pred susjedima, njegov brat unajmljuje propalu nogometnu zvijezdu, sada muljatora i zelenša (Rene Bitorajac), da klinca pokuša privoliti na povratak u »normalan život«. Osim što spretno vodi radnju Kulenović je i obogaćuje mnoštvom humornih situacija i likova (npr. dvojica klinaca koji se također bave zeleništvom, sexy-igrice Mile Elegović i Bojana Navojca), a posredno u priču uspijeva suvislo inkorporirati i jednu od zagrebačkih urbanih ikona (Dinamo). Ukratko, ovo je jedan od onih filmova za koji biste — da je riječ o dugometražnom filmu u kino-distribuciji — vjerojatno dobili preporuku filmskog kritičara: obvezno pogledati.

Aldo Tardozi je scenarij za svoj film *Dizalo* napisao prema priči Charlesa Bukowskog *Čovjek koji je volio liftove*. Osnovnu situaciju (muškarac koji nakon vođenja ljubavi u dizalu više nije sposoban raditi to nigdje drugdje), redatelj obogaćuje motivom ljubavnog trokuta i prikazom života friško vjenčanog para, te stvara vrlo pitku i gledljivu komediju. Film, osim što je gledljiv, sadrži i podosta solidnih erotskih scena (inače relativno rijetkih u akademskim filmovima), u kojima dominira atraktivna Ecija Ojdanić. Kadrovi-



Profesori na Frci (s lijeva na desno): Zrinko Ogresta, Nenad Puhovski, Bruno Gamulin

ma u kojima prikazuje sam mehanizam dizala pretvara dizalo u aktivnog sudionika radnje, čak i u neku vrstu nositelja priče koji svojim »prokletstvom« zauvijek mijenja spolne navike glavnog junaka (Robert Ugrina).

Kao najplodniji autor najkraćih formi (reklamnih i glazbenih spotova) istaknuo se Tomislav Fiket, čija su četiri rada prikazana u konkurenciji (dva reklamna i dva glazbena spota). U ovom slučaju pokazalo se kako kvantiteta može donijeti i kvalitetu, jer je njegova reklama *Svjetlost boje* odnijela nagradu za najbolji namjenski film. Fiketove radove (koje možemo vidjeti i u programu nacionalne televizije) odlikuje bogatstvo ideja i specifičan spoj sarajevskog i remižanskog humora.

Od ostalih filmova valja još posebno istaknuti izvrstan dokumentarac *Dvoboj* Zrinke Matijević, iznimno toplu priču o odnosu majke i sina. Kako je taj film pokupio mnoštvo nagrada na ovogodišnjem DHF-u, sve zaslužene pohvale već su izrečene na toj smotri.

### Čime se, između ostalog, još bave mladi redatelji?

Suzana Čurić se u *Putnicima* poigrava svojim simboličkim likovima, stvarajući pomalo nadrealističku atmosferu; Amika Tomčić se u *Astro Partyju* pokazala kao ljubiteljica horoskopa, a Zvonimir Rumboldt u *Posljednjoj* kao ljubitelj starinskih satova i lijepih žena. Nebojša Slijepčević snimio je dokumentarac *Bijes o bandu* čiji bi bubnjar volio biti Keith Moon; Goran Rukavina se kroz TV-dramu *Ništa za večeru* bavi nemogućnošću komunikacije u suvremenom braku. Ro-

bert Orhel je snimio simpatičan glazbeni spot *Zveckaj*; Josip Visković se u *Zločinu i kazni* spretno igra hitchcockovskom čašom mlijeka, dok se Branko Ištvančić u *Kavici* igra šalicom kave. U *Viktorijinim pjesmama* Antonela Pehar nam otkriva nadasve zanimljive pojedinosti iz života stare cure, a Jasna Nanut nas preko svojih prijatelja upoznaje sa samom sobom u filmu *S kim si, takav si*. Nikola Ivanda u *Svinjariji* proučava svinje, žene i tango, dok Romana Rožić u filmu *Mad Max XCVIII* istražuje utjecaj požeštine na kajkavštinu. I to bi, otprilike, bilo to.

Treba još reći kako se ove godine, vjerojatno zbog prirode školskih zadataka, a možda i zbog profesionalnih obveza nisu nekim ozbiljnijim radom predstavili prošlogodišnji laureati Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina i Stanislav Tomić. Rukavina se predstavio (samo) kao glumac, a Matanić i Tomić svaki s jednim reklamnim spotom. Pretpostavljam da ćemo iduće godine imati prigodu vidjeti diplomatske filmove sve trojice. Siguran sam da bi ih samo viša sila mogla spriječiti u tome da ih dovrše.

Na kraju, istaknimo da je F.R.K.A. studentska manifestacija. To znači kako se na toj manifestaciji prikazuju studentski filmovi, ali i to da reviju u potpunosti organiziraju studenti. U pozdravnoj riječi na zatvaranju revije, direktorica Dana Budisavljević je istaknula kako joj početkom iduće godine istječu studentska prava. Samim tim gubi mogućnost bavljenja ovom manifestacijom, koja je već uvelike prerasla okvire studentske zafrkancije i postala relevantna filmska smotra. Treba poželjeti sreću novom direktoru/direktorici u pretvaranju nečeg tek započetog u nešto tradicionalno.

## Filmografija FRKE '99.

### Natjecateljski program filmova studenata ADU

**ASTRO PARTY** / Amika Tomčić (4. godina), k. Edib Ahmetašević, mt. Anita Jurković. — ul. Natalija Đorđević, Vanda Vujančić-Šušnjara, Mario Mirković, Urša Raukar. — igrani, 16 mm, 20 min

**BACK PROJEKCIJA** / Igor Savatović (4. godina), mt. Veljko Segarić. — ul. Mersudin Miguel Smaić, Tomislav Šanga. — snimateljska vježba, 16 mm, 2 min

**BUJES** / Nebojša Slijepčević (3. godina), k. Tamara Cesarec, mt. Bruno Anko- vić. — dokumentarni, 16 mm, 22 min

**BLACKOUT PROJECT HRVATSKI VELIKANI** / Tomislav Fiket (4. godina), k. Igor Savatović, mt. Marina Andrée. — glazbeni spot, beta, 5 min

**CHROMOS** / r. Tomislav Fiket (4. godina), k. Igor Savatović, mt. Slaven Jeka- uc. — reklamni spot, beta, 0.30 min

**DIE, DIE, MY DARLING** / Zvonimir Jurić (4. godina), k. Domagoj Lozina, mt. Vesna Buljan. — ul. Krešimir Mikić, Nela Kočiš, Hrvoje Barišić. — igrani, 16 mm, 47 min

**DIZALO** / Aldo Tardozi (4. godina), Boris Hnatjuk, mt. Silvio Magdić. — ul. Robert Ugrina, Esija Ojđanić, Anita Matić. — igrani, 16 mm, 31 min

**DOSADA** / Kristijan Milić (4. godina), k. Mirko Pivčević, mt. Dana Budisavlje- vić, Goran Guberović, Veljko Segarić. — ul. Kristijan Topolovec. — igrani, 16 mm, 8 min

**DVOBOJ** / Zrinka Matijević (3. godina), k. Tamara Cesarec, mt. Maja Jureko- vić. — dokumentarni, 16 mm, 11 min

**KAVICA** / sc. Davor Šišmanović, r. Branko Ištvančić (4. godina), k. Tomislav Trumbetaš, mt. Staša Čelan. — ul. Hrvoje Zalar. — igrani, SVHS, 29 min

**KREMATORIJ OSUJEK** / Zvonimir Jurić (4. godina), k. Vjeran Hrpka, mt. Uja Irgolić. — reklamni spot, SVHS, 0.30 min

**LEGALIZIRAJTE** / Stanislav Tomić (4. godina), k. Igor Savatović, mt. Tomislav Pavlic. — reklamni spot, SVHS, 0.30 min

**LIBRESSE** / Dalibor Matanić (4. godina), k. Sergij Michieli, mt. Goran Gube- rović, Vjeran Pavlinić. — reklamni spot, SVHS, 0.30 min

**MAD MAX XCVIII** / sc., r. Romana Rožić (4. godina), k. Dragan Marković, mt. Vjeran Pavlinić. — ul. Jasmin Telalović, Ines Bojanić. — igrani, SVHS, 22 min

**NA MJESTU DOGAĐAJA** / Antonio Nuić (2. godina), k. Vjeran Hrpka, mt. Da- vor Tomšić. — ul. Franjo Dijak, Janko Rakoš, Tena Stivičić. — igrani, 16 mm, 12 min

**NIŠTA ZA VEČERU** / Goran Rukavina (3. godina), k. Jurica Jagetić, mt. Goran Gubero-  
vić. — ul. Matija Prskalo, Vili Matula. — TV drama, SVHS, 25 min

**OPTIKA VIDOVIĆ** / Robert Orhel (4. godina), k. Tomislav Trumbetaš, mt. Dana Budi-  
savljević. — reklamni spot, SVHS, 0.30 min

**POPCORE 'OVERSURF'** / sc. Petar Milić, r. Kristijan Milić (4. godina), k. Tamara Cesa-  
rec, mt. Dana Budisavljević. — glazbeni spot, SVHS, 2 min

**POSLEDNJA** / sc., r. Zvonimir Rumboldt (2. godina), k. Hrvoj Jambreč, Darko Drino-  
vač, mt. Davor Švaić. — ul. Goran Malus, Mojca Židanik, Ana Tenžera, Lucija  
Šerbedžija. — igrani, 16 mm, 15 min

**PUN KUFER 'ZVEČAJ'** / Robert Orhel (4. godina), k. Sergije Michieli, mt. Slaven Je-  
kauc. — glazbeni spot, SVHS, 2 min

**PUTNICI** / Suzana Ćurić (4. godina), k. Darko Drinovac, mt. Uja Irgolić. — ul. Marinko  
Prga, Suzana Ćurić, Marina Poklepović, Branko Išvančić. — igrani, 16 mm,  
20 min

**S KIM SI TAKAV SI** / Jasna Nanut (1. godina), k. Davor Petričić, mt. Ivan Rajković. —  
autobiografija, SVHS, 10 min

**SARAJEVSKA PIVOVARA** / Tomislav Fiket (4. godina), k. Igor Savatović, mt. Slaven Je-  
kauc. — reklamni spot, beta, 0.30 min

**SEKONIC** / Aldo Tardozi (4. godina), k. Tomislav Trumbetaš, mt. Slaven Jekauc. —  
reklamni spot, SVHS, 0.30 min

**SOBA 205** / sc., r. Zrinka Matijević (3. godina), k. Mario Krce, mt. Veljko Segarić. —  
ul. Goran Maslo, Daria Knez, Ivana Jelić, Danijel Ljuboj. — TV drama, SVHS,  
25 min

**SVINJARUJA** / sc., r. Nikola Ivanda (1. godina), k. Robert Cerić, mt. Ivan Rajković. —  
ul. Mladen Vukić, Ivan Bolanča. — potjera : filmska vježba, 16 mm, 10 min

**TRAMONTANA** / sc., r. Kristijan Milić (4. godina), k. Tamara Cesarec, mt. Goran Gube-  
rović. — reklamni spot, SVHS, 0.30 min

**TRGOVCI SREĆOM** / sc., r. Goran Kulenović (4. godina), Aleksandra Dabanović, mt.  
Slaven Jekauc. — ul. Rene Bitorajac, Bojan Navojec, Sven Šestak, Mileta. —  
igrani, 16 mm, 20 min

**UMOBOLIZAM&NEUROBIOLOGIJA** / Daniel Kušan (3. godina), k. Miran Krčadinac,  
mt. Maja Vukić. — dokumentarni, 16 mm, 15 min

**VELIKO SPREMANJE** / Daniel Kušan (3. godina), k. Vjeran Hrpka, mt. Maja Vukić. —  
ul. Franjo Dijak, Daria Knez, Rakan Rushaidat, Hrvoje Kečkeš TV drama, SVHS,  
23 min

**VIKTORIJINE PJESME** / sc., r. Antonela Pehar (3. godina), k. Krešimir Vlahek, mt.  
Žarko Korać. — dokumentarni, 16 mm, 15 min

**ZABRANJENO PUŠENJE 'MOŽEŠ IMAT MOJE TUJEO'** / Tomislav Fiket (4. godina), k.  
Jenki, mt. Mario Alojzije Lubina. — glazbeni spot, beta, 5 min

**ZLOČIN I KAZNA** / Antonio Nuić (2. godina), k. Vjeran Hrpka, mt. Mato Iljić. — ul.  
Jasmina Telalović, Mario Kovač. — filmska vježba, 16 mm, 10 min

**ZLOČIN I KAZNA** / Josip Visković (2. godina), k. Žarko Sušec, mt. Davor Švaić. — ul.  
Enes Vejzović, Helena Buljan. — filmska vježba, 16 mm, 7 min

## Nagrade FRKE '99.

### najbolji film

Na mjestu događaja (Antonio Nuić)

### režija

Goran Kulenović (Trgovci srećom)

### scenarij

Antonio Nuić (Na mjestu događaja)

### kamera

Domagoj Lozina (Die, die, my darling)

### montaža

Maja Vukić (Umobolizam i neurobiologija)

### gluma

Rene Bitorajac za film Trgovci srećom

### reklamni spot

Chromos svjetlost d.d. (Tomislav Fiket)

### Posebne nagrade publike

1. nagrada Na mjestu događaja (Antonio Nuić)

2. nagrada Umobolizam i neurobiologija (Danijel Kušan)

3. nagrada Die, die my darling (Zvonimir Jurić)

Dragan Rubeša

## Post festum 52. Cannesa

### Trijumf autorskog filma

Cannes se u svom 52. izdanju oprostio od devedesetih godina na najljepši mogući način. To nam je dokazao i celuloidni *dream team* njegova mitskog izbornika Gillesa Jacoba, sastavljen od filmaša koji su na neki način obilježili proteklo festivalsko desetljeće, bilo da je riječ o festivalskim laureatima, autorskim otkrićima, veteranima bez kojih ta etablirana priredba jednostavno ne može egzistirati ili svim onim respektabilnim autorskim imenima za koje je Jacob bio uvjeren da se na izmaku jednog milenija još nisu umorili. Time je Cannes definitivno rekao »zbogom« holivudskoj industriji *blockbustera*, dajući prednost filmovima u čijem se rukopisu zrcali redateljeva snažna autorska osobnost. Pri tome on najčešće potpisuje i scenarij svog projekta. Riječ je, dakle, o filmovima u kojem »biti autor« (ili pokušavati da se to bude) ujedno znači i »biti narator«. Ovakav pristup istodobno dovodi u pitanje glamurozni aspekt festivala. Jer, glamur se ove godine na Croisetti nudio u mrvicama i nimalo nam nije nedostajao, što još uvijek ne znači da Cannes i dalje ne vrijedi kao ultimativna medijska atrakcija. Doduše, sve ono što se u razdoblju između 12. i 23. svibnja zbivalo na njegovim velikim ekranima HRT je svela na kraću reportažu u Dnevniku, ponovljenu dva dana poslije u dvominutnom prilogu o nagrađenim filmovima, prikazanom u sklopu TV emisije *Fatamorgana* koji je vrvio netočnostima (njegov se autor barem mogao potruditi točno prenijeti agencijski izvještaj o canneskim laureatima), tretirajući festival poput minorne priredbe lokalnog karaktera. No, kakva nam je distributerska svakodnevnica, takva nam je i emisija o filmu (nažalost jedina) koja nadasve vrijeđa svakog ljubitelja pokretnih slika. Da bi stvar bila apsurdnija, nakon crtice o Cannesu, urednici *Fatamorgane* potrošili su pet minuta na reportažu o »blajburgijanju« tandemu Sedlar & Aralica, iako se junaci njihova »četvero-reda« zasigurno nikad neće poredati ne samo u Cannesu, nego ni na nekoj drugoj priredbi sličnog karaktera. No, to je već neka druga priča.

### Legende u formi

Kao što to obično biva, gotovo nijedno festivalsko izdanje ne može proći bez polemično intoniranih reakcija. Zbog čega je najnoviji film gruzijskog redatelja Otara Iosseliani prikazan izvan konkurencije, iako je zaslužio uvrštenje u najtjecateljski dio festivalskog programa? Zbog čega je žiri forsirao najmorbidnije naslove? Zašto su Cronenberg i njegovo društvo zanemarili najveće favorite poput Lyncha i Egoyana? Zašto su najfascinantniji naslovi ostali bez ijedne nagra-



*Ghost Dog* (Jim Jarmusch)



Wonderland (Michael Winterbottom)

de? Ove su dvojbe mahom opsjedale većinu akreditiranih canneskih novinara. Na neke od njih nije ostao ravnodušan ni dobar dio hrvatskih festivalskih hodočasnika, sudeći po njihovim reakcijama u dnevnom tisku. Međutim, pokušajmo u svođenju završnih festivalskih računa ukinuti festivalske nagrade kao da nisu ni postojale i govoriti o filmu, bez obzira je li bio uvršten u konkurenciju ili se našao u nekom od paralelnih programa, što ne mora biti hendikep, budući da se u njima najčešće kriju najveća festivalska otkrića (to prije svega vrijedi za mitski *Quinzaine* koji je oduvijek karakterizirao nekonvencionalniji pristup njegova sastavljača).

Iako su se mnogi pribijavali odluke canneskog selektora o uvrštenju američkih autorskih legendi u festivalski program, celuloidna reprezentacija u sastavu David Lynch, Jim Jarmusch & John Sayles dokazala nam je da još nije spremna na odlazak u preuranjenu mirovinu. To prije svega vrijedi za Lynchu i njegov film ceste *The Straight Story* čiji naslov idealno korespondira s autorovim transferom u ozračje »normalnog«, dok prati neobičnu odiseju njegova sedamdesetogodišnjeg junaka koji pokušava kosilicom prevaliti 370 milja kako bi se posljednji put susreo sa svojim teško bolesnim bratom (Lynchov »uneasy rider« izvrsni je Richard Farnsworth koji je karijeru počeo tridesetih godina kao kaskader u povijesnim spektaklima Cecila B. DeMillea). Time je autor napustio svoje prepoznatljive onirične motive i složene mehanizme koji djeluju u podsvijesti njegovih kreacija, prebacivši se u svojoj jednostavnoj, iskrenoj i plemenitoj priči o ljudskom srcu i bratskoj ljubavi na ruralni teren Sama Shepharda. Kao da su se pred nama ponovno ukazali njegovi bizarni junaci iz *Twin Peaksa*, nakon što su se umorni povukli u farmerski univerzum Iowe i Wisconsin, ali u jednom drugom vremenu i izdanju, s viškom sijedih vlasi.

U pomalo atipičnom *rapperskom* izdanju predstavio nam se i Jim Jarmusch (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*) u svojoj priči o usamljenom plaćenom ubojici koji kreće u lančanu likvidaciju mafijaša za koje je obavljao prljave poslove, rukovodeći se samurajskim kodeksom. Na isti nas je način iznenadio i Spike Lee koji u filmu *Summer of Sam* oslikava paniku koja je zavladała među žiteljima italoameričkog dijela Bronxa pojavom serijskog ubojice Davida Berkowitz, iako autora ne zanima psihopatologija jednog monstruma,

koliko se bavi njegovim potencijalnim žrtvama i njihovim paranojama što su ih još snažnije podgrijali tabloidi u svojoj potrazi za turbo-senzacijama. No, možemo li uopće zamisliti Leejev »joint« u čijoj glumačkoj ekipi nema nijednog Afro-amerikanca? Istodobno, John Sayles (*Limbo*) ponovno se vraća svojim »ženskim« temama (šifra: *Zlatna ribica*) ispričavši nam dojmrljivu priču o jednoj barskoj pjevačici i aljaškom ribaru, pri čemu će je začiniti s malo napetosti, tek toliko da ni muškarcima tijekom projekcije njegova filma ne bude dosadno.

Što se pak zbiva s mladim predstavnicima Sundance generacije niskobudžetnih filmaša? Dok nam se njihovi »tate« u Cannesu predstavljaju u posve novom izdanju, njihovi »potomci« pronalaze inspiraciju u rukopisu svojih »očeva« ili pak recikliraju idejne i vizualne komponente koje su karakterizirale njihove ranije filmove. Alex Winter (*Fever*) koketira s linčovskom poetikom u svojoj klaustrofobičnoj priči o jednom slikaru koji hoda u snu i biva osumnjičen za ubojstvo svoga gazde. Kanadanin Jeremy Podeswa (*The Five Senses*) oslanja se na stilske komponente Roberta Altmanna u impresivnoj priči o petorici usamljenih individua koje pokušavaju komunicirati sa svojom okolinom koristeći jedno od pet osjetila. A Kevin Smith (*Dogma*) u svojoj promašenoj alegoriji o vjeri i organiziranoj religiji ponovno nas je pokušao zabaviti svojim neizbježnim komentarima o *Ratovima zvijezda* koji su bili utjeha za sve one Skywalkerove fanatike koji su naivno vjerovali da će se Lucasov »dječji film« ipak pojaviti u Cannesu.

### **Eksperimenti pod utjecajem dogmaša**

No, najveće iznenađenje iz ove celuloidne Sundance generacije priredio je niskobudžetni tandem Daniel Myrick & Eduardo Sanchez (*The Blair Witch Project*) koji je hororu pokušao pridodati svoj autorski pečat, umotavši ga u art celofan. Riječ je o tipičnom konceptualnom djelu rađenom u maniri eksperimentalnog videa i amaterskog filma, čiji autori pokušavaju razriješiti misterij trojice filmaša koji su nestali u šumama Black Hillsa snimajući dokumentarac o okultizmu, fascinirani legendom o vještici koja se navodno ukazivala mještanima gradića Blaira. Ono što voajeristički pratimo na velikom ekranu jest materijal pronađen dvije godine nakon njihova nestanka koji funkcionira kao jedini dokument o njihovoj »ekspediciji« na koju su krenuli naoružani dvjema kamerama — videokamerom i onom od 16 mm (riječ je o profesionalnim glumcima koji portretiraju likove nestalih članova ekipe). Naravno, od jednog konceptualnog horora bilo bi uzalud očekivati da se oslanja na vizualne komponente *splattera*, jer tjeskobna atmosfera izvire iz psihe glavnih junaka, njihovih paničnih strahova, zvukova koji dopiru iz tame, igre svjetla i sjene i klaustrofobične atmosfere u kojoj su se zatekli ovi američki sljedbenici danskih Dogmaša.

Eksperimentom se bavi i ugledni britanski snimatelj Christopher Doyle u svom dugometražnom prvijencu *Away With Words* u kojem ručnom kamerom prati homoerotski odnos jednog japanskog pomorca koji ima poteškoće u pamćenju i britanskog vlasnika noćnog kluba u Okinawi, iako nema sumnje da je Doyleova dugogodišnja suradnja s hongkonškim *enfant terribleom* Wong Kar-Waijem ostavila snažne

tragove u redateljevu pomodnom rukopisu. Naravno, uz Doyleove stilske vježbe izvedene pod budnim okom njegovog mentora Kar-Waija, Cannes ni ove godine nije mogao proći bez tradicionalnog kontingenta istočnoazijskih autora kojima se strogi *cahierovci* klanjaju kao da je riječ o ultimativnim božanstvima (djelomice su u pravu). Među njima se nadasve izdvojio hongkonški redatelj Yu Lik Wai (*Ljubav će nas rastaviti*), autor depresivne priče sporih i dugih kadrova u kojoj se isprepleću sudbine trojice kineskih emigranata koji su doputovali u Hong Kong u potrazi za vlastitom egzistencijom.

Uz dojmljivog Takeshija Kitana (*Kikujiro*) koji pronalazi inspiraciju za svoj film ceste u Chaplinovom *Kidu*, Cannes je ostavio dovoljno prostora i onim egzotičnim kinematografijama čiji se »siromašni« projekti promatraju kao tipični festivalski naslovi. Takav je i simpatični butanski film *Pebar*, autorski prvijenac tibetanskog lame Khyentsea Norbua u kojem dva mlada budistička svećenika napuštaju svoj samostan, krenuvši u potragu za televizorom kako bi na njemu mogli pratiti finalnu utakmicu svjetskog nogometnog kupa.

### Francuzi protiv ostatka Europe

Međutim, efekti koje su Dogmin manifest i njegovi zavjeti postigli u rukopisu jednog dijela canneskih filmaša ne moraju se promatrati kao trendovsko izživljavanje. Kamera u ruci Michaela Winterbottoma (*Wonderland*) i Jacquesa Maillota (*Naši sretni životi*) u najvećoj mjeri teži odbacivanju filma

kao iluzije. Ona istodobno djeluje i kao zapis stvarnosti i kao slika zbilje. No, dok Maillot u svojoj studiji karaktera mahom ograničava prostor koji nastavaju njegovi traumatizirani protagonisti različitih seksualnih sklonosti na klaustrofobične interijere, Winterbottom istodobno promatra svojom (skrivenom?) ručnom kamerom pulsirajući londonski život, hvatajući razne anonimuse po neonskim pubovima, bingo dvoranama i rugby stadionima, pri čemu su njegove idejne i stilske komponente mnogo bliže »real life« senzibilitetu »docu drame« kao žanra koji je u posljednjih nekoliko godina preplavio britanske male ekrane.

Ali Cannes je istodobno koncipiran i kao manifestacija koja nam pokušava naglasiti snažan potencijal francuske filmske »industrije«. Jer, u udarnim programima nije samo tradicionalno dominirao francuski film, nego je i većina festivalskih naslova proizvedena u francuskoj koprodukciji. No, za razliku od prethodnih festivalskih izdanja u kojima je francuska kinematografija bila uvrštena u posebni program (Cinemas en France), ove je godine ona bila ravnomjerno raspoređena u svim canneskim selekcijama, iako je većina njenih »igrača« uvrštena u natjecateljski dio programa. Među njima se izdvojila fascinantna Emilie Deleuze (*Peau neuve*), dok je kamera njezina morbidnog kolege Bruna Dumonta (*L'humanité*) takvim sirovim zanosom milovala u krupnom planu vulve i stražnjice njegovih protagonista, da predsjednik žirija David Cronenberg na sve to nije mogao ostati ravnodušan (filmu je pripala Velika nagrada žirija). No, iako je Dumont



Sve o mojoj majci (Pedro Almodóvar)

mnoge iznervirao svojom monotonom i depresivnom freskom iz učmale francuske provincije u kojoj sećira destruktivni odnos autističnog murjaka, njegove susjede i njenog momka, nikako ne možemo ostati ravnodušni na autorov minimalistički rukopis. Za razliku od nepodnošljivog Leosa Caraxa (*Pola X*) koji se nikad neće osloboditi svojih bombastičnih baroknih ekscesa.

No, ako se u Cannesu doista odigrao celuloidni »fair play« između Francuske i ostatka Europe, tada je u tom »ostatku« kvalitativno dominirao britanski autorski team koji se i dalje mahom oslanja na poetiku Leigha & Loacha, u rasponu od Winterbottoma (*Wonderland*) i Lynne Ramsay (*Lovac na štakore*) do Tima Rotha (*The War Zone*) i duhovitog Damiena O'Donnella (*East is East*) čiju su obiteljsku komediju o dvjema generacijama muslimanskih Pakistanaca mnogi okarakterizirali kao tipični »crowd pleaser«, iako joj ovakav populistički »epitet« nimalo neće zasmetati da na *box officeu* nadmaši Cattaneov hit *Skidajte se do kraja* (preuzevši prava na američku distribuciju O'Donnellova filma, Miramax je zasigurno omirisao veliku lovnu). No, dok nas zabavni O'Donnel na najljepši mogući način vraća u zlatno doba lascivnih britanskih TV komedija iz sedamdesetih godina, pretenciozni Peter Greenaway (*8 1/2 Women*) i njegov teatralni hommage Felliniju razočarao je brojne ortodoksne umjetničare koji ni u snu nisu očekivali da će njihov guru u svojim estetiziranim kadrovima posegnuti za trećerazrednim vide-

ospotovskim štosevima, poput čaše koja u *slow motionu* pada na tlo.

### Kostimirane adaptacije

Atraktivnu britansku reprezentaciju osnažila je i jedna inozemna akvizicija. Jasmin Dizdar (*Beautiful People*) u produkciji poznate britanske TV postaje Channel Four snimio je impresivnu fresku o tragikomičnim sudbinama bosanskih izbjeglica u Londonu. Kultni kanadski filmsaš Atom Egoyan također je smjestio svoje najnovije djelo *Felicia's Journey* na Otok, adaptirajući istoimeni roman britanskog pisca Williama Trevora u kojem se poigrava varijacijama na temu ljepotice i zvijeri, iako pri tome nije mogao odoljeti a da nam ne elaborira svoju dobro znanu teoriju o voajerističkoj ulozi videozapisa, dok promatramo Egoyanova ubojicu (Bob Hoskins) kako uživa u razgovorima sa svojim žrtvama koje je dokumentirao skrivenom kamerom. A belgijski autorski tandem, braća Luc i Jean Pierre Dardenne (*Rosetta*) koketiraju u svom dojmljivom prvijencu s poetikom neorealizma, oslobodivši svoj rukopis retoričkog balasta. No, »ostatak Europe« i njegova pojačanja bili bi znatno oslabljeni bez nenadmašnog Pedra Almodovara koji je svoju prekrasnu melodramu *Sve o mojoj majci* posvetio svim glumicama i ženama, prije svega onima koji su na rubu živčanog sloma i obožavaju cigarete jer ih je obožavala i njihova muza Bette Davis. Istodobno, Almodovarov film označio je autorov povratak u interijere ukrašene zidnim tapetima iz sedamdesetih u koji-



*Beautiful People* (Jasmin Dizdar)

ma se definitivno najbolje snalazi (naslov filma aludira na Mankiewiczovo remek-djelo *Sve o Evi*).

No, ljubav nije trijumfirala na kanskim velikim ekranima samo u njegovoj prekrasnoj retrospektivi *Amour en tout genre* koja je ove godine bila posvećena filmovima o ljubavi, ljubavnom filmu kao zasebnom žanru i ljubavi u svim drugim filmskim žanrovima. Ljubav je bila dominantna tema u većini festivalskih naslova u rasponu od melodrame do povijesnog spektakla i kostimiranih adaptacija. Nikita Mihalkov (*Sibirski brijac*) obrijao nas je na suho u svojoj ljubavnoj priči o Amerikanki i ruskom kadetu, smještenoj u razdoblje carske Rusije. Impresivni Marco Bellocchio (*La balia*) odlučio se na slobodnu adaptaciju istoimene Pirandellove novele o bračnom paru čiji će se život izmijeniti dolaskom nepismene djevojke koju su unajmili kao dojilju nakon rođenja sina. David Mamet odabrao je kostimiranu dramu britanskog pisca Terencea Rattigana *The Winslow Boy* čiji se tekst ne doimlje nimalo »mametovski«. Raoul Ruiz (*Le temps retrouvé*) fasciniran je Proustovim uspomenu u kojima se stvarni likovi isprepleću s fiktivnima (junacima piščevih ro-



Summer of Sam (Spike Lee)



Away with Horses (Christopher Doyle)

mana). A elegantni Oliver Parker adaptirao je Wildeovu dramu *An Ideal Husband* koja je prikazana završne festivalske večeri nakon svečane dodjele nagrada.

Razapet između tržišnih zakona i kreativnosti, Cannes se u svojem bogatom programu adekvatno oprostio od devedesetih godina. Jer, Jacobov *dream team* doista je bio takav da bi mu mogla pozavidjeti svaka slična manifestacija, bez obzira jesu li njegovi autori težili imaginaciji, poetičnosti, nostalgiji za izgubljenim vremenom, novim tendencijama, zabavi, misticizmu ili nečem drugom. Nadajmo se da će barem jedan dio ovog canneskog celuloidnog *teama* osvanuti na našim ekranima. Pa makar završio na policama lokalnih video-teka, iako je nedavno preminuli Dirk Bogarde izjavio da su mali ekrani za male ljude. Na velikom ekranu Grand Theatre Lumière uzivali smo u mnoštvu velikih filmova. Za velike ljude.



*Trag, videoinstalacija (T. Golić, 1998.)*

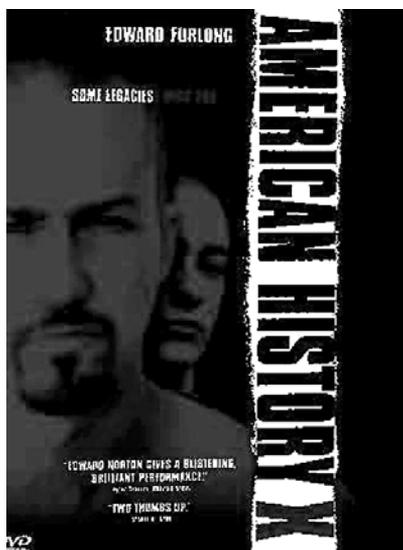
# Filmski repertoar\*

Uredio: Igor Tomljanović

## GENERACIJA X / AMERICAN HISTORY X

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Turman-Morrissey Company, John Morrissey, kpr. Jon Hess, David McKenna, izv. pr. Lawrence Turman, Steve Tisch, Kearie Peak, Bill Carraro. — sc. David McKenna, r. Tony Kaye, d. f. Tony Kaye, mt. Jerry Greenberg. — gl. Anne Dudley, sgf. Jon Gary Steele, kgf. Doug Hall. — ul. Edward Norton, Edward Furlong, Fairuza Balk, Stacy Keach, Jennifer Lien, Elliott Gould, William Russ, Ethan Suplee. — 118 minuta. — distr. UCD

Ako je suditi samo po sjajnoj glumi Edwarda Nortona, kao i briljantnoj filmskoj fotografiji Tonyja Kayea, koji je ujedno i redatelj, *Generacija X* je pravo malo remek-djelo. No, tematika kojom se bavi je daleko zahtjevnija i od redatelja traži mnogo više od likovne stiliziranosti. Tamo gdje bi trebao ponuditi nekakav konkretniji stav, ili barem pozvati gledatelja da sam promisli, Kaye se zabavlja upečatljivim slikama, ili kreiranjem kakve impresivne sekvence. Istodobno filmaš ostavlja iza sebe isuviše otvorenih pitanja, nedorečenih karaktera i fabulativnih manjkavosti, da bi se *Generacija X* mogla smatrati djelom zrela filmskog autora. No, ne može se poreći kako je riječ o snažnom djelu, ostvarenju koje je imalo potencijala, ali je krenulo krivim putem, odnosno tek je djelomice iskoristilo scenarijske resurse.



Generacija X

Istini za volju, Kaye je tražio da se njegovo ime ukloni sa špice, jer je film trebalo još doraditi, a neke su stvari direktno proizašle iz uplitanja glavne zvijezde. Čitava farsa je završila i na sudu, a Kaye je jedino priznavao svoj snimateljski doprinos, kojem se doista nema što zamjeriti.

*Generacija X* je film koji ponajviše plijeni pozornost temom koju obrađuje, premda to povremeno radi isuviše didaktički. Kaye u svojem nastupnom cjelovečernjem ostvarenju ipak uspijeva predočiti iskonsku mržnju, koja je neobjašnjiva, ali ostavlja posljedice. Redatelj je uspijeva predočiti, te je stoga *Generacija X* uspjela u ishodišnom nastojanju. Ipak, teško se oteti dojmu

kako bi u rukama discipliniranijeg filmaša dobili daleko slojevitije ostvarenje.

Mario Sablić

## GORE DOLJE / UP 'N' UNDER

Velika Britanija, 1997. — pr. Entertainment Film Distributors, Touchdown film, Llundiau Lliw, Mark Thomas. — sc. i r. John Godber, d. f. Alan M. Trow, mt. Chris Lawrence. — gl. Mark Thomas, sgf. Hayden Pearce, kgf. Pamela Moore. — ul. Gary Olsen, Richard Ridings, Samantha Janus, Ralph Brown, Neil Morrissey, Adrian Hood, David MacCreedy, Tony Slattery. — 98 minuta. — distr. Continental film

Petnaest godina star i u svoje doba vrlo hvaljen dramski komad Johna Godbera na prvi pogled uopće se ne čini lošim izborom za filmsku adaptaciju, no ono što je u redateljskom debiju od svog štiva napravio sam Godber uistinu mu ne služi na čast. Igrom slučaja njegov se film u kinima pojavio u vrijeme masovnog oduševljenja Oskarevcem *Skidajte se do kraja* i gotovo je nemoguće previdjeti njihove sličnosti. Poput potonjeg i *Gore dolje* za protagoniste uzima grupu ostarjelih i od piva otromboljenih marginalaca koji se spremaju za nemoguć podvig, jedni izvesti striptiz, drugi pobijediti najbolju amatersku ragbi momčad sjeverne Engleske. Razlika je tek u tome što Cattaneo motivaciju za svoje likove pronalazi u socijalnim prilikama, a Godber u besmislenoj okladi

\* 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 obuhvaćen je i obrađen ukupno 31 film. Od toga 23 filma iz SAD, 2 filma iz Velike Britanije, po jedan film iz Italije, Jugoslavije, Francuske i Španjolske, te dva koprodukcijnska filma (SAD/Njemačka i Velika Britanija/SAD).

Filmove su distribuirali: Adria Art Artist 21 (1), Blitz Film&Video Distribution (4), Continental film (6), Discovery (4), Europa film (1), Kinematografi Zagreb (11), UCD (4).

koja s vremenom prerasta u pokušaj vraćanja vlastitog dostojanstva glavnih likova. Kao što riba smrdi od glave, tako Godberov film ne štima od početka, od nerazumljive oklade. Sve što kasnije slijedi tek su stereotipi sportskog filma koje Godber uzaludno pokušava zamaskirati bizarnošću likova i besmislenošću njihova cilja. A sve to bez željenog šarma i duhovitosti. Dramaturska neuvjerljivost situacija, slabo razrađeni likovi i ne pretjerano uzbudljiva glumačka družba samo dodatno podričaju ionako vrlo krhki filmski koncept.

Igor Tomljanović

## IMAŠ PORUKU / YOU'VE GOT MAIL

SAD, 1998. — pr. Warner Bros., Lauren Shuler Donner, Nora Ephron, kpr. Donald J. Lee Jr, izv. pr. Delia Ephron, Julie Durk, G. Mac Brown. — sc. Nora Ephron, Delia Ephron prema scenariju »The Shop around the Corner« Samsona Raphaelsona, r. Nora Ephron, d. f. John Lindley, mt. Richard Marks. — gl. George Fenton, sgf. Dan Davis, kgf. Albert Wolsky. — ul. Tom Hanks, Meg Ryan, Parker Posey, Jean Stapleton, Dave Chappelle, Steve Zahn, Dabney Coleman, Greg Kinnear. — 119 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Nora Ephron zna napraviti dobar scenarij s duhovitim i inteligentnim dijalozima, te ga s lakoćom pretvoriti u klasičnu romantičnu komediju. Tom Hanks i Meg Ryan zaista djeluju na velikom ekranu kao par. Uzevši te zakonitosti u obzir, *remakeu* filma *The Shop Around the Corner* se zaista malo toga



Imaš poruku

može prigovoriti. No, ono što autori originalnog filma nisu mogli predvidjeti jest da će se glavni likovi međusobno zaljubiti pomoću Internet-a, jednog od glavnog oblika društvene komunikacije na kraju 20. stoljeća. No, samim tim spojem klasičnog i novog, dobivena je nova forma romantične komedije koja je već polako ubijala samu sebe u klišeima i ponavljanju. Opasnost je tim bila veća jer ista autorsko-glumačka kombinacija, već se dva puta uspješno spajala, pa su zlobnici komentirali kako bi ovaj projekt bio samo mučenje izmorenog konja.

Dvoje se upoznaju preko Interneta pod pseudonimima, a i u stvarnom životu kao suparnički nastrojeni vlasnici knjižara. Sama igra identiteta, te verbalno prepucavanje izrazito je vješto napravljen.

Pritom Hanksov je lik mnogo upečatljiviji izraženom komičarskom i verbalnom crtom. Ravnotežu filma remeti preslatki dojam, pogotovo u scenama poput one u kojoj Meg promatra leptira koji lepršavo leti u vagonu podzemne željeznice. No, ta pretjerana patetika i nježnost zaista ne smetaju jer su u ovakvom filmu primjerene i dobro kreirane. Također valja spomenuti i, nakon dugo vremena, dobro scenografsko korištenje New York-a.

U ovome filmu vidljivo je kako se od najmanjeg detalja pa do glavne fabule, i danas u doba krize scenarija, može stvoriti jedna zdrava filmska kombinacija. Kombinacija koja možda nije previše spontana, ali je definitivno originalna, zabavna i ujednačena. *Imaš poruku* preporučujem svima kojima nedostaje dobre romantične komedije ili onima koji nemaju životnog partnera, pa ga žele naći preko E-mail-a. Širok izbor i mnoštvo mogućnosti.

Martin Milinković

## IN & OUT, ZALUĐENI MLADOŽENJA / IN & OUT

SAD, 1997. — pr. Paramount Pictures, Spelling Films, Scott Rudin, kpr. G. Mac Brown, izv. pr. Adam Schroeder. — sc. Paul Rudnick, r. Frank Oz, d. f. Rob Hahn, mt. Dan Hanley, John Jympson. — gl. Marc Shaiman, sgf. Ken Adam, kgf. Ann Roth. —

ul. Kevin Kline, Joan Cusack, Matt Dillon, Debbie Reynolds, Wilford Brimley, Bob Newhart, Tom Selleck, Gregory Jbara. — 90 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

*In & Out* poprilično je zakasnio u naša kina. Očito, glavni domaći distributeri nisu bili zainteresirani za film, koji je konačno dopao Kinematografima Osijek. To je pomalo čudno, jer nije u pitanju nezavisan projekt, nego Paramountov film s dobro znanom glumačkom ekipom. Gledatelji se ipak nisu dali smesti prikazivanjem filma u jednom manjem zagrebačkom kinu i nedostatkom reklame, iako je posjet radi toga bio manji nego što ga film zaslužuje.

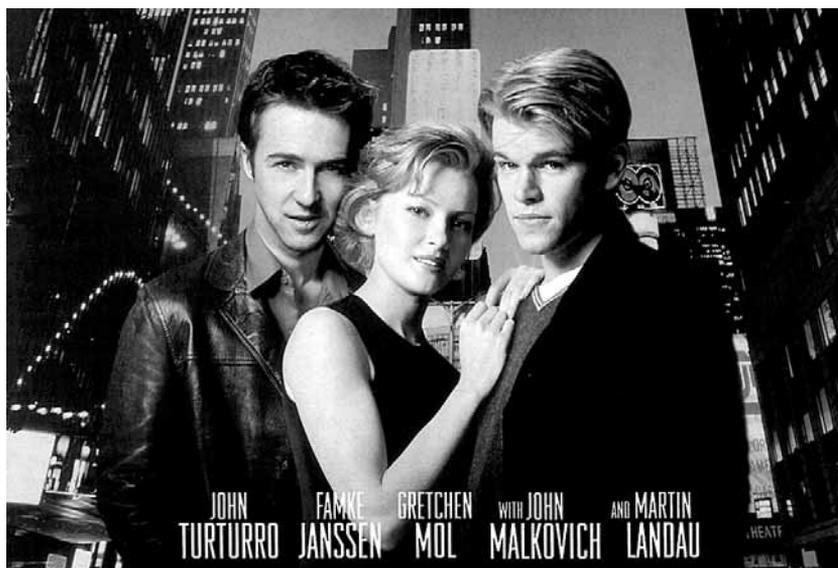
Howard Brackett (Kline) nastavnik je engleskog koji je nakon trogodišnjih zaruka pred vjenčanjem sa svojom kolegicom Emily Montgomery (Cusack) koja je u čast tog događaja smršavila tridesetak kilograma. U njihovom malom idiličnom gradiću, jedini veći događaj od tog vjenčanja je dodjela Oscara, za koji je nominiran lokalni dečko Cameron Drake (Dillon) za ulogu vojnika homoseksualca. Gradićem se razlije oduševljenje kad osvoji Oscara, ali nastane muk kada Drake u zahvali posvećuje Oscara svom profesoru, Howardu Brackettu, za kojega izjavljuje da je homoseksualac.

Ideja za film pala je na pamet producentu Scottu Rubinu kada je Tom Hanks, prihvaćajući Oscara za ulogu u filmu *Philadelphija*, zahvalio svom profesoru homoseksualcu. Rubin je zamislilo drukčiji nastavak priče i predao stvari u ruke scenaristu Paulu Rudnicku. Za redatelja je izabran Frank Oz, suradnik Jima Hansona iz doba *Muppeta*, koji u svojoj redateljskoj filmografiji ima i vrlo dobre *Malu prodavaonicu užasa*, *Prljave pokvarene prevarante* i *Što ćemo s Bobom?*

Ozovi filmovi u pravilu su lako gledljivi, čak i više puta. I ovdje vrlo dobro vodi priču, pruživši i nekoliko preokreta, te svježih i zanimljivih rješenja kojima većinom uspijeva izbjeći nametnute stereotipe. Oz svoje filmove uvijek čini pomalo bajkovitim i nerealnim, kao da je u pitanju kakva humoristična serija, no likovi su toliko životni da nam se prikazano ipak čini mogućim.

