

▽¹¹
Zagreb

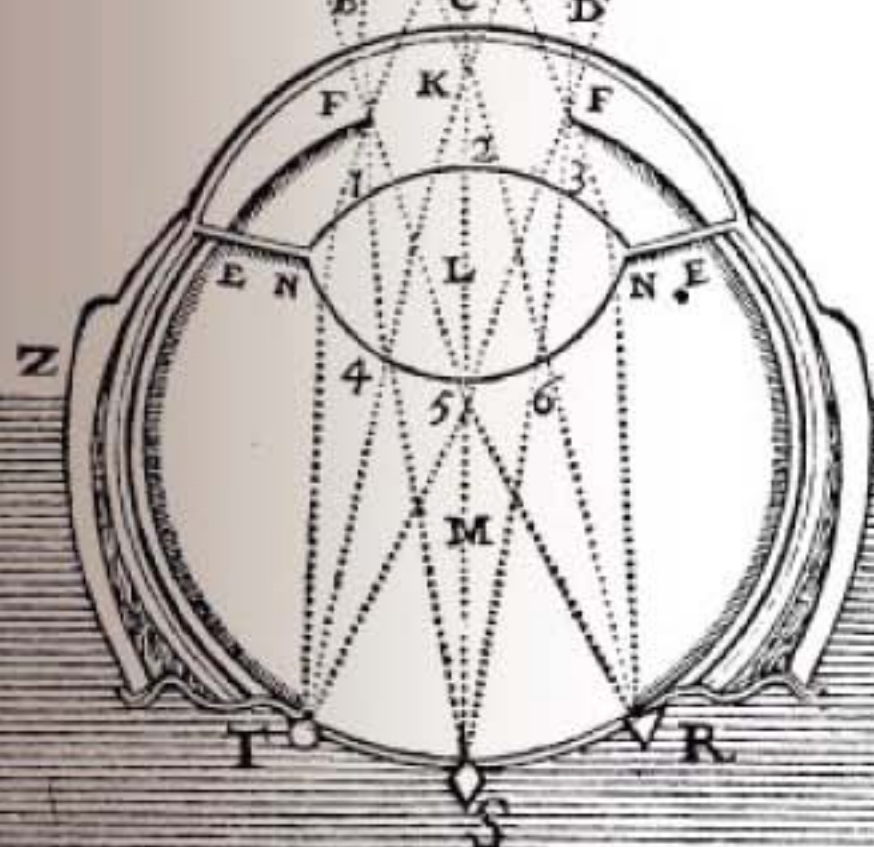
19-20/1999

*Suvremena
filmska teorija:*
KOGNITIVISTIČKI
PRISTUP

12
Bordwell
Brooks
Gilić
Goulding
Jukić
Kragić
Krelja
Kurelec
Majcen
Marković
Milinković
Muzaferija
Nenadić
Paljan
Petrović
Plantiga
Popović
Radić
Rubeša
Sablić
Sever
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Ujević
Vidović
Visković
Vukoja
Žaknić



kn 50



Hrvatski filmski
FILMS

Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 5. (1999.), br. 19-20
Zagreb, prosinac 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:

Nada Anić

Prijevod i lektura tekstova na engleskom:

Ljubo Lasić

Stog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u
nakladi od 900 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12
tel: 385 01/4848 771, 385 01/4848 764,
fax: 385 01/4848 764

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

Web stranica: 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: Iz Descartesove *La Dioptrique*,
1637.

CODEN HFLJFV

Sadržaj

Hrvoje Turković
PET GODINA IZLAŽENJA *LJETOPISA* 3

SUVREMENA FILMSKA TEORIJA: KOGNITIVISTIČKI PRISTUP

Hrvoje Turković
PROSLOV 6

David Bordwell
ARGUMENTI U PRILOG KOGNITIVIZMA 7

Boris Vidović
FILM I JEZIK - METAFORA BEZ POKRIĆA 21

Virginia Brooks
FILM, PERCEPCIJA I KOGNITIVNA PSIHOLOGIJA 26

Carl Plantiga
OSJEĆAJI, SPOZNAJA I MOĆ FILMA 38

Hrvoje Turković
NA ČEMU TEMELJITI KOGNITIVISTIČKI PRISTUP? 49

Hrvoje Turković
BIBLIOGRAFIJA KOGNITIVISTIČKE FILMSKE TEORIJE 59

LJETOPISOV LJETOPIIS

Vjekoslav Majcen
KRONIKA srpanj/studen '99. 63

BIBLIOGRAFIJA 69

Ivo Škrabalo
DOKUMENTI O TRANZICIJI PULSKOGA FESTIVALA 70

KNJIGE

Damir Radić
HRVOJE TURKOVIĆ: SUVREMENI FILM 77

FESTIVALI/PRIREDBE

Petar Krelja
POSLEDNJE KINOPREDSTAVE - U POVODU PULE '99. 83
FILMOGRAFIJA I NAGRADE - PULA '99. 97

Sanja Muzaferija
PRVI MEĐUNARODNI FILMSKI FESTIVAL U MOTOVUNU 99
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, MOTOVUN '99. 104

Ivo Škrabalo
U TRAGANJU ZA SVOJIM SVJETLOM: TOMISLAV PINTER 105

Boris Vidović
FILMOGRAFIJA TOMISLAVA PINTERA 107

Diana Nenadić
OTVORENO, OSOBNO, RADIKALNO, SUBVERZIVNO... — SPLIT '99. 109
FILMOGRAFIJA I NAGRADE, SPLIT '99. 113

Vladimir Sever
OD KUBRICKA K FINCHERU — VENECIJA '99. 117

U ŽARIŠTU DOMAĆE PREMIJERE

Diana Nenadić
CRVENA PRAŠINA — ODRAZ JEDNOG RAZDOBLJA 125

REPERTOAR

uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR 129
VIDEOPREMIJERE 147

SUVREMENI TRENDovi

Dragan Rubeša
»KAMERA IZ LIJEVE RUKE« 154

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: FILM I KNJIŽEVNOST

Tatjana Jukić
TIJELA I KORPUSI: VIZUALNA JANE AUSTEN 157

Vjekoslav Majcen
KINEMATOGRAFSKI OBZOR TINA UJEVIĆA 164

Tin Ujević
FILM I AUTO U DJELU ILJE ERENBURGA 176

Tin Ujević
PRONALAZAK I DISANJE BIOSKOPA/TIN UJEVIĆ O BIOSKOPU 181

Bruno Kragić
FRANCUSKI FILM U SVJETLU KNJIŽEVNE TRADICIJE 184

BIBLIOTEKA LJETOPIISA

Daniel J. Goulding
RASPAD JUGOSLAVIJE: FILMSKI ODRAZI 189

ABSTRACTS 209

DODATAK

KUMULATIVNO KAZALO *LJETOPISA* (1995.-1999.) 1

O SURADNICIMA 1995.-1999. 35

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 5 (1999), No 19-20

Zagreb, December 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:

Nada Anić, Ljubo Lasić

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of
900 copies

Subscription abroad: 60 US Dollars

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema
Chronicle

Hrvatski filmski savez / Croatian Film Club's
Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/4848 771, fax: 385 1/4848 764

E-mail: vjekoslav.majcen@inet.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web site: 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: From Descartes
La Dioptrique, 1637.

CODEN HFLJFV

Contents

Hrvoje Turković

EDITORIAL — FIVE YEARS OF THE *CHRONICLE* 3

CONTEMPORARY FILM THEORY: THE COGNITIVIST APPROACH

Hrvoje Turković

FOREWORD 5

David Bordwell

A CASE FOR COGNITIVISM 7

Boris Vidović

THE DEAD-END METAPHOR (OR, WHY CINEMA IS NOT A LANGUAGE) 21

Virginia Brooks

FILM, PERCEPTION AND COGNITIVE PSYCHOLOGY 26

Carl Plantiga

AFFECT, COGNITION AND THE POWER OF MOVIES 33

Hrvoje Turković

WHAT IS THE BASIS FOR A COGNITIVE APPROACH TO FILM? 49

Hrvoje Turković

BIBLIOGRAPHY OF COGNITIVIST FILM THEORY 59

CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CHRONICLE July/November '99. 63

BIBLIOGRAPHY 69

Ivo Škrabalo

DOKUMENTI O TRANZICIJI PULSKOGA FESTIVALA 70

BOOK REVIEW

Damir Radić

HRVOJE TURKOVIĆ: *CONTEMPORARY FILM* 77

FESTIVALS/SHOWS

Petar Krelja

THE LAST PICTURE SHOW — ON PULA '99 83

FILMOGRAPHY AND AWARDS, PULA '99 97

Sanja Muzaferija

THE FIRST MOTOVUN FILM FESTIVAL 99

FILMOGRAPHY, MOTOVUN '99 104

Ivo Škrabalo

IN SEARCH OF HIS OWN LIGHT: TOMISLAV PINTER 105

Boris Vidović

TOMISLAV PINTER'S FILMOGRAPHY 107

Diana Nenadić

OPEN, PERSONAL, RADICAL, SUBVERSIVE... — SPLIT '99. 109

FILMOGRAPHY AND AWARDS, SPLIT '99. 113

Vladimir Sever

FROM KUBRICK TO FINCHER — VENICE '99. 117

IN FOCUS: DOMESTIC PREMIERES

Diana Nenadić

RED DUST — A REFLECTION OF THE DECADE 125

THE REPERTOIRE

edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE 129

VIDEOPREMIERES 147

CONTEMPORARY TRENDS

Dragan Rubeša

»THE LEFT HAND-HELD CAMERA« 154

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: FILM I KNJIŽEVNOST

Tatjana Jukić

BODIES AND CORPORA: THE VISUAL JANE AUSTEN 157

Vjekoslav Majcen

THE CINEMATIC VISION OF TIN UJEVIĆ 164

Tin Ujević

FILM AND CINEMA THEATRE IN OPUS OF ILJA ERENBURG 176

Tin Ujević

THE INVENTION AND BREATHING OF BIOSCOPE/TIN UJEVIĆ ABOUT BIOSCOPE 181

Bruno Kragić

FRENCH FILM AND LITERARY TRADITION 184

BIBLIOTEKA LJETOPIISA

Daniel J. Goulding

THE BREAKUP OF YUGOSLAVIA: CINEMATIC REFLECTIONS 189

ABSTRACTS 209

DODATAK

THE *CHRONICLE* INDEX (1995-1999) 1

NOTES ON THE CONTRIBUTORS (1995-1999) 35

Pet godina izlaženja *Ljetopisa*

●vim (dvo)brojem *Hrvatskog filmskog ljetopisa* navršava se peta godina izlaženja. Mala, ali nezanemariva obljetnica.

Ljetopis se pojavio u trenutku (1995.) kad u Hrvatskoj nije bilo stručnog filmskog časopisa. Vrijedan časopis, onda mlađe generacija kritičara, *Kinoteka*, pod glavnim uredništvom Darija Markovića, bio je već prije zamro. Postojale su tada tek populistički usmjerene revije vezane uz televizijski program i videodistribuciju (*Super*, *Studio*) koje su pisale i o filmu.

Iako je na više strana — i kritičarskih i čitateljskih — taj nedostatak bolno i začuđeno uočavan, uz obvezatno pitanje zašto se ne obnovi *Kinoteka* ili ne pokrene novi časopis, vjerojatno još zadugo ne bi bilo filmskog časopisa da Ivo Škrabalo nije odlučio sve uzeti u svoje ruke. Samoinicijativno, a u ime Hrvatskog društva filmskih kritičara, sastavio je prijedlog časopisa i odmah se obratio tadašnjem ministru kulture Zlatku Vitezu. Vitez je bez sustezanja prihvatio ideju i odobrio traženi novac. Dogovoreno je da će, uz Hrvatsko društvo filmskih kritičara, časopis suizdavati i Filmoteka 16 (direktor je bio Dragan Švaco) kao izvršni izdavač te Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka. Prema samoorganizacijskim načelima Društva kritičara, sabralo se prvo, operativno malobrojno, uredništvo — uz inicijatora Ivu Škrabala, glavninu plansko-operativnih, izvršnih, poslova u pripremi časopisa preuzeo je Vjekoslav Majcen, a ja sam preuzeo ulogu glavnog urednika. Tajničke je poslove preuzela tajnica HДФK-a, Branka Turkalj, a likovno uređenje Nenad Pepeonik. U vrlo kratkom roku, u ljeto 1995., izašao je prvi (dvo)broj, demonstrirajući i uređivački program artikuliran prema akutnim potrebama, kako smo ih vidjeli u uredništvu.

Publicistička je situacija, naime, u to vrijeme bila pomalo paradoksalna. Koncem osamdesetih pa na devedesete došlo je do prave renesanse filmskog publicizma. Sve glavne dnevne i tjedne novine u Hrvatskoj obvezatno su pratile film, objavljivale osim brojnih i ažurnih kritika i vrhunske intervjuje, te prigodno tematske eseje. Televizija (Zagreb, pa HTV), te svi programi radija (Radio Zagreb, odnosno HR, uključujući i Omladinski radio, odnosno Radio 101), imali su po nekoliko emisija posvećenih filmu. U središnje medije sada su se preselili najvrijedniji mlađi kritičari. Tijekom 90-ih narasao je broj aktivnih kritičara, pretežitom mlađih (Hrvatsko se društvo kritičara povećalo na oko 50-ak imena) tako da je medijski filmski publicizam dosegnuo stanje bujnosti i vrlo visokih standarda, kakvih odavna nije bilo. Ironijska je stra-

na ove situacije bila upravo u tome što taj procvat kritike nije pratila i pojava ili prisutnost specijalističkog filmskog časopisa. S jedne je strane trebao časopis/revija koji bi poantirao ovu medijsko-publicističku, nadasve populističku, situaciju, a s druge časopis u kojem bi se otvorile i ne-žurnalističke, studijsko-dokumentacijske mogućnosti za koje nije bilo prilike i mjesta u medijskoj svakodnevnici, a nužne su za kvalitetnu filmsku i opću kulturu.

Hrvatski filmski ljetopis opredijeljeno je preuzeo taj drugi zadatak, a nešto potom, javio se *Hollywood* (pod uredništvom Veljka Krulčića), koji je preuzeo onaj prvi zadatak.

Hrvatski filmski ljetopis zamislili smo, prvo, kao mjesto temeljite *dokumentacije* hrvatskoga filma (filmografija, leksikografskih obrada, ljetopisnog bilježenja ključnih zbivanja u hrvatskoj kinematografiji) — odatle odredba »ljetopis« u imenu časopisa. Uz to, časopis se trebao usredotočiti na njegovanje *studijskog, proučavalačkog i tumačilačkog pristupa filmu* — u duhu najsuvremenijih svjetskih trendova — pristupa kojeg je toliko akutno nedostajalo. Razlog potonjem bio je upravo u nedostatku »adrese« kamo takav jedan tekst poslati, a time i u nedostatku javnog poticaja na pisanje takvih tekstova, i razvijanje takva pristupa. Upravo je taj zadatak *Ljetopis* želio ispuniti: nastojao je postati poticajnim mjestom okupljanja onih koji imaju studijskih interesa, »otkrivačem« i »poticateljem« takvih interesa u pojedinaca. Kako u trenutku pokretanja nije bilo drugog časopisa, smatrali smo da *Ljetopis* mora zadržati i *žurnalističko-revijalnu stranu* (tradicionalno obvezatnu u svim filmskim časopisima u nas), te smo, po uzoru na stari *Film*, odlučili redovitim kratkim kritikama pratiti ukupni repertoar kina, objavljivati aktualne portretne eseje, eseje o trendovima, i dr. i najzad, u nedostatku ikakvog filmskog časopisa, a osobito (krajnje poželjnog) generacijskog filmskog časopisa, *Ljetopis* smo zamislili kao časopis koji će obuhvatiti sve djelatne generacije pisaca o filmu, podjednako one koji su dulje već »na terenu«, kao i one što tek pristižu.

Prva dva temeljna cilja — dokumentacija i razvoj studijskog pristupa — ostvarena su, vjerujem, s iznenađujućim »obiljem« (s obzirom na ipak malu nacionalnu, pa time i filmsku sredinu). O tome svjedoči povećavanje formata časopisa i broja stranica, od polaznih 100-tinjak na sadašnjih 200-tinjak (tj. oko 500-600 kartica teksta), potom povećanjem broja suradnika (bilo ih je skoro 80 u ovih pet godina), kao i proširenjem redakcije (u koju su su još ušli Igor Tomljan-

vić, Diana Nenadić i Petar Krelja, a novo likovno uređenje je preuzeo Luka Gusić. Takav je rast, najvećim dijelom, učinio mogućim naš novi izvršni izdavač, Hrvatski filmski savez (kojemu smo prešli 1997.), a osobito njegova tajnica, Vera Robić-Škarica.

Kako su ostvareni polazni programi?

Što se dokumentacijskog pristupa tiče, uz redovite obuhvatne filmografije svih u nas održanih festivala, revija, autorskih opusa, te uz redovitu »Kroniku« filmskih zbivanja Vjekoslava Majcena, u *Ljetopisu* je objavljeno nekoliko važnih leksikonskih, filmografskih i bibliografskih cjelina (»Tko je tko u filmskoj kritici danas«, »Mladi hrvatski redatelji«, »Leksikon američkih nezavisnjaka«, »Filmografije hrvatskih filmskih skladatelja«, »Filmografija mini filmova«, »Filmografija jednogminutnih filmova Požege«, »Povijest filma — izabrana bibliografija«, »Leksikon videoumjetnika«, »Videografija«, i dr.). Osobito poticajno djeluju studijski dosezi, za koje se ljudima činilo da ih, zbog malobrojnosti »filmologa«, neće uopće biti, ili će se pojavljivati tekstovi uvijek istih malobrojnih suradnika. Iznenađujuće (iako za nas planski očekivano), izredalo se preko 40 autora studijski usmjerenim tekstovima, od toga je priličan broj, i starijih i mlađih, po prvi put predstavljen takvim pristupom filmu. U *Ljetopisu* je, uz stalnu rubriku »Studije i istraživanja«, priređeno više tematskih blokova (»Američki film otklona«, »Hrvatska filmska glazba«, »40-a obljetnica SCF Zagreb«, »Zbornik u počast Anti Peterliću«, »Studije i rasprave, tema: snimanje«, »Videoumjjetnost u Hrvatskoj« i u ovom broju »Kognitivistički pristup filmu« i dr.). Otvorile su se (spontano) trajnije tematsko-istraživačke linije — npr. filmska glazba (Irena Paulus, Vladimir Sever), filmsko snimanje (brojni suradnici, najstalniji Silvestar Kolbas), povijesne teme (Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i dr.), stilsko-povijesne studije (Nikica Gilić, Bruno Kragić i dr.), brojni interpretativni tekstovi s osvježavajućim, autorski idiosinkratično probranim temama. U povremenoj rubrici »Suvremena teorija u prijevodu« upoznavalo se s problemskim usmjerenjima i dosezima svjetske filmske teorije. Iako, nažalost, tek povremeno ostvarivano, ipak se u tijeku tih pet godina izredalo važnih biofilmografskih razgovora i portreta (Relja Bašić, Tea Brunšmidt, Živan Cvitanović, Ernest Gregl, Anđelko Klobučar, potom Krešo Golik, Branko Marjanović, Dražen Movre, Jelena Rajković, Nikola Tanhofer, Dušan Vukotić i dr.).

Popratni, *revijalni*, aspekt, onaj u kojem smo ažurno ali interpretativno analitičnije trebali pratiti repertoarne trendo-

ve kumulativno gledano nije mali, ali je, prema našem osjećaju ostao, nažalost, na polaznoj, »vegetativnoj«, uredničko-suradnički podređenoj razini. Ovo, ipak, i nije toliko neobično, jer mediji i postojeće revije gutaju sve *žurnalističke* i »prorevijalne« kapacitete aktivnog filmsko-kritičarskog puka, *Hollywood* je postao perjanicom revijalnog pristupa, pa onda ostaje malo motivacije, i suradnicima i urednicima, za isto takvu suradnju pod uvjetima neminovno »zakašnjelog«, kvartalnog izlaženja *Ljetopisa*, i njegova »ozbiljnjakog« konteksta.

Nedvojbeno, mnogo je zadataka ostalo nenačetima ili tek načetim u petogodišnjem vijeku časopisa, mnoge uređivačke mogućnosti nisu dovoljno iskorištene, i to sami urednici vjerojatno i bolnije osjećaju od čitatelja. Ali, uvidom u zbirni pregled ostvarenog (vidi prilog »Kumulativna kazala«), čovjeku se ipak učini da je časopis u dosadašnjem svojem izlaženju donio dovoljno postojanih vrijednosti, te da je jedan od važnih ciljeva takva tipa časopisa uspješno ostvaren: da postane priručnom literaturom, onom koju će čovjek čuvati u svojoj biblioteci da u nju ponavljano i prigodno, kad mu zatreba, zaviri za pomoć i orijentaciju.

Svojedobnim letimičnim pregledom povijesti kulturnjačkih časopisa u nas, ustanovio sam da je pet godina (koja godina dolje, koja godina gore) prosječan životni vijek entuzijastički uređivanih časopisa s vrlo artikuliranim programom, kakav je i naš. Toliko je otprilike preživjela stara *Filmska revija*, *Film* i *Kinoteka* (a i mnogi književni, likovni i kazališni časopisi). Znači li to da nam, po ovom navršanju pete godišnjice izlaženja, prijeti »prirodno« iščezavanje?

Po radnoj uhodanosti i energiji nas koji ga uređujemo, po otvorenim zadacima na kojima radimo, po zdušnosti s kojom se suradnici odazivaju, a sve novi i novi priteču, pa i po ohrabrujućem porastu broja naših pretplatnika (koji kompenziraju bijednu knjižarsku distribuciju časopisa), nema indikacija da bi se *Ljetopis*, iz unutarnjih razloga, zgasnuo, iscrpivši se.

Ali, nedostatno i, u posljednje dvije godine, ugrožavajuće odlagano i neizvjesno pritjecanje novčanih potpora o kojima isključivo ovisi opstanak ovakvog visokostandardnog kulturnološkog časopisa, stalno čini nesigurnim izlaženje svakog novog broja. Hoće li polet ovog časopisa i sjajna mogućnost prave filmološke renesanse koju je on u nas nagovijestio biti, silom nevolja i stiskom neprilika, podrezani?

Hrvoje Turković

Suvremena filmska teorija: kognitivistički pristup

Bujnim razvojem sveučilišnih studija filma u tijeku sedamdesetih pa na ovamo i sustavno proučavanje filma dobilo je nezapamćen polet. Stvorila se, osobito u anglosaksonskim zemljama, ali i u Europi, nova *akademska zajednica* — zajednica profesora koji tumače film, zajednica studenata koji studiraju, diplomiraju, magistriraju i doktoriraju iz filma, kao i šira zajednica intelektualnih interesenata — koja je razvila veliku potražnju za priručnicima, zbornicima, autorskim knjigama, časopisima u kojima se ne samo prikazuje i tumači ono što od teorijskog nasljeđa imamo, nego se daju i novi izvorni prilozi novonastalome i poletnome *filmskom školništvu*.

U ovome akademskom kontekstu, po uzoru na susjedne humanističke znanosti, osobito se razmahala *interpretativna struja* u pristupu filmu, struja razgranatih i slobodno domišljatih tumačenja pojedinih paradigmatičkih primjeraka filmskog stvaralaštva i stvaralaca, odnosno paradigmatičkih struja.

Ali, ponajprije kao slabašna općeteorijska, neinterpretacijska — »udžbenička« — alternativa, a onda snažno i razvijeno — kao buntovna reakcija na prevlast interpretativne prakse — javila se, tijekom osamdesetih, metodološki stroža, samosvjesnija, teorijsko-spekulativna i teorijsko-empirijska struja teoretiziranja. Ona je najzad — da bi postala jasnijom njezina izdvojena priroda — uzela suvremenu *kognitivističku znanost* kao svoj orijentir i svoj »zaštitni znak«.

U ovom tematskom bloku donosimo, uz domaće priloge, i tri prijevoda ključnih tekstova na koje se često poziva. Donose se uglavnom pregledni tekstovi, oni kojima se predstavlja problemsko područje i priroda pristupa ove nove teorijske struje, a priložena je i bogata (iako selektivna) bibliografija filmoloških knjiga i članaka pisanih bilo u kognitivističkome duhu, bilo s kognitivističkim pristupom.

Priređivač ovoga malog zbornika zahvaljuje Borisu Vidoviću na sugestijama i pomoći u pripremi, a zahvaljuje se i prevoditeljima na trudu. Prijevodi stranih tekstova objavljuju se s odobrenjem autora i časopisa u kojima su objavljeni, na čemu im zahvaljujem u ime uredništva i izdavača.

Hrvoje Turković

David Bordwell

Argumenti u prilog kognitivizma*

Drugim riječima, to je obrana teze da kognitivističko motrište pruža koristan uvid pri istraživanju različitih vidova filma. Literatura o kognitivizmu u psihologiji, filozofiji, sociologiji, lingvistici, antropologiji i čak estetici postala je toliko brojna da nikakav uvod ne može biti dovoljno sveobuhvaatan.¹ Zapravo, nitko s njome ne može držati korak. (Već imamo knjige o Aristotelu kao kognitivistu /Wedin, 1988./ i o mozgu Roberta Frosta /Holland, 1988./.) Stoga je svrha ovoga teksta sužena i postavlja se pitanje: prvo, koji su specifični pojmovni konstrukti i nalazi kognitivističkog pristupa? i drugo, kako bi oni mogli pomoći pri razjašnjavanju nekih posebnih problema u istraživanju filma?²

Ova radnja pripada onom sumornom žanru akademskog pisanja u kojem Autor A sažima teorijske tvrdnje koje su iznijeli Autori B, C, D i ostali, te svaku proširuje povremenim komentarom. Bibliografija skreće pozornost čitatelja k tim podrobno izvedenim tezama koje su, u tumačenju Autora A, odreda postale sveobuhvatne i pretjerano pojednostavljene (zbog »prostorno-vremenskih ograničenja«). Pokušao sam oživjeti ove konvencije posvećivanjem pozornosti ne samo načelima, već i posebnim pretpostavkama i pitanjima koje karakteriziraju kognitivističko motrište. Također sam se klonio još jednog klišeja — prpošnoga mudrijaškog stava da svi problemi tek što nisu riješeni. Na kraju teksta uvest ću jednu novost, rečenicu koja čini ovo izlaganje drukčijim od svakog ranijeg sažetka koji mi je poznat u filmološkoj literaturi.

Kao sažetak koji teži predstaviti određeni opseg znanstvenoga rada filmolozima, ova radnja zahvaća široko područje. O crtavajući ono što se naziva *kognitivnom teorijom*, ili *kognitivnim motrištem* odnosno *referentnim okvirom*, povezat ću s 'kognitivnom znanošću' sa širim spektrom radova koji počivaju (bar se meni čini) na bitno sličnim pretpostavkama. Širina mog zahvata u temu mogla bi, međutim, nagnati čitatelja da ovo motrište doživi kao još jednu Veliku Teoriju Svega kakve mi filmolozi redovito otkrivamo ili sklapamo od rezervnih dijelova. No jedna Velika Teorija Svega previše nam olakšava posao; kako je film, slažemo se, dio Svega, onda će teorija izravno dati prikaz onoga što film čini (postavlja subjekte, reproducira ideologiju, poziva se na fetišizam i skopofiliju, tvori se polisemnim kako bi stvorio heterogena značenja i ugođe). Prečesto tražimo ono što je Freud

nazvao *Weltanschauung*, »razumsku konstrukciju koja ravnomjerno rješava sve probleme našega bitka na osnovi jedne sveobuhvatne hipoteze, koja, stoga, ne ostavlja niti jedno pitanje bez odgovora i u kojoj sve što nas zanima nalazi svoje zadano mjesto« (Freud 1933./1966., str. 622).³ Zato mi valja na početku reći kako mi se čini da ni jedna zasebna megateorija ne može pojmiti raznovrsnost filmskih fenomena; da se najplodnija istraživanja obično posvećuju problemima srednje razine, te ne polaze niti od teorije ljudskoga subjekta, ni od izoliranih činjenica; te da izlaganje pretpostavki i implikacija, poput ovog koje slijedi, nužno posjeduje općenitost koja ne može pošteno prikazati istraživanja srednje razine, koja, pak, teoriji daju stvarnu težinu i raznovrsnost.

Naposljetku, bio bih u krivu kada bih tvrdio da će ovom radnjom Kognitivizam izbaciti Suvremenu teoriju iz uporabe. Premda volim promatrati kako teoretičari raspravljaju stvari, ovdje mi nije cilj zalagati se za takvo što. Priznajem da pišem sa stajališta umjerenog zagovornika. Smatram da kognitivistički pristup razjašnjava stvari *barem onoliko* koliko i teorije svijesti koje u posljednje vrijeme predvode filmologiju, te stoga vraćam pozornost na neke probleme koje veći dio suvremene filmologije umanjuje ili zanemaruje. No moj glavni cilj je izlaganje, a ne osporavanje. Svaka važnija rasprava posjedovat će više potankosti od ovoga što slijedi.

Kognitivna jezgra

Za stjecanje dojma o nekom intelektualnom stajalištu dobro je poznavati njegov program rješavanja problema, a ovo pak zahtijeva poimanje paradigmatičkih slučajeva na koje se usredotočuje. Za psihoanalitičku teoriju općenito paradigmatički slučajevi su neurotski simptom (jezgra jezgre), bizarni san, nespretni čin, pogrešku u govoru. Ovo su središnje pojave koje je Freud htio objasniti. Od svojih je objašnjenja izgradio prikaz ljudske mentalitacije koji je otišao mnogo dalje i uključio sve inače nesporno ponašanje te velik dio umjetničkoga djelovanja.⁴

Gledano u cijelosti, kognitivna teorija bavi se drukčijim skupom pojava u svojoj jezgri. Ona se, općenito, u većoj mjeri od freudovskog pristupa, zanima za normalno i uspješno djelovanje. Što nas osposobljuje da prepoznamo poznato lice? Što se zbiva kad netko pregledava spisak riječi tražeći

* Prijevod teksta »A Case for Cognitivism«, objavljenog u *Iris*, Spring 1989., No. 9., str. 11-41. Prijevod objavljujemo s dopuštenjem autora.

neku posebnu? Zašto ljudi mogu upamtiti srž dugačkih, čak i kompliciranih rečenica, ali ne i točno pojedine riječi? Zbog čega u diskurzivnom primjerku

Ivica je čuo glazbu kamiona sa sladoledom.

Šišao je s novčanikom u ruci.

promatrač može zaključiti da bi Ivica htio kupiti sladoled? Zašto se u svim jezicima pojmovi kao što su 'pas' i 'drvo' ranije nauče, češće rabe, i brže pamte od riječi poput 'zlatni retriver' i 'smreka'? Kako to da je ljudima lakše shvatiti električne pojmove kada si predoče struju kao protok vode kroz cijevi? Kada se nešto počne pobliže promatrati, mnoštvu običnih mentalnih radnji više ne možemo provjeravati točnost.

Ako se obično shvaćanje i pamćenje odjednom doimaju kao vještine, iznimna postignuća počinju izgledati čudesnima. Što se zbiva kada šahovski majstor odabire najbolji potez? Kako mikronezijski pomorci uspijevaju ploviti stotine milja otvorenim oceanom bez pomoći kompasa ili sekstanta? Kako jedna vrhunska pijanistica može svirati guste nizove nota brže no što je i teoretski u stanju razabrati zvuk svake pojedinačne? Stručno ponašanje zahtijeva objašnjenje u ništa manjoj mjeri od onih pogrešaka koje tvore središte prostora freudovske problematike.

Dakako, kognitivna se teorija također posvećuje uočljivim neuspjesima i nedostacima ljudske mentacije. Zašto se toliki drže 'kockarske pogreške' — vjerovanja da se nakon dugog niza crvenog na kotaču ruleta mora ukazati crna? Kako to da čak i profesionalni logičari čine greške kad se silogistički problemi postavljaju u apstraktnim veličinama, no nemaju problema s tim silogizmima kad su predočeni kroz svakodnevnije primjere? Mnogo se može pritom naučiti, osobito s neuropsihološke strane kognitivnog istraživanja, od nesretanog autista savanta koji izvanrednog računa ili pamti glazbu, no koji je i dalje nesposoban za daleko banalnije zadatke.

Općenito uzevši, kognitivna teorija želi razumjeti ljudske umne djelatnosti poput prepoznavanja, shvaćanja, zaključivanja, tumačenja, prosuđivanja, prisjećanja i maštanja. Istraživači s takvim pristupom predlažu teorije o načinima na koje takvi procesi djeluju, te ih analiziraju i ispituju sukladno pravilima znanstvenog i filozofskog istraživanja. Konkretnije, kognitivistički referentni okvir postavlja razinu mentalne aktivnosti kao osnovnu jedinicu za objašnjavanje ljudskog socijalnog ponašanja.

Poput mnogih smjerova suvremene filmske teorije, kognitivna teorija odbija biheviorističko tumačenje ljudskoga ponašanja. Klasični biheviorizam inzistira na tvrdnji da se ljudsko ponašanje može razumjeti bez pozivanja na bilo kakve 'privatne' umne postupke. Za razliku od njega, kognitivne teorije drže da pri razumijevanju ljudskog ponašanja moramo pretpostaviti postojanje entiteta kakvi su osjetila, misli, vje-

rovanja, želje, nakane, planovi, vještine i osjećaji. Odnosno, postoji procjep između razumljivog i namjernog ljudskog ponašanja te psiholoških mehanizama koji ga provode. Prema kognitivističkom učenju, ovaj procjep ispunjen je nekim oblikom mentacije.

Ovoliko nam govori i zdrav razum. Kognitivna teorija ide dalje usredotočavajući se na intencionalni čin. Ovdje 'intencionalni' ima dva različita značenja. U svakodnevnoj uporabi, podrazumijeva namjernost, svojevolumno djelovanje; ukazuje na ciljeve, planove, i ponašanje vođeno pravilima. Takvo shvaćanje namjernog/intencionalnog čina igralo je važnu ulogu u najranijem odvajanju kognitivizma od biheviorizma (Miller, Galanter i Pribram, 1960.), te ostaje na snazi unutar teorija racionalnih činitelja o kojima ću kasnije raspravljati. Tehničko značenje pojma izvedeno je iz Husserla (Dreyfus i Hall, 1982.). Intencionalna stanja usmjerena su na predmete, zbivanja i odnose u svijetu; intencionalna stanja tako imaju referencijalnu 'odnosnost', u onom smislu u kojem se iskaz »laskanje su hladne« odnosi na laskanje. Intencionalnost tako igra ključnu semantičku ulogu u propozicijskim stavovima (npr. »Tino vjeruje da su laskanje hladne«). Kognitivizam postavlja pitanje kako možemo mentalnu djelatnost doživjeti kao reprezentacijsku,** pa time i smislenu — odnosno, kako ona može imati intencionalnost. (Noviji rad na tu temu je Fodor 1987.).

Dva značenja intencionalnosti koja sam spomenuo mogu se postaviti u međuosobnost. Opisujući neko djelovanje namjernim (ciljno usmjerenim, racionalnim, ili kakvim god) možemo mu pripisati umna stanja koja posjeduju intencionalnost (odnosno semantički sadržaj). (Vidi Brand 1984.; Dennett 1978., 1987.) Oba značenja intencionalnosti mogu zahtijevati koncepciju mentalnih reprezentacija, no prije razmatranja te teme trebam razmotriti jedno metodološko ograničenje u konstruiranju kognitivističke teorije.

Dobra naturalizacija

Barem od trenutka u kojem se Kant obratio sveučilišnoj psihologiji svoga vremena, filozofija uma uzima u obzir nalaze istraživanja empirijske znanosti na području psihe i mozga. Analogno tome, povijest znanosti možemo čitati kao pretvaranje filozofskih doktrina u predmete empirijskih istraživanja. Napose je ovo stoljeće doživjelo mnoga 'prirodnačka' istraživanja mentalnih procesa. Freudovska psihoanaliza i Piagetova 'genetska epistemologija' samo su dva između mnogih pokušaja ispitivanja, preinačavanja, pojačavanja i promišljanja filozofskih koncepcija subjektivnosti u svjetlu kliničkog ili eksperimentalnog istraživanja. Kognitivizam pripada tradiciji 'prirodnačke' epistemologije (Garver i Hare, 1986., Goldman, 1986., Kornblith 1985.). Kognitivistički filozofi doista obavljaju pokuse i poduzimaju rad na terenu (kao Dennett, 1988.).

** Prevoditelj valjan prijevod engleskog termina *representation* s prikazivanje i prikaz prebacio sam, na većini mjesta, u internacionalizam *reprezentacija*, zbog dvaju razloga. Prvo što se u našoj estetičkoj literaturi uobičajilo pod *prikazivanjem* držati posebnu vrstu tzv. *mimetičkog* (ili *ikoničkog*) *prikazivanja*, onoga kojeg anglosaksonski teoretičari, uže, nazivaju *pictorial representation*. Kognitivizam, međutim, uglavnom raspravlja o svakom obliku »reprezentiranja«, bez obzira bila riječ o *ikoničkom* ili *simboličkom*, *predodžbenom* ili *propozicijskom*... Iz tih razloga kognitivistički orijentirani filozofi psihologije u nas sve češće rabe internacionalizam *reprezentacija* da bi generički obilježili zajednički pojam, a posebno onda govore o *simboličkim reprezentacijama*, te o (ikoničkom) *prikazivanju* kad su im takve razlike važne. (Napomena ured. — H. T.)

Među istaknutim empirijskim podacima, za razmatranje su ključni sve precizniji nalazi bioloških osobina mozga i pripadajućih osjetilnih sustava. Kognitivistička perspektiva ozbiljno uzima u obzir činjenicu da je mozak sustav koji preobražava energiju. To podrazumijeva stajalište da ćemo s vremenom doći do objašnjenja misaonog procesa koje će biti konzistentno sa spoznajama o načinima prijenosa elektrokemijske energije kroz moždane stanice. Konkretni primjer daje Paul Churchland koji kritizira dualizam supstance (doktrinu koja tvrdi da mentalne pojave proizvodi neki nefizički um) stoga što on nije u skladu sa svim onim podacima koji potvrđuju da fizičke promjene u mozgu, poput alkoholizma i senilne degeneracije, proizvode predvidljive promjene u mentalnim stanjima (Churchland, 1988., str. 20). Ujedno, činjenica da je mozak evoluirao selektivnom prilagodbom uglavnom isključuje neka objašnjenja njegova djelovanja, poput onih koja su po darwinovskim standardima ili odviše nedjelotvorna ili nevjerojatno djelotvorna. Pritom, činjenica da su osjetilni mehanizmi »informatijski začahureni« na niskim razinama, te svijest ne može prodirati u njih, ukazuje da na um valja gledati kao na skup autonomnih, visoko specijaliziranih »modula« (Fodor, 1983., Garfield, 1987.). Kao kod svakog fizičkog uređaja, resursi mozga su ograničeni, pa to znači da će pri svakom zadatku, recimo prisjećanju ili rješavanju problema, postojati kompromis između brzine i točnosti. Tako postoji mogućnost da evolucijski nacrt ovog uređaja favorizira brze, vjerojatne izhode iz ograničenih uzoraka podataka. Kognitivizam smatra da bi na takve načine empirijska znanost mogla doista pomoći pri rješavanju tradicionalnih filozofskih problema.

Umjetna inteligencija pruža drugo veliko nadahnuće kognitivnoj teoriji. Zadivljujući napredak u programiranju računala za izvođenje mnogih vrsta zaključivanja doveo je do razmišljanja o mogućnosti da taj novi stroj možda pruža važnu analogiju za ljudsku mentaciju (Boden, 1988., Hauge-land, 1981., 1985., Johnson-Laird, 1988.).⁵ Analogija se kreće u nekoliko smjerova, od kojih je najutjecajnija verzija funkcionalizma Jerryja Fodora (Fodor, 1975., 1981.). Fodor se služi analogijom Turingova stroja kako bi ustvrdio da je mentalni prikaz pitanje strukturalno usporedivih računskih djelatnosti, a ne utjelovljenja u nekoj tvari. Odnosno, uspostavlja se da je naš mozak samo *hardware* za programe koje izvodi. E. T. može imati vjerovanja, planove, uspomene itd. slične Elliottovima, premda su E. T.-jeve utjelovljene u izvanzemaljskoj biologiji. Fodor iskorištava analogiju s računalom pri zauzimanju stava oko problema uma i tijela.

Usprkos popularnosti funkcionalizma, računalna analogija žučljivo se osporava u kognitivnoj teoriji. Pojavilo se nekoliko stajališta. Možda su i um i digitalno računalo potklase iste kategorije računskih mehanizama (Pylyshyn, 1984.). Možda treba računalo smatrati modelom mozga a ne uma, jer u tom slučaju paralelna računala bolje prikazuju relevantne procese (Rumelhart, McClelland i PDP Research Group, 1986.). Možda je računalo, zbog činjenice da se bavi samo sintaksom, a ne i semantikom, loš temelj za bilo kakvu kognitivnu teoriju (Searle, 1984.). Možda je glavna vrlina računalne analogije ukazivanje na načine na koje se naše razmišljanje ne poklapa s računalnim modelom (Gardner,

1985.). Ne samo da postoje *neračunske* kognitivne teorije, poput »iskustvenog« kognitivizma Georgea Lakoffa i Marka Johnsona, već postoje i *računske* teorije kognitivizma koje izričito nisu zasnovane na *računalu*, poput one koju zastupa Ray Jackendoff (Lakoff, 1987., Johnson, 1987., Jackendoff, 1987.). Odista, jedna od najugodnijih stvari pri čitanju ove literature je energetična i filozofski sofisticirana rasprava o samom pojmu izračunavanja.⁶

Bilo istraživanje zasnovano na znanosti o mozgu ili na znanosti o računalu, filmskim bi teoretičarima mogao zasmetati pojam 'znanosti'. Već očekujem optužbu da je kognitivna perspektiva 'scijentistička' zato što se izvodi iz sumnjive ideologije istraživanja. Takva ideologija navodno proizvodi transcendentnu, multikulturnu i nadpovijesnu istinu, premda mi znamo (nastavlja se prigovor) da takve istine nema. Tu zamjerku teško je pobiti ukoliko. Srećom, jedna novija knjiga djelotvorno izlaže karikirane stavove o znanosti koji kruže književnom teorijom, i njezin prikaz jednako se dobro može primijeniti na mnoge antiznanstvene pretpostavke u filmskoj teoriji (Livingston, 1988.). Prije svega, nužne su tri napomene. Prvo, fizikalne i prirodne znanosti ne tvrde da dosežu apsolutnu istinu, već samo da dolaze do uzastopnih aproksimacija zbiljskih procesa. Možda ćemo jednog dana odbaciti vjerovanje da su molekule, DNK i evolucijski odabir iole stvarni, no oni kao konstrukti daleko bolje objašnjavaju činjenice od konstrukata koji su im prethodili. Kognitivna teorija mogla bi dati usporedivo snažne konkurentne koncepte.

Drugo, u onoj mjeri u kojoj se uopće može vjerovati u mogućnost postojanja 'znanosti o čovjeku', kognitivizam nije nimalo nategnutiji od bilo kojega drugog takvog smjera. Kognitivna psihologija nije ništa manje uvjerljiva od, recimo, psihoanalize, kojoj je Freud stalno isticao znanstveni status. (Dobru raspravu nudi Sulloway, 1979.) A Chomskyjeva kognitivna lingvistika pokazala se barem toliko stvarnom koliko i Saussureova 'znanost', semiologija. (Za usporedbu ovih dvaju istraživačkih programa, vidi Fabb, 1988.).

Napokon, vrijedi se prisjetiti da su donedavno mnogi teoretičari filma povezivali svoje područje rada s nekim oblikom znanosti. Valja se samo prisjetiti tvrdnji izlaganih u sedamdesetima u prilog kratkovjeke znanosti *semanalitike* Julije Kristeve, te Althusserove znanosti materijalizma.⁷ U svakom slučaju, kako sam ustvrdio, projekt 'dobre naturalizacije' — koji ne prurušava kulturu u prirodu, već gricka rubove filozofske doktrine zubima izbrušenim u empirijskom istraživanju — leži u srži mnogih teorija koje filmolozi još uvijek prihvaćaju. Suvremeno proučavanje filma može odbaciti neko poimanje znanstvenosti samo ako počne doživljavati Saussureovu semiotiku, Freudovu i Lacanovu psihoanalizu, Lévi-Strausovu antropologiju, Jakobsonovu lingvistiku, te Althusserovu i postalthusserovsku sociologiju kao tek zanimljivu fikciju. A ovo se neće po svoj prilici tako skoro zbiti.

Jedan od razloga zbog kojih su proučavatelji filma mogli zanemariti znanstvene pretenzije strukturalističkoga i poststrukturalističkog stajališta jest taj da je proučavanje filma dobrim, možda i pretežnim dijelom hermeneutička disciplina. Ona se najvećim dijelom bavi tumačenjem tekstova

(uglavnom filmskih). Zbog toga se iz teorija kopa njihova semantička rudača. Ako neka teorija želi biti institucionalno prihvaćena, ona mora omogućiti svom sljedbeniku da 'čita' film na nov način. Teorijske doktrine koje su same predočene u narativnom obliku — zajedno sa svojim aktantima, su-kobima, putovanjima i više-manje objedinjavajućim razrješenjima — posebno su omiljene. Otud dolazi i popularnost psihoanalitičke doktrine, koja nudi makro-priče (od *hom-melette* do Edipa i dalje) i mikro-priče (studije slučaja). Drugi kandidati za hermeneutičku primjenu su teorije koje se bave zasebnim semantičkim poljima (moći, identitetom, prirodom znanja ili označavanja) ili koje sadrže živopisne i dojmive metafore (zrcala, spisateljski čin). Kad se traži teorija koja bi mogla poslužiti kao alegorijski ključ za tekstove, tada se njezina znanstvena dostignuća mogu zanemariti.

Svemu ovome kognitivizam pruža izravan izazov. Moglo bi se tvrditi da jedna snažna teorija pruža objašnjenja, a ne obrazloženja. Hermeneutičko stajalište filmologije stvara praksu opisivanja tekstova neformalnim metajezikom izvedenim iz neke teorijske doktrine. No opis, bio on potresan ili pirotehnički, nije objašnjenje. Za razliku od njega, kognitivni okvir ima jednu osobitu prednost. *Ne priča priče*. Nije hermeneutička matrica; ne može se pretvoriti u alegoriju. Poput svih teorija, on postavlja kantovsko pitanje: znajući određene osobine neke pojave, koji bi uvjeti bili nužni da one nastanu? Potom traži kauzalna, funkcionalna ili teleološka objašnjenja tih uvjeta.

No, odbacimo li hermeneutički poriv otkrit ćemo da neke filmske teorije ipak pružaju objašnjenja. Ovdje nemam cilj odlučiti jesu li najutjecajnije teorijske formulacije pružile primjerena objašnjenja fenomena koje su odabrale. (Vidi Carroll, 1988. za opširno razlaganje zašto nisu.) Želja mi je pokazati da kognitivistički pristup, osim što je sklon naturalističkom objašnjavanju, dijeli sa suvremenom filmskom teorijom i težnju prema *konstruktivističkim* objašnjenjima kroz pojmove *mentalnih reprezentacija* koji djeluju u kontekstu nekog *društvenog djelovanja*.

Konstruktivizam

Moglo bi se prihvatiti svakovrsne 'naturalističke' psihološke doktrine. Moglo bi se, recimo, prikloniti nekoj empirijskoj psihologiji koja predstavlja mentalne entitete kao tragove primarnih osobina koje (nekako) stvaraju pojmove. No kognitivizam obično pretpostavlja *konstruktivizam*.⁸ Percepcijska i kognitivna aktivnost uvijek »nadilazi dane informacije« (Bruner, 1973.). Percepcija nije pasivno bilježenje osjetilnih podražaja; osjetilni podaci se filtriraju, preobražavaju, dopunjavaju i uspoređuju s drugim podacima kako bi se zaključno izgradio konzistentan, stabilan svijet. Pri zaključivanju da Ivica, koji silazi s novčanikom na zvuk kamiona sa sladoledom, želi kupiti sladoled, moramo nadići sam sadržaj teksta. Ovaj sud je konstrukcija, koja se uvijek može korigirati u svjetlu naknadnih informacija, poput treće rečenice: »Zvuk kamiona podsjetio ga je da mora sakriti svoj novčanik odestre, koja je ovisna o sladoledu.«

Između percepcije i kognicije postoji važna spona za kognitivističke teorije. Iz filozofije 'Novog pogleda' s kraja pede-

setih (prvog djelatnog protivnika biheviorizma) dolaze nam pojmovi ključni za artikuliranje odnosa ovih dvaju procesa. Procesuiranje 'odozdo-naviše' odnosi se na one brze, nužne postupke, uglavnom osjetilne, koje 'pokreću podaci'. Procesi koji teku 'odozgo-naniže' pokreću se pojmovima; u većoj su mjeri namjerni i voljni, kao što su to rješavanje problema i apstraktno prosuđivanje.

Ključna pretpostavka jest da i procesi 'odozdo-naviše' i oni 'odozgo-naniže' jesu zaključivalački; oba »nadilaze zadanu informaciju« na vrlo određene načine. Primjerice, procesi 'odozgo-naniže' mogu oblikovati i usmjeravati djelatnosti 'odozdo-naviše'. Čitanje nekog teksta ne znači puko registriranje slova, njihovo slaganje da bi se stvorile riječi, slaganje ovih da bi se stvorile sintagme, i tako dalje. Odabrani segmenti teksta omogućuju nam da zaključujemo daleko dalje od riječi na koje ćemo naredno naići; počinjemo graditi semantičku strukturu koja vodi naše biranje podataka. (Vidi Ellis i Beattie 1986.).

Nadalje, čak i najjednostavnija percepcijska djelatnost sliči kognitivnoj djelatnosti više razine. Percepcija ima ugrađene pretpostavke i hipoteze, ona dopunjava informacije koje nedostaju, te donosi zaključke koji su zasnovani na primljenim podacima, ali se ne mogu na njih svesti. Uzmimo primjerice Rockovo proučavanje vida. Irwin Rock pokazuje da se jedan daljinski podražaj, recimo drvo, isprva registrira na mrežnici oka kao blizinski podražaj. Iz tog sirovog materijala vizualni sustav počinje stvarati formalne opise podražaja prema odnosima dio-cjelina, prema pojedinim područjima, te prema odnosu lik-podloga. Na kraju se pojavljuje 'preferirani percept', mentalni opis drveta kao trodimenzionalnog objekta. Kognitivistički ton ovog prikaza dolazi najvećim dijelom od Rockova inzistiranja da percipiranje uključuje opisivanje, rješavanje problema i zaključivanje — koji su konstrukcijski procesi što bismo ih inače povezali s djelatnostima više razine. Osjetila su zaokupljena »nastojanjem za značenjem« koje je i strukturno analogno apstraktnijem razmišljanju, i intimno vezano uz njega. Otuda i naslov Rockove knjige: *Logika percepcije* (1983.). (Vidi također Rock, 1984.).

Važnost percepcije unutar kognitivne perspektive trebala bi pomoći pri odbacivanju mogućeg prigovora da takav nazor znači 'idealizam' koji zanemaruje postojanje, recimo, okoline (i teksta kojeg valja u njoj protumačiti) ili ljudskoga tijela. Tomu nije tako. Kao konstruktivistički iskazi, kognitivna objašnjenja pretpostavljaju da percepcija uključuje povratnu spregu između zamjećivatelja i okoliša. Nadalje, mnogi kognitivistički istraživači daju tjelesnim čimbenicima povlašteno mjesto pri objašnjavanju mentalnih djelatnosti, neki tako što smatraju tjelesno iskustvo izvorom organizacijskih shema (Johnson, 1987.), drugi vezivanjem kognitivnih procesa s onima koji su neuropsihološki odredivi (Patricia Churchland, 1986., Paul Churchland, 1988.).

Međuodnos procesa 'odozgo-naniže' i 'odozdo-naviše', zajedno s prepoznavanjem 'inteligencije' percepcijskih sustava, naveo je većinu kognitivista na suočavanje s konstruktivističkom analogijom. Ne može se nešto izgraditi bez 1. svrhe ili cilja, 2. načela gradnje i 3. materijala za gradnju. Sva tri vida

analogije izravno ukazuju na postojanje prethodnih komponenti, bilo konceptijskih ili fizičkih, koje djeluju na svim razinama procesa. Ovo je potkrepa konstruktivističke analogije s kojom se suvremena filmska teorija nije željela suočiti.

Najbolje ću objasniti što želim reći ukazujući da je suvremena teorijska djelatnost, u svojim očitovanjima od psihoanalize do postmodernizma, istodobno i snažno konstruktivistička i snažno konvencionalistička. Ponajprije se smatra da je promatrač-kao-subjekt djelomično u dosluhu sa svojom subjekcijom, donoseći očekivanja i žudnje koje su tekstu potrebne da postigne svoj učinak. Nadalje, teoretičari se izričito služe takvom analogijom: filmski prizor žene, ili prikaz društvenih odnosa, 'konstruirani' su, i to ne samo sa strane filmaša već i, pretpostavlja se, psihičkim procesima gledatelja. Štoviše, drži se da se značenje konstruira prema konvencijama; ono se stvara sukladno kontingencijama pojedinog društvenog skupa. U nekom drugom društvenom skupu mogu postojati neke druge kontingencije, pa tako i druge konvencije, te tako i druga značenja. Nema prethodnih 'datosti', nikakvih izvornih podataka izvan simboličkih procesa društva.

Problem takvog gledišta jest — pod uvjetima same ove metafore — da je konstrukcija nemoguća bez prethodnih čimbenika. Do konstruiranja ne može doći bez svrhe, načela i materijala. Uskratiti takve čimbenike znači učiniti pojam konstrukcije neprimjenjivim. A promijeniti analogiju u pojam 'produkcije' neće pomoći, jer i taj pojam zahtijeva iste čimbenike. Metafora će se morati promijeniti u stvaranje *ex nihilo*, što je nezgodna alternativa za jednu konvencionalističku poziciju koja također želi biti 'materijalistička'. S druge strane, suvremena teorija nimalo nije sklona prihvatiti postojanje prethodnih čimbenika, posebno onih koji bi mogli biti biološki prirođeni, zbog toga što su neka takva stajališta dovela do teorija biološkog determinizma i do represivnih političkih programa.

Smatram da se ta dilema najizravnije vidi u odnosu suvremene filmske teorije prema učenju. Ako društvena formacija 'uvijek prethodno' konstruira polje kodova unutar kojeg osoba konstruira identitet i značenje, osoba mora nekako naučiti takve kodove. Primjerice, ako je percepcija kodirana, novorođenče sigurno postupno stječe sve one percepcijske rutine koje će zajamčiti, recimo, iluzorno prepoznavanje pojavnog jedinstva osobe. Ako je dio tog jedinstva 'znanje' svog mjesta u jeziku putem sustava razlikovnih osobnih zamjenica, dijete sigurno uči te zamjenice u kontekstu svakodnevnih interakcije. Pa, upitajmo se: kako se točno odvija taj proces socijalizacije kroz učenje?

Suvremena filmska teorija ne nudi nikakav odgovor. Uglavnom se prepričava nekakva inačica Lacanove priče; no ne nudi se nikakvo objašnjenje učenja društvenih kodova. (Vidi Tallis, 1988. za raspravu s tim u vezi.) Nije dovoljno reći da u neko vrijeme između dobi od 6 i 18 mjeseci dijete počinje sebe spontano prepoznavati u zrcalu kao lik drugoga. Ukoliko to nije čudo, valja pokazati kako određeni uvjeti (kao što su faktori zrenja) omogućuju da se to dogodi. Da bismo (krivo) prepoznali svoj odraz, moramo biti u stanju razdvojiti lik od podloge, izdvojiti gradijente teksture i pripisati ih

cjelovitim objektima (pri čemu je već potreban rudimentarni pojam objekta), i tako dalje. Takvi su uvjeti nužni kako bi se u odrazu išta prepoznalo. Teoretičaru treba, ukratko, objašnjenje mnogih percepcijskih vještina koje su nužne za efekt zrcala, kao i opis načina na koje ih je dijete prethodno steklo. (Općeniti nedostatak ili poriv neće biti dovoljni za ispunjenje ove praznine; takvi pojmovi mogu u najboljem slučaju pružiti samo pokretačku silu iza samoga procesa.) Na sličan način nije dovoljno reći da se dijete krivo prepoznaje u govoru. Teoretičar mora objasniti kako se to dijete može uopće uključiti u ljudski govor, izdvojiti govor iz obilja zvukova u svojoj okolini, razdvojiti govor u rečenice i segmente i riječi, te tim jedinicama pripisati značenje.

Šutnja filmskih teoretičara o tome kako se simboličke konvencije mogu naučiti tim je više štetna što svaka velika teorija učenja u našem stoljeću pretpostavlja neke apriorne čimbenike. Bihevioristički opis uvjetovanja postulira neuvjetovane, 'jednostavne' reflekske iz kojih se sklapa složenije ponašanje. Piagetov konstruktivizam postulira osjetilno-motoričke vještine koje podliježu transformacijama pod utjecajem stalnog suodnosa sa svijetom. A kognitivne teorije postuliraju bogatu urođenu mentalnu strukturu koja tvori osnovu za iskušavanje hipoteza i njihovo mijenjanje prema iskustvu. Konstruktivizam, pod jednom ili drugom krinkom, pruža jedine upotrebljive teorije učenja koje imamo. Da bismo nešto naučili, moramo prethodno znati nešto drugo. Tako, ako teorija filma smatra da se diskursne konvencije moraju naučiti, budući da su povijesno i kulturno kontingentne, onda ta teorija mora ili razviti novu teoriju usvajanja pojmova ili se pak prikloniti nekom obliku konstruktivizma, što opet zahtijeva neka prihvaćanja prethodnih čimbenika.⁹

Osim što se posvećuje problemu učenja, prednost je konstruktivističkog pristupa i u tome što teži uskladiti fizičke, fiziološke, psihičke i društvene procese. Uzmimo problem boje. Činjenica da se kategorije boje mijenjaju od kulture do kulture pruža sjajan primjer kontingentne prirode percepcije i značenja. Dijete odraslo u indijanskom plemenu Zuni neće naučiti razlikovati žutu i narančastu. A ipak, socijalno promjenjive paradigme boja konstruiraju se na temelju podataka koji su dostupni svim normalno obdarenim ljudima. George Lakoff objašnjava:

»Kategorije boje ne postoje objektivno u svijetu. Valne duljine svjetla postoje, no one ne određuju kategorije boja. Njih određuju, čini se, tri faktora:

- *neurofiziološki aparat,*
- *univerzalni kognitivni aparat,*
- *kulturom uvjetovani odabiri primjenjivi na ulazne podatke univerzalnog kognitivnog aparata.*

Neurofiziološki aparat sastoji se od sustava konusnih osjetila za boju i živčanih veza oka i mozga. One određuju krivulje reakcija, koje dostižu najvišu vrijednost na određenim čestim nijansama: čistoj crvenoj, zelenoj, plavoj, žutoj, bijeloj i crnoj. Druge boje — poput narančaste, purpurne i smeđe — 'izračunavaju se' univerzalnim kognitivnim aparatom ako ovaj ima uzlazne neurofiziološke podatke. Njih prima kulturom uvjetovani kognitivni aparat i određuje sustav kategori-

ja boja mijenjanjem bojnog središta, određivanjem glavnih kontrasta itd. Uslijed toga, ljudske kategorije boja imaju određene opće osobine. Nisu jednobrazne — imaju 'središnje' najbolje primjerke koje čine neurofiziološki određene čiste nijanse ili kognitivno izračunate žarišne boje koje doživljavamo kao 'čiste' — čista narančasta, smeđa, purpurna itd. Kategorije boja zamućene su na svojim granicama, gdje krivulje reakcija padaju i preklapaju se. Granice kategorija jako se mijenjaju od kulture do kulture. Središnje boje ne variraju mnogo, no pokazuju određene varijacije u skladu s kulturno određenim odabirima kontrasta.» (Lakoff, 1988, str. 131).

Kulturno promjenjive sheme boja, dakle, konstruiraju se iz izlaznih podataka kognitivnog procesuiranja u kojem se izračunavaju razlike boja, a one se pak izvode iz izlaznih vrijednosti neurofiziološkog vizualnog sustava.

EksPLICITNO konstruktivistička premisa kognitivizma tako svraća pozornost na potrebu da svaka naturalistička psihologija pretpostavi neke osnovne (premda ne i sirove ili neposredne) podatke, te da prihvati neke temeljne pretpostavke i načela koji rukovode ljudskom percepcijom i razmišljanjem. Ovdje nema ni spomena o 'biologizmu'; fiziologija ljudskog sustava gledanja nije jednoglasno odredila kako će Zuniji klasificirati boje.

Tako pojam urođenosti i plastičnosti prestaje biti apsolutan i konceptualan, te postaje empirijsko pitanje o načinima preobražavanja apriornih bioloških čimbenika pod utjecajem okolnosti.¹⁰ Primjerice, sustav vida evoluirao je s nekim predispozicijama koje su vjerojatno pružale evolutivne prednosti — pretpostavi stabilno trodimenzionalno okružje, budi osjetljiv na kretanje, pretpostavi da svjetlost dolazi odozgo, i tako dalje. Nadalje, neki će rudimentarni oblici deduktivne logike biti nužni. Zakon neproturječja ne može se naučiti stoga što se bez prethodnog poznavanja zakona neproturječja ništa uopće ne bi ni moglo naučiti (Fodor, 1980.). Slično tome, teorija Chomskog o univerzalnoj gramatici postavlja načela koja će svi koji uče morati posjedovati kako bi mogli razabrati bilo koji prirodni jezik s kojim se susretnu (Chomsky, 1986.). Vjerojatno postoji velik broj takvih 'univerzalnih načela kontingencije' iz kojih konstruiramo kolektivno prihvaćeno ponašanje, pa i ekscentrično ili devijantno ponašanje.

Osviješteni konstruktivizam mogao bi biti temeljno polazište za rad unutar nekoliko područja filmologije. Pristanemo li na naturalističko objašnjenje načina na koji filmovi djeluju i djeluju na nas, pokazalo bi se kao korisna istraživačka strategija, kako to Lakoff radi, razlučivanje neuropsiholoških procesa (npr. opaženog kretanja, percepcije oblika), univerzalnih kognitivnih procesa (npr. identifikacije ljudskih aktera na vizualnoj filmskoj stazi, dijeljenja glazbene metrike i ritma) te kulturno promjenjivih kognitivnih procesa (npr. povijesno promjenjivih strategija konstruiranja naracije). Sve su to procesi konstrukcije, i najveći broj njih zahtijeva određen stupanj učenja. Pionirski rad E. H. Gombricha, od *Umjetnosti i iluzije* nadalje, teškom mukom nastoji pokazati složeno međudjelovanje upravo takvih procesa u vizualnim umjetnostima (Gombrich, 1960., 1973., 1982.). Gombrich je vrlo rano shvatio da svaki konvencionalizam zahtijeva

svoj konstruktivizam, i njegovo trajno stapanje percepcijskog i kognitivnog istraživanja uvijek je priznavalo ulogu apriornih čimbenika.¹¹

Jedna od prednosti prihvatanja eksplicitnog konstruktivizma je u tome što empirijska istraživanja iz širokog spektra specijalnosti postaju relevantna za filmologiju. Kako bi stvari bile veselije, neke odgovore možemo unaprijed pogoditi. Recimo, započinjanje priče izrazom 'Bilo jednom' može se smatrati paralelom s izričitim narativnim obraćanjima kojima započinje većina klasičnih filmova (ne samo putem sekvence najavne špice, već i putem raznih osviješteno ekspozicijskih tehnika; vidi Bordwell, Staiger i Thompson, 1985., str. 24-29). Takvo izričito obilježavanje fikcijskog statusa priče moglo bi na prvi pogled izgledati kulturno specifično. No usporedive formule postoje u jezicima od albarskog do srpskog, kao i njihovi funkcionalni ekvivalenti kod Navaja («U vrijeme kad su ljudi i životinje bili svi isti i govorili istim jezikom...»), u nigerijskom plemenu Tiv («Mogu i ja lagati!») te kod Bandija u sjeverozapadnoj Liberiji («Idemo pričati priču!») (Petlowski, 1977.). U svakoj kulturi, čini se, priča se mora 'uokviriti' konvencionalnim oznakama; inače bi se mogla zamijeniti za izvještaj. Svjesno obilježavanje priče kao takve na početku posve je vjerojatno pragmatična univerzalna pojava, poput formula pristojnog ponašanja (Brown i Levinson, 1987.). Poanta je u tome da ne bismo smjeli dozvoliti da nas opravdani otpor biologizmu uskrati za bogato i sveobuhvatno objašnjenje načina na koji se stvaranje i gledanje filmova, poput drugih kulturnih aktivnosti, temelje na stečenim vještinama i urođenim sposobnostima.

Mentalne reprezentacije

Osim što je u cijelosti konstruktivistički, kognitivistički referentni okvir postavlja hipotezu da mentalne reprezentacije igraju odredivu ulogu pri organiziranju i provedbi djelovanja. To se iznova sukobljava sa središnjom pretpostavkom filmskih teorija sklonih psihoanalizi. Freud je smatrao da su 'prikazi riječi' i 'prikazi stvari' uključeni u mentalciju, a čini se da se i Lacanova doktrina primarne uloge označitelja bavi područjem mentalnog prikazivanja.

Unutar kognitivne teorije puno se raspravlja o prirodi mentalnog prikazivanja. Jedna struja postulira 'jezik misli' ili 'mentalski', koji je određena propozicijska sintaksa na kojoj se temelji izvođenje zaključaka (vidi Fodor 1975.). Protivnici takvog stajališta zastupaju predodžbene mentalne konstrukte (vidi Kosslyn, 1980., 1983., te Shepherd i Cooper, 1982.). Neki istraživači vjeruju da se jedna vrsta prikaza ne može svesti na drugu, te da i propozicijski i predodžbeni procesi djeluju unutar mentalne aktivnosti.

Kakve god bile razlike oko ove teme, kognitivisti uglavnom ispituju tri vida mentalnog prikazivanja. Imamo semantički *sadržaj* prikaza, ono 'o čemu' su — recimo, prostorne osobine moje kuhinje, stajalište da je crvendač ptica. Kao drugo, postoji *struktura* prikaza — raspored predmeta doživljenih prostorno, pojmovni odnos unutar kojeg kategorija 'ptica' uključuje podkategoriju 'crvendač'. Treće, postoji i *procesuiranje* mentalnih reprezentacija, u kojem aktivnosti 'odozgo-naniže' i 'odozdo-naviše' proizvode percepcijske

sudove, konstruiraju pamćenje, rješavaju probleme, ili izvođe zaključke više razine.

Obično se smatra da procesuiranje uključuje ili algoritme — determinirane procedure koje nužno daju rješenje — ili heuristiku, koja uključuje procjene zasnovane na vjerojatnosti i strategiji, procjene koje mogu ostati otvorene. Računalo koje djeluje isključivo na osnovi algoritama, može igrati križić-kružić predviđajući sve daljnje poteze i jednostavno računajući koji mu je najbolji. Ljudi se pri igranju služe fleksibilnom heuristikom, poput: »staviš li svoj znak u središnji kvadratić veći su ti izgledi za pobjedu«. (Programi za igranje šaha ne mogu predvidjeti sve raspoložive kombinacije, pa se njihovi algoritmi sastoje od pravila zasnovanih na ekspertnoj heuristici.)

Čak i ovakvo shematsko objašnjenje može odgovoriti na jednu primjedu koja se često upućuje kognitivnoj perspektivi — naime, da se ono suprotstavlja pojmovima reprezentacija. Ona se obično izriče ovako: Kognitivna teorija je zapravo samo osuvremenjena 'informacijska teorija' Shannona i Weavera, koja se isključivo bavi kvantitativnim mjerenjem signala, pa je stoga neprimjerena za opisivanje reprezentacijskih procesa. Međutim, kako sam već pokazao, pojam informacije koji rabi većina kognitivista bliži je svom svakodnevnom značenju.¹² Ona uključuje semantički sadržaj, doživljen s obzirom na nakane, predložene stavove ili druga 'semantička stanja'. Primjerice, prisjećanje na informaciju da je crvenčica ptica može se dijelom smatrati pitanjem dostupnosti domena znanja koje su u obliku znakova pohranjene u pamćenju. Za kognitivnog teoretičara znakovi pripadaju većim strukturama znanja ili vjerovanja. Kao znakovi, oni nisu ništa manje 'reprezentativni' od bilo kojega drugog znaka u bilo kojem drugom sustavu. Tako je Fodor skovao kognitivističku krilaticu »nema računanja bez reprezentacija«. Također, kako ću kasnije ustvrditi, kognitivisti u antropologiji i sociologiji predlažu i intersubjektivna tumačenja — mentalne karte, podrazumijevane sheme rada naprava i slično.

Na središnjem je mjestu kognitivnog stajališta shvaćanje da se mentalne reprezentacije strukturiraju i procesuiraju. Kako bismo ilustrirali važnost ovih pojmova, htio bih ukratko opisati dva primjera kognitivnih istraživanja.

Teorija vida pokojnog Davida Marra pokazala se važnim konsolidirajućim radom na polju vizualne percepcije. Rožnica bilježi polje od 160 milijuna točaka svjetlosti a ono što mi vidimo stabilan je svijet trodimenzionalnih predmeta. Što se zbiva između toga dvojeg? Nepodudarnost početne stimulacije i konačne izlazne vrijednosti tolika je da bismo mogli ustvrditi da u taj proces izrana ulaze čimbenici 'odozgo-naniže', čimbenici poput predznanja. No, Marr je ustvrdio da bi gledanje trebalo istraživati što je strožije 'odozdo-naviše'. Izričito se služeći analogijom s računalima, predložio je niz stupnjeva, svaki sa svojim karakterističnim unosom, algoritamskim procesuiranjem i izlaznim vrijednostima:

U najranijoj fazi gledanja, unos je slika na mrežnici u nijnasama sivog, a sastoji se samo od niza točaka. Vizualni sustav, donoseći određene pretpostavke o varijacijama intenziteta svjetlosti (npr. pretpostavlja se da promjene intenziteta određuju rubove), proizvodi novu strukturu koja se sastoji od

rubnih dijelova, crta, mrlja, granica, i sličnog. Tu izlaznu vrijednost Marr je nazvao *primarnom skicom*.

Služeći se primarnom skicom kao unosom, mozak se poziva na pretpostavke o orijentaciji, udaljenostima, diskontinuitetima dubine i drugim primitivnim vrijednostima kako bi razradio linearnu strukturu u skup trodimenzionalnih površina mogućeg predmeta, no viđenog sa samo jednog položaja. Tu izlaznu vrijednost Marr zove $2^{1/2} D$ skicom, jer joj nedostaje prava trodimenzionalnost predmeta viđenoga s više motrišta.

Služeći se $2^{1/2} D$ skicom kao unosom, mozak postavlja još jedno strukturalno pitanje: može li crta povučena kroz tu konfiguraciju pružiti osnovni uzorak simetrije? Ako je tako, može li se taj uzorak razdijeliti u usporedive simetrične dijelove? Recimo, percepcijski kostur ljudskoga tijela može se konstruirati od hijerarhija osi simetrije koje stvaraju jednostavna geometrijska tijela — sfera plus stožac kao glava, valjci za trup i udove. Ako se $2^{1/2} D$ skica može ovako hijerarhijski razložiti, mozak će izračunati *3D model* objekta.

Tek nakon što se izračuna trodimenzionalni model, sustav gledanja pozvat će se na procesuiranje više razine. U tom trenutku model se uspoređuje s ranijim spoznajama, sjećanjima, očekivanjima i ostalim čimbenicima 'odozgo-naniže'.

Marrova teorija je naturalistička. Ona se drži anatomskih i fizioloških osobina sustava vida i pretpostavlja da su 'pretpostavke' sustava evolucijski izrađene za okoliš u kojem obično vrijede. Teorija je također konstruktivistička, naglašava prethodne materijale i stupnjeve preobražavanja, te pretpostavlja da sustav gledanja ima cilj, a on je doživljavanje trodimenzionalnih predmeta u okolišu. Konkretnije rečeno, Marr želi pokazati da se strukturni i procesni vidovi mentalnog prikazivanja mogu istraživati donekle neovisno od sadržaja; svaki vidljivi predmet stvorit će sliku na rožnici koji će potaknuti izračunavanja. Svaki stupanj predstavlja strukturno preobražavanje koje se izvodi algoritmima kojima se Marr izrazito trudio ograničiti resurse i opcije (Marr, 1982., str. 106-111). Napokon, pri vizualnom percipiranju preobrazbe moraju biti vrlo brze, pa nema previše prostora za složene skupove hipotetskih alternativa.

Marrov će rad nedvojbeno biti revidiran i možda prevladan, no on predstavlja prilično dobro razvijen uzorak kognitivne paradigme čak i ako misaoni procesi više razine tu igraju malu ulogu. (Odist, Marrov se rad često smatra studijom »vizualnog kognitivizma« — Pinker, 1984.) Drukčiju razinu mentalnog prikazivanja daju istraživanja razumijevanja priča Jean Matter Mandler, no ona se ništa manje od Marrovih oslanjaju na pojmove strukture i procesuiranja (J. Mandler 1984.).

Središnja premisa ovdje uključuje pojam *sheme* (Bartlett 1932.). Shema je struktura znanja koja karakterizira pojam ili kategoriju. Primjerice, shema kupoprodaje ima sljedeću osnovnu strukturu: sudionik koji nešto posjeduje razmjenjuje to za valutu koju nudi drugi sudionik. Shema često ne određuje pojam u smislu nužnih i dovoljnih uvjeta. Shema je obično skup zadanih uvjeta. Odnosno, ako je sve ostalo jednako, kupoprodaja uključuje spomenute elemente i odnose.

Nadalje, sheme su utjelovljene u prototipima, odnosno 'najboljim primjercima'. Naš prototip kupoprodaje vjerojatno bi bio razmjena u kojoj jedna osoba kupuje nešto od druge govinom, čekom ili karticom. Na osnovi sheme, utjelovljene u prototipu, osnovna se struktura može primjenjivati na mnogostruke situacije. Kupoprodajna shema nije ništa manje primjenjiva kad je kupac tvrtka ili država, kad je rezultat prodaje mogućnost sjedenja u kinodvorani dva sata, odnosno kad je medij zlato ili mjenica. Razumijevanje manje prototipnih slučajeva konstruira se na osnovi komponenata i odnosa koji obilježavaju shemu.

Što to, pita Mandler, omogućuje čitatelju ili slušatelju da razumije i prisjeti se jednostavne priče? Procesi 'odozdo-naviše' igraju određenu ulogu, no oni teško mogu sve objasniti. Konstruirajući priču tijekom njezina praćenja i rekonstruirajući je u pamćenju, služimo se njenom srži — ključnim zbivanjima i točkama priče. Obično se ne sjećamo površinske strukture priče (odabira riječi, sintakse itd.). Procesuiranje 'odozgo-naniže' stoga će vjerojatno biti lučenje ključnih strukturnih elemenata iz teksta prema poznatim obrascima. Mandlerino pokusno istraživanje ukazuje da sheme igraju temeljnu ulogu u tom procesu. (Pregled njezina rada daje Fayol, 1985.).

Kako bismo mogli i očekivati, sheme poput konstrukta kupoprodaje nužne su pri razumijevanju događaja u priči i dijeljenju priče u epizode. Što je još zanimljivije, Mandler i njezini kolege predlažu prototipne sheme koje karakteriziraju pripovijedanje. Takve se 'kanonske priče' sastoje od određenih elemenata u standardnom poretku: početnog opisa vremena i prostora; opisane epizode koja se razvija; razvoja koji se sastoji ili od jednostavnih reakcija likova koje uzrokuju neposredno zbivanje, ili složenih reakcija likova koje uzrokuju uspostavu 'puta prema cilju', i drugih komponenata. Ta shema, s nekoliko hijerarhijskih ogranaka, djeluje kao strukturirani skup očekivanja u koji se mogu ubrojiti podaci pojedinog teksta, što olakšava razumijevanje i prisjećanje kod velikog broja priča. No teže je pratiti i pamtit priče koje ne slijede takvu shemu, poput onih kojima nedostaju kauzalne spone između epizoda. Najzanimljivije je to, što ljudi od kojih je traženo da rekonstruiraju devijantne priče, teže izmijeniti izvornik i privesti ga bliže kanonu. Mandlerini najnoviji pokusi daju konzistentne nalaze, i to od djece do odraslih, a i među žiteljima različitih kultura (J. Mandler, 1984., str. 50).

Mandler smatra kanonsku priču strukturiranom mentalnom reprezentacijom koja je nužna pri razumijevanju narativnih tekstova. Čini se da Mandler podrazumijeva da takve sheme djeluju heuristički. Primatelj izabire one osobine sheme koje se čine najpogodnije za konkretni zadatak (odnosno razumijevanje priče). Ako se konkretni slučaj ne uklapa u kanonsku strukturu, nužno je primijeniti druge strategije da bi ga se rastumačilo.¹³

Nakon sporadičnih početaka (npr. Pryluck, 1973.), teoretičari su počeli izučavati film pomoću teorije mentalnih reprezentacija. U opširnom nizu napisa Julian Hochberg ustvrdio je da fizički pokreti i prostorni međuodnosi imaju specifične vizualne osobine koje posreduju pri prepoznavanju. Kad fil-

maš želi prikazati kako neka zgrada ima zaobljeni trijem ili kako netko prolazi prostorijom, indikatori u filmskoj slici trebali bi predočiti one razlikovne crte na osnovi kojih će gledatelj biti potaknut na valjane percepcijske zaključke (Hochberg, 1986., str. 44-59). Taj postupak gledanja 'unutrašnjim okom' zahtijeva sheme za tipične oblike, prostorne poretke i tjelesne pokrete. Dakako, filmaš može iz raznih razloga poželjeti da dojam učini nejasnim, pa će to zahtijevati korištenje ambivalentnih prikaza ili uporabu suprotstavljenih shema.

U širem smislu, prije sam o tome pisao, narativni filmovi ne samo da se služe mentalnim reprezentacijama kad predočuju zbivanja, već se pozivaju i na povijesno razvijene konvencije koje uključuju sheme i heuristiku. Primjerice, klasična holivudska priča u mnogočemu je nalik Mandlerinoj 'kanonskoj priči', te gledatelju prepušta zadatak spajanja događaja u koherentnu kauzalnu cjelinu. Za razliku od nje, tradicija pripovijedanja u 'art-filmu' tjera gledatelja da percipira nejasnoće u prostoru, vremenu, te kauzalnosti, te da ih potom organizira putem shema autorskog komentara i 'objektivnog' odnosno 'subjektivnog' realizma (Bordwell, 1985.). Ovdje se tvrdi da takve mentalne reprezentacije moraju podupirati gledateljsku aktivnost ako se hoće filmove sklapati na način na koji se to čini, s proizvodnjom učinka koje imaju. (Vidi također Branigan, 1986., Colin, 1987. i Younghouse, 1985.).

Moglo bismo se i zapitati ne ovisi li o takvim reprezentacijama također i apstraktnija djelatnost tumačenja. U studiji koju pripremam zastupam stav da narodno-psihološke sheme (poput onih za osobnost) i neki lako usvojivi heurizmi pomažu kritičarima u pripisivanju implicitnih ili simptomatskih značaja filmovima (Bordwell, u tisku). S tog stajališta, kritičar je onaj koji razrješuje problem, osoba pred koju je institucija kojoj pripada postavila zadaću. Baš kao što su mentalni rječnik i poznavanje nekih konvencija nužni za rješavanje križaljki, tako i osnovno poznavanje struktura i procedura omogućuje kritičaru da riješi problem tumačenja filma na prihvatljivi način. Poput svih namjernih djelatnosti, 'iščitavanje' filma moralo bi biti posredovano mentalnim reprezentacijama.

Društveno djelovanje

Ako sam više govorio o kognitivističkom motrištu nego o kognitivističkoj znanosti, bilo je to zato što se ovaj potonji pojam više vezuje uz spoj psihologije, lingvistike, filozofije i umjetne inteligencije. Htio bih pokazati da kognitivistički okvir prožima spektar disciplina širi od ovog, napose antropologiju i sociologiju. S ovog su motrišta istraživači tražili naturalistička, konstruktivistička objašnjenja načina na koje mentalni prikazi posreduju društveno djelovanje. Ovdje mogu izdvojiti tri tendencije.

Prvo, postoji mogućnost istraživanja načina na koje mentalni prikazi omogućuju skupinama ljudi da organiziraju kulturni život. Sami koncepti shema i procesuiranja uključuju intersubjektivnost: u onoj mjeri u kojoj je znanje zajednički društveni resurs, vjerojatno je da će ga znalci stjecati, pohranjivati i rabiti na slično strukturirane načine. Mikronezijski

sustav navigacije istodobno je privatan i javan, i 'u glavi' i u tradiciji zajednice.

Mnoge vrste kulturnoga znanja organizirane su putem intersubjektivnih shema, scenarija ili 'mentalnih modela' (Johnston-Laird, 1983.). Antropolog Robin Horton iznio je stajalište da je jedna 'primarna teorija' zajednička svim kulturama i pruža svijetu skup postojećih, čvrstih predmeta srednje veličine (recimo, stoput manjih ili većih od čovjeka). Odnosi tih objekata određeni su međudodnosom u prostoru, slijedom u vremenu, i 'gurni-povuci' poimanjem kauzalnosti. Neka 'sekundarna teorija', primjerice znanstveno ili religijsko poimanje neke onostrane i neopipljive razine, izvodi se analogijom iz vidova primarne teorije (Horton, 1982.). Horton ističe središnji položaj 'kulturnih modela' — shema koje služe kao temelj za razumijevanje konkretnih situacija. Jedan antropolog istraživao je 'pučke modele' uma u različitim kulturama, dok su drugi istraživači potvrdili prisustvo 'gurni-povuci' kauzalnosti u shvaćanjima ponašanja električne struje i molekula vode kod osoba obuhvaćenih istraživanjem (Collins & Gentner, 1987., D'Andrade, 1987., Gentner & Stevens, 1983.).

Neke kolektivne reprezentacije mogu poslužiti kao primjer tih kontingentnih univerzalnih primjera. Istraživanje Eleanor Rosch i njezinih kolega nagovijestilo je da različite kulture predstavljaju kategorije na strukturno slične načine. Recimo, kulturne kategorije ne slijede nužne i dostatne uvjete formalne logike: one su 'zamrljane' /engl. *fuzzy*/, nisu međusobno isključive i primjetno su fleksibilne. Kategorije se tipično predstavljaju više-manje 'dobrim' primjercima — *prototipnim* shemama. Tako je u našoj kulturi crvenčac prototipnija ptica od papige ili rode. Nadalje, Rosch i suradnici otkrili su da ako se kategorije neke kulture svrstaju taksonomski, srednja kategorija bit će 'osnovnija'. Između *životinje* i *retrivera* stoji *pas*, koji funkcionira kao shematska norma. Takve kategorije na osnovnoj razini prve će biti prepoznate, prve su koje djeca imenuju i razumiju, prve će ući u rječnik nekog jezika, te tvore razinu na kojoj je organizirana većina našeg znanja (Lakoff, 1987., str. 46-49). Čini se da se formalnije i speciliziranije kategorije kasnije pridodavaju.

Vjerojatno je da filmaši i filmski gledatelji barataju zajedničkim shemama i heuristikom. Mandlerina kanonska priča široko je rasprostranjena shema, a filmski žanrovi mogu imati ulogu prototipnih shema (Jenkins, 1986.). Izučavati povijest filma znači bar djelomice razotkrivati sheme pripovijedanja i stila kojima su se filmaši i publika služili (Bordwell i drugi, 1985.). (Najutjecajniji zagovornik ovog pristupa umjetnosti je iznova Gombrich.) Istodobno, potraga za zajedničkim strukturama i sposobnostima spoznaje ne bi smjela zanemariti kako različite sheme i strategije pridavanja značenja mogu razdvojiti publiku po odrednicama rase ili klase ili spola ili obrazovanja. U istraživanju koje se očito odnosi na filmsku publiku otkriveno je da 'osobno' spolno tipiziranje odgovara shemama muškog i ženskog ponašanja kod različitih grupa (Crawford i Chaffin, 1986.). Slično tome, heuristika upotrijebljena pri razjašnjavanju art filmova (Bordwell, 1985.) u široj je uporabi od one koju zazivaju, re-

cimo, avangardni filmovi poput *Generacije tiska* J. J. Murphyja (Peterson, 1985.).

Možda se je i sama filmologija oslanjala na mentalne modele koje s uspjehom obrazlažu njezini praktičari. Može se smatrati da se tumačenje filmova oslanja na relativno malen skup shema i heuristike kojega početnici uče apstraktno, a stručnjaci ga primjenjuju oponašanjem i ekstrapoliranjem (Bordwell, u tisku). Jednako tako se može izučavati povijest suvremene filmske teorije kao trajno revidiranje naslijeđenih shema. Moglo bi se, recimo, napisati filmološku povijest *pogleda* — izvedenu iz hegelovske dijalektike gospodara i roba; preobraženu u Sartreovu doktrinu po kojoj postojim kao subjekt svjestan sebe samo kada sam postao svjestan da postojim kao objekt tuđeg pogleda; iznova preobraženu u Lacanovu formulaciju u kojoj tuđi pogled održava žudnju subjekta; te obogaćenu tvrdnjom, izvedenom iz ženskog pokreta šezdesetih, da ženska tijela imaju ulogu robe koja je objektivizirana za muške oči (kao u članku *Ti si svoj pogled* iz 1968.; vidi Jaffe i Dohrn 1969.). Drugim riječima, povijest bi se filma mogla prikazati onako kako Gombrich opisuje povijest likovne umjetnosti ili kako su, u nedavno vrijeme, neki teoretičari razložili povijest znanosti (Gierre, 1988., Miller, 1986.) — kao proces u kojemu se živopisni prizori ili metafore diseminiraju, stavljaju u nove uloge, nadopunjuju, primjenjuju na raznovrsne fenomene i razrađuju kako bi odgovarali specifičnoj institucionaliziranoj svrsi. Ako je »povijest misli povijest njezinih modela« (Jameson, 1972., str. V.) — kognitivno motrište daje neke od načina razaznavanja socijalne dimenzije tih modela.

Studija društvene kognicije može iskazati i drugu tendenciju, istraživanje načina na koje zajedničke sheme i heuristika utječu na izvođenje visokostručnih poslova. Prije četrdeset godina Karl Lashley, jedan od prvih velikih otpadnika od biheviorizma, ukazao je da stručna izvedba, kakva je sviranje vrlo brze klavirske skladbe, ne može biti stvar poticaja i podražaja, pošto klavirist nema vremena čuti prvu notu prije nego što odsvira drugu (Gardner, 1985., str. 12-14). Vrhunski pijanisti vjerojatno pohranjuju skladbu prema njezinoj strukturi i puštaju rukama da automatski izvode cjelovite dijelove. Vrlo slična teza mogla bi se postaviti za tipkanje ili druge visoko razvijene vještine koje spajaju kogniciju s djelatnom motoričkom aktivnosti. A još su prije Tolman, Lev Vygotsky i A. R. Luria otkrili da su nepismenim seljacima načini korištenja alatom zamjenjivali apstraktne kategorije kakvima su sklona pismena društva (Luria, 1976., Vygotsky, 1978.).

Od vremena Lashleyja i Vygotskog, psiholozi i antropolozi izučavali su vještine u mnogim kulturama: tajlandsko grnčarstvo, ribolov na Aljasci i kupovanje u Kaliforniji. Njihovi nalazi odaju dojam čudesne fleksibilnosti djelotvornog ljudskog ponašanja. Zahtjevi koje postavlja zadaća uvijek iznova oblikuju uporabljene kategorije i primijenjenu heuristiku. Kovači američkog jugozapada zbunjeni su pitanjem istraživača koji alati »pripadaju zajedno«. Njihov je odgovor: »Za što?« Kovački se materijali često svrstavaju u kategorije izravno upotrebljivih, gotovo upotrebljivih i otpadnih (Dougherty i Keller, 1985.). Dostavljači mlijeka služe se slož-

nim aritmetičkim proračunima pomoću niza heurističkih strategija, uključujući grupiranje manjih količina u veće standardizirane segmente, poput sanduka (Scribner, 1986.). Većina kupaca rješava problem najbolje kupnje u supermarketu bar trima različitim strategijama (Lave, 1988.). Prevrtiljivost žudnje Čovjeka Štakora dovoljno je bizarna da privuče svačije zanimanje, no ima nečeg potihog dojmljivog u kreativnoj dovrtljivosti koju iskazuju obični ljudi koji primjenjuju dobro naučenu vještinu (Nyíri i Smith, 1988.).

Nemamo dubinskih etnografskih studija profesionalnih filmaša, premda su Sol Worth i John Adair dali vrijedne dokumente o načinima uklapanja filmskog stvaralaštva u svakodnevni život Navaja (Worth i Adair, 1972.). Bilo bi vrijedno pratiti tijek odluka koje donose scenaristi, scenografi, snimatelji, glumci, redatelji, montažeri i ostali filmski radnici s obzirom na priznate strukture znanja i heuristiku kojima se služe pri radu. Na sličan bi se način moglo pokazati korisnim istražiti na licu mjesta kako djeca stječu vještine razumijevanja filmova i televizijskih emisija (kakva pitanja postavljaju? kakve sheme i heuristiku pretpostavljaju njihove vještine?), kako 'kompetentni gledatelji' razumijevaju obične i neuobičajene tekstove, pa čak i kako kritičari uspijevaju protumačiti film. Prema naturalističkim načelima, na takva se pitanja može odgovoriti samo konkretnim empirijskim radom — vođenim, ne treba ni napominjati, problemima i hipotezama. Kognitivno stajalište može prepoznati takve probleme i pružiti neke hipoteze.

U najširem smislu, treću tendenciju možemo smjestiti unutar izučavanja socijalne kognicije. Uzmimo da su postupci koje sudionici poduzimaju s namjerom minimalno racionalni. Donosimo zaključke o Leinim postupcima na osnovi 'praktičnog silogizma': Lea želi postići neki cilj, vjeruje da će joj neki postupci omogućiti da ga postigne, i postupci koje poduzima odgovaraju njezinim vjerovanjima. Uz neke prilagodbe, isti praktični silogizam može poslužiti pri zaključivanju o postupcima koje poduzimaju institucije. Regulativna pretpostavka da se raspoloživa sredstva prilagođavaju željenim ciljevima podrazumijeva se u svakoj koherentnoj teoriji društvenog djelovanja. Psihoanalitička objašnjenja, primjerice, rabe praktični silogizam kako bi odredili normalno ponašanje koje remete simptomi; i, što je važnije, ova objašnjenja tvrde da je simptomatsko ponašanje *samo po sebi* oblik prilagođavanja sredstava (simptoma) ciljevima (privremenom udovoljavanju željama). Minimalna racionalnost može se smatrati skupom regulativnih očekivanja pomoću kojih osobe i skupine donose zaključke o društvenom djelovanju (Cherniak, 1986.).

Ako se strogo razvija, pretpostavka minimalne racionalnosti može dovesti do prilično složenih teorija. Tipična je strategija započeti s nekim ideal-tipom 'savršene racionalnosti' i potom pokazati kako kolektivni čimbenici nužno ograničavaju i mijenjaju preferencije činitelja. (Skoriji sintetički primjer je Hollis, 1987.). Premda se teorija igara često poistovjećuje s nekim oblicima neoklasične ekonomije, dio novije marksističke sociologije potražio je 'mikrotemelje' racionalnih činitelja. Jon Elster je pomoću teorije igara ustvrdio kako su koncepti racionalnog i iracionalnog djelovanja u te-

meljima znanstvenog marksizma (Elster, 1983., 1984.), a slijeđi ga 'analitički marksizam' Johna Roemera (Roemer, 1986., 1988.).

Društvena teorija racionalnih činitelja obično se manje bavi prirodom reprezentacija, a više pretpostavkama ili procesima koji kao posljedice imaju društveno djelovanje. Primjerice, neki kognitivisti žele pokazati kako se 'nesavršena racionalnost' može objasniti nekim procesnim strategijama. Istraživanja Kahnemana i Tverskog ukazuju da pogreške u zaključivanju, poput kockarske pogreške, često nastaju zbog postupanja prema heuristici koja umanjuje vrijednost statističkih uzoraka i zagovara živopisnije ili reprezentativnije slučajeve. Nakon cjelodnevnog čitanja *Potrošačkog glasnika*, trijezno možemo zaključiti koji ćemo auto kupiti, no vrlo se lako možemo predomisliti pukim slušanjem nevolja nekog vlasnika s limunom (Kahneman, Slovic i Tversky, 1982., Nisbett i Ross, 1980.).

Teorija racionalnih sudionika može na različite načine nadahnuti filmologe. Praktični silogizam mogao bi biti osnovna shema kojom se gledatelji služe pri razumijevanju ponašanja likova (Carroll 1988., str. 210-211). Također je moguće shvatiti filmaše kao sudionike s namjerom na način koji predlažu Elster i drugi (Bordwell, 1988.), uvijek imajući na umu da je ovo regulativno načelo i da svaka društvena teorija pretpostavlja da namjeravani postupci imaju nenamjeravane posljedice. Štoviše, shvaćanje samih filmologa kao racionalnih sudionika može rasvijetliti načine stvaranja i perpetuiranja izvjesnih tradicija tumačenja (Bordwell, u tisku). Može se, pretpostavljam, pokazati da čak i filmolozi koriste neke strateške prečice u svom zaključivanju. Primjerice, rad Kahnemana i Tverskog o heuristici vjerojatno u priličnoj mjeri objašnjava široko rasprostranjenu atraktivnost psihoanalitičke teorije među intelektualcima, koja se oslanja na živopisne, pristupačne primjere slučajeva, kakve nalazimo u Freudovoj studiji.

Apstraktnije govoreći, model racionalnog sudionika nudi alternativu premisi da ideologija stvara društvene subjekte iskorištavanjem nesvjesnih procesa. Noél Carroll ističe kako je Marx smatrao »tupu prinudu ekonomskih odnosa« ključnim faktorom pri potčinjavanju radništva silama kapitala. To pretpostavlja mogućnost da je pred radnika postavljena prisilna odluka: »S obzirom na nuždu priskrbljivanja kruha svagdanjeg, i s obzirom na društveno dostupne načine koji stoje na raspolaganju, stvar je čistog racionalnog odabira, jednostavnog praktičnog silogizma, da radnik pristaje na kapitalizam« (Carroll, 1988., str. 85). A u onoj mjeri u kojoj Marx vjeruje da je ideologija kauzalni čimbenik društvenog potčinjavanja, on naglašava da je radnička klasa usvojila 'prirodnost' kapitalističkog načina proizvodnje putem »obrazovanja, tradicije, navike« (citiran u Carroll, 1988., str. 84) — čimbenika koji podliježu objašnjenju kroz pojmove kulturno specifičnih kognitivnih konstrukata. (Vidi Arbib i Hesse, 1986. za pokušaj primjene pojmova zajedničkih društvenih shema na ideološke procese.)

Zaključak

Moj pregled ostaje prilično nepotpun. Nisam izložio velik dio kognitivističkih radova na polju estetike i teorije umjetnosti (Crozier i Chapman, 1984., Turner, 1987.), napose bogate studije kognicije glazbe (Dowling i Harwood, 1986., Howell, Cross i West, 1985., Lerdahl i Jackendorff, 1983., Sloboda, 1985.). Jedva sam dodirnuo kognitivne studije jezika, koje bi mogle biti primjer najveće snage ovoga pristupa. (Primjeri su u Bever, Carroll i Miller, 1984.) Nisam se pozabavio pitanjem osjećaja, kojeg mnogi smatraju ključnim problemom pri kognitivnom opisivanju. (Postoji opsežna literatura koja se bavi odnosom kognicije i osjećaja; vidi primjerice de Sousa 1987., G. Mandler, 1984.). Ono što sam u cijelom tekstu htio izraziti jest generalno jedinstvo ovoga motrišta s njegovim raznovrsnim razinama i smjerovima istraživanja. Stoga sam u drugi plan postavio mnoge razlike i sporove, te zanemario značajne kritike. (v. Coulter, 1983., Cutting, 1986., Dreyfus i Dreyfus, 1986., Michaels i Carello, 1981., Putnam, 1988., Russell, 1984.) Najviše mi je žao što nisam mogao prikazati spoj strogosti i duhovitosti koji je odlika mnogih tekstova tog usmjerenja.

U proučavanju filma, većina teoretskih izlaganja ispisuje se pomanjkanjem ostalih pristupa. Ni prethodni autori nisu uspjeli upravo stoga što su propustili baš onu poentu koju tamo pripadajuća teorija najbolje izlaže. Većina teoretskih prikaza također zrači sveobuhvatnom uvjerenosti da stoji na pragu sljedeće Velike Teorije Svega. Kognitivizam može djelovati poput jedne takve Velike Teorije, no on to

nije; spustite li se jednu kariku niže od mojeg širokog pregleda otkrit ćete da se oko posebnih pitanja kristaliziraju posve oprečni modeli koji ih objašnjavaju. Od ove razine naniže ne mogu se naći bitnija načela uz koja će pristati svi istraživači. Moguće je biti izravan kognitivni znanstvenik pri izučavanju problema slušne percepcije i neodređeni kulturalist pri razmatranju načina djelovanja društvenih rituala. Tako bi jedna od najživopisnijih pouka koje se mogu dobiti radom unutar tog usmjerenja mogla biti opravdanost pokretanja različitih istraživačkih pravaca koji nisu izravno izvedeni iz jednog *Weltanschauunga*. Što je najgore, moj vlastiti nacrt možda je pogriješio prizivajući naredni niz okršaja u kojima je kognitivizam favorit da porazi trenutačne prvake. Stoga, da bismo zadržali prave omjere, zaključujem tekst onom rečenicom koju sam obećao na početku, tvrdnjom kojoj nema ravne, koliko znam, u cijeloj suvremenoj filmskoj teoriji.

Sve bi ovo na kraju moglo ispasti pogrešno i beskorisno.

Takva je većina teorija. One teorije kojima se posrećilo tek su malim dijelom u pravu, te ponegdje znaju biti korisne. Premda će apstraktna rasprava o doktrini biti prosvjetljujuća do neke mjere, nećemo biti u stanju vrednovati kognitivno stajalište ako ga ne istražimo, ne razvijemo, razmislimo o njemu, i ne provjerimo ga kroz niz istraživačkih radova srednje razine. Čak i ako se uspostavi da je dana doktrina beznažno nejasna, neizbježno ćemo usput otkriti neke druge stvari, a i neko vrijeme ćemo ozbiljno razmišljati o važnim i zanimljivim stvarima.

Preveo s engleskog: Vladimir Sever

Bilješke:

- 1 Moja skica nema namjeru zamijeniti mnoge iznimne uvodne prikaze, kakvi su Cohen (1983.), Stillings i drugi (1987.) te Gardner (1985.) i Baars (1986.).
- 2 Najbolji kratki uvod u filmološki rad na području kognitivne psihologije i dalje je Brooks (1984.).
- 3 Freud tvrdi da psihoanaliza nije *Weltanschauung* već znanost, i to prilično empirijska: »Nema izvora spoznaje svemira izvan intelektualne razradbe pomnih i pedantnih promatranja — drugim riječima, onog što zovemo istraživanjem.« (Freud 1933./1966., str. 623.)
- 4 Još uvijek se vode rasprave oko toga bi li trebalo smatrati psihoanalizu metapsihologijom. Raspravu koja tvrdi da ne bi pruža Edelson (1988.).
- 5 Filmolozi koji bi mogli prigovoriti analogiji uma i stroja trebali bi se također oduprijeti neizbježnoj filmološkoj metafori psihičkog 'aparata'.
- 6 Dva novija primjera nalaze daju Lakoff (1988.) te Fodor i Pylyshyn (1988.).
- 7 Kad sad na to gledamo čini se da su takva obećanja bila puke retoričke figure za oduzimanje međunarodnog autoriteta od humanista koji se boje znanosti. Nakon što su stekli određenu snagu, teoretičari su mogli priznati, zajedno s Barthesom, da su imali tek »san o znanstvenosti« i vratiti se intuitivnim objašnjenjima koja tvore središnji dio obrazovanja književnih kritičara.
- 8 Nemam namjeru služiti se 'konstruktivizmom' u onom epistemološkom smislu koji se obično suprotstavlja 'realizmu'. Jednostavno želim ukazati na važnost konstruktivnog zaključivanja, ili procedura nalik zaključivanju, u našim mentalnim postupcima. S motrišta kojeg ovdje zastupam može se biti ono što Ronald Giere zove »konstruktivnim realizmom« (Giere 1988.).
- 9 Varijanta ove rasprave može se naći u Fodoru (1980.).
- 10 Vidi Rose, Kamin i Lewontin (1984.) za raspravu o načinima na koje konstruktivistička i interakcijska objašnjenja bioloških procesa mogu opovrgnuti pretjerana pojednostavljenja determinističkih teorija kakva je pop sociobiologija.
- 11 Čini mi se da komentatori često promašuju Gombrichev eksplicitni konstruktivizam. Kritičari koji se prema njemu žele postaviti kao prema čistom konvencionalistu zbunjeni su njegovim pozivanjem na znanstvene nalaze o percepcijskim procesima (Krieger 1984., vidi Gombrich 1984. za odgovor). Oni koji vjeruju da on pretpostavlja neposredovani pristup stvarnome svijetu zanemaruju njegovo inzistiranje na konstruiranoj prirodi cjelokupne percepcije (Bryson 1983.). A onima koji žele drakonski riješiti problem postavljen kao 'priroda protiv konvencije' on je nelagodno dvosmislen (Mitchell 1986.).
- 12 Ovim ne želi zaniijekati da su neki kognitivisti (npr. Dretske 1981.) radili na reviziji modela Shannona i Weavera kako bi on odgovarao semantičkim informacijama. Vidi i Fodor (1986.).
- 13 Također je moguće pristupiti shemama priče kao slučajevima algoritamskog procesuiranja. Roger Schank, od kojeg je potekla zamisao o mentalnim 'scenarijima' (shemama za poznata zbivanja, poput objedovanja u restoranu), radio je na stvaranju modela umjetne inteligencije za razumijevanje priča (Schank i Abelson 1977., Schank i Childers 1984., vidi također Dyer 1983.).

Bibliografija

Djela prikladna za uvodno čitanje obilježena su zvjezdicom.

- Arbib, M. A., & Hesse, M. (1986.). *The Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baars, B. J. (1986.). *The Cognitive Revolution in Psychology*. New York: Guilford.
- Bartlett, F. C. (1932.). *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bever, T. G., Carroll, J. M., & Miller, L. A., ured. (1984.). *Talking Minds: The Study of Language in the Cognitive Sciences*. Cambridge: M. I. T. Press.
- *Boden, M. A. (1988.). *Computer Models of Mind: Computational Approaches in Theoretical Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bordwell, D. (1985.). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1988.). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Bordwell, D. (u tisku). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press. (u međuvremenu objavljeno: 1989. — napomena urednika H. T.).
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985.). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Brand, M. (1984.). *Intending and Acting: Toward a Naturalized Action Theory*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Branigan, E. (1986.). »Here is a picture of no revolver!': The negation of images, and methods for analyzing the structure of pictorial statements«. *Wide Angle*, 8 (3-4), str. 8-17.
- Brooks, V. (1984.). »Film, perception, and cognitive psychology«. *Millennium Film Journal*, 14/15, 105-126.
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1987.). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruner, J. (1973.). *Beyond the Information Given: Studies in the Psychology of Knowing*. New York: Norton.
- Bryson, N. (1983.). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Carroll, N. 1988. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies of Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Cherniak, C. (1986.). *Minimal Rationality*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Chomsky, N. (1986.). *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*. New York: Praeger.
- *Churchland, P. M. (1988.). *Matter and Consciousness: A Contemporary Introduction to the Philosophy of Mind* (izmijenjeno izdanje). Cambridge: M. I. T. Press. Churchland, P. S. (1986.). *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind/Brain*. Cambridge: M. I. T. Press.
- *Cohen, G. (1983.). *The Psychology of Cognition*. New York: Academic Press.
- Colin, M. (1987.). »Comprendre l'événement sportif a la télévision: L'exemple de la course cycliste«. *Mana*, 7, str. 97-123.
- Collins, A., & Gentner, D. (1987.). »How people construct mental models«. In *Cultural Models in Language and Thought* (D. Holland & N. Quinn, ured., str. 243-254). Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulter, J. (1983.). *Rethinking Cognitive Theory*. New York: St. Martins Press.
- Crawford, M., & Chaffin, R. (1986.). »The reader's construction of meaning: Cognitive research on gender and comprehension«. U *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts* (E. A. Flynn & P. P. Schweickart, ured.), str. 3-30. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Crozier, W. R., & Chapman, A. J. (1984.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: North-Holland.
- Cutting, J. E. (1986.). *Perception with an Eye for Motion*. Cambridge: M. I. T. Press.
- D'Andrade, R. (1987.). »A folk model of the mind«. U *Cultural Models in Language and Thought* (D. Holland & N. Quinn, ured.), str. 112-148. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Sousa, R. (1987.). *The Rationality of Emotion*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Dennett, D. C. (1978.). *Brainstorms: Philosophical Essays on Mind and Psychology*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Dennett, D. C. (1987.). *The Intentional Stance*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Dennett, D. C. (1988.). »Out of the armchair and into the field«. *Poetics Today*, 9(1), str. 205-221.
- Dougherty, J. W. D., & Keller, C. M. (1985.). »Taskonomy: A practical approach to knowledge structures«. U *Directions in Cognitive Anthropology* (J. W. D. Dougherty, ured.), str. 161-174. Urbana: University of Illinois Press.
- Dowling, W. J., & Harwood, D. L. (1986.). *Music Cognition*. New York: Academic Press.
- Dretske, F. I. (1981.). *Knowledge and the Flow of Information*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Dreyfus, H. L., & Dreyfus, S. E. (1986.). *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. New York: The Free Press.
- Dreyfus, H. & Hall, H., ured. (1982.). *Husserl, Intentionality, and Cognitive Science*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Dyer, M. G. (1983.). *In-Depth Understanding: A Computer Model of Integrated Processing for Narrative Comprehension*. Cambridge: M. I. T. Press. Edelson, M. (1988.). *Psychoanalysis: A Theory in Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ellis, A., & Beattie, G. (1986.). *The Psychology of Language and Communication*. New York: Guilford.
- Elster, J. (1983.). *Sour Grapes: Studies in the Subversion of Rationality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elster, J. (1984.). *Ulysses and the Sirens: Studies in Rationality and Irrationality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabb, N. (1988.). »Saussure and literary theory: From the perspective of linguistics«. *Critical Quarterly*, 30(2), str. 58-72.
- Fayol, M. (1985.). *Le Récit et sa construction: Une approche de psychologie cognitive*. Neuchâtel: Delachaux and Niestlé.
- Fodor, J. A. (1975.). *The Language of Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fodor, J. A. (1980.). *Fixation of belief and concept acquisition*. In *Language and Learning: The Debate between Jean Piaget and*

- Noam Chomsky (M. Piattelli-Palmarini, ured.), str. 142-149. Cambridge: Harvard University Press.
- Fodor, J. A. (1981.). *Representations: Philosophical Essays on the Foundations of Cognitive Science*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Fodor, J. A. (1983.). *The Modularity of Mind*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Fodor, J. A. (1986.). »Information and association«. U *The Representation of Knowledge and Belief* (M. Brand & R. L. Harnish, ured.), str. 80-100. Tucson: University of Arizona Press.
- Fodor, J. A. (1987.). *Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Fodor, J. A., & Pylyshyn, Z. W. (1988.). »Connectionism and cognitive architecture: A critical analysis«. U *Connections and Symbols* (S. Pinker & J. Mehler, ured.), str. 3-71. Cambridge: M. I. T. Press.
- Freud, S. (1966.). »The question of a Weltanschauung«. U *The Complete Introductory Lectures in Psychoanalysis* (J. Strachey, prijevod i ured.), str. 622-646. New York: Norton. (Izvorno objavljeno 1933.)
- *Gardner, H. (1985.). *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York: Basic Books.
- Garfield, J. L. (1987.). *Modularity in Knowledge Representation and Natural Language Processing*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Garver, N., & Hare, P. H., ured. (1986.). *Naturalism and Rationality*. Buffalo, NY: Prometheus.
- Gentner, D., & Stevens, A. L., ured. (1983.). *Mental Models*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Giere, R. N. (1988.). *Explaining Science: A Cognitive Approach*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goldman, A. I. (1986.). *Epistemology and Cognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (1960.). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press.
- Gombrich, E. H. (1973.). *Illusion and art*. In *Illusion in Nature and Art* (R. L. Gregory & E. H. Gombrich, ured.), str. 193-243. London: Duckworth.
- Gombrich, E. H. (1982.). *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. (1984.). »Representation and misrepresentation«. *Critical Inquiry*, 11(2), str. 195-201.
- Haugeland, J., ured. (1981.). *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*. Cambridge: M. I. T. Press.
- *Haugeland, J. (1985.). *Artificial Intelligence: The Very Idea*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Hochberg, J. (1985.). »Representation of motion and space in video and cinematic displays«. U *Handbook of Perception and Human Performance* (K. R. Boff, L. Kaufman, & J. P. Thomas, ured.), Vol. 1: *Sensory Processes and Perception*; chap. 22, str. 44-59. New York: Wiley.
- Holland, N. (1988.). *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*. New York: Routledge.
- Hollis, M. (1987.). *The Cunning of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horton, R. (1982.). »Tradition and modernity revisited«. U *Rationality and Relativism* (M. Hollis & S. Lukes, ured.), str. 201-260. Cambridge: M. I. T. Press.
- Howell, P., Cross, I., & West, R., ured. (1985.). *Musical Structure and Cognition*. New York: Academic Press.
- *Jackendoff, R. (1987.). *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Jaffe, N., & Dohrn, B. (1969.). »The look is you«. U *The New Left: A Documentary History* (Massimo Teodori, ured.), str. 355-35. Indianapolis: Bobbs Merrill.
- Jameson, F. (1972.). *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- Jenkins, H. (1986.). »The amazing push me/pull you. A cognitive model of comic film narrative«. *Wide Angle*, 8 (3-4), str. 35-44.
- *Johnson, M. (1987.). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson-Laird, P. N. (1983.). *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- *Johnson-Laird, P. N. (1988.). *The Computer and the Mind: An Introduction to Cognitive Science*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kahneman, D., Slovic, P., & Tversky, A., ured. (1982.). *Judgment under Uncertainty: Heuristics and Biases*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kornblith, H., ured. (1985.). *Naturalizing Epistemology*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Kosslyn, S. M. (1980.). *Image and Mind*. Harvard: Harvard University Press.
- *Kosslyn, S. M. (1983.). *Ghosts in the Mind's Machine: Creating and Using Images in the Brain*. New York: Norton.
- Krieger, M. (1984.). »The ambiguities of representation and illusion: An E. H. Gombrich retrospective«. *Critical Inquiry*, 11(2), str. 181-184.
- Lakoff, G. (1987.). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- *Lakoff, G. (1988.). »Cognitive semantics«. U *Meaning and Mental Representations* (U. Eco, M. Santambrogio, & P. Violi, ured.), str. 119-154. Bloomington: Indiana University Press.
- Lave, J. (1988.). *Cognition in Practice: Mind, Mathematics and Culture in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983.). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Livingston, P. (1988.). *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Luria, A. R. (1976.). *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mandler, G. (1984.). *Mind and Body: Psychology of Emotion and Stress*. New York: Norton.
- Mandler, J. M. (1984.). *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Marr, D. (1982.). *Vision*. San Francisco: Freeman.
- Michaels, C. F., & Carello, C. (1981.). *Direct Perception*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Miller, A. I. (1986.). *Imagery in Scientific Thought: Creating 20th-Century Physics*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Miller, G., Galanter, E., & Pribram, K. (1960.). *Plans and the Structure of Behavior*. New York: Holt, Rinehart, & Winston.
- Mitchell, W. J. T. (1986.). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nisbett, R., & Ross, L. (1980.). *Human Inference: Strategies and Shortcomings of Social Judgment*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

- Nyíri, J. C., & Smith, B. (1988.). *Practical Knowledge: Outlines of a Theory of Traditions and Skills*. London: Croom Helm.
- Pellowski, A. (1977.). *The World of Storytelling*. New York: Bowker.
- Peterson, J. (1985.). »The artful mathematicians of the avant-garde«. *Wide Angle*, 7(3), str. 14-23.
- Piaget, J. (1977.). »The early growth of logic in the child: Classification and seriation«. U *The Essential Piaget: An Interpretive Reference and Guide* (H. E. Gruber & J. J. Vonäche, ured.), str. 359-393. New York: Basic Books. (Izorno objavljeno 1959.).
- Pinker, S., ured. (1984.). *Visual Cognition*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Pryluck, C. (1973.). *Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*. Ph. D. dissertation, Dept of Speech and Dramatic Art, University of Iowa.
- Putnam, H. (1988.). *Representation and Reality*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Pylshyn, Z. W. (1984.). *Computation and Cognition: Toward a Foundation for Cognitive Science*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Rock, I. (1983.). *The Logic of Perception*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Rock, I. (1984.). *Perception*. New York: Scientific American Library.
- Roemer, J., ured., (1986.). *Analytical Marxism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roemer, J. E. (1988.). *Free to Lose: An Introduction to Marxist Economic Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, S., Kamin, L. J., & Lewontin, R. C. (1984.). *Not in Our Genes: Biology, Ideology and Human Nature*. Harmondsworth, England: Penguin.
- Rumelhart, D. E., McClelland, J. L., & the PDP Research Group. (1986.). *Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition*. Vol. 1: Foundations. Cambridge: M. I. T. Press.
- Russell, J. (1984.). *Explaining Mental Life: Some Philosophical Issues in Psychology*. London: Macmillan.
- Schank, R. C., & Ableson, R. (1977.). *Scripts, Plans, Goals, Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- *Schank, R. C., & Childers, P. (1984.). *The Cognitive Computer: On Language, Learning, and Artificial Intelligence*. Reading, MA: Addison Wesley.
- Scribner, S. (1986.). »Hinking in action: Some characteristics of practical thought«. U *Practical Intelligence: Nature and Origins of Competence in the Everyday World* (R. J. Sternberg & R. K. Wagner, ured.), str. 13-30. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. (1984.). *Mind, Brains, and Science*. London: British Broadcasting Corp.
- Shepard, R. N., & Cooper, L. A. (1982.). *Mental Images and their Transformations*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Sloboda, J. A. (1985.). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford, England: Clarendon Press.
- *Stillings, N. A., Feinstein, M. H., Garfield, J. L., Rissland, E. L., Rosenbaum, D. A., Weisler, S. E., & Baker-Ward, L. (1987.). *Cognitive Science: An Introduction*. Cambridge: M. I. T. Press.
- Sulloway, F. J. (1979.). *Freud: Biologist of the Mind*. London: Fontana.
- Tallis, R. (1988.). *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*. London: Macmillan.
- Turner, M. (1987.). *Death Is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vygotsky, L. S. (1978.). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wedin, M. V. (1988.). *Mind and Imagination in Aristotle*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Worth, S., & Adair, J. (1972.). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Younghouse, P. (1985.). *Some Postulates About Film Comprehension as a Cognitive Process*. Unpublished manuscript.

David Bordwell (r. 1947) profesor je na filmskim studijima (Film Studies) na Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison, SAD. Uz brojne članke, objavio je sljedeće knjige samostalno: *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (University of California Press, 1981.); *Narration in the Fiction Film* (University of Wisconsin Press, 1985.), *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton University Press, 1988.), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989.), *The Cinema of Einstein* (Harvard University Press, 1993.), *On the History of Film Style* (Harvard University Press 1997.). U suradnji s **Kristin Thompson**, osim više članaka, objavio je: *Film Art: An Introduction* (McGraw-Hill, 1. izd. 1979., 4. izd. 1993.) i *Film History: An Introduction* (McGraw-Hill, 1994.), a njih dvoje uz suradnju **Janet Steiger** objavili su knjigu *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Columbia University Press, 1985.).

Boris Vidović

Film i jezik — metafora bez pokrića*

Već je mnogo puta primijećeno kako je ovo stoljeće — 'stoljeće jezika'. Jezike se traži i pronalazi posvuda: postoji 'jezik slika', 'jezik mode', pa čak i 'jezik cvijeća'. Gotovo svaki put kad bi netko negdje pronašao neku pravilnost, nastao bi novi 'jezik'. U razgovorima i napisima o filmu toliko se često upotrebljava metafora FILM JE JEZIK,¹ da se malotko pitao je li ona uopće prikladna. Uobičajeno je govoriti kako je neka knjiga 'dobro prevedena na jezik filma' ili kako neki filmaš 'ne vlada dovoljno dobro filmskim jezikom'. To se još i može razumjeti u dnevnoj filmskoj kritici, ali mnoge ozbiljne teorijske knjige često već u naslovima spominju 'filmski jezik' ili 'filmsku gramatiku', pa je očito riječ o nečem ozbiljnijem od običnog nesporazuma. U novijim filmsko-teorijskim raspravama, primjerice, psihoanalitički pristup je često (s pravom) kritiziran, ali sustavna kritika tog 'lingvizma' nekako je ostala postrani.

Namjera mi je ukratko (ne i iscrpno) navesti nekoliko primjera teorija koje koriste analogiju film/jezik, te na kraju obrazložiti zašto mislim da je pojam jezika najbolje prepustiti lingvistima.

Montaža i unutrašnji govor

*Any art which is perceived in time must possess a certain articulateness, since it is, to some degree, 'language'. Beginning with the smallest parts which comprise the nature of the material itself, one proceeds to the articulation, which represents defined structural portions that are actually perceivable*²

Dvije su crte zajedničke gotovo svim ranim teorijama filma: dokazivanje kako je film umjetnost, te nastojanje da se pronađu izražajna sredstva svojstvena filmskom mediju a koja bi se razlikovala od izražajnih sredstava drugih umjetnosti. Metafora o filmu kao jeziku nastala je odmah po izumu filma. Riccotto Canudo, jedan od prvih filmskih teoretičara koji je smatrao film umjetnošću, pisao je o filmu kao jeziku.

Canudo vjerojatno nije bio prvi koji je doveo u vezu jezik i film. Film se smatrao univerzalnim jezikom od samog početka. Filmsku su predstavu u njegovom razdoblju mogli pratiti svi, bez obzira na podrijetlo. Slike su same govorile i prelazile etničke, klasne i jezične zapreke. U Americi su, početkom

stoljeća, siromašni i često nepismeni useljenici bili glavni posjetioci *nickelodeona*. Svi su zaljubljenici u film govorili o novom, univerzalnom jeziku. D. W. Griffith je, u intervjuu 1921. godine, rekao: »Slika je univerzalni simbol, a pokret — slika je univerzalni jezik.«³

Ipak, usporedbe s drugim pismima ostale su na razini metafore. Vachel Lindsay je uzdizao film kao novi jezik slikovnih riječi i pronašao sličnost sa staroegipatskim hijeroglifima.⁽¹⁾ U Francuskoj se govorilo o *l'alphabet cinégraphique*, a Talianjan Sebastiano Arturo Luciani film je držao »slikama pisanim vizualnim jezikom«.⁴

Sve spomenute usporedbe filma i jezika ostale su manje-više na razini stilskih figura. O filmu kao jeziku ozbiljnije se počelo raspravljati tek 1920-ih godina u Sovjetskom Savezu. Nova je generacija filmaša pokušala stvoriti filmsku gramatiku. Važan utjecaj izvršili su ruski formalisti koji su smatrali umjetnost sustavom sa svojim zakonitostima i pravilnostima. Glavni predmet proučavanja formalistima bio je jezik. Jezik se mogao proučavati mnogo preciznije od predmeta drugih humanističkih disciplina. Novo socijalističko društvo trebalo je novu umjetnost koja bi bila razumljiva što širem pučanstvu, pa je film proglašen najvažnijom umjetnošću. Stoga je stvaranje filmske gramatike, ili barem pronalazak što većeg broja čvrstih pravila, sovjetskim montažerima bilo od velike važnosti. Premda su formalisti, poput Borisa Ejzenbauma, Viktora Šklovskog ili Romana Jakobsona, tek usputno pisali o filmu, upravo su 'filmaši-teoretičari' Vsevolod Pudovkin, Lev Kulešov, Dziga Vertov i Sergej Ejzenštejn glavni predstavnici sovjetske 'teorije montaže'.

Ejzenštejn nije nikada nastojao stvoriti teorijski sustav. Njegovi teorijski pogledi više su vezani uz probleme s kojima se suočavao pri pravljenju filmova. Ejzenštejn nije mnogo govorio o filmskom jeziku — osim usputno i vrlo metaforički. Ipak, nastojao je što potpunije ovladati filmskim izražajnim sredstvima i pronaći u njima zakonitosti. Usporedba filma i jezika prisutna je u njegovim napisima uglavnom u ranijem razdoblju, otprilike do sredine 1930-tih. Jedan od važnih čimbenika koji su utjecali na Ejzenštejnovu razmišljanje o filmu bilo je japansko kabuki kazalište. U kabukiju svi elementi imaju svoje kodificirano značenje: prostor, glas, maske, kostimi i pokreti ravnopravna su izražajna sredstva koje pri-

* Zahvaljujem Henryju Baconu na komentarima koji su mi pomogli pri formulaciji i izostravanju nekih teza. Verzija ovog teksta bit će objavljena originalno na finskom »Erään metaforan umpikuja (eli kiksi elokuva ei ole kieli)« u filmskom časopisu *Lähikuva* 4/1999.

donose cjelokupnom doživljaju. Slično je i s japanskim i kineskim pismom: svaki znak temelji se na crtežu koji je postao simbolom. Kad ih se spoji, nastaje novo značenje: npr. oko + voda = plakati.⁵ Ejzenštejnova teorija montaže polazi od istog načela. Bilo da se radi o 'unutrašnjoj montaži' (rasporedu stvari unutar jednog kadra, odnosno mizansceni) ili o montaži dvaju ili više kadrova, suprotstavljanjem razno-likih elemenata želi se doći do novog značenja. Rezultat može biti 'epski' (kao kod Pudovkina) ili 'dramatski' (kao kod Ejzenštejna), ali to je više stvar temperamenta i ukusa. Važno je primijetiti kako je ovdje riječ o jezičnoj analogiji. Kao što je značenje rečenice nešto više od pukog zbroja značenja riječi u rečenici, tako je i značenje sekvence (pa i čitavog filma) više od pukog zbroja njezinih dijelova.

Ruski su formalisti uveli još jedan termin koji se djelomično prenio u teoriju filma. Riječ je o pojmu 'unutarnjeg govora'. Boris Ejhenbaum je 1927. godine objavio esej naslovljen »Problemi filmske stilistike«. Tekst je 1970-ih preveden na nekoliko jezika i tako je izvršio određeni utjecaj i na razvoj suvremene teorije filma.⁶ Pojam unutarnjeg govora uveo je ruski psiholog Lev Vigotski koji je, nastavljajući se na rad Jana Piageta, proučavao razvitak jezika kod djece. Prema Piagetu, učenje jezika kod djece prolazi kroz dvije faze koje se djelomično preklapaju. Prva je egoistična faza, kad dijete 'govori' za sebe, a druga je socijalna faza, kad dijete počinje usmjeravati govor prema drugima. Vigotskijev pojam unutarnjeg govora zapravo je neka vrst razrađene Piagетove egoistične faze jezičnog razvitka djece. Unutrašnji govor je simbolički, dinamičan, mitski i slikovit jezik bez riječi koji ne nestaje u potpunosti niti kod odraslih.⁷

Prema Ejhenbaumu, film nije imitacija književnosti ili kazališta. Film posjeduje unutrašnju strukturu unutarnjeg govora, pa je stoga razumljiv svima i bez zvuka i govora.⁸ Glavni problem te pretpostavke leži u tome što se pojmom unutarnjeg govora pokrivaju mnogi različiti kognitivni procesi koji nemaju ništa zajedničko s jezikom. Unutrašnji govor tako postaje metaforom za ono što Daniel Dennett naziva *pandemonijom*. Prema Dennettu, pandemonij je naziv za sveukupne i nefokusirane perceptivne i intelektualne procese koji nastoje izbiti na 'površinu' svijesti.⁹ Većeg dijela tih procesa nismo svjesni jer nam ne koriste u danoj situaciji. Ono čega ipak postajemo svjesni (što znači da nam je to potrebno za svjesno djelovanje), ono što 'izbije' na površinu svijesti, na kraju najčešće poprimi nekakav jezični oblik. Ali 'prerada' tih procesa, njihovo uobličavanje i procjenjivanje njihove korisnosti zbilo se prije jezične formulacije. Čak ako i prihvatimo teoriju o postojanju 'jezika misli' ili 'mentaleze', teško je reći kakve to ima veze sa strukturom filma.

Koliko artikulacija ima tvoj jezik?

*L'unita minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono una inquadratura.*¹⁰

Sredinom 1960-ih vladalo je u Francuskoj i Italiji zlatno doba semiotike filma. Premda se može naći prethodnika,¹¹ tek su teoretičari poput Christiana Metza, Rolanda Barthesa, Umberta Eca i Gianfranca Bettetinja započeli semiotičko

istraživanje filma. Svima je jedna od zajedničkih crta bilo bespogovorno prihvaćanje metafore FILM JE JEZIK. Kao što je svojedobno Metz napisao, cilj je bio »doći do dna [te] metafore«. Semiotičari su na kraju uspjeli pokazati samo ono po čemu se sve film i jezik razlikuju, ali uvjerenje da je film jezik ipak je ostalo.

Metzova teorija polazi od pojmova nekolicine lingvista: de Saussurea, Martineta i Hjelmsleva. Međutim, Metz je ubrzo morao priznati da je u filmu sve drukčije. »*Filmsko značenje je uvijek više ili manje motivirano, nikad arbitrarno.*«¹² Prema Martinetu, jezik posjeduje dvostruku artikulaciju: morfemi su najmanji dijelovi koji prenose značenje, a fonemi su dijelovi morfema i sami nemaju značenja. Prema Metzu, takva dvostruka artikulacija u filmu ne postoji, kao što ne postoji ništa što bi odgovaralo riječi u jeziku. Snimljeni revolver znači »to je revolver« — riječ je, dakle, o čitavoj rečenici. Osim toga, film je, u najmanju ruku, jednosmjerna komunikacija: gledatelj ne može ni na koji način aktivno reagirati na filmska zbivanja. S obzirom da film ne posjeduje jezični sustav s točno određenim značenjskim elementima, Metz je zaključio da je film jezik (*language*) bez jezičkog sustava (*langue*). Taj su zaključak mnogi prihvatili usprkos njegovoj besmislenosti. Teško je reći je li sâm Metz bio time posebno zadovoljan s obzirom da se ubrzo počeo baviti drugim teorijskim problemima. Primijetio je, naime, da je film na paradigmatškoj razini prilično siromašan — snimljeni revolver je snimljeni revolver i tu nema posebno bogatih značenjskih razina. Ali sintagmatska razina je mnogo bogatija. Tako je nastala Metzova *le grande syntagmatique*, pokušaj sustavne razrade filmskih narativnih segmenata.¹³ Pokušaj je iz naratološke perspektive prilično zanimljiv (premda su ga mnogi osudili kao čisti promašaj), ali ovakva analiza 'sintagmatike' zapravo samo zaobilazi problematičnu analogiju filma i jezika.

Sličnosti i razlike između filma i jezika mnogi su i dalje pokušavali osmisliti. Posebno žestoka rasprava vodila se oko toga koliko ima filmskih razina artikulacije. Pier Paolo Pasolini pronašao je dvije: *cinema* (ekvivalent fonema), snimljeni predmet koji postoji u stvarnosti, te *inquadratura* (ekvivalent morfema), odnosno kadar.¹⁴ Film je, prema Pasoliniju, »stvarnošću pisani jezik« — kao što glasi i naslova njegovog poznatog eseja. Umberto Eco je primijetio kako *cinema* (za razliku od fonema) već ima značenje, pa je predložio kao element druge artikulacije Hjelmslevljev pojam *figurae*. Figure su, prema Eco, elementi vizualne percepcije poput svjetla, boje, geometrijskih odnosa i slično. Osim toga, Eco je pronašao i treću artikulaciju: *cinemorf* su dinamički elementi bez kojih pokrete i geste nije moguće odrediti.¹⁵

Eco u svojem tekstu polazi od pretpostavke da je cjelokupna stvarnost kodificirana po uzoru na jezik. Tako je i na primjeru filma moguće naći odgovarajuće kodove koji su slični jezičnim. Ipak, Ecova teza prema kojoj je čitava stvarnost kodificirana (ili barem sve što čovjek od stvarnosti može percipirati), u najmanju je ruku sporna. Već i čitava ova rasprava oko broja artikulacija u filmu pokazuje da u polazišnoj pretpostavci nešto nije uredu.

Chomsky u kinu

Appliquer la grammaire générative et transformationnelle ne signifie donc pas faire une grammaire générative et transformationnelle du film, mais montrer les rapports entre lantage naturel et discours filmique, en quoi, du fait qu'ils ont des fonctions similaires, ils ont des structures indentiques, en quoi ils peuvent être décrits à l'aide de règles obéissant aux mêmes critères formels.¹⁶ Kao što smo vidjeli, nametanje desaussureovske lingvistike teoriji filma odvelo je čitav pothvat već sredinom 1970-ih u slijepu ulicu. Kasnije se Metzova teorijska pozicija približila lacanovskoj psihoanalizi u kojoj je uloga jezika sasvim drukčija. Traženje ekvivalenata fonemima, morfemima i riječima u filmu već je postalo sasvim beznažno. Ali sve lingvističke paradigme nisu još bile sasvim iscrpljene. Novi pokušaj krajem 1970-ih oslanjao se ovaj put na generativnu semantiku Noama Chomskog. Glavni (zapravo jedini ozbiljniji) predstavnici te struje teorije filma bili su Amerikanac John M. Carroll¹⁷ i Metzov student Michel Colin.¹⁸ Njihova promišljanja obećavala su više od semiologije filma prve generacije teoretičara jer se činilo da je moguće plodonosno uspostaviti analogiju između jezika i filma bez traženja doslovnih ekvivalenata.

John M. Carroll je želio pokazati kako se izražajna sredstva narativnog filma temelje na istovrsnoj dubinskoj strukturi (*deep structure*) kao i jezik. Filmska gramatika trebala bi utemeljiti i odrediti površinsku strukturu sekvence. Kao što govornik nekog jezika zna koje su rečenice pravilne i prihvatljive, tako i u filmu postoji boljih i lošijih načina sastavljanja sekvence. Carroll ipak primjećuje da u filmu postoji i neka vrst umjetnički 'prihvatljivih nepravilnosti', pa razlikuje 'filmičke' (*filmic*) i 'kinematičke' (*cinematic*) filmske segmente. Filmički segmenti su oni koji poštuju pravila filmske gramatike. Kinematički segmenti odstupaju od pravila gramatike, ali su od značenja za filmsku cjelinu. Ovo razlikovanje je Carrollu važno i stoga što nastoji izgraditi teoriju koja bi vrijedila za svaki film, a ne samo za narativni. Prema transformativnoj lingvistici transformacijska pravila određuju odnos između dubinske i površinske strukture. Dubinska struktura se temelji na značenju izričaja koji poprima u raznim jezicima različite površinske strukture u vidu rečenice. U filmu bi, prema Carrollu, analogni odnos vladao između događaja i sekvence: događaj u stvarnosti posjeduje određenu dubinsku strukturu koja se pridržavanjem filmskih transformacijskih pravila otjelovljuje u filmskoj sekvenci.

Carrollova teorija zanimljiv je pokušaj spoja filmske semiotike i Chomskyjevih ranih lingvističkih istraživanja jezične sintakse. Premda je Carroll donekle uspio ukazati na neka pravila koja vladaju unutar narativnog filma, rezultat je ipak previše normativno obrazlaganje 'gramatički ispravne' strukture sekvence. Osim toga, stavljajući težište na sintaktičku dimenziju, semantička strana filma gotovo je potpuno zapostavljena.

Prispodobljavanje generativne lingvistike teoriji filma bilo je u slučaju Michela Colina promišljenije. On nije pokušavao naći filmske ekvivalente prirodnom jeziku. Njegovo je polazište tvrdnja da filmska i jezička struktura imaju iste principe. U oba slučaja može se pronaći zajednička dubinska

struktura. Prema Colinu, svakom filmskom izričaju (*énoncé filmique*) može se naći analogni jezički izričaj (*énoncé linguistique*). Ta operacija nije samo pomoćno sredstvo filmske teorije, već i uvjet razumijevanja filma. Činjenica da ljudi razumiju filmove i da o njima mogu razgovarati temelji se na analogiji filmske i jezične dubinske strukture.¹⁹ Colin je htio zasnovati 'generativnu semiologiju filma', ali je često ponavljao kako mu nije cilj određivanje filmskog jezika — riječ je prije svega o pronalaženju struktura koje su zajedničke i filmu i jeziku. Ovdje se Colin približio kognitivističkom nazoru prema kojem razumijevanje filma omogućuju čovjekove kognitivne sposobnosti, a ne jezička kompetencija. Njegova se teorija i dalje smatra relativno uspješnim pokušajem pomirenja semiotike i kognitivizma. Nažalost, Colin je poginuo u listopadu 1988. godine, tako da je njegova ambiciozna teorija (koja je obuhvaćala i druge pokretne slike kao i ideološku kritičnost) ostala nedovršena.

Zašto film nije jezik

Čini se da je problem kod svih spomenutih teorija stavljanje znaka jednakosti između različitih fenomena kao što su to jezik, film i/ili njihovi elementi. Još je de Saussure (često smatran ocem ovih teorija) upozoravao da je lingvistika samo jedan dio (doduše najvažniji) semiologije, opće teorije značenja, te da svaki sustav stvaranja značenja nije jezik. Međutim, čini se kao da su kasniji teoretičari pokušavali dokazati upravo obrnuto — kako je semiologija dio lingvistike. Traženje filmskog jezika upravo je takav pokušaj. Činjenica da film stvara značenje, da je film planirani, sačinjeni artefakt s manje ili više kodificiranim svojstvima i izražajnim sredstvima, još uvijek ne znači da je riječ o jeziku. Osim jezikom, pripovijedati se može i drugim sredstvima: osim filma postoje balet, kazalište, slikarstvo...²⁰

Druga zavodljiva činjenica jest to što se za objašnjavanje mnogih stvari koristimo jezikom. Ali pri razumijevanju stvari jezik nije posrednikom. Ako uđete u sobu koja je puna Warholovih serigrafija s likom Marylin Monroe,²¹ ili ako uđete u kafić pun ljudi i pogledom tražite slobodan stol, teško da će vam se u glavi vrtjeti rečenice koje oslikavaju situaciju. Naravno, ako želite danu situaciju ispričati prijateljici, koristit ćete jezik. Ali razumijevanje situacije zbilo se prije njezina jezičnog uobličavanja. Drugim riječima: sve što znamo, spoznajemo, zapažamo i razumijevamo ne pretpostavlja uporabu jezika.

Mnogi ipak još i danas koriste metaforu FILM JE JEZIK iz drugih, čisto praktičnih razloga. Recimo teoretičari lacanovske psihoanalitičke škole naprosto moraju pretpostaviti da je tu riječ o nečemu dubljem od puke metafore. Prema Charlesu F. Altmanu, filmskom teoretičaru ovog usmjerenja, jezik ima na Simboličkoj razini istu funkciju kao slika na Imaginarnoj. Čitava lacanovska kuća od karata ruši se bez ove pretpostavke: sve one stotine i stotine ispisanih stranica na kojima se raspravlja o uspostavljanju Subjekta, teoriji šava i regresivnoj podlozi filmskog doživljaja naprosto postaju neutemeljene. Osim toga, prema Lacanu, podsvijest i jezik imaju istu strukturu, a jezik je uvijek jezik Drugog i kao takav ima važnu funkciju pri konstrukciji Subjekta. Kad se ne bi polazilo od pretpostavke da je i film jezik, takva bi film-

ska teorija bila još neutemeljenija nego što uistinu jest. Svim je druga stvar što se kod Lacana i njegovih sljedbenika nikad zapravo ne objašnjava što je zapravo jezik — ali takvo proizvoljno korištenje ključnih pojmova bez strogog definiranja vrlo je tipično za ovo teorijsko usmjerenje.²²

Premda je film čovjekov izum a ne dio prirodnog okoliša, pri njegovu gledanju i razumijevanju su presudna ista pravila i isti procesi kao i u svakodnevici. Teoretičar komunikacija Paul Messaris je vrlo argumentirano pisao o tome kako su mnoge filmske konvencije zapravo duboko ukotvljene u čovjekovoj sposobnosti percepcije i kognitivnoj kompetenciji.²³ Prema Messarisu, ne postoji posebna 'vizualna pismenost' koja bi zahtijevala posebno učenje i koja bi bila potrebna za razumijevanje reklama, fotografija, televizije ili filma. Kao i u mnogim drugim područjima svakodnevnog života, veća izloženost i bogatije iskustvo s vizualnim medijima pomažu pri razumijevanju, ali nisu od presudne važnosti. Michel Colin ispušta iz vida da procesi poput dodavanja, brisanja ili fokalizacije koji postoje i u jeziku i na filmu, nisu posebno jezični procesi, već prije svega kognitivni procesi, te kao takvi dio ljudskog mentalnog ustrojstva.²⁴

Jezik ne treba podcjenjivati, ali niti precjenjivati: svi kognitivni procesi nisu vezani uz jezik. Ljudski je jezik poput slonove surle — rezultat duge evolucije i prirodne selekcije.²⁵ Pomoću njega čovjek može zaustaviti i 'narativizirati' tijek

kognitivnih procesa kako bi mogao nešto zapaziti, usredotočiti se na razmišljanje ili usmjeriti neku svjesnu radnju.²⁶ Netko će reći da to upravo čini i film: odabire i zaustavlja neku pojedinost iz bujice stvarnosti. Odgovorio bih da tu svaka sličnost i prestaje. Osim toga, to je vrlo neprecizna i površna analogija. Film i jezik nemaju niti jednu konkretnu zajedničku crtu. Film je čovjekov izum star nešto više od sto godina. Razlika između filma i jezika vidljiva je na svakoj razini — to su uostalom pokazali semiotičari filma od Metza navodimo. Točno, i film i jezik su dio ljudskog kognitivnog krabrobraza i oba sredstva koristimo pri opisivanju i pripovijedanju. Ali tvrditi kako su zbog toga i film i jezik na neki bitan način slični, da dijele bitno sličnu strukturu, to je u svakom slučaju pretjerano. Mora se priznati da danas malo tko uopće pokušava dokazati da je film jezik. FILM JE JEZIK je ipak prihvaćena metafora za koju se smatra da iskazuje neku bitnu i duboku spoznaju o filmu. Po mojem uvjerenju to je naprosto pogrešno. Film i njegovo doživljavanje u najširem smislu može se proučavati iz raznih perspektiva, ali ne vidim niti jedno područje (osim možda uporabe prirodnog jezika u filmu) koje bi imalo neke vidljive koristi od lingvistike. Riječ je o vrlo različitim pojavama. Bilo koja pojava može se dovesti u vezu s bilo kojom drugom pojavom (lancanovci to, uostalom, zloupotrebljavaju već desetljećima), ali ne vjerujem da se pomoću lingvističkog konceptualnog aparata film može objasniti na plodan način.

Bilješke:

- George Lakoff i Mark Johnson (1980.) su u knjizi *Metaphors We Live By* (Chicago: The Chicago University Press) uveli običaj pisanja konceptualnih metafora velikim slovima. U literaturi o metafori to se uvrijedilo, pa ću taj oblik pisanja i ja koristiti.
- Vachel Lindsay, 1970 [1915], *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright. (»Svaka umjetnost koju se zamjećuje u vremenu mora posjedovati neku artikuliranost, jer je to, do stanovitoga stupnja, 'jezik'. Počevši s majmanjim dijelovima koji sačinjavaju prirodu samoga materijala, nastavlja se do artikulacije, koja predstavlja određene strukturalne odjeljke koji se dadu zbiljski zamjetiti«, prev. urednika — H. T.)
- Citat intervju s D. W. Griffithom iz 1921. je iz knjige: Harry M. Geduld (ed.), 1971., *Focus on D. W. Griffith*, Englewood Cliffs. Zahvaljujem Henryju Baconu koji mi je svratio pažnju na ovaj tekst.
- Za pregled ranih talijanskih teorija filma vidi: Peter Del Monte, 1969., »Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro«, *Bianco e nero* XXX, 1-2, 5-6 i 7-8, te: Gian Pietro Brunetta, 1972., *Intelletuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna: Patron Editore.
- Sergej M. Ejzenstejn, *Film Form: Essays in Film Theory*, ur. Jay Leyda, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1949. Tekst je iz 1929. godine.
- Boris Ejhenbaum, 1927., »Problem of Film Stylistics«, *Screen* 15. 3, Autumn 1974, 22. Tekst je prvi put objavljen naslovom »Problemi kino-stilistiki« u zbirci eseja ruskih formalista *Poetika kino* (Moskva: Kinopecat) koju je Ejhenbaum sâm uredio. Tekst je, osim u *Screenu* objavljen i na talijanskom u: Giorgio Kraiski, ur., 1971., *I formalisti russi nel cinema*, Milano: Garzanti; te na njemačkom u: Wolfgang Beilenhoff, ur., 1974., *Poetik des Kinos*, München: Wilhelm Fink Verlag. Randal Levaco i Paul Willeman su u idućem broju *Screena* (15. 4, Winter 1974/75) objavili opsežnije tekstove o Ejhenbaumu i unutrašnjem govoru. (Usp. srpski prijevod s francuskog »Problemi filmske stilistike«, prev. Gordana Velmar-Janković, u tematskom bloku »Teorije dvadesetih godina« *Filmske sveske*, 3, proljeće, 1971., Beograd: Institut za film; op. ured.)
- Ovdje je možda dobro napomenuti kako pojam unutrašnjeg govora donekle podsjeća na sporne koncepte 'jezika misli' i 'mentaleza' u kognitivnoj psihologiji.
- Možda vrijedi spomenuti i Bélu Balázsa koji je i sâm često pisao o filmskom jeziku. Po njemu, film je slikovni jezik utemeljen na jeziku pokreta i jeziku događaja. Balázs često spominje i jezik slika i jezik oblika, ali u njegovoj teoriji pojam jezika ostaje na razini općenite metafore. Težište njegova interesa nije na ovoj analogiji.
- Daniel C. Dennett, 1993. [1991.], *Consciousness Explained*, London, Penguin Books: 238.
- P. P. Pasolini, 1972., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti: 206. Tekst je iz 1966. (»Minimalne jedinice filmskog jezika čine različiti stvarni predmeti koji se nalaze u kadru«, prev. urednik — H. T.)
- Recimo Nizozemac Jan Marie Peters je još 1950. godine objavio knjigu *De taal van de film* (Den Hague: Govers) u kojoj se film analizira kao sistem ikoničkih znakova. Knjiga je u ponešto izmijenjenom obliku objavljena na engleskom tridesetak godina kasnije, 1981. pod naslovom *Pictorial Signs and the Language of film* (Amsterdam: Radolpi; usp. srpski prijevod engl. izdanja: *Slikovni znaci i jezik filma*, prev. s engl. Radivoj Kačura, Beograd: Institut za film, 1987).
- Christian Metz, 1991., *Film Language: A Semiotics of Cinema*, The University of Chicago Press, 108. Riječ je o drugom izdanju engleskog prijevoda knjige *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck 1971. (usp. srpski prijevod *Ogledi o značenju filma I*, prev. G. Velmar-Janković, S. Lukić, B. Kačura, Beograd: Institut za film, 1973. — op. urednika).

- 13 Ibid., 149-1982.
- 14 Pasolini, 1972: 202-230.
- 15 Eco je o ovom prvi put govorio na seminaru održanom u sklopu filmskog festivala u Pesaru 1967. godine. Jedna od verzija je objavljena u njegovoj knjizi iz 1968. *La struttura assente*, Milano: Bompiani, a esej je objavljen i u raznim antologijama filmske teorije npr.: Bill Nichols (ed.), 1976., *Movies and Methods*, Berkeley: University of California Press: 590-607. (usp. srpski prijevod ove knjige i spomenutog teksta: *Kultura, informacija, komunikacija*, prev. Mirjana Drndarski, Beograd: Nolit, 1973. — op. urednika). Eco je o čitavom problemu prilično ironično pisao desetak godina kasnije u tekstu »On the Contribution of Film to Semiotics« (*Quarterly Review of Film Studies* 2. 1, 1977: 1-14.)
- 16 Michel Colin, 1985., *Langue, film, discours: Prolégomenes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck: 97. (»Primjena generativne i transformacijske gramatike ne znači, dakle, pravljenje generativne i transformacijske gramatike filma, već promatranje odnosa između prirodnog jezika i filmskog diskurza. S obzirom da za slične funkcije postoje identične strukture, one se mogu opisati pomoću pravila za koja vrijede isti formalni kriteriji.«; prijevod B. V.)
- 17 Carroll je tijekom 1970-tih objavio više tekstova o 'transformativno-generativnoj filmskoj gramatici'. Na temelju njih je 1980. objavio i knjigu *Toward a Structural Psychology of Cinema*, The Hague: Mouton.
- 18 Osim spomenute knjige, dobar uvod u Colinovu teoriju pruža i temat u časopisu *Iris* (5. 9 Spring 1989: 131-176.).
- 19 Colin, 1985.: 95-137.
- 20 Ovdje ostavljam po strani sve one teze prema kojima ove, kao i mnoge druge umjetničke i neumjetničke, manje ili više kodificirane discipline i sustavi također posjeduju svoj 'jezik'. Odgovor na pitanje zašto mislim da se ne radi o jezicima otprilike je isti kao i u slučaju filma: jezik je predmet proučavanja lingvistike, a sve analogije u drugim područjima neprimjerene su.
- 21 Primjer je iz: Dennett, 1993. [1991.]: 354.
- 22 Charles F. Altman, 1985. u: Bill Nichols (ur.), 1985., *Movies and Methods* 2, Los Angeles: University of California Press: 517-531.
- 23 O tome je Noël Carroll polemički pisao na više mjesta. Vidi: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press 1988, pogotovo str. 226-234.
- 24 Vidi: Paul Messaris, 1994., *Visual »Literacy«: Image, Mind, and Reality*, Boulder: Westview Press.
- 25 Ovaj duhoviti primjer je iz: Steven Pinker, 1997., *How the Mind Works*, New York: W. W. Norton & Co.: 152.
- 26 Za razradu ovog pogleda vidi: Dennett 1993. [1991.]