Velike zasluge pripadaju i glumcima među kojima naravno dominira izvršni Kevin Kline (*Silverado*, *Riba zvana Vanda*, *Dave*, *Francuski poljubac*), a treba svakako spomenuti i nastupe pomalo zaboravljenog Toma Sellecka, te veterana Debbie Reynolds i Wilforda Briemleya. Posebice se izdvaja Joan Cusack koja je za tu ulogu bila nominirana za Oscara i Zlatni globus, a osvojila je brojne druge nagrade. *In & Out* nije provokativan film koji će ozbiljno pristupiti teškoćama profesora homoseksualca u malom mjestu. Ozovo ostvarenje prvenstveno je dobra zabava, ali će na svoj način doprinijeti i toleranciji.

Sanjin Petrović



Kockari

## KOCKARI / ROUNDERS

SAD, 1998. — pr. Miramax Films, Spanky Pictures, Joel Stillerman, Ted Demme, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Bobby Cohen, Kerry Orent. — sc. David Levien, Brian Koppelman, r. John Dahl, d. f. Jean Yves Escoffier, mt. Scott Chestnut. — gl. Christopher Young, sgf. Rob Pearson, kgf. Terry Dresbach. — ul. Matt Damon, Edward Norton, John Turturro, Gretchen Mol, Famke Janssen, John Malkovich, John Landau, Michael Rispoli. — 121 minuta. — distr. UCD

**Kritika** je uglavnom vrlo blagonaklono primila drugi holivudski okušaj donekdavnog prvaka nezavisnog žanrovskog filma Johna Dahla, tvorca kultne *neo-noir* trilogije *Kill Me Again*, *Red Rock West* (nesumnjivi *tour de force* Dahlova dosadašnjeg opusa) i *Last Seduction*. Ipak *Kockari*, film kojim je Dahl prvi put iskoračio iz žanrovskog prostora trileru u dramu, nije bolji film od njegova holivudskog debija, *Seruma istine*, kojeg su kritičari primili vrlo mlako. Drugim riječima, niti je *Serum istine*, pored sve scenarijsko-redateljske konfuznosti, toliko slabo, niti su *Kockari*, bez obzira na vrlo solidnu režiju, toliko dobro ostvarenje.

Podosta me već i samog iritira često usputno polemiziranje, ali stvarno ne mogu prešutjeti usporedbe *Kockara* s filmovima Martina Scorsesea (da se apostrofirala *Boja novca* shvatio bih, ali izriječom se spominju *Casino* i, još nevjerojatnije, *Razjareni bik*), jer mi je

neshvatljiva logika po kojoj se jedan očigledno industrijski proizvod, istina donekle korektan i dignitetan, kao što su *Kockari*, stavlja uz bok Scorsesevim filmovima koji su unutar iste industrije uspjeli izboriti za sebe (zahvaljujući ponajprije svom autoru) oazu umjetnosti, shvaćene u užem smislu (s obzirom da u širem, valorizacijski nediskriminirajućem smislu svako ostvarenje u području bilo koje umjetničke grane automatski smatram umjetnošću).

Industrijskost *Kockara* ogleda se u njihovom podobnjačkom scenariju, čija je tobožnja gubitnička nota mnoge izgleda zavarala: no što ima gubitničkog u junaku koji se odlučio u životu baviti onim što stvarno voli, što ga zanima i u čemu je najbolji (što gledateljima jasno i afirmativno daje do znanja junakov profesor u dramaturško-poručivalački ključnoj sceni filma), koji je ostao bez prijatelja koji ga nikad nije zaslužio i samo mu je donosio nevolje, na kraju mu i život doveo u pitanje, koji se na superioran način rastao s djevojkom štreberskog senzibiliteta što mu je skrivajući kopala po džepovima i vrebala prvu priliku da demonstrativno ode (jasno je da ju je on u konačnici fascinirao i da je ona ta koja će više žaliti za njim negoli on za njom), koji je na veličanstven način pobjedio najlučeg protivnika, a prije toga, kako saznajemo u flashbacku (najljigavija scenarijska dosjetka), i samog svjetskog pr-

vaka u pokeru? Junak naposljetku očigledno nije nikakav gubitnik, niti film ima ikakav gubitničko-subverzivan ton. Dapače.

Prinos industrijskom karakteru filma, tj. njegovoj rutiniranosti, prosječnosti i podobnosti, svakako daje i Matt Damon u glavnoj ulozi: taj zgodnički mladač pravi je podobnjački šećerko suvremenog Hollywooda i nakon *Čudotvorca*, *Dobrog Willa Huntinga* i *Kockara* nema sumnje da on postaje sinonimom holivudske (liberalne, tj. »liberalne«) ispravnosti, kao mlađa, simpatičnija i prihvatljivija verzija grozomnog Robina Williama (zato njihov zajednički nastup u *Dobrom Willu Huntingu* ima i tu simboliku). Industrijskost filma sklon sam vidjeti i u tretmanu Gorana Višnjica. Kad se on pojavi na platnu u ona dva-tri kadra, čovjeku gotovo da zastane dah od fascinantne fotogeničnosti tog latinskog ljepotana (Banderas je za Višnjica u vizualnom pogledu ništa), od nevjerojatno atraktivne kombinacije njegove kolomazne crne kose i očiju te žute košulje koju nosi na sebi. Čini mi se da bi u normalnom slijedu stvari, kad bi režiser vidio kakvu vruću robu ima na platnu, tom liku dao veći prostor, no vjerujem da u strogo kontroliranom industrijskom projektu takvim improvizacijama nije bilo mjesta. Uostalom, to bi možda bilo i opasno, jer osjetnijom Višnjicevom minutažom Damonova središnja vizualna pozicija

možda više ne bi bila tako stabilna — u svakom slučaju na vizualnom planu puno se je lakše nositi s Edwardom Nortonom nego Goranom Višnjićem.

I tako, na kraju se dobije scenarij pun podobnjačke ograničenosti i didaktičnosti u duhu političke korektnosti: neotuđivo pravo svakog na traganje za vlastitom srećom, ma kakva ona bila, to je jasna i ne baš suptilno iznesena poruka filma, a što on i pored poručivačke nametljivosti i idejnog konformizma (ne mislim da je znameniti navod iz Deklaracije nezavisnosti, koji svoje izravno porijeklo vuče od Johna Lockea i predstavlja temelj građanskog društva i ne samo njega, sam po sebi izraz konformizma, nego je patetično-poručivački i poučavajući kontekst u kojem se ta ideja predstavlja konformističan pa i ona sama poprima takvu značensku intonaciju) zadržava određeni dignitet zasluga je režije Johna Dahla, što je na početku teksta natuknuto. Dahl film vodi u staloženom tonu i dobro odmjerenom ritmu, uspijeva neutralizirati ili bar dovesti na razinu podnošljivosti sva potencijalno izuzetno patetična scenaristička mjesta (masa drugih holivudskih režisera iz istog bi scenarija napravila negledljivu ljigu), jako dobro režira glumce i svojom vještinom izvlači film koliko je to u datim okolnostima vjerojatno bilo moguće. Još da je više prostora dao liku Femke Jennsen, koja je posve ostala u sjeni Damonove filmske djevojke Gretchen Mol (Dahlu je Mol možda bila zanimljivija jer ju je na neki način mogao povezati s negativkama iz svoja prva tri filma) i osobito Damonova filmskog prijatelja Edwarda Nortona (Damonova ustrajna vezanost i žrtvovanje za radikalno neodgovornog i povremeno jako iritantnog Nortona, kojem bi većina ljudi na Damonovu mjesto odavno rekla zbogom, ne mora se, ali i može objasniti njihovom međusobnom latentnom erotskom sklonošću, o čemu naravno u samom filmu nema ni traga), te da je više koristio glumačkog velemajestora Johna Turturra i općenito se izborio za veći udio glumaca očito odlično raspoloženih u ulogama sporednih likova, dojam bi bio utoliko povoljniji.

**Damir Radić**



Legionar

## LEGIONAR / LEGIONNAIRE

SAD, 1998. — pr. Quadra Entertainment, Long Road Productions, Edward R. Pressman Film Corporation, Christian Halsey Solomon, Kamel Krifa, Sheldon Lettich, Peter MacDonald, Roberto Malerba, Richard G. Murphy, Edward R. Pressman, Jean-Claude Van Damme. — sc. Sheldon Lettich, Rebecca Morrison, r. Peter MacDonald, d. f. Douglas Milson, mt. Mike Murphy, Christopher Tellefsen. — gl. John Altman, sgf. Charles Wood. — ul. Jean-Claude Van Damme, Adewale Akinnuoye-Agbaje, Daniel Caltagirone, Steven Berkoff, Nicholas Farrell, Ana Sofrenovic. — 95 minuta. — distr. BLITZ

## LJUBAV SNOVA / BLAST FROM THE PAST

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Midnight Sun Pictures, Renny Harlin, Hugh Wilson, kpr. Mary Kane, izv. pr. Amanda Stern, Sunil Perkash, Claire Rudnick Polstein. — sc. Bill Kelly, Hugh Wilson, r. Hugh Wilson, d. f. José Luis Alcaine, mt. Don Brochu. — gl. Steve Dorff, sgf. Robert Ziemicki, kgf. Mark Bridges. — ul. Brendan Fraser, Christopher Walken, Sissy Spacek, Alicia Silverstone, Dave Foley, Joey Slotnick, Rex Linn, Deborah Kellner, Nathan Fillion. — 111 minuta. — distr. Discovery

Priče u kojima se sudaraju život, svjetonazor i običaji dva razdoblja oduvijek su bile filmski podatne. Bez obzira koje doba preferirali, uspješnost filma ovisila je o nadahnuću i maštovitosti autora u izvedbi usporedbe dvaju svjetova. I dok su vremeplovne paralele sadašnjosti i bliske ili daleke budućnosti iznijele cijeli jedan žanr (znanstvenu fantastiku), sudari prošlosti i sadašnjosti redovito su ostajali na razini autorskih komičarskih vizura po kojima je

prošlost u odnosu na sadašnjost redovito smiješna i inferiorna, pokatkad romantičarska i sjetna, a rijetko superiornija.

*Ljubav snova* redatelja Hugh Wilsona i scenarista Billa Kellyja, u kontekstu dosad rečenoga, osobit je film jer je u njemu prošlost u odnosu na prezent istodobno i smiješna i sjetna, a, bogami, i superiorna. Ta prošlost u *Ljubavi snova* su rane šezdesete u kojima se ekscentrični znanstvenik Calvin Weber (Christopher Walken) sa suprugom (Sissy Spacek), zbog straha od atomske bombe zatvara u sklonište gdje dobiva i sina (Brendan Fraser). Oni će trideset pet godina provesti u skloništu, misleći da je zemaljska kugla ozračena i odgajajući sina u duhu vremena koje su napustili silaskom u sklonište. Kada se u devedesetima odluče izići na površinu, svijet će im se učiniti upravo onakvim kakvi su ga zamišljali — postapokaliptičnim. Uredno obojene dvokatnice, sunčane perivoje i zasađene travnjake ranih šezdesetih zamijenile su tamne gradske ulice, sive zgrade i urbana buka devedesetih. Nekadašnji društveni odnosi sada su bitno drukčiji: ulicama slobodno šeuću homoseksualci i crnci, po smeću se smije kopati, a prostitutke na ulici prodaju svoja tijela. Wilson i Kelly taj vremenski sudar očekivano koriste za niz šaljivih epizoda čiji je glavni protagonist njihov sin Adam. Posebno duhovitim se doima pregled povijesnih zbivanja preko pomodnoga kafića iznikla na temeljima njihove prijašnje kuće koji sada vlasnik pretvara u svetište sekte misleći da su Weberovi, glavom i bradom — Bog, Krist i Majka božja. Siguran život šezdesetih, autori filma, međutim, ne pretpostavljaju nesigurnosti devedesetih toliko na društvenom koliko na individualnom planu. Tu počinje razina romantične komedije ovoga filma, a znamo li da Hollywood u posljednje vrijeme i nije baš imao sreće s romantičnom komedijom, osvježanje i užitek gledanja *Ljubavi snova* su tim veći. Adam će tako, upravo svojim manirama usvojenim od roditelja (djetinja naivnost, gentlmenstvo...) osvojiti srce moderne djevojke Eve (Alicia Silverstone), početi novi život i preseliti roditelje u provinciju koja daje privid izgubljenoga sklada šezdesetih. Nema, dakle, u *Ljubavi*



Ljubav snova

snova gruboga odmjeravanja snaga dviju epoha, svega je tu upravo u onoj mjeri koja je potrebna da bi se ispričala vječna ljubavna priča Adama i Eve te film učinio zabavnim. Ljubav je u romantična, sraz šezdesetih i devedesetih humorističan i u tim, međusobno nadahnuto nadopunjujućim razinama, individualnoga i društvenoga leže kvalitete *Ljubavi snova*, vrlo dobre romantične komedije.

Ivan Žaknić

## LJUBAVNICA VENECIJE / THE HONEST COURTESAN

SAD, 1997. — pr. Regency Enterprises, Bedford Falls, Arnon Milchan, Marshall Herskovitz, Edward Zwick, Sarah Caplan, kpr. Paolo Lucidi, izv. pr. Michael Nathanson, Stephen Randall. — sc. Jeannine Dominy prema autobiografskom romanu *The Honest Courtesan* Margaret Rosenthal, r. Marshall Herskovitz, d. f. Bojan Bazelli, mt. Steven Rosenblum, Arthur Coburn. — gl. George Fenton, sgf. Norman Garwood, kgf. Gabriella Pescucci. — ul. Catherine McCormack, Rufus Sewell, Oliver Platt, Moira Kelly, Fred Ward, Jacqueline Bisset, Peter Eyre, Naomi Watts, Jeroen Krabbé, Joanna Cassidy. — 111 minuta. — distr. Continental film

Idealna za iščitavanje zakonitosti trivijalnog, petparačkog filma *Ljubavnica Venecije* počinje kao vizualna venecijanska kič razglednica i takvom ostaje do kraja. Određenje povijesne drame, pritom služi samo kao kulisa kojom se

eventualno može namamiti određeni tip publike u kino (koja će, naravno, ubrzo uvidjeti da je prevarena). Povijesni kontekst 16. stoljeća je naime neuvjerljiv toliko da se i rijetke povijesne činjenice doživljavaju samo kao petparačka priča. Sve je zapravo u funkciji petparačkog, te potpuno obezvređuje bilo koju drugu razinu doživljaja, koju bi možda mogao ponuditi sam ambijent Venecije. Vidljiv je jedino klimav pokušaj podastiranja ambivalentnosti priče i filmskog doživljaja, no na kraju se svakako istinskije doživljavanje filma doima smiješnim i nategnutim. Narativne osobitosti »vikend ljubavnih romana« tako su savjesno ugrađene i dobro ukotvljene u filmu da je o bilo čemu drugome nemoguće govoriti. Pritom tu je čak riječ o lošem ljubavnom romanu koji ne može spasiti niti latino-ljubavnički izgled glavnoga glumca Rufusa Sewela, čije velike, široko otvorene oči na trenutak mogu filmski privući ženski dio publike. Priča o najboljoj venecijanskoj kurtizani Veronici Franco i ljubavi između nje i Marka (Sewell), koja je neostvariva radi staleških uvjetovanosti, tako se razvija kroz razotkrivanje prirode najstarijeg zanata na svijetu u društveno zadanom kontekstu Venecije 16. stoljeća.

Iako otvara priču o kurtizanama kao upućivanje u tajne o njima i otkrivanje razloga zbog kojih su Venecijanke biva- le prilježnice, prelamajući činjenice u pojednostavljenoj i naglašenoj plošnoj slici Venecije, film uspijeva biti uvjerljiv

jedino na način jeftinog romana. I upravo je šteta da je time srozao ne samo doživljaj čudesnoga grada na kanalima, nego i erotске dimenzije prostitucije, pa i same ljubavne iskrenosti čiji se pokušaji naziru i trebali su biti okosnica ove venecijanske lakrdije.

Jasna Posarić

## MAGIJA / PRACTICAL MAGIC

SAD, 1998. — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Di Novi Pictures, Fortis Films, Denise Di Novi, kpr. Robin Swicord, izv. pr. Mary McLaglen, Bruce Berman. — sc. Robin Swicord, Akiva Goldsman, Adam Brooks prema romanu Alice Hoffman, r. Griffin Dunne, d. f. Andrew Dunn, mt. Elizabeth Kling. — gl. Alan Silvestri, sgf. Robin Standefor, kgf. Judianna Makovsky. — ul. Sandra Bullock, Nicole Kidman, Dianne Wiest, Stockard Channing, Aidan Quinn, Goran Višnjić, Evan Rachel Wood, Alexandra Artrip. — 104 minute. — distr. Kinematografi Zagreb

Premda malo iskusniji filmofili neće baš skakati od sreće pri spomenu filma koji je režirao više manje uspješni glumac, Griffin Dune, *Magiji* će ih privući nastup Gorana Višnjića. Istini za volju, novopridošla holivudska egzotična akvizicija i nije baš ostvarila zapaženu rolu, ali je i samo pojavljivanje golem korak naprijed u odnosu na njegove ovdašnje kolege.

*Magija* je zapravo film koji se nikako ne može odlučiti što bi zapravo želio



Magija

biti. Naime, poneki su prizori ipak prezahtjevni i previše konkretizirani da bi ih bez trauma mogli pratiti mladi filmofili. Ipak, čak su i takvi segmenti za odrasliju publiku isuviše naivni. Njima će za utjehu ostati uvjerljiva glumačka postava (Sandra Bullock, Nicole Kidman, Aidan Quinn), izvrsna filmska fotografija i uhu ugodna glazbena podloga. No, to su tek elementi koji bi trebali činiti dobro ugođenu cjelinu, što *Magija* zasigurno nije.

Scenarij Robina Swicorda i Akive Goldsmana, temeljen na istoimenom romanu Alice Hoffmann, ne nudi baš najsigurnije polazište. Štoviše, čak je i sama priča dobrano zbrkana, da ne govorimo o pojedinim sekvencama. Scenaristička doslovnost urodila je kaosom, u kojem je doista teško pohvatati sve niti priče. Srećom, zalutalim kinoposjetiteljima ostaju Sandra, Nicole i Aidan... naravno i Goran Višnjić. Ako vam baš niti jedan od spomenutih glumaca nije dovoljno dobar razlog za gledanje, možda bi se ipak trebali odlučiti za neki drugi film.

Mario Sablić

## MALI GLASOVI / LITTLE VOICE

Velika Britanija, SAD, 1998. — pr. Miramax Films, Scala production, Elizabeth Karlsen, kpr. Laurie Borg, izv. pr. Stephen Woolley, Nik Powell. — sc. Mark Herman, Jim Cartwright prema drami *The Rise and Fall of Little Voice* Jima Cartwrighta, r. Mark Herman, d. f. Andy Collins, mt. Michael Ellis. — gl. John Altman, sgf. Don Taylor, kgf. Lindy Hemming. — ul. Brenda Blethyn, Michael Caine, Jim Broadbent, Ewan McGregor, Jane Horrocks, Annette Badland, Philip Jackson. — 96 minuta. — distr. UCD

Film *Mali glasovi* redatelja i scenarista Marka Harmana svježi je dobitnik *Zlatnoga globusa*, adaptacija kazališnog komada *The Rise And Fall Of Little Voice* te dosad najvjerniji potomak *Tajni i laži*, remek-djela Mikea Leigha. To će reći da je u *Malim glasovima*, baš kao i u Leighovoj uspješnici, većina viđenoga istodobno smiješna i ozbiljna i da završni ishod ovisi upravo o kvalitativnoj i kvantitativnoj dramaturškoj



Mali glasovi

raspodjeli tih dviju viđenih strana. Recimo odmah, kako je i dosad nepoznati Harman uspio, poput Leigha, povući *među granicu* između komičnoga i ozbiljnoga u samoj scenskoj izvedbi, dok su na planu cjelokupne fabule stvari znatno zamršenije.

Scenarij *Malih glasova* ima četiri značajna lika, zapravo pet, ali je taj peti mrtav. Upravo je odnos toga mrtvaca i njegove kćeri, povučene i slabašne djevojke, koja kad otvori usta uglavnom prekrasno pjeva (odatle naslov filma i nadimak glavne junakinje u izvrsnoj interpretaciji Jane Horrocks), najvažniji u cijelom filmu i jedini se ugurava u područje nestvarnoga. Ostali su međuljudski odnosi i psihološke motivacije likova upravo na Leighov način *karikaturno realni*: majka glavne junakinje (Brenda Blethyn, još jedna spona *Malih glasova* i *Tajni i laži*) sredovječna je seksualna mašina koja se prostački izražava i odijeva, svojim je izvanbračnim avanturama upropastila pokojnog supruga, a kćer doživljava kao nužno zlo; Michael Caine propali je glazbenoscenski menadžer koji vezom sa sredovječnom ženom u tajicama i minicama, održava imidž *playboya*, te želi od Little Voice učiniti pjevačku zvijezdu, a Ewan McGregor glumi samozatajnog mladića, ljubitelja ptica zaljubljenog u Little Voice.

Ako, dakle, sučelimo taj svojesvrсно nadzbiljski odnos glavne junakinje i njezina oca uokviren s jedne strane obiteljskom ljubavlju, a s druge glazbenom strašću spram Marylin Monroe, Judy Garland i Shirley Bassey, s drugim odnosima protagonista *Malih glasova* dobit ćemo prvi problem ovoga filma. Dok je Mike Leigh u *Tajnama i lažima* strpljivo gradio realne međuljudske odnose, te ih na koncu doveo do *metafizičkih* visina obiteljskih vrednota, Harman pokušava kombinirati bajkovitost

i stvarnost izvedene do krajnosti. To, naravno, ne mora nužno biti mana što potvrđuje istovjetan postupak u filmovima Tima Burtona *Beetlejuice* i *Edward Škaroruki*, a u slučaju *Malih glasova* otvara dodatne mogućnosti fabularne manipulacije. Tako Harman, možda potpuno nesvjesno, ali i paradoksalno, do samoga kraja istrajava na mješavini zbiljskih i nezbiljskih odnosa te gledatelju ostavlja mogućnost prepoznavanja bitnoga u filmu. To se da formulirati i odgovorom na pitanje što će u *Malim glasovima* prevladati: hoće li Little Voice izgraditi pjevačku karijeru, hoće li započeti ljubavnu vezu s ljubiteljem ptica, na koji će se način poostvariti priča Michaela Cainea o ženi čija je ptica mogla pričati pa, kad ju je pustila iz kaveza, ptica joj je nešto otpjevala i krenula u slobodu, ili će sam kraj donijeti spoj odgovora na sva ta pitanja? Ta pripovjedno-gledateljska mogućnost izbora se, dakle, ne može uzeti kao nedostatak, no sam se kraj filma isforsiranim nesretnim slučajem i ne čini sretnim rješenjem, pogotovo ako utvrdimo da je ljubitelj ptica u zadnjoj trećini filma bio poprilično gurnut u scenaristički zapećak. No, kakav je još kraj bio moguć? Na koncu, *Mali glasovi* doimaju se začudnim ostvarenjem, čije su mane ujedno i vrline i koji se sasvim uklapa u šarolikost britanske filmske ponude devedesetih.

Ivan Žaknić

## NA PRVI POGLED / AT FIRST SIGHT

SAD, 1998. — pr. Metro-Goldwyn-Mayer, Irwin Winkler, Rob Cowan. — sc. Steve Levitt, r. Irwin Winkler, d. f. John Seale, mt. Julie Monroe. — gl. Mark Isham, sgf. Jane Musky, kgf. John Dunn. — ul. Val Kilmer, Mira Sorvino, Kelly McGillis, Steven Weber, Bruce Davison, Ken Howard, Nathan Lane, Laura Kirk, Margo Winkler. — 128 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Film *Na prvi pogled* sumnjiv je već na prvi pogled. Dakle, na foršpan koji pošteno upozorava potencijalnog gledatelja da je riječ o melodrametini s hendi-kepom, punoj dubokih spoznaja, životnih pouka i lirskih digresija. Na drugi pogled, onaj koji objektivno traje oko

dva sata, a subjektivno mnogo duže, film je naprosto neizdrživ. Val Kilmer je, dakle, slijep, a Mira Sorvino nije, pa se ipak zaljubi u njega. Ali tko će odoljeti muškarcu čiji dodir je suptilan do suza, koga vole svi ljudi, bez obzira na spol, dob, rasnu i vjersku pripadnost, koji živi u savršenom skladu s prirodom? Mira Sorvino sigurno ne. Jer, iako je lijepa, pametna i uspješna, silno joj nedostaje ljubavi, ne bilo kakve, naravno, nego one prave, kakvu joj može pružiti samo netko tko je dubok koliko i slijep. Val Kilmer, očito, koji je upravo ono što Mira hoće — zgodan momak, a još i čita, Brailleovo pismo do duše, saznat će malo kasnije, ali ipak se upustiti u vezu s čovjekom koji se sasvim dobro snalazi u mraku. Pravi problemi počinju kada Kilmer progleda i kad mu čulo vida, bez kojega ljudi ne mogu zamisliti život, postane smetnja.

Istinita priča o čovjeku koji je prvi put progledao kao već odrasla osoba, zapravo je vrlo zanimljiva, ali njena zanimljivost nikad nije imala šansu u ovom filmu. Jer kad je glavni lik slijepac bez mane, ne uključujući hendikep, njegov život sama duhovnost i poezija, ljubav žene neupitna, a zapreke koje im postavlja stvarnost visoke samo onoliko koliko je potrebno da im izmame suze, ne bi li se isto dogodilo i gledatelju, onda je jasno da je svaki pokušaj ozbiljnosti, istinitosti ili stvarne poetičnosti u pristupu bio otpisan na samom početku. U filmu *Na prvi pogled* sve su moguće neravnine pomno ispeglane; priča je svedena na uredan teren s kojeg se ispucavaju prvoloptaške suzne ili nasmiješene scene, ovisno o fazi u koju je zašla ljubav heterohendikepiranog para. Osim toga tu je i obilje spoznaja tipa gledati ne znači vidjeti, i nepotrebnih motiva koji bi sve trebali dodatno opteretiti značenjem.



*Na prvi pogled*

Izdržati ovaj film može se, paradoksalno, uspije li se sasvim poistovjetiti s glavnim junakom. Treba samo raditi ono protiv čega se Kilmer očajnički bori, kad napokon progleda i postane kao i ostali zdravi smrtnici u kinu — informacije koje se dobivaju gledanjem ne proslijediti u mozak. Drugim riječima, treba ignorirati činjenicu da je očni živac povezan s mozgom i jednostavno pustiti slikama s platna da bauljaju negdje mimo zdrave pameti. Od tamo su vjerojatno i došle.

**Jelena Paljan**

## OPSDNO STANJE / THE SIEGE

SAD, 1998. — pr. Twentieth Century Fox, Lynda Obst, Edward Zwick, kpr. Jonathan Filley, izv. pr. Peter Schindler. — sc. Lawrence Wright, Menno Meyjes, Edward Zwick, r. Edward Zwick, d. f. Roger Deakins, mt. Steven Rosenblum. — gl. Graeme Revell, sgf. Lilly Kilvert, kgf. Ann Roth. — ul. Denzel Washington, Bruce Willis, Annette Bening, Tony Shalhoub, Sami Bouajila, David Proval, Lance Reddick. — 116 minuta. — distr. Continental film

Edward Zwick predstavio se sa svoja tri filma prikazivana u hrvatskim kinima, korektnim *Ratom za slavu*, solidnom *Hrabrošću ratnika* i vrlo dobrim *Legendama o jeseni*, kao ambiciozan autor koji djeluje strogo unutar zadanih industrijskih mainstream okvira suvremenog Hollywooda, tj. kao filmaš čiji se kreativne mogućnosti iscrpljuju u dosizanju autora tipa Barryja Levinsona i Lawrencea Kasdana, dok su mu putovi do veličina poput Martina Scorsesea ili Roberta Altmana posve zamađeni i neprohodni, ako ga uopće i zanimaju.

Ne treba za to boljeg dokaza od *Opsadnog stanja*, uvjerljivo najslabijeg Zwickovog filma, barem u konkurenciji onih spomenutih koje smo imali prilike vidjeti kod nas. Riječ je o društvenoangažiranom ostvarenju koje tematski pomalo može podsjetiti na nekadašnje radikalne književne antiutopije Zamjatina, Huxleya i Orwela, ali za razliku od njih bombardira recipijenta značenjskom eksplicitnošću, moraliziranjem i didaktičnošću. I u ranije spome-



*Opsadno stanje*

nutim filmovima, osobito *Ratu za slavu* i *Hrabrosti ratnika*, Zwick je bio angažiran, no razina problematizacije bila je osjetno viša i slojevitija, dok je *Opsadno stanje*, temeljeno na zamišljenoj situaciji vojnog preuzimanja vlasti u New Yorku kao odgovora na nedokučive i razorne arapske terorističke akcije, pretvoreno u propagandni letak političke korektnosti. Ima tu i ridikuloznih situacija, poput FBI-jevskog zgražanja nad nasilničkim postupkom vojske prema teroristima (jer, kao što nas uče u nizu američkih filmova, američka policija, lokalna ili savezna, nikad ne primjenjuje silu u ispitivanju zatvorenika, valjda im se samo ponekad omakne da na ulici iscipelare pokojeg crnca), ili scene u kojoj visoki vojni oficir (general kojega glumi Willis) osobno ubija zatočenika, ne mareći puno za svjedoke; prisutna je dakle crno-bijela podjela na dobre, požrtvovne i plemenite policajce utjelovljene u FBI-ovcu Washingtonu, te bešćutne, moralno diskreditirane pripadnike vojnog stroja koje simbolizira Willis. Tu su i stereotipi o Arapima koji se predvidljivim političkokorektnim klišeu pokušavaju razbiti likom arapskog FBI agenta.

Poražavajućem dojmu obol su dali i nosioci glavnih uloga Washington i Willis, kojima takvi neuvjerljivi nastupi vjerojatno služe kao novčano dobroisplativa relaksacija nakon zahtjevnijih uloga.

**Damir Radić**

## OSAM MILIMETARA / 8 MM

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Gavin Polone, Judy Hofflund, Joel Schumacher, kpr. Jeff Levine, izv. pr. Joseph M. Caracciolo. — sc. Andrew Kevin Walker, r. Joel Schumacher, d. f. Robert Elswitt, mt. Mark Stevens. — gl. Mychael Danna, sgf. Gary Wisner, kgf. Mona May. — ul. Nicolas Cage, Joaquin Phoenix, James Gandolfini, Peter Stormare, Anthony Heald, Chris Bauer, Catherine Keener, Myra Carter. — 123 minuta. — distr. Continental film

Nitko ih nije vidio, ali isto tako nitko nije rekao da oni ne postoje. »Snuff« filmovi su često bili tema raznih razmišljanja i diskusija. Njihova priroda, podrijetlo, publika i sve ostalo poslužili su i ovaj put kao izrazito zanimljiva tema za film. Film *8 mm* je mučno i opasno putovanje privatnog detektiva (Nicholas Cage) u podzemni svijet filmova koji eksploatiraju pravo neodglumljeno nasilje. Autor scenarija Andrew Kevin Walker (*Sedam*) ponovno stvara lik pravednika koji se bori sa zlom i njegovim motivima, licem u lice.

Schumacher se (za razliku od Finchera) odlučio za sigurniju varijantu realizacije ove priče. *8 mm* jest dobar film, no koliko je on mogao biti bolji ili lošiji stvar je vrlo vidljiva. Za vrijeme gledanja postoji dojam jednoličnosti i ravnoteže, no to je također i znak za nešto drugo. A to bi u ovom slučaju bila plitkost ili bolje rečeno »grebanje po površini«.

Film ima nekoliko raskršća na kojima bi se hrabriji režiseri odlučili za neke opasnije puteve i pojačane naglaske na neke kontraverzne teme kojih ovome filmu ne nedostaju. Hrabrost ponekad završi kao totalan promašaj, pa se kladjenjem na sigurno Schumacher ipak, izbjegavajući sve zamke i iskušenja, predstavlja solidnim projektom — unatoč svemu, zasigurno vam neće nedostajati ni uzbuđenja, a ni mučnime u želuca.

Cage je kao i obično solidan, dok se vrlo dobro predstavio mladi Joaquin Phoenix. Negativci su bez sumnje napravljeni plošno i jednodimenzionalno, no zaista je teško napraviti jakog i kompleksnog negativca nalik onom iz filma *Sedam*. Posebice ako tumače ljude iz podzemnog svijeta pornografije i



8mm

»snuff« filmova koji kako sami kažu »vole to što rade i dobro se plaća«. Jednostavna logika za jednostavne likove.

I kao što se nebrojeno puta potvrdilo Schumacher je »štreber« od režisera. No ponekad niti »štreberi« ne mogu toliko pokvariti dobar scenarij da od njega naprave potpuno loš film. No, zato je *8 mm* na žalost ostao negdje na pola puta između dobrog i prosječnog.

Martin Milinković

## PATCH ADAMS

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, Blue Wolf, Farrell/Minoff, Bungalow 78, Barry Kemp, Mike Farrell, Marvin Minoff, Charles Newirth, kpr. Steve



Patch Adams

Oederkerk, Devorah Moos-Hankin, izv. pr. Marsha Garces Williams, Tom Shadyac. — sc. Steve Oederkerk prema knjizi Gesundheit: Good Health Is a Laughing Matter Huntera Doherty Adamsa i Maureen Mylander, r. Tom Shadyac, d. f. Phedon Papamichael, mt. Don Zimmerman. — gl. Marc Shaiman, sgf. Linda DeScenna, kgf. Judy Ruskin-Howell. — ul. Robin Williams, Monica Potter, Daniel London, Philip Seymour Hoffman, Bob Gunton, Josef Sommer, Irma P. Hall, Frances Lee McCain. — 115 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

## PORUKA U BOCI / MESSAGE IN A BOTTLE

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Bel-Air Entertainment, Tig production, Di Novi Pictures, Denise Di Novi, Jim Wilson, Kevin Costner. — sc. Gerald DiPego prema romanu Nicholasa Sparksa, r. Luis Mandoki, d. f. Caleb Deschanel, mt. Steven Weisberg. — gl. Gabriel Yared, sgf. Jeffrey Beecroft, kgf. Bernie Pollack. — ul. Kevin Costner, Robin Wright Penn, Paul Newman, John Savage, Ileana Douglas, Robbie Coltrane, Jesse James, Bethel Leslie. — 131 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Theresa Osborne (Wright Penn) voditeljica je istraživačkog odjela *Chicago Tribunea*. Iza sebe ima propali brak, te sve svoje vrijeme posvećuje sinu Jasonu i poslu. Doprativši sina koji provodi vikend sa ocem, Theresa šetajući plažom pronalazi bocu s porukom. Riječ je o dirljivom pismu naslovljeno s »Draga Catherine« u kojem potpisani G. piše svojoj umrloj supruzi. Zaintrigirana i zadivljena porukom, Theresa pismo pročita na poslu, a njezin ga prijatelj i šef (Coltrane), bez njezina znanja, objavljuje u svojoj kolumni. Odjek je golem, doznaje se za još dvije poruke, a Theresa uspije otkriti i njihova autora Garreta Blakea (Costner).

Poruka u boci snimljena je prema bestseleru Nicholasa Sparksa, objavljenog i kod nas. No, iz filma se ne može vidjeti zbog čega se roman tako dobro prodavao. Romantična polazna ideja po kojoj se žena zaljubljuje u pisca ljubavnih pisama umrloj supruzi, bez sumnje ima potencijala, no ovdje oni nisu nimalo iskorišteni. Redatelj Luis Mandoki (*Kad muškarac voli ženu, Bijela palača*) pokušao je nastaviti putem koji su utrljali Eastwoodovi *Mostovi okruga Madison* i Redfordov *Šaptač*



Poruka u boci

konjima, no sa znatno skromnijim rezultatima. U filmu je upotrebljen gotovo svaki raspoloživi kliše, a mnoge scene više sličje promidžbenom materijalu turističke zajednice države Carolina, nego igranom filmu. Glumci su u svemu tome još i sasvim korektni. Costner i Wright Penn pokušavaju nešto načiniti iz svojih likova, no polovičnim uspjehom. U sličnoj je situaciji i vidno ostarjeli Paul Newman kojem je namijenjena standardna uloga mudrog starijeg člana obitelji. Izbjegavanje tog klišea treba samo zahvaliti Newmanovoj interpretaciji koji joj daje tračak podnošljivosti. Izvršni Robbie Coltrane i Illeana Douglas dobili su zanemarivu minutažu. Mandoki je tako snimio dosadan film kojem dodatno odmaže potpuno razočaravajući svršetak.

Sanjin Petrović

## PRINC OD EGIPTA / THE PRINCE OF EGYPT

SAD, 1998. — pr. DreamWorks LLC, Penney Finkelman Cox, Sandra Rabins, izv. pr. Jeffrey Katzenberg. — sc. Philip Lazebnik, r. Brenda Chapman, Steven Hickner, Simon Wells, mt. Nick Fletcher. — gl. Hans Zimmer, sgf. Darek Gogol. — glasovi: Val Kilmer, Ralph Fiennes, Michelle Pfeiffer, Sandra Bullock, Jeff Goldblum, Danny Glover, Patrick Stewart, Helen Mirren, Steve Martin, Martin Short. — 98 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Najmlađi holivudski studio Dreamworks ima sve veći udio u filmskoj industriji, a crtić *Princ od Egipta* prvi je njihov pokušaj na polju animiranog filma. Naravno, riječ je o krajnje ambicioznom projektu kojemu je cilj prekinuti dugogodišnju vladavinu superiornih crtića iz legendarnog Disneyjeva studija. Tako je zarada *Princa od Egipta* prešla granicu od 100 milijuna dolara (to je prvi nedisnjev crtić u klubu

100). On kvalitetom ipak zaostaje za Disneyjevim klasicima.

Biblijska priča o Mojsiju i njegovu putu u obećanu zemlju monumentalno je i prekrasno animirana, no sve je ostalo napravljeno prilično ozbiljno i suhoparno, pa je crtić dosadan klincima, a nije mnogo zanimljiviji ni njihovim roditeljima. U crtiću nema niti jedne duhovite scene, ni prepoznatljivih simpatičnih likova (poput raznih čajnika ili životinjica), a to je, morate priznati, pogubno za bilo koji crtić bez obzira na njegovu tematiku. Dakle, *Princ od Egipta* je film koji vizualno fantastično izgleda, ali je sve ostalo napravljeno prilično traljavo, pa je unatoč izvrsnim komercijalnim rezultatima jasno kako će Dreamworks još morati raditi na svrgavanju Disneya s trona. Tim više što su i *Mravi* i *Princ od Egipta* dobili lošije ocjene od konkurentih *Života buba* i *Mulana*, a slično su prošli i na kinoblagajnama.

Denis Vukoja



Princ od Egipta

## RANE

Jugoslavija, 1998. — pr. Cobra Film Department, Pandora Film, Dragan Bjelogrić. — sc., r. Srđan Dragojević, d. f. Dušan Joksimović, mt. Petar Marković. — gl. Aleksandar Habić, sgf. Aleksandar Denić. — ul. Dušan Pekić, Milan Marić, Dragan Bjelogrić, Branka Katić, Miki Manojlović, Vesna Trivalić, Andreja Jovanović, Nikola Kojo, Gorica Popović. — 103 minuta. — distr. Adria Art Artist 21

Popularnost *Rana* Srđana Dragojevića u hrvatskih filmoljubaca ne smije se pripisati isključivo privlačnosti navodno zabranjenog voća koje nazivamo jugoslavenskim filmom (činjenicu da je riječ o međunarodnoj koprodukciji ovdje ne držimo značajnom). Uz ono čud-

no oduševljenje koje mnogi Hrvati osjete kad s ekrana ili platna čuju srpsku riječ, veliku je ulogu zacijelo odigrala i napućenost motivima istog onog urbano-mladenačko-kriminalističkog okružja u kojemu se kreću likovi niza popularnih filmova, primjerice *Train-spottinga* Danniija Boylea.

Upečatljivi Dragojevićevi junaci (u sjajnoj glumačkoj interpretaciji Dušana Pekića i Milana Marića) od mladih dana ulaze u strašni vrtlog kriminala, slijedeći, naravno, lokalnog gangstera Kuru (Dragan Bjelogrić). No, a sada već dolazimo i do trećega razloga popularnosti *Rana*: prljavi grad u kojemu se radnja zbiva, grad je u kojem vidimo Batu Živojinovića na tenku obasutom cvijećem i usmjerenom prema Hrvatskoj, te grad u kojem obliče Mikija Manojlovića poprima značajke ograničena vojnog penzionera usisanog u Slobin fašistički stroj. »Mentor« Kure je k tome jedan od četnika koji veselo pljačkahu hrvatska i bosanska sela, a ne treba zaboraviti ni kultnu scenu s napuštenom babom koja se prisjeća ustaško-džedajskih zločina od prije pola stoljeća.

Dakle, uz univerzalnost »trejnsportinga«, *Rane* su nam očito zanimljive i stoga što pripadaju onom balkanskom kontekstu iz kojega se nije na žalost tako lako iskoprctati, no Dragojevićevu radu valja priznati i pravu filmsku energičnost prilično sličnu, recimo Boyleovoj. Da je takvom čvrstoćom i osjećajem za cjelinu režiran, primjerice scenarij *Ruskog mesa*, žanrovsko-vrijednosna mapa hrvatske kinematografije davala bi puno više razloga za zadovoljstvo. No, sve vrline i kontekstualna obogaćenja ne bi nam smjela zamagliti kritičarski uvid u mane ove priče o buntu »bez razloga«, časti bez smisla i zločinima počinjenim sred najvećeg mogućeg moralnog kaosa.

Konstrukcija *Rana*, doduše izravno vodi prema mračnom i (u najmanju ruku) dvosmislenom razrješenju, u kojem nije najjasnije kakav je zapravo odnos ovoga filma prema njegovim likovima, no čini se da je Dragojević ipak malo previše popustio svojoj kinetičkoj energičnosti, a nisu provašili metu ni kritičari kojima je zasmetala nategnutost scenarija (vidi primjerice obrat u

parakršćaski obojenu sukobu u samoj završnici). Otvoreno možemo reći kako je scenarij ovoga hita tanušan, kako sraz prepoznatljivih šablona, slabo motiviranih postupaka i jeftinih viceva nije mogla sasvim osmisliti ni nedvojbeno kompetentna režija. Iz tog razloga možemo izraziti dobronamjerno čuđenje što, kad sve zbrojimo, *Ranama* ipak moramo dati prilično visoku ocjenu. Dragojević je očito sposoban za najviše domete, premda mu je ovom prigodom kontekst u znatnoj mjeri pojeo filmski tekst. No slučaj je ovoga filma poučan i za naše kinematografske prilike: kada hrvatski usnimak strada kod kritičara zato što su u njemu kontekst i poruka opteretili cjelinu, često se zaboravlja da i takvi filmovi katkada mogu biti sasvim uspješni. Stoga možemo reći da sa zanimanjem očekujemo prvi uspješni celuloidni izljev hrvatske domoljubne težičnosti i politiziranosti.

**Nikica Gilić**

## SILE PRIRODE / FORCES OF NATURE

SAD, 1999. — pr. DreamWorks Pictures, Susan Arnold, Donna Arkoff Roth, Ian Bryce. — sc. Marc Lawrence, r. Bronwen Hughes, d. f. Elliot Davis, mt. Craig Wood. — gl. John Powell, sgf. Lester Cohen, kgf. Donna Zakowska. — ul. Sandra Bullock, Ben Affleck, Maura Tierney, Steve Zahn, Blythe Danner, Ronny Cox, Michael Fairman, Janet Carroll, Richard Stiff. — 106 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb



*Sile prirode*

Baš kao da onim rijetkim preostalim posjetiteljima kinodvorana nije dovoljno loših filmova, u namjeri da ih otjeraju iz njih sve se češće pridružuju i prevoditelji. Dobar je primjer film *Forces of Nature* doslovno i nezgrapno preveden kao *Sile prirode*, iako je zapravo riječ o prirodnim nepogodama. Uz roj ptica, tuču i uragan, najveća je elementarna nepogoda u filmu Sandra Bullock, što joj jednom prilikom kaže i njezin filmski partner, Ben Affleck, inače ženik koji tijekom putovanja na vlastito vjenčanje proživljava pravu kalvariju sačinjenu od već spomenutih prirodnih nepogoda.

Riječ je o svojevrsnom emocionalnom testu koji Affleck prolazi prije nego što se odluči izgovoriti povijesno »da« pred oltarom. Zamišljen kao posveta *screwball* komedijama, *Sile prirode* dramaturški, režijski i glumački posve je inferioran svojim klasičnim uzorima kao što su *Dogodilo se jedne noći* ili *Silom dadilja*, a ništa bolje ne stoje niti u usporedbi s recentnijim ostvarenjima poput *Zašto te tata pušta samu?* ili *Čudesne djevojke*.