Virginia Brooks

Film, percepcija i kognitivna psihologija*

Uvod

*»Isprva je film bio, i još jest, vizualna umjetnost. Naime, ljudski ga organizam prima putem očiju i obrađuje pomoću vizualnih područja mozga. Čini se stoga čudnim da je toliko malo suradnje između proučavanja djelovanja vizualnih obrada i proučavanja kako se filmovi percipiraju i razumijevaju.«***

Ovaj članak namjerava poslužiti kao uvodni pregled literature iz psihologije percepcije i kognitivne psihologije koja je relevantna za film. Želimo razotkriti one činjenice i teorije percepcije koje bi mogle biti korisne filmašima i rasvjetljavajuće za filmske teoretičare, koje pridonose temeljnom znanju o tome što filmove čini vizualno lakim ili teškim za razumijevanje. Nakon razmatranja onoga što film čini shvatljivim, možemo raspraviti i što ih to čini zanimljivim za gledanje.

Smatrat ćemo da je percepcija filmskih elemenata hijerarhijske prirode. U ovome ćemo se tekstu prvo posvetiti procesima koji su gotovo posve perceptivne prirode, određeni najtemeljnijim stupnjem vizualnog nadražaja i reakcija promatračeva živčanoga sustava na te senzorijske čimbenike. Ti se procesi mogu prikladno proučavati u nadziranim uvjetima znanstvena istraživanja. Budući da ćemo se ovdje pozabaviti obavjesnošću i reakcijama što su po unutarnjoj prirodi vizualne i slikovne te se ne mogu zamijeniti riječima ili tekstem, ove procese možemo držati u središtu onoga što je specifično filmično.

Nakon toga raspraviti ćemo srednji stupanj u kojem film djeluje kao surogat za pokretne predmete ili za zbivanja. Na tom ćemo stupnju nastojati objasniti kako određeni kadar, kompozicija kadra i pokret kamere služi predočavanju stvarnoga svijeta na ekranu. Na ovome stupnju obavijest je još uvijek prvenstveno vizualna i prilagodljiva laboratorijskom eksperimentiranju. Međutim, sada će se morati razmotriti i širi čimbenici shvaćanja i značenja, na primjer prikazom prostora koji leži izvan izreza kadra. Također, nenadzirive se varijable počinju ubacivati kad se razmatra kako kompozicija jednog kadra mijenja djelovanje sljedećeg. Kad analiziramo

percepciju filma na ovome stupnju, dakle, moramo pažljivo razlikovati između onih načela koja su izolirana pod nadziranim uvjetima empirijskog proučavanja i onih načela koje nudi osoba koja ih nalazi utjelovljene u nizu nasumičnih razgledavanja individualnih filmova.

Konačno, pozabavit ćemo se s onim vidovima filma koji se mogu pripisati i govorno, i koji uključuju znanje što se može, barem u načelu, dobiti i nevizualnim i neslikovnim sredstvima. Na tom ćemo stupnju uključiti u razmatranje i gledateljevu sposobnost iskorištavanja obavijesti koje je skupio u temeljnom kadru (masteru) kako bi protumačio mjesto odigravanja i možda važnost detalja koji se pokazuju u krupnome planu, potom mogućnost da se privuče njegova ili njena svijest o glumcima, zapletu, narativnoj strukturi kako bi se razumio slijed slika. U odnosu na ovaj posljednji predmet najmanje je empirijskog istraživanja na kojem bi se mogla temeljiti rasprava. Ovdje ga ipak uključujemo s nadom da će sabiranje raznorodnog rada različitih disciplina na jednom mjestu, s komparativnim svrhama, ipak stimulirati dalje razmišljanje i istraživanje. Možda će filmski proučavatelji biti potaknuti da svoja pitanja vezana uz to područje učine dovoljno specifičnim kako bi eksperimentalni psiholozi mogli početi istraživanje o onome što je vrijedno za obje discipline.

Pokretne slike kao vizualni nadražaj

Elementi u temelju filma kao zbiljskog nadražaja ne mogu se detektirati pri normalnom gledanju. Čak i kad bi se te elemente moglo utvrditi analizom sličice po sličicu, njihov kumulativan učinak na gledatelja bio bi još uvijek vrlo značajan.

Na tom temeljnom stupnju film se sastoji od polja promjenjivog svjetlosnog uzorka. Promjene uzorka mogu biti izazvane pokretima u svijetu koji se snima, mogu biti posljedica pokreta kamere, ili mogu biti rezultatom jukstapozicije jednog kadra na drugi. Kad se te promjene svjetlosnog uzorka izlože očima one u gledatelja filma proizvedu reakciju koja je na stanovit način slična reakciji koju proizvodi sam

* Tekst je izvorno objavljen u *Millennium Film Journal*, br. 14/15, Fall/Winter, 1984-85, str. 105-126, pod nazivom: *Film, Perception and Cognitive Psychology*. Prijevod objavljujemo s dozvolom autorice.

** Ne postoje knjige, koliko znam, koje bi raspravljale o filmu sa stajališta svih različitih aspekata psihološkog istraživanja s prikladnim referencama na eksperimentalne radove koje bi podupirale raspravu. Nakon Münsterbergovoga zapanjujućeg napora da se pozabavi ovim projektom 1916., postoji tek jedna knjiga Romanoa (1965.) na talijanskom (za koju sam čitala samo engleski sažetak). Niti jedna od tih knjiga ne nudi empirijska svjedočanstva. Postoje dva poglavlja koja se posvećuju ovome području: Hochberg i Brooks (1978.) i Hochberg (u tisku).

snimani prizor. Kako se točno percipira taj svjetlosni uzorak određeno je trima vrstama interaktivnih varijabli: 1. varijablama koje pripadaju nadražaju, 2. varijablama koje nameće okolina gledanja filma i 3. varijablama koje pripadaju samome gledatelju.

Tri su čimbenika što pripadaju nadražaju. Prvo, tu je razlučnost ili oštrina filma, a ona je određena veličinom srebrnih čestica na upotrebljavanoj filmskoj vrpici, potom mjerom izloženosti filma svjetlu, te time kako se film razvija. Drugo, tu je kontrast filma — tj. omjer svjetla u odnosu na tamu — što je također određeno značajkama filmske emulzije, ekspozicije i razvijanja filma. U dodatku, na stupanj kontrasta projicirane slike također utječe količina svjetla koja se koristi pri projekciji (jača projekcijska svjetiljka može pojačati kontrast), količina svjetla u ambijentu u kojem se gleda film (više svjetla u prostoriji smanjit će kontrast), i pomoću udaljenosti na koju se slika projicira. Razlučnost filma i kontrast odredit će gornju granicu detaljiziranosti s kojom gledatelj može opažati prizor na filmu.

Svi mi znamo da kamera (koja snima prizor na male, razlučne nepokretne sličice zabilježene na celuloidnoj vrpici koja je presvučena emulzijom od srebrnog spoja koja je osjetljiva na svjetlo) i projektor (koji reproducira ove sličice uz postojeću brzinu) imaju neke zajedničke sastavne dijelove. Ti dijelovi zadovoljavaju tehničke zahtjeve filmske ekspozicije i projekcije, ali oni su također napravljeni tako da služe potrebama gledateljeva sustava vizualne obrade. Zaslon [sektor] u projektoru sprečava da na platno pada svjetlo dok se sličica za sličicom na filmskoj vrpici premješta u svoj statični položaj iza vratiju projektora. Kad ne bi bilo zaslona, posljedica bi bila mrljava slika. Sličice se pokreću određen broj puta u sekundi, obično 18 sličica na sekundu u nijemom filmu i 24 sličica u zvučnom filmu. Ekran je, dakle, u mraku barem osamnaest do dvadesetčetiri puta na sekundu. Pri takvoj smjeni, privremeno zatamnjenje ekrana bit će ispod kritičkog praga treptajne fuzije [*flicker fusion threshold*], tj. prekidi svjetla bili bi vidljivi i nezgodni. Iz tih razloga zaslon u projektoru ima dodatna krilca koja omogućuju brže prekide nego što bi oni bili ako bi se samo jednom zaklonilo svjetlo dok se film kreće kroz vrata projektora, i tako se postiže da razdoblja mraka postaju neprimjetna. Pri takvim brzinama opažat će se glatki pokret, osim ako razlike u fazi pokreta predmeta ne budu odveć velike od jednog statičnog fotograma do drugog.

I ponovno moramo otkloniti sveprisutnu zabludu da iluziju pokreta na filmu proizvodi tzv. tromost [perzistencija] vida. Tromost vida (činjenica da slika na očnoj mrežnici ne nestaje odmah) doista koristi kako bi ispunila vrijeme mraka između dviju sličica za vrijeme projekcije. Na drugoj strani, iluzija pokreta je posve druga pojava, riječ je o stroboskopskom ili beta pokretu. Taj se efekt javlja zato što mozak teži dvije točke koje se javljaju uzastopce na različitim mjestima na mrežnici organizirati kao da se to jedna točka pomakla s jednog mjesta na drugo u vizualnome polju. U slučaju malih razmještaja (malih razmaka pokreta), detektori pokreta u vizualnome sustavu jednako su potaknuti beta pokretom kao

i stvarnim pokretom. Kad su posrijedi veliki razmještaji, o pokretu između dviju udaljenijih točaka mora se zaključiti.

U nastavku ćemo izložiti jesu li filmska djela dobri supstituti nadražaji, tj. koliko uspijevaju biti surogatom koji pruža bitno isti uzorak svjetla kao i kakvo stvarno zbivanje u stvarnome svijetu, i je li nužno ili poželjno za film da djeluju na taj način.

Film kao surogat za zbivanja u prostoru i vremenu

Često se tvrdi kako postoje stanoviti postupci koji su jedinstveni za filmski medij, osobito se takvim drži redateljstvu i montažerovu manipulaciju vremenom i prostorom. Činjenica je doista da je nadzor nad slijedom i ritmom kojim se percipiraju neke druge vizualne umjetnosti uvjetovan donekle kompozicijom i kompleksnošću svakog djela, ali sve te druge vizualne umjetnosti ostaju stalno raspoložive za razgledanje koliko to gledatelj želi. Međutim, umjetnik koji radi s pokretnim slikama može izabrati i širinu i kompoziciju svojeg prostora te, koristeći u danome trenutku izrez koji želi on objektivno statičnom gledatelju — koji normalno nema mogućnost za razgledavanje prizora — može pružiti pokretno subjektivno vidno polje. Jedini gubitak nadzora kod pokretnih slika javlja se u slučaju da gledatelj zatvori oči ili napusti prostor gledanja filma.

Sad ćemo ispitati što je to što filmaš nadzire.

Kamera i prikazivanje prostora: I. kontinuirani prijenos pogleda

Ponajprije ćemo, vrlo kratko, razmotriti strukturu i funkciju vizualnog sustava. Svjetlosne zrake što dopiru iz prizora ulaze u oko i pomoću leća fokusiraju se i stvaraju sliku na mrežnici. U mrežnici se svjetlosna energija preoblikuje u neuralnu informaciju koja se prenosi do vizualno-projekcijskog područja u mozgu. Mrežnica oka se može prikazati kao da se sastoji od dva dijela: vrlo malog središta ili *fovee* (žute pjege) koja je odgovorna za percepciju boje i tananih detalja, i vanjskog područja ili periferije mrežnice koja slabije reagira na detalj.

Zato što veći dio vida pripada periferiji, tj. pada izvan malog područja detaljnog vida koji pruža žuta pjega, oči se moraju kretati gotovo neprekidno po vidnome polju, a pokreću ih mišići okulomotornog sustava. Promatrač automatski prima mišićne signale koji pokreću oči, i u svakome trenutku može reći kamo mu je usmjeren pogled i gdje se, jedan u odnosu na drugi, nalaze predmeti prema kojima je usmjerio svoj pogled. To jest, promatrač automatski zna kako se međusobno vezuju pojedini njegovi pogledi.

Kad gledamo prizor, središnji dio mrežnice, fovea, može razlučiti detalj veličine tek dva stupnja vizualnoga kuta, a u polju koje je šire od 180 stupnjeva — a toliko zahvaćamo jednim jednim pogledom. Zato polje promatranja moramo pretraživati slijedom višestrukih skokovitih pogleda, dovodeći u središte vida one detalje koji su potrebni da bismo u našem umu sastavili cijelu strukturu prizora. Dok se krećemo svijetom moramo stalno postavljati vizualna pitanja, a naše je razgledanje vođeno pokušajem da odgovorimo na ta

pitavanja. Sve dotle dok su svijet i zbivanja u njemu zakonomjerni, sređeni i zalihosni (redundantni), ne moramo postavljati pitanja o svakome detalju. Možemo predvidjeti i podrazumijevati mnogo toga o svijetu kojim se krećemo, a da to ne dovodimo u žutu pjegu na detaljno razgledanje. Mi možemo savršeno percipirati predmete i zbivanja od kojih su samo mali djelići zaista vidljivi. Ti trenutačni djelići zapravo i nisu zaista percipirani; ono što mi percipiramo jest sam predmet ili zbivanje koje je najvjerojatnije proizvelo dani nadražaj (to se ponekad zove Helmholtzovo pravilo). Da bismo to ostvarili, moramo imati *shemu* zbivanja, tj. »mentalnu strukturu« koja omogućava stvaranje očekivanja gdje ćemo i kada naći određenu značajku, ili pokret, ili detalj kad za njima tragamo (Hochberg, 1978; Neisser, 1976; Bartlett, 1932).

Ako film držimo surogatom stvarnog prizora, tj. ako ga držimo fizičkom slikom koja ima isti učinak kakav ima zbiljsko zbivanje koje je snimano, gledatelj mora tražiti obavijesti o prostornom rasporedu prizora uz pomoć dubinskih indikatora [*depth cues*]. Dubinski indikatori su karakteristični uzorci do kojih dolazi kad se svjetlo koje dopire od nekog trodimenzionalnog rasporeda projicira na dvodimenzionalnu površinu. Kad se nepomična kamera usmjeri na statičan raspored, riječ je o *statičnim indikatorima dubine*. Ti su indikatori poznati po svojoj uporabi u slikarstvu: *linearna perspektiva* (poznata još od njezine formalne analize koju je dao Brunelleschi 1413. — usp. Kemp, 1978.) i koju je propisao Leonardo 1457. (Richter, 1970.), *perspektivno pokrivanje*, po kojem su obrisi daljeg predmeta prekinuti obrisima bližeg predmeta, potom *perspektiva veličine* prema kojoj je slika daljeg predmeta manja na ekranu nego istog predmeta ako je bliže. Druga dva statična indikatora dubine analizirana su tek nedavno: *gradijent tekstualne gustine*, tj činjenica da slika površine koja je sastavljena od kamenčića ili geometrijskog uzora ili od kakvih drugih pravilnih sastojaka pokazuje sustavno smanjivanje svoje veličine i gustoće kako se ide od bližeg k daljem (Gibson, 1950.), odnosno kako se ide prema horizontu (Sedgwick, 1980). Ovih pet indikatora, među ostalima (Gibson, 1950.; Hochberg, 1978.) gledatelju pružaju obavijest o tome da slika na plosnatom ekranu prikazuje predmete poredane u različitim razdaljinama po prostoru (Haber u Nodine, Fischer, 1979.).

Ako kamera ostaje statična, ali se predmet kreće u vidnome polju, gledatelj filma dobit će *pokretne dubinske indikatore*: *perspektivu kretanja* po kojoj se bliži predmeti kreću brže nego dalji; *prekrivanje gibanjem*, po kojem prednji kraj predmeta u pokretu postupno skriva sve više i više od svoje pozadine, a stražnji kraj postupno otkriva sve više i više; te *obrazac optičkog promicanja*, po kojem se svi teksturni elementi i drugi razlučivi obrisi u vidnome polju postupno odmiču (bliži brže, a dalji sporije) od točke na slici prema kojoj se promatrač kreće. Temelj za sve te pokretne dubinske indikatore, kako je to opazio Helmholtz 1850., jest *paralaksa kretanja*. Ti su se indikatori prvi put sustavno istraživali i analizirali u vezi s filmom za vrijeme Drugoga svjetskog rata, kad je potreba za filmskim simulacijama i nastavnim filmovima dala poticaj pionirskom radu J. J. Gibsona (1947., 1950.).

Prostorni odnosi i brzine kretanja, onako kako su predočeni, temeljito se mijenjaju sa svakom promjenom žarišne daljine objektiva (Farber i Rosinski, 1978.; Rosinski i Faber, 1980.). Što je veća žarišna duljina objektiva, to je projicirana veličina slike veća. Žarišna duljina, dakle, određuje veličinu glavnog predmeta i količinu ostatka područja koje će biti uključeno u izrez. Kad se gleda s »normalne« udaljenosti, slika koju pruža objektiv velike žarišne duljine (teleobjektiv) teži spljoštiti perspektivu i smanjiti prividne udaljenosti između stvari po osi pogleda (Rosinski i Farber, 1980.). Rezultat je u prividnom nedostatku pokreta kad se predmet kreće prema objektivu ili od njega. Iako, napredovanje izgleda normalno ili čak i ubrzano kad se predmet kreće paralelno s objektivom (Joannides, 1970./61.). Na drugoj strani, pomoću objektiva kratke žarišne udaljenosti (širokokutih objektiva) perspektiva se preuveličava i udaljenosti između stvari koje se nalaze naprijed i onih otraga teže postati naglašene u području promatranja. Naravno, nema specifično normalnih objektiva. Sve je to relativna stvar jer će zamijećena perspektiva ovisiti o odnosu između udaljenosti koju implicira žarišna udaljenost objektiva i udaljenosti od promatrača do ekrana (Hochberg, u tisku). Kad gledatelj sjedi po strani s obzirom na platno, takve razlike između točke promatranja kamere i točke na kojoj se nalazi projektor i one na kojoj se nalazi gledatelj prihvaćaju se, jer se pojavljuju stanovit adaptacije prema sustavnim perspektivnim izobličenjima. Svejedno je istina da se u tom slučaju proizvodi stanovit stupanj tenzije kod gledatelja.

Kad su ljudi i predmeti locirani u sklopu vidnog polja, tada se smatra da veličina polja u kojem su smješteni djeluje na gledateljevu pažnju, na značenje slike, i na djelovanje koje ostavlja pokret (Arnheim, 1960.; Gombrich, 1972.; Brooks, u tisku). Herbner je s kolegama (1979.) koristeći nepokretne slike proučavao učinak izreza na značenje slike u apstraktnim vizualnim kompozicijama. Metallinos (1979.) je, opet, u svojem pregledu kompozicije televizijske slike razmatrao jednako filmske slike kao i nepokretne kompozicije. Tu je prikazao i neke empirijske studije te dao nekoliko korisnih hipoteza s kojima bi se moglo započeti projektiranje istraživačkog programa.

Kad se kamera pokrene, mehanički ili optički, projiciraju se dodatni izvori transformacija i deformacija pokreta. Mnogi pisci opisali su ove efekte, ali samo je nekolicina njih pokušala izolirati perceptualne probleme koje ti efekti uključuju (Vorkapich, 1965.; Hochberg i Brooks u Carterette i Friedman, 1978.; Hochberg, u tisku).

Kontinuirane vizualne promjene koje sadržavaju vizualnu obavijest o smještaju jedne vizure u odnosu na drugu mogu se ostvariti na dva načina: promjenama koje proizvode bočni pokreti prizora na ekranu (okreti kamere i bočne prateće vožnje) i one promjene pri kojima se mijenja veličina prizora na ekranu (zumiranje i vožnja naprijed i natrag). Kad se kamera doista pokrene u polju, tada njezini prateći ili ulazno-izlazno pomaci daju kretalačku obavijest o trodimenzionalnim odnosima u prizoru. Paralaksu kretanja s trodimenzionalnim efektom ne proizvode vodoravni ili okomiti okreti kamere (panorame) do kojih dolazi kad kamera mijenja

usmjerenje po svojim osima, a ni pokreti zumom, koji se optički proizvode, i time su bliži posljedicama promjene pažnje promatrača koji stoji i promatra prizor s iste točke.

Promjena u točki promatranja koju proizvodi pokret kamere ima osobite posljedice na to kako će se zamjećivati predmet što se kreće na ekranu. Kad oko statičnog promatrača prati pokretni predmet uz pomoć glatkog *pratećeg pokreta* [*pursuit movement*], slika predmeta ostaje fiksirana na mrežnici, dok se slika statične pozadine (ako je ima) kreće u suprotnome pravcu. Isto takva slika bit će proizvedena na mrežnici i onda, naravno, kad oko pokretnog promatrača ostaje vezano uz statični predmet. U oba ta slučaja, promatrač ima na raspolaganju još i vlastiti *proprioceptivni* osjećaj kretanja oka i kretanja tijela koji mu govori koja je od tih dviju situacija posrijedi. Međutim, ovaj proprioceptivni osjećaj nije bezgrješan, i često pobuđuje iluzije: npr. statični promatrač koji gleda kroz statični prozor vlaka na susjedni pokretni vlak obično zamjećuje kao da se sam kreće u suprotnome smjeru od susjednoga vlaka.

Opće pravilo takvog *induciranog prividnog kretanja*, kako ga je formulirao Duncker 1929., govori o tome kako se raspodjeljuju relativna kretanja promatrača, predmeta i pozadine: skloni smo pozadinu zamjećivati kao statični okvir, tako da se svaki pomak u odnosu na pozadinu pripisuje predmetu (i/ili promatraču). Taj efekt nije apsolutan, nego ovisi o svojstvima pozadine i predmeta (Gogel i Teitz, 1974.). Postoji nekoliko konkurentskih teorija o tome kako doći do preciznog pravila kako funkcionira zamjedbena raspodjela relativnog kretanja (Bassili i Farber, 1977.; Gogel, 1979.; Johansson, 1950.; Restle, 1979.; Wallach, 1959.). Budući ishod tog spora trebao bi biti važan za filmsko prikazivanje kao i općenito za filmsku teoriju, i to iz sljedećih razloga. Onda kad se kamera s jednog mjesta okreće kako bi slijedila predmet u pokretu, ili kad kamera u vožnji ostaje vezana uz statični predmet, slika predmeta ostaje, dakako, fiksirana na platnu. Ako se pozadina ne vidi, ova se dva slučaja ne mogu razlikovati od slike statičnog predmeta dobivene statičnom kamerom. Nema zamjedbenog raspodjeljivanja pokreta. Međutim, ako se vidi nešto od pozadine, tada se relativni pokret između predmeta i pozadine može zamijetiti u prva dva slučaja, ali ne u trećem, onom kad se snima statični predmet. Još uvijek ne možemo razlikovati prvi od drugog slučaja, tj. prateće panorame i prateće vožnje, ali upravo tu pravilo induciranoga prividnog kretanja postaje važno: kad imamo nepomični predmet na platnu, ali s pomičnom pozadinom, predmet ćemo percipirati kao pomičan, a pozadinu kao nepokretnu.

Valja uočiti da osjećaj pokreta koji je induciran kretanjem pozadine implicira da se gledatelj kreće onda kad se on, zapravo, ne kreće: gledatelj naprosto sjedi pred platnom u kinu. Doista, kad je projekcija dovoljno velika da obuhvati veći dio perifernoga vida (kod vidnog kuta od najmanje 15 stupnjeva), gledatelj će osjetiti da mu se tijelo kreće srazmjerno kretanju pozadine (Wood, 1895.; Held, Dichgans and Bauer, 1975.; Dichgans, Held, Young i Brandt, 1972.). U slučaju malenih ekrana, tako karakterističnih za televiziju, ne izgleda da gledatelj ima primjetniji osjećaj vlastita kreta-

nja. Iako još nije obavljeno niti jedno istraživanje baš te pojave, čini se vjerojatnim da se u slučajevima maloga ekrana inducirani prividni pokret slabije javlja, tj. u tom se slučaju čini da se pozadina nešto više kreće, a predmet kao da je manje pokretan s obzirom na pozadinu. Taj učinak veličine ekrana trebao bi biti općenito primjenjiv na film, i često žaljenje filmaša i filmskih teoretičara da kinofilmovi »ne funkcioniraju« kad se pokazuju na malim televizijskim ekranima može biti odraz, dijelom, upravo toga pretpostavljenog čimbenika.

Kamera i predočavanje prostora: II. diskontinuirani prijenos pogleda

Pokreti kamere proizvode kontinuirane prijenose pogleda u prizoru; rez s kadra na kadar daje diskontinuirani ili nagli prijenos pogleda po liniji udaljenosti od predmeta, kroz vrijeme ili po usmjerenosti. Rezovi će promijeniti gledateljev subjektivni položaj u odnosu na prizor na način koji ne mora odgovarati njegovim stvarnim tjelesnim pokretima. Rezovi vjerojatno predstavljaju najizrazitiji otklon od zahtjeva fizičke vjernosti i očigledno su veoma važni za percepciju filma. Uporaba filmskih rezova postavlja tri percepcijska pitanja u odnosu na prikazivanje zbivanja na platnu: (a) njihovo djelovanje na gledateljevo prostorno shvaćanje zbivanja koje se prikazuje; (b) njihovo djelovanje ne gledateljevu pažnju, pobuđenost i zanimanje za zbivanje; (c) njihovo djelovanje na prividni hod zbivanja, tj. na njihov prividni vremenski tijek.

1. Kako rezovi djeluju na naše shvaćanje prostornog odvijanja zbivanja prikazanoga na platnu?

Filmovi često koriste uzastopne preklapne vizure režući s jednog kadra na drugi kako bi predočili prizore što su veći od onog što se vidi u izrezu. Pritom uključuju neke vizualne obavijesti iz prethodnog kadra u naredni, dajući time unutarnje indikatore gledatelju gdje je on subjektivno smješten u odnosu na prizor. Međutim, u filmskim sljedovima kadrova bez preklapnih vizura, filmaš se mora osloniti na integracijsku funkciju gledateljeva znanja o svijetu. U slučaju kadrova koji su povezani samo nekom temom ili stajalištem, gledatelji moraju pretpostaviti da je filmaš kadrove sastavio suvislo. Tehnike za eksperimentalno proučavanje integracije uzastopnih djelomičnih vizura, a koje su primjenjive na provjeru učinka totala i montažnih postupaka, opisuje Hochberg (1968., 1978.), potom Hochberg i Brooks (1974., 1978.) i Brooks i Hochberg (1976.). Ta se filmska praksa oslanja na perceptivne sposobnosti koje upotrebljavamo u stvarnome svijetu kako bi nam vodile naše smislene zamjedbene potrage: i sami pokreti očiju kojima skupljamo perceptivne informacije kako bi nam vodile opsežniju djelatnost moraju biti nekako vođeni očekivanjima onoga što bi oči trebale vidjeti (Hochberg i Brooks u Carterette, Freidman, 1978.; Fleming, 1969.). Primjerice, pri prvom promatranju nekog prizora, promatrači koriste velike pomake očima, u brznoj uzastopnosti, a njih slijede postupno sporiji pogledi za manje detalje, sve dok vizualna pretraga ne prestane (Antes, 1974.; Brooks, 1961.; Buswell, 1935.; Mackworth, Morandi, 1967.). Kad bi ritam montažnih rezova i kadriranja našeg promatračkog polja uzeo u obzir rezultate takvih istraživa-

nja pokreta očiju, filmovi bi mogli biti djelotvorniji. Da bi se prizor najbolje shvatio, morali bismo oponašati obrazac kretanja očiju što bolje možemo, dajući pojedinačne vizure tako da ne budu toliko kratke, a da ne bi bile shvatljive promatraču. S tim u vezi iznimno je važno uočiti da je oku potrebna jedna četvrtina sekunde kako bi se jedan pogled pokrenuo i dovršio. Kod brzine protoka zvučnog filma kroz projektor to iznosi šest sličica. Oko, dakle, ne može prebaciti pogled s jedne točke u kadru na drugu ako kadar traje kraće od šest sličica. Zapravo, Potter i Levy (1969.) pronašli su kako se pri predočavanju slika ritmom većim od četiri sličice u sekundi, gledateljevo oko prestaje kretati po slikama.

2. Kako rezovi utječu na našu percepciju filma i na naše zanimanje za njega?

Istraživanje koje su proveli Faw i Nunnally (1967.), među mnogim drugim istraživanjima, pokazalo je da složeni i novi nadražaji uspijevaju održati gledateljevo razgledavanje slike kroz dulje razdoblje: kompleksnost i novina održavaju zanimanje. Tijekom 1930-ih, Raymond Spottiswoode (1933./1962.), slijedeći Eizenštejnovu teoriju montaže, predložio je dvočimbeni model kojim opisuje pobuđujući učinak reza s jednog kadra na drugi. Oslanjajući se na svoje introspekcije, sugerirao je da u održavanju emotivnog tona filma, odnosno zanimanja za film, djeluju dva čimbenika u međusobnom utjecaju — sadržaj i montažni ritam. Ako se u izrezu kadrova događa mnogo toga, montažni ritam smjene kadrova može biti prilično spor, dok, ako se malo što događa u kadrovima, montažni bi ritam morao biti brži kako bi se održalo zanimanje. Prema tome modelu, mogla bi se iscrтити krivulja trajanja nasuprot intenzitetu zanimanja, što je Spottiswoode i učinio. Konzultirajući takvu krivulju, filmaš bi mogao održavati dani stupanj zanimanja tako da odmjerava ritam montaže prema sadržaju kadrova. Do danas uspjelo se sakupiti nešto empirijskih podataka koji potkrepljuju teoriju (Antes, 1974.; Brooks i Hochberg, 1976.; Hochberg i Brooks u Senders, Fisher i Monty, 1978.). Pen (1971.) je upotrijebio razrađen eksperimentalni plan koji je uključivao i filmske sekvence ljudi, ili automobila, ili pak nacrtanih kockica, bilo da su statični, ili se kreću jedni prema drugima sporo ili brzo, a potom je primijenio montažni ritam koji je postojan, ubrzavajući ili usporavajući. U takvom eksperimentu, dobio je važne rezultate koji pokazuju kako se značenje i konotacije filma mogu promijeniti kao funkcija ovih varijabli.

Atribucijska teorija, s eksperimentalnim potvrđama koje su dali Schachter i Singer (1962.), tvrdi da mi opažamo vlastite osjećaje i egzistencijalna stanja tako da pokušavamo protumačiti naše tjelesne simptome u sklopu situacije u kojoj se nalazimo. Doduše, nema ni jednog istraživanja koje bi primijenilo ovu teoriju na film, ali mogli bismo predvidjeti da ako montažni ritam, svojim trenutačnim pobuđivanjima, oponaša obrazac reakcija koje su povezane s nekom određenom emocijom, a tu emociju podržava i kognitivni sadržaj filma, gledatelj će opažati svoje stanje kao proživljavanje te emocije.

Postoje brojna istraživanja o tome koliko nam dugo treba da bismo usvojili neku informaciju već prema složenosti mate-

rijala i stupnju pripremljenosti za njega (Hochberg, 1978.). Postoje i neka istraživanja vremena koje je potrebno da bi se ustanovilo da je neki predmet u kadru isti kao i onaj iz prethodnog kadra u onom slučaju kad su ta dva predmeta različito smještena, bilo po svojoj dvodimenzionalnoj orijentaciji, ili po predočenoj dubini. Taj odnos izgleda da je linearna funkcija promjene u smještaju, ali vjerojatno ovisi također i o prepoznatljivosti predmeta u pitanju (Koooper, Sheperd, 1973.; Hochberg, Gellman, 1977.).

Vrijeme, tempo i ritam

Istraživanja o percepciji prividnog trajanja smislenih zbivanja ne daje temelja za čvrste zaključke.

Nakon što je dao pregled suvremenog istraživanja percepcije vremena, Ornstein je zaključio: »Analiza vremena brkala je doživljaj vremena ili s hodom običnog sata, ili s biološkim vremenom.« Njegova je hipoteza da subjektivno trajanje bilo kojeg intervala jest funkcija broja jedinica za koje se čini da ih taj interval sadrži. Pretpostavio je da poznatost zbivanja smanjuje prividan broj jedinica u njemu, a svoju je hipotezu podupirao koristeći ulomke plesa s kojim su gledatelji bili nejednako dobro upoznati (Ornstein 1969.)

Na drugoj strani, Kowal (1983.) je našao da se poznate melodije čine duljima od nepoznatih, iako su istoga objektivnog trajanja. Doduše, za poznate se melodije činilo da imaju više nota.

Filmski su se teoretičari također bavili razlikom između zbiljskog i percipiranog vremena, između kronološkog i filmskog vremena. Godine 1928. V. I. Pudovkin je raspravljao o činjenici da se stvarno vrijeme, ono koje obuhvaća zbivanje pred kamerom, »mijenja montažom i sastavljanjem odvojenih djelića filma, što ima za posljedicu novo, filmsko vrijeme, uvjetovano samo brzinom percepcije i vođeno brojem i trajanjem odvojenih elemenata (kadrova) što su izabrani kako bi filmski predočili zbivanje« (Pudovkin, 1958.). Daka-ko da postoje elementi koji film vezuju uz stvarno vrijeme, kao npr. sinkrona brzina ili indikacija sile teže. K tome percipirano vrijeme može varirati i s obzirom na upotrijebljene tehnike snimanja i montiranja. Sharff (1982.) upozorava da krupni plan ili poznata ili ponovljena slika izgleda kao da traje dulje na platnu iako može biti istog trajanja, zato jer se sadržaj kadra lako shvaća; nakon toga svako dodatno vrijeme čini se predugim. Total, kadar nepoznatih stvari, ili čak i poznatih stvari ali snimljenih iz neobičnih kutova davat će više informacija za obradu, ili će one biti teže za obradu. Prema tome, takav kadar će izgledati kao da kraće traje, da su prizori na platnu kraće vrijeme.

Čini se kao da je Ornsteinova hipoteza da količina unosa određuje percipirano trajanje u sukobu sa Sharffovom idejom da je total kraći zato što sadržava previše obavijesti za premalo vremena potrebnog za njegovo shvaćanje. Nasuprot takvoj tvrdnji, total može sadržavati i vrlo malo detalja, i prema tome, može biti ekonomično kodiran, tako da njegova dužina izgleda kratka u Ornsteinovim odrednicama. Zapravo, total se često može činiti mnogo duljim zato jer u njemu ima malo pokreta. U tom je slučaju, da bi se shvatio takav kadar, potreban mali broj pomaka oka, a ti pomaci

mogu biti mali, tako da tu promatrač i nema što mnogo promatrački činiti. Ako filmaš ne intervenira, statičnost nadvladava sadržaj — a kada taj postaje dosadan i percipirano trajanje ispada dulje od stvarnog trajanja. Taj nesrazmjer između percipiranog trajanja i zbiljskog trajanja postaje gledateljski neprihvatljiv. Iznimku čini slučaj kad između gledatelja i filmaša postoji prešutan dogovor prema kojemu se od gledatelja podrazumijeva sposobnost da pretpostavi kako mu filmaš s posve određenom svrhom zadržava pogled na statičkom prizoru, te da će tu svrhu moći shvatiti prije nego što film završi. Taj dogovor je osobito važan za mnoge avangardne filmove, potom u minimalističkoj umjetnosti, i u plesnim izvedbama u kojima se »ništa« ne događa.

Istraživanje i spekulacije o kognitivnim procesima i emotivnim učincima koji se javljaju u sklopu razumijevanja filmske sekvence

U svojem *Umijeću fikcije* John Gardner prelazi s rasprave o tako elementarnim problemima kao što su konstrukcija rečenice, dikcija i fokus — za koje se mogu dati specifični propisi — k širim problemima naglaska, istančavanja i nagovještaja, pri čemu se pojavljuju skliski problemi implikacije i njenog učinka na značenje. Možda bismo tu mogli naći korisnu analogiju. Možda bismo mogli razmatrati probleme rječnika i rečenične strukture kao paralelne čisto vizualnim aspektima filma koji se mogu proučavati pod nadziranim uvjetima eksperimentalnog istraživanja percepcije, onoga tipa kakve smo do sada spominjali. Međutim, ako se vizualne sastojke koristi da bi se u svrhe potertavanja i njanse izolirali i naglasili likovi ili predmeti, odnosno kako bi se upravljalo promatračevim razumijevanjem redateljeva značenja, teško bismo mogli i nadalje ponuditi čvrsti eksperimentalni temelj mjerenih uvjeta i nadziranih varijabli. A kad, uz to, moramo uzeti u obzir i djelovanje zvučne strane, zahtjevi postaju odveć teški za eksperimentalno proučavanje.

Kako napredujemo od čisto fizičkih sastojaka filma i nekih jednostavnijih animiranih pokreta što su već povrgnuti pažljivom laboratorijskom proučavanju (Johansson, 1950.; Cutting, 1978.; Cutting i Proffitt, 1982.) do analize narativnih zbivanja, događaja i priča, naći ćemo da uporaba laboratorijskih tehnika postaje sve težom. Svi problemi, pa čak i poteškoće u valjanoj formulaciji pitanja, koji su postali toliko jasnim u slučaju govornoga i pisanog teksta, s jednakom se silinom javljaju i u prikazivanju smislenih zbivanja na filmu. Neka istraživanja doista postoje na pojedinačnim rasutim područjima, ali i to je dovoljno da pokaže kako je istraživanje doista moguće. Neka od njih ću uskoro prikazati. Međutim, očigledno je da se ova rasuta područja ne povezuju u koherentni korpus teorije ili istraživanja, i da će prikladna pitanja morati postaviti disciplina koja je posebnija za film nego što to mogu biti laboratorijske znanosti percepcije i kognicije. Ako razmotrimo analitičke radove koji su dosad urađeni u proučavanju zbivanja raznog raspona trajanja, od kraćih do duljih, možemo utvrditi da što je zbivanje dulje i složenije, to postaje teže izolirati njegove sastojke.

Počevši s tradicijom Kulješova i Pudovkina, pravljani su jednostavni eksperimenti kojima je bio cilj da pokažu kako se manipuliranjem kratkih filmskih sekvenci može utjecati na

misaone procese gledatelja. Istraživanja Goldberga i Kuipera u tijeku 1950-ih pokazala su da se izrazi lica nekog glumca sude različito o ovisnosti od prethodnog konteksta. Foley (1966) je izvjestio o istovrsnim rezultatima, s time da je on mijenjao poredak kadrova i slijed scena podjednako prije i nakon izraza o kojem se trebalo donijeti sud. Worth (1968) je pronašao da ne samo poredak slijeda apstraktnih oblika, nego i sličnost oblika u sklopu slijeda utječe na značenje koje se izvodi iz tih sljedova. Isenhour je dao pregled eksperimenata ove vrste što su provedeni u tijeku 1975. U nedavnome radu o nečemu što se može držati implikaturom u sklopu filma, Clement je varirao dužinu scena iz Hitchcockovih filmova, a u nekim je slučajevima umetnuo ili maknuo krupne planove. Procjenjivače su pitali o priči i o motivima likova, te tražili da ocjenjuju koje od različitih crta imaju likovi. Uz posve mjerene poretke i nadzirane uvjete, rezultati su upućivali da se takvim potezima utjecalo na značenja na predvidiv i sreden način (Clement, 1984).

Balazs (1945/1970) u poglavlju o »Čovjekovu licu« raspravlja, između ostalog, i o značenju krupnoga plana prije nego što je uveden zvuk i nakon toga. Stanovit mali broj provedenih istraživanja može se povezati s ovom Balazsevom zaokupljenošću. Potaknuti suprotstavljenim stavovima podrživača Darwina — koji su tvrdili da izrazi lica imaju biološke temelje i da su, prema tome, univerzalno raspoznatljivi — i suprotnih tvrdnji mnogih antropologa da se izrazi lica uče i da su obilježeni danom kulturom — Ekman i njegovi kolege (1972) sumirali su radove obiju strana. Dodali su zaključke vlastita istraživanja prema kojima oba ta elementa postoje, ali su utvrdili da doista postojeću univerzalnu komponentu preoblikuju kulturalno specifična »pravila očitovanja« koja određuju u kojim su društvenim prilikama dopušta osjećajna očitovanja i koje oblike mogu poprimiti. Ekman je ovo nazvao *neuro-kulturalnom teorijom*. Poteškoća u prepoznavanju emocionalnih očitovanja na licu pripadnika drugih kultura javlja se onda kad promatrači nisu upoznati s pravilima očitovanja koja važe za određenu prigodu. Kako je većina prijašnjih istraživanja na tom području provedena uporabom fotografija, tj. podražaja koji je prilično različit od prirodnih prilika, to je navelo Rosenthala i suradnike (1979), te Kraussa i suradnike (1983) na istraživanje transkulturalne percepcije emocija uz pomoć filmova i televizijskih snimaka. Usprkos nekim proceduralnim ograničenjima nad mogućnošću da se njihovi rezultati generaliziraju, obje studije podupiru stajalište koje predlaže Ekman.

Mnogo šire strukture, poput cijelog pripovijedanja ili cijelog događaja, mogu se izravno proučavati. U njihovoj klasičnoj studiji, Heider i Simmel (1944) pokazali su da onda kad gledatelji, suočeni s neznačenjskim, posve besmislenim figurama koje se kreću apstraktnim putanjama, uz njih vežu jednostavnu priču i kad figurama i njihovu kretanju pripisuju antropomorfne značajke tada uspijevaju opisati i zapamtiti mnogo dulje sljedove zbivanja nego što mogu zapamtiti ako su figure i zbivanje promatrali isključivo kao fizikalne pojave.

Sve to izgleda kao obećavajući pravac istraživanja za studiju vizualne naracije, ali taj se pravac nije slijedilo. Heider je, umjesto toga, predložio kako se društvene interakcije mora

proučavati unutar konteksta apstraktnih shema pomoću kojih kodiramo društvene događaje. To se je razvilo u poseban pravac istraživanja i teoretiziranja u kojem se proučavalo načine na koje zamjedbeni elementi društvene interakcije ovise u velikoj mjeri o tome kako zaključujemo o svrhama i namjerama drugih ljudi. Sažetke tih studija i njihovih posljedica po ovaj pravac istraživanja može se pronaći u Bema (1972), De Charmsa (1968) i u Kellyja (1971).

Druge studije koje su govorile o ovim temama posvećene su ulozi koju u razgovoru imaju naši zaključci o namjerama i znanju drugih (Grice, 1975; Searle, 1980; Clark i Haviland, 1977), kao i strategijama u izravnim, društvenim dodirima. Ispitivanja su se proširila i na proučavanje načina na koji ljudi razumijevaju planove drugih (Schmidt, 1976), te na proučavanje načina na koji oni pristupaju izradi vlastitih planova. Tako su proučavali izradu planova za tako male događaje kao što je plan o tome što će naredno reći (Cohen i Perreault, 1979), ali i za veća događajna razdoblja kao što su npr. planovi o tome kako će rasporediti poslijepodnevne poslove (Hayes-Roth i Hayes-Roth 1979). Pregled tih istraživanja, u kojima snažnu ulogu imaju kognitivni modeli, obrada informacija i kompjutori, mogu se naći kod Sacerdotija (1974). Općenitiji pregled toga područja razrađen je u tekstu »Mentalni modeli u kognitivnoj znanosti« (»Mental models in cognitive science«) Johnson-Lairda (1980). Cijeli se ovaj potihvat može pokazati korisnim pri izradi narativnih filmova kao i u analiziranju već postojećih, izrađenih filmova.

Paralingvistika je glavni vizualni temelj za percepciju namjera drugih. Ozbiljna istraživanja ne-verbalne komunikacije (u opreci prema popularnom eksploatiranju ovog fenomena kao »jezika tijela«) počela su Birdwhistellom (1966, 1970), koji je identificirao šezdeset elementarnih kretnji i opisao kako verbalna i neverbalna ponašanja zajednički djeluju na značenje komunikacije. Kendon (1970) je pronašao da mimika lica olakšava ponašanje za vrijeme komunikacije, dozvoljavajući i govorniku i slušatelju planiranje njihovih trenutanih uzastopnih komunikacijskih poteza kako bi govornik produžio govor bez prekida i kako bi slušalac signalizirao svoju podršku govorniku i razumijevanje za njegov govor. Ta istraživanja, među ostalima, nastavljaju Argyle i Cook (1976) koji su pronašli da odsutnost vizualnih gesta, na primjer u telefonskim razgovorima, čini govorne razmjene daleko težim. Filmaši koji za vrijeme govora nekog lika koriste kadrove otklona na reakciju sugovornika ili na neke druge stvari u prizoru morali bi imati na umu situacije u kojima je važno da slušatelj ima mogućnost gledati tijelo govornika. Promjena u lakoći s kojom se razumije govornika može promijeniti naglasak, ritam i tempo scene. Rogers (1978) je pokazao kako se shvaćanje verbalnog ponašanja poboljšava uporabom »kinetičkih ilustracija«, osobito u prigodama visoke buke. (Ovo je sigurno istina i za ne-bučne prilike nije-mog filma, a istina je i za ukupan svijet ljudi oštećena sluha.)

Kinetičke ilustracije nisu kulturalno neovisne: kulturalna okolina utječe na način na koji se razrađuju govornikove geste i na načine na koje se te geste percipira (Efron, 1941; Graham i Argyle, 1975). To je važno u onim slučajevima, dakako, kad filmaš želi da neki razgovor bude shvatljiv ciljnoj

publici, kai i u postizanju uvjerljivosti prikazivanja društvene interakcije što se odvija u nekom određenom kulturnom kontekstu.

Sada ćemo krenut od područja proučavanja individualnih izraza lica i neverbalne komunikacije prema istraživanju konvencija komuniciranja ili prikazivanja društvenih zbivanja u drugim kulturama. Ta su istraživanja proveli istraživači koji su i sami članovi tih kultura. Glavna je ovdje poteškoća u kombiniranju teorija socijalne psihologije, antropologije, lingvistike i teorija komunikacija u nove teorije za interdisciplinarno istraživanje. Dell Hymes (1964) je pokušao povući razliku između analize govorne djelatnosti i analize samoga govora, i izložio ideju »etnografije komuniciranja«. Godine 1966. Sol Worth i John Adair (1972) prvo su podučili Navajo Indijance kako se izrađuje film, a potom su analizirali filmove koje su ovi proizveli, i to podjednako sadržaj kao i formu tih filmova. U dodatku, analizirali su način na koji su se ovi ljudi ponašali dok su snimali jedni druge. Temeljna je svrha tog istraživanja bila, prvo, u pokazivanju metode podučavanja ljudi snimanju filmova koja će ujedno pokazati kako oni vide svoj svijet, i, drugo, u metodološkoj demonstraciji kulturalnog koda analize tih filmova u njihovu kulturalnome kontekstu. Pronašli su da su Navajo bili sposobni internalizirati »stanovit skup pravila koja mogu biti i urođena, a mogla bi se temeljiti na pravilima percepcije i kognicije što su neurološki funkcionalni i koji čine mogućim, lakim i 'prirodnim' učenje da se konstruiraju filmski iskazi.« Unutar tog okvira otkriveno je da Navajo imaju različito poimanje vremena i kontinuiteta i da su, za vrijeme dva mjeseca tog istraživanja, razvili filmske konvencije koje se vidljivo temelje na različitom pogledu na stvarnost. Dojmljiv aspekt ovih filmova bio je ipak u tome da nas oni ne isključuju iz razumijevanja njihove osobite realnosti kad je ona iskazana filmskim »jezikom«, dok bismo bili posve isključeni iz razumijevanja kad bi ta realnost bila opisana govornim navajo jezikom, jer njega naprosto ne znamo. Worth je bio vrlo oprezan u svojoj uporabi poimanja filma kao jezika. Osjećao je da uporaba riječi »jezik« odražava »predrasudu u jezgri našeg korištenja znakova u komunikaciji bilo koje vrste«.

U razmatranju pristupa koji uzima film kao jezik bilo bi vrlo zahvalno kad bismo mogli napraviti pregled koherentna korpusa teorije i istraživanja pri obraćanju tom području. Zapravo, ideja da je film nekakav jezik ostaje tek stanovita intrigantna metafora koju niti prati prikladna metoda, niti izričit program, niti koherentni cilj. Što se tiče teorijskog okvira, naširoko je poznat korpus Metzovih napisa (1974), koji su, međutim, temeljito lišeni bilo kakva eksperimentalnog sadržaja, a čak su lišeni ikakva nagovještaja u pogledu toga kako da se dođe do odluke o ispravnosti ili neispravnosti njegovih tvrdnji. Po mojem mišljenju, jedan od najbistrijih i najkorisnijih neeksperimentalnih prikaza onoga što semiologija može ponuditi filmu (a da to bude nešto drugo do pukog ispunjavanja vakuuma koji je nastao kad je bijes nad autorskom teorijom počeo nestajati) ostao je Peter Wallenov (1969). Nedavno je John M. Carroll (1980) ponudio chomskijevski generativni teorijski okvir, primjenjujući specijaliziran jezik tog lingvističkog pristupa arbitrarno izabranim fragmentima filma, ali, propustio je dati prikladna pravila kako

da se njegovi demonstrirani postupci protegnu na druge filmske segmente, kao i izričit cilj cijelom tom pothvatu. Njegovo djelo doduše upućuje na dva eksperimenta (Carroll i Bever, 1976; Lasher, 1978) koji pokazuju kako segmenti filma posjeduju prijelaze koji se u stanovitom pogledu ponašaju kao granice fraze u rečenici. Usprikoš stanovitim teškoćama u interpretaciji tih nalaza (Hochberg, 1982), ta je pojava dosta zanimljiva, ali još uvijek nije ponuđena nikakva sugestija kako bi utvrđivanje te pojave moglo pridonijeti našem razumijevanju filma kao jezika.

Pokušajmo, nadalje, razmotriti najveću jedinicu značenja (koju ćemo obraditi u ovom radu) — film kao naraciju ili priču. Nema istraživanja koja bi bila posebno pripremljena kako bi se proučavala priča u filmu, ali postoje mnogi radovi u vezanim područjima. Kognitivna istraživanja pamćenja same strukture priča uslijedila su nakon Heider-Simmelovih rezultata, a ta su istraživanja pronašla da ono što pamtim jest upravo struktura priče, a ne toliko, ili ne tako dobro, specifične sastojke događaja. Studije su provedene tako da se je koristio materijal jednostavnih narodnih priča (Mandler i Johnson, 1977; Rummelhart, 1977). De Baudegrande i Colbi (1979), također su se koristili bajkama kako bi mogli ustanoviti da znanje o djelatnostima i interakcijama ne samo da može objasniti kako se priče sastavljaju, nego i zašto su neke priče zanimljivije i trajnije od drugih. Pokušavajući proučavati prirodnu motivaciju da se čitaju realističke pripovijetke, nedavni eksperimenti Virosteka (1983) utvrdili su eksperimentalnu razliku između onih sastojaka priče koji su povezani sa svojim ishodom, odnosno s »provlačnom crtom priče«, i onih »teksturalnih« elemenata koji nisu povezani s ishodom. »Provlačna crta priče« brže se čita nego »tekstura«, a ovo bi se potonje moralo prije čitati kad bi se provlačna crta priče koristila u procesu testiranja hipoteze (Hochberg 1978).

Da bi razumjeli priče, dakako, djeca moraju naučiti elemente narativne strukture, te razviti perceptivne i kognitivne sposobnosti koje su nužne za izvršenje toga zadatka.

Razvojni aspekti značenja narativne strukture i konvencije u filmu

McClure, Mason i Barnitz (1979), slijedeći Steina (1978), te Mandlera i DeForresta (1977), pronašli su da se u dječjoj sposobnosti da uspostave slijed priče očituju naglašeni razvojni učinci u dobi od trećeg do devetog razreda. Dok je strukturna podloga priče izgleda glavni čimbenik shvaćanja pripovijedanja na svim razinama; isprva se koriste samo neke površinske značajke, osobito posebne leksičke fraze poput »prvo« [*first*], »konačno« [*finally*], i »jednoga dana« [*one day*].

U njihovu istraživanju dječjih dijaloga, Nelson i Gruendel (1979) su zaključili da »razumijevanje dječjih dijaloga nužno uključuje razumijevanje struktura i funkcija njihovih sustava općih spoznaja. Slično, dječja sposobnost da se upuste u dijalog ovisi o njihovoj sposobnosti da uspostave i održavaju zajednički kontekst, uzajamno razumijevanje situacije i scenarija razgovora«. Postoji i istraživanje djelovanja slika na dječje shvaćanje pisanoga teksta (Haring i Fry, 1979) i na to

kako djeca generaliziraju sa svojih percepcija ljudi na televiziji na percepciju stvarnih ljudi (Reeves i Garramone, 1982). Koliko znam, gotovo nema nikakvog istraživanja o načinima na koje djeca usvajaju sposobnost korištenja »standardnih« filmskih konvencija, kao što su razumijevanje što se podrazumijeva pri uporabi različitih vrsta rezova. Girgus i Hochberg (1972) pripremili su razvojnu verziju Hochbergova (1968) eksperimenta o viđenju križa kroz otvor (s time da se u danome trenutku vide samo dijelovi predmeta). Pronašli su da mala djeca, različito od odraslih, nisu sposobni sastaviti cijelu vizuru iz pojedinih dijelova.

Cijelo to područje istraživanja vrlo je važno ako želimo razumjeti utjecaj vrlo velikog opsega vizualnog materijala kojim se opterećuju djeca koja sjede pred televizijskim ekranima.

Konačno, morali bismo pristupiti i problemu — što to, na narativnoj razini, zadržava gledatelja uz film ili televizijski ekran. Nudim sljedeće kao tek jedan primjer onoga što je učinjeno i što bi moglo biti učinjeno u tome pogledu.

Pripovjedna napetost

Empirijsku su studiju čimbenika koji pridonose proizvodnji napetosti proveli Comisky i Bryant (1982) koji su pronašli da »je procjenjivana napetost bila najveća kad se je percipiralo da su junakove prilike da uspješno preživi bile jedna prema 100, a napetost je bila najmanja kad je uspjeh ili neuspjeh izgledao apsolutno siguran«. Također su pronašli da je napetost rasla s porastom pozitivnog stava prema protagonistu. U zadnjem odlomku njihova zaključka oni kažu: »Konceptualizacija i operacionalizacija ove studije postulira gledatelja koji je žutokljuni teoretičar vjerojatnosti, a jaka napetost izgleda da zahtijeva 'širok plan'. Najbolja sredstva da bi se stvorili ti uvjeti mogu se pronaći u analima Alfreda Hitchcocka i u zapiscima rađenim uz buduća istraživanja«.

Buduće istraživanje... i...

U nekoj vrsti sažetka, velik mi je užitek vratiti se pisanju Huga Münsterberga koji je 1919. bio prvi psiholog koji je razmatrao film. Münsterberg je rekao da proučavanje filma zahtijeva istraživanje psiholoških čimbenika koji su u igri dok gledamo zbivanja na ekranu, kao i razmatranje uvjeta pod kojima postoje djela ove posebne umjetnosti. Prvo od ovih istraživanja, rekao je, jest psihološko a drugo je estetsko, ali su oba intimno povezana. U sjajnom predgovoru ovome toliko zakašnjelom ponovnom objavljivanju Münsterbergove knjige (1969), Richard Griffith je primijetio da izučavanje filma — zato što je ono bilo toliko fiksirano na estetski pol istraživanja uz zanemarivanje psiholoških činjenica iz kojih potječu estetska načela — rezultiralo »nizom rasutih uvida koji nikada nisu skupljeni pod istim šatorom, i mnogo su puta, rasipnički, ponavljani«. Primjer takva ponavljanja može se pronaći u prije spomenutom problemu vezanome uz pojam tromosti vida. Između 1916. i 1980. barem su Münsterberg, Vorkapič, Hochberg i Brooks, te Nichols i Lederman opisali razliku između beta pokreta koji uvjetuje iluziju pokreta u filmovima i tromosti vida, koja nema ništa s time. Međutim, to je bilo učinjeno u publikaci-

jama koje su vjerojatno čitali samo psiholozi, a tekstovi o filmu nastavili su s ponavljanjem konfuzije. To ponavljanje pogrešnog tumačenja, doduše, nema nikakvih bitnih posljedica, osim gubitka točnosti... Ništa se ovom zabudom ne mijenja u načinu na koji razumijevamo film. Međutim, činjenica da filmski teoretičari nastavljaju nuditi tromost vida kao objašnjenje sugerira da oni psihološko objašnjenje smatraju važnim. Činjenica da se ta greška čini neizbrisivom samo je simptomom činjenice da jedni s drugima ne uspijevamo komunicirati. A mi doista imamo korisne i važne stvari međusobno podijeliti, spoznaje koje mogu promijeniti način na koji razmišljamo o razumijevanju filma i o načinu na koji proučavano percepciju vizualnoga svijeta.

Na kraju svog članka o *Pokretu* (*Millenium Film Journal*, 1980/81), Noël Carroll opovrgava da je njegov članak psihološki, nego kaže da on ponajprije *određuje*, a ne *mjeri* utjecaj filmskog povećavanja. Potom nastavlja: »Psihologija

može izučavatelju filma pomoći do neke granice, ali, općenito, više nas brine sustav ispisivanja ili značenja nego izvlačenja kauzalnih generalizacija«... i ...»ostavimo psihologiji što je psihološko, a izučavanju filma ono što je njegovo«. Ah, i tu je nesretan dio — tj. da filmski učenjaci osjećaju da se nešto gubi time što psiholozi istražuju film. Zapravo, mnogo se štošta može dobiti. Ako hipoteza *značenja* oko kojeg se filmski izučavatelji toliko brinu može biti iskazana tako jasno kako je Noël Carroll sposoban opisati što vidi interesantnim u Michotteovoj teoriji kauzalnosti (1963) u odnosu na ekspresivne kvalitete filmskog povećanja, tada se mogu pripremiti eksperimenti koji će utvrditi koliko su takva sredstva moćna, i time dodati cijelu novu dimenziju ili težinu izučavanju filma.

Prijevod s engleskog: Hrvoje Turković

Literatura

- Argyle, M., i Cook, M., 1976., *Gaze and mutual gaze*, London: Cambridge University Press
- Antes, J. R. 1974., »The time course of picture viewing«, *Journal of Experimental Psychology*, 103, 62-70
- Arnheim, R., 1960., *Art and visual perception*, Berkeley, California: University of California Press
- Balazs, B., 1970. (1945.), *Theory of the film*, New York: Dover
- Barthes, R., 1974. (1970.), *S/Z*, (prev. R. Miller), New York: Farrar, Straus & Giroux
- Bartlett, F. C., 1932., *Remembering*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bassilli, J. N., J. Farber, 1977., »Experiments on the locus of induced motion«, *Perception and Psychophysics*, No. 21, 156-161
- Bem, D., 1972., »Self-perception theory« u *Advances in experimental social psychology* (Vol. 6), New York: Academic Press.
- Birdwhistell, R., 1970., *Kinesics and context*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Birdwhistell, R., 1966., »Some body elements accompanying spoken American English«, u A. Smith (ured.), *Communication and culture*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Brooks, V., 1984., »Why dance films do not look right: A study in the nature of the documentary of movement as visual communication«, *Journal of Visual Communication*, 10(2), 44-66.
- Brooks, V., 1961., »An exploratory study of some measures of attention«, neobjavljena magisterska teza, Cornell University.
- Brooks, V., i Hochberg, J., 1976., »Control of active looking by motion picture cutting rate«, *Proceedings of the Eastern Psychological Association*, 49 (Sažetak).
- Buswell, G. T., 1935., *How People Look at Pictures*, Chicago: University of Chicago Press.
- Carroll, J. M., 1980., *Toward a Structural Psychology of Cinema*, The Hague: Mouton.
- Carroll, J. M. i Bever, T. G., 1976., »Segmentation in cinema perception«, *Science*, 191, 1053-1055
- Carroll, N., 1981/82., »Causation, the amplification of movement and avant-garde film«, *Millennium Film Journal*, 10/10, 61-82.
- Clark, H. H. i Haviland, S., 1977., »Comprehension and the given-new contract«, u R. O. Freedle (ured.), *Discourse Processes: Advances in Research and Theory*, Vol. I: *Discourse Production and Comprehension*. Norwood, N. J.: Ablex.
- Clement, C., (u pripremi), »Manipulation of Meaning in cinema« (doktorska disertacija), Department of Psychology, Columbia University.
- Cohen, P. R. i Perrault, C. R., 1979., »Elements of a plan-based theory of speech acts«, *Cognitive Science*, 3, 177-212.
- Comisky, P. i Bryant, J., 1982., »Factors involved in generating suspense«, *Human communications Research*, 9, 49-58.
- Cooper, L. A. i Shepard, R. N., 1973., »Chronometric studies of the rotation of mental images«, u: W. G. Chase (ed.), *Visual information processing*, New York: Academic Press
- Culler, J., 1975., *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*, Ithaca, New York: Cornell University Press
- Cutting, J. E., 1978., »Generation of synthetic male and female walkers thorough manipulation of biomechanical invariant«, *Perception*, 7, 393-405.
- Cutting, J. E., i Proffitt, D. R., 1982., »The minimum principle and the perception absolute, common, and relative motions«, *Cognitive Psychology*, 1982, 2.
- De Beaugrande R., B. N. Colby, 1979., »Narrative models of action and interaction«, *Cognitive Science*, No. 3, 43-66
- De Charms, R., 1968., *Personal causation*, New York: Academic Press
- Duncker, K., 1929., »Über induzierte Bewegung«, *Psychologische Forschung*, 1929, 12, 180-259; Translated and reprinted in W. D. Ellis (ed.), *A sourcebook of Gestalt psychology*, London: Routledge and Keegan Paul, 1937.

- Dichgans, J., Held, R., Young, L., i Brandt, T., 1972., »Moving visual scenes influence the apparent direction of gravity«, *Science*, 1972, 178, 1217-1219.
- Efron, D., 1941., *Gesture and environment*, New York: Kings Crown Press
- Eisenstein, S. M., 1942., *Film sense*, New York: Harcourt
- Eisenstein, S. M., 1949., *Film form*, New York: Harcourt
- Ekman, P., Friesen, W. V., i Ellsworth, P. C., 1972., *Emotion in the human face: guidelines for research and in integration of findings*, New York: Pegamon Press.
- Faber, J., i Rosinski, R. R., 1978., »Geometric transformations of pictured space«, *Perception*, 1978, 7, 269-282.
- Faw, T. T., i Nunnally, J. C., 1967., »The effects on eye movements of complexity, novelty and affective tone«, *Perception and Psychophysics*, 1967, 2, 263-267.
- Fleming, M., 1969., »Eye movement indices of cognitive behavior«, *A-V Communications Review*, 1969, 17, no. 4
- Foley, J. M., 1966., »The bilateral effect of film context«, Unpublished masters thesis, University of Iowa.
- Forster, E. M., 1927., *Aspects of the novel*. New York: Harcourt, Brace, and World, Inc.
- Frith, U., i Robson, J. E., 1973., »Perceiving the language of films«, *Perception*, 1973, 4, 97-103.
- Gibson, J. J., 1947., »Motion picture testing and research«, *Army Air Forces Aviation Psychology Program Research Reports*, No. 7., Chapter 8: Pictures as substitutes for visual realities.
- Gibson, J. J., 1950., *The perception of the visual world*, Boston: Houghton Mifflin.
- Girgus, J., i Hochberg, J., 1972., »Age differences in shape recognition through an aperture in a free-viewing situation«, *Psychonomic Science*, 1972, 28, 237-238.
- Goffman, E., 1967., *Interaction ritual*, Garden City, New York: Anchor Books.
- Gogel, W., 1979., »Induced motion as a function of the speed of the inducing object, measured by means of two methods«, *Perception*, 1979, 8, 255-262
- Gogel, W., i Teitz, J., 1974., »The effect of perceived distance on perceived movement«, *Perception and Psychophysics*, 1974, 16, 70-78.
- Goldberg, H. D., 1951., »The role of 'cutting' in the perception of the motion picture«, *Journal of Applied Psychology*, 1951, 35, 70-71.
- Gombrich, E., 1972., *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Princeton: Princeton University Press.
- Graham, J., i Argyle, M., 1975., »A cross-cultural study of the communication of extra-verbal meanings in gestures«, *International Journal of Psychology*, 1975, 1, 21-28.
- Grice, H. P., 1975., *Logic and conversation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Haber, R. N., 1979., »Perceiving the layout of space in pictures: a perspective theory based on Leonardo da Vinci«, u C. F. Nodine i D. F. Fischer (eds.), *Perception and pictorial representation*, New York: Praeger.
- Haring, M. J., i Fry, M. A., 1979., »Effect of pictures on children's comprehension of written text«, *Educational Communication and Technology Journal*, 1979, 27, 185
- Hayes-Roth, B. i Hayes-Roth, F., 1979., »A cognitive model of planning«, *Cognitive Science*, 1979, 3, 275-310.
- Heider, F., i Simmel, M., 1944., »An experimental study of apparent behavior«, *American Journal of Psychology*, 1944, 57, 243-259.
- Held, R., Dichgans, J. i Bauer, J., 1975., »Characteristics of moving visual scenes influencing spatial orientation«, *Vision Research*, 1975, 15, 357-365.
- Helmholtz, H. L. F., von, 1924-1925., *Treatise on Physiological optics. Vols II and III*. (prev. iz 3. Njemačkog izdanja, 1909-1911, J. P. C. Southall, ured. i prijevod), Rochester, N. Y.: Optical society of America.
- Herbener, G. F., van Tubergen, G. N. i Whitlow, S. S., 1979., »Dynamic of the frame in visual composition«, *Educational communication and Technology Journal*, 1979, 27, 83-88. Tp2
- Hochberg, J., 1966., »In the mind's Eye«, Invited address, Div. 3, A. P. A., u R. N. Haber (ed.), 1968., *Contemporary theory and research in visual perception*. New York: Appleton-Century-Crofts
- Hochberg, J., 1978., *Perception* (drugo izdanje), Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Hochberg, J., 1978., »Motion pictures of mental structures«, Presidential Address of the Eastern Psychological association, 1978.
- Hochberg, J., 1982., »On the grammar of film«, *Contemporary Psychology*, 1982, 27, 616-617.
- Hochberg, J., 1986., »Representation of motion and space in video and cinematic displays«, u K. Boff, J. Thomas i L. Kaufman (eds.), *Handbook of perception and human performance*, Vol. 1, pp. 1-64, New York: Wiley.
- Hochberg, J. i Brooks, V., 1974., »The integration of successive cinematic views of simple scenes«, *Bulletin of the Psychonomic Society*, 1974, 4, 263 (Abstract)
- Hochberg, J. i Brooks, V., 1978., »The perception of motion pictures«, u E. C. Carterette i M. Friedman (eds.), *Handbook of perception, vol. 10*, New York: Academic Press.
- Hochberg, J. i Brooks, V., 1978., »Film cutting and visual momentum«, u J. W. Sanders, D. F. Fisher i R. A. Monty (eds.), *Eye Movements and the Higher Psychological functions*, Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Hochberg, J. i Gellman, L., 1977., »The effect of landmark features on mental rotation times«, *Memory and Cognition*, 1977, 5, 23-26.
- Hymes, D., 1964., »Toward ethnographies of communication«, u J. J. Gumpert and d. Hymes (eds.), *The ethnography of communication. American Anthropologist*, 66
- Isenhour, J. P., 1975., »The effects of context and order in film editing«, *Audio-Visual Communications Review*, 1975, 23, 69-80.

- Joannides, P., 1970/71., »The aesthetics of the zoom lens«, *Sight and Sound*, 40, 40-42
- Johansson, G., 1950., *Configurations in event perception*. Uppsala, Sweden: Almqvist and Wiksell.
- Johnson-Laird, P. N., 1980., »Mental models in cognitive science«, *Cognitive Science*, 4, 71-115.
- Kelly, H., 1971., *Causal schemata and the attribution process*, Morristown, N. J.: Genera learning Press.
- Kemp, M., 1978., »Science, non-science and nonsense: the interpretation of Brunelleschi's perspective«, *Art History*, 1978, 134-161.
- Kendon, A., 1972., »Some relationships between body motion and speech«, u A. Siegman i B. Pope (eds.), *Studies in Dyadic Communication*, New York: Pergamon Press.
- Kowal, K., 1983., »Familiar melodies seem shorter, not longer when played backwards: data and theory«, paper presented at *Conference on Timing and Time Perception*, the New York Academy of Sciences, Abstract, New York City, May
- Krauss, R. M., Curran, N. M. i Ferleger, N., 1983., »Expressive conventions and the cross-cultural perception of emotion«, *Basic and Applied Social Psychology*, 4, 295-305.
- Kuiper, J. B., 1958., »The relationship between context and the meaning of a single shot in a motion picture sequence«, Unpublished paper, University of Iowa, Department of Speech and Dramatic Art, Division of TV-Radio-Film.
- Lasher, M., 1978., »The pause in the moving structure of dance«, *Semiotica*, 22, 107-126.
- Mackworth, N., i Morandi, A. J., 1967., »The gaze selects informative details within pictures«, *Perception and Psychophysics*, 2, 547-552.
- Mandler, J. M., i DeForrest, M., 1977., »A code in the node: developmental differences in the use of a story schema.«, paper presented at the meeting of the Society for Research in Child Development, New Orleans.
- Mandler, J. M. i Johnson N. S., 1977., »Remembrance of things parsed: story structure and recall«, *Cognitive Psychology*, 9, 111-151.
- McLure, E., Mason, J. i Barnic, J., 1979., »An exploratory study of story structure and age effects on children, ability to sequence stories« *Discourse Processes*, 2, 213-249
- Matallinos, N., 1979., »Composition of the TV picture: some hypotheses to test the forces operating within the television screen«, *Educational Communication and Technology Journal*, 27, 3, 205-214
- Metz, Ch., 1974., *Film language: A semiotics of the cinema*, New York: Oxford University Press.
- Michotte, A., 1963. (izvorno izdanje, 1946.), *The perception of causality*, T. i E. Miles (trans.), London: Methuen.
- Münsterberg, H., 1970. (izvorno izdanje, 1916.), *The film: A psychological study*, New York: Dover.
- Neisser, U., 1967., *Cognitive Psychology*, New York: Appleton Century Crofts
- Nelson, K. i Gruendel, J. M., 1979., »At morning it's lunchtime: A scriptal view of children's dialogues«, *Discourse Processes*, 2, 73-94.
- Nichols, K., Lederman, S. J., 1980., »Flicker and motion in film«, u T. De Lauretis i S. Heath (eds.), *The cinematic apparatus*, New York: ST. Martin's Press
- Ornstein, R., 1960., *On the experience of time*, New York: Penguin.
- Penn, R., 1971., »Effects of motion and cutting rate in motion pictures«, *Audio-visual Communication Review*, 19, 29-50.
- Potter, M. C. i Levy, E. I., 1969., »Recognition memory for a rapid sequence of pictures«, *Journal of Experimental Psychology*, 81, 10-15.
- Pudovkin, V. I., 1958., *Film technique and film acting*, London: Vision Press
- Richter, J. P., 1970., *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Vol 1, New York: Dover
- Rogers, W. T., 1978., »The contribution of kinesic illustrators toward the comprehension of verbal behavior within utterances«, *Human Communications Review*, 5, 54-62.
- Romano, D. F., 1965., *L'esperienza cinematografica*, (English summary: *Cinematographic experience*), Firenze: Universitaria.
- Rosenthal, R., Hall, J. A., DiMatteo, M. R., Rogers, P. L. i Archer, D., 1979., *Sensitivity to non-verbal communication: the PONS test*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Rosinski, R. i Farber, J., 1980., »Compensation for viewing point in the perceptio of pictured space«, u M. A. Hagen (ed.), *The perception of pictures*, Vol. 1, New York: Academic Press.
- Rummelhart, D. E., 1977., »Understanding and summarising brief stories«, u D. La Berge i S. J. Samuels (eds.), *Basic processes in reading, perception, and comprehension*, Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Sacerdoti, E. D., 1974., »Planning in a hierarchy of abstraction spaces«, *Artificial Intelligence*, 5, 115-135.
- Schachter, S., i Singer, J., 1962., »Cognitive, social and psychological determinants of emotional state«, *Psychological Review*, 69, 379-399.
- Schmidt, C., 1976., »Understanding human action: recognizing the plans and motives of other persons«, u J. S. Carroll i J. W. Payne (eds.), *Cognition and social behavior*, Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum associates, Inc.
- Searle, J. R., 1978., »The intentionality of intention and action«, *Cognitive science*, 4, 47-70.
- Sedwick, H. A., 1980., »The geometry of spatial layout in pictorial representation«, u M. A. Hagen (ed.), *The perception of pictures*, Vol. I., New York: Academic Press
- Sharff, S., 1982., *The elements of cinema*, New York: Columbia University Press
- Spiegel, A., 1976., *Fiction and the camera eye: visual consciousness in film and the modern novel*, Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press
- Spottiswoode, R. A., 1962. (originally published, 1933.), *A grammar of the film*, Berkeley: University of California Press.

- Stein, N. L., 1978., »How children understand stories: a developmental analysis« (Tech. Rep. No. 69.), Urbana: University of Illinois, Center for the Study of Reading, March.
- Tomashevsky, B., 1965. (Originally published in 1925.), »Thematics«, u L. T. Lemon and M. J. Reis (eds. and trans.), *Russian formalist criticism: four essays*, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Virostek, S., 1983., »Storyline, texture, and the reader of short fiction«, Doctorial dissertation, Columbia University.
- Vorkapich, S., 1965., »The visual nature of film medium«, lectures at the Museum of Modern Art.
- Wallach, H., 1959., »The perception of motion«, *Scientific American*, 201, 56-60.
- Wollen, P., 1969., *Signs and meaning in the cinema*, Bloomington, Indiana: The Indiana University Press
- Wood, R. W., 1895., »The 'haunted-swing' illusion«, *Psychological Review*, 2, 277-278.
- Worth, S., 1968., »Cognitive aspects of sequence in visual communication«, *Audio-visual Communication Review*, 16, 121-145.
- Worth, S. i Adair, J., 1972., *Trough Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana: University of Indiana Press.

Virginia Loring Brooks, profesorica je filma na Booklyn College, Brooklyn, New York, SAD. Znanstvenica, psihologinja, posebno proučava percepciju filma. Istodobno snima filmove vezane uz ples i podučava u filmskom stvaralaštvu. Istraživala film i objavljivala samostalno: *An Exploratory comparison of some measures of attention* (neobjavljen magisterij, 1961.); »The perceptual factors involved in filming dance: I. The effect of frame area on perceived velocity« (neobjavljen izvještaj, 1977.); »Film, perception and cognitive psychology« (*Millenium Film Journal*, 14/15, 1984/85.); »Conventions in the documentary recording of dance: Research needs« (*Dance Research Journal*, 19(2), 1987/88.); »Restoring the meaning in cinematic movement: What is the text in a dance film?« (*Iris* 9, Spring, 1989.). Ali, uspostavila je i plodnu suradnju s psihologom *Julianom Hochbergom*, objavivši s njim knjigu *The Perception of Television Displays* (The Experimental Television Laboratory of the Education Broadcasting System, 1974.), i niz članaka: »Control of active looking by motion picture cutting rate« (*Proceedings of the Eastern Psychological Association*, 49, 1977); »The integration of successive cinematic views of simple scenes« (*Bulletin of the Psychonomic Society*, 4, 1974); »The perception of motion pictures« (u Carterette, Friedman, ured., *Handbook of Perception*, Vol 10. Academic Press, 1978.); »Film cutting and visual momentum« (u Sender, Fischer, Monty, ured., *Eye-movements and the Higher Psychological Functions*, Erlbaum, 1989.); »Movies in the mind's eye« (u Bordwell, Carroll, ured., *Post-Theory: Reconstructing film studies*, University of Wisconsin Press., 1996.); »The Perception of Motion Pictures« (u Friedman, Carterette, ured., *Cognitive Ecology*, Handbook of Perception and Cognition, 2. Izd., Academic Press, 1996) i dr.

Carl Plantinga

Osjećaji, spoznaja i moć filmova*

Sjever-sjeverozapad, Vrijeme nježnosti, Ratovi zvijezda i Svjedok, odreda su primjeri filmova koje gledatelji prepoznaju, a filmski znalci promišljaju kao igrane filmove klasične holivudske paradigme (»movies«)¹ Ma kako ih označili, ti filmovi dokazano čine najpopularniju umjetničku vrstu u povijesti. Budući da ih kina diljem svijeta prikazuju golemoj publici, prelazeći nacionalne, etničke, spolne, klasne i obrazovne granice, oni uživaju široku popularnost. Povrh toga, snažno djeluju na svoju publiku. Milijunima različitih ljudi koji ih gledaju, ti filmovi pružaju emocionalno jak i ugodan doživljaj. To za sada gotovo i nije predmetom spora. Međutim, o čimbenicima koji su odgovorni za tu popularnost i prodornost nikako se ne postiže sporazum. Tvrdimo da ono što dovodi do te popularnosti jako ovisi o našim koncepcijama političke konfiguracije društva i o osporavanim teorijama ljudske psihe.

Ovaj esej razjašnjava moć filmova klasične holivudske paradigme iz perspektive kognitivno-afektivne psihologije. Moje hipoteze djelomice proizlaze iz novijih radova iz psihologije i filozofije uma. Premda te radove ovdje istražujem preliminarno, nadam se da ću usput ukazati na pravce novih tumačenja i istraživanja. Uvjerenja sam da kognitivna psihologija, kada se upotrebljava u proučavanju filma, zanemaruje pitanja koja su temeljna za razumijevanje fenomena gledanja filma. Kognitivna psihologija može biti od neizmjerne pomoći filmologiji, ali mora priznati važnost afekta, ili emocije, baš kao i spoznaje. Tako riječ »afektivna« u kognitivno-afektivnoj psihologiji obuhvaća važnu djelatnost koja ne objašnjava samo izravno djelovanje spoznaje — sjećanja, učenja, rješavanja problema itd. — nego i ljudsku emociju, te bitnu vezu između emocije i spoznaje. Općenito uzevši, u središtu zanimanja kognitivne psihologije desetljećima su bile emocije. Filmskim teoretičarima ostaje prihvatiti taj aspekt kognitivne psihologije i vidjeti od kakve koristi može biti u proučavanju filma.

Psihoanaliza i moć filmova

Klasični teoretičari filma — Hugo Munsterberg i Parker Tyler, na primjer — bavili su se fenomenima gledanja i moći filmova. Međutim, ta je djelatnost dugo bila u sjeni marksističke i psihoanalitičke filmske teorije 70-ih godina, koja je

dominirala proučavanjem filma više od desetljeća. Psihoanalitičari pronalaze moć filma u potencijalnom ispunjenju nesvjesnih želja i prvobitnih nagona — ili u onome što teoretičari općenito nazivaju »željom«. Poput snova i fantazija, filmovi potiču vraćanje potisnutog pod uvjetima koji su prihvatljivi svijesti. Prema Jean-Louisu Baudryju, filmovi su postali »ekran snova« pomoću kojega se vraćamo i ponovno živimo u ranoj razvojnoj fazi primitivnog narcizma, u kojoj uživamo imaginarni osjećaj nepodijeljene cjeline. Prema Christianu Metzju, privlačnost filma može se pronaći u raznim vrstama nesvjesnih pojava kao što su imaginarna identifikacija, voajerizam, fetišizam i poricanje.

Prema psihoanalitičkoj teoriji, gledanje se pothranjuje nesvjesnim željama i instinktivnim porivima. Smatra se da svaki od filmskih elemenata, od pokretne slike, preko usmjerenog kadriranja i montažne strukture do svršetka priče, sudjeluje u zadovoljavanju tih nagona i udaljuje svijest od njihova mogućeg otkrića. Colin McCabe, primjerice, piše da subjektivni kadar održava za gledatelja svijet imaginarne cjeline, te je nužan u klasičnoj montaži jer je »pogled«, odnosno kadar lika koji gleda — »krajnje nepotpun«. »Pogled« prijeti razbijanjem iluzije imaginarne veze gledatelja sa svijetom, dok subjektivni kadar pomaže održavanju te iluzije. Ako je, kao što misli Colin McCabe, temeljna ideološka zadaća filмова stvaranje i održavanje raznih iluzornih psiholoških stanja, zašto se kadrovi »pogleda« uopće koriste? McCabe objašnjava njihovu čestu uporabu pozivajući se na Freudovo tumačenje dijalektike užitka i želje, ili prisutnosti i odsutnosti, koju opisuje dječja *fort-da* igra. U toj djetinjastoj igri, dijete više puta za redom odbacuje i potom ponovno nalazi ugodne predmete, te tako ponavlja užitak pronalaženja. McCabe na sličan način objašnjava strukturu subjektivne montaže u filmu kao rješavanje dijalektike užitka i želje u gledatelju. Psihoanalitička teorija filma nudi srodna objašnjenja psihičkog djelovanja većine drugih filmskih tehnika, zaključujući da većina tih tehnika održava stanje iluzije ili podupire vraćanje primitivnim i pogubnim mentalnim stanjima.

Suvremena psihoanalitička teorija filma probudila je sumnju u sve pojave koje stimuliraju »želju«. Na tragu tog razmišljanja (koje datira barem od Brechta, a možda i od Platona),

* Izvorni tekst Carla Plantige, »Affect, Cognition and the Power of Movies«, objavljen je u časopisu *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Vol. 13, No. 1, (Fall, 1993), str. 10-29. Prijevod objavljujemo uz ljubaznu dozvolu autora i uz dozvolu časopisa *Post-Script* koji drži autorska prava.

** Autor zahvaljuje Stephenu Princeu i Dirku Eitzenu na komentarima uz raniji nacrt ovoga rada.

McCabe tvrdi da podrivanje užitaka realističkog predstavljanja mora biti osnovicom svakog političkog pokreta u umjetnostima (191). U svom poznatom eseu »Vizualni užitek i narativni film«, Laura Mulvey pak zaključuje kako je vizualni užitek u filmovima muški i seksistički, te da feministički film mora iskorijeniti užitek gledanja kako bi potakao političku promjenu. Noviji feministički radovi bave se željom na manje osuđujući način, no korijeni protuželje još su duboki u proučavanju filma. Dudley Andrew smatra da suvremena psihoanalitička teorija proizvodnju i prikazivanje filma poistovjećuje s krijumčarenjem:

»Unutar svoje ljupke ali obmanjujuće forme, umjetničko djelo prikriva podsvesne želje koje tvore njegovu pravu vrijednost. Poput pornografije, droge ili dijamanta, ono mora proći pored carinskih službenika i u zemlji podrijetla (autorove cenzorske sposobnosti) i u zemlji svoje destinacije (bedema publike). Pod krinkom umjetnosti, te želje provaljuju u psihi publike koja nije svjesna svojih pravih čežnja« (142).

Kognitivno objašnjenje moći filma

Mnogi filmski teoretičari danas dovode u pitanje središnje mjesto marksističko-psihoanalitičke teorije u proučavanja gledanja filma, te se općenito slažu da to područje treba otvoriti novim modelima. Najoštriji napad na suvremenu filmsku teoriju, poglavito na njezino psihoanalitičko gledište, dolazi od filozofa i teoretičara filma Noela Carrolla. Carrollova kritika suvremene teorije ne predstavlja prvenstveno napad na psihoanalizu kao takvu, premda je očito da se Carroll od nje ograduje. Carroll izravni napada upotrebu psihoanalitičke analize u filmskoj teoriji, u kojoj pronalazi sustavno nejasne koncepte, pogrešnu uporabu metafore (ono što on naziva »oskudnim« metaforama) i opću sklonost promišljanju odozgo prema dolje — domišljanju opće teorije u koju se onda pokušavaju »ucijepiti« pojedinačni filmovi. Carroll smatra da bi se psihoanaliza trebala rezervirati za proučavanje iracionalnog, te da bi trebala imati prednost do tle dok se ne iznađu racionalistička objašnjenja ponašanja. Nisu sva »uvjerenja, sve emocionalne, društvene, estetske i kognitivne reakcije kandidati za psihoanalitičku istragu... Tamo gdje su moguća prikladna racionalistička objašnjenja, nije nam potrebna psihoanaliza« (MM50).

Ovdje mi nije nakana vrednovati Carrollovu kritiku psihoanalitičke filmske teorije. Čak i da je Carrollova kritika te teorije upitna, stoji tvrdnja da psihoanaliza može ponuditi samo djelomično tumačenje psihologije gledanja i moći filma. Dakako, čak i nepokolebljivi predlažaci psihoanalize moraju priznati da se neke važne sastavnice gledanja filma nalaze na razini svijesti. Prije nego što krenem na svoje kognitivno-afektivno objašnjenje moći filma, trebali bismo zastati i ispitati Carrollovu kognitivnu, racionalističku alternativu psihoanalitičkim teorijama gledanja filma, izloženu u knjizi »Mystifying Movies«. U toj knjizi Carroll zaključuje da je formalna struktura filma prilagođena psihičkim sposobnostima gledatelja, a moć filma otkriva u trima temeljnim čimbenicima koje ću ovdje kratko popisati i opisati.

Prvo, Carroll tvrdi da su filmovi (klasične holivudske paradigme, *op. prev.*) pristupačni djelomice zato što koriste po-

kretno fotografske slike, a da bi se one shvatile, tvrdi on, nije potrebno nikakvo posebno učenje. Konkretnije, Carroll tvrdi da prepoznavanje predmeta na fotografijama nije nešto naučeno iznad i izvan prepoznavanja tih istih predmeta u stvarnosti. Često ponavljanom pričom o primitivnim plemenima koja nisu kadra razumjeti fotografije, želi se pokazati da ljudi moraju učiti kako »čitati« fotografije. Carroll smatra da je ta priča mit, jer čim osoba shvati da dvodimenzionalna fotografija može predstaviti trodimenzionalni prizor, nije nužno dalje učenje. Ako publika može prepoznati predmet u trodimenzionalnoj stvarnosti, automatski ga može prepoznati i na fotografiji. Ako znam kako izgleda tigar, prepoznat ću ga na fotografiji snimljenoj iz različitih kutova i u različitim planovima, u crno-bijelog tehnici i u boji, u neprekidnom kadru ili u montažnoj sekvenci. Prepoznavanje predmeta na fotografijama, tvrdi Carroll, automatski je, ne zahtijeva nikakvo posebno učenje i dostupno je neobrazovanoj publici (138-146).

Drugo, Carroll tvrdi da se filmovi služe onim što on naziva »erotetičkom« naracijom, vrstom pripovijedanja koju je prvi opisao Pudovkin, a koja oponaša svakodnevno praktično zaključivanje. U erotetičkom pripovijedanju scene slijede jedna drugu kao što odgovori slijede pitanja. Erotetičke priče lako se prate jer zrcale naše svakodnevne mentalne procese kada si postavljamo pitanja i dajemo odgovore. Te se scene također mogu zamisliti kao rješenja problema što ih postavljaju ranije scene, premda sam Carroll to ne sugerira.

Treće, Carroll tvrdi da varijabilno kadriranje — promjene udaljenosti, kutova, fokusa kamere itd. — pridonosi većoj razumljivosti jer ističe važne detalje. Ako je potrebno uočiti pištolj skriven iza leđa Hannibala Lectera, položaj kamere će se pobrinuti da ga zamijetimo. Ako je istančan izraz lica potreban da bi se razumjelo emocionalno stanje Scarlett O'Harra, dobit ćemo krupni plan njezina lica, ili će nam se pozornost usmjeriti na njega pomoću pokreta kamere naprijed, zoomom ili nekom drugom tehnikom.

Carroll smatra da te tri značajke — pokretne fotografije, erotetičko pripovijedanje i varijabilno kadriranje — doprinose osebujnoj razumljivosti klasičnih fabularnih filmova, te ih čine dostupnima »širokoj, neučenoj« publici. Ta razumljivost pak »temelj je naše snažne reakcije na filmove i naše sklonosti tim filmovima« (211-212). Ti su filmovi snažni i zato što hrane dojam daleko veće koherencije od one što je osjećamo u običnom životu. Suvremeni teoretičari polaze od pretpostavke da su filmovi iluzorni; naprotiv, Carroll ih smatra hiper-koherentnima. Treba primijetiti kako Carroll ne umišlja da je ponudio cjelovito tumačenje o tome zašto su filmovi moćni; on kaže da će tri čimbenika koja zamjećuje barem biti bitne sastavnice bilo kojeg objašnjenja moći filma. Oni ne daju bezuvjetno potpuno objašnjenje te moći.

Biologija i/ili kultura?

Carrollova teorija o moći filma klasične holivudske paradigme postavlja pitanja koja zahtijevaju istraživanje. Prvo je pitanje lokacije moći filma. Prebiva li ta moć u bitnoj usklađenosti između značajki filma i publike koja ih gleda? Ili su filmovi popularni zbog drugih čimbenika, poput reklame i drugih ekonomskih djelatnosti holivudske filmske industri-

je? U novijem esejističkom prikazu, Jeniffer Hammett tvrdi da Carrollova teorija ima za posljedicu »izmjешtanje povijesti«. Zaključak da se filmovi koje dobro poznajemo čine lako dostupnima, te da, budući da ih Hollywood uspješno izvozi širom svijeta, postoji nešto u samoj prirodi filmova što ih čini »univerzalno pristupačnima« — ona smatra »kulturalno kratkovidnim« (92). Hammettova smatra da nam je za objašnjenje holivudske dominacije svjetskom filmskom kulturom potrebno uvjerljivije tumačenje ekonomske i kulturne politike.

U Carrollovu obranu, trebalo bi podsjetiti da on svoje tumačenje moći filma ne smatra potpunim tumačenjem. Carroll uviđa da drugi čimbenici mogu razjasniti popularnost holivudskih filmova, a osobito spominje reklamu. Njegovo tumačenje, pod uvjetom da je točno u onome što zahvaća, posve je uskladio s ispitivanjem ekonomskih i kulturalnih čimbenika za koje Hammettova tvrdi da se više ističu. No, najvažnije je to da se Hammettova protivi Carrollovu zaključku o suglasju između filmova i gledatelja na općeljudskoj razini zbog pozivanja filmova na ljudske perceptivne i kognitivne sposobnosti, a ne na posebna ekonomska ili kulturna određenja. Hammettova tako tvrdi da je Carrollova teorija — teorija na štetu povijesti.

Društveno-konstruktivističko stajalište Jennifer Hammett važno je stajalište, ali samo za sebe ono nije ništa manje apsolutističko od teorije jednostavnog biološkog određenja. Zanimajući biologiju, ona preuveličava utjecaj određenih kultura na perceptivne i kognitivne sposobnosti čovjeka. Ona dolazi do djelomične istine — da kulturne i ekonomske konfiguracije utječu na ponašanje — te je drži potpunom istinom. Hammettova smatra da se prijanjanje između filmova i publike mora pronaći u lokalnim kulturnim i ekonomskim konfiguracijama. No, možemo dopustiti pretpostavku da ti čimbenici igraju važnu ulogu, a ipak uvidjeti ulogu psihičkih sposobnosti i predispozicija čovjeka koje su se razvijale tijekom milenija prilagodljive ljudske povijesti. Da bismo objasnili moć filmova, ne možemo se osloniti samo na sociokulturne sile, baš kao što je nepotpuno i jednostavno pozivanje na biološko određenje čovjeka. Upravo Carroll priznaje da je njegovo tumačenje moći filmova djelomično; Hammettova kao da poriče važnost psihobiologije te relativno postojanih perceptivnih i kognitivnih sposobnosti, u korist uskog ekonomsko/kulturalnog determinističkog stajališta.

Nadalje, Hammettova osuđuje »kulturnu kratkovidnost« u Carrollovoj pretpostavci da su zbog svojih unutarnjih značajki filmovi klasične holivudske paradigme lako prihvatljivi različitoj publici. No, ako Hammettova tvrdi da filmovi nisu pristupačni različitoj publici, onda mora i objasniti zašto ih tako gorljivo odabire raznovrsna publika. Pristupačnost filmova ovisi o tome hoće li ih njihova publika razumjeti na temeljnoj razini. Brazilska publika, primjerice, može primijetiti značenje filmova na svoju specifičnu situaciju. No, hoće li Hammettova poricati da oni shvaćaju priču i temeljne značajke likova? Zar ne bi bilo pokroviteljski tvrditi da oni smatraju filmove nepristupačnima? K tome, ako ti filmovi publici nisu napeti ili zabavni, moram razjasniti spremnost gledatelja da plate kino-ulaznicu. Ovdje se ne radi naprosto o paljenju TV-prijemnika i besposlenom mijenjanju kanala. Po-

sjet kinima zahtijeva aktivni, ciljno-orijentiran napor. Možda bi Hammettova mogla ustvrditi kako je zapravo Hollywood stvorio uvjete za uživanje njihove kulture u holivudskim filmovima. Pretpostaviti da američka reklama njima lako upravlja i tjera ih da stalno sudjeluju u zabavi u kojoj ne uživaju, znači gledati s visoka na druge kulture.

Nedvojbeno je da Hollywood svoj uspjeh diljem svijeta dijelom duguje ekonomskim čimbenicima i industrijskoj praksi. Holivudska ekonomska praksa bez sumnje je otežala domaćim kulturama stvaranje vlastite industrije pokretnih slika. Međutim, to je daleko od zaljučka da je time Hollywood uistinu stvorio uvjete za uživanje u američkim filmovima u drugim kulturama. Moć filmova u odnosu na publiku djelomice se može zahvaliti bitnoj sukladnosti perceptivnih i kognitivnih sposobnosti i formalne prirode filmova. Hollywood je možda važna ekonomska i kulturna sila, ali u bitnom smislu ne konstruira psihi čovjeka i ono što joj je privlačno i napeto.

Moć bez osjećaja?

Moje sporenje s Carrollovom teorijom o moći filmova ne odnosi se na njegovo lociranje te moći, nego na ono što smatram radikalno nepotpunim u njegovoj teoriji kako je postavlja u knjizi »Mystifying Movies«. Mnogi teoretičari filma smatraju da kognitivna psihologija ne može razjasniti afektivnu prirodu gledanja filma. To je prije svega funkcija primjene kognitivne psihologije u filmologiji. Kognitivni model gledanja filma Davida Bordwella, primjerice, zanemaruje pitanja afekta u korist razumijevanja priče. Carroll se u drugim tekstovima bavi emocijama i gledanjem, ali ne i u knjizi »Mystifying Movies« koja je filmskim teoretičarima najvjerojatnije poznata.² U knjizi »Mystifying Movies« Carroll nudi uvjerljiv prikaz privlačnosti filmova, ali ne i njihove moći. Nijedan od tri čimbenika koje opisuje — upotreba fotografija, varijabilno kadriranje i erotičko pripovijedanje — ne uspijeva objasniti što filmove čini jakim doživljajem u mnogih gledatelja.

Da bismo na protuprimjeru pokazali manjkavost Carrollove teorije o moći filmova, razmotrimo dokumentarne filmove. Mnogi dokumentarci pokazuju sve tri značajke koje navodi Carroll. U narativnim dokumentarcima kao što je *Bitka za San Pietro*, upotrebljava se varijabilno kadriranje kako bi se usmjerila pozornost gledatelja na važne detalje. Film je također strukturiran pomoću erotičkog pripovijedanja koje scene u slijedu prikazuje kao odgovore na pitanja. U filmu *Bitka za San Pietro*, kao u mnogim povijesnim dokumentarcima, pitanja se ne podrazumijevaju, nego ih katkad izravno postavlja naneseni glas filmskog pripovjedača. U stvari, može se nagađati da mnogi, ali ne i veći dio povijesnih dokumentaraca iskazuje sve tri značajke u kojima je Carroll pronašao uzroke moći filmova. Pa ipak, premda su po svoj prilici pristupačni, dokumentarci nemaju prikazivački uspjeh kao igrani filmovi, vjerojatno zato što im nedostaje snage za privlačenje široke publike. Isto tako možemo misliti da su poučni filmovi krajnje organizirani, pa prema tome i hiperkoherentni. Unatoč tome, za osvajanje široke publike nedostaje im snaga igranih filmova holivudske paradigme.

Da bismo igrane filmove razlučili od dokumentaraca, moramo razmotriti druge čimbenike i druga objašnjenja moći fil-

mov. Koherencija, pa čak ni hiperkoherencija ne podrazumijeva nužno snagu, a filmovi ne pružaju snažan doživljaj samo zbog pokretnih fotografija, erotičkog pripovijedanja i varijabilnog kadriranja. Tako Carroll pokazuje kako filmska publika lako može preraditi danu joj informaciju, no, njegovo objašnjenje o tome što publiku izvorno mami u kino, znatno je manje uvjerljivo.

U svojim najopćenitijim manifestacijama u filmskoj teoriji, kognitivna psihologija ne može objasniti moć filmova. Ona je sklona promatrati ljudsku psihu kao mehanizam za preradu informacija, a nedostavno se bavi afektom i emocijama. Važno je primijetiti da to nije svojstveno samo kognitivnoj psihologiji (koja nudi opsežno istraživanje emocija), nego i primjeni kognitivne psihologije u proučavanju filma. Može se učiniti da to dvojbenu ograničenju kognitivne psihologije na preradu podataka znači vraćanja na psihoanalizu, jer psihoanaliza ne nudi objašnjenje razumljivosti filmova, nego njihove privlačnosti. Ne poričem da neki oblici psihoanalize mogu pružiti korisne teorije moći filmova. Međutim, psihoanalitički model podrazumijeva da svaki film klasične holivudske paradigme crpi iste nesvjesne, instinktivne, regresivne porive, dok se privlačnost filmova često uistinu čini manje tajnovitom, skrovitom i destruktivnom. Dok psihoanalitička teorija tumači moć filmova polazeći od skopofilije, voajerizma ili vraćanja u stadij primitivnog narcizma, kognitivno-afektivni model gledanja okreće se pojavama koje su potencijalno dostupne svijesti. Tako, dok se neki filmski mamci mogu pronaći na razini nesvjesnog, kognitivno-afektivni model gledanja daje prednost traženju na razini spoznaje i predspoznaje. U najmanju ruku, kognitivno tumačenje moći filmova potrebno nam je da bismo dopunili psihoanalitičke modele.

Ekonomska moć u kognitivnom kontekstu

Moć filmova ne može se razumjeti bez pozivanja na emocije; *Batman* i *Roxanne* mogu pružiti intelektualne užitke kao što je zadovoljavanje potrebe za koherencijom ili istraživanje neke važne teme. No, moć takvih filmova mora se djelomično objasniti doživljajem koji pružaju i afektivnom reakcijom koju izazivaju. Kognitivno-afektivna psihologija i filozofija uma nude dragocjeno oruđe za pristup emocionalnom doživljaju gledanja filma.

Dok psihoanaliza pronalazi podrijetlo afekta u instinktivnim, nesvjesnim porivima, suvremena psihologija shvaća emociju kao funkciju ljudske interakcije s okolinom, kao jedan vid adaptacije i potrebu za preživljavanjem. Premda emocije mogu poprimiti patološke dimenzije (kao u kroničnoj depresiji ili neobuzdanoj srdžbi), primarna im je funkcija pomoći organizmu u prilagodbi na okolinu i osigurati temelj ljudskoj motivaciji. Emocije vode svijest, ukazujući organizmu na podatke koji su najbitniji za njegov opstanak (u širem smislu za njegovu »dobrobit«). U svakoj danoj situaciji, svijesti je dostupna golema količina podataka; emocija poput straha, primjerice, može usmjeriti našu pažnju prema nečemu što je za nas potencijalno štetno. U manje ekstremnim situacijama, emocija može poslužiti motivaciji pojedinca, modificirajući, nadzirajući i usmjeravajući njegovo ponašanje od trenutka do trenutka.³

Emocijama se može pristupiti iz više različitih perspektiva.⁴ Psihološki pristup procjenjuje i opisuje biološku aktivnost u različitim tjelesnim sustavima koja je povezana s emocionalnim stanjima i emocionalnim promjenama. Emocije su, više od drugih mentalnih aktivnosti, tjelesne naravi. Evolucionistički, etološki pristup emocijama, koji je ranije razradio Darwin, stavlja naglasak na psihološku istovjetnost ljudi i životinja u pogledu potrebe za preživljavanjem i prilagodbe na promjenu okoline. Evolucionističke teorije smatraju da su emocije bitne za opstanak organizma, bio on životinjski ili ljudski, te objašnjavaju emocije u smislu njihove adaptacijske koristi za pojedinca. Kontekstualističko gledište smatra da se emocije ne nalaze samo »u osobi«. U svom ograničenom obliku, suprotstavljajući se shvaćanju koje smatra mitom o prirodnosti emocija, ta teorija tvrdi da društveni okvir snažno utječe na emocionalni doživljaj. Kognitivno-afektivni pristup zagovara bitnu interakciju između spoznaje i emocija. Kognitivno-afektivne teorije stavljaju naglasak na vezu između psihološke promjene u osobi i kognitivne prerade podataka s obzirom na njenu situaciju i moguće reakciju na tu situaciju. Kognitivno-afektivne teorije tako ispituju odnos između spoznaje i drugih vidova emocionalnog doživljaja. Niti jedan od tih pristupa sam za sebe ne nudi potpunu sliku emocija u njihovoj složenosti. Svaka promatra pojavu s različitog motrišta, te nudi tumačenje emocija koje ne mora biti oprečno, a može biti komplementarno drugima.

Definicija emocija je proturječna u tom smislu što nekoliko rivalskih teorija nudi alternativna tumačenja o onome što je bitno i temeljno u tvorbi emocija. Mnogi teoretičari u emocijama pronalaze slične sastojke, ali mogu sporiti o njihovoj relativnoj važnosti ili o prirodi interakcije među njima. Emocije su krajnje složene, te uključuju: 1) unutarnju psihičku uznemirenost, 2) izvanjsku manifestaciju ponašanja (kao što je izraz lica), 3) situaciju u okolini, i 4) percepciju ili razumijevanje situacije od strane pojedinca, te njegovu sklonost reagiranju.

Veza između emocije i spoznaje nije nikakvo novije otkriće jer je uočena već u Platona i Aristotela. Spinoza postulira racionalno-emotivnu terapiju kada u svojoj »Etici« piše kako se emocije, premda se voljom ne mogu izravno nadzirati, mogu mijenjati odvajanjem afekta od ideja što su ga izazvale. U novije se vrijeme, niz teorijskih aktivnosti, kako u filozofiji tako i u psihologiji, usredotočuje na vezu između emocija i spoznaje. U anglo-američkoj filozofiji ta se veza neko vrijeme manje ili više podrazumijevala (primjerice u Lyonsa, Rortya, Ortona, Gordona). U psihologiji, novije zanimanje za kognitivnu psihologiju također je dovelo u središte zanimanja kognitivno istraživanje emocija. Richard S. Lazarus, primjerice, piše kako bi takozvanu kognitivnu revoluciju »sada trebalo nazvati kognitivno-inovacijsko-racionalnom revolucijom jer je samo mišljenje nedostavno za primjerenu teoriju uma, ponašanja i emocija« (13).⁵

Svako objašnjenje moći filmova mora obratiti pozornost ne samo na spoznaju, nego i na bitnu ulogu emocija i ostalih afektivnih procesa u ljudskoj psihologiji općenito, a posebno u gledanju filma. Filmovi mogu u publici izazvati snažne afektivne doživljaje koji su u vezi s glavnim preokupacijama

u našem životu; te preokupacije nisu nužno nesvjesne, kao što misli suvremena filmska teorija, već obične, svakodnevne i često lako razlučive — pretjerivanje i ugodan omot za svakodnevne bitke koje vodimo u interakciji s okolinom.

Za potpuno tumačenje emocionalne moći filmova potrebni su mnogi čimbenici. Mogli bismo, primjerice, pričati o upotrebi glazbe ili o prisutnosti spektakla. U ovom eseju ja ću tvrditi da moć filmova ponajviše ovisi o posebnoj reprezentaciji i evokaciji »scenarija narativne paradigme« krcatih emocijama. Preko oblika identifikacije i scenarija narativne paradigme, filmovi daju publici ugodan emocionalni (a sekundarno intelektualni) doživljaj. Identifikacija je bitna jer se emocija doživljava preko empatije s likovima i kognitivne asimilacije njihove situacije. Scenariji narativne paradigme su bitni jer se emocije — i u fikciji i u životu — doživljavaju narativno, kao posljedice zbivanja koja se događaju kronološki.

Identifikacija

Identifikacija gledatelja s likovima, vjerujem, mnogo pridonosi u tumačenju moći filmova, jer upravo preko empatije (suosjećanja) s likovima, utemeljene na kognitivnoj asimilaciji njihove situacije u priči, doživljavamo procese koji izazivaju afekte kao što su smijeh, uzbuđenost, sućut, suze i plač, napetost i olakšanje. Neću pokušavati *dokazati* da se takva identifikacija, zajedno s popratnim učincima, uistinu događa. Razni dokazi ukazuju na takav zaključak, kao što su osobna intuicija, verbalni iskazi o doživljajima drugih i izražajno ponašanje publike. Za sada ću ustvrditi da pojave poput identifikacije gledatelja s filmskim likovima postoje, te ponuditi neke sugestije o procesima identifikacije. Nadam se da će se skeptik nakon čitanja ovog i sljedećeg odjeljka (o scenarijima narativne paradigme), u nečemu složiti s mojim opisom pojave, i tako postati manje skeptičan.

Identifikacija je složenija nego što bi se isprva moglo učiniti. Identifikacija gledatelja s likovima ne znači da publika gaji iluziju da će »postati« lik s kojim se poistovjećuje. To isto tako ne podrazumijeva da publika misli i osjeća ono što osjeća lik s kojim se identificira. Noël Carroll smatra da bismo se trebali posve osloboditi izraza »identifikacija« jer on potiče prije spomenuto pojednostavljeno poimanje o vezi između gledatelja/čitatelja i likova (PH 88-96). Carroll piše kako je odnos između gledatelja i likova zapravo odnos simpatije i asimilacije situacije u kojoj se likovi nalaze. Drugim riječima, naš psihološki »odnos« s likom je i unutarnji i vanjski: unutarnja svijest o njemu — naše pretpostavke o tome što lik misli i osjeća — i često izvanjska spoznaja njegove ili njezine opće situacije, uključujući informacije katkada nedostupne liku.

Ne vidim koristi od oslobađanja od termina »identifikacija«. Opće značenje riječi »identificirati« znači povezati se blisko s osobom ili skupinom ili s ciljevima političkog ili društvenog pokreta. Dakako, »identificirati« ima isti korijen kao riječ »identitet«, te bi se tako moglo misliti da se time podupire gledište kako gledatelji dijele identitet s likovima na ekranu. No, koncept identifikacije je toliko ukorijenjen u našem kritičkom vokabularu da su pokušaji oslobađanja od

te riječi uzaludni; nije li bolje služiti se prikladnijim pojmom nego posve ga izbjegavati? U kontekstu gledanja filma, riječ »identifikacija« ima važne implikacije, jer istodobno sugerira suosjećanje s likom i emocionalno ulaganje u njegovo ili njezino stanje. Koristeći termin »identifikacija«, istodobno možemo uvidjeti da on uvijek uključuje vanjsko razumijevanje situacije lika, a da se pritom ne moraju imati identične misli i osjećaji lika.⁶

Prije ispitivanja prirode identifikacije u filmovima, moramo se zapitati kako identifikacija uopće može biti izvorom afektivnog doživljaja, budući da se tu naizgled javlja paradoks. Moja je pretpostavka da dok gledam film *Sjever-sjeverozapad* znam da Roger Thornhill ne postoji. Ako Thornhill ne postoji, a ja sam svjestan te činjenice, zašto mi je stalo do njegova stanja dok promatram treperave slike s ekrana? Suvremena filmska teorija gledanja odgovara na to pitanje postavljajući iluzijsku teoriju gledanja, tvrdeći da gledatelj zaboravlja na svoje mjesto u kinu i barem privremeno vjeruje u stvarnost svijeta s ekrana. Poznata je fraza Samuela Taylora Coleridgea za sličan književni efekt »voljna suspenzija nevjerice«.

Iluzijska je teorija gledanja problematična zbog nekoliko razloga. Kao prvo, ona se protivi intuiciji. Da nas je netko, bilo kada tijekom gledanja filma, upitao je li ono što gledamo stvarno ili izmišljeno, većina nas odgovorila bi da je izmišljeno. Da smo povjerovali kako je Thornhill stvarna osoba u nevolji, bili bismo skloni izvikivati upozorenja: »Čuvaj se aviona za zaprašivanje, Rogere! Život ti je u opasnosti!«. Dakako, znamo da bi to bilo smiješno. Da nismo znali da je naše iskustvo gledanja filma na drugoj razini od našeg doživljaja svakodnevne stvarnosti, naše reakcije na ono što vidimo zahtijevale bi da učinimo nešto više od spokojnog žvakanja kokica. Umjesto pasivnog gledanja, bili bismo skloni ili pobjeći (suočeni s izglednim morskim psom) ili intervenirati (u korist lika u opasnosti). Ne vidimo da je potrebno učiniti nešto slično, jer smo svjesni svoje pozicije gledatelja u kino dvorani.

Umjesto da suspendiramo nevjericu, ostajemo svjesni fikcionalne prirode onoga što gledamo; štoviše, ustvrdio bih da je svijest o fikcionalnoj prirodi onoga što vidimo bitna za osobitu moć filmova. Nefikcionalnim filmovima nedostaje popularnost igranih filmova djelomice zato što oni ne mogu osigurati identifikaciju s fikcionalnim likovima. Gledatelji znaju da nefikcionalni filmovi prikazuju stvarne ljude i situacije; nefikcionalni filmovi mogu izazvati jaku emociju i odbiti publiku jer su preblizu našim stvarnim problemima.⁷ S druge strane, drukčijoj vrsti nefikcionalnog filma, kao što je impersonalni povijesni dokumentarac, može nedostajati snage za privlačenje široke publike, jer oni uopće ne uspijevaju potaknuti identifikaciju s likom, pa ih stoga drže dosadnima. Nefikcionalno djelo ili potiče identifikaciju s likovima, te riskira da će stvoriti dojam koji je prejak za široku publiku, ili otežava identifikaciju, pa mu zato nedostaje dostatna prodornost. Moglo bi se reći da je upravo naša spoznaja o fikcionalnoj prirodi filmova i o fikcionalnoj prirodi likova u njima ono što nam omogućuje da ih doživljavamo afektivno bez opasnosti i neugode koju često prati jaka emocija u stvarnom životu.

Ako je istina da ne vjerujemo da Thornhill postoji, onda to pokreće zanimljivo pitanje. Ako znamo da je Thornhill tek prolazna pojava, kako to da emocionalno reagiramo na njegovu situaciju? Središnji se paradoks sastoji u pitanju: kako možemo reagirati emocionalno na nešto za što znamo da ne postoji? Roger Scruton odgovara na to pitanje povlačeći razliku između vjerovanja i onoga što on naziva maštom. Kada vjerujemo da je pretpostavka točna, ostajemo pri svom uvjerenju. Imaginacija, naprotiv, uključuje misao koja je neizrečena. Tako Scruton piše: »U imaginaciji se zaokupljamo razmišljanjem, a obično ne ciljamo na definitivni iskaz o tome kako stvari stoje.«⁸ (AI98). Noel Carroll zagovara sličnu »teoriju mišljenja« u »Filozofiji horora« (79-88; vidi i Boruah). Prema toj teoriji, mi mislimo ili maštamo o liku, premda znamo da on ne postoji. Kao što se netko u mašti može zabavljati mislima koje bi imao da je fiktionalni lik ili događaj stvaran, tvrdi dalje Scruton, isto tako netko može oživjeti osjećaje slične onima koji bi nastali u stvarnoj situaciji. Emociju evociranu umjetnošću Scruton naziva »estetičkom emocijom«. Premda je ona u osnovi slična emocijama u stvarnim situacijama, malokad je tako snažna kao stvarna emocija budući da je hrane njena konvencionalna situacija (umjetnička galerija, kino dvorana itd.) i implicitno gledateljsko razumijevanje te situacije (129-132).

Sljedeća teorija fiktionalne reakcije je teorija »prijetvora« u fikciji Rendalla Waltona. Walton uspoređuje fiktionalnu situaciju u književnosti i filmu s ocem i kćeri koji se igraju »čudovišta«. Otac se pretvara da je vrebajuća zvijer koja jede djecu, a kći vrišti, trči i skriva se kao da je obuzeo smrtni strah. Istodobno, ona se smije očigledno uživajući u situaciji. Njezin je strah prijetvorni strah, ona se igra »pretvaranja«, a naše su emocije prijetvorne emocije.

Prostor mi ne dopušta raspravljati o dobrim stranama tih teorija emocionalne reakcije na fikciju. Važno je da nam za uvjerljivo objašnjenje naše emocionalne reakcije na filmove nije potrebno tvrditi kako je gledanje filмова iluzionističko. Premda se može činiti paradoksalnom, ta emocionalna reakcija možda je jednostavnija nego što bi se isprva moglo pomisliti. Za druga ljudska bića često osjećamo simpatiju i razumijevanje imajući u vidu njihovu situaciju. Možda je naša sposobnost procjene likova istovrsna našoj sposobnosti procjene neugodnog položaja drugih ljudi u situacijama sličnima onima koje bismo mogli doživjeti (Boruah 126). Izmišljena situacija oslobađa nas stresova i opasnosti našeg stvarnog života, a ipak nam istodobno omogućuje da indirektno sudjelujemo u emocionalnom i kognitivnom životu likova i u događajima s kojima se suočavaju. Premda znamo da ti likovi i događaji postoje samo na ekranu, može nas pokrenuti mašta ili razmišljanje o njima. Premda nas udaljavaju od stvarnih opasnosti i stresa, filmovi nam ipak pružaju ugodno napet doživljaj. Kao što primjećuje Lazarus, »ne govorimo o nečem stranom ili ezoteričnom, nego o psihološkoj reprezentaciji sudjelovanja u životu kao takvom.« (EA 296).

Dakako, identifikacija koju sam opisao zajednička je književnosti i filmu. Budući da mi je nakana rasvijetliti moć filмова, potrebno mi je objašnjenje moći identifikacije u filmovima, a ne u fikciji općenito. Rekao bih da je identifikacija u

filmovima posebno jaka zbog dva razloga. Prvo, filmovi se služe pokretnim fotografijama likova, a da bi se one shvatile, kao što ističe Carroll, nije potrebno nikakvo učenje, barem ne na jednostavnoj razini prepoznavanja predmeta. Fotografije su neposredno i izravno sredstvo komunikacije, te su izravnije osjetilne od riječi. Pokretne slike prikazuju likove u situacijama pomoću fotografskih slika i snimljenih zvukova. Ako se osjećaj izražava i izaziva prvenstveno preko naše interakcije s fiktivnim likovima, tada im filmovi osiguravaju dostupniji, osjetilni pristup. Umijeće glumca djelomice se sastoji u oponašanju ljudskih osjećaja. Govor tijela, uljučujući upotrebu izraza lica i gesta, jedno je od glavnih sredstava za priopćavanje osjećaja u društvenoj stvarnosti, a filmovi često bilježe relevantne izraze lica i geste pomoću varijabilnog kadriranja. Osim toga, snimljeni zvuk ne prenosi samo riječi i glas likova, nego iskazuje i njihove fizičke osobine kao što su boja i modulacija glasa, iznoseći tako izravnu informaciju o njezinom ili njegovom emocionalnom stanju. Filmovi nam tako pružaju izravan osjetilni prikaz ljudskih emocija, pristupačnije i čulnije od ma kojeg drugog medija.⁹

Drugo, sustav filmskih zvijezda (»star system«) računa na sklonost gledatelja identifikaciji. Bilo da glumci dolaze do statusa zvijezde zbog otkrića njihove karizme, šarma i izgleda, ili, što je vjerojatnije, postaju popularni nakon razrađene kampanje u kojoj se gradi njihov image, njihova privlačnost je neporeciva. Sustav zvijezda upoznaje nas s određenim glumcima, mi ih opet i opet gledamo, počinjemo se navikavati na njih, te smo skloni identificirati ih kao mješavinu fiktionalnog lika i stvarne osobe (zvijezde).¹⁰ Publika obično više voli zvijezde od nepoznatih glumaca jer identifikacija ovisi o empatiji koja je pak često u funkciji upoznavanja. Baš kao što ćemo vjerojatnije reagirati na ljude koje poznajemo i volimo, lakše se identificirati s glumcima koji su nam poznati. Pitanje zašto gledatelji više vole neke glumce od drugih složeno je i ima više mogućih odgovora. Zvijezde ne obožavamo zbog njihove ljepote i/ili pameti; čini se da nam najpopularnije zvijezde omogućuju da se prepoznamo u narativnoj situaciji u kojoj se nalaze. Moguće je da zvijezde služe kao korisni prijenosnici one vrste suosjećanja pri kojem se zamišljamo u sličnoj situaciji. Premda je prikladno istraživanje ovog pitanja izvan granica ovoga eseja, to je neobično zanimljiv i težak problem, poput pitanja zašto su nam stvarne osobe manje ili više privlačne, simpatične ili uzbudljive.¹¹

Filmovi potiču emocionalno snažnu identifikaciju u široke publike djelomice zbog prikazivanja likova pomoću pokretnih slika, te zbog korištenja sustava zvijezda. Zato se filmska identifikacija razlikuje od identifikacije u književnoj fikciji. Isto tako možemo razlikovati identifikaciju u filmovima klasične hollywoodske paradigme od identifikacije u drugim vrstama filмова. I formalističkom i avangardnom filmu obično nedostaje naglasak na realističkoj koncepciji lika — koja je bitna za identifikaciju — a koja se pronalazi u klasičnim hollywoodskim filmovima. Dokumentarci katkad potiču identifikaciju s likovima, no identifikacija u dokumentarcu rezultira drukčijim psihološkim učincima. Zanimljivo je da su mnogi noviji dokumentarci koji su dobili široku kino-distribuciju, postigli visoki stupanj identifikacije s likovima. Pri-

mjerice, u filmu *Roger and Me* možemo se identificirati sa septirljavim likom Michaela Moora dok šeće Michiganom u potrazi za generalnim upraviteljem Rogerom Smithom. U filmu *Thin Blue Line* identificiramo se s ljubaznim, ugladenim Randallom Adamsom, krivo optuženim za umorstvo i osuđenim na smrt na električnoj stolici. U filmu *Srce tame: apokalipsa filmaša*, snimanje *Apokalipse sada* često vidimo kroz prizmu redatelja F. F. Coppole koji se bori da dovrši film. Kao što sam već ustvrdio, dokumentarci ipak ne mogu pružiti utjehu (ili možda, bijeg), koju nudi fikcija.

Svjetski »umjetnički« film potiče svojevrsnu identifikaciju s likovima. No, kao što ističe David Bordwell, likovima u »umjetničkim« filmovima često nedostaju jasni ciljevi koji obilježavaju protagoniste u filmovima klasične holivudske paradigme (NFF 205-233). Likovi »umjetničkog« filma često prolaze kroz egzistencijalnu krizu koja ih čini nepokretnima, nesigurnima ili nesposobnima za djelovanje. Premda je to bez sumnje i uobičajeno stanje čovjeka (pa može biti »realistično«), takvi likovi ne uživaju popularnost aktivnih, ciljno-orijentiranih likova koje obično prikazuju filmovi klasične holivudske paradigme. Zato nam se obično daje jedan ciljno-orijentiran protagonist (primjerice, Roger Thornhill u *Sjeveru-sjeverozapadu*), a rjeđe skupina simpatičnih likova (u *Velikom kanjonu* i *Obitelji Adams*). Bitno je to da likovi imaju jasne ciljeve, jer kao što ću dalje pokušati pokazati, snažna emocionalna identifikacija često ovisi o scenarijima narativne paradigme koji se tiču zadovoljenja (ili ne zadovoljenja) temeljnih ljudskih potreba, definiranih u smislu ciljeva koje treba ostvariti.

Scenariji narativne paradigme i klasična forma

Emocija se doživljava kao proces; odatle važnost priče u filmskom pripovijedanju. Ne sjedimo u kinu dva sata da bismo suosjećali s likom u statičnoj situaciji. U filmovima klasične paradigme konvencionalne narativne strukture upravljaju identifikacijom, a time i emocionalnom reakcijom publike pomoću poznatog i brzo smjenjujućeg niza emocionalnih situacija koje su povezane s ciljevima lik(ov)a. Bez narativnog procesa, identifikacija bi imala daleko manju moć. A, kao što zamjećuje David Bordwell, klasične priče su usredotočene na lik utoliko što personalna ili psihološka uzročnost tvori njihovu okosnicu: »Ovo je ukratko premisa holivudske konstrukcije priče: uzročnost, posljedičnost, psihološka motivacija, razvoj prema prevladavanju prepreka i postizanju cilja« (CHC 17). U ovom odjeljku dokazujem kako filmska identifikacija i moć filma ovise o dva elementa pripovijedanja koji su uobičajeni u filmovima (klasične holivudske paradigme) — o scenarijima narativne paradigme i klasičnoj pripovjednoj formi.

Temeljno područje za proučavanje emocionalnih procesa odnos je između osobe i okoline, budući da se pojedinac nalazi u situacijama koje se razvijaju u vremenu. To bi se moglo nazvati adaptacijskim suočavanjima ili epizodama. Tako Lazarus objašnjava:

»Teorija i istraživanje moraju uzeti u obzir činjenicu da su svi odnosi između osobe i okoline i osjećaji koji iz njih proizlaze procesi promjene od trenutka do trenutka kao

uvjeti promjene u našem životu. Premda pojedinac može opetovano doživljavati određene emocije — kao što, primjerice, vidimo u srditih i tjeskobnih osoba ili u osoba koje muči osjećaj krivnje — proučavanje osjećaja je prije svega proučavanje promjene i razvoja tijekom vremena i u određenim prilikama. To znači govoriti o emociji kao procesu.« (EA 104).

Emocije, dakle, doživljavamo u odnosu na priče iz našeg života, kao reakcije na situacije i kao nagruče ka djelovanju.

Carroll tvrdi da filmovi osiguravaju hiperkoherentne priče koje u mnogo većoj mjeri organiziraju doživljaj od svakodnevnog života. U tumačenju moći filmova, uočavaju se i druge istaknute značajke uz hiperkoherenciju, premda je to važna komponenta. Još jedan dodatni čimbenik ima veze s vrstama narativnih situacija koje se predstavljaju u filmovima. Ronald de Sousa tvrdi da se tijekom razvojnog procesa, ljudi upoznaju s rječnikom emocija preko onoga što nazivamo »paradigmatskim scenarijem«, vrste i slijeda događaja koje počinjemo povezivati s određenim emocijama. Kao što De Sousa piše, »emocije se zapravo uče kao jezik... i u osnovi imaju dramatsku strukturu. Nazivi emocija ne odnose se na neka jednostavna iskustva; one izvlače značenje iz svog odnosa s vrstom situacije, svojevrsnom originalnom dramom koja definira uloge, osjećaje i reakcije svojstvene toj emociji« (xvi).

Kao mala djeca učimo kako identificirati emocije pomoću paradigmatičkih scenarija koje vidimo na djelu u životu. De Sousa tvrdi da u drugoj ili trećoj godinini mališani postaju svjesni drugih ljudi i činjenice da će različiti sudionici različito reagirati na istu situaciju, ovisno o svojoj ulozi. Oko treće godine, djeca počinju shvaćati da su određeni događaji povezani s određenim emocijama, te da njihovi postupci mogu dovesti do tjeskobe i veselja. Najvažnije je to da djeca isprva uče govoriti o emocijama preko priča, a oko četvrte ili pete godine povezuju priče s odgovarajućim emocijama. Priče, umjetnost i kultura nastavljaju nas učiti o emocijama i kasnije u životu. De Sousa tvrdi da »(paradigmatičke scenarije) u književnim kulturama, književnost nadopunjuje i usavršava« i kasnije. (182).¹²

U slučaju primarnih emocija (vidi dolje) čini se da smo genetski programirani za emocionalno reagiranje na određene situacije. Ipak, kultura utječe na to da uskoro počinjemo reagirati prema različitim paradigmatičkim scenarijima. Primjerice, premda isti paradigmatički scenarij — recimo krađa vrijednog premeta — može izazvati srdžbu i u muškaraca i u žena, spolna socijalizacija može se razlikovati u pogledu njezina izražavanja i njenih »mjerila primjerenosti«. Obično se srdžba prihvaća u muškaraca, dok netko srdite žene može smatrati »kujama«, ili još gore »histeričnima« (što posve poriče njihovu srdžbu). Kao što piše De Sousa, »to se nužno odražava u kvaliteti samih emocija. Muškarac će epizodu gnjeva doživjeti kao ogorčenost. Žena će je doživjeti kao nešto manje moralistično — krivnjom opterećenu frustraciju, ili možda kao tugu.« (258; vidi također Scheman). Ovo je važno primijetiti, ne samo zbog otkrića o ovom posebnom slučaju, nego i zato što se time ukazuje na fleksibilnost kognitivno-afektivnog modela u obraćanju različitim gledateljima.

Većina psihologa emocija povlači razliku između onih emocija za koje se smatra da su manje-više prirodene i bitne za ljudsku adaptaciju, i onih u većoj mjeri kulturalno uvjetovanih.¹³ Seymour Epstein, primjerice, razlikuje »primarne« i »sekundarne« emocije (66-68). Sekundarne emocije poput zavisti ili ljubomore, uvelike se razlikuju u različitim kulturama i teško ih je zamijetiti kod drugih vrsta. S druge strane, primarne emocije, strah, srdžba, tuga, radost, ljubav i privrženost — mogu se zamijetiti u različitim kulturama i vrstama. Mnogi teoretičari ukazuju na ulogu emocija u organizaciji ljudskog ponašanja, koja je nužna za opstanak svih organizama. To univerzalno ponašanje uključuje, primjerice, zaštitu osobe (strah), uništenje neprijatelja ili prepreka (srdžba), reprodukciju (ljubav, privrženost, radost), odbijanje (gađenje), gubitak i/ili reintegraciju (plač, iznenađenje) (Plutchik 202). Svako od tih ponašanja reakcija je na adaptacijske odnose osoba-okolina, koje možemo shvatiti kao narativne scenarije. Kulturalni čimbenici mogu snažno utjecati na scenarije dajući poticaj primarnim emocijama i društveno prihvatljivim načinima reagiranja, kao što je bio slučaj u razlikama među spolovima u opisanim reakcijama na srdžbu. To nam govori da, kada rasvjetljujemo emocije, moramo razmotriti i biološke i sociokulturne čimbenike.

Vraćajući se filmovima i pitanju u kakvoj je sve ovo vezi s njihovom snagom i popularnošću, ustvrdio bih da se priče u filmovima sastoje djelomice od scenarija narativne paradigme koji odgovaraju primarnim emocijama i očem adaptivnom ponašanju. Filmovi će obično predstaviti scenarije na koje mogu odgovoriti mnogi ljudi, iz različitih kultura i društvenih grupacija. Ne tvrdim da će ljudi reagirati na iste scenarije na isti način; prije se radi o tome da su priče većine filmova zamišljene tako da se obraćaju najširim mogućim ljudskim preokupacijama.¹⁴

Film *Svjedok*, primjerice, jasno stavlja svoje likove u scenarije narativne paradigme razumljive u različitim kulturama. Protagonist Book bori se za opstanak protiv agresivnih neprijatelja. Book se također zaljubljuje, ali se suočava sa sukobima koje ljubav često donosi; relevantan paradigmatički scenarij ovdje je potreba za spajanjem i/ili združivanjem. Nadalje, kao čovjek koji ne pripada društvu Amiša u koje ulazi, Book se mora rrvati s problemima integracije u skupinu. Slično, u *Raljami* se protagonisti bore za opstanak protiv proždrljivog neprijateljskog morskog psa. Film *Uradi pravu stvar* istražuje teškoće integracije unutar skupine (obitelji, etničke skupine) i među (etničkim) skupinama. Lik što ga u *Zgodnoj ženi* igra Julia Roberts ne pronalazi samo ljubav, nego mora upoznati svoju novu sredinu i skupinu (»visoko društvo«), te joj se pripojiti. Sve su to univerzalne situacije što odgovaraju općim paradigmatičkim scenarijima, a oni su, barem u određenoj mjeri, razumljivi u različitim kulturama, te mogu izazvati reakcije posve različitih ljudi. Agresija i opstanak, spoznavanje i združivanje, integracija u skupinu — odreda odgovaraju općem ljudskom iskustvu i reakcijama koje su u određenoj mjeri zajedničke različitim kulturama. To djelomice objašnjava emocionalnu pristupačnost i snagu filmova klasične holivudske paradigme u različitim područjima svijeta.¹⁵ Budući da Hollywoodu, zbog ekonomskih potreba, tre-

baju priče koje se obraćaju velikom broju gledatelja, taj fenomen ne iznenađuje.

Nije u pitanju realizam; uključeni scenariji do krajnosti pretjeruju, a napisani su u kompaktnoj dramatskoj strukturi koja ne vodi računa samo o koherenciji, nego isto tako i o emocionalnoj napetosti. (Lazarus primjećuje napetost emocionalne strukture Puccinijeve *Madame Butterfly*). Klasični holivudski film, posebno je razvio određene konvencije pripovijedanja — mnoge bez sumnje utemeljene na starijim konvencijama u drami, književnosti i usmenoj tradiciji — koje imaju jasne funkcije u manipulaciji emocijama publike. Narativni oblik nije naprosto pitanje organizacije elemenata zapleta da bi se olakšalo razumijevanje priče, nego i poticanja kronološkog obrasca emocionalne reakcije. Dakako, ne dijele svi filmovi istu narativnu strukturu, no, unutar klasične paradigme određene sklonosti se često pojavljuju. One su dobro poznate, a ovdje spominjem samo neke očite primjere, pokazujući kako novije istraživanje emocija može rasvijetliti nadmoć tih konvencionalnih postupaka.

Primjerice, ekspozicija pokreće proces identifikacije predstavljajući nam protagonista i njezinu/njegovu sredinu. Priča često počinje stabilnim stanjem, razdobljem relativnog mira tijekom kojeg se događa ekspozicija. Premda se afektivni procesi mogu pokrenuti jednostavnim upoznavanjem s protagonistom, emocionalno uzbuđenje obično započinje kasnije. Možemo misliti o emocijama kao o nemiru koji ima kako fizičke, tako i spoznajne dimenzije, kao o razilaženju od normalnog stanja organizma, uključujući promjene u psihičkim značajkama tijela. Razmjerni nedostatak emocija, svojstven organizmu u »normalnom« stanju, odgovara stabilnom stanju u holivudskoj narativnoj strukturi. Ekspozicija se ponekad doživljava dosadnom budući ne može ponuditi emocionalno uzbuđenje priče koja slijedi. (U nekim filmovima ekspozicija se odgađa ili distribuira da bi se umanjila mogućnost dosadivanja publike).

Scenarist predosjeća da publika mora znati relevantnu informaciju, ili pozadinu da bi kognitivno preradila situaciju koja dolazi. To se uklapa u tvrdnju da je emocija istodobno fizički i spoznajni fenomen. Neki psiholozi u definiranju emocija stavljaju naglasak na svjesnu spoznaju (primjerice, Lazarus). Seymour Epstein tvrdi da predsvjesna spoznaja igra važnu ulogu u emocionalnim reakcijama. On tvrdi da se osjećaji iz neusmjeravanih stanja uzbuđenja, razvijaju u emocije (koje on definira kao sklonosti određenim vrstama radnji), te u specifične reakcije ili radnje. Posebna emocionalna sklonost ovisi prije svega o »predsvjesnom konceptualnom sustavu koji automatski strukturira doživljaj osobe i upravlja njenim ponašanjem« (65). Procjenjuje se jesu li događaji manje ili više važni za dobrobit osobe, a emocije se doživljavaju ovisno o predsvjesnoj procjeni događaja i reakcija. O Epsteinovu predsvjesnom konceptualnom sustavu može se korisno razmišljati kao o mentalnom obrascu ili skupu obrazaca, organiziranih konceptualnih uvjerenja ili sustava koji su također nužni za druge vrste kognitivne prerade.¹⁶ Donošenje zaključaka utemeljeno na tim obrascima nužno je ne samo za olakšavanje razumijevanja priče, nego i za poticanje emocionalne reakcije. Ekspozicija u priči, dakle, pomaže

gledatelju u procjeni situacije i emocionalnom reagiranju na sklop paradigmatičkih scenarija.

Za razliku od Freudovog nesvjesnog, Epstein tvrdi da je predsvjesni konceptualni sustav dostupan svijesti preko introspekcije (pod strogim uvjetima) i može upućivati na druge pomoću promatranja emocionalnog ponašanja. Predsvjesno se u određenoj mjeri uči i kulturalno oblikuje, te je također podložno promjeni preko svjesne akcije. Emocije su tako kompromis između instinkta i prvobitnih nagona (koje sugeriraju psihoanalitičari) i naučenih reakcija. Epstein kaže da su emocije fleksibilnije od instinkta jer i na situaciju koja ih potiče i na oblik u kojem se izražavaju brzo utječu učenje i kultura, do te mjere da se biološki čimbenici često mijenjaju i zamračuju.

Narušavanje stabilnog stanja je katalizator pripovijedanja. Gigantski morski pas počinje proždirati plivače na obali Nove Engleske. Strani špijuni Thornhilla pogrešno prepoznaju kao dvostrukog agenta i otimaju ga. Tornado iznenada nailazi na Dorothyinu kanzašku farmu i otpuhuje je u zemlju Oz. U svakom primjeru, predstavljanje problema u kojem se nalazi protagonist potiče sudjelovanje publike u njihovom »adaptacijskom suočavanju«, budući da oni nastoje ostvariti ciljeve i suočiti se s preprekama da bi to postigli. Narušavanje stabilnog stanja odgovara fizičkom poremećaju organizma što ga donosi adaptacijsko suočavanje, a nužna emocionalna reakcija ovisi o predsvjesnoj i/ili svjesnoj procjeni situacije protagonista.

Ono što slijedi bit će dosljedno opadanje i kolanje emocija, koje jednostavno prati ono što općenito zovemo linearnim pripovijedanjem. Pripovijedanje se nastavlja razumljivim ulančavanjem psihološkog uzroka i posljedice dok, što je uobičajeno, protagonist ne postigne svoj cilj u odlučnom i klimatičnom raspletu. Primjerice, film *Svjedok* razvija dvije linije zapleta, jer John Book (Harrison Ford) mora zaštititi sebe i svoju prisvojenu amišku obitelj od korumpiranih njujorških policajaca, te odlučiti što učiniti s obzirom da se sve više zaljubljuje u Rachel (Kelly McGillis), amišku udovicu koja ga njeguje nakon što je ustrijeljen. Dio uspjeha ovoga filma je u složenim emocijama koje izaziva svojim gorkoslatkim svršetkom. Korupcija je istjerana, a zli policajci su uklonjeni, što izaziva olakšanje i osjećaj zadovoljstva. Book i Rachel, koji se vole, ipak se moraju rastati. Premda Book voli Rachel, on se očito ne uklapa u amiško društvo; tako njegov odlazak osigurava integritet skupine — koja je ljupko predstavljena kao homogena podkultura. To pomaže povratak u normalno stanje i stišavanje emocionalnih uzbuđenja koje je film do tada proračunato izazivao. Konvencijama raspleta i sretnog svršetka cilj je osigurati publici doživljaj koji završava dovršenjem, olakšanjem i relativnim mirom.¹⁷ Ovi sažeti odlomci tek ukazuju na pravce u kojima bi se kognitivno-afektivna psihologija mogla koristiti u proučavanju gledanja filma. Svi narativni i stilski postupci uobičajeni u klasičnoj hollywoodskoj paradigmi jamče daljnje istraživanje.

Kognitivno-afektivna teorija gledanja filma

Ovo tumačenje moći filmova očito je manje egzotično od onoga koje su ponudili lakanovski psihoanalitičari. Kogni-

tivno-afektivni pristup drži da filmovi djeluju na nas zato što nas, preko identifikacije, scenarija narativne paradigme i klasične forme uranjaju u indirektnu stvarnost koja nije samo koherentnija od naše vlastite, već nam ujedno nudi emocionalno dramatičan doživljaj s malo rizika, a bez zahtjeva da sami djelujemo. U osnovi, filmovi istodobno nude neizravan doživljaj i bijeg od odgovornosti, i izazivaju potrebu da se djeluje. U svakodnevnom životu, emocije pripomažu ljudskoj adaptaciji i opstanku. Filmovi nude reprezentaciju života, a time i jak osjećaj (afekt) bez izravnih posljedica.

Upotreba kognitivnih i afektivnih sposobnosti možda za nas ima svojevrstnu adaptacijsku vrijednost. Ma kako bilo, mi isto tako jednostavno uživamo u afektivnim procesima. Zbog razumljivog zanimanja za psihopatologiju, psihologija često razmatra emocije u njihovim štetnim manifestacijama — jakoj srdžbi, dugotrajnoj ogorčenosti i sličnom — kao stanja koja se moraju prevladati da bi se stimulirao zdrav mentalni život. Međutim, emocije isto tako doprinose našem mentalnom zdravlju. Tako Lazarus primjećuje:

»(emocije osiguravaju) prijeko potrebnu boju našim životima; emocionalni doživljaji su vrući, uzbudljivi, angažiraju nas i pokreću, pa ih razlikujemo od doživljaja koji su rutinski, hladni i rezervirani. Život bez emocije, pa i bolnih emocija, bio bi vježbanje monotonije... (kada je premalo emocionalnih boja, dosađujemo se i tražimo uzbuđenje.« (EA 19).

Može li se moć filmova djelomice pripisati čistom uzbuđenju koje priskrbljuju pomoću identifikacije i scenarija narativne paradigme?

Spomenuto tek dotiče površinu kognitivnih i afektivnih gledalačkih procesa u filmovima. Svako od područja za koje sam ustanovio da doprinose moći filmova potrebno je dalje istraživati, jer sam ovdje samo ukazao na njihovu važnost u kognitivno-afektivnoj teoriji. Potrebno nam je daljnje istraživanje o tome kako kognitivno-afektivna teorija može rasvijetliti razlike među gledateljima. Potrebna nam je daljnja istraga o tome kako pripovijedanje utječe ne samo na sposobnost shvaćanja nego i na emocionalnu reakciju. Potrebno nam je znati više o odnosu između kognicije i emocije u gledanju općenito. Najvažnije je da ova teorija može voditi do etike i politike gledanja filma.

Osobno sam uvjeren da će kognitivno-afektivni pristup biti od goleme koristi u istraživanju tih pitanja, jer pokušava rasvijetliti sposobnost shvaćanja i afekt. On filmologiji obećava više i od strogog kognitivizma (koji zanemaruje afektivne procese), i od psihoanalize (koja zanemaruje shvaćanje). To je teorija koja može objasniti sličnosti između gledatelja i razlike koje potiču kontekstualni čimbenici poput kulture i spola. Kao mlado polje akademskog istraživanja, filmologija bi se trebala usmjeriti drugim disciplinama kako bi rasvijetlila psihologiju čovjeka, estetska pitanja i druge probleme koji su temeljni za disciplinu. U tom slučaju, suvremena psihologija i filozofija uma mogle bi biti od pomoći u formuliranju fleksibilne teorije gledanja i moći filmova.

Prijevod s engleskog: Diana Nenadić

Bilješke:

- Govoreći o filmovima (»movies«) mislim na filmove klasične holivudske paradigme. Za opise te paradigme, vidjeti u Davida Bordwella, *NFM*: 156-204, i u Bordwell, Staiger i Thompson. Oba djela smatraju da paradigma obuhvaća filmove snimljene između 1917. i 1960. Međutim, u nju se uklapaju i mnogi filmovi snimljeni od 1960. pa je opravdano vjerovati da je paradigma živa i uspješna. Većina primjera kojima se koristim u ovom eseju pripada filmovima snimljenima poslije 1960.
- Carroll se emocijama i fenomenom gledanja opsežno bavi u knjizi *The Philosophy of Horror*. Veliki dio onoga što piše u toj knjizi upotrebljiv je u kognitivno-afektivnoj teoriji gledanja filma.
- Takva koncepcija emocija uobičajena je u suvremenoj psihologiji. Vidjeti, primjerice, knjigu Carrola E. Izarda *Human Emotions*. Također uspo-rediti bilješku 15.
- Koristan izvor je zbornik Klaus Scherera i Paula Ekmana *Approaches to Emotion*.
- Druga nedavna djela o emocijama na psihološkom području uključuje Carrol E. Izard, *The Psychology of Emotions* i Roberta Plutchika *The Emotions*. Različito od Lazarusa i Izardice, Plutchik snižava vlažnost kognicije u proučavanju emocija, naglašavajući fiziološke komponente kao središ-nje.
- Nick Brown isto tvrdi u tekstu »The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach«, *Film Quarterly* 29. 2 (1976) 26-38.
- U okviru svojih predavanja, triput sam pokazao dokumentarac *1989 Common Threads: Stories from the Quilt* (Roberta Epsteina i Jeffreya Fried-mana). Studenti su jednodušno ocijenili da je film emocionalno napet, često i previše. Također su zaključili da je film retorički dojmljiv i visoke umjetničke vrijednosti. Ipak većina ih tvrdi da film ne bi gledali u kinu jer nudi iskustvo koje je previše blisko brigama iz njihova svakodnevnog živoga. Fikcionalni filmovi, po svoj prilici, nude snažan doživljaj bez tjeskobe koju aktivira snažan dokumentarac.
- U knjizi *The Aesthetic Understanding*, Scruton piše kako film često potiče »fantaziju«, a ne maštu (kao u drugim umjetnostima), te smatra da je ta distinkcija nedvojbeno kobna za film.
- O emocionalnim izrazima lica vidi u Izard, *The Face of Emotion*; Ekman, Friesen; Ekman, Friesen i Ancoli; i Tourangeau i Ellsworth.
- Dubina naše identifikacije sa zvijezdama može katkad ovisiti o tome koliko su nam privlačni kao ljudi. Na primjer, možemo štovati Roberta Du-valla, a ne voljeti Johna Waynea. To može utjecati na lakšu identifikaciju s Mackom u filmu *Nježno milosrđe* nego s Ethanom u *Tragačima*. Vjeru-jem da to proistječe iz našeg uobičajenog shvaćanja, čak i dok gledamo film, da gledamo glumca koji igra ulogu. Usporedi Richard Dyer, (*Stars* 22-23). Znalci tvrde da su homoseksualni muškarci u 50-ima, primjerice, pratili filmove i karijeru Judy Garland je se činilo da je njezino životno iskustvo u bitnome slično njihovom iskustvu. Usporedi Dyer, (*Heavenly Bodies*: 142-184), i Staiger, (*IF* 154-177).
- U knjizi *Image and Influence* (80-82), Andrew Tudor predlaže tipologiju odnosa između publike i filmskih zvijezda. On tvrdi da publika reagira na zvijezda na četiri razine: emocionalne sklonosti, samoprepoznavanja, oponašanja i projekcije. Kao navodno najčešće stanje identifikacije, emo-cionalna sklonost se sastoji od »labave privrženosti određenom protagonistu koja proistječe iz zvijezde, priče i osebnosti osobnosti filmskog gleda-telja«.
- De Sousa informacija o razvoju djetinjstva i paradigmatiskim scenarijima potječe iz knjige Daniela Sterna *The First Relationship: Infant and Mot-her*.
- Iznimka u ovoj tendenciji je J. R. Averill koji ne pridaje važnost ulozi biologije, te tvrdi da su sve emocije u osnovi društveno konstruirane. Usp. *Anger and Emotion: An Essay on Emotion* Većina teoretičara tvrdi da se ograničen broj temeljni emocija razvio zahvaljujući svojoj prilagodbenoj važnosti. Usporedi Darwin; Izard, *Human Emotions*, Ekman; i Tomkins.
- Dakako, ne poričem da neki filmovi žele privući dijelove gledateljstva, kao što su tinejdžeri muškog roda; ovdje tvrdim da filmski blockbusteri obično pokušavaju privući što je moguće širu publiku.
- Isto tako priznajem važnost spoznajne razlike u reakcijama pojedinaca i skupina kako unutar tako i izvan zapadne kulture. Ovdje želim pronaći opći temelj za reakciju koji uvažava razlike.
- Za pregled uloge obrazaca i donošenja zaključaka u gledanju filma, usporedi D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 29-33.
- Temeljito istraživanje o fenomenu katarze može se pronaći u T. J. Scheffa.

Bibliografija:

- Andrew, Dudley, 1984., *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP.
- Averill, J. R., 1982., *Anger and Emotion: An Essay on Emotion*. New York: Springer-Verlag.
- Baudry, Jean Louis, 1986., »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality«. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia UP: 299-318.
- Bordwell, David, 1985., *Naration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin P.
- Bordwell, David and Thompson, Kristin, 1985., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production*. New York: Columbia UP.
- Boruah, Bijoy, 1988., *Fiction and Emotion: A Study in Aesthetics and the Philosophy of the Mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Browne, Nick, 1976., »The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach«. *Film Quarterly*. 29. 2 (1976) : 26-38.
- Carroll, Noël, 1988., *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia UP.
- Carroll, Noël, 1990., *The Philosophy of Horror*. Routledge.
- Darwin, Charles, 1955., *The Expression of the Emotions in Man and Animal*. New York: Philosophical Library; prvo izdanje 1872.
- deSousa, Ronald, 1987., *The Rationality of Emotions*. Cambridge: MIT Press.
- Dyer, Richard, 1979., *Stars*. London: British Film Institute.