*Sile prirode* fascinantan je tek kao jedan od najtužnijih primjeraka scenariističke i imaginativne impotencije suvremene holivudske mašinerije. Proizašao iz novog, ali tradicionalistički usmjerenog studija DreamWorksa, ideološki rukovođenog tandemom Spielberg-Katzenberg, ovaj bi film želio biti esej o konceptu braka u suvremenom

društvu. Filmski je recept krajnje jednostavan: na početku filma zatičemo tradicionalnog mladića posve privrženog klasičnom idealu bračne ljubavi, no tijekom putovanja, ispunjenog nećakama, on neprestano nailazi na argumente protiv braka — niz sporednih likova u filmu se našao samo kako bi glavnom junaku ispričao svoju nesretnu bračnu prošlost — a najuvjerljiviji je sama Sandra Bullock, simpatična, zanosna i nekonformistička djevojka s prtljagom dva neuspjela braka. I baš kad se učini kako je Ben Affleck spoznao i drugu stranu života, te da se film nalazi pred sretnim ljubavnim završetkom, scenaristi izvode nagli luping i naš junak, ničim izazvan, ipak se odlučuje vratiti svoj strpljivoj vjerenici.

Zanemarimo li stereotipna, gotovo mehanička scenaristička rješenja, banalnu metaforiku i slab ritam, ono što uistinu zbunjuje je nesposobnost autora filma da dramski opravdaju svoja uvjerenja. Jer, ako nam nisu u stanju pružiti niti jedan uvjerljivi razlog zbog kojega se glavni lik vraća u bračno gnijezdo, onda ne preostaje drugo nego zaključiti kako on to radi iz pukog konformizma i kukavičluka. Eh, kako bi to mogao biti krasan materijal za nekog subverzivnijeg redatelja od izvjesnog Bronwena Hughesa! On, siroti, očito nije znao što radi, no ako niti najgorljiviji pobornici tradicionalnog koncepta bračnog života nisu u stanju filmski uvjerljivo argumentirati svoja stajališta, onda nešto ozbiljno ne štima. Ili suvremeni brak ili suvremeni Hollywood. Kako vam drago.

**Igor Tomljanović**

## SIMON BIRCH

SAD, 1998. — pr. Caravan Pictures, Hollywood Pictures, Roger Birnbaum, Laurence Mark, kpr. Billy Higgins, izv. pr. John Baldecchi. — sc. John Irving, r. Mark Steven Johnson, d. f. Aaron Schneider, mt. David Finfer. — gl. Marc Shaiman, sgf. David Chapman, kgf. Betsy Heimann, Abram Waterhouse. — ul. Joseph Mazzello, Oliver Platt, David Strathairn, Dana Ivey, Jan Hooks, Beatrice Winde, Ian Michael Smith, Ashley Judd. — 113 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Sunce sije, trava se zeleni, ptičice cvrkuću, vjeverice i lanad skakuću, svježe

obojane i uredno poslagane kuće pojačavaju dojam svetosti mira i tišine. Tako izgleda većina kadrova filma *Simon Birch*, redateljskoga prvijenca Marka Stevena Jonesa, dosad najpoznatijeg kao scenarista *Starih gundala*. Idilična slika provincije nije u *Simonu Birch*u nikakav možebitni prilog *američani*, malim ljudima u istim takvim sredinama. Ovdje je na djelu svojevrsna *religijska metafizičnost* uobličena u prijateljski odnos dvojice dječaka: Simona (Ian Michael Smith), najmanjeg ikad rođenog djeteta (da bi izašao iz materice bilo je dostatno kihanje majke) koji svoju tjelesnu zaostalost nadomješta vjerom u osobno božje poslanje i njegova prijatelja Joea (Joseph Mazzello) zaokupljenog željom da sazna tko je njegov otac. U tom traganju za jednom duhovnom i jednom svjetovnom istinom, ono sunce, trava, ptičji pjev, vjeverice i lanad tek su, dakle, božja kulisa.

Od svih načina manipulacije gledateljskim osjećajima što su ih osmislili hollywoodski meštri, u *Simonu Birch*u imamo dva najjača: fizički nedostatak glavnoga junaka i religijsku ikonografiju. Zlobnici bi rekli; nedostaje još samo Robin Williams u ulozi zbuđenoga znanstvenika koji će izliječiti Simona. No, dobro, nije *Simon Birch* toliko lošiji od drugih uradaka (*podžanra manipulacije* da bi zaslužio tako loše kritike domaćih kritičara.

Dapače, u onom svjetovnom dijelu Jonesov film zna biti zabavan, pa i duhovit (Simonovo uništavanje božićne predstave, razgovori dvojice prijatelja o sekundarnim spolnim obilježjima...). Pravi problemi ovog ostvarenja su u duhovnoj sferi *metafizično-religijskog*. I tu je stvar zanimljiva nekih pola sata dok se *Simon Birch* doima kao da ga je osmislio neki Jehovin svjedok (Bog postoji, Bog je dobar, ali crkva i svećenici su obična gamad). Ali, od trenutka kad Simon slučajno usmrti Joeovu majku (Ashley Judd), Jones više ne zna što bi s Bogom i religijom u svom filmu. Najradije bi on uletio u neko preispitivanje samih Gospodinovih namjera i ljudskoga odnosa prema njemu, međutim, kako onda ispuniti najavljivano božje poslanje i općenito skončati film u manipulacijskom stilu?

Može se jedino zaključiti kako se jedne vječne teme prihvatio čovjek koji ni sam nije siguran gdje su istine i granice duhovnoga i materijalnog svijeta, a sam film će, vjerujemo, imati sasvim lakšu sudbinu instant-prikazivanja u popodnevnom terminu uoči Badnje večeri. Samo, bojimo se, da ni vjernicima neće tu baš sve biti jasno.

Ivan Žaknić

## STUDIO 54

SAD, 1998. — pr. Miramax, Redeemable Features, Dollface, FilmColony, Richard N. Gladstein, Dolly Hall, Ira Deutchman, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Bobby Cohen, Don Carmody. — sc., r. Mark Christopher, d. f. Alexander Gruszynski, mt. Lee Percy. — gl. Marco Beltrami, sgf. Kevin Thompson, kgf. Ellen Lutter. — ul. Ryan Phillippe, Salma Hayek, Sela Ward, Breckin Meyer, Sherry Stringfield, Neve Campbell, Mike Myers, Heather Matarazzo. — 93 minute. — distr. UCD

Ukoliko vam se baš nije dopao Andersonov film *Kralj pornića*, a rado se prijećate kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina, *Studio 54* je vjerovatno film za vas. Naime, riječ je o mnogo površnijem uratku, koji se ovlaš bavi tamnijim suzvučjem spomenuta razdoblja, a koje je ipak utkano duboko u tkivo dominirajućeg blještavog glamura. *Studio 54* je u biti impresivno vizualizirana glazbena podloga, namijenjena poglavito publici koja ne želi baš previše zadirati ispod površine. Seks i droga su tek naznačeni u filmu Marka Cristophera, očevidno još jednog filmaša kojemu je daleko više stalo do likovnog dojma, negoli do same priče i karaktera. Na tom planu doista nema prigovora, jer jedna blješteća scena, ritmizirana *disco* glazbom sustiže drugu, pa je *Studio 54* pravi raj za oči, a nekim filmofilima i za uši.

No, upravo tamo gdje *Kralj pornića* traži svoj razlog postojanja, *Studio 54* posustaje i odlučuje se krenuti daleko benignijim putem. To je film koji podsjeća na protekla desetljeća u obličju kakvim ih se želimo sjećati, a koje je svjetlosnim godinama udaljeno od pravog stanja stvari. Osim po izbjegavanju bavljenja tabu temama, od kojih i dan danas Hollywood bježi kao vrag od tamjana, takav dojam izaziva i karakteri-

zacija likova. Jedino Mike Myers uspijeva od svojeg lika napraviti nešto, premda je njegov portret Rubella, maestra Studia 54, više efektan, nego slojevit.

Bez čvrstih karaktera i sa shematiziranim pričom, *Studio 54* ostaje dopadljivom slikovnicom za gledatelje koji se sedamdesetih i osamdesetih niti ne sjećaju. Redateljev komformizam oni neće ni osjetiti, zabljesnuti raskošnim koloritom s filmskog platna.

Mario Sablić

## ŠPANJOLSKI ZATOČENIK / THE SPANISH PRISONER

SAD, 1997. — pr. Sweetland Films, Jean Doumanian, kpr. Sarah Green, izv. pr. J. E. Beaucaire. — sc., r. David Mamet, d. f. Gabriel Beristain, mt. Barbara Tulliver. — gl. Carter Burwell, sgf. Tim Galvin, kgf. Susan Lyall. — ul. Campbell Scott, Ben Gazzara, Felicity Huffman, Ricky Jay, Steve Martin, Rebecca Pidgeon. — 110 minuta. — distr. Europa film

*Španjolski zatočenik* najnoviji je uradak glasovitog američkog dramatičara, scenarista i redatelja Davida Mameta. Iako se mnogi kritičari slažu kako se Mamet upravo ovim filmom najviše približio *mainstream* produkciji, *Španjolski zatočenik* obiluje svim onim što čini Mametovo djelo prepoznatljivim: odlično napisanim likovima, dobrim dijalozima, te fabulom prepunom trikova, blefiranja i iznenađujućih obrata.

Joe Ross (Campbell Scott) za svoju je tvrtku izumio vrlo važan proizvod koji želi patentirati jer se radi o stvari koja bi mogla biti izuzetno profitabilna. Postoji opasnost da patent bude ukraden, pa se Joe sve više zapleće u mrežu lažnih pretpostavki i sve više gubi povjerenje u ljude oko sebe...

Jasno je kako ovakva priča nudi velike mogućnosti za poigravanje gledateljevom percepcijom što Mamet uspješno i čini, pa je *Španjolski zatočenik* uzbudljivo i nepredvidljivo djelo koje plijeni pozornost zanimljivom pričom i sugestivnom atmosferom. Mamet je imao na raspolaganju odličnu glumačku ekipu koju predvode izvrsni Campbell Scott i komičar Steve Martin u, za nje ga »netipičnoj«, no, sjajno odglumlje-

noj ulozi. *Španjolski zatočenik* je donekle spor i nedorečen film koji kvalitetom ne staje uz bok najboljim Mametovim djelima, ali je još uvijek riječ o kvalitetnom filmu koji zaslužuje sve preporuke.

**Denis Vukoja**

## TANKA CRVENA LINIJA / THE THIN RED LINE

SAD, 1998. — pr. Fox 2000 Pictures, Phoenix Pictures, Robert Michael Geisler, John Roberdeau, Grant Hill, izv. pr. George Stevens Jr. — sc. Terrence Malick prema romanu Jamesa Jonesa, r. Terrence Malick, d. f. John Toll, mt. Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein. — gl. Hans Zimmer, sgf. Jack Fisk, kgf. Margot Wilson. — ul. Sean Penn, Adrien Brody, James Caviezel, Ben Chaplin, George Clooney, John Cusack, Woody Harrelson, Elias Koteas, Nick Nolte, John C. Reilly. — 170 minuta. — distr. Continental film

Svojedobno vrlo uspješan antiratni roman Jamesa Jonesa, utemeljen djelomi-

ce i na osobnim iskustvima autora, *Tanka crvena linija* je i pored ljubavi Terrencea Malicka prema tom romanu i njegovu nastojanja da sačuva i duh književnog predloška i njegove glavne fabularne crte, ipak izrazito osobno ostvarenje jednog od najneobičnijih holivudskih filmaša posljednjih desetljeća.

Nakon dva igrana filma — *Pustare* (*Badlands*, 1973.) za koju je uglavnom sam (uz pomoć brata) pribavio sredstva i spektakularnih *Božanstvenih dana* (*Days of Heaven*, 1979.), Malick je postao kulturni redatelj, ali i čovjek koji se povukao iz filmskog *bussinessa*. Je li to bilo zbog odbijanja kompromisa s načinima produkcije u Hollywoodu ili nekih drugih neslaganja s američkom kinematografijom, Malick nije progovorio ni riječi ni poslije uspješnog povratka nakon dvadesetak godina (*Zlatni medvjed* za najbolji film na festivalu u Berlinu, 7 nominacija za *Oscara*), kao što uostalom nije rekao ništa ni o bilo kojoj drugoj temi, jer je odlučio ne davati intervjue, smatrajući da autor sve

mora reći svojim djelom. A *Tanka crvena linija* i pored pauze od dva desetljeća nastavlja neke bitne elemente *Božanstvenih dana*. Uz iznimnu vizualnu ljepotu svakog kadra, Malickov prosek u oba ova filma povezuje sklonost prema epskoj filmskoj naraciji i izrazito naglašen utjecaj prirode na zbivanja u filmu, tako da priroda na neki način postaje jedan od protagonista filmskog djela. Zato patnje skupine mladih marinaca u jednoj od presudnih bitaka II. svjetskog rata (onoj za Guadalcanal) nisu samo povod za ostvarenje koje će govoriti o okrutnostima i besmislenostima rata, nego su uklopljene u širi kontekst odnosa osobnih ljudskih tragedija i veličanstvene prirode, a i života domorodaca, koji žive u skladu s okolišem i nastoje imati što manje veze s ratom koji bjesni oko njih.

Iako se Malickovom filmu može prigovoriti da mu je epski pristup sveo dramaturgiju na nizanje jednakovrijednih prizora, što stvara stanovitu monotoniju kod trajanja od gotovo tri sata, ipak su te sekvence svaka za sebe napravljene



*Tanka crvena linija*

ne na najbolji mogući način od vrhun-ske glume, do uprizorenja svakog i naj-manjeg detalja, tako da te vrijednosti daleko nadmašuju glavnu i jedinu spo-menutu manu, što rezultira filmom izvanredno visokih dometa.

**Tomislav Kurelec**

## TAXI

Francuska, 1998. — pr. Le Studio Canal, ARP, Cof-image 9, Studio Images 4, TFI Films Productions, Luc Besson, Laurent Petin. — sc. Luc Besson, r. Gérard Pirès, d. f. Jean-Pierre Sauvare, mt. Véronique Lange. — gl. IAM, sgf. Jean-Jacques Gernolle, kgf. Chattoune. — ul. Samy Naceri, Frédéric Die-fenthal, Marion Cotillard, Manuela Gourary, Emma Sjöberg, Bernard Farcy, Georges Neri, Guy Quang. — 85 minuta. — distr. Discovery

Mladić kojemu je najveća strast brza vožnja, a najviše što može učiniti u tom smislu jest voziti taksi, prisiljen je po-stati partner policajcu koji mu je zbog prebrze vožnje oduzeo vozačku dozvo-lu. Policajac obećava vratiti dozvolu, ako mu taksist pomogne uhvatiti nje-mačke pljačkaše banaka i tako zadiviti nadređenu policajku koju bezuspješno pokušava osvojiti. Ono što njemačke pljačkaše čini neuhvatljivima je činjenica da voze Mercedese jednako dobro kao što pljačkaju banke, pa taksist, lud za svim što ima veze s automobilima, postaje jedina osoba koja im može stati na kraj.

Riječ je o tipičnom predlošku za laku akcijsku komediju, a Bessonovo ime na plakatu u ulozi scenarista i producenta gledatelju pruža nadu da bi film mogao biti i nešto više od toga. Film je, međutim, upravo manje od svega toga, a Bessonovo ime pokazuje se kao mrtvo slovo na plakatu, odnosno dobar reklamn-trik. Iako mu se ne može odreći nepretencioznost bez koje su ovakvi pokušaji unaprijed osuđeni na propast, *Taxi* kao da zastaje na pola puta u sve-mu što je htio biti. Dakle, komedija jednostavnog, ali napetog zapleta, sa simpatičnim muškim dvojcem u središ-tu, zabavnim sporednim likovima i spektakularnim akcijskim scenama. No središnji dvojac spojen »nužnim zlom«, ispod kojeg bi se trebalo začeti iskreno prijateljstvo, nikako da proradi, spo-



*Taxi*

redni likovi koji bi trebali biti komični uspijevaju biti samo glupavi, a potraga za Nijemcima sasvim je nezanimljiva.

Problem je u tome što je scenarij ipak previše površan, a središnji dvojac nedovoljno uvjerljiv da popuni sve njegove rupe; jedan je bezveznjak, a drugi nevjerovatno iritantna faca sumnjivih glumačkih sposobnosti. Redatelj, pak, ne želi da, ako je već neobavezna komedija, film ostane bez njegovog uočljivog potpisa, pa drnda kamerom kad treba i ne treba, krupni plan favorizira do prišteva, a urnebesnost likova i dijalo-ga poistovjećuje s dernjavom. Umje-sto da bude lak i zabavan, *Taxi* je ispa-o naporan i dosadan. Ako mu ipak treba naći neku vrlinu, onda je to njegovo 80 minutno trajanje.

**Jelena Paljan**

## TORRENTE — GLUPA RUKA PRAVDE / TORRENTE — EL BRAZO TONTO DE LA LEY

Španjolska, 1998. — pr. Andrés Vicente Gómez. — sc. i r. Santiago Segura, d. f. Carles Gusi, mt. Fidel Collados. — gl. El Fary, Santiago Segura, Kiko Veneno, sgf. José Luis Arribazalaga, Biaffra, kgf. Lala Huete. — ul. Santiago Segura, Javier Cámara, Neus Asensi, Chus Lampreave, Tony Leblanc, Julio Sanjuán, Julio Barnatán. — 97 minuta. — distr. Discovery

Torrente — glupa ruka pravde stigao je u naša kina ovjenčan podatkom najgledanijeg španjolskog filma svih vremena. Riječ je o debitantskom dogometražnom filmu Santiaga Segure koji je tako osvojio i nagradu *Goya* za najboljeg mladog redatelja premda su mu već 34 godine.

Njegov filmski junak Jose Luis Torren-te (Segura) u većini slučajeva vrijedan je prezira. U nevjerovatno prljavom stan-u živi s ocem s kojim postupa na najgori mogući način. Hrani ga ostacima svoga ručka i tjera da prosi na ulicama, a Torrente se vozi ulicama siromašnog dijela Madrida patrolirajući kao da je još uvijek policajac. U njegovu zgradu doseljava obitelj koja otvara ribarnicu, a Torrente se zbližava s Rafijem, ne previše pametnim mladićem kojega oduševljavaju akcijski filmovi i oružje. Kad zbog nagomilanih dugova biva izbačen iz svoje uobičajene gostionice odlazi u obližnji kineski restoran iz kojeg ga nasilno udaljuju zbog vrijeđanja. Torrente zaključuje da se tamo nešto sumnjivo odigrava, te s Rafijem i njegovim jednako pametnim prijateljima kreće u akciju protiv dilera drogom.

Redatelju, scenaristu i glavnom glumcu Santiagu Seguri mora se priznati da nije snimio dosadan film i da uspijeva održati pažnju nizanjem bizarnih situacija i brojnim neobičnim likovima. No, najveći problem filma upravo je njegov glavni lik. Torrente cijelim nizom svojih osobina ne uspijeva izazvati gledateljeve simpatije, nego samo povremeno sažaljenje. Tako nas na kraju filma uopće i nije briga hoće li Torrente preživjeti ili poginuti, a samim time gubimo zanimanje i za krajnji ishod filma. Najkvalitetniji sastojak filma su glumci koji su pružili vrlo uvjerljive interpretacije prilično bizarnih likova. Tako je Tony Leblanc nagrađen nagradom *Goya* za epizodu, a Javier Camara bio je nominiran za najboljeg mladog glumca. Očito — barem prema gledanosti u Španjolskoj — *Torrente* je ponajprije namijenjen sunarodnjacima, te znatno bolje funkcionira u lokalnom okružju. Za nas, riječ je o slabšom, rijetko duhovitom ostvarenju, koje je najbolje što prijete zaboraviti.

**Sanjin Petrović**



Tri muškarca i jedna noga

## TRI MUŠKARCA I JEDNA NOGA / TRE UOMINI E UNA GAMBA

Italija, 1997. — pr. A. Gi. Di., Rodeo Drive, Paolo Guerra, Marco Poccioni, Marco Valsania. — sc. Aldo, Giovanni, Giacomo, Giorgio Gherarducci, Lucio Martignoni, Massimo Venier, r. Aldo, Giovanni, Giacomo, Massimo Venier, d. f. Giovanni Fiore Coltellacci, mt. Marco Spoleitini. — gl. Marco Forni, Phil Palmer, sgf. Maria Luigia Battani, kgf. Stefano Giovanni. — ul. Aldo, Giovanni, Giacomo, Marina Massironi, Carlo Croccolo, Maria-Pia Casilio, Luciana Littizzetto, Gaetano Amato. — 100 minuta. — distr. BLITZ

Čudne se stvari događaju s talijanskom kinematografijom. A kad kažemo talijanska kinematografija, iz naše uske

gledateljsko-distribucijske pozicije, mislimo na talijansku komediju. Ta je komedija devedesetima dala jednoga od najzanimljivijih komičara današnjice (Benigni) i izvrsnu, doduše koprodukcijsku, oskarovsku uspješnicu *Poštara (Il Postino, 1994.)*, čime su naši južni susjedi ponosno stali uz bok raspojasa- loj španjolskoj *mondiani* (Almodovar, Luna, Trueba), valu nove britanske komedije (*Četiri vjenčanja i sprovod, Skidajte se do kraja...*), obnovi sirkovskih postulata u njemačkom filmu (u primjerice, vrlo dobrom *Das bewegte Mann* Soenkea Wortmanna) i standardnom doprinosu kinematografije srednjoeuropskih zemalja.

Prva naznaka kukolja u žitu je nedavni repertoarni *Ciklon*, a krajnja potvrda *Tri muškarca i jedna noga* s redatelj-

skim potpisom Massima Veniera i trojicom talijanskih televizijsko-kabaretskih komičara Aldom, Giovannijem i Giacomom, velikih zvijezda ansambla *Su la testa i Cielito lindo*. Nema nikakve sumnje da su spomenuta trojica velike zvijezde klupsko-kabaretske i televizijske scene (sudjelovali su u iznimno popularnoj emisiji talijanske televizije *Mai dire gol*), ali na filmskom planu nemaju gotovo nikakva iskustva (Aldo i Giovanni nastupali su u filmu *Kamikazen* i TV-proizvodu *Zaručnici*, a Giacomo u *Raju bez biljara* G. Barsottija).

To se sasvim jasno osjeća u *Tri muškarca i jedna noga* gdje Aldo, Giovanni i Giacomo putuju k svojim obiteljima na odmor u Pugliu. Dvojica od njih zetovi su tiranskoga *padra famiglie* dok treći to tek treba postati. Imamo tu i jednu

drvenu nogu, skulptorski rad poznatoga umjetnika te djevojku Chiaru (Marina Massironi) koju susreću na putu i u koju se budući ženik zaljubljuje.

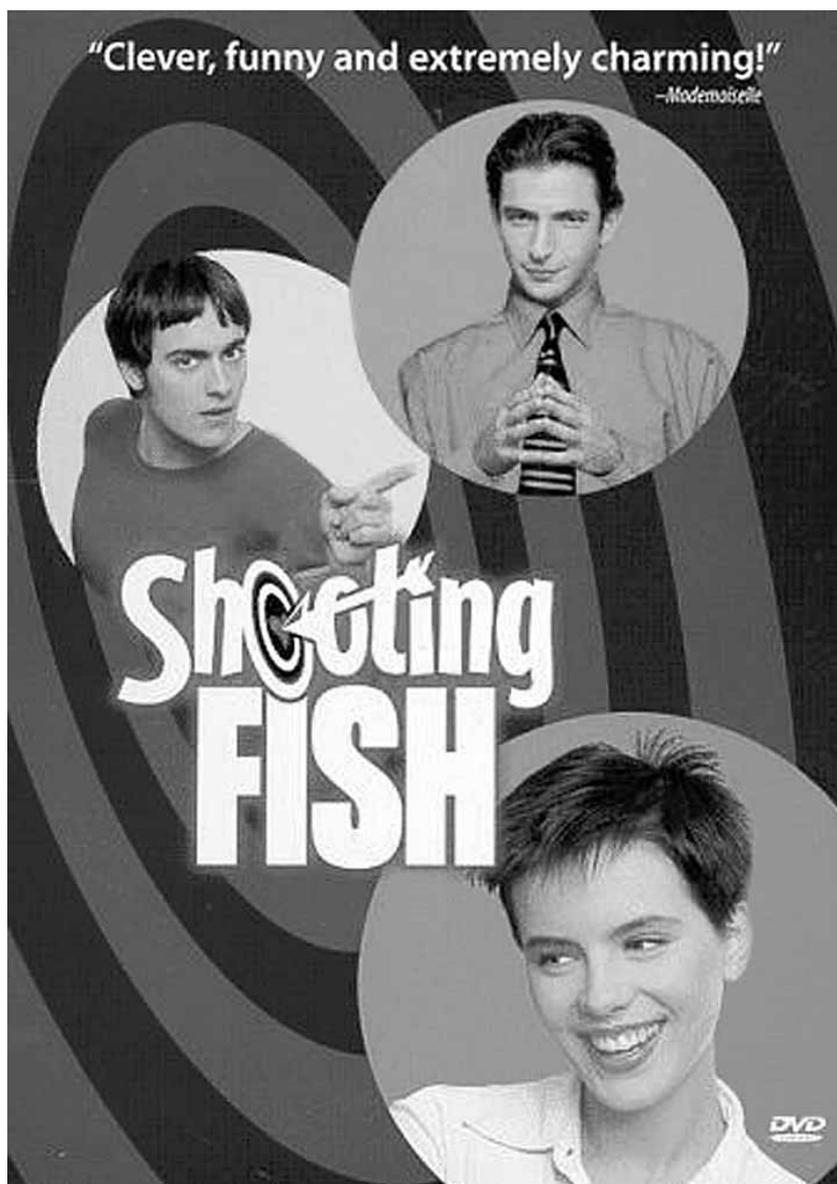
Autori filma su fizičkoj i psihičkoj karikaturalnoj osobnosti trojice glavnih likova — jedan je ciničan i sitničav, drugi lažljiv i degutant, treći rastresen i neuk — nastojali udahnuti ljudskost i normalnost, vjerojatno strahujući od infantilističkoga prišivka cijelom projektu. Zbog istog razloga u film su umetnute parodijske posvete filmskopovijesnim detaljima (od talijanskoga neorealizma do tarantinovskoga *pulpa* na samom početku filma). Sve to urodilo je pravom grozom od filma u kojemu ama baš ništa nije smiješno, niti išta funkcionira, te potvrđuje jedan izokrenut sustav vrijednosti suvremenoga filma. Nekad se, naime, govorilo kako je loš europski film posve superioran lošem američkom filmu. Sada je stvar obrnuta — loš američki film puno je gledljiviji od lošeg europskog filma. Ako ništa, Amerikanci u svojoj naivnosti idu do kraja te se bar ne trude praviti pametnima.

Ivan Žaknić

## UPUCATI RIBU / SHOOTING FISH

Velika Britanija, 1997. — pr. Gruber Brothers, Winchester Films, Arts Council of England, Tomboy Films, Richard Homes, Glynis Murray, kpr. Neil Pellow, izv. pr. Gary Smith. — sc. Stefan Schwartz, Richard Holmes, r. Stefan Schwartz, d. f. Henry Braham, mt. Alan Strachan. — gl. Stanislas Syrewicz, sgf. Max Gottlieb, kgf. Stewart Meachem. — ul. Dan Futterman, Stuart Townsend, Kate Beckinsale, Nickolas Grace, Claire Cox, Ralph Ineson, Dominic Maffham, Peter Capaldi. — 112 minuta. — distr. BLITZ

Iako naslov filma dolazi iz američkog slanga (upucati ribu u bačvi — lako nekog nasamariti), radi se o jednoj od uspješnih britanskih komedija koje potvrđuju procvat tog žanra u otočkoj kinematografiji, čak i mimo njihovog najkomercijalnijeg filmskog i TV komičara Rowana Atkinsona iliti Mr. Beana. Te komedije, od kojih je najuspješnija (a i jedna od rijetkih u nas prikazanih) *Skidajte se do kraja*, nemaju takve iznimno karikirane likove nego se približa-



Upucati ribu

vaju komediji situacija, te njih a ne protagoniste dovode do krajnjih granica apsurdna. To rezultira komičnim, a ponekad i grotesknim scenama u inače relativno realističnom okolišu, ukazujući tako na zabavan način na apsurdne suvremenoga svijeta.

U filmu *Upucati ribu* posebice je naglask na zarađivanju novca u čemu se vrlo lako brišu granice između legalnih i kriminalnih radnji, te na tehnološkom napretku koji tako brzo mijenja društvene odnose da to i varalicama pruža neslućene mogućnosti. A varalice koji su protagonisti ovog filma su šarman-

tni, ali beskrupulozni američki prodavač i njegov jednako mladi britanski iznimno talentiran istručnjak za računala. Obojica su odrasli kao siročad i sanjaju o velikom novcu i kući, nastojeći nasamariti bogataše koje bacanje novca na nepostojeće kompjutore nove generacije neće uništiti. Kao pomoćnicu upošljavaju studenticu medicine, koja se ne slaže s njihovim postupcima, no koja će ih tolerirati ukoliko se ti postupci upotrijebe u pozitivne svrhe. Kako se mladi varalice zaljubljuju u svoju suradnicu, postat će nova varijanta suvremenog Robina Hooda, a sve će to obilovati nizom neočekivanih ko-

mičnih rješenja koje u brzom ritmu precizno vodi, također mladi, redatelj Stefan Schwartz, koji uz vrlo dobru glazbu Stanislasa Syrewicza stvara zabavnu sliku suvremenog mladog naraštaja u Londonu. Ta zabavnost je ipak prije svega posljedica ironičnog odmaka prema problemima, a ne njihovo prikrivanje, pa je i to dodatna vrijednost filma.

**Tomislav Kurelec**

## VIŠA SILA / RETURN TO PARADISE

SAD, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Tetragram, Alain Bernheim, Steve Golin, izv. pr. David Arnold, Ezra Swerdlow. — sc. Wesley Strick, Bruce Robinson, r. Joseph Ruben, d. f. Reynaldo Villalobos, mt. Andrew Mondshein. — gl. Mark Mancina, sgf. Bill Groom, kgf. Juliet Polcsa. — ul. Vince Vaughn, Anne Heche, Joaquin Phoenix, David Conrad, Jada Pinkett Smith, Vera Farmiga, Nick Sandow, Ming Lee. — 111 minuta. — distr. BLITZ

**N**aslov *Viša sila* rezultat je dovtljivog prevođenja originalnog naslova *Return to Paradise*, odnosno *Povratak u raj*. Originalni se naslov, naime, referira na turistički slogan Malezije, još jedne zemlje pored Hrvatske, koja se proglasila rajem na zemlji, iako za to, osim prirodnih ljepota, nema mnogo argumenata.

Koliko je naslov sarkastičan jasno je tek kad se zna priča filma. Ona počinje neobveznim ljetnim ludovanjem trojice prijatelja u Maleziji, a dvije godine poslije dvojica od njih saznaju kako je treći zbog manje količine hašiša zaglavio u tamošnjem zatvoru. Rigidni malezijski sud osudio ga je na smrtnu kaznu koja će biti izvršena za tjedan dana. Jedina šansa za njegovo preživljavanje je da njih dvojica odu u Maleziju i pred sudom potvrde kako on nije diler drogom, no u tom slučaju i sami će biti osuđeni na trogodišnju kaznu u ne baš privlačnom malezijskom zatvoru. Film prati dvojbe dvojice likova koji imaju tjedan dana da se odluče između tri godine vlastitih života i života prijatelja.

Iako ne pripada užem krugu kritičarskih favorita, redatelj Joseph Ruben je, krećući se unutar mainstream produk-



*Viša sila*

cije i žanrovskih okvira trilera i horrora, u posljednjih desetak godina snimio nekoliko iznimno intrigantnih filmova (*Očuh*, *Neprijatelj u mom krevetu* i *Dobar sin*) koji na rijetko subverzivan način raskrinkavaju kamene temeljce tradicionalnog američkog načina života, u prvom redu klasičnu patrijarhalnu obitelj. Iako ne na tako drastičan način kao u Rubenovim filmovima, obitelj je ipak česta meta holivudskog filma, no ovaj se put Ruben uhvatio motiva prijateljstva koji u američkom filmu ima status neupitne i nedodirljive vrednote. *Viša sila* vrlo je sugestivna moralna u kojoj se likovi moraju odlučiti između egoizma i prijateljstva, a fino nijansiranje njihovih dvojbi, strahova, brzopleatih odluka i još bržih odustajanja i povlačenja čine da gledatelj jedva osjeti spekulativni konstrukcijski okvir. Umjesto toga, prisiljen je i sam tijekom

filma preispitivati vlastitu savjest baš kao što to čini i Ruben kojem ne pada na pamet da se postavlja kao moralni arbitar. Sugestivnosti ove mučne trilerdrame svoj obol je dala izvrsna fotografija Reynalda Villalobosa i nadahnuti glumci predvođeni Vinceom Vaughnom, Anne Heche i Joaquinom Phoenixom.

**Igor Tomljanović**

## VRAĆANJE DUGA / PAYBACK

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, Icon production, Bruce Davey, izv. pr. Stephen McEveety. — sc. Brian Helgeland, Terry Hayes prema romanu *The Hunter* Richarda Starka, r. Brian Helgeland, d. f. Ericson Core, mt. Kevin Stitt. — gl. Chris Boardman, sgf. Richard Hoover, kgf. Ha Nguyen. — ul. Mel Gibson, Gregg Henry, Maria Bello, David Pay-

mer, Bill Duke, Deborah Kara Unger, John Glover, William Devane, Lucy Alexis Liu. — 101 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Mel Gibson pojavio se u našim kinima u ulozi u kakvoj se dosada nije prikazivao. On je Porter, koji je uistinu zločest kriminalac. Nakon što je opljačkao kinesku mafiju i sam biva prevaren od svog partnera Vala (Henry). Ovaj si ne može dopustiti da podijeli 140 tisuća ukradenih dolara s Porterom jer mafiji duguje 130. Uspjevši pridobiti Porterovu suprugu (Unger), oni mu otimaju novac, a njega, s dva metka u leđima ostavljaju da umre. Porter naravno preživi i nekoliko mjeseci kasnije ponovno je na nogama, te želi osvetu i svoje novce, ali samo polovicu koja mu pripada.

Kao što smo već naveli, Porter je u svojoj biti izrazito negativan lik, ali usprkos tome tvorci filma uspijevaju nas nagnati da se brinemo za njegovu sudbinu. Jedan od razloga za to je što je u pitanju ipak Mel Gibson (koji bi valjda mogao odglumiti stvarnog negativca koji publici ne bi bio drag, ali ovdje to i nije bila namjera), a drugi važniji razlog je njegova situacija. On je bio prevaren, te je sad svima sasvim normalno da traži zadovoljštinu. Brian Helgeland, najpoznatiji po scenariju hvaljenog *L. A. povjerljivo*, ovoga se puta uz pisanje, prihvatio i režije. Riječ je o ekranizaciji romana *Lovac*, dosad dva-

put prebačenog na film (*Point Blank, Organizacija*), u kojem pojedinac sam sređuje cijelu mafiju, i sve ostale koji mu se nađu na putu. Naravno da tu ima neuvjerljivosti, ali izgleda da je Helgelandu najvažnije bilo snimiti film sa stilom u čemu je i uspio. Ostvarenje obiluje nasiljem, ali s jednim stripovskim štihom, kojem je pridodana i doza humora, te se tako lakše podnosi. Uz solidne glavne likove, odlične su epizode, a pogotovo trojica veterana, Coburn, Devane i Kristofferson kao mafijaši kojima ne ide u glavu zbog čega Porter prolazi kroz sve to za ništavnih 70 tisuća dolara.

Helgeland je svojim prvijencem snimio film koji gledateljima neće biti dosadan i naznačio mogućnost ostvarivanja dobre redateljske karijere.

Sanjin Petrović

## ZNAM ŠTO SI RADILA I OVOG LJETA / I STILL KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER

SAD, Njemačka, 1998. — pr. Columbia Pictures, Mandalay Entertainment, Neal H. Moritz, Erik Feig, Stokely Chaffin, William S. Beasley. — sc. Trey Callaway, r. Danny Cannon, d. f. Vernon Layton, mt. Peck Prior. — gl. John Frizzell, sgf. Douglas Kraner, kgf. Dan Lester. — ul. Jennifer Love Hewitt, Freddie Prinze Jr, Brandy, Mekhi Phifer, Muse Watson, Bill Cobbs, Matthew Settle, Jeffrey Combs. — 100 minuta. — distr. Continental film

Znam što si radila prošlog ljeta postigao je prije dvije godine, na krilima senzacionalnog trijumfa Cravenova *Vriska*, velik uspjeh u Americi, budeći nadu da je nakon desetak godina posta žanr strave i užasa ponovo na dobitničkim stazama. Hrvatska kritika film je dočekala na nož, dok je spomenutu Cravenovu travestiju hvalila na sva usta, no stvari ni slučajno nisu tako crno-bijele. Craven je godinama prije *Vriska* radio paradigmatičko postmodernističke horore, redom bolje od solidnog *Vriska*, s vrhuncima u briljantnom *Shockeru* (nedavno televizijsko gledanje potvrdilo je moj dojam s kinopremijere tog filma da je riječ o ostvarenju koje graniči s remek-djelom) i iznimno zreloj, slojevitoj i lucidnoj *No-*

*voj noćnoj mori Wesa Cravena*, no spram tih se filmova naša kritika uglavnom odnosila ili omalovažavajuće ili ignorantski. S druge strane *Znam što si radila prošlog ljeta* bio je horor rađen u standardnoj žanrovskoj maniri, bez odnaka, ironije, transparentnih intertekstualnih spona, supostavljanja zbilje i fikcije, što kao da je samo po sebi razočaralo domaće kritičare, koji su, čini se, zaslijepljeni autorskom teorijom, očekivali upravo takav, eksplicitno postmodernistički horor, obzirom da je autor scenarija *Vriska* i *Znam što si radila prošlog ljeta* ista osoba.

Doista, *Znam što si radila prošlog ljeta* ni u kontekstu »ozbiljnog«, »doslovnog« horora nije bio izniman ostvaraj (upravo je Craven pokazao kako bi to trebalo izgledati u uvodnoj, »neodmahnutoj« sekvenci *Vriska* s Drew Barrymore u središtu), no svakako je riječ o solidnom filmu koji krase vrlo dobra, mjestimično i odlična atmosfera (a to je u žanru strave i užasa ključni čimbenik djela), vrlo dobra glumačka postava na čelu s odlično odabranom Jennifer Love Hewitt (erotična mlada mršavica s licem kojem njegove evidentne »greške« ne smanjuju dopadljivost, a daju mu poticajnu dozu neobičnosti) i uvjerljivo baratanje žanrovskim klišeima (čudni su mi bili prigovori u vezi s uvjerljivošću pojedinih prizora, primjericice iščudavanje kako je spori ubojica uvijek za vratom svojih mladih lakonogih žrtava, ili kako je prtljažnik automobila u jednom času pun, a par trenutaka kasnije prazan, da radi se o rješenjima koja su žanrovski sasvim uobičajena i legitimna).

Nastavak, kod nas slobodno preveden kao *Znam što si radila i ovog ljeta*, slabiji je od uvodnog dijela serijala (očito je naime da slijedi bar još jedan nastavak), a ključna mu je mana, za razliku od prethodnika, površan tretman općih žanrovskih mjesta i njihov prevelik broj (autorsko je nadahnuće dakle prilično presahlo), što pokatkad može biti iritantno, osobito gledateljima koji nisu poklonici žanra. Ipak, tropsko-točni smještaj radnje vrlo je osvježavajuć, djevojke (Jennifer Hewitt i sočna crnica Brandy) na nivou, tako da gledatelji bez problema uspostavljaju komunikacijsku vezu i u skladu sa zahtjevima žanra strepe za njih, režija je vrlo tečna,



Vraćanje duga

a neka, s obzirom na priču temeljna, scenaristička rješenja poprilično su nepredvidiva (npr. dolazak junakinjina dečka kao pomagača na otok pod najvećom olujom, ili identitet ubojice, gdje je nakon dva *Vriska* i treći put prošlo rješenje s ubilačkim dvojcem). Uglavnom, *Znam što si radila i ovog ljeta* ni izdaleka nije katastrofalan uradak, što bi se na temelju hrvatskih novinskih kritika moglo pomisliti, nego podnošljiv i simpatičan filmić, koji će kod mnogih ljubitelja horora naići na dobrohotan prijem.

**Damir Radić**

## ZVJEZDANE STAZE — POBUNA / STAR TREK INSURRECTION

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, Rick Ber- man, kpr. Peter Lauritson, Michael Piller, izv. pr. Martin Hornstein. — sc. Michael Piller, r. Jonathan Frakes, d. f. Matthew F. Leonetti, mt. Peter E. Berger. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Herman Zimmerman, kgf. Sanja Milkovic Hays. — ul. Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, LeVar Burton, Michael Dorn, Gates McFadden, Marina Sirtis, F. Murray Abraham. — 103 minute. — distr. Kinematografi Zagreb

Ukoliko i seriju i film promatramo kao odraz mentaliteta Amerikanaca, kulturni status *Zvezdanih staza* ostaje neporemećen obzirom na broj gledatelja u SAD-u. Naravno, igrani filmovi, kojih je od 1979. snimljeno čak devet, nikad nisu nadmašili seriju (1966. izmislio ju je Gene Roddenberry) niti obzirom na metafizičke probleme koje su u svojem znanstveno-fantastičnom kontekstu povremeno doticali, niti s obzirom na intelektualnu britkost dijaloga koja ih resi. Što više, čini se, da je svaki sljedeći film sve bliži onom globalnom, komercijalno-američkom poimanju kinematografije koji uprošćuje znanstveno-fantastični diskurs i prizemljuje probleme s kojima se u svemirskim prostranstvima susreće svemirski brod *Enterprise*. U *Zvezdanim stazama — pobuni*, posada broda se tako ima priliku boriti za opstanak stanovnika sela Ba'kui, koji ne samo da žive u planetarnom raju nalik na sve rjeđe zemaljske eko parkove, već je njihovo selo izloženo pozitivnim regenerativnim svojstvi-



*Zvezdane staze — Pobuna*

ma radijacije koja im osigurava besmrtnost. Sukob pozitivaca i negativaca, »naših« i »njihovih« ovaj se put događa sa Sonama za koje se ispostavlja da imaju istu DNA kao i Ba'kui. Odnosno, riječ je o mladim, prije sto godina odbjeglih Bakuima. Legendarni kapetan Pickard tako sad praktički sprečava bratoubilački rat i pri tome, mu se planetarni raj prilično sviđa. Svemu tome treba dodati filozofiju uživanja u savršenom trenutku i to sadašnjem i, slika mentaliteta američkih kontinentalaca postaje — sudeći prema *Pobuni* — prilično jednostavna. *Zvezdane staze* su se time, nažalost, pretvorile u komercijalnu znanstvenu fantastiku koja se, naravno, ne može mjeriti s Lucasovim *Ratovima zvijezda* kao ni bilo kojim njegovim nastavkom.