- Dyer, Richard, 1986., *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Ekman, P. 1972., »Universal and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion«. In: *Nebraska Symposium on Motivation*. Vol. 19. Ed. J. R. Cole. Lincoln: University of Nebraska P.
- Ekman, P. and W. P. Friesen, 1986., »A New Pan-Cultural Expression of Emotion«, *Motivation and Emotion*. 10 (1986): 159-168.
- Ekman, P., W. V. Friesen, and S. Ancoli, 1980., »Facial Signs of Emotional Experience«. *Journal of Personality and Social Psychology*. 39 (1980): 1125-1134.
- Epstein, Seymour, 1984., »Controversial Issues in Emotion Theory«. In: *Review of Personality and Social Psychology: Emotions, Relationships, and Health*. Ed. P. Shaver. Beverly Hills: Sage. 66-68.
- Gordon, Robert M, 1987., *The Structure of the Emotions: Investigations in Cognitive Philosophy*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hammett, Jennifer, 1992., »Essentializing Movies: Perceiving Cognitive Film Theory«. *Wide Angle* 14. 1 (January 1992.): 86-94.
- Izard, Carroll E, 1977., *Human Emotions*. New York: Plenum Press.
- Izard, Carroll E, 1977., *The Face of Emotions*. New York: Appleton-Century Crofts.
- Izard, Carroll E, 1991., *The Psychology of Emotions*. New York: Plenum Press.
- Lazarus, Richard S, 1991., *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford UP.
- Lyons, William, 1980., *Emotion*. Cambridge: Cambridge UP.
- McCabe, Colin, 1986., »Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure«. In *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. (New York: Columbia UP): 179-197.
- Metz, Christian, 1982., *The Imaginary Signifier*. Trans. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana UP.
- Mulvey, Laura, 1986., »Visual Pleasure and the Narrative Cinema«. In *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. (New York: Columbia UP): 198-209.
- Munsterberg, Hugo, 1965., *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover.
- Ortony, Andrew, 1988., *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge UP.
- Plutchik, Robert, 1991., *The Emotions*. University Press of America, Lanham, Maryland.
- Plutchik, Robert, 1984., »Emotions: A General Psychoevolutionary Theory«. In Klaus Scherer and Paul Ekman. Eds. *Approaches to Emotion*. Hilldale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Rorty, Amelie O. Ed, 1980., *Explaining Emotions*. Berkeley: U of California P.
- Scheff, T. J, 1979., *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*. Berkeley: U of California P.
- Schemen, Naomi, 1983., »Anger and the Politics of Naming«. In *Women and Language in Literature and Society*. Eds. S. Harding and M. B. Hintikka. Dordrecht: Reidel.
- Scruton, Roger, 1974., *Art and the Imagination*. London: Methuen.
- Scruton, Roger, 1983., *The Aesthetic Understanding*. London: Methuen.
- Staiger, Janet, 1992., *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of the American Cinema*. Princeton: Princeton UP.
- Stern, Daniel, 1977., *The First Relationship: Infant and Mother*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Tomkins, S. S, 1981., »The Quest for Primary Motives: Biography and Autobiography of an Idea«. *Journal of Personality and Social Psychology*. 41 (1981.): 306-329.
- Tourangeau, R. and P. C. Ellsworth, 1979., »The Role of Facial Resonse in the Experience of Emotion«. *Journal of Personality and Social Psychology*. 37 (1979.): 1519-1531.
- Tudor, Andrew, 1974., *Image and Influence*. London: Allen and Unwin.
- Tyler, Parker, 1970., *Magic and Myth of the Movies*. New York: Simon and Schuster.
- Walton, Kendall, 1990., *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge: Harvard UP.

Carl Plantiga, profesor je filma na Hollins Collegeu, doktorirao je na University of Wisconsin-Madison tezom o dokumentarnom filmu, potom objavljena u knjizi *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge University Press, 1997). Suurednik je zbornika *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (Johns Hopkins University Press, 1999). Nedavno mu je objavljen esej o povijesti američkog dokumentarca u 1980-im u Stephen Prince, ured., *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-89* (Scribners) i dr. Plantinga je također u uredništvu stručnog filmskog časopisa *Cinema Journal*.

Hrvoje Turković

Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?

Kognitivistička »revolucija«

Kognitivistička¹ je era u istraživanju filma obznanjena na spektakularan način programatskim tekstom Davida Bordwella *A Case for Cognitivism* (1989. a; usporedi prijevod u ovom broju *Ljetopisa*), te programatski postavljenim zbornikom *Post-Theory* (Bordwell, Carroll, ured., 1996.).

Spektakularnost je bila zajamčena dvostruko. Vezivanje uz jaku i sveprotežnu suvremenu struju *kognitivističke znanosti* zadovoljavalo je do pretjeranosti dovedenu akademsku potrebu *da se bude u toku* bitnih intelektualnih struja ovog vremena, potrebu za *hvatanjem intelektualne mode*, a osobito ako se ta čini *revolucionarnom* jer potkrepljuje dojam da je riječ o nečem *posve novom* u kontekstu filmske teorije, o pristupu dosad sustavno neiskušanome, a koji otvara plodonosne izgleda posve novom razvoju spoznaja o filmu. S druge strane, spektakularnost je zajamčena i time što su već priznati autoriteti akademsko-teorijskog pristupa napali svoju (anglosaksonsko-frankofonsku) akademsku sredinu, njezin dominantni modus pristupa filmu. Riječ je o *interpretativnom pristupu* (onom koji cilja teorijski protumačiti pojedinačne pojave filma: pojedina rješenja u filmu, pojedini film, pojedinog stvaratelja, pojedini stil...), zadojenu visoko spekulativnim poststrukturalističkim, neopsihoanalitičkim i sličnim povišenim interpretativnim modama (nazvali su je »Velikom teorijom«; usp. Bordwellove i Carrolllove uvodne tekstove u zborniku *Post Theory*; također usp. obračunava-lacku analizu akademske interpretativne dominante u Bordwell 1989. b, i Carroll 1988.).

Skeptični bi promatrač teorijskih kretanja rekao da je to već drugo *obećanje* teorijske revolucije u drugoj polovici 20. vijeka. Prvo obećanje teorijske revolucije dao je *semiološki pristup* što se javio u šezdesetim godinama (s Metzom kao barjaktarom). Iako je semiološki pristup, što izravno što neizravno, pridonio stvaranju spekulativno-interpretativne teorije (»Velike teorije«), te se po tome mogao učiniti povijesno posve uspješnim, tj. etabliranim, oni koji su u semiološkom pristupu vidjeli *empirijsko-znanstvene izgleda* (a indikacije u tom pravcu davao je i Metz i Wollen, potom »pridruženi semiotičar« Burch, a i britanski *screenovski* marksistički poststrukturalisti poput Heatha), i koji su upravo u tim empirijskim izgledima pronalazili nadu za revolucioniranje dotad-njeg *šegrtškog empirizma* (tj. pragmatičkog, zanatskog, edukacijskog empirizma tzv. »filmskih gramatika«, različitih pri-ručničkih »tehnika filma«) — ti su se našli razočaranim. Ci-

jeli se semiotički pristup zapravo izvrgnuo u, većinom, *protuznanstveno* orijentiran stav i praksu, u svojevrzni povremeni *ideosinkratički empirizam usmjeren »visokoj«* *spekulaciji* (tj. uočavanju i što inventivnijem tumačenju jedinstvenih, individualno i povijesno neponovljivih pojedinačnih, konkretnih rješenja u nekom filmu ili nizu filmova), ili na-prosto utvrđivanju metaforičkih općenitosti koje ne obavezuje nikakva nadzirana empirija.

U kognitivističkim polemikama s interpretacijski usmjere-nom akademskom »teorijskom« praksom, kao i u ponese-nom postulativnom otkrivanju načelnih istraživačkih per-spektiva ostalo je, čini mi se, *skriveno podrazumijevano* koji su to ključni motivi što su neke teoretičare spontano i snažno gurnuli kognitivizmu i koji ovoga čine privlačnim pristu-pom i prije njegove modne proklamacije, i mimo modnih raz-loga. A modno neinficiranomu promatraču sa strane još je skrivenijim što se doista novoga — barem u odnosu na »staru« *psihologiju filma* — dobiva kognitivizmom.

Kako sâm spadam u one koji su bili privučeni kognitivizmu i prije nego što je on učinjen poželjnom teorijskom modom, i koji vjeruje u njegove plodne perspektive, pokušat ću ov-dje rekonstruirati pretpostavke privlačnosti, osjećaja intuitivne utemeljenosti kognitivističkog pristupa u objašnjavanju »funkcioniranja« filma, kao i kuta gledanja iz kojega kogni-tivistički pristup filmu može doista dobiti na *novini*, na objašnjava-lackoj autonomnosti, obuhvatnosti i plodnosti.

Doživljaj kao svrha filma i filmskog procesa

Jedan od najproširenijih razloga za priklanjanje kognitiviz-mu zapravo je vrlo star, vrlo elementaran i u temelju je svih »psihologiziranja« u govoru o filmu, bilo da je riječ o razgo-voru kinoposjetitelja nakon odgledana filma, bilo o esteti-čarskim analizama »fenomena filma« (»prirode filma«), bilo o razgovorima koji se vode u filmskoj ekipi o danim rješenji-ma pri snimanju i montažnoj obradi filma.

Naime, čini se da nema sumnje kako se film obraća našim *doživljajnim (psihičkim) sposobnostima* i da je *izazivanje do-življaja temeljna svrha filma*.

Činjenična djelotvornost filmskog djela u izazivanju doživ-ljaja bila je razlogom za društveno prihvaćanje i masovno proširivanje filma, za njegovo uključivanje u ljudsku kulturu — po tome je film opstao do danas, i po tome »pokretne sli-ke« nastavljaju postojati u novim tehnološkim varijantama (televizija, video, računalni programi virtualne zbilje). Iako

kinematografski proces podrazumijeva vrlo raznolike naprave (kamere, snimateljski instrumentarij, laboratorijsku opremu, montažersku opremu, projektore i zvučnike...), i raznolike aktivnosti različitih neposrednih i posrednih svrha (od poslova scenskih rekvizitera do poslova šofera koji razvoze članove ekipe i kutije filmova, da spomenem one koji zadnji padaju na pamet kad se govori o *filmskom procesu*), sve je to ipak po svojoj krajnjoj svrsi (*causa finalis*) usredotočeno na omogućavanje i postizanje određene *doživljajnosti* izazvane i vođene samim filmskim djelom. I oni koji proizvode film i koji pritom koriste razne naprave i prilike, kao i oni koji raspačavaju i prikazuju filmsko djelo, a i oni koji idu u kina ili organiziraju dio dana kako bi gledali filmove na televiziji, u krajnjoj crti sve to rade bilo da bi stvorili proizvod (filmsko djelo) koji će biti sposoban na specifičan način izazivati *doživljajne reakcije* u svoga gledatelja, bilo da bi omogućili javni i osobni pristup tome izazivaču doživljaja, i, najzad, rade sve to kako bi se prepustili doživljajima koje im omogućuje filmsko djelo.

Film je, dakle, po ključnoj svojoj svrsi, po odredbenoj funkcionalnoj usmjerenosti onoga što se s njime radi, i po njegovim ključnim ustrojstvenim značajkama — *kognitivni fenomen*.

Ako protučinjenično zamislimo da svjetlosne refleksije na platnu kina, ili treperenje slike na televizijskom prijemniku odjednom prestanu izazivati složene doživljajne reakcije koje izazivaju, i počnu izazivati reakcije kakve izazivaju brojne druge treperave sjenke na zidu, ili druga treperenja svjetlosnih izvora, očigledno je da filma (televizije) kao osobito kognitivno zaokupljujućeg, i društveno važnog, fenomena ne bi bilo.

Opći kognitivni temelji doživljavanja filma

Druga podrazumijevana činjenica vezana uz film (i televiziju) u sljedećem je: sve što se u pogledu izazivanja doživljaja u gledatelja čini s filmom oslanja se na doživljajne, psihičke, sposobnosti koje već — *imamo*. Gledajući film mi *aktiviramo postojeće doživljajne (kognitivne)* sposobnosti, sposobnosti koje postoje i mimo gledanja filma (usp. Bordwell 1989. a.; Bordwell 1996.; Messaris 1994.; Turković 1994: 25). Štoviše, radeći film, stvaraoci *računaju na aktiviranje postojećih kognitivnih sposobnosti* gledatelja filma.

Naime, dok gledamo film mi *raspoznajemo* što nam on prikazuje — npr. prepoznajemo prizor gradske ulice i uočavamo ženu koja ide pločnikom među drugim ljudima. Ovo se prepoznavanje temelji na našoj *općoj sposobnosti prepoznavanja* ljudi, ambijenata, zbivanja..., tj. na sposobnosti koju imamo u nasljeđu kao ljudska bića, a koju smo razvili u našem raznolikom svakodnevnom životu, bez obzira koliko je film u njemu prisutan ili ga uopće nema. Htjeli-nehtjeli mi se — razbিরući što nam film nudi — oslanjamo na našu životnu sposobnost da percipiramo ambijente, ljude, zbivanja, da razabiremo namjere i planove protagonista, da im raspoznajemo njihova raspoloženja... K tome, oslanjamo se i na našu sposobnost »suosjećanja« s ljudima i prilikama u kojima se zatiču, oslanjamo se na činjenicu da emocionalno reagiramo na ono što percipiramo, a očito je da i dugotrajniji

interes koji film pobuđuje prema sebi počiva na motivacijskim temeljima na kojima i inače funkcionira naš život, i koji uvjetuje čemu ćemo poklanjati kakvu pažnju, čime ćemo se baviti sustavno a čime usput, bez osobita uloga. Filmom se, dakle, aktivira širok spektar naših doživljajnih sposobnosti, od onih ranoperceptivnog razabiranja obrazaca na temelju svjetlosno-sjenovitih poticaja od filmske slike, pa do složenih tzv. društvenih spoznaja (tzv. *socijalne kognicije*) — razumijevanja šire-društvenih konzekvencija razabranih prizornih zbivanja, odnosno osobite vrijednosti koju »razmjenska«, tj. komunikacijska, upotreba filma sa sobom donosi.

Ali, iako je sve ovo gore krajnje prihvatljivo ipak se čini stvari zdravog razuma uočavanje da ukupna reakcija na film, iako neminovno i važno vezana uz standardne životne reakcije, nije bez ostatka svediva na njih (a sigurno nije bez ostatka svediva na nestandardne reakcije). Film ipak *prepoznajemo kao posebnu pojavu*. Konkretnije rečeno: iako gledajući film možemo prepoznati, primjerice, ulični prizor i njegove sastojke na isti način na koji to činimo u svakodnevnoj životnoj situaciji, kognicija *filmskog prizora* ne može se svesti isključivo na kogniciju *uličnog prizora*. Pa o čemu je onda riječ?

Percepcija filma kao nestandardna percepcija

Odgovor je jednostavan, ali s vrlo dalekosežnim implikacijama. Standardne čovjekove kognitivne reakcije, naime, na filmu moraju se *izazvati pod krajnje nestandardnim nadražajnim uvjetima*. Naime, kad na filmskome platnu ili televizijskom ekranu opažamo čovjeka kako hoda po prometnoj ulici grada onda taj složeni opažaj prizora biva izazvan jednim ograničenim nejednako osvjetljenim pravokutnikom platna, odnosno jednim nejednakim plošnim izvorom svjetla (ekranom) u slučaju televizijske slike.

Upozorit ću tek na dvije ključne nestandardnosti takva opažanja prizora putem filmske/televizijske slike u odnosu na svakodnevnu percepciju životnih prizora. Prvo, svjetlosni filmsko/televizijski pravokutnici u kojima razabiremo prizore lokalno su smješteni u tipično posve drugačijem prizoru od onoga kojeg u tim pravokutnicima razabiremo. Mi filmski/televizijski prizor opažamo kao *umetnut prizor* u sklopu *stvarnog prizora* kina u kojem se nalazimo, ili u sklopu prizora svoje sobe u kojoj promatramo televiziju. Mi, dakle, zamjećujemo prizor u prizoru.

Osobita je stvar s ovim »umetnutim prizorom« što se on javlja *dekontekstualizirano* u odnosu na kontekst životnog ambijenta u kojem promatramo filmski/televizijski prizor, i u odnosu na naše dotadanje snalaženje u njemu. Na razabiranje filmskog prizora tipično se ne da protegnuti naše konkretno-situacijsko iskustvo snalaženja, tj. konkretan kontinuitet snalaženja životnom sredinom (kretanje po stanu, kretanje po gradu i u kinu). Dok se u životnom snalaženju koristimo svim znanjima i potezima koje smo prethodno stekli i vukli i rukovodimo se planom snalaženja stvorenim i provjerenim prethodnim tijekom snalaženja, te nas sve to priprema na ono što ćemo sljedeće opažati i raditi (specificirati nam *očekivanja* u pogledu naredne situacije snalaženja), dotle smo naprosto »bačeni« u prizorni svijet koji nam pre-

dočava film, bez prethodne konkretne snalazilačke pripreme.²

Drugo, percepciju tog »umetnutog« prizora uvjetuje jedinstvena plošna tekstura ograničene refleksne površine filmskog platna, odnosno jedinstvena tekstura reflektirana/isijavana svjetla televizijskog ekrana, jedinstvena barem u odnosu na tvorno-predmetnu i svjetlosnu varijabilnost životnog konteksta (kina, sobe) u kojoj promatramo filmsku sliku. Naime, svjetlo koje daje filmska projekcija, odnosno televizijsko isijavanje, tipično je sustavno drugačije od svjetla sobe u kojoj gledamo televiziju, odnosno od svjetla dvorane (koliko ga ima) u kojoj gledamo film. Također, percepcija filmskog prizora na temelju jedinstvene teksture »ekranskog« svjetla odvija se okružena bitno drugačije izazivanom percepcijom: životnom percepcijom ambijenta koji okružuje ekransko svjetlo, a ta je percepcija uvjetovana množinom tijela i njihovih tvarnih tekstura, tijela što su prostorno raspoređena oko nas, i u sklopu čijeg se prostornog razmještaja nalazi i sama filmska/televizijska slika, kao životni predmet među predmetima. Filmski prizor je »jednopredmetno« i »jednotvarno« (ekranski) ukotvljen u našem životnom prostoru napučenom raznolikim predmetima koje obilježavaju raznolike tvari.

Mi, dakle, filmske/televizijske prizore moramo opažati pod ključno drugačijim uvjetima od onih pod kojima rutinski životno opažamo prizore: moramo se osobito senzibilizirati za ono što nam svjetlosno nudi ograničeni pravokutnik u našem životnome ambijentu, i u tome pravokutniku, na temelju jedinstveno obilježene i ograničene svjetlosne teksture, opažati cjelovit a drugačiji prizor od onog u kojem se životno nalazimo u trenutku opažanja.³

Problem se, međutim, pokazuje još osobitijim s proizvodne strane. Naime, pod ovim »abnormalnim«, nestandardnim uvjetima opažanja filmskog prizora izrađivači filma moraju postići neke *standardne doživljajne reakcije* u ljudi: recimo, da prepoznamo ljude i prizore, da raspoznamo o kakvom je zbivanju riječ i da ga uspijemo pratiti iz kadra u kadar. Kako bi uspjeli izazvati standardno kompleksne perceptivne, odnosno na njima temeljene složene doživljajne reakcije u gledatelja, filmaši moraju maksimalno uračunati u rad i iskoristiti ograničene svjetlosne slikovne razlike proizvedene filmskom projekcijom (televizijskim isijavanjem), odnosno osobito izoliran unutarnji »kontekst« same filmske slike — izoliran u okružju životnog prizora u kojem se tu sliku gleda.

Da bi se bolje shvatilo o čemu je tu riječ, dat ću sugestivnu analogiju, koja će nadam se malo pojasniti problem. Svi koji su vidjeli kako izgleda svjetlosna zvučna pista na filmskoj vrpici, zaprepastit će se kako se od jednolike bijela stupa ne-jednakih zadebljanja može proizvesti percepcija orkestra u kojem se izdvojeno čuje svirka pojedinih instrumenata (oni koji nemaju iskustva s filmskim vrpčama, mogu se sjetiti naslovnice, špice, Truffautova filma *Američka noć*: tamo se vidi zvučna pista i čuju zvukovi koje ona proizvodi). Isto se tako čovjek može pitati, i to je pitanje od ključne važnosti, kako je uopće moguće da, recimo, ograničene crnobijele sjenke (tj. spektar sivih nijansa u crno-bijelom filmu) na jednolike

bijelome ekranu uspijevaju izazvati percepciju koja je po složenosti ravna percepciji životnog prizora, i to ne jednog nego ogromnog broja različitih prizora? Nećemo, međutim, ovdje o tome.⁴ Za potrebe našeg slijeda argumentiranja, dovoljno je uočiti da je to doista moguće, i vidjeti kakve probleme-zadatke ta mogućnost povlači.

Filmsko stvaranje kao svojevrsan praktičarski kognitivizam

Dakle, film (televizijska emisija) mora nam osigurati — u nestandardnim uvjetima kontekstualne perceptivne nepripremljenosti i specijalizirane tvarne ograničenosti (jednoobraznosti) nadražajnog područja — tako razrađene perceptivne poticaje da oni budu sposobni izazvati načelno *jednako složene prizorne percepcije kakve nam tipično pružaju životni prizori*. K tome, ponuđeni prizori moraju biti takvi (tako izabrani i poredani) da uspostavljaju dostatan vlastiti snalaziteljski kontekst za suvislo praćenje filmskih prizora, te da nam se time kompenzira načelna životna dekontekstualiziranost prikazanih filmskih prizora.

Da bi izrađivači filma to uspjeli, oni moraju biti svojevrsni *praktičarski kognitivisti*, znali to ili ne. Naime, vukući ove ili one izrađivačke poteze, uvjetujući ovakvu ili onakvu strukturu filmske slike, oni izazivaju konačno ovakve ili onakve doživljaje. Da bi to radili djelotvorno, oni moraju biti sposobni da kroz sam proces izrade sebi izbistravaju *pravilnosti* koje vladaju odnosom između određenog spleta izrađivačkih poteza i njima proizvedenih vizualnih efekata, odnosno određenih *doživljajnih* reakcija. Uočavanjem takvih pravilnosti stječu sposobnost nadzora nad kognitivnim efektima ovakve ili onakve strukturiranosti filmske snimke.

Naravno: spoznaja da stvaraoci filma moraju biti »psiholozi« vrlo je stara, ali se pretežito odnosila na »rad s glumcima«, odnosno na »rad glumaca«. Recimo, zna se da glumci moraju biti svojevrsni praktičarski psiholozi jer moraju pod osobitim uvjetima snimanja *modelirati* psihički djelotvorna i situacijski motivirana ponašanja likova koje glume, a i zato jer moraju modelirati tzv. *karaktere*, globalne, razmjerno postoje, crte ponašanja i reakcija svojih likova. Redatelji, pak, jesu praktičarski psiholozi jer moraju tako artikulirati mizanscenski raspored i kretanje glumaca, kao i tijekom njihovog ponašanja, da bi gledatelj na vrlo određen način tumačio (doživljavao) te situacije.

Tvrđnja o »praktičarskom kognitivizmu« ne odnosi se, međutim, samo na ovu prizorno aranžirajuću razinu. Odnosi se i na daleko temeljnije *opservacijske poteze*. Recimo, snimatelji moraju biti praktičarski kognitivisti po tome što moraju zadovoljavati niz uvjeta kako bi se ostvarila tražena percepcija prizornih prilika koje snimateljski bilježe: recimo, moraju znati kakav izrez izabrati da sve što je važno za razumijevanje prizora bude u vidnom polju, kako izabrati kut promatranja da bi se dana prizorna situacija mogla prikladno dobro razabrati, odnosno kako bi pojedine stvari važne za razumijevanje prizornog odvijanja bile prikladno raspoložive za razgledanje, tj. za pribiranje relevantnih obavijesti. Osim toga, snimatelji moraju znati koji kromatsko-osvjetlivački potezi potpomažu kakve doživljajne (i obavijesne i emotiv-

no-evokativne) efekte. Scenaristi i redatelji, opet, moraju osobitu brigu posvetiti pažnju kognitivnim vidovima raskadričavanja, takvoj konstrukciji scena i njihova slijeda kako bi se uspostavio valjan kontekst za razumijevanje svake pojedinačne situacije i poteza, ali i kako bi se valjano usmjerila očekivanja i promatračko razgledalačka osjetljivost gledalaca pri praćenju odvijanja filma. Nadalje, jedna strana ove konstrukcijske brige pripada redateljsko-montažerskom odmravanju kako postići traženo specifičan a složen promatračko-doživljajni odnos gledatelja prema prizora uz pomoću kakvog montažnog nadovezivanja odvojenih kadrova...

Zapravo, gotovo da nema koraka u izradi filma koji ne bi bio dijelom ukupna *kognitivističkog* priređivanja filma, tj. *priređivanja filma za specificirano doživljavanje*. Pritom, vještici se, dobri, filmski stvaratelji razlikuju od nevještih, odnosno slabih, upravo po mjeri kognitivističkog nadzora nad ukupnim dojmom filma, nad složenošću doživljajnog djelovanja što ga mogu postići kontrolom brojnih čimbenika: od nadzora nad djelovanjem ambijentalnih aranžmana, mizanscenskog rasporeda ključnih pojava, izreza kadra, raskadričavanja pojedinih situacija, uspostave montažnog slijeda, distribucije metakomunikacijskih uputa i retoričkih naglasaka... Upravo, profesionalni filmski stvaratelji i nisu drugo nego *ekspertni praktičarski kognitivisti*.⁵

Dakako, različito od pravih eksperimentalnih psihologa, filmaši su do mnogih rješenja dolazili uglavnom *nasumce*, a postojanje perceptivnih i spoznajnih problema pri izradi filma se je retrospektivno otkrivalo tek kad bi se nabasalo na neko (doživljajno) uspješno rješenje (usp. Bordwell 1996: 99). Na primjer, tek kad se počelo likove uvoditi u kadar sa suprotne strane od one na koju su izašli, otkrilo se da je takvo rješenje u praćenju kretanja likova pomoću više kadrova »prirodnije« (jer se lik vizualno »preuzima« kako ide u istome smjeru) nego ono u kojem bi se lik uveo s iste strane na koju je izašao u prethodnom kadru (pa se mogao dobiti dojam da se »vraća«, tj. da se sad kreće u suprotnom smjeru). Postupno se uočilo da pri naglom mijenjanju kadra kako bi se bolje, tj. izbliza, vidjelo važnu reakciju lika na zbivanje s kojim je lik suočen, »prirodnije« ako je lik u bliskom kadru jednako odjeven, našminkan i jednako osvjetljen kao i u prethodnom širem planu, nego ako dolazi do kakvih uočljivih promjena u odjeći, šminki, osvjetljenju. Primjerice, Griffith, koji je sustavno uvodio ovakve »inserte« reakcija lika na kontekstualno zbivanje, velikim dijelom nije uopće pazio na takve »detalje«; ovi, tzv. *skripterski* i *fotografski kontinuiteti*, bili su tek postupno otkriveni kad su drugi filmaši počeli sustavno primjenjivati griffithovsko »insertiranje« bližih planova nakon širih.

Pritom, ove se pravilnosti nisu otkrivala postavljanjem hipoteze i njenom provjerom, kako to čini znanstvena psihologija, nego pretežito metodom tzv. *povratnog inženjerstva*⁶ (usp. Dennet 1995: 212-220; Pinker 1997: 21-24) — tj. ustanovljavanjem, po uočavanju poredbeno boljeg dojma nekog predočavanja od drugog istovrsnog, koji je to postupak »kriv« za takav bolji dojam. Svijest o postupku koji dovodi do boljih dojmovnih rješenja obično se iskazivala verbalno u obliku *savjetodavnih »pravila«*: npr. »Ako ti je lik

izašao na lijevo iz kadra, pazi da ti u narednom kadru uđe s desna u kadar, a ako ti je izašao na desno, pazi da ti uđe na lijevo u sljedećem kadru«; ili »Pri promjeni plana pazi da osvjetljenje lika bude iz istoga smjera i istog intenziteta ako hoćeš da se očuva dojam svjetlosnog kontinuiteta«. I tome slično.

Ideja »razvoja filmskog jezika« — postupnog povijesnog istančavanja »kognitivnih dostignuća« i njihova operativnog nadzora — temelji se na uočavanju ovog kumulativnog razvoja *povratno inženjerijskih spoznaja* o uvjetima za dostizanje onih kompleksnih doživljaja koje imamo pri raznolikom svakodnevnom životnom snalaženju.

Film kao oruđe kognitivističkih (doživljajnih) specijalizacija

Međutim, ovaj *posao rekonstrukcije* svakodnevnih standardnih spoznajnih procesa čovjeka pod vrlo nestandardnim uvjetima koje daje film, pokazao se ne samo složen i zahtjevan, nego i osobitih, često unaprijed neslučenih mogućnosti.

Film je, naime, otvorio mogućnosti kakve imaju sve tzv. *eksterne reprezentacije*.⁷ Pod *eksternim reprezentacijama* — a u njih spadaju film, televizija, slika, knjiga, kazališna predstava, dijagrami, putni znakovi... — podrazumijevamo one perceptibilne artefakte (izradevine) u našoj okolini u kojima kao da su »otjelovljene« naše spoznaje i doživljaji. Ustvari, u slučajevima *eksternih reprezentacija* riječ je o svojevrsnom visoko-specijaliziranom *oruđu* (instrumentima, sredstvima) za nadzirano pobuđivanje i razradu *najsloženijih internih reprezentacija*, onih koje se odvijaju u našem umu, u našem mozgu.

Film je, dakle, svojom eksterno reprezentacijskom naravi otvorio *mogućnosti specijaliziranog ispitivačkog izdvajanja i specijalizirane razrade* različitih pojedinačnih kognitivnih potencijala i reakcija. Pritom, svaki izrađivački potez na filmu koji ima neke recepcijske (doživljajne) posljedice otkriva mogućnost izazivanja baš tih recepcijskih posljedica.

Zapravo sve povijesno uočljive *vrste filma* mogu se shvatiti kao svojevrsni rukavci takva specijalizirana otkrivanja i istraživanja ovog ili onog osobita kognitivnog modaliteta, ovog ili onog *tipa kognicije*. Primjerice, rukavac *narativnog (igranog) filma* možemo shvatiti kao istraživanje podjednako naših *prizorno-svjetovnih spoznaja* (u tome smjeru ide *žanrovska diferencijacija* — koja se odnosi na izbor socijalnih ambijenata i »priča«, tj. određeno strukturiranih zbivanja) kao i raznolikih oblika *očevidačkog stjecanja* takvih spoznaja (u tome smjeru idu stilske *izlagačke/diskurzne* varijacije, podjednako one povijesno granane, dijakrone, kao i one individualno i grupno diferencijacijske). Disciplinu *obrazovnih i znanstvenih filmova/emisija* možemo shvatiti kao razvijanje i istraživanje naših apstraktno-poimateljskih (intelektualnih) sposobnosti i vještina, njihovih različitih vrsti; a disciplinu eksperimentalnih, odnosno avangardnih filmova kao ispitivanje doživljajnih potencijala koji se otvaraju kad moramo svladati narušavanja pretpostavki našeg standardnog odnosa, kad moramo izaći na kraj s nestandardnim zadacima snalaženja. Disciplinu tzv. poetskih dokumentaraca, glazbenih videa, osobite »poetske« struje u avangardnom filmu može-

mo, opet, shvatiti kao specijalizirano i razgranato istraživanje naših emotivno-perceptivnih sposobnosti i vještina. Itd.

Nadalje, filmom se mogu odvojeno i usmjereno — specijalizirano — istraživati i različite *kognitivne razine* i lokalne osobine. Mogu se, na jednoj strani pratiti doživljajne posljedice ovih ili onih čisto optičkih i tehnoloških varijacija (onih koje problematiziraju najelementarnije perceptivne reakcije) — npr. može se ispitivati što se perceptivno/emotivno događa mijenjanjem stupnja osjetljivosti filma, »zrnatosti«, kolorističkim transformacijama, uporabom različitih objekta, nanošenjem boje na samu vrpču ili njenim grebanjem, potom osobitim laboratorijskim intervencijama u obradu snimljene ili nesnimljene filmske vrpce; mijenjanjem mehaničkih performansi pri snimanju i projiciranju... Takvo se istraživanje tematizirano izričito poduzima u eksperimentalnom/avangardnom filmu (iako su i glavnostrujaška nastojanja obilježena ovakvim tipom istraživanja, samo obično u službi pronalaza najfunkcionalnijih rješenja pri »rekonstrukciji« standardnih uvjeta). Na drugoj strani, mogu se ispitivati doživljajne posljedice varijacija u »sadržajnoj strani«, tj. prizorno-aranžerskih varijacija — npr. varijacija u igri glumaca, strukturiranju zbivanja, aranžiranju ambijenata — kako bi se vidjelo koji se društveno-interpretacijski kognitivni modaliteti mogu time razigrati (a to je važno u standardnom igranom filmu, ali i u dokumentarcu i obrazovnom filmu). Naravno, u ovom kretanju između istraživanja doživljajnih djelovanja »forme« i istraživanja doživljajnih djelovanja »sadržaja« (prizora) postoje brojne varijacije tzv. »stilski« specijaliziranih istraživanja usredotočenih na ove ili one kognitivne modalitete pri izradi filma u kojima se povezuju najrazličitije razine i istražuju osobiti *sklopovi* najrazličitijih specijaliziranih doživljajnih sposobnosti. Naime, uz takav »intrumentalno« specifični nadzor nad našim doživljajima uz pomoć eksterno reprezentacijskih poteza, mogu se sklapati najrazličitije kombinacije naših specijaliziranih sposobnosti, te time stvarati jedinstveno složene doživljaje.

Gledano s ovog stajališta, svaki tip doživljaja, i svaki individualan (idiosinkratičan) doživljaj izazvan nekom od izvedbenih »manipulacija« jest legitiman, jer ukazuje na tu specifičnu mogućnost. Svaki se povijesno artikuliran stil, ili, pak, individualan stil, može držati specijaliziranim varijantom, pozitivnim praktičarsko-kognitivističkim dostignućem. Npr. »tablo-stil« ranog filma (pokazivanje cijelog relevantnog prizora u cijelom njegovu relevantnu trajanju — dakle pokazivanje prizora u širem planu, uz tzv. frontalnu kompoziciju prizora, s nepokretnog stajališta, cijelo izdvojeno zbivanje u jednom kadru; usp. Turković 1988: 227; i *Filmska enciklopedija* 1990, natuknicu »Tablo«) uvjetuje posve osobit doživljajni sklop: sve relevantne obavijesti imamo stalno u vidnome polju, pažnju nam vode tek elementi samog zbivanja, a promatrački nam je odnos »distanciran«, »objektivističko-promatrački«, nisko-uživljajalački. A taj stil toliko naliči osobitom doživljaju koji imamo kad smo suočeni s dječjim ili primitivnim slikarjima, da ga možemo kognitivno vezati uz njega (i naziva se — »primitivni stil«). Povijesno kasnija praksa raskadranja, doživljajno-sudioničkog »uvlačenja« gledalaca u zbivanje donijela je posve nov odnos, ali je gledateljima pritom uskratila »primitivistički« doživljaj koji je

davao tablo-stil ranog nijemog filma, ili ga je krajnje relativizirala (ograničila samo na kratke pojave na osobitim, retorički naglašenim, mjestima u klasičnom narativnom filmu — npr. mjestima na kojima se gledatelja teži distancirati od zbivanja u koje je dotad bio promatrački uvučen).

Sva se, dakle, povijesna i suvremena rodovska, žanrovska i stilska grananja mogu shvatiti kao svojevrzne ekspertne kognitivističke specijalizacije — kao specijalizirana kognitivistička istraživanja i dostignuća. Filmski se stvaratelji pokazuju poput svojevrsnih *eksperimentalnih kognitivista* najrazličitijih istraživačkih opredjeljenja.

Iz svega je ovoga očigledno da kognitivističke filmske specijalizacije ne sputava polazno navedena potreba da se u »ne-standardnim uvjetima« eksternih filmskih reprezentacija rekonstruiraju baš *standardne* čovjekove reakcije: mnogi filmovi postižu izrazito »nestandardne doživljaje« u svog gledatelja, i često je doživljajna nestandardnost ključ privlačnosti koju pojedini film, vrsta filma, ima kod gledatelja. Ustvari, cijelo je filmaško (a i gledalačko-doživljajno) nastojanje izrazito *kognitivistički otvoreno*. Koliko god bile jake kulturno-povijesne *standardizacije* pojedinih kognitivističkih dostignuća u filmu (stilske, rodovske, žanrovske... standardizacije), svaki je film svojevrсно svježe iskušavanje tih dostignuća, a mnogi filmovi teže pronalazenju novih mogućnosti, novih istraživačkih izgleda (osobito to čine originalistički usmjereni autori i stilovi, odnosno to je specijalističko opredjeljenje eksperimentalnog filma i umjetničkog videa).

Jednu stvar moramo izričito utvrditi pri ovakvom razmatranju. Sve to što se istraživački radi s filmom (s »živim slikama«) i što se njime postiže mora se, htjeli ili nehtjeli, temeljiti na doživljajnim *mogućnostima*: da neki efekti i oblici filmovanja nisu doživljajno *mogući*, tj. da u gledatelja nema sposobnosti za uspostavljanje danih doživljaja — tih doživljaja ne bi bilo. Sve, pa i ono nejstandardnije, što se doživljajnog postiže filmom, dokazom je neke kognitivne mogućnosti i nekakve kognitivne utemeljenosti takva doživljaja, ili takve kombinacije doživljaja. Za sve, pa i najiznenađujuće inovativne, doživljajne dosege mora se pretpostaviti oslonac na kombinatoriku s kojom već kognitivno raspolazemo — mora se pretpostaviti oslonac na ono što nam je već »u posjedu«. Niti se stvara, niti se doživljaji »procesuiraju« *ex nihilo*, nego na temelju postojećih »procesora« i »rutina« (uhodanih puteva).

Ove tvrdnje izgledaju izrazito trivijalnim — trivijalno je iz *postojanja* izvlačiti *mogućnost* postojanja, jer prvo logički povlači drugo. Ali, stvar je — barem procesualno — daleko od trivijalnosti.

Naime, kako sam već na to prije upozorio, filmaši često otkrivaju *što je sve doživljajno moguće* tek nakon što su to stigli: učine nešto s filmom, bilo usput ili po sili dane prilike, ili se upuste u neke poteze ne znajući »što će iz toga ispasti«, pa tek po gledanju tako napravljena filma (ili dijela filma) otkrivaju doživljajni učinak toga što su učinili. Otkrivaju, tako, često do tada nepoznat doživljaj, ili nepoznatu doživljajnu nijansu. Samim time otkrivaju i samu mogućnost upravo tog doživljajnog učinka. Naravno, kad je mogućnost jednom otkrivena, onda uvid u nju može ravnati njenim da-

ljim ozbiljavanjima, provedbama. Naime, nakon što se uvjere, na temelju stvarnog doživljaja, da je dani doživljaj moguć i, potom, obrnutim inženjerstvom utvrde kojim su putem (kojim pojedinim postupcima, kojom pravilnošću) došli do baš tog tipa doživljajnog djelovanja, filmaši mogu nadalje povlačiti te utvrđene (često »pravilom« tematizirane) poteze kako bi postizali sad već tipski poznate doživljajne učinke. Ozbiljavanje i razrada mogućnosti, se, uglavnom, provodi tek nakon što su te mogućnosti *demonstrirane* — tj. dokazane danim *ozbiljenim predloškom*.

Slično je i s gledateljima: često ih puta film zatekne doživljajima koje prije toga nisu imali, i nisu znali da uopće postoje, pa ih nisu ni mogli očekivati. Dok stvaratelji nisu »uhodali« načele kontinuiranog montažnog prijelaza, gledatelji su bili posve zadovoljni sa slabo kontinuiranim rješenjima Griffithovske montaže. Kad su, međutim, otkrili doživljajno »bolje« efekte koje im je pružio operativno razrađeniji kontinuitet, tada su im se prethodna rješenja počela činiti »grubim« i ponekad doživljajno »ograničavajućim«, te su od filma počeli očekivati ona »bolja rješenja«. Gledatelji su otkrivali što je »bolje« na temelju *demonstracija mogućnosti boljega*. Ni s gledateljskog stajališta, dakle, nije trivijalno derivirati doživljajne mogućnosti iz postojećeg predloška.

Uočavanje *mogućnosti* zapravo jest *uočavanje načela* po kojemu se neka pojava javlja i *uvjeta* pod kojima se ona javlja, a takvo uočavanje nije nimalo trivijalna kognitivna operacija.

Filmologija kao metakognitivistički pristup

Ako prihvatimo zamisao da je i sama proizvodnja filma i recepcija filma, bila svjesna toga ili ne, ne samo *kognitivna* nego i *kognitivistička* *radota*, da filmaši u svojem radu s filmom (kao »eksternom reprezentacijom«) selektivno i usmjerenom *modeliraju* određene kognitivne procese, te da je to modeliranje istraživački otvoreno, ali i praćeno standardizacijom uspješnih kognitivističkih modela, onda se teorija filma, *filmologija*, bila toga svjesna ili ne, može shvatiti kao svojevrsan *metakognitivizam*.

A opet, pretpostavka da je predmet proučavanja doživljaj, pretpostavka da se taj doživljaj temelji na postojećim sposobnostima daje vrlo specifičan istraživački program: teorijsko tumačenje filma vođeno je nastojanjem da za svaki identifikabilan doživljaj pronađe kognitivnu sposobnost i kognitivnu vještinu na koju se taj doživljaj oslanja.

Za razliku od »velikih teorija« (bilo estetičkih, bilo psihoanalitičkih, bilo ideološko-strukturalnih) i njihova univerzalističkog pristupa (prema kojem se podrazumijeva da postoji univerzalno, ili »ključno« tumačenje svega što se radi na filmu), kognitivistički pristup ne podrazumijeva da postoji univerzalno tumačenje za sve što se na filmu radi, već jedino podrazumijeva da sve mora imati nekog temelja u našim kognitivnim sposobnostima. Jedna od široko prihvaćenih metodoloških shvaćanja kognitivizma jest da su naše sposobnosti *sadržajno-vezane* (engl. *content-specific*): kognitivizam tipično podrazumijeva da postoje autonomne mozgovne strukture (tzv. *moduli*) specijalizirane za obradu specifičnih sadržaja (usp. npr. Cosmides, Tooby 1992.). Takvo shvaća-

nje usmjerava kognitivistički pristup pronalaženju specifičnih sposobnosti kojima se rješavaju specifični filmski problemi (pojedini sklopovi problema: recimo rješavanje predodžavanja prostora; pitanja identifikacija likova, predmeta i ambijenata; pitanje distribucije pažnje; pitanje pamtilačke predodžbene organizacije većih filmskih sljedova itd.). S druge strane, iako kognitivistički pristup ne zanemaruje pojedinačne efekte i pojedinačna tumačenja, ipak otvara mogućnost njegova povezivanja s drugim pojedinostima i uključivanja u šire tumačilačke sklopove — ako su oni povezivi u istu doživljajnu sposobnost. Na primjer, pravilo rampe se može, s jedne strane, povezati s problemom održavanja »postojanog identiteta zbivanja i nosioca zbivanja«, a s druge strane s pitanjem promatračke lociranosti u ambijentu. Tzv. parametri kadra, ili »izražajna sredstva kadriranja« (plan, rakurs, strana snimanja, stanja...) mogu se povezati kao odrednice promatračkog položaja u prizoru i uzeti da njihove varijacije indiciraju promjene u promatranju (usp. Turković 1994: 32-33). To znači da će se pravilo rampe rješavati u sklopu šireg rješavanja pitanja promatračke orijentacije, i odnosa između identifikacije i vizurne specifičnosti, a »izražajna sredstva kadra« će se tumačiti kao određivače lokalizacije točke promatranja u prizoru. To će opet omogućiti da se takva filmska rješenja povezuju s nekim već utvrđenim kognitivističkim istraživanjima odgovarajućih neuropsiholoških »modula«.

I najzad, ono što kognitivizam definitivno donosi jest programatski i razvijen *empirijski pristup*, te nuždu da se teorijski nalazi provjeravaju i da se istraživanja u teorijskoj zajednici nadovezuju, tj. da se uspostavlja znanstveno-kumulativna tradicija (u kontrastu spram originalističke, i »autističke«, tradicije tradicionalne filmske teorije; usp. Turković 1986: 14-15; Bordwell 1996. a).

Pogledajmo, nešto određenije, neke implikacije i konzekvence takva pristupa filmološkome poslu.

U prvome redu, pojedine tipske filmske postupke možemo promatrati kao *pronađeno rješenje* specifičnog *kognitivnog problema*. Naime, čim se opazi da je neki postupak *tipiziran* (standardiziran — tj. da se pojavljuje učestalo i sa stanovitim mjerom obaveznosti), umjesto da se tu tipizaciju uzme kao indikaciju arbitrarne *konvencije*, može ju se uzeti kao indikaciju *prihvatljivog rješenja* implicitnog kognitivnog problema, koje je *konvencionalizirano* upravo zbog svoje kognitivne prihvatljivosti. Tipični kognitivni problemi su problemi postizanja određenog doživljajnog efekta.

Tipizirana rješenja proizvodom su svojevrsne *evolucije*: kad se natrapa na rješenje koje se u danim okolnostima drži dojmovo »poticajnim« ili »boljim« od dotadanih, tada ga se proslijeđuje iz filma u film, i ono time dobiva svoju »konvencionalizaciju« (»standardizaciju«). Otuda proizlazi da su sve utvrđene »konvencije« mogućim simptomom praktičarsko kognitivističkog rješenja, i dobrim predmetom za kognitivističku analizu. Međutim, valja reći da su sva rješenja (odnosno regularnosti) zapravo *funkcionalna* (suvremeni bi kognitivisti rekli: *sadržajno-specifična*): važe samo za postizanje određenih doživljajnih efekata.

Bez obzira da li se proslijeđuje imitacijom, ili uz vođenuroduku, ili uz verbalno normiranje (u obliku »propisa«, »pra-

vila«), proslijeđivanje tipskog rješenja podrazumijeva stano-
vito »povratno inženjerstvo«, tj. nastojanje da se u različitim
uvjetima novog snimanja analitički »rekonstruira« splot uje-
ta pod kojima je postignut izvorno djelotvoran dojam, i da
se time u jedinstvenom otkrije ono općenito, ono što se daje
prenositi i na druge pojedinačne slučajeve. Takve su imitaci-
je uvijek i svojevrsnim izbistravanjem *kognitivističkih regu-
larnosti*, zakonomjernosti u temelju imitiranog efekta. Na-
ravno, u većine filmskih praktičara spoznaja ovih regularno-
sti asimilira se u njihovu *vještinu*, oni ih čine javnim tek kad
ih verbaliziraju u sklopu komunikacije sa suradnicima, ili u
sklopu kakva intervjua, samostalno napisana teksta, ili pri-
ručnika. Zato su savjeti i pravila koje su verbalizirali sami fil-
maši korisni kao indikacija njihovih tipskih kognitivističkih
rješenja — zato kognitivisti s oživljenim interesom prate
izvorne tekstove filmaša, i uzimaju njihove iskaze o proi-
zvodnim zakonomjernostima u središnje razmatranje. Pri
tome treba biti na osobitom oprezu. Filmaška, praktičarska,
pravila teže biti iskazana u univerzalnim iskazima: postupaj
tako i tako na tom i tom mjestu. Međutim, treba imati na
umu da je najveći dio filmskih pravila funkcionalan, a to
znači i *kondicionalan*: »ako želiš postići takav doživljaj, po-
stupaj tako i tako«. Naravno, ako se ne želi postići takav do-
življaj, tada se ne mora postupati tako i tako (usp. Turković:
1986: 41).

Poseban je problem za teoretičara — detekcija problema (u
čemu je kognitivni problem koji se rješava danim tipiziranim
filmskim postupkom), a ovo podrazumijeva i detekciju spe-
cifične svrhe danog filmskog postupka. Naime, praktičari
često u svojim pravilima, i u svojim tekstovima, ne artikulir-
aju koji je to problem koji je riješen određenim postupkom,
niti se osobito trude oko definicije poželjne svrhe (funkcije)
koju je problematično doseći, nego tematiziraju samo rješe-
nje, pokušavaju verbalno odrediti uočenu pravilnost, s tek
rasplinutim specificiranjem doživljajne svrhe postupka. Teo-
retičarev je zadatak, da utrdivanjem u čemu je implicitni
problem kojeg rješava tipizirani filmski postupak, razbistri i
specifičnu doživljajnu svrhu koju se treba ostvariti takvim
postupkom.

I jedno i drugo se može se olakšati sustavnom primjenom
poredbenog pristupa: prate se (povijesne ili suvremene) vari-
jacije u istovrsnom filmskom postupku (recimo u rješavanju
reza po pogledu; ili kompozicije pratećeg kadra ili sl.), pro-
cjenjuju se istovrsnosti i raznovrsnosti u doživlju tih varijaci-
ja, te se procjenjuje koja je od tih varijacija — pod uvjetima
istofunkcionalnosti (tj. postizanja istog tipa doživljaja) —

»dojmovno prirodnija«, »samorazumljivija«, ili, pak, koje se
od tih rješenja doima »napadnijim«. I tada se postavlja tipi-
čno kognitivističko pitanje: na temelju čega stvar opažamo
(doživljavamo) upravo tako kako je opažamo (doživljavamo)
— koji su to uvjeti koji omogućavaju baš taj doživljaj. Uz pa-
žljivu usporedbu pojedinih značajki (u čemu se podudaraju
dva rješenja a u čemu razlikuju) može se razviti teorija o »ko-
gnitivnoj logici« svakog od tih rješenja.⁸

Valja reći da u takvu pristupu osobito važnu ulogu ima tra-
ganje za primjerima za usporedbu i provjeru *po ukupnom
korpusu filma*. Jer, *kognitivne potencijale* filmskih reprezen-
tacija shvaćamo tek na temelju *ostvarenoga*, a ne na temelju
derivacija iz općih načela (iz neke, postulirane, »jedinstvene
biti« filma, kako to hoće teorijski *esencijalizam*; usp. Carroll
1988. a).

Iako se kognitivistički psiholozi vole pozivati na eksperi-
mente, i smatraju eksperimente ključnim obilježjem znan-
stvena pristupa, i sami priznaju da se mnoge kognitivno važ-
ne stvari u filmu (zasad) ne mogu podvrgnuti eksperimental-
nom ispitivanju (usp. Brooks, 1984-85; prijevod u ovom
broju). Jedan je razlog prilično jednostavan. Za istraživanje
složenijih doživljaja, potrebno bi bilo pripremiti filmske pri-
mjere s relevantnim varijacijama, a kako je u priređivanju
filmske snimke riječ o kompleksnim i suptilnim kontrolama,
za izvedbu eksperimentalnih predložaka tražila bi se tvorbe-
na ekspertnost — uspješan eksperimentator bi morao biti
izuzetno sposoban filmski stvaralac.

Ali, stvar s eksperimentalnim predlošcima nije beznaдна.
Ako uzmemo da su sami filmski stvaratelji već svojevrsni
»eksperimentatori«, snadbjevači varijacija, onda, umjesto da
se posebno izrađuju eksperimentalni predlošci, moguće je
potražiti u bogatom *postojećem korpusu napravljenih filmo-
va* primjerke tematiziranog tipskog postupka, sa važnijim
varijacijama u njegovoj provedbi u raznim filmovima, te se
tada ti predlošci mogu podvrgnuti metodološko nadzirivom
ispitivanju i tumačenju.

Uostalom, kad je posrijedi film, vjerujem da zasad⁹ mnogo
više obećava *opservacijski pristup* nego što to obećava *ekspe-
rimentalistički pristup* (usp. Turković 1986). A u onom pr-
vome je položaj filmskog kognitiviste sličan položaju biolo-
ga-etologa: kako je, iz raznih razloga, na filmskoteorijskom
području mnogoštošta nedostupno eksperimentiranju, onda
selektivno i analitički pažljivo komparativno promatranje
postojećih filmskih slučajeva (»filmskih kognitivnih eksperimenata«), uz adekvatno njihovo problematiziranje, može
biti daleko teorijski plodnije nego eksperimentiranje.

Bilješke:

- 1 Pod *kognicijom* pomišlja se u pravilu ono što se u našim filozofskim i ponekim psihološkim krugovima naziva *spoznajom*. Naš je naziv za *kognitivnu psihologiju* — *spoznajna psihologija*, a *kognitivnu znanost* bismo mogli imenovati *znanošću o spoznajnim procesima*. *Kognitivna psihologija* granom je *kognitivne znanosti*, koja je šira i obuhvatnija od ove psihološke grane (obuhvaća, od tradicijskih znanosti, i neuropsihologiju, filozofiju, ali i sociologiju, antropologiju, biološku etologiju...). Ipak, kognitivne znanosti ključno obilježava težnja da se teorije modeliraju tako da budu računalno primjenjive — računala i računalno orijentirana istraživanja tzv. *umjetne inteligencije* bili su ključnim katalizatorom uspostave interdisciplinarnih *kognitivne znanosti*. Za filozofski obrazovane čitatelje valja napomenuti da *znanost o spoznajnim procesima*, iako ključno vezana uz tzv. *spoznajne teorije* u sklopu filozofije (gnoseologiju, epistemologiju), ima posebniji interes: teži potanko *modelirati* (simulirati) same *spoznajne procese*, pa se po tome razlikuje od klasične gnoseologije, koja je orijentirana više *produktima* tog procesa, tj. proučavanju ustrojstva i vrsta znanja, stečenih i mogućih, kao i proučavanju načela koja ravnaju spoznajom. Usp. odredbu specifičnog *kognitivnog pristupa* u Pylyshina (1984: 258): »Kognitivni se opis odnosi na uvjete nadražaja kako ove potonje ljudi tumače (ili uzimaju).«. Razrađeniiji povijesni pregled postanka kognitivne znanosti i problemskih njegovih područja daje Gardner 1985.

Pod *kognicijom* (*spoznajom*) počesto se pomišlja na posebno područje tzv. »viših umnih moći« (inteligenciju, operacije *svijesti*, dugotrajno pamćenje, razinu baratanja znakovno utemeljenih reprezentacija...), a tada se iz njih znadu isključivati *zamjedbe* (percepcije) i *emocije*, odnosno *akcije*, iako se drži da se spoznaja ključno vezuje i uz zamjedbe, emocije i djelovanje. Međutim, istodobno se predmetom kognitivne psihologije (i kognitivne znanosti) drži cijeli *duhovni, mozgovno temeljen, sklop vezan uz snalaženje svijetom* (dakle i percepcija, i emocije, i motorički nadzori, odnosno i neuropsihološki i neurofiziološki temelji svega toga). Kako u nas postoji naziv — »*doživljaj*« — koji ima ovu, za komunikacijske razmjene osobito prikladnu, obuhvatnost, tj. obuhvaća i percepcijske reakcije, i više intelektualne reakcije i emotivne aspekte svega toga, njega ću u ovom tekstu upotrebljavati kad mi god treba rodni naziv za sve »kognitivne procese« a bez specifikiranja posebnih modaliteta kognicije.

U ovom tekstu, kao i u prijevodima zadržali smo trenutne internacionalizme (anglosaksonskog porijekla) — *kognicija*, *kognitivna znanost*, *kognitivna psihologija* — nismo ih, uglavnom, »prevodili« sa *spoznajom*. Učini smo to kako bi čitatelju u svakom trenutku, i pri prvom pogledu na tekstove, bilo odmah jasno na koji se međunarodno proširen znanstveni pravac misli.

- 2 Doduše, nekih priprema za gledanje može biti (znamo nešto o sadržaju filma koji počinjemo gledati na temelju prethodno pobranih obavijesti iz novina, razgovora...), ali te pripreme su i same prilično apstraktne, i same dekontekstualizirane — mi, naprosto, nismo pripremljeni na filmske prizore onako kako smo, primjerice, pripremljeni na prizor svoje sobe kad u nju ulazimo kroz vrata.
- 3 Psiholozi su, dakako, od rana primjećivali osobite uvjete pod kojima se opažaju filmski prizori, a najustavniji je u popisivanju *razlika* između životne percepcije prizora i percepcije filmskih prizora bio Arnhem (1962). Problem je s Arnhemovim pristupom bio u tome što njega nije zanimalo kako se usprkos razlikama *ipak* može »mimetički« opažati prikazane prizore, nego ga je zanimalo kako se te razlike koriste u retoričko-stilske svrhe (kako se ograničenja pretvaraju u prednosti). On je naglašavanje »razlika« smatrao najvažnijim pitanjem, a minorizirao je, držao posve neproblematičnim, uspostavljanje »sličnosti« između životnog opažanja prizora i opažanja filmskog prizora — ovo je naprosto smatrao stvari »mehaničke reprodukcije« na kojoj se temelji film, nečim »danim«.
- 4 Pitanje kako je na temelju dvodimenzionalne slike i njene ograničene svjetlosno-nadražajne strukture (kakva se javlja ne samo na filmskome platnu i na crtežu, nego i na očnoj mrežnici), moguće izazvati percepciju trodimenzionalnog složenog *vizualnog svijeta*, jedno je od najtemeljnijih pitanja percepcijske psihologije, pa i kognitivističke psihologije (*vizualna percepcija predmeta* jedno je od glavnih, najintrigantnijih, najplodnijih kognitivističkih područja istraživanja i teoretiziranja, njime se bave najznačajniji kognitivisti, i ini iz grane umjetne inteligencije, kao i oni i iz grane kognitivističke psihologije; usp. Bordwellov pregled, 1989. a, preveden u ovom tematu *Ljetopisa*).

Ovdje mogu dati tek kratak sažetak novijih spoznaja. Postoji vrlo elementarna razina percipiranja, tzv. »rani vid«, u sklopu kojeg se dadu percipirati objekti kao jedinstvene i postojeane pojave, lokalizirane u ambijentu, iako ih na toj razini još ne moramo »prepoznavati«, kategorizirati kao »takve i takve predmete« u »takvoj i takvoj okolini«. Ova je razina »glupa« (kognitivisti bi rekli: *kognitivno impenetrabilna*, nepodložna utjecaju viših spoznaja), tj. aktivira se »automatski« na temelju određenih nadražaja, bez obzira što se još drugoga upleće u taj nadražaj (u našem slučaju, bez obzira što se upleću indikatori plošne teksture u percepciju trodimenzionalnog filmskog prizora; usp. Pinker 1997., Pylyshin 1999., Scholl, Leslie e 1999), i bez obzira kakvo šire kontekstualno značenje imaju ti aktivacijski nadražaji. Ta »ranovidna« reakcija naliči »instinktivnoj« reakciji nekih kukca na izvor svjetla — kad im pod određenim uvjetima zasvijetli usmjeren izvor svjetla kukac će se kretati prema izvoru svjetla (tzv. *phototaksija*), a pritom neće razlikovati je li to doista sunce na koje reagira i u odnosu na koje se je, evolucijski, izgradio taj instinkt, ili je to tek zafrkantska baterija djece (ili biologa istraživača) koja im simulira sunce (usp. McFarland, ured., 1987: 543, natuknica »Taxis«). Ove spoznaje a ranovidnom izlučivanju predmeta potvrđuju i istraživanja mozgovnih oštećenja — pri nekima je moguće da dode do tzv. *agnozije*, nesposobnosti da se prepozna o kakvim je predmetima riječ, iako se te predmete opažajno razlučuje (usp. Sacks 1986: 7-29; Pinker 1997: 272-273). Međutim, značajna je osobina tako uvjetovane rane percepcije predmeta, da se izlučenim predmetima lako dodatno pripišu i kategorijski (pojmovno) specifični atributi (viša pojmovna značenja), ako, naravno, postoje za to nadražajni »motivi« (ako se među nadražajima dadu očitati i neka specifična, kategorijski relevantna, svojstva, »atributi«, »crte«; usp. Scholl, Leslie 1999). Kad se desi ovo potonje, kad postoje još dodatne pogodnosti za kategorijsku specifikaciju ranovidno izlučenih predmeta, tada te predmete *smisleno prepoznavamo* kao, recimo, ženu, ulicu, šetnju po ulici, promet... Pritom i takvo prepoznavanje ima »svojevlav« karakter, poput svake normalne percepcije: čini nam se da smo do njega došli spontano i neminovno, objektivno (izvanjski) uvjetovano, u samom trenutku viđenja. Doduše, cijeli je psihološki i neuropsihološki proces u temelju *raspoznavanja predmeta i prizora* još uvijek podložan ispitivanju i različitom tumačenju. Nije riječ nikako o lakome problemu. (Za iscrpan najnoviji pregled kognitivističkih spoznaja o vidu usp. Palmer 1999.)

I uz takva kognitivistička objašnjenja, međutim, ostaje još uvijek otvorenim jedan važan problem. Iako se automatskim, i »spoznajno slijepim«, ranovidnim reakcijama tumači mogućnost »zavaravanja« našeg »perceptivnog aparata« — to da svjetlosne obrasce na ograničenoj plohi tumačimo kao vizualni prizor neograničenog vizualnog svijeta — time se ne tumači činjenica da je takva perceptivna reakcija očito u ljudi standardno *perceptivno i akcijski relativizirana*. Mi, naime, na filmsku sliku ipak ne reagiramo kao kuci na svjetlo — ne ponašamo se kao da je prizor na filmskom platnu (ili televizijskom ekranu) *stvarni prizor* u kojem se moramo tjelesno i moralno-odgovorno snalaziti (usp. Turković 1994: 44-46; Currie 1996.). Mi, percipirajući prikazan prizor, percipiramo i njegov *osobit životni status*: to da je ipak po srijedi životno umetnut prizor (filmski prizor umetnut u životni prizor), i da je po srijedi tek materijalno plošna »slika« koja ne traži nikakvo drukčije »interventno« ponašanje osim onog spoznajno-perceptivnog (usp. Turković 1994: 46-47). Mi se uobičajeno u kinu i doma i ponašamo u skladu s takvom percepcijom: tipično ostajemo sjediti kroz cijeli film, ne pokušavamo intervenirati u zbivanja na platnu i sl. Istraživanje ovog fenomena, tzv. *paradoksa percepcije slika* — istodobne »zavaranošći« i »nezavaranošći«, činjenice da se slika istodobno opaža u njoj »stvarovitosti«, kao stvaran predmet u našem životnom prostoru (prostoru kina, prostoru sobe), s projekcijskom dvodimenzionalnošću i teksturno-jednolinskom svjetlosnom plohom, ali i da se u toj dvodimenzionalnosti i jednolinskoj teksturnosti istodobno opažaju složeni svjetlovni prizori (prikazani prizori) — slabije se provodi, i ostaje pretežito otvorenim problemom. (Usp. raspravu o tom problemu u Turković 1994., poglavlje »Filmsko prikazivanje«). Na ovaj »paradoks« psiholozi jedva da se osvrću (čak i oni koji se posebno posvećuju percepciji umjetničkih »slika«), ali on vrlo izrazito muči suvremene filozofe umjetnosti te je po srijedi jedan od suvremeno opsesivnih pitanja tzv. teorije slikovnog prikazivanja (uglavnom vezanom uz slikarstvo: *pictorial representation*).

- 5 Svi smo mi, u stanovitoj mjeri, svojevrtni praktičarski kognitivisti — jer u često, osobito u društvenim prilikama, tako rukovodimo svojim ponašanjem i tako priređujemo svoje životne situacije kako bi one izazivale prikladne reakcije u nama — npr. kako bismo bolje vidjeli važne stvari oko sebe, ili kako bismo u sebi izazvali određena raspoloženja, ili kako bismo izazvali određena tumačenja naše naravi i sposobnosti, i sl. Svi smo mi, od nekog stupnja, djelotvorni *image-maker-i*, stvaratelji imidža — javne slike o nama. A pritom smo i pomni psihološki procjenitelji i tumači ponašanja drugih ljudi. Za ove praktičko-psihološke sposobnosti koje ljudi spontano i gotovo rutinski razvijaju, suvremeni kognitivisti imaju poseban naziv — *pučka psihologija* (engl. *folk psychology*).

Ali, za praktičarski kognitivizam u specijaliziranim područjima pojedinih umjetnosti, pa tako i filma, ne može se reći da je »pučki«, tj. da je opći, svima dostupan. Vještina izrade filma ne gradi se spontano, jer rad na filmu nije opće raspoloživ u životu (nije svima pristupačan), i ta vještina nije obvezatna (ljudi *ne moraju* snimati filmove onako kako *moraju* govorno komunicirati, i gledati razne slike, pa i filmske, od najranijeg djetinjstva). Zato vještina izrade filmova nije »spontano razvijana«, kao što to jest naša perceptivno-kognitivna sposobnost na kojoj temeljimo naše životno snalaženje (pa i gledanje filmova). Vještina izrade filma traži osobitu *kognitivističarsku* nadarenost za izbistravanje kognitivističkih efekata kroz vrlo posebne uvjete i vrlo složene postupke izrade filma. Tko nema ovih uvjeta neće niti biti »ekspertni filmski kognitivisti«, kao što bez posebnog psihološkog obrazovanja pojedinac ne može biti ekspertni, strukovni, psiholog, nego tek »pučki psiholog opće prakse«.

- 6 *Povratno inženjerstvo* (engl. *reverse engineering*) naziv je za ono što inženjeri rade kad se susretnu s nekom uspješnom a novom napravom, a nemaju planove izrade niti upute o njenom radu, te pokušavaju analitički ustanoviti kako ona radi, od čega se sastoji i čemu služe koji dijelovi u njoj (Dennett 1985: 212). Otprilike tako i filmaši, kad se susretnu s vlastitim ili tuđim dobrim filmskim efektom, pokušavaju povratno analitički spoznati koji su to izrađivački postupci specifično odgovorni za taj efekt. A čine to, kako bi dani doživljajni efekt uspješno mogli ponovno uvjetovati u narednom filmu, naravno pod nešto drugačijim uvjetima novog filma.
- 7 Pojam je preuzet, u prilično izmijenjenom smislu, premda funkcionalno vjerno, od Clarka (1996: 45-47). Moja se uporaba pojma oslanja na onu tradiciju koja u čovjekovoj uporabi oruđa (a među ta se oruđa ubrajaju i *znakovi* i *znakovni sklopovi*; usp. Vygotski 1994.), odnosno koja u društvenoj difuziji »videja« komunikacijskim putem (tj. eksternim reprezentacijama; znakovnim putem), nalaze ključnog čimbenika čovjekove umskosti i njegova osobita, kulturom obilježena, evolucijskog statusa (usp. Dawkins, 1976; Dennett, 1995.).
- 8 Evo primjera za takav poredbeni pristup. Uzmimo slučaj raskadriranja čina gledanja, koji se tipično predočava kadrom osobe koja gleda i kadrom onoga što ona vidi. Primjerice, ako se s kadra lika koji gleda montažno reže na kadar onoga što gleda, onda je danas ustaljena (»konvencionalizirana«) praksa da se kadar lika koji gleda reže u trenutku u kojem se pogled lika očigledno »vezao« uz nešto (tj. u trenutku kad se čini da je liku nešto »zarobilo« pogled). Ova se je praksa ustalila jer je uz njega vezan osjećaj da je takvo rješenje promatrački izrazito »prirodno«. Mjeru prirodnosti takvog rješenja, opet, možemo ustanoviti usporedbom s drugačijim rješenjem, koje se ne doima toliko dobro, a prisutno je na filmu. Recimo u Griffitha se može naći montažne prijelaze s čovjeka koji gleda na ono što gleda a da se pri tom uopće ne pazi na trenutak »vezivanja pogleda«, pa rez zna pasti i u trenutku kad pogled lika nije »zaustavljen«, nije »zarobljen« ničime. Takvo se rješenje onda čini puno slabije »prirodnim« od onog prethodnog. Pitanje koje se pri takvoj usporedbi nameće jest: Zašto se rez po trenutku vezivanja pogleda čini boljim od reza gdje takvog vezivanja (fiksacije) uopće nema? Objašnjenje koje se tu najlogičnije traži jest kognitivno, jer je i prizorno riječ o kognitivnoj djelatnosti: o perceptivnoj aktivnosti lika, ali i o »kvaliteti« našeg doživljaja (naše kognicije danog montažnog prijelaza). S tim u vezi važno je uočiti da objašnjenje koje se tu mora dati jest višestruko. Prvo, tu je objašnjenje samog perceptivnog ponašanja lika: teško je da lik nešto opaža s punom pažnjom bez fiksacija svog pogleda uz to. Drugo, tu valja uplesti objašnjenje naših promatračkih potreba: mi kao promatrači lika težimo odgonetnuti značenje njegova ponašanja. Kako lik — kao i svi ljudi — neprekidno gleda oko sebe, jer se pogledom snalazi u situaciji u kojoj se zatekao, onda mi, promatrači lika, moramo imati jaku indikaciju da je lik u danome trenutku doista opazio nešto po sebe posebno važno. A tako što možemo shvatiti jedino ako uočimo da pogled lika više ne luta slobodno, tek uz kratke fiksacije, nego da se fiksira na dulje, a pogotovo ako takvu fiksaciju prate i analogne popratne posture lika (kočenje kretanja glave i zaustavljanje micanja tijela) — što tipično obilježavaju »vrebalački« stav (tj. stav usredotočenosti pažnje). Problem percepcije ponašanja lika analogan je problemu koji imamo kao promatrači ponašanja drugih ljudi u svakodnevnome životu (usp. Bordwell 1996. b; Brooks 1984-85; Gerrig, Prentice 1996.), filmsko rješenje je tematiziralo našu »promatračku logiku«. Ali tu je i treći aspekt objašnjenja, koji je kognitivistički izrazito specifičan. Naime, moguće je zateći primjerke u kojima se ne reže kadar lika koji gleda odmah po trenutku fiksacije njegova pogleda, nego nešto poslije, nakon što lik već neko vrijeme fiksirano gleda. Takvo rješenje (dosta prisutno u filmu) još će uvijek izgledati bolje od kadra u kojem lik ni uz što očigledno ne veže pogled, ali nešto slabije od reza tik po fiksaciji. Zašto? Zato što nama, gledateljima filma, značajnija promjena u ponašanju lika (vezivanje pogleda uz nešto što je liku dovoljno važno da mu veže pogled) izaziva radoznalost o uzroku te promjene, o onome što lik vidi. Ta se radoznalost najbolje zadovolji odmah nakon što je pobuđena, tj. čim uočimo da je lik fiksirao pogled. U životu, u takvim prilikama, imamo mogućnost sami svojom poduzetnošću odmah zadovoljiti takvu pobuđenu radoznalost: odmah po fiksaciji nečijeg pogleda, sami pogledamo tamo kamo gleda lik. Ali, na filmu to ne možemo, tu ovisimo o onome što su nam vizurno pripremili filmaši, što nam filmski artefakt omogućava. Zato se odlaganje da se odmah zadovolji prethodno pobuđena pažnja, može pokazati kao prekršaj pristojnosti — filmaške pristojnosti prema nama, gledateljima njegova filma. A ovo, opet, upozorava na osobit status filmske izradevine: ona je »komunikat«, nositeljem komunikacijske razmjene, ima svoju društveno-razmjensku vrijednost, a ova podrazumijeva i stanovitu normativnu regulaciju uzajamnog ponašanja sudionika (usp. analizu »pristojnosti« u Brown, Levinson*; odnosno »društvenog ugovora« u Cosmides*). Od filmaša se u takvu priređivanju filma očekuje da zadovolji određene pobuđene kognitivne potrebe u gledatelja, a gledatelj da se trudi ustanoviti intencije i plan u filmaškoj ponudi (usp. Turković 1964.).

Kognitivni problemi koji se rješavaju filmom, očito, nisu samo oni vezani uz predočavanje (i razabiranje) prizora, nego su po srijedi i koordinativni problemi komunikacije, koji su uvijek i kognitivni. Mi naime, moramo prepoznati danu priliku kao komunikativnu (tj. da je riječ o artefaktu koji je netko drugi pripremio i ponudio, i koji traži osobit spoznajni odnos), moramo prepoznati o kojoj se vrsti komunikacije radi i kakve kognitivne rituale podrazumijeva ta vrsta komunikacije, jer o tome ovisi hoćemo li biti valjano *pripremljeni* za dani tip kognicije, te, konačno, u svakom trenutku gledanja filma moramo razabirati se tu tip pojedinačnih spoznajnih operacija traži. Da bismo to mogli valjano činiti, od filma (koji primamo »dekontekstualizirano«) očekujemo da nam daje pomagačke upute za svako od tih prepoznavanja. Npr. splet fizikalno specifičnih karakteristika filmske projekcije i osobita zamjedbena strukturiranost filmske/televizijske slike indikatorom su da imamo posla s *eksternom reprezentacijom* koja traži osobit *čisto doživljajni* i vrlo koncentriran odnos prema sebi; štoviše očekujemo da ove osobine budu osobito i strukturirane (snažno konvencionalizirane) kao »metakomunikacijski signali« usp. *Filmska enciklopedija* 2, 1990: natuknica »Metakomunikacijski signali«, i Turković 1986; Turković 1994.). Potom, od filma očekujemo da nam odmah na početku daje upute o kojoj je vrsti filma (stila filma) riječ: očekujemo »okvirne informacije« (očekuje se izričito »uokviravanje«, engl. *framing*, usp. Goffman*, *) na temelju kojih ćemo moći zaključiti je li riječ o igranom ili dokumentarnom, obrazovnom ili reklamnom filmu, je li riječ o vesternu ili suvremenoj drami, je li riječ o »klasičnom narativnom« ili »modernističko-umjetničkom«, starom ili novom filmu, itd., i na temelju kojih ćemo moći zauzeti prikladan *doživljajni stav*. I najzad, od samog filmskog izlaganja očekujemo da nas upozori kad se »mijenja tema« (tj. scena, sekvenca), očekujemo da nam se učini jasnim što je važno a što nije, kojom logikom da raspoređujemo pažnju, itd. Od samoga izlaganja očekujemo da nam daje prikladne putokaze (tzv. metadiskurzne signale; usp. Turković) za valjano praćenje toga izlaganja. Kognitivna teorija mora proučavati i tu — komunikacijsko regulacijsku — razinu. Osobito zato jer se brojna »netipična« ili »devijantna« rješenja koja se ipak prilično često javljaju u filmu mogu protumačiti upravo iz te vizure. Naime, mnogi »nenaravni« potezi u filmu mogu se shvatiti upravo kao implantirani »regulatori« komunikacijskog procesa, kao »orijentiri« koji usmjeravaju kogniciju u društveno prikladnom i društveno željenom smjeru. Štoviše, čak se i »naravni«, »prirodni« potezi u filmu — kao opisan primjer raskadriranja perceptivne radnje lika — mogu shvatiti dijelom kao *regulatori socijalnog (komunikacijskog) aspekta promatranja filma*, jer se priređuju tako da budu

»poštenom ponudom«. Štoviše, svi gore spomenuti rukavci kognitivističko-istraživanja mogu se shvatiti ne samo istraživanjem naših doživljajnih potencijala, nego i istraživanjem i ustaljivanjem njihovih *razmjenskih (komunikacijskih) vrijednosti*, odnosno ispitivanjem kakva se sve komunikacija može artikulirati pod utjecajem osobitih kognitivnih doživljaja koji se izbistravaju filmom. Filmske vrste se utoliko mogu shvatiti i kao specijalizirani rukavci u kojima se, uz pomoć ispitivanja našeg spoznajnog odnosa prema svijetu, ispituju i njihove specifične komunikacijske vrijednosti, vrste se mogu shvatiti kao specijalistička razrada mogućih modaliteta eksterno reprezentacijski temeljene komunikacije.

- 9 Umetnuo sam ovu ogradu — »zasad« — jer digitalna kompjutorska manipulacija »pokretnim slikama« otvara izgleda da se, bez skupog i složenog novog snimanja eksperimentalnih predložaka, gotovi filmski primjeri tako varijantno obrade da se mogu selektivno ispitivati problematizirani aspekti danog filmskog rješenja. Sadašnja ograničenja eksperimentalističkog pristupa nisu nepremostiva.

Bibliografija:

- Anderson, Joseph D., 1996., *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press
- Arnheim, Rudolf (Arnhajm, Rudolf), 1962., *Film kao umetnost*, prev. Dušan Stojanović, Beograd: Narodna knjiga
- Bordwell, David, 1989. a, »A Case for Cognitivism«, *Iris* 9, Spring, 11-40.
- Bordwell, David, 1989. b, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass.; London, Engl.: Harvard University Press
- Bordwell, David, 1996. a, »Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory«, u: Bordwell, Carroll, ured., 1996.
- Bordwell, David, 1996. b, »Convention, Construction, and Vision«, u: Bordwell, Carroll, ured., 1996.
- Bordwell, David, Noël Carroll, 1996., *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Brooks, Virginia, 1984-85., »Film, Perception and Cognitive Psychology«, *Millenium Film Journal*, 14/15, Fall/Winter, 105-126.
- Carroll, Noël, 1988., *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Oxford: Columbia University Press
- Carroll, Noël, 1988. a, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press
- Clark, Herbert H., 1996., *Using Language*, Cambridge, Engl.: Cambridge University Press
- Cosmides, Leda, John Tooby, 1992., »Cognitive Adaptations for Social Exchange«, u: J. H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby, ured., *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*
- Currie, Gregory, 1996., »Film, Reality, and Illusion«, u: Bordwell, Carroll, ured., 1996.
- Dawkins, Richard, 1976., *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press
- Dennet, Daniel C., 1995., *Darwin's Dangerous Idea. Evolution and the Meanings of Life*, London: Penguin Books Ltd.
- Filmska enciklopedija* 2, 1990., gl. ured. Ante Petrelić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Gardner, Howard, 1985., *The Mind's New Science: a History of the Cognitive Revolution*, New York: Basic Books
- Gerrig, Richard J., Deborah A. Prentice, 1996., »Notes on Audience Response«, u: Bordwell, Carroll, ured., 1996.
- Hochberg, Julian, Virginia Brooks, 1996., »The Perception of Motion Pictures«, u: M. P. Friedman, E. C. Carterette (eds.), *Cognitive Ecology. Handbook of Perception and Cognition* (2nd ed.), New York, London: Academic Press
- McFarland, David, ured., 1987., *The Oxford Companion to Animal Behavior*, Oxford, New York: Oxford University Press
- Messaris, Paul, 1994., *Visual Literacy. Image, Mind, & Reality*, Oxford: Westview Press Inc.
- Palmer, Stephen E., 1999., *Vision Science. Photons to Phenomenology*, Cambridge, Mass., London, Engl.: The MIT Press, A Bradford Book
- Pinker, Steven, 1997., *How the Mind Works*, New York, London: W. W. Norton & Company
- Pylyshyn, Zenon, 1999., »Is Vision Continuous With Cognition? The Case for Cognitive Impenetrability of Visual Perception«, Internet: <http://rucss.rutgers.edu/faculty/pylyshyn.html>
- Sacks, Oliver, 1986. (prvo izdanje 1985.), *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, London: Pickador (usp. hrvatski prijevod: Čovjek koji je ženu zamijenio šeširom, Zagreb: Kruzak, 1999.)
- Scholl, Brian J., Alan M. Leslie, 1999., »Explaining the Infant's Object Concept: Beyond the Perception/Cognition Dichotomy«, u: E. Lepore i Z. Pylyshyn, ured., 1999., *What is Cognitive Science?*, Oxford, Engl.; Malden, Mass.: Blackwell Publishers Ltd.
- Turković, Hrvoje, 1983., »Empirijska filmologija«, *Filmske sveske*, br. 1-2, Beograd: Institut za film (pretiskano u H. Turković, 1986.)
- Turković, Hrvoje, 1986., *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje, 1994., *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar
- Vygotsky, Lev, 1994., *The Vygotsky Reader*, Rene van der Veer, Jaan Valsinger, eds., Oxford U. K., Cambridge USA: Blackwell Publ. Ltd.

Filmski kognitivizam – bibliografija (izbor)*

Pripremio: Hrvoje Turković

Knjige:

- Allen, Richard, and Murray Smith, eds., 1997., *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press.
- Anderson, Joseph, 1996., *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Bordwell, David, 1985., *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen & Co. Ltd.
- Bordwell, David, 1988., *Ozu, and the Poetics of Cinema*, London: BFI; Princeton NJ: Princeton U. P.
- Bordwell, David, 1989., *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge Mass., London: Cambridge U. P.
- Bordwell, David, 1993., *The cinema of Eisenstein*, Cambridge, Mass.: Harvard U. P.
- Bordwell, David, 1994., *Film History: An Introduction*, London: McGraw-Hill.
- Bordwell, David, 1997., *On the History of Film Style*, Boston: Harvard University Press.
- Bordwell, David and Noël Carroll, eds., 1996., *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, 1993. (4 ed.), *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw Hill.
- Branigan, Edward, 1984., *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and subjectivity in Classical Film*, New York: Mouton
- Branigan, Edward, 1992., *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge; New York: Chapman and Hall.
- Braudy and Marshall Cohen, eds., 1998. (4 ed.), *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford University Press
- Bryant, J. i D. R. Anderson, eds., 1983., *Watching TV, Understanding TV: Research on Children's Attention and Comprehension*, New York: Academic Press
- Buckland, Warren, ed., 1995., *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carroll, Noël, 1988., *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton U. P.
- Carroll, Noël, 1988., *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia U. P.
- Carroll, Noël, 1990., *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge
- Carroll, Noël, 1996., *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge U. P.
- Carroll, Noël, 1998., *A Philosophy of Mass Art*, New York: Oxford University Press.
- Colin, Michel, 1985., *Language, Film, Discourse: Prolégomènes a une sémiologie générative du film*, Paris: Klincksieck.
- Currie, Gregory, 1989., *An Ontology of Art*, New York: St. Martin's Press.
- Currie, Gregory, 1990., *The Nature of Fiction*, New York: Cambridge University Press.
- Currie, Gregory, 1995., *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York: Cambridge U. P.
- Eidsvik, Charles, 1978., *Cineliteracy*, New York: Random House.
- Greenfield, Patricia Marks, 1984., *Mind and Media. The effects of television, computers and video games*, Glasgow: Fontana Paperbacks (Boston: Harvard U. P.)
- Grodal, Torben, 1997., *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford: Clarendon Press.
- Linden, George W., 1970., *Reflections on the Screen*, Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc.
- Livingston, Paisley, 1991., *Literature and Rationality: Ideas of Agency in Theory and Fiction*, New York: Cambridge University Press.
- Livingston, Paisley, 1988., *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*, Cornell University Press
- Messaris, Paul. 1994., *Visual »Literacy«: Image, Mind, and Reality*, Boulder, CO: Westview Press
- Müller, Jürgen, 1994., *Towards a Pragmatics of the Audio-Visual*, 2 vols., Münster: Nodus Publications
- Müller, Jürgen, ed., 1997., *Proceedings of the Conference on Film Pragmatics: Amsterdam, March*, Münster: Nodus.
- Münsterberg, Hugo, 1916., *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and Company. (drugo izdanje: 1970., *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover).
- Pearl, D., L. Bouthilet, J. Lazar, eds., 1982., *Television and Behavior: Ten Years of Scientific Progress and Implications for the eighties*, vol. 2, *Technical Reviews*, Rockville, Md.: National Institute of Mental Health.

* Bibliografija je većinom preuzeta s web stranica www.film-philosophy.com; dopunjena iz drugih izvora.

- Plantinga, Carl, 1997., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge U. P.
- Plantinga, Carl, and Gregory Smith, eds., 1998., *Passionate Views: Thinking about Film and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins.
- Prince, Stephen, Virginia Tech, 1991., *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton
- Prince, Stephen, Virginia Tech, 1992., *Visions of Empire: Political Imagery in Contemporary American Film*, London: Praeger.
- Salomon, G., 1979., *Interaction of Media, Cognition, and Learning*, San Francisco: Jossey-Bass
- Smith, Murray, 1995., *Engaging Characters*, London: Oxford University Press.
- Tan, Ed S., 1996., *Emotions and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Turković, Hrvoje, 1994., *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar
- Wartela, E., ed., 1979., *Children Communicating: Media and Development of Thought, Speech, Understanding*, Beverly Hill, Calif.: Sage
- Whittock, Trevor, 1990., *Metaphor and Film*, New York: Cambridge University Press.
- Vorderer, Peter, Hans J. Wulff, and Mike Friedrichsen, eds., 1996., *Suspense*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates
- Članci:**
- Allen, Richard, 1993., »Representation, Illusion, and the Cinema«, *Cinema Journal*, vol. 32.
- Anderson, Barbara, 1980., »Eye Movement and Cinematic Perception«, *Journal of the University Film Association*, no. 32, Winter-Spring.
- Anderson, Barbara, »Motion Perception«, 1980., in de Laurentis and Heath, eds., *The Cinematic Apparatus*, New York: St. Martin's Press.
- Anderson, D. R., and R. Smith, 198?., »Young Children's TV Viewing: The Problem of Cognitive Continuity«, u: Morrison, F. J., C. Lord, D. F. Keating, eds., *Advances in Applied Developmental Psychology*, New York: Academic Press
- Anderson, Joseph, »A Cognitive Approach to Continuity«, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, vol. 13, no. 1, Spring 1993.
- Anderson, Joseph, and Barbara Anderson, 1996., »The Case for an Ecological Metatheory«, in David Bordwell and Noël Carroll, eds. *Post Theory*. Madison: University of Wisconsin Press 347-367.
- Anderson, Joseph, and Barbara Anderson, 1993., »The Myth of Persistence of Vision Revisited«, *Journal of Film and Video*. Spring 1993, Volume 45, No. 1, p. 3-12.
- Andrew, J. Dudley, 1989., »Cognitivism: Quests and Questionings«, *Iris*, No. 9, Spring.
- Baird, Robert, 1998., »Animalizing *Jurassic Park's* Dinosaurs: Blockbuster Schemata and Cross-Cultural cognition in the Threat Scene«, *Cinema Journal* 37. 4.
- Bordwell, David, 1989., »A Case for Cognitivism«, *Iris*, no. 9, Spring 1989.
- Branigan, Edward, »Subjectivity Under Siege«, *Screen*, vol. 19, no. 1, 1978.
- Branigan, Edward, »Diegesis and Authorship in Film«, *Iris*, Summer 1986.
- Branigan, Edward, »Sound and Epistemology«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, no. 4, 1989.
- Brooks, Virginia, 1984., »Film, Perception and Cognitive Psychology«, *Millennium Film Journal*, no. 14/15
- Carroll, Noël, 1979., »Institutional theory of film«, *Film Reader*, vol. 4
- Carroll, Noël, 1983., »Address to the Heathen«, *October*, vol. 23, Winter.
- Carroll, Noël, 1983., »A Reply to Heath«, *October*, vol. 27, Winter
- Carroll, Noël, 1988., »Film/mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, no. 4
- Carroll, Noël, 1988., »Art, Practice and Narrative«, *Monist*, vol. 71.
- Carroll, Noël, 1993., »Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies«, *Poetics Today*, 14: 1, Spring.
- Carroll, Noël, 1995., »Towards an Ontology of the Moving Image«, in Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg, eds., *Philosophy and Film*, New York: Routledge.
- Carroll, Noël, 1977., »Film, Attention and Communication: A Naturalistic Account«, in *Great Ideas Today*, Chicago: Encyclopedia Britannica.
- Carroll, Noël, 1989., »Cinema and Cognitive Psychology«, *Iris*, vol. 9.
- Colin, Michel, 1989. (a), »Introduction à une sémiologie générative du film«, *Iris*, vol. 9. Colin, Michel, 1989. (b), »A 'Generative Semiology' of Film: To What End?«, *Iris*, vol. 9.
- Collins, Andrew W, 1981., »Recent Advances in Research on Cognitive Processing of Television Viewing«, *Journal of Broadcasting*, Fall, Vol 25, No 4.
- Collins, Andrew W, 1982., »Cognitive Processing in Television Viewing«, u: Pearl, Bouthilet and Lazar, eds., 1982.
- Collins, Andrew W, 1979., »Children's Comprehension of Television Content«, u: Wartela, E., ed., 1979.
- Cowen, Paul S., 1991., »A Social-Cognitive Approach to Ethnicity in Films«, u *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, ed. Lester D. Friedman, University of Illinois Press
- Cowen, Paul S., 1992., »Visual Memory, Verbal Schemas, and Film Comprehension«, *Empirical Studies of the Arts* 10, 1 (1992): 33-55.
- Cowen, Paul S., 1996., »Effects of Narrative Structure and Emotional Content on Cognitive and Evaluative Responses to Film and Text«, *Empirical Studies of the Arts* 14. 1: 33-47.
- Cowen, Paul S., 1998., »Manipulating Montage: Effects on Film Comprehension, Recall, Person Perception, and Aesthetic Responses«, *Empirical Studies in the Arts* 6: 97-115.

- Cowen Paul S., 1998., »Les media audiovisuels et le traitement binaire de l'information«, *Revue Quebecoise de Psychologie*, 19. 1 (1998): 89-108.
- Cowen, Paul S. and Alain Lebel, 1998., »The Influence of Story, Plot and Genre on Memory for Action in a Film«, *Empirical Studies of the Arts* 16. 1 (1998): 71-83.
- Currie, Gregory, 1990., »Photography, Painting and Perception«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 49, no. 1, Winter
- Currie, Gregory, 1991., »Visual Fictions«, *Philosophical Quarterly*, vol. 41.
- Currie, Gregory, 1992., »McTaggart at the Movies«, *Philosophy*, vol. 67.
- Currie, Gregory, 1993., »Interpretation and Objectivity«, *Mind*, no. 102.
- Currie, Gregory, 1993., »The Long Goodbye: The Imaginary Language of Film«, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 33, no. 3, July.
- Currie, Gregory, 1993., »Personal Imagining«, *Philosophical Quarterly*, 43: 170.
- Currie, Gregory, 1995., »Imagination and Simulation: Aesthetics meets Cognitive Science«, in M. Davies and T. Stone, eds., *Mental Stimulation*, Oxford: Basil Blackwell.
- Currie, Gregory, 1995., »On visual imagery«, *Mind and Language*, vol. 10 nos. 1 & 2
- Currie, Gregory, 1995., »The Moral Psychology of Fiction«, *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 73 no. 2, June.
- Currie, Gregory, 1996., »Simulation Theory, Theory-Theory and the Evidence from Autism« in *Theories of Theories of Mind* P. Carruthers and P. Smith, eds., New York: Cambridge University Press
- Currie, Gregory, 1996., »The Paradox of Caring«, in Mettje Hjort, ed., *Fiction and Emotion* (Oxford University Press.
- Currie, Gregory, 1996., »Fiction, Time and Ecocentric Attributions«, in R. le Poidevin, ed., *Essays on Time and Tense?*
- Currie, Gregory, 1996., »Realism of Character«, in J. Levinson, ed., *Art and Morality*, New York: Cambridge University Press.
- Currie, Gregory, 1997., »The Film Theory That Never Was«, in Richard Allen and Murray Smith, eds., *Film Theory and Philosophy*, London: Oxford University Press.
- Currie, Gregory, 1998., »Narrative«, in Edward Craig, ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, London: Routledge
- Eidsvik, Charles, 1980., »Thought in Film: The Case of Kozintsev's Hamlet«, *West Virginia University Philological Papers*, no. 26, 1980.
- Eitzen, Dirk, 1993., »Attending to the Fiction: A Cognitive Account of Cinematic Illusion«, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Fall, Volume 13, No 1, p 47-60
- Eitzen, Dirk, 1995., »When is a Documentary? Documentary as a mode of reception«, *Cinema Journal* 35, No. 1, Fall.
- Evces, Mike, »Touch of Evil and Ecological Optics: Toward a Demystification of Conventional Film Editing Practice«, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring, Volume VIII, No 2, p. 104-309
- Hertzberg, Ludvig, 1997., »Piecemeal Engineering«, *Film-Philosophy: Electronic Salon*, 12 September
- Hochberg, Julian, 1986., »Representation of Motion and Space in Video and Cinematic Displays«, in K. Boff, J. Thomas, and L. Kaufman, eds., *Handbook of Perception and Human Performance*, Vol. 1, Chapter 22, New York: Wiley.
- Hochberg, Julian, 1989., »The Perception of Moving Images«, *Iris*, No. 9, Spring.
- Hochberg, Julian, 1992./93., »The Construction of Pictorial Meaning«, in T. A. Sebeok & J. Umaiker-Sebeok, eds., *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992 — 1993*, Berlin: Mouton de Gruyter
- Hochberg, Julian, 1996., »The Perception of Pictures and Pictorial Art«, in M. P. Friedman and E. C. Carterette, eds., *Cognitive Ecology*, Second edition, New York, London: Academic Press.
- Hochberg, Julian, 1996., »Movies in the Mind's Eye« in David Bordwell and Noël Carroll, eds., *Post Theory*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Hochberg, Julian and Virginia Brooks, 1996., »The Perception of Motion Pictures«, in M. P. Friedman and E. C. Carterette, eds., *Cognitive Ecology*, Second edition, New York, London: Academic Press.
- Large, David, 1997., »Ecology and Reality: Notes Toward an Ecological Film Theory«, *Film-Philosophy: Electronic Salon*, 7 April
- Linden, George W., 1971., »Ten Questions About Film Form«, *Journal of Aesthetic Education*, vol. 5
- Morrison, James, 1991., »Review of Carroll's Philosophy of Horror«, *Film Criticism*, vol. 15
- Münsterberg, Hugo, 1915., »Why We Go to the 'Movies'«, *Cosmopolitan*, 15 December, pp. 22-32.
- Ohler, Peter, 1994., *Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*, Münster: Moks Publikationen.
- Perkinson, Eric, 1997., »Project for a Scientific Film Theory«, *Film-Philosophy: Electronic Salon*, 17 October
- Plantinga, Carl, 1993., »Affect, Cognition, and the Power of Movies«, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Fall, Volume 13, No 1, p 10-29
- Plantinga, Carl, 1993., »Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51 no. 3.
- Plantinga, Carl, 1998., »Spectacles of Deaty: Clint Eastwood and Violence in *Unforgiven*«, *Cinema Journal* 37. 2.
- Ponech, Trevor, 1997., »Visual perception and Motion Picture Spectatorship«, *Cinema Journal* 37. 1.
- Prince, Stephen, 1993., »Contemporary Directions in Film Theory: An Introduction«, *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 13, 16, Fall: 3-9.
- Prince, Stephen, 1996., »True Lies: Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory«, *Film Quarterly* 49: 3, Spring, pp. 27-37.
- Prince, Stephen, 1998., »The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies«, in Leo Braudy and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism*, London: Oxford University Press, pp. 99-117.

- Prince, Stephen and Wayne Hensley, 1992., »The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment«, *Cinema Journal* 31: 2, Winter, pp. 59-75.
- Prince, Stephen, Virginia Tech, 1993., »Contemporary Directions in Film Theory: An Introduction«, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Fall, Volume 13, No 1, p 3-9
- Prince, Stephen, Virginia Tech, 1997., *Movies and Meaning: An Introduction to Film*, Allyn & Bacon
- Rice, M. L., A. C. Huston, J. C. Wright, 1982., »The Forms of Television: Effects on Children's Attention, Comprehension, and Social Behavior«, u: Pearl, Bouthilet, Lazar, eds., 1982.
- Small, Edward S., 1980., »Introduction: Cinevideo and Mental Images«, *Journal of the University Film Association*, vol. 32, nos. 1 & 2, Winter-Spring.
- Small, Edward S., 1992., »Introduction: Cognitivism and Film Theory«, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* VI, No2, Spring, pp 165-172
- Smith, Murray, 1993., »Cognition, Emotion and Cinematic Narrative«, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, vol. 13 no. 1, Fall.
- Tan, Ed S., 1994., »Constraint and Convention in Psychological Film Aesthetics: On the Psychological Basis of Cinematic Conventions«, in Jurgen E. Muller, ed., *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, Volume 2, Munster: Nodus Publikationen
- Tan, Ed S., 1994., »Film-induced affect as a witness emotion«, *Poetics*, vol. 23.
- Tan, Ed S., and Gijsbert Diteweg, 1996., »Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing«, in P. Vorderer, H. J. Wulff and M. Friedrichsen, eds., *Suspense*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tarnay, Laszlo, 1997., »The Rear Window of Essentialism«, *Film-Philosophy: Electronic Salon*, 13 September

Vjekoslav Majcen

Kronika srpanj/studeni '99.

24. VI.

Splitski Međunarodni festival novog filma i videa, primljen je u članstvo Europske koordinacije filmskih festivala koje ima sjedište u Bruxellesu. Uz Filmski festival u Varšavi, splitski je festival jedini filmski festival iz područja tranzicijskih zemalja primljen u članstvo ove koordinacije koja okuplja više od 130 članica, a cilj joj je promicanje umjetničkog i kulturnog standarda europskog filma.

29. VI.

Zagrebački MM centar završio je polugodište programom Feministička, aktivistička umjetnost u SAD-u 1970.-1980. Program je predstavila gošća Faith Wilding, a prikazani su videoradovi *Not for Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s* (Laura Cottingham, 1998.) i *Womanhouse* (Johanna Demetrakos).

1. VII.

Mustafa Nadarević i Alma Prica dobitnici su godišnjih nagrada HNK za najbolja glumačka ostvarenja u sezoni 1998./1999.

2.-4. VII.

U Budimpešti je održan simpozij o perspektivi u vizualnim umjetnostima, na kojem su izlagali Marcel Bačić i Ivan Ladislav Galeta. U sklopu simpozija prikazani su filmovi I. L. Galeta *PiRaMidas 1972-1984* (1984.), *Water Pulu 1869-1896* (1987.) i *Wa(l)zen* (1989.).

6. VII.

Film *Dvoboj* Katarine Zrinke Matijević, studentice IV. godine ADU, dobio je posebnu nagradu žirija Međunarodnog filmskog festivala u Münchenu.

6. VII.

U zagrebačkom MM-u skupina *Mrtav a leti* izvela je multimedijalni projekt *Atemon* koji se bavi ispitivanjem razina medijske manipulacije. Sastavni su dijelovi *happenings* izložba objekata od bakra Jasmine Kosanović, videoinstalacije *Kava s Jasminom*, instalacije *Radni stol Ragnara Walrufa* i audioperformance. Rad *Atemon* prvi je zajednički projekt skupine autora okupljenih pod nazivom *Mrtav a leti*.

8.-18. VII.

U Vela Luci organizirana je ljetna škola tehničkih vještina. Jedan od sadržaja Ljetne škole jest radionica animiranog filma. Školu su organizirali Gradski ured za obrazovanje i sport, Za-te plus i gradske udruge tehničke kulture.

10. VII.

Na redovnoj skupštini Društva hrvatskih filmskih redatelja razmatrano je pitanje rješavanja položaja audiovizualnih medija u ugovoru Hrvatske sa Svjetskom trgovinskom organizacijom (WTO), a Rajko Grlić, umjetnički direktor Filmskog festivala u Motovunu, predstavio je program tog najmlađeg međunarodnog festivala.

13. VII.

Film Ernesta Gregla *Umjetnost gline i vatre* (1983.) otvorio je međunarodni festival keramike Ceramic Millenium, koji je od 13.-15. srpnja održan u Amsterdamu. Na festivalu je prikazano 49 najboljih svjetskih filmova o keramici snimljenih u zadnjih deset godina.

15. VII.

U Vinkovcima je otvoren 8. salon stripa, Vinkovci 999. Uz izložbu suvremenog francuskog stripa, u sklopu Salona održana je radionica stripa, projekcije crtanih filmova mladih autora, te organizirano crtanje strip-murala u osnovnoj školi Josipa Kozarca.

16.-18. VII.

U istarskom gradiću Oprtlju održan je 4. međunarodni filmski vikend, tradicionalni regionalni ljetni susret hrvatskih, slovenskih i talijanskih filmaša, posvećen ove godine temi antifašizma u filmu. Iz Slovenije prikazani su dokumentarni film *Fantastična balada* (Boštjan Hladnik, 1957.), kratki filmovi sa slovenskog nacionalnog festivala Portorož '99: *Abesinija* (Karpo Godina) i *Kratka himna domovini* (Boris Palčič), te najbolji ovogodišnji slovenski cjelovečernji film *U leru* (Janez Berger). Talijani su se predstavili programom amaterskih filmskih zapisa snimljenih u Istri dvadesetih godina ovog stoljeća (iz kolekcije Edvino Millo i Paolo Venier iz Trsta), te projekcijom cjelovečernjeg filma *Život je lijep* (Robert Benigni). Hrvatska kinematografija predstavljena je dokumentarnim filmom *Istina o Puli* (J. Kirigin, Z. Črnja, K. Hlavaty, 1947.), cjelovečer-

njim filmom *Ne okreći se, sine* (Branko Bauer, 1957.), te crtanim filmovima Borivoja Dovnikovića *Borde Krek* (1967.) i *Ljubitelji cvijeća* (1971.).

Organizator priredbe bio je Histria-film iz Pule, a pokrovitelji Poglavarstvo općine Oprtalj, Alpe Adria Cinema iz Trsta i Autonomna regija Friuli Venezia Giulia.

17.-30. VII.

U pulskom kinu Zagreb održana je retrospektiva filmova Lordana Zafranovića i Rajka Grlića. Održano je 16 projekcija, a među njima i prve hrvatske izvedbe filmova Lordana Zafranovića *Testament — zalazak stoljeća* (1993.) i *Lacrimosa — osveta je moja* (1995.).

18. VII.-5. IX.

U Grožnju je održana redovita (peta) međunarodna Imaginarna akademija, program ljetnih filmskih, kazališnih i glazbenih seminara postdiplomskog statusa, koje već petu godinu za redom organiziraju Centar za dramsku umjetnost iz Zagreba, Ohio University Athens — College of Fine Arts, Akademija dramske umjetnosti i Muzička akademija iz Zagreba. Ovogodišnja Imaginarna akademija počela je lutkarskom radionicom koju su vodili članovi kazališnih družina Fasade i Daska, a posebni gost je bio umjetnički direktor kazališta Scena Plastyczna KUL iz Poljske. Kazališni seminar Akademije nastavljen je radionicom Sergeja Gorana Pristaša i Borne Baletića Samopredstavljanje i monolog, te radionicom Method acting Zagrebačkog glumačkog studija i braće Vajavec. Opsegom najveći, filmski dio programa Akademije imao je četiri radionice: radionicu za scenarij vodio je stalni gost Akademije Lew Hunter, radionicu za produkciju Rajko Grlić, za dokumentarni film Nenad Puhovski, a multimedijisku radionicu još jedan gost iz SAD-a Tom Erlewine. Osim navedenih voditelja u izvedbi programa sudjelovao je veći broj pedagoga sa sveučilišta UCLA, NYU, OU Athens, ADU Zagreb, ASU Sarajevo i AGRFT iz Ljubljane, te producenti i multimedijiski stručnjaci iz SAD-a, V. Britanije, Slovenije, BiH i Hrvatske. U glazbenom dijelu Akademije Zlatko Tanodi i Frano Parać održali su radionice elektronske glazbe.

Na ovogodišnjoj Imaginarnoj akademiji sudjelovalo je oko stotinu polaznika iz Hrvatske, Srednje i Istočne Europe i SAD-a, koje je nakon javnog natječaja za rad u pojedinim radionicama odabrao međunarodni prosvjetni tim sastavljen od tridesetak profesora iz europskih i izvan europskih zemalja.

19. VII.

Film Mladena Jurana *Transatlantic* prikazan je u službenom programu Međunarodnog filmskog festivala koji je od 19. do 30. srpnja održan u Moskvi. U izboru selektora Kirila Razlogova na moskovskom festivalu prikazano je oko 40 filmova iz isto toliko zemalja. *Transatlantic* je imao dvije festivalske projekcije u velikoj dvorani, te jednu filmofilmsku projekciju u moskovskoj kinoteci. Redatelj filma Mladen Juran i snimatelj Goran Trbuljak bili su gosti

festivala, a nakon uspješnog predstavljanja u Moskvi, Mladen Juran je pozvan da s *Transatlanticom* sudjeluje na međunarodnom festivalu u Mar del Plati (Argentina).

20. VII.

U Studiju Moderne galerije Josip Račić u Zagrebu postavljena je izložba osječkog likovnog i videoumjetnika Ivana Faktora pod nazivom *Umorna smrt 1921.-1999.*, s fotografijama nadgrobnih spomenika i projekcijom istoimenog videorada.

30. VII.-7. VIII.

U finskom gradiću Lappeenranta održan je 61. kongres i godišnji svjetski festival neprofесиjskog filma (UNICA '99.). Na kongresu UNICA-e sudjelovali su predsjednik Hrvatskog filmskog saveza Hrvoje Turković i dopredsjednik Željko Balog, delegat HFS u Izvršnom komitetu UNICA-e.

Na festivalu UNICA-e prikazani su nacionalni programi iz 26 zemalja. U hrvatskom programu prikazani su filmovi *On* (Ivica Brusić), *Ultrazvuk* (Tanja Golić), *Na mjestu događaja* (Antonio Nuić), *Opsesija* (Saša Došen), *Dvoboj* (Zrinka Matijević), a u programu jednogminutnih filmova *Bljak* (Ivica Brusić).

1.-11. VIII.

U sklopu Dubrovačkog ljetnog festivala treću godinu za redom održan je umjetnički projekt Karantena kao dio Art radionice Lazareti koju u Galeriji Otok vodi likovni umjetnik Slaven Tolj. Okosnica programa Karantene bili su performansi i likovne instalacije autora Nebojše Šerića Šobe (Sarajevo), skupine Grejpfrut (Ljubljana), Wintera Kranjčevića (Rijeka), Damira Nikšića (Sarajevo), Vlade Marteka (Zagreb), Vlaste Delimar (Zagreb), Jusufa Hazifeževića (Sarajevo), Sanje Iveković (Zagreb) i Svena Stilinovića (Zagreb).

4. VIII.

Film Dejana Šorka *Garcia* uvršten je u natjecateljski program međunarodnog filmskog festivala koji se u rujnu održava u Aleksandriji. U međunarodnu distribuciju (koju su preuzele tvrtke High Point i The Film Company iz Londona i Los Angelesa) film će krenuti s milanskog filmskog sajma MIFED.

10-14. VIII.

U Motovunu je održan Prvi međunarodni filmski festival. U glavnom programu festivala prikazani su filmovi *Juha* (Aki Kaurismäki, Finska), *Socijalizacija bika* (Co&Erik, Slovenija), *An Ambiguous Report About the End of the World* (Juraj Jakubinsko, Češka), *Carmen* (Metod Pevec, Slovenija), *Beautiful People* (Jasmin Dizdār, V. Britanija), *Central Station* (Walter Salles, Brazil/Francuska), *All the little Animals* (Jeremy Thomas, V. Britanija), *Children of Heaven* (Majid Majidi, Iran), *Mifune* (Søren Kragh Jacobsen, Danska), *Happiness* (Todd Solondz, USA), *Orbanići*

Unplugged (Igor Mirković, Hrvatska), *Bure baruta* (Goran Paskaljević, Jugoslavija/Francuska), *Run Lola Run* (Tom Twinker, Njemačka), *Savršeni krug* (Ademir Kenović, BiH/Francuska), i *Legrimas Negras* (Sonia Herman Doiz, Nizozemska).

U pratećim programima prikazan je program novog hrvatskog filma, izbor nizozemskog filma i filmovi nastali u grožnjanskoj Imaginarnoj akademiji.

U programu novog hrvatskog filma prikazani su filmovi *Vidimo se* (Ivan Salaj), *Noć za slušanje* (Jelena Rajković), *Mondo Bobo* (Goran Rušinović), *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan) i *Tri muškarca Melite Žganjer* (Snježana Tribuson), a glazbenim spotom *Druže Tito mi ti se kunemo* iz filma *Maršal* predstavljen je novi projekt Vinka Brešana. U programu nizozemskog filma prikazani su *Little Tony* (Alex van Wardemar), *Polish Bride* (Karim Tadia), *Silberia Robert* (Jan Westdijk), *Winter 89* (Daniel Daniel) i *The Stowaway* (Ben Van Lieshout), a u grožnjanskom programu *Zlatni sladoled* (Fatmir Koci, Hrvatska/Albanija), *Ottavio* (Diana Grgo, Attila Kekesi, Hrvatska/Mađarska), *Sretno* (Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, Hrvatska), *Una storia polesana* (Andrej Korovljev, Hrvatska/V. Britanija). Program filmova, nastalih u Imaginarnoj akademiji, bio je ujedno i jedini nagradni program, te je nagrađen mađarski dokumentarni film *Ottavio* Diane Groo i Attila Kekesija.

Posebno priznanje Festivala i hrvatskih filmskih redatelja dobili su redatelj Branko Bauer i snimatelj Tomislav Pinter u povodu pedesetgodišnjice bavljenja filmskim radom.

Gosti festivala bili su britanski producent Jeremy Thomas, češki redatelj Juraj Jakubisko, Rade Šerbedžija, Dušan Makavejev, Bogdan Diklić i sin poznatog ruskog redatelja, Andrej Tarkovski koji u Italiji radi na restauraciji očevih filmova.

11.-15. VIII.

Na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli prikazano je pet filmova ovogodišnje hrvatske filmske produkcije: *Bogorodica* (Maxima film, HRT; Neven Hitrec), *Crvena prašina* (Interfilm; Zrinko Ogresta), *Da mi je biti morski pas* (HRT; Ognjen Sviličić), *Dubrovački sutoj* (Patria film; Željko Senečić) i *Garcia* (Ban film; Dejan Šorak).

U pratećim programima prikazan je izbor restauriranih hrvatskih filmova. Hrvatske kinoteke (*Samo ljudi* Branka Bauera, 1957.; *Rondo* Zvonimira Berkovića, 1966.; *Breza* Ante Babaje, 1967.; *Imam dvije mame i dva tate* Kreše Golika, 1968. i *Lisice* Krste Papića, 1969.), a u programu 'mladog hrvatskog filma' prikazani su kratkometražni televizijski filmovi mladih autora *Zamrznuti kadar* Branka Ištvančića i *Pet minuta nježnosti* Suzane Ćurić.

Stručni žiri najboljim filmom proglasio je *Bogorodicu* Nevena Hitreca, nagrada publike pripala je filmu *Crvena prašina* Zrinka Ogreste, a Hrvatsko društvo filmskih kritičara svoju nagradu Oktavijan za najbolji film dodijelilo je Ognjenu Sviličiću za film *Da mi je biti morski pas*.

12. VIII.

U Zagrebu je umro Ante Mladineo, scenarist i redatelj dokumentarno-obrazovnih filmova (*Aluminij*, Jadran film 1950.; *Oceanografski institut*, Avala film, 1951.).

16. VIII.

U Splitu počeo trodnevni međunarodni multimedijalni festival kreativnog nereda pod nazivom *Grlimo se morem*. Festival je nastao kao projekt skupine mladih entuzijasta nezadovoljnih ljetnom splitskom kulturnom ponudom, a na njemu su uz aktivno sudjelovanje publike održane četiri kazališne radionice, plesna radionica, izložbe fotografija i slika, ulični performansi, koncerti jazzista i dalmatinskih klapa, likovne i glazbene radionice, te projekcije kratkometražnih filmova.

16.-30. VIII.

Dokumentarni film *Bag* Dalibora Matanića, Tomislava Rukavine i Stanislava Tomića u produkciji Factuma, Salone filma, Teme i Millenium бага, prikazan je u natjecateljskom programu 53. filmskog festivala u Edinburghu.

27. VIII.-6. IX.

Na međunarodnom filmskom festivalu u Montrealu, u programu pod nazivom Svjetski velikan, prikazan je film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*. Papićev film filmski su kritičari uvrstili među 27 najboljih filmova (između 400 naslova) prikazanih na festivalu.

30. VIII.-3. IX.

U Šibeniku je održana Škola medijske kulture koju su zajednički organizirali Ministarstvo prosvjete i športa i Hrvatski filmski savez kao oblik stručnog usavršavanja učitelja i profesora medijske kulture u osnovnim i srednjim školama. Škola je imala oko stotinu polaznika u dva odijeljena programa: seminar medijske kulture, namijenjen predavačima medijskog odgoja u školama i praktični tečaj u videoradionicama (za igrani, dokumentarni i animirani film) namijenjen voditeljima filmskih i video družina. Predavači u Školi bili su Olga Jambrec, Vjekoslav Majcen, Dario Marković, Krešimir Mikić, Ante Peterlić, Ivo Škrabalo, Stjepko Težak i Hrvoje Turković, a radionice za igrani, dokumentarni i animirani film vodili su Zoran Tadić, Krešimir Mikić i Edo Lukman uz stručnu pomoć Vedrana Šamanovića, Milana Blaževića i Jasmine Bijelić.

Voditelj Škole je Vera Robić-Škarica, a voditelj programa Dario Marković.

1.-11. IX.

Film Zrinka Ogreste *Crvena prašina* prikazan je na Međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji u programu Kinetografija današnjice.

2.-8. IX.

U kulturnom centru San Martin u Buenos Airesu održan je Tjedan hrvatskog filma na kojem su prikazani filmovi *Tri*

muškarca Melite Žganjer (S. Tribuson), *Mondo Bobo* (G. Rušinović), *Kako je počeo rat na mom otoku* (V. Brešan), *Sokol ga nije volio* (B. Schmidt) i *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik). Svaki je film prikazan u četiri termina (osim filma *Kako je počeo rat...* koji je imao osam projekcija). Svi filmovi podnaslovljeni su na španjolskom jeziku, a nakon dobrog prijema u Buenos Airesu, namjera je Ministarstva kulture da isti program prikaže i u drugim argentinskim gradovima (Rosariu i Mendozi), te u Urugvaju.

5. IX.

Prema informaciji Croatia filma u Francuskoj je do sada prodano 300.000 videokaseta dugometražnog animiranog filma Milana Blažekovića *Šegrt Hlapić*. Uz to je film otkupljen za prikazivanje u nekoliko arapskih zemalja, te za TV na Disney Chanelu u SAD-u. Na osnovi takva uspjeha filma, producent Croatia film je u suradnji s njemačkim producentom Haffa Diebold pristupila izradi televizijske serije *Šegrt Hlapić* u 26 polusatnih epizoda. Do sada je završena pokusna epizoda čija će premijera biti u listopadu na festivalu u Cannesu (MIP TV festival), a čitava serija trebala bi biti gotova do sredine 2000. godine.

10. IX.

U Splitu je otvorena izložba *Aquae Iasae — Varaždinske toplice — vizualizacija rimske arhitekture*, koja računalno trodimenzionalno rekonstruira jedan od najbolje očuvanih lokaliteta rimske arhitekture u kontinentalnoj Hrvatskoj. Uz trodimenzionalne računalne fotografije, na izložbi je dostupan i video koji gledatelju pokazuje računalno simuliran vanjski izgled rimskih kupki te ga vodi kroz njihovu unutrašnjost.

13. IX.

U Beogradu je umro filmski redatelj hrvatskog podrijetla Vladimir Pogačić. Rođen 23. rujna u Karlovcu, studirao je povijest umjetnosti u Zagrebu, te bio dramaturg i redatelj na Radio Zagrebu i voditelj studentskog kazališta. Filmsku je karijeru ostvario pretežno u Beogradu (gdje je završio Visoku filmsku školu) kao redatelj igranih filmova (*Priča o fabrici*, 1949.; *Nevjera*, 1953.; *Anikina vremena*, 1954.; *Veliki i mali*, 1956.; *Subotom uveče*, 1957.; *Sam i Pukotina raja*, 1959.; *Karolina Riječka*, 1961. i dr.). Dugogodišnji je direktor Jugoslavenske kinoteke, te visoki dužnosnik FIAF-a, svjetske udruge filmskih arhiva.

23. IX.

U Zagrebu je otvoren polivalentni multimedijalni centar Autonomna tvornica kulture, projekt koji obuhvaća brojna kulturna događanja i priredbe, a u svome programu predviđa i multimedijske, filmske i videoprojekcije. Istodobno u Rijeci je počeo radom filmski i videocentar u sklopu novootvorenog multimedijskog centra Palach.

25. IX.-2. X.

U Splitu je održan 4. međunarodni festival novog filma, na kojem je u četiri filmska i videoprograma prikazano 58 fil-

mova, 64 videorada, a u zasebnom programu Novi mediji predstavljene su instalacije, Internet-projekti i radovi na CD-romu.

Grand Prix za film pripala je Ani Torfs (Belgija) za film *Zyklus von Kleinigkeiten*, a za video Valerie Pavie (Francuska) za rad *De la seduction*. Posebne nagrade za film dobili su Nicole Hewitt (Hrvatska) za animirani film *In/Dividu* i Avi Mograbi (Izrael) za film *Happy Birthday Mr. Mograbi*, te za videoradove Laurel Swenson (*How to be a recluse*, Kanada), Chantal Akerman (*South*, Francuska) i David Larcher (*Ich tank*, Francuska). U kategoriji novih medija, Grand Prix pripao je Elsi Stansfield i Madelon Hooykaas (Nizozemska) za rad na CD-romu *Person to Person*, a posebne pohvale dobili su Roza El Hasan za instalaciju *Image Engine* i Dan Oki za CD-rom *Environment of Chimeras*.

Posebnu nagradu za ukupan prinos filmskoj umjetnosti, organizacijski je odbor dodijelio splitskom redatelju Ivanu Martincu.

28. IX.

Film Zrinka Ogreste *Crvena prašina*, prikazan na 15. međunarodnom filmskom festivalu u Haifi (23.-28. rujna), dobio je glavnu nagradu Zlatno sidro, zajedno s filmom *Karneval* francuskog redatelja Thomasa Vincenta.

30. IX.

Jesensku je sezonu zagrebački MM centar počeo programom Recentne tendencije u poljskoj videoumjetnosti, s gostom Ryszardom W. Kluszczyńskim, te programom Japanska videoumjetnost, koju je gledateljima predstavio gost iz Tokija Atsushi Ogata (7. X.).

30. IX.

U sklopu Međunarodnog festivala novog filma i videa prikazan je program ratnih filmova pod naslovom *Rat i njegove sjene*. Prema izboru Jurice Pavičića prikazani su filmovi *Nebo iznad Osijeka* (Zvonimir Jurić), *Radio Krapina* i *Noć za slušanje* (Jelena Rajković), te *Hotel Sunja* (Ivan Salaj).

6. X.

U Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu predstavljen je novi broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (br. 18), posvećen hrvatskoj videoumjetnosti. Domaćin i promotor bila je povjesničarka umjetnosti Nada Beroš, a o videoumjetnosti u Hrvatskoj i programskom usmjerenju časopisa govorili su Hrvoje Turković, Marijan Susovski i Vjekoslav Majcen.

8.-16. X.

Film Ognjena Sviličića *Da mi je biti morski pas*, ovogodišnji dobitnik nagrade Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara, prikazan je na 48. međunarodnom filmskom festivalu Mannheim-Heidelberg u selekciji Međunarodna ot-krića.

13. X.

U Zagrebu je održana premijera filma Zrinka Ogreste *Crvena prašina*. Nakon premijere, film je ostao na redovnom repertoaru kina u Zagrebu, Varaždinu i Dubrovniku.

16.-23. X.

Na međunarodnom televizijskom festivalu Prix Europe u Berlinu, hrvatski predstavnik u kategoriji televizijskih filmova bio je film *Puna kuća*, mladog redatelja Ognjena Sviličića.

20.-26. X.

U MM centru prikazan je program poljskih filmova pod zajedničkim nazivom Poljski filmski pobunjenici iz 50-ih i 60-ih godina. Prikazani su filmovi Jerzyja Skolimowskog (*Barijera*, 1966., *Walkover*, 1965., *Ruke u vis*, 1967.), i Waleriana Borowczyka (igrani *Povijest grijeha*, 1975. i animirani *Gužva*, 1950., *Bio jednom i Nagrađeni osjećaji*, 1957., te *Škola*, 1958.).

28. X.

Nakon uspješnog nastupa na bijenalu u Veneciji i festivalu u Tel Avivu, komisija Društva hrvatskih filmskih radnika izabrala je film Zrinka Ogreste *Crvena prašina* za ovogodišnjega hrvatskoga kandidata za dodjelu nagrade Oscar Američke filmske akademije.

29. X.-9. XI.

U dvorani MM centra održana je retrospektiva hrvatskog filmskog redatelja Ante Babaje. Prikazani su cjelovečernji filmovi *Carevo novo ruho* (1961.), *Breza* (1967.), *Mirisi, zlato i tamjan* (1970.), *Izgubljeni zavičaj* (1980.) i *Kamenita vrata* (1992.), te cjelokupan opus kratkometražnih filmova nastalih u razdoblju od 1955.-1976. godine. Voditelj programa cjelovečernih filmova bio je Vladimir Sever, a o opusu kratkometražnih dokumentarnih i igranih filmova govorio je Dario Marković.

7. XI.

U Splitu je održana službena premijera filma Ognjena Sviličića *Da mi je biti morski pas*, koji je na ovogodišnjoj Puli dobio više nagrada, a do sada je već pozvan na filmske festivale u Manheimu i Valenciji.

11.-14. XI.

U Osijeku je održan festival mladih alternativnih umjetnika pod nazivom *Uštek 01*, posvećen urbanoj kulturi. U programu prezentacija urbane kulture, kazališnih radionica i projekcija videoradova sudjelovali su mladi umjetnici iz Osijeka, Zagreba, Splita, Zadra, Čakovca, Pazina i Sarajeva. Suorganizator ove priredbe bila je zagrebačka Autonomna tvornica kulture.

4.-14. XI.

U Splitu su organizirani Dani francuske kulture, posvećeni umjetnici Marguerite Duras. U sklopu programa održan je

okrugli stol o ovoj umjetnici, te prikazan ciklus njezinih filmova.

4.-17. XI.

U Zagrebu je održan 3. filmski festival Europske Unije. U dvorani Kinoteke prikazano je 14 filmova iz 13 europskih zemalja: *Ploveći oblaci* (Aki Kaurismäki, Finska, 1996.), *Sjena lešinara* (Leonel Vieira, Portugal), *Život iz andeoskih snova* (Erick Zonca, Francuska), *Lovci* (Kjell Sundvall, Švedska, 1996.), *Max i Bobo* (Patrick Quinet, Belgija, 1998.), *Učitelj mačevanja* (Pedro Olea, Španjolska, 1992.), *Barbara* (Nils Malmros, Danska, 1997.), *Slobodan* (Pericles Hoursoglou, Grčka, 1993.), *Poljska nevjesta* (Karim Traïdia, Nizozemska, 1998.), *Croupier* (Mike Hodges, V. Britanija), *S one strane tišine* (Caroline Link, Njemačka, 1996.), *Francuska, stižemo!* (Michael Glawogger, Austrija, 1999.), *Elvijs i Merilijn* (Armando Manni, Italija, 1998.), *Nevjerojatne žene pokraj mora* (Claes Olsson, Finska, 1998.).

Nakon Zagreba, festival Europske unije ponovljen je od 18.-25. studenog u Splitu.

10.-17. XI.

Na filmskom festivalu u Calcutti prikazani su, prema izboru filmske kritičarke Rade Šešić, filmovi *Prepoznavanje i Tri muškarca Melite Žganjer* Snježane Tribuson.

11.-16. XI.

U Strasbourgu je održan Europski filmski forum koji se bavi pitanjima položaja europskog filma. Središnja tema ovogodišnjeg foruma bio je položaj europskog filma u Svjetskoj trgovinskoj organizaciji i mjere koje je u toj organizaciji potrebno poduzeti radi zaštite audiovizualnih medija.

Posljednjeg dana Foruma održan je Filmski dan Europske unije na kojem je uz druge europske filmove prikazan i film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*, koji se upravo vratio s festivala u Floridi.

12. XI.

MM centar u Zagrebu pridružio se proslavi 250-obljetnice rođenja Johanna Wolfganga Goethea projekcijom filma *Zaručnica* (*Die Braut*, 1998.), redatelja Egona Günthera. Projekcija je organizirana u suradnji s Goethe institutom iz Zagreba i Hrvatskim filmskim savezom.

14. XI.

Film Zrinka Ogreste *Crvena prašina* osvojio je Grand Prix na međunarodnom filmskom festivalu Worldfest-Huston u američkom gradu Flagstaffu u kategoriji stranog filma.

Na festivalima u Europi *Crvena prašina* prikazana je na festivalu u Ljubljani (15. XI.) i na Medfilmu u Rimu (18. XI.).

15. XI.

Film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju* osvojio je prvu nagradu na filmskom festivalu u Floridi. Nagradu dijeli s francuskim filmom *Ništa o Robertu Pascala Bonitzera*.

16. XI.

U povodu Dana grada Zagreba uručene su godišnje nagrade grada za 1998. godinu. Među dobitnicima nagrada su glumac Ivan Gregurević (koji je nagradu dobio za kreativan prinos suvremenom hrvatskom filmu ulogama u filmovima *Kad mrtvi zapjevaju* i *Tri muškarca Melite Žganjer*), te redatelj Zrinko Ogresta za režiju filma *Crvena prašina*. Od filmskih djelatnika nagradu je dobio i Vinko Brešan, kao član skupine autora hrvatskog paviljona na EXPO '98. u Lisabonu.

15.-24. XI.

U MM centru u Zagrebu održana je retrospektiva filmova Roberta Bressona. Prikazani su filmovi *Dame iz Bulonjske šume* (1945.), *Džepar* (1959.), *Suđenje Ivani Orleanskoj* (1962.), *Balthazar* (1966.), *Mouchette* (1966.), *Lancelot du Lac* (1974.) i *Novac* (1983.), s uvodnim komentarom o redatelju Bressonu filmologa Hrvoja Turkovića.

18.-27. XI.

Film Mladena Jurana *Transatlantic* uvršten je u službeni natjecateljski program međunarodnog filmskog festivala u argentinskom gradu Mar del Plata.

20. XI.

Na upravo završenom Medfilmu — festivalu sredozemnog filma koji se održava u Rimu, film Zrinka Ogreste *Crvena*

prašina proglašen je najboljim i osvojio prvu nagradu *Amor i Psiha*.

20.-23. XI.

U Haagu i Amsterdamu održan je program filmova Ivana Ladislava Galeta u kojemu su uz ostale prikazani filmovi: *Dva vremena u jednom prostoru*, *Water Pulu* i *Piramidas*. Nakon gostovanja u Nizozemskoj (23. XI.) kraći program Galetinih filmova prikazan je i u Parizu.

22.-26. XI.

U Zagrebu je održana retrospektiva filmova Antuna Vrdoljaka. U kinu Jadran prikazani su filmovi *Kad čuješ zvona*, *U gori raste zelen bor*, *Mečava* i *Kiklop*, a na završnoj večeri u kinu Europa održana je projekcija filma *Glembajevi*.

23.-30. XI.

U Berlinu je održan Tjedan hrvatskog filma. Prikazani su filmovi: *Rondo* (Z. Berković), *Breza* (A. Babaja), *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik), *H-8* (N. Tanhofer), *Lisice* (K. Papić), *Mondo Bobo* (G. Rušinović), *Ritam zločina* (Z. Tadić), *Krhotine — Kronika jednog nestajanja* (Z. Ogresta), *Kako je počeo rat na mom otoku* (V. Brešan), te filmovi studenata ADU: *Prostor omeđen ničim* (Tomislav Jagec), *Vidimo se* (Ivan Salaj), *Dvoboj* (Zrinka Matijević).

26. XI.

U gradskoj vijećnici Willmersdorfa održan je okrugli stol o povijesti i sadašnjosti hrvatskog filma na kojem su sudjelovali Ivo Škrabalo, Krsto Papić, Vinko Brešan, Tomislav Jagec i Roland Rust direktor filmskog festivala u Cottbusu.

Bibliografija

4. SPLITSKI FILMSKI FESTIVAL — SPLIT '99. — katalog / urednik Slobodan Tomić. — prijevod Nataša Škaričić, Davor Vuković, Tamara Visković, Ivana Grgurinović. — Međunarodni festival novog filma i videa, Split. — 20 cm; 120 str.; ilustr.; tekst usporedno na hrv. i engl. jeziku.

Sadržaj: Film konkurencija / Video konkurencija / Film usporedni program / Video usporedni program / Novi mediji / Posebni programi.

FESTIVAL HRVATSKOGA FILMA — PULA '99. — katalog / urednik Ivan Gregurević. — prijevod na engleski Ines Baus. — grafičko oblikovanje Goran Velić. — Istarsko narodno kazalište, Pula 1999. — 20 cm; 60 str.; ilustr.; tekst usporedno na hrv. i engl. jeziku.

Sadržaj: Podaci o organizatorima / Arsen Oremović: Festival hrvatskoga filma / Program festivala / Damir Hoyka: To nije kao na filmu / Podaci o uredniku programa i ocjenjivačkom sudu / Nagradni program — filmografski i autorski podaci / Producenti / Podaci o likovnim urednicima / Mato Kukuljica: Hrvatska kinoteka (u povodu dvadeset godina rada na zaštiti hrvatske filmske baštine) / Retrospekcija hrvatskog filma — filmografski podaci.

FIRST MOTOVUN FILM FESTIVAL — katalog / urednik Igor Mirković. — prijevod Olinka Vištica, Josip Visković. — oblikovanje Bruketa & Žinić o. m. — Kartolina d.o.o. / Motovun Film Festival, 1999. — 15 cm; 109 str.; ilustr.; tekst usporedno na hrv. i engl. jeziku.

Sadržaj: Uvod: Stevo Žufić, Boris T. Matić, Rajko Grlić / Tko je tko / Glavni program — filmografija / Nenad Puhovski: Made in Grožnjan; filmografija / Leo Hannevijk: Novi nizi zemski film; filmografija / Hrvoje Hribar: Novi hrvatski film — Kratka povijest duge sadašnjice; filmografija / Događanja: Kino XX stoljeća; 50 godina: Branko Bauer — Tomislav Pinter; Zvonko Maković: Edo Murtić — La vita è bella; (Po) novo kino; Tajna veza s Istrom (bibliografija) / Kazala.

HRVATSKI FILMSKI I VIDEO GODIŠNJAK = CROATIAN FILM AND VIDEO YEARBOOK: 1999. (podaci o hrvatskoj kinematografiji u 1998. godini) / urednik Vjekoslav Majcen / suradnici 3 Sandra Cindrić, Maja Gregl, Ivan Grgurević, Mato Kukuljica, Zdenka Lončarić, Branka Mi-

tić, Matilda Nekić-Vodanović, Ivan Paić, Jasna Pervan, Sanjin Petrović, Jasna Posarić, Nenad Puhovski, Vera Robić-Škarica, Igor Tomljanović, Branka Turkalj; prijevod na engleski 3 Dunja Krpanec, Ljubo Lasić, Nella Popović; računalni unos podataka Dubravka Jurak; likovni urednik Luka Gusić; slog Kolumna d.o.o.; tisak CB Print Samobor. — Zagreb : Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, 1999. — 24 cm; 282 str.; ilustr.; tekst usporedno na hrv. i eng. jeziku;

ISSN 1331-6427

Sadržaj: Predgovor / Hrvatski film i video 1998. — filmografija; zbirni podaci o hrvatskoj kinematografiji / Dramski program Hrvatske televizije (Maja Gregl, Zdenka Lončarić) / Zbiivanja: Kronika '98. / Filmske priredbe i nagrade: Filmski i videofestivali i revije : Hrvatske filmske nagrade : predstavljajući hrvatskog filma i videoumjetnosti u inozemstvu / Pregled filmskog repertoara '98. — filmografija (Igor Tomljanović) : Kinematografi u Republici Hrvatskoj : Umjetnička kina / Filmski program Hrvatske televizije (Sanjin Petrović) / Filmska poduzeća, ustanove i udruge : TV postaje : Akademija dramske umjetnosti : Hrvatska kinoteka : Hrvatski filmski savez : Hrvatsko društvo filmskih kritičara : Društvo hrvatskih filmskih djelatnika : Društvo hrvatskih filmskih redatelja : Društvo hrvatskih filmskih snimatelja / Bibliografija: Filmski časopisi : Bibliografija knjiga i članaka o filmu / Kazala: Popis naslova : Kazalo hrvatskih autora.

ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE : Posebni broj *Zapisa* HFS / urednici Vjekoslav Majcen, Vera Robić-Škarica. — Zagreb : Hrvatski filmski savez, 1999. — 24 cm; 108 str. — ISSN1331-8128

Sadržaj: Ur.: Predgovor / Plan održavanja Škole medijske kulture / Ante Peterlić: Počeci filma — apokrifi i činjenice / Ivo Škrabalo: 101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997. / Krešimir Mikić: Razmišljanja o dokumentarnom filmu / Vjekoslav Majcen: Kratki uvod u hrvatski dokumentarni film / Dario Marković: Hrvatski dokumentarni film (1945.-1998.) / Krešimir Mikić: Film u okruženju drugih medija / Hrvoje Turković: Pokretne slike — medijske razrade i preklapanja (film, televizija, video, videoigre) / Hrvoje Turković: Sistematizacijski vodič po filmskoj enciklopediji — temeljni pojmovi filmskog medija / Stjepko Težak: Nastava hrvatskog jezika i medijska kultura / Olga Jambrec: Metodički pristup filmu / Vjekoslav Majcen: Filmski primjeri i teorijski pojmovi u nastavnom planu i programu za osnovne i srednje škole / Preporučena literatura.

Ivo Škrabalo

Iz povijesti zamisli: ABC festival

Dokumenti o tranziciji pulskoga festivala

Ove 1999. godine u istom su tjednu održana dva filmska festivala u Istri, u dva grada na razmaku od nekih šezdesetak kilometara. Dok se onaj u Puli čvrsto držao ekskluzivne nacionalne formule kao festival hrvatskoga igranog filma, dotle onaj mlađi u Motovunu već je u prvom predstavljanju nastojao otvoriti prozor u svijet i dovesti na svoj ekran značajne europske filmove, istodobno pružajući publici i svojim gostima iz svijeta priliku da vide izbor djela iz recentne hrvatske filmske produkcije.

Ne ulazeći u pitanje neumjесnog podudaranja termina što je onemogućavalo istodobno praćenje obje priredbe, kao ni u pitanje opravdanosti trošenja na dvije strane za približno istu svrhu (to prije što ni financiranje tih festivala nije išlo iz iste blagajne), ova dvostrukost pristupa formuli ljetnih filmskih festivala podsjetila me je na svojedobne pokušaje u početku ovoga desetljeća na izmaku da predložim i provedem ideju kako bi se tradicija i nedvojbeno reputacija nekadašnjeg Filmskog festivala u Puli (koji je imao jugoslavenski, dakle prikriveno višenacionalni karakter) iskoristile za upostavu takvog filmskog festivala koji bi poslužio komplementarnim ciljevima naše male kinematografije, koja ne želi biti beznačajna u europskim razmjerima: otvoriti se međunarodnoj razmjeni duhovnih dobara s područja filma i u tom sklopu predstaviti hrvatski film svijetu, a dovesti važne svjetske i europske filmove i njihove autore u našu sredinu. Na taj način ne bismo odbacili one komparativne prednosti koju je lokacija filmskog festivala u nenadomjestivoj pulskoj Areni značila i mogla značiti za međunarodnu afirmaciju hrvatskoga filma.

Zbog toga smatram korisnim prvi put objaviti neke dokumente upućene tadašnjem ministru kulture Vlatku Pavletiću (koji me je sâm postavio na čelo Pulskoga festivala kad ga je trebalo iščupati iz beogradskih ruku). U njima se vidi kako sam od 1990. do 1992. godine nastojao provesti tranziciju »Festivala jugoslavenskog igranog filma« u »ABC (Adria/Baltik/Croatia) festival« u Puli. Najnoviji razvoj koji je doveo do stvaranja dva festivala u dva gotovo susjedna lokaliteta naknadno potvrđuje ispravnost ideje da otvorimo dvostruki prozor u svijet za hrvatski film.

* * *

Ivo Škrabalo
ZAGREB, 26. 11. 1990.

TEZE O PULSKOM FESTIVALU

Gospodin
dr. Vlatko Pavletić,
ministar prosvjete i kulture
u Vladi Republike Hrvatske
ZAGREB

A) Razlozi PROTIV festivala

1) U svojih 37 godina Pulski je festival bio pravi odraz, dobar ili loš, jugoslavenske kinematografije, onakve kakvu je režim htio stvoriti i one kakva je pod utjecajem raznih faktora nastala. U Puli su nastajali vrijednosni kriteriji za tu kinematografiju, tu su se osjećali utjecaji centralne vlasti i unitarističke koncepcije kulture, u njoj Areni je populistički pristup dobio i svoju scenu i svoju argumentaciju. Osim toga, Pulski je festival kroz sve te godine bio tijesno povezan s dvorom na Brijunima i hranu za svoju vitalnost crpao je i iz posebnog Titovog interesa za film kao medij.

Tito je mrtav, Jugoslavija umire, a sad je svima već jasno da jugoslavenska kinematografija ne postoji kao jedinstveni pojam. Zato je i festival jugoslavenske kinematografije anakronizam, mrtvac koga nema smisla oživljavati i praviti se kao da je i dalje sposoban živjeti kako je živio.

2) Pulski je festival bio zanimljiv u svijetu po formuli koju smo mi prvi izmislili: nacionalni filmski festival. Pokazalo se s vremenom da je on to bio samo prividno, jer jugoslavenske nacije nema, a jugoslavenska kinematografija se raspala usporedo s neuspjehom da bude jedna od poluga stvaranja te izmišljene nadnacije. Sada se vidi da je to uvijek zapravo i bio međunarodni festival jugoslavenskog filma, na kojem su se, kao i na svakom festivalu, konfrontirale nacionalne kinematografije, a žiriji su u tom okviru ili taktizirali ili otvoreno favorizirali jače i utjecajnije. Sada su odnosi među pojedinim filmskim centrima gori nego ikad, što ne začuđuje u aktualnoj situaciji Jugoslavije.

3) Arena je veliki plus i velika atrakcija Pulskog festivala. Ona svakog impresionira kad ju ispuni desetak tisuća gleda-

laca, ali je podjednako žalostan prizor kad je poluprazna, što se ovih zadnjih godina sve redovitije događa. Teško je naći filmove koji bi svojom atraktivnošću ispunili to velebno gledalište: Bulajić i njemu slični više ne snimaju spektakle iz NOB-e, a pitanje je da li bi imali publiku. Druga vrsta populističkog filma za mase nije nastala ni u jednoj nacionalnoj kinematografiji, a siromašne domaće produkcije (ili njima slične evropske) teško da bi privukle masovnu publiku.

4) Pula zapravo nije pogodan grad za festival: ni velik da bi bio privlačan kulturni centar, niti malen da bi u njemu festival dok se održava bio jedini i glavni sadržaj javnog života. Takvi se festivali obično održavaju u manjim ljetovalištim ili toplicama (Locarno, Avellino, Karlove Vary, Pesaro, Annecy itd.), a ne u velikom industrijskom i garnizonskom središtu, gdje su hoteli raspršeni kilometrima od centra. Ni termin festivala nije sretno riješen: lipanj je prerano, kraj srpnja remeti hotelske planove u vrhuncu sezone, a druga polovica kolovoza kolidira s drugim festivalima.

5) Nema više prave stimulacije za sudjelovanje na festivalu. Nekada su se filmovi borili za producentske nagrade u nimalo zanemarivim iznosima koji su pokrivali dobar dio troškova proizvodnje, a kasnije su pojedinačne nagrade autorima i filmovima uzimane u obzir kao kriteriji za dodjeljivanje tzv. varijabilnih sredstava iz nekih republičkih fondova. Više nije tako, jer se sredstva dodjeljuju uglavnom unaprijed, a i festivala ima mnogo (Hercegnovi, Niš, Vrnjačka Banja, Bitola), pa mogu poslužiti kao dopunski kriteriji za dotacije. Što se tiče odjeka u svijetu, on je zanemariv (pa ni Kusturica, na primjer, nije dao svoj film na festival).

B) Razlozi ZA festival

1) Premda je teško naći formulu koja bi dala smisao festivalu ovakvog povijesnog opterećenja, njegova tradicija na neki način obvezuje. Pula je postala poznata u filmskom svijetu upravo po festivalu, pa je on postao obilježje njenog kulturnog identiteta, kao i važan dio kulturnog života Istre. Dosađajući jak utjecaj unitarističkog jugoslavenstva mogao bi, u savezu s regionalizmom kao novim oblikom otpora afirmaciji hrvatskog karaktera Istre, gašenje festivala iskoristiti za novu ofenzivu.

2) Baš u vrijeme preispitivanja razloga za i protiv političke zajednice južnoslavenskih naroda filmski festival može biti način da se na djelu pokaže kako kulturne veze ne ovise o državnim formama.

3) Hrvatskoj kinematografiji kao domaćinu festivala, i onako ograničena dometa kod publike i kritike, ne odgovara zatvaranje u vlastite ograde, pa sučeljavanje s djelima ostalih susjednih naroda može samo pomoći stalnom preispitivanju vlastite ljestvice vrijednosti da bi nam filmovi bili evropski duhom i odjekom.

C) Važno UPOZORENJE

Ako se festival ipak održi u životu, on će biti vrlo SKUP! Nema više sudjelovanja u financiranju od strane ostalih republika, a za jedino moguće konceptijsko proširenje na MEĐUNARODNU komponentu festivala trebat će poprilična sredstva (koja sad još nije moguće izračunati).

MEĐUNARODNI FESTIVAL JUGOSLAVENSKIH FILMOVA

(Nacrt jedne moguće koncepcije za 1991. godinu)

1) Festival ima nekoliko sekcija:

a) *Selekcija jugoslavenskih filmova — Glavni program (12-14 filmova)*

- Filmovi sudjeluju po pozivu selektora programa (direktora festivala), po mogućnosti iz svake republike po jedan ili dva, iz Hrvatske može i tri (radi sučeljavanja vrijednosti);
- Nagrade dodjeljuje međunarodni žiri (3 do 5 članova) bez ijednog domaćeg člana iz bilo koje republike SFRJ;
- Filmovi se prikazuju u dvorani kazališta (svečano) i drugi dan u kinu »Beograd« (reprizno);
- Svaki dan konferencije za tisak, susreti s publikom, gostovanja u istarskim mjestima i sl.;
- Nagrade za autore moraju biti atraktivne novčano (glavne) ili besplatna ljetovanja i sl. po izboru sponzora (sposredne);
- Na festival pozvati i ugostiti po 3 osobe iz svakog filma 3 dana, a još 2 osobe cijelo vrijeme trajanja.

b) *Međunarodna sekcija — Paralelni program (6-7 filmova)*

- Filmovi se biraju po jednom od mogućih kriterija (ovisno o mogućnostima): program novih filmova jedne evropske osebuje kinematografije (npr. mađarska, katalonska, flamanska, finska itd.) — ili program filmova jednog glumca (npr. Gerard Depardieu, Ornella Muti, Bob Hoskins) — ili izbor jednog žanra iz raznih zemalja (komedija, krimić, glazbeni, filmovi za televiziju ili u suradnji s njom);
- Filmovi dolaze po pozivu selektora programa (direktora festivala);
- Nagrada i žirija nema, ali dodjeljuje se diploma ili tako nešto na temelju ankete (novinara, gledalaca, svih gostiju);
- Filmovi se prikazuju u dvorani kazališta (svečano) i u kinu (reprizno);
- Uz taj program jednog se dana organizira Okrugli stol posvećen toj zemlji, osobi ili žanru, uz uvodni referat;
- Pozvati autore, glumce, novinare iz tih zemalja i dati im dobar publicitet, smišljati rubne atrakcije;
- Stimulirati sponzore da daju specijalne nagrade.

c) *Profil — Posebni program (5-6 filmova)*

- Svake godine jedan ili dva posebna programa koji predstavljaju jednu republičku kinematografiju izborom najkarakterističnijih djela iz recentnih godina — odnosno opus nekog hrvatskog, jugoslavenskog ili stranog autora — odnosno izbor s nekog srodnog stranog festivala;

- Filmovi dolaze po pozivu selektora (direktor ili neka osoba koju on izabere iz redova naših ili stranih znalaca);
- Filmovi se prikazuju u dvorani kazališta (premijerno) i u kinu (reprizno);
- Monografsko predstavljanje u obliku knjižice i simpozija;
- Pozvati posebne goste za ovaj program radnog karaktera (autore, kritičare, producente).

d) Arena hitova — Popularni program (7-8 filmova)

- Pretpremijerni program velikih svjetskih hitova koji dolaze na repertoar naših kina u sljedećoj sezoni, izbor iz lista distributera koji su vezani na velike strane kompanije;
- Filmovi se prikazuju u Areni, svake večeri po jedan od 22 sata, kao ekskluzivna predstava (nalik programu »Venezija mezzanotte«) uz aranžmane s kompanijama;
- Posljednje večeri u Areni prikazuje se pobjednik Selekcije domaćih filmova, sam ili u kombinaciji s jednim stranim filmom.

2) Temeljne odrednice festivala:

- za vrijeme 8 festivalskih dana ukupno će biti prikazano 35-40 filmova, što je broj koji festival čini dovoljno zanimljivim za kritičare i publiku, jer pruža mogućnost izbora;
- predstave u kazališnoj dvorani održavat će se cijelog dana u nizu, s početkom u 9, 11, 13, 15, 17 i 19 sati, a večernja u Areni s početkom u 22 sata;
- po dva filma iz glavnog programa bit će u 17 i 19 sati, ali će svaki biti ili repriziran sutradan u kinu ili prikazan tog jutra na ranoj predstavi (radi novinara), dok će filmovi iz ostalih programa biti raspoređeni po ostalim terminima;
- termin festivala treba uskladiti s ostalima, predlažem oko polovice kolovoza, jer je to uoči Montreala i Venecije;
- mislim da nema velikog smisla organizirati paralelni sajam filmova, jer se teško može očekivati interes prodavača i kupaca.