**Jasna Posarić**

## ŽIVJETI NA SAV GLAS / LIVING OUT LOUD

SAD, 1998. — pr. New Line Cinema, Jersey Films, Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, kpr. Eric McLeod, izv. pr. Leon Dudevior. — sc. i r. Richard LaGravenese, d. f. John Bailey, mt. Jon Gregory, Lynzee Klingman. — gl. George Fenton, sgf. Nelson Coates, kgf. Jeffrey Kurland. — ul. Holly Hunter, Danny DeVito, Queen Latifah, Martin Donovan, Elias Koteas, Richard Schiff, Mariangela Pino, Suzanne Shepherd. — 99 minuta. — distr. Discovery

Richard LaGravenese, autor originalnog scenarija Gilliamova *Kralja ribara* i scenarističkih prilagodbi književnih djela za dva mnogo bolja filma, Eastwoodove *Mostove okruga Madison* i Redfordovog *Šaptača konjima*, polučio je respektabilan režijski prvijenac (prema vlastitom scenariju nadahnutom dvjema Čehovljevim pričama), svakako jedno od najugodnijih ovogodišnjih iznenađenja u našim kinima. *Živjeti na sav glas* priča je o dobrostojećoj ženi koju u njenim ranim četrdesetim godinama napušta muž, ugledni kirurg, radi mlade pedijatrice. Razilazak s mužem pokazuje se velikom prekretnicom poslije koje je život manje komotan i financijski situiran, ali daleko uzbudljiviji; život postaje pustolovinom u kojoj ona kroz odnos s drugima, svijetom oko sebe, istražuje vlastitu osobnost. Od slučajnog poljupca neznanca u mračnom stražnjem dvorištu noćnog kluba, bivša supruga bogatog liječnika priušta si okrepljujuće užitke erotske masaže i lezbijskog iskustva, razvija toplo prijateljstvo s liftboyem zgrade u kojoj živi i odlučiti nastaviti davno (zbog udaje) napušteni studij medicine. Iz sigurne, izolirane rutine blještaveg svijeta »građanske aristokracije« kojemu je dotad pripadala, ostaviši nakon razvoda tek usamljena žena koju, kako joj se čini, baš nitko ne primjećuje, zakoračila je u nove životne prostore i otkrila da joj oni itekako

gode. No život nikad nije idealan. Neznanač iz noćnog kluba nikad se neće pojaviti na ugovorenom sastanku, liftboya, čini joj se, ne može prihvatiti drukčije nego kao prijatelja, a kad u njemu nakon dugo vremena nasluti i erotske potencijale, on je već sretan s drugom ženom. Velika vrlina filma upravo leži u težnji da se život prikaže što autentičnije, kroz junakinjin emocionalno-misaoni sklop, njezine postupke i njihove odjeke, kroz njezin odnos s liftboyem (drugim glavnim likom), također i kroz uvjerljivo predočenu perspektivu samog liftboya. Filmovi koji se bez vanjske ili unutarnje spektakularnosti, a osobito bez sentimentaliziranja, patetike i gotovih, sasvim predvidljivih recepata bave ljudskom intimom izuzetno su rijetki i u američkoj kinematografiji i šire. *Živjeti na sav glas* približava se specifičnoj intonaciji Čehova, ali postiže suptilnu »trilernost« Čehovljeve (ili Jamesove) »nedogađaj-

nosti« nije lako, uostalom bez obzira na izvore film nije čehovljevska u punom smislu; on prije svega (dojmljivo) ostvaruje vlastitu (lagraveneseovsku?) posebnost koja mnogo duguje briljantnoj Holly Hunter. Ona na divan način utjelovljuje dobroćudnu, istovremeno plahu i odlučnu, zbunjenu i spremnu na akciju erotičnu ženu (ponovo nakon *Piana* razotkriva svoje sitno, skladno građeno, sočno i čvrsto tijelo), što se s razoružavajućom prirodnošću i dražesti prepušta i stvarima (ljubljenje s neznancem, erotska masaža, lezbijski izlet) nepoćudnima građanskom moralu, tim prije što ih LaGravenese, kao ni cjelokupan Hollyn lik, nipošto nije dao na jedini način na koji bi u uobičajenim holivudskim proizvodima prošli, u ključu političke korektnosti. *Živjeti na sav glas* u cjelini, istina, nije film najviših dometa, ima nekih dramaturških nedorađenosti, a možda mu nedostaje i izraženija stilska osebnost, no svaka-



*Živjeti na sav glas*

ko je respektabilno, dojmljivo ostvarenje koje izaziva gledateljski užitek, čemu ne prisustvujemo često u aktualnoj filmskoj ponudi.

**Damir Radić**

# Videopremijere\*

Uredio: Igor Tomljanović

## DO POSLJEDNJEG TRENUTKA / GOING ALL THE WAY

SAD, 1997. — pr. Lakeshore Entertainment, Tom Gorai, izv. pr. Ted Tannebaum. — sc. Dan Wakefield, r. Mark Pellington, d. f. Bobby Bukowski, mt. Leo Trombetta. — sgf. Thérèse DePrez, kgf. Ariane Phillips. — ul. Jeremy Davies, Ben Affleck, Amy Locane, Rose McGowan, Rachel Weisz, John Loran, Bob Swan, Jill Clayburgh, Lesley Ann Warren. — 103 minute. — distr. UCD

Do posljednjeg trenutka debitantsko je redateljsko djelo cijenjenog redatelja videospotova Marka Pellingtona. Ipak, njegov film ne počiva na atraktivnim i brzim montažnim rješenjima, niti na vizualnoj dojmivosti, čemu su skloni upravo redatelji koji su zanat izučavali radeći spotove za glazbene brojeve. Naprotiv, Pellingtonov film počiva na kvalitetnoj priči i sjajno ocrtanim likovima pa se ne treba bojati da će ovaj autor jednoga dana završiti na projeklima poput *Armageddona* ili *Con Aira*.

Radnja filma smještena je u pedesete godine ovoga stoljeća i prati dvojicu bliskih prijatelja, Sonnyja i Gunnera, nakon povratka iz Korejskog rata. Iako su išli u istu školu, te su nakon škole obojica otišli u rat, njih dvojica su potpuno oprečni karakteri. Sonny je povučen mladić iz konzervativne obitelji, dok je Gunner bivši sportaš koji je uvijek bio najpopularnija osoba u školi i miljenik djevojaka. I dok se Gunner zaljubljuje u prekrasnu studenticu umjetnosti, Sonny se pokušava izvući iz mrve veze sa srednjoškolskom ljubavi.

Do posljednjeg trenutka dojmljivo je ostvarenje kojemu najviše štete nanosi spor i depresivan ugođaj filma, te iritantan nastup Jeremy Daviesa (*Spašavanje vojnika Ryana*) čiji je Sonny gotovo karikaturalna homofobična osoba istrzana nervoznim tikovima, pa će samo dobronamjerni gledatelji smatrati njegovu ulogu uspjelom. Zbog svega toga ovaj se film neće previše svidjeti gledateljima željnih zabave, ali bi mogao zadovoljiti ukuse zahtjevnijih gledatelja.

Denis Vukoja

## LOLITA

SAD, Francuska, 1997. — pr. Pathé, Mario Kassar, Joel B. Michaels, — sc. Stephen Schiff prema romanu Vladimira Nabokova, r. Adrian Lyne, d. f. Howard Atherton, mt. Julie Monroe, David Brenner. — gl. Ennio Morricone, sgf. Jon Huttman, kgf. Judianna Makovsky. — ul. Jeremy Irons, Melanie Griffith, Frank Langella, Dominique Swain, Suzanne Shepherd, Keith Reddin, Erin J. Dean, Joan Glover. — 137 minuta. — distr. Oscar Vision

Dobro je poznato kakve je kontroverze izazvao prvi američki roman Vladimira Nabokova, koji gotovo da za svoje iznimno djelo nije mogao ni pronaći izdavača (na kraju je to bila neka minorna kuća koja se uglavnom bavila pornografskim izdanjima). Po izlasku dobar je dio javnosti ignorirao neprijeporne literarne kvalitete romana (ako ih je uopće bio sposoban osjetiti i uočiti), npr. vrstan slikovit stil i dojmljivu atmosferu, i optužio njegova tvorca za najniži oblik pornografije. Kasnija generacija kritičara otišla je u drugi ek-

strem i za razliku od prvih, koji su roman doživljavali isključivo kao ostvarenje niskih autorovih poriva zbiljske provenijencije, plasirali su tezu o *Loliti* kao ultimativno postmodernističkom djelu koje se ni najmanje ne referira na tzv. vanjsku zbilju, nego se isključivo iscrpljuje u intertekstualnim sponama. U toj perspektivi odnos sredovječnog Humberta Humberta i dvanaestgodišnje Dolores Haze nije imao nikakve veze sa stvarnosnom pedofilijom, nego se intertekstualno, »knjiški« (ironijski) referira na romantičarske i ine književne ljubavne zanose, u kojima ljubav zrelijeg muškarca i maloljetnice nije bila rijetkost.

Prije nekoliko mjeseci, prilikom predstavljanja novog hrvatskog izdanja *Lolite* na *Književnom petku* u Gradskoj knjižnici, na takvom je viđenju inzistirao Nikica Gilić i sukladno svom stavu zaključio da je prva filmska adaptacija romana »iz kamere« Stanleya Kubricka neuspjela jer Kubrick nije uspio pronaći filmski ekvivalent Nabokovljevoj književnoj intertekstualnoj strategiji. Upuštajući se i u ocjenu odabira glumaca ustvrdio je da je Sue Lyon možda malo prestara, ali u principu dobro izabrana za ulogu Lolite, da je Shelley Winters jako dobra kao njezina majka, dok je James Mason bio manje dobar odabir. Pošto *Književni petak* nije zamišljen kao polemička tribina, nisam tom prilikom komentirao Gilićeve primjedbe o Kubrickovom filmu (o tome uskoro), nego sam se zadržao na načelnom suprostavljanju njegovu apsolutnom reduciranju mimetičkog, zbiljsko-referencijalnog sloja romana.

\* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 10 novih videonaslova. Od toga 8 filmova iz SAD i dva koprodukcijska filma (SAD/Francuska i SAD/Velika Britanija/Japan/Njemačka/Danska).

Filmove su distribuirali: Continental (2), Euro val (1), Niko film video (1), Oscar Vision (2), UCD (1) i VTI (3).

Poanta je naravno u tome da Nabokovljevi roman sadrži oba sloja, intertekstualni i mimetički, a prilikom filmske adaptacije logično je rješenje da u prvi, pa i jedini plan dođe mimetski, zbiljskoreferencijalni aspekt, kako zbog nepostojeće filmske pedofilske tradicije s kojom bi se moglo ući u intertekstualne odnose, tako i zbog društvene i intimne provokativnosti same teme koja više intrigira kao zbiljskoreferencijalna problemska situacija nego kao odjek književnih motiva iz prošlosti, a na kraju krajeva i očekivanja su publike, što je u filmskoj industriji uvijek bitno, zbiljskoreferencijalna a ne intertekstualna. Uz to moram dodati da mi je teško shvatiti da bi se netko bavio temom pedofilije isključivo i jedino motiviran igračkim intertekstualnim razlozima, bez ikakvih intimnih interesa za njezinu zbiljsku pojavnost.

Iz toga slijedi da Kubrickova posve slobodna prilagodba romana nije promašila zbog nepronalaženja odgovarajućeg filmskog ekvivalenta intertekstualnom sloju romana, nego iz vrlo prozaičnog razloga, stoga što Kubrick u ono doba, početkom šezdesetih, jednostav-

no nije mogao na filmu pokazati gotovo ništa od pedofilskeg odnosa. U Kubrickovom filmu nema gotovo ničeg od erotike romana, a i tamo gdje bi je moglo biti, u samom liku Lolite, ona je na najnižim granama jer je Sue Lyon bila radikalno promašen izbor za utjelovljenje nimfete koja u sebi spaja nevinost, erotičnost i seksualnu radoznalost.

Lyon ne samo da je bila prestara (u filmu *Lolita* ima četrnaest godina, a Lyon je u doba snimanja imala šesnaest i pri tom ostavljala čak i nešto stariji dojam), nego je u njezinoj izvedbi, pod Kubrickovim vodstvom, *Lolita* ispala vulgarnom, ne u smislu onih simpatičnih infantilnih vulgarnih elemenata koje povremeno ispoljava junakinja romana, nego na tragu primitivnih maloljetnih prostitutki s opskurnog društvenog dna, lišenih svake draži. Shelly Winters odlična je kao Charlotte Haze, no ni njezin izbor nije najbolji, jer Nabokovljeva Charlotte, istina, jest ocvala ljepotica (Shelly Winters, usput rečeno, ljepotica ni izdaleka nikad nije bila), ali još ima neku erotsku draž koja bi mogla privući »normalnog« muškar-

ca, njezina vršnjaka, poput Humberta. Stoga je u ulozi Charlotte morala nastupiti privlačnija glumica kako bi Humbertov pedofilski pomak bio »plastičniji«, jer između lijepe, makar i četrnaestogodišnje kćeri i sredovječne zapaštene majke bez traga erotске privlačnosti, svaki bi se muškarac, a ne samo pedofil, ugodnije osjećao u društvu curice. James Mason sjajan je kao sofisticirani pedofil europskog backgrounda, no s obzirom na roman ponešto prestar i u preslaboj kondiciji, što na startu lišava njegov odnos s Lolitom one erotičnosti koja postoji u romanu. Naravno tu je i lik Quiltyja u maestralnoj izvedbi Petera Sellersa, ključni lik Kubrickova filma (u romanu je on po prostornoj zastupljenosti sasvim marginalan), kojeg je iz romaneskne »sivoeminencijske« pozadine izvukao u filmski prvi plan i koji mu je očigledno poslužio kao kompenzacijski čimbenik u frustrirajućoj nemogućnosti usredotočenja na odnos Humbert — Lolita, na njegov vjeran prikaz. Dovođenje Sellersova Quiltyja u prvi plan može se promatrati i kao Kubrickov ekvivalent (ironijskom) intertekstualnom sloju romana, jer zahvaljujući njemu *Lolita* u Kubrickovoj izvedbi zaista nije film o pedofiliji, o Humu i Lo, niti dijalog s romantičarskim nasljeđem, nego film o Quiltyju i genijalnoj intrigi, koji se u krajnoj liniji može shvatiti kao politička alegorija. Jedini aspekt filma u kojem je Kubrick ostao vjeran Nabokovu je sugestivan vizualni stil i atmosfera poslijeratne Amerike.

Za razliku od Kubricka (kome je Nabokov bio samo formalni scenarist), Adrian Lyne i njegov scenarist vjerno su slijedili priču i odnose likova u romanu. Tamo gdje se Kubrick nije mogao ni krišom privući, erotskom odnosu Humberta i Lolite, Lyne je najjači. Mnoge erotске prizore iz romana prenosi u film i još ih obogaćuje, a superiornu potporu dobiva u Dominique Swain u ulozi Lolite, koja je također, kao i kod Kubricka, dvije godine starija no u romanu (u trenutku kad priča počinje), dakle četrnaestogodišnjakinja. Manje je važno što godine glumice odgovaraju godinama lika koji tumači, stvar je u cjelini njenog bića koje na odgovarajući način spaja nevinost, erotičnost i seksualnu emancipiranost, tvore-



Lolita

ći autentičnu nimfetu (Nabokov, odnosno njegov Humbert Humbert, tvorac je tog naziva i njegova sažeto opisanog značenja). Za ukus romanesknog Humberta Lyneova filmska Lolita bila bi prestara, previsoka i spolno presazrela u odnosu na njegov ideal, no Dominique Swain zaista je očaravajuća, a njezina izvedba djevojčice koja suvereno zavodi zrelog muškarca izvanredna. Za njezinu hrabrost, umješnosti i uvjerljivosti u erotsko-seksualnim prizorima nije lako naći riječi koje bi je dostatno nahvalile. Partner joj je Jeremy Irons koji je godinama i privlačnim izgledom bliži romanesknom Humbertu nego James Mason, a o njemu će više riječi biti kasnije. I Melanie Griffith u ulozi Charlotte Haze svojom je erotičnošću romanu bliži izbor nego Shelley Winters, no premalo prostora dobiva u filmu da bi njezin lik prošao kroz neku razradu pa je uloga Wintersove nesumnjivo bila uspješna. Tretman Quiltyja u Lyneovoj verziji odgovara onom u romanu, a izvedba Franka Langelle dobra je i zanimljiva.

Lyne i njegov scenarist premalo su prostora posvetili prvom, sugestivnijem dijelu romana u kojem su odlično profilirani likovi Humberta, Lolite i Charlotte i njihove međusobne relacije. U novoj adaptaciji (tu je Kubrick bio puno jači) kroz taj dio romana jednostavno se »preletjelo«, posljedica čega je posve blijed lik Charlotte lišen svake razrade i vrlo tanki temelji na kojima je trebalo izraditi odnos Humberta i Lolite. Ipak, to se nadoknađuje u drugom dijelu filma gdje kroz putovanja Amerikom i za boravka na koledžu gledatelj svjedoči uvjerljivo prikazanoj prirodi jedne specifične i izuzetno zanimljive pedofilske veze (koja je garnirana i pseudoincestnim sastojcima).

Najbolji trenuci filma svakako su nesputani erotski prizori Humberta i Lolite i odlično predloženi pedofilski odnos u kojem je djevojka/dijete pokretačica i zavodnica, a zbunjeni ali sretni pedofil pokušava se prilagoditi tom nenadano stečenom raju (činjenica da se u romanu i Lyneovom filmu ne samo tematizira pedofilija, nego da u tom odnosu ključni inicijalni poticaj dolazi od nimfete, a ne »perverzno pohotnika« te da malecka stvarno uživa u seksu dodatno je šokirala moralizatore).

Vrhunac Lyneove verzije vjerojatno je romanu vjeran prizor u kojem Humbert sluša udanu Lolitu u njenom novom, oskudnom domu kako mu priopćava da je jedini čovjek u kojem je bila zaljubljena Quilty, a na njegovo pitanje kakvi su bili njeni osjećaji prema njemu nema odgovora, samo znakovita tišina. Humbertovo suočenje s činjenicom da Loliti nikad ni izbliza nije značio koliko ona njemu, da je čeznula za drugim čovjekom, i istovremena spoznaja da ju i sad, stariju, odrasliju, manje svježju i privlačnu još uvijek voli, da je ona nesumnjivo ljubav njegovog života (to je ključan trenutak romana, ljubav prema konkretnoj osobi nastavila se i kad je ona prerasla nimfetu dob, Humbert je shvatio da voli Lolitu zbog nje same, a ne samo kao savršeno utjelovljenje svog ideala — nimfete) vrlo je dirljiv, potresan i dojmljiv trenutak koji možda najbolje svjedoči o ozbiljnim namjerama tvorca filma.

Ipak je upravo noseći lik Humberta Humberta najslabiji element Lyneova ostvarenja. Jeremy Irons vizualno i općim dojmom koji može ostaviti jest, kao što je ranije rečeno, dobar odabir za tu ulogu, no u konačnoj izvedbi njegov i Lyneov Humbert ispao je u najvećem dijelu filma sasvim plošan, bezličan, posve u suprotnosti s unutarnjim bogatstvom romanesknog predloška, Nabokovljeva Humberta živa, dinamična duha, prepuna zanimljivih, duhovitih zapažanja koji samog sebe i situacije u koje se dovodi sjajno analizira. Jasno je da je na filmu uvijek problematično iskazati unutarnje sadržaje likova, no Lyneov Humbert tu je ipak bio u nešto povoljnijoj poziciji jer je on kao i u romanu pripovjedač. Off-naracija nije čini se iskorištena u dovoljnoj mjeri, vjerojatno zbog straha da se film suviše ne literarizira (što je posljedica stereotipno i dogmatski shvaćene filmičnosti čiji je suprotan primjer Malickova *Tanka crvena linija*). No i mimo neiskorištenosti naratorskih prednosti ostaje činjenica da Lyneovoj i Ironsovoj izvedbi nedostaje punoće i prokrvljenosti te da je James Mason u Kubrickovoj verziji, i bez pomoći off-naracije, ostavio znatno snažniji dojam.

Problem filma je i u odnosu prema humornom tonu romana. U romanu je nositelj humornog sam narator Hum-

bert i njegovo opisivanje vlastitih (pedofilskih) stremljenja i situacija u koje su ga one dovele, a i na autorskoj razini postoji određeni (ironijski) odmak (što opet čitavu priču ne čini manje ozbiljnom, posebno u njenim najdirljivijim trenucima). Lyne u nekim trenucima, uglavnom u prvom dijelu filma (npr. prizor s ljučkom na trijemu) pokušava dati filmu humornu intonaciju i vezati ju za Humbertov lik, no kasnije od toga sasvim odustaje, čime filmu, u tom smislu, priskrbljuje nepotrebno neujednačenu intonaciju — bolje bi bilo da je humorne trenutke sasvim izostavio, tim više što ni oni prisutni nisu osobito uspješni.

Dakle druga filmska inačica jednog od presudnih američkih poslijeratnih romana, i danas zbiljskoreferencijski intrigantnog i provokativnog štiva, ima svojih vrlo uspješnih i sasvim promašenih trenutaka, a onda je logično da je kvalitetom negdje u sredini. Opći je dojam da je riječ o pristojnoj prilagodbi koja se trudi biti što vjernija izvorniku, što joj na onoj vanjskoj razini prilično dobro uspijeva, dok unutarnji slojevi najčešće ostaju nedosegnuti. I kad se film sagledava izvan odnosa prema romanu, mimo adaptacijskog konteksta, dojam je isti: mane i vrline ostaju nepromijenjene.

Damir Radić

## PREDGRADJA BEVERLY HILLSA / SLUMS OF BEVERLY HILLS

SAD, 1998. — pr. Fox Searchlight, South Fork Pictures, Michael Nozik, Stan Wlodkowski, izv. pr. Robert Redford. — sc. i r. Tamara Jenkins, d. f. Tom Richmond, mt. Pamela Martin. — gl. Rolfe Kent, sgf. Dena Roth, kgf. Kirsten Everberg. — ul. Alan Arkin, Natasha Lyonne, Kevin Corrigan, Jessica Walter, Rita Moreno, David Krumholtz, Eli Marienthal, Carl Reiner, Marisa Tomei. — 91 minuta. — distr. VTI

Još jedan nezavisni američki film i još jedno novo redateljsko ime iskovanu u Sundance topionici Roberta Redforda.

Tamara Jenkins u *Predgradima Beverly Hillsa* vrti priču o židovskoj *white trash* obitelji koja se stalno seljaka, a novčane teškoće pokušava riješiti pre-

ko šizofrene, o drogama ovisne, rođakinje. Dakle, kakav kapital, kakvo masonstvo, kakve lože — Jenkinsini Židovi su inačica suvremenih američkih Roma koji u egzistencijalnoj borbi ne preza od prevare.

*Predgrađa Beverly Hillsa* imaju, međutim, još jedan vrlo važan pokretač radnje — prerano narasle grudi glavne junakinje. Egzistencija i grudi — to su, dakle, Jenkinsine preokupacije — baš kao u Fellinijevu *Amarcordu* ili *Mjesecu i grudima* Bigasa Lune.

I dok bi, recimo, španjolski predstavnici *mondiane* u sve ubacili još malo seksualne strasti, a Woody Allen pseudo-umjetničke premise o oblinama antičkih kipova, Tamara Jenkins čvrsto staje na stranu američkoga *off-Hollywooda*, kako sadržajem, tako i vještom redateljskom izvedbom u rasponu od jarmuschovskih gradskih vožnji kamerom do watersovskoga burlesknog prikaza američkoga *white trasha*. Grudi, koje će nam na koncu redateljica slavodobitno prikazati, tek su prolazan problem, kao što je i pokušaj rješavanja novčanih teškoća nauštrb lude rođakinje, bio tek prolazna faza naše obitelji. Jer, takav je američki nezavisni film u kojem sve ispada jednostavnije nego što u zbilji jest.

Ivan Žaknić

## 187 : ŠIFRA ZA UBOJSTVO

SAD, 1997. — pr. Anna K. Production, Icon Entertainment International, Bruce Davey, Stephen McEveety, — sc. Scott Yagemann, r. Kevin Reynolds, d. f. Ericson Core, mt. Stephen Semel. — gl. arhivska, sgf. Stephen Storer, kgf. Darryle Johnson. — ul. Samuel L. Jackson, John Heard, Kelly Rowan, Clifton Gonzalez Gonzalez, Tony Plana, Karina Arroyave, Lobo Sebastian, Jack Kehler. — 118 minuta. — distr. VTI

Kad promotrite oмотnicu videokasete filma *Šifra za ubojstvo: 187*, nećete biti baš oduševljeni. Kratkim opisom sadržaja film se doima derivatom *Opasnih misli* (*Dangerous Minds*, 1995.) s Michelle Pfeiffer i srodnih *odgojno-popravnih* ostvarenja u kojima se čvrsti pojedinac-učitelj uspješno hvata u koštac s neobuzdanim učenicima. Pored

toga, redatelj filma Kevin Reynolds potpisao je ozloglašeni *Vodeni svijet* (*Waterworld*, 1995.) i očajnu verziju Robina Hooda (*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991.), a jedino gledljivije djelo mu je *Rapa Nui* (1994.), začudan spoj priče o Romeu i Juliji i *Američkoga gladijatora* koji je Reynolds snimio u stilu fotografskih majstora *National Geographica*. Sve je to dostatan razlog da čovjek u videoteci zaobiđe ovaj naslov — i grubo se prevari.

Samuel L. Jackson glumi srednjoškolskoga profesora kojega zbog neprolazne ocijene nožem izbode učenik jedne njujorške škole. Godinu dana poslije on pokušava nastaviti učiteljsku karijeru u Los Angelesu, ali se tamo susreće s istovjetnim problemima — učeničkom delikvencijom i izopačenošću.

*Šifru za ubojstvo: 187* načelno možemo ubrojiti u filmove takozvane *američke depresije devedesetih* koja je dala nekoliko pamtljivih, međusobno sasvim različitih naslova (*Sedam, Privedite osumnjičene...*) koji se mogu svrstati pod banalni zajednički nazivnik opozicije spram dominantne političke korektnosti i shodno tomu — izostankom *happy enda*. U odnosu na spomenuta djela, Reynoldsov film je društveno angažiraniji i kritičniji, te svojom tematikom i izvedbom superiorniji i spram propovjednoga stila afro-američkih redatelja (Leeja, Singletona...).

Stvar je još zanimljivija u svjetlu ne tako davnoga višestrukog umorstva u jednoj američkoj školi, te ovogodišnje poslanice predsjednika Clintona u kojoj je školstvo naznačeno kao najvažnija karika prekooceanske današnjice. To i takvo školstvo, tvrdi scenarist *Šifre za ubojstvo* (inače, i sam bivši profesor), proizvodi djecu, beskrupulozne mafijaše i ubojice protiv kojih je teško pronaći lijek, a koje dodatno, zbog *netalasnja* javnosti štite i sami školski djelatnici. Trilerski zaplet Reynoldsova filma u kojem počinitelji zločina bivaju kažnjeni na najbrutalniji način (ubojstvo, odsjecanje prsta) samo je vješta zamka. Jer, tu je na djelu drama pojedinca u borbi protiv okoštala sustava (ma što Clinton mislio o tome) i tom je cilju sve spretno podređeno — i neostvarena ljubavna veza s kolegicom na poslu, i učenica koja želi bolji svijet, i sam kraj

koji, zbog onih koji film još nisu pogledali, nećemo pričavati.

U cijelu tu priču Reynolds je uletio zapanjujuće inspirativno, uspješno spajajući redateljsku samozatajnost kojom se unutarnja dramatičnost stvara jednostavnim pripovijedanjem i minimalnom uporabom stilističkih sredstava. Zanimljivo je da Reynoldsov stil još bolje funkcionira na, nazovimo je, nesvjesnoj razini. Odnosno, kad Reynolds na početku filma koristi modričasti filter u prikazu ozračja New Yorka koji, malo iza toga, zamjenjuje crvenkastim Los Angelesom, te se konačno odlučuje za izmjenu tamnih i svjetlih planova, teško da mu je na umu svojevršno parodiranje stečevina suvremene civilizacije u trikolornoj završnoj trilogiji Krystofa Kieslowskog. Čini se kako je upravo to inzistiranje na pričanju priče i nesvjesna, minimalna upotreba stilističkoga šminkerstva učinila od *Šifre za ubojstvo* tako dobar film — vrlo neugodan i poprilično strašan; film kojem je izraženi pesimizam ujedno najveća vrlina i mana i koji na kraju dvadesetog stoljeća ukazuje na temeljnu zabludu liberalne ideologije prema kojoj pojedinac, prilagođavajući sebi društvene norme, može sve.

Ivan Žaknić

## ŠKOLSKA GROZNICA / SCHOOL DAZE

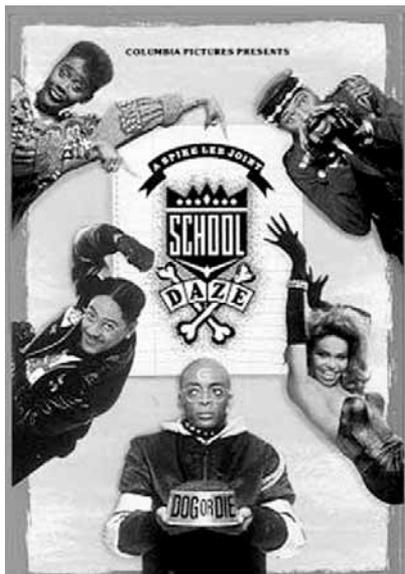
SAD, 1988. — pr. Columbia Pictures Corporation, Forty Acres & A Mule Filmworks, Loretha C. Jones, Spike Lee, Monty Ross. — sc. i r. Spike Lee, d. f. Ernest R. Dickerson, mt. Barry Alexander Brown. — gl. Herbert Stothart, sgf. Wynn Thomas, kgf. Ruth E. Carter. — ul. Laurence Fishburne, Giancarlo Esposito, Tisha Campbell, Kyme, Joe Seneca, Ellen Holly, Art Evans, Ossie Davis. — 121 minuta. — distr. Continental film

U nedostatku kvalitetnije recentne videooponude koja ne dolazi iz kinodvorana, distributeri posežu i za ranijim ostvarenjima danas renomiranih redatelja ili glumaca. Ovaj put riječ je o Spikeu Leeju i njegovom drugom filmu *Školska groznica*.

Radnja se odvija na crnačkom fakultetu koji primanjem Afroamerikanaca za druge fakultete polako prestaje služiti

svojoj svrsi. Jedan od studenata, Dap (Fishburne), aktivist za ljudska prava, traži od uprave da doniraju novac za borbu protiv apartheida kao što su to učinila američka sveučilišta. On i njegovi prijatelji ne podnose elitno bratstvo Gamma-Phy-Gamma čiji je vođa snobovski Julien (Esposito). Dap je u ljubavnoj vezi sa studenticom Rachel (Kyme) koja mu predbacuje da je i sam rasistički nastrojen prema svjetlijim crncima. Njegov rođak Half-Pint (Lee) pokušava ući u Julienovo bratstvo, a kad i Rachel objavi da se želi priključiti sestrinstvu, Dap se osjeća izdanim.

Nakon odgledavanja ovog filma ne mogu se naći neke očitije naznake koje bi potvrdile da će Spike Lee svojim narednim ostvarenjima (*Učini pravu stvar*, *Malcolm X*, *Jungle Fever*, *Mo' Better Blues*) ostvariti takve uspjehe. U *Školskoj groznici* Lee se ne može odlučiti kakav će film napraviti, hoće li to biti društveno angažirano ostvarenje o rasnim problemima (između ostalog i među samim crncima) ili komercijalnije djelo o životu mladih na koledžu. Lee je izgleda odabrao kombinaciju, koja je naravno moguća, ali je on ne ostvaruje na zadovoljavajući način. Uz to je i karakterizacija likova slaba, te nam uopće nije poznata njihova motivacija. Čak i relativno zanimljiva mogućnost s glazbenim točkama je upropaštena njihovim predugim trajanjem. *Školska groznica* slabašno je ostvarenje,



Školska groznica

koje svakako ne treba gledati kao preporuku Leejeva redateljskog opusa.

Sanjin Petrović

## TEŠKA KIŠA / HARD RAIN

SAD, Velika Britanija, Japan, Njemačka, Danska, 1997. — pr. Mutual Film Company, PolyGram Film-med Entertainment, Marubeni, Toho-Towa, Tele-München, BBC, UGC PH, Nordisk Film, Mark Gordon, Gary Levinsohn, Ian Bryce, kpr. Christian Slater, izv. pr. Allison Lyon Segan. — sc. Graham Yost, r. Mikael Salomon, d. f. Peter Mezies Jr, mt. Paul Hirsch. — gl. Christopher Young, sgf. J. Michael Riva, kgf. Kathleen Detoro. — ul. Morgan Freeman, Christian Slater, Randy Quaid, Minnie Driver, Edward Asner, Richard Dysart, Betty White, Michael Goorjian. — 96 minuta. — distr. Euro-val

*Teška kiša* impresivno je akcijsko ostvarenje koje potpisuje glasoviti direktor fotografije, Mikael Salomon. On je bio za kamerom u tako raskošnim produkcijama poput *Bezdana* Jamesa Camerona, Spielbergovog *Zauvijek* i Howardovih *Vatrenih kaciga*. Suradujući s tako relevantnim redateljskim imenima, Salomon je očito prikupio dovoljno iskustva, pa je *Teška kiša* akcijska cjelina kojoj se teško može pronaći manjkavosti, ukoliko je gledamo čisto žanrovski. No, problem je što taj film počiva na staklenim scenarijskim temeljima, koji ne dopuštaju razvoj niti priče, niti karaktera. Salomon to u velikoj mjeri nadoknađuje spektakularnim režiranjem akcijskih prizora s posebnim naglaskom na vizualnoj stilizaciji. Upravo se na tom planu itekako vidi da je potpisnik režije bivši direktor fotografije koji više pozornosti posvećuje samoj formi, dok ga sadržaj ponekad niti ne zanima.

Slabašno napisani karakteri i redateljjev površan rad s glumcima temeljni su nedostaci *Teške kiše*. Propust je tim veći, jer su Salomonu na raspolaganju bili prvoklasni glumci, na čelu s upečatljivim Morganom Freemanom. S druge strane, mora se priznati kako je filmaš uspješno spojio elemente kriminalističkog s onima koje nalazimo u filmu katastrofe, premda ne bi bilo na odmet ubacivanje kakve gromoglasne scene, ispunjene statistima, kako bi se dinami-



Teška kiša

zirao pomalo komorni ugođaj koji cjelina ostavlja.

U svakom slučaju, riječ je o intrigrantnom uratku, koji bi uz bolji pisani prijedložak zasigurno ušao u konkurenciju najglamuroznijih suvremenih akcijskih filmova. Ukoliko vam je samo do akcije, *Teška kiša* je izvrstan odabir.

Mario Sablić

## TIHI SPAVAČ / LIGHT SLEEPER

SAD, 1991. — pr. Grain of Sand Productions, Linda Reisman, izv. pr. Mario Kassar. — sc. i r. Paul Schrader, d. f. Edward Lachman, mt. Kristina Boden. — gl. Michael Been, sgf. i kgf. Richard Hornung. — ul. Willem Dafoe, Susan Sarandon, Dana Delany, David Clennon, Mary Beth Hurt, Victor Garber, Jane Adams, Paul Jabara. — 103 minute. — distr. Niko film i video

Film Paula Schradera mogao bi se smatrati uvjetnim nastavkom *Taksista*, djela za koje je ugledni redatelj napisao scenarij. No, čini se čak da je *Tih spavač* ipak daleko bliži njegovom filmu *Američki žigolo*, jer također obrađuje junaka koji donosi drugima zadovoljstvo, ali sam tumara bezdanom usamljenosti. Schrader očito dobro poznaje svijet prožet dubokim sjenama, moralnim dvojba i ovisnosti, jer je film ispunio uvjerljivim detaljima, toliko minuciozno obrađenim da cjelina djeluje gotovo naturalistički. U ishodištu je priče junak razapet između moralne dvojbe i podložnosti strasti, a to je tematika koja redatelja posebno zaokuplja, jer je obrađuje iz filma u film.

*Tih spavač* je ujedno film uvjerljive ugodajnosti, stiliziranih slika i prigušene osvjetljenja. Djelo je to kojim prolaze likovi poput sjena, od kojih svaki živi samo u svojem vlastitom svijetu, bez stvarnog dodira s realnošću. Čini

se zapravo, kako Paul Schrader uvijek iznova priča jednu te istu priču, samo što svaki sljedeći put to čini smirenije i promišljenije. Uz pomoć Willema Dafoea on je stvorio junaka koji je u svojoj biti pozitivan, ali ga negativnim čini ono što radi. Redatelj će to predočiti potanko obrađujući njegov životni stil, ne mareći pri tome previše za fabulativnu uravnoteženost. Ipak, *Tibi spavač* će držati gledatelja očiju prikovanih za ekran, u poluhipnotiziranom stanju. Paul Schrader uvijek iznova iznenađuje, i premda se radi o djelu s početka devedesetih godina, *Tibi spavač* i danas djeluje više nego uvjerljivo.

Mario Sablić

## TRGOVCI BEZ SRAMA / TIN MEN

SAD, 1987. — pr. Touchstone Pictures, Mark Johnson. — sc. i r. Barry Levinson, d. f. Peter Sova, mt. Stu Linder. — gl. David Steele, sgf. Peter Jamison, kgf. Gloria Gresham. — ul. Richard Dreyfuss, Danny DeVito, Barbara Hershey, John Mahoney, Jackie Gayle, Stanley Brock, Seymour Cassel, Bruno Kirby, J. T. Walsh. — 110 minuta. — distr. Continental film

Na temelju njegova opusa u osamdesetim godinama Barry Levinson smatran je kreativno izuzetno potentnim autorom, da bi podosta kritičara koji su ga podržavali promijenili mišljenje tokom devedesetih, kad Levinson više nije nudio mnogo uvjerljivih argumenata za dominantno, a kamoli ultimativno afirmativne stavove. No, činjenica je da Levinson zapravo nikad nije ni bio kreativno izuzetna autorska osobnost procjenjujući zahtjevnijim općim, a ne samo skućenim industrijsko-holivudskim mjerilima. Uvjerljivo najbolji Levinsonov film je njegov svjež, atmosferičan prvijenac *Diner*, besprijekornom uglađenošću izvedbe izdvaja se *Bugsy*, a u određenoj su mjeri zanimljivi *Natural* i *Avalon*. Miljenici značajnog dijela američke kritike i hrvatskih kinotekaša, *Dobro jutro, Vijetname* i *Kišni čovjek*, kalkulantski su holivudski proizvodi, solidne izvedbe no mediokritetskog senzibilno-semantičkog sklopa.

Sve u svemu Levinson je i u tzv. visokorespektabilnom, prvom dijelu svog opusa iz osamdesetih i samog početka

devedesetih godina bio filmaš ograničenih dosegâ, koji je zajedno s Kasdanom zasluživao poštovanje kao svježâ krv holivudskog *mainstreama*, ali koji nipošto (osim možda s *Dinerom*) nije nudio materijal na temelju kojeg bi ga trebalo smatrati iznimno značajnim autorom suvremenog američkog filma. Potvrđuju to i *Trgovci bez srama* (kako glasi vrlo slobodan hrvatski prijevod), povod ovom tekstu, još jedan prilog neujednačenom Levinsonovu filmskom nizu iz osamdesetih. Mada su kritike koje su film pratile u vrijeme premijere bile često pune hvalospjeva, a povodom hrvatske videopremijere naši su kritičari zaključivali kako su osamdesetih s pravom vjerovali u Levinsona, te kako to *Trgovci bez srama* potvrđuju, riječ je o slabijoj komediji o dvojici prodavača kućnih limenih oplata u Baltimoreu šezdesetih, što se sukobe nakon automobilske sudara i od tog trenutka najvećim se dijelom filma nadmudruju i podmeću jedan drugom.

Da bi film funkcionirao ta bi podmetanja, kroz koja se manifestira njihovo rivalstvo, morala biti suštinski raznovrsna kako bi dinamizirala strukturu, o čemu nema ni govora — sva raznovrsnost je površinska i papirnata. Istina, ubacuje se motiv ljubavnog trokuta, no on ne donosi nikakvo osvježanje nego je samo još jedan prilog više-manje predvidljivom razrješenju: pored svih sukoba u kojima su ispoljili niz neprikladnih karakteristika, obojica su zapravo dobri ljudi, a žena koja se našla među njima u konačnici će biti jedna od spona njihova povezivanja, koje na samom kraju nudi perspektivu kompanjstva.

No, sve to nije presudni problem filma; ključno je što su likovi koje igraju Dreyfuss i DeVito, a u manjoj mjeri to se odnosi i na Barbaru Hershey, posve nezanimljivi, barem potpisniku ovih redova. To su dvojica muškaraca koji u sebi nemaju privlačnih osobina, bilo pozitivnih bilo negativnih, štoviše Dreyfusov lik u dobrom je dijelu filma podosta nesimpatičan i sasvim nepodesan za suosjećanje ili identifikaciju, a ni DeVito se ne može baš podičiti nekim (inverznom) šarmom. I kad dosadni i mjestimično iritantni likovi rješavaju probleme kroz najčešće nezanimljive situacije dobiva se naravno u znatnoj

mjeri isprazan i zamoran film, pri čemu progresija priče, likova i njihovih odnosa ostavljaju gledatelja posve hladnim. Levinsonu ipak treba nešto i priznati, a to je pristup dijaloškim dionicama (u čemu se posebno istaknuo u *Dineru*) kojima je anticipirao određena dijaloška rješenja Tarantina i Kevinâ Smitha (najeksplicitnije u raspravama o nekad popularnoj vestern televizijskoj seriji *Bonanza*).

Damir Radić

## VARALICE / THE IMPOSTORS

SAD, 1998. — pr. Fox Searchlight, First Cold Press, Beth Alexander, Stanley Tucci, izv. pr. Jonathan Filley. — sc. i r. Stanley Tucci, d. f. Ken Kelsch, mt. Suzy Elmiger. — gl. Gary DeMichele, sgf. Andrew Jackness, kgf. Juliet Polcsa. — ul. Stanley Tucci, Oliver Platt, Teagle F. Bougere, Elizabeth Bracco, Steve Buscemi, Billy Connolly, Allan Corduner, Hope Davis. — 100 minuta. — distr. VTI

Glumci Maurice (Platt) i Arthur (Tucci), najbolji su prijatelji, pa tako zajedno dijele i neimaštinu jer nikako ne mogu dobiti angažman. Stoga se prehranjuju sitnim prevarama koristeći svoj glumački talent. Prilikom jedne takve izvedbe nenadano dobivaju karte za kazališnu predstavu Hamleta u kojoj nastupa slavni Burton (Molina). Nakon predstave u kojoj se Burton pojavi potpuno pijan, njih dvojica ga ogovaraju, ali ih on čuje. U općoj pometnji koja nastane, Burton biva ozlijeđen, a njih dvojica bježeći sakrivaju se u sanduk u luci. Sljedeće jutro izlaze iz sanduka i ustanove da se nalaze na prekooceanskom brodu čiji su putnici i posada prilično neobična družina. Tako se tamo nalaze plah i dobroćudan brodski detektiv, njemački strogo nastrojen šef posade, prvi časnik koji je strani špijun,



Varalice

šeik, svrgnuta kraljica, homoseksualni sportaš, par varalica, nadobudna majka s melankoličnom kćerkom, a naravno i povrijeđeni glumac Burton na svom oporavku...

Stanley Tucci mogao bi postati jedan od vodećih komičara. Već njegov prvi-jenac *Big Night* iz 1995. koji je surežirao s Campbellom Scottom dobio je vrlo dobre kritike. S »varalicama« se predstavio kao kompletan autor te potpisuje režiju, scenarij i produkciju, a nastupa i u glavnoj ulozi uz Olivera Platta. Očito nadahnuće filmu bili su *Majmunski poslovi* s braćom Marx koji se također najvećim dijelom odvija na brodu. Premda ne doseže svoj uzor, Tuccijev film ima svoje trenutke, pogotovo kad se radnja preseli na brod, jer je do tada pomalo anemičan. Glavna mana filma vjerojatno je njegova nepretencioznost, no time je ostvaren jedan ležeran stil koji prelazi i na gledatelja, te se film odgledava s lakoćom. Posebna poslastica filma su glumačke interpretacije, gdje se uz vrlo dobre Platta i Tuccija, može vidjeti cijeli niz izvrsnih epizoda, među kojima posebice oduševljava Campbell Scott u, za njega neobičnoj, ulozi, njemački strogo časnik. Riječ je o zabavnom filmu kao stvorenom za razbibrigu. Nepotpisan se u filmu pojavljuje Woody Allen.

**Sanjin Petrović**

## ZLATO ULEEJA JACKSONA / ULEE'S GOLD

SAD, 1997. — pr. Nunez-Gowan, Clinica Estetico, kpr. Sam Gowan, Peter Saraf, izv. pr. Edward Saxon, John Sloss, Valerie Thomas. — sc. i r. Victor Nunez, d. f. Virgil Marcus Mirano, mt. Victor Nunez. — gl. Charles Engstrom, sgf. Pat Garner, kgf. Marilyn Wall-Asse. — ul. Peter Fonda, Patricia Richardson, Christine Dunford, Tom Wood, Jessica Biel, Vanessa Zima, Steven Flynn, Dewey Weber. — 111 minuta. — distr. Oscar Vision

Ulle Jackson (Peter Fonda) muškarac je poodmaklih godina koji se brine o dvije unuke i pčelama. Njegova žena je umrla prije šest godina, sin (Tom Wood) je u zatvoru zbog oružane pljačke, a snaha (Christine Dunford) je narukomanka koja je napustila muža i dje-



Zlato Uleeja Jacksona

cu. Kad ovome pridodamo da je Ulle zaljubljen u svoju podstanarku (Patricia Richardson), eto nam jednog finog *clint-eastwoodovskog* lika. Naizgled mirnog, staloženog i samozatajnog, a iznutra podložnog samodestrukciji i obilježenog duboko nataloženim nezadovoljstvom.

Redatelj Victor Nunez u dosadašnjoj karijeri nije bio nesklon likovima koji priželjkuju neki bolji život. U njegovu malu remek-djelu *Ruby in Paradise* (1993.) mlada žena (Ashley Judd) snivala je o Floridi želeći otići iz ubitačno dosadnog Tennesseeja. Provincija kao mjesto radnje s izraženom dosadom, Nunezov je omiljeni lokalitet (*Ruby in Paradise*; *A Flash On Green* iz 1984. prema noveli Johna D. MacDonaldsa). U *Zlatu Uleeja Jacksona* dosada međutim nije toliki problem glavnoga junaka, već posve naviklog na svakodnevicu u kojoj su mu jedina zabava pčele i količine izvrcanog meda. Dosada je tu problem njegove starije unuke (Jessica Biel) i, nažalost — gledatelja.