3) Osobna napomena:

Da bi se realizirala ovakva koncepcija festivala potrebno je prethodno ispitati kakva je i kolika volja za suradnjom u Puli, u republičkim centrima, s domaćim i stranim distributerima. Tek nakon toga bih se mogao eventualno prihvatiti funkcije selektora, dok bi za organizacijsku i financijsku stranu možda bilo uputno angažirati kvalificiranog menedžera. Bit će potrebno ustoličiti i marketinšku službu festivala zbog privlačenja sponzora.

Predlažem stoga period od mjesec dana (ili 6 tjedana) radi prethodnog sondiranja svih mogućnosti. Ako u drugim republikama ne bude spremnosti za suradnjom, valja ili mijenjati koncepciju ili napustiti ideju da se Pulski filmski festival održi u životu.

* * *

Ivo Škrabalo

FESTIVAL NA PREKRETNICI

Otkazivanje 38. Filmskog festivala u Puli 1991. na sam dan otvorenja doživljeno je kao šok, ne samo za javnost, nego i za nas koji smo ga mjesecima pripremali i napokon, unatoč zaprekama, potpuno i pripremili sva njegova četiri programa. Ipak, naknadno se pokazalo da je taj čin bio opravdan s obzirom da je upravo tih dana započinjao ovaj brutalni rat protiv Hrvatske.

Naime, novi model festivala bio je prihvaćen kao raskid s unitarističkom koncepcijom jugoslavenske kinematografije, ali je i dalje bio otvoren ravnopravnom susretu filmskih djela i autora iz svih republičkih kinematografija bivše Jugoslavije. Tada smo to nastojali objasniti time da »baš u vrijeme preispitivanja razloga za i protiv političke zajednice jugoslavenskih naroda i njihovih republika novi model filmskog festivala, utemeljenog na estetskim kriterijima, može na djelu pokazati kako kulturne veze među narodima ne bi smjele ovisiti o državnim formama«. Dakako, teško je bilo pretpostavljati da će se državna forma nametati silom!

Uostalom, već nakon prvih slobodnih izbora i uspostavljanja demokratske vlasti u Hrvatskoj prije dvije godine suočili smo se s dilemom je li uopće potrebno održavati u životu filmski festival koji se dičio svojim nametljivim jugoslavenstvom. U razdoblju od 1954. do 1989. godine Pulski je festival bio pravi odraz (dobar ili loš) jugoslavenske kinematografije, ideologijski koncipirane, onakve kakvu je jugokomunistički režim želio stvoriti, ali i one kakva se pod utjecajem različitih čimbenika razvila. U Puli su nastajali vrijednosni kriteriji za tu kinematografiju, tu su se najbolje osjećali utjecaji beogradske vladavine i unitarističke koncepcije kulture, u njenoj drevnoj Areni populistički je pristup dobio i svoju scenu i svoju argumentaciju. Osim toga, Pulski je festival kroz sve te godine bio tijesno povezan s dvorom na Brijunima i hranu za svoju vitalnost crpao je i iz posebnog Titovog interesa za film kao medij.

Vodeći računa da je Tito već deset godina bio mrtav, a da je Jugoslavija pokazivala prepoznatljive simptome agonije, mnogi su u tom politički prijelomnom času takav »festival jugoslavenskog filma« smatrali anakronizmom. Napokon je i najzadrtijima postalo jasno da jugoslavenska kinematografija ne postoji kao jedinstven pojam, ona se raspala usporedo s neuspjehom da bude jedna od poluga stvaranja izmišljene jugoslavenske nadnacije. Zato je s razlogom bilo mišljenje da takav festival nema smisla održati u životu kao da je i dalje sposoban živjeti kako je živio.

Ipak, srećom festival nije likvidiran po kratkom postupku. Arena je veliki plus i velika atrakcija Pulskoga festivala, u zidinama tog jedinstvenog amfiteatra pojavljivale su se mnoge od najuglednijih ličnosti sedme umjetnosti. Unatoč svim povijesnim opterećenjima, zvjezdane (ili oblačne) filmske večere

ri u najvećem otvorenom filmskom gledalištu u svijetu stvorile su tijekom 37 godina tradiciju koja obvezuje. Pula je u svijetu postala poznata baš po festivalu, jer je on postao nezaobilazno obilježje njenog kulturnog identiteta, ujedno i važan datum u kalendaru kulturnih zbivanja Istre.

Sada je potpuno jasno da otkazivanje festivala prošloga ljeta označilo i definitivni kraj njegove bilo kakve jugoslavenske programske orijentacije. Ovaj je surovi rat za dugo vremena ukinuo mogućnost i potrebu za komunikacijom između filmskih centara nekadašnje federacije, a hrvatska će se kinematografija morati nespupano okrenuti srodnom civilizacijskom i kulturnom krugu zemalja s kojima bismo stavili u suodnos svoja filmska ostvarenja.

Ipak, upravo je iskustvo neodržanog festivala prošle godine dalo nov argument za potrebu ne samo očuvanja, nego obogaćivanja filmskoga festivala u Puli. Hrvatskoj kinematografiji ne odgovara zatvaranje u vlastite ograde (naročito kad objektivne financijske mogućnosti reduciraju proizvodnju ispod egzistencijalnog minimuma) pa otvorenost sučeljavanju s filmotvorinama svog zemljopisnog i kulturnog okoliša najbolje se može posvjedočiti upravo u Puli. To je bio glavni razlog da se zaključi »jugoslavensko« poglavlje ovog festivala, a da se pristupi ambicioznom projektu međunarodne filmske manifestacije koja bi obuhvaćala djela iz zemalja u pojasu između Jadranskog i Baltičkog mora, dakle u kulturološki nadasve zanimljivoj zoni gdje se susreću dvije donedavna željeznim zastorom razdvojene Europe. Tako je i nastala ideja da se u Puli svake godine održava međunarodni filmski festival nazvan pomalo enigmatski »ABC: ADRIA-BALTIC-CROATIA«.

Bit će to »festival postkomunističke Europe«, ali i izraz nove geopolitičke realnosti, jer bi obuhvatio čak 8 ili 9 novih država nastalih u procesu europske dekolonizacije kao popratne pojave sloma komunističkog sustava i višenacionalnih imperija. Pula kao tradicionalni festivalski grad na južnoj obali ovoga pojasa i Hrvatska kao zemlja koja je morala platiti visoki danak u krvi za svoje mjesto među suverenim državama, prirodni su domaćini za festival koji bi odražavao novi politički krajolik Europe, pa zato i ima dobre izgleda da privuče pozornost na inače pretrpanom zemljovidu i kalendaru filmskih festivala u svijetu.

Ova ratna 1992. godina nije bila pogodna da se bez dostatnih priprema i osiguranih materijalnih sredstava krene u ostvarenje tako važne filmske manifestacije u koju će Hrvatska uložiti ne samo sredstva i dobru volju, nego i svoj neprijeporni ugled malog naroda koji je svoj domovinski rat za nezavisnost dobio ne samo oružjem, nego i kulturom! Nije bilo uvjeta da se improvizira nešto što bi moglo u startu obezvrijediti jednu dobru koncepciju, pa je stoga pala odluka da se već sada započne s temeljitim pripremama za ABC festival u srpnju, vjerujemo mirnodopske, 1993. godine.

I tako smo se našli na prekretnici: stari je festival mrtav, a novi je, doduše, sretno začet, ali se još nije rodio. Jedno je poglavlje pulske festivalske povijesti definitivno završeno, a do sljedećeg, koje se tek ispisuje, ovogodišnje ljeto, već zbog

tradicije, ne bi smjelo ostati bez filmova u Areni. Sretna je okolnost da se, usljed ratnih okolnosti, ove godine skupilo čak 8 novih, u Puli još neviđenih hrvatskih filmova, pa će ovog srpnja — prvi put u svojoj povijesti — antičko gledalište dobiti priliku da se u njemu prikažu samo hrvatski filmovi, koji su tijekom 38 godina najčešće bili tretirani kao pastorčad. Pula 1992. je svojevrstni međufestival: prekida s jugoslavenskom tradicijom i priprema hrvatski film za Europu! Zato ovogodišnji festival i ne nosi pred svojim imenom 39. redni broj, iako održava kontinuitet...

(Predgovor festivalskog kataloga 1992. godine)

* * *

Ivo Škrabalo
direktor programa
06. 01. 1992.

Vijeću Filmskog festivala u Puli
Zagreb/Pula

Predmet:

FILMSKI FESTIVAL U PULI 1992. **koncepcija/nacr programa (prijedlog)**

(1)

Otkazivanje 38. Filmskog festivala u Puli 1991. na sam dan otvorenja doživljeno je kao šok, ne samo za javnost, nego i za nas koji smo ga mjesecima pripremali i napokon, unatoč zaprekama, potpuno i pripremili sva njegova četiri programa. Ipak, naknadno se pokazalo da je taj čin bio opravdan s obzirom da je upravo tih dana započeo brutalni rat protiv Hrvatske.

Naime, novi model festivala bio je prihvaćen kao raskid s unitarističkom koncepcijom ugoslavenske kinematografije, ali je i dalje bio otvoren ravnopravnom susretu filmskih djela i autora iz svih republičkih kinematografija bivše Jugoslavije. Tada smo to nastojali objasniti time da »baš u vrijeme preispitivanja razloga za i protiv političke zajednice jugoslavenskih naroda i njihovih republika novi model filmskog festivala, utemeljenog na estetskim kriterijima, može na djelu pokazati kako kulturne veze među narodima ne bi smjele ovisiti o državnim formama«. Dakako, nitko nije pretpostavljao da će se državna forma nametati silom.

Sada je potpuno jasno da otkazivanje festivala prošloga ljeta znači i definitivni kraj njegove bilo kakve jugoslavenske programske orijentacije. Ovaj je surovi rat za dugo vremena ukinuo potrebu za komunikacijom između filmskih centara do sadašnje federacije, a hrvatska se kinematografija mora nesputano okrenuti srodnom civilizacijskom i kulturnom krugu zemalja s kojima bismo stavili u suodnos svoja filmska ostvarenja.

(2)

Hrvatska je danas suverena i demokratska država koja će tijekom ove godine dobiti opće međunarodno priznanje i ostvariti učlanjenje u najvažnije međunarodne organizacije.

Nova povijesna situacija upućuje nas da nastavimo smjerom internacionalizacije festivala kojim smo krenuli već prošle godine. Da bi taj festival bio koristan za nas kao mjesto sučeljavanja s filmovima srodnih proizvodnih i kulturoloških odrednica, a da bi istodobno bio privlačan za druge zemlje sudionice, te zanimljiv za kritičare uglednih stručnih listova iz svijeta i određeni krug poslovnih ljudi, valja smisliti formulu po kojoj bi se ovaj festival sadržajem i oblikom razlikovao od mnogih drugih.

Ako Pula i u novim prilikama zadrži interes da ima svoj ljetni festival, predlažem da se kao i lani Glavni program održava u dvorani (isto tako i ponoćni Profil), a da se zadrži tradicija filmskih večeri pod zvjezdanom nebom u Areni. Dok bi program u Areni i dalje ostao usmjeren populistički, promotivno prikazujući ekskluzivne predpremiere američkih hitova (7) namijenjenih jesenskoj sezoni u Europi, Glavni bi program u dvorani bio natjecateljski, a sadržavao bi 14-15 filmova iz pojasa zemalja između Jadranskog i Baltičkog mora, s tim da se pobjednički film posljednje večeri prikaže u Areni. Ponoćni program Profil ove bi godine bio posvećen hrvatskom veteranu Kreši Goliku koji u svibnju puni 70 godina, pa je pravo vrijeme za »homage« s izborom 4-5 najboljih njegovih ostvarenja uz monografiju sa svim podacima i kritičarskim prosudbama.

(3)**Glavni program: ADRIA-BALTIC-CROATIA 1992 (ABC 92)**

Zona odabrana za naš festival zanimljiva je u geopolitičkom i kulturološkom smislu. U ovom se pojasu susreću dvije donedavna željeznim zatorom odvojene Europe, pa je to onaj prostor spajanja gdje će se u svakom pogledu iskušavati mogućnosti prevladavanja negativne baštine komunizma u psihološkoj i civilizacijskoj sferi. Bio bi to »festival postkomunističke Europe«, ali i izraz nove geopolitičke realnosti, jer bi obuhvatio čak 8-9 novih država (Estonija, Latvija, Litva, Bjelarus, Ukrajina, Slovačka, Slovenija, Hrvatska, BiH). Ipak, za festival je važno da će biti mjesta i za nekoliko zemalja s uglednim kinematografijama (Češka, Poljska, Mađarska, Njemačka, Italija), a u tom društvu imat će interesa da se pojave Austrija (relativno filmski nepoznata) i Albanija (do sada u samoizolaciji). Hrvatska, kao zemlja koja je morala platiti visoki danak u krvi za svoje mjesto među suverenim državama, prirodni je domaćin za festival ovakve orijentacije, jer će u njega uložiti svoj neprijeporni ugled maloga naroda koji je i kulturu mobilizirao u ratu za nezavisnost, budući da je njegova kultura bila jedan od prioriteta ciljeva agresora.

Na ovakvom bi festivalu zemlja-domaćin s punim pravom mogla prikazati 3-4 vlastita filma (a više ni nećemo imati!),

dok bi za ostale zemlje (oko 10 filmova) festival trebalo učiniti privlačnim s nekoliko novčanih nagrada (nagradni fond cca 50.000 DEM) i dolaskom uglednih gostiju i prvih kritičarskih pera iz utjecajnih redakcija. Vjerujemo da će se ove godine odazvati lijep broj uglednih filmskih autora i producenata koji su potpisivali apele za pomoć Hrvatskoj, tako da bi ovako koncipiran festival mogao biti prvorazredna prilika za afirmaciju Hrvatske kao države i hrvatskog kulturnog identiteta u obzorju novog političkog krajolika Europe!

(4)

Za realizaciju ovakvog festivala ne ostaje mnogo vremena. Operativno je potrebno odmah poduzeti sljedeće: — prihvatiti program, postići načelni dogovor s gradom Pulom o sufinanciranju (ne samo u naturalnim davanjima);

- provesti natječaj za radnu organizaciju koja će preuzeti operativno vođenje festivala i sve kontakte s inozemstvom;
- aktivirati sponzore u zemlji i inozemstvu;
- sačiniti preliminarni proračun za ovakav festival;
- izraditi (i prevesti na engleski) Pravilnik festivala (uvjeti, rokovi, nagrade, međunarodni žiri od 5 članova, transport i sl.) da bi bio gotov do Berlinskog festivala (13. veljače!);
- nabaviti elektronski uređaj za titlove filmova ispod slike;
- razaslati Pravilnik i pismo s pozivom da prijave filmove istaknutim nacionalnim institucijama za film u dotičnim zemljama;
- obaviti selektorske preglede na festivalima u Berlinu (veljača) i Cannesu (svibanj), kao i na nacionalnoj smotri u Budimpešti ili posjetom većem filmskom centru, s tim da direktoru programa može pomagati i selektor za neki određeni festival, a filmovi se mogu birati i na temelju videokasete;
- zatražiti učlanjenje u Međunarodnu federaciju filmskih festivala (FIAPF);
- u dogovoru s Krešom Golikom odrediti selektora programa »Profil« koji bi, ujedno, bio pisac i/ili urednik monografije;
- započeti kontakte s američkim kompanijama i domaćim distributerima radi programa »Arena hitova«;
- sastaviti širu listu gostiju koji nas zanimaju i uputiti preliminarne pozive;
- započeti medijsku kampanju u domaćem i inozemnom tisku.

Napominjem da je vremena malo, posao valja započeti odmah! Zato je potrebno sazvati Vijeće što prije i donijeti načelne odluke, koje su preduvjet da se pristupi konkretnom radu.

* * *

mr. Ivo Škrabalo
Vinička 10, Zagreb
21. 11. 1992.

mr. Luciano Delbianco
predsjednik Skupštine općine Pula

Cijenjeni gospodine Delbianco,

želim Vas još jednom upozoriti na opasnost da Pulski festival odumre, a da nitko za to ne bude mogao biti optužen!

Ovo je moj posljednji apel da odmah i bez ikakvog odgađanja grad Pula i Istra kao regija preuzmu financiranje festivala, jer priprema i najava takve manifestacije zahtijeva barem godinu dana.

Ako se i sada ne poduzme ništa djelotvorno, kasnije ni neograničena financijska sredstva ne bi mogla omogućiti da se održi festival dostojan svoje tradicije i ugleda Hrvatske i Istre u svijetu.

Naime, kao što sam Vam izložio 11. rujna u Puli (kad sam bio na Slavističkoj školi), u postojećoj situaciji kao da nitko i ne želi razgovarati ni o novoj koncepciji festivala, ni o troškovima nužnim da se on na vrijeme pripremi i u ljeto 1993. održi. Vijeće festivala praktički ne postoji (jer ga predsjednik Vrdoljak ne saziva i, čini se, ni ne kani sazvati), a ministrica gđa. Girardi-Jurkić nije odgovorila na molbu da primi Gorku Ostojić-Cvajner i mene kako bismo znali ima li šanse da festival bude financiran iz državnog proračuna.

To što je Vijeće festivala još u veljači 1992. prihvatilo moju koncepciju ABC festivala (Adria-Baltik-Croatia) kao međunarodne manifestacije koja bi obuhvatila filmove zemalja s obje strane nekadašnjeg željeznog zastora u središtu Europe, čini se da nikoga ni na što ne obvezuje. Ova ljeta bilo je pokušaja od strane nekih novinara da dezavuiraju ovu koncepciju, ali o tome se nitko službeno nije izjašnjavao. Možda moja koncepcija i treba biti dopunjena, ali siguran sam da u novim geopolitičkim uvjetima Pula može imati samo internacionalni, a nikako nacionalni festival, već i zato što je hrvatska filmska proizvodnja svedena na 1 do 2 filma godišnje.

U takvim okolnostima ne vidim drugog rješenja da se sačuva tradicija filmskog festivala u Areni osim da Istra preuzme sama i troškove i odgovornost za ovu svoju kulturnu priredbu. Dakako, ne smatram bitnim da upravo ja budem i dalje direktor programa, pa Vas molim da nužnost prihvatanja festivala ne povezujete s mojim položajem u njegovu vođenju. Vi ste, dakako, slobodni povjeriti programsko i operativno vodstvo festivala kome god želite.

Bitno je da se već sada financiraju prve pripreme za promociju festivala i izbor filmova za njegov program potkraj srpnja 1993: brošura na engleskom jeziku, zahtjev za učlanjenje u međunarodni savez festivala, pisma i dopisi na veći broj adresa, prisutnost nekoga u ime festivala u Berlinu 12. prosinca 1992. (dodjela europske filmske nagrade »Felix«) i u veljači 1993. (na međunarodnom filmskom festivalu). Predložio sam, da Vas podsjetim, stvaranje konzorcija istarske

privrede koji bi preuzeo financiranje festivala (predvidivo između 500.000 i 600.000 DEM ne računajući prihode oko 200.000 DEM), jer se u sadašnjim teškim gospodarskim prilikama objektivno ne može očekivati da bi se iz državnog proračuna mogao dobiti toliki novac.

Opstojnost Pulskoga festivala ozbiljno je dovedena u pitanje. U srpnju 1991. tadašnji je festival otkazan na dan otvaranja, što je označilo definitivni kraj njegova jugoslavenskog karaktera u svjetlu početka agresije koja je dovela do kraja Jugoslavije. U ljeto ove godine uspjeli smo u posljednji čas, gotovo bez novaca, održati »međufestival« s programom dvogodišnje hrvatske filmske proizvodnje, što je situacija koja se neće i ne može ponoviti. Ako sljedećeg ljeta ne bude pravoga festivala, bit će ga teško kasnije oživjeti i ugurati u međunarodni festivalski kalendar.

Ispričavam se, gospodine predsjedniče, što se ovo moje pismo oduljilo, ali morao sam Vam objasniti alarmantnost situacije oko festivala za koji smo obojica profesionalno i emocionalno vezani.

Ne bih nikako želio da budem optužen kako nisam poduzeo sve da se ova važna kulturna manifestacija spasi od nehaja i zaborava.

Vjerujem da ćete ovo upozorenje shvatiti ozbiljno i da ćete poduzeti ono što bude u Vašoj moći. Što se mene tiče, počekat ću još kraće vrijeme, a onda ću podnijeti ostavku kao direktor programa Pulskoga festivala (na koji me je potkraj 1990. pozvao tadašnji ministar Pavletić) da bih i na taj način javnosti skrenuo pozornost da je festival pred odumiranjem. Pri tome doista nemam nikakvu ambiciju da opstanak festivala povežem s mojim ostankom na funkciji njegova programskog direktora.

Primite srdačne pozdrave,

Ivo Škrabalo

Co:

Gorka Ostojić-Cvajner, Pulafestival

* * *

mr. Ivo Škrabalo
Vinička 10
Zagreb, 21. 12. 1992.

MINISTAR KULTURE I PROSVJETE
mr. Vesna Girardi-Jurkić
PREDSEDNIK SKUPŠTINE OPĆINE PULA
mr. Luciano Delbianco
VIJEĆE FILMSKOG FESTIVALA U PULI
n/r Antun Vrdoljak, predsjednik
PULAFESTIVAL
n/r Gorka Ostojić-Cvajner, direktor

Želim Vas obavijestiti da podnosim neopozivu ostavku kao direktor programa (selektor) Filmskoga festivala u Puli, na koji sam položaj bio imenovan u proljeće 1991. godine pre-

ma prijedlogu i na temelju povjerenja tadašnjeg ministra Pavletića.

U srpnju 1991. godine, unatoč brojnim poteškoćama proisteklim iz tadašnjih političkih prilika, potpuno je bio pripremljen novi model festivala (sa četiri programa), koji je značio raskid s njegovom jugounitarističkom koncepcijom i predstavljao je uvod u međunarodni karakter festivala kakav smo predviđali za budućnost. No, s obzirom da je upravo tih dana započinjala agresija na Hrvatsku, festival je bio na sam dan otvorenja otkazan.

U veljači 1992. Vijeće Festivala prihvatilo je prijedlog moje koncepcije ABC festivala (Adria-Baltik-Croatia) kao međunarodne manifestacije koja bi obuhvatila filmove s obje strane nekadašnjeg željeznog zastora u središtu Europe. S obzirom da u ratnoj godini nije bilo sredstava za ovakvu priredbu, u ljetu ove godine uspjeli smo u posljednji čas, gotovo bez novaca, održati »međufestival« s programom trogodišnje hrvatske filmske proizvodnje (8 filmova).

Uporna nastojanja festivalske direkcije da se na vrijeme pristupi pripremama za ljetu 1993, kada bi trebalo konačno održati prvi doista međunarodni festival u Puli (a to se mora pripremati i najaviti barem godinu dana ranije) nisu, na žalost, naišla ni na kakav odjek, a i moja pisma s molbama za razgovore i prijedlozima za nalaženje rješenja ostajala su redovito bez ikakvog odgovora.

Stoga se definitivno povlačim, jer ne vidim praktičnih mogućnosti da se 1993. održi filmski festival u pulskoj Areni koji bi bio dostojan njene tradicije najljepšeg filmskog gledališta u svijetu, pa ni ugleda Hrvatske i njene kulture.

Ako se ipak dogodi da netko drugi uspije demantirati moje pesimistične prognoze, vjerujte da ću upravo ja biti najsretniji, jer sam svojedobno ovaj nimalo zahvalan položaj prihvatio samo zbog poštovanja spram tradicije filmskog festivala koji je postao obilježje kulturnog identiteta Pule i važan dio kulturnog života Hrvatske i Istre.

Primate izraze moga osobitog štovanja,

mr. Ivo Škrabalo

* * *

Ivo Škrabalo
Vinička 10
Zagreb, 12. 03. 1993.

PULAFESTIVAL
n/r Gorka Ostojić-Cvajner, direktor

PULA
FAX: (052) 44 303

Draga Gorka,

Najljepše zahvaljujem na ljubeznom pismu iz kojega sam saznao da je imenovanjem novoga Vijeća Filmskoga festivala kao i novih selektora očito prihvaćena i moja ostavka podnesena još u studenom na koju do sada ni od koga nisam dobio nikakvog odgovora.

Posebno zahvaljujem na toplim riječima o našem zajedničkom radu tijekom protekle dvije godine, kad smo obavili »dejugoslavizaciju« festivala i postavili temelje za njegovu pretvorbu u međunarodnu manifestaciju. Sa svoje strane moram izraziti najveće zadovoljstvo što sam imao privilegiju da radimo zajedno, pa još jednom zahvaljujem od srca na suradnji i susretljivoj pomoći kako Tvojim, tako i svih s kojima sam u Pulafestivalu dolazio u doticaj u vrijeme dok sam nastojao da Pula ima festival kakav zaslužuje.

Iskoristit ću priliku i za jednu osobnu zamolbu. Kako znaš, za svoj rad oko festivala 1992. nisam primio nikakav honorar, jer sam u ono vrijeme nesigurnog i skučenog financiranja smatrao da prednost moraju imati materijalni troškovi i vanjski suradnici. No to ne znači da moj rad ne treba valorizirati, pa smatram da sada u jeku priprema za ovogodišnji festival (koji, očito, uživa državnu potporu) treba namiriti obveze preostale iz prošle godine, to više što sam i ja postao neke vrsti »vanjski suradnik«.

Stoga molim da mi se odobri i isplati primjereni honorar za moj rad u svojstvu direktora programa Filmskog festivala u Puli u godini 1992.

Želim Tebi i svima u Vijeću, Direkciji i Pulafestivalu da vaš trud oko ovogodišnjeg festivala bude uspješan na korist Hrvatske, Istre, Pule i hrvatske kinematografije.

Uz srdačne pozdrave,

Ivo

Damir Radić

Hrvoje Turković — Suvremeni film

Znanje, Biblioteka &TD, Zagreb, 1999.

Filmske kritike koje je teoretičar filma Hrvoje Turković objavljivao u »Vijencu« između 1993. i 1995. godine mnogima su prvi put otkrile Turkovića kao kritičara. Naime Turković je prije angažmana u »Vijencu« posljednji put sustavno objavljivao kritike u »Studentskom listu« početkom sedamdesetih, a poslije se njima javljao tek sporadično, mada u jednom navratu, čini se, sudbonosno, tj. kobno; riječ je o njegovoj dugoj, minucioznoanalitičkoj kritici Zafranovićeve *Okupacije u 26 slika* objavljene u, kako se kasnije pokazalo, posljednjem broju »Filma«, koja je zbog svoje izrazito i zdušno negativne intonacije po svemu sudeći bila direktni povod dokidanja dotacija časopisu, što je značilo njegov kraj. U filmskoj, osobito mlađoj, javnosti, Turković je dakle gotovo isključivo bio poznat kao teoretičar i esejist, što je zasluga i pet njegovih prethodnih knjiga, odreda teorijskog i esejističkog pristupa.

Sustavnim kritičarskim djelovanjem u »Vijencu«, Turković se i na području filmske kritike nametnuo kao nezaobilazno ime, posve osebujno na hrvatskim prostorima, a načelnog prethodnika imao je samo u Anti Peterliću i donekle Petru Krelji, koje je i sam u predgovoru istaknuo. Turković naime njeguje tzv. esejističku ili šireproblemsku kritiku, gdje se analiza pojedinačnog filma garnira razmatranjem šireg konteksta, no (gotovo) nikad autorskog (Turković se ovdje predstavlja i kao jedan od rijetkih naših respektabilnih kritičara neopterećenih autorskom kritikom), nego žanrovskog, rodovskog, filmskopovijesnog, recepcijskog, kulturološkog; Turković, dakle, često fascinantnom lucidnošću (koja, kao i u slučaju filmskih psihoanalitičara, uglavnom lako odbacuje na marginu osjećaj nategnutosti koji se zna javiti pri čitanju nekih njegovih razmatranja), demonstrira prožimanje pojedinačnog i općeg.

Dojam kao temelj

Ono što Hrvoja Turkovića dijeli od svih naših suvremenih kritičara jest njegovo samosvjesno inzistiranje na dojamu kao ključnom i apsolutno nezaobilaznom temelju svake vrijednosne prosudbe. U svih naših djelatnih kritičara dojam dakako igra noseću ulogu u procjeni djela, no ni u jednog nema gotovo programatskog uzimanja dojma kao temeljnog polazišta, što je slučaj s Turkovićem. Turković je svjestan da iskren, »intelektualistički neiskvaren« (tj. neiskren, licemjerman, snobovski raspoložen) kritičar mora uvažavati dojam, da dominantno iz njega mora crpiti prosudbe. No za razliku

od ostalih hrvatskih filmskih procjenitelja, Turković vlastiti dojam, odnosno dojmove, nastoji analizirati, racionalno objasniti. Shvatiti djelovanje vlastita dojmovna kompleksa nedvojbeno je ključni sastojak njegovih kritika, a čini mi se da on tako demonstrativno ukazuje drugim kritičarima kako treba baratati dojmovima; kad se uzme u obzir česta, gotovo tašta superiornost mnogih naših kritičara, kojima nije na kraj pameti da makar pokušaju razrađenije argumentirati svoje stavove, jasno je da Turković to čini s punim pravom.

Turković je dakako svjestan individualnosti vlastita doživljaja i to često pokazuje, no ipak u mnogim tekstovima sklon je univerzaliziranju svoga dojma. Čini se da je tada neograničeno uvjeren u objektivnost vlastite doživljajnosti, očito se oslanjajući na saznanja suvremene psihologije, ali i na svoje predrasude. Naime, Turković će u dosta slučajeva negativan stav prema reprezentativnim izdancima holivudskog zabavljačkog filma tumačiti naknadnim intelektualiziranjem (što se mnogo puta nesumnjivo i događa), odnosno ignoriranjem i potiskivanjem vlastitih korijenskih (urođenih) impulsa kritizera, u kojima često puta prepoznaje, ili želi prepoznati, snobove. Naime negativan stav, štoviše prezir prema tzv. umjetničarenju i njegovim poštovateljima, a to su po Turkoviću snobovi (s čim se uglavnom mogu složiti, s tim da bih još dodao recipijente koji izvorno nemaju snobovskih sklonosti, ali su zavedeni općom klimom društvene sredine u kojoj se kreću ili joj pripadaju), jedan je od provodnih motiva knjige. Štoviše, poznavajući Turkovića i osobno, rekao bih da je to njegova svojevrsna opsesija.

Vrijednosni sustav (Hollywood über alles)

Sad zapravo dolazimo do temeljnih vrijednosnih pozicija Hrvoja Turkovića, njegova, nazovimo to tako, estetska programa. Turković ga je zapravo manifestirao u poznatom tekstu »Listanje po listama«, objavljenom u *Kinoteci* br. 19/20 (ljetu 1990.), na koji sam se u ovom časopisu već osvrtao u tekstu »Neke tendencije u suvremenoj hrvatskoj kritici«. Govoreći o tada najmlađoj generaciji hrvatskih filmskih kritičara, osobito se to odnosilo na tzv. tvrdu jezgru *Kinoteke*, Turković im je zapravo učitao vlastiti vrijednosni sadržaj, vjerujući da ga oni slijede. Ukratko, filmovi se ne dijele apriorno po prosedeu, nego po vrhunskoj kompetenciji u izabranom filmotvornom postupku, pri čemu načelno nema vrijednosnog razlikovanja prosedeja, svi su u startu jednako vrijedni. No to je samo načelno, jer se, kao kod Orwella, ubrzo neki ipak pokažu vrednijima. A ti vredniji su oni koje Turković

drži suptilnijima, to su filmovi »majstora rezbara« za razliku od »majstora tesara i majstora drvosječa«.

U knjizi će Turković vlastite estetske pozicije eksplicitno iskazati u tekstovima »Izdajnički svjetovi« i »Između nametljivosti i autizma«. U dijelu prvog teksta u kojem se bavi filmom *Zbogom moja konkubino* Kaige Chena, Turković će konstatirati da je to ostvarenje film visokog stila poput Spielbergove *Schindlerove liste* ili Scorseseova *Doba nevinosti*, ali za razliku od njih to je film u kojem se »visoki stil ne (koristi) kao sredstvo samoafirmacije (misli se na autorovu samoafirmaciju, op. D. R.) već kao sredstvo razumijevanja i proosjećanja«. Turković hoće reći da autori poput Chena ili Ivoryja spontano koriste kulturno priznat visoki stil i da njime postižu iznimno suptilne rezultate u prikazu psihe likova, njihovih odnosa, društvenog okruženja i njegova djelovanja na likove... Za razliku od njih (ovo saznajemo u znakovito imenovanim tekstovima »Umjetnost za zapužak« i »Od kompleksa do homo duplexa«) Spielberg i Scorsese koriste visok stil na pompozan, grub način i u svrhu dokazivanja vlastite društveno-kulturne važnosti. Pri tome Spielberg mnogo bolje prolazi u Turkovića, njemu on priznaje da zna realizirati impresivne prizore i sklopiti poštovanja vrijedne montažne prijelaze, dok Scorsesea otpisuje kao pukog snoba koji se u *Dobu nevinosti* bavi temom koju ni najmanje ne osjeća niti razumije (veće poštovanje prema Spielbergu nego Scorseseu, ne samo u pogledu navedenih konkretnih filmova, nego očigledno i čitava njihova opusa, on dijeli s tvrdom jezgrom kinotekaša).

U završnom dijelu dotičnog teksta »Izdajnički svjetovi«, u kojem se bavi filmom *Policajac bez kontrole* Jonathana Kaplana (Turković mu ime piše Johnatan, kao što pogrešno piše prezime Dennisa Hoppera kao Hooper i Petera Hyamsa kao Hymes), Turković dalje iznosi svoja temeljna uporišta, ovaj put u vezi s »tipičnim novoholivudskim filmom«: »...tipičnost je ovdje temelj najvišeg dosega. Triler je ovdje dan u savršenom izdanju... taj je film vrhunac snalaženja u žanru, ali i vrhunac u izbistravanju samoga ključnog razloga za opstanak žanra...« (str. 80). To osvježavanje vrhunskih vrijednosti unutar zadanih (tipičnih) obrazaca, do čega evidentno mnogo drži, Turković će demonstrirati i u dijelu teksta »Između nametljivosti i autizma« u kojem govori o *Bjeguncu* Andrewa Davisa: »Taj se film doima poput vrhunskih bizantinskih ikona: osjeća se krajnja, gotovo akademska istančanost, odmjeranost, složeno znanje u poznatu načelnu poretku. I što je najbolje, poznatost ne smanjuje užitek ni vrijednost, već je njihov jamac, uvjet istančanosti i majstorske superiornosti na svakoj razini.« U završnom dijelu istog teksta, u kojem uz *Bjegunca* obrađuje i filmove *Robin Hood — muškarci u tajicama* Mela Brooksa (kao primjer nametljivosti) te *Eraserhead* Davida Lyncha (kao primjer autizma), Turković zaključuje: »Producenti populističkog filma potiču bivše alternativce da njeguju svoju neobičnu osjetljivost (jer su njome i privukli pažnju), samo populistička sredina donosi stanoviti oprezni nadzor: da redatelji ne kliznu u stvaralački autizam, kojemu su toliko skloni odveć samozaokupljeni modernistički autoristi.« (str. 20). A u spomenutom tekstu »Od kompleksa do homo duplexa« kaže: »Ali je i otp-

va izazivao (Martin Scorsese) nelagodu onih (tu Turković misli na sebe, op. D. R.) koji nisu dijelili holivudske komplekse (prema tzv. visokoj umjetnosti, op. D. R.) već su cijevali holivudski film kao najvrhunskiju umjetničku sredinu, cijeneći i njenog vrijednog alternativnog, ali ne i superiornog, konkurenta u 'visoko-umjetničkoj liniji' modernističkog filma.« (str. 71).

Kroz ove iskaze potpuno se jasno pokazuje Turkovićeva platforma. On poštuje modernističku poetiku, naravno samo onda kad je spontana, kad je iskaz osobnog svjetonazora autora (a pogotovo kad se uspijeva dovinuti do istančanosti, suptilnosti), štoviše mnoge modernističke autore visoko cijeni, a neke od njih (npr. Godarda) i odlično poznaje i tumači. Međutim, vrhunac filmske umjetnosti po Turkoviću je holivudski film, kojim dominira visoka suptilnost, »rezbarjenje«, dok je alternativni modernistički film općenito govoreći ipak pod dominantnim utjecajem grubih majstora, »tesara« i »drvosječa«.

Holivudski film se najčešće kreće unutar zadanih žanrovskostilskih obrazaca, ali upravo tu demonstrira svoju superiornost: jer baš na poznatom tlu istančanost (koja je Turkoviću čini se najviši umjetnički doseg) najviše može doći do izražaja. I holivudski film istina može imati svojih grubih i primitivnih inačica, kakvi su npr. filmovi Mela Brooksa, ali između tih dvaju ekstrema, grubog populizma i autističnog modernizma, standardni holivudski film, *mainstream*, idealna je zlatna sredina i savršeni treći put. Ili drugim riječima, klasična (žanrovska) fabularna naracija (dakle ne nužno holivudska, Hollywood je onaj krunski uzor kojem druge kinematografije trebaju težiti), ipak je onaj prosede koji je i načelno vredniji od drugih, alternativnih pristupa.

Takvom Turkovićevu stavu može se prigovoriti nekritičnost prema holivudskom prosjeku. Njegovo uporno inzistiranje na visokoj suptilnosti holivudskog filma, koje se posebno ogleda u fascinantnoj interakciji holivudskih filmotvoraca i široke publike (jer, po Turkoviću, široka je publika ona koju je najteže zadovoljiti s obzirom da je zbog svoje masovnosti vrlo raznolika pa *de facto* treba polučiti proizvod koji će biti po mjeri i radnika u čeličani i doktora znanosti), zasniva se na filmovima iznadprosječnih kreativnih dosega. Takvih je filmova relativno malo, svake godine Hollywood ih, barem prema mom uvidu i doživljaju, ne proizvede više od desetak, uvrh glave petnaestak, dok ostatak proizvodnje čvrsto ostaje u granicama prosječnosti odnosno korektnosti (nekad više, nekad manje simpatične), a jedan dio, sasvim sigurno osjetno veći od onog iznadprosječnog, otpada i na ispodprosječne pa i posve loše filmove. I sad, kad se uzme reprezentativni primjerak suvremenoga iznadprosječnog holivudskog filma, npr. *L. A. povjerljivo* Curtisa Hansona, i reprezentativni primjerak iznadprosječnoga suvremenog, Hollywoodu alternativnog filma modernističkog prosede, npr. *Izgubljen na cesti* Davida Lyncha, ne vidim po čemu bi to Hollywood, osim naravno po komercijalnom učinku, bio u prednosti. A pogotovo ne ako se pogleda filmska povijest; po čemu bi npr. Fordova *Poštanska kočija* trebala biti superiorna Duldovljevu *Kuhle Wampeu*, ili Wilderov *Neki to vole vruće* Antonionijevu *Kriku*?

Predrasude

Na ovom mjestu može se zapitati o uzrocima Turkovićeve protežiranja klasičnog narativnog filma, odnosno upravo Hollywooda kao njegova zaštitna znaka s najviše vrhunskih ostvarenja u tom prosedeu, a posebno o njegovoj snažnoj alergičnosti na autore i filmove koje doživi i/ili procjeni snobovskima, umjetničarskim. Kod Hrvoja Turkovića prisutna je svojevrsna dvojnost. On je, htio–ne htio, dio tzv. visokokulturnog establišmenta već samom činjenicom što je sveučilišni nastavnik i doktor znanosti. Također, po svom obrazovanju (diplomirao sociologiju i filozofiju, a i iz ove knjige je jasno vidljiva njegova psihologijska, kunsthistoričarska i fotografsko-tehnička kompetentnost), on se logično uklapa u taj ambijent. Međutim, očito je dobrim dijelom istog iziritiran, zbog visoke predrasudnosti tog miljea spram popularne kulture, ali i zbog njegove specifične ritualnosti. Ta je sredina u dobrom dijelu ikonografski užtogljena, često skućena u diskursu i ruhu, krcata pompoznošću, relevantnošću, »smrtnom ozbiljnošću« i što je najgore pristojno ispunjena prodavačima magle, te prepuna ljudi okamenjenih nazora na umjetnost i kulturu. Hrvoje Turković (za kojeg ne znam da li ga je ikad itko vidio u odijelu i kravati, što se čini vrlo znakovitim), koji je izrazito spontana i iskrena osoba, otvorena različitim umjetničkim poticajima, i koji naposljetku toliko toga zna o području popularne kulture, koje »visoki kulturnjaci« apriorno odbacuju, a da su uglavnom posve neupućeni u njega, ili ga toleriraju sa superiornim pokroviteljstvom, mora da se u tom ambijentu u najmanju ruku n(ij)e osjeća(o) uvijek naročito ugodno. Iz toga zasigurno slijedi onaj intenzivan Turkovićev angažman na »holivudskoj stvari« i podjednako intenzivo odbijanje umjetničkog snobizma, umjetničarenja. Prirodno je naime kad se okolina u kojoj čovjek djeluje ponaša potcjenjivački prema onom što on smatra vrijednim i što voli, da se tad još jače zaštitnički postavi prema objektu svoje naklonosti, a da se snažnije nego što bi to možda učinio u nekoj uravnoteženijoj situaciji obori na ono što ta okolina drži visokovrijednim, a on smatra niževrijednim, nerijetko pukim prenemaganjem. Problem međutim nastupa kad i sam dotični čovjek, tj. u ovom slučaju Hrvoje Turković, postane žrtvom predrasuda i zapadne u tzv. polemičko sljepilo.

Smatram naime da je Turkovićovo otpisivanje *Doba nevinosti*, a na tome se zadržavam ne zbog vlastita suprotnog mišljenja, nego zbog relevantnosti i znakovitosti tog slučaja (doista se ekstremno rijetko, barem u našoj sredini, događa da ugledni kritičar i znanstvenik poput Turkovića lakoćom otpiše općepriznatog umjetnika poput Scorsesea kao zadnjeg snoba, mada se dotičnog užasno teško može dovesti u vezu s tzv. umjetničarenjem), da je to otpisivanje dakle posljedica predrasuda prema Scorseseu, što sam Turković nagovještava iskazujući da je oduvijek imao skeptičan odnos prema dotičnom, sluteći da se radi o kompleksašu, autoru snobovskih natruha. I sad, kad se Scorsese našao u Ivoryjevu zabranu, u svijetu kulture kojom se nikad ranije nije bavio, za koju mu nije urođeno osjećanje i razumijevanje (to je jedan od važnih Turkovićevih argumenata protiv Scorsesea i *Doba nevinosti*), a od ranije je već bio sumnjiv i doživljen kao pretencioznjak, bio je to Turkoviću krunski pokazatelj

za Scorseseovo snobovsko pretvaranje i promašenost filma. A onda nije bilo preteško izvesti i dokaze. Koristeći Turkovićeve riječi, rekao bih da je njegova analiza *Doba nevinosti* naknadno intelektualiziranje i sitničarenje predrasudnog gledatelja. Iste simptome Turković iskazuje i na hrvatskom filmskom prostoru (ne u ovoj knjizi), gdje mu je jedna od glavnih negativnih meta Vatroslav Mimica. Na primjer u kratkom razgovoru o njegovu filmu *U oluji* Turković je, vođen načelnom odbojnošću prema »umjetničaru« Mimici (u čijim filmovima umjetničarenja doista ima, ali se sasvim sigurno ne svode na njih, štoviše nude štošta čime ih kompenziraju), inzistirao na lošoj postavljenosti prizora, uopće jadnom vladanju osnovama režijskog zanata, posve odbivši vidjeti, za ono doba i lokalne prilike, korektno ispriповjedanu priču, slikovite epizodne likove, intrigantne etnografske detalje. S obzirom na povijesni lokalni kontekst antologijska sekvenca idilične obiteljske dokolice na plaži od Turkovića je otpisana sitničarenjem oko režijskih grešaka u prizorima ronjenja; on jednostavno nije želio vidjeti iznimnu posebnost te sekvence u datim okolnostima, jer su njegove predrasude prema Mimici osobito jake i nepopustljive, što dakako itekako ima veze s nekadašnjim Mimičinim pripadništvom predrasudnom kulturnom establišmentu.

Povijesne kontroverze

U nekoliko svojih tekstova u knjizi Turković se bavi filmskom poviješću. Dakako, s obzirom na prirodu i osnovne intencije tekstova on tu temu naznačuje, ne prepuštajući se podrobnijoj razradi. Ipak moram primijetiti da mi je u njegovu tretmanu povijesti filma ponešto nejasno te da mi se ponešto čini spornim.

Turković razdoblje od otprilike 1916. do kraja pedesetih i početka šezdesetih godina drži klasičnim razdobljem (razdobljem klasične naracije i stila koje obilježava vjera u smisleni poredak ispričljivog svijeta, iz čega proizlazi fabula kao glavni čimbenik djela), koje smjenjuje razdoblje modernizma (u kojem je svijet izgubio ispričljivost, a pripovijedanje je postalo stvar osobnog iznašaća, »autorstva«). Problem nastupa kad Turković inzistira na marginalnosti avangarde i modernizma nijemog filma pa ih čak u tekstu »Izazov izvještačenosti« naziva »onovremenom protomodernističkom alternativom klasičnom filmu«. Znači li to da avangarda i modernizam nijemog filma i nisu sami po sebi »pravi« modernizam, nego tek promodernističke poetike, zameci modernizma, što bi bila apsurdna tvrdnja, ili one jesu same po sebi modernističke, ali su i protomodernističke u odnosu na modernizam zvučnog razdoblja, kao narativnostilske dominante šezdesetih? Čini se da je ipak u pitanju potonje, s obzirom da će u jednom drugom tekstu, »Revolucija s margine«, Turković govoriti o »avangardno-modernističkim alternativama klasičnoj naraciji u dvadesetim godinama«, no to nije do kraja jasno. Osim toga modernizam nijemog razdoblja pored doista rubnih alternativnih pokreta i struja (francuski impresionizam, njemački apstraktni film, dadaistički i nadrealistički prinosi) čine i sovjetski revolucionarni film (koji je, ako sam dobro shvatio, po Turkoviću također rubna pojava), njemački ekspresionizam, te individualni prinosi (npr. Dreyer). Ključno je pri tome pitanje filmskog ekspresionizma, koji

Turković upadljivo zaobilazi kad govori o (proto)modernizmu dvadesetih, što je i logično. Jer kad bi filmskom ekspresionizmu priznao (pro)modernistička obilježja čitava bi se njegova konstrukcija raspala s obzirom na značaj i ogroman utjecaj te struje. Moj je stav da je njemački ekspresionizam bitno (pro)modernistički određen, ako ni po čemu drugom, onda u pitanju stila. A s obzirom da je stil dominantna ekspresionističkog prosedeja, jasno je zašto mi se ignoriranje filmskog ekspresionizma kao modernističkog pokreta ne čini nimalo uvjerljivim (uvijek se naravno dominantni ekspresionistički segment, s obzirom na pluralističnost ekspresionističkih iskaza, može doživjeti i protumačiti »samo« kao »produženi romantizam«, no kako je romantizam zapravo dominantni temelj modernizma i avangarde ne vidim kakav bi to protuargument bio). Uostalom u istom tekstu »Revolucija s margine« Turković uspostavlja termin *film impresivnosti*, a on se odnosi na filmove poput *Grimizne plime* Tonyja Scotta i *Batmana zauvijek* Joela Schumachera, gdje upravo po stilskim odrednicama tu vrst filmova proglašava modernističkim. Ako je ovdje stil mjerilo modernizma, zašto ne bi bio i u pitanju ekspresionizma? Uz to čini se da Turković još uvijek nije riješio terminološke nejasnoće oko modernizma i postmodernizma. Od samog početka njegove uporabe on je imao jak otpor prema terminu postmodernizam, smatrajući ga pomodnim, trendovskim. Polazio je naime od toga da tzv. postmodernizam nije drugo doli tek faza u modernističkom razvoju, koju on zove kasnim modernizmom. No to ga je dovodilo u poprilične probleme jer su tako modernistima ispadali i Godard i Lucas, a evidentno je da se autori takvih usmjerenja ne mogu tek tako staviti jedan pored drugog te da razlikovanje po principu prve i druge generacije modernista nije dovoljno transparentno. Ukratko isti problemi koji su mučili povjesničare književnosti kad su osjetili snažnu potrebu za razlikovanjem modernih strujanja s prijelaza 19. u 20. stoljeće i onih između otprilike 1910. i 1930. godine, zbog čega je smišljen termin avangarda u smislu književno-povijesnog razdoblja, ili flakerovski rečeno — stilske formacije. Možda se i zato zadnjih godina, pa i u ovoj knjizi, Turković više ne opire tako kao nekad terminu postmodernizma (prekretnicu i njegovo prihvaćanje vjerojatno označava sjajan tekst »Filmovi nebeskog letača«, objavljen u Kinoteci 35-36, studeni/prosinac 1991.), jer neosporno je da on može imati dobar razlikovni učinak. Ipak, kao da mu je još draži opći pojam modernizma, što, ponavljam, može dovesti do zbunjujućih situacija.

Osobit vid povijesne kontroverze, no ovaj put primarno političko-psihološko-sociološke, predstavlja Turkovićev tekst »Propaganda i film: kad se propagira zdušno?«. Tema teksta vidljiva je iz naslova, a potaknuta je dokumentarnim filmom Raya Müllera *Leni Riefenstahl*. Ukratko, pozivajući se na film, Turković nastoji shvatiti pa donekle i opravdati nekritičko pristajanje Leni Riefenstahl uz nacizam, ne oslobađajući je moralne odgovornosti. No on je njezino djelovanje previše sklon tumačiti (s psihoanalitičkim primjesama) ultimativno romantičarsko-umjetničkim razlozima. I neosporno ideološko prihvaćanje nacizma, uz ignoriranje »nus pojava«, Turković će vidjeti kao samozavaravanje koje se može razumjeti, mada se odgovornost za podupiranje sistema koji je

proizvodio zlo ne može izbjeći. Leni Riefenstahl priznaje svoju zavaranoost, ali ne i odgovornost u filmu iz 1992. godine. Što je tu sporno?

Pa jednostavna činjenica da je Leni Riefenstahl, da bi se mogla tako poletno oduševiti nacističkom ideologijom, morala biti zatočenica nacionalističkog svjetonazora i to u tolikoj mjeri da je mogla tolerirati evidentni šovinizam i rasizam te ideologije. Za koncentracijske logore mnogi, vjerujem, doista nisu znali ili htjeli znati, ali tzv. kristalna noć i rasni antižidovski i anticiganski (romski) zakoni nisu bili nikakva tajna, to su bile javne činjenice, tu nije bilo želim ili ne želim znati, to se jednostavno znalo. Da bi netko pristao uz takve činjenice, on je morao imati u sebi predispozicije za tako nešto. To znači da je morao ili imati inferiorni nacionalistički svjetonazor, ili da je bio beskrupulozni karijerist (možda i oboje), ili da se radilo o osobi apsolutne političke nepismenosti, političkom analfabetu i retardantu. Osobno vjerujem da se kod Riefenstahl radi o onom prvom s eventualnim primjesama trećeg, a možda i o trećem s primjesama prvog. Turković kaže: »Zdušno pristajući — ne uz partijnost — nego uz ideološki polet nacizma, vidjevši u njemu samu plemenitost i uzvišenost, ona naprosto nije obraćala pažnju ničemu što bi ključno ugrožavalo njezine voljene predodžbe.« Ali u same te »voljene predodžbe« morala je biti utkana svijest o »superiornoj germanskoj rasi«, o »rasnoj inferiornosti, štetocinstvu i svjetskoj zavjeri Židova«, jer nacizam bez tih komponenti nije postojao, njih je bilo nemoguće biti nesvjestan, one su bile *sine qua non* nacističke ideologije. Turković to očito previđa i zato može, potaknut njezinim neosporno umjetnički vrijednim, nerijetko fascinantnim (po Turkoviću čak genijalnim) djelom, gajiti simpatije prema Riefenstahl i u to ime je, uza svu kritičnost, ipak na jedan način opravdati. Ni najmanje nisam siguran da bih i sam odolio njezinu velikom filmskom daru i u mlađim godinama erotičnosti, upravo suprotno, no sasvim sigurno ne bih previdio njezine temeljne svjetonazorne pogreške.

U daljnjem dijelu istog teksta Turković se bavi primjerom hrvatske filmske propagande, Sedlarovom *Gospom*. U prvom dijelu tog segmenta teksta Turković je nekorektan prema Sedlaru kad kaže sljedeće: »Kod Sedlara je riječ o filmski tek 'doučenom', 'odrađivačkom' pristupu snimanju i izradi filma, bez izvedbenog nadahnuća i bez doživljajnog poticaja. Pretežno prazna dvorana (nedjeljno predvečerje u zagrebačkom Mosor kinu) svjedoči da ova procjena nije tek stručnjačko cjepidlačenje, nego i procjena dojmovnog dosega ovoga filma (a i njegovih prethodnih filmova, koji nisu preživjeli prikazivanje u redovnim kinima, na redovnom repertoaru — premda dijelom ciljaju baš na taj spektar publike).« Nekorektno je jednu projekciju, na očito srednjoj a ne udarnoj završnoj predstavi, u rubnom kinu (koje je danas zbog slabog prometa zatvoreno), uzimati kao reprezentativnu, čak i ako ona to vjerojatno jest. Osim toga Turković to lakoćom radi jer prema Sedlaru, jednako kao i prema Scorseseu ili Mimici, ima predrasudni odnos; naime sumnjam da bi zbog istih razloga, dakle odaziva publike, otpisao npr. Hribarovu *Pušku za uspavljivanje*, koja je imala neusporedivo manje gledatelja od *Gospe*, a također je zamišljena, i to deklarativno, kao film za publiku. Da se ne spominje kako

Gospa, kao i katastrofalne TV serije *Olujne tišine* i *Moja kućica, moja slobodica*, te većina hrvatskih filmsko-televizijskih proizvoda, prilikom televizijskog emitiranja imaju vrlo visoku gledanost. Ja ovdje naravno ne branim Sedlara, nego samo želim upozoriti da bi svi autori u startu trebali imati jednak kritičarski tretman, ne toliko zbog njih samih koliko zbog njihovih filmova, koji su ipak autonomne cjeline, mada je s druge strane sasvim razumljivo, ljudski shvatljivo, da neki takav tretman nemaju (reklo bi se — i sami su si krivi).

No važnije od ove načelne primjedbe pogrešna je Turkovićeva procjena Sedlarova propagandnog angažmana. On naime smatra da je *Gospa* propagandno jalova jer Sedlar zapravo iskreno ne vjeruje u ono što propagira, kod njega, po Turkoviću, nema »propagandističke zdušnosti«, »slavljeničke, uzvisujuće i poniruće ponesenosti Leni Riefenstahl«, nego je na djelu »zamjerivačka narav« u tradiciji hrvatskih socijalno-kritičkih filmova; stoga je propagandnost njegova filma namještena poza, a ne iskren čin zanosa. Stvar je međutim puno jednostavnija. Sedlar je dokazani hrvatski nacionalist, o tome nema spora, i kao takav on itekako vjeruje u ono što prikazuje. Nesumnjivo s propagandnom zdušnošću prokazuje komunističku vlast, bezočno falsificira povijesne činjenice i slavi nacionalistički pokret. To što je kritičan prema crkvenoj katoličkoj svećeničkoj vlasti nije znak njegove lišenosti »nekritičnosti ideološkog zdušnika«, kao što pretpostavlja Turković, nego još jedan vid njegova predana nacionalističkog angažmana. On kudi vrh katoličke crkve u tadašnjoj Bosni i Hercegovini, odnosno Jugoslaviji (i šire, naravno) zbog njegova katoličkog univerzalizma, koji ga čini moguće bliskim univerzalizmu komunističke vlasti, kudi ga da bi nasuprot njega istaknuo »čistoću« bosanskih (hrvatskih) franjevac, njihov (nacionalni a vjerojatno nerijetko i nacionalistički) partikularizam (naravno zamjeranje nedostatka nacionalne svijesti katoličkoj crkvi u Hrvata jedan je od većih apsurdâ koje je Sedlar mogao plasirati, stoga mu je film i bio bojkotiran od službenog Kaptola, što je opet jedan od razloga slabe kinogledanosti). To što ne postiže fascinantne rezultate Leni Riefenstahl nije zbog njegova manjka zdušnosti (uostalom, različite osobe na različite načine manifestiraju zdušnost; postoje ljudi koji nikad ne padaju u euforična retorička stanja, mada itekako jesu oduševljeni nekom ideologijom, umjetničkim djelom ili čovjekom), nego zbog nedostatka visoke kreativnosti. Sedlar svoju zdušnost, retorički povišenu ili sniženu, ne može visokodoljmljivo realizirati jer nema dovoljno dara. U tome je sva istina.

Lucidna analitičnost

Prethodni je dio teksta pun primjedaba s polemičkim osporavanjima, zbog čega bi se mogao zaboraviti pozitivno orijentirani uvodni dio teksta i steći dojam kako je knjiga *Suvremeni film; djela i stvaratelji, trendovi i tradicije* kvalitativno upitna. No taj bi dojam bio sasvim pogrešan. Slagao se naime netko ili ne s dojmovima i stavovima Hrvoja Turkovića, nemoguće je zaniijekati čestu intrigantnost tih stavova i još češću analitičku lucidnost kojoj nije lako naći para na hrvatskom filmskokritičarskom području. Turković ima pouzdan i moćan metodološki aparat kojim suvereno barata, što

mu omogućuje visoku artikulaciju zapažanja. Za svakog je kritičara naime ključna sposobnost artikulacije vlastitih spontanâ doživljaja i racionalnih zapažanja. Doživljajno bogatstvo kritičara može biti veliko, potaknuta promišljanja intrigantna, no bez solidnih artikulacijskih sposobnosti sve to prilično gubi u iskazu, može biti i uzaludno. Turković je pravak artikulacije, što mu donosi kritičarsku suverenost s najvećim pokrićem. No Turković je i kritičar koji, za razliku od mnogih drugih, u većini tekstova svaki ili gotovo svaki element svoje raščlambe nastoji argumentirati; rijetki su kod njega iskazi bez argumentacije. Kao što ima svijest o potrebi racionalnog »ovladavanja« dojmovima, tako ga krasi i svijest o potrebi uvjerljivog opravdanja iznesenih stavova i u tome je vrlo dosljedan. Među njegove biserne tekstove idu, među ostalim, »Zagonetke i slutnje«, gdje daje sjajne analize filmova *Na kraju dana* i *Obitelj Kremenko*, »Stožernjaci među plitkoglavima«, u kojem razgaljuje nadahnutim zaljubljeničkim prikazom *Čunjastih glava*, »Akcija!«, gdje nudi rijetko intrigantnu mogućnost sagledavanja De Bontove *Brzine* kao psihološkog filma. U odličnom tekstu »Svjetlopisna dočaravanja« vidi u Kaufmanovom *Izlazećem suncu* i elemente strukturalističkog filma, što mi je osobno bilo vrlo važno, uvjerivši me da moje vlastito razmišljanje o De Palminom *Blow Outu* kao ostvarenju koje se svjesno ili nesvjesno naslanja i na tradiciju strukturalističkog filma, ne mora zvučati neuvjerljivo. Istaknuti treba i nerijetko odlično povezivanje naizgled slabo povezivih djela (jedan od najboljih primjera je povezivanje *Gruntovčana* i *Obitelji Addams 2* u tekstu »Koliko smo Dudeki«), mada tu zna biti i nategnutih, učitanâ spona, a tu mogućnost i sam Turković primjećuje pri kraju teksta »Nedostaje li vam romantizma?«.

Posebnu pozornost Turković posvećuje stilu svog pisanja. Poznavatelji njegovih tekstova sam taj stil već prepoznaju kao *trademark*. Pažljiv pristup sintaksi, uvijek poneka gramatička nekonvencionalnost (koja obvezatno odstupa od »preporučenog«) i iznad svega odnos prema leksiku, odabir riječi (izuzetno je sklon smišljanju novih riječi, preciznije novih oblika postojećih riječi, očigledno s punim pravom smatrajući da to ne može biti privilegiran Krležin zabran), čine osobitim i prepoznatljivim Turkovićev stil koji bolje svjedoči o visokim mogućnostima hrvatskog jezika nego mnogi naši književnici beletristi, od kojih bi se to prije očekivalo. Pretpostavljam da time zadaje velike probleme lektorima, ali barem je, zahvaljujući svom ugledu, u boljem položaju od ostalih; tj. njemu neće ispravljati ono što većini nas zasigurno bi.

Suvremeni film je poslje *Imitacije života* Vladimira Vukovića i *Iz sedmog reda lijevo* Dražena Movrea treća izuzetno vrijedna zbirka filmskih kritika na našem prostoru u ovom desetljeću. Drukčijeg, »znanstvenijeg« pristupa nego prve dvije, ona će zahtijevati obrazovaniji čitalački krug, a vjerujem da će imati znatan utjecaj na buduće filmopisce (kao što je Turković izvršio znatan, mada uglavnom načelan utjecaj na čitav naraštaj mlađih hrvatskih filmskih kritičara) i možda naslijediti na tronu utjecajnosti znamenite Peterličeve *Ogleda o devet autora*.



Crvena prašina (Zrinko Ogresta)

Petar Krelja

Posljednje kinopredstave

U povodu Pule '99.

Ideš u Pulu? 15. VII.

Do ovogodišnjeg Festivala hrvatskoga igranog filma u Puli ostalo je manje od mjesec dana, a ja se — ne svojom voljom — prisjećam da su mnogobrojni raniji odlasci na taj festival redovito bili praćeni dubokim osjećajima nelagode, nerijetko teškim noćnim morama, a kadšto i nekontroliranim neurotičnim ispadima; izuzmu li se samo oni zaista rijetki trenuci kada je festival znao doseći radost svetkovine (događalo se to kada se među ponuđenim filmovima našlo i mnogo natprosječno dobrih ostvarenja), zbivanja u Areni i oko nje — tako često opterećeni izrazito nefilmskim sadržajima — protjecahu u tegobnom i počesto sumornom raslopoženju. Stoga ne čudi što su mnogi autori čiji su se filmovi prikazivali u Areni i natjecali za nagrade obilazili Pulu u velikom luku, a te su se korisne prakse pridržavali i kritičari koji nisu bili vezani izravnim redakcijskim obvezama i koji su, poput onog lukavog ratnika iz grčkog mita koji je svoje protivnike dočekivao pojedinačno, izlazili na megdan domaćim filmovima tek kada bi se ovi »nactali« na tekućem kinoprogramu, u miru gradskih kina. S vremenom mi se počelo činiti da je odluka o odlasku na festival automatski uključivala i prešutno prihvaćanje visokog stupnja kolektivnog trpljenja u trajanju od kojih tjedan dana. U devedesetima pak, kada je to postalo ekskluzivno festival tek jedne kinematografije, hrvatske, uz osjećaj nelagode, pojavio se i osjećaj — stida. Kao što se klinički mrtva osoba održava na životu tek umjetno, s pomoću sofisticiranih aparata, tako i festivalsku Pulu — u nacionalnom ključu — drži živom strah da bi, s utrnućem tog festivala, mogla znatno oslabiti i motivacija da se očuva na životu i ono što — s dosta dobre volje — nazivamo *hrvatskom kinematografijom*. Zbog te uzajamnosti svake se godine, na jedvite jade i u zadnji čas skučka neka proizvodnja — s koca i konopca — i eto festivala!

A zazor prema ovogodišnjoj Puli kao da je dosegnuo kulminacijsku točku kad bih nekoga zaskočio onim — *Ideš u Pulu?* — taj bi se ponio kao da sam ga upitao nešto duboko uvredljivo... Skeptičnost spram festivala nekoć izmišljenog na veliku radost heterogenog i nevjerovatno filma glasnog puka, uzela je maha kada je postalo bjelodano da se hrvatski film — takav kakav jest ili takav kakav nije — naprosto ne može nositi sa zdanjem u kojemu su se nekoć, pokraj gladijatorskih borbi, održavale i spektakularne pomorske bitke! Mali, intimistički hrvatski film na najneintimističijem mjestu na svijetu — pred šaćicom manje više — slučajnih svjedoka. Kao da se netko zarekao da ga — na velikom festivalskom

platnu Vespazijanova amfiteatra — zlorado prokazuje i izvr-gava ruglu!

No, ljude od filma ove godine dodatno oneraspoložiše i dvi-je nove nepromišljenosti. Prvobitna obećanja da će do otvaranja festivala biti dovršeno čak sedam ostvarenja (sjetimo se: hrvatski rekord je 9 iz 1961. i 1979.) pokazahu se iluzornima, od kojih je Hitrecov prvenac *Bogorodica* već imao — zloslutnu — premijeru, dok je Sviličićev debitantski rad *Da mi je biti morski pas* plod Dramskog programa Hrvatske televizije.

A čin nametnuta preklapanja termina dvaju festivala, pulskog i onog međunarodnog motovunskog, koji tek starta, mnogima se učinio potezom lišenim razuma; uvriježena domaća praksa kinematografskog autoizolacionalizma — poglavito odabirom projekata i režiserskih imena — dosegнула je, čini se, točku svojesvrsnoga mazohističkog uživanja u vlastitoj samodostatnosti.

Kobni domino 17. VII.

Ove je godine moje »trpljenje Pule«, zbog iznenadne pošasti zatvaranja kina u mnogim hrvatskim gradovima, a napose u festivalskoj Puli, stavljeno na dodatnu, osobitu kušnju.

Zapravo, sve je počelo u Vinkovcima. Prva stidljiva vijest da bi taj grad mogao ostati bez svoje posljednje kinodvorane bila me, uostalom kao i tolike druge, ispunila zgražanjem i nevjericom. Neće valjda?! Dobro sam poznavao to simpatično i za sve vrste projekcija solidno opremljeno kino koje se, s mnogo ponosa, bilo okitilo filmofilskim imenom *Le ciné-*



Bogorodica (Neven Hitrec)

ma. Utemeljila su ga, neposredno nakon rata, dvojica entuzijasta: zanesenjak Mario Voda i suptilni filmski profesionalac — snimatelj, esejist i profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu — Silvestar Kolbas. Taj je samotni draguljić od kina, u onim ružnim vremenima kada je grad još uvijek bio »ukrašen« rupčagama od granata, svojim tihim postojanjem navještao povrata potisnutih ili potpuno doku-nutih građanskih sadržaja. Kolbas je kao tvorac njegova repertoara i sam tražio uporišta opstanka u američkim visokomercijalnim filmovima, ali je — uz hvalevrijednu podršku svoga poslovnog partnera — organizirao i manje isplative projekcije, između ostalih i hrvatskih dokumentarnih i igranih filmova. Vinkovčani su se rado odazivali na te i slične projekcije, ali dični *Le cinéma* je, u neprirodnom nadmetanju s televizijom, videom i nadasve sve većim siromaštvom pauperizirana puka, počeo gubiti i na kraju, prepušten samome sebi, izgubio onu, u našim stranama, ponižavajuće shvaćenu tržišnu bitku.

Ubrzo je domino udar dohvatio i jadranski graditeljski biser — Šibenik. Premda sam o šibenskim kinima ponešto znao još iz vremena kada su se u obližnjem hotelu »Solaris« održavali dani Filmoteke *Ljetne filmske škole*, opipljivo slikovite spoznaje o važnosti kina u prošlosti toga grada dugujem pjesniku Arsenu Dediću, osobi koja je svoju prepoznatljivu kantautorsku poetiku — tih dalekih pedesetih — stvarala i u ožračju šibenskih kina; njegova nadahnuta i duhovita prisjećanja — »amarkordijade« — na temu *Gilde*, Rite Hayworth ili mjesnog kinooperatera odisahu poezijom neke zavodljive nostalgije koja je očaravala uvijek zahvalno slušateljstvo...

Karlovački horror vacui 17. VII.

O tihom i bespogovornom utruću posljednjih svjetlosnih snopova u Karlovcu, gradu nedaleko hrvatske metropole, dojmljivo svjedoči treći broj karlovačkog časopisa *Svjetlo* (koji mi je poklonila književna kritičarka Đurđa Mačković); u njegovu opsežnom tematskom bloku posvećenom kinoprikazivaštvu u tom gradu — od davnih prošlostoljetnih početaka pa do zadnje predstave u travnju ove godine — objelodaniše svoje napise čak sedmero Karlovčana.

U preglednom i zanimljivom prikazu povijesti karlovačkih kina autorice Draženke Polović stoji da je prva kinopredstava u tom gradu na četiri rijeke održana u Zorindomu — samo 10 mjeseci nakon one u Indijanskom salonu pariškog Grand Caf  a. No, nije trebalo dugo čekati pa da ispod šatora postavljenih na karlovačkom Zrinjskom trgu osvane i »Veliki Elektro-bioskop« Ivana Bachmaiera.

1908. Karlovac je dobio svoju prvu stalnu kinodvoranu: Royal amerikan kinematograf našao je u svratištu hotela Central svoje puzdano stanište. A samo četiri godine poslije karlovački kulturni hram Zorindom udomljuje Apolo kino — cesarsko kraljevski dvorski ateljer Mosinger. Ostat će zapa-m  ceno da su, između vlasnika kina i diletantske teatarske družine grada, dugo bjesnili sporovi oko toga kome bi zapravo Zorindom trebao biti na usluzi.

»Godine 1920. Karlovac je« — piše Draženka Polović — »na velika vrata ušao iz kinematografske pretpovijesti u kinematografsku budućnost. Prema nacrtima zagrebačkog arhitek-

ta Bauera u periodu od 1918. do 1920. izgrađeno je kino Edison, tada najveće u Hrvatskoj. Sagrađeno je na jednom od najljepših mjesta u gradu, imalo je 400 sjedala u parteru, 26 sjedala u donjim lo  ama i još 64 u lo  ama na balkonu.«

S vremenom je postalo bijelodano da čak i takav Edison ne može primiti sve one koji su željeli redovito posjećivati kinopredstave i potrebama filma željnih građana bilo je udovoljeno 1935. godine — jedan gradski magazin osvanuo je kao kino Luxor. Vlasnici: Lujo Stefan i Josip Adlešić. Prvo pak karlovačko kino s centralnim grijanjem vlasnika Ive Franjkovi  a proradilo je 1944.: Banija! Četrdesetak godina poslije počinje dekadencija karlovačkih kina, njegova prikaziva  stva; publika se osipa, dvorane se, jedna za drugom, gase...

»Dana 11. travnja 1999.« — zaključuje Draženka Polović — »održana je posljednja kinopredstava. Karlovac je već dugo grad ispod civilizacijske razine povijesti. Ovim korakom on je to još više. On tako ostaje bez povijesti, tradicije, a što je najstrašnije bez du  e.«

Na udaru i zagrebačka kina! 18. VII.

Je li deset zatvorenih zagrebačkih kina u mjesecu srpnju, od 24 koliko ih aktivno radi u sezoni, takođe kobni nagovještaj udara na kinoprikaziva  ki sustav glavnog grada? Na pro  slotjednoj projekciji premijernog *Psycha* Gus van Santa u kinu Europa okupila se bila tek   a  ica ljudi; još ih je manje bilo na *Mojem najdražem Marsovcu* u kinu Zagreb!

Tradicionalno pak slabo posje  ena dvorana u Kordunskoj koja nosi ime Kinoteke i kojoj stalno prijete ukinućem, tek nakratko je Živnula otvorivši svoja vrata proskribiranom hrvatskom partizanskom filmu... Hoće li se i Zagreb priključiti crnoj seriji hrvatskih gradova koji su odustali od svojih kina?

Kina moje mladosti 18. VII.

  udilo me kako sam se počeo privikavati na sablasnu činjenicu zatvaranja kina u velikim hrvatskim gradovima, kad li me o  amutila zaista šokantna vijest da je i u Puli održana jedna od tih funebralnih projekcija. Moram priznati kako sam bio duboko uvjeren da će, ako ne baš sva a ono barem neka pulska kina — kina moje mladosti — ostati na životu. Pa neće valjda — na prebogatoj karti mnogih filmskih festivala u svijetu — baš Pula osvanuti kao jedini festivalski grad koji nema ni jednu kinodvoranu! Ali, moralo se i to dogoditi... Htio sam galamiti, htio sam se buniti, htio sam prosvjedovati. Želio sam — patetično i gromko — di  i svoj glas protiv zanijekanih civilizacijskih standarda, u prilog europske Hrvatske i za račun jedne avanture koja je u onim oskudnim i rigidnim vremenima odigrala ulogu predivnog velebnog sna posred pustinje što ga otvorenih očiju kolektivno sanjasmo obilježivši, i u ovim stranama, jedno stoljeće... Opća razmišljanja i turobne lamentacije o veličini fenomena — kinematografskog fenomena — brzo odmijeni  e intimna prebiranja po slikama prošlosti, poglavito onima iz druge polovice pedesetih. Blizina suprotne obale s koje stizahu uznemirujuće poruke, glazbene i ine, o mogućnosti znatno opu  tenijeg shvaćanja i prakticiranja življenja, poticahu jednu grupu dis-

kretnih mladih »otpadnika« da grozničavo i kadšto neprikladno traga za snažnijim sadržajima života. No, na toj rang-listi silno primamljivih prioriteta visoko prvo mjestu držahu 5 pulskih kina kojima bi se, za ljetnih mjeseci, pridružilo i ono šesto — Arena.

Ideološki kvintet 20. VII.

Nazivi pulskih kina vjerno oslikavaju idejni model na kojem je počivala ondašnja država. Na središnjem gradskom trgu dominirala je najveća i najreprezentativnija kinodvorana — *Beograd*. Točno naspram nje, s druge strane gradskog šetališta Giardini, diskretno se ugnjezdilo kino *Zagreb*. U neposrednoj blizini *Zagreba*, nedaleko mora, nalazio se kinematograf *Partizan* koji se, za Talijana, zvao *Pistola*.

Neumornom prikazivačkom ritmu tih triju kina sekundirala su dva »pokrajna«; regionalnu komponentu oličavala je *Istra* smještena pokraj Arene. Na zapadnoj pak strani stare jezgre grada, tik do Istarskog Narodnog Kazališta, nalazila se kinodvorana JNA. Repertoarna profiliranost tih pet kinodvorana bila je više nego očita; točno se znalo što pripada *Partizanu*, što *Zagrebu*, a što je rezervirano za *Beograd*. Za *Istru* su bila svojstvena repertoarna iznenađenja, dok je prostor JNA nudio, pokraj recentnih filmova, i filmska djela iz arhiva Jugoslavenske Kinoteke.

YU-filmovi bili su predodređeni isključivo za ono šesto — zajedničko kino u gradu — za festivalsku Arenu.

Od Verdijevih filmovanih opera do Oklopnjače Potemkin 21. VII.

Kino *Beograd* me, kada su moji bili napustili Stari Grad na Hvaru gdje nije bilo kina i došli u Pulu gdje me dočekalo yačujuće prikazivačko izobilje, osobito privlačilo svojom ustrajnom repertoarnom sklonošću talijanskim filmovanim operama; naglašena melodramatika radnje i milozvučni belkantizam Verdijevih opera nadoše u meni vjernog saveznika. Danima sam znao pjevšiti ariju zbora Cigana iz *Trubadura* ili tugovati nad beskonačnim operno razvučenim oproštajem junaka — s majkom.

U to se kino odlazilo i kolektivno. Koje li radosti u školi kada bi doznali da zadnja dva sata nastave otpadaju i da se odlazi u kino. Gledali smo mahom dosadne edukativne filmove; dakako, golemi učenički korpus, zaštićen mrakom i prostranošću dvorane, sve je to doživljavao kao divnu prigodu za razuzdani kolektivni tulum.

»Jaki« repertoarni filmovi poglavito američke provenijencije, dojmjljive psihološke drame kao *Marty* i plačljive melodrame poput *Vrati se mala Shebo*, te ekranizacije glasovitih klasičnih romana primjerice *Rat i mir*, najčešće se prikazivale u kinu *Beograd*.

No, u tom sam kinu, za trajanja jednog festivala, resko oćutio svu posebnost i svu draž zagrebačkog crtića iz njegove početne, slavne faze kada se već bio okitio kanskim komplimentom *Škole*. Crtić *Koncert za mašinsku pušku* Dušana Vukotića, izbačen iz natjecateljskog dijela festivala, vrtio se pred šaćicom ljudi u mraku golema kinematografa. Bila me — mene koji sam neposredno prije odlaska na studij u Zagreb već bio publicirao svoje prve filmske recenzije — zaskočila neobična, ranije nikada viđena »skokovita« montaža, za-

ćudnost plošnih likova, uzastopnost gegova i pomna oblikovanost zvučnih efekata. Sve je to, dakako, silno protuslovlilo dogmama — pune animacije i antropomorfizma — artikularima na zanosnim Disneyjevim crtićima što se često prikazivahu kao posebni programi za nedjeljnih matineja pred prepunom i egzaltirano razdraganom mladom publikom kina *Partizan*.

A to kino *Partizan* — najmanje po broju sjedala, ali jedino u gradu s ložama u samom dnu dvorane gdje se odvijahu žanrovski raznovrsne ljubavne seanse — bilo je strogo rezervirano za filmsku vrstu koja je bez premca, bila najtraženija i najpopularnija u Puli — za vestern. Pula je, grad s malo starijih sedilaca, bila dobrano popunjena došljacima »iz unutrašnjosti«; većina njih, oficiri i podoficiri, zaduženi za desetine tisuća mornara, kao da se nekom osobitom uživalačkom strašću uspijevala identificirati s lutajućim junačinama vesterna. Snovima tih iskorijenjenih ljudi moćno vladahu heroji prerija — Garry Coper, Gregory Peck, Richard Widmark, Burt Lancaster, Kirk Douglas... To je kino, poslije prikazivanja kakvog »žešćeg« vesterna, nalikovalo demoliranoj *saloonu*, a na Giardinima se umnožiše »opasni« kauboji...

Za razliku od repertoarne otvorenosti gradskih kina u strogom centru, kino *Istra*, najkomfortnije i najkvalitetnije po opremi, ljubomorno je ćuvalo svoj ekskluzivitet navješćujući skori dolazak art-kina i u naše strane. Tamo nije vladala neka osobita stiska na blagajni; prikazivahu se nešto probraniji i neobičniji filmovi poput onoga koji me se duboko dojmio — *Svijet tišine* Mallea i Cousteaua. Ta dvojica rafiniranih i smionih sanjara otkriše nam nepoznatu stranu oceanskih dubina; iz radosti reza nastadoše srazovi oćaravajućih koloristićkih fenomena i začudno kapricioznih oblika. Ovu sam uzbuđljivu vizualnu glazbu koja dojmjljivo kopira snove i nadrealno pohranio u pretince dragocjenih osobnih uspomena.

Važno je zvati se Ernest Anthonyja Asquita, *To se zove zora* Luisa Buñuela, *Potjera za zlatom* Charlesa Chaplina, *Dan se rađa* Marcela Carnéa, *Treći ćovjek* Carola Reeda — samo su neki od filmova koji su se mogli vidjeti u dvorani JNA, toj dragocjenoj gradskoj Kinoteci.

Jednoga dana, nemajuć kud, bio sam kupio u tom kinu kartu za sovjetski film najnovije proizvodnje. Biljeter me je upozorio da nije siguran, s obzirom na osobito slab odziv publike, hoće li se projekcija održati. Tada je vaćilo pravilo da se predstava automatski oćazuje ako nije prodano najmanje 12 karata. Mi smo, doduše, kada nam je bilo stalo do nekog filma, znali nadokupiti onoliko karata koliko ih je nedostajalo do zadane kvote... Za taj film biljeter je prodao tek jednu kartu — onu koju sam mu uredno vratio. Takav ishod bio je — i ne samo za mene — više nego šokantan. Takvo što nikada mi se prije nije bilo dogodilo, a nisam ćuo da je neki moj prijatelj bio prisiljen vratiti već kupljenu kartu. Danima sam preprićavao tu zgodu, tako bizarnu i nevjerovatnu u vre-menu delirićne opsjednutosti novovjekim medijem.

Bijaše li to daleki navješćaj neumoljivosti tržišta?

I jedan i drugi sovjetski film nije bio osobito posjećen, ali projekcija se ipak mogla održati. Bio je u crno-bijeloj tehni-

ci, nijem i zvao se *Oklopnjača Potemkin*. Za autora sam znao od ranije: Sergej Mihajlovič Eisenstein.

Dojmla me se moćna vizualna montažna orkestracija filma; kako li su se, u apsolutnom muku vojnog kina, čuli ljudski krici na onim sablasnim stepenicama — odeskim stepenicama.

E arrivato Zampanò

Odjednom nam kino Zagreb postade najprivlačnije i najatraktivnije. Ono isto u kojemu smo gledali američke povijesne spektakle s Jamesom Stewartom ili tako neobične i nama tako drage pikanterije kao što su bile *Crvene cipelice*.

Iznad vijugavih stuba toga kina, koje su vodile na gornji kat do dvorane, kočile su se silno privlačne, uramljene, fotografije glasovitih holivudskih zvijezda. Među nedodirljivim božicama ekrana dominirala je najblistavija, najljepkija i najzazovnija — Ava Gardner. Bijaše ikonom naše mladosti.

Maštu nam je, ništa manjim intenzitetom, zaokupljao i jedan drugi »portret« postavljen iznad stuba omiljena kina — komičara Dannyja Kayea. Nije se bilo slučajnom što je njegov *Dvostruki život Waltera Mittyja* stekao tako silnu popularnost u gradu; priča o nepopravljivom nespretnjakoviću-sanjaru koji svojom bujnom fantazijom pretvara otužnu stvarnost u divno poprište uzastopnih blistavih pobjeda, pothranjivala je i hrabrila maštalačku glad u gledatelja uronjenih u tužnu pulsku stvarnost...

Kao na neki nevidljivi znak počеше pristizati i »junaci« kojih nije bilo na zidnim fotografijama. Predvodio ih je opori cirkusant (Anthony Quinn) kojega je njegova krhka i do neba naivna prijateljica Gelsomina (Giulietta Masina) najavljivala: *E arrivato Zampanò!* Bijaše to uzbudljivo otkriće potresne *Ulice* Federica Fellinija. Potom nas općiniše i drugi Talijani: Michelangelo Antonioni s *Krikom*, Luchino Visconti s *Roccom* i *njegovom braćom* ili Alberto Latuada s *Kaputom*... S druge strane, naslađivasmo se na mediteranski razigranim talijanskim komedijama, kao *Pane, amore e fantasia*, predvođenih povorkom blagolagoljivih komičara: Toto, Sordi, Gassman, De Sica... Dakako, očaravahu nas i njihove ništa manje grlate ljepotice: Gina Lollobrigida i Sophia Loren...

Sve uzbudljiviji repertoar kina Zagreb uveličavahu i brojni Francuzi. Pozornost nam je privukao André Cayatte svojim sudskim filmovima; Henri Georges Clouzeot kidao nam je živce *Nadnicom za strah*, a Christian-Jaque filmom *Kad bi svi momci svijeta* plijenio je pričom o planetarnom solidarnom pokušaju spašavanja jednog mladog života.

U filmovima *Montparnasse 19* Jacquesa Beckera, *Ljepotice noći* René Claira, *Crveno i crno* Claudea Autan-Larea i tolikih drugih postadosmo svjesni nazočnosti bljedunjava mladića dojmljivog glumačkog umijeća — vječito sanjarskog ljubavnika Gerarda Philipa. Spoznasmo i velike zvijezde prijratnog francuskog filma: Michele Morgan i Jean Gabin.

Od srca se smijasmoo najzubatijem čovjeku na svijetu, filmskom komičaru, Fernandelu.

Dugometražni pak dokumentarac *Noći i magle* Alaina Resnaisa pritisnu nas mrakom autentičnih prizora iz koncen-

tracijskih logora, predočenih dojmljivim autorskim rukopisom.

A s crnom komedijom *Nevolje s Harryjem* upoznasmo jedan drukčiji Hollywood, jednog drugog Hitchcocka.

Tada, iz zemlje izlazećeg sunca nahrupiše bijesni srednjovjekovni ratnici — samuraji Akire Kurosawe i tankočutni duhovi Kenija Mizoguchija... ispunjavajući dvoranu stravičnim, sablasnim kricima. Spusti se do nas i jedan mračni Nordijac: Ingmar Bergman. Iskrse *Jare za dvije pare* Carola Reeda.

Ukaže nam se novi kinematografski kontinent: Španjolci predvođeni »starim« Buñuelom i »novim« Juan Antoniom Bardemom.

Pred našim se vratima zaustavi i *Profesor Hanibal* Madžara Zoltana Fabrika.

Dugo bolovasmo s tragičnim junacima varšavske heroike: *Kanal* Andrzeja Wajde.

Potom se svadalački nepopustljivo sporismo čiji je *Othello* dojmljiviji i snažniji — Wellesov ili Jutkevičev...

Dvostruki novogodišnji program 24. VII.

Zar smo mogli i pomisliti da ćemo baš mi okaljati taj predivni hram koji nam je — onim fascinantnim nizom uzbudljivih filmskih djela — pružio toliko nezaboravnih trenutaka. U kojem smo i s kojim odrastali... Tih se godina običavalo organizirati dvostruke filmske programe i ne samo za one koji nisu znali što bi sa sobom u najludoj noći; moj prijatelj Bert i ja odlučismo da i mi Novu 1958. dočekamo baš u »našem« kinu. Tada su na osobitoj cijeni bili filmovi s popularnim opernim tenorom čokoladna glasa Mariom Lanzom koji je onako poneseno znao izvoditi naglašeno živahne i raspjevanne — novogodišnjoj noći primjerene — napitnice. Nas dvojica prošvercasmo u dvoranu bocu istarske grape, dakle onu vrst gromovite rakije koja je, kad je bila prava, mogla oboriti i okorjela moreplovca godinama kaljena na najoštrijim burama i najljućim pićima. Ta je boca, već nakon prvih glazbenih brojeva, stala užurbano skakutati iz moje u Bertovu ruku i obratno i ubrzo se u nama, uz sve gromoglasnije urlanje probuđenih hormona, začela potreba da svaki događaj na ekranu glasno komentiramo i da se podsmijehujemo prizorima koji su se slatkasto nizali... Ljudi tako željni lepršavog novogodišnjeg napitka s ekrana isprava suzdržano a onda sve glasnije počеше negodovati, protestirati, ali tu više ništa nije pomagalo... Kada se toliko obezobrazismo i pokušasmo ljudima u redu ispred nas staviti noge za vrat, predstava je naprasno prekinuta i — dok si rekao keks — nas se dvojica, izbačeni kao iz kakvog *saloon*a u vesternu, nađosmo na ulici. Smijeh koji me je spopao u dvorani, nije me puštao niti na ulici; tresao sam se i podrhtavao od silnog grohota, top-tao nogama, ali uskoro ustanovih da se smijem samo ja. Moj je prijatelj — opružen na mrzлом pulskom pločniku s blaženim izrazom na licu — držao Giardine divnom posve prikladnom posteljom...

Što li se sve nije dogodilo te burne noći, tih šašavih dana, a izredahu se i brojni crnohumorni prizori dostojni kakvoga vještog holivudskog scenarista...

Istina o Hrvatskoj 25. VII.

Predstojeća me Pula, uza sve ostalo, ispunjava još jednom nelagodom. Hitrec i njegova *Bogorodica*. Nisam valjda jedini koji je od tog suzdržanog i razboritog mladića očekivao da svojim debitantskim ostvarenjem znatno poboljša filmsku bilancu generacije devedesetih. A kada neki njegovi afirmirani kolege počeu na sav glas veličati *Bogorodicu*, meni laknu i odoh na spektakularnu prezentaciju filma u Lisinskom oslobođen uobičajenih strepnji... Nisam u prvi tren mogao vjerovati da je film i zaista onakav kakvim mi se tada učinio — sav u ekstremnim crno-bijelim oprekama, patetičan... U svojoj recenziji na Radiju, napisanoj neposredno nakon premijere, pokušao sam se, — iznijevši spomenute prigovore i poneku pohvalu, — suzdržati od naglašeno negativnog suda prije dodatne provjere. Hitrec je svojedobno u svom pametnom dokumentarcu o raseljenim Vukovarcima — osim svakog poštovanja vrijedne suosjećajnosti — demonstrirao i fini osjećaj za mjeru; te osjetljivosti i te mjere u *Bogorodici* — naprosto nema. Kako je to moguće?

Iz povremenih razgovora koje sam vodio s njim, privatnih ili za radijsku emisiju *Licem u lice*, stekao sam dojam da se, tražajući za poticajnim scenarijskim uporištem, dugo suzdržavao od teksta koji je, pod nazivom *Hrvatska bogorodica*, nastao negdje nakon rata, očito u naglašeno jakom ozračju uskiptjelih emocija. Bit će dalje — pristajući napokon na scenarij koji je dugo čekao svog režisera — naivno zavaravao da će definirano poimanje svijeta u njemu — pametno iznivelirati i prebaciti na svoj svjetonazorni koordinatni sustav. Govorio mi je da to nipošto neće biti film o nekim komšijama iz ravne i godinama mirne Slavonije koji su živjeli dobrosusjedski, a onda se jedan od njih izrodio u krvoloka... Uvjeravao me da ga, toliko godina nakon rata, zanima rat kao takav, zlo kao univerzalna kategorija ljudske destruktivnosti... Tvrdio je, čini se s iskrenim uvjerenjem, da će nasilje u njegovu filmu asociirati na aktualna nasilja u drugim dijelovima svijeta... Unatoč uočljivim naporima da se zbivanja »urazume« i prizemlje gdje god je to bilo moguće, *Bogorodica* emanira duh *scenarija* još itekako dobro poznatog pod geslom »Istina o Hrvatskoj«...

Generacija devedesetih 26. VII.

A s početka ratnih devedesetih, kada se na veliku radost tolikih pojava jedna darovita generacija akademski školovanih režisera (sa zagrebačke Akademije po prvi put u tako velikom broju) i kada su njihova prva djela — neka nastala neposredno prije rata — pobudila pozornost svježinom ideja, posebnosti osobnih rukopisa i nadasve svjetonazornom autonomnošću, mnogima se učinilo da će, baš zbog njih i njihovih budućih filmova, hrvatska kinematografija ostati na životu...

Njima samima kao da je odgovarala ta ratom iznuđena »nevinost« hrvatskog kinematografskog prostora, oslobođenog od buke i bijesa prijašnjih generacija; nisu se mirili tek s činjenicom što i njihovi profesori, mahom vodeća imena kinematografije — Golik, Babaja, Berković... — odustaje od filma...

I kada se činilo da im toliko toga ide na ruku — krenuše nevolje. Najprije zemlju napustiše nekolicina darovitih režise-

ra u pratnji znatnog broja suradnika, ukupno njih petnaestak. Neki od onih koji ostadoše, duboko frustrirani karakterom i pravcem aktualnih događaja u zemlji, zaviše se u šutnju. Manji pak dio koji se, zahvaljujući svojoj upornosti i riješenosti da svojim zamislima podari stvarni život filma, uspio dokopati projekata, morao se suočiti i ponijeti s nečim zaista tegobnim — s kinematografijom koja je počela gasiti svoje »visoke peći« (Tanhofer) i koja je, u proizvodnom smislu, to prestala biti...

Doduše, podariše nam neke vrijedne filmove, ali...

U iznova ispražnjeni prostor kinematografije ubacuju se stari novi maheri...

Idemo u kino! 26. VII.

Gotovo istodobno stigoše dvije vijesti suprotnih predznaka; radost zbog spoznaje što je iznova proradilo kulturno pulsno kino *Zagreb* odmah je potamnila ružna vijest da je održana posljednja kinopredstava i u prekrasnom baroknom gradiću Požegi — sjedištu međunarodnog filmskog festivala jednogminutnog filma. Slična se sudbina, doznajem, sprema i jedinom kinu u Đakovu...

Htio bih malčice pojasniti tu moju konsterniranost činjenicom da se kina u Hrvatskoj zatvaraju jedno za drugim i da će se, sva je prilika, grana prikazivaštva u nas svesti na neke raritetne ostatke ostataka. Jasno mi je da kina, ne samo u nas, više nikada neće biti ono što su nekoć bila; promijenio se duh vremena, nahrupile su moćne novotarije — oni agresivni krvni srodnici — i moguća ljutnja kakvog fanatičnog privrženika klasičnog kinoprojektora i razapeta platna u mraku kinodvorane tu neće moći baš ništa izmijeniti. Danas ima već toliko kritičara koji odlaze u kina tek kada ih natjera nužda nemogućnosti da dođu do kasete kakvog važnog filma koji se vrti u kinima. Nenad Polimac, primjerice, nije mogao sakriti svoje čuđenje kada sam mu rekao da idem u kino vidjeti film koji mogu odgledati i s kasete.

Svih sam tih promjena, dakako, svjestan, kao što mi je još itekako poznato da je nova tehnologija pomogla da posao onih koji pišu o filmu — na najnižoj ili na najvišoj razini, svejedno — dobije na egzaktnosti i temeljitosti. Međutim, moj je problem u tome što za mene onaj davni poklič »*Idemo u kino!*« ima i danas podjednako mistično zavodljivu moć i zaista ne mogu pojmiti kakav bi to mogao biti svijet koji bi se preko noći odrekao kina i nastavio mirno dalje živjeti kao da se baš ništa nije dogodilo!

Opsada Dubrovačkog sutona 27. VII.

Jedan film iz ovogodišnjeg festivalskog kvinteta, *Dubrovački suton* Željka Senečića, već je prikazan u Zagrebu (zatvorena projekcija za goste i odabrane kritičare), na Festivalu u Münchenu, te u Dubrovniku i Splitu.

U današnjoj *Slobodnoj Dalmaciji*, u njezinu kulturnom dotaku *Forum*, filmski kritičar Jurica Pavičić posvećuje znatan prostor splitskoj prezentaciji Senečićeva filma ustvrdivši odmah na početku: »Deset godina sustavne debilizacije srušilo je, na žalost, ugled hrvatskog filma na najniže grane. Njega se gnuša kritika, publika od njega bježi glavom bez obzira, a



Dubrovački suton (Željko Senečić)

Hrvati hrle gledati — srbijanske filmove. Dosta vam je loših vijesti? Na žalost, ima još: dobili smo i Dubrovački suton.»

Podvrgavši taj film detaljnoj analitičkoj vivisekciji, Pavičić nalazi: »Senečićev film o Dubrovniku 91. savršeno se uklapa u listu filmskih naplavina koja je hrvatskom filmu rastjerala publiku i spiskala ugled. Na vječnoj listi najgorih budalaština koje je hrvatski film proizveo u ovom desetljeću Dubrovački suton u prilici je istisnuti čak i Fergismajniht i Agoniju, a Vrijeme za... je prema Senečiću čisti suvisli standard. Možete misliti o kakvu je filmu rječ kada nakon njega poželimo zavapiti: Vratite nam Sedlara!«

A sasvim na kraju: »Dovoljno je užasna činjenica da diletant poput Željka Senečića u Hrvatskoj režira. Još je užasnija što taj kapric hrvatsko društvo plaća milijunama maraka. Još je strašnije što se to događa treći put za redom. A najstrašnije što je umjesto Senečića film mogao snimiti netko tko bi to znao.« Dubrovački suton nije pogreška. On je skandal koji zavrijeđuje harakiri.

Opsada Dubrovačkog sutona II.

U današnjem Jutarnjem listu, u tekstu pod naslovom »Dubrovački dragovoljci pokreću tužbu protiv Stjepana Tuđmana i Željka Senečića«, autor članka Goran Cvjetinović iz Dubrovnika — javlja: »Udruga ratnih veterana, dragovoljaca i obitelji poginulih branitelja najavili su pokretanje tužbe protiv redatelja filma Dubrovački suton Željka Senečića i producerske kuće Patria Film Stjepana Tuđmana. Ogorčeni i uvrijeđeni prikazom branitelja i događaja iz Domovinskog rata, članovi dubrovačkih udruga zatražit će zabranu prikazivanja filma.

Film je uvreda za sve nas. Kad je sramotna premijera završila, čule su se ovacije, što me je još više pogodilo. Takvu bitku na Srđu ne bi režirao ni četnički vojvoda Božidar Vučurević — kaže predsjednik dubrovačkih dragovoljaca Ante Kalina.«

A nešto kasnije: »Udruga veterana predložila je da se preko saborskih zastupnika zatraži donošenje zakona kojim bi se za ratne filmove zatražila suglasnost ministra branitelja i povjerenstva s područja na kojem se film snima.«

Igra za filmsku vrpca i crvenokosu 29. VII.

U Zagrebu održana press konferencija posvećena predstojećoj Puli. Vodio ju je tercet filmskih kritičara: Arsen Oremo- vić (direktor festivala), Darko Zubčević (urednik programa) i Dario Marković (press). U ponešto suzdržanu tonu, rečeno je da će festival 12. VIII. definitivno otvoriti Dubrovački suton Željka Senečića, bez obzira što se sa Straduna digla gad- na povika na režisera i njegova producenta. Upućeno je tek jedno pitanje, ono filmskog kritičara Dražena Ilinčića koji je htio znati zašto je ove godine izostavljen važan dio festival- skog programa — coctaili. Odgovoreno mu je da još nisu uneseni u program ali da će ih — u gluho doba noći, biti po- dosta. Tadić je, sjetih se za trajanja te konferencije, s počet- ka devedesetih lijepo bio upozorio da nam se kinematogra- fija do te mjere obijesno zanimala ritualnošću i paraderstvom da je smetnula s uma tek malu sitnicu — proizvodnju fil- mova.

Odlazeći gledati premijerni film Gradani opasnih namjera (uvoznik je taj koji se poigrao poznatom Račanovom sintag- mom na račun HDZ-a), namjerio sam se na izuzetno ljup- ki gradski prizor: povisoki mladić uperio je kameru u crve- nokosu djevojku i snima li je snima. Naoko ništa neobično, ali ja znam što užurbano mnoštvo ne zna i ne želi znati; sni- matelj — tako mi Krista — ima u rukama ARRI 16 i razba- cuje se filmskom vrpcom kao kakav pijani milijarder! Kasni- je su se — njih dvoje — igrali tako što bi se ona izmiješala sa slučajnom grupom djevojaka i zajedno s njima prošla pokraj svog snimatelja. Drugom prigodom su čekali da iz suprotnih pravaca naiđu dva tramvaja; ona bi krenula, tramvaji bi joj prepriječili put, zaklonili snimatelja s druge strane Ilice, a potom ga — pošto bi pred njom bučno protutnjale dvije kompozicije — otkrili kako i dalje snima točno u njezinu pravcu — tada bi se ona veselo uputila prema njemu i proš- la — pokraj njega. On bi još neko vrijeme nastavio snimati. Sve što bi dogovorili sklapalo bi im se nekom divnom lako- ćom, baš kao da su svi ti — za njih posve nezainteresirani prolaznici, samo zbog njih tu i kao da neka nevidljiva ruka sveprisutnog redatelja upravlja prirodnošću ponašanja tih ži- votnih statista — uvijek u savršenom suglasju sa zaigranošću ono dvoje mladih ljudi.

U tim gracilnim gradskim improvizacijama — za filmsku vrpca i crvenokosu — bilo je nečeg oslobađajućeg, kao ohrab- rujući navještaj povratka neovisnosti i očaravajuće radosti igre.

Vrzmajući se oko njih, čak zaboravivši na Gradane opasnih namjera, odjednom poželjeh da ih upitam što to snimaju, za koga... odakle im vrpca i koješta drugo, ali... Čemu dirati u taj njihov san? Ili moj? Dok sam ih gledao kako, nošeni ža- rom igre, nestaju u mnoštvu vijugave Ilice, pomislih: žirirat ću već ja taj vaš rad na republičkoj smotri neprofесиjskog filmskog i videostvaralaštva u — Babinoj Gredi!

Prijenos filma iz Arene 30. VII.

Prisjećam se jednoga svog javljanja izravno iz Arene, pomo- ću takozvanog STORNA — u živo. Na ekranu se odvijala posljednja sekvenca filma čijeg se naslova više ne sjećam, ali dobro pamtim da me je voditeljica iz Zagreba preuranjeno ubacila u eter i da sam slušateljima Radija, nemajući kud,

stao, kao da sam na kakvom izravnom sportskom zadatku, potanko i zorno opisivati što se sve vidi na ekranu. Kada je krenula špica požurio sam se dati sažetu ocjenu filma pitajući se je li to najpromtniji sud ikad izreknut o umjetničkom djelu. Drugom sam prigodom sjedio u onim famoznim novinarskim ložama koje su, slabijeg ili jačeg intenziteta, uvijek bile metom projektila što su stizali s uvijek živahna i prenatrpana Arenina stubišta, i čudom se čudio nemuštosti sarajevskog filma koji se »mučio« na golemu platnu amfiteatra. No, pokraj mene se nalazio čovjek koji se — budući Sarajlija — očito stidio toga filma — o tome su rječito svjedočili njegovi glasni uzdasi; bijaše to, sada već pokojni, legendarno poštenu i tankoćutni kritik Velja Stojanović. Kako sam nosio magnetofon uza se, uključivši ga upitao sam kolegu čemu ti uzdasi; Velja se trenutno sabrao i rječito formulirao svoj dojam o diletantskoj razini filma svoga sugrađanina. Kada sam na kraju razgovora mikrofon okrenuo prema platnu, vrpca je ponijela u Zagreb i »dokazni materijal« o ispravnosti Stojanovićeva suda.

Reklo bi se, kritičarska posla.

Obrana Dubrovačkog sutona 31. VII.

»To je umjetnički film, dobar ili loš, o tome autori nemaju pravo govoriti, no kada se dogode nesporazumi oko umjetničkog djela, onda autor brani ne samo sebe, nego i djelo i cijelu ekipu. Oko napada u kojem se ističe da je film loše oslikao događaje na Srđu, ponovit ću da u filmu ne postoji ta scena, ni priča, niti događaji koji se odnose na Srđ ili na borbe koji su branili Dubrovnik na Srđu. Ipak, držim da su svi događaji oko filma korisni, jer stavljaju pod upitnik umjetničku slobodu svakog daljnjeg bavljenja hrvatskog filma našim obrambenim ratom. Jer, kome će nakon svega ovoga uopće pasti na pamet snimati film o Domovinskom ratu ako taj film moraju odobriti svi oni koji su u ratu sudjelovali i ako hrvatski dobrovoljac u tom filmu mora biti pošten, zgodan, pametan, čist, hrabar, ne smije piti, mora imati čistu prošlost, ne smije se tući, mora biti uzoran otac, brat, sin. Riječju, da se nikad ne predaje i da je nepobjediv.«

Željko Senečić: »U filmovima, kao i u životu, ne želim nikoga povrijediti«, Vjesnik, 29. VII. 1999. — Branka Sömen

»S prikazivanjem počinjem u prvoj polovici mjeseca listopada. S distributerom Adria 21 art Artist dogovorio sam da će zagrebačka premijera biti u Kinoteci gdje će se film i prikazivati i to iz nekoliko razloga. Prvo, hoću da film igra tamo gdje je srpski film igrao nekoliko mjeseci pa da vidimo može li izdržati konkurenciju. Osim toga, Kinematografi su postali poduzeće kojem je briga o domaćem filmu posljednja stvar na svijetu. Ne samo da nisu htjeli distribuirati naš film nego su ga i bojkotirali. Stoga nema govora da idem bilo gdje drugdje osim u Kinoteku, gdje sam naišao na pristojan prijem. Od sada ću nagovarati kolege, prijatelje i producente da bojkotiraju Kinematografe, kao što Kinematografi bojkotiraju hrvatski film.«

Željko Senečić: »Nakon napada na moj film možda i počinjem biti jugonostalgicar«, Jutarnji list, 31. VII. 1999. — Andrea Radak

Testament

»Hrvatska premijera filma Lordana Zafranovića hrvatsko-češke proizvodnje 'Testament — Zalazak stoljeća' upriličena je u petak u pulskom kinu Zagreb kao završna projekcija filmova Rajka Grlića i Lordana Zafranovića.«

Jutarnji list, 1. VIII.

Venecija, Rim i Aleksandrija via Pula 4. VIII.

Ne znam mnogo o filmovima *Crvena prašina* Zrinka Ogresta i *Garcia* Dejana Šorka, a baš ništa o njihovoj kvaliteti, ali znam da dvije sjajne vijesti — *Crvena prašina* u Rimu i Veneciji, *Garcia* u Aleksandriji — pristigoše u pomoć nacionalnom festivalu u Puli upravo u trenutku kada se činilo da se sve, baš sve okrenulo protiv njega.

Kakva bila da bila ta dva filma, jedno je očito: njihovi autori, Ogresta i Šorak, ne podlegoše improvizacijskom duhu vremena — tako svojstvenom glavnini novije hrvatske filmske proizvodnje. Pouzdano znam da je Ogresta, nakon *Isprikanih*, posvuda uporno tragao za novim scenarijskim uporištem, da je pomno pripremao scenarij (uz znatnu pomoć pisca Gorana Tribusona), da je dugo birao glumce, pažljivo komponirao ekipu... Ukratko, ne prepuštajući baš ništa slučajju.

Dok se pak novokomponirani redatelji svojski trude svojim slikama i intervjuima ispuniti visokotiražne tiskovine, kadšto i uz pomoć sramotnih skandala i skandalčića, bilo je ohrabrujuće znati da postoji i jedan Šorak koji, daleko od bučne i razmetljive sredine, tiho sprema svoj projekt i bira kome će dati intervju.

Adut iz rukava? 5. VIII.

Koliko li se puta znalo dogoditi da su najljepša iznenađenja znala stići s najneočekivanije strane. Je li *Da mi je biti morsk pas* Ognjena Sviličića skriveni adut? Za tog sam mladića čuo za emitiranja njegove TV drame *Puna kuća*. U tom mi se materijalčiću — ne bez početničkih mana — svidjelo to što se mladi autor potrudio iznevjeriti naša očekivanja; jednoj će



Da mi je biti morsk pas (Ognjen Sviličić)

se neurotično konfuznoj obitelji svikloj na svakodnevne zadjevice i svađe, zahvaljujući mladiću koji se bizarno upleo u njihov život, otvoriti mogućnost življenja... Sviličić je u jednom intervjuu izjavio da njegov film posjeduje vrlinu koju ne poznaju ostali ovogodišnji pulski konkurenti: *Da mi je biti morski pas* nema čak niti ovlaštenih dodirnih točaka s minulim ratom — njegovi »ratnici« s kamenjara kreću u osvajanje srdaca urbanih ljepotica.

Iz razgovora koji sam vodio sa Sviličićem za svoju radijsku emisiju, razabrao sam da je, uoči snimanja, scenarij bio poprilično jednak i namrgoden — na pitanjima civilizacijskih opreka — ali da je, u živjoj suradnji sa zaigranim glumcima i ekipom sklonom da mladom autoru sugerira gegove, film *Da mi je biti morski pas* uhvatio živahni ritam komedije. Dao Bog...

I kamera je tugovala 8. VIII.

A onda se detektiv Andy Sipowitz (Dennis Franz) iz američke TV-serije *Neuyorški plavci* oteo uništenja malog ekrana i časkom mi pomeo sitno dnevničko iverje koje me iz novina — na temu hrvatskog filma — uporno zapljuskuje i kojim pokušavam složiti fantomsku sliku kinematografije uoči njezine makabrističke svetkovine. Fatalni 64. nastavak *Plavaca*, koji je režirao Mark Tinker, nametnuo mi se poput kakve prisilne ideje i sve mi se nekako čini da će se ovi zapisi, hoće li se pomiriti s bogačkom skromnošću festivalskog stola, morati prethodno osladiti kakvim sočnijim zalagajčićem... U toj epizodi *Plavaca* svi su bili tužni, a toliko tuzi policijskog tima pridružila se i središnja ličnost ove serije — filmska kamera. Kada se robustni i ne baš nježni Sipowitz uputio na mjesto zločina, tamo gdje su našli izrešetano truplo mladića, imao je što vidjeti — u mladome je čovjeku pogođenom s leda prepoznao svoga sina.

Daleko od toga da me priča o policajčevu gubitku nije dirnula, dapače... Ali, više od Sipowitzeve spoznaje da je naprasno izgubio sina baš u trenutku kada je s njim uspio pohvatati pokidane osjećajne niti, zaokupila me kamera koja se — s obzirom na njezino uobičajeno objesno ponašanje u desetinama predhodnih epizoda — stala graditi kao da je ona ta koja je pretrpjela golemi gubitak. Svu veličinu zatečenosti tom i takvom kamerom, »u koroti«, moguće je shvatiti tek poslije sažete evokacije mog prvog, krajnje šokantnog, iskustva s *Plavcima* i poimanjem kamere u toj seriji; kada su me, tom zgodom, s ekrana napali neumoljivo brišući švenkovi i streloviti zumovi i kada se na mene sručilo snoplje iskidanih »nemontiranih« kadrova — priječeći mi da identificiram nosioce radnje, da suvislo percipiram prostore događanja, da se s razumijevanjem ubacim u narativne linije filma i da pokušam i sam sudjelovati u detektivskoj dedukciji — razabrah da bi se »perceptivna neuroza«, od koje sam počeo patiti, mogla izroditi u nešto mnogo gore i smjesta promijenjen TV-kanal.

Nije da se nisam i ranije susretao s takvim oblicima »iskušavanja« rubnih aspekata medijskih načela, znalo je biti i kudikamo radikalnijih zahvata od onih u *Plavcima* — čak takvih koji su, prema dr. Pansiniju, mogli biti štetniji od izravnog gledanja u pomrčinu sunca — pa sam svejedno znao sačuvati stabilnost svog fiziološkog i perceptivnog ustroja. Relativ-

no benigni *Plavci* isprovocirao su pobunu mojih čula ponajprije stoga što se u takvu televizijskom materijalu nije moglo očekivati da osvane ono što je ekskluzivni privilegij nenarativnih oblika, svakako ne u toj mjeri i ne u programu koji se oduvijek obraćao specifičnom — na radikalnije otklone nepripravljen — gledateljskom tijelu.

Dakako, radoznalost da odgovorim na pitanje što je natjeralo autore te serije, »davitelje«, kako sam ih u prvi mah bio okarakterizirao da je zaodjenu u agresivnu odjeću iznova me privukla *Plavcima* i već nakon nekoliko nastavaka i za mene je »prijeporna« kamera — ta njezina mahnito razigrana snimateljska koreografija — postala sastavnim dijelom serije, njezinim prepoznatljivim stilizacijskim znakom.

Dakle, u čemu je kvaka? Kamera u *Plavcima* ne želi biti tek suzdržani »objektivni« promatrač prekomjerno opasnih, permanentno dramatičnih policijskih akcija; njoj je do toga da i sama stekne status svojevrsnog zaigranog partnera, da zbivanja motri aktivno, najčešće iz neposredne blizine. Te su namjere silovito predočene već u grubo i agresivno montiranoj špici iz čije »užarene« zvučne mase kadrovi izlijeću poput smrtonosnih tanadi...

Kao da je u svom elementu za uličnih okršaja ili prigodom akcijski munjevith prepada na legla zločina; njezino »divljanje« — kudikamo jače no u igranim filmovima koji rabe kameru iz ruke i spot postupke — pribjegava svakovrsnim snimateljskim »prljavštinama« u širokom rasponu od britkih a nedovršenih pokreta, preko zumova u »krivom« pravcu ili onih koji kao da slijede putanju zrna, pa do »krađe« kratkih dekomponiranih kadrova grubo nakeljenih jedni na druge. Steče se dojam kao da smo događaj gledali očima policajaca koji su izvodili akciju.

U onim pak kratkim predasima između pojedinih sekvenci — simulirajući policijsku kameru koja s neke skrivene točke neobuzdano šara urbanitetom — retorički naglašeno potcrtava svoju autonomnost.

Smisao snimateljske strategije *Plavaca* osobito se razotkriva u prostorima policijske postaje, iz onih »statičnih« dijaloških prizora, kada su neposredne opasnosti negdje drugdje i kada detektivi izmjenjuju tek kratke i usputne informacije o tijeku aktualnih događaja ili o kakvom osobnom problemu, a kamera svejedno ne odustaje od svoje dinamične razuzdanosti, baš kao da svjedoči naglašeno dramatičnom događaju. Zapravo, ta nam i takva kamera sugerira da se iza vazda stvrdnutih, neprobojnih i napetih lica krije nemir i prigušena drama onih koji su još itekako svjesni da su uvijek na nišanu i da im zapeta čula, na tom britkom brisanom prostoru, moraju biti neprestace poput — otkočena pištolja. Nalazeći se u stalnom prisnom dosluhu s latentno opasnim, prikrivenim i munjevitim mijenama podložnim sadržajima policijske stanice, ta nam kamera, svojom neobuzdanom i neumornom kinetikom, rendgenski precizno iscrtava unutrašnju sliku drame koja se u hipu može izroditi u stvarni okršaj... Dakako, *Plavci* smišljeno oponašaju i iskustva reporterske kamere; uporno narušavajući pravilnost svojih pokreta, preglednost i skladnost kadrova, te bolje običaje u korektnom razlaganju prizora, ta se kamera, kao i ona reporterska, trudi pohvatati tek ključne prizore kakvog dramatičnog

događaja koji se upravo odigrao ili koji je još uvijek u tijeku; zapravo, tim hinjenim dokumentarizmom pokušava stvoriti dojam da su događaji koje nam iskidano i silovito baca u lice netom oteti od života ili da je kadšto tu riječ i o izravnom prijenosu kakvog autentičnog incidenta.

Pa ipak, iza tog privida snimateljskog kaosa koji kao da živi od silnih improvizacija, jasno se uočava pažljiva isplaniranost postupaka: ti spontani snimateljski pokreti koji slijede nesputanu ali definiranu igru glumaca dio su čvrsto koordiniranog sustava koji pruža još i te kako pouzdane gledalačke orijentire udovoljavajući svim temeljnim perceptivnim potrebama.

Gledajući spomenutu 64. epizodu mogli smo se uvjeriti da si je kamera prisvojila privilegij punopravnog partnera, ona se, bilježeći postojano ljudska lica, dane prizore — tom svojom smirenošću i sama solidarizirala s ljudima postaje koji su se obavili tugom... Živnula bi, vratila se svojim starim dobrim navadama, tek kada bi Sipowitzev partner, Bobby Simone, krenuo u potragu za potencijalnim ubojicama...

Nova divljanja Plavaca 10. VIII.

Sinoćnji su *Plavci*, nakon iscrpljujućeg posta u predhodnoj epizodi dosegli vrhunac svoga snimateljskog divljanja. Nekima se to učinilo pretjeranim, a meni je dalo poticaja da pribilježim još i ovo... U vremenu narasle gladi za dokumentarnim i »istinitim«, *Plavci* svojom specifičnom formulom koja se temelji na snimateljskim drskostima i čvrsto definiranim likovima detektiva — brode negdje po sredini dviju krajnosti: bježeći od igrano-filmske užtogljenosti ne upadaju u dosadnjikavost razvučenog i neartikuliranog dokumentarizma. Čvrstinu svoje izbalansirane igrano-filmske fakture oblače u izazovno ruho neposrednosti, životnosti i dokumentarnosti. *Plavci* priznaju samo aktivnog gledatelja, oni su u neprestanoj zavadi s njegovom dremljivošću.

I sada, kakve veze ima detektiv Sipowitz i kompanija s hrvatskim filmom? Nikakve! Ili tek onakve kakve hrvatski film ovih dana ima sa mnom.

P. S. — Priznajem, s nešto sitne zluрадosti trenutačno pomišlih kakva bi to bila fešta kada bi neki aktualni »protagonisti« hrvatskog filma dopali ruku dvojice nepotkupljivih i mirnih *Plavčevih* detektiva.

Svijet seksa 11. VIII.

Iz autobusa, na putu za Pulu, brzo uhvaćen prizor: kakvih stotinjak ovaca stisnuto jedno uz drugo: dio ih se izvrnuo, kao da su mrtve. Pomrčina!

U festivalskom centru poprilična gužva; ne zbog Festivala već zbog kazališne predstave *Otmica*. Uočavam tek tri novinara: Jasnu Posarić, Olgu Vujović i Dražena Ilinčića. Za šankom, podalje, osamljeni član žirija Bruno Gamulin.

Iz *Otmice* ostaje u sjećanju glumica rubensovskih oblika koja je svoje gaćice, s lisičinama na rukama, dugo skidala i na koncu ih uspjela skinuti; poslije kraćeg čučanja na noćnoj posudi, spomenuti je odjevni predmet uspješno namaknula natrag.

Za te predstave održane iza platna na kojem će se sutra, kao prvi iz festivalskog programa, prikazati *Dubrovački suton* — sjetih se da smo kao srednjoškolci na tim daskama statirali u Nušićevom *Putu oko svijeta*; u središnjoj gunguli te predstave jedan me glumac svojom debelim potplatom tako bio odalamio straga da je moj spontani urlik ispunio cijeli prostor Talijina hrama. Čvrstu odluku da se tom drskom glumcu jednom osvetim realizirao sam tek dva desetljeća kasnije; Franju Majetića — tako se zvao taj glumac — bio sam pridobio da odigra jednu rolu u mom igranom filmu *Vlakom prema jugu...* Prije spavanja, s bogate priručne biblioteke nećakinje Sanje, izvlačim tanku knjižicu izazovna naslova *Svijet seksa*. Njezin autor Henry Miller zbori: *Svaka zemlja, svaki grad, mjesto, selo imaju vlastitu seksualnu klimu i atmosferu.*

A nekoliko stranica dalje: *Bogovi starih vremena spustili su se na zemlju da bi se pomiješali s ljudskom vrstom, bludničili sa životinjama i drvećem i sa samim elementima. Zašto smo mi tako puni obuzdanja?!*

Šampion improvizacije 12. VIII.

U foajeu festivalskog centra, neposredno prije prve projekcije, Mate Relja (koji je u Pulu došao o svom trošku, jer se na popisu od kojih tridesetak uzvanika nije našlo i njegovo ime) upozorava na skori rođendan Rudolfa Sremca: jubilarac navršava devedesetu! Nije mala stvar — tvrdi Relja — izgurati toliko, osobito ako si veći dio svog životnog vijeka proveo u kinematografiji — k tome hrvatskoj. Uoči projekcije *Dubrovačkog sutona* uočavam bizarni fenomen: sedmeročlani žiri brojčano je nadmoćniji kritičarima koji su došli vidjeti Senečićev film.

Sada je očigledno da i nije bilo baš posve slučajno što sam se bio onako raspjevao o *Plavcima*; dublja veza između te serije i pulskog festivala razotkrila se već s prvim kadrovima *Dubrovačkog sutona*; — Senečić se trudi da mu kamera u svim elementima nalikuje onoj vrsti snimateljskog posla koji svakog ponedjeljka demonstrira televizijska serija *Newyorški plavci*: dakle, dinamična, nervozna, »prljava« i reporterska.

No, za razliku od čvrste utemeljenosti takve kamere u spomenutoj seriji ili one u dojmljivom igranom filmu *Kročenje valova* Danca Larsa Von Triera, gdje se njezina razuzdanost nalazi u prisnom dosluhu s režiserskom strategijom — u slučaju *Dubrovačkog sutona* nisam baš najsigurniji nije li redatelj pod maskom potenciranja nadolaska ratnog kaosa, te hvatanja »spontane« igre glumaca, htio jednostavno uteći dugom i mukotrpnom snimanju s mnogo repeticija. Ovako ili onako, taj mi se pristup odmah učinio depasiranim i u najizravnijoj opreci s polaznim namjerama filma — da se svijetu predoči što je sve agresor činio i učinio Dubrovniku — tom fascinantnom i neponovljivom biseru mediteranske kulture. Režiser bi, čini se, kudikamo bolje i primjerenije postupio da je dojmljivosti i graditeljskoj harmoniji drevna grada, o čemu se i u svijetu ponešto znalo, pristupio pribrano i s maksimalno temeljito utvrđenom knjigom snimanja, koja se baš nipošto ne bi morala odreći pokretljive, dinamične kamere. Ovako ga je tek uneredio oduzevši mu njegovo najmoćnije oružje...

Da se Senečić odveć olako prepustio u nas sve nazočnijem krajnje pogubnom duhu improvizacije, o tome rječito svjedoči i činjenica da je forsirao pod svaku cijenu nekontroliranu reportersku kameru i onda kada to nije bilo potrebno, a da je inzistirao na njezinoj apsolutnoj korektnosti kada su prilike vapile za nemirnom kamerom, za dekomponiranim kadrom. Potonju tvrdnju nepobitno ilustrira prizor okrutnog ubijanja dubrovačkih branitelja; među tim momcima traljava morala (nisu niti pokušali pružiti otpor) našao se i ratni snimatelj — brat junakinje filma koji će svojom kamerom uspjeti snimiti pokolj.

Razmotrivši tu sekvencu, odmah razabiremo da snimatelj nije mogao načiniti svoj videozapis onako kako ga je Senečić predočio u *Dubrovačkom sutonu*. To svakako nije mogao učiniti dok brutalni ubojica — iz neposredne blizine — ispaljuje metke u nemoćne zarobljenike a vojnici se neprestano vrzmaju oko toga improviziranog stratišta... No, možda je, sugerira nam redatelj taj momak mogao biti uspješniji koji trenutak prije no što će egzekutor uperiti cijev pištolja u njegovu glavu; vidimo ga kako »diskretno« odlaže upadljivo veliku kameru postrance i navlači kapu preko očiju... Prihvatimo li sugestiju da je uključena kamera uspjela zabilježiti događaj, neće biti baš onkraj pameti pretpostaviti da je njezino elektronsko oko moglo vidjeti prizor u kakvom širem planu, svakako iskošeno i zbog svoje statičnosti tek djelomice pregledno, možda na rubu oštine...

No, dobro. Zaboravimo na trenutak te »sitnice« i uzmimo da je BETACAM, na ovaj ili onaj način, uspio uhvatiti nešto od krvava događaja. Tada bismo, međutim, morali povjerovati u fantastiku da neprijateljski vojnici nisu uočili tako vraški opasnu napravu kao što je kamera — u ratu zasigurno kudikamo opasniju od cijele baterije višecijevnih raketnih bacača — i da se te goleme kamere i njezina jeziva sadržaja dokopala snimateljeva sestra kako bi, toliko godina kasnije, na otvaranju svoje izložbe u reprezentativnom galerijskom prostoru i u nazočnosti dubrovačke društvene kreme, ponekog stranca i čovjeka koji ju je u ratu silovao (!), mogla podastrijeti javnosti njezin mračan videosadržaj kao nepobitni dokaz o bratovljevoj bezumnoj odvažnosti i o zvjerstvima neprijateljskih vojnika koji, eto, nisu poštivali elementarne odredbe o međunarodnim pravima ratnih zarobljenika.

A sada odgovorimo na ono krucijalno pitanje: što nam to taj video nudi? Odgovor glasi: Seriju efektno snimljenih krupnjaka pištolja iz kojega izlijeće smrtonosna tanad! Time je, očito, »inteligencija jednog stroja« kojoj se u svojoj knjizi nekoć divio ugledni francuski sineast, s *Dubrovačkim sutonom*, doživjela svoje zvjezdane trenutke... Njezinoj visokosofisticiranoj pameti, izlazi, više neće biti potreban snimatelj sa svojom ljudskom skućenošću. Sama će, gonjena svojim nepogrešivim računalnim instinktom, izdvajati ono što je bitno za kakav dramatični, neponovljivi događaj!

Ne, takvu revoluciju snimateljskog posla ne možemo pripisati *Dubrovačkom sutonu* i njegovu redatelju. Te kadrove je, ako pravo razmislimo, mogao — onako pregledno, onako efektno i tako morbidno smireno — načiniti tek kakav bolesni neprijateljski vojnik — kako se to i zna ponekad činiti u sličnim slučajevima. Ali, kako *Dubrovački suton* ne sugerira takvu mogućnost, nije nam teško zamisliti da bi i neki pri-

sebniji pojedinac sa spomenute dubrovačke izložbe — ne nužno zluradi lovac na ratne falsifikate — u predočenim kadrovima mogao prepoznati tek ono što ti kadrovi i jesu: drsku montažnu podvalu!

Pokraj takvog videa i takvog filma, posljednji zapisi smrti dvojice autentičnih ratnih snimatelja iz 1991., oni Gordana Lederera i Živka Krstičevića, vrište do neba.

Ne bi se moglo reći da je nulta press konferencija Festivala pucala od uzbudljivosti. Čuveni dugogodišnji polemikar, nepopravljivi poštenjačina Mate Relja koji je tolikima a napose Veljku Bulajiću znao vaditi mast kada je ovaj bio na vrhuncu moći, pokušao je izbistriti pitanje zašto Pula mrcvari festival, a festival Pula kada su njihovi međusobni afiniteti utrnuti. Kasnije se, pokušavajući istjerati neke svoje pravice, dohvatio s povjerenikom za film i time se okončala ova pressica...

Vrijedi upamtiti Vrdoljakovu napomenu da je čak tridesetak uglednih ličnosti hrvatske kulture odbilo da se prihvati rada u ovogodišnjem žiriju. Bit će zanimljivo vidjeti kako će onih sedmero koji su se usudili prihvatiti zahtjevna zadatka vrednovanja tuđeg višegodišnjeg rada obaviti svoj posao.

S radoznalošću sam iščekivao eksperimentalni film *Bordo Thodol* — *Tibetanska knjiga mrtvih* Simona Bogojevića Naratha, ali projekcije tog filma u 16 sati naprosto nije bilo. Iz uprave mi objasniše da je autor inzistirao na 35 mm kopiji (koja bi se napravila iz postojećeg videomaterijala), ali kako se u tome nije uspio nagoditi s ljudima iz Ministarstva kulture, sam je otkazao prikazivanje filma. Počeo je i program prezentacije filmova koji se temelje na »friško« restauriranim kopijama; malu kolekciju hrvatskih filmskih remek-djela predvodio je Golikov *Imam dvije mame i dva tate*. U dvorani je bilo 19 posjetitelja.

U prvom broju *Bulletina*, pokraj očekivanih informacija, tek jedan članak: iz Dubrovnika detaljno podastiru argumente u prilog svoje opetovane želje — zahtjeva da se zabrani javno prikazivanje *Dubrovačkog sutona*.

Da bih se probio u kinematograf *Zagreb* morao sam izbjeći svakovrsne barske objekte u njegovu zakrčenom predvorju. Odmah sam uočio Chaplinovu fotografiju s psetancetom zgranu između reklame za kuhano vino i Coca Colu; rezignirano se nakrivio i gleda u prazno s nekom neizmjernom tugom. Začudo, na svojim su mjestima i one fotografije zvijske od prije četrdesetak godina; učiniše mi se nekako umanjene bez glamoura. Bezuspješno tragajući za Avom Gardner (netko ju je »maznuo«?), lecnulo me kada me je, na najvišem katu, dočekalo nježno, gracilno i ljudski tako prisno lice Audrey Hepburn. Ah, *Praznik u Rimu*... Poslije mi je vlasnik kafića nadahnuto govorio o sudbini kina i kulture u gradu. Niti to jedino preostalo kino u gradu ima svoju publiku, a niti gradske vlasti pokazuju osobitu volju da ga održe na životu kako bi Pula kao grad i po tome ostala gradom.

Uprava poduzeća pokušava žestoko reducirati osoblje da bi — pod novim starim imenom »Kinematograf internacional 1907« — moglo opstati. Čini se da sam svoje dnevničarenje svećenički ozbiljno shvatio; nema vremena za noćne koktele, tek nešto malo za intrigantnog Millera i njegov *Svijet seksa*: »Slikovito govoreći, većina muškaraca ne potruđi se ni da

skine šešir i kaput kad uzima kurvju. Nije čudno da za svoj novac tako malo dobiju. Kurva, ako se s njom plemenito postupi, može biti najplemenitija duša. Njezina je jedina želja da uzmogne dati sebe, a ne samo svoje tijelo.»

Tko je vlasnik filma? 13. VIII.

Iskreni je Senečić na press-konferenciji izjavio da se morao razići sa »svojim« snimateljem Enesom Midžićem. Razlog: Midžić nije prihvatio njegov koncept »nervozne« kamere. Kada je montirao film bilo mu je žao što te nervoze nije bilo kudikamo više, a posebno žali što je bio prisiljen umontirati i poneki miran kadar — drugih nije imao na raspolaganju. Snimatelj Trninić je rekao da je čak devedesetak posto materijala morao snimiti iz ruku i da se svojski napatio što zbog teške tonske tridesetpetice, što brzog koncepta improvizacijski slobodne igre glumaca koja je podrazumijevala njegovu pojačanu koncentraciju i prostornu snalažljivost, nerijetko potpunu prepuštenost sebi. Veliki zagovornik filma, tumač glavne role Slavko Juraga odao je priznanje snimatelju prisjetivši se da su pravci glumačkih kretanja bili tek ovlašno markirani i da se Trninić morao nositi s njihovim »glavinjanjima«. Senečić je tu malu raspravu o snimateljskom dijelu posla zaključio konstatacijom da se koordinacija između igre glumaca i pokreta kamere često nalazila u rukama — sreće.

»Bilo je to bez premca« — tako počinje moja recenzija Dubrovačkog sutona emitirana u Jutarnjoj kronici Hrvatskog Radija — najžalosniji početak festivala u Puli od njegova dalekog utemeljenja pa do danas; na novinarskoj projekciji koja prethodi onoj u Areni, bilo je više članova žirija — njih sedmero — nego li novinara i kritičara. A i oni malobrojni koji su došli vidjeti 'Dubrovački suton', imali su što vidjeti: Senečićeva evokacija ratnih devedesetih u Dubrovniku teški je debakl i njegova autora i kinematografije koja je omogućila nastanak tog filma. Sve, baš sve je upitno u toj tvorevini: počam od mutne scenarijske impostacije koja bi, na pozadini rata, htjela predočiti složene osjećajne preokupacije nositelja radnje filma, a zapravo ih svodi na čiste karikature čiji su postupci, na mahove, lišeni razuma, preko teških obašnjivih dramaturških nebuloza nizanja nasumičnih sekvenci ili neukusnog kontrastiranja uplašanih i dvojnih Dubrovčana s evropskim promatračima koji nalaze vremena da uživaju u ljepotama takvog Dubrovnika, pa do agresivnog i prizemnog inzistiranja na Dubrovniku kao svojevrsnom kulturnom pupku svijeta. Treba li uopće upozoravati da su se glumci u takvom sustavu ideja i postupaka zaista teško snalazili, a danak je morao platiti i kvalitetni snimatelj Slobodan Trninić koji je — snimajući film iz ruku — bio prisiljen pustiti kameri na volju.

Film je i tehnički vrlo manjkav: nehotice se narugao i samom redatelju kada je glumica progovorila prije no što je, u pretapanju, iščezlo njegovo ime s ekrana.»

Mala dvorana INK-a pamti mnogobrojne živahne, temperamentne, a nerijetko i žučljivo svadljive rasprave na uvijek prijeporno pitanje hrvatskoga filma i njegovih protagonista; ove je godine Bruno Gamulin inicirao razgovor na temu tko je vlasnik filmskog djela. Svi su se odmah lako složili da u Hrvatskoj to zasigurno nije autor. Najnoviji primjeri produ-

centske samovolje, kada su se pojedini naslovi pojavili na kasetama ili na malim ekranima određenih TV-postaja, a da o tome njihove autore nitko ništa nije pitao, a kamo li da bi im ponudio kakav ugovor, govore sami za sebe. Naveden je i najnoviji potez Jadran filma koji je zabranio televizijsko emitiranje filma *Breza* na dan autorova rođendana. Razlog: da se ne bi izgubilo na komercijalnosti kada se kasete s tim filmom počnu plasirati po školama. Udar se i na temeljnu supstancu kinematografije; svojedobno je Rumunjskoj iz Jadrana laboratorija — za oko 5 tisuća dolara — galantno isporučen negativ filma *Kad čuješ zvona*. Nikada ga više nitko nije vidio.

A negdašnji ugovori sadašnjim »vlasnicima« daju odriježene ruke da rade s filmovima što ih je volja (da iz njih vade kadrove i sekvence, da ih premontiravaju po svom nahođenju, da ih do mile volje koriste u propagandne svrhe, da u njih ubacuju strane materijale...) — da ih tretiraju tek kao puku robu iz koje se može izbiti još koja kuna.

Rečeno je da bi bogatom fondu filmova — i ne samo onima koji su stekli status visoko kvalitetnih tvorevina — bilo mjesto u Hrvatskoj Kinoteci, ali skup se razišao, a da nije uspio definirati temeljno pitanje: što stvarno učiniti kako bi i autori odlučivali o sudbini svojih djela.

Svojedobno pitahu Truffautu što misli o nekom filmu; odgovorio je da se mora suzdržati od suda jer da film još nije stigao vidjeti tri put. Tko se danas može držati negdašnje Truffautove procjeniteljske dogme i tko se danas usudi priznati da je tu formulu primijenio na kakvom hrvatskom filmu novije proizvodnje, primjerice na Hitrecovoj *Bogorodici*.

Otišao sam pogledati Hitrecov film u Areni i ne samo zato što me živo zanimalo kako će publika — nekoć poznata sa svojih burnih i kadšto krajnje neugodnih reakcija — primiti to ostvarenje. Odlučivši ignorirati onu simplificiranu podjelu likova na bezgriješne anđele (najveći grijeh: neotesani bekrija pije i tuče djevojku koju hoće oženiti) i crne đavole (ubijaju sve što se kreće), kao i one »instalacije« s eksplozivnim punjenjem i živim ljudskim materijalom, mogao sam se sabrano pozabaviti pitanjima kako je Neven Hitrec, s mizanscenskog stajališta, obavio svoj posao.

Prije izravnog odgovora na to pitanje, naveo bih primjer jednog našeg redatelja koji se našao u znatnoj nevolji kada je svom američkom koproducentu morao objasniti zbog čega je masovka u filmu snimljena samo u totalu, odnosno zašto master shot nije opremljen i svim onim planovima koji se podrazumijevaju kada je u pitanju film koji hoće doseći američke proizvodne standarde... Ne znam što je taj redatelj odgovorio, ali znam da Hitrecova *Bogorodica* — gotovo školski pedantno — posjeduje sve ono što spomenuti spektakl nije imao; bit će da vrsni montažer Slaven Zečević nije imao baš nikakvih poteškoća u tečnom sklapanju pojedinih sekvenci, u ravnomjernom polaganju određenih dionica naracije.

Dakako, u Hitrecovu filmu ima više, znatno više od korektnog nizanja uredno snimljenih kadrova; ne težeći naglašenom formalnom egzibicionizmu ili kakvim reskim »modernističkim« upadicama, Hitrec zaista vješto, znalački koordinira točno vođene glumce i kameru (kvalitetnog Stanka Hercega) koja je — u ovom ili onom obliku, ovoliko ili ono-

liko — stalno u nekom laganom dinamičnom stanju — bilo da zumira izvodi diskretne vožnje, lagano kruži ili vješto prati precizno dogovorena glumačka proigravanja.

Iz pojedinih sekvenci — već u knjizi snimanja, za snimanja ili na montažnom stolu — namjerno su ispušeni neki kadrovi; bilo je zadovoljstvo vidjeti kako se Hitrec umije nositi s funkcionalnim elipsama koji potiču radnju, kako ih dobro osjeća.

Ima u *Bogorodici* i drugih rješenja koja govore u prilog tvrdnji da u Hitrecu imamo redatelja koji osjeća i razumije prirodu medija. Osobito je to uočljivo u prizorima znalački realiziranih ratnih okršaja... I sada, gdje smo? Hoćemo li se zbog spoznaje u što je Hitrec upregnuo svoj neprijeporni talent još i više ljutiti na njega...

Da mi je biti morski pas Ognjena Sviličića — adut iz ruka-va? Ne. Premda se ne može osporiti činjenica da je to simpatično djelo mladog splitskog autora donijelo dašak svežine i kinematografiji i festivalu na umoru. Redatelj je s kame-njara Dalmatinske Zagore uputio u Split dva sirova momka željna provoda s »profinjenim« gradskim curama; iz te pretpostavke, u tijeku jedne splitske noći, nastat će živahna priča s nekoliko narativnih rukavaca o mentalitetnim razlikama između Splićana i brđana, o mediteranski temperamentnim svađama i zadjevicama između spolova, o ispraznosti noćnog Splita... Kada bi se ovaj film vrednovao kao TV-komedija, što on to izvorno i jest, ocjena bi bila poprilično visoka, ali na velikom ekranu ta sveža i dopadljiva scenarijska dosjetka vapi za čvršćom i solidnijom artikulacijom narativnih linija (koje dobro krenu pa se malčice raspuste), za gušćom i osmišljenijom situacijskom komikom i svakako za komediografskim ubrzanjima. Svejedno, debitant Sviličić — primljen u Puli s mnogo odobravanja, bez grčevitog naprezanja i antipatične pretencioznosti — lako je odsvirao svoju dopadljivu temu i navijestio da će se znati nositi s jednim od najzahtjevnijih žanrova — s komedijom.

U popratnom programu, gdje se vrte filmovi mladih autora — onih koji dolaze — vidjesmo i film *Zamrznuti kadar* Branka Ištvančića. Ovoga autora pamtimo kao tvorca sjajnog dokumentarca *Plašitelj kormorana* i bit će — ako nam je suditi po ranijoj *Kavici* i ovom *Zamrznutom kadru* koji se pokušao poigrati s ne odveć jasno artikuliranom temom filmskih postupaka i smrti — da mu više leži dokumentaristika. Neki su dotrčali — iz Motovuna. Htjeli bi uhvatiti i pulske



Zamrznuti kadar (Branko Ištvančić)

filmove; usput pričaju prave bajke o motovunskom festivalu i odmah se vraćaju natrag.

Miller me ispraća u »naručje boga Morfeja« (Čapek) znakovitom rečenicom: »Iako se svijet ruši, rastavlja, istina ostaje.«

Dva puta Crvena prašina 14. VIII.

Prikazan dugo očekivani film *Crvena prašina* Zrinka Ogreste. Ponovio se glavni, rekao bih, dugogodišnji problem projekcija u dvorani INK-a: izuzetno slab ton. Toliko sam se napezao da shvatim što to glumci govore da su mi mnoge važne stvari u filmu naprosto izmicala. Poslije projekcije nisam naišao na izrazitije zagovornike filma: o *Crvenoj prašini* govorilo se o rasponu od onih koji su ga doživjeli kao čistu konstrukciju, preko onih koji su mu upućivali određene zamjerke, ali i poneku lijepu riječ, pa do takvih koji su ga uvažavali.

U poslijepodnevnom satima, za realizacije emisije *Licem u lice*, trojica filmskih kritičara — Tomislav Kurelec, Dražen Ilinčić i Dario Marković — valorizirali su pojedine filmove prikazane na festivalu; Kurelcu su se svidjeli *Garcia*, *Crvena prašina* i *Da mi je biti morski pas*, Markoviću također ta tri filma; Ilinčić je na prvo mjesto stavio *Garciju*, imao je dosta lijepih riječi i za Sviličićev film, dok je za *Crvenu prašinu* izjavio da je režiser unaprijed osudio svoje junake i dao ih egzekutirati.

Kao diskretni poklonik Ogrestina stvaralaštva našao sam se u ponešto neugodnoj situaciji da o njegovu filmu sudim na osnovi jedne ranojutarnje tehnički manjkave projekcije. Svoje sam »dojmove«, budući da radijski timing nema razumijevanja za kritičarske dvojbe, svejedno morao staviti na papir:

»Naspram Ogrestina prethodnog filma 'Isprani' koji se bavio određenim stanjima likova, 'Crvena prašina' — posežući za likovima koji su također ostali bez čvršćih životnih uporišta — zadire znatno izravnije u aberantne i konfliktno aspekte života.

Za junakovog kratkog boravka u vojsci, tamo s početka devedestih, svijet se stubokom izmijenio, preobrazivši mirno i slikovito zagrebačko predgrađe Kustošiju — poznato sa svoje ciglane koja je proizvodila crvenu prašinu — u svojevrsno leglo kriminala i mafijaških obračuna. Dakako, mirni junak ove više nego gorke kronike, bivši boksač pod nadimkom Crni, svojim će nemirenjem s danom situacijom permanentna nasilja nehotice inicirati brojne konflikte s teškim pa i tragičnim posljedicama... Steče se dojam, poslije prvog gledanja filma, da to ostvarenje upravo tim inzistiranjem na izravnom i djelomice ogoljelom prikazu aberantnih aspekata vremena ponešto gubi na punokrvnosti narativnih ogranaka, na slojevitosti likova — osobito onih s negativnim predznakom, na čvršćem ritmu priče. Ostvarenje je to koje nas neće ostaviti ravnodušnim, ali kao da su 'Isprani' — u usporedbi s ovom pričom koja će nas razalostiti smrću troje mladih ljudi — bili vičniji u predočavanju tragike položaja pojedinca u ovom vremenu.«

No, za gledanja korektne projekcije 12 sati kasnije u Areni, pred publikom koja je film primila više nego dobro, shvatio sam da bi — budući da *Crvenu prašinu* i sam odgledah u jednom dahu i s užitkom — bilo zaista krajnje komotno pustiti

u eter recenziju s čijim se tvrdnjama više nisam slagao; stoga sam opozvao tekst namijenjen ranoj jutarnjoj emisiji i poslao novi sljedećeg sadržaja:

»Naspram Ogrestina prethodnog filma 'Isprani' koji se bavio određenim stanjima likova, 'Crvena prašina' — posežući za likovima koji su također ostali bez čvršćih životnih uporišta — zadire izravnije u aberantne i konfliktne vidove života.

Za junakova služenja vojnog roka, koje će svojevremeno prekinuti zato što mu nisu rekli da mu je majka umrla — tamo s početka devedesetih — svijet se stubokom izmijenio preobrazivši mirno i slikovito zagrebačko predgrađe Kustošiju — poznato sa svoje ciglane koja je 'proizvodila' crvenu prašinu — u svojevrsno leglo kriminala i mafijaških obračuna. Dakako, mirni junak ove više nego gorke kronike uzastopnih umiranja, bivši boksač poznat pod nadimkom Crni, svojim će neprihvatanjem postojanja nasilja nehotice inicirati brojne konflikte s teškim pa i tragičnim posljedicama...

Stječe se dojam, poslije drugog gledanja 'Crvene prašine' u Areni, da je tu riječ o uravnoteženom, dramaturški više nego spretno oblikovanom djelu koje svoju trpkiju životnu priču suvislo kontrolira čak i kada nam se čini da je junak nakratko iščezao iz filma. Njegovi nestanci i pojavljivanja u jednoj maloj sredini tako neizmjereno željno da i ona ima svoga junaka, samo su najava njegova konačnog iščeznuća — pogibije — na kraju filma, u trenutku kad je shvatio da nema više onih do kojih mu je bilo stalo i da se našao u meću spram protivnika koji ne poštuje pravila igre, koji tuče krajnje prljavo i koji zna posegnuti i za najbrutalnijom silom.

I dok su 'Isprani' govorili o junacima čije su osjećajne veze pokidale neke sveprisutne metafizičke sile, dotle u 'Crvenoj prašini' zlo pokazuje svoje konkretno lice.

Na ovoj životnoj, duboko potresnoj priči surađivali su brojni kvalitetni autori: uz koscenarista i redatelja Zrinka Ogrestu koji je dosegao redateljsku zrelost, tu je i pisac Goran Tribuson u svojstvu koscenarista, pa odličan snimatelj Davorin Gecl, scenograf Ivica Trpčić. Glumac Ivo Gregurević, inače pretplaćen na svakovrsne negativce, bljesnuo je u ulozi slikovita 'dobročudnog' policajca. Josip Kučan u naslovnoj ulozi Crnog pouzdan je oslonac 'Crvene prašine', a toplinu i tugu priči podario je i mladi Marko Matanović.

Vidjesmo i srednjometražni film *Pet minuta nježnosti* Suzane Čurić; mlada autorica zna štošta, a osobito intrigantno i duhovito otpočeti ni po čemu izuzetnu ljubavnu vezu, ali da bi joj budući filmovi mogli biti podjednako zanimljivi u središnjoj i završnoj dionici, morat će poboljšati umijeće maštovitije razrade uvodnih pretpostavki »Hladna vatra seksa gori u nama poput sunca: nikad se sasvim ne ugasi.« (Henry Miller: *Svijet seksa*)

Umiru sjedeći 15. VIII.

Na jutarnjem doručku koji je, u ime Kodaka, priredio slovenski filmski režiser Milan Ljubić iznenađen je: Alida! Ne »ona« iz *Trećeg čovjeka* rođena u Puli, već američka frizerka Alida koja se prije nekoliko desetljeća također rodila u Puli; ovoj potonjoj otac je, zbog ponesenosti talijanskom glumi-

com Alidom Valli, podario ime Alida. Tek što se iz duge emigracije u SAD obitelj vratila u stari kraj, Alida je upoznala mog bratića Zdravka i evo nas sada na Kodakovu domjeniku kako raspravljamo o čudnovatosti miješanja života i filma...

Neki mladi kritičar mi povjerava da nije razumio od čega je junakinja *Crvene prašine* umrla; nešto kasnije drugi kaže da mu je savršeno jasno što je uzrokovalo smrt mlade junakinje filma, ali mu se čini da su scenaristi pogriješili što su njezinu smrt programirali u oči junakove pogibije.

O tankočutnoj i krhkoj djevojci i njezinoj srčanoj mani govori se od samog početka u filmu; od iste bolesti, saznajemo, umrla je i njezina mater. Djevojci bi mogla pomoći operacija u Švicarskoj, ali problem su novci... Ona živi preko puta junakova stana i — tek negdje potkraj filma — između njih dvoje začne se nježna ljubavna romansa. Ali njima je za ljubav ostalo malo vremena jer im smrt već kuca na vrata. Njezin mladić je zbog sudjelovanja u radničkom prosvjedu koji se izrodio u sukob širih razmjera po drugi put u zatvoru; iz zatvora ga pušta policajac Kirbi (ustanovit će se — njegov rođeni otac). Tek što je banuo u svoj stan, saznaje da mu je djevojka u kritičnom stanju; trpa je u kola, ali ona na putu za bolnicu tiho umine. Crni diže u zrak mafijaški vozni park, odmeće se...

Kada su Crnog bili uhapsili i strpali u zatvor, nismo mogli vidjeti kako je taj događaj primila njegova djevojka; no, imajući na umu sve ono što nam je ranije bilo kazano, nije nam čudno što je nježna djevojka, za tog dramatičnog događaja, tiho umrla. Elipsa je tragičnosti zbivanja dala dodatnu oporost i težinu. Filigranska izrada *Crvene prašine* oslanja se na logiku života i prirodu filma i podrazumijeva aktivnu suradnju sabranog gledatelja.

Na press konferenciji Dejan Šorak džentlemenski je — računajući da ima posla s džentlemenima — odmahnuo rukom na flagrantnu nepravdu koja mu je bila učinjena donošenjem odluka o nagradama prije no što je žiri njegov film stigao vidjeti i u Areni, kako to nalaže pravilnik festivala.

Film *Garcia* naglašeno igrano-filmskom artikulacijom i rafiniranom vizualnošću odudara od svega što je u devedesetima snimljeno u Hrvatskoj. Na prvi se pogled čini da je u najvećoj mogućoj mjeri u opreci i s ovogodišnjim glavnim konkurentom *Crvenom prašinom*; dok se Ogrestin film drži »sli-



Pet minuta nježnosti (Suzana Čorić)



Garcia (Dejan Šorak)

kovite« gradske periferije, dotle Šorakov aktivira interkontinentalne distance, hrvatsku prijestolnicu i prostore čarobne Istre...

Pa ipak, zapanjuje čudesna podudarnost tih dvaju naoko tako dalekih filmova u nekim bitnim točkama dramaturgije, naracije. Primjerice, oba se junaka prije početaka radnji spomenutih filmova, vraćaju iz nekih drugih prostora, sredina — Garcia u Hrvatsku iz dalekog Čilea, Crni iz vojske u svoju Kustošiju; obojica upadaju u okršaje s mafijom — Garcia s krupnom ribom iz najvišeg društvenog razreda, Crni s reketarima iz rubnih dijelova grada; obojica 1991. odlaze na bojište da bi branili Hrvatsku; obojica imaju nerasčišćene račune sa svojim zagonetnim očevima — Garcia s ocem atentatorom, Crni s ocem koji će ga nehotice ubiti; obojica se zaljubljuju tek u zadnjoj trećini filma — Garcia u časnu sestru koja će se pokazati njegovom rođenom sestrom, Crni u djevojku iz susjedstva; obojicu će na kraju stići metak — Garcia u oči, a Crnog oče; obojica će umrijeti sjedeći — Garcia ispod masline, Crni u halama prljave ciglane...

Oba su se filma — da bi se mogla dotaći u toliko bitnih ishodišta — morala nadahnjivati na srodnim filmovima, na »istom« životu. Eto izazovne teme za povećani analitički esej...

Dakako, *Garcia* posjeduje svoj autonomni život, svoj specifičan stil. Autor tu svoju lakom rukom vođenu zakučastu priču o zločinu koji je počinjen prije mnogo godina, tamo negdje ispod čileanskih Anda, vodi smireno, meditativno i — ako se izuzme prva sekvenca naglašeno nasilničkog upada u butik s vjenčanicama — bez nekih naglašenijih dramatskih ekspada; goneći svog junaka da ponire sve dublje u skroviti život i tajne dekadentne obitelji, Šorak je dosegnuo film neke fine otmenosti koji gubi na ritmu tek kada mora razotkriti pozadinu dalekih događaja i odnose u obitelji zamjenom akcijskih sekvenci dugim eksplikativnim dijalozima dionicama...

Na tom su filmu također surađivali mnogi daroviti ljudi: u naslovnoj ulozi dobro se snašao naturščik impresivna izgleda Dubravko Šimek; i u ovom filmu imponira svojim visokim glumačkim i govornim umijećem Vanja Drach koji bi, da je tu bilo kinematografije, svakako blistao u ulogama dekadentne salonske gospode; svidjela mi se svojim rafiniranim izgledom (i pametnim istupom na press-konferenciji) i glumica Linda Begonja. Kvalitetan je i snimateljski rad Vjekoslava Vrdoljaka (jedino mu je vrijeme ponešto odmagalo

na moru), ali i glazba Zrinka Tutića koji je diskretnim inerpolicijama latinoameričkih ritmova dao zavodljivu aromu filmu. Žiriji su presudili da su debitanti nadmašili »veterane«: »ocjenjivački sud« je okrunio *Bogorodicu*, a kritičarski *Da mi je biti morski pas*.

»Jesam li ja bio odgovoran za ta niska djela? Ne! Neko čudovište iz dubine ovladalo je mnome. Sto god i tkogod da sam postao, ja sam učinio ubojstvo bez glave i repa. I bez smetnje. Čak i budan bih uhvatio sebe u tome.« (Henry Miller: *Svijet seksa*)

Pretvorio sam se u uho 16. VIII.

Povratak u Zagreb malim festivalskim autobusom; njegov se motorčić vraški znoji kada treba svladati kakvu blagu uzbrdicu.

Na prvom sam sjedalu, do šofera. Otraga tek nekolicina: Majcen, Trubljak, Zupčević, Juran.

Na radiju voditeljica — tko zna koje lokalne postaje — upozorava da su u Istri upravo završena dva filmska festivala; odlučili su se — živahno ističe — da u emisiji govore o motovunskom i to »zato što je dijete, zato što je živahan i zato što je međunarodni«.

Pretvorih se u uho, ali... Pritišćem tipke, okrećem gumb ne bih li otklonio krčanje... Ništa ne pomaže, krčanje se pojačava... Klik! Miller mi šapće u uho: »*Isprilovčediti dirljiv događaj postaje tako zgodno kao i dobra probava — ili izlet na mjesec.*«

Jedino je važno da čudesno postane mjerilo 18. VIII.

Ne bi se moglo reći da nije bilo publike u Areni; ne bi se moglo ustvrditi da između najnovijih djela hrvatske filmske proizvodnje i gledateljstva nije bilo i prisne komunikacije; ne bi se smjelo lagati da među onih 5 igranih filmova nije bilo i posve prihvatljivih ostvarenja; ne bi bilo pošteno ne upozoriti da je tihi povratak redatelja i suradnika srednje i starije generacije počeo vraćati dignitet filmskom poslu na ovim prostorima... Ne bi se... ne bi se...

Ali bi se svakako moralo reći da je ovogodišnja Pula protekla u izrazito sumornom raspoloženju, bez radosti svetkovanja koja je svojstvena za svaki festival koji koliko toliko drži do sebe, čak lišena onih gorljivih iskaza što spontano nastaju poslije projekcije dobrog filma — tako kao da se netko nečega jako stidio i kao da su se svi svojski trudili da sve to brzo prođe i da se što prije zaboravi. Je li to moj najdraži pisac tih kolovoških dana u Puli mislio i na tako nešto kao što je pulski festival i na funebralnu atmosferu njegova posljednjeg izdanja kada je u svojoj knjizi napisao: »*Neprekidno ponavljam da nema izlaza iz sadašnje slijepe ulice. Uzaludno je krpati stvari. Novi život mora biti nov iz korijena.*«

Pa ipak, zar se s autorom *Svijeta seksa*, velikim Henryjem Millerom, ne bi trebalo oprostiti kakvom pomirljivijom, manje militantnom rečenicom?

Primjerice: »*Jedino je važno da čudesno postane mjerilo.*«

Filmografija i nagrade, Pula '99

Natjecateljski program Hrvatskog filmskog festivala Pula '99.

BOGORODICA / HR, Maxima film, HRT : 1999. — sc. i r. Hrvoje Hitrec, k. Stanko Herceg, mt. Slaven Zečević. — gl. Darko Hajsek, ton. Toni Jurković. — sgf. Mladen Ožbolt, kostim. Vjera Ivanković, maska Snježana Tomljanović. — ul. Ljubomir Kerekeš, Lucija Šerbedžija, Ivo Gregurević, Goran Navojec, Josip Genda. — film, 35 mm, 85 min

CRVENA PRAŠINA / HR, Interfilm : 1999. — sc. Goran Tribuson, Zrinko Ogresta, r. Zrinko Ogresta, k. Davorin Ged HFS, mt. Josip Podvorac. — gl. Neven Frangeš, ton. Zbynek Mikulík, Mladen Pervan. — sgf. Ivica Frangeš, kostim. Vesna Pleše, maska Halid Redžebašić. — ul. Josip Kučan, Marko Matanović, Ivo Gregurević, Slaven Knezović, Mita Takač, Kristijan Ugrina, Sandra Lončarić, Zarko Savić, Ante Vican, Božidarka Frajt, Marica Vidušić. — film, 35 mm, 105 min

DA MI JE BITI MORSKI PAS / HR, Hrvatska radiotelevizija : 1999. — sc. i r. Ognjen Sviličić, k. Vedran Šamanović, mt. Staša Čelan, Dubravka Turić (ton). — gl. Ognjen Sviličić, ton. Toni Jurković, Ruben Albahari. — sgf. Gorana Stepan, kostim. Ruta Knežević, maska Sadika Bečić, Verica Grgurić. — ul. Josip Zovko, Vedran Mlikota, Elvis Bošnjak, Bruna Bebić-Tudor, Edita Majić, Siniša Ružić, Mate Ćurić, Ecija Ojanić, Jasna Jukić, Ichiro Takana, Snježana Sinovčić, Vanča Kljaković, Saule Ashimova. — film, 35 mm, 75 min

DUBROVAČKI SUTON / HR, Patria film : 1999. — sc. Željko Senečić, Tomislav Sabljak, r. Željko Senečić, k. Slobodan Trninić, mt. Miran Miošić, Kruno Kušec. — gl. Đelo Jusić, ton. Mladen Pervan. — sgf. Duško Jeričević, kostim. Jagoda Kaloper, maska Julijana Vrandečić. — ul. Michaela Kezele, Slavko Juraga, Boris Cavazza, Stefan Wink, Milka Podrug-Kokotović, Ivo Marević, Miše Martinović, Niko Kovač, Tina Deen, Marko Brešković, Frano Lasić. — film, 35 mm, 96 min

GARCIA / HR, Ban film : 1999. — sc. i r. Dejan Šorak, k. Vjekoslav Vrdoljak HFS, mt. Gordan Fučkar, Vedran Perišić. — gl. Zrinko Tutić, ton. Mladen Pervan, Toni Jurković, Rudi Cupač, Krešimir Osman. — sgf. Stanislav Dobrina, kostim. Doris Krištić, maska Zorica Kopi. — ul. Dubravko Šimek, Ksenija Pajić, Vanja Drach, Zoja Odak, Josip Genda, Kruno Šarić, Linda Begonja, Rene Bitorajac, Goran Grgić, Eduard Peročević. — film, 35 mm, 100 min

Nagrade Očenjivačkog suda

(Bruno Gamulin — predsjednik, Alfi Kabiljo, Goran Trbuljak, Zvonimir Balog, Ivan Bekavac, Nenad Ivanković, Marija Nemčić)

VELIKA ZLATNA ARENA ZA NAJBOLJI FILM

Bogorodica (Neven Hitrec) u produkciji Maxima filma i HRT

ZLATNA ARENA ZA REŽIJU

Zrinko Ogresta za film **Crvena prašina**

ZLATNA ARENA ZA GLAVNU ŽENSKU ULOGU

Lucija Šerbedžija za ulogu Ane u filmu **Bogorodica**

ZLATNA ARENA ZA GLAVNU MUŠKU ULOGU

Ivo Gregurević za ulogu Rade u filmu **Bogorodica**

ZLATNA ARENA ZA SCENARIJ

Goran Tribuson i Zrinko Ogresta za scenarij filma **Crvena prašina**

ZLATNA ARENA ZA KAMERU

Vjekoslav Vrdoljak za kameru u filmu **Garcia**

ZLATNA ARENA ZA GLAZBU

Đelo Jusić za glazbu u filmu **Dubrovački suton**

ZLATNA ARENA ZA SCENOGRAFIJU

Gorana Stepan za film **Da mi je biti morski pas**

ZLATNA ARENA ZA KOSTIMOGRAFIJU

Ruta Knežević za film **Da mi je biti morski pas**

ZLATNA ARENA ZA ZVUK

Mladen Pervan i Gama studio za film **Dubrovački suton**

ZLATNA ARENA ZA MONTAŽU

Josip Podvorec za film **Crvena prašina**

ZLATNA ARENA ZA ŽENSKU EPIZODNU ULOGU

Edita Majić za ulogu slikarice u filmu **Da mi je biti morski pas**

ZLATNA ARENA ZA MUŠKU EPIZODNU ULOGU

Ante Vican za ulogu župnika u filmu **Crvena prašina**

ZLATNA ARENA ZA MASKU

Sadika Bečić i Verica Grgurić za film **Da mi je biti morski pas**

VELIKA ZLATNA ARENA

Vanja Drach za uloge u filmovima **Bogorodica** i **Garcia** i za cjelokupan doprinos hrvatskoj filmskoj umjetnosti

NAGRAĐA PUBLIKE ZLATNA VRATA PULE

Crvena prašina Zrinka Ogreste

VJESNIKOVA NAGRAĐA BREZA ZA NAJBOLJEG DEBITANTA

Neven Hitrec za režiju filma **Bogorodica**

NAGRAĐA OKTAVIJAN HRVATSKOG DRUŠTVA FILMSKIH KRITIČARA ZA NAJBOLJI FILM

Ognjen Sviličić za film **Da mi je biti morski pas**



Sanja Muzaferija

Prvi međunarodni Filmski festival u Motovunu

Nedavno sam u svojoj privatnoj filmskoj »Bibliji«, britanskom filmskom časopisu *Sight and Sound*, pročitala ljutito pismo čitateljice iz Londona koja se već u prvoj rečenici pita zašto *S&S* (i druge slične publikacije) donose osvrte s filmskih festivala. Ona tvrdi da takva izvješća zapravo ničemu ne služe — jer će, da ukratko pokušam sumirati njezinu tezu, filmovi koji igraju na festivalima doći u kina i (ponovno) biti recenzirani neposredno prije ili poslije igranja na redovitom kinoprogramu, ili se, pak, radi o filmovima koji su ionako samo »festivalski« i do šire publike ionako neće stići, pa zašto bismo onda o njima i čitali i tako se samo frustrirali. Pročitavši to pismo, naslovljeno s *Festival madness* (*S&S*, ožujak 1999.), s određenom sam, nemalom sjetom shvatila da ovako opisana situacija ne može biti dalja od naše hrvatske kinematografske istine.

Prvi međunarodni Filmski festival u Motovunu (10.-14. 8. 1999.), naime, za većinu je posjetilaca bio jedinstvena prilika da vide filmove koje inače nikad ne bi vidjeli i od kojih većina nikad neće zaigrati na redovitom kino-repertoaru. Razloga koji rječito govore u prilog Motovuna, kao i za izvješće o njemu, bilo je i ima mnogo, no zadržimo se ovaj put na glavna tri. Prvo: Motovunski festival i svaki njemu posvećen napis — u učmaloj, dosadnoj, zatvorenoj i izoliranoj filmskoj sredini u kojoj zapravo živimo bez usustavljene domaće kinematografije i bez dodira sa svjetskom, izuzevši djela holivudske produkcije, Motovun je uistinu bio simbolička, metaforička ali i stvarna akcija provjetravanja zagušljive i klaustrofobične, nerijetko samodopadne, donekle ksenofobične domaće nam kino zbilje. Preurediti i nakon 10 godina otvoriti jedno kino u zemlji u kojoj se ona svakodnevno zatvaraju i to u jednom malom mjestu »na vrh brda« — nemali je podvig — koji znači mnogo više od vrbe koja ondje mrda. To je i simboličan i istinski čin koji ulijeva optimizam i tračak nade. Drugo: U Motovunu smo gledali divne filmove, filmski se družili i, možda, potakli nekog distributera da razmisli o distribuciji nekih od prikazanih filmova. Treće: I ne najmanje važno. Svi su se u Motovunu, osim dežurnih »spija«, izvrsno zabavljali. Vladalo je sjajno raspoloženje koje naprosto ništa nije moglo pomutiti — ni namrgođeno nebo, ni nebulozni medijski tračevi o nesviranju himne na otvorenju, ni pomrčina sunca, pa čak ni prijetnja smakom svijeta. A to je u ovim olovnim vremenima, priznat ćete, već samo po sebi — poduhvat za pamćenje.

Kratka motovunska povijest: Pogled unatrag (rewind)

Ideja se o Festivalu rađala u barem nekoliko faza, a proizišla je iz projekta Imaginarne akademije u susjednom Grožnjanu. Nju je u pet godina postojanja pohađalo 200-tinjak studenata filma iz 14 zemalja čiji su radovi itekako zavrijedili javno prikazivanje. Rajko Grlić, osnivač grožnjanske ljetne škole i jedan od njezinih polaznika, Boris T. Matić, krenuli su u realizaciju ideje koja je, iako se rađala dugo, ostvarena u rekordnom roku od manje od godinu dana. Ključna za projekt bila je potpora Istarske županije, a od istinske važnosti međunarodni kontakti Rajka Grlića i njegovih suradnika. Instrumentalnim za jedan važan dio festivala bio je Leo Hannevijk, urednik za film u rotterdamskoj kinoteci Lantaren-Venster, čijom se zaslugom lani u listopadu 11 hrvatskih filmskih redatelja i nekoliko kritičara zajedno s hrvatskim filmovima otputilo u Rotterdam. Bio je to prvi veliki izlazak Hrvatske kinematografije u svijet, da bi onda, recipročnom akcijom, Leo u Motovun (pa čak i doslovno) donio i odvratio 6 cjelovečernjih i jednako toliko kratkih filmova u sekciji *Novi nizozemski film*.

Program(i), filmovi i poneko pravilo

Osim glavnog programa (filmovi koji su se vrtili u kinu od 16 sati i filmovi na Trgu od 21.30 i u ponoć) i već spomenute sekcije *Novi nizozemski film*, Motovun je ponudio još: *Novi hrvatski film* i *Made in Grožnjan* — u kojem su se predstavili najbolji »grožnjanci«. Prikazani su se filmovi mogli i drukčije razvrstati: prema temi ili inovativnosti, prema visini budžeta ili nagrađivanosti, prema tome dolaze li iz zemalja bivše Jugoslavije ili ne, po zaokupljenosti nasiljem ili glazbom, ili nekako sasvim drukčije, no to je stvar osobnog odabira. Umjetnički direktor, Rajko Grlić, odlučio se za jednostavan pristup. Držao se zapravo samo jednog kriterija: to su odreda bili filmovi snimljeni za razmjerno malo novca u odnosu na umjetnički i(li) financijski uspjeh koji su polučili. Glavni program Festivala obuhvatio je filmove iz Bosne i Hercegovine, Brazila, Češke, Danske, Finske, Francuske, Irana, Jugoslavije, Kube, Nizozemske, Njemačke, SAD-a, Slovenije, Velike Britanije i Hrvatske. *Bure baruta* Gorana Paskaljevića kojeg je u Motovunu predstavio jedan od glumaca, Bogdan Diklić, u društvu koscenarista filma, Dejana Dukovskog, doživio je u Motovunu svoju hrvatsku premijeru. Film je samo u Jugoslaviji imao preko šesto tisuća gledatelja, a redatelj Paskaljević u svojoj filmskoj biografiji ima



Carmen (Metod Pevec, Slovenija)

upisane nagrade poput specijalne nagrade žirija u Berlinu 1976. za film *Čuvar plaže u zimskom periodu*, Velike zlatne arenu za *Pas koji je voleo vozove*, koju je dobio i za *Posebni tretman*, a za ulogu u kojem je Milena Dravić nagrađena u Cannesu. Film je bio nominiran i za Zlatni globus. Paskaljević je za film *Suton* nagrađen Grand Prixom UNICEF-a, u Orleansu je za film *Varljivo ljeto 68* dobio nagradu publike, zatim nagradu CIFEJ-a na festivalu u Rio de Janeiru za *Vrijeme čuda*, nagradu kritike u Montpelieru i nagradu publike u San Franciscu za *Tango Argentino*, nagradu publike u Cannesu za film *Tuđa Amerika*.

Bure baruta je film o Beogradu danas, prepunom nasilja, na ulicama ali i u domovima, i također je prikazivan i nagrađivan na brojnim međunarodnim festivalima (dobio je posebnu nagradu na dodjeli europskih filmskih nagrada). Mozaična struktura filma podsjeća na Altmanov prosek u *Kratkim rezovima*, pravi je »postmodernistički« film kojem se, sudeći prema dosad pokazanom ukusu zagrebačke filmske publike kad je riječ o novijem srpskom (jugoslavenskom) filmu, vjerojatno dobro piše u Hrvatskoj, ako i kada stigne u ovdajšnja kina. Suptilna crnohumorna priča u kojoj igraju sve velike zvijezde jugo-filma — Bata Živojinović, Mira Banjac, Miki Manojlović, Milena Dravić, Bogdan Diklić, Dragan Nikolić, Danilo Bata Stojković...

Još jedan film koji je nastao na području bivše države, ovaj put u Sarajevu, *Savrseni krug* Ademira Kenovića, u Motovunu je predstavio koscenarista Pjer Žalica. Riječ je o filmu o ratom razorenoj obitelji pjesnika Hamze (Mustafa Nadarević) koji pod svoju zaštitu prima dva dječaka koji su u rat-

nom vohoru izgubili sve svoje. Jedan je dječak gluhoonijem, a drugi spretan, snalažljiv, bistar i duhovit. Film je tipično djelo bosanskohercegovačkog poetskog realizma, u cjelini ipak slabije od nekih ranijih Kenovićevih ostvarenja čiji su filmovi prikazivani i nagrađivani na svjetskim festivalima: *Ovo malo duše* (1986.) u Tokiju, Montrealu, San Franciscu i New Yorku, a s *Kuduzom* (1989) konkurirao je za europsku nagradu *Felix* i dobio specijalno priznanje žirija. Zanimljivo je, da ne kažem — indikativno da Kenovićev film, iako sufinanciran iz Hrvatske (Jadran film) — do Motovuna nije bio prikazan u Hrvatskoj.

Carmen je debitantski cjelovečernji igrani film slovenskog glumca, književnika, scenarista i redatelja kratkog metra Metoda Peveca. Za svoj kratki film *Sve je pod kontrolom*, prikazanom na festivalima u svijetu i na britanskom televizijskom art-programu Channel Four, dobitnik je nagrade Slovenskog filmskog maratona u Portorožu. Carmen je djevojka razapeta između svog mitskog, opernog imena i romantičnih snova. Provođi život u potrazi za nečim »drugim« i nepopravljivo je »neprilagođena«. U nju se zaljubljuje Goran, ali njihov je zajednički put prema društvenom dnu — početak kraja. Oboje ih progone unutrašnji demoni od kojih se Goran uspije spasiti i — počinje pisati roman koji se zove: *Carmen*.

Orbanići Unplugged Igora Mirkovića dokumentarac je televizijskog novinara koji pokazuje da zna misliti filmski. Po svom »podrijetlu« Made in Groznjan, film pribrano i s puno simpatija, mudro i sa sjetom otkriva drugu stranu popularnosti istarskog pjevača Alena Vitasovića, histerije koja ju je

pratila i posljedica koje je ostavila i na život Vitasovića i njegovih fanova, supruge, mještana, suradnika. Film s ljudskim licem, nepretenciozan, zanimljiv tematikom, ali i izvedbom, svojodobno su u hrvatskom *Playboyu* nazvali »velikim filmom malog formata«.

Beautiful People film je bosanskog redatelja koji već desetak godina živi i radi u Velikoj Britaniji gdje je do sada režirao kratke filmove i TV-drame. Za jednu od njih, *Our Sweet Homeland* osvojio je nagradu za najbolju režiju na festivalu u Pragu. Iako film pati od nekih manjkavosti, osobito traljave montaže, Dizdaru uspijeva suptilno, elegantno i s mnogo takta propitkivati veliku temu: nasilje. Izbjeglice iz ratnog vohora Jugoslavije u raspadanju nastavljaju svoje borbe u Londonu. Nogometni huligan, Britanac, padobranom se spušta u Bosnu; brak jednog liječnika se raspada. Dizdar vješto isprepliće dvije vrste humora: opori (jugo)slavenski, ili bolje rečeno — balkanski, i zaigranu romantičnu komediju u stilu Richarda Curtisa.

Glavni kolodvor Waltera Sallesa Jr.-a dobio je sedam međunarodnih nagrada (među kojima su Zlatni globus za najbolji strani film, kao i Zlatni medvjed u Berlinu), a prikazan je na više od trideset svjetskih festivala. Osobitu je pozornost na sebe privukao nominacijom za Oscara za strani film i nominacijom za Oscara za Fernandu Montenegro. Film je u Motovunu predstavio producerski par Martine i Antoine De Clermont Tonnerre (koji su producirali i *Bure baruta*), a u Brazilu je u kinima neprekidno igrao šest mjeseci. U središtu priče je odnos mrzovoljne starije žene Dore (Montenegro) i devetogodišnjeg dječaka Jošue koji nikada nije upoznao svoga oca. Kad mu pogine majka, Dora i Jošua kreću na put koji će zauvijek promijeniti oboje. Vrlo specifičan *on the road* film koji bez iole suviše sentimentalnosti dirljivo priča priču o djetinjstvu, odrastanju, ljubavi, nevinosti i poštenju, ali i ironičan pogled na ideju obitelji u današnjem, fragmentiranom društvu.

Run Lola Run u režiji Toma Tykwera na prestižnom je ovogodišnjem Sundance festivalu osvojio nagradu publike, a u Seattleu nagradu za najbolji film. Tykwer je samouki redatelj, rođen u Wuppertalu, živi u Berlinu, a filmom se »bavi« od svoje jedanaeste godine. Film je priča o Manniju koji je u podzemnoj željeznici zabunom ostavio torbu s 100 000 njemačkih maraka. Za dvadeset minuta njegov će šef, mutni tip, doći po svoj novac. Mannijev život ovisi o tome hoće li u idućih dvadeset minuta pronaći spasonosno rješenje. Jedino što mu pada na um je: telefonirati svojoj djevojci, Loli. Što da radi? Da uzme taksi, posudi auto, kupi bicikl? Njoj sine ideja i ona trči... kao bez duše. Podsjećajući pomalo na film *Sliding Doors* (Petera Howitta) film pokušava ispričati priču o tome što bi sve bilo kad bi bilo i propitkuje se o tome koja je realnost »prava«. Tykwer je nakon filma *Winter Sleepers* (1997) kojim je privukao pozornost međunarodne publike i kritike, dokazao da je uistinu riječ o jednom od najzanimljivijih mladih njemačkih redatelja. Tim više što mu neki posve odriču talent i optužuju ga za površnost.

Još jedan mladi filmaš, jednako, ako ne čak i više kontroverzan od Tykwera, danski je redatelj Søren Kragh-Jacobsen. U Motovunu je pokazao svoj osmi igrani film, *Mifune* kojim je

osvojio Srebrnog medvjeda ove godine u Berlinu, a u Motovunu se osobno pojavio glavni glumac iz filma, Jesper Asholt. Kragh-Jacobsen, praški dak, redatelj i skladatelj, danas piše i režira za televiziju. *Mifune* je sasvim sigurno najzanimljiviji film prikazan u Motovunu, (uz meni vrlo drag *Happiness*), jer je treći po redu film proizveden prema pravilima *Dogme* — danskog udruženja redatelja. Njih četvorica, među kojima je uz Kragh-Jacobsena i sada već slavni Lars von Trier (*Europa, Breaking the Waves*) i Kristian Levring, Thomas Vinterberg, opravdano su zainteresirali filmske kritičare, publiciste i teoretičare svojim »manifestom« o snimanju asketskih, neautorskih filmova. Svoju aktivnost *Dogme* opisuju kao »spasilačku akciju« i opiranje »izvjesnim tendencijama« u kinematografiji. Oni, za razliku od tzv. »autorskog filma« s jedne i visoko tehnologiziranih (pretežito) akcijskih filmova s druge strane, prisežu deset »zavjeta čistoće«. S obzirom da je *Mifune* treći po redu film snimljen prema tim »svetim pravilima« (nakon *Festen* i *Idioterne*) — skupina ga označava kao *Dogme #3* (dok je trenuačno aktualan projekt *Dogme #4*). Zavjet je nadasve zanimljiv, ali ga ovom prigodom ipak donosim u skraćenom obliku:

1. snimati se mora na lokaciji
2. zvuk se ne smije snimati odvojeno od slike
3. kamera mora biti »iz ruke«
4. film mora biti u boji
5. optička obrada i filteri su zabranjeni
6. film ne smije sadržavati površnu akciju (poput umorstva, oružja, itd.)
7. film se mora događati sada i ovdje
8. žanrovski film nije prihvatljiv
9. format mora biti 35 mm
10. redatelj se NE potpisuje na špicu

Mifune je gorko-slatka drama o skupini ljudi koje je slučaj doveo na zapuštenu farmu. Kresten se nedavno oženio i na pragu je velike karijere u poduzeću svoga punca. Smrt njegova oca vraća ga u siromašno selo svog djetinjstva i svi njegovi planovi propadaju. Mora se brinuti o zaostalom bratu koji je ostao sam. Susreće divnu ženu ali se uspostavi da je ona zapravo — prostitutka. Obratite pozornost na imena gore u zagradi — ako ih (usprkos »zavjetu«) sretete na špicu, ili drukčije saznate da su umiješani u stvaranje filma — savjet je: obvezatno gledati.

Juha kultnog finskog redatelja Akija Kaurismakija ne bi mogla proći po strogim kriterijima *Dogme*. To je, naime, crno-bijeli i nijemi film, i četvrta po redu filmska ekranizacija istomenog romana Juhana Ahoa. Poput svojih skandinavskih kolega po zanatu, kultni finski redatelj Aki Kaurismaki je filmaš koji se također čvrsto drži nekih vlastitih, samonametnutih pravila filmskog stvaralaštva. Tvrdi da film ne smije trajati dulje od 90 minuta, uvijek koristi iste glumce (npr. glumica koja je zaštitni Kaurismakijevih filmova je Kati Ountinen, u ovom filmu u ulozi Marje), obožava žanrovske parodije, itd. *Juha* je savršena melodrama, koju je u Motovunu klavirski popratio maestro Dražen Boić, ljubavna priča o trokutu između Juhe, njegove mnogo mlađe žene Marje i stranca koji iznenada ulazi u njihov život i iz temelja ga mi-

jenja. Film nagrađen nagradom C. I. C. A. E. (Međunarodne konfederacije art-kina) bio je idealan izbor za otvorenje obnovljenog motovunskog kina i s njim je ono počelo svoj novi život koji će, nadajmo se, potrajati još dugo i izvan i nakon festivala. Otvorio ga je istarski župan Stevo Žufić, dok je film predstavio Suer Kai iz finskog veleposlanstva. Iranski film *Djeca raja*, peti je po redu film redatelja Majida Majidija i dobitnik nagrade u Montrealu, Newportu i Singaporeu, kao i nominacije za Oscara za najbolji strani film. Jos jedan rječit dokaz da je iranska kinematografija ne samo izuzetno vitalna nego i nadasve autorski zanimljiva, ovaj film na briljantno jednostavan način priča nježnu priču o beznadno siromašnoj sestri i bratu u Teheranu, djeci koja dijele jedan par tenisica. Potresna priča o suosjećanju i sveprožimajućoj ljubavi.

Kao da je znao da će mu se film prikazati na dan nakon predviđene propasti svijeta, češki je redatelj Juraj Jakubisko, svoje djelo nazvao *An Ambiguous Report About the End of the World*. Film o događajima s kraja svijeta — pokolju koji uslijedi nakon što čopor vukova prekine svadbenu veselje trudne Verone — nagrađen je za najbolju režiju na festivalu u San Diegu, a u Montrealu osvojio priznanje za najbolji umjetnički doprinos. Jakubisko je plodan redatelj s više od dvadeset režiranih i desetak napisanih filmova, višestruko nagrađivan sa sveukupno čak 60-ak nagrada na uglednim festivalima u Cannesu, Veneciji, Moskvi, Karlovym Varyima, iako mu je u razdoblju od čak dvadeset godina (od 1968.-1988.) komunistička cenzura zabranila djelovanje. Juraj Jakubisko sa suprugom, glumicom Deanom Horvathovom, osobno je bio u Motovunu.

Film *Happiness* Todda Solondza, njegov treći po redu, u Americi je izazvao vrlo kontroverzne reakcije, ali je osvojio i prestižne nagrade, poput nagrade kritike u Ft. Lauderdaleu i Metro Media Awarda na Toronto Film Festivalu. Solondzu su dostajala samo dva filma da se ustoliči kao jedan od najduhovitijih mladih američkih redatelja. Kao i njegov prethodni film *Welcome to the Dollhouse*, ovo je briljantna, gorka, po nekima čak i morbidna priča koja je ipak — i smiješna i ljudska i intrigantna i istinita. U Solondzovim rukama pasivna gresija je ubojito oružje. Poput Tiima Burtona, on prokazuje »Americanu« u kojoj se neprekidno traga za »srećom«, a ona se najčešće izjednačuje s poslovnim i bračnim uspjehom. Bolno otvoreni i nesmiljeno iskren, Solondz razbija sve tabue, uključujući pedofiliju i incest, a polazi mu za rukom da majstorski pomiri humor, gađenje i suosjećanje. U filmu je riječ o disfunkcionalnom emotivnom životu triju sestara od kojih barem jedna misli da u životu ima »sve«. Helen je glamurozna književnica koja ima više momaka nego što s njima može izaći na kraj i zato »mrzi subotnje večeri«. Trish je »sretno« udata, živi u predgrađu i ima dva sina, a Joy je »crna ovca« u obitelji jer joj ništa ne polazi za rukom, pa je pokrade čak i jednonožni ljubavnik, ruski taksista Vlad. Odgovarajuće (ne)sretni roditelji u ovom filmu o prisilnoj potrazi za »srećom« — pod stare se dane razvode. Film je na festivalu predstavila odvjetnica filma što je bilo posve u duhu Solondzovog crnohumornog senzibiliteta, s obzirom da je film odbacio originalni distributer — October Films (u

vlasništvu Universala) i upravo je njezina uloga kao odvjetnice — u stvarnom životu ovoga filma bila presudna. U dobrim dijelom puritanskom sklopu razmišljanja američke cenzure film doista balansira na samoj granici između vrlo smionog i »nedopustivo transgresivnog«, ali je, nekim čudom ipak izbjegao zloglasni predikat NC-17

Jedini animirani film na festivalu bio je prvi slovenski cjelovečernji crtić *Socijalizacija bika*, u animaciji i režiji Zvonka Coha i Milana Erica, obojice diplomiranih slikara rođenih 1956. godine koji su već u više navrata surađivali na autorskim crtićima i za njih nagrađivani. Film je neobična priča o čelavom profesor Rozini koji uporno traži lijek protiv čelavosti. Njegov zločesti brat Bruno u smjesu dodaje malo mlijeka i devedeset i deveti eksperiment završava eksplozijom. U isto vrijeme, u kraljevstvu udaljene galaksije, kralj otkriva svoga sina Alfreda da puši što može biti pogubno po stanovništvo njihove planete. Alfred je samo malo povukao, pa se pretvara u bika a otac ga za kaznu šalje na Zemlju gdje on završi u laboratoriju profesora Rozine.

O životinjama (i njihovu odnosu s ljudima), ali i o ljudima i njihovu odnosu s drugim ljudima, govori i film *All the Little Animals*, redateljski prvenac starog filmskog vuka, Oscarom nagrađenog producenta Jeremija Thomasa čiji su filmografija i spisak suradnika impresivniji čak i od (iz prve ruke provjerenog) podatka da se 40-ak (!) članova njegove uže i šire obitelji bavi(lo) filmom. Između ostaloga, bavio se i montažom, a producirao je tridesetak filmova. Među ostalima, to su: *Krik* Jerzyja Skolimowskog koji osvaja Grand Prix u Cannesu, tri filma kulturnog redatelja kojeg nazivaju »ludim pjesnikom« britanskoga filma, Nicholasa Roega (*Bad Timing*, *Eureka* i *Insignificance*), dokumentarac o Sex Pistolsima *The Great Rock and Roll Swindle* u režiji Juliana Templea, *Sretan Božić* Mr. Lawrence Nagise Oshime, *The Hit* Stephen Frearsa, *Svi pobjeđuju* Karela Reizsa, *Victory* Marka Peploea, *The Ogre* Volkera Schlöndorfa, te *Goli ručak* i *Sudar* Davida Cronenberga. 1986. godine Thomas je producirao epsko djelo Bernarda Bertoluccija *Posljednji kineski car*, nezavisni film čija je produkcija trajala tri godine. Iduće je, 1987. godine, film nagrađen sa čak devet Oscara, uključujući i onaj za najbolji film. Thomas i Bertolucci i nadalje surađuju u filmovima *Čaj u Sahari*, *Mali Buda* i *Zavodljiva ljepota*. Za razliku, međutim, od spektakularnih filmova koje je producirao, *All the Little Animals* lirske je filma prema romanu Walckera Hamiltona koji je Thomas želio režirati od prvog dana kad je pomislio da bi se režijom uopće mogao baviti, a onda su, kako sam kaže godine prolazile u producenturi, da bi se tek u svojoj pedesetoj godini uistinu odvažio na režiju.

U programu *Made in Groznjan* prikazano je (s Mirkovićevim filmom) 5 dokumentaraca: *Zlatni sladoled* Fatmira Kocija, *Una storia Polesana*, Andreja Korovljeva, *Ottavio* Diane Groo i Attile Kekesija i *Sretno* Dalibora Matanića, Tomislava Rukavine i Stanislava Tomića. Taj se »trio fantastikus« (zajedno sa izuzetno nadarenim snimateljem Mirkom Micanom Pivčevićem) istaknuo autorskom špicom za festival — koja je gledatelja vodila izravno u fantazmagoričan motovunski svijet, u taj za domaće prilike nadrealističan i oniričan *čardak ni na nebu, ni na zemlji*, u filmski univerzum u



Trči Lola trči (Tom Tykwer, Njemačka)

kojem je sve moguće... (Pa čak i uspješan međunarodni filmski festival i — sanjanje o nekom boljem, filmu naklonjenijem životu.)

Redatelj Hrvoje Hribar, ovdje u funkciji selektora programa *Novi hrvatski film*, predstavio je *Tri muškarca Melite Žganjer* Snježane Tribuson, *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana, *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića, *Vidimo se* Ivana Salaja i *Noć za slušanje* Jelene Rajković, dok je Leo Hane-wijk predstavio *Novi nizozemski film*. Bili su to filmovi *Little Tony* Alexa Van Wardemara, *Polish Bride* Karima Tradia, *Siberia* Roberta Jan Westdijka, *Winter 89* Daniels Daniels, *The Stowaway* Bens Van Lieshouts.

Obljetnice, fešte i pamet pod murvom

Obrni-okreni (mnogo filmova), ali činjenica je da se festivali ponajprije pamte po atmosferi, druženju, partijima. Odgovorno tvrdim da je u Motovunu fešti bilo kao nigdje, a mogu o tome prilično kompetentno suditi s obzirom na svojih pet prisustvovanja u Cannesu i nekolicini različitih drugih međunarodnih festivala. Svaka je motovunska fešta bila simpatična, nijedna pretenciozna; na nijednoj nitko nije ostao gladan ni žedan, a kronološki su se redale ovako: Prvog je dana otvorena izložba Ede Murtića pod simboličnim naslovom: *La vita e bella*, a organizirana je i Fešta istarske županije. Noćnu zabavu je priredio Alen Vitasović. Drugog je dana otvorena izložba Harija Ivančića i priređena je fešta Veleposlanstva republike Slovenije. Kad se toga već (sramotno) nitko drugi nije dosjetio, Motovun je ispravio propust. Dostoj-

no je obilježena pedeseta obljetnica rada Branka Bauera, redatelja kojeg mnogi (opravdano) drže jednim od najvećih majstora režije u nas, autora čak 14 cjelovečernih igranih filmova, među kojima su mnoga djela antologijska (*Sinji galeb*, *Samo ljudi*, *Tri Ane*, *Prekobrojna*, *Zimovanje u Jakobsfeldu*, da spomenemo samo neka). U čast hiperproduktivne legende filmske legende u Hrvata (i šire), direktora od fotografije Tomislava Pintera (on iza sebe broji osamdesetak filmova) u Motovunu je organizirana zajednička fešta za obojicu — pod naslovom *Pij Branko* i *Pij Pićo*. Tako smo trećeg dana zajedno slavili u njihovu čast. Četvrtog dana *party* je priredilo Veleposlanstvo kraljevine Nizozemske, a petog, posljednjeg, fešta Turističke zajednice istarske Županije. Sve su fešte odreda bile vrlo posjećene, ali najveće je ludilo ipak izazvao nastup *Gustafa*, koji su obilježili kraj festivala i posljednju motovunsku noć.

Gosti i zvijezde

Motovunski festival poučio nas je, ako to još nismo znali, da je za većinu novina filmska zvijezda samo ona koja se pojavljuje na velikom ekranu a publika joj lice može povezati s imenom. Iako su za dobre filmove ipak najzaslužniji redatelji i producenti, u Motovunu je bilo i onih glumačkih. Doduše, ne baš holivudskih akcijskih, no to ovom festivalu i nije bio cilj. Faxom ili elektronskom poštom javili su se i festivalu sve najbolje poželjeli Willem Dafoe, John Waters, Griffin Dune, Milčo Mančevski, Roberto Begnini. A došli su: Jesper Asholt, glumac iz danskog filma *Mifune*, pa već

spomenuti francuski producerski par (*Central Station* i *Bure baruta*), Martine i Antoine De Clermont Tonnere. Bila nam je Vlatka Šimac iz *Sibirije*, iz Nizozemske, a zapravo iz Zagreba. Došao je Rade Šerbedžija sa cijelom obitelji — četiri kćerke i sinom, kao i suprugom Lenkom, novinar Ron Holloway, kritičarka Rada Šešić, iz Nizozemske, odnosno Bjelovara i Sarajeva. Naravno, bili su tu članovi boarda festivala, njujorški producerski par Robert Nickson i Lisa Bruce, Jytte Jensen, šefica za film i video u njujorškoj MoMi, domaći nam Vinko Brešan, veteran Branko Bauer, Dušan Makavejev... (Sve)prisutan je bio beogradski glumac Bogdan Diklić, scenaristica i redateljica Vanna Paoli (scenarij za film *Cinema paradiso*), Andrej Tarkovski (sin slavnog ruskog redatelja), književnica Slavenka Drakulić, novinarka »Frakfurter Rundschau« Martina Meister, glumica sa stalnim boravkom u Torontu, Cintija Ašperger, legendarni Tomislav Pinter s osamdesetak filmskih naslova iza sebe, književno-filmski bratsko-sestrinski par Goran i Snježana Tribuson... i mnogi, mnogi drugi.

Britanski producent i izdavač, autor knjige *The Film Finance Book*, Mike Downey, čija je knjiga (zajedno s knjigama Lewa Huntera *Scenarij 434*, knjigom Charlesa Yriaartea *Istra i Dalmacija* i knjigom Richarda Swartza *Room Service* — promociju doživjela upravo u Motovunu, pod zajednič-

kim nazivnikom: *Tajna veza s Istrom*) vodio je »pod murvom« vrlo zanimljiv okrugli stol o odnosu Amerike i Europe kad je o produkciji riječ. Kako je to komentirao Hrvoje Hribar — prvi puta da se u Hrvatskoj ozbiljno, među filmskim znalcima-profesionalcima, porazgovaralo o tome kako danas u Europi proizvesti, prodati i naplatiti filmski proizvod. Razgovoru je bilo prisutno dvadeset i dvoje producenata iz Europe i Amerike.

I na kraju, ali nipošto i najmanje važan — gost-zvijezda: Jeremy Thomas, koji se ni u jednom trenutku nije takvim držao, skroman i tih, simpatičan i spontan, veseo, optimističan. Održao je konferenciju za novinare koja je potrajala preko sat i pol, odgovarao na svako pitanje i uvijek bio spreman za razgovor, pa čak i za pomoć oko festivalskog biltena. Svoje je *Male životinje* Thomas sa zadovoljstvom osobno promovirao u Motovunu, a njegov najnoviji projekt, *Phorpa*, snimljen na hindiju u režiji budističkoga lame Khyentse Norbua prvi je film u povijesti koji je proizvela mala himalajska kraljevina Butan. Još jedan dokaz da male zemlje mogu proizvoditi velike filmove (i male velike festivale). Veselilo bi nas da nam ponovno dođu dogodne. Kao što je to rekao i Jeremy Thomas: *See you next year!*

Filmografija, Motovun '99

Glavni program:

JUHA (Aki Kaurismäki, Finska)

SOCIJALIZACIJA BIKI (Co&Erik, Slovenija)

AN AMBIGUOUS REPORT ABOUT THE END OF THE WORLD (Juraj Jakubinsko, Češka)

CARMEN (Metod Pevec, Slovenija)

BEAUTIFUL PEOPLE (Jasmin Dizdār, V. Britanija)

CENTRAL STATION (Walter Salles, Brazil/Francuska)

ALL THE LITTLE ANIMALS (Jeremy Thomas, V. Britanija)

CHILDREN OF HEAVEN (Majid Majidi, Iran)

MIFUNE (Søren Kragh Jacobsen, Danska)

HAPPINESS (Todd Solondz, USA)

ORBANIĆ UNPLUGGED (Igor Mirković, Hrvatska)

BURE BARUTA (Goran Paskaljević, Jugoslavija/Francuska)

RUN LOLA RUN (Tom Tykwer, Njemačka)

SAVRŠENI KRUG (Ademir Kenović, BiH/Francuska)

LEGRIMAS NEGRAS (Sonia Herman Doiz, Nizozemska).

Prateći programi

a) novi hrvatski film

VIDIMO SE (Ivan Salaj)

NOĆ ZA SLUŠANJE (Jelena Rajković)

MONDO BOBO (Goran Rušinović)

KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU (Vinko Brešan)

TRI MUŠKARCA MELITE ŽGANJER (Snježana Tribuson)

b) izbor nizozemskog filma

LITTLE TONY (Alex van Wardemar)

POLISH BRIDE (Karim Tradia)

Silberia Robert (Jan Westdijk)

WINTER 89 (Daniel Daniel)

THE STOWWEWAY (Ben Van Lieshout).

c) filmovi studenata grožnjanske Imaginarne akademije

ZLATNI SLADOLED (Fatmir Koci, Hrvatska/Albanija)

OTTAVIO (Diana Grgo, Attila Kekesi, Hrvatska/Mađarska)

SRETNOST (Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, Hrvatska)

UNA STORIA POLESANA (Andrej Korovljev, Hrvatska/V. Britanija)

Nagrada za najbolji studentski film

OTTAVIO (Diana Grgo, Attila Kekesi, Hrvatska/Mađarska)

Ivo Škrabalo

U traganju za svojim svjetlom*

(Natuknice za biografiju i portret Tomislava Pintera)

»Fenomen koji me najviše zaokuplja na filmu jest svjetlo.«

Tomislav Pinter (1978.)

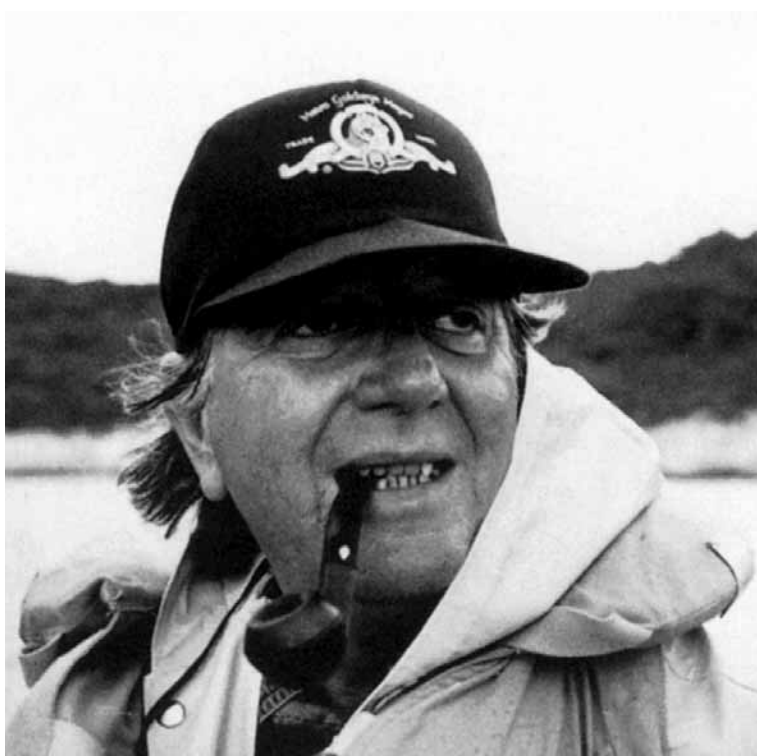
Malo je ljudi koji se mogu sjetiti što su točno radili nekog određenog dana koji je kasnije upisan u povijesne knjige kao prijeloman. Ali ima i takvih. Recimo, vrhunski hrvatski filmski snimatelj Tomislav Pinter, barem za jedan takav datum točno zna gdje je bio, što je radio i što su mu uradili! Nije još navršio ni petnaest godina kada je i tog povijesnog četvrtka, 10. travnja 1941., otišao u kino, kao što je to činio vrlo često, gotovo bi se moglo reći svakodnevno. Htio je pogledati američki film *Petrolej (Boom Town)* redatelja Johna Conwaya u kojem su igrali Clark Gable, Spencer Tracy, Claudette Colbert i Hedy Lamarr, ali u tome ga je omela povijest! Njemačka je vojska upravo toga dana ušla u Zagreb, Jugoslavija se raspadala, a pukovnik Slavko Kvaternik je preko Radio Zagreba, u ime ustaškoga Poglavnika dr. Ante Pavelića, proglasio Nezavisnu Državnu Hrvatsku, pa je vlasnik kina smatrao primjerenim prekinuti predstavu. Tako je mladić izbačen na ulicu, a iz kinodvorane je izišao nezadovoljan, jer nije mogao ni pojmiti ni shvatiti da na svijetu može postojati bilo što važnije od filma. To svoje čvrsto stajalište zadržao je u tijeku cijeloga svog radnog i životnog vijeka...

Rođan 16. lipnja 1926. kao sin profesora fizikalne kemije na Medicinskom fakultetu u Zagrebu, mali je Tomislav rano ostao bez majke, a kako se s maćehom nije najbolje slagao, čim je 1944. dočekaao punoljetnost maknuo se iz kuće, da se otac ne bi morao svakodnevno opredjeljivati između supruge i sina. Rat je upravo završio (zbog svoje dobi izmaknuo je vojnoj obvezi), pa se činilo da su sve šanse na strani mladih. Na Akademiji likovnih umjetnosti položio je najteži ispit — prijemni — ali nije mogao studirati, jer se morao zaposliti da bi mogao živjeti svoj život.

O tome što bi radio nije imao nikakve dileme. Otišao je na Jordanovac i javio se tadašnjem direktoru Jadran filma Kostu Hlavatyju sa željom da postane filmski snimatelj. Ovaj mu je zatražio na uvid fotografske radove, no budu-

ći vrhunski majstor kamere bezazлно je priznao da nikad nije imao u ruci fotoaparat i da nema pojma kako izgleda filmska vrpca, ali da se nagledao filmova i da se, osim toga, pomalo bavi slikarstvom. Za ono vrijeme bila je to, očito, dostatna kvalifikacija, jer je sutradan bio primljen na posao i čak su ga odmah poslali u računovodstvo po prvu plaću.

Umjesto sustavnog školovanja, u to su doba u Jadran filmu osposobljavali nove mlade suradnike tako da su ih slali na rad na neko vrijeme u sve odjele. Ubrzo je i Pićo (taj nadimak nosi kroz cijelu karijeru) prošao laboratorij, tonski odjel i rasvjetu, sve dok nije počeo asistirati Hrvoju Sariću, od koga je, kako sam reče, u osam mjeseci naučio mnogo. Oktavijan Miletić bio je tada preveliki autoritet da bi mu se mladi entuzijast mogao uopće približiti, a on, kaže, to nije htio, jer se bojao da bi mogao izgubiti individualnost. Početak Pinterovog samostalnog rada odredio je nepredvidivi slučaj, kako je to već uobičajeno u životopisima onih koji



Tomislav Pinter

* U povodu nagrade za životno djelo na Motovunskom festivalu.

nose intrigantnu oznaku *self made man*. Evo kako je on to sam opisao:

»Jednom sam imao sreću da su svi snimatelji bili na terenu, a u Zagreb je došao bugarski šef partije Georgi Dimitrov. Trebalo ga je snimiti, a ja sam imao samo jednu Bell-Howell kameru na oprugu koja je nakon dva snimljena metra filmske vrpce skakala kao ždrijebac. Nekako sam to uspio popraviti, pa čak i naći zgodnu poziciju kad je Dimitrov dolazio. Ispalo je dobro, pa su mi dali da Arriflex-kamerom snimam nekakvu žetvu. Imao sam sreće da je žito bilo žuto, a nadvili su se bili i crni oblaci. Sve je to izgledalo vrlo zgodno, pa sam dobio i druge poslove. Tvrdili su da sam talentiran i da bih trebao postati Miletičev asistent. No kad sam jednom zgrabio kameru, više je nisam dao!«

Doista, Pinter je čvrsto zgrabio kameru i od tada je s njom počeo ispisivati svoju biografiju. Sve što mu se u životu događalo, vezano je uz kameru i filmsku profesiju. Gutao je sve fotografske i slične časopise na koje je mogao naići, skupljao je velike i skupe knjige o likovnoj umjetnosti, a još i danas gleda barem jedan film dnevno. Nakon većeg broja snimljenih dokumentarnih priloga za mjesečne preglede otišao je služiti vojni rok, ali ubrzo se našao u beogradskom Zastava filmu, gdje je radio ono jedino što je volio i znao, pa je ostao njihov snimatelj i neko vrijeme nakon demobilizacije.

Naravno, prava inicijacija za snimatelja je prvi igrani film, a to je Pinter, stjecajem okolnosti, prošao čak dva puta. Sredinom pedesetih godina snimao je četiri mjeseca na Hvaru *Malu Jole*, svoj prvi snimateljski zadatak na igranom filmu, ali taj nesuđeni prvenac redatelja Nikše Fulgosija nikada nije dovršen, jer je u toku rada Jadran film dobio novog ambicioznog direktora (bio je to Ivo Vrhovec), a on je nakon gledanja tisuću snimljenih kadrova odlučio cijeli projekt strpati »u bunker«. Pinter je na sljedeću priliku morao čekati punih pet godina, pa je u tom međuvremenu proboravio 18 mjeseci u Damasku, poslan onamo na poziv sirijskog Ministarstva kulture radi pokretanja tamošnje filmske industrije.

Kad je 1960. snimio debitantski film Mate Relje *Kota 905*, to nije bila samo »velika matura«, nego i početak intenzivnog razdoblja kreativnog rada s kamerom, koji ga je u tim za naš film značajnim šezdesetim godinama potvrdio kao vrhunskog umjetnika slike i svjetla. Pa i više od toga. Rađanje, rast i afirmacija modernog filma, karakterističnog za to razdoblje i u hrvatskoj i u srpskoj kinematografiji, vezani su neodvojivo za vrhunska Pinterova snimateljska ostvarenja (u Zagrebu i u Beogradu). On »nije puštao kameru iz ruke« u ponajboljim filmovima toga vremena, kao što su *Prometej s otoka Viševice* i *Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice, *Ključ* (Čekati) Krste Papića, *Rondo* Zvonimira Berkovića ili *Breza* Ante Babaje, uspijevajući se prilagoditi redateljskim vizijama i htijenjima tako različitih autorskih individualnosti, a opet su sva ta djela imala neku zajedničku modernu likovnu karakteristiku, koja ih je odvajala od dotadašnje prevladavajuće estetike. Slično se može reći i za Pinterov doprinos nekim od prijelomnih filmova srpskih autora: *Pravo stanje stvari* Vladana Slijepčevića, *Tri* i *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića. Uostalom, da je Pinterov doprinos domaćem filmu u vrijeme *autorske kinematografije* bitan, vidljivo je i po

tome što je od ukupno osvojenih devet Zlatnih arena na Filmskom festivalu u Puli, čak šest dobio u trogodišnjem razdoblju od 1964. do 1967. godine!

Neprijeporna umjetnička afirmacija Pintera šezdesetih godina (snimio je tada 15 domaćih igranih filmova, mahom autorskih, onih »protiv struje«) donijela mu je, pomalo paradoksalno, položaj i posao glavnog snimatelja u dvije najskuplje i najdržavotvorne superprodukcije: *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića i *Sutjeska* (1973) Stipe Delića. Činilo se tada da je i Pinter postao žrtvom konformizma, jer se u tako skupim produkcijama ne eksperimentira sa svjetlom i kamerom, pogotovo ako je nadproducent onaj isti karizmatički Predsjednik o kome i u čiju su se slavu ti filmovi snimali. No, Pinter je obavio oba zadatka, a da se nije bitno promijenio, čak je odmah nakon spektakla znao snimati u krajnje asketskim uvjetima (kao, recimo, za svega sedam dana *Timona* s Tomislavom Radićem), iako ga je prethodni jednogodišnji rad na *Sutjeski* mogao razmaziti. Dakako, u novom desetljeću bilo je manje eksperimenata, pristup slici postao je staloženiji, ali kamera je i dalje bila aparat s kojim treba uhvatiti i predložiti ono začudno svjetlo koje postoji negdje u zbilji, samo ga treba za svaki film i za svaki kadar u njemu iznova pronaći!

Odmah poslije rada s Bulajićem, Pinter je ostvario stvaralačku suradnju i profesionalno prijateljstvo s Orsonom Wellesom (*Mletački trgovac*). Od takvog čovjeka imao je što naučiti, a za njega je u Veneciji i diljem Italije snimio desetak kilometara 16 mm vrpce skrivenom kamerom na temu kako Talijani govore rukama i kako Talijani gledaju žene. Welles je bio oduševljen i dio materijala upotrijebio je u svom filmu *F for fake* i u televizijskoj seriji *Orson Welles around the world*.

Pisati natuknice za biografiju Tomislava Pintera teško je i lako u isto vrijeme i zbog istoga razloga: sav je njegov život u filmovima koje je snimao. Doduše, stigao je usput sklopiti, ali i razvrgnuti pet brakova (čak su četiri supruge bile iz filmske profesije), sve bez veće drame, jer je sa svim svojim ženama ostao u dobrim odnosima i gotovo svakoj od njih je ostavio po jedan stan. Njegov životopis se odvijao u ekipama i stoga nije nimalo čudno što voli citirati redatelja Branka Majera, svog pokojnog prijatelja, uvijek punog duha: »Svi ćemo mi vrlo brzo zaboraviti kakav je film koji radimo, ali nikad nećemo zaboraviti kako nam je bilo dok smo taj film radili.«

Dakako, mora se barem sumarno spomenuti da je od 1969. Pinter počeo snimati za inozemne producente, kako u koprodukcijama, tako i u izravnim aranžmanima, pa je s dva tuceta stranih realizacija postao međunarodno cijenjeni snimatelj i najsigurniji ulog Jadran filma u pregovorima o koprodukcijama sa stranim firmama. Njegov šutljiv lik čovjeka s lulom koji pogledom traži onu običnom smrtniku nevidljivu najbolju konstelaciju svjetla unosi osjećaj staloženosti u rad ekipe, a s asistentima, momcima od rasvjete i majstorima scenske tehnike lako postiže visoki stupanj suglasnosti (kako bi se to reklo u diplomaciji). Doduše, više je puta znao prekinuti rad na setu zbog nesuglasica, ali njih je obično imao s krupnim zvjerkama kao što su redatelji ili producenti, a ni-

kad sa »sitnim ribama« iz ekipe, koje je uvijek smatrao svojim istinskim kolegama na mukotrpnom poslu snimanja filмова. Taj je posao njemu doista dovoljan da mu ispuni čitav život.

Zato je valjda i dalje neumoran. Dokle god je bilo za njega posla u hrvatskoj filmskoj proizvodnji išao je iz ekipe u ekipu, a kad je shvatio da novi naraštaj redatelja školovanih na zagrebačkoj Akademiji najradije surađuje s kolegama sa snimateljskog odjela i ne traži njegovo iskustvo, nalazio je sebi

posla u susjednoj Sloveniji. Samo u pet godina od 1994. do 1998. snimio je tamo pet igranih filmova. Kad se razmaše na snimanju nitko ne bi otkrio da iza sebe ima preko pola stoljeća rada s kamerom. I dalje u svakom filmu traga za svojim svjetlom, pa nema vremena misliti da mu je 65, 70 ili više godina. To je, kao što znamo, doba kada ljudi mirnih zanimanja iscrpljeni odlaze u mirovinu. Tomislava Pintera se doista nikako ne može zamisliti kao umirovljenika na zrinjevačkoj klupi...

Boris Vidović

Filmografija i nagrade Tomislava Pintera

Dugometražni igrani filmovi

1. *Kota 905* (1960), r.: Mate Relja; pr.: Jadran film, Zagreb
2. *Abeceda straha* (1961), r.: Fadil Hadžić; pr.: Jadran film, Zagreb
3. *Rana jesen* (1962), r.: Toma Janjić; pr.: Jadran film, Zagreb
4. *Dvostruki obruč* (1963), r.: Nikola Tanhofer; pr.: Jadran film, Zagreb
5. *Pravo stanje stvari* (1964), r.: Vladan Slijepčević; pr.: Jadran film, Zagreb
6. *Prometej s otoka Viševica* (1964), r.: Vatroslav Mimica; pr.: Jadran film, Zagreb
7. *Službeni položaj* (1964), r.: Fadil Hadžić; pr.: Avala film, Beograd
8. *Čovik od svita* (1965), r.: Obrad Gluščević; pr.: Jadran film, Zagreb
9. *Ključ* (1965), omnibus: epizoda Krste Papića; pr.: Jadran film, Zagreb
10. *Tri* (1965), r.: Aleksandar Petrović; pr.: Avala film, Beograd
11. *Ponedjeljak ili utorak* (1966), r.: Vatroslav Mimica; pr.: Jadran film, Zagreb
12. *Rondo* (1966), r.: Zvonimir Berković; pr.: Jadran film, Zagreb
13. *Breza* (1967), r.: Ante Babaja; pr.: Jadran film, Zagreb
14. *Četvrti suputnik* (1967), r.: Branko Bauer; pr.: Fond za unapređivanje kinematografije, Zagreb/OHIS, Skopje
15. *Sakupljač perja* (1967), r.: Aleksandar Petrović; pr.: Avala film, Beograd
16. *Bitka na Neretvi* (1969), r.: Veljko Bulajić; pr.: Udruženi jugoslavenski producenti/Igor film, Rim/Eichberg film, München
17. *The Gamblers* (1970), r.: Ron Winston; SAD
18. *Jedanaesta zapovijed* (1970), r.: Vanča Kljaković; pr.: Jadran film, Zagreb
19. *Put u raj* (1970), r.: Mario Fanelli; pr.: Jadran film, Zagreb/RTV Zagreb
20. *The Ravine* (1970), r.: Paolo Cava; koprodukcija SAD-Italija-Jugoslavija
21. *Nokaut* (1971), r.: Boro Drašković; pr.: Bosna film, Sarajevo/Roberto cinematografica, Rim; snimatelj: Sergio Pallottini
22. *Death of a Stranger* (1972), r.: Reza Badiyi; koprodukcija SR Njemačka/Izrael
23. *Sutjeska* (1973), r.: Stipe Delić; pr.: Bosna film, Sarajevo/Zeta film, Budva
24. *Timon* (1973), r.: Tomislav Radić; pr.: Jadran film, Zagreb/Croatia film, Zagreb
25. *Steppenwolf* (1974), r.: Fred Haines; koprodukcija SAD/Švicarska
26. *Strah* (1974), r.: Matjaž Klopčič; pr.: Viba film, Ljubljana
27. *Kuća* (1975), r.: Bogdan Žižić; pr.: Jadran film, Zagreb/Croatia film, Zagreb
28. *Pavle Pavlović* (1975), r.: Puriša Đorđević; pr.: Centar film, Beograd
29. *Vdovstvo Karoline Žasler* (1976), r.: Matjaž Klopčič; pr.: Viba film, Ljubljana/Vesna film, Ljubljana
30. *View from a Loft* (1976), r.: Bernie Fein; SAD
31. *Vizi privati, pubbliche virtù* (1976), r.: Miklos Jansco; pr.: Jadran film, Zagreb/Filmes S. p. A., Rim
32. *Hajdučka vremena* (1977), r.: Vladimir Tadej; pr.: Jadran film, Zagreb
33. *Mečava* (1977), r.: Antun Vrdoljak; pr.: Jadran film, Zagreb/Croatia film, Zagreb
34. *Aller retour* (1978), r.: Aleksandar Petković; pr.: Film danas, Beograd
35. *Ko zorijo jagode* (1978), r.: Rajko Ranfi; pr.: Viba film, Ljubljana/Vesna film, Ljubljana
36. *Novinar* (1979), r.: Fadil Hadžić; pr.: Jadran film, Zagreb/Croatia film, Zagreb
37. *Povratak* (1979), r.: Antun Vrdoljak; pr.: Jadran film, Zagreb/Dalmacija film, Split/Slavica film, Split/Croatia film, Zagreb
38. *Iskanja* (1979), r.: Matjaž Klopčič; pr.: Viba film, Ljubljana
39. *Hajduk* (1980), r.: Aleksandar Petković; pr.: Film danas, Beograd
40. *Nasvidanje v naslednji vojni* (1980), r.: Živojin Pavlović; pr.: Viba film, Ljubljana/Vesna film, Ljubljana
41. *Petrijin venac* (1980), r.: Srđan Karanović; pr.: Centar film, Beograd
42. *Gazija* (1981), r.: Nenad Dizdarević; pr.: Sutjeska film, Sarajevo
43. *Montenegro* (1981), r.: Dušan Makavejev; pr.: Švedska/Velika Britanija
44. *Samo jednom se ljubi* (1981), r.: Rajko Grlić; pr.: Jadran film, Zagreb
45. *Kiklop* (1982), r.: Antun Vrdoljak; pr.: Jadran film, Zagreb/RTV, Zagreb/Dalmacija film, Split
46. *Suton* (1982), r.: Goran Paskaljević; pr.: Centar film, Beograd/Dan Tana Productions, Los Angeles
47. *Noć četiriju ušapa* (1983), r.: J. Eggers; pr.: Jadran film, Zagreb/Saturn film, München
48. *Timočka buna* (1983), r.: Žika Mitrović; pr.: Avala film, Beograd/Morava film, Beograd
49. *The Aviator* (1984), r.: George Miller; SAD
50. *Dediščina* (1984), r.: Matjaž Klopčič; pr.: Viba film, Ljubljana
51. *O pokojniku sve najljepše* (1983), r.: Predrag Antonijević; pr.: Centar film, Beograd
52. *Point to Escape* (1984), r.: Alan Eastman, Kanada/Jugoslavija
53. *U raljama života* (1984), r.: Rajko Grlić; pr.: Jadran film, Zagreb/Croatia film, Zagreb/Art film, Beograd/Union film, Beograd
54. *The Face* (1985), r.: Arne Mattsson; Švedska
55. *Bal na vodi* (1985), r.: Jovan Aćin; pr.: Avala film, Beograd/Inex film, Beograd
56. *Od petka do petka* (1985), r.: Antun Vrdoljak; pr.: Dalmacija film, Split
57. *Transylvania 6-5000* (1985), r.: R. De Luca, SAD
58. *The Girl* (1986), r.: Arne Mattsson; Švedska/Velika Britanija
59. *Searching for the Light* (1986), r.: Peter Bergsen, Švedska
60. *Manifesto* (1987), r.: Dušan Makavejev, SAD
61. *Crusoe* (1988), r.: Caleb Deschanel, SAD

62. *Đavolji raj/That Summer of white Roses* (1989), r.: Rajko Grlić; pr.: Jadran film, Zagreb/Amy International, London/Maestro film, Zagreb
63. *Glupi barut* (1989), r.: Bata Čengić; pr.: Forum, Sarajevo
64. *Sabirni centar* (1989), r.: Goran Marković; pr.: Avala film, Beograd/RTV, Beograd/Art film 80, Beograd/Centar film, Beograd/Terra film, Novi Sad
65. *Do konca in naprej* (1990), r.: Jure Pervanje; pr.: Viba film, Ljubljana/Studio 37, Ljubljana
66. *Umetni raj* (1990), r.: Karpo Aćimović Godina; pr.: Viba film, Ljubljana
67. *Landslide* (1991), r.: Jean-Claude Lord; Francuska
68. *Praznik u Sarajevu* (1991), r.: Benjamin Filipović
69. *Luka* (1992), r.: Tomislav Radić; pr.: Urania film, Zagreb
70. *Zrakoplov* (1992), r.: Jure Pervanje; Slovenija
71. *Svaki put kad se rastajemo* (1994), r.: Lukas Nola; pr.: HRT
72. *Junaki petega razreda* (1994), r.: Boris Jurjašević; Slovenija
73. *Anđele moj dragi* (1995), r.: Tomislav Radić; pr.: Korugva film, Zagreb/HRT
74. *Carmen* (1995), r.: M. Pevec; Slovenija
75. *Peter in Petra* (1995), r.: Franc Arko; Slovenija
76. *Arnold* (1996), r.: Boris Jurjašević; Slovenija
77. *Agata Schwachsneller* (1996), r.: Matjaž Klopčič; Slovenija
78. *Rodoljub* (1997), r.: Tugo Štiglic; Slovenija
79. *Mokus* (1998), r.: Andrej Mlakar; Slovenija

Važniji kratkometražni filmovi

1. *Prva revija domaćeg filma* (1954) — dokumentarni, r.: Branko Bauer; pr.: Jadran film, Zagreb
2. *Cvijet i oganj* (1956) — dokumentarni, r.: Ivo Tomulić; pr.: Zagreb film, Zagreb
3. *Koraci grada* (1957) — dokumentarni, r.: Branko Majer; pr.: Zagreb film, Zagreb
4. *Jadranski motivi* (1957) — dokumentarni, r.: Branko Majer; pr.: Zagreb film, Zagreb
5. *Nesporazum* (1958) — igrani, r.: Ante Babaja; pr.: Zora film, Zagreb
6. *Ignjat Job* (1958) — dokumentarni, r.: Branko Majer; pr.: Zagreb film, Zagreb
7. *Između dvije prozivke* (1959) — dokumentarni, r.: Obrad Glušević; pr.: Zora film, Zagreb
8. *Polu stoljeća Hajduka* (1962) — dokumentarni, r.: Branko Majer; pr.: Zagreb film, Zagreb
9. *Pravda* (1962) — igrani, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb
10. *Ljepotica Jadrana* (1962) — dokumentarni, r.: Mladen Feman; pr.: Zagreb film, Zagreb
11. *Ivo Andrić* (1962) — dokumentarni, r.: Srećko Weygand; pr.: Zagreb film, Zagreb
12. *Telefon* (1962) — igrani, r.: Vatroslav Mimica; pr.: Atelijer 1, Zagreb
13. *Izložba* (1964) — igrani, r.: Mladen Pejaković, Branko Majer; pr.: Zagreb film, Zagreb
14. *Tijelo* (1965) — dokumentarni, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb
15. *Suvišan čovjek* (1965) — igrani, r.: Branko Majer; pr.: Zagreb film, Zagreb
16. *Cirkus Rex* (1965) — igrani, r.: Zlatko Bourek; pr.: Zagreb film, Zagreb
17. *Anabelin san* (1966) — igrani, r.: Dejan Đurković; pr.: Dunav film, Beograd
18. *Kabina* (1966) — dokumentarni, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb
19. *Plaža* (1966) — dokumentarni, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb
20. *ZAVNOH* (1973) — dokumentarni, r.: Lordan Zafranović; pr.: Adria film, Zagreb
21. *Nož* (1974) — igrani, r.: Bogdan Žižić; pr.: Zagreb film, Zagreb
22. *Basna* (1974) — igrani, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb
23. *Čekaonica* (1975) — dokumentarni, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb

24. *Starice* (1976) — dokumentarni, r.: Ante Babaja; pr.: Zagreb film, Zagreb
25. *Ljudi s repom* (1976) — igrani, r.: Vladimir Tadej; pr.: Zagreb film, Zagreb
26. *Portret Bena Zupančiča* (1978) — dokumentarni, r.: Matjaž Klopčič; pr.: Viba film, Ljubljana
27. *Umjetnost na tlu Jugoslavije* — serija od 12 dokumentarnih filmova u produkciji Adria filma, Zagreb
28. *Antika* (1972), r.: Lordan Zafranović
29. *Prehistorija — metalna razdoblja* (1972), r.: Fadil Hadžić
30. *Rani srednji vijek* (1972), r.: Dušan Vukotić
31. *Barok* (1974), r.: Tomislav Radić
32. *Bizant* (1974), r.: Branko Gapo
33. *XX stoljeće* (1974), r.: Nikola Tanhofer, Mirza Idrizović
34. *Gotika i renesansa Jadrana* (1974), r.: Branko Ivanda
35. *Keramika — prehistorija* (1974), r.: Bogdan Žižić
36. *Naiva* (1974), r.: Zlatko Bourek
37. *Romanika* (1974), r.: Nikola Babić
38. *Slovenska gotika* (1974), r.: Matjaž Klopčič, susnimatelj Dušan Hočevar
39. *Stećci* (1974), r.: Želimir Mesarić, Krsto Papić

Radovi za televiziju

1. *Jean Roche Coignet* (1969) — TV serija, 6 epizoda, r.: Jean-Claude Bonnardot, Francuska
2. *Mandrin* (1970) — TV serija, 6 epizoda, r.: Philippe Fourastie; Francuska
3. *Omladina pita* (1974) — TV serija, 6 epizoda, r.: Ratko Ilić, Ljubivoje Ršumović, Šri Lanka
4. *Žestoke priče* (1977) — TV serija, 6 epizoda, r.: Rajko Grlić; pr.: RTV Zagreb
5. *The Dirty Dozen: The Deadly Mission* (1987) — TV film, r.: Lee Katzin. SAD
6. *The Dirty Dozen: The Final Mission* (1988) — TV film, r.: Lee Katzin, SAD
7. *Intrigue* (1988) — TV film, r.: David Drury; SAD

Značajnije nagrade

7 Zlatnih arena na JIF u Puli:

- 1964. za film *Pravo stanje stvari*
- 1965. za film *Prometej s otoka Viševice*
- 1966. za filmove *Ponedjeljak ili utorak* i *Rondo*
- 1967. za filmove *Breza* i *Sakupljač perja*
- 1979. za film *Iskanja*
- 1981. za film *Samo jednom se ljubi*
- 1989. za film *Đavolji raj*

I. nagrada za snimateljski rad na 4. međunarodnom festivalu u Moskvi 1965. godine za film *Prometej s otoka Viševice*

Godišnje republičke nagrade Vladimir Nazor

- 1967. za filmove *Breza* i *Sakupljač perja*
- 1982. za film *Kiklop*

Nagrada za životno djelo Vladimir Nazor 1989.

Nagrada za životno djelo Milton Manaki 1990.

Osim toga, tri filma koja je snimio Tomislav Pinter nominirana su za nagradu Američke filmske akademije (Oscar):

- Tri* (1965)
- Sakupljač perja* (1967)
- Bitka na Neretvi* (1969)

Diana Nenadić

Otvoreno, osobno, radikalno, subverzivno...

Split '99. (25. 9.-2. 10.)

Još uvijek mi nije jasno kako zapravo glasi novi službeni naziv prije četiri godine utemeljenog Festivala novog filma i videa u Splitu. Naslovnica kataloga govori o Splitskom filmskom festivalu, a prva stranica o Međunarodnom festivalu novog filma. Ima nešto u toj zbrci. Ma koji naslov danas dali splitskom festivalu, bio bi pretijesan: ambicije direktora Branka Karabatića nadilazile su već od početka standardni kapacitet dvaju srodnih medija — filma i videa, kao i konvencionalne načine njihove prezentacije. Nakon četvrtog izdanja, splitska smotra više nije tek ciljano mjesto razmjene (video)galerije i kina, već znatno obogaćeni multimedijски izlog koji apsorbira ne samo nove vizualne tehnologije, već i široki kreativni prostor novih medija (CD-romovi, Internet projekti, interaktivne video instalacije). I dok je prvi splitski saziv alternative i u filmskoj i u video selekciji još uvelike nostalgично zrcalio doba druge filmske avangarde, pa se prema njoj i programski određivao, već u četvrtoj godini pred nama je stvaralaštvo koje traži i bitno dopunjavanje kritičko-analitičkog vokabulara za artikulaciju novog medijskog iskustva, i pogled u izvanmedijski prostor, u širu arenу kulture.

Zaključujem to tek na osnovi programa filmske i video konkurencije, koji je činio tek manji dio ovogodišnjeg festivala. Nabijen osmodnevni program sastojao se od usporednih projekcija u tri dvorane, nekoliko filmskih i videoretrospektiva, (cjelo)večernje Panorame i programa Fokus, stalno otvorene videogalerije, svojevrsni »festival svih festivala« za individualnu »konzumaciju«, svakodnevnih predavanja i prezentacija radova iz područja novih medija. Ovaj se festivalski pregled, dakle, uglavnom fokusira na novu filmsku i videoprodukciju, sa skromnom ambicijom da skicira neka opća mjesta ili trendovske točke u recentnom alternativnom filmu i videoumjetnosti.

Dakako, najopćenitije mjesto takvih i sličnih smotri alternative bez specificiranih (tematskih) fokusa, otvorenost su i raznolikost, ili još određenije, raznolikost »drukčijeg«. Parafrazirajući naslove dvaju prikazanih radova koji tematiziraju sam filmski medij, moglo bi se reći da je splitski festival ponudio sve što »film (i video) jest«, odnosno »sve što film (video) može podnijeti«. A mogu podnijeti svašta — ne samo intervencije u osnovne medijske pretpostavke (sirovi materijal, svjetlo, zvuk, pokret itd), nego, što je poželjno, artikulaciju svakovrsnih iskustava (intimnih, percepcijskih, društveno-komunikacijskih, tjelesnih, spolnih, seksualnih, i sl.). No, čini se da je više od nezaobilaznih unutarmedijskih istraživanja, filmske metraže ili rodovskih određenja, filmsku i vide-

oselekciju odredila kultura »razlike«. Drugim riječima, festival se još više otvorio »politikama« identiteta koje su prvih godina bile u sjeni formalnog eksperimentiranja.

U ženskom znaku

U tom svjetlu nije nevažan podatak da su sva tri grand prixa pripala autoricama, što uz veću prisutnost (ne samo kvantitativnu) ženskih autora, barem donekle podrazumijeva prisutnost »ženskog iskustva«, ako ne i onog što se naziva »ženskim pismom«. Prvonagrađeni video Francuskinje Valèrie Pavia *O zavođenju* (De la Sèduction) po svemu pripada tom korpusu, jer zvukom (verbalnim iskazom/ispovijedi o »neiskušanom«) i slikom (autoričnim performansom pred kamerom — simulacijom »erotske« igre s plišanım medvjedičım kao »predmetom žudnje«) subverzivno otvara prostor ženske želje i seksualne fantazije. Objašnjenja radi, spominjem i druga ostvarenja feminističke orijentacije. Prvo je film *Red podvezica* (The Order of the Garter) Amerikanke Karen Lawler, »neuredno« dokumentaristički artikulirana i voajeristički kodirana bilješka o načinu na koji se promatra (fragmentirano) žensko tijelo (izloženo na »sajmištu«). Na sličnoj idejnoj liniji je konceptualna *Glupa plavuša* (Cheap Blonde) Australke Janet Merewether, film koji elektronički portret (dakako, plavuše) podlaže verbalnom igrom. Inicijalni navod »Kino je povijest muškog snimanja žena« autorica de(kon)struira višekratnom izmjenom rasporeda riječi u rečenici, te time s humorno-ironijskim učincima, mijenja izvorni smisao feminističke teze koja se njime implicira.



Cycle of Trifles (Ana Torfs, Belgija)



De la séduction (Valérie Pavia, Francuska)

Ovoj skupini može se uvjetno priključiti i danski kratki igrani film *Ako ti poklonim svoju poniznost, nemoj mi uzeti ponos* Karen Westerlund, svojevrsna drama među spolovima otjelovljena mučnim uzajamnim iznuđivanjem fizičkih dodira (natezanjem) muško-ženskog para usred pustinje. Nije, dakako, izostalo tematiziranje alternativnih seksualnih orijentacija, pa tako francuski kratki igrani film *Kalinina molitva* autorice De Sales, relativno konvencionalnom metodom retrospekcije pripovijeda o psihičkim traumama djevojke koja je jednako opsjednuta narkoticima, drugom ženom i figurom oca, dok eksperimentalni video Janet Dodson *Sretan Božić* eliptično »uhodi« genezu odnosa između dviju žena, od Božića do Božića, gradirajući ga neznatnim svjetlosnim modifikacijama ponavljano prizora. Dakako, sličnosti među spomenutim radovima tek su djelomične, tematsko-motivske ili »ideološke« naravi, tim više što se neki vezuju uz tradiciju eksperimentalnog ili alternativnog filma (*Red podvezica* i *Kalinina molitva*, primjerice), dok drugi izlaze iz likovnjačke prakse, pa su drukčije i koncipirani. No, budući da se filmska i videoprodukcija u nekim bitnim orijentacijama dodiruju, govoriti o njima zasebno nije ni moguće a katkad ni poželjno.

Tijelo kao znak

Ipak, na agendi videoselekcije, koja je i inače otvorenija općim socio-kulturalnim trendovima, propusnija za nove senzibilitete, a sklona novim tehnologijama, istaknutiji su prostor zapremili govor i »politika« tijela, te fokusiranje različitih manifestacija i doživljaja tjelesnosti. *Panična tijela* Mikea Hoolbloom izazvala su, štoviše, (prema mojem vlastitom uvidu), dodatno zanimanje za rad ovog nizozemskog autora u priručnoj videogaleriji, jer riječ je zacijelo o jednom od najslojevitijih i vizualno najizazovnijih festivalskih ostvarenja. U 70-minutnom videu Hoolbloom dokumentira različita iskustva tjelesnosti svojih bližnjih, služeći se višedjelnom strukturom od šest zasebnih poglavlja u kojima se mijenjaju i diskurzivni obrasci i vizualni registri. Tijelo kao tamnica pojedinca, obiteljska knjiga i svojevrsna crna kutija što neizbrisivo pohranjuje povijesnu, društvenu i intimnu memori-

ju, postaje predmetom vizualno bogatog, emotivno nabijenog i nadasve tjeskobnog videoseja, ili kao što u kataloškom opisu rada prikladno stoji »nacrt za ljubav i smrt u 21. stoljeću«.

Podjednako je tjeskoban video *Radnik* (Workman), performans francuskog videoartista Pierrea Yvesa Clouina. Razgolićeni muški torzo, što se udovima opirući o pod prazne prostorije (prostora) bezglavo pomiče pred kamerom, slikom i zvukom (teškog disanja) svjedoči o naporu što ga podnosi svinuto tijelo bez lica i identiteta. Kamera Donigana Cumminga iz Kanade u *Karaoki* klizi pak niz ležeće tijelo starca, kao da želi pronaći i zabilježiti posljednje znakove života u nepomičnom organizmu. Zapis se doima morbidnim, tim više što je njegova surova vizualna faktura kontrapunktirana dječjim glasom u pjesmi s radija, te kao da, sugerirajući misao o krhkosti materije i prolaznosti, priziva bliskost smrtnog trenutka.

Vizualno elegantan video *Andeo* Wayne Yunga pokušaj je demistifikacije ideala gay ljepote simboličnim »skidanjem« andeoskih krila s muškog tijela, a slovensko *Nuklearno tijelo* Davida Grassija kao prikaz »promjena« u tijelu izazvanih intervencijama nuklearne medicine, no taj trodijelni znanstvenivideo, osim hladne i sterilne izvedbe, nije ostavio neki poseban dojam.

Intima i meditacija

Intimizam i osobnost, sadržani već u nekima od spomenutih videostudija tjelesnosti, sljedeća su prepoznatljiva i već tradicionalno prisutna crta dijela filmske i videoselekcije, često apostrofirana meditativno-poetskim zapisima, »mekom« vizualizacijom i anarhičnim asocijativnim strukturama. Nizozemka Anna Davis i Japanac Atshushi Ogata u videu *Usput* (By The Way) intimni dijalog muškarca i žene ilustriraju sjenkama, distorziranim obrisima likova i predmeta iz usput memoriranih slika sa zajedničkog putovanja. Sličnim »poetskim« ključem svoju krhku intimu u *Kutiju za čuvanje* (Box for Keeping) zatvara američka videoumjetnica Michelle Lippitt. Christos Theodorou putuje u sjećanje *Svjetlucaњem* (Flicker), istrzanim video isječcima, dok Kanadanka Louise Burke svoj eksperimentalni film *Pukotine* (Fissures) »o zaboravu i sjećanju« komponira od krhotina memorije čiju čitkost ometaju »greške« i fizičke pukotine na filmskoj vrpici. Riječ je odreda o radovima koji se vezuju uz tradiciju »poetskog« eksperimentalnog filma.

Intimističkoj podskupini pripada svakako video projekt Kristine Leko *Povijest kolača*. Svoju završenu intimnu epizodu autorica ugrađuje u četvorodijelni rad u kojem se četverostruko repetirani dokumentarni prikaz nastanka jednog kolača (prigodno izloženog i degustiranog u predvorju kina), garnira arhivskim snimcima Drugoga svjetskog rata i ispovijedima na četiri jezika, reflektirajući (ne)mogućnost održanja (međunarodne) veze. *Povijest kolača* ujedno je i poseban videorad koji svojim »oprostorenim« zvučnim zapisom (odnosno distribucijom zvuka) pomalo izlazi iz dvodimenzionalnog prostora ekrana.

I prvonagrađeni film Belgijanke Anne Torfs *Sitnice* (Cycle of Trifles), cjelovečernja komorna rekonstrukcija dijela životo-

pisa Ludwiga van Beethovena iz pisama što ih je skladatelj primao u posljednjem posve gluhom razdoblju svojega života, također je intoniran intimistički-meditativno. No, riječ je o djelu s dodatnim zanimljivostima koje su očito privukle žiri za film, poput kontrastne crno-bijele fotografije, začudnog mizanscena i monoloških ispovjednih pasaža, u tradiciji europskog umjetničkog filma.

Medijske i intermedijske varijacije

U usporedbi s cjelovečernjim igranim filmom *Trči, Lola, trči* koji je otvorio festival, *Sitnice* se čine staromodnim i anakronim filmom. Film Toma Tykwera, sastavljen od tri varijacije iste priče (pokušaj djevojke Lole da u ograničenom vremenskom roku dođe do novca kojim će spasiti svog mladića od gangstera), izvrstan je uzorak dinamične intermedijalne (igrano-animacijsko-glazbene) artikulacije jednostavnog i univerzalno razumljivog sižea, koji se samo prividno (fabularno) ponavlja. U susljednim imaginarnim utrckama s vremenom, naime, nekonvencionalna Lola, svladavajući fizičke prepreke (prostor), nailazi na bitno izmijenjene situacije (ponajprije obiteljske), što bitno mijenja njezin odnos prema konvencionalnom okruženju i učvršćuje njezinu odlučnost i motivaciju. Osim dinamične montažne izmjene kadrova i intermedijalnih (animacijskih) zahvata, izazovnost *Lole* tako podupire jezgrovito, duhovito i znakovito dozidavanje temeljne fabularne linije i semantičkog potencijala filma, koji je splitska publika iznimno dobro prihvatila.

Intermedijalnost je »proradila« i u nekim primjercima kratkih filmskih i videoradova, posebno u rodu animacije. Učenic čuvenog Aardman studija Mike Booth, poznat Splićanima filmom *Inspektor za svece* prikazanom prije dvije godine, primjerice, humorno kombinira animaciju modela sa živom akcijom u filmu *Mali mračni pjesnik*, s pričom o pjesniku (animiranom modelu) čija maliciozna mašta upravlja emocijama i strastima ljubavnika u igranoj priči. U eksperimentalnom filmu *Struktura čežnje* Robert Arnold digitalno animira fotografije sljubljenih parova istrgnute s naslovnica »herzromana«, kako bi, istodobno istražujući vezu između pokretne i nepokretne fotografije, složio nikad dovršenu priču o žudnji. Intermedijalnom spektru treba pridodati i koreografske filmove poput *Dadadancea* britanskog dvojca Horsley-Wheadon, crno-bijelog kolaža plesnog pokreta s ritmiziranim grafikom, ali i bizaran pokušaj Švicarca Dominika Scherrera da vječnu priču o Sotoninu izgonu iz Raja i lutanju Zemljom ufilmi kao rock-operu na motorima — *Pakao za kožu*.

Umjetnički video, pa tako ni njegov stariji srodnik eksperimentalni film, nije se, dakako, odrekao pokušaja vlastite definicije i istraživanja svojih temeljnih pretpostavki. Eksplicitnije prinosi tog tipa prilažu u filmskoj selekciji Austrijanci Gustav Deutsch i Thomas Draschan, prvi u prilično dugom crno-bijelom filmu *Film ist*, komponiranom od sedam dijelova, odnosno, sedam definicija filma ilustriranih isječcima iz znanstveno-obrazovnih filmova, a drugi ne osobito izazovnom refleksijom o pokretu i svjetlu u radu *Tri filma*. Video Stefana Schustera *Što film može podnijeti* (Was Film Aushalt) esejizira o prirodi filma ispitivanjem tvornosti (razstjezljivosti) filmske vrpce koje prati glasno razmišljanje o ko-



Person to Person (Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas, Nizozemska)

munikacijskom i reprezentacijskom potencijalu medija. Uz te opće naglaske, posebno se stavljaju na fundamentalne medijske sastavnice — pokret (koreografski video *Another*, Bee de Visser, digitalno generirani *Bacon* danskog dueta Kristian Bundaard), potencijal svjetla (ekstremno meditativan i rasplinut dugometražni video Jona Josta *Pod zrakama svjetla ria formose*), morfologiju i nastajanje slike (iz apstraktnih oblika u videu *Stray Toast* Ricka Simona, primjerice), dramatsku funkciju zvuka (zanimljivo apostrofiranu u videokatalogu Nizozemca Michiela Kellera *Simfonija za 11 trenutaka*).

Medijski eksperimenti ujedno su područje gdje se odvija najintezivniji dijalog između eksperimentalnog filma i videa, i gdje srodni mediji problemski, izdvedbeno i tehnološki uzajamno najviše razmjenjuju, posebno u domeni kompjutorskog generiranja i digitalne obrade slike koja je sve prisutnija na filmu. A magični potencijal digitalne kutije s bojicama, kao i vlastiti laboratorij videoalkemije, najzornije je predstavio jedan od pionira digitalnog istraživanja na videu — David Larcher, poslavši u Split jednosatni rad *Ich Tank* (Ulijevam). Larcher kreira digitalni akvarij sa zlatnom ribicom, koji, nakon što u njega biva uronjen i sam etolog-analitičar, postaje prostorom njegove psihoanalitičke samoistrage. I kao što je za očekivati od razmetnog Larchera, njegov stroj u akvarij neprestano »ulijeva« nove semantičke sadržaje i digitalne atrakcije, pa zlatna ribica, zajedno s analitičarem, u potrazi za odgovorima i značenjima, pluta beskrajem posve različitih metaforičnih krajolika. Intrigantan, složen i vizualno dojmljiv, ali teško prohodan, motivima pretrpan i teško čitljiv rad.

Izvan kategorije

Izvan već skiciranih tematskih krugova, konceptualnih projekata i primjene novih tehnologija ostaje nekoliko festivalskih naslova koji su istodobno i rijetki (uspjeli) primjerci svoje filmske vrste. Prije svega to su dva dokumentarca na granici konvencionalnog izraza, ali fokusirana na teme koje udovoljavaju nepisanim alternativnim imperativima — »osobno, subverzivno, radikalno!« Poznata belgijska redateljica Chantal Akerman tako s videokamerom kruži gradićem na američkom jugu, koristeći kao povod bjelački linč nad cr-

nim mladićem. Zapisivanje svjedočanstava o tom rasističkom činu tek je sporedni motiv filma. Akermanovu zanima ambijent, atmosfera, duh podneblja u kojem se dogodio zločin. Rezultat njezine istraživačke šetnje pomalo je lijen i rastegnut 70-minutni dokumentarac *Jug*, no prilično dojmpljiva i turobna dokumentaristička freska Juga s dugim meditativnim vožnjama u wendersovsko-jarmuschovskom stilu, kojima se povezuju iskazi ljudi, kriške svakodnevice i zapisi vjerskog života crnačke zajednice.

Za politički dokumentarac o životu u Palestini *Sretan rođendan, gospodine Mograbi*, Izraelac Avi Mograbi, također već dobro poznat Splićanima, odabrao je rizičnu, ali u ovom slučaju iznimno uspješno iskorištenu ich-formu. Mograbi, naime, prepriče tri istodobna događaja, proslavu 50-godišnjice izraelske države, obilježavanje 50-godišnjice palestinskog izgnanstva i svoj rođendan. Kao profesionalni filmaš Mograbi je s obje strane dobio ponudu da ovjekovječi političke događaje, a istodobno pokušava riješiti problem prodaje kuće s nepravilnim papirima. Uokvirujući priču osobnom ispovijedi, te kombinirajući autentične dokumentarne materijale s namještenim (fingiranim ili simuliranim) sekvencama, Mograbi s osjetnim ironijskim odmakom plete nerazmrsivu petlju političkog i osobnog. Dobra škola (političkog) dokumentarizma, poglavito za hrvatsku primjenu.

Izvan određene kategorije ostali su i neki kratki igrani filmovi, poput britanskog SF-a *Dobro došli* (Welcome) Jamesa Bretta ili istočnjački meditativnog *Dara* (The Offering) Kanadanina Paula Leeja o prijateljstvu i ljubavi japanskog svećenika i mlade svećenice, kao i neki animirani filmovi. Jednostavnog, infantilnog crteža, dojmpljivog gega, no pomalo zalihne fabule u kojoj se ključne situacije ponavljaju, *Bilijev balon* Dona Hertzfeldta pripovijeda o smrtnoj zavjeri balona protiv svojih vlasnika, dok Nicole Hewitt animacijskoj vrsti, u filmu hrvatske produkcije *In/dividu*, prilaže studio-

znu, ritmiziranu i vizualno atraktivnu »dekonstrukciju, dekompoziciju i dislokaciju« predmeta i organske tvari u svojoj okolini. Među bizarnijim primjercima eksperimentalne filmske vrste, naposljetku, spominjem jedan od vizualno najdojmpljivijih filmova, američki *Zemlja* (Dirt) Chela Whitea, fantazmagorični gotski portret čovjeka koji se othranio zemljom da bi od svog tijela izgradio samodovoljni ekosustav. Svi spomenuti filmovi nastali su izvan neke od prepoznatljivijih trendovskih matrica koje je dokumentirao četvrti splitski saziv svjetske alternative.

Zaključak

Za potpuniji uvid u recentnu produkciju novog filma, videa i novih medija trebalo bi daleko više naslova i festivalskih sati nego što si je mogao pružiti iole revniji pratitelj splitske priredbe. Programi Panorama i Fokus, iznimno dobro posjećeni, probrali su za paralelne projekcije dugometražne filmove »u odmaku« od konvencija, a predavanja u Multimedijalnom centru fokusirala su se na nova istraživanja u području vizualnih komunikacija i medija pokretnih slika. Brojne filmske i videoretrospektive (laureata za životno djelo Ivana Martinca, Ante Božanića, Brede Beban i Hrvoja Horvatića, filmova zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti, mađarskog studija Bela Balazs itd.) bile su bogat i nužan podsjetnik na već dodirnutu, istraženo i dosegnuto. Zato se bez zadržke može reći da, unatoč brojnim organizacijskim poteškoćama, nesporazumima s publikom, i neobzirnostima prema gostima, splitski filmski festival ima uglavnom sve što jednom dobrom festivalu treba: pogled u prošlost, odraz sadašnjosti i nagovještaj budućnosti vizualnih medija. Sada i publiku, te bitnu podršku Europske koordinacije filmskih festivala. Sve, osim domaćeg blagoslova — kako financijskih i kulturnih struktura, tako i posve nezainteresirane filmske kritike.

Filmografija, videografija i nagrade – Split '99.

Film — natjecateljski program

ANOTHER ANOTHER / NL : producent Peter van Huystee Films. — autor Be de Visser. — 35 mm, 8 min

BACON / DK : producent Danish Film Institute. — autor Kristian Bundgaard, Bo Mikelsen. — 35 mm, 3 min

BELGIUM STRIKES BACK / B : producent Incident. — autor Eric Bulckens, Pieter Van Hees. — 16 mm, 10 min

BILLY'S BALOON / USA : producent Don Hertzfeld. — autor Don Hertzfeld. — 35 mm, 5.30 min

CHEAP BLONDE / AUS : producent Janet Merewether. — autor Janet Merewether. — 16 mm, 4.45 min

DADANCE / UK : producent Robb Horsley. — autor Robb Horsley, Hugh Wheadon. — 16 mm, 4.30 min

DIRT / USA : producent Chel White. — autor Chel White. — 35 mm, 4 min

FILM IST / A : producent SIXPACK FILM. — autor Gustav Deutch. — 16 mm, 60 min

FISSURES / CA : producent Louise Bourque. — autor Louise Bourque. — 16 mm, 2 min

FLIP FILM / USA : producent Alfonso Alvarez. — autor Alfonso Alvarez, Ellen Ugelstad. — 16 mm, 0.65 min

HAPPY BIRTHDAY MR. MOGRABI / IL : producent Avi Mograbi. — autor Avi Mograbi. — 16 mm, 1 sat i 12 min

HELL FOR LEATHER / UK/CH : producent Tony Emsley. — autor Dominik Scherrer. — 35 mm, 28 min

HIC ET INDE / I : producent Werther Germondari. — autor Werther Germondari. — 35 mm, 3 min

I KEEP MY EYES PEELED / USA — autor. Anne Killelea. — 16 mm, 34 min

IN/DIVIDU / HR : producent Ljupče Đokić Zagreb film. — autor Nicole Hewitt. — 16 mm, 7.33 min

KALIN'S PRAYER / USA : producent DeSales. — autor DeSales. — 16 mm, 29.58 min

LITTLE DARK POET / UK : producent Bolex Brothers Ltd. — autor Mike Booth. — 35 mm, 6 min

LOC LIGHT LOUIS / NL : producent Hans van Westerlaak. — autor Ties Poeth. — 35 mm, 2.45 min

MARANA SIMHASANAM / INDIA : producent Flying elephants film. — autor Murali Nair. — 35 mm, 60 min

POINT OF VIEW / A : producent SIXPACK FILM. — autor Nana Swiczinsky. — 16 mm, 6 min

RUN LOLA RUN / G : producent Bavaria Film. — autor Tom Tykwer. — 35 mm, 1 sat i 21 min

STAND BY / FR : producent Sebastian Hussenot. — autor Jean Luc Perreard. — 35 mm, 10 min

SUGO / A : producent H. Langeder/SIXPACK FILM. — autor Hannes Langeder. — 35 mm, 3.30 min

SWELL / CA : producent Carolynne Hew. — autor Carolynne Hew. — 16 mm, 5 min

THE MORPHOLOGY OF DESIRE / USA : producent Robert Arnold. — autor Robert Arnold. — 16 mm, 5.45 min

THE OFFERING / CA : producent Paul Lee. — autor Paul Lee. — 35 mm, 10 min

THE ORDER OF THE GARTER / USA : producent Karen Lawler. — autor Karen Lawler. — 16 mm, 5.10 min

3 FILMS / A/D : producent SIXPACK FILM. — autor Thomas Draschan. — 16 mm, 9 min

TX-TXFORM / A : producent SIXPACK FILM. — autor Martin Reinhard, Virgil Wiedrich. — 16 mm, 5 min

WANTED / FIN : producent Milla Mailanen. — autor Milla Mailanen. — 35 mm, 11 min

WELCOME / US/UK : producent Bob's your Uncle pictures. — autor James Brett. — 35 mm, 10 min

ZYKLUS VON KLEINIGKEITEN / B : producent Daniel Devalck, COBRAFILMS. — autor Ana Torfs. — 35 mm, 1 sat i 26 min

Film — usporedni program

24 GIRLS / USA : producent Eva I. Brzeski. autor Eva Ilona Brzeski. — 16 mm, 29 min

A SOAPDEALER'S SUNDAY / FIN : producent Lasse Saarinen. — autor Susanna Helke, Virpi Suutari. — BETA PAL, 29 min

ABUSE WILL BE FINED / A : producent Ulrike Schweiger. — autor Ulrike Schweiger. — 35 mm, 15 min

ALL THINGS IN MOTIONLESS TRIUMPH / CA : producent CINEMA LIBRE. — autor Nancy Baric. — 16 mm, 7 min

BROTHERS / CA : producent Thea Demetrakopoulos. — autor Paul Suderman. — 35 mm, 14 min

COME TO VISIT / EST : producent Kaie-Ene Rääk. — autor Jaak Kilmi. — 35 mm, 40 min

DEATH IN THE LABYRINTH / PL : producent Andrzej Bednarek. — autor Fernando Gonzales Oset. — 35 mm, 10 min

DISTORTED MOVIE / J : producent Yo Ota. — autor Yo Ota. — 16 mm, 8 min

EVERYTHING / D : producent Academy of Media Arts Cologne. — autor Andreas Wodraschke. — 35 mm, 15 min

FLANEUR III; BENJAMIN'S SHADOW / DK : producent Danish Film Institute. — autor Torben Skjoldt Jensen. — 35 mm, 39 min

HOMEcoming / USA : producent M. D'Addario. — autor Michael D'Addario. — 16 mm, 11 min

HOUSE / USA/UK : producent Inger Lise Hansen. — autor Inger Lise Hansen. — 16 mm, 7 min

IN THE MIDDLE OF NOWHERE / SP : producent LOLITA FILMS. — autor Javier Rebollo. — 35 mm, 1 sat i 2.25 min

IT WORKS / A : producent SIXPACK FILM. — autor Fridolin Schönwiese. — 35 mm, 16 min

LITTLE FOR EVER / NL : producent Leen Van den Berg. — autor Barbara den Uyl. — 35 mm, 1 sat i 0.4 min **MOSAIC** / CA : producent Rose Wan. — autor Rose Wan. — 16 mm, 8 min

MYSTERY'S CHOIR / USA : producent Loan Do. — autor Loan Do. — 16 mm, 1 sat i 5 min

NOT ALL THAT THE WORLD' DOES... / NL : producent Yolanda Vosters/Joost de Uries. — autor Lut Vandekeybus. — 16 mm, 1 sat

ONLY ANGELS HAVE WINGS / IRAN : producent Iranian Young Cinema Society. — autor Arash Moayerian. — 16 mm, 15 min

PAINTING THE TOWN / UK : producent David Leister. — autor David Leister. — 16 mm, 6.10 min

SPOMENIK NULTE KATEGORIJE / HR : producent Branka Mitić, ADU. — autor Zvonimir Rumboldt. — 16 mm, 2.30 min

THE SECRET OF THE WHITE BIRD / NL : producent Sietske Tjalling. — autor Sietske Tjalling. — 16 mm, 1.40 min

THE LAST ADVENTURE OF SUPERMAN / NL : producent Sietske Tjalling. — autor Sietske Tjalling. — 16 mm, 1. 10 min

THE OUTPOST / UK : producent Yves RJ Broers. — autor Yves RJ Broers. — 16 mm, 20 min

TO ANYONE WHO CAN HEAR ME / UK : producent Carlos Ruiz. — autor Carlos Ruiz. — 16 mm, 1 sat i 27 min

TWOCKERS / UK : producent P. Pawlikowski/Ian Duncan. — autor Pawel Pawlikowski, Ian Duncan. — 16 mm, 4 min

Video — natjecateljski program

7 ARTS PART 4: POSITION / FIN : producent AV-ARKKI. — autor Seppo Renvall. — BETA PAL, 1.44 min

A BOX FOR KEEPING / USA : producent Michelle Lippitt. — autor Michelle Lippitt. — BETA, 9.50 min

A SYMPHONY OF »MOMENTS« / NI : producent Michiel Keller. — autor Michiel Keller. — DV, 16.30 min

AMEN / HR : producent Zdravko Mustač. — autor Zdravko Mustač. — BETA, 12 min

ANGEL / CA : producent VIDEO OUT. — autor Wayne Yung. — 5 min

BENEATH THE RAYS OF LIGHT OF RIA FORMOSA / P : producent Jon Jost. — autor Jon Jost. — DV, 112 min

BY THE WAY / NL : producent Anna Davis, Atsushi Ogata. — autor Anna Davis, Atsushi Ogata. — S VHS PAL, 5.30 min

CARCASSES AND CRUSTACEANS / CH : producent Horvath Zoltan. — autor Horvath Zoltan. — BETA, 14 min

DEMARCHE No 2 / CA : producent Perte de Signal. — autor Robin Dupois. — BETA-CAM SP, 4 min

FLICKER / UK : producent Tracey Schawsmith. — autor Christos Theodorou. — BETA, 2 min

HISTORY OF A CAKE / HR : producent Kristina Leko. — autor Kristina Leko. — BE-TACAM SP, 20.57 min

HITCHCOCK VS. THE MARTIAN / USA : producent Mark O'Connell. — autor Mark O'Connell. — BETA PAL, 4 min

HOOVERING OVER WASTELAND / NL : producent Michiel van Bakel. — autor Michiel van Bakel. — S-VHS, 2.30 min

HOW TO BE A RECLUSE / CA : producent VIDEO OUT. — autor Laurel Swenson. — NTSC, 5 min

ICH TANK / F : producent Pierre Schaeffer. — autor David Larcher. — BETA PAL, 58.50 min

KARAOKE / CA : producent CINEMA LIBRE. — autor Donigan Cunning. — BC SP PAL, 3 min

LOOK AT ME / NL : producent MONTEVIDEO. — autor Peter Stel. — BETA PAL, 3.30 min

MARRY CHRISTMASS (AND THE TRANSFORMATION) / USA : producent Horvath Zoltan. — autor Janet Dodson. — 2.45 min

MY FAMILY / FIN : producent AV-ARKKI. — autor Alli Savolainen. — BETA PAL 3.27 min

NUCLEAR BODY / SL : producent Davide Grassi. — autor Davide Grassi. — BETA PAL, 8.44 min

ON SEDUCTION / F : producent MONTEVIDEO. — autor Valérie Pavia. — BETA PAL, 3.30 min

PANIC BODIES / CA : producent Mike Hoolboom. — autor Mike Hoolboom. — BETA SP NTSC, 1 sat i 10 min

PHYSICAL EVIDENCE / N : producent MONTEVIDEO. — autor Magnus Wallin. — BETA PAL, 3.45 min

PICTURES IN IRELAND / IR : producent Dave Johnston. — autor Dave Johnston. — BETA PAL, 6 min

SALUTE / USA : producent Bruce Baillie. — autor Bruce Baillie. — 20 min

SECOND COMING / IN : producent Shameem Latheef. — autor Biju Viswanath. — BETA PAL, 10 min

SI JAMAIS LA MER / CA : producent Perte de Signal. — autor Isabelle Hayeur. — BE-TACAM SP, 6.45 min

SOUTH / F : producent AMIP. — autor Chantal Akerman. — BETA SP, 70 min

STRAY TOAST / NL : producent MONTEVIDEO. — autor Rik Simon. — BETA PAL, 7 min

THE KISS / UK : producent John Smith/Ian Bourn — autor John Smith, Ian Bourn. — BETA PAL, 5 min

THE VOICE OF THE WORLD CONTROL / USA : producent Patrick Lichty. — autor Patrick Lichty. — VHS, 3.45 min

TIME AND PLACE / USA. — autor Rob VannAlkemade

TIME PASSES / CA : producent VIDEO OUT. — autor Nelson Henricks. — 6.30 min

TRIAS — EVOLUTION-REVOLUTION-RESOLUTION / G : producent Ingeborg Fülllep/Heiko Daxi. — autor Heiko Daxi. — BETA, 15 min

TRIPLE FLAT / J : producent Shinichi Yamamoto. — autor Shinichi Yamamoto, Rei Harakami. — NTSC VIDEO VIOLENCE / NL : producent MONTEVIDEO. — autor Peter Bogers. — BETA PAL, 11 min

WHAT FILM CAN TAKE / A : producent Stefan Schuster. — autor Stefan Schuster. — BETA, 5.30 min

WHO WANTS TO LIVE FOREVER / R : producent AES group. — autor Tatiana Arzamasova, Lev Evzovitch, Evgeny Svatsky. — S VHS PAL, 5.25 min

WORKMAN / F : producent Pierre Yves Clouin. — autor Pierre Yves Clouin. — 6 min

WORMCHARMER / UK : producent Cinenova. — autor Roz Mortimer. — VHS, 9 min

ZUPPA TARTARUGA / CH : producent Karin Gemperle KAROPIC. — autor Karin Gemperle. — BETA PAL, 6.30 min

Video — usporedni program

A SHORT FILM ABOUT SNORING / AUS : producent Cinenova. — autor Darrelyn Gunzburg. — 8 min

ANCHORAGE / CA : producent Cinema Libre. — autor Dominic & Pauline Gagnon. — BC SP (NTSC), 18.46 min

BAG / HR : producent Dalibor Matanić. — autor Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić. — BETA, 20 min

BARDO THODOL / HR : producent Simon B. Narath. — autor Simon B. Narath. — BETA PAL, 48 min

BEFORE RAIN / FIN : producent AV-ARKKI. — autor Elena Näsänen. — BETA PAL

CINEMA IS ALWAYS BLUE / IRAN : producent Iranian Young Cinema Society. — autor Hamid Reza Hooshmand. — BETA, 9 min

DZAH L TAV ZAQ SAQ / LAOS/UK : producent Manu Luksch. — autor Manu Luksch. — BETA PAL, 7 min

EAT LIKE A WINNER / USA : producent Dan Boord/Greg Durbin/Luis Valdovino. — autor Dan Boord, Greg Durbin, Luis Valdovino. — BETA PAL, 8.18 min

FAIRY SILENT / IL : producent Gershon Berkowitz. — autor Gershon Berkowitz. — BETA PAL, 21 min

FAR REACHES / CA : producent VIDEO OUT. — autor Shawn Chappelle. — 8 min

FOR THE WORLD HISTORY / HR : producent Darko Vernić. — autor Darko Vernić. — BETA PAL

INTIMATE DIARY. HE SEA IS FURTHER THAN THE WAR / NL : producent Dessislava Karushkova. — autor Dessislava Karushkova. — PAL, 22 min

KAERAJAAN / EST : producent Kaie-Ene Rääk. — autor Mikko Rand. — BETA PAL, 9 min

LONELY WITHOUT YOU / B : producent Incident. — autor Sarah de Bisschop. — BETA, 16 min

MY SISTER THE TREE / AUS : producent Emanuel Ruggeri. — autor Emanuel Ruggeri. — S VHS PAL, 14 min

NEAR THE CENTRE / SW/UK : producent Georg Lendorff. — autor Georg Lendorff. — BETA PAL, 15 min

POP CORN / FIN : producent AV-ARKKI. — autor Juha Mäki-Jussila. — BETA PAL, 2.50 min

PRINCESS PLUM PUDDING / J : producent Mari Terashima. — autor Mari Terashima. — VHS, 42 min

ROTARY HOTEL / F : producent Cendrillon Belanger. — autor Cendrillon Belanger. — S VHS, 4.34 min

THE SWEET CENTURY / CZ : producent Czech TV. — autor Helena Treštková. — 58 min

WATER AND FREEDOM / HR : producent Ante Kuštre. — autor Ante Kuštre

WELCOME TO SPAIN / SP : producent Carlos Atanes. — autor Carlos Atanes. — PAL, 21 min

WINTER DAY / FIN : producent AV-ARKKI. — autor Harri Larjosto. — BETA PAL, 5.7 min

Novi mediji

6 OF THE BEST / UK : producent Chris Hales. — autor Chris Hales. — CD ROM

AN ORDINARY WINDOW#14 / J : producent Shuichi Fukazawa. — autor Shuichi Fukazawa. — Instalacija

BERLIN CONNECTION / D : producent Eku Wand. — autor Eku Wand. — CD ROM

BETWEEN SHADES OF / AUS : producent Robin Petterd. — autor Diane Caney, Robin Petterd. — Internet project

BEZ NASLOVA / HR. — autor Bura. — instalacija

CONVERSATION WITH ANGELS / FIN : producent MeetFactory. — autor Andy Best, Merja Prustinen. — CD ROM

DIVINE COMEDY DIGITAL / FIN : producent TMI TOCKS MEDIA. — autor Aarre Kärkkäinen, Hilkka Okkonen. — CD ROM, 30 min

ENEMY PROCESSING SYSTEM / R : producent Namniyas Ashuratova. — autor Namniyas Ashuratova. — Internet project

ENVIRONMENT OF CHIMERAS / NL : producent Dan Oki. — autor Dan Oki. — CD ROM

GENDER MEDIA ART / NL : producent AXIS. — autor Deanna Herst, Jan Torpus, Alex Schaub. — CD ROM

HEARTBURN / HR : producent Dalibor Martinis. — autor Dalibor Martinis. — Instalacija

HERBARIUM FOR GOETHE / R : producent Andrej Velikanov, Julia Velikanova. — autor Andrej Velikanov, Julia Velikanova. — Internet project

HOW TO HELP ANIMALS ESCAPE FROM DEGRADED HABITATS. — autor Shera Urbanoski, Ian Stephens. — Internet project

IMAGE ENGINE / H : producent Roza El-Hassan. — autor Roza El-Hassan. — Instalacija

PERSON TO PERSON / NL : producent MONTEVIDEO. — autor Stansfield, Hooykaas. — CD ROM

POINTLESS INTERACTIVELESS COWMOVIE / EST : producent Tia Johansson. — autor Tia Johansson. — Internet project

THE OFFICIAL NONLINEAR INTERACTIVE POSTFUTURISTIC ENCYCLOPEDIA / SW. — producent Staffan Backlund. — autor Staffan Backlund. — CD ROM

TOKYOCTY. EE / EST. — producent Raivo Kelomes. — autor Raivo Kelomes. — CD ROM

VIRTUAL BODY OF GOD / R : producent Andrej Velikanov, Julia Velikanova. — autor Andrej Velikanov, Julia Velikanova. — Internet project

Panorama

ACAO ENTRE AMIGOS / Brasil : autor Beto Brant. — 35 mm, 76 min

BLABLABLA / SP : producent Juan Carlos Bonete. — autor Juan Carlos Bonete. — 91 min

DARI JEMAPOH KE MANCHESTERE / Malaysia. — autor H. Rais. — 35 mm, 106 min

EMERGO! / NL : producent Pavlov Media. — autor Natalie Beekman. — BETA PAL, 68 min

eXistenZ / USA : producent Columbia TriStar. — autor David Cronenberg. — 35 mm

LOVE IS THE DEVIL / UK : producent BFI. — autor John Maybury. — 35 mm, 90 min

PREACHING TO THE PERVERTED / UK : producent Stuart Urban CYCLOPS VISION. — autor Stuart Urban. — 35 mm, 100 min

WONDERLAND / UK : producent REVOLUTION FILMS LTD. — autor Michael Winterbottom. — 35 mm, 108 min

Ocjenjivački sudovi:

Splitski festival već tradicionalno ima zasebne ocjenjivačke sudove za film, video i nove medije. Ove godine članovi žirija su bili:

— *za film*: Antonia Bird, redateljica, London; Arjon Dunnewind, direktor Impakt festivala Utrecht i Miklos Erhardt, medijski umjetnik i kurator, Budimpešta;

— *za video*: Sanja Iveković, videoumjetnica, Zagreb; Marc Mercier, organizator festivala Manosque (Francuska) i Casablanca (Maroko); Nina Zaretskaya, direktorica TV Gallery, Moskva;

— *za nove medije*: David Blair, medijski umjetnik, SAD, Pariz; Gisela Domschke, video i interaktivni digitalni radovi, London; Ryszard W. Kluszczyński, medijski kritičar i kurator, Lodz.

Nagrade 4. međunarodnog festivala novog filma — Split '99.

Film

Grand Prix

ZYKLUS VON KLEINIGKEITEN — Ana Torfs

Posebna pohvala

IN / DIVIDU — Nicole Hewitt

HAPPY BIRTHDAY MR. MOGRABI — Avi Mograbi

Video

Grand Prix

DE LA SEDUCTION — Valérie Pavia

Posebna pohvala

HOW TO BE A RECLUSE — Laurel Swenson

Posebna nagrada

SOUTH — Chantal Akerman

ICH TANK — David Larcher

Novi mediji

Grand Prix

PERSON TO PERSON — Elsa Stansfield / Madelon Hooykaas

Posebna pohvala

MAGE ENGINE — Roza El Hasan

ENVIRONMENT OF CHIMERAS — Dan Oki

Vladimir Sever

Od Kubricka Fincheru

(Posve intiman pogled na 56. Međunarodni festival filmske umjetnosti u Veneciji)

30. kolovoza

Kao da nikad nisam ni otišao: još jedna godina, još jedna Mostra, iste djevojke na novinarskom desku (nema više one zetovske gužve) i press konferencijama (smiješe ti se dok ulaziš), iste one kinodvorane na potezu od über-ružnog hotela Excelsior do fašističke arhitekture Casina; što je najgore, iste one pogoleme cijene hrane na štandovima sa sendvičima, o kojima hoćeš-nećeš ovisi.

Razlike između 55. i 56. Mostre: i desk i presice sada su u Casinu, tu se pojavila i obnovljena kinodvorana, Sala Perla, u kojoj većina filmova ima svoje prve novinarske projekcije. Veliki šator u parku ispod Excelsiora, koji se ove godine zove Sala BNL, posve je rezerviran za domaću publiku i 'culturale', pa tako novinarima više nema pristupa u najveću prikazivaonicu. Perla je ipak manja, što će značiti i par propuštenih filmova, zbog gužve... Ali barem je svugdje zvuk pristojno podešen i najvećim dijelom digitalan, a nepregledne stotine talijanskih novinara spremne su urliknuti FOCO ako se žarište projektora i za centimetar odmakne od ekrana, što znači da će i slika biti — pa, oštra.

Što je dobro, jer iz bizarnih razloga imam navadu prvi film uvijek gledati iz prvog reda, a ove godine je to

Eyes Wide Shut (Širom zatvorene oči, Stanley Kubrick, SAD/Velika Britanija)

Beskrajno me fasciniraju kritičari koji ne vole Kubricka; »ne volim Kubricka« zvuči otprilike kao »obožavam teologiju, ali ne volim Tomu Akvinskog.« Nije problem u tome što ovo, kako se ispostavilo, oporučno Kubrickovo ostvarenje ne vole, već u tome što ga najvećim dijelom ne znaju niti ozbiljno gledati.

Nije naročito teško, pritom, gledati ga na razini teme i zapleta; Stanley se uvijek trudio biti intrigantan širokoj publici. Konkretna tematika Širom zatvorenih očiju poznata je svim čitateljicama ženskih magazina: što učiniti kad dođete u iskušenje da prevarite partnera? Znači, tu su ljubomora, i gubitak emocionalne orijentacije, i naširoko ozloglašene orgije — sve to uz glumačke zvijezde od kakvih ružičasti tisak živi — i to privlači publiku, ali je malo i zbunjuje. I što s tim, pitaju se gledatelji na kraju, a i kolege koji će svoju zbunjenost naplatiti... Ne tvrdim da na Kubricka ne treba primjenjivati kriterije koji vrijede i za ostale smrtnike, no sasvim sam siguran da je sve ono u čemu njegovi filmovi ne funkcio-

oniraju na prvu loptu dio dobro smišljenog dribljanja koje u konačnici, nakon play-offa, dovodi Kubricka na vrh.

Play-off sam izveo pogledavši film još jednom narednoga dana, premda se takve stvari na festivalima ne rade. No raspored je tad još bio takav da omjer naslova i vremena nije bio sročen na izazivanje težih psihofizičkih posljedica u harnih i nadobudnih.

Nakon Kubricka ostalo je još vremena za nešto lagano poslije puta.

October Sky (Listopadsko nebo, Joe Johnston, SAD)

Sasvim udobno iskustvo. Prvo, nakon Kubricka sam zblijtao film s omjerom viđenog i konotiranog 1: 1; drugo, Joe Johnston mi je drag jer je jednom davno dizajnirao TIE Fightere i ostale fetiš objekte iz galaktike vrlo, vrlo daleke; treće, tema mi je draga zato što sam se kao klinac i sam zanoisio astronautikom; četvrto, na festivalima ne treba zaobilaziti američke filmove, jer su njihov pristojno miksani zvuk, mekana montaža i glazba koja ti uvijek govori točno što i kako trebaš osjetiti kinematografski ekvivalenti masaže stopala. S obzirom da je Rocketeer bio dobronamjerno promašen a Jumanji prilično negledljiv, ovo je ispalo gotovo iznenađujuće dobro. Klinci odrastaju, lansiraju rakete, okolina bi htjela da otiđu raditi u rudnik, tenzija nebo/podzemlje, happy end.

1. rujna

Širom zatvorene oči drugi put gledam iz zadnjeg reda dvorane Palagalileo; ona djeluje kao nedovršeni komad scenografije za neku bolju verziju Dine, no njezine sjedalice ostavljaju prostor za noge s kojim bi i gejša imale problema. Ma koliko obrazovane bile, mislim da bi ih izmučio i Oinaru Genei, premda je film japanski i premda se redatelj preziva Kurosawa. (Zove se Kiyoshi, i, koliko znam, nije u rodu.) Takve stvari čine festivale napornima. Traju, traju, ništa se u njima ne zbiva, zna to biti i zanimljivo kao predložak za meditaciju, no prije ili kasnije redatelj redovito izlane takvu glupost da ti ostane gorak ukus. Što ću, kad imam još jednu nezdravu naviku: nikad ne izlazim iz kina dok film traje.

Kubrick mi se još mota po glavi. Poslijepodne odlazim u Excelsior na jedinu press konferenciju koju ne smijem propustiti. Tom Cruise rumeni jer »nikad u životu nije vidio ovoliko novinara« a meni je neugodno jer njemu i Nicole postavljaju tako grozno blesava pitanja. Vjerojatno sve te mase

Talijana rade za ženske magazine. Osjećam se posve smeten jer bi Stanley tu trebao biti a nije i jedva registriram što se zbiva... Koji sat kasnije, u istoj toj dvorani bit će prikazan drugi sjajan film ove Mostre, nakon kojega će festival teći glatkije.

Boys Don't Cry (Dečki ne plaću, Kimberley Peirce, SAD)

Hilary Swank je prekrasna i potresna i muško, bar u ovom filmu, a ipak svi govore o Chloë Sevigny kad pričaju o nje-mu. Zbilja mi nije jasno. Nemam ništa protiv Chloë, ali Hilary je stvarno dobila najtežu ulogu festivala uopće, i ne samo da ju je besprijeckorno uvjerljivo odradila, već mi je promijenila ukupan način promatranja 'ženskog', 'gay' i inog filma koji mi je inače načelno sumnjiv već samim tim što mu treba predikat.

Ovo je zasnovano na stvarnoj osobi, muškarcu u tijelu mlade žene koji je imao nesreću živjeti među zatucanim žiteljima jednog mjestaša na američkom Srednjem zapadu. Kao u antičkoj tragediji, od početka jasno je kamo priča ide; Peirce je već u svom prvom igranom filmu posve dorašla temi, i poput svoje glavne glumice ne pravi niti jedan pogrešan korak. Kao rijetko dobra priča o identitetu i mentalitetu, Dečki ne plaću ostaje najbolji film u programu Cinema del presente, inače prilično neujednačenom. Samo mi još uvijek nije jasno pitanje Chloë: zar je ona već tolika zvijezda?

Problemi s prioritetima različito akreditiranih novinara onemogućuju mi pristup službenom programu u Perli, pa se zadovoljavam videoprojeksijom dokumentarca Public Enemy Jensa Meurera u Sali Volpi, velikoj poput zagrebačkog kina Studio. Film se bavi pokretom Crnih pantera u americi šezdesetih, i htio bi istodobno biti američki posvećen temi i europski posvećen likovima, pa meandrira. Zgodno je što je unutra i Nile Rodgers. Zbilja nisam znao da je stari producent Bowieja, Madonne i skoro svih ostalih jednom davno bio Crna pantera. U boj, u boj.

2. rujna

Danas, šest filmova. Bilo bi i sedam da su me pustili na projekciju Topsy-Turvy Mikea Leigha. Kažu da je dug i razvodnjen inscenacijama pjesama Gilberta i Sullivana, ali to je baš zabavno. Šteta. Koje smo sreće, vidjet ću to samo na videu, a to mi uvijek smanji veselje barem za trećinu.

Tydzien Z Zycia Mezczyzny (Tjedan u životu muškarca, Jerzy Stuhr, Poljska)

Bucmasti Poljak glumi i režira. Priča uglavnom slijedi naslov. Muškarac je pravnik koji vara suprugu. Problemi i moralne dvojbe. Strukturirano prema danima u tjednu. Kao konzumentu zagrebačkog kinorepertoara, toliko mi fale filmovi o ljudima da mi je ovo još uvijek OK.

Soseiji (Blizanci, Shin'ya Tsukamoto, Japan)

Osim par kadrova štakora na friškim iznutricama, Tsukamoto se ponaša ponešto suzdržanije no u dosadašnjoj karijeri. Priča je arhetipska, o dvojici blizanaca koji zamijene mjesta: zli baci dobrog u bunar i ceri mu se odozgor. Japanci znaju ići u krajnosti, pa i ovdje relativna ekscenost inscenacije guši likove.

Being John Malkovich (Biti John Malkovich, Spike Jonze, SAD)

Prepustite Americancima da se pojave s najvažnijim konceptualnim ostvarenjem festivala. Premda je ovdje sve puno dobro znanih glumaca, pogotovo uključujući naslovnog, prvi snimljeni scenarij Charlieja Kaufmana i prva igrana režija Spikea Jonzea kombiniraju invenciju i logiku na način koji je starokontinentalna kolijevka filmskog nadrealizma gotovo zaboravila. Priča je zabavna koliko i kardinal Ximenez koji viče »Nitko ne očekuje Španjolsku inkviziciju!«, a dobrim dijelom i jednako neočekivana. Jonze uspijeva ponuditi nešto zbilja novo i vrlo dopadljivo, i u priličnoj mjeri svjetla obraz reklamnog studija Propaganda, koji je s izuzetkom Davida Finchera (pojavljuje se načas u ovom filmu) iznjedrio redatelje poput Michaela Baya i Simona Westa, a bilo bi bolje da nije.

With or Without You (S tobom ili bez tebe, Michael Winterbottom, Velika Britanija)

Ne znam čime hrane Winterbottoma, ali čovjek je ove godine uspio imati film i na Berlinu i na Cannesu i ovdje, što bi bio rijedak poduhvat čak i prije četrdesetak godina, kad se filmove, izgleda, snimalo puno brže nego danas (Avid je Avid, a spretnost je spretnost). Konkretni film, tek drugi na festivalu naslovljen prema pjesmi, bavi se bračnom krizom. Bez obzira na ne pretjerano uvjerljiva redateljeva objašnjenja kako se radi o duhovitom materijalu koji nalikuje izvjesnim Truffautovim radovima, nagnao me na prvo sintetiziranje tematike filmova ove Mostre.

Radi se o tri ključne teme koje su, odvojeno ili zajedno, nekako uspjele dotaknuti većinu prikazanih filmova:

Tema 1. Iskušenja bračnoga života.

Tema 2. Kriza identiteta.

Tema. Prezahtjevni roditelji. (Logičan nastavak Teme 1.)

Kod Winterbottoma se radi o bračnom paru koji bi htio imati dijete, no prije toga supruga mora proći krizu identiteta kroz susret s Francuzom s kojim je jednom davno očijukala putem pisama. Referentni okvir je postavljen i primjenjiv na već viđeno. Idemo dalje.

Autunno (Jesen, Nina Di Majo, Italija)

Pošto se radi o mladim ljudima, učenicima i studentima, naravno da nema Teme 1, ali su ostale dvije zastupljene u obilju. Inače, osim što je Nina dala sebi jednu od glavnih uloga i najbolje dijelove teksta, nikako ne mogu shvatiti da se moji vršnjaci u Italiji od prvog do zadnjeg odijevaju poput totalnih štrebera. Niti jednog para traperica, niti jedne kožne jakne, niti jedne majice. Nema ni Armanija. A ovi Talijani koje vidim po Veneciji oblače se poput Zagrepčana. Bit će da je stvar u poslovičnoj zbunjenosti suvremene talijanske kinematografije, koja seže sve do kostimografa. Zaboravio sam da sam još prošle godine samom sebi rekao da njihove filmove treba gledati tek u krajnjoj nuždi.

Getting to Know You (Upoznajem te, Liseanne Skyler, SAD)

Prvi film Međunarodnog tjedna kritike, još jedno američko nezavisno ostvarenje: zbiva se u cijelosti na jednom provin-

cijskom autobusnom kolodvoru, uz nešto retrospekcija, a radi se o najbolje snimljenom filmu festivala. To se zove postignuće. Heather Matarazzo, iako malodobna, teško da će ikada postati zvijezda, jer je na prvi pogled neugledna: zato joj redateljica dodjeljuje glavnu ulogu i sve druge poglede koji su joj potrebni da sroči sjajan lik. Još odrastanja, još prezahtjevnih roditelja, još mračnih tajni koje će isplivati na vidjelo; pametan, pitak film, kojim se kritičarski izbor postavlja kao najnezaobilazniji program i inače dobro sročenog festivala.

3. rujna

Nadoknađujem izostanak s Topsy-Turvy odlaskom na Leighovu presicu. Ne toliko zbog samog redatelja, premda je i on sasvim dovoljna pojava s obzirom na svoj image Djeda Mraza na cracku. Želim uživo vidjeti Jima Broadbenta, koji mi je jedna od najsmješnijih faca britanskoga filma još od tamo negdje Brazila. Kasnije ću isto ustvrdjeti i za Ewena Bremnera pred kolegom iz časopisa Time Out, na što će Englez samo slegnuti ramenima i reći »mi smo puni takvih fizionomija«.

Les amants criminels (Zločinački ljubavnici, Francois Ozon, Francuska)

Uzmite redatelja prošlogodišnjeg alter-hita Sitcom, dajte mu klasičan francuski motiv besmislenog umorstva i klasičan američki motiv dvoje ljubavnika u bijegu pred zakonom, gustu šumu i Mikija Manojlovića, i dobit ćete nešto što je najlakše opisati kao True Romance u tumačenju Ivane Brlić-Mažuranić. Film je pun arhetipskih mjesta, i narativno i prostorno — tako je, što je od Ozona i bilo za očekivati, ključna lokacija jedna rupa — no film je vizualno puno manje groteskan od prethodnika, pa mu glavna provokativnost leži u razmjernoj nelagodnosti priče koja najvećim dijelom funkcionira moralizatorski, da bi na koncu isprela jedan jedini iskreni emocionalni odnos na posve neočekivanom mjestu.

Beau travail (Divan posao, Claire Denis, Francuska)

Načelno, radi se o adaptaciji Melvilleovog Billyja Budda, mornara smještenoj u francusku Legiju stranaca u suvremenom Džibutiju. Djelatno, radi se o vizualnoj poemi u kojoj je tema izdajstva i refleksije samo početna točka: Denis, koja je radila kao pomoćnica redatelja za Wendersa i Jarmuscha, i sama se bavi lovljenjem odnosa čovjeka i krajobraza koji su tako snažno obilježili ključne filmove ove dvojice autora. S obzirom na nelinearnost naracije i česte izlete u poludokumentarnost, Divan posao djeluje hermetično, ali i hipnotično. Mačizam bi češće trebalo ispitivati ženskim očima.

Une liaison pornographique (Jedna pornografska veza, Frédéric Fonteyne, Francuska)

Bolji od dva francuska rada na temu Leanovog Kratkog susreta nema veze s pornografijom tijela: radi se o dvoje ljudi koji se sretnu preko oglasa zbog ispunjavanja bizarne spolne fantazije, no dogodi im se, kako to već hoće, ljubav. Tako to ide kad se Tema 2 očeše o Temu 1, no dramaturška čvrstoća, Fonteyneova pomnost u razlaganju likova i sjajan par glumaca — Nathalie Baye i Sergi Lopez — cijelu stvar pre-

dočuju na dovoljno visokoj razini da predvidljivost razrješenja uopće ne smeta.

Death of a Composer (Skladateljeva smrt, Peter Greenaway, Nizozemska)

Osim što sam, u društvu Jurice Pavičića, imao prigodu ogledati ovaj video-rad sjedeći tik do Greenawayja osobno, nemam naročitih razloga za izdvajanje Skladateljeve smrti iz ostatka redateljeva opusa. Radi se o operi koja priča o teoriji zavjere zasnovanoj na tezi da su smrti desetorice skladatelja, od Weberna do Lennona, bile popraćene velikim brojem istih okolnosti — nešto poput mog zapazanja tema na Mostri. Greenaway je operu postavio, snimio i potom uobličio u još jednu vrlo stiliziranu strukturu tipičnu za njegove oči kinematskog arhitekta. Nažalost, opera je zanimljiva samo dok se u početku bavi samom teorijom zavjere: najvećim dijelom je potom posvećena izvjesnom Juanu Manuelu de Rosi, koji je možda postojao a možda i nije, a te groteske i takva rješenja Greenaway je već nudio.

Holy Smoke (Sveti dim, Jane Campion, SAD/Australija)

Sve do same dodjele nagrada, ovo je slovalo za favorita, no Miramax i braća Weinstein ipak ove godine nisu uspjela doći do svih bitnih nagrada... Važnije je to da se Jane Campion uz suautorsku pomoć svoje sestre Anne uspjela vratiti onom bitnom u svojim antropološkim korijenima, i isprovocirati prilično originalnom pričom o djevojci koja se priključi vjerskom kultu u Indiji, te profesionalnom 'izvlakaču' koji je treba vratiti njenoj ultramalogradanskoj obitelji. Kate Winslet i Harvey Keitel obilato koriste pruženu priliku za nadmudrivanje svojih vrlo jakih likova po bespućima outbacka; film od početne studije o mogućnostima osobnog odabira vjerskog identiteta prolazi vrlo osebujan, često groteskan put dekonstrukcije i rekonstrukcije identiteta kao takvog. Naravno, budući da je Miramax u pitanju, ovo je još uvijek dovoljno pitko i čitko da lako sklizne niz grlo i onima kojima je Kate Winslet još uvijek Rose DeWitt Bukater.

Eye of the Beholder (Oko promatrača, Stephan Elliot, Kanada/Velika Britanija)

Kao drugi najveći lažljivac među redateljima koje sam na ovoj Mostri upoznao (prvi je, bez konkurencije, Harmony Korine) Stephan Elliot uspijeva sjajno držati stvari u svojim rukama. Dobro, film mu je pomalo čudan spoj Vrtoglavice i Wendersa iz devedesetih (ukupnog), ali funkcionira povrh spomenutih uroda vezanih za američke filmove. No Elliot tvrdi da je puno improvizirao na setu, te nije imao dovoljno materijala u montaži: ako je tako, dajte odmah Oscara montažerki Sue Blainey, jer je konačan film sasvim čvrst i vrlo pedantan. Tko se ne bi volio zaljubiti u Ashley Judd koja sije smrt gdje stigne? Tko ne bi takvom ljubavi htio nadoknaditi izgublenu kći? Pa dobro, većina ljudi, ali zbog ovakvih kvazi-perverzija drago mi je da Elliot nije zaboravio bizarnosti koje su ga proslavile u Priscilli i Woop Woopu: samo ih je šminkerski upakirao.

4. rujna

Proveo sam jutro, po prvi puta, na presicama, zdvajajući nad nedostatkom karizme u Kate Winslet (ali pošto ona može

sve odglumiti, ne bojim se da će joj je uzmanjkati u Gospodaru prstenova), nabusitošću Harveyja Keitela i šmajhlavošću Ashley Judd. Naravno, Elliot me iskoristio, stari muljator: pitao sam ga što sljedeće snima, a on mi je rekao da mu to pitanje postavim na kraju konferencije. Kad sam to napravio, izvadio je odeblji filmski skript i okupljenoj sedmoj sili obznanio da je nakon godina mukotrpnog rada uspio rekonstruirati jedan scenarij Federica Fellinija! Maestro ga je napisao početkom šezdesetih prema jednom svom snu, i sad bi ga Stephan htio ekranizirati, no ima grdne muke oko prikupljanja prava, pa ovom prigodom moli okupljene Talijane da mu pomognu i razglase problem.

Prošle godine Spielberg je pričao kako je s velikom bogobojaznošću nekad nosio Felliniju kavu. Valjda nešto takvo bude na svakom festivalu.

Bleeder (Nicolas Winding Refn, Danska)

Danska kinematografija slična je hrvatskoj po godišnjem broju naslova i glumcima koji se ponavljaju iz filma u film, ali razlike prestaju već na Dogmi: dok se ovaj pokret manifestira izvan državnih granica, ljudi poput Winding Refna snimaju, po strani od njega, sjajne stvari. Recimo, *Bleeder* mu je drugi u nizu filmova o isprepletenim sudbinama ljudi u Kopenhagenu danas. Zvuči dosadno, znam: ali makar svi ti likovi malo pričaju, a možda niti ne osjećaju više, Winding Refn ih plete iznimno umješno, i na kraju ih dovodi do prilično razornih konzekvenci. A i svima imena počinju na L — Leo, Lenny, Louise, Lea, Louis — osim jednom, koji se zove Kićo. (Znate onu o zemlji koja Bosne nema.) Danci tako pokazuju da se može biti razorno dobar bez puno kompliciranja, samo kad se film misli kako spada. Spakirajte i šaljite u Motovun.

Buddy Boy (Mark Hanlon, SAD)

Dan filmova neprevodivih naslova. Junak ovoga toliko je sattrt Temama 1 i 2 da se jedva snalazi u vlastitom društvu; kad u zgradi preko puta svoje uoči Emmanuelle Seigner, Francis Buddy Boy se posve razumljivo smete. Hanlon priča o voajerstvu, paranoji, frustracijama, nekomunikativnosti i mračnim tajnama, prilično dojmljivo i manijakalno depresivno; naravno da sve izgleda kao proizvod visokog manirizma iz radionice Romana Polanskog. Ali Hanlon se sjajno snalazi, i pogotovo je dojmljiv zato što je posve nekomercijalan; Buddy Boya je snimio nakon dugih godina obilaženja producenata sa scenarijima u ruci, i mogao je sasvim lako pristati na kakav kompromis, a nije.

Pas de scandale (Bez skandala, Benoit Jacquot, Francuska)

Bogatom buržuju se životni svjetonazor mijenja nakon izlaska iz zatvora... zvuči zanimljivo, ali nije. Francuzi znaju uvaljivati ovakva pačja jaja na festivale, a na ovom je bilo u gorih.

Franck Spadone (Richard Béan, Francuska)

S druge strane, ovo je sasvim doradeno, također na prvi pogled hladno, nedopadljivo djelo, a takva mi se danas očito sviđaju. Mislim da je dobio najslabiji pljesak. Franck je još jedan od frustriranih šutljivaca, samo što se aktivnije bavi kri-

minalom od Francis i Danaca; tako susretne striptizetu (čedno je glumi Monica Belucci, koja je više pokazala u Copolinom Draculi, ali neka) i postane njome fatalno opsjednut... Ne znam, ovdje je čak više no u Jednoj pornografskoj vezi na djelu vrhunska vizualna stilizacija, ona posebna vrsta kompozicija, svjetla i boja kakvu, kad bolje razmislite, jedino Francuzi znaju postići. (Čak i kad im snimatelji otiđu u Hollywood, više ne snimaju tako.) Već sam rekao da filmovi s malo zbivanja mogu biti sjajan predložak za meditaciju; pritom mi je prilično važno da pametno izgledaju, a u Francu se pride krije i zgodan pristup krimiću.

Ovo je bio još jedan prinos Tjedna kritike; no službeni festivalski program potrudio se da subota navečer dobije potrebni štih čak i antisocijalnim ljudima poput mene. Ništa u sadašnjem trajanju Mostre nije me moglo pripremiti na ovo što je slijedilo, čak niti izjava Alberta Barbere, direktora Festivala, da će filmovi ove godine biti nešto više, ehem, vrući...

Gojital (Laži, Jang Sun Woo, Južna Koreja)

Ovaj bi film veliki komunistički vođe sa sjevera mogli upotrijebiti kao sjajan dokaz dekadencije svojih južnih sunarodnjaka, samo što dokaz nikad ne bi mogli podastrijeti, jer bi mogao polučiti suprotan učinak. Ovako: osamnaestogodišnjakinja odluči izgubiti nevinost sa sredovječnim umjetnikom. To podrobno i napravi. Zatim se nastavi viđati s njim, samo što oboje shvate da ih zanima uvođenje dodatnih rekvizita u odnos, u svrhu spankinga... tako im veza prolazi logičnu progresiju, od tanke šibe do močuge. Joj, joj. Sun Woo prikazuje sve — izrezuje samo hardcore dijelove pojedinog kadra — i skoro da uspijeva potpunom neposrednošću nadići pornografičnost predloška. Ima tu svega, čak i prizora s castinga za film, što samo potcrtava intenzitet emocionalnog ogoljavanja protagonista. U srži ovog filma prilično je mračan odnos prema količini ljubavi u seksu, samo što na to nemate vremena misliti dok traje.

5. rujna

Snimatelji su prije podne imali svoj seminar o novim tehnologijama. Pojavili su se majstori poput Johna Baileyja, Deana Cundeyja i Anthonyja Dod Mantlea, te predstavnici većine glavnih proizvođača filmske tehnologije, te razmatrali teme+ dileme prelaska u digitalnu eru. Bailey je bio očito izmožden — studio Universal upravo mu je uskratio kontrolu nad telekiniranjem novog filma Sama Raimija, što on tumači kao teški atak na snimateljsku umjetnost — tako da ga je Cundey morao tješiti objašnjenjima da studiji nikad, pa niti u digitalnoj eri, nisu shvaćali što to snimatelji rade, te će određeni element strepnje pred njihovom vizualnom alkemijom — pa tako i kreativne moći — ostati na snimateljskoj strani. Kako desetak godina redovito pratim American Cinematographer i ine tehničke magazine, radosno sam se uključio u raspravu koja je uslijedila. Samo, prekasno sam shvatio da je vremešni gospodin na stolici ispred moje teško prehladen, pa sam se pobojavao da ću na pola festivala biti prikovani za krevet... no ispostavilo se da je gospodin osobno Carlo di Palma, što mi je uklonilo sve strepnje i proželo srsima, s obzirom na film koji mi je taman slijedio.

Sweet and Lowdown (Slatko i sjetno, Woody Allen, SAD)

Postoji jedna tema koja je Allenu draža od jaza: on sam. Toj je temi posvetio glavninu svog stvaralaštva u devedesetima, suočavajući je s gangsterima, brakovima, umorstvima, prostitutkama, mjuziklima, dekonstrukcijom i slavom; no jazz je napokon došao na red. Uobličen u »manje poznatom jazz gitaristu tridesetih«, Emmetu Rayu, i onih nekoliko epizoda iz njegovog života za koje se zna. Ovo 'zna se' sastoji se od Alena i njegovih prijatelja jazzera koji će kameri prepričati sve ono u vezi s Rayem što Woody redatelj nije htio, znao, mogao ili, najčešće, trebao snimiti... Rezultat je topao, nepretenciozan i taman dovoljno duhovit da bude sladak i sjetan poput glazbe kojom je — i ovaj put, ali sad bar opravdano — prožet. Sean Penn i Samantha Morton svojim izvedbama izvlače i sve ono za što Allenova kamera više nema vremena, recimo repetitive i raskadiranje. Inače, film je snimio Zhao Fei, nekad stalni snimatelj Zhanga Yimoua, koji ne zna ni riječi engleskoga, pa bih zbilja htio znati kako je to izgledalo na setu.

Ame Agar (Poslije kiše, Takashi Koizumi, Japan)

Na prošloj Veneciji me zbilja pogodila Kurosawina smrt. Prvi put sam bio na jednom velikom festivalu i celuloid mi je curio iz pora, i onda se dogodilo nešto tako strašno... Mislili, čovjek je bio star, ali Akira stvarno nije bio običan čovjek. Ne znam, možda mi je najviše smetalo to što je jedini čovjek kojem je izgleda bilo jednako intimno žao bio Abel Ferrara, ali ni za njega ne mogu biti siguran, jer je u jedan poslijepodne, kad smo razgovarali, već bio mrtav pijan. Možda je tako i najbolje; i Kurosawa je u zenitu karijere u tjedan dana znao zapiti iznos četiri prosječne plaće.

Poslije kiše rad je dugogodišnjeg Kurosawina učenika, zasnovan na senseijevom posljednjem scenariju. Na neki način, to je i testamentarno Kurosawino ostvarenje, prožeto onom vrstom mudrog, toplog mirenja sa životom i svim njegovim nepravdama kakvo sam posljednji put vidio u Hustonovim Mrtvima. Priča je klasični jidai-geki, i posve prožeta snolikim zenom, poprskana s taman toliko krvi da cijela stvar ostane u domeni stvarnoga. Zbog onih piva s Ferrarom prošle godine, bio mi je jedan od svjetlijih trenutaka ove.