Ulle Jackson priželjkuje samo one male-velike stvari koje bi mu olakšale život: da mu sin izađe iz zatvora, da mu se snaha vrati kući, da mu mlađa unuka raste u bezbrižnosti i veselju, a starija prerano ne zatrudni, te da mu podstanarka podari naklonost. Sve će to na kraju filma Ulle manje-više i dobiti, a Nunez će smisliti poprilično traljavu priču u koju su uključeni pljačkaški partneri njegova sina. Bilo bi dobro da

je to jedina slabost filma. Ali, Nunez nije uspio riješiti temeljnu zamku takvih filmova — psihološku motivaciju. On jednu posve neuračunljivu situaciju riješava neuvjerljivom lakoćom uvodeći nas bez ikakvih opreka u *happy end*. Odnosno, temeljna pitanja psihološke profilacije ovdje su očajno riješena: kako je to snaha odjedanput postala mirna i staložena osoba, kako se to sin, godinu prije izlaska iz zatvora odlučio za normalan život, kako je to starija unuka zaboravila da je provincija dosadna? Na kraju krajeva, ako sve to pripišemo mirnoći u ostvarenju ciljeva samoga Uleeja, koja je tu metaforična ili bilo kakva druga uloga samih pčela, osim gole činjenice kako on od prodaje meda živi. Tako je jedini dosljedno portretirani lik filma mlada unuka (Vanessa Zima), koja razložnu povučenost pri kraju zamijenjuje zdravim dječjim smijehom.

Poseban problem je i Nunezov stil namjerno meandrirajući, ali interpunkcijski neuvjerljiv i posve bljedunjav. Dugi kadrovi i indiskretna glazba načelno nisu nikakav problem ako ih se u bitnim trenucima jače obilježi. Propuštajući to učiniti, Nunez nije ujedno propustio stvoriti još jedan film kvalitetom podudaran djelu *Ruby in Paradise* — jer, u *Zlatu Uleeja Jacksona* malo je toga obećavalo od samoga početka. Dosadan film, upravo kao i život u svim tim američkim provincijama.

**Ivan Žalnic**

Vladimir Sever

# PULP FANTASY: ALTERNATIVNI KRITIČKI PRISTUPI RATOVIMA ZVIJEZDA

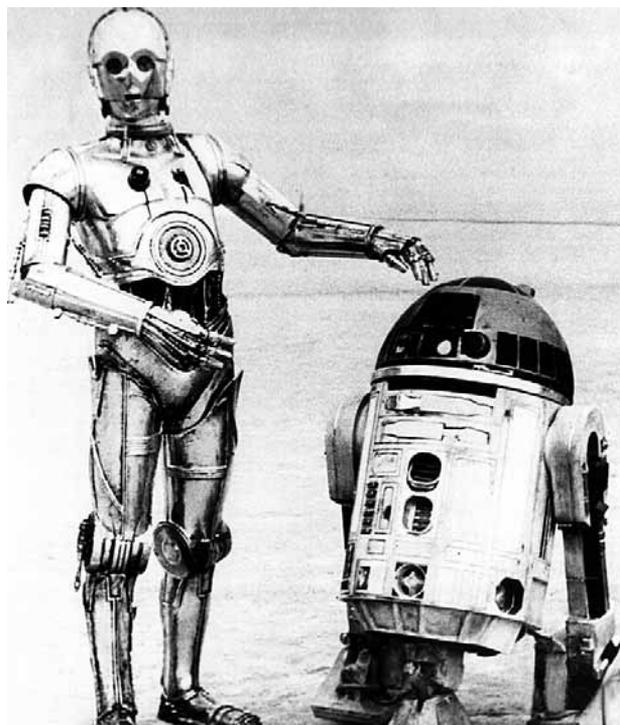
Gotovo tri i pol mjeseca dijele sricanje ovoga teksta od hrvatske premijere očito najvećeg komercijalnog hita godine, filma *Ratovi zvijezda: Epizoda I — Fantomska prijetnja*.<sup>1</sup> Nakon Terrencea Malicka, njime se na velike ekrane vraća još jedna redateljska legenda sedamdesetih — George Lucas.

Dok je Malick *Tankom crvenom linijom* pokazao da i nakon dvadeset godina prilične povučenosti nije izgubio svoj jedinstveni dar promišljanja etičkih pitanja impresionističkim razlaganjem filmskoga verizma, Lucasu je teže prisposoditi odgovarajuće kritičke parametre, i slične visokoparne teorijske kvalifikacije. Štoviše, nemali broj kritičara u Americi i drugdje pokazao je iskrenu odbojnost prema bilo kakvom verificiranju Lucasove redateljske osobnosti, tretirajući *Fantomsku prijetnju* kao još jedan puki ljetni *blockbuster*. Razlozi su očiti. Iščekivanje dugo četiri godine, koje je u posljednjih nekoliko mjeseci poprimilo razmjere masovne psihoze, radikalno nova tehnološka rješenja koja težište oblikovanja svih komponenti filma prebacuju na postprodukcijско razdoblje, protekla šestomjesečna jagma medija (ne samo filmskih, dapače) oko eksponiranja filma, te, konačno, strelovit komercijalni uspjeh filma i pripadajućeg *merchandisinga*, od četvrtih snimljenih *Ratova zvijezda* stvorili su sve prije nego film podoban za ozbiljnu kritičku prosudbu. Pa ipak, *Fantomsku prijetnju* posve je autorsko djelo.

Dozvolite da objasnim: 'autorskim djelom' ne smatram film koji je nastao na temelju autorske teorije francuskog novog vala i pripadajućih mu kritičara, odnosno ma koje druge teorije umjetnosti koja u svoje središte postavlja iznimnu osobu Autora.<sup>2</sup> Jednostavno, stvar je u tome da Lucas ima potpunu kreativnu kontrolu nad konačnim filmom, i da za njegov sadržaj, izgled, temu, ritam i sve ostalo nije odgovoran nikome do samomu sebi. Ugledniji redatelji — poput Malicka ili pokojnog Kubricka — za ovakav se status moraju svaki put izboriti unutar pojedinih velikih filmskih studija. Svi ostali prisiljeni su živjeti prema parametrima zadovoljavanja demografske strukture publike, probnih projekcija i — nerijetko — potencijala pretvaranja svog filma u franšizu, radi li se o žanrovskom filmu.<sup>3</sup> Studijska produkcijska struktura proizvodi filmove za poznatu publiku — na isti način kao što i većina nacionalnih produkcija stvara filmove za promicanje određene kulturne politike, vrlo često definirane tek kao opreka Hollywoodu. S druge strane, Lucas se služi uslugama studija 20<sup>th</sup> Century-Fox samo u svrhu reklame i distribucije. Njemu su, stoga, možda najbližiji neovisni projekti kakvi se svake godine natječu za pozornost distributera na

festivalima poput Sundancea, s jednom velikom razlikom: Lucas ne mora nikoga moliti da distribuiru *Ratove zvijezda* — štoviše, može pritom tražiti uvjete na kakve se nitko drugi ne bi usudio. Fox je, ne zaboravimo, osvojio prava na *Fantomsku prijetnju* više od godinu dana nakon što je pala zadnja klapa.<sup>4</sup>

Status *Ratova zvijezda* ovim se pokazuje vrlo dvojbenim. S jedne strane, neupitno je da su svi parametri tržišnog nastupa filma analogni većini komercijalnih hitova kakve proizvodi studijski sustav — štoviše, zasićenost medijskog tržišta *Fantomskom prijetnjom* daleko nadilazi čak i, primjerice, tradicionalno agresivne kampanje *blockbustera* s Willom Smithom.<sup>5</sup> S druge strane, jedini glazbeni spot koji prati Lucasov film koncertni je aranžman teme *Duel of the Fates* Johna Williamsa: teško je reći da je Londonski simfonijski orkestar sa zbarskom pratnjom komercijalna konkurencija Smithovim *rap* pjesmicama. Lucasov je film odista produkcijski neovisan: to znači da troškove *Ratova zvijezda* neće podnijeti razgranata korporacijska mreža niti Foxa, niti me-



đunarodnih distributera, niti nekog japanskog konglomerata koji je investirao u Hollywood kako bi osigurao *software* za svoju audiovizualnu opremu. Ukupni film financiran je iz Lucasova džepa, te nije primoran slijediti standardne načine studijske marketinške prezentacije.

No, nitko nije odgovorniji od Lucasa za sadašnje stanje američke filmske industrije, od oslanjanja na *merchandising* do stajališta kako dobri vizualni efekti mogu nadomjestiti dobar film. Lucas je, naime, u svojem ugovoru s Foxom još tamo 1976. zadržao sva prava na nastavke i *merchandising* u svojim rukama, jer ni jedno ni drugo u tadašnjem Hollywoodu nisu predstavljali naročiti izvor prihoda. Upravo je vlastitim umješnim eksploatiranjem tih autorskih prava osigurao svoju današnju milijardersku neovisnost.<sup>6</sup> Također, osnivanjem tvrtke Industrial Light & Magic sredinom sedamdesetih utro je temelje ukupnoj digitalnoj revoluciji devedesetih, pa tako i njenom holivudskom bastardiziranju. *Merchandising* i vizualni efekti Lucasova su djeca, koja su se otisnula u svijet i trenutačno proživljavaju pubertetske hirove u rukama manje odgovornih skrbnika.<sup>7</sup>

Autorski film kao *blockbuster*: teško je naći prave modalitete kritičkog pristupa takvom fenomenu. Hrvatski mediji već sada pokazuju tendenciju prenošenja poluupućenih i valjda zato izrazito superiornih novinarsko-kritičarskih pristupa zapadnih medija, uglavnom iskrivljujući činjenice, pa tako i mogućnosti uklapanja *Ratova zvijezda* u odgovarajući teorijski okvir. Na temelju poznatih polazišta s kojih je Lucas stvarao serijal, te njihove potonje recepcije u kritičara i publike, želio bih ukazati na alternativne mogućnosti iščitavanja *Fantomske prijetnje* i njenih prethodnika — koji ih, po Lucasovu ustaljenom običaju postavljanja stvari naglavce, u kronologiji serijala slijede.

Posebice napominjem: kritičko vrednovanje *Fantomske prijetnje* i već videne trilogije nije namjera ovoga teksta. Uostalom, specifičan kulturni utjecaj *Ratova zvijezda* slijedi utabanu tradiciju poricanja inicijalne reakcije kritičara, kao što je to generaciju ranije bio slučaj, primjerice, s Hitchcockovim filmovima. *Pulp* filmovi jednog razdoblja postaju lektira narednog u puno većoj mjeri od tada prihvaćene 'visoke umjetnosti': u devedesetima je to pravilo ionako izrazito očito.

### Od šunda do mistike: korijeni sage

Lucas često u intervjuima voli navoditi dvije stvari: kako je sve što je stvorio zasnovano na ukupnosti onoga što je on sam doživio i pročitao, i kako je većina interpretacija njegovih filmova pop-psihologija koja nema odviše veze s njegovim nakanama. Obje izjave toliko su općenite da bi se mogle doimati banalnim: no da Lucas odista čita nesrazmjerno puno za jednog redatelja i neshvatljivo puno za jednog producenta postalo je razvidno iz televizijske serije *Mladi Indiana Jones*, u kojoj su djetinjstvo, dječastvo i rana zrelost pustolovnog junaka one druge Lucasove trilogije postali prikladan poligon za pripovijedanje onog dijela povijesti početka dvadesetog stoljeća o kojem se ne uči u školama. Količina vrlo slabo poznatih povijesnih činjenica kojima se Lucas poigrao tom prigodom odista je vrlo teško spojiva s pojmom američke televizijske serije kakvu inače poznajemo.<sup>8</sup>

No, ovo je kasni Lucas, samohrani otac troje djece i autor posebnog izdanja *Ratova zvijezda* u kojem Han Solo ne puca prvi.<sup>9</sup> Rani Lucas, dvadesetdevetogodišnji tvorac sage *Dnevnik Whilla*, *space* opere o pustolovinama Deaka Starkillera i vremenskog generala Lukea Skywalkera,<sup>10</sup> drukčiji je svat, štreberasti golobradi kalifornijski mladač, kojem se moram vratiti pri raščlambi korijena *Ratova zvijezda*, u koje je *Dnevnik Whilla* uspješno mutirao.

Završivši studij filma i antropologije na Sveučilištu južne Kalifornije (USC), Lucas je bio poklonik klasičnog *pulpa* iz tridesetih, napose *Flasha Gordona* i *Jima iz Jungle* poniklih iz stripovskog pera Alexa Raymonda, te brzih automobila. Avangarde šezdesetih uputile su ga u razmjerno drukčijem smjeru, te se na fakultetu prvenstveno okrenuo snimanju eksperimentalnih, ne-narativnih radova. Kad je i morao snimiti nešto što bi uključivalo glumce i radnju, stvarao bi kriptične narkomanske antiutopije kakav je *THX-1138*, kratki igrani film u kojem je njegov prvi mentor Francis Ford Coppola nekako uočio dovoljno potencijala da omogući Lucasu iznova ga snimiti kao dugometražni film s Robertom Duvalom i Donaldom Pleasanceom. Taj drugi *THX* (iz 1972.) vrlo je poučna fusnota u Lucasovoj karijeri: hladan, nelinearan, film je svejedno kao ideologiju svog totalitarnog podzemnog društva uveo čisti komercijalni interes, pa tako Duvallov lik, *THX*, uspijeva pobjeći (nakon sjajno režirane potjere) samo zato što se zajednici trošak daljeg progona jednostavno ne isplati. Ova skepsa prema agresivnom komercijalizmu zamjetna je čak i u današnjeg Lucasa, milijardera.

Lucasovi kolege sa studija, Steven Spielberg i John Milius, brzo su ga natjerali da se okane solipsističke avangarde i snimi nešto što bi se svidjelo dečkima. *Američki grafiti* (1974.) hranili su se nostalgijom za vremenom prije Vijetnamskog rata i Lucasu dragom poimanju automobila kao osnovnog simbola stasanja američkog muškarca. Film se svidio i dečkima i curama i Američkoj akademiji, koja ga je nominirala za Oscare za film i režiju. Na sreću, Lucasovu kasniju namjeru da snimi film o moralnom raspadu Amerikanaca u Vijetnamu prema Miliusovu scenariju, zasnovanom na motivima Conradova *Srca tame*, na sebe je preuzeo Coppola. Teško je zamisliti kako bi *Apokalipsa danas* izgledala u Lucasovoj režiji.

U svakom slučaju, komercijalni uspjeh *Grafita* omogućio je Lucasu da se vrati svojim prvotnim interesima, no sad u obliku čvrste naracije i sa zamjetno više životnog iskustva.<sup>11</sup> Stripovske situacije, likovi i dijaloz i dalje su čvrsto ostali unutar okvira *Flasha Gordona*; no oni su sada odražavali zamisli *Junaka s tisuću lica* Josepha Campbella.

Campbell je u Hrvatskoj razmjerno nepoznat: no, premda je napisao i pozamašnu količinu antropoloških studija u kojima je na ingeniozno sinkretistički način dao vjerojatno najvažniju interpretaciju odnosa civilizacija i mita u ovom stoljeću (po strani od frazerovske, jungovske i lévi-straussovske škole), upravo je *Junak s tisuću lica* početkom sedamdesetih bio priličan publicistički hit — premda ne toliki da bismo danas mogli govoriti o nekakvoj pop antropologiji. Tumačeći osnove mitskih struktura koje su zajedničke upravo svim društvenim zajednicama, te specifičnosti pojedinih, nama ci-

vilizacijski bliskih mitova, Campbell je učinio pojam mita odista relevantnim suvremenom čitatelju. Mladi Lucas, ljubitelj stripova netom nominiran za Oscara, u campbellovskom je pristupu našao način na koji će svoje tinejdžerske idole učiniti dramski vrijednima.<sup>12</sup>

Za Lucasa presudan motiv u *Junaku s tisuću lica* nije bio Campbellov smjerokaz osnovnih situacija u kojima se svaki junak neke priče s elementima mita mora naći, iskušenja koja treba proći i pragova koje mu valja prijeći: takva 'uradi sam' epska dramaturgija bila je očita svim studentima scenaristike, budući da im je Campbell bio ispitna literatura. Lucas je, naime, u Campbellu našao organski način utemeljivanja vjerskog osjećaja. Nakon prilično depresivne frazerovske<sup>13</sup> simbolike na kojoj je Milius zasnovao *Apokalipsu*, Campbellov je živopisan pristup mitologiji ukazao Lucasu način na koji se *pulp* obrasci mogu strukturirati poput klasičnoga mita, te u sebi sadržavati ista ona temeljna vjerska počela zbog kojih, napokon, organizirane religije i posežu za mitom. Istodobno, stvarajući mitsku strukturu prema već postojećim popularnim motivima, Lucas je pronašao način ispunjavanja osnovnog Campellova zahtjeva: da svaka civilizacija mora na, uvjetno rečeno, arhetipskim temeljima mita izgraditi vlastite, sebi specifične mitove. A premda su mnogi filmovi i dotad sadržavali snažne mitske obrasce, nitko se do tada nije odvažio smišljeno stvoriti specifično filmsku mitologiju sazdanu za kraj dvadesetoga stoljeća.<sup>14</sup>

*Heureka!* Ali Lucas je ipak smatrao da je njegova težnja stvaranju pop mitologije odviše privatna opsesija da bi mogla biti zanimljiva široj publici. Napokon, umjetnost dvadesetog stoljeća nije se baš razmahala u pitanjima čovjekova odnosa s Bogom: dapače, utemeljila se na uvjerenju da je Bog odavna mrtav, i to manje zbog Nietzscheovih deicidnih sposobnosti, a više zbog nesposobnosti postojećih religijskih sustava da intelektualcima, nespremnim na prihvaćanje dogme, razjasne zašto bi oni to trebali vjerovati u Boga. Zbog toga što postoji? *Molim vas*. Zbog moralne osnove bitka? No moral se dade i racionalno utemeljiti. Zbog toga što nam pruža nacionalni, historijski, socijalni identitet? U Kaliforniji napose, ovakve teze — tako popularne u Hrvatskoj danas — nikad nisu imale naročitu težinu. Dapače, sredinom sedamdesetih, nakon Vijetnama i Watergatea, tamošnji osjećaj oduševljenja tradicionalnim američkim vrijednostima — uključujući i religiju — pao je na dosad najnižu točku, a hipi pokret, ma koliko banalan bio, doveo je u zenit težnje slobodnom individualnom odabiru vjerskog identiteta.

Lucas — koji je uvijek takva zbivanja promatrao sa strane — u Campbellu je našao put nečemu još temeljnijem: kako je Campbell poslije rekao u TV seriji *Snaga mita*, snimljenoj na ranču Skywalker sredinom osamdesetih (nakon što su se mentor i učenik napokon upoznali i sprijateljili), njega samog ne zanima toliko ono čemu se posvećuje prosječni pripadnik organizirane religije, a i prosječni ateistički intelektualac — a to je ono što se uglavnom naziva 'smislom života'. »*Mislím da to nije ono što u stvari tražimo*«, objasnio je Campbell voditelju serije, Billu Moyersu. »*Mislím da je to što tražimo onaj doživljaj zbiljskog življenja, kako bi naša životna iskustva na čisto fizičkoj razini imala odjeka u našem*

*najdubljem biću i zbilji, kako bismo uistinu osjetili ushit života.*«<sup>15</sup>

Ushit života: za Lucasa, to su bili i *Flash Gordon*, i automobilske utrke, i Bog. Kad je novopečena nada američke kinematografije počela odnositi proizvod ovakve nevidene scenarističke alkemije holivudskim studijima, reakcije su se kretale od skepse do ismijavanja. Napokon, *Dnevnik Whilla* bio je strukturiran u formi znanstvene fantastike, žanra koji se obraćao uskoj publici pretežno mladih muškaraca i nikad nije bio naročito komercijalan. Podnaslov *Ratovi zvijezda* dovodio je do daljnjih komentara kako ženska publika nikad neće ići gledati film u kojem se već u naslovu spominje *rat*.

Nepokoleban, Lucas razrađuje svoj scenarij, iz njega izbacuje većinu onoga za što pouzdano zna da postojećom filmskom tehnologijom neće moći snimiti, i nudi ga dalje. Končno, Alan Ladd jr., šef produkcije 20<sup>th</sup> Century-Foxa, daje Lucasu zeleno svjetlo, jer su mu se sviđjeli *Grafiti*. Cijela ta zvjezdana saga nije mu odviše jasna, ali sve dok je Lucas bude u stanju snimiti za skromni iznos od deset milijuna dolara, film je odobren. Pošto studio nema naročite vjere u komercijalne potencijale *Ratova zvijezda*, kako se film sada skraćeno zove (nadaslovi i podnaslovi podrazumijevaju serijal), Lucas inzistira da barem zadrži prava na prikazivanje motiva filma na posterima, majicama, igračkama i sličnom, te na eventualne daljnje nastavke — pošto je dobar dio *Dnevnika Whilla* ostao na polici. Tko je tada mogao znati da će ovih par klauzula ispisanih sitnim slovima pri dnu Lucasova ugovora s Foxom iznjedrati današnju industriju *merchandisinga* i filmskih franšiza, te uobličiti Hollywood u današnjeg gramžljivog *behemota*? Prilično je sigurno da Lucasu to nije bilo jasno i da je klauzule uvrstio ponajprije iz osobne vezanosti za materijal. Napokon, prve lutkice s likovima junaka *Ratova zvijezda* pojavile su se na policama američkih trgovina punih šest mjeseci nakon premijere filma, i to samo zbog iznimnog fenomena u koji je film prerastao.

Jedno je sigurno: do 25. svibnja 1977., dana kad je Josip Broz Tito proslavljao svoj službeni 85. rođendan na stadionu JNA u Beogradu, a *Ratovi zvijezda* počeli igrati u svega 35 kinodvorana u Sjedinjenim državama, mitologija dvadesetog stoljeća bila je ponajprije vezana uz karizmatične vođe, totalitarne režime i, što se nezainteresirane umjetnosti tiče, Tolkiena. Nakon tog datuma, popularna inkarnacija većine tih motiva nepovratno se preselila u galaktiku, vrlo, vrlo daleku.

### **Jurišnik se udario glavom: fanovska prijetnja**

Razmjere u kojima su *Ratovi zvijezda* pogodili *zeitgeist* posljednje četvrtine dvadesetog stoljeća jasne su tek u retrospekciji. Americi, koja je svoj ključni mit izgradila na vesteru i, prije njega, borbi za neovisnost od europskih imperija, dali su prostor za projiciranje vlastitih ideala u netom načeta prostranstva svemira. Britaniji, koja se netom svela s prostranstava Tolkienove Međuzemlje na prostor skućena Tolkienova Shirea, te proživjela pakao Blitza i hysteriju Beatlesa, pružili su svežu alternativu drevnoj legendi o povratku Artura i Grala. Europi, koja se borila s blokovskom podijeljenošću i raspadom šezdesetosmaških ideala, ponudili su za-



bavan način za kanaliziranje antitotalitarističkog bunta. Tadašnjoj Jugoslaviji dali su suvremenu alternativu partizanskom filmu, oslobođenu komunističke ideologije.

Naravno, sve ovo vrijedilo je prvenstveno za onaj mlađi dio publike, sklon iščitavanju simbolike iz popularnog štiva. Tadašnja kritika doslovce je sasjekla *Ratove zvijezda*, prigovarajući im infantilnost, loše glumce, loše dijaloge, pretencioznost, barnumovsku montažu atrakcija. Posebno su žučljivi bili ljubitelji znanstvene fantastike, koji su naredno desetljeće proveli objašnjavajući svima kojima se dalo slušati kako *Ratovi zvijezda* nemaju nikakve veze s ovim plemenitim žanrom, nego pod njegovim plaštom pokušavaju prodati najobičniji vestern s pozitivcima i negativcima.

Danas je situacija tek marginalno drugačija. Poklonici tvrdog znan-fana otkrili su načine da se prestanu uzrujavati i zavole ovu kvazi-SF bombu, no kritičari na *Fantomsku prijetnju* reagiraju upravo iznenađujuće jednako kao i na *Novu nadu* pred dvadeset dvije godine. Infantilnost, stripovski dijalozi, tehnofilija i dalje su ključni Lucasovi grijesi. Pritom je golemi komercijalni uspjeh prve trilogije i urnebesna anticipacija na početku druge stvorila i dobru dozu zlehudosti. Ništa što se u toj mjeri obožava ne može biti zdravo, zaključuju kritičari i zlorado razobličuju konstantna Lucasova upozorenja da je ovo samo običan zabavni film za subotnju matineju. Situaciju nimalo ne olakšavaju horde obožavatelja spremne da na svaku kritiku odgovore bezuvjetnom adoracijom.<sup>16</sup> Za njih je George Lucas, dežmekasti rančer u vječnoj kariranoj košulji, prvi i jedini guru.

Zbog takvih je reakcija Coppola, kumovski opsjednut karizmom moći, još prije dvadeset godina predložio Lucasu da osnuje religiju zasnovanu na pojmu Sile, koju po filmovima propovijedaju Jediiji. Lucas je opet odgovorio prijetvorno skromnom konstatacijom o *običnom filmu*, premda je prilično razvidno da se pritom mogao rukovoditi onim campbellovskim ediktom koji kaže da nije potrebno propovijedati vlastitu vjeru, nego uzbuđenje koje zbog nje osjećamo: prenosi ushit namjesto dogme. Konkretno manifestacije tog ushita u slučaju *Ratova zvijezda* prisutne su već u samom kinetičkom, audiovizualnom doživljaju. Sve ostale implikacije privatna su stvar recipijenata. Lucas će, tako, u svom nedavnom razgovoru s istim onim Billom Moyersom ustvrditi da ne smatra *Ratove zvijezda* naročito religioznim filmovima. »Smatram da oni preuzimaju problematiku kojom se religija bavi i pokušavaju je svesti na suvremeniji i dostupniji oblik

— pitanje postojanja šireg misterija... Htio sam ih sačiniti na takav način da u mladima pobude određenu duhovnost, i da počnu postavljati pitanja o misteriju. Nemati ni tolikog zanimanja za misterije života da bi se zapitalo 'postoji li Bog ili ne' — za mene je to najgore što se mladima može dogoditi.«<sup>17</sup>

Inzistiranje na pobuđivanju vjerskog osjećaja: ove nakane priskrbile su *Fantomskoj prijetnji* bezrezervnu potporu mnogih vjerskih vođa, od poglavara Anglikanske crkve, preko vođa američke židovske zajednice, do gurua suvremenih hinduističkih sekti. Štoviše, kao i u slučaju prve snimljene trilogije, svaka religija nalazi u filmu ilustracije vlastitih načela.<sup>18</sup> Zanimljivo je da se radi o daleko pozitivnijem odzivu od onog na koji nailaze filmovi poput *Princa od Egipta*, kojima je stalo već postojeće religijske obrasce pretvoriti u filmsku zabavu. *Ratovi zvijezda*, sa svojim arhetipskim motivima, Silom i vitezovima, oprekom sebičnosti i žrtvovanja za opće dobro, te s krovnom pričom o padu i iskupljenju mesijanske figure Anakina Skywalkera, odista jesu postali samostalna pop mitologija u vremenu koje je naizgled izgubilo interes za generiranje vlastitih mitskih struktura.

Pritom valja uočiti tri bitna čimbenika pri prosudbi *Fantomске prijetnje* i ukupne dosad snimljene sage: da se radi o samostalnoj mitologiji, da se radi o specifično filmskoj mitologiji, te da se radi o mitologiji u koju će današnja Lacanova djeca moći upisati značenje kakvo god žele.

Pod jedan: kao samostalna mitologija, *Ratovi zvijezda* odista ne mogu pružiti više od oduvijek znanih mitskih obrazaca i njihovih vjerskih implikacija. No, oni to rade na način koji je relevantan za naše vrijeme: svemir odista jest ona jedina Granica koja nam je preostala, i to ne u smislu *Zvezdanih staza*, nego u smislu vesterna — prostor u kojem je čovjek prisiljen odreći se svih podrazumijevanih životnih ugodu i suočiti se s ekstremnim iskušenjima. Ratovi imaju istu konotaciju. U stoljeću koje su obilježile odista najveće ljudske patnje u povijesti, ratovi i totalitarizmi, ali i nevidena volja za spoznajom i otkrićima, *Ratovi zvijezda* su relevantni, što se ne bi moglo reći za većinu drugih filmskih fantazija.<sup>19</sup>

Borba protiv totalitarizma Imperija u epizodama IV-VI, te korumpiranih oblika demokracije u epizodama I-III, od njihovih protagonista zahtijeva ovladavanje tehnologijom, pa tako i razumom (odnosno, dovjtljivošću, sposobnošću preživljavanja i svladavanja problema), ali i nadilaženje iskušenja koja tehnologija pruža.<sup>20</sup> Sam je Campbell uočio da je ovdje riječ o »najnovijoj i najsnažnijoj inačici klasične priče o junaku — o onome što je Goethe rekao u 'Faustu', ali što je Lucas obukao u suvremeni idiom. Radi se o tome da nas tehnologija neće spasiti. Naši kompjutori, naše oruđe, naši strojevi nisu dostatni. Moramo se osloniti na svoju intuiciju, naše zbiljsko ja... Nije riječ o nijekanju razuma. Dapače, nadišavši svoje mračne strasti, junak simbolizira našu sposobnost obuzdavanja iracionalnog divljaka u nama samima.«<sup>21</sup>

Pod dva: reći tako što za filmove Georgea Lucasa, najvećeg manijaka suvremene filmske tehnologije!<sup>22</sup> No, vjerojatno najsimpatičniji paradoks leži upravo u tomu što onaj koji tu tehnologiju doslovce stvara najbolje znađe koje opasnosti ona nosi. Uostalom, film je tehnološki medij: a u slučaju filma kakve Lucas snima, tehnologija je nužna kako zbog

primarne uvjerljivosti fantastičnih likova i prizora, tako i zbog intenziteta ukupnog doživljaja. Prezentacija filma Lucasu je važna do razine sitničavosti: kinodvorane koje su htjele prikazivati *Fantomsku prijetnju* morale su zadovoljiti stroge standarde projekcije slike i reprodukcije zvuka. Kao da je riječ o antičkom misterijskom prikazanju, u kojem je potpuna općinjenost čula preduvjet za inicijaciju... što se Lucasu tiče, o tome se upravo i radi. Još jedno Lucasovo dijete: doživljaj filma kao pop mistike, sa svojim pop inicijacijama.

Rabiti film po sebi kao medij za uspostavljanje mitologije radikalno je drukčiji pristup od pukog ekraniziranja već postojećih mitoloških priča. Ma koliko uspješni bili, ni *Deset zapovijedi* ni *Excalibur* ni *Gospodar prstenova*<sup>23</sup> nemaju izgleda u potpunosti prenijeti svoje književne predloške na film: oni nužno boluju od sindroma filmskih adaptacija, popularno zvanog 'knjiga je bolja'. Specifično filmski mitovi oduvijek su bili iskaz stremljenja i strepnji društva u kojem su nastali: to vrijedi i za vesterne i za Godzillu. No, dok je japanski Godzilla bio alegorijski *pulp* iskaz iskustva jedine nacije na svijetu koja je doživjela atomski rat, njegova nedavna američka kopija nije se potrudila imati bilo kakvu relevantnost. Filmska tehnologija preduvjet je za filmsku mitologiju, ali nije njezin nadomjestak.

Pod tri: izvjesna naivnost zbivanja preduvjet je svake mitološke naracije. Cinicima se ne može pričati o idealističkim apstrakcijama, bile one mitske ili vjerske ili kakve god. Ovakve teme zahtijevaju određenu dječju otvorenost, nesklonost traženju dlake u jajetu. Naivnost *Ratova zvijezda* nije upitna: pitanje je samo u kojoj ste je mjeri u stanju dobrohotno prihvatiti. Odlazak u ekstreme nije rješenje, u svakom slučaju. S jedne strane, oni koji ovaj serijal doživljavaju samo kao dobru zabavu odmahnut će rukom na cijelu njegovu mitološku strukturu i posvetiti se upisivanju vlastitih značenja u njega, slijedeći najbolju Tarantinovu tradiciju. Pritom će im daleko zanimljiviji biti likovi koji ne nose teret osnovne Lucasove mitske linije: od preobrazbe Lukea Skywalkera iz seljaka u viteza veću će pozornost privući *cooler* s ukupno četiri rečenice u tri filma, kakav je Boba Fett. Ili će beskraje količine veselja pronalaziti u otkrivanju nenamjernih grešaka, poput one u *Novoj nadi* kad jurišnik<sup>24</sup> slučajno udara glavom u ne posve podignuta vrata na prvoj *Zvijezdi* smrti.

S druge strane, apsolutna identifikacija s temama sazrijevanja učinit će odbojnim sve ono što se pri gledanju filma čini infantilnim — od Ewoka u *Povratku Jedijske*, koji imaju sjajnu antitehnološku ulogu u radnji, vraćaju sponu sa šamanskim počecima civilizacije nakon uništenja Imperija, i ostaju jedina vijetnamska alegorija u opusu redatelja koji se spremio snimiti *Apokalipsu*, ali su, nažalost, neprihvatljivo slatki... do Jar Jara u *Fantomskoj prijetnji*, koji svojim napadno duhovitim šepRTLjanjem navodi na grčeve gledatelja s malo subtilnijim smislom za humor, i sprečava ga da uoči dramsku funkciju lika kao izopćenika koji mora vratiti svoj status u zajednici Gunganaca nekim iznimnim činom. Nije teško uočiti da je Lucas takve banalnosti mogao lako promijeniti ne kvareći ukupnu strukturu svojih filmova: pitanje je samo radi li se o namjernom pozivanju publike da ne shvaća stva-



ri odviše ozbiljno (posebice nakon što su prva dva filma postala predmetom masovne adoracije), lošem ukusu, ili stvarnim nedostacima Lucasovih pripovjedačkih sposobnosti.

### Campellova juha

O *Fantomskoj prijetnji* znade se već toliko da nije uputno više ni čitati novine želi li se biti razmjerno iznenađen zbivanjima u kinu. Ne želim pri kraju ovoga teksta nepotrebno otkrivati radnju, no kako mi valja poantirati cijelu stvar uočavanjem Lucasova dosljednog nastavljanja mitološke tradicije, ukazat ću na neke motive koji nisu presudni za gledateljski doživljaj.

Recimo, glavni pokretač radnje je invazija gramzive Trgovačke federacije na miroljubivi planet Naboo. Kako je u Galaktičkoj republici još uvijek razdoblje mira, Trgovačkoj federaciji nije dozvoljeno novačiti vlastitu vojsku, te se služi postrojbama borbenih droida.<sup>25</sup> Tako dobivamo situaciju u kojoj pitoreskni Naboo — dizajniran poput renesansne fantazije — razaraju tehnološke horde vođene ljudskom pohlepom. Naboo će pokleknuti pred invazijom. Uspjet će je nadvladati i napokon poraziti Trgovačku federaciju tek nakon što uspostavi vezu s drugom civilizacijom koja obitava na istom planetu — s Gungancima, koji žive u vodenim gradovima ispod površine i čija tehnologija energetskih mjehura od kojih se ti gradovi sastoje postaje ključna kao štit pred droidske blasterima.

Mitološke su implikacije jasne: Naboo je svjesni, apolonijski dio planeta, no bez suradnje s neosviještenim, dionizijskim Gungancima, neće moći uspostaviti cjelovitost vlasti nad samim sobom. Ovo je klasični jungovski problem individuacije, odnosa *ega* i *anime*; zanimljivo je da Jung cjelovitost ljudske osobe redovito predočava kao sferu — što i jest oblik svakog planeta. Tehnologija je pritom razorna u rukama onih koji su vođeni nižim porivima, no pokazuje se blagotvornom u rukama onih koji rade za dobrobit cjeline. A podstrekači ovog ujedinjavanja svjesnog i nesvjesnog, Jedi vitezovi, moraju na svome putu proći kroz vodenu jezgru planeta, u kojem vrebaju svakojaka čudovišta, kroz prostranstva svemira i vrele pustinje planeta Tatooine, što je pak sasvim prihvatljiva prisposoba putova alkemijskih preobražaja.<sup>26</sup>

Ako sve ovo zvuči izrazito sumnjivo, probajmo promotriti bar načine na koje Lucas ove arhetipe uobličava u filmsku radnju, i njihovu relevantnost za naše vrijeme. Vladarica Nabooa, naime, maloljetna je kraljica Amidala,<sup>27</sup> koja će bezu-



spješno pokušati iznuditi osudu invazije u Galaktičkom senatu. Odjeci invazija iz dvadesetog stoljeća više su nego jasni — kao i primjera poput etiopskog kralja Hailea Selasija, koji je bezuspješno težio putem Lige naroda spriječiti Mussolinijeve fašiste, ili Dalaj Lama, vođe miroljubive teokracije koju je uništio materijalistički fanatizam Maove Kine. Možda stoga nije loše što će *Fantomsku prijetnju* vidjeti par desetaka puta više ljudi od Scorseseova *Kunduna* — osnovna priča doprijet će do dijela javnosti koji nema naročitog interesa za filmove o politici i vjeri.

Relevantnost na arhetipsko-mitskoj i civilizacijsko-aktualnoj razini vjerojatno je važniji čimbenik uspjeha *Ratova zvijezda* od vizualnih efekata i *merchandisinga* zajedno. Naravno, posve je dopustivo, a prema Lucasu čak i poželjno, gledati ih s vrećicom kokica u ruci, kao vrsnu razbibrigu. No budemo li analizom sadržaja filma u stanju doći do implikacija koje se čine relevantnima sve i ako ih autor nije namjeravao u njega upisati, dobit ćemo ono što je mit oduvijek bio — predložak za samoaktualizaciju. Ovo je bitan ispit koji *Ratovi zvijezda* prolaze s peticom: jer koliko god da se Lucas trudio upisati nešto u svoje filmove, da to — i mnogo što drugo — sama publika nije iz njih uspjela iščitati, pričati o mitskim vrlinama serijala ne bi imalo nikakva smisla. Ovako, uspjeh njegove filmske sage legitimizira autorovo mitotvorstvo — jer mitske konotacije ne može imati nešto što nije popularno.

Počeo sam spominjući redatelje sedamdesetih, pa tako i Malicka. Šezdesete i sedamdesete danas su iznimno popularne, uključujući i njihove filmove, koji se naveliko prerađuju ili citiraju. No većina *remakeova* i neizravnih citata iz toga razdoblja zadržava se na razini preuzimanja formalnih oblika tadašnjega *pulpa*: namjesto njihova temeljitog reaktualiziranja, suvremena ih filmska industrija rabi pretežito zato što dokazano privlače publiku, pa se o njima rijetko može govoriti ozbiljnije nego kao o glamuriziranom *campu*.<sup>28</sup> Povratak majke svih Jedijskih na velike ekrane ove godine bi, stoga, mogao natjerati ukupnu industriju zabave na inteligentnije promišljanje svojih priča.

Filmska kritika, koja je već odviše dugo spremna reagirati na filmove uglavnom prema kriterijima njihove dopadljivosti, ovdje mora nastupiti ozbiljnije: i u Hrvatskoj i u svijetu, ona prečesto zvuči kao glasilo studija i njihovih distributera, ne zato što bezrezervno voli njihove proizvode, nego zato što joj je pretežito stalo do neobvezujuće zabave. Campbellova juha koju sam u vrlo kratkim crtama pokušao izložiti u ovom tekstu tek je jedan od desetina mogućih pristupa kompleksnim komercijalno-kreativnim fenomenima poput *Ratova zvijezda* — zalaganje za povratak cjelovitom doživljavanju pulp fantastike kao bitne mitološke komponente današnje pop kulture.

## Bilješke

- Prihvatljiv alternativni prijevod naslova glasio bi *Sablana prijetnja*, no hrvatski distributer još se o njemu nije izjasnio. Odsutnost iole promišljene promotivne kampanje i iznimno loši prijevodi samih filmova i inače su karakteristika načina na koji su *Ratovi zvijezda* prisutni na hrvatskom tržištu. Prema dostupnim informacijama, hrvatska publika trebala bi vidjeti film krajem rujna.
- Lucas jest, barem na svom ranču Skywalker i u mnogim tvrtkama koje vodi, neupitni gazda. Većinu vidova svog imperija Lucas oblikuje prema vlastitoj volji. To vrijedi i za one nastavke *Ratova zvijezda* koje su režirali drugi redatelji, što je dovelo do bizarnog poimanja izvršnog producenta kao autora. Napokon ujedinivši funkciju scenarista, redatelja i financijera u vlastitoj osobi, Lucas ipak još nije isključivi autor *Ratova zvijezda*, što ovaj pregled polazišnih osnova i krajnje recepcije tog filmskog serijala i kani pokazuje.
- Poznato je da su studiji danas vrlo neskloni u svoje produkcije uvrštavati elemente koji bi mogli zbuniti najniži zajednički nazivnik publike. Ovo se, nažalost, odnosi i na sve implikacije koje scenaristi i redatelji imaju pravo unijeti u svoje filmove.
- Bilo je to još tamo 26. rujna 1997. Vizualni efekti dovršavali su se, jasno, sve do nekoliko tjedana prije premijere. Ovo je uključivalo i razmjerno radikalne intervencije u snimljeni materijal. Obavljajući kompletnu postprodukciju u digitalnoj domeni, Lucas je bio u stanju, recimo, kombinirati izvedbu jednog glumca iz prve repetitije kadra s izvedbom drugog glumca iz sedme. Ovo je navelo kritičara *Timea* da ustvrdi kako je Hitchcock glumce smatrao stokom, a Lucas ih, izgleda, smatra pikselima. Na takva montažna sloboda unutar kadra, ma kolike glavobolje zadavala filmskim teoretičarima u permanentnoj potrazi za upotrebljivom definicijom pojmova, prilično olakšava redateljski posao. Izbjegavši postprodukcijom tehnologijom potrebu da svaki kadar od sitnica usavrši na snimanju, Lucas je *Fantomsku prijetnju* snimio za značajno manje novca od, primjerice, *Brzine 2*. U potrazi za tehnološkim rješenjima koja bi mu još više mogla olakšati život, Lucas će, po svemu sudeći, u cijelosti snimiti *Epizodu II* prototipnim digitalnim filmskim kamerama, što bi moglo predstavljati uvod u prvu radikalnu promjenu filmskoga medija od doba braće Lumière. Vidjet ćemo.
- Marketing Lucasfilma u tome ima razmjerno malo udjela. Njihova dva foršpana i nekoliko razmjerno suzdržanih televizijskih spotova, koji predstavljaju protagoniste filma, blijeđe u odnosu na svu silu novinskih priloga, televizijskih emisija i web stranica nastalih izvan Lucasove marketinške inicijative.
- Ukupni prihod od *merchandisinga* trostruko je veći od zarade filmova na blagajnama — 4 milijarde dolara, naspram 1,3 milijarde, ne računajući *Fantomsku prijetnju*.
- Simptomatično je da su redatelji koji su otprve uvidjeli razmjere utjecaja vizualnih, pogotovo digitalnih efekata — Lucas, Cameron, Zemeckis, donekle Spielberg — najmanje skloni zlorabiti ih kao temeljnu atrakciju filma. O samoj tehnologiji efekata na pragu digitalne revolucije pisao sam 1993. u trećem broju časopisa *Godine*, te ovom prigodom ne bih dublje ulazio u tu temu.
- Većina današnjih američkih scenarista, i holivudskih i neovisnih, piše kao da u životu nije čitala ništa osim ilustriranih časopisa. Časna iznimka su, naravno, *Dosjei X* Chrisa Cartera, serija koja odaje zbiljsku upućenost svojeg tvorca u paranoju današnjega vremena, razloge zbog kojih tu paranoju valja uzimati ozbiljno, te teži stvoriti fiktivnu, no uvjerljivu paradigmu stvarnosti u kojoj znane anomalije mogu imati razložnog smisla.
- Radi se o klasičnoj vestern sceni iz prvog snimljenog filma, *Epizoda IV — Nova nada*: Solo (Harrison Ford) ispod stola upuca Greeeda, lova na ucjene koji mu prijeti blasterom. U ponovljenom izdanju iz 1997. Greeedo prvi okida, neobjašnjivo uspijeva promašiti Hana s pola metra razmaka, i tek potom dobiva Hanov blasterski metak. (*Blasteri* su jednostavan primjer SF terminologije koja se ne prevodi, makar ih je Continental film iz samo njima znanih razloga odlučio prekrstiti u *plamenobacače*.) »Osjecam se odgovornim za poruku koju moji filmovi odašilju mladima«, didaktički objašnjava Lucas. Napokon, radi se o čovjeku koji je već u sumrak ere hipika krenuo snimati *space* operu posvećenu temama koje kao da su došle iz nekog davnog nadidenog vremena, i tako na mala vrata već 1977. uveo pojam politički korektnog filma. Eto još jednog Lucasova djeteta, koje mu se već više puta zjurado osvetilo.
- Umjesto objašnjavanja razlike *Dnevnik Whilla: Pustolovina Starkillera, Epizoda I — Ratovi zvijezda* i onoga što danas poznajemo kao *Ratove zvijezda*, sa svim svojim epizodama i podnaslovima, prevest ću samo pozamašni uvodni titl iz verzije scenarija datirane 28. siječnja 1975. Tekst rječito govori za čim je Lucas tada sezao, a i koliki su mu bili dosezi:
 

»REPUBLIKA GALAKTIKA je mrtva. Beskrupulozni trgovački baruni, vođeni gramzivošću i žudnjom za moći, zamijenili su prosvijećenost ugijetavanjem, i 'vlast naroda' PRVIM GALAKTIČKIM IMPERIJEM.