Mal (Alberto Seixas Santos, Portugal)

Gospodin Seixas Santos predaje režiju u Lisabonu, i vjerojatno ulijeva strah u kosti svojim studentima. Strah me i pomisliti koliko je kod njega teže proći na ispitu otkako mu je jedan film uvršten u konkurenciju Venecije. Da se razumijemo, u ovom mozaičnom prikazu sudbina uredno je zastupio sve tri prepoznate Teme, čak nije niti naročito neuvjerljiv u prikazu mladenačke delinkvencije za svoje godine (rođen je 1936.), ali teška ruka strogog profesora na koncu je ipak pala na film i udarila ga preteškom simbolikom Sudnjega dana.

Le vent nous emportera (Vjetar će nas ponijeti, Abbas Kiarostami, Francuska/Iran)

Suprotno popularnim tračevima, Kiarostami ne stavlja na špicu svojih filmova kratki jingle praćen skladbom Ego sum Abbas iz Orffove Catulli Carmine. (Neću više.) Ono što

stavlja u film — a usprkos svim njegovim festivalskim nagradama ovo mi je bio prvi susret s njegovim djelom — su totali: sjećate se, onaj tip kadrova u kojima redatelj pokazuje da zna da će ekran za kojeg snima biti visok bar nekoliko metara. Zna, onaj iz vremena prije pošasti videa.

Totali iranskog krajolika zapravo su glavni junaci Kiarostamijevog filma: načelna priča o nekakvoj trojici urbanih tipova koji dolaze u jedno selo neznanim povodom (a samo jednog uspijevamo vidjeti) i uglavnom čekaju da im se Godot javi na mobitel strukturirana je poput velemajestorske šahovske partije. Ovdje, barem, sve ono što se na prvi pogled čini dosadno i odbojno to zapravo i nije, i gledateljski trud se višestruko isplaćuje. Žao mi je, samo, što trud kojeg možete uložiti za dvadeset sedmi film u šest dana i nije naročit.

Music of the Heart (Glazba srca, Wes Craven, SAD)

Trud je imenica koja se ovdje može pripisati samo uz Meryl Streep i nikoga više. Glumeći učiteljicu violine koja se drznula baviti svojim poslom u Istočnom Harlemu, žena je, naravno, naučila svirati i predala se srcem i dušom velikim humanitarnim porivima teme. Tužno je samo to što je Craven bio toliko sretan da jednom u životu režira nežanrovski film da je potpuno zaboravio zabavljati se, te mu je film prožet onom neuvjerljivošću koju moji kolege vole zvati patetika do te mjere da ga valja zaobići i na videu, pa i na televiziji, za koju se znadu snimati daleko kinematičnije storije.

6. rujna

A sad nešto posve različito: priuštio sam si prije podne Basquiatovu izložbu, jer Jean Michel najbolje zrači s vlastitog platna, svaka čast Schnabelu... Treba uzeti predah; uostalom, tek sam prošao polovicu festivala, a poslijepodne su me čekali i intervjui s redateljima čije filmove nisam do tada stigao pogledati, što je iznimno neugodno. Zbog natezanja s Harmonyjem Korineom propustio sam stići na Yimoua, pa mi je prvi film počeo tek u 19.45. Samo tri filma u danu?

A Texas Funeral (Teksaški pogreb, William Blake Herron, SAD)

S ovakvim imenom redatelja, a u tjednu kritike, film ne može biti loš, zar ne? Dapače, sjajan je: uspijeva postići rijetko zdrav omjer bizarnosti neovisnjaka i pitkosti mainstreama. Naravno, tu je više naraštaja jedne obitelji, bračna i roditeljska disfunkcija i potraga za identitetom, ali pametno, originalno i duhovito sročeno, s dovoljno prostora za glumce da čak i Robert Patrick (koji glumi sina Martina Sheena, i slič mu više od cijelog Sheen-Estevéz podmlatka) pokaže koliko vrijedi.

The Cider House Rules (Pravila jabukove kuće, Lasse Hallström, SAD)

Cijenim trud koji je Hallström uložio u ovu adaptaciju Johna Irvinga: treba moći sažeti sve te debele klasike američkog suvremenog realizma u dvosatnu formu, i zadržati uvjerljivost likova, prizora i motivacija. Hallström ne pada čak ni u zamku pretjeranog sentimentaliziranja sirotišta, koje mu je središnji prostor priče, premda ovo jest američka produkcija i emocije pršte gdje stignu. U ostale mu dosege spadaju Michael Caine (kao ravnatelj sirotišta) s vrlo uvjerljivim

američkim govorom, Delroy Lindo (kao mračni duh naslovne jabukove kuće) u rijetko pruženoj prilici za vrhunsku karakternu izvedbu, Tobey Maguire (kao središnje siroče) koji čak uspijeva raširiti oči, ali jedva, te Charlize Theron kao takva. Ovo je prikazano u službenoj konkurenciji, a Miramax je čak pričao i o nekim nominacijama dogodine, no u to se radije ne bih kladio. Koliko god uspješno trčao kroz svoju priču, Hallström ipak tu pokušava istrčati maraton na atletskom stadionu.

Guardami (Gledaj me, Davide Ferrario, Italija)

Eh, davnjašnji san svih odraslih redatelja: snimiti ozbiljan film u kojem će se vidjeti seks! Pravi seks, sa spolnim organima i svime, pa nek se cenzori vesele. Uz uvijek dobrodošli hardcore, ova labava adaptacija života Moane Pozzi nudi i scene snimljene u današnjem Mostaru te količinu stila kakvima ostali talijanski filmovi u svom snobovskom sivilu čak više niti ne teže. Možda u skidanju stigme s otvorenog prikazivanja spolnog snošaja leži jedina zbiljska transgresija na ovome festivalu, no ovo je postignuće koje već četiri desetljeća nikako da stigne, pa su prisutni možda bili malo preumorni da bi mu se naročito veselili.

7. rujna

Četiri dana do kraja Festivala i povratka na zagrebački McRepertoar. Nije vrijeme za paniku, vrijeme je za akciju, kako je govorio Milan Blenton. Treba nadoknaditi propušteno.

Yi Ge Dou Bu Neng Shao (Niti jedan manje, Zhang Yimou, Kina)

Zna se: Cannes je odbio ovaj film uvrstiti u konkurenciju a Venecija mu je dala Zlatnog lava (i eto prostora za kvalitativne usporedbe); Yimou je dovoljno slavan i nagrađivan da ga distribuira Columbia, pa ćemo ga i mi vidjeti, i uopće nije isključeno da film preraste u međunarodni art hit. Zna se također da ovim filmom kineski režim ima snage pokazati da je svjestan bijede u kojoj živi većina njegove populacije, pa eto pluseva za otvorenost. Zna se i da će publika širom svijeta dubokim emocijama reagirati na priču o tužnoj sudbini trinaestogodišnje djevojčice koja mora raditi u jednoj ubogoj seoskoj školi kao zamjena za nastavnika, jer je, završivši osnovnu školu, jedina osoba kvalificirana za to. Pritom nije bitno što Yimou, ma koliko elegantan i pametan bio, cijedi emocije scenama kakvima više ne pribjegava ni Spielberg: kad uvjeriš publiku da si otvoren i beskompromisno realističan, svašta će ti oprostiti. Čak i suzni happy end u kojem zdrave snage kineskoga društva dolaze s velikom količinom školskih pomagala i spašavaju situaciju. Zna se.

Split Wide Open (Širom rastvoreno, Dev Benegal, Indija)

Nisam u životu vidio niti jedan indijski film, a znam se šaliti na račun Hollywooda, pa eto ga: Benegalova neorealistička priča s periferije Bombaya vjerojatno nema veze s bollywoodskim mainstreamom, a i nije naročito originalna ili zrela, ali jest suvistao rad s dobro postavljenim temeljima — dokumentarizmom, paralelnim praćenjem više likova iz raznih slojeva društva — i taman mi je otvorio apetit za postkolonijalnu kinematografiju, kojeg više nisam imao gdje

utažiti. Inače, Laila Rouass je bila najljepša glumica na Mostri, u izrazito oštroj konkurenciji.

julien donkey-boy (malo magare julien, Harmony Korine, SAD)

Po strani od snimateljskih bravura koje čine film istodobno jedva gledljivim i iznimno uzbudljivim, a i od dobro znane Harmonyjeve sklonosti šokiranju gledatelja, te naslova sazdanog od malih slova (soderberghovska avangarda od prije deset godina), julien je dobar film. Samo, problem je što uz svo pozivanje na revoluciju i Dogmu i redateljve denuncijacije svih ostalih julien nije i izvrstan film, što ga na koncu može koštati svega. No, opet, kao otvorena forma on definitivno funkcionira poput boljih albuma Sonic Youtha. Pa je zato cool.

A domani (Do sutra, Gianni Zanasi, Italija)

Zašto sam ovo otišao gledati? Zato što je u konkurenciji a mene peče savjest? Bah. Još jedna talijanska priča o mladeži koja s mladošću nema veze. Staromodno i već viđeno, doslovce nezdravo.

Ovakve stvari su zarazne, a ne Carlo di Palma. Talijanska kinematografija je prilično bolesna, o čemu se dosta govori ali malo što poduzima — s izuzetkom, prema viđenome, Ferrarijevog i narednog filma.

The Protagonists (Protagonisti, Luca Guadagnino, Italija/Velika Britanija)

U srcu težnje Talijana za odlaskom u London kako bi dokučio tajne britanskog karaktera snimajući film o jednom besmislenom umorstvu vjerojatno leži inverzija sličnih putova koje je početkom stoljeća poduzimao E. M. Forster, s postmodernim štihom. Guadagnino ima sluha za modalitete nelinearne naracije i neprestano je na oprezu pri radu s glumcima, i zadovoljno pristaje na gotovo suautorski prinos svoje glavne glumice, Tilde Swinton. Sve je to puno zdravije od većine suvremenih Talijana, s jednom opaskom: u stilizaciji i improvizaciji izgubio se moral. Ipak se tu radi o jednom konkretnom čovjeku koji je nezasluženo poginuo, a Guadagnino od njegove smrti stvara apstrakciju, pa tako i atrakciju, što ukazuje na bitan nedostatak zrelog pijeteta.

Rien à faire (Nema se što, Marion Vernoux, Francuska)

Slabiji od dva francuska rada na temu Kratkog susreta nema nikakve veze sa socijalnom kritikom, premda je njegovo dvoje zaljubljenih protagonista spojeno upravo vlastitom nemogućnošću da nađu posao u srednjoj životnoj dobi. Valeria Bruni Tedeschi i Patrick dell'Isola vrlo pitko nose naraciju, no film nema snage zadržati prvotni tempo i zainteresiranost do kraja svojih stotinu minuta. Broj stvari koje možete napraviti s dvoje običnih ljudi u običnim situacijama ipak nije neiscrpan, a ni te stvari nisu naročito fascinantne. Znam da dociram, ali ovo je mogao biti malo bolji film da redateljica nije bila tako slijepo zagledana u njih dvoje.

8. rujna

Uza svo svoje oduševljavanje Tjednom kritike, uspijevam propustiti posljednju projekciju filma koji će na kraju dobiti kritičarsku nagradu, argentinskog Mundo Grúa Pabla Trape-

ra, jer je došao dan da se naspavam. Propuštam i prvu projekciju *Crvene prašine*, ali film sam već vidio u Puli. Kako navečer opet ne uspijevam ući na projekciju, i danas ću vidjeti tek tri filma, ali se ne uzrujavam pretjerano; čak mi je nekako i drago što nisam morao gledati Banderasov *Crazy in Alabama*, jer njega i Melanie već drugu godinu pažljivo zaobilazim po Lidu.

Wisconsin Death Trip (Put smrti u Wisconsinu, James Marsh, SAD/Velika Britanija)

Vidite kako taj naslov zvuči blesavo u prijevodu? A kako tek zvuči Stagger Lee? Radi se o istoj stvari, čistokrvnoj američkoj gotici viđenoj očima stranca — ovdje, britanskog dokumentarista — i uprizorenoj kao niz oživljenih crnobijelih slika iz wisconsinskih mjesnih novina, krajem prošlog stoljeća. Rezultat je veličanstven niz grotesknih umorstava i čudnih sudbina, koji istodobno funkcionira kao dokumentaristički anti-vestern i postmoderna apoteoza žanra, a čemu elegantno pridonosi naracija Iana Holma i sjajan izbor glazbe.

Podsjetnik mladim redateljima: film je snimljen na 16mm i prebačen na 35mm u Danskoj pomoću »posebnog procesa« kojeg nisam identificirao. Rezultat izgleda bolje od većine filmova izvorno snimljenih na 35mm, i to ne samo zato što je monokromatski. Provjerite koju to alkemiju Danci rade u svojim transferima, jer tu može ležati odgovor na mnoge vaše tehničke probleme.

Il dolce rumore della vita (Slatka buka života, Giuseppe Bertolucci, Italija)

Rade Šerbedžija u svom drugom festivalskom filmu navodi svoje ime i dalje kao 'Serbedžija', što vjerojatno čini probleme svima kojima on sliči glumcu koji je kod Kubricka glumio lik g. Milića, ali se zvao 'Sherbedgia'. Neka, bilo bi vrijeme da mu Amerikanci nauče izgovarati ime, pa makar pomoću trikova. Inače, ovaj je film zbilja slab, prepun kičeraja koji ni slavno prezime Giuseppeovog brata ne može opravdati: najvećim dijelom izgleda kao ona grozna reklama za Stellu Artois. Rade je jedina iole svijetla točka u filmu, jer se tu izgubila čak i Francesca Neri.

Guo Nian Hui Jia (Sedamnaest godina, Zhang Yuan, Kina/Italija)

Najbolji film u konkurenciji. Napokon. Zhang Yuan zaslužio je dodijeljenu mu nagradu za režiju, ali i više: uza sve vrline Yimouovog filma — otvorenost u prikazivanju kineske stvarnosti, sjajan rad s glumcima, nenametljivo pametnu vizualizaciju — Yuan ga suvereno nadmašuje po pitanjima autorske dosljednosti i one zbilja bitne otvorenosti, otvorenosti kao odbijanja davanja lakih odgovora na teška pitanja. Sedamnaest godina iz naslova odnosi se na godine robije koje protagonistica služi nakon što je iz nehata ubila svoju sestru: reći išta više značilo bi umanjiti snagu koju ova zbiljska tragedija ima pri prvom gledanju. Yuan niti jednom ne meandrira; sve je vrlo jednostavno, i vrlo, vrlo složeno, i zbilja razorno. Dapače, film uspijeva završiti točno u trenutku kada treba, što je danas velika rijetkost. (Kinezima se, inače, nikako nije svidio, te ga je talijanski koproducent formalno prijavio na festival kao talijanski film, što povećava vrijed-

nost njihovog ukupnog ovogodišnjeg doprinosa barem četrasteruko.)

9. rujna

Návrat Idiota (Povratak Idiota, Saša Gedeon, Češka)

Od češkog, osuvremenjenog prepričavanja *Idiota* Dostojevskog možete očekivati zapravo sve, no ovo je za par kopaljki ispod nekakvog novog Kolje. Gedeon ne uspijeva iskoristiti većinu situacija u filmu, držeći se nekakvog apstraktnog pristupa »gledanju svijeta kroz Idiotove oči« koje i od naslovnog lika i od svih ostalih radi karikature, redateljeve pijune koji gotovo nikad ne postupaju prema vlastitim porivima — i koji nisu smiješni. Češka toplina tako se gubi pod preteškom naslagom knjiškog intelektualiziranja, što se dade oprostiti samo zato što redatelj još nije napunio tridesetu.

Potom, press-konferencije: ona Zhanga Yimoua, koji je vrlo smiješna pojava, budući da izgleda poput Buddhe s vječnim smiješkom i afro perikom, ali s kojim je zapravo nemoguće razgovarati jer on ne zna engleski a sve njegove odgovore njegov koproducent prevodi na talijanski. Ovakvu beckettovštinu nadmašuje samo Zrinko Ogresta, jedini redatelj na festivalu koji poznaje većinu novinara na svojoj presici, budući da su skupa ovamo sinoć stigli. Reakcije Talijana su, inače, korektna, premda im se svima čini da se radi o televizijskom filmu, koji nikako da dublje zaore u svoju problematiku. No prava vrijednost Prašine u nečemu je što nema zbiljske veze sa samim filmom: hrvatska kinematografija došla je na Mostru, kao što može doći i na sve ostale festivale, i na nama je da se potrudimo da tu ostane. Još uvijek se bavimo drljanjem, a stvarno je vrijeme da počnemo orati, sad kad je presedan postavljen.

La vent de la nuit (Noćni vjetar, Philippe Garrel, Francuska)

Prijatelji se voze Europom i pričaju o Catherine Deneuve. Posebno nadahnuće za film bio je novi način montiranja kamere na automobil, što ujedno može biti i jedino nadahnuće za njegovo gledanje.

Hakuchi (Nevini, Macoto Tezka, Japan)

Ovdje ima doslovce svega: od Japana koji u današnje visokotehnoško vrijeme očekuje kraj rata, do loše kompjutorske animacije, do još jednog šutljivog odnosa dvoje mladih po enterijerima, do kraja svijeta. Taman kad mislite da film treba završiti, on nade snage da počne pričati nešto sasvim drugo, po mogućnosti preuveličano i zasitno. I tako puno puta. Ne mogu mu osporiti vještinu, čak i ako mu dosezi izgledaju neugodno niskobudžetno, no s ovim imam isti problem kao i s većinom anime crtića: tu ima puno previše svega da bi bilo konkretno išta.

Jesus' Son (Isusov sin, Alison Maclean, SAD)

Posljednji američki neovisnjak ove godine, i još jedan sjajan film. Razbarušeno no bitko adaptiran iz zbirke pripovjeda-ka Denisa Johnsona — i naslovljen prema stihu Loua Reeda, pa toliko o prijevodu — film kroz niz crnhomornih epizoda prati život svog protagonista, opisno prozvanog Fuckhead, po američkom Srednjem zapadu s početka sedamdesetih.

Samantha Morton je sasvim sjajna, i nakon ovog i Allenovog filma uvjerila me da je velika karakterna glumica; no bez obzira na nju i niz dobro znanih lica u epizodama — Dennis Hopper, Denis Leary, Will Patton, Holly Hunter — ovo je u cijelosti film Billyja Crudupa i Alison Maclean, koja je — za razliku od njene stare kolegice Jane Campion — pokazala da Australci još uvijek mogu snimati vrlo opičene filmove i izvan matične hemisfere.

10. rujna

Fight Club (Klub za tuču, David Fincher, SAD)

Možda imam razmjernu predisponiranost prema ovom filmu zato što mi je posve jasno što znači nesanica: dvije se godine nisam odmorio, a ovo pišem u pola pet ujutro. No nesanica nije niti početak svega čime se Fincher tu bavi: njemu i scenaristu Jimu Uhlsu uspijeva napraviti ni više ni manje nego konačan film devedesetih, dakle, djelo koje je po britkosti i razornosti svoje dekonstrukcije američkog muškarca posve ravan — usudio bih se reći, čak superioran pandan Scorseseovom Taksistu. Strukturne, vizualne, zvučne i narativne inovacije koje Fincher unosi u film, u sprezi s Majkom Svih Obrata, od ekranizacije briljantnog romana Chucka Palahniuka stvaraju još i bolji film, koji na ali baš svakoj svojoj razini — izvedbenoj, glumačkoj, idejnoj — vapi za mnogobrojnim gledanjima i iščitavanjima i čistim adrenalinskim guštanjem. Da, bolji je od svega u Fincherovoj karijeri, i to višestruko. A ima i Pixiese na kraju: *Where is My Mind?*...

Pogledao sam još dva filma, kratkometražni feministički ogled *Feeling Sexy* o sudbini jedne dlakave žene, te ad hoc složeni *The Venice Project* Roberta Dornhelma, improvizaciju na temu posljednjeg venecijanskog biennala, što je sve simpatično ali nije naročito spomena vrijedno. Fincher je uvjerljivo dominirao danom, i za sve praktične potrebe je festival završio njegovim remek-djelom.

Sutradan je prikazan još samo nedovršeni Scorseseov dokumentarac o povijesti talijanskog filma, a Marty se pojavio

primiti nagradu, no sve to nije bilo dovoljno da opravda troškove još jednog dana u društvu posve praznih džepova. Dogodine će, ionako, sve biti kao da nikad nisam niti otišao.

11. rujna

and beyond the infinity

Naravno, trebao bih još spomenuti opće poznate stvari, radi cjelovitosti: da je, tako, prikazano ukupno 78 dugometražnih i 48 srednjo- i kratkometražnih te video filmova; da je novi ravnatelj, Alberto Barbera, doveo organizaciju u red i olakšao nam svima život osiguravši elektroničke titlove namjesto simultanih prijevoda; da je Kusturičin žiri dodijelio nagrade Yimouu, Yuanu i Kiarostamiju, što je bio sasvim solidan izbor unutar natjecateljske konkurencije. Da je hrvatski film došao na Mostru, zacijelo ne po posljednji put.

Pa ipak, vidjevši preko polovice dugometražnih naslova, pomalo sam osupnut lakoćom kojom ih se daje svrstati u one tri prethodno spomenute teme — koje nisu toliko općenite da bi se mogle optužiti za neprimjerenu sveobuhvatnost. Ovo jest u neku ruku posljedica specifičnog senzibiliteta selekcijske komisije, no i ona odabire samo između pruženog: a pruženo i dalje zapada u kategorije ozbiljnih tema jednako, možda čak i većim sljepilom no što je u devedesetima ranije bio slučaj. Tek iznimke — s Fincherom na uvjerljivom čelu, i Kubrickom kao eminencijom — ukazuju na smjerove nadilaženja ovog straha od žanra i pripadajućeg mu funkcioniranja unutar prepoznatljivih, sigurnih, često i stereotipnih oblika dramske naracije. Nekad radikalne pojave poput Greenawayja danas love vlastiti rep: i pitanje je hoće li digitalna revolucija, s neslućenim mogućnostima koje pruža, samo još više zamagliti ove probleme.

Svjetska kinematografija na zadnjoj Mostri devedesetih, devetstotih i tisućitih živ je i zdrav, no pomalo stagnantan organizam, kojem bi vrlo dobro došao još pregršt šamara poput onog Dogminog, i udaraca poput onih iz *Fight Club*a.

Diana Nenadić

Crvena prašina – odraz jednog razdoblja

Htjeli to prihvatiti ili ne, Zrinko Ogresta prema nekim je pokazateljima najuspješniji hrvatski redatelj devedesetih. U desetljeću s kojim se opraštamo otpočeo je filmsku karijeru, snimio »čak« tri kino-filma (jedan manje od brzopoteznog Sedlara), dobio sve nacionalne filmske nagrade koje se mogu dobiti, uknjižio nominaciju za europskog Felixa i kandidaturu za američkog »oskara«. Dok ovo pišem *Crvena prašina*, njegov treći igrani film, već je i višestruki laureat nekoliko svjetskih festivala. Čak je i oštra domaća kritika, od početka bitno rezervirana prema prvim Ogrestinim filmovima, upravo na *Crvenoj prašini* otupila oštricu, te ponešto korigirala predrasudu prema Ogresti kao redatelju anakronog rukopisa i svjetonazora. Ogrestin trijumf u ovom desetljeću, dakle, čini se neospornim, ali ga nije teško i relativizirati. U pitanje ga može dovesti konačna bilanca samog desetljeća puna političkih prijevora i trzavica, produkcijskih nesporazuma, krive, anarhične, ili bolje rečeno, nepostojeće kinematografske politike, ali i pozitivnih stvaralačkih impulsa koje joj se nisu uspjele nametnuti kao dominantne smjernice.

U turbulentnim okružajima između protežiranog »starog« (novom ideologijom motiviranog i fundiranog) i novog (otklonaškog) filma takozvanih »mladofilmaša«, koji nisu urodili i uistinu velikim filmovima, Ogresta je sačuvao koncentraciju i pokušao naći srednji put. Opipavao je u hodu promjenu raspoloženja i crpio iz oba modela, ali i uživao nešto veću milost državnih financijera »kupljenu« svojim prvim filmom *Krhotine*. Dakako, i unosnom političkom opcijom, što u hrvatskom slučaju nije nebitno.

Takva ekvilibristika dobila je krunu upravo u *Crvenoj prašini*, prema nekim univerzalno važećim mjerilima, pravom srednjostrujaškom filmu hrvatskih devedesetih: iznadprosječne produkcije i zanatskog standarda, žanrovske orijentacije i klasične fabulacije, »realističke« motivacije i umjereno kritičkog (»liberalnog«) diskursa. Time je uglavnom ispunila sve preduvjete za potencijalno dobar rejting i u zemlji i u inozemstvu.

No, *Crvena prašina* nas prije svega poziva da je gledamo kao Ogrestin film (»a film by« Zrinko Ogresta). Izaziva nas, dakle, da njegov treći cjelovečernji izlet u fikciju procjenjujemo i »autorskim« argumentom, a njega samog prihvatimo kao redatelja s kontinuitetom i prepoznatljivim rukopisom. Tom se izazovu teško oduprijeti. Štoviše, odgovore na mnoga (pa i sporna) pitanja o *Crvenoj prašini* pronaći ćemo u prethodnim filmovima, kao i predodžbi koju je Ogresta stvorio o

sebi, kako svojim djelom tako i svojim verbalnim javnim istupima.

Kao što je već implicirano, Ogresta je po mnogo čemu poseban slučaj u kinematografiji devedesetih. Prije svega, redatelj koji je u tranzicijsku situaciju ušao sâm, bez generacijske pratnje i konteksta (Davor Žmegač i Snježana Tribuson, generacijski najbliži Ogresti, nastupili su nešto kasnije). Bez generacijskih orijentira, a očito s »umjetničkim ambicijama«, Ogresta je odabrao ono što ga je u startu moglo upropastiti. Na veliki društveni »preokret« odlučio je odgovoriti »velikim« filmom. S *Krhotinama*, epu o križnom putu i hrvatskoj Golgoti, tako je dragovoljno postao glasnogovornikom povijesne prekretnice: detronizira se jedna ideologija, a inaugurira nova, iz tadašnje perspektive još naizgled nevina. No, *Krhotinama* se više približio Mimici i Bulajiću s novim ideološkim predznakom, nego, primjerice, Tadiću i Tomiću, koji su u osamdesetima najavili znatnije žanrovsko prestrojavanje hrvatskog filma, ili generaciji mladofilmaša (Hribaru, Salaju, Noli, Brešanu), koja je taj model kasnije podržala. K tome, povišena (patetična) retorika kojom je Ogresta dozidavao temelj žrtvenog mita i nove nacionalne mitologije u *Krhotinama*, činila se neprimjerenim diskursom za autora koji je tek navršio tridesetu.

Drugi Ogrestin film, *Isprani* (1995.) kritika je doživjela kao svojevrsno autorovo »podmlađivanje«: *topoi* nacionalnog epa zamijenjeni su egzistencijalnim motivima, emfatično portretiranje žrtve empatičnim prikazom socijalne margine, a redatelj se i stilski prilagodio drami iz zagrebačkog predgrađa. Ogresta i tada pokazuje pojačanu osjetljivost na (znatno izmijenjene) društvene okolnosti, ali bez nakane da egzistencijalnu dramu izravnije ucijepi u politički kontekst ili opće prilike, što ne mora biti poželjno.

Posve nova situacija nudi mu se četiri godine kasnije. Za *Crvenu prašinu* autor revno prikuplja svježije akcente hrvatskog »speaker's cornera« (kriminal, tajkunizacija, besposlica), pretvarajući ih, u suradnji s Goranom Tribusonom, u pobočne motive krimi-melodrame sa zagrebačke periferije. No, s angažmanom (ili hrabrošću) ne treba pretjerivati: tajkunizaciju tematizira u trenutku kada su i njeni visoki politički pokrovitelji, pod pritiskom javnog mnijenja, barem *pro forma* najavili rat svojim svemoćnim štitenicima, dok Hercegovci već stabilno figuriraju kao dežurni krivci za sve hrvatske nevolje. Mikro-svijet zagrebačkog predgrađa, strukturira se prema prevladajućem raspoloženju i društvenom makro-mode-

KRISTIJAN UGRINA • SANDRA LONČARIĆ • ŽARKO SAVIĆ • ANTE VICAN • BOŽIDARKA FRAIT • MARICA VIDUŠIĆ

JOSIP KUČAN
MARKO MATANOVIĆ
IVO GREGUREVIĆ
SLAVEN KNEZOVIĆ
MIRTA TAKAČ

FIAT SELECTED FOR THE
56 MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE
CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA
Official Opening of the Festival
WORLD PREMIERE

CRVENA PRAŠINA

RED DUST

Režiser / Directed By
ZRINKO OGRESTA

Scenaristi/Scriptwriters **GORAN TRIBUSON & ZRINKO OGRESTA**
Direktor fotografije/Director of Photography **DAVORIN GECL** • Montažer/Editor **JOSIP PODVORAC** • Skladatelj/Composer **NEVEN FRANGEŠ**
Scenograf/Artistic Director **IVICA TRPČIĆ** • Kostimograf/Costume Designer **VESNA PLEŠE** • Majstori zvuka/Sound **ZBYNĚK MIKULÍK & MLADEN PERVAN**
Producent/Producer **IVAN MALOČA** • Ravnateljica filma/Executive Producer **SANJA IVANČIN**

INTERFILM Zagreb & HRVATSKA TELEVIZIJA

lu, što je, ruku na srcu, odlika velikog broja uspješnih holivudskih filmova. Malim ljudima suprotstavlja se financijski (i politički) moćni svijet kriminala, a u tom dvoboju likovi preuzimaju arhetipske ili stereotipne uloge, pa i one koje propisuju nova (domaća) mjerila poroka i vrline. Nije nevažan i vremenski okvir Ogrestine priče koja se proteže od početka devedesetih te, poštajući se ključnim zbivanjima, filmu daje i širi povijesni okvir.

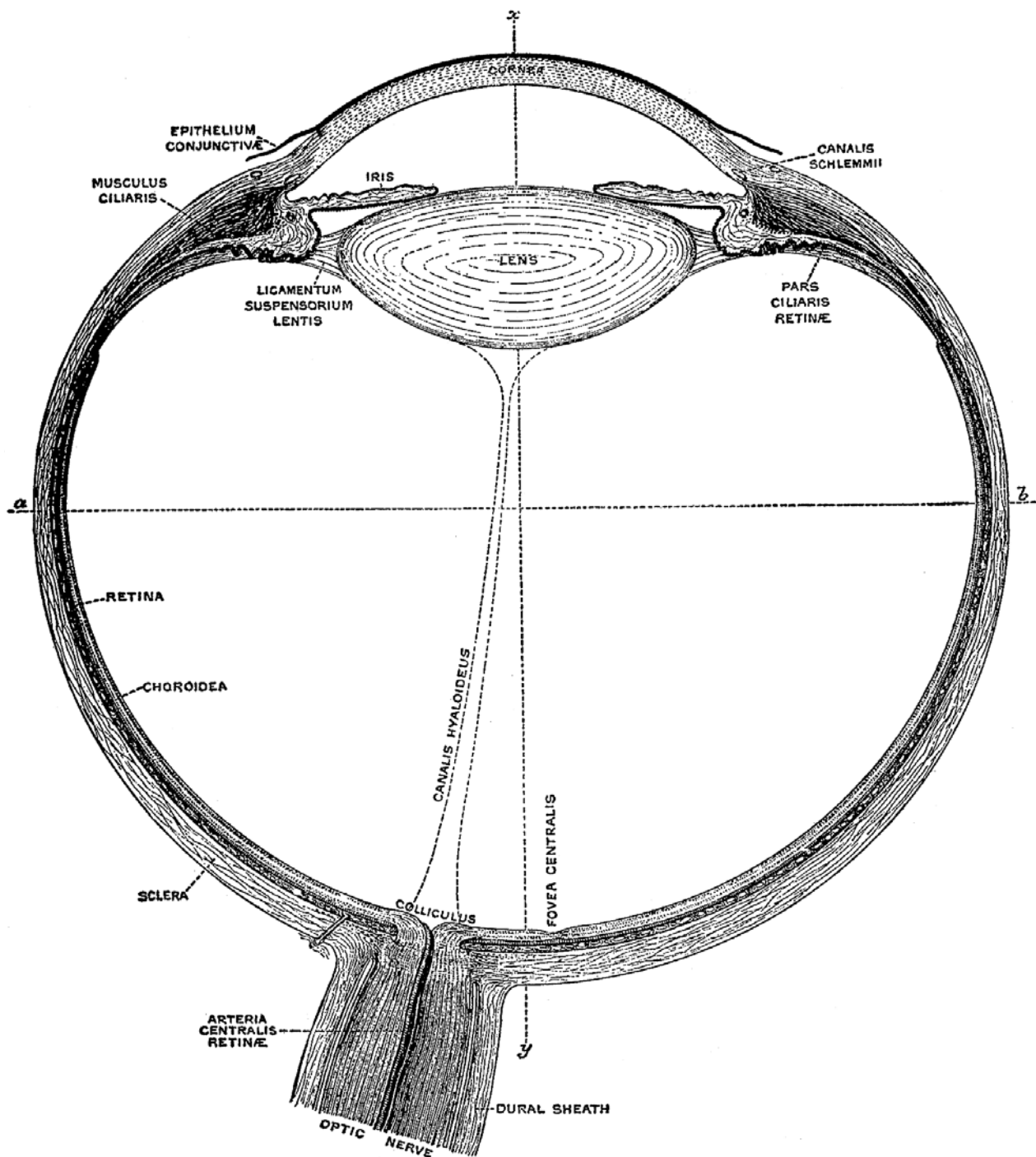
Na takvoj podlozi nastaje scenaristička konstrukcija *Crvene prašine* koja u mnogo čemu iznenađujuće dobro funkcionira, poglavito u prvom moćnijem dijelu smještenom na početak devedesetih. Uokvirujući priču retrospekcijom malodobnog svjedoka događaja (Marko Matanović), Ogresta i Tribunalson prate preobrazbu svog protagonista (Josipa Kučana), »mladića iz susjedstva«, od karizmatičnog lokalnog junaka do odmetnika i totalnog gubitnika stavljajući »konce njegove subine« u ruke bahatog lokalnog kriminalca, budućeg umivenog tajkuna (Slaven Knezović) i supruga njegove bivše djevojke (Sanda Lončarić). Nakon inicijalnog (*in medias res*) suočenja i prepoznavanja protagonista i antagonista, scenaristi oko Kučana okupljaju brojne pobočne likove, razvrstane i po »moralnom« habitusu, ocrtavajući familijarnu prigradsku zajednicu. Pritom uglavnom izbjegavaju jednoobrazna rješenja i ravnolinijsko pripovijedanje, kako bi nadolazeću dramu i identifikaciju s glavnim likom potkrijepilo što više pretpostavki. Kažem uglavnom, jer Ogresti se potkradaju neki ne tako nužni »novokomponirani« stereotipi, primjerice, dobroćudnog svećenika koji nesebično skrbi o svojim župljanima, kao i humorne digresije (starica koja gađa prolaznike iz »pljuce«) koje su, vjerujem u funkciji oslikavanja sredine. S druge strane, pojedini sporedni likovi, poput lokalnog policajca Ive Gregurevića ili sitnog švercera Škrge (Kristijan Ugrina) koji se skompa s gangsterima, a time izda prijatelja dobivaju ambivalentnost ili slojevitost koja čak i glavnog junaka čini razmjerno jednodimenzionalnim likom, ma koliko se scenarij trudio da ga što više obremeni dramatičnim obratima.

Tu dolazimo do druge prepoznatljive Ogrestine crte. On je, naime, redatelj povišeno tragičkog, pesimističkog, što je razvidno i iz njegovih prethodnih filmova. Inicijalna ljudska (ne uvijek nužno i nacionalna) nesreća pod njegovim se perom umnožava, »podebljava«, »na vatru se dolijeva ulje«. Prisjetimo se *Krhovina*. Ogresti nisu bili dovoljni samo mučenici povijesti. Da bi pojačao dojam on je fiktivno »usmrtio« sve do čega je tim likovima intimno stalo (primjerice, supruga potomka blajburške žrtve, Alma Prica, u završnici umire od tumora na mozgu, dok on, Filip Šovagović, strada u prometnoj nesreći). Slično je i u *Ispranima*, koji ne idu u takve iskonstruirane dramaturške krajnosti, ali to čine sveukupnim ozračjem, sumornim ambijentima, simboličnim detaljima i kumuliranjem drame. *Crvena prašina* slijedi taj obrazac, provlačeći kroz središnji lik povijesne, egzistencijal-

ne i intimne silnice. Glavni protagonist i doslovce se zove Crni (Crnjak), a Ogresta čini sve da bi taj nadimak (prezime) opravdao. Služenje vojnog roka u JNA, dezerterstvo, a potom prva crta bojišnice u domovinskom ratu, ukrižavaju se s besposlicom, sitnim švercom i otpuštanjem s posla, te kobnim intimnim epizodama: smrću majke, nasilnom smrću bivše djevojke koja se preudala za tajkuna, a potom i smrću nove odabranice. Čak će i osakaćeni pas iz susjedstva postati metaforičkom sastavnicom tog ultra-gubitničkog folkloru *Crvene prašine*! Premda je djelotvoran kada je u pitanju pothranjivanje identifikacije, takav koncept, sklon i mehaničkim obratima, čini se nategnutim, a time i neuvjerljivim. To je ono što mi u *Crvenoj prašini* osobno smeta više od dvojbenog kritičkog angažmana Zrinka Ogreste.

Na koncu dolazimo do Ogrestinih osobina koje redovito okreće sebi u korist čak i među svojim osporavateljima. Ogresta je možda površan scenarist čija se slika svijeta, ne mora svakome svidati, no riječ je o iznimno pedantnom redatelju, koji, osluškujući prigovore kritičara, u svakom novom filmu nastoji popraviti nedostatke prethodnika. Ta gotovo štreberska revnost itekako se osjeća u *Crvenoj prašini*. Manjkavi knjiški jezik *Ispranih* zamijenjen je bez greške kolokvijalnim prigradskim idiomom (što uključuje i poneku psovku), ili prepušten lokalizmima, što donosi dvostrukog ploda: film djeluje uvjerljivije, realističnije, a glumci su u njemu znatno komotniji. Posebno to vrijedi za Kristijana Ugrinu u ulozi Škrge i Maricu Vidušić (njegovu ženu). Drugo, Ogrestina vještina u radu s glumcima je neosporna. Malo koji hrvatski redatelj uspijeva tako upravljati naturščicima ili debitantima kao što to u *Crvenoj prašini* čini Ogresta s izvršnom Mirtom Takač, Slavenom Knezovićem i Markom Matanovićem, a iskusne »sprijeti« da se olako razbacuju manirama (Gregurević). Naposljetku, Ogrestin napor da mizanscenski razigra svaku scenu, te malim ali efektnim redateljskim potezima obuhvati što više bitnih pojedinosti, nije više pitanje samo naučenog gradiva, nego i domišljatosti, a takve dojmive sitnice od obavjesne vrijednosti razasute su po *Crvenoj prašini*, te upotpunjuju sliku o filmašu koji sazrijeva. Ogresta, dakako, pažljivo odabire suradnike koji će njegov redateljski trud nadograditi i apostrofirati, što svojom kamerom čini snimatelj Davorin Grecl. Žiriji stranih festivala to su zacijelo prepoznali, a kako čak ni razvikani filmovi američke produkcije ponekad nisu uzorno realizirani, brojne nagrade nimalo ne čude.

Unatoč svemu, ne vjerujem da je *Crvena prašina* veliki događaj u hrvatskom filmu, već iznimno zanatski uredan zgoditak jedne rasklimane kinematografije u prijedporom desetljeću, više vođene političkim i povijesnim avetima, nego istinskim i dubinskim stvaralačkim porivima. Ako je Ogrestin opus kruna tog razdoblja, *Crvena prašina* jedan je od njegovih odraza.



Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

AFERA THOMASA CROWNA / THE THOMAS CROWN AFFAIR

SAD, 1999. — pr. United Artists, Irish DreamTime, Pierce Brosnan, Beau St. Clair, kpr. Roger Paradiso, izv. pr. Michael Tadross. — sc. Leslie Dixon, Kurt Wimmer, r. John McTiernan, d. f. Tom Priestley Jr., mt. John Wright. — gl. Bill Conti, sgf. Bruno Rubeo, kgf. Kate Harrington. — ul. Pierce Brosnan, Rene Russo, Denis Leary, Frankie Faison, Faye Dunaway, Fritz Weaver, Ben Gazzara, Charles Keating. — 113 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

U potrazi za temama koje bi osiguravale komercijalni uspjeh, Hollywood se okreće i prema svojim negdašnjim uspješnicama, pa je tako nakon trideset godina došla na red *Afera Thomasa Crowna* Normana Jewisona u kojoj su glavne uloge tumačili Steve McQueen i Faye Dunaway (koja u novoj verziji igra epizodnu ulogu psihijatrica glavnog junaka). John McTiernan je u novoj verziji (s Pierceom Brosnanom i Rene Russo) zadržao veliki dio fabule, osim što je glavni pokretač radnje krađa sto milijuna dolara vrijedne Manetove slike, a ne kao u prethodnom filmu pljačka banke, te unio — što je stanovito iznenađenje jer su šezdesete u tom pogledu bile liberalnije od devedesetih godina — više erotskih scena.

No, značenje uvodnog zapleta je isto — ekstremno bogati poduzetnik izvrši gotovo savršeno kriminalno djelo, te mu policija ne može ući u trag, ali to

uspjeva agentici osiguravajućeg društva. No, između njih dvoje rađa se privlačnost koja film odvodi u vode muško-ženskog (ponajprije verbalnog) nadmetanja (govoriti pritom o borbi spolova ipak bi bilo malo pretjerano). Ti su dvoboji vješto napisani i režirani, te pružaju mogućnosti glumačkih isticanja.

Većina je kritičara pritom sklona dati prednost ranijoj verziji kako zbog izvornosti, tako i zbog glumačkih interpretacija. Međutim ne treba zaboraviti da ni prvu verziju znatan broj kritičara nije dočekao s oduševljenjem za razliku od najvećeg dijela publike koja se sjajno zabavljala, a slično se dogodilo i s ovim remakeom, u kojem su po mom mišljenju i Pierce Brosnan i Rene Russo vrlo sugestivni, pa je rezultat vrlo zabavan film, koji ipak vjerojatno neće ostati predugo u sjećanju.

Tomislav Kurelec

ANALIZIRAJ OVO / ANALYZE THIS

SAD, 1999. — pr. Tribeca Productions, Village Roadshow Productions, NPV Entertainment, Face Productions, Spring Creek Productions, Baltimore Pictures, Jane Rosenthal, Paula Weinstein, kpr. Len Amato, izv. pr. Bruce Berman, Chris Brigham, Billy Crystal. — sc. Ken Lonerga, Peter Tolan, Harold Ramis, r. Harold Ramis, d. f. Stuart Dryburgh, mt. Christopher Tellefsen, — gl. Howard Shore, sgf. Wynn Thomas, kgf. Aude Bronson-Howard. — ul. Robert De

Niro, Billy Crystal, Lisa Kudrow, Chazz Palminteri, Krešimir Novaković, Bart Tangredi, Michael Straka, Joseph Rigano, Joe Viterelli. — 103 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Paul Vitti (Robert De Niro) njujorški je gangster kojem se smiješi svijetla budućnost; ubrzo bi trebao stati na čelo razgranate i posvađane mafijaške obitelji. No, u njegovu se, od običnih ljudi nešto drukčiju, ali ipak kolotečinu, iznenada uvuče duhovni nemir koji ga sputava u obavljanju redovitih mafijaških poslova.

Ben Sobol (Billy Crystal), uspješni je psihijatar koji rješava probleme sredovječnih parova i obavlja pripreme za vlastito vjenčanje. Njegovu, pak, kolotečinu iznenada poremećuje sudar s mafijaškim automobilom, nakon kojeg



Analiziraj ovo

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

Pregledom repertoara obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 37 filmova. Od toga 30 filmova iz SAD, 2 filma iz Velike Britanije i 5 koprodukcijskih filmova (2 filma u koprodukciji SAD i Velike Britanije, po jedna koprodukcija SAD/Kanada i SAD/Njemačka, te jedna koprodukcija u kojoj su sudjelovale Francuska, Grčka, Jugoslavija, Turska i Makedonija).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (6), Continental film (6), Discovery (4), Kinematografi Zagreb (17) i UCD (4).

mu u ordinaciju dolazi Paul Vitti, tražeći da ga u najkraćem roku osposobi za uobičajene mafijaške zadatke. Sirovi mafijaš na kauču obrazovanog psihijatra premisa je koja se na prvi pogled čini nedostatna da podrži radnju cjelovečernjeg filma. Međutim, *Analiziraj ovo* film je koji pokazuje da jedna dosjetka može biti dovoljna, ako se iskoriste sve njezine mogućnosti, a pritom se ne prijeđe preko njih. Zasluga je to prije svega scenarista koji je sklopio dva već bezbroj puta izigrana obrasca — mafijaški i psihijatrijski — bez pokušaja da ih produbi ili nagradi, i tek u njihovu sudaru tražio elemente za priču. Uzrok je Vittijevoj krizi osjećaj krivnje za očevu smrt a psihijatar će prokčiti put do Vittijeve duše kroz njegove snove. Ali trenutak Vittijeve emotivnog prosvjetljenja nastupit će u trenutku žestoke pucnjave, i taj će nesklad ovu situaciju učiniti komičnom.

Redatelj Harold Ramis uspio je uspostaviti izvanrednu ravnotežu između komičnog i ozbiljnog, ne narušavajući ni u jednom trenutku komični okvir filma. Uravnoteženost je prisutna i, za uspjeh filma vjerojatno presudna, u glumi dvojca De Niro — Crystal, koja nikad ne prelazi u nadmetanje glumačkih taština. Dok De Niro veselo parodira mafijaške likove svoje karijere, Crystal je većinu filma suzdržan i u drugom planu. Tek u samoj završnici, kada se Vitti odluči povući iz mafijaškog života, a psihijatar dolazi u situaciju da glumi mafijaša, Crystal dobiva i do kraja iskorištava svojih pet minuta slave i kao lik i kao glumac.

Ukratko, *Analiziraj ovo* komedija je koja je u rukama manje pametnog i iskusnog redatelja te dvojice na međusobno uvažavanje manje spremnih glumaca, mogla biti nategnuta i neuvjerljiva. Ovako je, iz materijala koji je imala na raspolaganju, ispala bolja no što je mogla biti.

Jelena Paljan

BURE BARUTA

Francuska, Grčka, Jugoslavija, Turska, Makedonija, 1998. — pr. Mine Film, MACT Productions, Gradski kina, Stefi, Ticket Productions, VANS, Antoine de Clermont-Tonnerre, izv. pr. Dejan Vražalić. — sc. Dejan Dukovski, Goran Paskaljević, Filip David, Zo-

ran Andrić, r. Goran Paskaljević, d. f. Milan Spasić, mt. Petar Putniković. — gl. Zoran Simjanović, sgf. Milenko Jeremić, kgf. Suna Ciftić, Zora Mojsilović Popović. — ul. Nikola Ristanovski, Nebojša Glogovac, Miki Manojlović, Marko Urošević, Bogdan Diklić, Dragan Nikolić, Mira Banjac, Danilo Bata Stojković, Velimir Bata Živojinović, Nebojša Milovanović, Aleksandar Berček, Lazar Ristovski, Voja Brajović, Ana Sofrenović, Mirjana Joković, Ivan Bekarijev, Milena Dravić. — 100 minuta. — distr. Discovery.

Među filmovima prikazanim na prvom motovunskom filmskom festivalu, a zatim i u redovnoj kinodistribuciji, *Bure baruta* Gorana Paskaljevića istaknulo se privlačnošću za medije. Ova je jugoslavensko-francuska koprodukcija i mnoge gledatelje osvojila grubom i mračnom slikom suvremenoga Beograda. U efektno postignutoj grotesknoj atmosferi, sjajnoj (premda povremeno pregrčevitoj) glumi i neupitno kvalitetnim humorističnim dijelovima, najviše je pozornosti ipak osvojila plejada srpskih glumaca koju i hrvatska publika još uvijek voli vidjeti na ekranu. Možda su najbolje uloge među njima ostvarili Aleksandar Berček, Bata Živojinović i Danilo Stojković, no tu su i Miki Manojlović, Milena Dravić, Ljuba Tadić, Dragan Nikolić, Bogdan Diklić i brojni drugi.

Naš je, međutim, sud kako je scenarij ovoga art-hita ipak malo pretjerano površan, a ideje poput dijaboličnog majstora ceremonije u balkanskom kabareu kao da su pokupljene iz kakva priručnika klišeja balkanske inačice europskog (filmskog) umjetničarenja za početnike. Režija s takvom strukturom nije znala što započeti, pa je *Bure baruta* šablonizirano poput najgoreg hollywoodskog akcijskog turbohita. Stoga ćemo recentne usporedbe Paskaljevića s najboljim filmovima Roberta Altmana pristojno prešutjeti, te ćemo postaviti još samo jedno pitanje: sudjelujemo li u



Bure baruta

europskom slavljenju balkanske egzotike ovoga filma zato što smo dio Europe (pa volimo sve što i ona), ili se još uvijek prepoznajemo u Paskaljevićevoj grču, u mješavini znoja, krvi, suza, mržnje i prljavštine?

Nikica Gilić

CIJENA PRAVDE / A CIVIL ACTION

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, Touchstone Pictures, Wildwood Enterprises, Scott Rudin, Robert Redford, Rachel Pfeffer, izv. pr. Steve Zaillian, David Wisniewitz. — sc. i r. Steven Zaillian, d. f. Conrad L. Hall, mt. Wayne Wahrman. — gl. Danny Elfman, sgf. David Gropman, kgf. Shay Cunliffe. — ul. John Travolta, Robert Duvall, James Gandolfini, Dan Hedaya, John Lithgow, William H. Macy, Kathleen Quinlan, Tony Shalhoub, Zeljko Ivanek. — 115 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Cijena pravde je film koji zasigurno ostavlja daleko veći dojam u Americi, negoli u nas. Uostalom, uradak Stevena Zailliana u potpunosti je posvećen kritiziranju američkog sudskog ustroja, koji ipak, ruku na srce, naspram ovdašnjeg djeluje kao djelo naprednije civilizacije. Gruba istina ipak vas neće spriječiti da uživate u ovom sugestivnom ostvarenju, baš kao što potonje činjenice nisu uskratile televizijskim gledateljima uživanje u *Zakonu u Los Angelesu*. Dojam produbljuje i činjenica kako je riječ o djelu utemeljeno na istinitim događajima, što je vrlo često dvosjekli mač, jer se takvi uratci nerijetko izgube u socijalnom kontekstu, koji se pred kraj pretvara u nepodnošljivu patetiku. Srećom, takvo što se ne zbiva s *Cijenom pravde*, premda su mehanizmi na kojima se temelji krajnje transparentni (pojedinaac protiv urote, velike korporacije protiv djece...).

Temeljen na bestselleru Jonathana Harra, *Cijena pravde* je djelo koje nikog ne ostavlja ravnodušnim. Zaillian oprema film solidnim tempom i čini ga uzbudljivim, no pohvale najviše idu na račun Johna Travolte, koji je konačno odlučio nešto i odglumiti. Pridodamo li raspoloženom Travolti još i Roberta Duvalla, Johna Lithgowa, te Dana Hedaya postaje očitim kako je *Cijena pravde* film izvršne glume. Zaillian ga transponira u rijetko uzbudljivu cjelinu,



Cijena pravde

koja se gleda na rubu stolca. Zaillian zna kada treba upotrijebiti humor, te malo opustiti publiku, da bi ih odmah potom dočekaao skrivenim adutom u rukavu. Odlično tempiran, često vrlo zabavan i ekonomično uprizoren, Zaillianov film završuje preporuku.

Mario Sablić

DEŠET RAZLOGA ZAŠTO TE MRZIM / 10 THINGS I HATE ABOUT YOU

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Jaret Entertainment, Mad Chance, Andrew Lazar, kpr. Jody Hadden, izv. pr. Jeffrey Chernov, Seth Jaret. — sc. Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith prema komadu Williama Shakespearea *Ukročena goropadnica*, r. Gil Junger, d. f. Mark Irwin, mt. O. Nicholas Brown. — gl. Richard Gibbs, sgf. Carol Winstead Wood, kgf. Kimberly A. Tillman. — ul. Heath Ledger, Julia Stiles, Joseph Gordon-Levitt, Larisa Oleynik, David Krumholtz, Andrew Keegan, Susan May Pratt, Gabrielle Union. — 97 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Zgodna adaptacija Shakespeareove *Ukročene goropadnice*, čije je premještanje u američki srednjoškolski milje, kao i transponiranje junakinje u nadobudnu, samosvjesnu *teen* hiperindividualku neizravna društvenog angažmana, načelno jednako dosjetljivo i poticajno kao ono izvedeno u *Djevojkama s Beverly Hillsa* s predloškom (Emma) Jane Austin. *Djevojke s Beverly Hillsa*

Amy Heckerling postale su uspješijim filmom zbog složenije razrade motiva kojima se bave i izbjegavanja stereotipnih rješenja, kojih u *Deset razloga zašto te mrzim* itekako ima.

Najveći je prigovor filmu apriorni pristup izopačenosti junakinje u školskoj sredini. Scenarističko-redateljski tim bez ikakve pripreme i elaboracije podrazumijeva da je ta djevojka crna ovca među kompletnom školskom populacijom — od školskih snobova iz »boljih obitelji« do »klošara«, a jednako i među nastavničkim osobljem. Sama pomisao da bi netko s njom izašao van među svim momcima u školi, čak i zadnjim lutzerima s kojima nikad nijedna cura ne bi izašla, izaziva zgražanje. Zašto je tome tako, tj. otkud to radikalno odbijanje, nije jasno. Djevojka naime izgleda jako dobro, dobra je učenica, možda malo prepametna za mediokritetsko okruženje svoje škole i ponešto pretenciozna, što uključuje obvezatni cinizam i česti sarkazam (razumljivo u tim godinama pri suočenju sa spomenutom mediokritetskom okolinom). Istina je da prosječni momci reducirana senzibiliteta, a oni prevladavaju u svakoj nespecijaliziranoj školi, obično imaju slabo mišljenje o takvim djevojkama, ali da je njihov opći glas tako loš, da nema nikog tko bi erotski ili bilo kako drukčije (a u filmu je upravo takva situacija) bio za njih zainteresiran jednostavno ne stoji. Dakle, ili ta djevojka ima neki dodatni nedostatak ili je čitavo zbivanje neutemeljeno. Nikakva se presudna greška u vezi s njom tijekom filma ne otkriva, tako da je pretjerivanje u nepopularnosti njezina statusa čista autorska ishitrenost. Poslije od toga trpi posljedice i uvjerljivost junakinjina odnosa s njezinim izabranikom, koji je autorski stereotipno odabran po principu srodnosti duša. Nejasno je samo gdje je taj momak do tad bio i kako se, tako očito izolirana od ostalih, njihova srca nisu ranije, samostalno prepoznala (naime momak inicijalno prilazi junakinji jer mu to plati dečko njezine sestre, koji ima svoje razloge koje je ovom prilikom suvišno navoditi). Od toga kasnije trpe i odnosi drugih važnih likova prema junakinji jer se prije ili kasnije svi oni (likovi) pokazuju valjanima, pa kako onda objasniti njihov nedoličan tretman junakinje osim

njihovom ograničenošću (i u manjoj mjeri njezinom tvrdoglavosti), a onda se postavlja pitanje kako duhovno i emocionalno ograničeni likovi mogu biti njegovi sunosioci... No dobro. To je ta osnovna mana filma koja se koncentrično širi i prijeći mu više dosege, no on još uvijek ostaje simpatičnom razbibrigom ukoliko gledalac baš nije alergičan na tipske situacije tinejdžerskog podžanra; one su naime ono što se lako uoči, dok većina standardnih gledalaca onu središnju i nimalo bezazlenu manu neće ni primijetiti, zahvaljujući njegovim vrlinama: korektnim do solidnim i uglavnom simpatičnim glumcima i njihovoj pretežno uspješnoj međuigri, također korektnom režijskom aranžiranju situacija, s ponekim iznadprosječnim prizorom, uspješnoj humornosti, afirmativnom, toplom i lepršavom općem tonu, koji je u prirodnom suodnosu sa šarenom i lakoe-rotičnom tinejdžerskom teksturom.

Damir Radić

DIVLJI ZAPAD / WILD WILD WEST

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Peters Entertainment, Sonnenfeld/Josephson Productions, Jon Peters, Barry Sonnenfeld, kpr. Doug Lodato, Graham Place, izv. pr. Tracy Glaser, Barry Josephson, Kim LeMasters, Joel Simon, Bill Todman Jr. — sc. S. S. Wilson, Brent Maddock, Jeffrey Price, Peter S. Seaman, r. Barry Sonnenfeld, d. f. Michael Ballhaus, mt. Jim Miller. — gl. Elmore Bernstein, sgf. Bo Welch, kgf. Deborah Lynn Scott. — ul. Will Smith, Kevin Kline, Kenneth Branagh, Salma Hayek, Ted Levine, M. Emmet Walsh, Ling Bai, Rodney A. Grant. — 107 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nakon američkog građanskog rata, tamo mnoputi savezni šerif James West (Smith) istražuje misteriozne nestanke vodećih znanstvenika. Njemu se priključuje Artemus Gordon (Kline) koji radi na istom slučaju, te ih predsjednik Amerike Grant (Kline) učini partnerima. Dok West sve rješava snagom i oružjem, Kevin se služi raznim tehničkim novotarijama. Na velikoj zabavi u čast juga, oni bivaju svjedocima ponovnog pojavljivanja Dr. Arlissa Lovelessa (Branagh) koji želi ponovno izdignuti poraženi Jug. Dok West spašava sebe, Artemus uspijeva spasiti zanosnu Ritu



Divlji zapad

Escobar (Hayek) koja traži svog oca, također nestalog znanstvenika. Loveless je uz pomoć otetih znanstvenika izgradio dotada neviđeno oružje kojim će bez teškoća preuzeti vlast nad SAD-om, a samo West i Artemus ga mogu spriječiti.

Divlji zapad filmska je verzija nekoć popularne televizijske serije čije se režije prihvatio Barry Sonnenfeld. Tako se nakon ekranizacije književnog djela (*Uхватите малого*) i stripa (*Momci u crnom*) ponovno okrenuo televizijskom uratku kao i u svoja prva dva filma o *Obitelji Addams*. Komercijalno vrlo uspješan, Sonnenfeld je očito uspio dobiti velik budžet, a okupio je i atraktivnu glumačku ekipu. Uz veliku reklamnu pompu potpomognutu istoime-nom pjesmom Willa Smitha očekivao se veliki pohod na kinoblagašne koji je završio prilično neuspješno. No, nakon odgledanog filma takav rezultat uopće ne čudi. Film izgleda kao da se u njega htjelo staviti što se više može, a na kraju je utrpano sve i svašta. No ako se pogleda koliko je bilo scenarista, drugo se nije moglo ni očekivati. Niti sam Sonnenfeld se nije uspio snaći u tom Jamesu Bondu s divljeg zapada, a glumci u toj smjesi i nisu imali prave prilike za iskazivanje svojih mogućnosti. Svakako je veliki manjak filma i to što nije nimalo duhovit, a ovako dugačak i prenatrpan prilično je i zamoran.

Sanjin Petrović

DOSJE ALIEN / THE FACULTY

SAD, 1998. — pr. Miramax Film Corp., Dimension Films, Los Hooligans, Elizabeth Avellan, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Kevin Williamson, r. Robert Rodriguez, d. f. Enrique Chediak, mt. Robert Rodriguez. — gl. Marco Beltrami, sgf. Cary White, kgf. Michael T. Boyd. — ul. Jordana Brew-

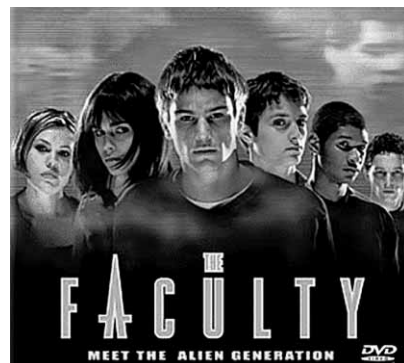
ster, Clea Duvall, Laura Harris, Josh Hartnett, Shawn Hatosy, Salma Hayek, Famke Janssen, Piper Laurie. — 104 minute. — distr. UCD.

Ljetni zagrebački kinoprogram bio je, tek sad shvaćam, preplavljen tinejdžerskim filmovima. Od pet preuzetih recenzija za ovaj broj *Ljetopisa*, čak su u četiri filma o kojima pišem, sva četiri holivudski proizvodi, tinejdžeri u središtu zbivanja. Zoran primjer generacijske usmjerenosti holivudskog marketinga i sezonske prikazivačke politike zagrebačkih Kinematografa, no na stranu opće stanje, usmjerimo se na novi film Roberta Rodrigueza.

Očito je da je poslije ambicioznog i spektakularnog *Od sumraka do zore*, rađenog u tandemu s Tarantinom i izrazito obilježenog težnjom za novim prodorima (neuobičajeno raspolučivanje filma na dva posve različita žanra pri čemu se oba, a osobito prvi, kriminalistički dio filma, obrađuju s velikom pomnošću), Rodriguez odlučio smanjiti brzinu i opustiti se radom na zadanu temu, tj. vježbom izrade standardnog suvremenog horora, oslonjenog na bogatu hororsku tradiciju, u čemu mu je polazište bio scenarij popularnog Kevin Williamsona (*Vrisak 1 i 2*, *Znam što si radila prošlog ljeta*).

Nasuprot prevladavajućem mnijenju, po mom mišljenju u tome je posve uspio. Krećući se poznatim terenom, poštujući žanrovska pravila i klišeje (iznenadilo me je tek što se neprijateljska matica ubija iz prve, što je upadljiv pomak od ustaljenog rješenja po kojem se zlo barem jednom vraća iz mrtvih), uključujući i evidentne neuvjerljivosti (matica silnih mogućnosti upravo se u odlučnim trenucima odjednom pokazala sporom i trapavom, kao i u McTernanovu *Predatoru* s naslovnim likom u odsudnim trenucima obračuna sa Schwarzeneggerom, a malotko je to uočio, a kamoli prigovorio), Rodriguez je uobličio korektan i zabavan slikopis, garniran manirističnim no još simpatičnim Williamsovim intertekstualnim dosjetkama. Film nipošto ne može razočarati atmosferom, a još manje profiliranjem likova, koje smatram njegovom najjačom stranom.

Jasno, likovi se kreću unutar dobro poznatih tipova (što je normalno s obzi-



Dosje Alien

rom na ranije izrečenu konstataciju da je riječ o radu na zadanu temu), no to nijednog trenutka ne proizvodi dosadu, još manje iritaciju, jer ih unutar postavljenog obrasca Rodriguez, Williamson i svi do jednog odlični do u najmanju ruku vrlo dobri mladi glumci sjajno individualiziraju. Josh Hartnett kao super inteligentni i obrazovani buntovnik prirodnoznanstveničkih sklonosti je savršen, slatkica Laura Harris u ulozi dražesnog djevojačkog paravana za maticu briljira, odlična je i Jordana Brewster kao atraktivna podlica suštinski dobra srca, sugestivna i tek malo maniristična Clea Duvall kao izolirana gubitnica, samozaštitnički zavaravajuće samoproglašena lezbijka i predana ljubiteljica SF-a, slično vrijedi i za poštenog, nerazmaženog sportaša Shawna Hatosyja, dok Elijah Wood u ulozi luzera smušenjaka samo nastavlja potvrđivati da će njegova karijera i u odrasloj dobi biti respektabilna. Meni je na kraju samo bilo žao što za razliku od svih ostalih, koji nakon matičine likvidacije ostaju živi i vraćaju svoju otetu osobnost, slatkica koju je matica zaposjela umire zajedno s njom.

Damir Radić

EdTV

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer, Ron Howard, izv. pr. Todd Hallowell, Michael Roy, Richard Sadler. — sc. Lowell Ganz, Babaloo Mandel, r. Ron Howard, d. f. John Schwartzman, mt. Dan Hanley, Mike Hill. — gl. Randy Edelman, sgf. Michael Corenblieth, kgf. Rita Ryack. — ul. Matthew McConaughey, Jenna Elfman, Woody Harrelson, Sally Kirkland, Martin Landau, Ellen DeGeneres, Rob Reiner, Dennis Hopper. — 122 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

U drugim okolnostima bi *EdTV*, rijetko komercijalno posrnuće u karijerama takvih ziheraša kao što su producent Joel Rubin, redatelj Ron Howard i scenaristički par Ganz/Mandel, i kod publike i kod kritike postigao mnogo bolje rezultate. Naime, da se nije pojavio neposredno nakon *Trumanovog Showa* i *Pleasantvillea*, koji ne samo što su bili najbolji prošlogodišnji američki filmovi, nego su definitivno na neko vrijeme zasitili svačije potrebe za tematiziranjem mediokracije, kolektivnog voajerizma i malim ekranom kao metonimijom za svijet, *Edtv* bi bilo lako promatrati kao zgodnu srednjostrujašku komediju koja neće uvrijediti ničiji ukus, nastalu na ideji koja je opće mjesto suvremenih razgovora uz kavu (fenomen TV emisija koje prate »stvarne živote običnih ljudi« nije baš u rangu s privatnim životom Billa Clintona koji je u zadnjih par godina nadahnuo više takvih filmova, ali u zemlji koja ga je iznjedrila nije ni nebitan), te se zbog odsuća djetinjastih fizičkih gegova i agresivnog komedijašenja čak doima, u usporedbi s konkurencijom, relativno suptilno i »odraslo«.

Ništa, međutim, ne bi moglo biti netočnije: posve je jasno da *Ed TV* ima različite pretenzije od *Trumanovog showa* (u središtu pažnje je također čovjek čiji se svakodnevni život emitira na televiziji poput sapunice, no situacija je tretirana sasvim realistički i jednoznačno, kao prilika za »obične« romantične, melodramatične i komične zaplete), ali »nepretenciozno« ne bi smjelo značiti isto što i »besmisleno«, a »trivijalno« biti jednako s »vulgarnim«. Smisao pravih »*real life*« TV emisija —

obični ljudi vole gledati druge obične ljude na televiziji jer im godi potpuna identifikacija i iskrenost, te privid da je svaki »običan« život vrijedan medijske pažnje — nudi odličnu situaciju čovjeka koji zbog svoje »običnosti« postaje »neobičan«, tj. slavan. Međutim, ni smijeh ni uzdasi koje Howard pokušava izmamiti nisu zapravo zasnovani na toj situaciji, nego na nizu rutinskih, recikliranih klišeja o zlim televizijskim mogulima, slavohlepnim manekenkama s britanskim naglaskom, te mračnim obiteljskim tajnama koje se lančano otkrivaju u najnezgodnijem trenutku. Edov »pravi život« u trenutku postaje pravom pravcatom televizijskom trash-sapunastom produkcijom, pa nema ničega neobičnog u činjenici da zanimi fiktivnu publiku fiktivnog TV-programa: a kako potpuno istu priču pratimo i mi, kino gledatelji, film opstaje samo na banalnom, sapunastom nivou, potpuno se udaljavajući od načela koja su uopće omogućila priču. To scenarističko promašivanje poente ne bi bilo toliko neprihvatljivo kad dijalozi ne bi bili puni prežvakanih »velikih istina« o kultu slave u Americi, i kad Howard ne bi mislio da izražava nekakav velevažan stav o prirodi medija time što se u gotovo svaki kadar trudi nagurati kakav televizor ili monitor.

Međutim, kako ima ljudi koji *Trumanov show* i *Pleasantville* nalaze »forsiranim« i »pretencioznim« »filozofiranjem« ili »politiziranjem« (jer ikakve pretenzije autora filma koje nadilaze poštivanje rampe ili kontinuitet svjetla niti ne znaju doživjeti drukčije nego kao suviše), njima se ova dosada se može iz sveg srca preporučiti. Pa čak i bez zlobe: nisu rijetki ni kritičari koji u *Ed TV* vide »korektnu, čak relativno suptilnu i odraslu komediju s nenametljivim pristupom ozbiljnim fenomenima«. E pa, tako im i treba.

Josip Visković

GENIJALAC / HOLY MAN

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Caravan Pictures, Roger Birnbaum, Stephen Herek, kpr. Ray Murphy, Rebekah Rudd, izv. pr. Jeffrey Chernov, Jonathan Glickman. — sc. Tom Schulman, r. Stephen Herek, d. f. Adrian Biddle, mt. Trudy Ship. — gl.

Alan Silvestri, sgf. Andrew McAlpine, kgf. Aggie Guerard Rodgers. — ul. Eddie Murphy, Jeff Goldblum, Kelly Preston, Robert Loggia, Jon Cryer, Eric McCormack, Sam Kitchin, Robert Small. — 113 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Eddie Murphy je čovjek koji je sklon ismijavanju nekih oblika ili navika unutar američkog suvremenog života. Ovaj put kao sveti čovjek, dakle, kako i glasi originalni naziv filma — *Holy Man* (potpuno su nejasni motivi prevođenja naslova terminom *Genijalac*) — Murphy se uvlači u život američkog *jet-seta* i, zahvaljujući svojim sposobnostima, postaje zvijezda, i u nas sve prisutnije, televizijske prodaje. Njegova nekonvencionalnost, sračunata ili ne, nespretnost, vrlo ironičan odnos prema proizvodima koje prodaje, te neuobičajeno baratanje njima (koje ponekad podsjeća i na Chaplinovu transformaciju funkcijskih namjena predmeta), osigurava mu veliku popularnost i gledanost. Jasno, to sve traje vrlo kratko vrijeme, a onda se *Holy Man* iznenada udaljava od svega kao što se i pojavio.

Eddie Murphy nije samo lakrdijaš, fizički spretan i spreman komičar brzih replika i sjajnih transformacijskih sposobnosti. Bez obzira ne procjenu vrijednosti njegova opusa, barem u ovom filmu, primjetljiv je stanovit Murphyjev pomak mirnijem, staloženijem izvođenju geja, primjetnom zatamljavanju akcijskog i fizičkog što je osobito uočljivo u onim dijelovima filma koji se zbivaju izvan njegove televizijske emisije.

Sam Murphyjev televizijsko-prodajni *show* u ovom filmu ismijavanje je nevjerovatne ljudske potrebe za kupovanjem najnepotrebnijih i najbizarnijih stvari. Istodobno, korištenje svetog čovjeka koji propagira odbacivanje materijalnog, a bavi se upravo suprotnim, nudenjem materijalnog na prodaju — mogla bi biti pomalo zbunjujuća da nije riječ o pravim Murphyjevim motivima djelovanja. Jer, Murphy pomaže prijatelju — televizijskom producentu čiji je prodajni *show* zapao u krizu. Jasno, sve je unaprijed osuđeno na propast, jer Murphy pomaže prijatelju upravo u



EdTV

onome protiv čega se svojim načinom života bori.

Holy Man je tako solidna komedija, s vrlo dobrim glumcima, s nekoliko odličnih Murphyjevih neobičnih baratanja predmetima pred televizijskim kamerama, dakle, komedija koja nije priklupa, iako je u velikoj mjeri naivna i simplicirana. U svakom slučaju, riječ je o filmu koji je gledljiv i suvislo realiziran.

Dario Marković

GLORIA

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Eagle Point Productions, Mandalay Entertainment, Gary Foster, Lee Rich, kpr. Josie Rosen, izv. pr. Chuck Binder, G. Mac Brown. — sc. Steven Antin prema scenariju Johna Cassavetes, r. Sidney Lumet, d. f. David Watkin, mt. Tom Swartwout. — gl. Howard Shore, sgf. Mel Bourne, kgf. Dona Granata, Judianna Makovsky. — ul. Sharon Stone, Jean-Luke Figueroa, Jeremy Northam, Cathy Moriarty, George C. Scott, Mike Starr, Barry McEvoy, Don Billett. — 108 minuta. — distr. UCD.

Preiskusni filmaš Sidney Lumet, koji zaista za svoje godine iskazuje velik elan i redovno snima, predstavio se prestižnom produkcijom u kojoj se Sharon Stone vjerojatno željela dokazati kao ozbiljna dramska glumica. Dvadesetak godina prije John Cassavetes snimio je prvu *Gloriju*, polazište Lumetova filma, iz koje pamtim sugestivnu dokumentarističku atmosferu i izrazito ekspresivan nastup Gene Rowlands. Bio je to jedan od onih filmova koje čovjek poštuje i voli, mada nije uvjeren da je riječ o djelu izuzetne kvalitete. Lumetov film također je rađen u povišeno realističkom tonu (ambijenti su pretežno oslikani tzv. prljavom fotografijom), a Sharon Stone trudi se biti što ekspresivnijom, povezujući to s izgledom nekad atraktivne, a sad zapuštene žene. Ipak, usprkos slijeđenju Cassavetes, tamo gdje su on i Rowlands bili snažni Lumet i Stone su mlaki i jalovi.

Zašto »tehnički« dobro postavljena Lumetova režija ne funkcionira kako bi trebalo, ne proizvodi sugestivnost pri-

zora, ne znam, mogu samo reći to su te nedokučive tajne filmske režije (Hrvoje Turković će na ovo ponovno nezadovoljno zavrjeti glavom), dok je odgovor na nefunkcionalnost Sharon Stone jednostavniji: ona se naprosto preglumila u velikoj potrebi da zadovolji svoju ranije spomenutu ambiciju, te nijednog ili gotovo ni jednog trenutka ne uvjerava da glumački živi lik koji interpretira; osim toga čini se, barem na temelju ovog filma, da će imati velikih problema biti uvjerljiva kao zapuštena žena, ako ikad ponovno poželi utjeloviti takav lik.

S režijom i Sharon Stone u vezi je i ključni odnos filma, onaj Glorie i proganjenog latinoameričkog dečaka. U Cassavetesovom filmu taj je odnos izrazito realističan i dirljiv, kod Lumeta on nikad ne propulsira, a pri kraju dobiva i izrazito sentimentalna obilježja koji cijeli film zaključuju kao iznuđenu melodramu.

S obzirom na Cassavetessa Lumet je izostavio završni obračun Glorie s bivšim gangsterskim sudrugovima radi spašavanja dječaka i može se pomisliti da je to dug realističkom pristupu. Naime povišeno dramatična akcijska zbivanja, kakav je taj obračun, izrazito su obilježje žanrovskog filma pa ih je možda zato Lumet želio izbjeći, no u tom slučaju nije napravio ništa jer je umjesto u nežanrovsku (ili »nežanrovsku«) realističnu dramu skrenuo, kao što je rečeno, u izrazito žanrovski obilježenu melodramu. A možda mu je to i bila namjera: omekšavanje izvornika; no čemu onda sav onaj realistički stilski pristup i deatraktiviziranje Sharon Stone?

Ukratko, film je na kraju ispao stilski i žanrovski neuspjelo nekompaktan i jako mu nedostaje izrazite ugodajne dojmljivosti i uvjerljivija središnja glumica. No polazna intrigantnost ključnog odnosa Glorie i dječaka te rješenja koja ona pokušava iznaći za spas njega života i svoje duše, koja nedvojbeno izazivaju gledateljsku zainteresiranost, dovoljan su razlog, uz naposljetku korektan dizajn, da film zasluži prolaznu ocjenu.

Damir Radić

GRAĐANI OPASNIH NAMJERA / ARLINGTON ROAD

SAD, Velika Britanija, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Lakeshore Entertainment, Peter Samuelson, Tom Gorai, Marc Samuelson, kpr. Jean Higgins, Richard S. Wright, izv. pr. Tom Rosenberg, Sigurjon Sighvatsson, Ted Tannebaum. — sc. Ehren Kruger, r. Mark Pellington, d. f. Bobby Bukowski, mt. Conrad Buff. — gl. Angelo Badalamenti, sgf. Therese DePrez, kgf. Jennifer Barrett-Pellington. — ul. Jeff Bridges, Tim Robbins, Joan Cusack, Hope Davis, Robert Gossett, Mason Gamble, Spencer Treat Clark, Stanley Anderson. — 117 minuta. — distr. Continental film.

Rijetko kada vas neki film toliko prestraši i zabrine, a da mu tematika nije vezana uz nadnaravne pojave ili fiktivne masovne ubojice. *Građani opasnih namjera* upravo je takav film od kojeg vas spomenuta zabrinutost i strah proganjaju dobrano i nakon odgledane projekcije. Jeff Bridges tumači ulogu sveučilišnog profesora čija je specijalnost »unutarnji terorizam«. Njegovu suprugu, agenticu FBI-a, ubila je jedna od tajnih militantnih američkih skupina. Mir predgrađa u kojem stanuje, narušio je novopridošli susjed (Tim Robbins) koji kod glavnog junaka počinje buditi sumnje da se radi o jednom od mogućih kandidata za »sveameričkog« teroristu. Dok profesorovi prijatelji smatraju da je čovjek prešao u stanje potpune paranoje, on sam kreće u istragu, potpomognut vlastitim znanjem i iskustvom. No što se tu zapravo ima otkriti?

Svi mi, a pogotovo Amerikanci, žudimo za osjećajem osobne sigurnosti, i kada nam je oduzeto spremni smo zavaravanjem to vratiti. Ovaj film zapravo govori o tome kako nema kraja ljudskom samozavaravanju. Svi oni, koji se poput glavnog lika, pokušaju glasno suprotstaviti našim iluzijama, bit će etiketirani kao paranoidni ludaci. I to je zaista tako. Svaki će američki građanin radije povjerovati da su bombaško teroristički napadi djelo pojedinca, nego logičnije zaključiti da postoji organizirani teroristički lanac. SAD se kunu u svoju demokraciju, no koja je to razlika između dvije političke opcije koje se nude: jedni odobravaju preljub

i spolno općenje u Bijeloj kući, dok drugi npr. podržavaju duhansku industriju. Teorija 'šutljive većine' konačno je dobila ozbiljan film. Možda čak i preozbiljan. Smještanje radnje u predgrađe, jedno od posljednjih čuvara klasičnih američkih vrijednosti jest vrhunac kojim se skreće pozornost da ništa više nije sveto i da u konstantnom guranju glave u pijesak leži zlo koje je izraslo u nezaustavljiv problem.

Vrlo uvjerljiva i jaka glumačka ostvarenja svih angažiranih daju cijeloj priči zasluženi kredibilitet. Ako tome pridodamo još i prilično netipičan i neočekivan završetak onda se vrlo lako može zaključiti da je pred nama odlično djelo koje je uz to i jedan od privih filmova koji govori politički gledano nekoj posve drugoj Americi.

Martin Milinković

INSTINKT / INSTINCT

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment, Barbara Boyle, Michael Taylor, kpr. Brian Doubleday, Richard Lerner, Christina Steinberg, izv. pr. Gail Katz, Wolfgang Petersen. — sc. Gerald Di Pego prema romanu Ishmael Daniela Quinna, r. Jon Turteltaub, d. f. Philippe Rousselot, mt. Richard Francis-Bruce. — gl. Danny Elfman, sgf. Garreth Stover, kgf. Jill M. Ohannesson. — ul. Anthony Hopkins, Cuba Gooding Jr., Donald Sutherland, Maura Tierney, George Dzundza, John Ashton, John Aylward, Marc Macaulay. — 123 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nije tomu toliko davno kada se počelo pisati o odustajanju Anthonyja Hopkinsa od filmske glumačke karijere. Kad pogledate film *Instinkt*, onda je potpuno jasno zašto je to ovaj, uistinu, dobar glumac to namjeravao učiniti. Sve je zapravo krenulo od Hanibala — kanibala Lectera. Hopkinsova uloga u ovom filmu varijacija je ili derivat uloge iz filma *Kad jaganjci utihnu*. Čak je



Instinkt

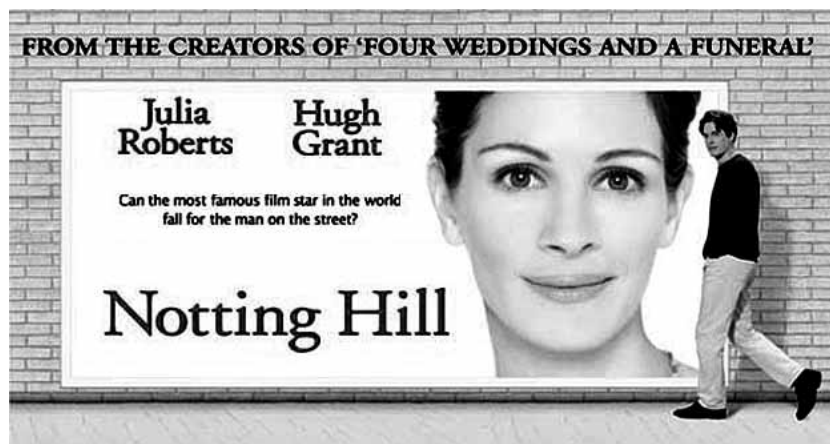
i situacija vrlo slična. Ovaj put mladi muškarac, a ne mlada žena nastoji otkriti tajnu koja se skriva u neobičnom neprosječnom dakle, nadprosječnom pojedincu. Jedino je promijenjen predznak karaktera protagonista: tamo je riječ o super inteligentnom zločincu, ovdje o strastvenom i nadprosječnom nadarenom znanstveniku. Sve drugo podsjeća jedno na drugo. Pogledajmo: kao i u *Jaganjcima* Hopkins je zatočen zbog globalne prijetnje društvu i, usput, krvoločnih ubojstava nekoliko stražara. Kao i tamo to je čovjek neobičnih svojstava, čovjek koji jednostavno zna više od drugih i koji je otkrio određenu taj-

dateljevim master kadrom. Osim Hopkinsa, sve ostalo je zanemarljivo u ovom filmu, a upravo to je ono, a ne Hopkins, što film *Kad jaganjci utihnu* čini dobrim a *Instinkt* lošim filmom.

Dario Marković

JA U LJUBAV VJERUJEM / NOTTING HILL

SAD, Velika Britanija, 1999. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films, Duncan Kenworthy, izv. pr. Tim Bevan, Richard Curtis, Eric Fellner. — sc. Richard Curtis, r. Roger Michell, d. f. Michael Coulter, mt. Nick Moore. — gl. Trevor Jo-



Ja u ljubav vjerujem

nu. Njegove značajke su skoro iste: obrazovanost, nevjerojatna fizička snaga, nagle provale bijesa, pritajena, ali uglavnom dobro kontrolirana agresivnost, precizna elokvencija, divljaštvo i civiliziranost istodobno. Uza sve to, Hopkins je starac duge bijele kose, prodornih očiju i, napokon, čovjek koji je, uz svu svoju neobičnost i agresiju, u pravu, osobito u očima svog pravobranitelja. Kao i u *Jaganjcima* njegov bijeg je fantomski i neobjašnjiv.

Upravo na ovim glumačkim značajkama i sličnostima s likom Hanibala izgrađen je *Instinkt*, film koji bi mogli nazvati egzemplarnim u korištenju glumčevih sposobnosti. Česti Hopkinsovi krupnjaci dominiraju filmom, on je središte i svakog drugog kadra, bilo da je riječ o simetričnim ili asimetričnim komponiranjima prostora, a njegova minimalistička facijalna ekspresija u krupnom planu skoro da postaje re-

nes, sgf. Stuart Craig, kgf. Shuna Harwood. — ul. Julia Roberts, Hugh Grant, Hugh Bonneville, Emma Chambers, James Dreyfus, Rhys Ifans, Tim McInnerny, Gina McKee. — 123 minuta. — distr. BLITZ.

KLOPKA / ENTRAPMENT

SAD, 1999. — pr. New Regency Pictures, Fountainbridge Films, Sean Connery, Michael Hertzberg, Rhonda Tollefson, izv. pr. Ronald Bass, Arnon Milchan, Iain Smith. — sc. Ronald Bass, William Broyles Jr., r. Jon Amiel, d. f. Phil Meheux, mt. Terry Rawlings. — gl. Christopher Young, sgf. Norman Garwood, kgf. Penny Rose. — ul. Sean Connery, Catherine Zeta-Jones, Ving Rhames, Will Patton, Maury Chaykin, Kevin McNally, Terry O'Neill, Madhav Sharma. — 112 minuta. — distr. Continental film.

Mac MacDougal legendarni je kradljivac umjetnina čije se ime prvo nađe na

popisu osumnjičenih nakon nestanka vrlo vrijedne Rembrandtove slike. Intelligentna i atraktivna istražiteljica osiguravajućeg društva odluči Macu postaviti klopku, pa mu se lažno predstavi i ponudi mu zajedničku pljačku uoči dočeka 2000. godine u Kuala Lumpuru.

Prvo što primjećujete prilikom gledanja *Klopke* je činjenica da je Sean Connery usprkos poodmakloj dobi od sedamdesetak godina i dalje dovoljno karizmatičan i uvjerljiv filmski junak, dovoljno snažan da iznese cijeli film unatoč njegovim slabostima. U *Klopci* mu je to uz pomoć prekrasne ali ne i previše talentirane Catherine Zeta-Jones ponovno uspjelo. Film je na papiru vjerojatno izgledao nabrijano poput *Nemoguće misije*, ali Jon Amiel nije Brian De Palma, pa je *Klopka* u stvarnosti prilično spora i nemaštovita, a na trenutke i dosadna. Amiel nije loš redatelj ali je očito kako se ne snalazi najbolje i visokobudžetnim spektaklima kakav je *Klopka* trebala biti, pa je za razliku od napetog trilera *Imitator*, *Klopka* lišena svih sastojaka napetosti i uzbudljivosti. Tako su sve vrline *Klopke* svedene na pleća šarmantnog Seana, njegov uvjerljiv odnos s mladom Catherinom, te na cool egzotična mjesta u kojima se radnja odvija, a o vama ovisi hoće li vam to biti dovoljno.

Denis Vukoja



Klopka

LETEĆI LJUBIMAC / AIR BUD

SAD, Kanada, 1997. — pr. Keystone Pictures, Equicap, Walt Disney Pictures, Robert Vince, William Vince, izv. pr. Michael Strange, Anne Vince, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Paul Tamasy, Aaron Mendelsohn, r. Charles Martin Smith, d. f. Mike Southon, mt. Alison Grace. — gl. Brahm Wenger, sgf. Elizabeth Wilcox, kgf. Jana Stern. — ul. Michael Jeter, Kevin Zegers, Wendy Makkena, Bill Cobbs, Eric Christmas, Jay Brazeau, Nicola Cavendish, Brendan Fletcher. — 98 minuta. — distr. Discovery.

Nakon iznenadne muževljeve smrti Jackie Framm (Makkena) odlučuje započeti novi život, te se sa svoje dvoje djece seli u idilični gradić gdje je nekad posjećivala djeda i baku. Njezin sin Josh (Zegers) teško proživljava nedostatak oca, a nimalo mu ne odgovara promjena škole. Premda se želio okušati u školskom košarkaškom timu, zbog neodlučnosti postaje samo pomoćnik. Na putu do škole pronalazi napušteno košarkaško igralište, uređuje ga i sam igra košarku. Na igralištu pronalazi psa Buddyja, zlatnog retrievera koji se tu skriva nakon što je pobjegao od vlasnika Norma Snivelyja (Jeter), koji ga je zlostavljao. Snively zarađuje nastupajući kao klaun, a Buddy je bio njegova jedina uspjeta točka u kojoj su se dobacivali loptom. Josh dovodi psa kući i uspijeva nagovoriti majku da ga zadrži

barem do nadolazećeg Božića. Joshova depresija uz Buddyja ubrzo nestaje, a najveće iznenađenje doživljava kad otkriva da pas zna igrati košarku.

U produkciji filma *Leteći ljubimac* sudjelovala je tvrtka Walt Disney, te su vidljiva nastojanja da se snimi ostvarenje nalik na nekadašnje Disneyjeve obiteljske komedije. Redatelj Charles Martin Smith, najpoznatiji po glumačkoj ulozi Žapca u *Američkim grafitima*, niti ne pokušava napraviti od filma nešto više, ali zato je zadano uspješno obavio. Premda su glumci ostvarili sasvim solidne interpretacije, bez glavne zvijezde filma, psa Buddyja, film bi se utopio u moru sličnih ostvarenja namijenjenih cijeloj obitelji. No, ovaj pas ne izgleda samo lijepo, nego stvarno zna igrati košarku i to je trenutak kad film pridobiva potpunu pozornost gledatelja. Uspješno spojivši njegov talent s ostatkom filma, Smith je napravio dopadljivo djelo za cijelu obitelj.

Sanjin Petrović

LOPOVI, UBOJICE I DVIJE NABIJENE PUŠKE / LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS

Velika Britanija, 1998. — pr. The Steve Tisch Company, Ska Films, Matthew Vaughn, kpr. Georgia Masters, izv. pr. Steve Tisch, Peter Morton, Stephen Marks, Angad Paul, Trudie Styler. — sc. i r. Guy Ritchie, d. f. Tim Maurice-Jones, mt. Niven Howie. — gl. David A. Hughes, John Murphy, sgf. Iain Andrews, Eve Mavrakis, kgf. Stephanie Collie. — ul. Jason Flemyng, Dexter Fletcher, Nick Moran, Jason Statham, Steven Mackintosh, Nicholas Rowe, Nick Marq, Charlie Forbes. — 106 minuta. — distr. Continental film.

'Pulp Fiction meets True Romance meets The Big Sleep meets The Long Good Friday meets The Italian Job meets The Lavender Hill Mob meets Millers Crossing meets The Laddykillers meets Twin Town...' Tako je jedan od posjetitelja Interneta okarakterizirao britansku komediju *Lopovi, ubojice i dvije nabijene puške* redatelja i scenarista Gya Ritchieja. I to je otprilike to, uz napomenu da bi spomenutom popisu umreženoga filmoštovatelja mogli



Lopovi, ubojice i dvije nbijene puške

pridodati još dosta toga, primjerice, Dannyja Boylea i Irvinea Walsha ili još više Tarantina. Sve je to prisutno u Ritchiejev filmu u kojem se četiri mlada Londončanina i lokalna banda, uz brojne situacijsko-fabularne obrate, nastoje domoći petsto tisuća funti i droge da bi se na kraju, riječima jednoga od junaka, zaključilo kako *ovdje nema ni novca, ni trave, već je ostalo samo brdo j..... leševa*. I sve to uz ovakve dijaloge: *Minutu prije ovo je bio najsigurniji posao na svijetu. Sada se pretvorio u loš dan u Bosni.*

Iz svega rečenoga postaje razvidno kako su *Lopovi, ubojice i dvije nabijene puške* sam vrhunac nečega što će filmska teorija vjerojatno jednoga dana i službeno nazivati *postpostmodernizmom*, odnosno, svojevrsnoga smjera koji je od žanrovskoga postmodernizma izrastao u metažanrovsku poetiku sadržajnih i sasvim konkretnih citata. Pravo je zapravo čudo kako Ritchiejev film, uz toliko mnoštvo utjecaja iz posve bliske filmske prošlosti, ipak ostaje jaka autonomna filmska cjelina, k tome još i izvanredna. Jednoga dana, teorija će sigurno zapisati i stilske osnove *postpostmodernizma* gdje će se spominjati brzi kadrovi, neobični kutovi kamere, kratke i duhovite replike te pomalo eliptična fabula uz brojne redateljske intervencije i dosjetke.

Međutim, *Lopovi, ubojice i dvije nabijene puške* su i svojevrsna inventura britanske kinematografije u devedesetim godinama ne samo na području utjecaja (Boyle, *Twin Town*) nego i kvalitete. Naime, sve ono dobro što je u

filmski svijet donijela *britanska filmska renesansa* devedesetih možemo vidjeti u Ritchiejevu ostvarenju. A to je — jako, jako mnogo.

Ivan Žaknić

LJETO KADA JE UBIJAO SAM / SUMMER OF SAM

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, 40 Acres & a Mule Filmworks, Spike Lee, Jon Kilik, izv. pr. Jeri Carroll Colicchio, Michael Imperioli. — sc. Victor Colicchio, Michael Imperioli, Spike Lee, r. Spike Lee, d. f. Ellen Kuras, mt. Barry Alexander Brown. — gl. Terence Blanchard, Pete Townshend, sgf. Therese DePrez, kgf. Ruth E. Carter. — ul. John Leguizamo, Adrien Brody, Mira Sorvino, Jennifer Esposito, Michael Rispoli, Saverio Guerra, Brian Tarantina, Al Palagonia. — 141 minuta. — distr. BLITZ.

Unatoč imenu legendarnog njujorškog serijskog ubojice, glavni junak posljednjeg filma Spike Leea jedna je druga riječ u naslovu: ljetno. Pa zatim, kako to već biva, i New York. I još godina radnje: tisuću devetsto sedamdeset sedma. Je li riječ o filmu nostalgije? Samo ukoliko nostalgija ostaje nostalgija i onda kada izražava jasno stajalište, a ne tek bolećivu zaljubljenost u bolju prošlost. Dakako, autor koji imalo razumije pop-kulturu (a malo se koji filmaš njome pretencioznije bavi od Leea) u svom filmu o odrastanju u sedamdesetima i ne može kukati za izgubljenom nevinošću kao u pedesetima, ili neuspjelom revolucijom kao u šezdesetima. Lee ne želi replicirati ni diskoskapizam kao svjetonazor vlastita djela, nego se zanima za njegovu oslobođajuću kvalitetu među klincima odraslim u katoličkom patrijarhatu latinoameričke i talijanske četvrti. I tu uz opća mjesta *Groznice subotnje večeri* (mit o pripustom vodoinstalateru koji jednom tjedno u diskoteci postaje blistavi pop-kralj) upravo i definira nostalgično poimanje sedamdesetih), pronalazi i neizbježnu drugu stranu: revolucija glazbe, droge i seksa uz erotičke porive oslobađa i potisnutu agresiju, rasizam, mentalitet linčerske gomile. Unatoč zanimljivom realističnom nizanju događaja, ovo je također najjasnije eksplicirano kroz opservaciju pop kulture: ključna je scena kada John Leguizamo i Mira Sorvino, beskraino nevini par disko-prolete-

ra, dolaze u grad na koncert prijatelja pankera, i bivaju zatečeni i zgadeni svom nakaznošću te ikonografije (koja se kao drugi organski izričaj vremena potpuno zaobilazi u ostalim recentnim, radosnim posvetama šarenim sedamdesetima).

Otuda i poetska vrijednost naslovnog, no ne i glavnog lika: serijski ubojica David »Son Of Sam« Berkowitz, unatoč našim očekivanjima, uopće se ne upliće u glavni tijek radnje, tek posredno dotičući živote glavnih junaka; međutim, na simboličnoj razini, upravo taj veliki crni prišt knikuo iz hormonalnog kovitlaca urbane kulture u pubertetu, jest nerazdvojivi suprotni pol rasplešanog Johna Travolte.

Raznorodna građa filma na kraju je povezana tek metafizički: s obzirom da urednost i konciznost naracije svakako nisu najbitnije vrline na koje Spike Lee kao redatelj cilja, *Ljeto kad je ubijao Sam* može dezorijentirati i predanog gledatelja i pričiniti se sasvim proizvoljnim slijedom anegdota. No čak i tada dinamika zbivanja i invencija upri-zorenja ne dopuštaju da film bude manje nego zabavan, a i osvježavajuće razbarušen u usporedbi s Leejevim prethodnim (inače posve sjajnim) gotovo *mainstream* pokušajem *Dobitnik*. Na kraju se ipak pokazuje kako je (kod nas primitivno podcjenjivani) Spike Lee izuzetno inteligentan promatrač sudbi-na Amerikanaca kao sudbine Amerike, te kako njegovo pravo, veliko remek-dielo još uvijek čeka negdje iza ugla.

Josip Visković



Ljeto kad je ubijao Sam

MATRIX

SAD, 1999. — pr. Village Roadshow Productions, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, Joel Silver, kpr. Dan Cracchiolo, izv. pr. Bruce Berman, Andrew Mason, Barrie M. Osborne, Erwin Stoff, Andy Wachowski, Larry Wachowski. — sc. i r. Andy Wachowski, Larry Wachowski, d. f. Bill Pope, mt. Zack Staenberg. — gl. Don Davis, sgf. Owen Patterson, kgf. Kim Barrett. — ul. Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Gloria Foster, Joe Pantoliano, Marcus Chong, Paul Goddard. — 144 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Junak Kafkinog *Preobražaja* jednog se jutro probudio i otkrio da se od čovjeka pretvorio u kukca. Junak *Matrixa* jednog se jutro probudio i otkrio da se iz ličinke pretvorio u čovjeka. Sve do tog trenutka on je poput mnogih od nas imao osjećaj da nešto s njegovim životom nije u redu, a onda mu je tajanstveni Morpheus otkrio najčuvaniju tajnu na svijetu — da pravi svijet zapravo ne postoji. Nakon otkrića umjetne inteligencije svijetom su zagospodarili strojevi, kompjutori kojima su ljudi potrebni tek kao izvor energije. Uzgajaju ih na farmama poput brojlera, a zauzvrat im pružaju virtualni nadomjestak za stvarni život poznat pod nazivom Matrix. Skupina buntovnika od krvi i mesa pokušava se boriti protiv tog kompjutorskog sustava, a njihov predvodnik Morpheus u mladom hackeru Neu prepoznaje onoga koji je odabran da ih spasi. Njihova borba protiv *Matrixa* i njegovih čuvara, koji podsjećaju



Matrix

na *Braću Blues* i *Ljude u crnom*, ne odijeva se, međutim, u realnom nego u virtualnom svijetu, pa iako on izgleda poput bolje dizajnirane igre za *Play Station* i u njemu je moguće umrijeti, jer »tijelo bez uma ne može funkcionirati«.

Već nakon lezbijskog noir trilera *Preko svake mjere*, mnogi su u braći Andyju i Larryju Wachowskom prepoznali dostojne nasljednike braće Coen, pa im *Matrix* može poslužiti kao vrlo uvjerljiv argument za ovu, u prvi tren ipak ponešto nategnutu tezu. Njihova visokobudžetna *cyber-ekstravagancija* uistinu je rijetko inteligentna kompilacija najvećih SF i *cyber* mitova ovog stoljeća — tu je uistinu sve, od Raya Bradburyja do Williama Gibsona, od Biblije do Lewisa Carrolla, od *2001: Odišeje u svemiru* do *Aliena*, od *Zelenog sunca* do *Terminatora* i tako gotovo u beskonačnost. To je navelo jednog američkog kritičara da *Matrix* opiše kao Ridley Scottovu *Alisu u zemlji čudesa* na način Tsui Harka, a po priči Aldousa Huxleya i Roberta Heinleina. U nabrajanju prethodnika ne bi bilo pošteno ispuštiti ni dva naslova novijeg datuma, *Grad tame* Alexa Proyasa i *Čudne dane* Kathryn Bigelow na koje se *Matrix* tematski izravno naslanja. Ipak, možda su u *Matrixu* najzabavnije biblijske paralele, jer osim Spasitelja, braća Wachowski iskoristili su i motiv Jude, pa čak i parafrazirali onu »blago siromašnima duhom, njihovo je carstvo nebesko«, ili u ovom slučaju, *Matrix*. Iako mu ne nedostaje citata, u slučaju *Matrixa* ne može se govoriti o pukoj kompilaciji, pabirčenju ili reciklaži, već je riječ o posve autentičnom i fascinantnom djelu kojem je malo nedostajalo da, poput Scottovog *Blade Runnera*, postane ključnom referencom za većinu budućih futurističkih SF filmova.

Matrix je u prvom redu iznimno vješt akcijski film u kojem su braća Wachowski demonstrirali rijedak vizualni talent, dizajnersku originalnost i lucidnost u korištenju vrhunskih specijalnih efekata, a sve to u furioznom režijskom stilu koji koreografijom i kinetičkom energijom podsjeća na Johna Wooa i druge hongkonške majstore. Prelazak iz nezavisnog niskobudžetnog filma u visokobudžetne spektakle pod producerskom paskom veterana akcijskih *boom-boom* spektakala Joela Silvera

nije ih, međutim, poput mnoge prije njih, pretjerano zbunio. Uz sav vatromet specijalnih efekata, braća Wachowski su *Matrix* učinili intrigantnim filozofskim djelcem koje se može čitati na više razina i koje podjednako zanimljivo postavlja temeljna humanistička pitanja i u prezentu i u futuru ljudske civilizacije.

Igor Tomljanović

MOĆNI JOE YOUNG / MIGHTY JOE

SAD, 1998. — pr. Walt Disney Pictures, RKO Pictures, The Jacobson Company, Ted Hartley, Tom Jacobson, kpr. Michael Fottrell, izv. pr. Gail Katz. — sc. Mark Rosenthal, Lawrence Konner, r. Ron Underwood, d. f. Don Peterman, Oliver Wood, mt. Paul Hirsch. — gl. James Horner, sgf. Michael Corenblith, kgf. Molly Maginnis. — ul. Bill Paxton, Charlize Theron, Rade Serbedžija, Regina King, Peter Firth, Naveen Andrews, David Paymer, Robert Wisdom. — 114 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

MOJ NAJDRAŽI MAROVAC / MY FAVORITE MARTIAN

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Pictures, Robert Shapiro, Jerry Leider, Marc Toberoff, kpr. Daryl Kass, izv. pr. Barry Bernardi. — sc. Deanna Oliver, Sherri Stoner, r. Donald Petrie, d. f. Thomas Ackerman, mt. Malcolm Campbell. — gl. John Debney, sgf. Sandy Veneziano, kgf. Hope Hanafin. — ul. Jeff Daniels, Christopher Lloyd, Elizabeth Hurley, Daryl Hannah, Christine Ebersole, Wallace Shawn, Michael Lerner, Jeremy Hotz. — 93 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Znanstveno-fantastična komedija o Marovcu kojem je svemirski brod pao na zemlju, što je vidio TV-reporter, koji iz toga želi napraviti senzaciju. Marovac to želi izbjeći i diskretno pronaći način kako da popravi svoju letjelicu. Njegove su prednosti u tome što dolazi iz razvijenije civilizacije i što može mijenjati oblik, pa se najčešće i uvjerljivo predstavlja kao reporterov ujak. No, bez pomoći reportera nije u stanju ostvariti svoje nakane, pa čak

nit i funkcionirati kao ljudsko biće jer su mu nepoznati zemaljski običaji i mentalitet. Zato su i pored povremenih sukoba njih dvojica upućeni jedan na drugoga, a njihove razlike dovode do niza smiješnih situacija.

Fabula ovog zabavnog filma temelji se na popularnoj TV-seriji iz šezdesetih, što je još jedan u nizu dokaza da veliki dio suvremene holivudske komercijalne produkcije teško dolazi do izvornih ideja. Ipak, film svojom afirmacijom prijateljstva bića s različitih planeta i plediranjem za toleranciju, te karikaturnom nekih američkih svakodnevnih pojava (posebice onih vezanih uz televiziju), ali i neobičnom ljubavnom pričom, nizom gegova, s mjerom upotrebljenih specijalnih efekata primjerenih žanru i funkcionalnom režijom Donalda Petriea ima dobrih strana, jer je ostvario zadaću pružajući gledatelju kvalitetnu razbibrigu u toplim ljetnim danima kada je film i prikazan.

Tomislav Kurelec

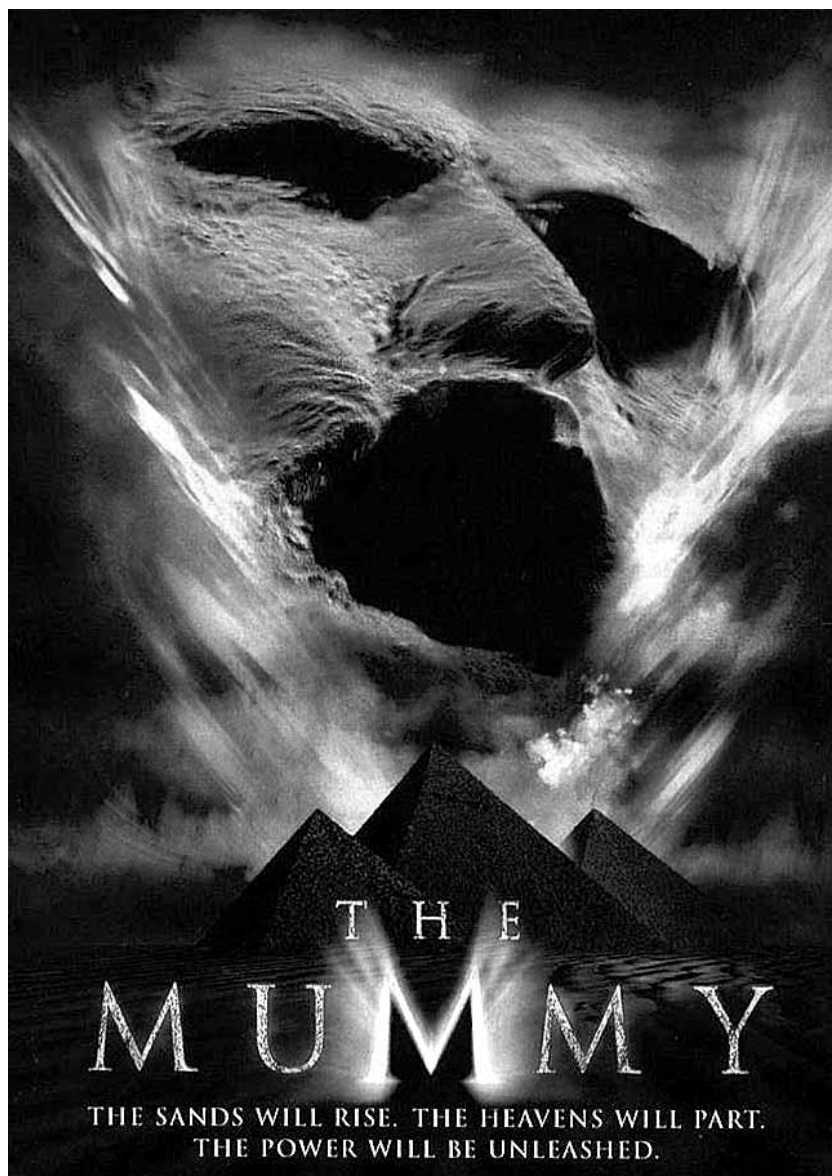
MOMCI SA ZAPADA / THE HI-LO COUNTRY

SAD, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films, De Fina-Cappa, Tim Bevan, Barbara De Fina, Eric Fellner, Martin Scorsese, kpr. Liza Chasin, izv. pr. Rudd Simmons. — sc. Walon Green, r. Stephen Frears, d. f. Oliver Stapleton, mt. Masahiro Hirokubo. — gl. Carter Burwell, sgf. i kgf. Patricia Norris. — ul. Woody Harrelson, Billy Crudup, Patricia Arquette, Cole Hauser, Penelope Cruz, Darren E. Burrows, Jacob Vargas, James Gammon. — 114 minuta. — distr. BLITZ.

MUMIJA / THE MUMMY

SAD, 1999. — pr. Alphaville Films, Sean Daniel, James Jacks, kpr. Patricia Carr, izv. pr. Kevin Jarre. — sc. i r. Stephen Sommers, d. f. Adrian Biddle, mt. Bob Ducsay. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Allan Cameron, kgf. John Bloomfield. — ul. Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo, Kevin J. O'Connor, Jonathan Hyde, Oded Fehr, Erick Avari. — 124 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Veliki hit protekle godine možda bi se mogao učiniti i autorskim projektom,



Mumija

jer je redatelj *Mumije* Stephen Sommers ujedno i scenarist, ali ta je mješavina pustolovnog i filma užasa zapravo *remake* istoimenog filma Karla Freunda iz 1932., kojem je slijedio niz raznih verzija i nastavaka, što je još jedan pokazatelj nedostatka originalnih scenarijskih ideja u suvremenom Hollywoodu. Radnja se zbiva dvadesetih godina ovog stoljeća kada mlada znanstvenica Evelyn pronalazi neobičan predmet koji upućuje da Grad mrtvih starih Egipćana nije samo legenda nego da je doista i postojao, pa je njezin brat nagovara da krenu u potragu za njim. Za to im je potreban netko tko će otkriti

put i oni nalaze pomoć u francuskom legionaru, kojega oslobađaju iz zatvora. No, dok djevojku zanima znanstveno otkriće, muškarci se nadaju da će pronaći veliko blago, ali tome se nada i druga skupina pustolova koja nastoji prije njih stići do Grada Mrtvih. U tom dijelu filma Sommers nastoji (i tek djelomice uspijeva) ponoviti redateljski prosede Stevena Spielberga iz *Otimača izgubljenog kovčega*. No, kada stignu do Grada mrtvih pokazuje se da je predmet koji je Evelyn pronašla zapravo ključ za otvaranje groba u kojem je mumija vrhovnog svećenika Imhotepa koji je u XVIII. stoljeću prije Krista bio

živ mumificiran zbog veze s faraonom ljubavnicom i koji tada oživljava kao čisto Zlo. Od toga trenutka Somersova se režija ponajprije oslanja na atraktivne specijalne efekte o kojima su prijašnji redatelji filmova o oživjelim mumijama mogli samo sanjati. Rezultat toga ipak nije pretjerani strah, nego prije svega spektakularnost koja može zadovoljiti ljubitelje filmske zabave.

Tomislav Kurelec

OKRUTNE NAMJERE / CRUEL INTENTIONS

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Original Film, Newmarket Capital Group, Neal H. Moritz, kpr. Heather Zeegen, izv. pr. Michael Fottrell. — sc. Roger Kumble prema romanu *Opasne veze* Choderlosa de Laclosa, r. Roger Kumble, d. f. Theo Van de Sande, mt. Jeff Freeman. — gl. Edward Shearmur, sgf. Jon Gary Steele, kgf. Denise Wingate. — ul. Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Reese Witherspoon, Selma Blair, Louise Fletcher, Joshua Jackson, Eric Mabius, Sean Patrick Thomas. — 97 minuta. — distr. Continental film.

Film se zgodno može opisati kao *Opasne veze* (čija su adaptacija) viđene kroz prizmu svijeta Breta Eastona Ellisa. No, moj je glavni dojam da je na djelu svojevrsno gerijatrijsko orgijanje nad glupavom i/ili poročnom mladošću. Naime, scenarist i režiser Roger Kumble (koji istina ima tek 33 godine) kao da se posebno i s velikim užitkom trudi mladce, kojima se bavi, prikazati poput radikalno, na ovaj ili onaj način, reduciranih poluosoba: za razliku od, recimo, digniteta koji emocionalno reduciranim likovima i svom dominantno minimalističkom stvaralačkom po-

stupku daje Ellis, Kumble od svega pravi nedostojnu lakrdiju.

Najizrazitiji je takav primjer lik Cecile, koju tretira kao retardiranu osobu pa čak dezavuiru i njezinu načelnu privlačnost, no ni ostali nisu daleko odmakli. Primjerice Ryann Philipe, koji je bio vrlo funkcionalan kao dobrodušni i protupavi mladi ljepotan u *Studiju 54*, ovdje glumi neodoljivog, sjajnog ljubavnika Sebastiana Valmonta i pokazuje svu svoju glumačku ograničenost. Patetična neuvjerljivost njegove glume u svakom kadru urušava njegovu ljepuškastost (to je tzv. objektivni sud, osobno Philipa ne smatram privlačnim), i stvara od njega praznoglavog ljepotana koji, dakako, s izvornim Valmontom nema nikakve veze. Njegovoj partnerici u manipulativnim kombinatnim erotskim igrama Kathryn Merteuil, koju tek podnošljivo glumi Sarah Michelle Gellar, potpuno nedostaje svaki trag karizme koju takav lik mora imati, a zanimljivo je da je i ultimativna pozitivka Annette Hargrove (korektna no za taj lik možda pomalo prebucmasta Reese Witherspoon) prikazana s nekim odstojanjem i, dojam je, nesimpatijom (u filmu je pretvorena u osveticu i njezina samouvjerena nadmoćnost nad Merteuil u završnici izaziva nelagodu).

Nije dakako dvojbeno Kumbleovo pravo na osobnu i od izvornika vrlo udaljenju interpretaciju, no sporno je usmjerenje te interpretacije, njegova (bez)vrijednost. Kumbleovo tretiranje likova kao bezveznih lutaka nad kojima si kao autor dopušta svakakvo izživljavanje, pretvaranje filma u lakrdiju ne ostavlja dojam da je posljedica nekog sustavno promišljenog, »odnjegovanog« stava, nego se doima kao rezultat nekontroliranih, sirovih instinkata inferiornog senzibiliteta slabo talentiranog autora. A da dojam o Kumbleovim spontanim lakrdijskim intencijama nije neosnovan svjedoče podaci iz njegove filmografije: među ostalim, bio je (nepotpisan) suradnik braće Farrelly na hitu *Glup i gluplji* te scenarist komedije *Senior Trip* iz National Lampoon's serije. No za razliku od braće Farrelly i njihova sustavnog i dosljednog svijeta oblikovanog, što god netko o njima

mislio, s određenim kreativnim darom, Kumble, kakav se pokazuje s *Opasnim namjerama*, tek je kukavički razredni podrugljivac koji se svojski trudi da ga učiteljica ne zapazi u njegovim niskostima, štoviše želi se predstaviti u ispravnom svjetlu. Naime, on se ne drži dosljedno opisanog pristupa građi, nego po prokušanim holivudskim podobnjačkim receptima Valmonta na kraju pretvara u zašećerenog pozitivca i žrtvu, a negativku kažnjava na patetičan, jalovo moralizatorski način. Film se tako pretvara u nedignitetnu i iritantnu zbrku koja bi željela zadovoljiti i auditorij sklon provokaciji i subverziji, i podobno usmjereno gledateljstvo. Ono o čemu se u vezi s njim najviše pisalo, plastično predočenom ljubljenju jezicima Michelle Sarah Gellar i Selme Blair, vjerojatno je i jedina zanimljiva stvar o njemu. Uz »nadahnut« prijevod iskaza »moći ćeš ga staviti bilo gdje«, koji Michelle Sarah Gellar upućuje Ryannu Philipeu, s »moći ćeš ga staviti i u guzu«.

Damir Radić

POBJEDNICI / VARSITY BLUES

SAD, 1999. — pr. Paramount Pictures, MTV Films, Marquee Tolin/Robbins, Tova Laiter, Brian Robbins, Michael Tolin, kpr. Ruben Hoshka, izv. pr. David Gale, Van Toffler. — sc. W. Peter Iliff, r. Brian Robbins, d. f. Chuck Cohen, mt. Ned Bastille. — gl. Mark Isham, sgf. Jaymes Hinkle, kgf. Wendy Chuck. — ul. James Van Der Beek, Jon Voight, Paul Walker, Ron Lester, Scott Caan, Ali Larter, Richard Lineback, Tiffany C. Love. — 104 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Pobjednici — film načelno konvencionalne priče (no prošarane nekonvencionalnim i manje konvencionalnim motivima), s djelomično konvencionalnim, a djelomično nekonvencionalnim likovima i njihovim odnosima. Konvencionalna je osnovna situacija u kojoj talentirani srednjoškolski igrač američkog nogometa čeka priliku dokazati svoj dar, usprkos treneru koji ga ne može smisliti. Nekonvencionalno je što taj igrač uopće ne mari hoće li mu tre-



Okrutne namjere

ner dati priliku ili ne, njemu je daleko važniji upis na fakultet nego sportska karijera. Nekonvencionalno je i to što zvijezda momčadi i njegov glavni konkurent za mjesto u sastavu (obojica igraju na mjestu razigravača) nije prepredeni pokvarenjak, nego njegov najbolji prijatelj i to će čitavim tijekom filma i ostati. Prilično je nekonvencionalno i izostavljanje pojave prigodnog negativca iz suigračkih redova — upravo suprotno, junaka svi prihvaćaju zbog njegove osobne tolerancije te tolerancije i maštovitosti u samoj igri kao sjajnu alternativu za tiranskog trenera (ovdje se već može napomenuti da je film afirmativan prema mladima i kritičan prema starijima). Onda opet dolazi konvencionalni obrat: junak ponesen novom sportskom slavom, pokoleba se u svojoj čvrstoj namjeri posvećivanja nesportskom studiju, što ražalosti njegovu nadasve privlačnu djevojku koja samoinicijativno raskida njihovu vezu. U međuvremenu junaku se nameće vrlo atraktivna glavna navijačica (čija pojava u bikiniju od šlaga ide u red erotski najuzbudljivijih prizora u erotski bezazlenim filmovima kakav su *Pobjednici*), koristoljubiva djevojka dotadašnje zvijezde momčadi, koju on dakako odbije, ali s vrhunskim taktom. Na kraju sve završava dobro, što je vjerojatno suviše i napomenuti.

U takvom tkanju standardnog i nestandardnog redatelj Brian Robbins jako se dobro snalazi i sa suradnicima kreira film koji je istovremeno žanrovski lako prepoznatljiv (humorna tinejdžerska drama), no unutar poznatih žanrovskih obrazaca vrlo svjež, zahvaljujući sklonosti propitivanju neubičajenih tematskih rješenja, ali i nadahnutoj režiji. Značenjski film afirmira moral i eros mladih, nasuprot, u blažoj varijanti, nezrelosti (muški roditelji dvojice najtalentiranijih igrača), a u oporijoj, nemoralu i krajnjoj beskrupuloznosti starih (trener). Zbog toga će i koristoljubivu navijačicu ipak prikazati sa simpatijama, na neki će je način pokušati i opravdati, dok prema treneru, mada bi se i on mogao pozvati na svoje razloge, takve simpatije neće pokazivati, usprkos mogućem razumijevanju njegovih postupaka.

Slojevit i dobroćudan, *Pobjednik* je uz sjajne britanske *Lopove, ubojice i dvije nabijene puške* najugodnije iznenađenje ljetnog zagrebačkog kino repertoara.

Damir Radić

POTKUPLJIVAČ / THE CORRUPTOR

SAD, 1999. — pr. New Line cinema, Illusion Entertainment Group, Dan Halsted, izv. pr. Oliver Stone, Terence Chang, Bill Carraro, Jay Stern. — sc. Robert Pucci, r. James Foley, d. f. Juan Ruiz Anchia, mt. Howard E. Smith. — gl. Carter Burwell, sgf. David Brisbin, kgf. Doug Hall. — ul. Chow Yun-Fat, Mark Wahlberg, Ric Young, Paul Ben-Victor, Andrew Pang, Byron Mann, Elizabeth Lindsey, Brian Cox. — 109 minuta. — distr. Discovery.

Na prvi pogled se čini kako je *Potkupljivač* još jedan tipični akcijski spektakl, koji svoju dojmivost gradi na karizmi dvojice glavnih glumaca, te strategiji stilizirane akcije, dominantnoj u ovovrsnim novoholivudskim filmovima. Imena Chow Yuna Fata i Marka Wahlberga doista nukaju na tu pomisao. No, James Foley ipak nije uspio u svojoj ishodišnoj nakani. Naime, on je snimio akcijski film, no njegovi akcijski prizori daleko zaostaju za onima koje su u stanju smisliti redatelji poniknuli u Propaganda Films, ili majstori poput Johna Wooa i Tsui Harka. Foleyevim akcijskim prizorima jednostavno nedostaje završna glazura, oni ne ostavljaju gledatelje otvorenih usta, premda su spojnice sa Woovim rezimeom više negoli očevide.

Srećom, Foley je uspio u gotovo dvosatnom djelu ponuditi još ponešto. On se izvrsno okoristio karizmom Chow Yun Fata, čiji je nastupni američki film, *Replacement Killers* bio formulska konfekcija, daleko slabija od filmova iz njegove hongkonške faze. Fat nosi čitav film, i jedino se zbog njega Foleyovo ostvarenje isplati pogledati. Daleko je u hongkonškoj sjeni Mark Wahlberg, trenutačno traženiji glumac mlade generacije.

S druge je strane očito kako je Foley na umu imao još ponešto osim snimanja akcijskog filma. *Potkupljivač* počiva na

izrazito realističnim temeljima, koji su miljama daleko od vizualne glamurnosti, svojstvene za radove filmaša MTV-generacije. Upravo taj realizam odvaja *Potkupljivača* od većine slično koncipiranih gradskih triler. Isto tako Foley ne rabi Kinesku četvrt samo kao slikovitu pozadinu, već se uistinu trudi uvjerljivo prikazati ustroj kineskih mafijaša, što je uostalom ključni čimbenik *Potkupljivačeve* fabule. Na žalost, spomenute filmaševe primisli ipak su posve u drugom planu, pa će njegovo ostvarenje teško pridobiti ambicioznije filmofile, dok će oni kojima je samo do razbibrige biti razočarani premalo atraktivnim uprizoravanjem akcije.

Mario Sablić

PRAVE FACE / A NIGHT AT THE ROXBURY

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, SNL Studios, Lorne Michaels, Amy Heckerling, kpr. Marie Cantin, Steve Koren, izv. pr. Robert K. Weiss. — sc. Steve Koren, Will Ferrell, Chris Kattan, r. John Fortensberry, d. f. Francis Kenny, mt. Jay Kamen. — gl. David Kitay, sgf. Steven Jordan, kgf. Mona May. — ul. Will Ferrell, Chris Kattan, Dan Hedaya, Molly Shannon, Richard Grieco, Loni Anderson, Elisa Donovan, Gigi Rice. — distr. Kinematografi Zagreb.

Kultna američka serija *Saturday Night Live* otkrila je mnoga danas poznata komičarska imena a poslužila je i za snimanje povelikog broja filmova temeljenih na skečevima izvođenim u emisiji. No, nije sve što je poteklo od ove uistinu sjajne emisije ispalo dobro, tako da je veliki broj filmova bio infantiln i nimalo duhovit. *Prave face* još su jedan takav proizvod temeljen na skečevima Roxbury Guys.

Film pokušava biti duhovita retrokomedija u kojoj pratimo pokušaje dva brata da zavladaju plesnim podijem popularnog Roxbury cluba. Ti bi njihovi pokušaji trebali biti smiješni, njih dvojica duhoviti, a film komedija, ali ništa od toga nije onako kako bi trebalo biti. Scenarij nema ni jedan duhovit dijalog, priča je šuplja, a glavni glumački dvojac netalesniran, pa su *Prave face* ispale antipatične i teško probavljive dobro-

namjernim gledateljima. Prava je zagonetka kako se ovo čudo našlo u našim kinodvoranama?

Denis Vukoja

PRIJEVARA STOLJEĆA / ROGUE TRADER

Velika Britanija, 1999. — pr. Newmarket Capital, Granada Film Productions, Janette Day, James Dearden, Paul Raphael, izv. pr. Claire Chapman, Pippa Cross, David Frost. — sc. i r. James Dearden, d. f. Jean-Francois Robin, mt. Catherine Creed. — gl. Richard Hartley, sgf. Alan MacDonald, kgf. Rachael Fleming. — ul. Ewan McGregor, Anna Friel, Yves Beneyton, Betsy Brantley, Caroline Langrishe, Nigel Lindsay, Tim McInnerny, Irene Ng. — 101 minuta. — distr. BLITZ.

U filmu *Prijevara stoljeća* Jamesa Deardena teško možemo pronaći dio koji bi se izdigao iznad razine nezanimljive korektnosti, a način na koji je priča orkestrirana kao da priziva antipatične televizijske žanrove u kojima se podržava (ili čak snima!) zbiljski tijek senzacionalnih događaja — policijskih ili liječničkih intervencija i tomu slično. Naslovni nam je junak u skladu s tim zanimljiv samo zato što je srušio jedan od stupova britanskoga bankarstva, a od Ewana McGregora nitko nije ni očekivao veliko obogaćenje strukture glumačkim bravurama. Čak su i scene u kojima se odvija burzovni kaos jednostavno rečeno banalno i nezanimljivo režirane, premda bez napetosti na tim mjestima *Prijevara stoljeća*, ovakva kakva je pred nama, nije imala nikakve šanse za uspjeh.

Napokon, uz dosadnu radnju, još dosadnijeg junaka i njegovu životnu suputnicu Lisu (Anna Friel) — o tobožnjem obogaćenju filma egzotičnim lokacijama, te etnički pripadnim im likovima da i ne govorimo — pošteno ćemo priznati kako je nešto u ovoj priči ipak zanimljivo. Riječ je o inerciji, te tuposti goleme banke koja je sitnom neodgovornom činovniku povjerila svoju sudbinu, no i razrada te konzervativno-feudalne nesnalažljivosti jedne plemenite tradicije ostala je samo u naznakama.

Nikica Gilić

PROGONJENI / THE HAUNTING

SAD, 1999. — pr. DreamWorks Pictures, Susan Arnold, Donna Arkoff Roth, Colin Wilson, izv. pr. Jan De Bont. — sc. David Self prema romanu *The Haunting of Hill House* Shirley Jackson, r. Jan De Bont, d. f. Karl Walter Lindenlaub, mt. Michael Kahn. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Eugenio Zanetti, kgf. Ellen Mirojnick. — ul. Liam Neeson, Catherine Zeta-Jones, Owen Wilson, Lili Taylor, Bruce Dern, Marian Seldes, Alix Koromzay, Todd Field. — 112 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Izvornik Roberta Wisea, snimljen daleke 1963. godine, po mnogima i danas pripada najimpresivnijim hororima svih vremena. Bilo je to djelo koje je od gledatelja zahtijevalo aktivno sudjelovanje, jer je gicalo njegovu maštu. Wise je umio malo toga pokazati, a mnogo ostaviti nagađanju, što redovito ima daleko bolji učinak od parade specijalnih efekata, ma koliko oni impresivni i savršeni bili. Kako se osuvremenjivanja klasičnog izvornika prihvatio filmaš toliko odan upravo specijalnim efektima, ostaje misterijom. Štoviše, Jan De Bont, nekoć vrsni direktor fotografije, a danas filmaš s izrazito komercijalnim predznakom, doista ne zna što bi bez filmskih čarobnjaka.

Ipak, u prvoj polovici *Progonjenih*, De Bont je uspio kreirati uvjerljivu ugodajnost, pa čak i solidno ocrtati karaktere, što je, barem dosad, bila njegova najveća manjkavost. Tada se film kreće relativno sporo, kao što i priliči gotičkom hororu, te počiva na genijalnoj vizualizaciji, dojmljivoj igri svjetla i sjene koja sugerira pritajenu i vrebajuću opasnost. No, kada je ishodišna situacija konač-



Progonjeni

no postavljena, kola krenu nizbrdo. Tada do izražaja dolazi prevelik broj nelogičnosti i mehaničkih scenariističkih dosjetki, koje je teško otprijeti čak i unutar žanra u kojem je bolje ne postavljati suvišna pitanja, jer bi premisa prečesto mogla pasti u vodu. Posebno je iritantan bedasti klimaks, nakon kojeg uslijedi još bedastije razrješenje, koje ostavlja gorak okus u ustima i čini vam se kako vas je netko (De Bont) dobro povukao za nos.

Progonjeni je film koji vas zasigurno neće zastrašiti, kao što to čini Wiseov izvornik i danas. Umjesto toga De Bontov uradak dobro će vas nasmijati, ali to čini nenamjerno. Točnije, ne smijete se s filmom, nego samom filmu.

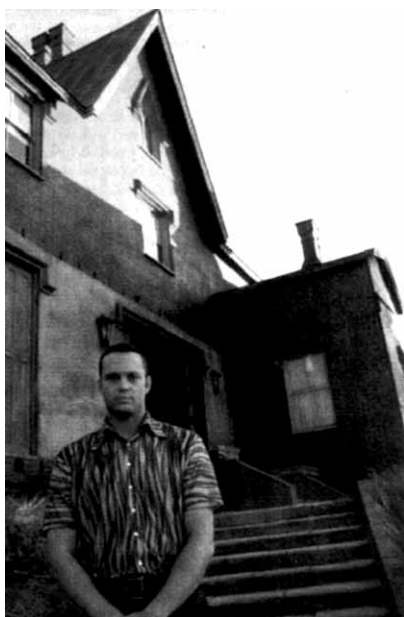
Mario Sablić

PSYCHO

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer, Gus Van Sant, izv. pr. Dany Wolf. — sc. Joseph Stefano prema romanu Roberta Blocha, r. Gus Van Sant, d. f. Chris Doyle, mt. Amy Dudley. — gl. Bernard Herrmann, sgf. Tom Foden, kgf. Beatrix Aruna Pasztor. — ul. Vince Vaughn, Julianne Moore, Viggo Mortensen, William H. Macy, Anne Heche, Robert Forster, Philip Baker Hall, Anne Haney. — 103 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Filmski *remakei* su poprilično zanimljivi i financijski vrlo isplativi mnogim holivudskim studijima i filmašima, no ono što je napravio Gus Van Sant zbilja je neobična filmska umotvorina (barem redatelj tako misli). Ovaj kulturni filmaš se izgleda iz čiste obijesti dosjetio nevjerojatne ideje — snimanja *remakea* klasičnog Hitchcockova *Psiha* i to kao potpunu kopiju izvornika, snimljenu po izvornom scenariju, ali ovaj put u boji. Možda je ova ideja u početku i zvučala dobro jer je iza nje stajao donedavno najzanimljiviji nezavisni filmaš, no sada je potpuno jasno kako je riječ o krajnje nepotrebnom i neuspjehom djelu. Van Santov film nema ni djelića ozračja izvornosti, te iako su glavne uloge odglumili hvaljeni karakterni glumci, primjećujete kako *Psiha* nije isti film ukoliko nemate Anthony Perkinsa u naslovnoj ulozi.

U ovome trenutku nameće se usporedba Van Santove karijere s još jednim,



Psycho

donedavno kulturnim filmašem, Jonathanom Demmeom. Obojica su snimali odlične nezavisne filmove ali su se godinama sve više približavali *mainstreamu* zbog čega su obojica snimili Oscarima nagrađene filmove nakon kojih više nisu napravili suvisli film. Nažalost, niti *Dobri Will Hunting*, a još manje *Psiho*, kvalitetom nisu blizu Van Satorvim radovima s početka karijere.

Denis Vukoja

RATOWI ZVIJEZDA: FANTOMSKA PRIJET- NJA / STAR WARS: EPISODE I — THE PHANTOM MENACE

SAD, 1999. — pr. Lucasfilm Ltd., Rick McCallum, izv. pr. George Lucas. — sc. i r. George Lucas, d. f. David Tattersall, mt. Ben Burt, Paul Martin Smith. — gl. John Williams, sgf. Gavin Bocquet, kgf. Trisha Biggar. — ul. Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman, Jake Lloyd, Ian McDiarmid, Pernilla August, Oliver Ford, Hugh Quarshie. — 136 minuta. — distr. Continental film.

Kao da dvadeset godina nije ni prošlo: možemo reći da je to zbog toga što je »svevremena«, iznad takvih stvari kao što su trendovi i pomodarije, no četvrta, ili prva epizoda *Ratova zvijezda*, već kakvo vam je računanje draže, mogla je

komotno biti napisana i snimljena u vrijeme izvorne trilogije, pa nedavno obnovljena sa suvremenim efektima. Količinski udio tih efekata mnogo je, mnogo veći nego u nedavnim obljetničkim verzijama prva tri filma, ali, kako i sam Lucas voli istaknuti kad samog sebe slavi kao spasitelja budućnosti kinematografije, tehnologija ne diktira sadržaj ništa više nego, naprimjer, različite likovne tehnike, i svaki je autor može iskoristiti u skladu sa svojim afinitetima. Stoga, opet imamo dizajne koji svojom grandioznošću oduzimaju dah i skreću pažnju s radnje, i dizajne

koji svojom otrcanošću podsjećaju na najnižu televizijsku produkciju; akcijske sekvence velikih bitaka koje su jako atraktivne zbog megalomanskih specijalnih efekata (tu film najviše profitira na prolasku vremena i Lucasovom vizionarstvu), i akcijske sekvence borbe prsa o prsa ili mač o mač koje su izrazito dojmive zbog staromodnosti, loše glume i tromer režije (tu film najviše gubi na prolasku vremena i činjenici da Lucas nije ni do koljena današnjim akcijskim redateljima); nadalje, ima tu animiranih kreatura koje su simpatične i maštovite i animiranih kreatura stvo-



Ratovi zvijezda: Fantomska prijetnja

renih da budu simpatične publici premladoj za *Muppet show*; ima dionica u filmu koje su zbog prepoznatljivog referiranja na prvu trilogiju (i kompletnu povijest filma, bajke i mitologije) simpatične i duhovite, onih gdje su pojedini motivi u reprizi ispali bolje, a i onih gdje u neizbježnoj usporedbi padaju na testu. Ukratko, ima svega osim ičeg novog pod kapom nebeskom: osim, možda, činjenice da Lucas ovaj put može mirno taktizirati, ostavljajući razvoj mnogih započetih situacija za nastavke, i dajući si vremena da bude temeljit. To pomaže, recimo, pri razvoju likova — unatoč, i dalje, imbecilnim dijalozima, Jake Lloyd kao mali Anakin i Liam Neeson kao njegov učitelj funkcioniraju znatno uvjerljivije i manje mehanički nego Luke Hamill i Alec Guinness u izvorniku — no odmaže ukupnoj dinamici filma, gdje je Lucas, rekostmo, ionako preanemičan redatelj za današnje standarde (pokušava se iskupiti svemirskom parafrazom utrke zaprega iz Ben Hura: ali brzina i šarenilo sami po sebi, ne mogu ni stvoriti, niti zamijeniti suspens prijeko potreban takvoj sekvenci — to bi čak i Michael Bay znao bolje).

Tako je *Fantomska prijetnja* unatoč svim ekstravagancijama i oscilacijama savršeno mediokritetni uradak, baš poput filma danas poznatog kao *Epizoda IV: Nova nada* (slabija od dobro napisanog i režiranog *Imperija uzvraća udarac*, bolja od loše napisanog i režiranog *Povratka Jedijske*). Klasik? Remek-djelo? Najbolji film svih vremena? Za dvadeset godina, kad današnja djeca postanu filmski kritičari, neće vam to zvučati toliko groteskno.

Josip Visković

SREĆA / HAPPINESS

SAD, 1998. — pr. October Films, Good Machine, Killer Films, Ted Hope, Christine Vachon, izv. pr. David Linde, James Schamus. — sc. i r. Todd Solondz, d. f. Maryse Alberti, mt. Alan Oxman. — gl. Robbie Kondor, sgf. Therese DePrez, kgf. Kathryn Nixon. — ul. Jane Adams, Elizabeth Ashley, Dylan Baker, Lara Flynn Boyle, Ben Gazzara, Jared Harris, Philip Seymour Hoffman, Louise Lasser, Jon Lovitz. — 139 minuta. — distr. Discovery.

Todd Solondz je hrvatska filma publika upoznala zahvaljujući prošloljet-

nom Međunarodnom filmskom festivalu u Motovunu, gdje je uz njemački *Run Lola Run* i danski *Mifune*, njegova *Sreća* bila najbolje primljen film. Solondz, međutim, u svijetu američkoga nezavisnog filma nije nepoznato ime — debitirao je 1989. godine s *Fear, Anxiety and Depression*, punkoidnom pričom u kojoj su mnogi prepoznali utjecaje Woodyja Allena. Svojim drugim filmom — *Welcome To The Dollhouse* (1996) — malim remek-djelom o odrastanju u pseudograđanskom ozračju New Jerseyja, ovaj četrdesetogodišnjak pobrao je brojne nagrade, između ostalih na Berlinskom i Sundance festivalu. Solondza smo mogli vidjeti i u epizodnim ulogama u hitovima *Oženjena za mafiju* i *Bolje ne može*, a *Sreća*, nagrađena na Festivalu u Torontu, topla je preporuka našim kino i videodistributerima za neke buduće, ali i prošle, Solondzove filmove.

Kad smo već spomenuli Woodyja Allena, valja reći kako usporedba Solondza s djelom upornoga brbljivca i nije bez vraga. Pridodajmo ovome još i ime Johna Watersa i eto nas negdje u središtu Solondzovih tematskih i stilskih preokupacija. Jer, zapravo, Solondz u svojim ostvarenjima, pa tako i u *Sreći*, staje na pola puta između stilske vrckavosti Allenovih junaka i njihovih osjećaja, te Watersova krajnjega karikaturalizma. Tim slijedom promotrimo fabulu *Sreće* u čijem su središtu tri sestre: jedna je *sretno* udana za psihijatra kojemu se počinju sviđati dječaci iz razreda njihova sina (usput rečeno, taj se sin grubo suočava s problemima prve masturbacije), jedan od njegovih pacijenata proganja drugu sestru, a treću je na ljubavnom planu prokleo čovjek kojega je ona odbila. U međuvremenu, roditelji triju sestara se nakon četrdeset godina braka odluče razdvojiti. Ova allenovska postavka međuljudskih odnosa, Solondzu služi za propitkivanje samoga pojma sreće na praktičnom i teoretskom planu, kao i vječnoga filozofsko-društvenoga upitnog standarda *što je to normalno?*, uz istodobno izvrgavanje ruglu lažnoga morala američkoga srednjeg sloja. Pritom, Solondz (ujedno i scenarist) vješto manipulira istodobno zastrašujućim i komičnim odnosima, a nekoliko briljantno osmišljenih dijaloga (poput onih između oca i sina o seksu-



Sreća

alnim iskustvima koji kulminiraju u završnom očevu priznanju o svome zločinu) nešto su najduhovitije i najzabavnije viđeno u američkom filmu posljednjih godina. Solondz, dakle, Allenovu brbljivost i Watersov fetišizam i hiperboličnost, zamjenjuje naizgled svakodnevnim životnim prizorima koji su sve smješniji i sve zastrašujući što gledatelj više saznaje njihovu pravu pozadinu. Kako je, kao i u svim Solondzovim radovima, radnja *Sreće* smještena u njegov rodni New Jersey (što je na terenu usporedbi jednako mitovima Allenova Manhattana ili Watersova Baltimora), tijekom gledanja filma nam se čini kao da čitamo neku od stranica crnih kronika gdje u nekoj provinciji miran obiteljski čovjek pobije dvadesetoro ljudi. *Sreća* dobrim dijelom plovi ovom *crnokroničarskom* rutom, ali je svojom sofisticiranošću znatno ubojitija. Tu nam se prije nameće odgovor na pitanje o razlozima moralnoga kraha obiteljskih vrijednosti građanskoga sloja ili zašto, dovraga, sretne i dobrostojeće ljude hvataju sa ženama sumnjiva morala, te u drugim seksualnim nepodopštinama. Solondz, međutim, ne daje odgovor, jer da odgovor postoji što bi onda bilo čudno? Mračan i neugodan film, ali i najugodnije iznenađenje ovogodišnjega posjeta mraku kinodvorana.

Ivan Žaknić

SUPERSTAR / CELEBRITY

SAD, 1998. — pr. Sweetland Films, Miramax Films, Jean Doumanian, kpr. Richard Brick, izv. pr. J. E. Beaucuire. — sc. i r. Woody Allen, d. f. Sven Nykvist, mt. Susan E. Morse. — gl. arhivska, sgf. Santo Loquasto, kgf. Suzy Benzinger. — ul. Kenneth Branagh, Hank Azaria, Judy Davis, Leonardo DiCaprio, Melanie Griffith, Famke Janssen, Michael Lerner, Joe Mantegna, Bebe Neuwirth, Winona Ryder,



Superstar

Charlize Theron, Isaac Mizrahi. — 113 minuta. — distr. UCD.

Najnoviji film Woodyja Allena satiričan je pogled na suvremeno društvo ovisno o medijima i opsjednuto slavnim osobama. Woody se ovaj put odlučio za pretencioznost pa je snimio film u crnobijeloj tehnici no sve je drugo isto kao i u ostalim njegovim filmovima. Dakle, film je pun brbljivih junaka koji nikada ne prestaju pričati a njih glume sve odreda poznate face željne da budu sudionicima tog uzvišenog čina — nastupa u Allenovu filmu.

Priča prati život frustriranog novinara i neurotičnog ovisnika o ženama, njegovu suprugu koja od zapostavljene domaćice postaje televizijska zvijezda, te mnoštvo drugih jednako zanimljivih ljudi iz svijeta slavnih. Prateći njihove živote Woody je uobičajeno duhovit i ovim filmom samo nastavlja niz sjajnih ostvarenja u devedesetima ali je ovdje nažalost pogriješio dodjelivši glavnu ulogu iritantnom samoprozvanom šekspirologu

Kenethu Brannaghu. Ovaj se toliko napadno trudio skinuti neurotičnu Allenovu pojavu da ga je zbilja naporno gledati u većini kadrova u filmu, pa kad se zbroje sva njegova nedjela zadnjih godina (*Frankenstein*, *Wild Wild West*) možda ne bi bilo loše da se Brannagh zauvijek povuče iz svijeta glume i

posveti snimanju filmova prema djelima slavnoga mu sunarodnjaka.

Denis Vukoja

SVEMOGUĆA MISIJA / WRONGFULLY ACCUSED

SAD, Njemačka, 1998. — pr. Morgan Creek Productions, Constantin Film Produktion, Bernd Eichinger, Pat Proft, James G. Robinson, kpr. Bobby Herbeck, izv. pr. Gary Barber, Martin Moszkowicz, Robert L. Rosen. — sc. i r. Pat Proft, d. f. Glen MacPherson, mt. James R. Symons. — gl. Bill Conti, sgf. Michael S. Bolton. — ul. Leslie Nielsen, Richard Crenna, Kelly LeBrock, Melinda McGraw, Michael York, Sandra Bernhard, Aaron Pearl, Leslie Jones. — 87 minuta. — distr. UCD.

Urnebesne parodije u kojima se ludira Leslie Nielsen povratnim su utjecajem na promatranje povijesti filma oblikovale pravi komedijski podžanr. No, koliko god se neke poticajnom mogla činiti serija filmova o poručniku Drebinu (govorimo, jasno, o *Golome pištolju*), većina kasnijih Nielsenovih naslova nije se uzdizala iznad okvira loše videokonfekcije, odnosno filmskoga programa najsirokomašnjih lokalnih televizijskih postaja. Ni ovo djelo ne može promijeniti takav dojam: loš scenarij i drvena režija upropastili su i one dosjetke te gegove koji su možda i mogli

probuditi gledateljski užitek, a valja na ovome mjestu pripomenuti i ponešto o parazitskoj naravi ovoga podžanra.

Riječ je naime o filmovima koji postoje samo kao reakcija na druge filmove, te se u njima ne može uživati bez specifičnoga efekta prepoznavanja i uspoređivanja parazitske scene s izvornom. No, taj je efekt toliko jak da treba paziti hoće li cijeli film ostaviti dojam parodije samo jednoga filma, odnosno samo jednoga žanra, ili će od te usmjerenosti k jednome filmu važnije biti parodiranje kao postupak. U *Svemogućoj misiji*, međutim, ne samo da ni o toj mogućnosti nije vođen račun, nego je na parazitsku strukturu *Bjeganca*, *Nemoguće misije* i drugih sličnih djela nasilno nakalemjen još i *Titanic*. Ukratko, lijepih riječi za ovaj film nismo u stanju naći.

Nikica Gilić

UBOJICA SUDNJEG DANA / RESURRECTION

SAD, 1999. — pr. Interlight Pictures, Jack Gilardi Jr., Christopher Lambert, Paul Pompian, John V. Stuckmeyer, kpr. Patrick D. Choi, Nile Niam. — sc. Brad Mirman, r. Russell Mulcahy, d. f. Jonathan Freeman, — gl. Jim McGrath, sgf. Tim Boyd, Michael Joy. — ul. Christopher Lambert, David Cronenberg, Rick Fox, Robert Joy, James Kidnie, Leland Orser, Barbara Tyson, Philip Williams. — 107 minuta. — distr. BLITZ.



Ubojica Sudnjeg dana

VODONOŠA / THE WATERBOY

SAD, 1998. — pr. Touchstone Pictures, Robert Simonds, Jack Giarraputo, kpr. Ira Shuman, izv. pr. Adam Sandler. — sc. Tim Herlihy, Adam Sandler, r. Frank Coraci, d. f. Steven Bernstein, mt. Tom Lewis. — gl. Alan Pasqua, sgf. Perry Andelin Blake, kgf. Tom Bronson. — ul. Adam Sandler, Kathy Bates, Fairuza Balk, Jerry Reed, Henry Winkler, Blake Clark, Larry Gilliard Jr, Peter Dante. — 89 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

VOLIM TE BUDALO MALA / KISSING A FOOL

SAD, 1998. — pr. Largo Entertainment, R. L. Entertainment, Andrew Form, Rick Lashbrook, Tag Mendillo, izv. pr. Stephen Levinson, David Schwimmer. — sc. James Frey, Doug Ellin, r. Doug Ellin, d. f. Thomas Del Ruth, mt. David Finfer. — gl. Joseph Vitarelli, sgf. Charles Breen, kgf. Susan Kaufmann. — ul. David Schwimmer, Jason Lee, Mili Avital, Bonnie Hunt, Vanessa Angel, Kari Wuhrer, Frank Medrano, Bitty Schram. — distr. BLITZ.

Sasvim neočekivano, *Volim te budalo mala* vrlo brzo napušta granice brbljavog generacijskog filma koji priča o prijateljima i ljubavnicima koji pričaju o prijateljstvu i ljubavi. Nije loše, jer količina takvih filmova toliko je nabujala u posljednje vrijeme da su police videoteka pred pucanjem. A i osvježava: jer Jason Lee, jedan od kućnih glu-

maca Kevina Smitha, te David Schwimmer iz *Prijatelja*, dakle kućni glumac skoro svakog svjetskog domaćinstva, uz indie-starletu Mili Avital (prodavala papirnato cvijeće u Jarmushevom *Mrtvom čovjeku*), teško da bi sugerirali išta drugo.

Još je bolje osmišljen početak te preobrazbe: jer čitava priča je *flashback*, anegdotalna kronologija zamršenih odnosa dva momka i jedne djevojke, koju cinična naratorica Bonnie Hunt pripovijeda prigodom njihova vjenčanja. Čijeg? Ne znamo, i kao radoznali ljudi lako zagrizemo udicu, uvjereni da nas čeka priča puna preokreta. Njezin svršetak, doduše, nazire se čim se etabliraju karakteri glavnih junaka: Lee je tankoćutan, sramežljiv umjetnik koji još nije prebolio ni prethodnu djevojku, Schwimmer je površan, narcisoidan ženskaroš koji se boji ozbiljnih veza (s obzirom na to da je riječ o glumcu nespodobnom odigrati išta osim one popularne zbunjole iz TV-serije, ovakav kasting zahtijeva od gledatelja *jako* mnogo mašte), i nije teško pogoditi čije će vrline na kraju biti nagrađene djevojkom. No, situacija bi se do tada trebala mnogo puta preokrenuti, jer inače film uopće ne bi imao smisla, zar ne?