*Sve do tragične Svete Pobune iz '06.*, poštovani JEDIJI BENDU OD ASHLE bili su najmoćniji ratnici u Kosmosu. Stotinu tisuća godina, naraštaji Jedi Bendu vitezova izučavali su putove tajanstvene SILE DRUGIH, i bili čuvari mira i pravde u REPUBLICI. Sad su ti svjedarni ratnici gotovo istrijebljeni. Jednog za drugim istrijebila ih je svirepa suparnička sekta ratnika plaćenika: CRNIH VITEZOVA SITHA.

*Razdoblje je građanskih ratova. IMPERIJ se raspada u barbarsko bezakonje širom milijun svjetova galaksije. Od nebeskog ekvatora do najdaljih prostora VELIKOG PROCIJEPA, sedamdeset malih sunčevih sustava ujedinilo se u zajedničkom ratu protiv tiranije Imperija. Pod zapovjedništvom moćnog Jedi ratnika znanog kao STARKILLER, SAVEZ POBUNJENIKA izvojevao je odlučnu pobjedu nad smrtonosnom Imperijalnom zvjezdanom flotom. Imperij zna da bi još jedan takav poraz priključio tisuću novih sunčevih sustava pobuni, te bi imperijalna kontrola nad Vanjskim teritorijima mogla biti zauvijek izgubljena...«*
- Lucas je tad već bio i oženjen. Brak sa suprugom Marciom njoj će donijeti Oscara za montažu *Nove nade* (odnosno, prvih *Ratova zvijezda*), a njemu, nakon razvoda 1983., gubitak polovice imovine stečene trilijom, kao i duboku emotivnu razočaranost. Spielberg i danas tvrdi da je raspad veze Lucasovih i njemu samom pokolebao vjeru u instituciju braka. Riskirajući upadanje u mrsku pop psihologiju, usudio bih se reći da je Lucasov današnji položaj usamljenog moćnika na bogatom ranču Skywalker, tako sličnom Kaneovom Xanadu, izravna posljedica ovog teškog emocionalnog potresa, od kojeg se Lucas nikad nije posve oporavio. Sva je prilika da će druga i treća epizoda *Ratova zvijezda*, priče o romanci i raspadu ljubavi Anakina i Amidale, Lucasu napokon pružiti priliku za intimni egzorcizam.
- Campbellove zamisli dadu se ukratko sažeti u njegov odnos prema smrtnosti kao afirmaciji života. Za Campbella je ključno da život ne može opstati, a da neprestano ne ubija: sva hrana koju jedemo donekadno je bila drugo živo biće. Iz ovoga slijedi da se modaliteti našeg življenja odnose na modalitete našeg odnosa prema smrti, i prema drugima: zatim, da su ti modaliteti stoga nužno utkani u društvene strukture, i da su utkani simboličkim jezikom mita. Kako je osnovna opreka život/smrt zajednička svim društvima, i njihovi mitovi slijedit će zajedničke obrasce. Oslanjajući se na radove Frazera i Junga, Campbell je uspješno eklektički pisao kako o motivima obreda simboličke konzumacije od prvotnih ratarskih i stočarskih civilizacija do kršćanstva, tako i o Joyceu (njegov *Ključ za Finneganovu bdijenje* i danas je prilično nezaobilazan priručnik za čitanje te knjige), te načinima na koje je mitska tradicija relevantna i danas. Možda je ključ Campbellove popularnosti bila baš njegova zarazna sposobnost uočavanja skrivenog smisla u naizgled nepovezanim dijelovima kulturnog nasljeđa, te ponovnog stvaranja gorljivosti u promišljanju temelja čovjekova bitka. U svakom slučaju, u ovom je bio i ostao ključ ignoriranja Campbella od strane respektabilne znanstvene zajednice.
- Misli se na Jamesa Georgea Frazera, *Zlatna grana (The Golden Bough)* (op. urednika).
- Lucasov napatuk svojoj ekipi dizajnera pri radu na *Novoj nadi* bio je da nadahnuće potraže u tri tada recentna filma — Leoneovom *Dobar, ružan, zao*, Kubrickovoj *2001*, te Fellinijevu *Satyriconu*. Već same mitske konotacije ovih vizualnih inspiracija jasno ukazuju da su *Rato-*

- vi zvijezda nikli na već dobro utemeljenu tlu, i nisu nikakva anomalija unutar tadašnjih filmskih trendova, što i sam Lucas zna reći.
- 15 Joseph Campbell i Bill Moyers: *The Power of Myth*, Doubleday, 1988., strana 4. Knjiga je sastavljena od razgovora koje je Moyers video s Campbellom u istoimenoj TV seriji postaje PBS.
- 16 Ili, kako to obično kažu, parafrazirajući tipičnu stripovsku repliku iz *Nove nade*: »Sposobnost kritiziranja *Ratova zvijezda* beznačajna je spram snage fanova.«
- 17 Bill Moyers: *Of Myth and Men*, objavljeno u magazinu *Time* 26. travnja 1999.
- 18 Eto još jednog bizarnog pojma: filmski redatelj kao ekumenski djelatnik.
- 19 Tako se galaktički humanizam *Zvjezdanih staza* prometnuo u unproforsko tapkanje u mraku. Rješavanje svih situacija u njihovim brojnim televizijskim i filmskim nastavcima isključivo putem razuma i vjere u sposobnost ljudskog uma pokazuje se kao već danas anakrona vjera u pozitivizam — shvaćanje da ćemo za par stoljeća biti u stanju nadvladati sve svoje niže nagone, i spregom razuma i tehnologije osigurati vlastito bolje sutra. *Ratovi zvijezda*, koji se odvijaju »jednom davno«, dakle nikada i uvijek, nisu skloni takvom propovjedničkom prosvjetiteljstvu: razum u njima nije jedini pokretač likova, što im omogućuje sazrijevanje iz filma u film, te tako i stvarnu dramatičnost. Kapetani Kirk i Picard iz nastavka u nastavak iste su osobe, koje se očituju u situacijama u kojima se zatiču: čak i potpuno epizodni likovi *Ratova zvijezda* unutar jednog filma prolaze više osobnih promjena od perjanica *Zvjezdanog broda Enterprise* tijekom cijele serije. *Zvjezdane staze* prestale su biti društveno relevantne još tamo negdje '68., i danas se svode na više ili manje zabavnu štrebersku razbibriđu.
- 20 Odnosno, Luke mora isključiti nišanski kompjutor i osloniti se na Silu da bi razorio *Zvijezdu smrti*: tehnologija nije dostatna da bi uništila tehnološkog Levijatana.
- 21 *The Power of Myth*, strana XIII. Campbell dalje navodi (strana 23): »*Ratovi zvijezda* svakako imaju valjanu mitološku perspektivu. Oni pokazuju državu kao stroj i postavljuju pitanje: 'Hoće li stroj zdrobiti čovječanstvo ili mu služiti? Čovječanstvo ne dolazi od stroja nego iz srca. U *Ratovima zvijezda* vidim isti problem pred koji nas postavlja *Faust*: Mefisto, čovjek stroj, može nam pružiti sva sredstva, te je izgledno da će time odrediti i ciljeve života. No, naravno, osobina *Fausta* zbog koje je on vrijedan spasa leži u tome što njegovi ciljevi nisu ciljevi stroja. Kada Luke Skywalker skine masku sa svog oca, on uklanja ulogu stroja koju je imao njegov otac. Otac je bio uniforma. Odnosno, moć, uloga države.«
- 22 Uz vizualne efekte ILM-a i digitalnu tehnologiju snimanja i projiciranja filma, Lucas aktivno surađuje na razvoju digitalnog zvuka (*Fantomska prijetnja* uspostavila je novi Dolby Digital 7.0 standard), dizajna kinodvorana i kućnih kina (putem tvrtke THX), te videoigara (putem tvrtke LucasArts).
- 23 Koji se u tri nastavka ima pojaviti tijekom naredne dvije godine u režiji Petera Jacksona.
- 24 Engleski izraz *stormtrooper* tradicionalno se u hrvatskoj vojnoj terminologiji prevodi kao *jurisnik*, što nije spriječilo domaćeg distributera da ga okrsti prijevodom *jahač oluja*. Razmišljanje je vjerojatno bilo sljedeće: sve je to fantastika, pa zašto da prijevod bude ozbiljan? Radi se o specifično domaćem pristupu upisivanja novih, čudnih i izvorno nenamjeravanih značenja u predložak.
- 25 Robota. Droid je Lucasova skraćenica izraza *android*, koji označava humanoidne robote.
- 26 Ovakva tumačenja prve snimljene trilogije često se navode. Što se *Fantomske prijetnje* tiče, primjer kojeg sam naveo blijeđi pred mitološkim implikacijama osobe malog Anakina — dječaka koji može spasiti Galaktiku, no pretvorit će se u njenog najvećeg dušmanina. Njegovo navodno bezgrešno začecje, njegov parsifalski status (na putu od divljine u kojoj živi sam s majkom do okruglog stola, zajedno s oklopom crvenog viteza Sitha — što je pojam iz keltske mitologije — koji će usput naučiti na sebe) i napose način na koji je Sila jaka u njemu, stvaraju puno snažnije arhetipske rezonancije od većine motiva u priči o njegovom sinu Lukeu. Posebno je zanimljiv campbellovski motiv *midiklorija*, mikroorganizama koji obitavaju u ljudskom organizmu i omogućuju mu pristup Sili: za Lucasa je važnije ukazati na temeljnu povezanost života od galaktike do mikroba, nego širiti temelje apstraktne mistike. Midikloriji su vjerojatno njegov odgovor na odviše religijska tumačenja serijala.
- 27 Zanimljivo je da je Amidala *izabrana* na položaj kraljice. Pojam izborne monarhije nepoznat je u povijesti — osim Starog kraljevstva u Egiptu — no djeluje puno razlošniji od genetski retardiranih nasljednih monarhija kakve poznajemo, pogotovo u današnje, demokratsko vrijeme.
- 28 Ovo vrijedi i za neholivudske komercijalne proizvode, poput *Petog elementa* Luca Bessona. Digresija: koliko se visokobudžetnih filmova u zadnje vrijeme bavilo starim Egiptom? *Zvjezdana vrata*, *Peti element*, *Mumija* — bit će ih još. A koliko njih je pokazalo ikakvo stvarno poznavanje teme o kojoj govore? Ravno nijedan. Pop povijest uporno odbija imati ikakve veze sa stvarnom poviješću. U tome minuciozno rekonstruirani *Titanic* Jamesa Camerona i alegorijske reinterpretacije *Ratova zvijezda* možda pružaju konačan dokaz o ograničenjima danas već posve izmođenog *camp* senzibiliteta.

Martina Aničić:

**TEAGEN I ESMERALDA**

ili o sličnosti motiva, karakterizacije i narativnih strategija u antičkom ljubavnom romanu i neprekidnom serijalu (»tv sapunici«)

**PRIČA A**

**U** jednoj olujnoj noći rađa se dvoje djece — siromašni dječak čija majka umire pri porođaju i bogata djevojčica, mrtvorođenče. Dadjila i primalja zamjenjuju djecu kako bi bogatašu dali nasljednika i osigurali djetetu udoban život. Babica koja je trebala pokopati mrtvorođenče primjećuje da je djevojčica ipak živa, ali to u strahu prešuti i odgoji je kao svoju unuku. Jedini su trag o djevojčičinu podrijetlu naušnice koje je babica primila kao nagradu za svoju uslugu.

Dječak odrasta kao bogati nasljednik, a djevojčica, za koju se ubrzo otkriva da je slijepa, izraste u siromaštvu, okružena brigom jednostavnih seljana, u izvanrednu ljepoticu. Jedinu joj naobrazbu pruža seoski liječnik koji se povukao iz javnosti unakažen poslije požara iz kojeg je spasio svoju sadašnju štčenicu. Dvadesetak godina poslije, dvoje mladih se susreće i između njih odmah plane ljubav koja nailazi na goleme prepreke. Mladićev se otac protivi toj vezi, želeći da mu se sin vjenča s jednom rođakinjom (koja se, u paralelnoj ljubavnoj priči, zaljubljuje u siromašnog stočara) i koristi svaku prigodu da naudi djevojci, ne znajući da mu je ona u biti prava kći.

Mladić i djevojka tajno se vjenčaju. Kad to sazna njegov otac, otme je i odvede liječniku koji je voli patološkom ljubavlju. Sljedećeg jutra, liječnik je pušta da ode u uvjerenju da ju je silovao. Bogataš, uz pomoć naušnica, saznaje da je djevojka njegova prava kći i iako se kaje zbog svog čina, odbija je prihvatiti kao svoje dijete. Ubrzo se otkrije da je djevojka trudna, no nije moguće ustanoviti tko je otac. Njezin mladi suprug ne može podnijeti sumnju i nagovara je da se riješi djeteta, što ona, duboko religiozna, otklanja s gnušanjem te sa svojom primaljom odlazi u veliki grad.

Tamo je primaju dobri ljudi, rađa dijete, privlačni joj mladi liječnik spašava vid operacijom, a ona se školuje kod opatica i počinje raditi u istoj bolnici u kojoj radi i njezina velika ljubav od koje se u međuvremenu i službeno rastavila. Izmiruje se s ocem i oboje roditelja od tada počinju raditi na tome da ponovno spoje svoje pravo i svoje posvojeno dijete. Mladić i djevojka pronalaze nove partnere i zaručuju se s njima, iako se još uvijek vole, ali dijete ostaje prepreka. Osim toga, unakaženi seoski liječnik, zla tetka i nova mladićeva zaručnica predstavljaju trio koji pokušava omesti njihovu ponovnu sreću na svaki način, pa i otmicom spornog djeteta.

Na kraju mladić, vidjevši ipak jednom prigodom dijete, shvaća da je njegovo i počinje se boriti za svoju ljubav. Djevojka,

do kraja poštena, želi iz zahvalnosti ostati vjerna svom novom zaručniku, iako još uvijek voli prvoga. Na dan njezina vjenčanja, mladić odlazi na imanje, tamo pada s konja i oslijepuje, a vijest o njegovoj nesreći odgađa vjenčanje. Novi zaručnik uvidi kako djevojka još uvijek voli svog bivšeg muža i daje joj slobodu, a ona odlazi na imanje na kojem je sve počelo, i izmiruje se sa svojom velikom ljubavlju koja, u trenutku kad uzme svog sina u ruke, čudesno progleda. I živjeli su, naravno, sretno do kraja života.

**PRIČA B**

**Na** jednoj religijskoj svečanosti upoznaju se djevojka i mladić, oboje izvanredne ljepote i zaljubljuju se na prvi pogled. U pokušaju da ispune proročanstvo odlaze na putovanje poslije kojeg bi se trebali vjenčati, no već na početku puta upadaju u nevolje i od Grčke, preko Sicilije, dospijevaju u Egipat.

Tek što su se uspjeli izbaviti jedne nevolje, napadaju ih razbojnici čiji se vođa smrtno zaljubljuje u djevojku i želi se njome vjenčati, ne znajući da je njezin pratilac ujedno i njezin zaručnik. (Oni to, naime, taj, uglavnom iz sigurnosnih razloga ali i zbog toga što su se zakleli da će do vjenčanja živjeti kao brat i sestra). U istom društvu pronalaze i jednog svog sunarodnjaka koji (u paralelnoj priči) bježi od svoje osvetoljubive mačeha. Djevojka spretno uspijeva privremeno otkloniti vjenčanje, pravdajući to religijskim razlozima, no ubrzo slijedi novi razbojnički napad poslije kojeg djevojka pogrešno bude smatrana mrtvom.

Daljnje putovanje nastavljaju glavni junaci odvojeno, nesigurni u sudbinu onog drugog. Za njima traga Grk čije je djevojka posvojčica, a pomaže im i egipatski svećenik čiji je, kako se poslije uspostavlja, sin upravo onaj razbojnik s početka priče. Ljubavnici se ipak privremeno uspijevaju spojiti u gradu u kojem se namjesnikova žena smrtno zaljubi u mladića i spletkom optuži djevojku za ubojstvo, no ona se čudesno spašava s lomače, poslije čega oboje ipak završavaju u tamnici, hrabreći se međusobno.

Ponovno ih sudbina razdvaja, ali oni se ne predaju. Između mnogobrojnih brodoloma, ratova, otmica i raznih drugih nevolja (u koje upadaju ponajviše zbog svoje izvanredne ljepote), ljubavnici se zatiču u Etiopiji, gdje se uz pomoć nekih predmeta, saznaje da je djevojka zapravo davno izgubljena kći etiopskog kraljevskog para, poslije čega slijedi vjenčanje i naravno, sretan život sve do njegova kraja, ma gdje on bio.

●ve dvije pustolovne priče, prepune strašnih događaja i strasnih ljubavi, bez sumnje su nalik jedna drugoj. Pa ipak, nastale su u vremenskom razmaku od gotovo dvije tisuće godina, u dvije sasvim različite umjetničke forme. Prva je od njih sadržaj popularnog meksičkog TV serijala *Esmeralda*, nedavno prikazanog na HTV-u, a druga je priča sažetak Heliodorova romana *Teagen i Harikleja*. Komparativna analiza ovih dvaju popularnih oblika pokazat će kako se, svom ekonomskom, tehnološkom i inom napretku unatoč (a možda baš i zbog njega), ukus najšire svjetske populacije nije ni najmanje izmijenio.

Antički se ljubavni roman razvio na području istočnog Mediterana na prijelazu između dviju era. Preciznija je dotacija nemoguća, jer se sva naša znanja o tom nedvojbeno vrlo popularnom obliku zasnivaju na nekoliko odlomaka i svega pet (od, pretpostavlja se, mnogo, mnogo većeg ukupnog broja) cjelovitih romana. Rođen poslije uspostave do danas vrijedećih tradicionalnih formi — epike, lirike i drame — antički ljubavni roman poetički nije bio klasificiran gotovo do nedavno. Sklonost poetičara da popularno o(t)pisuju kao »trivijalno«, zaboravljajući pri tom da klasifikacija nikad ne bi smjela biti i kvalifikacija, pokazuje se tako već od samog nastanka pisane književnosti. Uostalom, romanom se poetika uopće počinje baviti vrlo kasno, puštajući taj najfluidniji od svih oblika da tavori stoljećima na rubovima službene znanosti, sve dok napokon nije dokazao svoju otpornost na ignoriranje.

Doba nastanka tog oblika nikako nije slučajno. Helenistička kultura učinila je svijet istodobno i većim i manjim. Aleksandrovim su osvajanjima golema prostranstva uključena u cjelinu i pojedinac je odjednom postao dijelom nečeg znatno većeg od vlastitog dvorišta kakvo su poznavala zatvorena, hijerarhijska, patrijarhalna društva. S druge su pak strane ljudi putovali brže i dalje i isto tako prenosili informacije o do tad nepoznatim mjestima i običajima koji su se postupno stapali, tvoreći novi civilizacijski oblik. U svijetu takve veličine, pojedinac se prirodno osjećao nesigurnijim i usamljenijim, a potraga za čvrstim uporištem vlastitog identiteta postaje primarna. Zatvoreno društvo počivalo je na epu, na univerzalnoj simboličkoj priči koja je djelovala kao uputa za društveno prihvatljivo ponašanje. Roman je, međutim, »otvorena forma za otvoreno društvo«<sup>1</sup> — on je sazio u društvenim okolnostima koje su pripremile mogućnost junaka kao Svatkovića i omogućile čitatelju romana visok stupanj identifikacije s likom.

»Sapunica«, »trakavica« ili, službenim rječnikom, »neprekidni serijal« formalno je izvorno radijski, a potom televizijski oblik, no svoje korijene zacijelo ima u »romanima u nastavcima« koji su se tjedno objavljivali u časopisima ili izlazili kao male knjižice. (Zanimljivo je primijetiti da se neprekidni serijal u hispanističkom govornom području naziva *televnovele*, što je naziv koji se ne primjenjuje na druge televizijske serije ili serijale.)

Trag tog suvremenog medijskog oblika vodi nas u doba čije društvene okolnosti nedvojbeno nalikuju onim helenističkim — u Europu poslije Francuske revolucije. Otvoreno helenističko društvo je, širenjem i jačanjem kršćanstva, ponovno

zamijenjeno zatvorenim, malim, piramidalno-hijerarhijski orijentiranim društvima, a Revolucija je jednostavno otpočela novi ciklus otvaranja. (Zatvaranje se ponovno javilo, u unekoliko smanjenom obliku, u postkomunističkim društvima koja su iznova otkrila draži samodostatnosti, no za očekivati je da to ipak neće potrajati stoljećima). Negdašnji podanik, potom građanin, skršen je kao institucija dvadeset stoljećem, i to manje njegovim masovnim krvoprolićima (kalkvih je bilo tijekom čitave povijesti), a više neslučenim zamahom tehnološkog razvitka koji napreduje brže no što mu se prosječni pojedinac u stanju prilagoditi. Dvadeseto je stoljeće, što također nije nevažno, do kraja detroniziralo Boga i time izmaknulo čovjeku vjeru u višu volju — Bog je tek djelomično nadomješten psihijatrom, a pojedinac je ponovno prepušten sam sebi. Razvitak medija vrlo je brzo omogućio žitelju dvadesetog stoljeća da utjehu sličnu onoj koju je tražio helenistički čitatelj romana potraži na malom ekranu.

Ono što TV seriju uopće, a posebice neprekidni serijal koji se emitira svakodnevno, čini vrlo vitalnim televizijskim oblikom, činjenica je da osigurava gledatelju »grupu prijatelja« i osjećaj da se svakog (inače dosadnog, jučerašnjem i sutrašnjem sličnog) dana događa nešto novo i važno. Njegovi likovi prolaze kroz isto vrijeme (o čemu više kasnije) kao i njegova publika, a priča je u potpunosti budućnosno orijentirana — dok je gledamo, imamo osjećaj da smo prisutni nečemu čija budućnost još nije ni poznata ni napisana, što nas, dakako, podsjeća na vlastiti život.

Pojednostavljeni odgovor na pitanje tko su gledatelji neprekidnih serijala ili čitatelji antičkih romana prečesto glasi »žene« ili »srednji sloj«, ali to, dakako, nije tako jednostavno. Činjenica je svakako da je razvoj antičkog romana bio vezan uz porast pismenosti, osobito u srednjem građanskom sloju (što ga je, »trivijalnosti« unatoč, u cjelini ipak činilo elitističkom formom), a činjenica je također i da je roman prvi oblik koji je podržavala pretežito ženska čitateljska publika. Nemoguće je ne primijetiti da se neprekidni serijal klasificira kao dio »dnevne televizije« (a znamo tko je danju doma — žene), kao i to da je revolucionarnost televizije upravo u tome što je dostupna i nepismenima. No, zaustaviti se na tom mjestu značilo bi u antici zanemariti »profesionalne čitače«, osobe plaćene da čitaju drugima, koje su roman zacijelo širile i među nižim slojevima (neke narativne strategije o kojima će više riječi biti kasnije, upućuju upravo na takvu, slušnu recepciju), a u suvremenosti zaboraviti, da navedemo samo jednu potencijalnu grupu gledatelja, nezaposlene.

Uvriježene se tvrdnje, ma kako glupe bile, teško izbijaju iz glave i nije čudno što se simplifikacija javlja u obliku »ep — muškarac, roman — žena«, odnosno, »Dnevnik — muškarac, *sapunica* — žena«. Ili, da se odmaknemo malo od diskurza koji bi, iako ne namjerno, mogao zazvučati feministički, »*Pola ure kulture* — intelektualna elita, *Esmeralda* — oni s tri razreda pučke škole«. Bliže bi istini svakako bilo reći da se čitatelj antičkog romana i gledatelj neprekidnog serijala ne mogu identificirati ni spolno, ni dobnom, ni prema razini naobrazbe, nego prema sličnom mentalnom sklopu, prema načinu poimanja života i odnosa prema stvarnosti. Kako oprezno kaže Gareth Schmelting, radi se o »sentimentalnoj

grupi, što će reći onima koji zanemaruju intelektualno procjenjivanje i prihvaćanje stvarnosti, te zastupaju stajalište da je život jednostavan.«<sup>2</sup> Ni to, dakako, nije posve točno, ali je već bliže istini. Oba su žanra od onih koje svi čitaju/gledaju ali to nužno ne priznaju, ili vlastito uživanje u »trivijalnom« nastoje opravdati svakim razlogom osim pravog.

Najtočnije bi zapravo bilo reći da se radi o oblicima koji zadovoljavaju temeljne ljudske potrebe za uzbuđenjem i ljubavlju, za dinamikom, promjenom, srećom. A ako svega toga nema u vlastitom životu, čitatelj/gledatelj hrani maštu onim što mu je dostupno — romanom ili TV serijom. Oni mu pružaju osjećaj da je barem negdje na tom svijetu stvari moguće dovesti do bezuvjetnog sretnog svršetka i da postoje ljudi čiji život nije svakodnevnna borba za opstanak. Kritičari imaju pravo prezirati žanrove koji svoje konzumente na taj način opskrbljuju srećom, ali, čini mi se, često zaboravljaju da se to pravo ne proteže i na moralnu prosudbu onih koji takvu vrst utjehe traže.

A kako zapravo funkcionira ta »utješna formula«?

Njezini se likovi mogu podijeliti u četiri skupine:

- a) junaci
- b) glavni pozitivci
- c) glavni negativci
- d) uzgredni sudionici

Junaci koji nose radnju čija je okosnica u pravilu ljubavna priča, uvijek su djevojka i mladić. Ženski su likovi u oba žanra nedvojbeno istaknutiji (još jedan prilog tezi o pretežito ženskoj publici) — junakinja je ta koja udarce sudbine podnosi bolje i dostojanstvenije, koja ne popušta u svojim načelima i uspijeva se (ako ne čudom, popularnim načinom rješavanja fabularnih problema) lukavstvom ili upornošću izvući iz neugodnih ili teških situacija. Junakinja antičkog romana je nadnaravno lijepa i njezin joj izgled donosi mnoge probleme — od obožavanja nepoželjnih muškaraca do ljubomore drugih žena. U neprekidnom serijalu ona se, međutim, nerijetko impostira kao »ružno pače« koje se, uz pomoć ljubavi, a često i medicine (liječnici su tako poželjni partneri), transformira u zapanjujuću ljepoticu (Neprekidni serijal tako je i svojevrсни produžetak reklamne kampanje — i vi možete tako izgledati budete li koristili kozmetiku ove ili one tvrtke, o Ella-S čaju za mršavljenje da i ne govorimo. Ali to je druga tema za drugu prigodu.)

Junaci su, međutim, sentimentalni i emocionalno osjetljivi (količina suza koju prolije Hereja, junak Haritonova romana, kao i broj nesvjestica koje ga snađu, u današnjeg čitatelja izazivaju salve smijeha), iako — kad je to potrebno — iskazuju ratničke vještine i veliku fizičku hrabrost. Neprekinuti serijal prikazuje junaka na sličan način — nježni *macho* devedesetih, koji postoji uglavnom u ženskoj mašti, na ekranu se ne boji da će plakanje narušiti njegov muški ugled — može ga, dapače, i povećati. Nije neuobičajeno i to da priča počinje svojevrsnom »pogreškom u ponašanju« junaka — da nije bilo Herejine ljubomore, Kaliroja ne bi bila oteta i putovanje ne bi ni počelo, a da José Armando nije odbio Esmeraldino dijete, priča bi, ako ništa drugo, kraće trajala. Junak je tako stavljen u poziciju da mora okajati svoj »griješ« i do-

kazati da je vrijedan predane ljubavi koju za njega osjeća njegova družica. I on je neuobičajeno lijep, što ga čini privlačnim ne samo svojoj, nego i drugim ženama, a to je također moćni pokretač fabule. Kad je riječ o neprekidnom serijalu, dobar izgled glavnog glumca ponekad je i presudan za gledanost. (U antičkom romanu ljepota ga čini i homoseksualno atraktivnim, ali taj se motiv, u antici ravnopravan heteroseksualnom odnosu, u neprekinutom serijalu ne pojavljuje. U ponekim američkim *trakavicama* homoseksualnost stidljivo proviruje, ali samo kod sporednih likova i prije je posljedica »političke korektnosti« nego raširene svijesti gledateljstva o ravnopravnosti homoseksualnih odnosa).

Ljubav se među junacima razvija u pravilu na prvi pogled, jedno s drugom prva ljubav i ustraju u njoj sve do kraja (jer čak i neprekidni serijal prije ili poslije stigne svome kraju). U antičkom je romanu, barem u onima koji su došli do nas, češći slučaj da su junaci na početku romana već vjenčani — iznimka su već spomenuti *Teagen i Harikleja*, te Longovi *Dafnis i Hloja*. Televizija, međutim, zna i vizualnu i simboličku vrijednost vjenčanja — sjetimo se samo medijskog megaprojekta vezanog uz vjenčanje Charlesa i Diane — pa nastoji u radnju uplesti i nekoliko paralelnih ljubavnih priča kako bi svojoj publici svakih nekoliko desetaka epizoda mogla ponuditi jednu svadbu.

Za razliku od ostalih likova, junaci su u pravilu nepromjenjivi — njihove karakterne osobine jednake su i na početku i na kraju priče, a svi naizgled unutarnji konflikti koje mogu imati posljedica su vanjskih okolnosti. »Edukativna« zadaća antičkog romana bila je, između ostalog, i u tome što je trebao uvjeriti, u novom svijetu izgubljenog, čitatelja kako je moguće preživjeti izazove i udarce sudbine i zadržati pri tom individualni integritet. Neprekidni serijal promovira, uvjetno rečeno, »građanske vrijednosti« zadovoljava tako potrebu prosječnog ljudskog bića za redom i sigurnošću u svijetu u kojem je običan izlazak na ulicu postao riskantan.

Vrhovno božanstvo oba žanra je dinamična i do ruba pucaja rastegnuta priča. Ona je moguća samo ako uz junake postoji i veliki broj ostalih likova koji prenose radnju dalje i osiguravaju njezin nastavak kad se određeni motiv iscrpi. Za razliku od junaka, glavni pozitivci i glavni negativci promjenjivog su tipa. Njihova je osnovna zadaća da ili pomognu junacima kad se nađu u nevolji ili da im neprekidno bacaju klipove pod noge. U neprekidnom serijalu nerijetko se javljaju naizgled uvjerljivo pozitivni likovi koji u pogodnom trenutku »otkrivaju svoje pravo lice«, što u antičkom romanu gotovo ne postoji. Ali oba oblika poznaju »negativca-pokajnika« koji, potaknut ili vlastitom nesrećom ili uvjeren moralnom snagom junaka, mijenja svoj početni stav, osiguravajući tako čitatelju/gledatelju osjećaj da je pravda zadovoljena. To je načelo promjenjivosti likova do krajnosti provedeno u nekim od *trakavica* čiji je broj premašio tisuću nastavaka — u čuvenoj seriji *Santa Barbara* većina likova (u toj količini nisu mogli ostati postojani ni junaci, Eden i Cruz) promijenila je pozitivne i negativne predznake i po nekoliko puta.

Zanimljivo je da su negativci antičkog romana pretežito muškarci i stranci, razbojnici, gusari, satrapi — gotovo bi se moglo reći da je junakinja okružena neprijateljskim muškim

svijetom. Neprekidni serijal, međutim, očito favorizira ženu kao glavnu negativku (sjetimo se samo uloge Joan Collins u *Dinastiji*, ili onih Laure Zapate u *Esmeraldi* ili *Sirotoj maloju bogatašici*). Pokretačka energija negativnog lika često je koristoljublje, a još češće zloća sama. Lik negativnog predznaka funkcionalno je dinamičniji jer njegove ili njezine spletke pokreću zbivanja. Zbog toga su oni najčešće izrazitije karakterizirani od pozitivnih likova, koji su vrlo često svedeni gotovo na funkcije — najbolji prijatelj/prijateljica kao glas razuma, dadilja, majka/otac, sluškinja/robinja, itd., koje imaju svoje mjesto u unaprijed zadanoj shemi i rijetko iz nje izlaze. Oni su uglavnom neaktivni i djeluju više tješiteljski nego poduzetno, a nerijetko njihove akcije, ako ih (u najboljoj namjeri, kakvima je popločan put u pakao) i poduzmu, donose junacima više štete nego koristi.

Kretanje u prostoru (antički roman) ili u vremenu (neprekidni serijal) zahtijeva i golemu masu usputnih likova koje autori u priču uvode kad im zatrebaju i bez imalo obzira iz nje izbacuju kad im više nisu potrebni. U neprekidnom se serijalu vrlo često na takvim likovima zasnivaju usputni zapleti koje scenaristi bez objašnjenja »gube« onda kad im počnu oduzimati suviše vremena ili kad shvate da ih produžavanje života takvih likova vodi u fabularnu slijepu ulicu. Gotovo bi se moglo reći da se i ne radi o likovima, nego o funkcijama koje vremenom gube svoju svrhu i u tom trenutku nestaju bez objašnjenja.

Takvo obilje likova posljedica je obilja motiva. Već je prije rečeno kako se i antički roman i neprekidni serijal zasnivaju na dinamici priče i njihova se kvaliteta mjeri više količinom događaja nego njihovom uvjerljivošću. Zbivanja u oba žanra daju se razgledati na niz manjih motivskih cjelina — ona su svojevrsne »gotove formule« koje se po volji mogu smjestiti bilo gdje u priču i ispremiješati bez osobitih posljedica — njihov redosljed je nebitan. Takvih je motiva mnogo, a ovdje ću navesti samo neke od njih, tipične za pojedini ili za oba žanra (naravno da se ne radi o motivima koje bi bilo nemoguće pronaći i drugdje; stvar je više u tome *kako* se oni rabe u žanrovima kojima se bavi ovaj tekst):

- a) putovanje
- b) prepoznavanje
- c) iskušenje
- d) prividna smrt
- e) nesporazum
- f) obiteljska tajna
- g) zamjena identiteta
- h) čudo

Prvi je motiv, *putovanje*, ujedno i onaj u kojem se antički roman i neprekidni serijal najviše razilaze. S iznimkom *Dafnisa i Hloje*, svi ostali antički romani počivaju upravo na putovanju, na kretanju kroz veliki i opasni svijet, što ukazuje na temeljnu zamisao kako je dom, za razliku od svijeta, sigurno mjesto. Junaci se kreću kroz ono što Bahtin naziva *stranim svijetom u avanturističkom vremenu* — zbivanje se odvija između prvog susreta i sretnog svršetka, a između ta dva biografska trenutka vrijeme teče izvan svih realnih okvira. Prostor kojim se kreću junaci apstraktan je, a njegova je jedina važna osobina ekstenzivnost. Vrijeme i prostor antič-

kog romana imaju vlastitu logiku, neovisnu o stvarnosti, a upravo ta je logika ono što omogućuje *slučaj*, fabulističko sredstvo *par excellence* u oba žanra kojima se bavimo. Putovanje ima i edukativnu ulogu — ma kako apstraktan bio prostor kojim se likovi kreću, u njemu se uvijek pojavljuju izolirane, jedinstvene pojave i činjenice na kojima se autori zaustavljaju i poblize ih opisuju (biljke, životinje, barbari...) Način je to kojim se čitatelju nastoji barem malo približiti naglo povećani svijet u kojem je prisiljen živjeti.

Neprekidni serijal putovanje praktički ne poznaje, iz posve jasnih, produkcijskih razloga. Osnova neprekidnog serijala je masa, što uvjetuje produkcijsko siromaštvo — snimanje videoprcom, minimalnu uporabu eksterijera (koji su, nerijetko, nevjesto inscenirani u studiju), nekoliko stalnih interijera u kojima se likovi katkad namjerno, a katkad *slučajno* susreću... U tome vjerojatno i leži razlog zbog kojeg, za razliku od antičkog neprijateljskog stranog svijeta, kušnje junaka izviru iz njihove neposredne blizine, iz obitelji, što dom katkada čini mnogo opasnijim od svijeta. Obiteljski zaplet omogućuje gotovo jedinstveno mjesto zbivanja — kuću, što svakako znatno smanjuje troškove snimanja. Danas, kad su tehnološke mogućnosti vizualnih medija goleme, nemoguće je da gledatelj ne primijeti kako se junaci *Sirote male bogatašice* ne kreću Parizom, nego studijem, ispred platna na kojem je projiciran film prepun vizualnih simbola francuske metropole. Ipak, konvencija po kojoj je ono što se događa važnije od toga *gdje* se događa, čini da gledatelj pristaje i na takve nezgrapnosti. Vrijeme neprekidnog serijala jednako je apstraktno kao i ono antičkog romana — još možda i apstraktnije, kad se uzme u obzir da se emitira svakodnevno. Između ponedjeljka i utorka može tako proteći jedan sat ili dva mjeseca, a da se to na likovima ne odrazi, a gledatelja ne zbuni.

*Prepoznavanje* je motiv čudesne emocionalne snage. U antičkom romanu ono je obično sačuvano za sam kraj i dolazi kao snažan pozitivni udarac čitatelju, kao finalna pločica u mozaiku koja kao da objašnjava sva prethodna zbivanja. Junaci koji su mislili da je onaj drugi zauvijek izgubljen, sreću se (sudbinski uvjetovanim slučajem) poput Hereje i Kaliroje na otoku Aradu, a predmeti dotad nepoznate funkcije pojavljuju se kao sredstvo prepoznavanja roditelja i njihove davno izgubljene djece, poslije čega, u pravilu slijedi vjenčanje i gotovo. Scenaristi neprekidnog serijala prepoznavanjem se služe nešto sofisticiranije — kao sredstvom za izazivanje dodatne napetosti. Gledatelja obično već vrlo rano upoznaju s postojanjem predmeta i osoba, te njihovom vezom s likovima, a onda situaciju prepoznavanja odlažu do trenutka u kojem će ono biti najekonomičnije uporabljeno. Montaža također omogućuje vizualnom mediju da pokaže kako se likovi kreću jedan prema drugom a onda se ili sretnu i prepoznaju, ili promaše, što prepoznavanje odgađa za bolji trenutak.

Uz motiv prepoznavanja usko je vezan i vrlo čest motiv *zamjene identiteta*, koji pak počiva na stvarnoj ili prividnoj fizičkoj sličnosti likova. Tako je, na primjer, Klitofon, junak romana Ahila Tacija, uvjeren kako je djevojka čije žrtvovanje promatra izdaleka upravo njegova Leukipa što, dakako, iza-

ziva daljnje nesporazume. U Jamblihovim *Babilonskim pričama*, postoji čitava paralelna fabula koja se zasniva na nevjerojatnoj fizičkoj sličnosti junaka s još jednim parom. U neprekidnom serijalu zamjena identiteta vrlo često počiva na liku *izgubljene sestre blizanke* — fizička sličnost dviju sestara uz veliku karakternu različitost (jer da im osobnosti nisu polaritetno različite, koja bi im uopće bila svrha?), izvrsna je osnovica za zbunjivanje ostalih likova (ne i gledatelja, koji uvijek zna o čemu se radi) i produžavanje fabule. Ta igra osnovnim obilježjima pojedinačeva identiteta svojevrsni je ustupak gledatelju/čitatelju koji živi u svijetu u kojem se kao pojedinac osjeća bespomoćno i nedefinirano. Sretan ishod zamjene identiteta kroz prepoznavanje daje mu na neki način vjeru da je i njemu moguće da preživi kao integralna individua.

Naravno da zamjena identiteta izaziva mnogobrojne nesporazume. *Nesporazum* je još jedna od trajnih motiva obaju žanrova, a kreće se kroz čitavu skalu od prekasno ili krivoj osobi predane poruke, do pogrešno shvaćenog mjesta ili vremena susreta, ili pak namjerno ili slučajno zatajene informacije. Osnovna mu je svrha, dakako, odgađanje rješenja. Upravo kad gledatelj/čitatelj pomisli da je razrješenje krize na pomolu, nesporazum je tu kako bi ga odgodio. Nesporazum može biti namjerno, kad ga spletom izazove negativni lik, ili slučajno, kad se umiješa božanska ili sudbinska sila. Nesporazum je ono mjesto na kojem gledatelj neprekinutog serijala rastuženo ili razlučeno kaže: »Pa zašto joj, dovraga, nisu rekli da joj to nije prava mama?«, no ljutnji ili tuzi usprkos, on je ipak sretan, jer je nesporazum odgodio finalno razrješenje i produžio mu zadovoljstvo u napetosti.

U nesporazume bi se mogao svrstati i motiv *prividne smrti*, tako čest u antičkom romanu. Uz prividnu su smrt vezane različite magične supstancije i otrovi koji raspaljuju maštu čitatelja i uvijek ostavljaju otvorenom tragičnu mogućnost stvarne smrti, što, dakako, također produžuje napetost. Igra s pokušajem uspavlivanja junakinje *Sirote male bogatašice* nosila je barem tri nastavka — hoće li uspavljujuće sredstvo dospjeti u šalicu s čajem, hoće li junakinja popiti mlijeko ili sok, hoće li ga uopće popiti ili će prevrnuti šalicu... Uspavlivanje je odgađano sve dok uistinu nisu bile iscrpljene sve logične mogućnosti. Prividna smrt može biti nalik i onoj već spomenutoj, kad junak ili junakinja iz nekog razloga misli da je onaj drugi mrtav — ta inačica motiva omogućuje već spomenuto, izrazito emocionalno, prepoznavanje.

*Obiteljska tajna* motiv je znatno češći u neprekidnom serijalu. Već je rečeno kako produkcijski razlozi ograničuju neprekidni serijal na uski prostor, a time i na probleme koji pretežito izviru iz obiteljskih odnosa. Najčešća je tajna vezana uz podrijetlo junakinje (javlja se i u antičkom romanu, ali u nešto drugačijoj formi). Junakinja odrasta izvan okruženja kojem uistinu pripada, što je izazvano ili nesretnim slučajem, ili nečijom spletkom. Ona u pravilu pripada višem i bogatijem društvenom sloju nego što se u početku misli, a tajna je ponekad vezana i uz postojanje prave poruke koja će bogatstvo smjestiti u ruke koje ga svojim ponašanjem i moralom zaista i zaslužuju. Obiteljska je tajna uvijek poznata barem nekim likovima — tajna u posjedu negativnog lika donosi

svom posjedniku materijalnu korist i nikako mu nije u interesu da se ona otkrije, što ga čini moćnim antagonistom. Razlozi zbog kojih tajnu, ako im je poznata, ne otkrivaju pozitivni likovi vrlo su često slabašni i neuvjerljivi (nije pravo vrijeme, junakinja bi se mogla previše uzrujati i tomu slično), te uglavnom služe nevještom produžavanju junakinjine agonije i gledateljeva zadovoljstva. Otkrivanje obiteljske tajne najčešće je sredstvo koje »smješta stvari na svoje mjesto« i dovodi do izvjesnog pravednog poravnanja. Junaci, do tad izloženi nepravednim udarcima sudbine, doživljavaju kompenzaciju za sve svoje jade i mogu nastaviti živjeti sretno do kraja života.

Gotovo sve što se događa između početne i krajnje fabularne točke može se definirati kao *iskušenje*, i u tom su smislu iskušanja pomalo i svi do sad navedeni motivi. Iskušanje je materijalizacija tvrdnje da je »nemoguće dobiti nešto za ništa« te da »sreću treba zaslužiti«. Na ove dvije floskule počiva iskušanje kao test postojanosti, vjernosti, individualne cjelovitosti i moralne kvalitete lika. Ono bi trebalo pokazati kako nagradu doživljavaju samo oni koji ustraju u svojim uvjerenjima. Iskušanje ima veliku utješiteljsku moć — čitatelj/gledatelj kojem je svakodnevni život barem dosadan, ako ne i mučan, može se vlastitim očima uvjeriti kako za dobro ponašanje uvijek slijedi nagrada, a to mu ostavlja nadu da će i sam jednom dobiti kompenzaciju za sve svoje jade. Izdržati iskušanje i pri tom ostati ustrajan u vlastitim uvjerenjima osobina je religijskih mučenika, a religija je, kao što će se pokazati, također važan element oba žanra.