Film, uistinu, nema baš nikakvog smisla: nakon obećavajućeg uvoda, sve se više i više rasplinje u nekakvom žanrovskom međuprostoru gdje nema dovoljno sentimentalnosti da bi bio romantičan, dovoljno humora da bi bio

komičan, ni dovoljno pubertetskog naklapanja o svemu i svačemu da bi bio interesantan. Potom se uvodi vrlo bizaran motiv — Schwimmer naručuje od Leea da »testira« vjernost njegove djevojke — koji karakter priče odvlači još stoljećima unatrag, u Boccaciovo doba otprilike, a taj bi novi žanrovski skok mogao biti zanimljiv kad bi u vremenu i mjestu gdje se odvija bio imalo uvjerljiv. I to je, zapravo, sve. Tankoćutni umjetnik trijumfira, i na mjestu gdje bi, zapravo, peripetije tek trebale početi, ispisuje se »The End«. Nema smisla ni reći »Šteta dobrog početka«, jer funkcionirao je tek kao obećanje onog što nije uslijedilo.

Josip Visković

WING COMMANDER — BITKA ZA SVEMIR / WING COMMANDER

SAD, 1999. — pr. Digital Anvil, No Prisoners, Origin Systems, The Carousel Picture Company, Todd Moyer, izv. pr. Joseph Newton Cohen, Jean-Martial Lefranc, Romain Schroeder. — sc. Kevin Droney, r. Chris Roberts, d. f. Thierry Arbogast, mt. Peter Davies. — gl. David Arnold, Kevin Kiner, sgf. Peter Lamont, kgf. Magali Guidasci. — ul. Freddie Prinze Jr., Saffron Burrows, Matthew Lillard, Tcheky Karyo, Jurgen Prochnow, David Suchet, David Warner, Ginny Holder. — 100 minuta. — distr. Continental film.

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

BOGOVI I ČUDOVIŠTA / GODS AND MONSTERS

SAD, Velika Britanija, 1998. — pr. Flashpoint, BBC Films, Regent Entertainment, Paul Colichman, Gregg Fienberg, Mark R. Harris, izv. pr. Clive Barker, Stephen P. Jarchow, David Forrest, Beau Rogers. — sc. Bill Condon prema romanu *Father of Frankenstein* Christophera Brama, r. Bill Condon, d. f. Stephen M. Katz, mt. Virginia Katz. — gl. Carter Burwell, sgf. Richard Sherman, kgf. Bruce Finlayson. — ul. Ian McKellen, Brendan Fraser, Lynn Redgrave, Lolita Davidovich, David Dukes, Kevin J. O'Connor, Mark Kiely, Jack Plotnick. — 105 minuta. — distr. UCD.

Scenarij rađen prema romanu *Frankensteinov Otac* Christophera Brama, biografska je priča o posljednjim danima redatelja Jamesa Whalea, britanskog homoseksualca, majstora horora i tvorca filmova poput *Frankenstein* i *Frankensteinova nevjesta*. Svjestan svoje brze smrti Whale se počinje vezivati uz mladog vrtlara i svoju ne baš prijaznu kućnu pomoćnicu. Nekadašnji Bog koji je stvarao monstrume, postaje smrtan i počinje živjeti ostatak života od sjećanja.

Bogovi i čudovišta nije pretjerano snažan niti velik film, već se radi o ostvarenju čija dobronamjernost govori mnogo više od filmova vrlo često prenatrpanih metaforama i preglumljivanjem. Jednostavnost i sami likovi od krvi i mesa u ovome ostvarenju stvaraju efekt ljubavi i osame na vrlo realističan, čak i pomalo zastrašujući način. Ian McKellen, Lynn Redgrave (nominasi-



Ubojica Sudnjeg dana

rani za Oscara) i iznenađujuće dobar Brendan Fraser čine trokut osoba i njihovih osobnih tragedija koje vežu cijeli film. Ono što čini ovaj film natprosječnim jesu scene samih tragedija koje su jednostavne ali i snažne koliko i likovi sami. Nesreće ljudi nekad su bile njihova seksualna, politička, moralna ili neka druga usmjerenost, dok je to nekima danas dio imidža ili karijere. Po tome je ovaj film na žalost jedinstven. Još je jedna činjenica vezana uz ovaj film pokazatelj da je i danas američki film daleko od stvari kojima se voli hvaliti: obrana istine i rušenje barijera. Nakon samog završetka produkcije, film još uvijek nije imao distributera. Kuriozitet je bio još i veći kad su ovako sjajan, ali ne previše komercijalan film, odbile kompanije poput Miramaxa i sličnih koje se vole dičiti svojom 'neovisnošću' i predstavljati kao 'lučonoše u filmskom mraku današnjice'.

Martin Milinković

BULWORTH

SAD, 1998. — pr. Twentieth Century Fox, Warren Beatty, Pieter Jan Brugge, kpr. Victoria Thomas,

Frank Capra III, izv. pr. Lauren Shuler Donner. — sc. Warren Beatty, Jeremy Pikser, r. Warren Beatty, d. f. Vittorio Storaro, mt. Robert C. Jones, Billy Weber. — gl. Ennio Morricone, sgf. Dean Tavoularis, kgf. Milena Canonero. — ul. Warren Beatty, Halle Berry, Don Cheadle, Oliver Platt, Paul Sorvino, Jack Warden, Isaiah Washington, Kimberly Deauna Adams. — 108 minuta. — distr. VTI.

Najavljivana kao provokativna politička satira ova se komedija pokazala sasvim suprotnom tome. Nema u *Bulworthu* ničega provokativnog, već je riječ o duhovitoj i pitkoj ali bezazlenoj i površnoj komediji. *Bulworth* nije loš film ali su sasvim neumjesne usporedbe s *Predsjedničkim lažima* ili *TV mrežom*, a iznenađujuće su silne nominacije za Zlatnog lava, Zlatni globus pa čak i nekakve Oscare, jer je očito kako su *Bulworthove* jedine ambicije biti zabavan. I Beattyev film u tome uspijeva, pa je prava šteta što film ne uspijeva održati frenetičan ritam s početka filma.

Beatty tumači senatora koji nakon što sazna da mu se život bliži kraju odluči govoriti samo istinu na političkim kampanjama. Takva njegova odluka dovodi do prave zbrke u redovima njegovih suradnika ali i u kompletnoj američkoj politici. K tome senator tijekom filma počne 'repati', pa se šezdesetogodišnji Beatty poprilično glupira, ali je u konačnici ovaj projekt u kojem Beatty nastupa u četverostrukoj ulozi ispaio simpatičan. Osim što glumi Beatty je još producirao, režirao i napisao scenarij za film, te mu se mora priznati kako je napravio dobar posao.

Denis Vukoja

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 13 novih videonaslova. Od toga 10 filmova iz SAD, 1 iz Jugoslavije i dva koprodukcijska filma (SAD/Francuska i SAD/Velika Britanija).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (4), Continental (1), Europa film&video (1), Issa film&video (2), UCD (3), Visio Beatifico (1) i VTI (1).

CRNI BOMBARDER

Jugoslavija, 1992. — sc. i r. Darko Bajić — ul. Dragan Bjelogrić, Nebojša Bakočević, Petar Božović, Bogdan Diklić, Anica Dobra, Žarko Laušević, Danilo Bata Stojković. — distr. Visio Beatifico.

Riječ je vjerojatno o prvom u nizu suvremenih srpskih filmova (snimljen je 1991.) koji se bave srbijanskim društvenim kaosom i tretiraju Beograd kao modernu verziju Sodome i Gomore. Ime režisera i koscenarista Darka Bajića poznato je iz zadnjih godina bivše Jugoslavije, kad je o njegovom radu, barem na hrvatskim prostorima, pretežno poprilično negativno mišljenje. Ako je suditi po *Crnom bombarderu*, koji je moj prvi susret s Bajićevim filmotvorstvom, takvi su stavovi bili sasvim opravdani.

Da se previše ne dulji i ne troši prostor i vrijeme, *Crni bombarder*, priča o radio-zvijezdi Crnom ogrezlom u beznade koji ipak pokušava sačuvati svoje iluzije i pokrenuti ljude da se izbore na odlučivanje o vlastitoj sudbini, pretenciozna je i patetična, scenaristički, režijski, glumački i žanrovski zbrkana slika beogradskog (srbijanskog) kaosa, koji je prošle godine tako fascinantno uobličio Srđan Dragojević u svojim sjajnim *Ranama*. Osobito bodu oči »egzistencijalno angažirane«, pretenciozne i patetično intonirane 'lajne' s kojima se glumci moraju natezati, bez ikakva izgleda da iz toga nešto izvuku. Dragan Bjelogrić nikako se ne snalazi u naslovnoj ulozi; lik urbanog buntovnika i gerilca, sa središnjim *backgroundom* u rock kulturi, njemu jednostavno ne leži. Mnogo je uvjerljivija i većeg glumačkog raspona Anica Dobra kao predvodnica *punk rock benda*, a nimalo nije nevažno da kao i obično sjajno izgleda. No, to je, uz vrlo dobru glazbu Gileta iz *Električnog orgazma* i pjesme koju je napisao u suradnji s Vladom Divljanom iz *Idola*, rijetka svjetla strana filma (mogu se dodati simpatična sporedna uloga junakova pomagača Fleke, glumi ga Srđan Todorović, i privlačna pojava Katarine Žutić kao radiovoditeljice DDT, čiji je lik nakon sugestivnog ulaska u film posve marginaliziran).

Inače, Bajić rabi i motive na južnoslavenskim prostorima kulturnih Walter

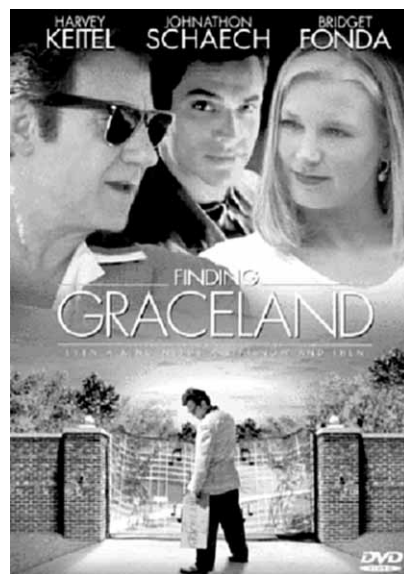
Hillovih filmova *Ratnici podzemlja* i *Vatrene ulice*, čini se da se može ponešto prepoznati i iz Spike Leeovog *Učini pravu stvar*, no posvete tim vrijednim filmovima ne čine vrednijim njegov vlastiti. S obzirom na nedavnu pretencioznu gnjavatorku papazjaniju nazvanu *Bure bureta*, *Crni bombarder* je simpatičniji za kvalitetno učešće kreativnih prvaka beogradske novovalne i postnovovalne rock scene (maleni udio u filmu ima i Cane iz *Partibrejkersa* kao su-tvorac najavne špice radioemisije *Crni bombarder*) te Anicu Dobru, ostalo je otprilike u istim okvirima uz nešto više sočnih i pokatkad bespotrebno iznude-nih psovki. Među urbanom beogradskom umjetničkom enklavom mlađeg naraštaja, a po običaju i među nekim Zagrepčanima iz srodnog miljea, ovaj film ima kulturni status, što je i razumljivo s obzirom da u njemu sudjeluje elita tog okruženja (Gile, Čavke i Švaba iz *Električnog orgazma* pojavljuju se i u *cameo* rolama) i da govoreći o dilemi otići ili ostati likova Crnog i Lune, zapravo progovara o stvarnim osobama Dragana Bjelogrića i Anice Dobre koji su te likove tumačili, kao i o dilemama većine ljudi tog miljea (i na filmu i u stvarnosti Bjelogrić je ostao, a Anica otišla i koliko mi je poznato ostvarila solidnu karijeru uglavnom u žanrovskom odjelu njemačke kinematografije, koji ima strogo lokalne okvire). No poštujući tuđa sjećanja i osjećaje ne treba bježati od iskrene prosudbe koja nije laskava.

Damir Radić

GRACELAND / FINDING GRACELAND

SAD, 1998. — pr. TBC Productions, Largo Entertainment, Cary Brokaw, kpr. Stuart M. Besser, Frank K. Isaac, Andrea Stone, izv. pr. Barr B. Potter, Priscilla Presley. — sc. Jason Horwath, r. David Winkler, d. f. Elliot Davis, mt. Luis Colina. — gl. Stephen Endelman, sgf. Jeffrey Townsend, kgf. Julie Weiss. — ul. Harvey Keitel, Johnathon Schaech, Bridget Fonda, Gretchen Mol, David Stewart, Susan T aylor, Tammy Isbell, Peggy Gormley. — 105 minuta. — distr. BLITZ.

Harvey Keitel kao Elvis Presley. Odnosno, sada već jedna od najvećih glumačkih legendi ovoga stoljeća. Zapr-



Graceland

vo, Keitel u ulozu Elvisova mita. A kako se Presleyev mit, osim na njegove pjesme, svodi i na Graceland, tako u istom filmu redatelja-debitanta Davida Winklera i scenariste Jasona Horwatha, Harvey Keitel odvodi jednoga razočaranog mladića (Johnathon Scaech) u meku Elvisovih obožavatelja gdje će pristići upravo na obljetnicu *Kingove* smrti ne bi li mu objasnio kako život ide dalje, unatoč gubitku dragih ljudi i neizbrisivim sjećanjima. Dakako, valja ponoviti još jednom da su Presley i Graceland ovdje u funkciji mita, legende i to u onom pozitivnom smislu koji mitovi nose sa sobom. Ili, kao što se Las Vegas u ovom desetljeću obnovio na filmskoj vrpici kao negativni mit o porocima, životnim lutanjima i na koncu same smrti, Elvis i Graceland su ovdje upotrebljeni u pozitivističkom smislu pronalaska životne svrhovitosti. Ima u *Gracelandu* još ponešto mitologije — ponajprije, djevojka (Bridget Fonda) koja imitira još jednu legendu, Marilyn Monroe, i koja osvaja srce našega junaka. Zatim, *Graceland* je *film-cesta*, a kako je *film-cesta* nastao kao ishodna točka *westerna*, evo nas ponovno na tlu mita.

No, i kada sastružemo svu tu mitološku ljušturu s *Gracelanda* opet ćemo, konačnim smještanjem lika, koji tumači Harvey Keitel, u stvarni život dobiti topao, mali-veliki film o životnim, lijepim, malim-velikim stvarima. Zapamćeno će zasigurno ostati nekoliko sjaj-

nih epizoda poput Keitelove interpretacije Presleyeva standarda što sve zajedno *Graceland* dovodi među naslove videopremijera godine. Osim maestralnoga Keitela, najzaslužniji za to je redatelj Winkler koji je svemu pridodao dozu poetičnosti i patetike, ali s velikim osjećajem za mjeru. To jest, upravo u onoj mjeri u kojoj je rabljenje mitova poželjno.

Ivan Žaknić

HOLLYWOOD U PLAMENU / AN ALAN SMITHEE FILM: BURN, HOLLYWOOD, BURN

SAD, 1997. — pr. Cineri Pictures Entertainment, Hollywood Pictures, Ben Myron, kpr. Fred C. Caruso, izv. pr. Andrew G. Vajna. — sc. Joe Eszterhas, r. Alan Smithee (Arthur Hill), d. f. Reynaldo Villalobos, mt. L. James Langlois. — gl. Chuck D., Gary G-Wiz, sgf. David L. Snyder, kgf. Laura Cunningham. — ul. Ryan O'Neal, Coolio, Chuck D., Eric Idle, Richard Jeni, Leslie Stefanson, Sandra Bernhard, Cherie Lunghi. — distr. UCD.

Holivudski studiji odlučili su snimiti najveći *blockbuster* u povijesti komercijalnog filma, te su i angažirali tri naj-

veće zvijezde — Sylvestera Stallonea, Jackieja Chana i Whoopi Goldberg. No, za redatelja su uzeli debitanta Alana Smitheea, koji je do tada uživao reputaciju vrsnog montažera. Razlog angažiranja Smitheea bilo je uvjerenje da će ga moći najlakše kontrolirati. Sve su se u početku odvijalo normalno, no tada su počeli problemi.

Prema scenariju Chan i Whoopi su morali poginuti, a Stalloneov lik se nije mogao iskupiti. Kako oni na to naravno nisu pristali, dodana je hrpa novih scenarista kako bi prepravila scenarij. Smithee je sve to nekako ipak podnosio i priveo je snimanje kraju, ali tada su mu izrezali film prema željama producenata i glavnih zvijezda. Zaključivši kako je njegov film sada zadnje smeće, Smithee se želio povući, ali tada je nastao problem jer njegovo stvarno ime identično pseudonimu koji koristi druga redatelja kada se neki njihov član odriče djela. Ne preostavši mu ništa drugo Smithee krade negativ filma i prijeti da će ga zapaliti.

Hollywood u plamenu još je jedan u nizu filmova o filmu, satiričkog prikazivanja Hollywooda, a uzeta je i forma pseudodokumentarnog filma. Premda sve to nije izgledalo obećavajuće, u pitanju je sasvim pristojno ostvarenje koje ima svoje trenutke, a također valja istaći da je izbjeglo zamku dosade. Tri glavne zvijezde filma Stallone, Whoopi i Chan ovdje glume sami sebe, ali usprkos naslovnici nisu u pitanju noseći glumci filma. Njih troje očigledno se dobro zabavljalo zafrkavajući se, i to najviše na svoj račun, no nisu svaki put imali zanimljive komentare. Najbolju ulogu pruža svakako izvrsni Ryan O'Neal kao producent, dok smo Erica Idlea navikli vidjeti i u boljim izdanjima. Zabavan je i dio filma s Chuck D-jem i Cooliom kao crnačkim filmašima Brothers Brothersima koji se priklanjaju Smithejevoj strani.

Riječ je o ostvarenju koje će najviše intrigirati filmofile jer će u njemu svakako pronaći najviše zabavnoga, te poklonike navedenih zvijezda. No, niti ostali ga ne bi trebali nužno zaobići.

ISTINIT ZLOČIN / TRUE CRIME

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Zanuck Company, Malpas, Clint Eastwood, Richard D. Zanuck, Lili Fini Zanuck, izv. pr. Tom Rooker. — sc. Larry Gross, Paul Brickman, Stephen Schiff prema romanu Andrewa Klavana, r. Clint Eastwood, d. f. Jack N. Green, mt. Joel Cox. — gl. Lennie Niehaus, sgf. Henry Bumstead, kgf. Deborah Hopper. — ul. Clint Eastwood, Isaiah Washington, Denis Leary, Lisa Gay Hamilton, Diane Venora, Bernard Hill, James Woods, Michael McLean. — 127 minuta. — distr. ISSA FILM & VIDEO.

Dvadeset i prvi redateljski projekt Clint Eastwooda *Istinit zločin* prošao je dosta nezapaženo u američkim kinima, a ni kritika mu nije bila previše naklonjena. Filmu su zamjerali da je prespor i predvidljiv, te prepun već viđenih likova i situacija. Činilo se kako je Clint počeo osjećati teret godina, iako je moguće da se sa *Istinitim zločinom* događala ista stvar kao i s prethodnim Eastwoodovim filmom *Neograničena moć*. Ni taj film nije bio osobito omiljen iako se radilo o dobrom i zanimljivom krimiću. Za razliku od toga filma, *Istinit zločin* je više drama o ljudskom iskupljenju, pa tek zatim krimić o istraziavnog ubojstva. Eastwood tumači ostarjelog novinarskog veterana i alkoholičara kojemu se rutinska reportaža o posljednjim trenutcima osuđenika na smrt pretvara u utrku s vremenom da dokaže kako se radi o nevinom čovjeku.

Sve spomenute zamjerke ovom filmu imaju osnovu, ali *Istinit zločin* nikako nije loš film. Predložak po kojemu je film snimljen i nije baš najoriginalniji, a film zasigurno traje nekoliko minuta predugo; Eastwood pregledno vodi priču uspješno gradeći napetost prema kraju filma unatoč predvidljivosti, a glumačka međuigra Eastwooda i Jamesa Woodsa prava je poslastica, pa vam mirne savjesti mogu preporučiti da zaboravite na loše kritike i svakako pogledate ovaj film.



Hollywood u plamenu

Sanjin Petrović

Denis Vukoja

LEDENA OLUJA / THE ICE STORM

SAD, 1997. — pr. Fox Searchlight, Good Machine, Ted Hope, James Schamus, Ang Lee. — sc. James Schamus prema romanu Ricka Moodyja, r. Ang Lee, d. f. Frederick Elmes, mt. Tim Squyres. — gl. Mychael Danna, sgf. Mark Friedberg, kgf. Carol Oditz. — ul. Kevin Kline, Joan Allen, Henry Czerny, Adam Hann-Byrd, David Krumholtz, Tobey Maguire, Christina Ricci, Jamey Sheridan, Elijah Wood, Sigourney Weaver. — 109 minuta. — distr. BLITZ.

Kao zimski antipod Leejevog *Ljeta kad je ubijao Sam*, *Ledena oluja* također zamrzava jedan trenutak sedamdesetih i pušta da iz njega prokuljaju potiskivane strasti i frustracije, erotika i nihilizam. Zamah filma je manje univerzalan — no time dobiva na preciznosti i nesmiljenosti: vremensko određenje ipak je značajno jer u devedesetima nuklearna obitelj više ne postoji. U noći kad se događa *Ledena oluja*, ona je upravo na rubu raspada: obiteljske veze još opstojе na tankoj slamčici ljubavi i privrženosti, no s konzervativnim roditeljima koji su osobno bili prestari za cvjetne šezdesete, ali su u međuvremenu njihove tekovine postale društvena moda, i tinejdžerima novog kova, podjednako dobro obavještenima o politici i o seksualnosti, sa svom slobodom na svijetu i nepostojanjem odgovornosti, aksiomi devedesetih poput disfunkcionalnosti i otuđenja

ovdje su svježа, bolna i tragična novost kojoj se ljudske sudbine još nisu uspjele prilagoditi.

I tako bez mnogo akcije dobivamo tragediju, iako krećemo od komedije sa stereotipnim šaljivim situacijama u stereotipnoj obitelji. I podjela uloga je stereotipna, ali zato stereotipna do savršenstva: Kevin Kline, otac, kao još jedan prividno strogi mlakonja, Joan Allen, majka, kao još jedna frustrirana kućanica u potrazi za samoaktualizacijom, Christina Ricci, kći, kao još jedna starmala, hiperinteligentna i perverzna klinka, Tobey Maguire, sin, kao još jedan zburjeni obožavatelj stripova (jokeri su Sigourney Weaver, očeva ljubavnica, napokon kao žena, i Elijah Wood, prijatelj kćeri, kao besprizorni hašoman). Pa iako svatko od njih svoju ulogu igra malo naglašenije no što bi to realistička uvjerljivost od njega zahtijevala, jednom kada tiho građeni zaplet kulminira u sasvim ozbiljnim i potrebnim događajima, niz karikaturalnih skica bezbolno postaje film velikih uloga, a da istovremeno nije film velikih gesti, niti film portreta likova, niti uopće film koji sve polaže u glumce, nego izuzetno, dosljedno kontrolirana priča. Skromna priča, s vrlo malo događaja, nadahnutim no ekonomičnim pisanjem i asketski discipliniranom režijom. Unatoč odsutnosti ikakvoga spektakla i formalnoj jednostavnosti, zahvaljujući čistoj, zaokruženoj promišljenosti, *Ledena oluja* uspijeva iskoristiti sve skrivene potencijale emocija i asocijacija, potpuno iscrpljuje sav svoj mogući sadržaj. Po definiciji, tako rijetko dokazivoj u praksi, takav film nazivamo savršenim. Pa iako je možda *premali* a da bi ga bilo lako obožavati, teško se sjetiti mnogo filmova koji se s njime mogu usporediti.

Josip Visković

LULU NA MOSTU / LULU ON THE BRIDGE

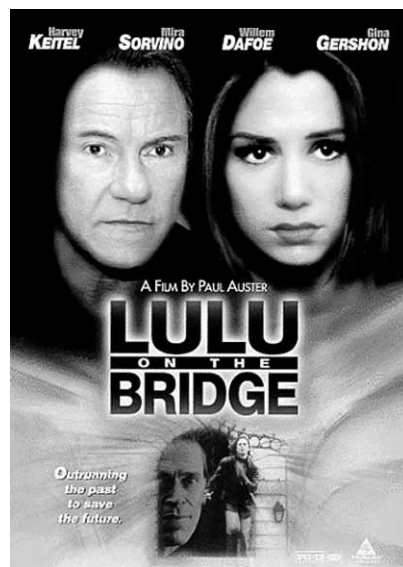
SAD, 1998. — pr. Capitol Films, Redeemable Features, Greg Johnson, Amy J. Kaufman, Peter Newman, izv. pr. Jane Barclay, Ira Deutchman, Sharon Harel. — sc. i r. Paul Auster, d. f. Alik Sakharov, mt. Tim Squyres. — gl. John Lurie, Graeme Revell, sgf. Kalina Ivanov, kgf. Adelle Lutz. — ul. Harvey Keitel, Mira Sorvino, Willem Dafoe, Gina Gerhon,

Mandy Patinkin, Vanessa Redgrave, Victor Argo, Don Byron. — 103 minute. — distr. BLITZ.

Evo nam Paula Austera, nakon uspješnih književno-scenarističkih predložaka *Dima* (*Smoke*, 1995.) i *Dima u lice* (*Blue In The Face*, 1995.), i u ulozi redatelja. U *Lulu na mostu* Auster u mnogo čemu ostaje na tlu melankolična čovjekoljublja iz filmova Waynea Wanga, što će reći da ostaje kod propitivanja ljudske dobrote te traženja čistosti u svakom pojedincu. Bitna sporna je i Harvey Keitel, u *Lulu na mostu* u ulozi priznatoga, no životom prilično nezadovoljna, jazz-glazbenika. Sve će promijeniti neki zalutali metak i neuspješna glumica (Mira Sorvino), a Auster će cijeli sadržaj filma odvoziti na granici života i smrti. Za razliku od onoga grčkog filozofa koji je tvrdio *kako se smrti ne treba bojati, jer kad je smrt tu, nema nas*; Auster misli da se smrti treba bojati, odnosno treba se bojati onoga prijelaza iz ovozemaljskog u onozemaljski svijet. Naime, upravo se u tom prijelazu, kako tvrde mnogi koji su se vratili iz smrti i ocijenili život kao *kratki film*, događaju prave i velike stvari Austerovu glazbeniku. A da nam svekolika pamet ne bi progutala kritiku, valja nam postupiti slično Austeru koji nije dopustio da mu velika ideja proguta *Lulu na mostu*. Velika ideja? Pa, treba priznati da to propitivanje granice života i smrti i jest nešto pozamašno u odnosu na, recimo, malu du-



Ledena oluja



Ledena oluja

hansku radnju oko koje se vrti svijet Brooklyna. Auster će upotrijebiti jednostavan scenarijski trik kojim gledatelj sve do kraja neće saznati kako je upravo svjedočio jednoj smrti. U tom je smislu i snoliki, melankolični *suspens* cijeloga filma pojačan jazz-soundtrackom koji u mnogo čemu podsjeća na pojedina ostvarenja francuskoga *neobaroka*. Da zaključimo, Paul Auster još uvijek je bolji pisac i scenarist nego redatelj. Samo što u slučaju *Lulu na mostu* to ima pojačanu važnost; Auster je, naime, toliko dobar pisac da kao redatelj film nije mogao upropastiti sve da i ne zna kako izgleda filmska kamera.

Ivan Žaknić

OTOK BOJE KRVI / CUTTHROAT ISLAND

SAD, 1995. — pr. CutThroat productions, Carolco, Forge, Le Studio Canal +, Tele-Communications, Renny Harlin, Joel B. Michaels, Laurence Mark, James Gorman, kpr. John Baldecchi, Lynwood Spinks, izv. pr. Mario Kassar. — sc. Robert King, Marc Norman, r. Renny Harlin, d. f. Peter Levy, mt. Frank J. Urioste, Ralph E. Winters. — gl. John Debnay, sgf. Norman Garwood, kgf. Enrico Sabatini. — ul. Geena Davis, Matthew Modine, Frank Langella, Maury Chaykin, Patrick Malahide, Stan Shaw, Rex Linn, Paul Dillon. — distr. BLITZ.

Otok boje krvi jedna je od većih financijskih kataklizmi u proteklih nekoliko godina. Srećom nije riječ o negledljivom ostvarenju, nego o djelu koje nije niti izdaleka uspjelo ispuniti ambiciozna očekivanja producenata, autora, pa i publike. Dakako, potonja je tvrdnja moguća samo ako ne tražite prevelike mudrosti od djela koje koristi klasični obrazac gusarskog filma za kreiranje spektakularne akcije, prožete pirotehničkim i inim specijalnim efektima. No, spoj klasične ugođajnosti i suvremene tehnologije ovdje je vrlo nespreatan.

Otok boje krvi je djelo koje je nesretni Renny Harlin evidentno snimio dok je plovio na oblacima ljubavi. Naime, Renny je tada ljubovao s Geenom Davis, ujedno glavnom junakinjom ovog zbrkanog djela. Dodijeliti zgođušnoj Geeni ulogu koja je filmofilima ostala u sjećanju po nastupima Kirka Douglasa i Errola Flynna doista je hrabar, no pri-

je svega nesmotren potez. Njezinoj se atraktivnosti, pa čak i tjelesnoj okretnosti nema doista što dodati, no daleko je to od staroholivudskih zvijezda baš toliko koliko je daleko današnji Hollywood od onoga u kojem su snimali Hawks, Curtiz...

Ipak, Geena i njezin partner, nekarizmatični Mathew Modine, najmanji su problemi *Otoka boje krvi*. Harlinu je očito stalo samo do toga da Geena izvrsno izgleda i da su akcijski prizori veći od života. U obje je nakane uspio, ali film i dalje »ne drži vodu«. Njegovi su junaci papirnati i jednodimenzionalni, priča je kaotična, a spona emotivne povezanosti publike i junaka s platna jednostavno ne postoje. Štoviše, *Otok boje krvi* postaje dosadan i prije negoli je stigao do polovice trajanja, što je doista otužno za djelo temeljeno na raskošnom proračunu.

Nekom će se možda učiniti kako je Harlin u *Otoku boje krvi* nastojao odati počast klasičnom Hollywoodu, no tada bi se zacijelo i potrudio uredno prepričati fabulu i ne oslanjati se isključivo na vremesne formule, nevješto složene u cjelinu bez glave i repa.

Mario Sablić

PRIKRIVENO LUDILO / THE GINGERBREAD MAN

SAD, 1998. — pr. Enchanter Entertainment, Island Pictures, Jeremy Tannenbaum, izv. pr. Todd Baker, Mark Burg, Glen A. Tobias. — sc. Al Hayes (Robert Altman), r. Robert Altman, d. f. Changwei Gu, mt. Geraldine Peroni. — gl. Mark Isham, sgf. Stephen Altman, kgf. Dona Granata. — ul. Kenneth Branagh, Embeth Davidtz, Robert Downey Jr., Daryl Hannah, Tom Berenger, Famke Janssen, Mae Whitman, Jesse James, Robert Duvall. — 114 minuta. — distr. Europa film i video.

Rick Magruder (Branagh) uspješan je odvjetnik kojem, nakon dobivene teške parnice, u uredu priređuju veliku zabavu. Nakon zabave na kojoj je imao neugodan susret sa svojom bivšom suprugom, Rick nailazi na Mallory Doss (Favidz), jednu od konobarica kojoj je netko ukrado auto, te joj nudi prijevoz. Nakon dolaska do njezine kuće pronalaze auto, a Rick saznaje da je krivac njezin

otac Dixon (Duvall), koji ima psihičkih problema i neprestano je proganja. Počevši je tješiti, uskoro završavaju u krevetu. Sutra, nakon dana provedenog sa svoje dvoje djece, Rick se vraća k Mallory, na ulazu kuće pronalazi obješenu mačku, a potresenu konobaricu kod sebe u uredu. Angažiravši privatnog detektiva tvrtke Clydea (Downey jr.) da je čuva, on pokušava pravnim putem spriječiti Dixona da uznemirava kćer. Uspijeva ga smjestiti u duševnu bolnicu, no Dixon ubrzo bježi, a u opasnosti je sada i Rick sa svojom obitelji.

Prikriveno ludilo ekranizacija je priče Johna Grishama, te je bilo za očekivati da će se već dio radnje odvijati na sudu. No, ovaj put zaplet ima samo posredne veze s odvjetništvom, a zapravo je riječ o trileru. Režiju potpisuje slavni Robert Altman koji filmu nije udario istaknut osobni pečat, ali mu se potrudio dati prilično sumorno ozračje. Okupljena je uistinu impresivna glumačka ekipa u kojoj dominira Branagh, pokazujući da se izvrsno snalazi i izvan šekspirijanskih okvira. Duvall, Downey jr. i Berenger standardno su pouzdani i moglo ih se više iskoristiti. No, najviše je problema sa ženskim likovima filma koji su prilično bezlični, uključujući i glavni, a jedino se donekle izdvaja Daryl Hannah kao Branaghova odvjetnička partnerica. Uza svu tu ekipu, moglo se možda očekivati i više, no i ovako imamo pred sobom vrlo dobar film koji u svakom slučaju spada u kvalitetniju videoponuđu.

Sanjin Petrović

SAVRŠEN UČENIK / APT PUPIL

SAD, Francuska, 1997. — pr. Phoenix Pictures, Bad Hat Harry, Canal +, Jane Hamsher, Don Murphy, Bryan Singer, kpr. Thomas DeSanto, izv. pr. Tim Harbert. — sc. Brandon Boyce prema pripovijetci Stephena Kinga, r. Bryan Singer, d. f. Newton Thomas Sigel, mt. John Ottman. — gl. John Ottman, sgf. Richard Hoover, kgf. Louise Mingenbach. — ul. Ian McKellen, Brad Renfro, Bruce Davison, Elias Koteas, Joe Morton, Jan Triska, Michael Byrne. — 111 minuta. — distr. Continental film.

Kako su mogući opstanak i pobjeda zla, ako se društvo svim snagama bori protiv njega? Ne dovodi li upravo či-

njenica što u zlu ima nečega zavodljivog do relativizacije zla? Takva su pitanja bila predmetom interesa mnogih filmaša u desetljeću na izmaku, a jedan od najiznimanijih priloga dao je Bryan Singer u remek-djelu *Privedite osumnjičene* (*The Usual Suspects*, 1995.) u kojem okorjeli zločinac Kevin Spacey na koncu previri pravdu, policiju i gledatelje. U filmu *Savršen učenik* Bryan Singer ostaje na istom terenu iako se na prvi pogled čini kako taj film sa Singerovim prethodnikom i nema baš neke sličnosti. Nažalost, najveća razlika je u kvaliteti.

Singeru je za scenarijski predložak poslužila novela Stephena Kinga o bivšem nacističkom časniku Kurtu Dussanderu (u filmu ga glumi Ian McKellen) čiju zločinačku prošlost pedesetak godina nakon Drugoga svjetskog rata otkriva američki srednjoškolac Todd Browden (Brad Renfro). Između dječaka i ostarjelog nacistice stvara se osobit odnos na stalnoj granici otkrića prave istine. Nema nikakve sumnje kako je skribomanu Kingu ideja za tu novelu pala na pamet zbog ovodesetljetnih otkrića bivših nacistica što su se, mijenjajući identitet, sklonili po cijelom svijetu. Svakako je riječ o velikom problemu suvremene civilizacije koja želi suditi novim ratnim zločincima, a još nije uspjela pohvatati one koji su zločine činili prije pedesetak i više godina. Tu se krije i ona fenomenologija *nekažnjeno-ga zla* koja je očito stalnim predmetom i Singerova zanimanja. Međutim, osim te fenomenologije sam sadržaj Kingove novele nosi mnogo veće potencijale koje Singer nije uspio ili ih je tek djelomice prepoznao i izložio.

Ponajprije, uvodni dio filma, u kojem srednjoškolac prepoznaje lokalnoga žitelja i bivšeg nacistu na slici staroj više od pet desetljeća, sasvim je neučvrstio. Zatim, odnos dječaka i starca, koji je zapravo u osnovi cijele priče, kreće se razočaravajućom putanjom; obećavajuća, premda ponešto klišeizirana matrika prelaska zla sa staroga nacistu na nesigurnu tinejdžera, uvjetovana međusobnim ucjenjivanjem, na koncu je skončala u nemaštovitosti osrednjega trilera. Singer je, pak, očekivano najlošiji u toj velikoj tematici neotkrivenih zločina i samoga holokausta koji je Amerikancima — pa tako i Stevenu

Spielbergu koji je, međutim, vješt filmski manipulator što sve mane može sakriti — čisti folklor. Scenarist Brandon Boyle i Singer prikazom pseudodokumentarnih fotografija iz Drugoga svjetskog rata nastoje stvoriti privid bavljenja velikom temom koju, eto, oni sada raščlanjuju. Kako, međutim, samo rađanje nacizma u glavama pojedinaca do danas nisu uspjeli objasniti ni bataljuni znanstvenika, očito je da ni Singer nije poštovao onu — manje je više. Što je najbolje (ili najgore) od svega, pozitivan primjer mu je mogao biti on sam, odnosno *Privedite osumnjičene*, gdje se jedna naizgled banalna, ali minuciozno razrađena detekcijska priča, pretvorila u veliku temu. Kako to izgleda kada čovjek sam sebi nije baš savršen učitelj, provjerite — ako baš želite — u *Savršenom učeniku*.

Ivan Žaknić

STRAH I PREZIR U LAS VEGASU / FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS

SAD, 1998. — pr. Rhino Films, Patrick Cassavetti, Laila Nabulsi, Stephen Nemeth, kpr. Elliot Lewis Rosenblatt, izv. pr. Harold Bronson, Richard Foos. — sc. Terry Gilliam, Tony Grisoni, Tod Davies, Alex Cox prema romanu Huntera S. Thompsona. r. Terry Gilliam, d. f. Nicola Pecorini, mt. Lesley Walker. — gl. Ray Cooper, Michael Kamen, sgf. Alex McDowell, kgf. Julie Weiss. — ul. Johnny Depp, Benicio Del Toro, Tobey Maguire, Michael Lee Gogin, Larry Ce-



Strah i prezir u Las Vegasu

dar, Brian Le Baron, Katherine Helmond, Michael Warwick. — 118 minuta. — distr. UCD.

Kao i ostali filmovi Terryja Gilliam, tako je i *Strah i prezir u Las Vegasu* podijelio mišljenja. Gilliamovi poklonici dobili su što su i očekivali, odnosno vizualnu ekstravaganciju i bizarnu osnovu, te ga smjesta uvrstili među kult uratke. Neskloni su mu pak recenzenti, ponajviše prigovarali na neurednoj fabuli, kaosu koji je teško pratiti, te činjenici da se s ekranizacijom knjige Huntera S. Thompsona zakasnilo par desetljeća. Zanimljivo je da je ovaj film trebao snimati još jedan kontroverzni filmaš, Alex Cox, ali je njegova interpretacija romana bila preavangardna za producente. Bilo kako bilo, nedvojbeno je riječ o impresivnom uratku, koji je u najmanju ruku originalan i maštovit, što su, mora se priznati, epiteti najčešće vezani uz Gilliamove ostale filmove.

Ukoliko pripadate gledateljima kojima je do uredne narativne strukture, te po mogućnosti, štovanja određenih zadatah žanrovskih obrazaca, tada će vas *Strah i prezir u Las Vegasu* nemalo iznenaditi. Nije isključeno kako će mnogi već nakon nekoliko desetaka minuta odustati od gledanja. Dakako, ukoliko ste pogledali barem jedan Gilliamov film, tada otprilike znate što možete očekivati. Genijalna vizualizacija temeljna je odrednica *Straha i prezira u Las Vegasu*, a dodatnu kakvoću cjelini osiguravaju nadahnuti nastupi Johnnija Deppa i Benicia Del Torroa. Bez njih dvojice, to bi bio samo još jedan impresivan, ali i razuzdan film Terryja Gilliam, namijenjen isključivo ambicioznim filmofilima, zamorenim srednjostrujaškim Hollywoodom.

Strah i prezir u Las Vegasu ipak se ne može gledati s lakoćom. Riječ je o iznimno duhovitom filmu, ali je Gilliamov smisao za humor vrlo ekscentričan. Ponekad vizualizacija doista pretjera i nema ama baš nikakvu potporu u fabuli, no to je ionako čest slučaj u Gilliamovim filmovima. U svakom slučaju, *Strah i prezir u Las Vegasu* zahtijeva gledatelje širih obzora, one kojima nije samo do sat dva neobvezne razbibrige.

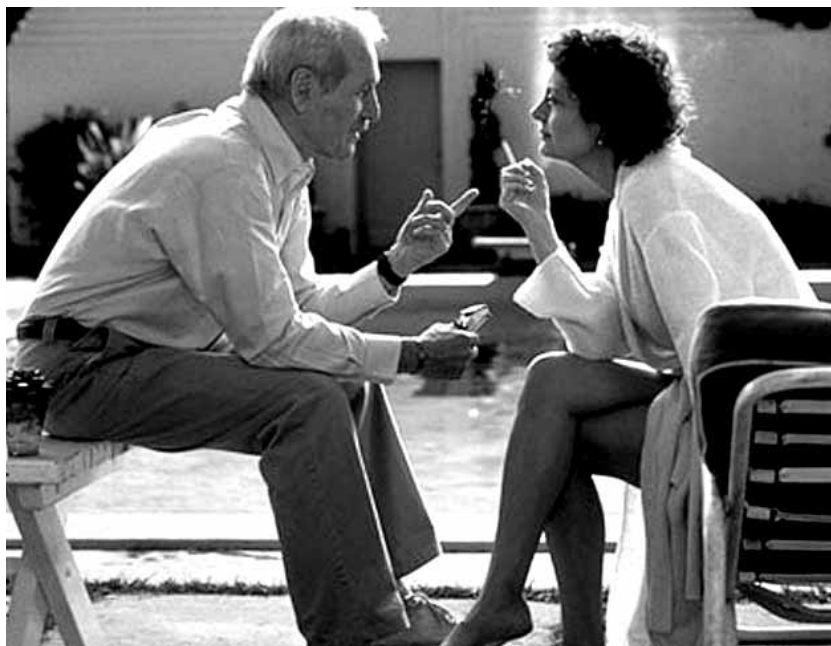
Mario Sablić

SUMRAK / TWILIGHT

SAD, 1998. — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Scott Rudin, Arlene Donovan, izv. pr. Michael Hausman. — sc. Robert Benton, Richard Russo, r. Robert Benton, d. f. Piotr Sobocinski, mt. Carol Littleton. — gl. Elmer Bernstein, sgf. David Gropman, kgf. Joseph G. Aulisi. — ul. Paul Newman, Susan Sarandon, Gene Hackman, Stockard Channing, Reese Witherspoon, Giancarlo Esposito, Live Schreiber, John Spencer. — 94 minute. — distr. Issa film & video.

Sumrak je detektivski krimić u režiji holivudskog veterana Roberta Bentina a veterani su se našli i ispred kamere, pa film podsjeća na nekakav gerijatrijski projekt što se teško može smatrati negativnom predispozicijom. Baš u ovom broju *Ljetopisa* možete se uvjeriti kako se stara garda dobro drži jer u našim kinima i videotekama možete pogledati filmove s junacima starijima od šezdeset godina i bit ćete zadovoljni onim što ćete vidjeti. To se događa i sa *Sumrakom* koji ima izvrstan scenarij, dobre glumce i zanimljivu atmosferu, a sve to uobličeno u cjelovito filmsko djelo.

Glavni je junak filma umirovljeni privatni detektiv koji odluči pomoći svo-



Sumrak

jim prijateljima bivšim filmskim zvijezdama. Njih netko ucjenjuje, a ostarjeli će detektiv pokušati otkriti tko stoji iza svega, ni ne sluteći u kojem će ga pravcu odvesti istraga.

Sumrak svojom smirenošću ne predstavlja najbolji izbor publici željnoj ak-

cije i dinamičnih filmova, no svi ostali bi trebali biti zadovoljni ovim slojevitim i sugestivnim filmom kojim je redatelj Benton odao počast *noir* filmovima.

Denis Vukoja

Dragan Rubeša

»Kamera iz lijeve ruke«

u suludom filmu Nicolasa Windinga Refna *Bleeder* koji nam dokazuje da danski filmovi uvršteni u program etabliranih filmskih manifestacija ne moraju imati *Dogmin* pečat, jedan od njegovih protagonista je vlasnik videoteke na čijem bi mu izboru zasigurno pozavidjeli Tarantino i Roger Avary. Na jednoj od njezinih polica bili su uredno složeni filmovi »velikih redatelja« poput Sergija Corbuccija, Jackieja Chana, Johna Carpentera, Daria Argenta, Williama Lustiga i Larryja Cohena (lista koju nabraja Refnov junak je prevelika da bismo ju mogli navesti do kraja). Na drugoj polici su se nalazili pornići, složeni ovisno o ukusima, željama i seksualnim sklonostima njezinih klijenata. A treća je polica bila rezervirana za »sve ostale sineaste« u rasponu od Davida Leana i Gilla Pontecorva do Ettorea Scole, Tarkovskog... i Larsa Von Triera.

Kad je vlasnik videoteke spomenuo Von Trierovo ime, dobar dio akreditiranih novinara je u tijeku venecijanske projekcije Refnovog filma popratio redateljevu ciničnu opasku s osmijehom. Jer, nakon što je *Dogma 95* počela funkcionirati kao globalna medijska atrakcija, svi oni danski filmaši koji su se odbijali ponašati u skladu s njezinim »revolucionarnim« zavjetima čistoće, nisu imali gotovo nikakvih izgleda da zaintrigiraju festivalske selektore. No, bila ona budućnost filma, ekstravagantno prenemaganje, lukavo izvedeni marketinški trik ili vješto prilagođavanje trendovskim zahtjevima, *Dogma* je postala »in«. Kao što filmske zvijezde iz hollywoodske A-lige pokušavaju dati sve od sebe kako bi se pojavile u filmu Woodyja Allena, pa makar u dvominutnom prizoru, smatrajući to nekom vrstom prestiža, tako se i dobar dio filmaša odnosi prema *Dogmi*. Stoga nije nimalo neobično da su njezini »prevratnički« zavjeti fascinirali i predstavnike američke nezavisne produkcije, bilo da se u svojoj poetici rukovode isključivo njezinim temeljnim pravilima ili se strogo drže svih deset zapovijedi uz poneki »grieh« (nepažnja ili provokacija?), koji pokušavaju isprati svojim pisanim iskupljenjem.

Nekonvencionalni tretman filmskog jezika

Jedno od tih temeljnih pravila sublimirano je u trećoj *Dogminoj* zapovijedi koja je postala njezin zaštitni znak: kamera mora biti *hand-held*. Dakle, ručno nošena. Dakako, takav snimateljski postupak će proizvesti inicijalni šok s popratnom vrtoglavicom kod svih onih filmofila koji preferiraju Storarovu stiliziranu likovnost ili umiveni erotizam Lyneovih kadrova koji se doimlju poput elegantnog reklamnog

spota za Martini. Međutim, stil *Dogminih* sljedbenika koji su neki okarakterizirali inovativnim, ne poziva se samo na poetiku eksperimentalnog filma, Cassavetesov »*cinema verité*«, Allenove neurotičare (*Husbands and Wives*) i Linklaterov mali kućni video kao oruđe za njegovu pseudo-antropološku vježbu (*Slacker*), nego su za ručnom kamerom posegnuli i oni filmaši od kojih bi se to ponajmanje očekivalo, poput Spielberga koji ju koristi u uvodnim prizorima *Ryana* kako bi naglasio njihovu sirovu dokumentarnost. Iako se nju ne mora naglašavati snimanjem iz ruke, budući da nitko nije branio autorima dokumentarnih filmova i doku-drama da koriste fiksiranu kameru.

No, kolikogod *Dogmaši* i njihovi sljedbenici forsirali ekscese u odabiru svojih tema (incest, pedofilija, fingiranje idiotizma, eksplicitni tretman seksualnog akta), njihovi ekscesi se nadasve zrcale u autorovu nekonvencionalnom tretmanu filmskog jezika. Kako dotični tretman postaje konvencionalniji, kao što je to slučaj s rukopisom Sorena Kragha Jacobse na (*Mifune*) u kojem se uporaba ručne kamere više ne promatra kao odraz namjernog, forsiranog »amaterizma« jer je sveo njezine histerične pokrete na najmanju moguću mjeru, tako se smanjuje i provokativni aspekt njegova rukopisa (umjesto očekivanoga vizualnog delirija, vidjeli smo *Zgodnu ženu* koja je susrela *Kišnog čovjeka* na izletu u Danskoj). No, za razliku od Jacobsena, *Dogmina* najnovija američka akvizicija, čudesni Harmony Korine (*Julien Donkey Boy*) odabire u svojoj neurednoj fresci o jednoj »nuklearnoj« obitelji krajnje nekonvencionalne stilske figure korištenjem tridesetak video kamera od kojih je onu najmanju pričvrstio na svoje naočale (Korineov videozapis će naknadno biti prebačen na 16 mm vrpce s koje su rađene 35 mm kopije filma). Pri tome je otišao korak dalje u tretmanu *Dogminih* zavjeta, pa makar se naposljetku našao u ispovjedaonici »patera« Von Triera. Uostalom, i sam Von Trier odlučio je povući iz distribucije kopije svojih *Idiota* jer su im njegovi producenti u pojedinim kadrovima pridodali boju. Rađa li se time neki novi heretički pokret kojeg bi mogli opisati kao *anti-Dogma*? Ostaje pitanje koliko će se najnoviji *Dogmin* sljedbenik, ljepušasti Jean Marc Barr (*Lovers*), ogriješiti o zavjete čistoće, nakon što je i on odlučio snimiti svoj debitantski film iz ruke.

No, kolikogod se dobar dio filmaša u ozračju autorske produkcije pravdao da njihovo korištenje ručne kamere ne funkcionira kao produkt njihove fascinacije *Dogmom*, nema sumnje da je danski kvartet snažno nadahnuo njihov stilizirani i trendovski orijentirani rukopis. Odbacujući film kao

iluziju, oni ne samo da promatraju pokretne slike kao zapis stvarnosti, nego u svom koketiranju s elementima *docu-fictiona* bude u gledatelju njegove voajerističke strasti. Oni dobro znaju da za svakog voajera najveće poniženje predstavlja onaj neugodni trenutak u kojem biva otkriven, pa će mu osigurati veliki ekran kao alternativu za »prozor u dvorište«, budući da mu u mraku kino dvorane ne prijete nikakva opasnost da ga prepoznaju. Dok Winterbottomova ručna kamera u filmu *Wonderland* slijedi njegove protagoniste, autor nas tjera da prodremo u njihovu intimu. Identične stilske figure koristi i Brad Anderson u svom filmu *Next Stop: Wonderland*, pridodavši im *non-stop bossanova soundtrack* (da bi apsurd bio veći, oba filma imaju gotovo identične naslove, s tom razlikom što Winterbottom aludira na Carrollovu *Alice u zemlji čuda*, dok se naslov Andersonovog filma odnosi na stanicu bostonske podzemne željeznice s istoimenim akvarijem). No, dok promatramo Andersonovu usamljenu heroinu kako intervjuira svoje potencijalne momke koji su se odazvali na oglas što ga je njezina majka naručila u njezino ime, autor filma nas nagovara da sudjelujemo u njezinim igrama poput sudionika forsirajući emotivnu iskrenost, kao da smo se našli za susjednim stolom u kafiću, nepristojno prisluškujući njihove intimne razgovore. Redateljeva skrivena kamera iz ruke preuzima onu istu ulogu kao oko kamere postavljene na zidu banke koje nas prati na svakom koraku, uplećući se u našu privatnost. Takav postupak koristi i francuski redatelj Jacques Maillot u svojoj docu-drami *Nos vies heureuses* u kojem isprepleće sudbine svojih šestoro traumatiziranih protagonista u potrazi za vlastitom srećom. Njegov film doista funkcionira kao fotografski medij. Kao što se jedna od njegovih junakinja upušta u odnose sa svojim partnerima putem svojih fotografija, tako i Maillot promatra svoj film, tretirajući ga na isti način na koji ona koristi svoj fotoaparatus.

Fantomska prijetnja

Uostalom, korištenje subjektivne kamere kao oružja za samoobranu, element za otkrivanje zločina ili prodiranje u sferu intimnog ne predstavlja nikakvu novost. Sličan postupak koristio je davne 1947. godine Robert Montgomery u ekranizaciji Chandlerovog noira *Žena u jezeru* u kojem je glavni protagonist fizički neprisutan, osim u nekoliko kadrova u kojima se pojavljuje u ulozi komentatora, pri čemu gledatelj promatra čitav film njegovim očima. Sličan postupak reciklira i Michael Lindsay Hogg u minimalističkom rukopisu svog filma *Guy*. No, gledatelj ne promatra glavnog junaka Hoggove priče isključivo putem one prave kamere iza koje se krije redatelj filma, već je tu i ona druga unutarnja kamera koja se nalazi u rukama njegove »nevidljive« heroine. Ona krstari ulicama Los Angelesa ne bi li pronašla žrtvu koju će pratiti 24 sata dnevno, istražujući najintimnije kutke njezina života. Nakon što razotkrije žrtvu u liku muževnog Guya koji pristaje na njezinu igru, njezina se avantura pretvara u erotizirani hi-tech ritual zavodjenja u kojem ručna kamera preuzima ulogu zavodnika. No, Hogg ne pada na pamet da svoje junake pretvori u aktere stereotipnog voajerističkog thrillera na temu fatalne privlačnosti. Hoggov *Guy* nije film

o voajerizmu, nego o problemima i strahovima glede uspostave međusobnih odnosa.

Isto tako, ni razvikani naslov autorskog tandema Daniel Myrick & Eduardo Sanchez *The Blair Witch Project* u kojem subjektivna kamera također preuzima dominantnu ulogu u njihovu rukopisu, nije klasični *horror*, budući da »fantomska prijetnja« kojoj su izloženi njihovi junaci ostaje nevidljiva. Oni su u tijeku svoje okultne šumske ekspedicije naoružani dvjema ručnim kamerama, onom crno-bijelom od 16 milimetara i kolor videokamerom. Videokamera bilježi njihove intimne trenutke koji bi trebali biti uspomena na njihovu »turneju«, dok ona od 16 mm »proizvodi« pravi film. No, ova granica se s vremenom gubi. Slika se tretira kao dokaz, a dokumentaristički efekt njihovog rukopisa utječe na modificiranje gledateljevog odnosa na relaciji realnost-fikcija. Jer, njihovo inzistiranje na jeziku amaterskog filma nadasve im služi kao alibi za preispitivanje žanra i rušenje njegovih konvencija. Za razliku od Ivice i Marice kojima se na kraju ipak dogodila vještica u kućici od slatkiša, trio iz *Blair Witcha* će na kraju okončati u nekoj ruševnoj kući. Dok se jedan od njegovih junaka penje njezinim stubama s kamerom u ruci, drugi ga pokušava od toga odgovoriti. Takav je postupak adresiran na gledatelja kao upozorenje na nadolazeću opasnost. Što se dalje zbivalo, možemo samo nagađati.

Ali, neke dvojbe i dalje ostaju. Jer, gledatelj zna da je Myrickov i Sanchezov projekt najobičniji trik (dakle, fikcija) izveden u režiji dvojice lukavih manipulatora. I bez obzira na to, počinju ga opsjedati određene nedoumice. Što ako prizori koje promatramo na velikom ekranu ipak nisu produkt redateljeve mašte? Možda su nas autori prevarili? Što ako to nije iluzija? Možda se sve to doista zbilo? Tada se njihov film



Next Stop: Wonderland (Bradd Anderson)

opasno približava *snuff* poetici. A to je ono što nas najviše uznemiruje. Jer, kod Myricka i Sancheza tmina nije dekorativna i izvještačena nego zastrašujuća, ispunjena zvukovima. Bolnim i užasavajućim zvukovima. Dokumentarizam kojeg naglašavaju histerični pokreti njihove ručne kamere nas navodi na pomisao da sve ono što se zbiva pred našim očima nije produkt fikcije. Doduše, neki tvrde da je *snuff* najobičnija laž. No, bio on laž ili ne, u *Blair Witch Projectu* prizori psihološkog nasilja se doimaju kao da nisu odglumljeni.

Slične efekte polučuje i korištenje ručne kamere u ozračju »tabloidne TV«. Koncipirana po istom principu kao i žuti tisak, ova »žuta televizija« pokušava utažiti žeđ TV-javnosti za obiteljskim dramama, prirodnim katastrofama i političkim terorom, kapitalizirajući ljudsku patnju putem »ekskluzivnih« reportaža u stilu emisije *Spas 911* i *Police! Camera! Action*. No, društvo ipak nije u stanju proizvesti toliki broj monstruma, pedofila, serijskih ubojica, religioznih fanatika i inih »zvijezda« sa stranica crnih kronika s obzirom na njihovu medijsku potražnju. Stoga američke kableske i nacionalne TV-mreže često lažiraju svoje reportaže, najavljujući ih kao »istinite priče«. Koliko »amaterski« pokreti njihovih ka-

mera funkcioniraju kao sredstvo za brisanje jaza između fikcije i realnosti, dokazuje i njezino korištenje u popularnim TV serijama *Odjel za umorstva* i *Newyorški plavci*, čiji se pojedini kadrovi u svojoj pseudo-dokumentarističkoj strukturi (ispitivanja, policijski uviđaji) oslanjaju na *real TV* estetiku.

Uostalom, francuski teoretičar filma Jean Duchet naglašava da su Rossellini, a kasnije i novovalovci, radikalno izmijenili način odnosa prema priči, dajući prednost reportaži. Najprije se promatraju stvari koje se zbivaju ispred naših očiju, a priča se rađa kao rezultat tog promatranja. Korištenjem novih snimateljskih tehnika, stilskih figura i svjetlosnih efekata otvaraju se nove mogućnosti. No, danas priča ne može imati jednake modalitete kao nekoć. Ono što promatramo našim očima više ne mora predstavljati »neposredno iskustvo«, nego se svako iskustvo promatra kroz različito iščitavanje slika. Jer, svaka slika koju promatramo funkcionira samo kao jedna od mogućih ideja. Rađa li se na taj način jedan novi »*millennium vague*« ili se naposljetku sve svodi na prekopavanje po arsenalima zaboravljenih avangardi? Živi bili, pa vidjeli.



Guy (Michael Lindsay Hogg)

Tatjana Jukić

Tijela i korpusi: Vizualna Jane Austen*

L.

Starinski portret mlade djevojke dominira naslovnicom tjedne književne novine *Times Literary Supplement*, u broju od 13. ožujka 1998. Njezina figura zaposjela je naslovnicu kao da je upravo ona književni suplement toga tjedna. Ostatak stranice — uglavnom najave i naslovi — kao da je tek drugotni dodatak, skoro doslovce pod nogama nasmiješene djevojke sa suncobranom. Sama činjenica da njezin lik resi naslovnicu ugledne književne novine dodaje njezinu značenju i njezinoj važnosti: očito je da portretirani lik pripada svetoj instituciji književnosti, i da je na neki način presudan za njezino funkcioniranje.

Tekst otisnut unutar okvira portreta, međutim, potkapa idiličnu dominaciju portretirane figure. On velikim slovima reže kroz prikaz djevojčine kose i uznemiruje fini balans portreta, poručujući: »Je li ovo Jane Austen?« Paradoksalno, prikazani je lik identificiran kao Jane Austen upravo u trenutku kad njegov identitet biva stavljen pod znak pitanja: bezimena nasmiješena djevojka s portreta prepoznata je u trenutku kad prepoznavanje postaje upitno, sumnjivo, podložno istrazi. Jane Austen — kanonsko ime povijesti engleske književnosti — istodobno je dana i uskraćena, čudnovato zadržana a obustavljena. Ona je nepotpuno prepoznata, istodobno sačuvana i nagrižena skandaloznim nedoumicama o pitanju autorske izvjesnosti. Pojavivši se na naslovnici novina kakve su *Times Literary Supplement*, tog presvijetlog medija institucije književnosti i znanosti o književnosti, portret upućuje i na bolne rane na tijelu same institucije: on svjedoči o književnosti koja je pretjerano, gotovo bolesno svjesna svoga izmičućeg i varljivog naslijeđa, no koja unatoč toj svijesti žudi za inkarnacijom, makar djelomičnim prepoznavanjem, za utješnim znanjem o vlastitoj prošlosti.

Dvosmislena naslovnica *TLS*-a najavljuje središnji članak broja: tekst Claudije L. Johnson o upitnoj autentičnosti portreta Jane Austen iz naslijeđa obitelji Rice. Zanimljivo je da pitanje autentičnosti i autorstva nije vezano uz autentičnost ili pak autorstvo *tekstova* Jane Austen, već uz pitanje istinitosti navoda o njezinoj *slici*. Dok se tekstovi Jane Austen doimaju sigurnima u sposobnim rukama čuvara institucije književnosti, njezina je slika obilježena nesigurnošću i neizvjesnošću. Jedina dva donekle priznata vizualna prikaza lika Jane Austen razmjerno su nevjesti crteži njezine sestre Cassandre. No, književni su povjesničari skloni posumnjati i u njihovu vjerodostojnost, pa tako zasad nema čvrsta znan-

stveničkog konsenzusa. Unatoč žarkoj žudnji akademske zajednice da fiksira i legitimira bar jedan pouzdan vizualni prikaz lika velike autorice, opći sporazum nije postignut, i rasprava se nastavlja. Sam je spomenuti članak o upitnoj autentičnosti portreta iz obiteljske galerije Riceovih izazvao reakciju u obliku pisma uredniku, u kojemu drugi ekspert za Jane Austen, Deirdre LeFaye, pobija zaključke Claudije L. Johnson (LeFaye, 1998).

Premda je rasprava o autentičnosti portreta Jane Austen sama po sebi zanimljiva, i premda pretpostavlja minuciozan istraživački rad u povijesnim arhivima, ona priziva i neka općenitija pitanja. Naprimjer, otkud ta želja i potreba britanske akademske zajednice da fiksira i legitimira pouzdanu i vjerodostojnu sliku Jane Austen? Claudia L. Johnson će izvor te želje i potrebe locirati u komunalnom projektu engleskog nacionalnog identiteta:

Kako je izgledala Jane Austen? Da se to pitanje postavi u vezi s ma kojim drugim autorom, s mogućom iznimkom Williama Shakespearea, izazvalo bi malo zanimanja izvan uskog znanstveničkog kruga. No, još od Prvog svjetskog rata, Austenova je mnogo više od velike autorice. Široka se čitateljska publika strastveno i s izrazitim stavom zanimala za doslovce sve s njom u vezi. (...) Takva osjetljivost ne iznenađuje. Naposljetku, Jane Austen englesko je nacionalno blago, i prilično je važno kako si je dopuštamo zamisliti, i što mislimo da jest njezina slika (Johnson, 1998: 14).

Ipak, nižući argumente u prilog kredibiliteta portreta iz obitelji Rice, kao pouzdanog vizualnog prikaza Jane Austen, Claudia L. Johnson sužava svoj djelokrug, te komunalni i nadasve javni projekt engleskog nacionalnog identiteta svodi na krajnje restriktivnu institucionalnu potragu. Pitanje tako više nije »Kako je izgledala Jane Austen?«, već prije,

Kako je Austenova kao književna figura stvarana iz prisjećanja i anegdota različitih grana obitelji? Koja je grana naposljetku prisvojila pravo na povlašteni pristup njezinoj pravoj slici? Na koji su način Austenova i njezini ostaci institucionalizirani? Tko je ovlašten da u njezino ime govori, i kome ona zapravo pripada? (Johnson, 1998: 14)

Rasprava o portretu tako je tek vrh ledenoga brijega: ona je tek sinegdoha problema ikoničke autentičnosti Jane Austen

* Ovaj je tekst u nešto kraćoj verziji na engleskom jeziku objavljen u časopisu *Links & Letters* (6, 1999).

u svim njegovim aspektima. Masi pitanja Claudije L. Johnson dodala bih stoga još nekoliko upita vezanih za ikoničnost Jane Austen. Što točno ovisi o načinima na koje si dozvoljavamo zamisliti njezinu sliku? Na koji način ta dopuštena slika pogađa naše čitanje njezinih tekstova — budući da su joj njezini tekstovi, a ne portreti njezina lika, osigurali mjesto u krajnje kompetitivnoj književnoj hijerarhiji? Čitatelju se, naime, nameće dojam da bi neupitna ikona Jane Austen — autentični portret, platno s njezinim osmijehom ili pak grimasom, slikarska replika autoričina lika s ovjerenim certifikatom — možda mogla učinkovito razotkriti nešto što je ostalo nevidljivo i potisnuto u romanima i pismima koje je autorica napisala, i tako nam osigurati povlašteni pristup njezinoj istinitijoj slici, njezinim opipljivijim ostacima i, naposljetku, moćnom mjestu autoriteta unutar institucije književnosti. Kao da bi pristup vizualnom prikazu njezina tijela mogao učinkovito zapuniti brojne pukotine u *korpusu* njezinih tekstova koji se opiru našoj interpretaciji. Te su pukotine rezultat prije svega *decoruma* osamnaestog stoljeća, načela primjerenosti kojega se Austenova pridržavala, a tiče se primjerice izostanka izravnih referencija na tijelo lika, ili na politiku danog povijesnog trenutka. Vizualni prikaz same autorice stoga kao da je konstrukcija koja zapunja nama strane praznine njezina diskursa, i koja je kadra premostiti jaz između onoga što ostaje neizrečeno u njezinim romanima i pismima, i potrebe suvremenoga čitatelja da čitanje starijega teksta regulira uz pomoć suvremenih shvaćanja pojmovala tijela, politike i povijesti.

U tekstu koji slijedi cilj mi je istražiti načine na koje tijelo, politika i povijest — kategorije uglavnom suspregnute i suzdržane u tekstovima Jane Austen — bivaju prikazane u suvremenim preradama njezinih romana, u kojima se ikoničko i vizualno koriste kao sredstvo upisivanja karike koja nedostaje između izmišućeg starog diskursa i njegovih frustriranih novih potrošača. Također mi je cilj pokazati kako se ta nova ikoničnost hrani moćnim autoritetom institucije književnosti, da bi ga zauzvrat osnažila. Rasprava o portretu iz obiteljske baštine Riceovih u tome je smislu tek potentna parabola za širi kulturni i institucionalni učinak vizualizirane Jane Austen u našem desetljeću. Pritom na umu imam učinak kazališnih komada po njezinim romanima, značenje velikog broja holivudskih filmova i bogato produciranih televizijskih serija utemeljenih na njezinim naslovima, pa čak i relevantnost potrošačkih reakcija na dizajn ovitaka na novim izdanjima njezinih knjiga.

II.

Vizualni je korpus Jane Austen u posljednjem desetljeću znatno porastao. U svega nekoliko godina vjernim je čitateljima njezinih šest dovršenih romana ponuđeno pravo obilje ikoničkih prerada. Spomenut ću tek one najzapaženije. Amy Heckerling suzdržan je diskurs Austeničine *Emme* prevela, odnosno presadila, u užurbani tinejdžerski svijet američke zapadne obale, u *Djevojka s Beverly Hillsa* (*Clueless*). Douglas McGrath također je režirao filmsku verziju *Emme*, no s dužnim štovanjem prema povijesnoj drugosti teksta, s Gwyneth Paltrow u ulozi gospođice Emme Woodhouse; Diarmuid Lawrence režirao je televizijsku verziju *Emme*, u kojoj Emmu utjelovljuje Kate Beckinsale. Emma Thompson

napisala je scenarij po *Razboru i osjećajnosti* (*Sense and Sensibility*), po kojemu je Ang Lee snimio istoimeni film; film je osvojio Oscara i srca kino publike s obje strane Atlantika. Naposljetku, nemoguće je zaobići golemi uspjeh skupe BBC-jeve produkcije *Ponosa i predrasuda* (*Pride and Prejudice*), s Colinom Firthom i Jennifer Ehle u ulogama gospodina Darcyja i Elizabeth Bennet.

Kao rezultat toga vizualnog obilja, likovi proze Jane Austen postali su ikonična, rezonantna govoreća tijela, u aktivnom suodnosu s diskursom koji proizvode, izazivajući i zadržavajući gledateljsku pozornost. U čudnovatoj transferenciji, glas Elinor Dashwood seli se u vizualni prikaz tijela Emme Thompson, te ga koristi kao rezonantnu komoru; isto se zbiva s Marianne Dashwood i Kate Winslet, Edwardom Ferrarsom i Hughom Grantom, pukovnikom Brandonom i Alanom Rickmanom, Fitzwilliamom Darcyjem i Colinom Firthom. Potiskivanje prikaza tijela u romanima Jane Austen u novim je, vizualnim verzijama njezinih tekstova zamijenjeno rezonantnim novim prikazima koji tijelo vide kao nužno mjesto diskursa. Premda je u većini slučajeva (s izuzetkom filma Amy Heckerling) zadržan i sačuvan kasnoosamnaestostoljetni *decorum* salonske retorike, ikonički prikaz tijela glumaca uvodi mogućnost neravnoteže, subverzije, čina koji je možda neprimjeren, zabranjen, opasno blizu seksualnosti. Opasna blizina seksualnosti koju omogućuje prikaz tijela glumaca dobija na značenju imamo li na umu da se svi romani Jane Austen bave istom temom, a to je predbračno udvaranje.

U eseju naslovljenom »Tijelo kao figura u viktorijanskom romanu« J. B. Bullen kaže da je govoriti o Jane Austen u okviru te teme donekle perverzno, »jer u njezinom pismu gotovo da i nema spomena o ljudskome tijelu, a njezine likove nipošto ne pamtimo po njihovoj fizičkom izgledu. Posljedica je toga da njezine junake i junakinje pamtimo po onome što čine i o čemu razmišljaju, a ne po tome kako izgledaju; Njezini prikazi tijela do te su mjere blijedi da se doimaju tek slabim pripovjednim tragovima« (Bullen, 1997: 254). Svoje viđenje nepostojećih prikaza tijela u prozi Jane Austen J. B. Bullen potkrepljuje citatom iz teksta Carol Shields. Shieldsova tako

duhovito primjećuje da kod Jane Austen nema prstiju, kukova, bedara, potkoljenica, stražnjica, bubrega, crijeva, maternica ili pak pupaka, a u cjelokupnom njezinu opusu zabilježena je tek jedna brada, deset (uglavnom iščašenih) članaka, jedna jetra, sedam lakata, četiri ramena, dva nosa, deset uha, jedanaest nogu, dva ručna zgloba, šest koljena, dvije obrve, četvoro trepavice i sedam grudi, od kojih pet pripada muškarcima, a samo dvije ženama (Bullen, 1997: 254-5).

Ipak, u svome je iscrpnom katalogu prikazanih i neprikazanih tjelesnih detalja Bullen previdio ili zaboravio dvije vrlo značajne stavke. Te su dvije stavke prikazi ruku i očiju. Udvaracka i zavodnička retorika kod Jane Austen, naime, nije baš sasvim bestjelesna: u njezinoj prozi, govornik kao udvarač ili zavodnik mjesto je spoja sofisticirane salonske retorike i pomne koreografije za simbolički seksualni teret očiju i ruku. U tome se kontekstu prikazi ruku i očiju smatraju različnima i primjerenima; oni funkcioniraju kao društveno

ovjerena sinegdoha za tijelo u činu udvaranja; njihova koreografija slijedi zavodljive obrate jezične izvedbe. U takvom pripovjednom okviru opis igre pogledima ili traženja ruke za ples nedvosmislen su indikator složenoga procesa predbračnog udvaranja i ugovaranja, i to na opasnoj, neizvjesnoj granici između skandaloznog zavoda i društveno sankcionirane institucije braka. Pritom takve bremenite sinegdoh ruku i očiju podsjećaju na današnjem čitatelju arhaične i nejasne metafore buduće nevjeste koja dolazi na *oglede*, odnosno na ritual *zaruka* (za-ruke).

Opasnost do koje dolazi prigodom preseljenja njezina diskursa u nove, rezonantne komore vizualnoga prikazivanja stoga nije određiva kao izdaja izvorne, prave Jane Austen, već prije kao slučaj re-vizije, i razlike u stupnju. I razlika u stupnju, međutim, može proizvesti učinak povijesne drugosti, jer današnjem konzumentu Jane Austen takve dolične tjelesne sinegdoh promiču neopažene, i ne uspijevaju izazvati aktivno prepoznavanje svoga značenja. Slično kao što je to slučaj s kontroverznim portretom iz naslijeđa obitelji Rice, prepoznavanje danas zahtijeva prikaz cijeloga lika, u kojemu su značenjem prenapregnute sinegdoh ruku i očiju protegnute na cjelovita voluminozna tijela koja glasno odzvanjaju davno izgubljenim glasom izvorne Jane Austen.

U knjizi o produkciji spomenute BBC-jeve verzije *Ponosa i predrasuda* scenarist Andrew Davies opisuje proces adaptacije romana u scenarij. Komentirajući revidiranu, vizualiziranu Elizabeth Bennet, useljenu u figuru glumice Jennifer Ehle, Davies kazuje sljedeće:

(...) svi smo posebno željeli dotaknuti se onoga aspekta njezina lika koji je u knjizi vrlo živ i jasan, no koji kritičari, komentatori i tumači obično zanemaruju, a taj je da je Elizabeth vrlo aktivna, živahna djevojka, ne samo mentalno, već i fizički. Tekst je neprestance opisuje kako istražava iz sobe, ili pak istražuje krajolik, i tako dalje. (...) Nisam siguran koliko će se ljudi složiti sa mnom, no ja sam sklon pomisliti da je to kodirani način kojim nam Jane Austen poručuje da je njezina junakinja nabijena seksualnom energijom. Vjerojatno upravo to, bar na nesvjesnoj razini, privuče Darcyja, naviknutog na izuzetno ukočene osobe ženskog roda (Birtwistle, Conklin 1995: 4).

Opis transformacije romana u scenarij Davies nastavlja opisom prizora u tijeku kojih Elizabeth biva prikazana kako trčeći i žustro koračajući prevlađuje tri milje koje je dijele od imanja Netherfield, gdje joj leži bolesna sestra. I Austenova i Davies ističu privlačnost zatrčane Elizabeth u Darcyjevim očima, čiji je komentar Elizabethina izgleda i opet utemeljen na sinegdohi očiju: Darcy primjećuje da su joj oči »od hodanja zablistale« (Austen, 1993: 33; Birtwistle, Conklin, 1995: 4). Oči blistave od tjelesne aktivnosti ostaju tako doličan i društveno ovjeren retorički postupak za očitovanje seksualne privlačnosti, ali sada nužno amplificiran prikazom govorećega tijela Jennifer Ehle.

BBC-jeva verzija *Ponosa i predrasuda* iz 1995. godine idealan je poligon za analizu problema prikaza tijela u pripovjednoj prozi Jane Austen i njegovoj vizualnoj transferenciji. Publicitet koji je taj projekt pratio i prije no što je produkcija uopće zaživjela jasno svjedoči o jazu između Austeničine kre-

posti — koja u ovom slučaju pretpostavlja izostanak golotinje i prikaz tijela preko sigurnih sinegdoh ruku i očiju — i reklamnoga očekivanja »potpune i to frontalne golotinje i izazovnih i smjelih prizora seksa« (Birtwistle, Conklin, 1995: vi). Producentica serije, Sue Birtwistle, morala je žustro braniti projekt od optužbi da je iznevjerila krepost izvornika. Braneći ga, međutim, upala je u zamku paradoksa: demantirajući postojanje smjelih scena seksa u svojoj produkciji, ipak je bila prisiljena priznati da su i tekst Jane Austen i njezina produkcija zaista utemeljeni na problemu erotske privlačnosti. Po njezinim riječima, »nedvojbeno smo pogriješili kad smo roman opisali kao seksi; naravno, pod tim smo mislili da je Darcyjevo promatranje Elizabeth preko cijele sobe uzbudljivo, i da je erotično kad Darcy i Elizabeth zaplešu i prvi si put dodirnu ruke. Pod tim zasigurno nismo mislili na prizore kreveta i golotinje« (Birtwistle, Conklin, 1995: vi).

I taj je paradoks utemeljen na razlici u stupnju koja generira povijesnu drugost: premda je prikaz tijela Jane Austen možda uistinu uzbudljiv i erotičan, on danas ne uspijeva izazvati aktivno prepoznavanje zavodljivosti. Stoga aktivno prepoznavanje zavodljivosti i seksualnog naboja od strane suvremenog konzumenta Jane Austen zahtijeva dekonstrukciju arhaične sinegdoh ruku-i-očiju, i uvažavanje vizualnog potencijala filma, koji se — osim u avangardnim i eksperimentalnim radovima — opire sustavnom podržavanju sinegdohičnog prikaza ljudskog tijela.

Sekvencija Elizabethina posjeta Darcyjevu imanju operira kao potentna parabola prepoznavanja koje je moguće tek preko složenoga niza vizualnih prikaza. Turistički obilazeći sjeverne engleske grofovije sa svojim ujakom i ujnjom, Elizabeth odluču posjetiti i Darcyjevo imanje Pemberley, no tek pošto sazna da je sam Darcy u Londonu. U tijeku posjeta Pemberleyu, domaćica ih odvede u galeriju obiteljskih portreta, gdje im pokaže veliki Darcyjev portret. Upravo u tome trenutku — dok promatra portret — Elizabeth prepoznaje »pravoga Darcyja«, za kojega će se na kraju romana i udati. Riječ ima Jane Austen,

Elizabeth je koračala u potrazi za jednim licem čije će joj crte biti poznate. Naposljetku je ono zarobi — i ona ugleda zapanjujuće vjeran portret gospodina Darcyja, s takvim osmijehom na licu, kakvoga se ponekad sjećala, kad bi je promatrao. Nekoliko je minuta stajala pred slikom, pomno je proučavajući, a tada joj se ponovo vratila prije no što su napustili galeriju. (...) U tome je trenutku u Elizabethinu umu zasigurno bilo više nježnoga osjećaja prema originalu nego što ga je ikad prije osjetila, pa čak i za vrhunca njihova poznanstva (1993: 239).

Portret — ikonični Darcy — kao da je moćniji od originala, koji je u tekstu prikazan serijom sinegdoh što cjelovit prikaz tijela reduciraju na koreografiju ruku i očiju. Upravo ikonički prikaz otkvačuje odsudnu pripovjednu promjenu u liku Elizabeth Bennet, i tako motivira završnu polovicu romana. Na njegovu moć jasno ukazuje ekfrazu¹ utemeljena na snažnim riječima kakve su »potraga«, »zarobiti«, »zapanjujuće«, »pomno proučavanje«, »ponovno vraćanje«. Kad na izlasku igrom slučaja naleti na »pravoga« Darcyja, Elizabethini su nelagoda i prepoznavanje sekundarni, ponovljeni i

drugotni, oni su posredovana posljedica a ne uzrok, jer je Elizabeth dotad u obiteljskoj galeriji već revidirala vlastitu interpretaciju njegova lika i karaktera.

Andrew Davies tu je scenu adaptirao zadovoljivši pritom i specifične zahtjeve filma kao drugog i drukčijeg medija, i osjetljivu povijesnu drugost teksta na kojemu je gradio. Budući da su oba Darcyja koje na filmu susrećemo nužno ikonična, ključno prepoznavanje i odlučujuću interpretaciju u filmu otkvačuje razlika između jednoga i drugoga, a ne ekfrastični opis portreta. Valja primijetiti da razlika između dva vizualna Darcyja u televizijskoj adaptaciji *Ponos i predrasuda* i opet ovisi o dva različita prikaza njegova tijela: statičnom formalnom portretu iz obiteljske galerije suprotstavljen je prikaz pokretnoga Darcyja dok jaše konja, i potom se djelomično razodijeva i roni u jezeru. Po riječima Sue Birtwistle, »montažnim vezivanjem prizora Elizabeth koja promatra Darcyjev portret i prizora Darcyja od krvi i mesa, publici se sugerira da se u tijeku priče stvara mnogo Darcyjevih portreta, kao što to i sama Lizzie kaže Darcyju u sceni netherfieldskog bala: 'Jako me zbunjuju različiti izvještaji koje o vama čujem'« (Birtwistle, Conklin, 1995: 5).

Štoviše, u prizoru kad Darcy roni u jezeru njegovo je tijelo istodobno vidljivo i nevidljivo. Ono paradoksalno operira ispod košulje, pa tako platno kostima funkcionira kao svojevrsno pokretno platno za projekciju koje istodobno otkriva i skriva, koje otežava prepoznavanje i interpretaciju no istodobno je njihov medij, proizvedeći učinak analogan ekranu na kojemu se film prikazuje. Taj drugi, drugotni prikaz tako nije prikaz gologa tijela, već tijela koje se bori da bude prikazano, ili prije tijela koje se opire prikazivanju, baš kao što je to na drugoj razini slučaj sa sinegdohičnim tijelima u tekstu Jane Austen.

Zanimljivo je pritom da je upravo borba tijela za i protiv prikazivanja — a ne nedvosmisleni prikaz Darcyjeve golotinje — posljedično aktivirao još jedno prepoznavanje, odnosno interpretaciju njegova lika. Opisana sekvenca televizijske serije u kojoj je Darcy prikazan kako silazi s konja, djelomično se razodijeva, roni u jezeru, a onda u mokroj košulji susreće Elizabeth Bennet promovirala je, naime, neobičnu transferenciju. Prikaz odjevenog, vidljivog a nevidljivog tijela Colina Firtha kao gospodina Darcyja probio je vlastite granice i počeo operirati u obrnutom smjeru: glumca Colina Firtha publika i kritika uskoro su počeli prepoznavati kao gospodina Darcyja i izvan okvira *Ponos i predrasuda*. U intervjuu za *Vogue*, Nick Hornby Firtha prepoznaje kao »gospodina Darcyja« (1997: 201), te kao »seksualno božanstvo s ove strane TV ekrana« (1997: 202). Hornby pritom opisuje Firthovu ulogu u filmu po vlastitom romanu (još jedna transferencija!), koristeći se sekvencom ronjenja u Pemberleyu kao filmskom ikonom koja će kod čitatelja *Vogua* izazvati trenutačno prepoznavanje. Hornby tako kaže: »Čovjek poznat po tinjanju u mokroj bijeloj košulji, u filmu *Strast igre* (*Fever Pitch*) prisiljen je nositi kičaste bokserice Arsenalovih navijača, izvikivati prostote kroz prozor, i činiti masu stvari koje bi zgрозile Elizabeth Bennet i dvanaest milijuna gledatelja koji su se zaljubili u gospodina Darcyja« (1997: 202). U intervjuu za *Elle*, Firth je opisan kao glumac »najpoznatiji po svome portretu savršeno odjevenog i skrojenog seks simbola Jane Austen« (Rees 1997: 107). U oba je slučaja narušeni

okvir prikaza — ovdje usrdna transferencija s gospodina Darcyja na Colina Firtha — rezultat sekvence tijekom koje prikazivanje tijela znakovito ometa poluprozirna opna prikazivane odjeće, kostima, taj dvostruko interventni ekran. U oba je intervjua, štoviše, prisutan isti paradoks: seks simbol je »savršeno odjeven i skrojen«, on tinja u »mokroj bijeloj košulji«. Platno kostima, baš kao što je to slučaj s ekranskom opnom, kao da je katalizator izvedbe glumačkoga tijela, u njegovom teatarskom, filmskom, lingvističkom i seksualnom modusu.²

III.

Prikaz tijela u tekstovima Jane Austen, te u suvremenim ekranizacijama njezinih romana vodi nas do nove teme, a to je politika prikaza. Mnogi kritičari i povjesničari književnosti ističu da je Jane Austen apolitična. Premda je živjela u nemirno vrijeme napoleonskih ratova, njezini romani i pisma jedva da spominju političke potrese. Ipak, sam socijalno osjetljivi problem braka kojim se svaki put iznova bavi u svojim romanima pretpostavlja izrazitu politiku (prikaza). Onoga trena kad se problem braka prepozna kao središnji pripovjedni interes, samo prikazivanje počinje aktivno sudjelovati u političkom učinku retorike predbračnog udvaranja i ugovaranja. Scenska, lingvistička i seksualna izvedba njezinih likova stoga je ujedno i socijalni čin, čiji prikaz ne samo što trpi politički i ekonomski utjecaj transakcija u okviru predbračnog udvaranja i ugovaranja, već kao simbolički kapital i sam na njih utječe.

Zanimljivo je da bračno tržište romana Jane Austen pritom uredno zrcali i politiku adaptacije istih tih romana za film i televiziju. Drugim riječima, njezini su romani i sami roba na filmskom i televizijskom tržištu; zadržavši privlačnost, ne manjka im prosaca i udvarača u obličju filmskih i televizijskih producenata. Slično junakinjama Jane Austen, njezini su romani šarmantni, pametni i duhoviti, te kao takvima im nije problem privući bogate ulagače. Njezini zapleti funkcioniraju stoga kao visoko operabilne parabole vlastite potrošnje; oni prikazuju junakinje na bračnome tržištu a da su pritom i sami roba što privlači poželjne obožavatelje, bili oni čitatelji, gledatelji, scenaristi ili producenti.

BBC-jeva ekranizacija *Ponos i predrasuda* iz 1995. godine i opet je idealan poligon za analizu. Usporedimo li prvo poglavlje romana Jane Austen i uvodno poglavlje knjige o produkciji televizijske verzije *Ponos i predrasuda* (Birtwistle, Conklin, 1995), zamijetit ćemo zapanjujuću sličnost. Roman se otvara jednom od najpoznatijih rečenica u engleskoj književnosti: »Opće je priznata istina da neoženjen muškarac u posjedu velika imutka nužno treba ženu« (Austen 1993:, 1). Prvo je poglavlje potom u cijelosti posvećeno dolasku bogata mladića u provincijski gradić, i ženidbenim planovima mjesnih majki i očeva. Uvodno poglavlje BBC-jeve knjige o ekranizaciji toga romana opisuje prvi susret producentice i scenarista, strastveno zaljubljenih u roman, koji ga žele adaptirati za televiziju, ali prvo moraju osigurati novac za produkciju. Tek nakon neizvjesnog i mukotrpog prikupljanja sredstava njihova želja za ekranizacijom ulazi u fazu produkcije i izvedbe (Birtwistle, Conklin, 1995: v-viii). Izvedba je, drugim riječima, nemoguća bez združenog djelovanja žudnje i moći, radilo se o bračnome uspjehu Elizabeth i Darcyja, ili pak o BBC-jevoj produkciji *Ponos i predrasuda*.

Ta zgodna parabola o djelokrugu Austeničina zapleta i procesu njegove produkcije razotkriva, međutim, i neke od temeljnih razlika između politike prikaza kod Jane Austen i politike prikaza suvremenih ekranizacija njezinih romana.

Retorika Jane Austen i simbolički kapital njezine pripovjedne proze utemeljeni su na sofisticiranoj lekciji o postizanju uspješnoga braka i održavanju bračne stabilnosti u fiksnim okvirima krajnje složene društvene strukture. Nedvojbeno je da su njezini romani u ranom devetnaestom stoljeću bili čitani kao višestruko obrazovni. Oni su i svoje junakinje i svoje čitatelje obrazovali po pitanju umijeća predbračnog udvaranja i drugih tipova društvene komunikacije, ukazujući na bezbrojne zamke salonske retorike. Izdvojivši komunikacijske zamke kao jednu od središnjih tema svojih romana, Jane Austen, međutim, podriva i vlastiti diskurs, jer čitatelja poziva na kritičko čitanje, a lekciju proširuje na vlastitu retoričku izvedbu. Pripovjedni sklad njezinih zapleta i vrhunsko pripovjedno umijeće — koji pretpostavljaju stabilnost, sigurnost i stalnost — spareni su tako s interpretativnim zamkama, koje pretpostavljaju neizvjesnost, oprez i skepsu.

To sofisticirano podrivanje vlastite izvedbe, koje tada implicira jedva zamjetnu ali duboku nestabilnost društvenih struktura, u novoj je, vizualnoj Jane Austen postignuto na radikalno drukčiji način. Njezino često utjecanje figurama ironije i paradoksa u suvremenim je adaptacijama zamijenjeno serijom ikoničkih intervencija u tijelo Austeničina diskursa. Pripovjedna ironija izvornog medija u novom je mediju zamijenjena serijom ikoničkih metafora. Interpretativne pukotine koje se otvaraju u diskursu Jane Austen zapunjene su ovdje ikoničkim materijalom, briljantnim vizualnim elementima koji remete i potkapaju osjetljivu ravnotežu njezinih bračnih zapleta.

Osim *Ponosa i predrasuda*, Andrew Davies za televiziju je adaptirao i Austeničin roman *Emma* (režija: Diarmuid Lawrence, producentica: Sue Birtwistle). Te dvije scenarijske adaptacije odaju vrlo slične strategije ikoničkog zapunjenja, u kontrastu s prividno vjerodostojnim i uspješnim socijalnim protokolima. U obje ekranizacije pomno ograničeni svijet Austeničine klase proširen je ikoničkim implantatima neprivilegiranih slojeva: batlera, sluga, konjušara. Ti su ikonički implantati obično spareni s prikazima značajnih društvenih događaja i izvedbi, kakvi su balovi. U romanima Jane Austen upravo su balovi oni društveni događaji tijekom kojih se uprizoruje predbračno udvaranje i ugovaranje; balovi su *locus* Udvaračke retorike. U jednom će trenutku Austenova primijetiti da je »sklonost prema plesu siguran put u zaljubljanje« (Austen, 1993: 6). Ples je kod Austenove poligon za uvježbavanje onih komunikacijskih umijeća koja potpomažu očuvanje bračne etikete i socijalne stabilnosti, pa je značenje plesa golemo. U politički nabijenim ikoničkim implantatima, međutim, velik je broj sluga — nevidljiv u diskursu Jane Austen — prikazan kako parodira plesnu izvedbu svojih gospodara, potkapajući time njihovu moć i njihov autoritet. Slučaj subverzivnog plesa posebice je izražen u prvoj epizodi *Ponosa i predrasuda*, kad pijani konjušari plešući upadaju u pojilo. *Njihov* je ples pijan i nepravilan, te posve očito transgredira zakone doličnosti i primjerenosti. Posljedično, ples je u Daviesovim scenarijskim adaptacijama prikazan kao potencijalno subverzivan čin, koji istodobno ugrožava i podržava urednu i uređenu socijalnu naraciju.

U *Emmi*, naprimjer, opisi dvaju uspješnih vjenčanja doslovce uokviruju tekst romana: Emmin izvještaj o vjenčanju gospođe i gospodina Westona otvara roman, a izvještaj gospođe Elton o Emminu vjenčanju ga zatvara. U Daviesovoj adaptaciji *Emme*, međutim, te su dvije narativne točke dodatno uokvirene dvama ikoničkim implantatima, koji pokazuju lopove dok pod okriljem noći upadaju na imanje Emma oca, gospodina Woodhousea, i krađu mu kokoši. Dvije stabilizirajuće izvedbe — izvedbe obreda vjenčanja — u Daviesovoj su adaptaciji sparene s dvama destabilizirajućim činovima, koji uključuju transgresiju, napad, kršenje zakona. Davies kao da teži pokazati kako duhovita i prštava naracija Jane Austen počiva zapravo na pomno kamufliranim prekršajima, na lukavom nepoštivanju (društvenih i interpretativnih) zakona.

Političke implikacije Austeničine salonske retorike i socijalno značenje udvaračkih protokola u suvremenim su ekranizacijama eksplicirani ne samo vizualnim implantatima potčinjenih slojeva i njihove parodirajuće izvedbe, već i scenarijskim, odnosno redateljskim aluzijama na točan povijesni trenutak u koji je priča smještena: na napoleonske ratove koji će radikalno izmijeniti politički i kulturni profil onodobne Europe. Ti implantati u pravilu ističu krhkost naizgled čvrste i neupitne socijalne strukture koju Austenova prikazuje, i na kojoj gradi. Tako će Davies u prizoru plesa u domu Lucasovih za Elizabeth dopisati dijalog koji zgodno kontrapunktira s izvornim tekstom. U romanu je, naime, Elizabeth prikazana u razgovoru s pukovnikom Forsterom, dok ga lukavo nagovara da organizira bal. U Daviesovoj adaptaciji, međutim, Elizabeth pukovnika Forstera (Paul Moriarty) pita je li njegova jedinica u Meryton došla smiriti pobunjeni puk, ili obraniti grofoviju od Francuza. Slično tome, u *Razboru i osjećajnosti*, u režiji Anga Leeja, u pozadini prizora s Elinor Dashwood i pukovnikom Brandonom vidimo kako općinskim parkom stupa vojna jedinica, a na londonskim se ulicama znatizeljna masa okuplja na demonstraciji parnoga stroja.

Drugi segment produkcije koji zahtijeva ikoničke implantate čiji su tragovi jedva zamjetni u izvornome tekstu jest kostimografski dio posla. Premda to vrijedi za svaku kostimiranu seriju i povijesni film, u slučaju Jane Austen kostimi su opterećeni dodatnim značenjem. Austeničino specifično, sinegdohično prikazivanje tijela na bračnome tržištu pretpostavlja odjeću koja zaklanja a opet pokazuje robu koja je sama nedostupna pogledu. Budući da odjeća u takvim slučajevima funkcionira kao sam prikazivački medij, svaka intervencija u to područje ima posebno značenje. Kao što će primijetiti J. B. Bullen,

iako stvarni dijelovi tijela možda ne igraju preveliku ulogu u diskursu Jane Austen, samo tijelo ima istaknutu funkciju. Ono u igru ne ulazi kao golo, razotkriveno meso ili tjelesna snaga, već dolično i odjeveno. Ono ne nastupa kao nositelj instinkta, već kao iskrojani predmet, a njezine su junakinje izrazito svjesne jezika onoga što je Carlyle kasnije nazvao »svijetom odjeće« (1997: 255).

Po Bullenu, tijelo je u tekstovima Jane Austen »izmješteno na odjeću koja ga pokriva« (1997: 262).

Prikaz odjeće postaje tako zaštitni znak nekoga lika, odnosno njegov znak prepoznavanja. Premda su i zaštitni znak i znak prepoznavanja mrtve, istrošene metafore, u ekranizacijama romana Jane Austen one bivaju aktivirane kao učinkovite, politički nabijene figure vizualnoga diskursa. U *Razboru i osjećajnosti* Anga Leeja Austeničinom opisu londonskoga bala dopisan je, naprimjer, dijalog zavodnika Johna Willoughbyja (Greg Wise) i njegove zaručnice, gospođice Grey (Lone Vidahl), u tijeku kojega sestre Dashwood bivaju prepoznate kao bezvrijedne provincijalke i isključene iz kruga londonskih bogataša jednim jednim komentarom o odjeći i odijevanju.

Dinah Collin, kostimografkinja u BBC-jevoj produkciji *Ponos i predrasuda*, svoj zadatak i izrijeком razmatra u metaforičkim okvirima. Reći će tako da je kostime blijedih boja i žučkasto bijelih nijansi rezervirala za sestre Bennet, težeći pojačati dojam njihove strastvene idealističnosti i nevinosti, dok je tamnije i bogatije boje ostavila za likove kakve su bogate i ekstravagantne sestre Bingley, te plemenitašica lady Catherine de Bourgh (Birtwistle, Conklin, 1995: 47). Same fraze kojima kostimografkinja opisuje izbor tkanina i boja utemeljene su na politički nabijenim metaforama: »bogate« boje i »egzotične« tkanine rezervirane su za najbogatije, doslovce imperijalne likove Austeničina romana, čija je izvedba u priči izravno uvjetovana njihovim dominantnim društvenim položajem. Tako je primjerice grabežljiva narav lady Catherine de Bourgh naglašena vizualnim detaljem: njezina je blagovaonica ukrašena golemim slikama ptica, od kojih su neke prikazane žive, a neke mrtve, u različitim položajima u trenutku smrti (Birtwistle, Conklin, 1995: 54). U kasnijem prizoru, kad lady Catherine napada Elizabeth i zabranjuje joj zaruke s Darcyjem, njezin kostim uključuje šušur ukrašen malom mrtvom pticom.³ Štoviše, po riječima producenata, televizijska je revizija lika lady Catherine de Bourgh utemeljena na portretu kraljice Karoline. Portret tako opet funkcionira kao temelj prepoznavanja i instrument izvedbe, ovdje prije svega u kontekstu socijalne moći. Gotovo kao da smo se vratili tamo gdje smo otpočeli, u okvire općekulturnog potencijala moćnog dvojbenog portreta same Jane Austen.

IV.

Blisko povezana pitanja prikaza tijela i politike prikaza, kako u diskursu Jane Austen tako i u recentnim adaptacijama njezinih romana, svjedoče naposljetku o istom problemu: da kanonski status Jane Austen i neupitna trajnost njezine pripovjedne izvedbe ovise o čudnji za kontinuiranim prepoznavanjem, koja se svaki put iznova pokazuje moćnom od prošloga vremena i njegove drugosti.

Napor da se prepozna i tako premosti povijesni jaz između staroga teksta i njegovih novih konzumenata leži u samome srcu različitih revizija i interpretacija Jane Austen. Prepoznavanje je u tome smislu sam temelj revizionističkog prikaza. Ostaci na kojima se temelj podiže rijetki su, nepouzđani i opterećeni postojećim čitanjima, baš kao što je to slučaj s preživjelim portretima same Jane Austen. Nadalje, tragove prošlosti — rijetke, nepouzđane i opterećene postojećim tumačenjima — vrlo je teško tražiti i naći; za iskapanje jednoga doba treba vremena, povijest dvostruko guta vrijeme i hrani se tim paradoksom.

Pripovijest o odjeći i kostimima i ovdje funkcionira kao potentna parabola. Opisujući svoj posao, kostimografkinja Dinah Collin ističe upravo vrijeme i trud utrošene u potragu za izvornom odjećom iz doba Jane Austen, te u re-prezentaciju davnashnjeg vremena. »Ishodi odobrenje pristupa u zbirke vrlo je mučan i dugotrajan proces«, kaže ona, »morate pisati pisma i uglavljivati sastanke, jer je vrijeme za promatranje krajnje ograničeno« (Birtwistle, Conklin 1995: 50). Dugotrajan proces ishoda pristupa u zbirku, te krajnje ograničeno vrijeme promatranja zaštićenih ostataka prošlosti dodatno komplicira posvemašnja krhkost eksponata i nezaustavljivi proces njihova uništenja. Collinova opisuje svoje iskustvo potrage i frustracije:

Našla sam nešto izvorne odjeće iz toga razdoblja, no sva je bila vrlo, vrlo iznošena i stanjena. Sve do sedamdesetih godina takve smo kostime masovno koristili u produkcijama, no oni su sada naprosto preosjetljivi. Mnogo ih je pohranjeno u takozvane »sobe za promatranje«, što nam koristi u istraživačkom radu, jer je kostimograf bez njih, kao temelja za crtež, izgubljen (Birtwistle, Conklin, 1995: 50).

Ograničeno vrijeme promatranja, međutim, upućuje na ograničeno vrijeme procesa prepoznavanja, re-vizije i re-prezentacije. Prikaz prošlosti počiva tako na temporalnom paradoksu: dugo vrijeme povijesti zrcali se u dugome, a opet ograničenom vremenu re-vizije, historiografskog istraživanja, napora i čudnje za prikazom. Nadalje, po riječima Fredrica Jamesona, već puko kretanje filma oslobađa »sadržaj same slike za *povjesnju* i *socijalnu* intuiciju bitka« (1990: 192, kurziv moj). Stoga samo vrijeme promatranja, snimanja i gledanja zrcali temporalni rad same povijesti, i stoga je prelijevajuće, povratno vrijeme televizijske serije primjerenije povijesnosti vizualne adaptacije od zbijene jednokratnosti igranog filma.

To posebice vrijedi za takozvane kostimirane povijesne filmove snimljene po tekstovima koji počivaju na kulturnim praksama u kojima važno mjesto zauzima pravilno ponavljanje društvenih događaja i rituala. U tekstovima Jane Austen, naprimjer, priča funkcionira upravo u okviru *serije* balova i *serije* dugih posjeta tuđim imanjima, te potcrtava repetitivni karakter socijalnih rituala. Dugo vrijeme ponavljanja esencijalno je za društvene prakse Engleske u romanima Jane Austen, i stoga šestodjelna televizijska serija učinkovitije hvata vremensku dimenziju uglavnom izgubljenju u jednokratnom, ograničenom trajanju igranog filma.⁴ Kao što se Elizabeth mora vratiti pred Darcyjev portret da bi ga dobro promotrila i konačno odredila točno značenje njegova lika, tako se i publika mora vraćati pripovjednome svijetu Jane Austen kako bi sa sigurnošću uočila narativne detalje, i tako odredila točno značenje Austeničinih lukavih manevara. Drugim riječima, pouzdana interpretacija povijesti zahtijeva portret cijeloga lika i uvijek iznova ponovljenu izvedbu.

Naravno, povijesne pukotine i diskontinuiteti uvijek će ometati prepoznavanje, bez obzira na izloženost povijesnom izvoru i trajnost njegove izvedbe. Paradoksalno, upravo povijesne pukotine i diskontinuiteti kao da i izazivaju čudnju za ponovljenom izvedbom staroga teksta. I tako se nastavlja rasprava o portretu Jane Austen iz naslijeđa obitelji Rice, baš kao što valja očekivati nova čitanja i ekranizacije Austeničine proze. Jedina je općepriзната istina ta da čitatelj u posjedu videorekordera žudi poviriti u vizualiziranu Jane Austen.

Bilješke:

1. Ekfraz: figura verbalnog prikaza vizualnog artefakta, verbalni opis djela vizualne umjetnosti.
2. Konvergenciju teatarskog, lingvističkog i seksualnog u samoj riječi izvedba (*performance*) preuzimam ovdje od Shoshane Felman (1980, 1993).
3. Usp. komentar Barbare Leigh-Hunt, koja u seriji glumi lik lady Catherine de Bourgh (Birtwistle, Conklin 1995: 54).
4. Na jednoj je tribini Hrvoje Turković upravo kulturnu specifičnost engleskih socijalnih praksi naveo kao razlog zbog kojega je televizijski serijal pri-mjerjeniji za ekranizaciju romana Agathe Christie nego što bi to bio igrani film.

Citirana literatura:

Austen, Jane (1993). *Pride and Prejudice*. Ware: Wordsworth Editions.

Birtwistle, Sue i Susie Conklin (1995). *The Making of Pride and Prejudice*. Harmondsworth: Penguin i BBC.

Bullen, J. B. (1997). »Figuring the Body in the Victorian Novel«. U: *Writing and Victorianism* (ur. J. B. Bullen). London i New York: Longman. 250-265.

Felman, Shoshana (1980, 1993). *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavodjenje na dva jezika (Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, prevela G. V. Popović). Zagreb: Naklada MD.

Hornby, Nick (1997). »The Firth Division«. *Vogue*. April 1997. 200-202.

Jameson, Fredric (1990). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.

Johnson, Claudia L. (1998). »Fair Maid of Kent? The Arguments for (and against) the Rice Portrait of Jane Austen«. *The Times Literary Supplement*. 13 March 1998. 14-15.

Le Faye, Deirdre (1998). »Jane Austen and the Rice Portrait«. *The Times Literary Supplement*. 20 March 1998. 17.

Rees, Jasper (1997). »Mr Darcy Goes to Arsenal«. *Elle* (British edition). May 1997. 106-112.

Vjekoslav Majcen

Kinematografski obzor Tina Ujevića

Jer život nije samo heraklitovska rijeka, on je vulkan, i gejzir, i još koješta.

A, prije svega, više od svega: kinematograf.

(Mrsko ja. Diskretan odgovor na upite, SD XIV. : 43, 1922.)

Pritisnut ću zemlju povorkama slika

(Izjava za dostojnost, SD III. : 162, 1931.)

Pjesnik gradskih krajobraza

Tin Ujević snažno je u hrvatsko pjesništvo unio motive suvremenog industrijskog svijeta koji se u osvit dvadesetog stoljeća gordio mnogim čudima moderne tehnike i disao sve ubrzanijim tempom. U doba kad se težište života ubrzano usredotočivalo u gradovima koji su stvarali nov način života, ubrzavali tempo svakidašnjice, jednima dijelili obilno, a neobazrivo uskraćivali raskoš i blagodat civilizacijskih dostignuća onima koji novine na vrijeme nisu prihvatili, Ujević je tvrdu zbilju velegrada osjetio na njezinu izvoru za vrijeme boravka u Parizu (1913.-1919.). Provodeći praktički cijeli svoj život na gradskim ulicama, upijao je taj život kritički ga promatrajući 'iz prikraja', kako sam kaže, i u svoju poeziju unosio nove, nekonvencionalne sadržaje, stvarajući poetski svijet u kojem poetsko gradivo postaju sve pojave i oblici suvremenoga života. O svome odnosu prema suvremenosti Ujević je u *Savremeniku* 1940. godine napisao: '*...Ja se ne obračam prošlosti, mene zanima sve što je novo i dobro u ovome vijeku, a još me više škaklje ona presveta budućnost, u stvari još samo jedna mistika. Ja sam dijete 19. i 20. stoljeća.*' (Ne razumijte me krivo: ja osuđujem boemstvo, SD XIV. : 170, 1940.).

To je samo jedna u nizu kategoričkih izjava pjesnika o njegovu doživljaju svijeta modernoga doba, koje je prihvaćao u njegovoj punoći, doživljajno ga apsorbirao i stopio u svoju poeziju i poetski svjetonazor. Iako Ujevićeva poezija dijelom crpi izvore iz različitih vrela — i iz poznavanja suvremenih književnih kretanja Zapada, i iz izvanredne klasične naobrazbe i iz dalekosežna utjecaja indijske filozofije, te kineske religije i poezije u kasnijim godinama — on je u potpunosti osjećajno i misaono prihvaćao moderne aspekte života, težeći sređivanju te 'kaotične magme doživljaja u suvislu poetsku misanost'. (Pavletić, 244) Pozornu promatraču izvanredne erudicije, a prije svega radoznu promatraču, suvremenost u svim aspektima života bila je gradivo iz kojega je nastajala poezija:

'Ja kažem: Pjesnici dajte nam materiju. Ja nalazim da naši pjesnici nisu nikad vidjeli željeznice, automobile, tramvaje, transatlantike, avijatike, telefon, velikoga mašinstva u fabrici... Moderna tehnika i industrija je predmet sa kojim će poezija još dugo morati da računa, i to što dalje to više...' (Čuda neba i blaga poezije. Predmeti poezije: o poeziji i industriji, SD str. 373; 1922.).

U stalnom traženju novoga i bodlerovskoj težnji da opjeva čitav život u mnoštvu njegovih pojava i oblika Ujević je unio nove sadržaje u hrvatsku poeziju, nalazio nove izražajne mogućnosti nepoznate dotadašnjem jeziku, mijenjajući i produbljujući njegov poetski izgled, te stvarao novu pjesničku i jezičnu zbilju. Svojom poezijom zahvaćao je u sve pojave suvremenog života, pa Ujeviću poetski objekt postaje telefon, dizalo, automobil, vlak, zrakoplov, a prije svega velegrad — gradski život, njegov unutarnji dinamizam pun različitosti, jer: '*...danas je hora da se stvori poezija i legenda novih vremena, gradskih civilizacija...*' (ibid.).

A gradska civilizacija odigrava se na ulicama, koje su i u stvarnom životu često bile pjesnikov dom, a svojom su mu živošću ličile na veliki kinematograf:

'Ulica živi svojim životom. Kroz šarenilo i modernost vreve ona pruža stotinu novih izgleda na današnjeg čovjeka. Jer je građanin samo onaj koji umije da šeta i da korača kao čovjek, pored neprilika obuče ili odijela. No za to vrijeme ulica nam pruža jedinstven igrokaz koji neprestano traje sa neizmerno mnogo prizora. Ulica je veliki i živi bioskop, sa svom sinematikom spontanosti.' (Himnika ulica, SD XII. : 55, 1922.)

Među novim tečevinama industrijskog doba i sadržajima velegradskog života, života ulice Ujević stvara i svoj odnos spram audiovizualnih medija koji su postali dijelom svakodnevnice i sastavnicom gradske kulture i načina života. Osobito se to odnosi na film koji je u usponu popularnosti i širenja utjecaja upravo u doba pjesnikova sazrijevanja, pa je očito da se u djelu pjesnika toliko usmjerena suvremenosti i tolike senzibilnosti, magičnosti i vizualni svijet pokretnih slika, morala i poetski uobličiti.

Stoga ću ovim radom pokušati pronaći ona mjesta u Ujevićevoj književnom opusu koja se odnose na filmsku umjetnost i kinematografiju, utvrditi mjesto koje film i audiovizualnost koju on donosi ima u opusu Tina Ujevića i time omogućiti stvaranje zaključka o tome u koliko se mjeri svijet filma formirao kao stalni poetski topos umjetnikova poetskog svjetonazora.

Stjecanje uvida u mjesto koje film ima u Ujevićevoj književnoj opusu, temelji se na analizi umjetnikovih pjesničkih i izabranih dijelova proznih tekstova, koji bi sami trebali otkriti pjesnikove filmske interese i pokazati na koji se način filmičnost ili filmski motivi i sadržaji posredno ili neposredno pro-

vlače bilo kroz pjesme, pjesničku prozu, eseje ili članke Ujevićeve goleme književnoga opusa. Svi korišteni tekstovi citirani su iz Sabranih djela Tina Ujevića (Znanje, Zagreb 1965.), a u njihovu označavanju rabio sam kratice u kojima SD označava sabrana djela, rimska brojka broj knjige (od I. do XVII.), a arapske brojke stranicu u knjizi gdje se citat nalazi (kod većine citata smatrao sam korisnim da nakon broja stranice dodam i godinu prvog objavljivanja teksta). Tijekom rada s užitkom sam ponovno pogledao dokumentarni film Petra Krelje *Tinov povratak u Vrgorac* i pročitao dvije monografije koje na izvanredan način pristupaju i objašnjavaju kompleksnu ličnost pjesnika i njegovo pjesničko djelo. Te monografije sa skraćenim podatkom o izvoru citiram u prvom dijelu ovoga rada, pa na ovome mjestu dajem njihov potpun bibliografski podatak: Prvo je djelo opsežna monografija Vlatka Pavletića: *Ujević u raju svoga pakla* (Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1978.), a druga rad Ante Stamaća s jednostavnim naslovom: *Ujević* (Zagreb 1971.).

Metodološki pristup

Prije redanja citata kao ilustracije i argumenata u prilog tezi o filmičnosti Ujevićeve poezije ili njegova osobnog doživljavanja i sklonosti filmu, treba konstatirati da je Ujević autor mnogostranih interesa. Među njima filmska se umjetnost i kinematografija (kao skup izvanjskih pojava koje prate razvoj filmskog medija) mogu uočiti kao posredni ili kao neposredni element i poetskih i proznih tekstova. U pjesmama najčešće kao strukturni elementi Ujevićeve poezije u izboru riječi, u asocijativnim nizovima poetskih slika i njihovu dinamizmu, u montažnim elementima njihove vremenske i prostorne skokovitosti, u promjenama promatračkog stajališta, te kao element slikovitih i/ili asocijativnih usporedbi ili neposrednog nabrajanja. U brojnim proznim tekstovima, film kao sociološki fenomen suvremenoga svijeta i sve ono što je pratilo njegov razvoj kao umjetnosti, kao industrije zabave i kao masovnog medija, postaju odrednicom koja služi davanju ocjena suvremene umjetnosti, utvrđivanju odnosa filma (masovnih, audiovizualnih medija) prema drugim umjetnostima, iznošenju stajališta i razmišljanja o sudbini umjetnosti u industrijskom svijetu u kojem sve veći utjecaj imaju sveprisutniji, nametljiviji i sve dostupniji masovni mediji, zatim za kritiku socijalnih pojava, pa sve do opservacija o vlastitu položaju pjesnika u suvremenom društvu i na kraju — otkrivanja osobnog gledateljskog iskustva i odnosa autora prema audiovizualnim medijima.

Neposredne 'filmske' asocijacije rasute u opsežnom Ujevićevu poetskom opusu, doduše, rjeđe ćemo naći u ponajboljim njegovim pjesmama i poetskoj prozi objavljenoj u zasebnim zbirkama. One su češće u pjesmama i poetskoj prozi objavljivanoj po raznim časopisima ili u onom (velikom) dijelu pjesama koje autor nije uvrštavao u zbirke ili ih nije za života objavio. No, to ne umanjuje vrijednost njihova poetskog realiteta — koji najčešće ima svoju retoričku, akustično-vizualnu dojmljivost i izražajnost (iako ga ponegdje možemo ocijeniti neuspjelim ili banalnim) — a njihovo postojanje tek dodatno upućuje na neposrednu vezu pjesnika i filma i na traženje onih prikrivenijih oblika koje Ujevićev poetski do-

življaj vežu za film, za filmičnost i javljaju se kao opća strukturna ili citatna odrednica.

Sustavnije ta Ujevićeva uživiljenost u suvremene medije, zainteresiranost za film i kinematografiju može se zamijetiti i pratiti u proznom dijelu pjesnikova djela. U Ujevićevu proznom književnom opusu, jedan je središnji tekst posvećen filmu i kinematografiji u kojem pjesnik iznosi i svoj doživljaj filma. To je esej *Film i auto u djelu Ilje Erenburga*, objavljen u sarajevskom *Pregledu* 1934. godine (SD VI. : 99-114) u povodu izlaska knjige *Tvornica snova* Ilje Erenburga u prijevodu Ise Velikanovića. Među brojnim esejima i člancima koji otkrivaju raznolike interese autora, ovome se 'filmskom' tekstu može još pribrojiti članak *Pronalazak i disanje bioskopa* (*Jugoslavenska pošta*, VI., br. 1971., str. 3, Sarajevo 1935.; SD XIII. : 86-90), pregledni tekst o razvoju kinematografske tehnike (naručeni članak, napisan za sarajevsko poduzeće Cinema A. D. vlasnika Kujačića i Sarića), jedna izjava objavljena 1926. godine pod naslovom *Tim Ujević o bioskopu* u splitskom časopisu *Novo doba* (SD XIV. : 616, 1926), te dio feljtona *U srcu zagrebačke katastrofe* (SD XIII. : 52-56) iz 1932. godine, s osvrtom na poznatu eksploziju filmskog skladišta Star filma u Zagrebu koja je imala katastrofalne posljedice, ali se opservacije o filmu mogu pronaći i na neočekivanim mjestima, kao primjerice u eseju o Faustu Vrančiću, u kojem će Ujević povezati istraživanja ovog renesansnog znanstvenika s tehničkim čudima suvremenog doba, ili u recenziji knjige Ljube Karamana *Gotika i renesansa u Dalmaciji* gdje će iznijeti začuđujući podatak o pojavljivanju likovnih djela u suvremenim filmovima.

Za sada je to dovoljan podatak o Ujevićevu poznavanju filma i/ili kinematografije i pozornosti koju je pjesnik posvećivao audiovizualnim medijima. Dodajmo tome tek primjedbu da je to tek dio ukupne Ujevićeve usmjerenosti spram novina suvremene civilizacije, pa jednako (ili značajnije) u svome opusu osim filmu, posvećuje pozornost i drugim auditivnim i vizualnim masovnim medijima, primjerice radiju i radiofoniji, a ta se pozornost usmjerena audiovizualnim medijima razvijala tijekom cijeloga pjesnikova života, pa već 1940. godine — tek pet godina nakon prve demonstracije u Zagrebu — Ujević spominje i buduću ulogu televizora i televizije u doživljajnoj sferi suvremenoga čovjeka u tekstu posvećenom tiskarstvu *Dike ter hvaljenja zaštitniku sloga* (SD XVII. : 195, 1940.)

Slike, snovi i putovanja

No, ove racionalne opservacije u tekstovima koji se neposredno odnose na film i kinematografiju, tek su vanjsko obilježje interesa koji u autorovu pjesničkom djelu postaje dio dubokog audiovizualnog doživljaja pretočenog u sugestivne poetske slike. Naglašena slikovnost Ujevićeve poezije, njena ejdetsko predodžbena i emotivno asocijativna sugestivnost bitna je sastavnica Ujevićeva pjesničkog talenta, koji Pavletić naziva svečulnim uživanjem života temeljenog na bolesno preosjetljivim čulima: »Otuda i njegovo sinestezijsko doživljavanje, naročito audio-olfaktivno ili audiovizualno (kolorističko).« (V. Pavletić, 62) Vizualnost pjesnikove doživljajnosti, Pavletić je dokumentirao nizom primjera iz Ujevićevih pjesama u kojima su vid i oči ono osjetilo koje dominira u

doživljaju svijeta i stvaranju poetskih slika, pa zaključuje: »Svijet je u Ujevića onoliko egzistentan, koliko se odražava u leći oka« (V. Pavlečić, 66). Ujevićev doživljaj svijeta prije svega je osjetilni (*žSvijet je duša poklonjena čulu* — SD III. : 244), satkan od slika, boja, zvukova, mirisa i dinamike kretanja. Kritički prihvaćajući senzibilitet europskog simbolizma, futurizma i nadrealizma Ujević je u hrvatsku poeziju unio novu slikovnost i muzikalnost, dinamiku kretanja, snove i putovanja — kao odlazak u nemir novih slika. Ta težnja slikovnosti zajednička je Ujeviću s usmjerenjem europske književnosti početka stoljeća, a njeno povezivanje s filmskom umjetnošću, snažno izraženo u pjesništvu futurista, Ujević će i sam spomenuti u svojim tekstovima, kao u primjeru iz 1922. godine: *'I futurizam, hranjen bioskopijom, dolazi ovdje do svojih snova, hipnoza i utopija.'* (Futuristički Beograd, SD XII. : 72)

U tome kontekstu dobro je primijetiti tvrdnju Ante Stamaća, prema kojoj pojam 'svjetlo' (koji simbolizira pojam vizualnog, pojam slike, osobito filmske slike — koja i nije drugo no niz promjena svjetla i sjena), spada u skupinu pojmova koje se vrlo često pojavljuju u Ujevićevoj poeziji — kao, primjerice, u snažnoj slici u prvome stihu *Razapete Afrodite*, jedne od najboljih Ujevićevih pjesama. Usput, na jednome mjestu (u spomenutom tekstu *Pronalazak i disanje bioskopa*), Ujević i neposredno povezuje svjetlo (*lumière*) s filmom, odnosno s najznačajnijim njegovim pronalazačima, braćom *Lumière*.

Ističući naglašenu slikovnost Ujevićeve poezije Stamać tu osobinu (njegov je izraz: slikopisnost), također posredno povezuje s filmom, navodeći kao *credo* pjesnika: »Izvorno upijati događaje svjetske panorame. izvjedljivim i nervoznim prstima pomicati kaleidoskop ili okretati ručicu vlastita duševnog kinoprojektora.« (Stamać, 70)

Naglašenu slikovnost kao svoju poetsku težnju, Ujević je i sam neposredno izrazio u stihovima više pjesama, primjerice:

'Slike mi poklon slike nude' (Dušin šipak, SD, II. : 11, 1931.) ili

'Svijet je slika, svijet je u slikama, / Vruća lava u pepelu' (Živopisni svijet, SD XV. : 93, 1930.) ili

'Slike se nižu u slikanom redu' (Dragovoljni mrtvaci razgovaraju međusobno u katunima, III. : 255, 1934.)

Rijeka slika, kretanje slika, pokretna vrpca slika — izrazi su koji se više puta na razne načine ponavljaju u različitim pjesmama, naglašavajući posrednu sponu s filmom i pokretnim filmskim slikama na osvijetljenu ekranu:

'Pritisnut ću zemlju povorkama slika' (Izjava za dostojnost, SD III. : 162, 1931.)

'...cjeloviti (je) udes slikokazna vrvca' (Karta tuđine u sebi, SD III. : 278, 1934.)

'U prostoru ja sam kretnja slika' (Događaji sa mnom, SD IV. : 251, 1941.)

'Kreću se riječi kao slikovita vrpca / u mojim snima' (Čarolija riječi, SD II. : 221, 1942.)

Slike su u Ujevićevoj poeziji u izravnoj vezi sa snovima, one izviru iz snova i u njih se pretvaraju stvarajući novu realnost u svijetu koji je podijeljen između stvari i snova, kako to kaže u stihovima pjesme *San među stvarima*:

*'Među stvarima i snom sve je podijeljeno;
Stvari su mjerstvo vida, a san je njihova sjena;
Njihova nejasnoća, neravnovjesje i vječita mijena;
Stvari su komadi, no život je čitav, i ništa nije odijeljeno,
inače bih najvolio plakati sjednuvši na međaše.'* (SD II. : 300, 1936.)

Prepuštanje snovima Ujević izjednačuje sa stvaranjem vizualnih predodžaba, pa će ih jednom usporediti s unutarnjom, duševnom, laternom magicom:

*'Jer je dakle laterna magica iznutra,
pustimo blagima da sanjaju; ne budimo spavača.'* (Ridokose mesije / Nadrealistički i supranaturalistički film od 300 zrnaca, SD II. : 284, 1926.),

drugi put povezati s oživljenim slikama koje u beskrajnom mnoštvu izviru s filmskog platna i u mračnoj kinodvorani izazivaju nove snove:

*'Ti mi dijeliš vreće opijuma,
zabranjene naslade hašiša —
Sni su lijepi pravo tek u bioskopu,
Rojevi krilatih snova, šapati čudesnih slova
Na plavoj vrpici u nizu filma.'* (Budale na utakmici, SD XV. : 32, 1933.),

a u pjesmi *Karta tuđine u sebi* ljudski će usud usporediti s filmskom vrpcom:

*'Je li udešeno da pod znakom kobi
Mogućnosti srca nadahnjuje krvca,
Il je, što je svaki pri porodu dobi,
cjelovit udes slikokazna vrvca?'* (SD III. : 278)

Tako od redova slika koje se kreću u snovima, dolazimo do neposredne povezanosti slika s kinematografom, gdje pokretne slike s filmske vrpce u zamračenoj dvorani kina potiču snove i postaju izvorom novih slika, jer — kako pjesnik kaže na drugome mjestu — *'...filmovi rade i u glavama, a ne samo u dvoranama za projekciju'* (Dijagnoza suvremene bolesti, SD XII. : 122, 1930.).

Svoj osobni doživljaj pokretnih filmskih slika potkrijepio je Ujević — iste godine kada su nastali stihovi o 'rojevima krilatih snova na plavoj filmskoj vrpici' — u tekstu *Protiv poezije i filozofije hipnotičara* gdje je zapisao i rečenicu koja neposredno svjedoči o njegovu odnosu prema filmu: *'Nekada su mi sni sličili ne na proživljeni život nego potpuno na filmsku umjetničku sliku'* (SD IX. : 235, 1933.).

Značajka je snova da liče na putovanja, ničim ograničena putovanja. Putovanje i snovi su stalno povezani, a filmske slike pružaju upravo obilje putovanja:

'Htio bih putovati, ali kada ne mogu, kuda ću nego u bioskope. Razlika je između pozorišta i bioskopa u tome što se u ovom zadnjem više i brže vozi. To su moja najjevtinija putovanja, samo ako već mogu kupiti ulaznicu. Ali to je samo imitacija.' (Lakrdija svetog stilografa, SD XIV. : 109, 1932.).

Pa i kad nije u kinu, Ujević će svoje opise poetskih snova ponekad usmjeriti prema filmu:

'Vratio sam se Lade restoranta nije bilo više (Sada ću je tražiti na filmu, ako se pojavi)... Lada je iščezla. Do deset-dvadeset godina pojaviti će se u kakvom filmu... I jedna čarobna glumica bit će na lađi...' (Kolosijek bez birtije, SD XIII. : 131, 1938.).

Ujević često povezuje sanjotvornost filma s alkoholnim snovima koji se miješaju s javom stvarajući tanki fluid na rubu stvarnosti i sanja, stvari i slika. Možda se ta veza može naslutiti u stihovima:

'Kreni se pod reflektore filmskog klupka duše, zapliva u flašinom staklu voda kao organizovane skuše, podaj se uništenju žarom podatne žene.' (Srč pjesama sa kuplja se sućelice gradu, SD IV. : 123, 1938.),

ili izrečena mnogo nježnije u stihovima: 'Pijanci motre tajinstveni krug, / Oni vide slikoviti svijet' (Vid pijanca, SD III. : 210, 1933.), ili u pjesničkoj prozi *Alkoholni sni*, koja je sastavljena od niza nadrealističkih slika povezanih u cjelinu:

'Pijanci gledaju kao da su u snu. Njihovo je pijanstvo sanja. Nekoliko je stolova izvurnuto; ogledala su razbijena, po glavi im idu ilustrovane dopisnice i filmovi. Sve su žene kraljice ljepote; svi su rukopisi nagrađeni. Najbolji se još nisu napisali. Kontrole nema... Granice su ukinute. Druga dvorana je simetrična sa prvom i tako dalje. Fatamorgana je dio ovoga svijeta koji se priznaje. Nema zvona ima slika. Nadahnuće govori iz čaše. Čaša i zvoni... I tako sam gledao uvijek Lijepu obalu. Lijepu obalu, kao da je u najbližoj oblasti. Halucinaције na dohvat prstiju. Sviraci, skrivanja, eter, abnormalne optike. Dva tri čepa na podu... Zašto svaki pijanac motri stvarnost (uvijek naopako) samo u kvadratima.' (SD V. : 48, 1937.)

Ovaj tekst satkan od čistih slika, koje se redaju kao u paralelnoj montaži, s ruba halucinacija u teško uhvatljivom, lelujavom trenutku svjetlosti pred mrak pijanstva, svojom ejdet-sko-audiovizualnom punoćom mogao bi se pretvoriti i u niz halucinantnih filmskih kadrova (slično Begovićevoj sekvenci snova u drami *Pustolov pred vratima*), na što vuče i posljednja rečenica: 'Zašto svaki pijanac motri stvarnost (uvijek naopako) samo u kvadratima' u kojoj ključne riječi 'naopako' i 'kvadrat' podsjećaju upravo na karakteristike fotograf-ske/filmske slike.

Usput, taj kratak lucidni trenutak pijanstva, Ujević je nastavio u prozi *Coctail*, pohvali piću — opet povezujući san, alkohol i film — u kojoj kaže: 'Obmanska slast napitaka ne može da se u duhovnom izgledu dočara čak ni s opsjenar-

stvom najuglađenijega filma: toliko tu ima nezamišljenih šaputanja, toliko tamnih odjeka i maglovitih prizvuka...' (SD XIII., 49/50: 1932.), i dovršio tmurnom apokalipsom u *Akademiji flaše*: 'Ako tražimo osjećaj koji je u zadnjem desetljeću tipičan i značajan za naše prilike, to neće biti ni furor, ni delirium tremens, nego najviše jedan obični, duži teški mamurluk, film mamurluka, mamurluk u nastavcima'. (SD, VI. : 23, 1932.)

Kao filmsku sekvencu možemo zamisliti i pjesmu *Monolog pijanca*, u kojoj Ujević miješajući slike stvarnosti u supijanoj glavi noćnika s atmosferom i slikama viđenim u filmu:

'Luduju svirke i kabareti.
Ja sam s teškom glavom i vrućim okom
Pošao u noć gdje plin svijeti,
I na klizavici pomogo se skokom što plesačku maniju rijeti.
Vidjeh gdje čovjek leži u tmini,
Mišljah: drug-pijanac ovako pada;
On na tlama bljuje i slini;
Ali je lež ležao kao klada, a mirna je bila raskošna zgrada.

Čovjek muškarac, muško stvorenje,
leži, ne plače niti stenje.
Naokolo graja i ljudske silhuete;
htjedoh ga dirnuti, pridići rukom;
al od pića ruke su spete,
ne mogu zemlji ni s mukom,
gdje leži s bokom i s krikom
kao u filmu: u kockarnicama,
u jazbinama,
u kakvoj žutoj, zagonetnoj kući,
gdje kradu da ga tajno pokolju krijući
leš vrući,
koji će morati vući,
kao u filmu, nervozno se okrećući...' (SD IV. : 95, 1937.)

Film, sjaj i bogatstvo koje ga prati, Ujeviću će poslužiti ponekad za stvaranje kontrastnih slika siromaštva i osamljenosti ljudi izgubljenih u svijetu, kao u pjesmi socijalne tematike s odcjecima gospodarske krize (u kojoj možemo tražiti i biografske elemente), *Prosjaci po gradu, zimi, na terenu*:

'Gladan student sanjari u kutu biblioteke
Ili zija u kavani uz dvije čaše vode.
Svijet se uokolo propio, uzjogunio i pomamio,
A na vratima restorana, zabavišta, bioskopa,
čekaju
bezbrojne pružene ruke,
bezbrojne ruke bez alata.' (SD IV. : 13-14, 1936.)

Oni odbačeni, stalni posjetitelji zadimljenih kavana i gostionica, boemi koji se kreću na rubu društva odričući se blagodati komfora civilizacije također sanjaju svoje filmove: 'Danas i ubogare film uči sanjati o toaletama, luksuz se nameće kao surogat ukusa, a novac u bogatijim klasama automatski rješava probleme ideala...' (Boemi, SD XII. : 79, 1929.). Oni žive '...bez poziva na večeru filmskih boginja i drugih fotogeničnih diva...' (Velikodušni prosjaci, SD XIII. : 118, 1938.).

No, sirotinji i boemima Ujević je posvetio možda svoj najtopliji i najljepši opis doživljaja (nijemoga) filma u sjećanju na svoj boravak u Parizu:

'I boemi skupa sa sirotinjom Montparnassea bili su zadovoljni kada su mogli da skupe kakav groš, te uđu u bioskop da na platnu dožive stvari kojih nisu imali u životu, no za koje su rijetko imali ukusa.

Čas bijaše trepetljiv, kada se uz opće šaputanje naslova u mračnoj dvorani, uz neko talasanje osjećajnosti, imala da pojavi na filmu sada već zaboravljena Miss Pearl White.' (Iz Rotonde. Stari Montparnasse je zaboravljen, SD XIV.: 1930.)

Iako se radi o kratkom izvratku proznoga teksta, njegova zgusnutost, prijelaz iz objektivnog pripovijedanja u prvom odlomku, na stajalište subjektivnog promatrača koji se nalazi usred vizualno-slušno-taktilnih doživljaja u mračnoj kinodvorani, sugestivnošću asonanci muklih samoglasnika (u i o) i aliteracijom glasova č, ć, s, š, t — stvara se izuzetna plastičnost doživljaja, gotovo čulnog doživljaja treperave slike na filmskom ekranu.

Filmsko draženje i ženska raskošnost

Ljubav i putenost još je jedan element Ujevićeva doživljaja filma. On često u svojim tekstovima spominje pikanterije na filmu i njegovu frivolnost, povezujući film s lakim štivom (*ž...a pikanterija sa filmskih platna i štivo lakih romana, daju mu podstreka za lekciju, golicanjem nerava i obećanjima kakve besprimjerne sreće.*) — Dijagnoza savremene bolesti, SD XII. : 122, 1930.; ili *'...jer ona (ljubav) ipak ostaje onaj članak koji mlađi naraštaji traže u bioskopu i u roman-feljtonu'* — Otkrivajući Mirce, XIII. : 281 : 1929.).

Filmske glumice i način njihova života najčešće privlače njegovu pozornost. Tin Ujević prihvatio je u svoj rječnik riječi koje su posredstvom filma i kinematografske promidžbe 30-ih godina ušle u hrvatski jezik i često se ponavljale osobito u filmskom tisku, kao što su nazivi za filmske glumice: 'kino-diva', 'filmska diva' (*žbremenita Muza biva filmska diva*), 'fotogenična diva', 'filmska boginja', 'star', pa i nekad popularan, pomodni izraz 'gerls' (girls, girlovi) koji se nije zadržao u standardnom rječniku, niti ušao u književni jezik. Sve su to tada i u govoru i u pisanom tekstu bile značenjski obilježene riječi (kao *'začarana bašta Hollywooda'*), koje često pomodno zvuče i njihova uporaba ne pridonosi uvijek poetskom doživljaju, a u svojem kontekstu upućuju na svijet izvan dosega svakodnevnice, na udaljeni svijet ljepote (*žSuvremene djevojke su sjajne, / i na filmu ljepotice same'* (SD XV. : 38, 1934.), raskoši, bezbrižnosti i bogatstva (*žJa se danas gordim, vlasnik rudokopa, / milionerski kupac bioskopa,...'*) To su bile riječi kojima pjesnik označava nove kumire 20. stoljeća (*'Novi kumir u filmskom žurnalu, / brijačnici, modnom karnevalu, / restoranu, pjanom bakanalu'* (SD XIV. : 215, 1940.).

Filmovi i filmske glumice potiču čulnost, pa će Ujević u tekstu o Alekseju Tolstoju reći da on u svojim romanima *'riše kako filmsko draženje i ženska raskošnost dovode čovjeka na put zločina.'* (Mlada Rusija u proznom cvjetoberu, SD VIII.,

90, 1930.). U ocjeni suvremenih filmova utvrdit će da oni imaju uspjeha kod gledatelja većinom zbog pojavljivanja neke 'dive', 'stara'. A o načinu postizanja čulnih efekata piše:

'Radilo se o osmijehu, očima, obnaženim nogama ili razgolićenim ramenima. Pa i to je prilično bio trik garderobe, suštanje svilenih čarapa ili kombinea. Suza na očima je bila glicerinska, fotografija djelo električne masaže, izraz je stvarala kozmetička radnja, a dijelom kemijski retuš fotografije. Još najbolje, što smo otkrili u filmu, bio je varijete. Mnogobrojne revije s bezbrojnim girlovima. Prava raskoš je bila tu. Golotinja se blistala. Život se pretvarao u balet. Orkestri, jazzovi su tutnjili. Ako je bilo zabranjeno praviti aluzije na bračnu nevjeru ili slobodnu ljubav, nije bilo nemoralno gledati blistavu nagost čopora djevojaka. Greta Garbo glumila je sklizave prizore moralne propasti sa snalaženjem i hrabrosti prave Švedanke.' (Film i auto u djelu Ilje Erenburga, SD VI.: 99-114)

Ujević će ipak ponekad biti zanesen nekim filmskim likom i konkretnom filmskom glumicom, kao što se to može zaključiti iz sugestivne, već citirane rečenice o napetom iščekivanju da se na platnu pojavi lik glumice Pearl White, ili strastvenije u stihovima pjesme *Budale na utakmici*:

*Jesi od Boga ili Satanaela,
Sliko ženke zujerke s licem arhandela?
Greta Garbo ili Banki Vilma.'* (SD XV. : 32, 1933.)

U stihovima pjesme *Izjava za dostojnost* poigrat će se (senzualnom) garderobom Marlen Dietrich:

*'Marleno Dietrich, cijenim vašu garderobu
Sa sasvim odličnom pidžamom,
Ja, pokojnik nemoguć u grobu.'* (SD III. : 164)

No, prije svih u mašti je pjesnika Greta Garbo, najprivlačnija žena s filmskog platna koju Ujević najčešće spominje, ne samo u poeziji ili objavljenim proznim tekstovima, nego i u ponekom privatnom pismu. Često je to spominjanje glumice vezano s divljenjem, no javlja se i u kontekstu isticanja njene senzualnosti, kao primjerice u bunjuelovski snažnom opisu njene putenosti:

'Što je ostalo filmskoj napasnici Greti Garbo nego da obrije obrve, da naglasi golotinju obraza i putenih očiju i usta sa zelenim njiskanjem požudnih laloka?' (Štednja očiju i moji naočari, SD XIII. : 224, 1940.)

No, odmičući se od strasti koje svojim dražkanjem potiču sjajne ljepotice na filmskom platnu, Ujević otkriva i drugu stranu svoje ličnosti i svojega odnosa spram emocija i ljubavi: *'...Ljubav se potpuno ostvaruje samo sa umjetničkom ljepotom. Pa ako se radi o dozvoli za točenje suza, meni je s njome, marama potrebna samo u kazalištima i u bioskopima.'* (Kralj boema se ispovijeda na pragu 1930., SD XIV. : 47). Ili otvorenije u odlomku *Pisma sebi* u kojem otkriva vlastitu čežnju za izlaskom iz samonametnute osamljenosti zakočenu suzdržanošću spram svakog oblika intimnog zbližavanja:

'Dolazilo mi je da pišem nekoj čarobnici u neki daleki filmski grad. Daleki, jer bi mi se gnušalo — osjećajno — sve što je na dohvat ruke. Endogermija me užasavala kao oblik incesta. Znam doduše da sjena incesta postoji u svakoj ljubavi. Svaka je žena majka i sestra. To su barem jedine riječi koje joj upućujemo. Ali i umjetnica mogla me je očarati samo s platna. Ubila bi me u pojam kad bi mi odgovorila.' (SD VI.: 107, 1930.).

Dinamika i ritam

Tin Ujević u svojim stihovima i proznim tekstovima, spominje niz imena koja nose određeno, prema mišljenju autora, općepoznato značenje, te bi trebale izazvati određene asocijacije i pridonijeti stvaranju potpunije, željene slike. U više pjesama Ujević stvara dinamičan lančani niz slika — često nasumično nižući riječi i imena u jednoj vremenskoj i prostornoj skokovitosti — kao primjerice u dijelu pjesme *Anketa kulturnog petka o sanduku bakalara* iz 1940. godine u kojoj stvara treperavu atmosferu mondenog svijeta u kojoj se miješa jazz, s modnom pistom i manekenstvom:

*'Gle pijanih li šofera...
Govore mi novosti o Benny Goodmanu,
Ne o Bennu Erdmanu:
O Elizabeti pak Arden,
Quel joli jardin,
I o Maxu Factoru, najmoćnijem akтору i faktoru, salonskom i gubičnom redaktoru...'* (SD XIV.: 233).

Ritamski jednako ekspresivno u slikama koje se automatizmom nižu, filmske se dvorane pojavljuju u pjesmi *Stihovi su postali grad* u zbirci *Ojadeni zvono*:

*'I, dok stara ciganska svirka zapljuskuje iz ugla bašta,
Meni se mašta
(po običaju) svašta,
a iz filmskih dvorana zagušljivih sabitih ura
trešte Tauber i Kiepora
i sportski: hura!'* (SD II.: 37, 1933.)

Neposredne filmske asocijacije, najčešće su povezane s brzinom, mijenom i kretanjem: *'prošlost prolazi u meni kao u kaleidoskopu', 'po glavi mi idu ilustrovane dopisnice i filmovi' ili 'ja sam niz prekida, bioskopska procesija'.*

Već 1922. godine u tekstu *Devet lijuga pred igrokazom*, suvremeni neurotični pjesnički senzibilitet Ujević je usporedio s trzavom i nemirnom *'kaleidoskopijom i kinematografijom čovječanstva'* (SD XII.: 66), da bi desetak godina poslije predbacio mladim književnicima da su u svojoj površnosti i pozerstvu vjerni samo novinama i filmu: *'Sve je brzopletu i filmsko, jer te lišava dužnosti misli i predaje nadražljivim živcima'* (Nedjela maloljetnih, SD IX.: 179., 1931.).

U *Pjesmi vatre u peći*, neuhvatljive, sjene na zidu pretvaraju se u niz pokretnih, razigranih slika, u *'film mijena'*:

*'Ugasi svjetlo. Otvori rupu. Iza moje kvake
Plamsa požar htijenja, igra ples svih sjena.
U mračnoj sobi slikam bijesne vilenjake,
Po stropu i po zidu šaram film mijena.'* (SD II.: 355)

a u pjesmi *Majdani u biću na dvije noge*, vizija budućnosti koju uspoređuje s odlaskom *'na svjetlonosne budućnosne staze'*, bit će popraćena filmskim slikama *'vrtoglavih bioskopa'* i *'skiptikonima na platnu'* u magičnom gradu, čije ime *'Magic City'* već samo asocira na kinematograf:

*Povijest mora biti pregažena! Gazi sa mnom
Na svjetlonosne budućnosne staze.
Klikni širem nebu! Šetnjom tamnom
Izvest ću te u radosne oaze.
Kroz trijemove ruža i mirta, a uz svirke
Kovrčaste, ti ćeš vlage ispunjenja liti,
Kada vođen rukom boga i ritmom dirke,
Stopama almeje uđeš u Magic City.*

* * *

*Ja te vodim, kroz zlačane magle zlatnih Babela,
Rukovatelju od sto vrtoglavih bioskopa,
Sa slušaljkom na uhu, gdje upravljaš krijes kabela
I prema najudaljenijem Suncu vrtiš zur teleskopa.*

* * *

*Jer tvoj mozak uključuje firmamente;
On je kovča i lanac na teškom foliju mudraca.
Prosjekom na žili rujno pečatiš pergamente,
Skiptikone na platna maštovita kamera baca.* (SD II.: 71-72)

Stavljanjem epiteta *'maštovita'* uz riječ *kamera* (prije bismo ga očekivali uz riječ *slika*, *skiptikon*), Ujević oživljava stroj dajući mu osobinu vlastitog života i moć stvaranja. Na drugome mjestu, u pjesmi *Tajna znanost*, pjesmi o nesigurnim putevima kojima moderna znanost vodi svijet, personificirana kamera dobit će orvelovski prizvuk u opisu aparata koji *'gledaju kroz zidove'*:

*'Ima strojeva što gledaju kroz zidove,
Danju i noću kroz zatvorena vrata.
Ima očiju što nište ljudske vidove,
Baš nemilosrdnih zjena aparata.'* (SD II.: 346)

Posredno Ujević filmsku kameru *'punu raskošnih slika'* navodi u pjesmi *Iskustvo doktora Faustusa* gdje demonski razigranu optičku viziju doktora Fausta igrom riječi *'soba'* i *'kamera'* povezuje s filmom:

*On otkri čudesan znak:
Po sobi čarobno pleše
mahniti plameni trak,
kroza nj se lica smiješe,
a snovi i sanje driješe, vile i demoni griješe.
I doktor je vidio: camera
Puna je raskošnih slika,
Raskoš od poganskih namjera Jačih od molitvenika.'* (SD III.: 216)

Sinestezijsko povezivanje filma sa zvukom

Asocijacije na film u dijelu su Ujevićeve poezije posredne. Njih nalazimo u izrazima *'optičke vizije'*, *'krasnopisne sli-*

ke', 'slike se nižu u slikanom redu' ili u sklopovima riječi u kojima povezuje doživljaje različitih osjetila 'trepetava i svjetlosno-zvučna' slika, ili u homonimskom slikovitozvučnom sklopu: 'birane slike prizora slika u blistave snimke riječi'.

Filmske asocijacije i usporedbe služe za postizanje sinestezijskog (sinkretičnog) doživljaja slike, pokreta, boje i zvuka kao u već citiranim stihovima pjesme *Budale na utakmici* gdje riječi koji označavaju kretanje, zvukove i boje stvaraju jedinstvenu poetsku sliku: 'Rojevi krilatih snova, / šapati čudesnih slova / na plavoj vrpici filma' ili u stihovima u kojima povezuje vizualni sa slušnim doživljajem 'Svi oblici čuda daju jednu sliku / svi se tajni glasi skladaju u šumor' (Perivoj, SD I. : 97, 1919.) Sinestezijsko čulno doživljavanje slika i zvukova (glazbe kao izvora slika), jedna je od temeljnih osobina Ujevićeva pjesništva, no iz mnogo mogućih primjera izdvojimo te nekoliko stihova pjesme *Noćni lokal*:

*Tvoja bučna ljubav, slaviju sinema
I kankana noćnih, govori mi
Kao lotosovo srce ili bujni lopoč.* (SD III. : 167),

koji ne izazivaju samo sinestetičan doživljaj akustične i pokretne slike prizivanjem sjećanja na pariški bučni i nemirni noćni život, nego se u svome složenom nizu slika i asocijacija (slavuj, lotos, lopoč) oslanjaju na poeziju dalekog istoka.

Tu (svoju) težnju povezivanja osjetilnih doživljaja u jednu cjelinu možda je najplastičnije izrazio u dijelovima teksta posvećenih Isadori Duncan i njejoj umjetnosti pokreta:

(Isidora Duncan) '...bila (je) u vizuelnom pokretu stvorenom muzikom, možda plešuća riječ-slika; ...Zato je pjesma zvučna slika... Simbolizam se vječno vrti oko pojma akustično-optičke sinteze... Ali neosporno, od simbolizma na ovamo, svi u teoriji dubemo na mjestu, usprkos oglašenih bezbrojnih revolucija, oko veze slike i muzike u riječi... pokret je niz slika, bioskopski pictures, a muzika je osjećaj toga niza, kotrljanje.' (SD XIV. : 543, 1930.)