Naime, *čudo* nije samo beskrajno praktičan motiv kojim se autor može izvući iz svake slijepe ulice, ono mora biti u nečem utemeljeno. Osobina je čuda da se ne događa samo od sebe, ono je izraz naklonosti *božanstva* prema junaku ili junakinji. U antičkom romanu religija igra veliku ulogu, odnosno, ima ulogu odgovarajuću svojoj stvarnoj društvenoj poziciji. Vrijeme antičkog romana vrijeme je sinkretističkih religija, u kojem se postojanje antropomornog božanstva uzimalo zdravo za gotovo — božanstvo je bilo posjednik velike moći, ali i (za razliku od kršćanskog boga) sasvim ljudskih slabosti. Ono je moglo i nanijeti zlo (ako se osjetilo nedovoljno poštovanim) ali i izbaviti iz zla (kad je ocijenilo da su junaci prošli dovoljno srahota i naučili se redu). Čest je slučaj da se junaci upoznaju prigodom nekih religijskih svečanosti i da su visoko pozicionirani u vjerničkoj hijerarhiji kulta koji slijede. Posljedica fatalističkih religijskih nazora svakako je svojevrsna pasivnost likova, njihovo odolijevanje prije nego poduzimanje — sve je unaprijed zadano i jednostavno to treba izdržati, sve do trenutka u kojem viša sila donosi odluku da je sad bilo dosta, a to je, dakako, mjesto na kojem se aktivira čudo, *deus ex machina* gasi lomaču ili otvara zid tamnice. Vjera čitatelja romana taj je motiv, danas sasvim neuvjerljiv, uzimala kao neupitnu istinu.

Ateističkom XX. stoljeću usprkos, vjera je zadržala izrazito mjesto u neprekidnim serijalima hispanoameričke proizvodnje, što je, dakako, također odraz pozicije vjere u tim, izrazito katoličkim, društvima. Likovi se redovito mole, odlaze u crkvu, zazivaju pomoć svetaca i nije stoga čudo što se u njihovom kontekstu čudesna ozdravljenja (formalno objašnje-

na medicinskim razlozima koji ipak tek nevjesto skrivaju religiozne uzroke) ne doimlju ni najmanje čudnim, a na isti taj način i iz istih socijalnih razloga sjevernoameričke sapunice bez straha od neuvjerljivosti u svoju priču mogu uključiti još i izvanzemaljce. U svijetu u kojem se čuda ne događaju, mogućnost njihova ostvarenja djeluje iscjeliteljski na dušu izgubljenog pojedinca, ostavljajući mu nadu da će, bude li dobar i pošten, u srijedu ipak dobiti na Lotu.

Način na koji se navedeni (i izostavljeni) motivi raspoređuju unutar priče, prema Bahtinu je nevažan, reverzibilan zapravo, jer vrijeme trajanja žanrova kojima se bavimo ne obraća nikakvu pozornost stvarnom vremenu. Pa ipak, međusobno odvojene i zaokružene epizode mogu se narativno strateški rasporediti bolje ili lošije.

Antički roman svoju pripovijest uglavnom počinje *ab ovo*, odnosno od trenutka susreta dvoje glavnih junaka. Događaje između prvog susreta i početka peripetije autori uglavnom »pretrčavaju«, jer oni nisu bitni. Trenutak koji katapultira radnju trenutak je u kojem se junaci prvi put razdvajaju, a ostatak priče niže situacije u kojima oni, bezuspješno tragaajući jedno za drugim, upadaju u razne nevolje. Ponekad se i uspiju sresti, ali samo da bi se ponovno razdvojili i tako sve do trenutka u kojem je autorova mašta iscrpljena, do trenutka »sretnog svršetka«. Zbivanje se izlaže najjednostavnijim načinom — od mjesta na kojem su se junaci rastali najprije pratimo priču jednog lika, koji potom na neko vrijeme nestane kako bi prepustio mjesto drugom liku koji onda pratimo do izvjesne točke na kojoj se opet vraćamo prvom liku i tako do kraja, no zbivanje se uvijek izlaže kronološki (onoliko koliko je to moguće kad je u pitanju samodostatno, apstrakno vrijeme). To je pripovjedno načelo koje zahtijeva i česte kratke rekapitulacije prethodnih zbivanja (jer, nakon što smo neko vrijeme pratili Kalirojin dio priče, valja se podsjetiti i što je prije bilo s Herejom), a te su rekapitulacije, kako se pretpostavlja, bile posebno funkcionalne za slušnu recepciju romana, budući da se slušatelj, za razliku od čitatelja, nije mogao vratiti desetak stranica unatrag kako bi se podsjetio što se dogodilo.

Izrazita je iznimka u tom smislu Heliodorov roman *Teagen i Harikleja* — suvremeni čitatelj toga djela može primijetiti kako njegovo narativno izlaganje vrlo nalikuje narativnom izlaganju klasičnog fabularnog filma. Njegova priča (po uzoru na Homera) počinje *in media res*, dramatičnom scenom bitke. Glavne likove odmah primjećujemo, njihova imena saznajemo prvom uistinu prikladnom zgodom, ali se cjelovitost njihove biografske priče i prava priroda njihova odnosa saznaje vrlo postupno i oni su dobrim dijelom romana obavijeni velom tajne koja čitatelja tjera da ide dalje. Heliodor se ne susteže ni od paralelnih priča koje nemaju veze sa samom središnjom fabulom, a mjestimice se junaci posve gube iz vida, dok o njima i o njihovim dogodovštinama (posebno onima iz prošlosti) saznajemo posredstvom drugih likova, koji također putuju, tragajući za junacima. Pa ipak, iz ekonomičnih se razloga Heliodor negdje iza polovice romana vraća »klasičnoj« naraciji antičkog romana, te dalje izmjenjuje Teagenove i Hariklejine »epizode«, sve do završnog susreta i prepoznavanja.

Na slične se načine naracija razvija i u neprekidnom serijalu. Priča počinje ili od početka (kao u *Esmeraldi*, koja počinje uvodom, fatalnim rođenjem glavnih junaka, a potom preskače dvadesetak nebitnih godina i otvara priču na mjestu sudbinskog susreta junaka) ili od trenutka prije kojeg se junacima nije dogodilo ništa što bi nas zanimalo. Verbalne rekapitulacije u neprekinutom su serijalu zamijenjene najčešće *flashbackom*, čija funkcija nije uvijek samo da nas prisjeti prošlih zbivanja nego i da, prema potrebi, produži trajanje pojedinog nastavka. No nije rijetkost da (iz istih praktičnih razloga) likovi razglabaju o pojedinoj situaciji i po desetak puta tijekom trajanja serije, iako je posve sigurno da je gledatelj shvatio od prve. Ono što neprekidni serijal bitno razlikuje od antičkog romana jest, naravno, uporaba montaže koja nam omogućuje da, ako već ne simultano, paralelna zbivanja pratimo unutar manjih cjelina. Dok, uvjetno rečeno, antički roman posvećuje jednu »epizodu« junaku, a drugu junakinji, neprekidni nam serijal unutar jednog nastavka po nekoliko puta nudi doživljaje obaju glavnih likova, što zbivanje svakako čini mnogo dinamičnijim.

Narativno sredstvo (koje bi se, možda, moglo svrstati u motive, jer je usko vezano uz *susret*), a kojim se oba žanra nemilice služe svakako je uporaba *slučaja* i njegove specifične logike koja se, prema Bahtinu, očituje u *slučaju istovremenosti i slučajnom nepodudaranju*. Tek jedno »prije« ili »kasnije« ima odlučujuće značenje za daljnji razvoj događaja. Tijekom trajanja jednog romana ili jednog neprekidnog serijala junaci su višekratno u prilici da se sastanu i riješe svoj problem, ali ih *slučajno nepodudaranje* u tome priječi i fabularni niz se nastavlja. *Slučajna istovremenost* najbolje se uvodi frazama kao što su »upravo tada« (događa se nešto prikladno) ili »iznenada« (u sobu ulazi lik), a autor romana ili scenarija lišen je njihovom uporabom svake odgovornosti prema vremenskim, prostornim ili logičkim kauzalnim odnosima. Moglo bi se zapravo reći da oba oblika gotovo potpuno počivaju na slučaju, osim u onim aspektima koji su posljedica djelovanja »više sile« (jer slučaj i sudbina ipak nisu isto). Sudbinsko djelovanje pretpostavlja namjeru više sile kojoj tako pripada sva akcijska inicijativa, što junaka čini trpnim bićem, čovjekom kojem se nešto dogodilo. Slučaj je, dakako, nepredvidiv i na njemu počiva *iznenađenje*, bez kojeg nema *uzbuđenja*, bez kojeg, pak, nema ni *užitka* publike. Upravo je iz tih razloga slučaj jedna od onih konvencija koje čitatelj i gledatelj *a priori* prihvaćaju, iako sasvim svjesni da se radi o nečem što je u svakodnevnom vremenu i prostoru prije upadljiva iznimka nego neprimjetno pravilo. No to je apriorno prihvaćanje ograničeno samo na te, tzv. »trivijalne« žanrove, dok će u »ozbiljnijim« literarnim ili filmskim proizvodima uporaba »slučaja« biti od iste publike shvaćena kao ozbiljna slabost.

Pred kraj treba upozoriti i na jednu razliku među navedenim žanrovima: antički roman nedvojbeno (ma kako apsurdno to moglo na prvi pogled zvučati) ide od početka prema kraju — od trenutka prije kojeg se ništa važno nije dogodilo do trenutka poslije kojeg se više ništa važno neće dogoditi. Neprekidni serijal, pak, radi upravo na tome da kraja ne bude — on ne završava, nego se gasi i to u trenutku kad njegova gledanost pada ispod granice produkcijske isplativosti. Neg-

dje između serije i neprekinutog serijala nalazi se za sad još nedefinirani oblik serijala koji nastoji proizvesti masu, ali i stati, odnosno završiti, prije nego što publici postane dosadan.

Tek uzgred, trebalo bi na kraju možda primijetiti kako se gotovo svi navedeni motivi i neke narativne strategije javljaju i u djelu koje se smatra jednim od vrhunaca umjetničke literature — u Shakespeareovoj tragediji *Romeo i Giulietta*. Nes-

porazum, prividna smrt, prepoznavanje, putovanje, roditeljsko protivljenje braku (također jedan od čestih motiva neprekidnog serijala)... Ozbiljan bi kritičar primijetio da je od istih sastojaka moguće napraviti i splaćinu i gurmanski užitek, te bi splaćinu odmah odbacio kao nejestivu. Ali i među splaćinama ima jestivijih i manje jestivih, a uspoređivati ih treba međusobno. Kad to učinimo, možda ćemo (čak i sebi usprkos) morati priznati da ima splaćina koje i nisu toliko loše.

## Bilješke

- 1 Edwin Perry, prema T. Hagg: *The Novel in Antiquity*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991., str. 89 (prev. M. Aničić)
- 2 T. Hagg: *The Novel in Antiquity*, University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1991., str. 91 (prev. M. Aničić)

## Literatura

1. Thomas Hägg: *The Novel in Antiquity*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991.
2. Mihail Bahtin: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
3. Christine Geraghty: *Neprekidni serijal: definicija*, objavljeno u: *Hrvatski filmski ljetopis*, broj 9, Zagreb, 1997.

Irena Paulus

# Nikica Kalogjera: Teme, evolucija i konstante

u filmovima Obrada Gluščevića *Goli čovjek* i Kapetan Mikula Mali

Skladatelja, aranžera, dirigenta i pijanista Nikicu Kalogjeru u enciklopedijama nazivaju »jednom od najznačajnijih ličnosti domaće zabavne glazbe«.<sup>1</sup> Naslov je zaslužio svirajući glasovir u raznim zabavnim ansamblima, dirigirajući Plesnim orkestrom RTZ-a, producirajući nosače zvuka i organizirajući festivale zabavne glazbe. Naslov je zaslužio i kao autor brojnih popularnih melodija, šansona i dječjih pjesama, ali i scenske glazbe, posebice glazbe za dječje televizijske serije poput *20 slavnih*.

Vjerojatno je manje poznato da se Nikica Kalogjera bavio filmskom glazbom, no skladatelj je doista napisao nekoliko filmskih partitura. To su, osim glazbe za televizijsku seriju *20 slavnih*, glazba za dokumentarne filmove *Zavičaj sunca* i *Obala probudena suncem*, te glazba za igrane filmove *Lito vilovito*, *Čovik od svita*, *Goli čovjek*, *Put u raj*, *Lov na jele-ne* i *Kapetan Mikula Mali*.

Slijedeći trag »zabavnjaka« koji je bez straha pristupio skladanju glazbe za filmski medij, otkrili smo da je Nikici Kalogjeri omiljeni redatelj bio Obrad Gluščević, vodeća ličnost autorske kinematografije šezdesetih. Vjerojatno je to bilo zato što je Kalogjerin igranofilmski prvijenac bio i Gluščevićev prvijenac *Lito vilovito*, a budući da su se dva umjetnika slagala u zamislima, njihova je suradnja nastavljena u još tri igrana filma: *Čovik od svita*, *Goli čovjek* i *Kapetan Mikula Mali*.

## **Goli čovjek (1968.)**

Pišući o filmu *Goli čovjek* i njegovu redatelju, Ivo Škrabalo napomenuo je da se »Gluščević po ukusu i karakteru humora nadovezivao na svjetonazor šansone i operete«.<sup>2</sup> Je li bilo namjerno ili nije ne znamo, no ovom je rečenicom autor napravio aluziju na glazbeno rješenje pripovijesti o mjesnoj ljepotici, koja, skrivajući ime oca svoga djeteta, postaje glavnim predmetom mjesnog ogovaranja. Naime, u glazbenoj se partituri vidi težnja za ocrtavanjem lokalnog kolorita, ali i za praćenjem tragikomične priče koja naposljetku završava na jedini mogući način: selidbom ljepotice Katine, njezina sina i njezinog obožavatelja Špire iz malog mediteranskog gradića.

Zbog velikog vremenskog raspona (film obuhvaća predratno, ratno i poslijeratno doba), te zbog raspršenosti priče u, kako Škrabalo kaže »niz fragmentarnih i labavo povezanih anegdota«<sup>3</sup> i glazbena je kulisa raspršena u širok spektar glazbenih vrsta. Spektar polazi od glavne teme dalmatinskog

prizvuka, a obuhvaća veselu uličnu pjesmicu koja podsjeća na talijanski narodni melos, dalmatinsku klapsku pjesmu, neobaroknu glazbu, militantni zvuk, *country*, zvuk muzičke kutijice i dječju glazbu.

Ponukan filmskom strukturom i filmskom fabulom Nikica Kalogjera poslužio se različitim stilskim rješenjima, ali je, unatoč širokom rasponu stilova, nastojao održati koheziju glazbenih ideja. Prepoznatljiva jednostavnost skladateljeva stila, srodnost tema, te funkcionalno logična uporaba glavne teme u prvom i drugom dijelu filma bili su temeljni elementi kojima je pokušao postići cjelovitost glazbene partiture. Je li u tome uspio, saznat ćemo iz analize koja slijedi.

## **Monotematika filmske partiture *Goli čovjek* (glavna tema)**

Glavna je tema, kako to obično biva, predstavljena u uvodnoj filmskoj glazbi. Unatoč dojmu širine i romantične raspjevanosti, analiza pokazuje da je tema nastala od male triton-ske ćelije koja se motivičkom razradbom razvija u fraze, glazbene rečenice i periode. U špici je tema osnovna glazbena građa koja strukturira sve njezine sastavnice: uvod, dva dijela odvojena međustavkom, i završnu Codu. Zbog toga »filmsku uvertiru« možemo nazvati monotematskom, što znači da njome dominira jedna tema i da je time izbjegnuta u glazbi uobičajena težnja za suprotstavljanjem lirike dramatičnu, odnosno pitanja odgovoru.

Tipičnog odnosa napetosti i popuštanja nema. Cijela je filmska špica lirično raspjevana (s blagom asocijacijom na dalmatinsko klapsko pjevanje), ali je, zbog nedostatka druge teme suprotnog karaktera, lirika ostala bez dramatske protuteže.

No zanimljivost je postignuta instrumentalnom raznolikošću. Naime, tema je obojena različitim instrumentalnim bojama — donose je redom: rog, gudači, tamburice, klarinet, oboa i tuba. Zvuk tamburica nije uobičajen u simfonijskom orkestru, no u ovome je slučaju posebno važan zbog profinjenog koloriranja špice duhom narodne glazbe, čime se ostvaruje osjećaj za lokalitet, mjesto zbivanja priče.

Pri analizi glazbe za špicu filma *Goli čovjek* treba istaknuti da je kamera tijekom trajanja špice statična. U prizoru su krovovi kuća bezimnog primorskoga gradića, što omogućava da glazba bude u nadređenoj ulozi spram filmskoj slici. No skladatelj Kalogjera, misleći opravdano na funkcionalnu vezu glazbe i slike, iskoristio je jednostavnu i iznimno pravilnu formu glavne teme da istakne ispisivanje naslova filma.

Glazbeni je uvod zaustavio na dominantni i širokim je uzlaznim pasażama pripremio prvi cjeloviti nastup teme koja u punom sjaju »pokriva« ime filma *Goli čovjek*.



Primjer 1: *Goli čovjek*, najavna glazba: glavna tema\*

Zbog njezina učestalog pojavljivanja temu špice proglasili smo glavnom temom filma. Međutim, nije samo kvantiteta glazbenog materijala bila osnovom toga zaključka, nego nas je na to navela vezanost teme za lik Katine, kao i skriveno upućivanje na mladog kapetana broda, budućeg nepoznatog oca Katinina sina.

Prema tome, glavna tema filma ima ulogu *leitmotiva*, teme ili glazbene ideje koja simbolizira osobu, objekt, mjesto, ideju, stanje duha, nadnaravnu silu ili bilo koji drugi sastavni element dramskog djela.<sup>4</sup> Izvorno nastao u operi, *leitmotiv* je preuzet kao idealno sredstvo oblikovanja filmske partiture koji s jedne strane ostvaruje dojam cjelovitosti filma, a s druge strane olakšava skladatelju komponiranje.

*Leitmotiv* Katine u filmu *Goli čovjek* simbolizira glavni lik, povezuje filmske fragmente i stvara dojam cjeline. Kako je uporabljen u filmu a ne u operi, njegove su glazbene modifikacije svedene na minimum. Ipak, tema tijekom filma melodijski blago odmiče od originala, ali zadržava instrumentaciju i čvrste harmonijske temelje koji je čine prepoznatljivom. Već pri prvoj pojavi teme izvan špice, ona poprima svoj budući oblik razvijajući se ponešto drugačije nego u filmskom uvodu. To se zbiva u sceni u kojoj Špiro s prozora ureda zaljubljeno promatra Katinu, koja, na terasi, a zatim na prozoru susjedne kuće, vješa rublje. Temu donose tamburice, a prate je gitara i harfa, tako da uhu ugodna kombinacija žičanih instrumenata pojačava romantičan ugođaj, a ne nastoji istaknuti (latentno zastupljenu) vezu s narodnim glazbalima.

### Špirina tema

Iz Katinine teme razvila se tema koja opisuje Špirine nježne osjećaje prema Katini. Premda je prva tema u duru, a druga u molu, na njihovu srodnost upućuje bliskost melodijskog kretanja, posebice melodijski skokovi za čistu kvartu, odnosno čistu kvintu. Na srodnost upućuje i činjenica da je i Špirina tema nastala iz jednog motiva iz kojeg razradbom nastaju jednostavne glazbene strukture: fraze, rečenice i periode. Obje su teme romantičnog ugođaja, a Špirina je tema ritmički ponešto raznovrsnija od Katinine teme. Uglavnom, srodnost dviju tema može se zamijetiti već pažljivim slušanjem, pa je svako analitičko dokazivanje samo potvrda već poznate činjenice.



Primjer 2: *Goli čovjek*, Špirina tema

Špirina se tema prvi puta javlja u sceni u kojoj on razgovara sa svojim kanarincem usred gustog polja lavande. U tom romantičnom okruženju ugleda Katinu, te polazi za njom.

Uloga je glazbe u isticanju romantičnog ugođaja, ali ona ima i svoju filmsko-tehničku funkciju skrivanja, odnosno ublažavanja naglosti montažnih prijelaza. Instrumentalne su boje tople i slične onima iz špice: tema je, naime, predstavljena tri puta i to izvedena na oboi, tamburicama i klarinetu. Četvrti instrument koji se pojavljuje u Codi jest flauta, ali ona ne donosi Špirinu temu, nego komadić Katinine teme kao potvrdu njihove međusobne povezanosti.

Zašto smo navedenu temu odmah proglasili Špirinom? To je tema koja se pojavljuje samo tri puta tijekom filma, pa ipak je sa sigurnošću vežemo za lik Špire i za njegovu ljubav prema Katini. U opisanoj sceni na poljima lavande Špiro je uvijek prikazivan izbliza, a Katina izdaleka, pa se scena promatra iz Špirine perspektive. Uostalom, jedino je on svjestan romantike, jer će njegova dječjački romantična ljubav ostati neuzvrćena gotovo do sâmog kraja.

Neglazbeni filmski elementi, posebice položaj kamere, upućuju na povezanost teme sa Špirinim likom već od njezina prvog pojavljivanja. To potvrđuje i drugo i treće pojavljivanje Špirine teme. Pojavivši se drugi put, ista melodija prati Špirin povratak iz partizana gdje on s nostalgijom promatra Katinin prozor i prozor kancelarije s kojega je davno prije gledao Katinu. Treći i posljednji put tema se javlja u sceni u kojoj Špiro priznaje svoju ljubav Katini, sjećajući se prizora na lavandinim poljima.

Temu ne možemo s lakoćom proglasiti *leitmotivom*, jer to nije tema koja se neprestano ponavlja, koja se razvija zajedno sa sadržajem i koja povezuje glazbeno tkivo u cjelinu. Ona je samo epizodičnog značaja. Ipak, zbog iznimne melodičnosti Špirina je tema prepoznatljiva, a zbog povezanosti s glavnom temom ona je sadržajno jedna od važnijih tema filma *Goli čovjek*.

### Starački neobarok u mediteranskom gradiću

Stilski potpuno suprotan, ali također lajtmotivičke uloge, jest glazbeni odlomak koji vežemo za šjora Tantu, starca s kojime Katina živi i za kojega se brine. Odlomak je neobarokne, zapravo neobachovske provenijencije, te je izveden na tipičnom baroknom instrumentu — čemalu. Unatoč stilu koji je obrnuto proporcionalan mediteransko-romantičnoj ugođajnosti filma (i glazbe), odabir neobaroknog zvuka je efektan, jer je vezan uz staračku živost, ali i staračku nemoguć, te staračku tvrdoglavost i upornost.

Glazba vlastitom starošću potiče asocijaciju na staroga čovjeka, a motorikom, sekventnim kretanjem i »tipično baroknom« uporabom glazbenih funkcija pretvara se u uporni, dosadni *spiritus movens* šjora Tante. Taj *spiritus movens* pokreće Tantu da izazove kompromitirajuću škripu kreveta koja susjede navodi na sočno ogovaranje, a također se čuje i kad živahni starac kreće u potragu za izvorom škrife koju nije sâm proizveo.

Neobarokni stil u nizu scena koje prethode šjor Tantinoj smrti zanimljiv je iz više razloga. Prvo, takva se glazba pove-



Vera Čukić i Antun Nalis, *Goli čovjek* (O. Gluščević, 1968.)

zuje s čistoćom crkve, što je potpuno suprotno onome što šjor Tante radi. Drugo, neobarokna kulisa ograđuje se ponekad od zbivanja, te je neutralna i gotovo bezosjećajna u sceni u kojoj šjor Tante zbog prevelikog napora umire. I treće, glazba, svojom podjelom na dva srodna neobarokna odlomka, kroji formu filmskih scena.

Pri prvoj pojavi »quasi« baroknog zvuka skrivena je namjera da se najavi kasniji prizor bez popratne glazbe. U tome prizoru bez glazbe šjor Tante gura krevet da škripi kako bi susjedi pomislili kako on spava s Katinom. A neobarokna glazba vezana je za prethodni noćni pogled na vrata, zidove i prozor Tantine kuće i zapravo je mišljena kao anticipacija opisane scene bez glazbe. Suprotstavljanje glazbe slici tek naknadno prepoznavamo shvaćanjem sljedećih scena (škripa kao jedini zvuk, otvaranje prozora okolnih kuća; scena šjor Tante koji gura krevet). Ozbiljnost i svojevrsna bezazlenost anticipirajuće glazbe relativno neutralnog prizora jačaju komičnost kasnije situacije i djeluju poput smijeha pripovjedača prije nego je do kraja ispričao dobar vic.

Glazba je ista, pa prema tome suprotna slici, u sceni gdje Tante kreće u potragu za izvorom škrripe koju nije sâm proizveo. Zvuk čembala prati starca kada gundajući pali svijeću, te u noćnoj kapici i spavaćici polako zamiče hodikom, kre-

će iz sobe u sobu, uzima pušku iz ormara, penje se u potkrovlje i počinje pucati na nevidljivog uzročnika škrripe. Slika ljubomornog starca koji hoda po kući s puškom u ruci doista je oprečna dostojanstvenim ukrasima unutar linearno vođenih dionica, širokim melodijskim potezima, baroknim kadencama i arpežiranim akordima. No s druge su strane glazba i slika paralelne, jer starinski zvuk potvrđuje starački usporeni hod te opisuju Tantinu »noćnu toaletu« i starinsku opremu stana.

Uz ovu scenu moramo primijetiti da je glazba oblikovana u formi ronda s dvije teme ABAB + Coda, te da vlastom strukturom dijeli prizor na pet dijelova. Međutim, forma ronda s dvije teme nije tipična za barok nego za klasiku. U baroknom ronu karakteristična je izmjena refrena i *coupleta*, dok se u klasičnom ronu izmjenjuju jedna, dvije, tri ili više tema.<sup>5</sup> Oblikovanje neobarokne sekvence u formu tipične za razdoblje klasike nije nepotrebno miješanje stilova ili nepoznavanje povijesnog razvoja glazbenih oblika, nego je dokaz skladateljeve sposobnosti prilagodbe mnogo kompleksnijoj i suvremenijoj filmskoj formi.

Premda je niz scena ispunjen »staračkom« neobaroknom, ili, bolje rečeno, neoklasicističkom glazbom, i premda su dotični prizori redovito vezani za živahni lik šjora Tante, to ne

znači trenutačnu potvrdu neoglazbenih cjelina kao *leitmotiva* šjora Tante. Starac se pojavljivao i u ranijim scenama — zapravo je on prvi lik kojeg upoznajemo u filmu — ali uz njega u početku nije bio vezan nikakav specifičan glazbeni materijal.

Ipak, Tante je u ovome nizu scena prvi put došao u središte pažnje, pa bi to moglo barem potaknuti pomisao na lajtmotivičku ulogu glazbe. Osim toga, čembalo i neobahovski ugođaj odlično su vezani uz karakter lika. Konačna potvrda da se ne radi samo o jednoj od brojnih glazbenih epizoda pojavljuje se tek pred kraj. U tome dijelu priče već je prošao rat, šjor Tante davno je umro, a Špiro se vratio iz partizana te živi u sobičku u Tantinoj, odnosno Katininoj kući. Katina ima običaj noću odlaziti u potkrovlje, a znatiželjan Špiro jedne je noći slijedi. Pri tome mu pogled pada na Tantinu sliku i — neobarokna glazba automatski budi sjećanje na živahnog starca i jednu uzbudljivu noć. Dakle, ne radi se samo o *leitmotivu* jedne određene osobe, nego i o *leitmotivu* situacije, što definitivno potvrđuje pretpostavljenu ulogu neobaroknih odlomaka.

### **Leitmotivi — da ili ne?**

Vidjeli smo da je lajtmotivičku ulogu pojedinih tema ponekad teško odrediti, jer se događa da se glazbeni odlomci ponavljaju u odgovarajućem dijelu filma, a zatim ih skladatelj zaboravlja. Naveli smo tri teme kod kojih smo, s više ili manje poteškoća, utvrdili njihovu lajtmotivičku funkciju, no film je prepun glazbe i glazbenih brojeva koji se samo djelomično ponašaju lajtmotivički.

Teme su, tipično za stil Nikice Kalogjere, formalno jednostavne i melodiozne, pa ih je lako zapamtiti i prepoznati nakon što su ponovljene nekoliko puta zaredom. No ponavljanja su vremenski bliska i rijetko se događa, kao što je bio slučaj s temom šjora Tante ili Špirinom temom s lavandinih polja, da se isti glazbeni broj ponovi u udaljenim dijelovima filma, na primjer, na početku i na kraju. Takvih »djelomičnih« *leitmotiva* ima mnogo, a mi ćemo navesti samo neke.

Među »djelomične« *leitmotive* ubrajamo glazbu koja prati iskrcavanje talijanskih vojnika u gradić i označava početak Drugog svjetskog rata. On se, sa svojim tritonskim motivom, disonantnim akordima i muklim bubnjanjem timpana, ponavlja uvijek u scenama direktno ili indirektno vezanim uz talijansku vojsku. No tih je scena samo nekoliko, pa je i vojničke glazbe malo. Također, dječja glazba koja povezuje Špiru s Katininim dječakom, a koja se javlja samo u nekoliko scena u drugom dijelu filma »djelomičan« je *leitmotiv*. Tu je i instrumentalna pjesmica talijanskog prizvuka čiji zvuci prate Katininu koketnu šetnju ulicama gradića i zadivljene reakcije muških promatrača. No ta se melodična i lako zapamtljiva pjesmica pojavljuje samo u dvjema sličnim scenama, što je premalo da bi se o njoj počelo govoriti kao o *leitmotivu*. Zvukovi »quasi« *country* glazbe kroz dvije scene opisuju Špirin obračun s brijačem, koji ljuljajući se na stolici u kavani imitira škripu kreveta iz Katinine kuće. Duh *countryja* odgovara Špirinom ponašanju: on brijaču prilazi poput revolveraša, a s poprišta »borbe« odlazi smouvjereno, razgrćući okupljeno mnoštvo. No, ponovno se radi o samo dvije sce-

ne, pa prema tome simpatična glazba koja je samo dva puta predstavljena gledatelju, ne može biti filmskim *leitmotivom*.

### **Partitura Golog čovjeka: borba s filmskom fragmentarnošću**

Iz svega proizlazi da je fragmentarnost filma opasno ugrozila ne samo filmsku cjelinu, nego i cjelovitost glazbene partiture. Čini se da je skladatelj nastojao stvoriti koheziju i filma i glaze, provlačeći glavnu temu kroz sve dijelove priče, te pišući »predvidljivu« glazbu, odnosno postavljajući pojedine glazbene odlomke uz scene gdje gledatelj već pretpostavlja određenu zvučnu kulisu. Borba s narativno loše povezanim epizodama nastavljena je i kad je trebalo odrediti kompozicijsko-tehničke postupke. Kalogjera je, naime, glavnu temu i ostale važnije brojeve nastojao učiniti što prepoznatljivijima, a to objašnjava njihovu iznimnu melodičnost i harmonijsku jednostavnost, ali rezultira i minimalnim modifikacijama tema. Rijetki su postupci modulacija, varijacija i drugih ritmičkih, melodijskih i harmonijskih transformacija. Mnogo je češći slučaj da skladatelj doslovce prenosi cijeli tematski odlomak u novu scenu, bez ikakvih intervencija.

Težnja za prepoznatljivošću rezultirala je apsolutnom jednostavnošću u svim glazbenim komponentama, pa tako i u formalnoj. Teme su najčešće nastale razradbom jednog motiva, njihov je oblik pravilan, a slijede školski niz dvotaktna fraza — četverotaktna rečenica — osmerotaktna perioda. Filmu takav oblik omogućava višestruko ponavljanje i jednostavnu glazbenu manipulaciju slikom, što su skladatelj i redatelj često iskorištavali. No zbog rascjepkanosti i epizodičnosti scena, Kalogjera je bio prisiljen uvijek skladati ispočetka.

Osim uglavnom neuspjele težnje za održavanjem cjelovitosti filma i partiture, uočljiva je težnja za povezivanjem kadrova, odnosno za skrivanjem montažnih prijelaza (glazba je prevučena preko prijelaza, pa zadire u novu scenu), a ponekad i težnja za jasnim razdvajanjem prizora ili dijelova unutar prizora (glazba prestaje završetkom kadra ili/i počinje početkom novog kadra).

Zamijetili smo i da glazba Nikice Kalogjere rado preuzima narativnu ulogu. Sjetit ćemo se da je bila suprotna slici kad je trebalo naglasiti komiku scene, da je ostala neutralna i suzdržana pri smrti sporednog lika, a treba navesti naglašavanje, opisivanje i komentiranje pojedinih prizora. Na primjer, trube u paralelnim tritonusima smiju se naredniku koji se prije rata hvalio svojim budućim pothvatima, a koji je početkom rata bez borbe spremio mač. Klarinet koji šeta tonovima neobične uzlazne ljestvice i završava trilerom opisuje kretanje Katininog iznenađenog pogleda po Špirinoj neurednoj sobi. A dalmatinska klapska pjesma, osim što ističe lokalni kolorit, opisuje Katininu tugu dok sjedi na terasi i promatra brodove, te nostalgiju za prošlošću kada je u istom položaju nalazimo nakon rata.

Narativna uloga glazbe uključuje i suptilno stvaranje napetosti i dramatike, pri čemu glazbena kulisa nikada nije preglasna ili prenametljiva. Ona radije potmulo bruji ili se vrti oko jednog motiva, nastojeći dramatiku i napetost razviti iznutra, u gledateljevoj podsvijesti, a ne glasnim i površnim raz-

bacivanjem velikim instrumentarijem i širokim dinamičkim rasponima.

Skladatelju treba priznati sposobnost prilagodbe svim područjima filmskog izraza i težnju da njegova glazba što bolje funkcionira u filmu. Treba mu priznati i inovativnost u nekim glazbenim brojevima (anticipacija komične situacije!) kao i iznimnu melodičnost tema. Harmonijska i ritmička jednostavnost proizlaze iz skladateljeva usmjerenja na područje »zabavne« glazbe i on će ih, kao stilske konstante prenositi u svoje kasnije filmove. U te će filmove prenijeti i težnju za monotematičnošću, redovito stavljajući u prvi plan jednu glavnu temu. No za razliku od jednostavnosti i monotematičnosti koje će zadržati kao skladateljske imperativne, u filmovima nakon *Golog čovjeka* Nikica Kalogjera uspješno će riješiti problem filmske i glazbene kohezije.

### **Kapetan Mikula Mali (1974.)**

Spomenuli smo da je skladatelj Kalogjera najčešće bio vezan uz redatelja Obrada Gluščevića i da je za njega napisao šest filmskih partitura. U nastojanju da prikazemo skladateljski razvoj, ali i neke skladateljske konstante, za analizu smo odabrali još jedan igrani film istog redatelja. To je dječji film ratne tematike *Kapetan Mikula Mali*, nastao godine 1974., dakle punih šest godina nakon *Golog čovjeka*.

*Kapetan Mikula Mali* govori o dječaku Mikuli Malom, koji pomaže djedu, iskusnom barbi Mikuli Martinoviću, da brodom prebaci izbjeglice iz raznih dijelova zemlje na slobodni otok Vis. Putem im se brod pokvari, te su prisiljeni stati na napuštenom otočiću nedaleko od obale. U nastojanju da poprave »barku«, djed i Mikula Mali, zajedno s dvojicom dječaka, Cikom i Komušinom, kreću u okupirano mjesto na obali. U priču se upleću ranjeni saveznički padobranac, okrutni njemački vojnici, te majka partizana Andre. Na kraju brod biva popravljen, saveznik spašen, a Nijemci prevareni zahvaljujući djedu koji se žrtvuje za spas voljenog unuka.

### **Djed i Mikula — jedna glazbena tema**

Odnos djeda i Mikule Malog glazbeno je opisan jedinim filmskim *leitmotivom*. Ta se tema prvi put pojavljuje u brodskoj kabini gdje se Mikula Mali ispričava djedu. Premda djed tijekom cijelog filma gunda i prigovara unuku, od početka je jasno da je to njegov način izražavanja djedovske ljubavi. To potvrđuje i Mikulino brižno ponašanje, ali i glazba, koja na ovome mjestu donosi široku lirsku melodiju s istaknutim osnovnim funkcijama dura. Širinu teme podupire i topla boja violončela, kao temeljnog instrumenta, te flaute, kao pratećeg instrumenta.



Primjer 3: *Kapetan Mikula Mali*, tema djeda i Mikule

Za razliku od tema iz filma *Goli čovjek*, koje su, ponekad čak i zajedno s glazbenom okolinom, doslovce prenošene iz prizora u prizor, tema djeda i Mikule se varira. U sljedećim scenama Kalogjera mijenja njezinu instrumentaciju, ali pritom zadržava opći ugođaj nježnosti i topline. Instrumenti su svijetlih i mekih boja, pa među vodeće (uz violončelo iz prve scene) svrstavamo obou i flautu, a među pratećima su gudači, a ponekad i harfa. Transformacije, odnosno prilagodbe teme novim prizorima, uključuju i ritmičko-melodijske varijacije, ali i one su relativno jednostavne, te ne narušavaju opći dojam i prepoznatljivost. Temelj prepoznatljivosti jesu: uvijek ista harmonijska okosnica, jasan i nepromjenjiv oblik male periode s Codom, te jedan osnovni motiv koji je temeljni kamen svekolike glazbene gradnje.

Kako je funkcija teme da produbi odnos djeda i Mikule, ona se pojavljuje u situacijama gdje treba naglasiti specifičnu povezanost dvaju likova. Osim navedenog prizora, to su:

- prizor u kojem djed hvali Mikulu pred partizanom Androm, odlazeći barkom na »zadatak«,
- prizor u kojem Ciko tješi Mikulu kad se sazna da Nijemci namjeravaju objesiti zarobljenog djeda,
- prizor u kojem djed ostaje čuvati odstupnicu pred njemačkim vojnim brodom, te pogledom provjerava je li Mikula brodom i s izbjeglicama zamakao dovoljno daleko, te
- završna glazba.

Vežanost glazbene teme za najvažniju temu fabule, njezina pravilna raspodijeljenost u filmu i, prema tome, prepoznatljivost u svim njegovim dijelovima, čine jedini *leitmotiv* filma *Kapetan Mikula Mali* temeljnom okosnicom filmskog oblikovanja. Navedeni elementi omogućavaju da tema poveže filmske dijelove u cjelinu i da stvori osjećaj kohezije koji je u filmu *Goli čovjek* uglavnom bio izostao.

### **Uvodna i završna glazba: makroforma simfonije**

Primijetili ste da nismo spomenuli kako se glavna tema — a tako bismo mogli nazvati temu djeda i Mikule — pojavljuje u uvodnoj glazbi. No, ne radi se o propustu, nego o jednostavnoj činjenici da glavne teme u špici filma nema. Nikica Kalogjera filmsku je uvertiru zamislio kao najavu fabule, filmske vrste i opće ugođajnosti, ali ne i kao najavu tema (odnosno teme) koje će se pojavljivati tijekom filma.

To ne znači da u uvodnoj glazbi tema uopće nema. Melodij-ska linija postoji, ali ona, osim najave, za filmsku fabulu nema nikakvo značenje. Tema uvodne glazbe i njezina opća ugođajnost podsjećaju na partizansku pjesmu ili na masovnu pjesmu skladanu s namjerom. S druge strane, glazbeni postupak uzlaznog sekventnog iznošenja (koji tjera na zapamćivanje quasi »partizanske« melodije) asocira na *fugatto*. Ipak, ne radi se o pravom *fugattu*, jer bi tada svako iznošenje teme pratio kontrapunkt, a skladatelj ne bi mislio harmonijski, nego linearno, melodijski.

Uvodna je glazba upletena u radnju, koja se počinje odigravati od prvog kadra, bez ikakve posebne najave. Film počinje uvodnim prizorom ukrcavanja izbjeglica na brodove i dogovorom partizana s kapetanom Mikulom Martinovićem.



Kapetan Mikula Mali (O. Gluščević, 1974.)

U početku sluhom percipiramo samo realne zvukove: ljudske glasove, komešanje, hod, itd. Glazba se upleće nakon razgovora partizana i dječaka Mikule Malog, da bi s nekoliko akorda bučno istaknula ispisivanje naslova filma. Nakon toga, ispisivanje slova preko pokretnih slika se nastavlja, ali glazba zamire, dopuštajući gledatelju da upravi pozornost na dijalošku scenu (žena želi ukrcati na brod kozu, ali kapetan ne dopušta). Nastavkom ukrcavanja glazba počinje ispočetka, sada kao efektna najava uzbudljivog akcijskog filma iz doba Drugog svjetskog rata.

Doista su rijetki slučajevi da se skladatelj odrekne glazbene i da se usmjeri isključivo na filmsku ulogu najavne glazbe. Premda činjenica da u uvodnoj glazbi nema budućih filmskih tema ne smeta filmu, znamo da je skladatelj prije svega glazbenik, pa se pitamo: zašto uvodna glazba ne najavljuje važnije teme?

Razlog i rješenje naizgled nerješive zagonetke nalazimo na kraju filma, u glazbeno-završnici. Naime, iz posljednjega glazbenog broja otkrivamo skladateljevu namjeru da mu

uvodna i završna glazba, pa prema tome i njihova prateća tema, posluže isključivo u funkciji uvoda i zaključka, poput uvoda i Code nekog većeg glazbenog oblika.

Da je Kalogjera ovu filmsku partituru doista zamislio poput kasnoromantične simfonije dokazuje i činjenica da se sve važnije teme, koje smo očekivali na početku, pojavljuju u završnici. Tako završna špica, poput Code u simfoniji, donosi reminiscencije na: glavnu temu (o kojoj smo već govorili kao o *leitmotivu*), lirsku temu zabrinute Andrine majke (koja je iznimno melodična, ali vezana za samo jednu filmsku scenu) i temu uvodne i završne špice. Dakle, skladatelja Kalogjera ipak nije napustio osjećaj za glazbenu tvorbu zbog nastojanja da istakne opću ugodajnost filma, nego je mislio šire, nastojeći unaprijed oblikovati makroformu svoga glazbeno-filmskog djela.

#### **Narativna uloga popratne glazbe**

Osim teme djeda i Mikule (koja funkcionira i kao glavna tema i kao *leitmotiv*), teme uvodne i završne špice (isključivo-

vo u oblikovnoj funkciji), te iznimno pjevne teme Andrine majke (koju smo zapamtili zbog njezine liričnosti, a ne zbog učestalosti), u filmu se pojavljuje niz kratkih glazbenih brojeva. Ti su glazbeni odlomci specifični po svojoj funkcionalnosti, ali je svaki pisan za jednu određenu scenu. To znači da se Kalogjera u filmu *Kapetan Mikula Mali* (kao i prije u filmu *Goli čovjek*) odlučio potruditi oko svake pojedine scene, te se ne može reći da je, kako je to Hanns Eisler cinično napisao, »citirao (*leitmotive*) na mjestima gdje bi inače trebao stvarati«. <sup>6</sup>

S druge strane, skladatelj je popratnu glazbu mislio uglavnom neutralno. Na primjer, glazba koja prati pristanak pokvarenog broda uz napušteni otočić zbog svoje bi neutralnosti mogla funkcionirati uz bilo koju sliku svijetlog ugodaja. U sceni je glazba vezana uz sunce, morsku vodu i (djelomično) sreću izbjeglica što su stigli na kopno. Ali, da nema slike, glazbeni odlomak vjerojatno ne bismo povezali s tom radnjom. Njezine svijetle instrumentalne boje (violine, oboa, klarinet) i iznimna melodičnost (koja navodi na pomisao da se radi o instrumentalnoj verziji neke pjesme) ne prate sliku niti emotivno niti ilustrativno. Glazba je toliko općenita i pri tome pjevna, da bi mogla funkcionirati i izvan filmske scene u vokalnoj ili vokalno-instrumentalnoj izvedbi. <sup>7</sup>

Glazbeni jezik Nikice Kalogjere nije samo i isključivo neutralan. Njegovi su glazbeni brojevi često funkcionalni, pa mu se povremena općenitost u pristupu ne može spočitavati. U mnogim scenama glazba preuzima ulogu ilustracije. Na primjer, u sceni u kojoj padobranac pada u selo (scenu promatramo iz daljine, iz perspektive dječaka), silazna sekvenca gudača i harfe opisuje taj pad. Još izravniji primjer ilustracije nalazimo u sceni u kojoj djed potapa barku ne znajući da su u njoj skriveni dječaci. Uz bućkanje vode iz rupe na dnu barke, čuje se i »bućkanje« glazbe sa sve dubljim trilerom puhača.

Dok je u navedenim scenama glazbeni opis bio sveden na kratki komentar ili doslovno ponavljanje već čujnih zvukova, u sceni u kojoj djed branići odstupnicu izbjeglicama biva pogođen, ilustracija je postignuta tehnikom montaže. Muzikolog Nikša Gligo definira tehniku montaže kao »naziv za tehniku spajanja uglavnom raznorodne građe, npr. 'citata' iz različitih skladbi istoga, ali i drugih skladatelja, u novu cjelinu, 'kolaž'«. <sup>8</sup> Glazbeni kolaž u sceni ranjavanja djeda opisuje i dijeli, ali i povezuje niz kadrova na sljedeći način:

1. Pogođeni djed klizi niz zidić. Sekventno nizanje kromatske ćelije opisuje klizanje djeda i njegov gubitak snage.
2. Djed gleda za brodom koji odlazi i bodri unuka Mikulu, koji ga, naravno, ne čuje. U glazbenoj podlozi izdvaja se melodija klarineta. No i ona je u silaznoj putanji, pa se dobiva pojačan dojam da snaga »curi« iz djeda.
3. Mikula Mali upravlja brodom i plače, a prijatelji Ciko i Komušina nagovaraju ga da se vrati po djeda. Flauta i oboa donose glavnu temu filma, temu djeda i Mikule, te na taj način povezuju kadar djeda i kadar Mikule, premda su likovi u filmskom prostoru sve dalje.

Tehnika montaže nije rijedak pristup filmskoj glazbi, jer se na taj način jednostavno mogu pratiti filmske sekvence u

kojima se izmjenjuju kadrovi različitih lica, vremena, pa čak i mjesta radnje. Pristup je bio osobito zastupljen u vrijeme početaka zvučnog filma, kad se nastojalo glazbom što vjernije opisati ono što se zbiva na ekranu. To je, naravno, bio način razmišljanja koji je proistekao iz nijemoga filma, pa je razvojem filma i filmske glazbe bivao sve rjeđi. No i danas, u nekim situacijama u kojima treba naglasiti sadržaj slike (a među koje ubrajamo i scenu iz filma *Kapetan Mikula Mali*) ilustracija na način montaže pokazala se efektinim, a ponekad i jednim mogućim rješenjem. <sup>9</sup>

Osim ilustrativnošću, glazba filma *Kapetan Mikula Mali* sudjeluje u iznošenju fabule i na druge načine. Na primjer, u sceni u kojoj ranjeni partizan Andre iz udaljenosti promatra svoje rodno mjesto, zvuk gitare podupire nostalgiju u Andriinom glasu. U sceni gdje se djed ljuti na unuka pred partizanom, tri tiha udara u timpane ističu njegovu podštapalicu »strila nebeska«. U prizoru u kojem dječaci među stanovnicima mjesta prepoznaju zarobljenog djeda, glazba, uz pomoć oktavno i vremenski razmaknutih velikih sekunda u violinama i glasoviru, izražava njihovo neugodno iznenađenje. A u sceni u kojoj se Mikula, Ciko i Komušina prekidaju usred razgovora i naglo skrivaju pred Nijemcima koji pretražuju polje, skladatelj, uporabom sve kraćih notnih vrijednosti, ubrzava tempo slike.

### Konstante glazbenog jezika Nikice Kalogjere

Svi navedeni primjeri glazbene funkcionalnosti zapravo su »atmosferačni«. Njima glazba samo »hvata« ugodaj slike i rijetko se kada čvršće povezuje s likovima. Sličan je slučaj i s glazbenim odlomcima koji podupiru scene napetosti i dramatike. Sjetit ćemo se da je uz talijansku vojsku u filmu *Goli čovjek* bio vezan zvuk timpana. Timpani i njihovo potmulo tutnjanje ostali su osnovnim sredstvom dramatskog izraza Nikice Kalogjere i u filmu *Kapetan Mikula Mali*. U ovome djelu ritam timpana podjednako dobro funkcionira u scenama s njemačkim vojnicima, kao i u sceni gdje dječaci viču za ostalim brodovima s izbjeglicama da stanu, jer se njihovu brodu pokvario motor. Činjenica da je zvuk timpana u dva različita filma uglavnom vezan za neprijateljsku vojsku, te da mu je funkcija stvaranje napetosti, navodi nas na pomisao da su navedeni elementi konstante glazbenog jezika Nikice Kalogjere.

Ako usmjerimo pozornost na scenu iz filma *Kapetan Mikula Mali* u kojoj se djeca i djed, odmah po iskrčavanju na obalu skrivaju pred njemačkim brodom, potvrdit ćemo da se skladatelj za ocrtavanje napete situacije služi uobičajenim sredstvima. To su: neizbježno bubnjanje timpana, disonantni akord puhača, brze triole u gudačima koje stvaraju dojam zujanja i tremolo gudača. Naravno, glazba je pomješana s realnim zvukovima (govor, buka motora, šuštanje vode), pa se jedva zamjećuje. No ovako stišana ispod slike i svih ostalih zvukova djeluje podsvjesno i stvara unutarnju napetost o čemu smo govorili i u filmu *Goli čovjek*.

Tremolo gudača, stalan ritam udaraljki, sekventno ili kružno kretanje malog motiva, akcenti, melodijske i harmonijske disonance — sve su to glazbeni elementi koji su uobičajeni pri stvaranju dramatike i napetosti, a Nikica Kalogjera njima se

obilno služi. Korištenje ustaljenih elemenata, standarda, bez potrebe za traženjem novih načina dramatskog izražavanja također je jedna od Kalogjerinih konstanta. Ona proistječe iz skladateljevog stila (koji je vrlo jednostavan) ali i iz potrebe da se partitura završi na vrijeme. Ako znamo da je skladatelj za gotovo svaki odlomak pisao glazbu »ispočetka«, koristeći se glavnom temom samo na opravdanim mjestima, moramo shvatiti njegovu nužnost da »dobije na vremenu« uporabom glazbenih standarda.

Jezik filmske glazbe Nikice Kalogjere krajnje je jednostavan. Njegove su teme kratke i iznimno melodične, bez prevelikih skokova i s uvijek jasno izraženim temeljnim tonalitetnim funkcijama. Njegove su harmonije također jednostavne i također čvrsto vezane uz tonalitetnu funkcionalnost. Kao što se čvrsto držao tonaliteta i iskušanih formula u melodijskom smislu, tako niti u harmonijskom smislu ne pokazuje želju da krene u potragu za novim. Rekli smo, pristup temeljen na maksimalnoj jednostavnosti ne smeta filmu te mu čak i pogoduje, a proizlazi iz skladateljeva opredjeljenja te iz same prirode filmske glazbe, čije je skladanje gotovo uvijek vezano za vremenski tjesnac.

Ipak, čvrsto tonalitetno tlo, koje također navodimo kao jednu od Kalogjerinih konstanti, izmiče pod skladateljevim nogama, kada god to filmska slika traži. Od sredine filma *Kapetan Mikula Mali*, kad se u radnju sve češće upleću Nijemci i ratna problematika, glazba napušta svoje tonalitetno uporište i prelazi na tlo proširenog tonaliteta. Naravno, kako Nikica Kalogjera nije skladatelj koji se u svojim nastojanjima ugledao na eksperimentalizam, matematički pristup i revolt glazbe 20. stoljeća, tako niti njegova tonalitetna proširenja nemaju namjeru postati atonalitetima. Ono što Kalogjera radi u slučaju napetih scena s Nijemcima, poigravanje je kromatikom, disonancama, trilerima, tremolima, sudarima registara i različitim ritmičkim kombinacijama unutar osobito obogaćenog udaraljaškog korpusa orkestra. Svi ti postupci, ma koliko zvučali komplicirani, još su uvijek mišljeni u tonalitetu te proizlaze iz prirodnih disonanci dura i mola.

Vratimo se standardima Kalogjerina glazbenog jezika. Standardni glazbeno-tehnički postupci uključuju čestu uporabu sekvenci, jednostavno ritmičko-melodijsko variranje tema i motiva te, najčešće, doslovno ponavljanje. Ti postupci ne ostavljaju dovoljno prostora za tematski rad, ali on za filmsku glazbu nije nužan. Kako su glazbeni odlomci redovito kratki i gotovo isključivo u službi bojenja scena, odnosno u funkciji stvaranja (ili podupiranja) odgovarajućeg ugodaja, tako skladatelj ne stiže u samo nekoliko taktova razviti temu, koja je vremenski ponekad dulja od same scene.

### **Monotematika i skladateljska evolucija**

Iz upravo navedenog razloga (duljina scena praćenih glazbom) proistječe monotematičnost glazbenih brojeva, a ponekad i partiture u cjelini. Monotematika je postojala u filmu *Goli čovjek* na mikroplanu, gdje su gotovo svi glazbeni odlomci bili temeljeni na jednoj temi, a ta je tema bila utemeljena na jednom motivu koji je dalje rastao i razvijao se. No u *Golom čovjeku* otkrili smo povelik broj tema, doduše glazbeno nepovezanih, ali dovoljnih da partitura ipak bude politematska. U filmu *Kapetan Mikula Mali* monotematika je s mirkoforme prerasla na makroformu, kojom dominira jedna jedina tema, tema djeda i Mikule. Glazba filma *Kapetan Mikula Mali* monotematika je i iz perspektive pojedinih odlomaka i iz perspektive cijele partiture.

Definicija monotematičnosti filma *Kapetan Mikula Mali* temelji se i na skladateljevu izmijenjenom odnosu prema filmskim temama. Zbog jasnijeg odnosa prema njima, posebice zbog jasne povezanosti s određenim likovima te pravilne raspodijeljenosti u filmu, *leitmotive* je mnogo lakše pronaći. Rekli smo da postoji samo jedan *leitmotiv* i da je on jasno oblikovan. Wagnerova definicija *leitmotiva* podrazumijeva i svojevrsne transformacije kojih u filmu *Goli čovjek* nema. Filmske teme, a ponekad i cijeli glazbeni odlomci, doslovno su prenošeni iz scene u scenu, pa je njihova lajtmotivičnost i zbog toga bila upitna. U filmu *Kapetan Mikula Mali* tema djeda i Mikule svaki se put pojavljuje blago varirana, što jest jedna od potvrda da se radi o pravom *leitmotivu*.

Problem glazbene kohezije, koji je u filmu *Goli čovjek* proizašao iz njegove opće fragmentirane strukture, u filmu *Kapetan Mikula Mali* više ne postoji. Jasnim oblikovanjem jedne teme jasno je oblikovana i glazbena partitura. Budući da *Kapetan Mikula Mali* nema statičnu najavu i odjavu, glazba je bila ključna za određivanje početka i kraja filma, a Kalogjera se oko njih posebno potrudio, podsjećajući na važnije filmske teme u Codi. Stoga, rekli smo, njegovo oblikovanje filmskog uvoda i Code podsjeća na oblikovanje simfonije u kasnih romantičara.

Između filmova *Goli čovjek* i *Kapetan Mikula Mali* Obrada Gluščevića proteklo je punih šest godina. Taj se vremenski razmak osjetio u skladateljskoj evoluciji Nikice Kalogjere. Dok je u oba filma zadržao neke konstante kao temelje svoga stila, u drugom je filmu pokazao veću brigu za glazbenu razumljivost i oblikovanje. Pri svemu tome filmska slika uvijek mu je ostajala podjednako važna. No dok je glazba u filmu *Goli čovjek* bila slijepo vezana za sliku, u filmu *Kapetan Mikula Mali* skladatelj se odlučio progovoriti vlastitim jezikom, komentirajući na svoj način zbivanja na ekranu. Njegova je filmska glazba počela voditi vlastiti život, koji se nije dao zavesti sadržajem pokretnih slika. Kalogjerina je partitura pridonijela novom i drukčijem doživljavanju filmskog ostvarenja kao cjeline.

## Bilješke

\* Svi glazbeni primjeri »skinuti« su s videovrpce.

- 1 Mazur, Mladen, 1974., Kalogjera, Nikica, u: *Muzička enciklopedija*, ur: K. Kovačević, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 296.
- 2 Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1897.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 334.
- 3 Ibid, str. 334.
- 4 Warrack, John, 1980., Leitmotif, u: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 10, str. 644.
- 5 Andreis, Josip, 1963., Rondo, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. 2 (K-Ž), str. 503; Petrović, Tihomir, 1993., *Glazbeni oblici*, Zagreb: MAK-Golden, str. 41-46.
- 6 Eisler, Hanns, *Composing for Films*, London: Dennis Dobson Ltd, str. 4.
- 7 U ovom slučaju priklanjamo se učenju glazbenog estetičara Eduarda Hanslicka koji je još u 19. stoljeću tvrdio da glazba ne može izraziti ništa izvan sebe same (»Muzika, kao 'neodređeni jezik', ne može, kao što i priznaje, reproducirati pojmove — nije li onda psihološki uzet neizbježan zaključak da ona ne može izraziti niti određene osjećaje?« — Hanslick, Eduard, 1977., *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 57.). Hanslick je također tvrdio da na doživljavanje glazbe utječe subjektivno stanje slušatelja (njegovo trenutačno raspoloženje, osjećaji itd.). A to znači da u slučaju filmske glazbe (koja u Hanslickovo doba nije postojala) slika može usmjeriti način prihvatanja glazbe. U slučaju opisane scene, slika doista usmjerava gledateljevu glazbenu percepciju, ali se lako može pretpostaviti da bi ista glazba u nekoj drugoj sceni mogla stvoriti drugačije predodžbe.
- 8 Gligo, Nikša, 1996., *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Matice hrvatska, str. 165-166.
- 9 U »ozbiljnoj« glazbi princip montaže koristi se u novije vrijeme u slučajevima manipulacije magnetofonskom vrpcom (*music for tape, tape music*). U doba kasnog romantizma montažu blokova nalazimo u simfonijama Gustava Mahlera i nekih drugih skladatelja. No, princip montaže nije samo tehnički zahvat, nego često podrazumijeva i estetički stav (vidi: Gligo, Nikša, bilješka 8.)

## Bibliografija

Andreis, Josip, 1963., Rondo, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. 2 (K-Ž), str. 503

Eisler, Hanns, *Composing for Films*, London: Dennis Dobson Ltd

Gligo, Nikša, 1996., *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Matice hrvatska, str. 165-166.

Hanslick, Eduard, 1977., *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Kovačević, Krešimir, 1966., *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj*, Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske, str. 91, 198.

Mazur, Mladen, 1974., Kalogjera, Nikica, u: *Muzička enciklopedija*, ur: K. Kovačević, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 296.

Petrović, Tihomir, 1993., *Glazbeni oblici*, Zagreb: MAK-Golden, str. 41-46. Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1897.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 332-335.

Warrack, John, 1980., Leitmotif, u: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 10, str. 644-646.

## Filmografija\*

### Igrani filmovi

1. LITO VILOVITO, Obrad Gluščević, Avala film, 1964.
2. ČOVİK OD SVITA, Obrad Gluščević, Jadran film, 1965.
3. GOLI ČOVJEK, Obrad Gluščević, Jadran film, 1968.
4. BITKA NA NERETVI, Veljko Bulajić, 1969., (samo koračnica »Neretva«)
5. PUT U RAJ, Mario Fanelli, Jadran film, RTV Zagreb, 1970.
6. LOV NA JELENE, Fadil Hadžić, FAS, 1972.
7. KAPETAN MIKULA MALI, Obrad Gluščević, Jadran film, 1974.

### Dokumentarni filmovi

1. ZAVIČAJ OD SUNCA, Frano Vodopivec, Adria film, ?
2. OBALA PROBUĐENA SUNCEM, Frano Vodopivec, Adria film, 1970.

\* Filmografija je, uz manje dopune, preuzeta iz *Filmografije skladatelja filmske glazbe* Vjekoslava Majcena, objavljene u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 1996., br 5, str. 68. Prema riječima skladatelja, ni ova filmografija nije potpuna, ali potpun popis filmskih partitura Nikice Kalogjere zasad ne postoji.

---

# Abstracts

UDC: 791.43(497.5)(091)

Marijan Susovski

## History of Videoart in Croatia

There was an early development of video art in Croatia — it happened within the first ten years of the existence of video art in the world. Several Croatian artists have quickly appropriated the medium, and have become members of the world video-art scene. Namely, at the end of the sixties and the beginning of the seventies there was an art movement towards the use of new media, towards the multimedia approach, and conceptualist actions and performances in Croatia. Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak and some others — all of them part of the »new art practice« avant-garde scene — made use of video as early as at the very beginning of the seventies. There were two basic directions of the use of video medium. One was a real-time documentary approach to the personal process art actions (performances, happenings, actions), like the video record of the performances by Braco Dimitrijević in London (*Metabolism as a Body Sculpture* and *The Thought Process as a Body Sculpture*, St. Martins School of Arts, 1971), or the record of the action *Lie* by Boris Bučan shot on video (Trigon, Graz, 1973). Another, more prominent and important direction was that of *meta-media* research, or so-called *analytic video*, the most prominent authors being Goran Trbuljak, Sanja Iveković and Dalibor Martinis. Video was introduced to Croatian artists mostly through foreign workshops, through their participation at video exhibitions abroad, and foreign equipment tours through Croatia. Two events were decisive. The first was the participation of Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak and Boris Bučan at the Trigon '73 in Graz (Audiovisuelle Botschaften) led by prominent art historian Vera Horvat-Pintarić, where each of the artists shot several video works. The second was the workshop in the small Croatian town of Motovun in Istria, organized by the Galleria dell Cavallino, Venice (they brought video equipment) and Town Galleries from Zagreb. Iveković, Martinis and Trbuljak did a number of important video works there. There were some other workshops organized in Croatia with some other artists participating (e.g. M. Stilinović, B. Demur), but out of these first trials the two artists became predominantly involved with video art: Sanja

Iveković and Dalibor Martinis. For a long time they constituted a kernel of Croatian video art, participating since then at numerous international exhibitions, festival screenings, and workshops, praised and awarded. The insight into the world video-art scene was granted by the Croatian tours of individuals, art-groups and galleries showing their personal work or their collections (e.g. Art Tapes 22 from Florence, Studio 970 from Varese, Galleria Del Cavallino from Venice, or later Video Heads from Amsterdam etc.). In 1976 a Multi-Media Center was established in Student Center in Zagreb. With its basic VHS equipment it enabled artists, for example Martinis and Iveković, to make their first home video installations/performances and to present their tapes (1978). The MM Center was also crucial for bringing in numerous programs of international video-works and avant-garde cinema and for enabling the art-scene to become conscious of the importance of early film avant-garde tradition in Croatia and abroad. The curator of the MM Centar Ivan Ladislav Galeta also made some important video-works at that time at the end of the seventies. Martinis and Iveković went to Canada in 1978 and 1979. This was the beginning of their international career (e.g. they had exhibitions-presentations of their work in the National Gallery of Canada in Ottawa, in the Museum of Modern Art, New York, in the Hara Museum of Modern Art in Tokyo, in the Stedelijk Museum in Amsterdam etc.). In the eighties production opportunities were still almost nonexistent in Croatia, but Croatian artists used the possibilities opened at the Belgrade TV (by the curator Dunja Blažević), Skopje TV and made some works there. Two important new authors emerged in the mid-eighties: Breda Beban and Hrvoje Horvatić. They joined Martinis and Iveković as primarily video art and video-installation oriented authors. Some others did some work in video domain at the end of the seventies and in the eighties, too. Besides meta-media oriented important video, film and art-object work by I. L. Galeta, there were also Ivan Faktor, Tomislav Gotovac (a renowned film avant-garde author) and Željko Kipke that made some tapes at the time. At the end of the eighties and during the nineties, a new generation of video artists emerged: Milan Bukovac, Ivo Deković, Sandro Đukić, Darko Fritz, Ivan Marušić (Klif), Simon B. Narath, Igor Kuduz, Andreja Kulunčić, Rino Efendić, Davor Mezak, Armando Jeričević, Vlado Knežević, Vlado Zrnić and others. Some of them predominantly work abroad (Ivo Deković, Darko Fritz, Dan Oki, Sanda Sterle, Wladimir Frelih). Others use now widespread and accessible video equip-

ment in Croatia, doing their work either in their local cine (video) clubs, in Croatian Film Club's Association (Hrvatski filmski savez, Zagreb), or using their own equipment, or some private studio equipment facilities. Video-art works are presented in Croatia at the Zagreb Salon, the Salon of Young Artists (Salon mladih) in Zagreb, at film and video festivals in Zagreb, Split and Požega. They are exhibited in art galleries, art museums, and cultural centers such as the MM Centar in Zagreb. The Museum of Modern Art in Zagreb and the Croatian Film Club's Association maintain the collections of video works. At the Art Academy in Split (Umjetnička akademija u Splitu) and the Art Academy in Zagreb (Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb) video art has been included in art education recently (since 1997) and some renowned video artists teach there (I. L. Galeta, V. Zrnić, G. Trbuljak, S. Iveković...).

UDC: 791.43(497.5)

Janka Vukmir

## **The Generation of Difference — New Videart in Croatia**

The event that marked the noticeable change in the state of the art of Croatian video art was the compilation of recent video works dubbed *Reference to Difference* in the mid-nineties. The program, put on a tape, was made by representatives of a new generation of video artists by themselves, and it expressed their need to mark out their position on the video scene. The tape contained the works of Vladislav Knežević, the initiator and organizer of the program, Igor Kuduz, Davor Mezak, Simon B. Narath, Vlado Zrnić and Milan Bukovac. The program neither covered all representative authors of the generation, nor was it stylistically homogeneous. The authors differed by their age, their background, and their orientations. What marked them out was the explicate emphasis on their difference, their variety. This emphasis was especially important in regard to the previous state of video art that was strongly marked by the predominance of the pioneering video authors Sanja Iveković and Dalibor Martinis. It was significant that the work of these two authors was omitted from the program, though they have been artistically active during the nineties too, and they were part of every representative program of Croatian video art up to the point. However, they were not omitted because the new generation denied them their status, on the contrary — they were praised by the new generation, but they were assigned to their well-deserved position of video-art classics that stood apart from the current struggles of the new generation. The program enlivened the interest in video art among young art critics and gave a context for other incoming young video-makers. However, it is characteristic that the program was not initiated by some art institution but by the artists themselves. Though numerous institutions

are hectically involved in exhibition and promotion of video art and video-installations, there does not exist a dedicated and permanent institutional support of video work. What exists do exist mostly due to non-institutional initiatives, which are only occasionally »put into use« by state-supported art institutions. For example, the video-installation by Dalibor Martinis *Observatorium* did represent the Republic of Croatia at Venice Bienalle, 1997, as well as some others. The spread of video art has its own momentum, though endangered by the lack of support. Many video authors have to support themselves by other kind of work, (e.g. doing music clips like V. Knežević and S. B. Narath, working as a graphic designer like I. Kuduz, as a TV cinematographer like M. Bukovac, etc.) often delaying their artistic work pressed by other obligations. Nevertheless, in spite of the situation, reviewing the present day state-of-the-art in video is much more demanding than it was, for example, five years ago. At that time all programs of recent Croatian video works circled the same names and the same tapes — now it is possible to compile several varied programs of recent video art, and it is impossible to represent all important authors and styles within any single program. The rest of the article presents this contemporary situation with varied styles and relatively numerous artists by analyzing individual contributions of new authors.

UDC: 791.44.071.1(497.5)  
929:791.43(497.5)

Aleksandra Orlić

## **Video-Instalations in Croatia (1973-1998)**

Video art in Croatia was highly synchronized with the world evolution of video art. However, it was characteristic for Croatian situation that the first video artists came from art scene, Art Academy in Zagreb, and not from film avant-garde tradition. That was the reason why video-installations, having a model in Nam June Paik activity, have become an inherent part of the artistic activity of those artists that made video art the focus of their art work — Dalibor Martinis and Sanja Iveković. As early as in 1974 Martinis exhibited his first video-installation *Still Life*: a TV set with the program going on on a piece of furniture covered with a red fabric, with an arranged set of an antic sculpture, a burning candle and a fruit basket — mildly ironizing bourgeois taste. This dualism between the »text« and »context« has become the main preoccupation of Dalibor Martinis. Sanja Iveković, besides doing video works, did a series of performances dealing often with issues of female situation. The two dominated video-installation scene throughout the eighties, but the beginning of the nineties brought in not only war, but also the change in video-installation scene. Video-installations by Martinis, Iveković and some new authors like Ivan Faktor, Simon B. Narath, Zlatko Kopljar, Davor Mezak, Vlado Zr-

nić have shown indirect impact of the war. But the nineties, also, witnessed the proliferation of video-installation exhibitions and video-installation authors. Besides the names already mentioned that continued to work throughout the nineties, some new names appeared: Darko Fritz, Kristina Leko-Fritz, Sandro Đukić, Krešimir Farkaš, Wladimir Frelih, Zoran Pavelić, Toni Meštrović, Sandra Sterle, Dan Oki, Renata Poljak, Andreja Kulunčić, Marin Zorić — Zorge, Ivan Marušić Klif, Ivo Deković. Their individual installations are described, and their work interpreted. The paper contains the extensive bibliography on video art and video-installations in general as well as on individual artists.

UDC: 791.43(497.5)(03)  
929:791.43(03)

## **The Encyclopedia of Video Artists**

Edited by Hrvoje Turković

The Encyclopedia contains encyclopedic entries on individual video artists. Each entry consists of biographical part and listings of author's video works, video installations and films. Listings of works are complete, except for few indicated exceptions.

## **Videography (1971-1999)**

The videography contains the chronological listings of video works sorted by the year of their production. It is made according to filmographic standards.

## **Bibliography (Video Art in Croatia)**

The bibliography lists the books, catalogues and papers that give a global overview of video-art scene in Croatia. Entries on individual artists are not included.

UDC: 791.43(083)

Željko Luketić

## **CULT FILMS ENCYCLOPEDIA FOR FILM FANS**

There have always been cult movies. It is not just a passing trend. The only thing that changes is the status of movies themselves — some »live long and prosperously«, some will be instantly forgotten, and some are undergoing the process of revalorization. »Flops« at the time of release are now considered classics, extremely badly done movies are now considered good »trash movies«, and there are even some that are overdone in every imaginable aspect — they belong to »camp«. All the compound essays on individual cult films were aired for two seasons on the HTV (The Croatian Tele-

vision) within the television show *Fatamorgana (Mirage)*, and were backed by selected clips. Fifty-eight of them were considered »cult« items: Andy Warhol's *Flesh, Baby Doll, Bad Taste, Basket Case, Blacula, Braindead, Bride Of Frankenstein, Carnival Of Souls, Certain Sacrifice, Contes Immorales, Corpse Grinders, Creature From The Black Lagoon, Crimes Of The Future, Cry Baby, Dawn Of The Dead, Day The Earth Stood Still, Deep Throat, Eraserhead, Evil Dead 2, Fly, Forbidden Planet, Freaks, Fritz The Cat, Glen Or Glenda, Hellraiser, Henry — Portrait Of Serial Killer, Invasion Of Body Snatchers, It's Alive 3 — Island Of The Alive, Man Who Fell To Earth, Meet The Feebles, Mondo Topless, Naked Kiss, Nanny, Night Of The Hunter, Night Of The Living Dead, Orgy Of The Dead, Performance, Phantom Of The Paradise, Phenomena, Pink Flamingos, Plan 9 From Outer Space, Rabid, Rocky Horror Picture Show, Santa Sangre, Scanners, Tarantula, Tetsuo — The Iron Man, Texas Chainsaw Massacre, Them!, They Live, Thing (From Another World), Tinseltown, Toxic Avenger, Two Thousand Maniacs, Up!, Vampyros Lesbos, Wickerman and Zombie Flesheaters. Of course, there are more of them. Restrictions on showing violence and nudity, or unavailability, or even poor tape conditions were reasons why some were left uncovered (for example, Mexican santo films, LSD films, non-commercial gay & lesbian cinema or cannibal horror from Italy), but hopefully, their time will come — in *Fatamorgana*, or in the upcoming movie guide *101 cult films* (by the same author), or in both. As it is said at the beginning of article: films are living organisms. Let us not ignore them.*

Miljenko Jergović

## **WORLD IN THE DARK**

One of the most prominent contemporary Croatian writers recalls his earliest cinema experiences in Sarajevo. He also recalls how some of his life knowledge was derived from some of the films he was impressed with, e.g. from Renoir's *Great Illusion*, and how some of his literary principles were derived from, for example, Frank Capra's films, or from Bosnian director Hajrudin Krvavac.

Vjekoslav Majcen

## **CHRONICLE — April/June '99**

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia, accompanied by a bibliography of books published in Croatia, and obituary notices of deceased filmmakers.

## Dražen Movre: From the seventh Row left

The editor of the posthumously printed collection of Dražen Movre's film reviews Diana Nenadić organized Movre's saved texts chronologically by dividing the book entitled after Movre's film column in the *Glas Slavonije* into two parts. The first, contains reviews from the *Glas Slavonije* from the year 1973 to 1975, while the second contains reviews published in *Vijenac* between the years 1995 and 1997. An excellent preface with a detailed analytical description of Movre's reviews, his outlook, attitudes and procedures was written by Hrvoje Turković. This text almost completely covers all qualities of Movre's writing about film, his observations and thoughts, so that almost nothing could be added to it.

Like Vladimir Vuković, whose book of collected reviews was also posthumously published at the beginning of the nineties, Dražen Movre was a writer of so called literary style, which was in his case quite picturesque, namely, he would often retell content of a film. However, for Movre, retelling content as well as an inclination towards expressing his own impressions is not an alibi for arbitrariness or using empty phrases, but it enables lucid insights. Sometimes he even fascinates by drawing attention to what is usually considered unimportant or marginal.

The thing that was particularly interesting for me in Dražen Movre's texts was his occasional inclination towards incidental polemics with unnamed fellow critics, rarely direct, more often implicit. Another interesting Dražen Movre's trait was his political oppositionism. In the texts published in *Vijenac* it was striking and open, but more interesting was the one in the *Glas Slavonije* from the time after the mass national movement in Croatia at the beginning of seventies, when Movre expressed so much explicit universal antimilitary spirit that it was completely clear that neither current Yugoslav political and military leadership, nor governing caste were spared.

Political opposition of Dražen Movre can be connected with some kind of film critic oppositionism. Unlike Hitchcock's fans (*hičkokovci*) or even more unlike the critics of *Film* magazine (*filmovci*), and according to his belief that film as an art was mostly spoiled by Hollywood industrial spirit, he was not a great fan of the classical period of Hollywood films. Therefore, during his »Slavonian period« he was very critical even of indisputable authorities such as Hitchcock. It is possible that this had certain impact on the fact that a critic of such potential as Movre showed in the *Glas Slavonije* stayed completely outside the circle of critics that wrote for *Film* and other magazines, although his writing was superior to a large number of *Film* contributors. One should also emphasize that Movre's texts in the *Glas Slavonije* were written for a specific purpose. They were articles for a daily newspaper, but these daily newspaper reviews were anthological achievements and they certainly excel contemporary film criticism daily production.

## Croatian one Minute Movie Cup, Požega '99

The Seventh One-Minute Movie Cup in Požega showed that a great interest in this form did not weaken at all. New authors appeared, audience is getting larger and foreign response is greater.

Considering the quality of the films, one could not notice greater difference in comparison with the last year. This refers to both poetics and rhetoric that were manifested in authors' orientation towards provocative content, either visual or auditory sensation, as well as in their efforts to find final punch lines (more often visual) that were very effective in some of the films.

If we compare this year's films of Croatian and foreign production with the last year's, it is noticeable that there were more socially committed films. Also, there were films that had characteristics of a mild joke, which neither wanted to offend anyone, nor did they tire anyone by asking certain questions. Films that hint at sexuality, of course, had characteristics of a joke or even caricature. There were seven such films, that is to say, every seventh film was sexually allusive.

Finally, if statistics have any importance, one should establish that protagonists of even seven films were found in animal kingdom, which does not necessarily mean that the films were of a zoological subject. It turned out that the directors of these films (intuitively?) understood that a being from animal kingdom did not confuse a viewer with a large number of connotations, that it most often »functioned« in some stereotypical sense. Therefore, in the context of a film it was easy to ascribe to them a clearly specified connotation, symbolic value or they could be a basis for making one's point clearly — as it is the case in fables after all.

Thematic and performing diversity, that has already been mentioned, was confirmed by the first three awarded films: the Åke Kållera's Swedish film *Different Worlds*, the Croatian film *The Ant* and the collage autobiographical film made by Tomislav Gotovac, a veteran of Croatian experimental film.

Tomislav Pavlic

## F.R.K.A. — THE STUDENT FILM FESTIVAL, ZAGREB '99

The Student Film Festival (F.R.K.A.), a revue that presents the works of students of the Film Department of the Academy of Dramatic Art in Zagreb was held for the first time in 1998. This year the revue lasted two days and one could watch more than six hours of competition program.

The film about police investigation *At the Place of the Event* by Antonijo Nuić won the most important awards (director, screenplay, and the first prize of the audience). The films *Die, Die My Darling* by Zvonimir Jurić, a gloomy story that researches the limits of evil, told with long shots and very slow tempo, and *Boredom* by Kristijan Milić with a story about the man who killed people only because he was bored stood out at the festival. Daniel Kušan in his entertaining documentary *Insanity and Neurobiology* entwines real facts and entertaining, but nonsensical facts. The film *The Salesmen of Happiness* by Goran Kulenović is a comedy dominated by youthful urban iconography, while Aldo Tardozi in his film *The Lift* screened a C. Bukowski's story. Tomislav Fiket especially distinguished himself with his commercials and music videos, showing wittiness and the richness of ideas. This festival is organized by students themselves, and since student rights of the present director expire soon, one should wish good luck to a new director with turning something only initiated into something traditional.

UDC: 791.61

Dragan Rubeša

## Postfestum 52<sup>nd</sup> Cannes

The 52<sup>nd</sup> film festival in Cannes bid farewell to the nineties in the best way. Less interested in outer splendour and more concentrated on searching for real values, the selector Gilles Jacobi chose for this year's program the filmmakers who had in certain way marked the previous festival decade. In this way Cannes definitely set apart from the industry of Hollywood blockbusters, preferring the films which reflect strong authors' personalities. This is also confirmed by including older American authors (David Lynch, Jim Jarmusch, John Sayles, Spike Lee), as well as younger authors who had won recognition at the Sundance (Alex Winter, Kanadanin Jeremy Podeswa, Kevin Smith) in the program of the festival. The greatest surprise in the Sundance generation were American followers of the Danish Dogmatists Daniel Myrick and Eduardo Sanchez with their artistic film *The Blair Witch Project* and the experiment-prone British cameraman Christopher Doyle with *Away With Words*. The effects of the Dogma Manifesto could be noticed in the work of Michael Winterbottom (*Wonderland*) and Jacquesa Mailota (*Our Happy Lives*). Cannes paid attention to Eastern Asian authors again this year. Among them, the director Yu Lik Wai from Hong Kong (*Love will Tear us Apart*), Takeshi Kitano (*Kikujiro*) and a débutante, the Tibetan lama Khyentse Norbu (*The Cup*) distinguished themselves. European program was dominated by French film (Emilie Deleuze, Bruno Dumont), but also by a British auctorial team, especially by Damien O'Donnell (*East is East*), while pretentious Peter Greenaway (*8 1/2 Women*) and his theatrical homage to Fellini disappointed many people. British team was strengthened by a foreign acquisition Jasmin Dizdar (*Beau-*

*tiful People*), who shot an impressive fresco about tragic-comic destinies of Bosnian refugees in London produced by a British television. However, »the rest of Europe« would be considerably weakened without unsurpassable Pedro Almodovar, who dedicated his melodrama *Everything about My Mother* shown at this festival to all actresses and women.

April/June '99

## CINEMA REPERTOIRE VIDEO PREMIERES

Editor: Igor Tomljanović

The reviews cover all films on the repertoire of Croatian movie theaters, and a selection of the video editions of films that were released in the period from April to June 1999.

UDC: 791.44.071.1(73)

Vladimir Sever

## Pulp Fantasy: Alternative Approaches to the Critical Reception of 'Star Wars'

The international film community is gearing up for the release of the much-publicised fourth 'Star Wars' film. The author feels that the media saturation with 'The Phantom Menace'-related articles is in no small part precluding film critics from approaching the film using a theoretical approach that could be deemed relevant to the specific qualities of George Lucas's cinema.

To this end, the article makes a case for dispelling the common misconceptions regarding 'Star Wars' — from its creator's perceived over-reliance on technology, to the marketing and merchandising aspects of the film series. Main points are made on Lucas' unique status within the American moviemaking establishment, especially concerning his independence from the studio system, and the role of fans in the series' perception.

Instead of often misleading application of widespread strains of film theory to 'Star Wars', the author argues that Lucas's achievement should be derived from the extent to which the author meets its mythmaking objectives. Thus, after a brief introduction to Lucas's main influence, the work of Joseph Campbell — largely unknown in Croatia — a sample interpretation of 'The Phantom Menace' is given from a Jungian viewpoint.

The article presupposes previous exposure to the film series and its media coverage on the part of the reader.

Martina Aničić:

## Theagenes and Esmeralda — Ancient Greek Novel and TV Serial

Theagenes and Esmeralda is a comparative study that deals with the similarities between the Greek novel in antiquity and contemporary TV »soap operas«. By analyzing the characters, motives and narrative strategies, the paper is trying to establish a thesis that the tastes of the broad general audiences haven't changed that much in almost 2000 years that keep the two genres apart. The Greek antiquity love novel presumably developed on the East Mediterranean during the Hellenistic period — a time in which the world grew significantly bigger, causing the individual to feel lost and insecure. These are the grounds that prepared a new genre — novel — dealing with individual heroes and their quest for happiness in the big, strange and hostile world. Even though the »soap opera« is a product of the 20<sup>th</sup> century media development, its roots are in the literature written after the French Revolution — a period of »the open society« not unlike the Hellenistic one, a period in which, once again, the individual comes before the community. The main characters of both genres are unnaturally beautiful and almost equally so steadfast in their moral convictions. They face the blows of the destiny with dignity and strength, trying to preserve their individual integrity during all the hardships they encounter, thus providing the comfortable role-model for their audience whose lives are bleak and uneventful, and who hope that one day they will, too, be rewarded for their patience and suffering. Motives of the both genres include all sorts of dramatic events that hardly ever happen in real life — mistaken identities, children lost and found, pirates, robberies, inimical family members, poisons, abductions... The goal, of course, is to bring some adventure and excitement to the life of the audience, enabling members of the audience to identify with the main characters by means of enlivening adventures in their minds, this time with themselves in the main roles. Generally, the stories in both genres are told chronologically, starting with the first meeting of the main characters and finishing with the Happy End, after which nothing really interesting will happen. The unrealistic, »adventurous« time of both genres consists of semi-detached dramatic episodes, order of which can be overturned any way we like, because the causal relationship between them is irrelevant — the only relevant thing are large quantities of dramatic events. It should be also noticed that most of the motives, characters and narrative strategies of both genres could also be found in one of the greatest works of literature ever, in Shakespeare's *Romeo and Juliet*. Compared to the work of genius, Greek antiquity novel and »soap-opera« will surely lose the battle. But the so-called »trivial genres«, compared with each other, can also prove to be interesting material and, if nothing else, harmless and entertaining pastime.

Irena Paulus

## Nikica Kalogjera: Themes, Evolution and Constants of an Film Composer

The composer Nikica Kalogjera works mostly in the area of pop music. He used to be a pianist in popular ensembles, he conducted the Dance Orchestra of the Zagreb Radio and Television and produced sound carriers. Also, he organized pop music festivals. Kalogjera is the author of popular melodies, chansons and children's songs, but also of theatrical music and music for children TV-series.

It is less-known that Nikica Kalogjera composed soundtracks. In his filmography we can find seven feature films, four of which were directed by Obrad Glušević. Therefore, we decided to analyse two Nikica Kalogjera's film scores made for the films of this director: *Naked Man* and *Captain Mikula Mali*.

The score for the film *Naked Man* brings a number of theme songs with one prominent main theme. One could also easily recognize less important parts, such as Špiro's theme, neobaroque music for mister Tanto, children's songs, street tunes with Italian sound, Dalmatian close-harmony singing and so on. The main characteristic of Kalogjera's music for the film *Naked Man* is its functionality. The music supports the story of the film, but because of the fragmentary quality of the film which is made of a number of episodes, the music itself seems fragmentary and nonintegral.

The problem of the integrity of the score unresolved in the film *Naked Man* because of the fragmentary quality of the story, Nikica Kalogjera solved much more successfully with the music for the film *Captain Mikula Mali*. In the film *Captain Mikula Mali* there is only one main theme, that confirmed Kalogjera's tendency to write monothematic scores, which was noticeable in *Naked Man* as well.

Comparing the two film scores, *Naked Man* and *Captain Mikula Mali*, except for monothematic quality, we discover some other constants that are the standards of Nikica Kalogjera's composer style. These are: frequent neutrality of musical parts, timpani as main musical instruments for creating drama and tension, melodic, harmonic and formal simplicity, firm reliance on tonality, frequent use of sequences, simple rhythmic and melodic varying of themes and motives, literal repetition, etc.

The comparison between the music for the films *Naked Man* and *Captain Mikula Mali* also points to some important positive changes which show the development of Nikica Kalogjera as a film composer. The changes relate in the first place to creating an impression of the integrity of a film and the way of making leitmotifs.

In the film *Naked Man* musical themes and sometimes even whole pieces of music are literally transferred from one sce-

---

ne to another and they appear in a sequence in only just one part of the film, so that their quality as leitmotifs is questionable. In the film *Captain Mikula Mali* the theme of grandfather and Mikula appears each time in a slight variation, and since it is regularly distributed in the film, it is clear that it represents a real leitmotiv.

The problem of musical cohesion in the film *Naked Man* which results from its general fragmentary structure, does not exist any more in the film *Captain Mikula Mali*. Since one theme was created clearly, musical score was also created clearly, though monothematically.

# O suradnicima u broju 18

**Martina Aničić** (Zagreb, 1967.), diplomirala dramaturgiju na ADU, gdje radi kao stručni suradnik. Piše pripovijetke (*Raspukline*, 1994.) i scenarije (TV serija *Obiteljska stvar*, 1998.) i prevodi s engleskog. Kritike, eseje i prijevode objavljuje u časopisima *Teatar i teorija* i *Frakcija*, Zagreb.

**Nikica Gilić** (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, urednik u *Zarezu*, Zagreb.

**Miljenko Jergović** (Sarajevo, 1966.) književnik i novinar, suradnik više novina i časopisa u Hrvatskoj i BiH, autor više zbirki pjesama i pripovjedaka, dobitnik nagrade Ksaver Šandor Gjalski (*Sarajevski Marlboro*, 1994.), Zagreb.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942.), urednik filmskog programa na HTV-u, urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb.

**Željko Luketić** (Zagreb, 1972.), filmski kritičar i urednik na Radiju 101. Apsolvent ekonomije na EF-u, student novinarstva na FPZ-u i društveno-humanističke informatike na FF-u. Objavljuje od 1993. u *Kinoteci*, *Heroini*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Hrvatskom slovu*, *Studiju*, *Hollywoodu* i *Trećem programu* Hrvatskog radija. Od 1997. stalni suradnik emisije *Fatamorgana* na HTV-u. U pripremi: filmski vodič *101 kulturni film*, Zagreb.

**Vjekoslav Majcen** (Zagreb, 1941.), filmski povjesničar, filmski savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, urednik *Zapisa* i urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Martin Milinković** (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisac u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

**Aleksandra Orlić** (Rijeka, 1974.), diplomirala povijest umjetnosti i njemački na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, bavi se umjetničkom fotografijom (prva izložba u Đuri, 1999.), objavljuje tekstove o novim medijima u *Vijencu*, *Konturi*, *up & underground* i dr., Zagreb.

**Jelena Paljan** (Zagreb, 1971.), apsolvantica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb.

**Irena Paulus** (Zagreb, 1970.), muzikologinja, nastavnica u glazbenoj školi i redovita suradnica/urednica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

**Tomislav Pavlic** (Zagreb, 1973.), diplomirao filmsku i TV montažu na ADU (1998.), Zagreb.

**Ante Peterlić** (Kaštel Novi, 1936.), redovni profesor teorije i povijesti filma na katedri za teatrologiju i filmologiju odsjeka za

komparativnu književnost FF, filmski esejist, urednik *Filmske enciklopedije* i više knjiga iz teorije filma, Zagreb.

**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, urednik za film u Pro-leksisovom Općem enciklopedijskom leksikonu. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

**Dragan Rubeša** (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, *Hollywooda* i dr., a bavi se i prevodjenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

**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*, surađuje u *Filmoskopu* trećeg programa Hrvatskog radija i urednik je časopisa *Plima*. Autor knjige proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998.), Zagreb

**Marijan Susovski** (Zagreb 1943.), povjesničar umjetnosti, djelatnik Galerija grada Zagreba, autor izložbi i pisac studija poglavito o avangardnim tendencijama u suvremenoj umjetnosti, Zagreb.

**Igor Tomljanović** (Zagreb, 1967.), apsolvant montaže na ADU, filmski kritičar, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943.), filmolog, docent na ADU, predsjednik Hrvatskog filmskog saveza, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

**Janka Vukmir** (Zagreb, 1963.), povjesničarka umjetnosti, direktorica Instituta za suvremenu umjetnost, Zagreb, surađuje u tisku i u elektroničkim medijima u Hrvatskoj i inozemstvu. Objavila radove u 70-ak domaćih i inozemnih kataloga. Autorica knjige *Perceptualna umjetnost — Slaven Tolj*.

**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.