Pojmovi vezani za film i kinematografiju

Pojmovi vezani za film i kinematografiju u poetskom i proznom opusu Tina Ujevića kreću se od camere obscure (uz istraživanja Markantonia Dominisa), laterne magice, panorame i kinteatralne umjetnosti (vezane za kazališno-filmske eksperimente Erwina Piscatora), do pojmova vezanih za suvremenu filmsku tehniku i razvoj filmske umjetnosti (projektor, kamera, projekcija slika, kineoperator, filmovanje, nijemi i zvučni film, film u boji, plastični film, animirani crtež). Film je za Ujevića ponajprije nijemi film koji naziva prostornom umjetnošću. Zvučni film (zvučna slika, ton film) jest 'nova umjetnost'. Na jednom će mjestu zvučni film nazvati govornim filmom, za razliku od govorničkog filma koji se po njemu odnosi na filmski žurnal, a njegovi gledatelji su 'gledoslušaći'. Kinematografija je i cinema (sinema) i bioskopija, koja se javlja u više značenja: kao pojam koji obuhvaća slike (ili, u prenesenom značenju, svijet) u pokretu (kao u primjeru: 'I futurizam, hranjen bioskopijom, dolazi ovdje do svojih snova, hipnoza i utopija'), a u drugom značenju Ujević ga nudi kao pojam koji označava biografski film, kao

modernu kolektivnu biografiju (biografski film) ili bioskopiju. Uz kinematografiju, Ujević rabi i riječ kaleidoskopija (u smislu pokretnih slika), kao u primjeru: 'Ali u konverzaciji može da se nađe jaka i težnja individualnih nervoza za novim stilom, sva trzava i nemirna kinematografija i kaleidoskopija čovječanstva 1922: ovoga kakvo osjećamo u ovome trenutku, i kakvo — doslovno tako — nije bilo nikada prije toga niti će biti ikada u budućnosti.' (Devet lujuga pred igrokazom. O konverzaciji i flirtu, SD XII. : 66, 1922.).

Uz film najčešće korišten pojam je bioskop, mnogo rijede kino ili kinematograf (dvorana za projekciju ili filmska dvorana), pa čak i autocinema, a u jednom primjeru uprijebit će i izraz 'bioskopski pictures' i, ironično (za filmsku projekciju), 'bioskopska zubotehnika'. U svojim tekstovima Ujević spominje filmsku dramu i biografski film, te 'groteskne filmove savjesti', pučki film i filmsku poduku, te u razmatranju odnosa tekstualnog i audiovizualnog medija (tiska i filma) filmski žurnal. Opservacije o filmu vezane su ponajprije za američki film (vestern će nazvati 'Kalifornijski film s Divljim zapadom'), film u Rusiji (u tekstovima o ruskoj avangardi i Eisensteinu) zatim francuski film, a tek iznimno njemački film.

Najveći dio filmskih asocijacija Ujevića (koje su i najkonkretnije) vezan je za osobe neposredno povezane s filmom i kinematografijom. Abecednim redoslijedom to su sljedeća imena:

Vilma Banky, John Barrymore, Francesca Bertini, Blackstone, Lon Chaney, Charlie Chaplin, Ronald Colman, Albert Conti, Danielle Darrieux, Cecil De Mille, Marlen Dietrich, Voja Đorđević, George Eastman, Thomas Alva Edison, Sergej Eisenstein, Willi Forst, William Fox, Greta Garbo, Georg Grosz, Sacha Guitry, Liana Haid, Willy Hays, Ida Karavanja (Ita Rina), Buster Keaton, Jan Kiepura, Stan Laurel i Oliver Hardy (Stanlio i Olio), Anita Loos, Lumière (Louis, August i braća), Harold Lloyd, Jeannette MacDonald, Étienne-Jules Marey, Adolf Menjou, John Miljan, Ossi Oswalda, Pat i Patachon, Tino Patiera, Mary Pickford, Luigi Pirandello, Erwin Piscator, Rin-Tin-Tin, Ludwig Saško (Royal Eagle), Schoenheim, Gloria Swanson, Richard Tauber, Boško Tokin, Jim Tully, Michel Vavić (Babić), Štefica Vidačić, Slavko Vorkapić, Mae West, Pearl White, Paul Zecha, Adolf Zukor.

Naravno, sva ova imena nisu jednako i na isti način dio pjesnikova zanimanja. Izdvojimo iz te skupine prvo imena koja se tek jednokratno, kao informacija pojavljuju u članku *Peč prekomorja. Bombe Chicaga i zvijezde Hollywooda* (1930.). U tom prepričanom razgovoru s jugoslavenskim vicekonzulom u SAD-u Krunoslavom Meneghellijem-Dinčićem dopunjenom vlastitim opservacijama, spominju se Hrvati, Crnogorci i Srbi koji su u Hollywoodu ostvarili filmsku karijeru: Blackstone, Albert Conti (Dubrovčanin, sin grofice Kaboge), Voja Đorđević, John Miljan, Ludwig Saško (Splićanin, doktor zubarstva i pisac scenarija pod pseudonomom Royal Eagle), Michel Vavić (Babić, za kojega Ujević kaže da mu se ime često pojavljuje u filmskom repertoaru Zagreba), te slikar Slavko Vorkapić, koji je najviše postigao u Hollywoodu.

Iz te skupine valja izdvojiti Slavka Vorkapića s kojim Ujević veže poznanstvo još iz predratnog Pariza, kad se Vorkapić

bavio samo slikarstvom. Njega Ujević češće spominje u svojim sjećanjima na Pariz, a i poslije se zanimao za njegovu redateljsku i scenografsku filmsku djelatnost u Americi. Uz Slavka Vorkapića vezano je i ime prvoga srpskog filmologa Boška Tokina, nakladnika i urednika zagrebačkog časopisa *Film* 1924. i 1925. godine. Za Tokina (kojega je 'obuhvatila ljubav filma', 'manija filma', koji se 'boji da ono novo prolazno ne pobjegne, te vidi stvari točno u prostornome prizoru, ali ne u vremenskom trajanju'), vežu Ujevića pariški dani, poslije i beogradski susreti i raspre oko umjetničkih 'izama' (dadaizam, zenitizam) i književnih pretjerivanja.

Među ostalim imenima, Thomas Alva Edison, Lumière (Louis, August i braća), Étienne-Jules Marey spominju se u svezi s otkrićem i razvojem filma (imena su indikativna — i po onima koja nisu u tome popisu — za ocjenu usmjerenosti Ujevićeva poznavanja razvoja filma i njegove opće kulturološke usmjerenosti zapadnoj Europi i Americi, a manje srednjoeuropskom krugu), te nekoliko producenata i filmskih moćnika holivudske industrije (George Eastman, William Fox, Adolf Zukor, Willy Hays — ovdje su izostavljene producerske kuće Pathé, Gaumont, Fox, Paramount, MGM, Ufa, koje Ujević također povremeno spominje).

Izvan neposredne veze s filmom je ime kazališnog redatelja Erwina Piscatora, poznatog po 'filmskim' inovacijama koje je uvodio u kazalište stvarajući tzv. kinteatralnu umjetnost, te Luigi Pirandello koji je 'nakanio da se posveti filmu, znajući da je budhistički fenomenalizam jedna uzorita filmska filozofija opstanka.' (Srednji vijek u kazalištu gomila, SD XIII. : 237), slikar Georg Grosz čije slike se pojavljuju u jednom djelu Paula Zeche (žtako se u komadu Paula Zeche pojavio čupavi deran Rimbaud, okružen filmom i crtežima Georga Grosza'), a tome bismo popisu (potvrđujući ih citatima) mogli pribrojiti još neka imena, primjerice, Marinettija ili Bernarda Shawa (kojega 'narodi trebaju više nego Charlesa Chaplina').

Iz popisa ovih imena, među kojima su tek tri redatelja (od kojih će Eisensteinu biti posvećeno nesrazmjerno više prostora nego drugima) i dva scenarista nasuprot 30-ak imena glumaca i glumica, vidljivo je da je Ujević film doživljavao ponajprije kroz njegove izvođače (što je u doba njegova stvaranja bilo uobičajeno i promidžbeno usmjerenje i gledateljsko recepcijsko stajalište). Ako dalje reduciramo i ova glumačka imena prema njihovoj učestalosti ponavljanja u Ujevićevim tekstovima, dolazimo do toga da je tek manji broj glumaca dobio mjesto u pjesmama, a isto tako da se u ukupnom književnom opusu češće pojavljuju tek imena Francesce Bertini, Grete Garbo, Liane Haid, Ide Karavanje, Mae West, Lona Chaneya, Charlie Chaplina i Bustera Keatona.

I dok lijepu Talijanku Francescu Bertini Ujević spominje tek uz nesretnu ljubav i sudbinu pjesnika Vladimira Čerine, Liane Haid, Mae West i Ita Rina služe uglavnom kao simboli mondeno promiskuitetnog filmskog svijeta, Greti Garbo od glumica i Charlieu Chaplinu od glumaca Ujević će posvetiti znatno veću pozornost.

Budući da je o mjestu glumice Grete Garbo — koja predstavlja i lik uzvišene idealne žene i lik demonske žene — u poetskom opusu pjesnika već nešto rečeno, ostaju glumci

Lon Chaney i Buster Keaton koje Ujević ne spominje suviše često, ali uvijek uz poštovanje njihove umjetnosti (možda bi tu trebalo dodati i Harolda Lloyd) i često — skoro u istoj mjeri kao i Greta Garbo — spominjani Charlie Chaplin prema kojem je Ujevićev odnos nešto složeniji.

Afirmativno, Ujević Chaplina naziva 'filmskim pjesnikom', (da je poznavao dobro njegove filmove upućuje primjerice tekst *Pedalj žice u zraku* — SD, XII. : 175 — u kojem objašnjava Chaplinovu tehniku snimanja filma *Cirkus*). Uspoređujući dosege suvremene europske književnosti izreći će ocjenu koja posredno pokazuje visoko mjesto koje Chaplinu (i Lon Chaneyu) pripada u filmskoj umjetnosti:

'...tko ne vidi danas da je europska književnost bolja i časnija od Evrope? Njen najljepši dio, ona je na čast i spas Evrope učinila više nego Chaplin i Lon Chaney za američke filmove.' (Nedjela De la Serne. Ramón Gómez de la Serna: Bijela i crna udovica, SD VIII. : 144, 1930.)

Možda je neke značajke poesnog svijeta Chaplinovih filmova Ujević osjećao bliskima vlastitu pjesničkom položaju. Na to bi mogla upućivati i usporedba vlastita boemstva s Chaplinovim (filmskim), u kojoj se može nazrijeti zrnice nadmetanja o prvenstvo s ovim glumcem:

'Nemojte se smijati: nekoliko su me puta vile iznijele iz njega (grada, o. p.) u rosnost trava u okolišu, ali su me istinske mitološke sile nosile uvijek i po njemu, te sam (prije Chaplina, ali poslije Gavrochea) spavao, vilenjaštvom opojen, sasvim bezbrižno, već i na — javnim spomenicima' (Čuperci magle i koluti dima, SD XIII. : 140).

No visoka etičnost Ujevića i njegovo potpuno predavanje umjetnosti (čiji dio jest i odricanje od svega izvan nje), ipak navode pjesnika da kritički ocjeni suprotnost između onoga što Chaplin predstavlja i zastupa u umjetnosti od stvarnosti njegova života. Smatrajući to umjetničkom neiskrenošću, u više navrata spomenut će zaključak kongresa 'svjetskih skitnica i vandrokaša' koji su u Parizu priredili nadrealisti i na kojem je negativno ocijenjena ta Chaplinova umjetnička neiskrenost:

'Nadrealisti priredili su prije par godina vrlo uspio kongres svjetskih skitnica i vandrokaša na kojem je među ostalim osuđen filmski pjesnik skitničkog života Charlie Chaplin kao vrlo kompromisan prema duhu čistoga i iskrenog vagabundizma.' (Boema u nastajanju modernizma, SD VI. : 231 : 1935.)

'Koliko filmova zadovoljava dušu? Chaplin se proslavio skitništvom i svojim cipelama. Zaključilo se dakle: Chaplin je veoma popularan u proletarijatu. Ali kongres nadrealističkih skitnica osudio je Chaplinovu neiskrenost. Tako uvijek ovi izopćeni, prezreni i zabačeni dovikuju svojim poznatim predstavnicima; imamo mi i bolje od vas. Druge, za zamjenu. — A ti drugi ostaju u zasjenku. U tami. I ako stignu do imena, već će biti, također, buržuji.' (Film i auto u djelu Ilje Erenburga, SD VI. : 106)

Zakružujući ovu analizu osoba iz filmskog svijeta koje Ujević spominje u svojim djelima, recimo još nešto i o filmskim naslovima koje spominje. Začudo, njih ima vrlo malo, pa se taj dio informacija vezanih za Ujevićevo poznavanje filma gotovo može zanemariti. Među tim naslovima su filmovi u kojima dominira glumački lik Grete Garbo *Inspiration* (C. Brown, 1931.) i *Kraljica Kristina* (R. Mamoulian, 1934.), zatim *Ljubav Jeanne Ney* (redatelj G. W. Pabsta, prema scenariju Ilje Erenburga i Rudolfa Leonharda s Edith Jehanne i Brigittom Helm iz 1927.), Lumierčov film *Izlazak radnika iz tvornice u Montplaisireu* (1895.), Chaplinov film *Cirkus* (1928.), danas nepoznati filmovi *Čudo vukova*, *Miris gospođe u crnini*, kazališna brodvejska senzacija *Sex* (1926.) i *Čovjek naslade* u svezi s Mae West, te film *Plesala je jedno ljetno* (A. Mattson, prema knjizi P. O. Ekströma, s F. Sundquistom i U. Jacobsson, 1951.), koji je vjerojatno i posljednji film koji je Ujević gledao u kinematografu. (Višekratno spominjanje naslova *Gentlemen prefer blondies* — roman iz 1925., odnosno film M. Sr. Clair iz 1928. godine — vezano je uz književni rad Anite Loos i njezino pisanje za film, ali nije izrijekom spomenut kao film).

Zanimljive su i napomene o filmovima koje Ujević neposredno ne imenuje, ali ističe neke od njihovih značajki (pa bi trebao upućeniji filmolog da ih identificira). To je primjerice neimenovani film o Kristu iz 1914., za koji je u tekstu *Srednji vijek u kazalištu* napisao:

'I film je učinio svoje. Bila je prva godina rata 1914. kada se pojavio prvi film o Hristu, s piramidama, egipatskom plastikom, krokodilima i žirafama, vabeći suze na oči nevjernicima.' (SD XIII. : 237, 1940.)

Ili film Paula Zeche u kojem se pojavljuje *'čupavi deran Rimbaud, okružen filmom i crtežima Georga Grosza'*, pa Claudel koji svoju (kazališnu) predstavu Kolumba upotpunjuje filmom.

Kronološki pristup

Tekstovi u kojima se nalaze asocijacije na film i kinematografiju obuhvaćaju cijelo razdoblje umjetnikova stvaranja od 1922. do 1954. godine. Očito je da se osvrtni na film javljaju u Ujevićevu djelu nakon njegova boravka u Parizu, prema čemu bismo mogli zaključiti da su se tada zbili i njegovi prvi susreti s filmom i kinematografijom, odnosno da je pariški književno-umjetnički milje imao presudnu ulogu u formiranju stajališta prema umjetnosti pokretnih slika. No, dok je druga konstatacija vjerojatna (i uvjerljiva, jer se velik dio filmskih informacija nalazi u tekstovima koji su retrospektivna sjećanja na život i boravak u Parizu), prva nije posve točna. Naime, Ujević je u Pariz došao već s određenim filmskogledateljskim iskustvom i poznavanjem novoga medija. Izostavimo li pretpostavku da je već kao gimnazijalac (osobito zadnje dvije godine školovanja kad više nije bio sjemeništarac) mogao posjećivati kinopredstave u Splitu, potvrdu da je bio povremeni posjetitelj kinematografa imamo za razdoblje nakon njegova dolaska u Zagreb na studij. U Autofragmentima objavljenim u XVII. knjizi *Sabраних djela* (SD XVII. : 92-93) Ujević je, opisujući svoj prvi dolazak i bora-

vak u Zagrebu, zapisao: *'U srećnijim danima išlo se u kazalište, rijetko u bioskop.'* Podatak se odnosi na razdoblje od 1909.-1913. godine, kada je Ujević nakon položene mature u splitskoj Velikoj kraljevskoj klasičnoj gimnaziji došao u Zagreb i studirao hrvatski jezik i književnost, klasičnu filologiju, filozofiju i estetiku na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. To je najraniji podatak o susretu pjesnika s filmom. Iz Pariza Ujević se tek jednom 1914. godine javio informacijom — o predavanju Vladimira Zagorskog na Sorbonni — koju bismo mogli povezati s filmom:

'G. (Vladimir) Zagorski je iza toga pokazivao različite projekcije iz Zagreba, Beograda, Ljubljane, a osobito iz Dalmacije: iz Splita, Solina, Trogira, Dubrovnika, Gruža itd. Strani gledaoci, koji su se interesovali slikama i iz drugih naših krajeva (projekcije je pozajmio, mimogred rečeno, pariški Slavenski institut), upravo su bili zadržani slikama iz Dalmacije.' (Jedno hrvatsko predavanje na Sorboni, SD X. : 228)

Svi ostali filmski sadržaji i 'filmičnost' sadržaja spadaju u razdoblje poslije 1922. godine, dakle javljaju se više godina nakon Ujevićeva povratka iz Pariza iako su mnogi od njih, kao što je rečeno, u stvari sjećanja na pariško razdoblje njegova života.

Učestalost filmskih informacija je različita u razdoblju pjesnikova stvaranja. Neposredne filmske asocijacije i razmišljanja o mediju prvo se i češće javljaju u proznim tekstovima. Do 1930. godine tek su sporadične, a tada im učestalost naglo raste i pretežno su usredotočene u godinama između 1930. i 1935. (poslije još u značajnijem broju tek 1938. i 1940. godine). U poeziji prve se neposredne filmske asocijacije javljaju 1930. godine i također su isključivo koncentrirane u istom razdoblju od 1930.-1934., pa je očit paralelizam u njihovu pojavljivanju u proznim tekstovima i u poeziji. To je razdoblje pjesnikova života nakon definitivnog izгона iz Beograda (1929.) i policijskih problema koje je Ujević ponovno imao pri kraju beogradskog života (nakon pariških Vesnićevih progona) i njegova dolaska u Sarajevo u kojem je boravio od 1930.-1937. To je doba ulaska u zrelije godine života, prelazak u smireniji način života sa sviješću o vlastitoj vrijednosti i doba kritičkog odmaka od ekstremnijih pojava na tadašnjoj književnoj sceni. U kinematografiji to je doba najveće popularnosti filma. Doba kad je i kod nas izvršen potpun prijelaz na zvučnu filmsku tehnologiju, s potpunom prevlašću američkoga filma, ekspanzijom njegove promidžbe zasnovane na 'star-sustavu', s kojim filmske zvijezde postaju nezaobilaznim simbolima suvremenog života.

Sve bi to mogli biti elementi koji su uvjetovali da filmski medij postane prisutniji u Ujevićevoj prozi i poeziji i da pjesnik češće posije u prošlost retrospektivno se sjećajući svojih susreta s filmom (u filmski bogatijoj i raznovrsnijoj sredini) i određujući se prema njegovu utjecaju i ulozi u životu i umjetnosti.

Pri tome se taj odnos mijenjao od ponesenosti magijom pokretnih slika do udaljavanja od pojedinih kinematografskih pojava i do kritičkog stajališta spram razvoja zvučnoga filma kao 'nove umjetnosti'.

Potvrda iznijetoga stajališta može se naći ne samo u istaknutoj kronološkoj distribuciji citata o filmu, nego i u njihovu sadržaju.

Polazeći od osobnog odnosa prema filmu, koliko se on može iščitati iz Ujevićevih tekstova, može se taj razvoj donekle pratiti. U jednom od najranijih osvrtâ na film iz 1922. godine, Ujević vrlo afirmativno piše o njemu, smještajući i svoje traženje polja umjetničkog izraza u filmsku umjetnost:

(...nakon posla po različitim agenturama i trgovačkim poduzećima kao potčovjek) *'pitao sam se neće li za me najzgodniji put u Umjetnost biti da budem glumac za cinemu (kao nekad Trocki), za pozorište ili čak varijete.*

Ja ne znam ni sam da li ću još pisati, a ne vjerujem nika-ko da ću ako budem i dalje pjevao, ostati kod istih premi-sa. Jer život nije samo heraklitovska rijeka, on je vulkan, i gejzir, i još koješta. A, prije svega, više od svega: kinema-tograf.' (Mrsko ja. Diskretan odgovor na upite, SD XIV: 43)

Isti se afirmativan odnos prema filmu provlači i kroz većinu stihova pjesama u kojima Ujević spominje film, a njegov doživljaj filmske projekcije možda najbolje ilustrira ranije citirani odlomak iz njegova sjećanja na Montparnasse u kojem opisuje osjećaje sirotinje i boema pred slikama s ekrana u zamračenoj kinodvorani. S vremenom taj se odnos prema filmu (kinematografiji) mijenja. 1935. godine u tekstu Ulomak etičke biografije, Ujević će sa sjetom nazvati blaženima one koji su sačuvali samo blago svojih otaca (prošlosti) i nisu opterećeni suvremenim civilizacijskim dostignućima, jer njihov je život 'duševna mirna slika':

'Evo mi je dotežala halabuka štamparija i rasipnosti knjigovežnica. Vidio sam kako rastu i kuljaju obilne, bogate žetve novina, da nas hrane glađu i žeđu napajaju. Pod egidom Mae West i Grete Garbo ideje su postale Danaide za novovjekovni ljudski rod Tantala.

Blaženi oni što su u ormarima sačuvali samo blago svojih otaca bez tečevina i dodataka. Za njih se svijet još nije uzdrmao u osovinama i podlozi, jer je njihov svijet jedna duševna mirna slika...' (SD VI.: 84),

a u pismu Sveti Maksimoviću 1931. godine izjadat će se: *'Cijeli svijet je jedna odvratna komedija i zato s pesimizmom idem u bioskop.'*

Ima tu i osobne tragedije i nezadovoljstva, no i objektivnih promjena u svijetu aduvizualnih medija koji su mogli utjecati na promjenu pjesnikovih stajališta.

Iz vlastitih Ujevićevih izjava može se zaključiti da se i njemu dogodilo, kao i mnogima koji su film doživjeli u njegovu ranom razdoblju, da je teško prihvaćao promjene nastale dolaskom zvučnoga filma. To izričito kaže u tekstu *Nedjela maloljetnih* (1931.): *'Upozorit ću da cijenim toliko film da smatram da ne bi bilo pravo da, budući nijem, bude ukinut od ton filma kao 'nove umjetnosti'...'* Još više u opisu recepcije gledatelja nijemoga filma u završnom odlomku članka *Film i auto u djelu Ilje Erenburga* (1934.):

'Nova umjetnost na putu traženja obećava. Lomi okvire starih umjetnosti. A sada kao da nema okvira. Pitam se gdje će stati? Suvise prostora otvara uobrazilja. I onda: gdje je umjetnost?

Film je bio nov, jer je bio vezan uz svoju tehniku i uz svoju šutnju. A šutnja je značila: mimiku, akrobaciju. Ekspresiju tijelom i gimnastikom. Film, otkako je počeo da govori, pomalo klipše za dramom.

Promjena.

Pokret.

Poezija modernosti: ako nije kaos, onda je ritam. Čovjek nije trebao živjeti po riječi nego po gesti, po slobodnoj tjelesnoj akciji u prostoru.

Nešto šire od drame, a neposredniji od romana. Epska drama samo za oči. Ono što nije mogao doživjeti i upoznati, narod je mogao sačuvati u prolaznim slikama.

Naturalizam je bivao romantika. Bioskopska je publika bila sentimentalna.

Dvorana je sudjelovala u umjetnosti.

Tako se vikalo: 'Alal mu vjera!', 'Ua, ua!'

Smijalo se bez potrebe. Do zgođe zviždalo. Urnebes lupajući nogama. Rijetko koja suza. Diverzija nemišljena. Djetinjasti fragmenti života. Filozofija prema slučaju.

Onda bolje da se nije govorilo.

Historija tehnike ukrštena s historijom poezije morala je dovesti ovamo.

I dalje. Kamo? Ne znamo.

Jeftinoća i popularnost. Dva stila.

Američki: uljuđenost i efekat. Njemački: dobroćudnost i nehajnost.

I drugi, koje ne znamo. Ili znamo još dosta malo.

Čuda svjetlosti. Je li bio slučaj što su to otkrila — Braća Lumière? Firma protokolirane svjetlosti! Repetitorij pročitanih novela. Ali san s ekrana nismo prenosili u život. To su radili mladi delikventi i apaši. Pa začudo, film je prešao u mode suvremenosti, u revolucije vida i sluha, u jezik — i dancinzi, barovi, tribine, sve se to danas vrti, vrtoglavo kovitla i ne prestaje. Film nije dozreo. Film je pobijedio. Jedna vremenska razlomljena i nesvršena kronika očituje se u njemu. To nije samo trgovina sexappeala, to je panorama i uzaludna jagma za srećom, za astralnim tijelom sreće.'

'Čovjek nije trebao živjeti po riječi, nego po gesti, po slobodnoj tjelesnoj akciji u prostoru' tu misao Ujević u više navrata varira. A zvučni film sve je to promijenio i Ujević potpuno drukčiju sliku filma stvara u opisu amerikanizirane kino-predstave u doba zvučnoga filma (1930.):

'Curtius se nada da telefon, radio i film ne mogu da istrijebe civilizaciju, ali Duhamel tvrdi da između moralne civilizacije i ove mehaničke 'bakonske', postoji jaz.

Bioskopi za demokratski dolar (57 centa), s industrijskim luksusom. Ulazi se poslije čekanja za razapetim konopcima. Fotelji su mekani za taktilnu udobnost. Na plafonu autentično nebo, sa zvijezdama i oblacima. Gledalac se pretvara u ljudsku spodobu... kao kod zubara. Muzika možda dolazi iz glazbenih klaonica gdje Crnci kolju mo-

tive, kao prašćice u Middlewestu? Muzika u kutijama za konzerve, čuvenim akustičnim pločama?

Ne bespokojite se: muzičko je tijesto preobraženo fantazijom karišika, deset taktova svadbenog marša Lohengrina popunjuju vojna simfonija Haydna, allegro iz Beethove nove simfonije u 'la', četiri takta iz Tristana, nešto nesvršeno iz Nesvršene simfonije F. Schuberta, jazz, svašta i koješta. Ubijaju velike ljude! Sve raskomadano, faširano, talas mlake svinjske masti. Nitko se ne buni. Svirka je udešena po slikama, a slike su histeričke. Po zadnjem zakonu, cjelov na usta ne smije biti duži od sedam stopa. Dva metra i 20. Poslije zvučnoga filma, za promjenu, malo music-halla. Elevator podiže orkestru koja raspolaže i orguljama. Čim je orguljanje umuklo, 50 girlova pokazuje noge. 30 sekunda. 20 sekunda solo pjevača. 30-40 sekunda za mlade fantaziste koji bubnu par burgija i nestanu skokom. Sve strelimice, jer je građanin pravljen u serijama, u standardnim noćima. 30 sekunda grotesknih muzikaša. 10 sekunda akrobacije. Brže, brže, jer je vrijeme novac! Na filmu, savremena kronika. Zadnji Zoooverov govor. Crnački pjevač, dvije minute (predugo). Profesorka gimnastike koja uči zasade kako treba disati.

Opet muzika praćena filmom. Duhamel jetko napada film: zabava za idiote, neslana razbibriga analfabeta, prizorište koje ne traži naprezanja duha niti ima veze u mislima, otrovna hrana za mase. Nikakve nade, no da ćete možda postati 'star' u Los Angelesu. Ne zaustavlja se na značajnim mjestima, a sve se to kotrlja u takvoj groznici i bunilu da nemate časa da nešto razumijete. Glavno je da se dvorana ne dosađuje i tako se, progutavši goleme kapitale, stvorila nova sila na svijetu. Pola stoljeća ovakve obrazovanosti i propast zemlje je neizbježna. Američka zdanja se propinju 2 do 3 kata nedjeljno, dok je nesrećni Wagner komponovao Tetralogiju kroz cijela dva decenija, a temeljiti filolog izrađuje nezahvalni rječnik kroz cijeli svoj vijek. I cijeli filmski repertoar na svijetu ne vrijedi koliko jedna Molićreova drama, Rembradtova slika, fuga Joh. Seb. Bacha. Kino nije umjetnost, a svaki se dan sve više udaljuje od umjetnosti. Jer ono nažalost ne traži napora. A sva djela koja su osvijestila čovjeka najprije su tekovina, krvavo osvajanje. Trebalo ih je platiti istrajnom borbom, grčem i ljubavnom strašću. A bioskop se sam nudi, prostituše. On je bezglavi pokret, a mi smo dotle kao paralisani.' (Suha Amerika u očima putnika, SD XII.: 283)

Ujević je bio oprezan u ocjeni razvoja filmske umjetnosti. Naglašavao je njegovu složenost, uočavao je različitost filma od drugih umjetnosti, različitost izražajnih sredstava, ali je te razlike često svodio samo na površnost:

'Postavilo se s pizmom pitanje da li je film umjetnost, i onda, ako jest, kako stoji prema književnosti, glumi i slikarstvu. To je pitanje zamršeno. I danas mnogi pisci sudjeluju u stvaranju filmova. Vrlo velik broj književnih djela prerađen je za kinematograf, među njima možda i sva klasična djela. Ali težište nije isto. Te ako imalo dublje pretresemo to pitanje filmizacije, vidjet ćemo da film tretira predmet baš obratno od literature, da tražeći zani-

mljivo ne traži duboko, da je za film najprobitačnije baš ono što za štampanu knjigu ne znači baš ništa, ili je sasvim sporedno. Film ima već 30 godina života, a ozbiljne filmske kritike skoro i nema. Gdje je ta filmska kritika koja bi se mogla mjeriti s književnom ili umjetničkom kritikom, te gdje je taj čovjek koji bi se dostojanstveno potpisao na vizitkarti 'filmski kritičar'? (Film i auto u djelu Ilje Erenburga)

Ujevićevo potpuno predavanje umjetnosti, stavljanje znaka jednakosti između umjetnosti i života i visoki moralni zahtjevi koje je postavljao i sebi i drugima, u neskladu su bili spram razvoja kinematografije, sve većoj grubosti i površnosti filma, prema promiskuitetnosti i raskoši koja je bila sve prisutnija u filmovima i kinematografskoj promidžbi (u najvećem dijelu filmskog repertoara koji mu je tih godina bio dostupan). To se odražavalo i na osobnom planu u usporedbi položaja pjesnika i svijeta filma, pa je o tome pisao, primjerice: 'Ali recite mi koji je pisac ikad dotjerao do slave *Ite Rine?* Ide Karavanje koja svoju snishodljivost tjera dotle da se pokaže čak u *Pick baru?*' ili 'zašto književnik ne bi imao vile, auto, dakle sve ono čim već raspolažu filmski starovi...' i na kraju s konstatacijom o samoodricanju i teškom položaju književnika u natjecanju s modernim tečevinama, u pismu Branimiru Livadiću (1941.): '...ali se onda ispaštalo teško i tegotno snalazi u vrijeme bioskopa, žurnalizma, motorizacije i mehanizacije...'

O položaju umjetnosti u industrijskom društvu Ujević je cjelovitije pisao u *Sumraku poezije*, a u različitim tekstovima varirao je pitanje tradicionalnih umjetnosti i suvremenih audiovizualnih medija. Tako u tekstu *Picasso, kubizam i purizam* (1936.) piše o položaju umjetnosti u racionalnom društvu i nužnosti stvaranja nove umjetnosti industrijskog doba:

'Da li civilizaciji treba slikarstva, otkako je postala racionalna i stigla u eru mašinizma? Pobornik umjetnosti brani je potrebom rasonode, skoro zabave, odbijanja od stvarnosti, ali nalazi u njoj i drugi zadatak, onaj viši koji sumarno, skoro mistički definira: sasvim naročita uživanja čula i duha. Ta uživanja jesu kao kombinatorika, eksperimentiranje, naročita nauka o igri. Emociju ovoga reda ne dosižemo imitacijom, njenom kopijom predmeta u prirodi. Fotografija i bioskop idu pred umjetnostima imitacije (predvode ih), štampa i knjiga vrše propagandu raznih težnja obrazovanosti; čelik je revolucionirao društvo mašinerijom, a time je predrugojačen tok obrazovanosti i čak naših potreba, novim potrebama treba da zadovolji nova umjetnost.' (SD IX.: 246)

Mladima će u tekstu *Nedjela maloljetnika* (1931.) spočitnuti da ostaju vjerni samo novinama i filmu, jer sve je 'brzopleto i filmsko, jer te lišava dužnosti misli i predaje nadražljivim živcima; to je dobro, jer je lako i snobovski pličak'. U članku *Dike ter hvaljenja zaštitniku sloga* (SD XII.: 195, 1940.), proširit će taj prijekor na cijelo čovječanstvo: 'a čovječanstvo naših dana osjeća pokret u mozgu još samo na podražaj telegrafa, telefona, radiograma, bioskopa i radiofonije...' da bi u tekstu *Književnost bez kičme* (SD XIII.: 9, 1930.) završio konstatacijom da će pjesnika u budućnosti

nestati jer *'stare stihove publika će slušati iz zvučnog grla radio-aparata.'*

Crnim slutnjama Ujević se približava mišljenju Duhamela i njegovoj filipici protiv filma. No, prenoseći mišljenje Duhamela, koji film naziva zabavom helota i zaglupljene gomile, Ujević se i ogradauje od njega:

'Duhamel je u Francuskoj napisao 20 strana protiv kinematografa. Ogorčenje stilski neukusno... On kaže da (-film, o. p.) još nije umjetnost, a na drugom mjestu dodaje da uopće nije umjetnost i da tamo ne spada. Duhamel je krivo i što vulgarizira klasičku muziku, koju bi on htio pridržati samo za elite i ne ustupati gomilama.' (Film i auto u djelu Ilje Erenburga),

a na drugome mjestu (u već citiranom tekstu *Suha Amerika u očima putnika*), dodaje da Duhamel ipak pretjeruje, jer: *'Gledoslušaoćima filma nije svrha da nešto nauče nego da — sve zaborave'.*

Na osnovi svega, moglo bi se reći da u Ujevićevoj poeziji kao jedan od izvora poetske inspiracije — posredno ili neposredno — neosporan udjel ima i slikopisna umjetnost, za što se potvrda može naći i u njegovim proznim radovima posvećenima filmu, u čestom povezivanju filmskog medija s drugim civilizacijskim dostignućima suvremenoga svijeta o kojima piše, kao i na temelju njegove očite filmskogledateljske radoznalosti koja se posredno može otkriti u filmskim citatima i njegovim vlastitim izjavama. Iz raznolikosti njegovih ocjena filma, može se zaključiti da je Ujevićev pristup filmu i novim medijima u mnogo čemu ambivalentan. No, u kronološkom slijedu može se utvrditi se njegovo početno oduševljenje filmom temelji na prihvaćanju nijemoga filma kao zasebne umjetnosti snažna emocionalnog djelovanja, kao nove prostorne umjetnosti i poezije pokretnih slika. Dolaskom zvučnoga filma, 'nove umjetnosti', kako je naziva, počinje i određeno distanciranje i kritično procjenjivanje onoga što filmska industrija nudi (*'Cinema nažalost postade najmoćnije oruđe svakovrsnog konformizma u moralu, politici i estetici'*, kaže na jednome mjestu). To je razdoblje autorove zrelosti, ali i života u maloj sredini, pa je nesumnjivo mogućnost uvida u filmsku umjetnost ograničena i s obzirom na dostupan

repertoar, razvijenost ukusa publike, standarde filmske promidžbe, a ponajprije mogućnosti dobivanja uvida u cjelokupna filmska i kinematografska zbivanja. No, to je i doba — nakon burnog razdoblja pjesnikova života — preispitivanja samoga sebe i svojih umjetničkih traženja, u kojima se i distancira od efemernih umjetničkih pojava. Pri tome je indikativno da se broj napisa o filmu smanjuje nakon 1934. godine, jer to je doba raskošne holivudske filmske produkcije koja malo veze ima sa stvarnim životom, osobito europskim, gdje je fašizam u usponu, a upravo te godine futuristi predvođeni Marinettijem i Goebelsom na kongresu u Berlinu bučno svoju umjetnost stavljaju u službu nastupajućeg 'novog poretka'. Poetika futurizma nakon tih događaja svakako dobila je novo svjetlo. Ovi objektivni događaji, povezani s nezadovoljavajućim vlastitim položajem u svijetu u kojem — zahvaljujući i filmu — sve razlike postaju očitije i ekstremnije, mogao je utjecati na kritičnija Ujevićeva stajališta o filmskoj umjetnosti, iako i u toj kritici, pjesnik ostaje bliži Bergsonovu doživljaju filma kao kinetičke umjetnosti, nego li Duhamelovu odricanju bilo kakve umjetničke vrijednosti pokretnim slikama. Na to može uputiti i tekst iz 1940. godine, koji svjedoči i o svojevrsnom pomirenju s 'novom umjetnošću', sa zvučnim filmom:

'Badava mi kažu da se u bioskopu i u radiju muzika kvari, sa svim tim procedurama i aparatima. Znam i sam. Ali volim sklopiti oči, predati dušu bogu, uživati, za sve i za sva umrijeti, umrijeti...' (Paska na eter SD XIII. : 208),

a trajnost filmskog interesa i dosljednu filmskogledateljsku radoznalost — uz to što ukazuje na temeljitost njegova rada — može ilustrirati podatak iz 1954. godine. Tada je u tijeku rada na prijevodu knjige Pera Olofa Ekströma *Plesala je jedno ljeto* (koji je radio zajedno s Josipom Tabakom) na repertoar zagrebačkih kina došao istoimeni film, a Ujević se požurio pogledati film, kako bi i s te strane dobio dodatnih informacija za rad na prijevodu. O tome piše suprevodiocu Tabaku: *'Tako o Ekströmu kojega ću gledati u filmu (23.-25. srpnja)'*, te — kasnije — nastavlja s čitavim odlomkom posvećenim tom filmskom događaju u tekstu kojim čitateljima predstavlja upravo izašlu knjigu.

Tin Ujević

Film i auto u djelu Ilje Erenburga

(Pregled, VIII., knj. X., SV. 121., Sarajevo 1934., SD VI. : 99-114)

Izgleda da sam ja unio Rotondu u svjetsku književnost.

Nemojte mi zamjeriti. Davno sam o njoj napisao rukovet stihova. A u njoj je sjedilo mnogo još nepoznatih velikana.

Lav Davidovič se tu igrao šaha. Kod prvog susreta upalo mi je u oči da veoma sliči na Zvonka Milkovića. Govorilo se da je tu Cocteau. Još do danas ne znam je li to bio Cocteau. Picasso (je li to bio Pablo Picasso?) nosio je na glavi kapu koja je podsjećala na poklopac kakvog lonca. A i njegov kaput kao da je bio skrojen za to da nas podsjeti da je on kuhinjsko posuđe. Modigliani je ulazio pijan, neobrijan i bez šešira. Njegova skupa platna nisam znao; a govorilo se da mu je, u predratnim godinama, neka bogata dama poklonila dragocjeni prsten. Kisling se nakićen producirao sirovostima cowboya. Neki je opet lemao žene i raspravljao teoriju boja. Talov je radio u redakciji *Našega slova* i žalosno razmišljao na klupi bulvara da već tri dana nije ništa pojeo, da je njegov otac čistokrvni Gruzin, ali mati Židovka, da se najbolje obratiti na katolicizam i otići u samostan. Prije stihova u *Grande revue*, Fudžita me nije ni najmanje interesirao. Martova smo znali kao tačku inventara. Jednom je, davno, tu sio i Anglada. Jednog dana, kasnije, sjeo je i g. Trumbić. Tu su bili Rosandić, Dešković, Sibe i Josip Kosor, pa g. g. Tokin, Vorkapić, Čačuga. Erenburg je stari Rotondanin. On je poslji rata bio u Moskvi, u Berlinu, i opet u Parizu, vidio Varšavu i Zlatni Prag, ali mi ga svi znamo iz Rotonde. Ilja je sjedio na sofi pod ogledalom, pogrbljen, pušio lulu i marljivo pisao. Pisao je u veliki engleski blok za pisma, uvijek na jednu stranu, svečano i polagano, neprestano, a slova su morala biti neobično velika. Imao je istočnu kalmičku glavu, s dugim, raskuštranim kosama, i više je podsjećao na Kalmika nego na Židova, bez obzira na njemačko ime, dosta varavo.

* * *

U svakom slučaju bit će da je Ilja prilično iskoristio iskustvo filma. Njegova rečenica, prosta, kratka, incizivna upućuje na neki američki osjećaj stila koji hoće činjenica i sadržajnosti. Lako je zaključiti da ništa ne gubi u prijevodu sijedoga Ise Velikanovića. Drugo je njegovo traženje: pronaći što je zanimljivo, lako, opće razumljivo. Odatle je malo i klišeja, žurnalizma. Posao književnika koji se snašao: s publikom, s vremenom, s prevodiocima. Danas su rekviziti: elektrika, telefon, T. S. F., auto, kokain, rulet, sutra i aeroplan; k tomu, neokineski žargon sovjetske birokracije.

Onda: širok pogled na geografsku kartu. Kao vječni put oko svijeta. Crnci i svi narodi Evrope. No sve to još uronjeno u tragove sladunjave, naivne romantike (kao u filmu, kao u filmu), sa sentimentalnom bulvarštinom melodrame. U takvu melodramatiku spada i ljubav Francuskinje i boljševika, Ljubav Jeanne Ney, koju sam autor navodi među naslovima filmove. »Bi li Kant mogao govoriti samo na telefonu?« zgodno postavlja autor ovo retorično pitanje. A ovo je telefon. Razumije se, u ovoj prilici i vaudeville služi satiri. Satiri na račun špijunaže — u službi 'vlasništva, porodice i morala'. Toliko brutalnosti i toliko sentimentalnosti. Svijet bez dna. Bi li to bilo danas toliko čitano da nema pripitomljenih strašila, 'boljševika'? — Sljepica kleči, na jednomu mjestu, kao andeo: slijepa žrtva ljubavnih spleta. Privatni detektivski ured, koji sam pati od težih zločina nego što su oni koje on pomaže riješiti. Jules Lebaud, vrsta Anatolea Francea, divni sebičnjak, koji vjeruje u prevrat i ne vjeruje u prevratnike. Perivoj Luxemburga s kipom Sandove i Verlainea nama izvrsno poznat. Ima toga dosta sličnoga već i u novelistici i u filmu; a neki put je ovdje dosta kratko. Lutke. Pa ljubav djevojke s čovjekom oženjenim koji je, doduše u nuždi borbe, ubio njezina oca. Slučaj nije uvjerljiv, a patološki je i za najtrukulentniju književnost. Toliki ubijaju svoje ljubavnice, zaručnice i žene, drugi se revolverom osvećuju za neostvarenu ljubav. Ali književna vjerojatnost spada u svoje granice. Nesvršena umjetnost, premda uzoran roman za zabavne biblioteke. Ima i bar, ali stari duševni boemi nisu pili cocktail ni šampanjac, a slabo su se provodili i s crnim plesačicama. Briga za sastav jednoga bara može pripadati buržuju Paulu Morandu.

Taj način pisanja, bez pravih opisa mjesta, bez produbljiivanja psihe, čudno svjedoči o čovjeku koji je živio i razvio se bez okolice, putujući u emigraciji... I tako odrastao, željan brzih uspjeha i slave bez čvršće podloge, namećući se poratnoj površnosti. Kronika. Ali kronika 'sa svim nejasnoćama ljeta', u ljetopisu turobno sličeci roman-feuilletonu.

Kronika koja upućuje na djela pisaca kojima nedostaje element vrijeme, vremensko trajanje. Ako možda talent nije sabrano, nakupljeno, nagomilano vrijeme (element vremena)? Ne stoji da kaotično, sirovo, glupo vrijeme uvijek škodi literaturi u čitavoj njezinoj protezi. Ono čak koristi manje talentiranim koji imaju zgođu i prilike za aktualnu službu, a imaju i pretenzija da sa zrelijim djelima sačekaju buduća vremena. Ali s talentima?... Imaju li oni tu reklamu, publicitet, te, što je najglavnije, mogućnost duhovne zaštednje?

U Ljubavi Jeanne Ney osjeća se ipak da se radnja postepeno animira: pisac postaje sigurniji, malo podsjeća i na Pia Baroju, bez sumnje većega majstora, Spanjolci bi mogli misliti: i boljega 'Rusa'. Napeti odnosi novoga ruskoga i francuskoga svijeta, onda i bizarnost ljubavi u hotelskoj sobi u poznatoj ulici Odessa: Kraj, kada nevini pada kao žrtva sudske pogreške, djeluje mnogo potresnije.

II.

Neboderi. Guma za žvakanje. Nebodera ima i po gradovima Evrope. Recimo u Berlinu. Ali s druge strane Oceana oni su, na prvi pogled, tako kompaktna gomila, da mogu ošamutiti seljačkog iseljenika.

Kada je XIX. vijek, poslije perioda trzavica, dozreo, prekalila se filozofija progressa. Ideja je bila iz XVIII. vijeka. Ali je ranije bila apstraktno metafizička. Tek u drugoj fazi povezala se uz materijalni determinizam i industrijska revolucija. S njom su bili vezani kako demokracija tako i socijalizam. Ideja je progressa dobila posvetu, doktrinarni i katedarski karakter.

Ona se još drži na pojedinim tačkama. Brani se. Uzeo je u zaštitu g. G. Friedmann. Ali mora se priznati da je u krizi.

Progres kao da nije uniforman. Ni univerzalan. Tako će to biti stanoviti broj godina. Poslije ćemo moći govoriti o razvojnim zakonima, o harmonijama. Za sada tražimo kompas. Za neke je postalo moderno napadati industriju, tehniku, naprednu nauku. Sve to kao da ne ide s dobrotom duše, etikom, pa ne vodi ni k zdravoj ekonomiji. Ali s druge strane vidimo i činjenicu da se i neprijatelji štampe služe štampom, da se i neprijatelji tehnike služe tehnikom, da i neprijatelji civilizacije rade u okviru civilizacije, da i neprijatelji filma iskorišćuju film. Covjek je zarobljen na dvije strane. Ko bajagi, praksa je drugo nego teorija, a vjerovanja ostavljamo glupanima! Dakle, progres možda radi i bez ideje progressa. Ali sve će to biti jasnije za koju godinu. Danas su sheme Condorceta i Hegela nepregledne. Ako se zemlja i miče, mi nismo toga sasvim svjesni. Više smo svjesni da vlada kriza. A za to vrijeme uzima maha, ako ne očaj, onda očekivanje ili skepsa. Tamo nas je dijelom gurnula konflagracija i problem nezaposlenosti. Ovo vrijeme, kada paradoks vlada kao zakon, nema još nomenklature za ono što je u stvari procesualna heterogenija.

Dok je oslobođeni proletarijat forsirao produkciju s pretjeranostima industrije, drugi su proleterski pisci počeli žaliti za bukolikom klasičke Evrope. Jedni su likvidirali Evropu, drugi su za njom tugovali. Najnaprednije krilo napretka počelo je odjednom osuđivati njegove tekovine. Napadnute su mehanizacija, racionalizacija, standard, stvaranje čovjeka automata, pa napokon i film. Sa Taylorom i tehnokracijom već se dirnula u živac čak i ruska stahanovština.

Kino nas je upoznao s estetikom futurizma i arhitekturom nebodera. Neboderi su bili lice Amerike. Mravinjak, je vrvi-o, ali su mravi bili bez mozga. Htjeli smo čuda. Čuda su se pokazala brojke, šarafi, vijci. Čuda su izlazila iz inženjerskih pisarnica. Htjeli smo poezije. Poezija je dolazila iz tvornica. Od mašina. Pjevali smo jednodušno gomile. Pokret se poka-

zao uniformiran. Htjeli smo velike umjetnosti. Uvidjelo se da komadi većinom važe zbog jedne dive, 'stara'. Radilo se o osmijehu, očima, obnaženim nogama ili razgolićenim ramenima. Pa i to je prilično bio trik garderobe, šuštanje svilenih čarapa ili kombinea. Suza na očima je bila glicerinska, fotogenija djelo električne masaže, izraz je stvarala kozmetička radnja, a dijelom kemijski retuš fotografije. Još najbolje, što smo otkrili u filmu, bio je varijete. Mnogobrojne revije s bezbrojnim girlovima. Prava raskoš je bila tu. Golotinja se blistala. Život se pretvarao u balet. Orkestri, jazzovi su tutnjili. Ako je bilo zabranjeno praviti aluzije na bračnu nevjeru ili slobodnu ljubav, nije bilo nemoralno gledati blistavu nagost čopora djevojaka. Greta Garbo glumila je sklizave prizore moralne propasti sa snalaženjem i hrabrosti prave Švedanke. Proslavila se poslije Strindberga, kao njegova čista negacija. Slobodoumni Gustav V podijelio joj titulu. Kinematograf je zabavljao kao ništa do tada poznato. U Evropi je zabavljao i vrlo jeftino, uz snižene cijene. Protiv njega se pojavila i vrlo kivna literatura.

Film je u Moskvi označen kao 'proleterska umjetnost': George Grosz je zabacio slikarstvo kao nesuvremeno. George Grosz je vrijeme vidio u fotografiji i u filmu koji nije drugo nego serija fotografija. Grosz je i akciju gomila i socijalnost pronašao u filmu. Pokrete, prije svega, tehniku. Režijska je strana bila mjerodavna za Erwina Piscatora. 1924. *Zastave* se javljaju s prologom, s karakteristikom i fotografijom lica na platnu i pod naslovima koji, kao u kinu, daju polaznu tačku svakoga prizora. Misao epske drame, drame romana, tada je srodna filmskoj umjetnosti: revija iskršava od iskidanosti komada na brojne prizore. Piscator se hranio nadom da će film organski povezati s događajima na pozornici, ali se je branio od optužbe da je to uzeo od suvremenih ili malo starijih Rusa, naprosto zato, jer ih nije poznao. Ako je glavni junak bio štofska materija, privatni udes imao se podvrgnuti zakonima života, a film mu se činio najpodesniji u tu svrhu, jer je isticao nadlične historijske snage. Piscator se ispričeo: proleterski časopis ne smije odbaciti modernu rotaciju za volju stare Gutenbergove ručne prese. Zato je filmovanje tjerao i dalje. Dramaturška funkcija filma 1926. nije više trebala biti trikaža ili stilska nijansa nego neposredni učinak. Tako se u komadu Paula Zecha čupavi deran Rimbaud pojavio u srcu ere kataklizama, okružen filmom i crtežima Georga Grosza. Malo kasnije 'kinteatralna' umjetnost Piscatora izazvala je najoprečnije sudove, ali 1927. sama uprava Volksbühne, uz prosvjed glumaca, briše filmsku partiju, što je za Piscatora unikum u historiji dramaturgije. I u Rusiji su Friče i Ognjev s protivnih stanovišta sudili o pokretu Piscatora. I dok mistički Claudel predstavu Kolumbove drame upotpunjuje filmom tog istovetnog Christobala Colona, Duhamel je u Francuskoj napisao 20 strana protiv kinematografa. Ogorčenje stilske neukusno. Cjelov s granicom od sedam stopa? Neka bude. Ali to je zabava za helote, provođenje za analfabete, za zaglupljene gomile. Taj spektakl ne traži truda. Ne postavlja probleme. On kaže da još nije umjetnost, a na drugom mjestu dodaje da uopće nije umjetnost i da tamo ne spada. Duhamelu je krivo i što vulgarizira klasičku muziku, koju bi on htio pridržati samo za elite i ne ustupati gomilama.

Postavilo se s pizmom pitanje da li je film umjetnost, i onda, ako jest, kako stoji prema književnosti, glumi i slikarstvu. To je pitanje zamršeno. I danas mnogi pisci sudjeluju u stvaranju filmova. Vrlo velik broj književnih djela prerađen je za kinematograf, među njima možda i sva klasična djela. Ali težište nije isto. Te ako imalo dublje pretresemo to pitanje filimizacije, vidjet ćemo da film tretira predmet baš obratno od literature, da tražeći zanimljivo ne traži duboko, da je za film najprobitačnije baš ono što za štampanu knjigu ne znači baš ništa, ili je sasvim sporedno. Film ima već 30 godina života, a ozbiljne filmske kritike skoro i nema. Gdje je ta filmska kritika koja bi se mogla mjeriti s književnom ili umjetničkom kritikom, te gdje je taj čovjek koji bi se dostojanstveno potpisao na vizit karti 'filmski kritičar'? Izvještaji i recenzije o filmovima obično su sirova reklamska roba, kada nisu zlonamjerna i apriorna grdnja, malograđansko zgražanje nad svim novim, ili vjersko-moralna osuda. Ko se uopće trudio da steče jasnu ideju o filmu kao umjetnosti? To je mogao samo kakav ambiciozni režiser. Pa i taj je opet mogao da zaglubi u svoje šablone. Ovakve ili onakve. Estetičke ili tehničke. I praktičke. Film je upućen na svagdašnju opću potrošnju, na proizvodnju en masse, na brzinu, dakle gotovo i na plitkoću. Nekoliko se filmskih režisera ipak iskazalo s efektivnim učincima.

U svakom slučaju, da je i umjetnost, strahovito je vezan za tehniku. U tonfilmu muzika se obično ograničuje na par šlagera koji se beskonačno ponavljaju. Da ne govorimo čistoti zvuka. A je li tačka sinkopirane muzike dovoljna da ispuni večer i da zadovolji umjetnička traženja? Koliko filmova zadovoljava dušu? Chaplin se proslavio skitništvom i svojim cipelama. Zaključilo se dakle: Chaplin je veoma popularan u proletarijatu. Ali kongres nadrealističkih skitnica osudio je Chaplinovu neiskrenost. Tako uvijek ovi izopćeni, prezreni i zabačeni dovikuju svojim poznatim predstavnicima; imamo mi i bolje od vas. Druge, za zamjenu. — A ti drugi ostaju u zasjenku. U tami. I ako stignu do imena, već će biti, također, buržuji. Nekoliko je glumaca već imalo i svoje tragedije. Buster Keaton je provizorno sišao s uma, Lon Chaney se tako reći 'ubio', prekinuo.

U svojoj kronici suvremenosti Erenburg je pretežno negativno pisao o filmu (Tvornica sanja) i o automobilizmu (Deset HP). Šta je postigao suvremeni čovjek? Može sanjati pri otvorenim očima i može se voziti. Ostvario je život iluzija i veću brzinu. No je li to sreća? Ilja odgovara negativno. Gleda pesimistički. On u filmu vidi, više ili manje, kapitalističko poduzeće. Doduše, govori najviše o Americi, a Eisenstein dospijeva tamo kao Pilat u Credo. Povodom auta, on vidi samo muku ulančenog tvorničenja, iskorišćavanja, burzovnu borbu, a o koristi, o njoj ništa. Važni su profiti. Poeziji vožnje, slasti putovanja ne posvećuje ni riječi. Profiti 'kreću naprijed', guraju, stvaraju.

Obmane i brzina nisu nikakvi stvarni rezultati.

A ona rđava strana očituje se u žrtvama rada. Naprijed preko grobova!

* * *

IV

Dobro je da se zagledalo iza kulisa te moćne tvornice utjehe. Adolf Zukor, mađarski Židov, sazdao je u New Yorku hram, golemo svetište Paramounta; on odatle, takmeći se s braćom Warner, nudi slike i sjene Londonu i Manchesteru. On nije pronašao kinematograf, nego, po francuskoj tezi, braća Louis i Auguste LumiBre 1895. Ali Zukor, pronoseći poslovni duh u umjetnost, kuša da daje slike s prvacima drame. Već sviće XX. vijek: automobili, autobusi, avijacija, ulične bombe, trustovi, Ford i Edison. No još traju petrolejke, sjajne opere, stari plesovi; Zukor hoće da konkurira kazalištu. 'Ljudi hoće da sanjare'. Prijeka im je potreba da imaju krasne sne. Priredivat ćemo im sne u serijama, zanimljive sne uz jeftine cijene. Rat. Film dolazi na fronte. Zukor načelno ne voli ratnih slika. One ne odmaraju publiku od novina. Ali drugi rade i ratne slike, a glumci hoće da se sami organiziraju. Zukor ratuje s drugim tvrtkama, sa zakonom o trustovima. No, on pobjeđuje: slike prodiru na dva kontinenta, maštaoci se dopisuju sa zvijezdama. Zvijezde uzimaju sekretare za otvaranje pošte obožavalaca. Film pomaže protetarijatu da ne misli: Širi jeftino cinizam: bijednici će uspjeti dobrom voljom. I glavni osnivači filmske industrije počeli su vrlo skromno, a Zukor umije računati, kako s erotikom, tako i s moralnim osjećajima. On se pogada s Eisensteinom, a u Njemačkoj vidi eventualnog mušteriju. No 1921. puritanci ustaju protiv 'Edisonova pronalaska' i razvrata glumaca. Will Hays ima pomiriti kino s moralom. Za Haysa je to najekspanzivnija američka industrija (85% svjetske), a na svijetu ima 55 hiljada kinematografa s nedjeljnim posjetom od 25 milijuna gledalaca. Doduše, Hays ima raspra s gospodinom Herriotom. Ali film pomaže prodaji auta, gramofona, kaketa. Treba što više prodavati.

Zukor ima borbe sa svojim zemljakom Foxom, no po uzoru braće Warner, i firma Fox i druge uvode govoreći film; brinu se za španjolske, njemačke, francuske i druge evropske prevode. Sada traže ne samo fotogeničnost nego i glasove. Glumce novače po Evropi, ali kako Hollywood ne završava prevode; dotično adaptacije, Paramount podiže evropski studio u Joinvilleu u Francuskoj, s naročitim redateljima, glumcima, statistima i radnicima. Sinhronizacija se proučava i usavršuje.

U Njemačkoj radi 'UFA', a u njezino se poslovanje upliće rodoljubiva ruka g. Hugenberg. On je za racionalizaciju, ali hoće da sačuva starinsku dušu nacionalne romantike, 'plavi cvijet'.

Uspjeh se dijeli između zabave i propagande. 'Ufa' proizvodi filmove, i na engleskom; određene za Ameriku, ima i svoj kino-journal, a umjetnost više puta dolazi u vezu s politikom. Birani filmski žurnali sada su najljepša informativna štampa i konkurišu programu.

Kino je ljubav. No kino su i 'zvijezde': interviui, intimni dnevници, anegdote, curiosa. No David Sarnov, član trusta radiofonije i fonografa, oslobađa kino ovisnosti režisera i glumaca; podvrgava inženjeru i elektrotehničaru. Za Sarnova je kino grana elektrotehničke industrije. Nastaje rat. Jedna evropska skupina ratuje s Američanima. No UFA se miri s ponekim od njih. Ima i drugih detalja. Itd.: borbe i spora-

zumi, primirje. Dolazi se do kvote i međusobne izmjene filmova. U Parizu potpisanim ugovorom dijele zemlju za 15 godina. Rusija usprkos Sarnovu prihvaća sistem inž. Šorina. Eastman od Kodaka ratuje s Agfom.

Sistem kontingencije uvoza stranih umjetničkih djela najbolje izražava bojazan Francuske i brigu Francuza da efikasno zaštite svoje duhovne proizvode na svjetskom tržištu.

U Francuskoj film (Gaumont, Pathé) je dio burze, te i pored kolebanja svijeta između Amerike i Njemačke unosan posao. Pathé-Natan uspješno se bori s protivnicima. Međusobna borba novčanih grupa predstavlja važan dio opće borbe u svijetu. U Joinvilleu Paramount osniva svoju podružnicu, gdje M. Kane vrši prerade za 11 jezika: za Rumunje, čehe, Dance, Poljake. On u Parizu radi od 9 ujutro do 2 po ponoći. Uskoro, čujemo, i do 9 ujutro! U novim državama u centralnoj Evropi nisu filmovi najbolje primljeni, ali idealizam traži da se Rumunjskoj pravi dobročinstvo. Valute nisu jednake dolarima, slike se prave brže. Kako je s Jugoslavijom? 397 dvorana, 65% američkih slika. M. G. M. ima u Beogradu razborita predstavnika...

Slika je stajala nekoliko ljudskih života. Razočarani statisti uviđaju da su talog života. I djecu uzimaju za opasne izvedbe. Katkada i stradaju. Statisti skaču s padobranima, s mosta ili s nebodera; bore se na krovu, na krilima aeroplana: Bombe, poplave, podzemlja. Ilja govori samo o pogibeljima statista, doublesa. A Lon Chaney? Smrti, osakaćenja — za večeru, za par dobrih cipela. U Hollywoodu 15 nezgoda dnevno.

U filmu sin kapitalista uzima za ženu sirotinjsku mučenicu, radnikov sin vjenčanjem ulazi u rod s direktorom tvornice. Kako bi se nemoguće stvari mogle i obrazložiti nego tako, tim klasičnim bračnim trikom, a kakav bi se uopće drugi ekspedijent mogao pronaći ili izmisliti? Potomstvo radnika i inženjera se veže međusobno u interesu suradnje rada i kapitala. Radnici više primaju za razonodu propagandne filmove te vrste, jer su doista naivni i za dokolicu. 'Redarstvo ima svoga dvorskog pjesnika, a to je kino'. Filmove ne daju samo u rudokopima Belgije i Pas de Calaisa. Filmske slike prikazuju u tamnicama SD, u crkvi Sing Singa, isto kao i u crkvi na imanju g. Hearsta. Filmovi iz robijaškog života. Robijaši nemaju žena, samo zaručnice. Ne pita se koliko godina simpatični robijaš čeka na zaručnicu. U slučaju naročite lojalnosti zaručuje robijaš kćerku upravnika zavoda — na izlasku. Klasični bračni trik se ponavlja. No protivno od Erenburga, drugi baš hoće da film uvodi u gangstersku romantiku, u pothvate zapuštene djece.

Značenje kinematografa uviđa Društvo naroda i priznaje signor Mussolini. Francuski film veliča prilike u Indokini, zato se upućuju i kulijima na plantaže kaučuka. Snima se film u Ugandi (Afrika): smicalica: lav proždire crnca... San ili java?... Istinito?... Poznato je da se obilno radi s trikovima. Rade se filmovi za vojnike, rat se veliča bez obzira na tifus i dizenteriju. No te filmove radije gledaju u pozadini za vrijeme mira. Amerika, pošto je slala ranije filmove u Rusiju, od 1918. opet šalje filmove o Rusiji, da ostali svijet vidi. Rumunjska cenzura brani mučenje životinja. Na ratnim slikama vlasti vrše cenzuru prema interesima i politici zemlje.

Kod nekih glavnih stožera film spada u stručno obrazovanje za vojsku i mornaricu, ali naročito avijatiku.

Papa leti, sluša radio i gleda ekran. Pio XI vidi u filmu moćno oružje koje, upravljano zdravom doktrinom, može uroditi velikom korišću. Kardinal Lillea proveo je u Francuskoj sporazum s kinematografijom, ali su katolici osnovali i crkvenu cenzuru. Oni traže da dvorane budu osvijetljene.

Život Franje Asiškoga ne prikazuje ni jedna umjetnost kao kino. Lourdes i blažena Soubirous. Filmovi idu u udruženje radnika, škole, bolnice, kazališta. Prijašnji odbor puritanaca Amerike popustio je sa zaključkom da se uvedu nedjeljne i besplatne predstave po crkvama.

Da, kutija snova, zaključuje Erenburg. Ona obećaje ljubav ljepotica, bogatstvo, palače i jahte. Sreća je pred tobom.

Samo kucaj, ušarafluj, tegli — kutija snova...

V

Cinema počiva na principu trajanja svjetlosnih impresija na retini. Ako zavitlamo upaljenu električnu žarulju kao praću, činit će nam se da vidimo kružnicu svjetlosti. Prije kinematografa postojale su igrache na kojima se u ogledalu vidio portret lica, koja su bila nacrtana na vrpici papira. Ali samo pomoću fotografije mogao se ostvariti bioskop. 1894. sasvim je utvrđen princip bioskopa, 1895. braća Lumière daju prve projekcije. Prva javna projekcija davala se na Božić 1895. u podrumu jedne boulevardске kavane u Parizu. Prvi komični film mjerio je 18 metara, a trajao je svega minutu.

Aparat braće Lumière ujedno je i snimao i projicirao slike. Danas su to dva razna aparata. Staklo fotografa trebalo je zamijeniti lakšom supstancijom, a ta je celuloid. Nego celuloid je lako zapaljiv. Već 1897. izgorio je dobrotvorni Bazar jer se zapalila vrpca. Drugi film, koji se teže pali, manje traje. Razvijanje, pranje, fiksiranje vrši se u radionici pod crvenom svjetlošću. Film je osnovan na fotografiji, ali on dodaje pokret: razvija se sporije ili brže. Nje dakle ni fotografija vezana uz puki naturalizam. Fotografija nas može obmanuti; ona daje lažne osobe, lažne salone, lažni pleinair: sve to dolazi iz studija, u kojem može se sabrati do 2.000 lica, po čijem podu mogu bez štete gaziti masa slonova. Osvjetljenje nije obična dnevna svjetlost nego električna. Ultraljubičaste zrake kvare katkada oči umjetnicima; dekori, odijevanje i šminiranje pokoravaju se ovdje zakonima naročite optike. Neki studiji u magazinima imaju topove, brodove, cijele zvjerinjake sa zvijerima. Tehnika filma vrši čudnu transpoziciju života u igri glumaca: igra, uvijek mnogo sporija nego se vidi, a tajna je bioskopa, što može davati prizore naopako, od kraja početku (ronci izlaze iz vode i vraćaju se na skakališta, auto koji juri vrtoglavom brzinom, u stvari vozi se vrlo oprezno. Prosjak, kojega je auto pregazio, autentičan do toga momenta, u tom momentu je mannequin koji se može rastaviti i odvojiti mu noge). Doduše, ipak se dogodilo da je vuk teško ranio glumca u *Čudu vukova*: vuka su ubili da spase glumca. Drugi trik predstavlja 'animirani crteži'. Trik je i to kada se junak penje po neboderu i skače u prazninu uz opasnost da polomi kosti. Glumac, koji se 'penje' uz neboder, u stvari puže četveronoške po platnu koje predstavlja

fasadu. Kada on 'skače' s krova na krov, u stvarnosti prevlači između dva velika sanduka u studiju 2 metra spojenim nogama. Tako se trikom postizava i prelaz preko 'Crvenoga mora'. Oklopljeni topovi, spomenici koji se ruše i izgaraju, jesu često također kulise od kartona i drveta; trikom se postizava da vidimo kako počiva u vodi glumac koji leži na suhu itd. Cijele su ulice neki put od kartona. Slično se dešava da ne razlikujemo glumca od njegova dvojnika, dok nazvrat, trikom, može jedan glumac glumiti dvije uloge u jedan mah, čak i razgovarati sam sa sobom. Drugo je dokumentarni film. On se radi po prirodi. A može da služi i nauci. Pod ultramikroskopom možemo vidjeti borbu tripanosoma protiv crvenih zrnaca u krvi bolesnika zaražena bolešću spavanja. Ranije je trebalo mikrob obojiti da se vidi, ali tada je ginuo. Ekspedicija na Južni pol (tako i Byrd) putuje s operatorom. Ali film je prije svega odlično reportersko sredstvo. Prvi pokusi, da se dadu filmovi u bojama, bili su dosta nesretni, jer su te boje ispale grube i neprirodne. Na tome se radi i dalje, kao i na trodimenzionalnoj reljefnosti snimka. Govoreni film je nastao od težnje da se ostvari dosta teški sinhronizam cineme i fonografa. Ima ih danas koji u bioskopu hoće da gledaju cijele predstave iz teatra, da čuju predavanja učenjaka. To je još muzika budućnosti.

Poduzeća traže kapitala. I najskromniji aparat za snimanje stoji najmanje 75.000 dinara; a treba računati s troškovima za glumce, režisere, tehnička lica, radnike, publicitet, studio i ostale troškove snimanja. Među poduzećima postoji utakmica. Onaj, koji može jeftino izbaciti velike mase robe za brzu potrošnju, pobjeđuje. Pred tom stavkom organizacije pada umjetnost, moral, čak i dobar ukus. Treba imati dvoranu, blagajnice, kontrolu. Borba iziskuje i žrtava. Ono što Erenburg najcrnje podvlači, to su radni akcidenti, izgubljeni životi, osakaćene ruke žrtve zvijeri ili strojeva. Para je postala eksploziv. Celuloid je eksploziv. Neki pogiba lijepeći naslove na filmu. Glumci stradaju od očnih bolesti. Drugi su žrtve neba ili vode. Tako i kod Citroëna ima stradalnika. A na samim cestama ginu vozači, vlasnici, prolaznici. Tehnički napredak je pod tu cijenu.

VI.

Nova umjetnost na putu traženja obećava. Lomi okvire starih umjetnosti. A sada kao da nema okvira. Pitam se gdje će stati? Suviše prostora otvara uobrazilja. I onda: gdje je umjetnost?

Film je bio nov, jer je bio vezan uz svoju tehniku i uz svoju šutnju. A šutnja je značila: mimiku, akrobaciju. Ekspresiju tijelom i gimnastikom. Film, otkako je počeo da govori, pomalo klipše za dramom.

Promjena.

Pokret.

Poezija modernosti: ako nije kaos, onda je ritam.

Čovjek nije trebao živjeti po riječi nego po gesti, po slobodnoj tjelesnoj akciji u prostoru.

Nešto šire od drame, a neposredniji od romana. Epska drama samo za oči. Ono što nije mogao doživjeti i upoznati, narod je mogao sačuvati u prolaznim slikama.

Naturalizam je bivao romantika. Bioskopska je publika bila sentimentalna.

Dvorana je sudjelovala u umjetnosti.

Tako se vikalo: 'Alal mu vjera!', 'Ua, ua!'

Smijalo se bez potrebe. Do zgrade zviždalo. Urnebes lupajući nogama. Rijetko koja suza. Diverzija nemišljenja. Djetinjasti fragmenti života. Filozofija prema slučaju.

Onda bolje da se nije govorilo.

Historija tehnike ukrštena s historijom poezije morala je dovesti ovamo.

I dalje. Kamo? Ne znamo.

Jeftinoća i popularnost. Dva stila.

Američki: uljuđenost i efekat. Njemački: dobroćudnost i nehajnost.

I drugi, koje ne znamo. Ili znamo još dosta malo.

Čuda svjetlosti. Je li bio slučaj što su to otkrila — Braća Lumière? Firma protokolirane svjetlosti! Repetitorij pročitanih novela. Ali san s ekrana nismo prenosili u život. To su radili mladi delikventi i apaši. Pa začudo, film je prešao u mode suvremenosti, u revolucije vida i sluha, u jezik — i dancinzi, barovi, tribine, sve se to danas vrti, vrtoglavo kovitla i ne prestaje. Film nije dozreo. Film je pobijedio. Jedna vremenska razlomljena i nesvršena kronika očituje se u njemu. To nije samo trgovina sexappeala, to je panorama i uzaludna jagma za srećom, za astralnim tijelom sreće.

Tin Ujević

Pronalazak i disanje bioskopa

(Jugoslavenska pošta, VI., br. 1971., str. 3, Sarajevo 1935.; SD XIII. : 86-90)

Louis Lumière i počeci kinematografa

Guglielmo Marconi je kazao da ne smatra da, danas, svaki pronalazač mora da skapa u mansardi i da mrtav čeka trideset godina da mu dignu spomen-ploču. Louis Lumière spada među ove srećnike koje slavi Akademija, sveučilište, zvanični svijet, javno mišljenje. Ne može ga se ubrojiti u legiju zaboravljenih, pregaženih, odbačenih ili sumanutih. Jer Robert Meyer i Boltzmann jesu primjeri kako je i moderna nauka imala svoje žrtve, svoje psihopate. Lumière se ne zlopati u životu, premda i u Francuskoj neko širi pakosno mišljenje: »Učenjake ne treba plaćati, pa će onda raditi.« Lumière je proslavljen, svetkovan, dobio je odlikovanja. Njegovu slavu ne kvari što drugi ponavljaju da »nije jedini«, da je imao preteča, premaca, takmaca. Ni Edison nije pronašao fonograf (pripisuju ga književnom gladnici Charlesu Crosu), a oko mnogih velikih savremenih pronalazaka radile su čete učenjaka i inženjera.

Ime Lumière znači Svjetlost; ono kao da je predisponiralo tvorca na studij optike, fotografije, fantoma svjetlosti. Kažu da je ovaj pronalazak ravan Gutenbergovu djelu. Svaka je komparacija šepava; neosporno je ipak da je bioskop jedna velika moderna štampa, da je moćno sredstvo informacije i propagande, što je glavno: vrlo pristupačno, razumljivo i jeftino. Bioskop k tomu ima i svojih naučnih primjena; može biti sredstvo za analizu i popularizaciju. Bez njega svakako ne možemo ni zamisliti ovaj naš vijek. 1900-1950. i dalje.

Bioskop dolazi iz Francuske. Ali treba istaknuti da je Lumière sprva u njemu gledao salonsku zabavu, dok je francuski bulvar u njemu gledao vašarsku rasonodu skoro najprostije vrsti. U smislu umjetničke obrade sižea, bioskop je između 1895. i 1936. znatno usavršio, i treba priznati da najveće revolucije bioskopa nisu nikako dali Francuzi, što oni priznaju i uviđaju i sami Lumière je dao prost i zgodan način, praktičan oblik predstava za masu. Drugi su to iskoristili u većem obimu. Kasnije je to postalo pitanje industrijskoga dobitka. Pa i na tome putu drugi su narodi znatno pretekli Francuze. Za njih je isticanje prvenstva i opet stvar sujete. Ali drugi su im otieli zamašnjice rezultate.

Braća Lumière: Auguste i Louis

Njihov je otac bio fotograf, zatim tvorničar fotografskih proizvoda u Lyonu. Auguste se rodio 1862, a Louis 1864. Otac je i sam izrađivao osjetljive emulzije i druge preparate; ali da je bio dosta neprecizan, vidi se po tome što je slao dje-

cu da mjere gelatinu na kuhinjskoj tezulji! Djeca slikaju let ptica iz kaveza, osnivaju preduzeće. Taj se posao između 1881. i 1905. toliko razvija da uposljuje vrlo brojno osoblje na naročito zemljištu, sa svom opremom (grijalice, motori, turbine, žarulje...). Mladići žive zajedno, skupa rade, žene dvije sestre, zajednički uzimaju patente. Nesumnjivo je da su 1894. znali za radove Edisona i drugih na istom polju.

Pa i koliko Louisov pronalazak bio praktičan, on mu nije pripisivao, pa mu ni do danas ne pripisuje, preveliko naučno-teorijsko značenje. 1907. Auguste tumači fotografiju u bojama pozvanicima okupljenim u prostorijama lista *Illustration*. To je djelo brata Louisa, koje ga je stajalo više truda i strpljivosti nego bioskop. Niz godina bavio se tim predmetom koji su bezuspješno kušali da izvedu drugi već od god. 1860. Godine 1935. Louis objavljuje u Institutu rezultate ispitivanja o plastičkom bioskopu, koji se danas izrađuje (ili je već gotov) na više strana.

Louis drži u zasjenku brata Augusta; i ovaj doduše izrađuje »zakon o fotografskim razvijateljima«, ali je više poznat zbog svojega stava u pitanju tuberkuloze, u čemu se sukobio s većinom ljekara, posebice s pok. Calmetteom.

Nova lanterna magica

Lanterna magica postoji odavno. Ona je djelo đavola i čarobnjaka, ali stvarno su je izradili optičari. No bioskop u novom smislu ima svega 40 godina života, jedva 30 godina pravog uspjeha. Zasnovan je na trenutnoj fotografiji i na objektivu. Živi crteži postojali su prije i nezavisno od fotografije: od 1830. poznati su na oba kontinenta. No tokom 19. stoljeća fotografija se razvija i usavršava: Marey stvara fotografski revolver za pokret ptica u letu i nastoji, poput Edisona, da izradi kinematograf, otkako je američki kemičar Eastman lansirao »kožicu« (film) od celuloida. Pronalazak će biti gotov kada aparat za snimanje bude mogao da služi kao aparat za projekciju; da bude prekrjetljiv; zato trebaju dvije stvari:

1. perforirana (po rubu izbušena) vrpca;
2. zgodan rotativni mehanizam (danas stari Malteski krst).

Dakle, osim Lumièrea radili su na ostvarenju bioskopa Edison, Marey i poneki drugi. Ali Louis Lumière ih je prestigao u praktičkom izvođenju pronalaska. U martu 1895. mogao je da pokaže pred Akademijom nauka *Izlazak radnika iz tvornice u Montplaisiru* (svoje vlastite).

God. 1910. Gaumont pred institutom pokazuje kinematografski portret učenjaka d'Arsonvala, praćen diskom sinkro-

niziranim na njegove usne, prvim zvučnikom. U Francusku dođoše prvi govoreni filmovi iz Amerike tek 1925; no uskoro su ti filmovi imali fotografski ubilježene zvukove. »Zvučna putanja« uglavnom ukida zvučne diskove, bez obzira na to što je estetički nesigurna u procesu projekcije. Zato će još samo muzičari imati da detaljnije ispituju i usavrše megafon — i na tom putu sve će biti gotovo.

Film u bojama i plastički film

I ranije je postojao teatar u bojama, optički teatar, ali bez fotografije. Tehnika sadašnjega posla znači u stvari štampanje vrpca, približno neke fotografire u bojama. No izvođenje rada je mučno i zamršeno; sa svim tim što je gelatina osjetljiva i podatna, teškoća posla traži da se trobojnost žrtvuje dvobojnosti, a traži i naročito osvjetljenje. Ovdje bi trebalo umetnuti neka razmatranja iz fizikalne teorije o gledanju. Obična obojena sinteza imala bi da se izvrši istodobnim davanjem triju osnovnih filmova, ali je neprilika u tome kako da tri slike strogo koincidiraju. Treba li postupati s tri objekta ili s jednim? I jedno i drugo stvara teškoće u reprodukciji.

U martu o. g. Lumière je objavio raspravu o reljefnom filmu, kao o predzavršnoj etapi za integralni film. Razilaženje gledišta za dva oka gledaoca, učinak paralakse za obojeni film, u reljefnom filmu ispada dobro, jer svako oko dobija »prikuplja« svoju sliku. Plastički film može biti izrađen za prosto oko ili za naočare. Može, dakle, biti raznih rješenja. Lumièreov sistem prihvaća naočare plave i žute (druga verzija: zelene-crvene); fizičari obećavaju izvrsnu hladnu svjetlost i sunčani spektar.

Teorija plastičkoga filma u bojama već je riješena, premda još nije u praksi provedena. Gledaoci će na blagajni dobijati naočare, a u dvorani će gledati — vještačko sunce...

Počeci filma

1894. je pronađen kinematograf. 28. decembra 1895. daval se prva predstava u podzemlju Velike Kafane, u središtu Pariza. Podzemna dvorana je uzeta pod kiriju za godinu dana. Vlasniku je ponudeno dvadeset od sto od prihoda predstava. Ali on ne pristaje i, zbog veće sigurnosti, traži tri-deset franaka na dan — unaprijed. Afiše, pozivnice. Davanje (osam do deset tačaka) traje dvadesetak minuta. Jer su prvi filmovi kratki, dokumentarni sličice iz života bez radnje; malo kasnije će doći skečevi. Cijena mjesta: 1 franak. Prvi dan je primljeno na blagajni 35 franaka. No, već poslije tri nedjelje, ulaznice daju 2000, 2500 franaka na dan, i to bez ikakva oglašavanja u novinama. Publika se gura pred kućom, jer u dvorani ima mjesta najviše za 120 lica. Riječ »kinematograf« zvuči čudno i bajoslovno. Publika se skuplja s bulvara, privučena usmenom reklamom od čovjeka do čovjeka. Navala je tolika da se program ne mijenja više mjeseci! Na prvoj probi, iluzija je bila tolika da se jedna dama digla i skočila na noge motreći kola koja idu prema njoj. Naivnosti. Sam pronalazač je mislio da će predstave biti ugladana zabavica. S početka je to bio kuriozitet, poslije duže i dosta grubba danguba. Ali, svaki je početak težak, i trebalo je čekati dok se nađu glumci i režiseri, umjetnost, sport i tehnika. No, poslije prvog uspjeha u Parizu, javljaju se i druga mjesta, inostranstvo. U januaru 1896. otvoren je bioskop u Lyonu; u februaru već u Londonu, Bordeauxu i Bruxellesu; u Berlinu krajem aprila; a prije svršetka 1896. prelazi već u Sjedinjene Države. Ni za punu godinu dana rada primitivni biskop prodro je u više zemalja na dva kontinenta. Očekivanja koja su se u nj polagala povodom svjetske izložbe u Parizu 1900. nisu se mogla u punoj mjeri ostvariti. No, sa svim tim, i porred zaostalosti francuskoga razvoja u pojedinim smjerovima, 1934. bioskop je i u Francuskoj već odavno unosan trgovački posao; te godine inkaso predstavlja 310 miliona franaka u samom Parizu.

Tin Ujević

O bioskopu

(Novo Doba, IX., br. 199, str. 12, Split, 1926.; SD XIV., str. 616)

* * *

Bioskop je imao sreću, ili usud, da se pretvori u tekući novac u rukama najširih gomila, još prije nego je došao do ugleda u očima zvaničnih estetičara. Ali bioskop ostaje svejedno umjetnost budućnosti: u estetikama sutrašnjice on će zauzimati ravnopravno mjesto pored muzike, poezije, slikarstva, vajarstva i glume napose. Pitate li me za sud o njegovoj vrijednosti i dohvat? Reći ću vam, pored čitave moje popularnosti, u očima intelektualca i intelektualnih somiteta, bioskop je još uvijek silno potcijenjen. Krivica je to, dijelom, u površnosti ili suviše velike lakoće mnogih njegovih proizvođa. Ali princip bioskopa, sa svojom metafizikom mobiliteta, za danas ne može biti dovoljno i svestrano uvažen.

Bioskop je za umjetnost našeg i staroga vremena ono isto i po prilici što su elektricitet i radiografija za nauku. Njegovi

veliki i pravi teoretičari još se nisu pojavili, ali to ne smeta da je prodro u navike i potrebe najširih slojeva publike i osvojio mnoge feljtoniste i esejiste. Ovi su proradili u kame-nolomima gdje će sutrašnji estetičar i umjetnički kritičar da isteše ugaoni kamen za zgradu ogromnoga novoga fenomena. Ja insistiram na golemoj važnosti razvoja bioskopa u budućnosti gdje će on da se iskaže kao najjača i najčišća umjetnička tekovina novoga doba. Akademski kritičari naših dana koji mu osporavaju njegovo pravo mjesto jesu ostatak prošlosti, dok su propagatori i vjernici bioskopa kao jedna nova vrsta ljudi, budućnost u savremenosti. Ljepotu ovoga procvata predosjećam u ravnom posmatranju klica i mogućnosti.

Bioskop od jednoga plebejskoga porijekla, pozvan je da uđe u svoje aristokratsko određenje.

Bruno Kragić

Francuski film u svjetlosti književne tradicije

U zemlji izrazito svjesnoj bogate književne tradicije kakva je Francuska zanimljivo je promotriti kako se u tu tradiciju uklapa i film. Stoga ovaj tekst predstavlja pokušaj uklapanja francuskog filma u širi kontekst njegovih odnosa prema francuskoj književnosti, izvan samog područja adaptacija književnih djela kao očitog primjera veze književnosti i filma. Francuske filmsko-književne veze promotrit ćemo na tri plana: općemotivskom planu, planu stilsko-tematske podudarnosti pojedinih filmskih i književnih struja odnosno nasljedovanja književne i kulturne baštine, te na planu preklapanja općih idejnih i tematskih tendencija između filma i književnosti.

* * *

Na općemotivskom planu moguće je izdvojiti četiri motiva koji su u francuskom filmu postojali od samog početka da bi postali idejnim i dramskim pokretačima u razdoblju prevladavanja struje poetskog realizma (1935.-40.) nakon čega su ostali trajnim i prevladavajućim motivima francuskog filma do danas.¹ To su:

- a) motiv idealiziranja prijestupnika i osoba s društvene margine,
- b) bijeg od stvarnosti i neuspješan pokušaj stvaranja novog života, c) motiv izdaje od strane bližnjih što proizvodi nepovjerenje u ljude, i
- d) motiv pravila društvene igre koji postaje nadređen prethodnima jer traži bezuvjetno poštivanje.

Filmovi kao što su *Obala u magli* (1938) i *Dan se rađa* (1939) Marcela Carnéa, te *Pravilo igre* (1939) Jeana Renoira paradigmatički oblikuju navedene motive tako da oni u njima funkcioniraju i kao teme i okosnice fabule. Poetski je realizam međutim te motive tek etablirao. Oni su nakon 1940. postali konstantom francuskog filma što se jasno vidi iz tako disparatnih filmova poput *Montparnasse 19* (1957) Jacquesa Beckera, *Do posljednjeg daha* (1960) Jean-Luc Godarda te *Veliko plavetnilo* (1988) Luca Bessona koji pripadaju različitim strujama, prvi klasičnom narativnom filmu, drugi modernizmu (Novi val), a treći postmodernizmu (neobarok).

Premda oni drukčije naglašavaju svaki od pojedinih motiva pa prvi izrazitije tematizira osobu s društvene margine (tragična sudbina slavnog slikara Modiglianija) i problematiku pravila igre (junak ih, kao umjetnik, ne poštuje i na kraju

umire) te ladanjsku digresiju u obliku prikaza junakova života na selu kao smirujućeg i sretnog, drugi uzima za junaka prijestupnika koji strada razočaran u ženu u koju je zaljubljen, a treći osobitu pozornost poklanja bijegu od stvarnosti u obliku junakove opsesije morem i dupinima — svi jasno pokazuju njihovu ukorijenjenost u francuskom filmu.

U eseju *Tragovi poetskog realizma* (1996: 20-23) Nikica Gilić analizira način razvijanja tih motiva u također prilično različitim filmovima — *Djeci raja* (1944) Marcela Carnéa i *Izvršenju* (1995) Claudea Chabrola. On će tako u tim filmovima pronaći jasno nastavljanje spomenutih značajki poetskog realizma u svjetlu njegove svojevrsne estetizacije (*Djeca raja*) odnosno u svjetlu modernizma i postmodernizma na filmu (*Izvršenje*), premda će za potonji ustvrditi kako se one radikalno resemantiziraju uklapajući se u kontekst obilježen intertekstualnošću.

Gilić, autor sklon (post)modernizmu, smatra kako motivi preuzeti iz poetskog realizma predstavljaju tek jedan od segmenata filmske i kulturne tradicije na kojoj se taj film napaja i to onaj koji stoji ponajprije na narativnoj površini djela. On ipak nedvosmisleno uočava njihovo postojanje i nemali značaj inače najistaknutijeg motiva, onog pravila igre. Premda on to izravno ne kaže samo njegovo bavljenje spomenutim značajkama ukazuje na moguće pristajanje uz tezu kako upravo one predstavljaju općemotivsku konstantu francuskog filma od poetskog realizma do danas.

Ako prihvatimo potonju tvrdnju možemo odmah uočiti i duboku ukorijenjenost tih motiva u francuskoj književnoj tradiciji koja im, s obzirom na tradiciju nadovezivanja francuskog filma na nacionalno kulturno nasljeđe (što Gilić također usputno spominje), daje dodatni legitimitet.

Svaki od tih motiva vodi podrijetlo iz književnosti, a poetski ih je realizam izveo na površinu prije svega zbog specifičnih društvenih i političkih okolnosti u razdoblju nastanka i trajanja te struje.²

Osim motiva pravila igre koji je i u književnosti najdominantniji (o čemu ćemo nešto više kasnije) ostala su tri motiva postali zastupljeniji (ili se pojavili) u razdoblju romantizma i ranog realizma. Tako idealizaciju prijestupnika nalazimo u velikoj mjeri u čitavom Balzacovom opusu kojeg, između ostalog, karakterizira upravo fascinacija negativnim i polunegativnim osobnostima.³

Slično je i s izdajom od strane bližnjih te gubljenjem povjerenja u ljude. Taj je motiv jasno prisutan u Stendhalovom ro-

manu *Crveno i crno* te Flaubertovoj *Gospodi Bovary* gdje junakinja i počinja samoubojstvo napuštena od bivših ljubavnika (Rodolphe, Léon) i onih koje je smatrala prijateljima (Homais).

Bijeg od stvarnosti kao i neuspješan pokušaj stvaranja novog života tematiziraju u 18. stoljeću Rousseau (*Nova Heloiza*), Bernardin de Saint-Pierre (*Paul i Virginija*) te prije njih Abbé Prevost u svom romanu *Manon Lescaut* u kojem već nalazimo sva četiri motiva pa se amoralna i prevrtljiva junakinja opisuje s puno simpatija, junak biva nebrojeno puta prevaren i izdan od njezine strane ne poznavajući dobro pravila društvene igre, a oboje neuspješno pokušavaju ostvariti novi život u Americi.

Bijeg od stvarnosti, najčešće u prirodu, nalazimo i u klasičnim romanima 19. stoljeća poput Balzacova *Ljiljana u dolu*, Stendhalova *Parmskog kartuzijanskog samostana*, u kojem je junak najsretniji zatvoren u dvorcu okruženom vodom, te *Gospode Bovary* s junakinjom koja pokušava živjeti život po uzoru na ljubavne romane te realizira vanbračne ljubavne veze bilo u prirodnom, bilo u artificijelnom okolišu koji u oba slučaja predstavljaju odmak od njezine životne svakodnevice.⁴

Posljednji od četiri karakteristična motiva francuskog filma, onaj pravila igre, ujedno je i najčešći i najdulje prisutan u francuskoj književnosti. To velikim dijelom proizlazi i iz njegove protežnosti. On se naime ne ograničava isključivo na prikaz određenog repertoara traženih ljudskih odnosa u društvu nego zadire i u tematizaciju samog društvenog poretka kao hijerarhijske uloga i rasporeda tih odnosa.

Tako shvaćenim pravilima igre bavi se i francuska klasicistička drama kao i autor *Basni* La Fontaine što u 18. stoljeću reprezentativno nastavljaju komediografi Marivaux i Beaumarchais čije su komedije običaja i intriga uvelike nadahnule Renoirovo *Pravilo igre* te Choderlos de Laclos u romanu *Opasne veze*.

Potonje djelo navedeni motiv uzdiže na razinu strukturne dominante pa su pravila igre konkretizirana kroz metodologiju zavođenja elaborirana do najsitnijih detalja, a glavni likovi stradavaju nakon što se jedan od njih odluči na napuštanje tih pravila. Motiv je stalno prisutan i u devetnaestostoljetnom romanu, dovoljno je prisjetiti se završetka Balzacova *Oca Goriota* (junak se odlučuje na usvajanje licemjernih pravila kako bi uspio u životu), sudbine junaka *Crvenog i crnog* (uspijeva dok slijedi pravila) i junakinje *Gospode Bovary* (stradava jer se iskreno zaljubljuje u svoje ljubavnike).

Iz navedenog je vidljivo da spomenuti motivi koji su u francuskom filmu do osobitog izražaja došli za poetskog realizma, a zatim ostali njegovim trajnim značajkama imaju svoje mjesto u književnosti pa ih možemo smatrati dijelom sklonosti francuskog filma prema nacionalnom kulturnom naslijeđu.

* * *

Odnos filma i književnosti u Francuskoj se, dakako, ne iscrpljuje na planu pojedinih, konkretnih motiva. Za taj je odnos zanimljivo promotriti i modele stilsko-tematskog kores-

pondiranja književnih i filmskih struja. Oni se mogu podijeliti u dvije skupine.

Prva bi predstavljala izravni odnos pojedinih strujanja i tendencija na filmu i u književnosti, a odnosi se na neke avangardističke pokrete kao što su dadaizam i nadrealizam te paralelizam novog romana i filmskog modernizma. Taj se odnos može smatrati izravnim ponajprije zbog istovremenosti tih strujanja, a zatim i zbog njihovih jasnih i prilično neproblematičnih dodira.

Tako su, primjerice 1924. objavljeni i Tzarinih *Sedam dada manifesta* i Bretonov *Nadrealistički manifest* te je prikazan *Međučin* Renéa Claira koji se smatra primjerom filmske demonstracije pretežno dadaističkog pristupa⁵ dok će najreprezentativnije djelo filmskog nadrealizma *Andaluzijski pas* Luisa Buñuela i Salvadora Dalija uslijediti nekoliko godina poslije (1928).

Slična istovremenost može se primijetiti i kod novog romana čija su se karakteristična ostvarenja pojavila u tijeku druge polovice 50-ih, primjerice *Ljubomora* (1957) i *U labirintu* (1959) Alaina Robbe-Grilleta i *Modifikacija* (1957) Michela Butora neposredno prethodeći filmovima Alaina Resnaisa *Hirošima, ljubavi moja* (1959) i *Prošle godine u Marienbadu* (1961) čiji su scenaristi, uostalom bili, novom romanu bliska Marguerite Duras odnosno sam Robbe-Grillet.

I kao što avangardni filmovi iz 20-ih svojom poetikom jasno ilustriraju teoretske zasade paralelnih strujanja kojima pripadaju pa *Međučin* obilježava anarhoidnost i kaotičnost, a *Andaluzijskog psa* vizualiziranje podsvijesti i fantastički odnosi predmeta tako Resnaisova djela destruiraju fabulu i kronologiju te propitkuju odnos subjektivnog i objektivnog što ih čini filmskim ekvivalentima novih romana.

Valja, međutim, naglasiti da ovakav model odnosa književnih i filmskih strujanja nije toliko ovisan o nacionalnoj kulturnoj tradiciji koliko o samim užim strukturnim značajkama filma i nevedenih pokreta. Film svojim značajkama nasumičnosti, slučajnosti i nepredvidljivosti odgovara dadaizmu, mogućnošću predočavanja izobličenih predmeta u fantastičkim odnosima (zahvaljujući triku) nadrealizmu, a vremenskom i prostornom skokovitošću (zahvaljujući montaži), odnosno problematiziranjem točke gledišta (zahvaljujući subjektivnom kadru) modernom romanu, pa tako i novom romanu kao krajnjoj konzekvenci eksperimentiranja književnog modernizma s kronologijom, fabulom i statusom pripovjedača.

U skladu s takvim zaključkom zanimljiviji nam se, barem u kontekstu naslova ovog teksta, čini drugi tip idejno-stilske korespondencije književnosti i filma. Taj tip obuhvaća one struje i tendencije francuskog filma koje, bez izravnijih veza, nasljeđuju poetiku određenih književnih struja i tendencija. Pripadaju mu, primjerice, filmski impresionizam (po općepoetološkim načelima), moralistički film, kriminalistički film s karakterističnim egzistencijalnim propitkivanjima te, na širem kulturološkom planu, filmovi evokacije prošlosti.

Premda dio filmskih avangardističkih strujanja 20-ih, impresionizam, za razliku od dadaizma i nadrealizma na filmu nije izravno korespondirao s književnom avangardom vremena.

Štoviše temeljne poetološke značajke pokreta poput zahtjeva za evociranjem ili sugeriranjem značenja te naglašavanjem subjektivizma i pažnjom posvećenom ritmu kao načelu strukture odražavaju estetička načela simbolizma, struje koja je obilježila francusko pjesništvo u tijeku posljednja tri desetljeća 19. stoljeća.⁶

Moralistički film predstavlja pak posebnu tendenciju francuskog filma koja se izraziti je javlja za njemačke okupacije. Nikad izravno ideologizirani ti filmovi zastupaju i propitkuju određene moralne tendencije, znaju biti i religiozno nastrojeni, a kao glavnu temu uzimaju čovjekovu potragu za moralnim uporištem u sebi. Najistaknutiji su redatelji te struje Robert Bresson i Eric Rohmer, čiji se filmovi gotovo isključivo usredotočuju na praćenje sudbine likova i njihovih moralnih preispitivanja uz ekonomičnu uporabu filmskih izražajnih sredstava. Premda se nakon Drugog svjetskog rata javio val moralističkih filmova u svjetskom filmu uopće, pa kao redatelje-moraliste možemo spomenuti i Michaela Powella, Johna Forda i Carla Dreyera moralizam čini stalnu tendenciju francuskog filma ne samo kroz Bressonov i Rohmerov opus budući da su moralna preispitivanja značajna, primjerice, i za neke filmove Jeana Delannoya, François Truffaut i Claudea Chabrola. Taj se francuski filmski moralizam napaja na bogatoj tradiciji književnog moralizma pa već u dvojici klasičnih moralista 17. stoljeća, Pascalu i La Rochefoucauldu možemo pronaći Bressonov odnosno Rohmerov uzor.

Tako je prilično lako povezati katoličkog moralista Bressona usredotočen na prikaz usamljenog pojedinca osuđenog na patnju tek donekle olakšanu nadom u konačno iskupljenje i podjednako strogog Pascala, mislioca u središtu čije su misli pojmovi grijeha i, vrlo neizvjesne, božje milosti. Ako bismo ove paralele dovukli i do stilskih značajki mogli bismo ustanoviti da Bressonov asketski stil režije, sa strogo funkcionalnim pomacima kamere i krajnjoj suzdržanosti u uporabi retorički naglašenijih oblika filmskog zapisa, odgovara Pascalovoj jezičnoj lapidarnosti, jasnoći, uporabi kratkih rečenica i nesklonosti k onim složnim. Bresson se naslanja i na kasnije katoličke moraliste, poput romanopisaca François Maurica te Georges Bernanos, čija je dva romana i ekranizirao, a njegovu ukorijenjenost u ovu tradiciju odražava već i sam naslov njegova prvog filma, *Andeli grijeha*.

Rohmer je pak bliži drugom velikom moralistu 17. stoljeća La Rochefoucauldu, svjetovnom etičkom misliocu, koji je s jedne strane predstavnik galantnog duha salona, a s druge jednako pesimističan spram ljudske prirode poput Pascala i jansenista. Njegov je svjetonazor moralista koji uviđa disparitet između ljudskih riječi i djela, kao i temeljni egoizam čovjeka postao općim mjestom mnogih francuskih moralističkih pisaca tako, primjerice i, manje značajnog, Jean-François Marmontela čije je djelo *Moralne priče* posudilo naslov za Rohmerov filmski ciklus iz 60-ih. Rohmer u svojim filmovima neprekidno dovodi u pitanje intelektualni i moralni integritet likova što ga jasno stavlja u navedenu tradiciju La Rochefoucaulda s kojim, ako ponovimo bressonovsko-pascalovsku stilsku paralelu, dijeli ekonomičnost izlaganja spojenju sa svojevrsnom ležernošću. Uostalom drugi je Rohmerov ciklus filmova, iz 80-ih, nazvan *Komedije i izreke*, a

upravo su maksime, odnosno izreke bile La Rochefoucauldova temeljna književna forma.

Na ovu se jasno iskazanu sklonost francuskog filma moralizmu može nadovezati i sklonost prema egzistencijalističkom propitkivanju koja je postala konstantom kriminalističkog filma od sredine 40-ih nadalje. Ta se tendencija pojavila istovremeno s egzistencijalističkom filozofijom i književnošću, premda bez izravnih dodira, za razliku od odnosa novog romana i filmskog modernizma.

Romaneska je crna serija krimića predstavljala jasnu trivijalnu inačicu »ozbiljnih« egzistencijalističkih djela, djelujući ujedno i kao stalni fabularni izvor kriminalističkog filma. Premda su, naravno, u tim filmovima i dalje prevladavale žanrovske komponente, njihovo je preuzimanje nekih egzistencijalističkih značajki još jedan pokazatelj duboke ukorijenjenosti francuskog filma u vlastitu književnu i kulturnu okolinu.

Štoviše, te su značajke ostale prisutne u kriminalističkom filmu i nakon gašenja egzistencijalizma kao pokreta, a vidljive su kroz takva opća mjesta francuskog krimića kao što su pesimističko ozračje te usredotočenje na usamljene junake suočene s prazninom života, primjerice niz uloga Jeana Gabinu od kraja 50-ih nadalje, uključujući i lik inspektora Maigretu u ekranizacijama romana Georges Simenona (po nekim značajkama bliskog egzistencijalizmu), te poslije brojni likovi usamljenih kriminalaca, plaćenika, ljudi s margina zakona, ali i policajaca specifičnog svjetonazora i metoda u tužnjenju Jean-Paul Belmonda i Alaina Delona.

I treća struja nastala za Drugog svjetskog rata, ona filmova evokacije prošlosti, može svjedočiti o korespondiranju filma i književno-kulturne baštine. Filmovi te struje, a karakteristični su *Djeca raja* (1944) Marcela Carnéa i *French Can-Can* (1955) Jeana Renoira razlikuju se od moralističkih filmova i egzistencijalističkih krimića budući da ne korespondiraju s određenim književnim strujama. Oni međutim svojom glavnom temom, evociranjem kulturne prošlosti tematiziraju i određene fenomene koji nisu usko književni, ali predstavljaju svojevrsnu književnu okolinu. Tako *Djeca raja* tematiziraju fenomen bulevarskog kazališta, važan element francuskog kazališnog života druge polovice 19. stoljeća. Na sličan način funkcionira i *French Can-Can* tematizirajući instituciju music-halla te iskazujući (zajedno s još jednim Renoirovim filmom, *Helena i muškarci*, iz 1956) i duh larpurlartizma, značajnog elementa francuske književnosti 19. stoljeća. *French Can-Can* uostalom pokazuje i bliskost vodviljskoj strukturi kao i raniji Renoirov film iz razdoblja poetskog realizma, *Pravilo igre*, koji se jasno nastavlja na tradiciju komedije običaja i društvene satire Marivauxa, Beaumarchaisa i Musseta. Slične se preokupacije oživljavanja duha tih književnih žanrova mogu iščitati i iz filmova Maxa Ophülsa, a 90-ih će duh pojedinih književnih pojava evocirati filmovi kao što su *Cyrano de Bergerac* (1990) koji se s jedne strane nastavlja na romantičarsku tradiciju mita o tom sedamnaestostoljetnom piscu, a s druge oživljava duh libertinstva, posebnog kulturnog fenomena 17. stoljeća kojem je ovaj bio uzoran predstavnik te *D'Artagnanova kći* (1994) Bernarda Taverniera koji se nadahnjuje Dumasovim povije-

sno-pustolovnim romanima, oživljavajući, ali i ironizirajući njihov romantičarski duh.

Filmovi evokacije prošlosti često dakle, ne naslanjajući se izravno ni na konkretan predložak (premda to može biti slučaj) niti korespondirajući s pojedinom strujom transponiraju na ekran određene književne fenomene ili duh djela. Tako su primjer još jednog modela veza francuskog filma i književnosti, veza koje se mogu promotriti i na općedejnom planu.

* * *

Film i književnost dijele naime neke idejne sklonosti i značajke koje čine i najopćenitiji vid njihovih dodira. S obzirom na starost književnosti i mladost filma možemo uočiti da je film te ideje preuzeo od književnosti, ali to za nas ovdje nije pretjerano bitno. To bi bili već uočeni moralizam, zatim sklonost podučavanju, a nešto kasnije, i u manjem opsegu, sklonost manifestnosti i estetičkom radikalizmu. Razmatranje problema morala konstanta je francuske književnosti od 17. stoljeća, a vidjeli smo da je na toj tradiciji izrasla i posebna filmska tendencija.

Sam moralizam (ne i moraliziranje) uvelike je prisutan i u filmovima izvan te tendencije, o čemu svjedoči i prije spomenut motiv pravila društvene igre, koji se može promatrati i kao uzorni moralistički motiv budući da se bavi čovjekom i društvom, odnosno modelima čovjekova ponašanja u društvu te odnosa društvenih zahtjeva i prirode pojedinca.

U tom smislu moralom se uvelike bave i izravno nemoralistički filmovi poput *Pravila igre* te niza filmova Luisa Buñuela i Claudea Chabrola, kojima je svima zajednička i kritičnost spram dominantnih građanskih normi, bilo da se ona očituje kroz izravnu satiru (Renoir), uklapanje moralne problematike u žanr trilera (Chabrol), ili pak strukturnu ironiju (Buñuel). Na tematiziranje morala može se vezati i sklonost podučavanju. To je također jedna od konstanti francuske književnosti, pa je, primjerice, cilj većine pisaca 17. stoljeća bio podučiti i zabaviti, a prosvjećivanje postaje dominantno u tijeku 18. stoljeća, u razdoblju na hrvatskom jezi-

ku poznatom kao prosvjetiteljstvo. Podučava i otac romantizma u Francuskoj, Rousseau, a racionalistička i pozitivistička klima druge polovice 19. stoljeća također je pogodna za podučavanje.

Na filmu je, pak, uzorni primjer podučavanja André Cayatte, svojim filmovima teza, primjerice *Pravda je izvršena* (1950) i *Svi smo mi ubojice* (1952); a da nisu podučavali samo pripadnici ozloglašene scenariističke kinematografije nego i njihovi kritičari svjedoče politički filmovi Jean-Luc Godarda s kraja 60-ih kojima je podučavanje, s obzirom da teže prevrednovanju društvene zbilje u skladu s izravno iskazanim političkim idejama, inherentno. Ta se sklonost podučavanju u ovom slučaju uklapa u manifestnost i estetički radikalizam koji su također zajedničke karakteristike filma i književnosti, barem u 20. stoljeću.

Književnost 20. stoljeća obiluje manifestnošću i zahtjevima za prevrednovanjem postojećih književnih konvencija. Tu su dadaistički i nadrealistički manifesti, potom Gideovi poetološki zahtjevi prema romanu, kasnije egzistencijalizam te novi roman. Te značajke dominiraju i filmskim avangardnim strujanjima 20-ih, a i sam je Novi val manifestni pokret koji se zalagao za raskidanje s mnogobrojnim sadržajnim i stilskim konvencijama francuskog filma. Kao manje radikalne (u estetičkom smislu), ali jednako manifestne tendencije možemo smatrati i *Film d'Art* s početka 20. stoljeća te ideje Marcela Pagnola o konzerviranom kazalištu.

To su naravno samo poneki primjeri bogatih francuskih književno-filmskih veza, a mogli bi uočiti još niz zajedničkih značajki. Jedna od takvih, ujedno i polazište za neka daljnja proučavanja odnosa književnosti i filma u Francuskoj, jest i sklonost prema ispreplitanju lirskih i realističkih (naturalističkih) elemenata, sklonost koja je do osobita izražaja došla u poetskom realizmu, ali koja ima i svoju književnu prošlost u opusima takvih realističkih pisaca poput Balzaca, Stendhala i Flauberta čija djela poput *Ljiljana u dolu*, *Parmskog kartuzijanskog samostana* i *Iskušenje Sv. Antuna* svjedoče o stalno prisutnom romantizmu unutar realističke poetike, o dvojnosti francuske književnosti 19. stoljeća koja se zatim prenijela i na film.

Bilješke:

- 1 Definicije su motiva prema *Filmskoj enciklopediji* (1990: 335-336). O istim motivima vidi i u Peterlić (1994: 20-25).
- 2 Kraj 30-ih označio je posljednje godine Treće Republike. Pobjeda lijevog Narodnog fronta 1936, a potom njegov raspad 1937. reflektirali su dugotrajnu institucionalnu i političku krizu koja je skoro bez prestanka trajala od početka 20-ih. Političkoj je krizi pomogla i ekonomska s početka 30-ih, a filmovi poetskog realizma takvo su stanje odražavali ponajprije pesimističkim duhom. Film A. Resnaisa *Štavisky* (1974) plastično odražava duh razdoblja.
- 3 Najznačajniji i najprisutniji od takvih je, naravno Vautrin, odnosno opat Herrera.
- 4 O ulozi prostora, kao i općenito o značenjskom sustavu tog romana u nas je vrlo poticajno pisao G. Peleš u svom tekstu *Poriv i privid*, objavljenom u *Književna smotra* 16, (1984), br. 54-55, str. 14-22.
- 5 Prema *Filmskoj enciklopediji* (1990: 203).
- 6 Nažalost, nisam gledao nijedan film te struje tako da ne mogu pobliže ulaziti u njegove moguće složenije veze sa simbolizmom ili likovnim impresionizmom, s kojim dijeli ime.

Literatura:

- Peterlić, Ante, ured., 1986., 1990., *Filmska enciklopedija* 1, 2, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«.
- Gilić, Nikica, 1996., »Tragovi poetskog realizma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 8, str. 20-24; Zagreb: Filmoteka 16.
- Peleš, Gajo, 1984., »Poriv i privid«, *Književna smotra*, br. 54-55, str. 14-22; Zagreb
- Peterlić, Ante, 1994., »Jean Renoir: Pravilo igre«, *15 dana*, 37, str. 20-25.

Daniel J. Goulding

Raspad Jugoslavije: Kinematografski odrazi*

»Bila jednom jedna zemlja« — nostalgично se žali lik u završnoj sceni kontroverznog, nadrealističkog, izrazito alegorijskog, a ponekad i neobuzdanog filmskog probijanja Emira Kusturice kroz više od pedeset godina povijesti Jugoslavije. To je povijest koju u filmu *Podzemlje* (dobitniku Zlatne palme u Cannesu 1995.) grade filmske evokacije nasilnog komadanja *prve* međuratne Jugoslavije, komadanja započetog bjesomučnim bombardiranjem Beograda 6. travnja 1941. kao i slike krvavog raspada *druge* Jugoslavije što je najavljen pedeset godina kasnije službenim proglašenjem nezavisnosti Republike Slovenije 25. lipnja 1991. U kontekstu Kusturičina filma »Jugoslavija« je zemlja iz mašte, mjesto bajke s dva kataklizmična završetka, zemlja čijim se granicama nijedan putnik vjerojatno nikad neće vratiti, uključujući živopisne likove koji se na kraju filma zguraju na otkinuti komad zemlje besciljno nošen Dunavom.

Nasilno raspadanje Jugoslavije u pet država-nacija (Slovenija, Hrvatska, Bosna, SR Jugoslavija i Makedonija) označilo je kraj složenog i plodonosnog poslijeratnog eksperimentiranja na području stvaranja i održavanja multinacionalne filmske kulture. Možda više no bilo koje drugo područje kulturnih aktivnosti (vjerojatno uz izuzetak svejugoslavenskog sudjelovanja u međunarodnim sportskim događanjima), filmska je produkcija, posebice produkcija igranih filmova, odražavala prednosti, ali i slabosti koje su inherentne zemljama s nekoliko različitih nacija i nacionalnosti koje nastoje izgraditi nadnacionalno mjesto kulturnog identiteta i međuovisnosti, zadržavajući i slaveći istovremeno raznovrsnost i različitost. Vodeći pripadnici jugoslavenskog filmskog miljea su se u začuđujućoj mjeri uspijevali držati za taj krhki osjećaj zajedništva koji su međusobno dijelili te poštovanja prema etničkim i nacionalnim razlikama, i to dugo nakon što je te vrijednosti sustavno potkopala separatistička obrazovna i kulturna politika svih republika (počevši u kasnim šezdesetim godinama, uz rastući zamah u osamdesetima), kao i perverzno djelovanje uskogrudnih, isključivih, partikularističkih etničkih nacionalizama koji se temelje na afirmiranju vlastitog identiteta putem (ponekad nasilnog) negiranja identiteta drugih.

Ovaj se rad bavi evolucijom mješovitog federalnog i republičkog sustava filmske produkcije, distribucije i prikaziva-

nja u bivšoj Jugoslaviji do sustava koji je danas preustrojen u skladu s odvojenim državama-nacijama. U njemu se razmatra kako te nove nacije izlaze na kraj s pitanjima filmske ekonomike, državnih potpora i političke kontrole nad aktivnostima vezanima uz filmsko stvaralaštvo. Najznačajnije je, međutim, da se u ovom radu iznosi komentar o tome kako domaći igrani filmovi koji su nastali u razdoblju između 1991. i 1998., a koji su važni u očima kritike, odražavaju okrutan rat do međusobnog uništenja na prostoru bivše Jugoslavije te kako odražavaju druge vidove suvremene društvene, kulturne i političke stvarnosti.¹

Virdžina — posljednji jugoslavenski igrani film

Zadnji igrani film nastao u jedinstvenoj Jugoslaviji, *Virdžina* (1991.), čiji scenarij i režiju potpisuje međunarodno nagrađivan i dobro poznat jugoslavenski filmaš Srđan Karanović, donosi elokventan završetak impresivnog poglavlja poslijeratne jugoslavenske kinematografije i odražava mnoge od njezinih najdubljih i najboljih vrijednosti. Film je smješten u području zvanom Krajina u Hrvatskoj (očaravajuće lijepom, ali nesmiljenom i odbojnom krajoliku golih kamenih visoravni okruženih negostoljubivim, iako spektakularnim dinarskim vrhovima), u krajoliku koji se doima tim dramatičnijim zbog blizine suptropske raskoši jadranske obale smještene na maloj udaljenosti prema zapadu do koje vode strme i krivudave ceste. Nastanjena uglavnom Srbima čiji su preci krajem sedamnaestog stoljeća sudjelovali u seobama iz Kosova prema sjeveru kako bi izbjegli odmazde turskih snaga u doba Turskog Carstva, Krajina je postala nepostojanom crtom razdvajanja islamskog carstva i kršćanskog svijeta u razdoblju koje je trajalo tri stoljeća, kao i crta razdvajanja rimokatoličke i pravoslavne vjere. Posebna kultura ovog područja, teško i mukotrpno preživljavanje njegovih stanovnika, nasljeđe u vidu pograničnih ratova i razbojništva te njegovo konzervativno patrijarhalno i patrilinealno društveno uređenje — sve je to briljantno evocirano u spomenutom filmu. Čini se da su likove u filmu cizelirale i oblikovale iste primitivne, elementarne sile i oštri vjetrovi koji su oblikovali i krajolik u kojem žive, krajolik u kojem se crta između opstanka i smrti te održavanja života i prezrenog siromaštva može pomaknuti i nestati zastrašujućom i nepredvidivom brzinom.

* Prijevod rukopisnog teksta »The Breakup of Yugoslavia: Cinematic Reflections«, poglavlja u knjizi Daniela J. Gouldinga and Catherine Portuges, eds., *Cinema in Transition: Post-communist East Central Europe* (Flicks Books, in press), koja bi trebala izaći 2000. u SAD. Autor nam je ljubazno dozvolio da objavimo prijevod na temelju rukopisa, na čemu mu zahvaljujemo.

Radnja *Virdžine* zbiva se krajem devetnaestog stoljeća kad je život seljaka u dalmatinskom području zvanom Krajina bio posebice težak i ekonomski nesiguran. Rođenje kćeri smatralo se hendikepom, a rođenje isključivo ženske djece prokletstvom i znakom Božje kazne. U tom se grubom i nesmiljenom kraju rađa dijete, četvrta kćer u obitelji bez sinova. U noći njezina rođenja djetetov otac Timotije (Miodrag Krivokapić) iznosi novorođenče iz primitivne obiteljske nastambe i priprema se okončati mu život pucajući mu u glavu kad mu ruku zaustavlja snažan vjetar. Protumačivši to kao Božji znak Timotije nježno uzima dijete u naručje i odlučuje nazvati svoju kćer Stefan i odgojiti je kao muškarca. Dijete odgajano u takvoj varci u to su vrijeme zvali *Virdžinom* (djevicom). Kao dijete Stefan (Marta Keler) je ne samo prihvatio svoj poseban status u obitelji već i uživao u njemu, ali kako je djevojčica rasla i postajala ženom sve se više sukobljavala s ulogom koju je preuzela. Ona sve više vapi za osjećajem potpunosti i oslobođenja — riječ je o evoluciji osobnog otkrivanja i svijesti o spolu koju film oslikava kroz blagi humor, osjećajnost i psihološku istančanost. Inbu Stefanova identiteta razumije i uviđa majka Dostana (Ina Gogalova), ali je previše iscrpljena naporima svakodnevnog preživljavanja i krivicom (zbog nemogućnosti da rodi mušku djecu), te u jednom trenutku jednostavno kaže Stefanu: »bolje je da si muškarac. Sve je napravljeno za muškarce. Pogledaj moj život, na primjer. Bolje biti pijetao jedan dan no kokoš cijeli život.« [Prijevod s engleskog jezika; izvorni je tekst bio nedostupan.; op. prev.]. Otac u međuvremenu vrši sve veći pritisak na Stefana da vodi život dostojan njegove muške uloge i uloge njegova sina jedinca.

Dramatska putanja filma potom se kreće i prema oslobođenju i prema tragediji, odnosno prema smrti majke nakon rođenja njezine pete kćeri, prema Stefanovom bijegu na Jadransko more s obitelji čijeg sina djevojka voli i za kojeg će se udati te prema smrti njezina oca koji je pokušava ubiti radije no dopustiti da se otkrije tajna djevojčina identiteta. Timotije je uvjeren da zbog tog otkrića neće smjeti pred Boga te da će svetac zaštitnik Sv. Juraj, koji mu je vjetrom donio sina na visoravni, učiniti njegova kamena polja potpuno golima i prokleti njegovu obitelj zauvijek. Otac leži nasmrtnjen među stijenama i slijedi dirljiva scena emocionalnog pomirenja između oca i »sina«, pomirenja koje prodiere ispod površine surovih društvenih običaja, identiteta spola i atavističkih impulsa otkrivajući nešto neuništivo, trajno i duboko ljudsko.

Snimljen na terenu uz skroman budžet, Karanovićev film istančano spaja etnografsku autentičnost i psihološki realizam s elementima grčke tragedije, mita i vizualne poezije. Riječ je o filmu koji je dobio visoke ocjene od domaćih i inozemnih kritičara koji su bili povlašteni vidjeti ga, ali je doživio samo sporadična prikazivanja i nije imao gotovo nikakvu distribuciju u ratom zahvaćenoj Jugoslaviji te na međunarodnoj razini. Riječ je o filmu koji simbolizira najbolje i najtrajnije vrijednosti *novog jugoslavenskog filma* kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina. Još od »zlatnog doba« šezdesetih godina jugoslavenska multinacionalna filmska industrija (sa središtima u svih šest republika i dvije autonomne pokrajine Kosovo i Vojvodina) nije doživjela tako plodono-

sno i vitalno razdoblje filmske produkcije i takvu raznovrsnost filmskog izričaja nabijenog značenjem.

Srdan Karanović (rođen 1945.) je pripadao skupini mladih filmskih redatelja (koji su predstavljali razne narode i narodnosti) koji su predvodili ponovno oživljavanje i preporod jugoslavenske kinematografije u osamdesetima. Među najvažnijima u toj skupini su, osim Karanovića, bili i Goran Paskaljević (rođen 1947.), Goran Marković (rođen 1946.), Rajko Grlić (rođen 1947.), Lordan Zafranović (rođen 1944.) te Emir Kusturica (rođen 1954.). Svi su oni međusobno bili prijatelji i svi su diplomirali, kao i talentirani snimatelj Živko Zalar, na FAMU-u, profesionalnoj filmskoj školi u Pragu te zajedno postali poznati kao »Češka škola« jugoslavenskih filmskih redatelja.

Za razliku od razdoblja *novog filma* šezdesetih, kreativna previranja u osamdesetima nisu se, čak ni slabo, povezala međusobno u »pokret«, odnosno skup eksplicitno artikuliranih sociokulturnih i estetskih ciljeva. Umjesto toga pojavio se zajednički interes za stvaranjem umjetničkih, dobro napravljenih filmova s dramatički zanimljivim pričama, filmova koji bi uspješno komunicirali sa suvremenim gledateljima. *Nova jugoslavenska kinematografija* neopterećena političkim dogmatizmom nosila je u sebi širokogrudan i tolerantan humanizam. Oslikavala je slabosti i proturječja ljudske prirode te istraživala područja ljudske mašte i slobode stavljajući ih u odnos s labirintskim, ponekad prinudnim, često kontradiktornim, razdvajajućim i beskrajno složenim slojevima jugoslavenske multinacionalne i multikulturalne stvarnosti.

Vodeći ljudi *novog jugoslavenskog kinematografije* također su bili svjesni pragmatičnih poteškoća koje je podrazumijevalo održavanje neovisne, autohtone filmske industrije sposobne za izražavanje jedinstvene kulturne različitosti i jezika pet nacija te više od dvadeset narodnosti Jugoslavije. Osamdesete su doživjele rastuću koncentraciju filmskih resursa u središtima republika te formiranje autarhijskih tržišta koja su radila protiv međurepubličkih ugovora o koprodukciji i protiv međurepubličke distribucije. Svake su godine glavni produkcijski studiji te tehnička filmska poduzeća iz raznih republika upozoravala da se tadašnja filmska produkcija (posebice produkcija igranih filmova) neće više moći održati na sve rascjepkanijem tržištu. Činjenica da se o važnim međurepubličkim koprodukcijskim i distribucijskim aranžmanima uspješno pregovaralo neposredno do izbijanja građanskog rata pokazatelj je ekumenske prirode (kao i ekonomskog pragmatizma) jugoslavenske filmske zajednice. Vodeći filmski redatelji te filmski glumci i glumice bili su poznati širom Jugoslavije i često su radili u nekoliko republika radi ostvarivanja suradnje i pojavljivanja u dugometražnim filmovima.

Upravo je u gore opisanom kontekstu moguće sagledati Karanovićev film *Virdžina* kao djelo koje donosi impresivan zaključak multinacionalnoj kinematografiji bivše Jugoslavije te odražava njezine najdublje i najbolje vrijednosti. Redatelj i scenarist filma Srdan Karanović je profinjen kozmopolit i internacionalist koji je igrom slučajja Srbin. Producent filma Rajko Grlić (također međunarodno priznat filmski redatelj) također je profinjen urbani umjetnik s brojnim identitetima,

od kojih jedan predstavlja činjenica da je Hrvat. Glumci te umjetnička i tehnička ekipa su multietnički i multinacionalni. Mjesto radnje filma je hrvatsko područje s posebnom poviješću koje je stoljećima nastanjeno uglavnom Srbima.² Financijska sredstva za film omogućena su putem koprodukcijских aranžmana koji su uključivali Srbiju i Hrvatsku te putem međunarodnih financijskih sredstava za koprodukciju i distribuciju iz Francuske. Najvažnije je, međutim, da film ne gubi, već crpi snagu iz kreativne suradnje na nacionalnoj i etničkoj osnovi. Riječ je o filmu čvrsto ukorijenjenom u specifičnosti vremena i mjesta koji zadržavajući uspijeva nadraštati balkanske stereotipe i egzotiku te izraziti bezvremenske i univerzalne ljudske vrijednosti.

Kinematografije u tranziciji

Ratovi u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije podijelili su zemlju u pet zasebnih država-nacija od kojih je svaka od bivše republike naslijedila infrastrukturu i imovinu koja je postojala prije 1991. na području filmskog stvaralaštva. Najobimnija imovina bila je smještena u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Manje količine imovine nalazile su se u Sarajevu i Skopju. Svi spomenuti glavni centri filmske produkcije i filmske kulture doživjeli su izuzetne poteškoće tijekom ovog desetljeća te ih očekuje budućnost nadvita nesigurnošću, posebice na području produkcije igranih filmova. Unatoč tim poteškoćama tijekom devedesetih je proizvedeno nekoliko umjetnički impresivnih filmova koji su osvojili velike međunarodne nagrade i privukli znatnu pozornost kritičara izvan granica bivše Jugoslavije — *Vukovar*; *Prije kiše*; *Lepa sela lepo gore*; *Kako je počeo rat na mom otoku*; *Podzemlje*; *Crna mačka, beli mačor*; *Savršeni krug*; *Rane* i *Bure baruta*. U drugom dijelu ovog rada bit će riječi o tome kako je došlo do nastanka tih i drugih manje poznatih igranih filmova te o tome što se njima želi reći o nedavnim bolnim događajima te sociokulturološkim i političkim posljedicama raspada bivše Jugoslavije.

Beograd — proboj ni iz čega

Teško je zamisliti manje obećavajuće uvjete za produkciju, distribuciju i prikazivanje igranih filmova od uvjeta koji su postojali u Beogradu tijekom devedesetih. Sofisticiranu filmsku kulturu napale su i izudarale međunarodno nametnute sankcije, gospodarstvo u sveukupnom nazadovanju, nadrealističko razdoblje hiperinflacije 1992. i 1993. te razarajuće posljedice sedamdesetosmodnevnog NATO-va bombardiranja u ljeto 1999. Godišnje razine produkcije igranih filmova pale su za više od polovicu u odnosu na osamdesete,³ gledateljstvo je iščezlo, tehnički su laboratoriji zatvoreni, profesionalne je filmske opreme malo i često je zastarjela. Pametni mladi ljudi (među najodanijim posjetiteljima kinodvorana) hrpimice su napustili grad i zemlju. Državne subvencije za filmove u Srbiji bile su prilično niske prije raspada Jugoslavije i takvima su otada ostale. A ipak je Beograd ostao začuđujuće vitalno i zanimljivo filmsko središte za produkciju i koprodukciju kritičarski važnih igranih filmova tijekom devedesetih, uključujući nekoliko filmova koji su osvojili velike međunarodne nagrade i izazvali proširene kontroverzije i

rasprave. Nekoliko je faktora koji pomažu u objašnjenju tog paradoksalnog razvitka.

Najvažnije prednosti Beograda, usprkos gubicima kroz emigraciju, bile su u kreativnosti, domišljatosti, neovisnosti i žilavosti njegovog filmskog miljea. Tijekom devedesetih zadržao se kadar vještih glumaca i glumica, filmskih redatelja, filmskih umjetnika i tehničara te malih inovativnih produkcijskih poduzeća koji su se probili gotovo doslovce ni iz čega. Financijska su sredstva sakupljena iz raznih izvora, uključujući male državne subvencije, domaće i inozemne radio i televizijske tvrtke, razna poduzeća i privatne pokrovitelje, europska filmska sredstva te međunarodno koprodukcijско financiranje. Iako bolje financirani igrani filmovi imaju budžete koji bljede u odnosu na američke standarde, oni su, u stvari, iznenađujuće bogati obzirom na jugoslavenske standarde. Nekoliko je filmova proizvedeno uz budžete koji nadmašuju 1,5 do 2 milijuna dolara.⁴ Kusturičin je film *Podzemlje* imao budžet od preko 12 milijuna dolara. Igrani filmovi s budžetima na tim razinama uspjeli su nadoknaditi nedostatke izuzetno istrošene filmske produkcijske infrastrukture unajmljujući filmsku opremu i upotrebljavajući laboratorije u Sofiji (Bugarska) i Atini (Grčka).

Neočekivanu i iznenađujuću vitalnost filmske kulture u Beogradu tijekom devedesetih održali su kako stariji, tako i mlađi redatelji i drugi filmski umjetnici. Jedan od vodećih filmskih redatelja razdoblja *novog filma* šezdesetih, Dušan Makavejev, vratio se u Beograd kako bi osigurao koprodukcijско financiranje za dovršetak svog filma *Gorila se kupu u podne* (1993.). Najvažniji film devedesetih Živojina Žike Pavlovića, *Dezertjer*, predstavlja Pavlovićevu filmsku adaptaciju *Vječitog muža* F. M. Dostojevskog prenesenu na rat oko sukcesije u Hrvatskoj i na srpsku opsadu Vukovara. Miloš Radivojević izražava poseban osjećaj anomalije i društvene slabosti u svom filmu *Ni na nebu ni na zemlji* (1994.). Prvi film koji se bavi temom opsade Vukovara, a koji je privukao veliku međunarodnu pozornost kritičara je *Vukovar — jedna priča* (1994.) u režiji Bore Draškovića. Doprinos Želimiru Žilniku, koji je režirao *Rane radove* (1969.), kao jedan od najradikalnijih igranih filmova šezdesetih, predstavljaju dva duhovito zamišljena niskobudžetna video-uradka proizvedena u suradnji s neovisnom beogradskom radiopostajom B92: *Tito po drugi put među Srbima* (1994.) i *Mramorni magarac* (1995.).

Međunarodno etablirani filmski redatelji povezani s *novom jugoslavenskom kinematografijom* osamdesetih nastavili su stvarati važne filmove i tijekom devedesetih. Goran Marković je režirao film *Tito i ja* (1992.), satiričku komediju o dječaku koji odrasta u Titovoj Jugoslaviji pedesetih, film koji je postigao međunarodan kritičarski uspjeh kao i komercijalan uspjeh, te *Urnebesnu tragediju* (1995.) koja prikazuje skupinu stanara beogradske psihijatrijske bolnice koji se zbog nedostatka sredstava moraju pobrinuti za sebe u mnogo većoj bolnici za duševne bolesti u koju se društvo pretvorilo. Osim svog filma na engleskom jeziku, *Somebody Else's America* (1992.), Goran Paskaljević je režirao dva filma bazirana u Beogradu — *Tango Argentina* (1995.) i *Bure baruta* (1998.), svoj najznačajniji film devedesetih prema mišljenju kritičara.

Emir Kusturica je svoja dva zadnja, međunarodno nagrađena filma devedesetih stvorio u Beogradu, a to su *Podzemlje — bila jednom jedna zemlja* (1995.) te *Crna mačka, beli mačor* (1998.) Za dva najznačajnija međunarodno priznata beogradska redatelja osamdesetih, Srđana Karanovića i Slobodana Šijana, nije se čulo od raspada Jugoslavije. Međutim, oba su se redatelja vratila u Beograd krajem devedesetih s obećavajućim filmskim projektima.

Jedan od znakova trajne vitalnosti produkcije igranih filmova u Beogradu tijekom devedesetih koji najviše ohrabruje jest debi nekolicine obećavajućih mladih redatelja. Dvojica od njih već su privukla značajnu pozornost međunarodne kritike, a to su Srđan Dragojević sa svojim filmovima *Mi nismo anđeli* (1992.) i *Lepa sela lepo gore* (1996.) i Rane (1998.) te Gorčin Stojanović sa svojim *Ubistvom s predumišljajem* (1995.) i *Stršljenom* (1998.)

Kao glavni grad bivše Jugoslavije Beograd je naslijedio izuzetno vrijedne i obimne muzejske i arhivske filmske zbirke koje se ubrajaju u najvažnije u Europi. Usprkos užasnim gospodarskim uvjetima Jugoslavenska kinoteka se ne samo uspješno održala već je nastavila i poboljšavati svoje filmske zbirke, projekte obnove filmova, objekte, posebna prikazivanja filmova, filmske biblioteke i druge velike doprinose filmskoj kulturi. Ambiciozni programi *Kinoteke* suprotstavljali su se nazadujućim gospodarskim uvjetima, uglavnom zahvaljujući energiji, predanosti i profesionalizmu njezinih djelatnika i nadarenog vodstva, ravnatelja Radoslava Zelenovića, neumornog, dugogodišnjeg vodećeg čovjeka filmskih arhivskih zbirki Stevana Jovičića te Dinka Tucakovića, ravnatelja Muzeja.

Beogradski Institut za film druga je ustanova koja je impresivno pridonijela filmskim kulturnim aktivnostima, istraživanju, objavljivanju i promicanju jugoslavenskog filma u zemlji i inozemstvu. Čak i tijekom najgorih razdoblja međunarodne izolacije uzrokovane sankcijama, Institut je osmislio maštovite načine održavanja kontakta sa svijetom i gledateljima filmova proizvedenih u SR Jugoslaviji, kao i načine da njegovi djelatnici, objekti, publikacije i kulturne aktivnosti ostanu na visokim razinama profesionalnosti. I Institut za film blagoslovljen je iskusnim i predanim djelatnicima te učinkovitim glavnim vodstvom u osobi ravnatelja Miroljuba Vučkovića.

Nenadomjestiv uvjet održavanja vitalnosti beogradske filmske kulture je i njezina sloboda u odnosu na strogu državnu kontrolu i cenzuru koju Miloševićev režim primjenjuje na glavne radio i televizijske postaje te tisak. Film je gurnut na margine, kao i male neovisne beogradske novine te Radio B92. Režimske su vlasti u početku smatrale da je čitateljstvo, slušateljstvo i gledateljstvo tih medija prostorno tako ograničeno i koncentrirano u gradovima da ne predstavlja nikakvu bitnu prijetnju. Štoviše, prije debakla na Kosovu i NATO-vog bombardiranja, režim je ponekad upotrebljavao postojanje takvih medija kao primjere svog «demokratskog» toleriranja disidentske političke oporbe. Međutim, čak i 1998. i 1999. kad je Miloševićev režim koristio kosovsku krizu kao izliku za satiranje svakog traga akademske slobode i oporbenih aktivnosti na beogradskom Sveučilištu te

usvojio nove, drakonske zakone i mjere kako bi ograničio male neovisne radiopostaje i tisak, film je uglavnom ostao netaknut.⁵

Iako su igrani filmovi koji su proizvedeni u Beogradu malobrojniji i dopiru do malobrojnije publike u odnosu na razdoblje koje je prethodilo raspadu Jugoslavije, ne nedostaje im sociokulturološki značaj. Domaći filmovi proizvedeni u Beogradu i drugim urbanim središtima Srbije (čak i kad su se natjecali s popularnim i uspješnim stranim filmovima) oduvijek su imali impresivno gledateljstvo. Na primjer, kad su nakon Daytonskog mirovnog sporazuma 1995. gospodarske sankcije djelomično ukinute, posjećenost Kusturićina *Podzemlja* znatno je nadmašila prihode kinoblagajni za bilo koji drugi igrani film koji se tada prikazao u Beogradu, uključujući nekoliko hitova koji su napunili međunarodne kinoblagajne. 1996., 1997. i 1998. najmanje dva igrana filma domaće produkcije uvijek su se nalazila na ljestvici deset najgledanijih filmova u kinima SR Jugoslavije. 1996., primjerice, *Lepa sela lepo gore* u režiji Srđana Dragojevića zauzela su prvo, a *Ubistvo s predumišljajem* Gorčina Stojanovića drugo mjesto, nakon čega su slijedili *Luckasti profesor* (Natty Professor), *Nemoguća misija* (Mission Impossible), *Dan nezavisnosti* (Independence Day), *Mostovi okruga Madison* (Bridges of Madison County), *Nešto sasvim osobno* (Up Close and Personal), *Braveheart* (Hrabro srce), *Sedam* (Seven) te *Razum i osjećaji* (Sense and Sensibility).⁶ Međutim, obrazac gledanja filmova dramatično se promijenio. Gotovo da i nema publike za lagane filmove zabavnog tipa nastale u domaćoj produkciji, filmove koji su bili vrlo uspješni prije raspada Jugoslavije. Zbog iznimno teških gospodarskih uvjeta posjetitelji kinodvorana znatno su izbirljiviji i samo povremeno odlaze u kino. Čini se da su u devedesetima velik uspjeh postigli isključivo filmovi koji su pobudili velik interes kritičara i osvojili glavne nagrade na domaćim i inozemnim filmskim festivalima. Najvažniji takvi filmovi daju kritičku viziju rata u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije i odražavaju njihove duboke društvene, kulturne i političke posljedice.

Slike rata: Vukovar: jedna priča (1994.) u režiji Bore Draškovića, nastao prema scenariju redatelja i njegove supruge Maje, prvi je antiratni igrani film koji je nastao u Beogradu i privukao znatnu međunarodnu pozornost. Film se bavi krajnjim i potpunim uništenjem Vukovara, prekrasnog grada na Dunavu, kao jednim od najokrutnijih i najbolnijih događaja u ratu na području Hrvatske, jedne od zemalja nasljednica bivše Jugoslavije (srpanj 1991. — siječanj 1992.). Smješten na Dunavu, na hrvatskoj strani granice sa Srbijom, Vukovar je bio prosperirajući grad s mješovitom stanovništvom koje je brojilo približno 50.000 ljudi — Hrvata, Srba i pripadnika drugih nacionalnih manjina. Kao važan grad Istočne Slavonije, Vukovar je imao dugu povijest razvoja trgovine i obrta, a krasili su ga lijepi vrtovi, nekoliko impresivnih zgrada iz šesnaestog stoljeća, duga i široka esplanada koja se protezala uzduž rijeke te bogato opremljene crkve i muzeji. Sporadična artiljerijska vatra otvorena je na Vukovar u srpnju 1991., dok je do potpune opsade i bombardiranja od strane Jugoslavenske Narodne Armije (JNA) i srpskih paravojnih skupina došlo prije kraja kolovoza i to je potrajalo

tri mjeseca. Usprkos žestokoj obrani hrvatskih vojnih snaga, Vukovar se predao Srbima 20. studenoga 1991.

Možda najupečatljiviju scenu Draškovićevog filma predstavlja završno, sporo i dostojanstveno putujuće snimanje iz zraka. Završni kadar prikazuje protjecanje širokog Dunava uz čije se obale izmjenjuju kilometri krajnjeg i potpunog uništenja. Sve su zgrade porušene, domovi opljačkani, kosturi drveća pocrnjeli, nigdje znaka života — to su turobni i upečatljivi dokazi bezosjećajnog pustošenja u tom prljavom ratu. Ne samo da je grad bio razoren te da je ostao bez svojih stanovnika koji su pobjegli ili smrtno stradali ili postali žrtvama sakaćenja i iscrpljujuće seobe, već je uništena bogata povijest i kultura grada, povijest i lokalna kultura koja je preživjela tursku okupaciju, nemire u razdoblju između 1875. i 1878. te Prvi i Drugi svjetski rat, uključujući i nacističku okupaciju.

U svom filmu Drašković personalizira tragediju Vukovara usredotočujući se na kobne posljedice rata za mladi par, Srbina Tomu (Boris Isaković) i Hrvaticu Anu (Mirjana Joković). Na početku filma mladić i djevojka, oboje rodnom iz Vukovara, zajedno uživaju u idiličnim ljepotama lokalnog muzeja, šetnji esplanadom i pogledu na jedrilice na Dunavu. Pripremaju se za brak uz blagoslove svojih obitelji te prijatelja i susjeda. Prisutan je osjećaj novih početaka, ne samo za mladi par, već i za samu Jugoslaviju. Berlinski je zid upravo pao, a s njim i komunistički režimi Istočne Europe. U prvim se scenama osjećaju toplina i jednostavnost zajedništva te povezanost nacija i nacionalnih manjina. U nešto više od godinu dana, međutim, bačva baruta međunacionalnih neprijateljstava i ekstremnog nacionalizma se zagrijava i eksplodira najprije u vidu nasilnih okršaja, a 1991. prerasta u otvoren rat.

Ubrzo nakon sklapanja braka, Tomu unovačuje Jugoslavenška Narodna Armija, dok Ana ostaje sa svojim roditeljima u Vukovaru. Situacija u Vukovaru se ubrzano pogoršava bacajući Anu u sve paklenije okolnosti. U zadnjim tjednima opsade kuća njezinih roditelja leti u zrak, majka i otac ginu, a Ana okrutno muče i siluju. Ona rađa Tominog sina u ruševinama njihovog nekad svježeg oličenog i namještenog doma i silazi u mračne podrumne uništenih vukovarskih javnih zgrada gdje se pridružuje drugim civilima, stisnuta s njima u istom mraku i užasu.

Toma je u međuvremenu u klopki vojske koja se iz sjevjugoslavenske sile pretvorila u vojsku kojom sve više dominira Miloševićev režim i koja sve više služi kao instrument rata na strani srpskih pobunjenika u Krajini na teritoriju Hrvatske. Kao konačna okrutna ironija, Tomi je naređeno da sudjeluje u opsadi svog rodnog grada Vukovara. Toma napušta svoju poziciju kako bi potražio Anu u gorućim ostacima i ruševinama grada. Uspijeva je pronaći, no prije no što uspiju pronaći riječi kojima bi premostili silan jaz koji ih sada dijeli, Toma upada u unakrsnu vatru nekolicine preostalih hrvatskih branitelja grada i biva ranjen.

I Toma i Ana preživljavaju opsadu Vukovara. Ana i njezino novorođenče ukrcavaju se zajedno s drugim obamrlim i traumatiziranim ljudima koji su preživjeli opsadu u autobus za Zagreb. Toma je u autobusu za Beograd. Njihovi se pogledi

susreću. Slijedi trenutak nijemog i tužnog prepoznavanja, ali bez mogućnosti pomirenja. Jaz među njima sad se pretvorio u ponor. Film završava dugim, putujućim kadrom napuštenih ruševina nekad prekrasnog grada koji je treperio životom.

Priču o Tomi i Ani kritičari ponekad uspoređuju sa Shakespearovim Romeom i Julijom.⁷ Sličnost je u najboljem slučaju površna. U Tominoj i Aninoj priči ne radi se o ljubavnicima koji zbog tragično pogrešne prosudbe gube život jedan drugome u naručju. Riječ je o samoj ljubavi koja je izgubljena »u labirintu iracionalne mržnje«.⁸ Nema ni prosvijećenog Kneza koji bi izveo tragičnu pouku koja se mora naučiti i koji bi pomirio zavađene obitelji Montague i Capulet. Film završava tužnom i svečanom oporukom o krajnjoj ispraznosti takvog bezumnog rata do međusobnog uništenja, ali ne nudi jednostavne formule konačnog pomirenja.

Na dubljoj razini film se dramski bavi složenim i međusobno isprepletenim odnosima između osobnog i društvenog. Ana i Toma prvi su se put poljubili u muzeju smještenom u gradskom Dvorcu. Riječ je o muzeju koji sadrži umjetnička djela iz vukovarske regije koja datiraju 5000 godina unatrag. Ekumenska ljubav Ane i Tome usko je povezana sa zajedničkim kulturnim shvaćanjima koja nadrastaju etničke, vjerske i nacionalne razlike, i čvrsto je ukorijenjena u tolerantne obiteljske i društvene strukture koje su u Vukovaru postojale desetljećima. Uništite li kulturu, uništiti ćete temelje na kojima je bila izgrađena Anina i Tomina ljubav.

Film je strukturiran na osnovi niza suprotnosti i kontrastnih motiva — život nasuprot smrti (Toma miluje jedinu preživjelu biljku u paklenim ruševinama Vukovara; Ana rađa usred ruševina i u potpunoj izolaciji); tolerancija nasuprot netoleranciji; romantična, senzualna ljubav nasuprot silovanju, seksualnoj brutalnosti i sakaćenju; zdrav razum nasuprot ludosti; red nasuprot neredu i uništenju.

Neki su kritičari optužili film smatrajući da ne zauzima strane. Sugerirajući da i hrvatski i srpski nacionalistički ekstremisti dijele krivnju za tragediju Vukovara, film je optužen za pogrešno čitanje politike onog vremena kao i za izražavanje djelomične apologije srpske agresije. Film, međutim, zauzima stranu. Zauzima stranu zdravog razuma, jednostavne ljudske dobrote i poštivanja zajedničkih razlika i multietničke tolerancije naspram uskogrudnom etničkom nacionalizmu, brutalnom oportunizmu te bijesnom i bezumnom uništenju.

Najuspjeliji i najoštrij antiratni film proizveden u Beogradu koji se bavi mučnim četverogodišnjim ratom u jednoj od zemalja nasljednica bivše Jugoslavije, Bosni, je *Lepa sela lepo gore* (1996.) u režiji Srđana Dragojevića. Mnogi Srbi koji su se stalno hranili vladinom propagandom o ratu putem državnih medija bili su zapanjeni zastrašujućim slikama srpskih vojnika u filmu koji pale muslimanske kuće sve odreda, ubijaju starije civile, odvoze pune kamione ratnog plijena i sudjeluju u pijanim orgijama divljeg uništavanja. Film oštro osuđuje ciničko prisvajanje i vulgarizaciju srpskih nacionalnih mitova od strane Miloševićeva režima, degradiranu retoriku tog režima, njegove kičasto orkestrirane domoljubne

masovne demonstracije te groteskno ponižavanje politike i građanskog reda.

Film se temelji na stvarnom incidentu koji se dogodio ubrzo nakon što je buknuo rat u Bosni u proljeće 1992. Malu srpsku jedinicu u Istočnoj Bosni neočekivano napada muslimanski odred, te je prisiljena potražiti zaklon u napuštenom tunelu. Jedinica ostaje pod opsadom deset dana bez vode i hrane prije no što uspije pobjeći. Samo tri Srbina preživljavaju tu muku. Snimljen na terenu, u stvarnom tunelu u kojem se dogodila opsada, film metaforički proširuje taj manji događaj kako bi dao svoj sveobuhvatniji komentar o ratu. U početku je ovaj projekt dobio potpunu podršku i financijsku pomoć Republike Srpske u Bosni na čelu s Radovanom Karadžićem. Međutim, kad je ministar kulture naslutio namjere i sadržaj filma filmska je ekipa osumnjičena za antisrpsko djelovanje i jedva se uspjela vratiti u Beograd prije no što dođe do zapljene filma. Vodstvo Karadžićeva režima bojkotiralo je premijerno prikazivanje filma u lipnju 1996.⁹

Glavnu metaforu u filmu predstavlja sam tunel. To je tamna, oronula i napuštena rupa u planini čiji se ulaz otvara prema stjenovitom slijepom prolazu. To je tunel koji počinje i završava nigdje. U filmu tunel satirički nosi ime *Bratstvo i jedinstvo* koje asocira na istrošene slogane i mitove poslijeratne socijalističke Jugoslavije. Film započinje (zahvaljujući susretljivosti beogradskih Filmskih arhiva) stvarnom crno-bijelom dnevničkom snimkom otvaranja tog tunela u Bosni, snimkom prepunom komunističkih slogana, službenih poza, pjesama koje pjevaju pioniri te radničkih brigada koje u znak slavlja podižu svoje pneumatske čekiće. Film potom bez prijelaza spaja tu autentičnu, kičastu komunističku snimku s originalnom snimkom u boji koja donosi začuđujući završetak. Samozadovoljan komunistički dužnosnik snimljen u iskrivljenom krupnom planu uzima škare koje mu na crvenom jastuku pruža mlada pionirka. Slijedi krupni plan u kojem se vide škare pripremljene da prerežu vrpcu čime će biti otvoren novi Tunel bratstva i jedinstva. Međutim, umjesto da prereže vrpcu dužnosnik poreže svoj vlastiti palac i poprška krvlju sebe i mladu pionirku. Nastupa tišina ispunjena šokom, a potom ubrzo slijedi živa glazba i vrlo velik krupni plan koji prikazuje dužnosnika kako maše svojim zamotanom palcem. Krv i delirij zamjenjuju kruti i obuzdavani komunistički dekor, kao nagovještaj onoga što će se dogoditi. Potiskivanu povijest regije progutala je tama tunela, povijest maskiranu i zabašurenu mršavim sloganima i službenim lažima kao neman koja čeka da bude puštena s lanaca kako bi proždrala i palila.

U tom tunelu bez povratka film ne servira i ne cilja samo na istrošeno i otrcano nasljeđe komunističke ideologije i mitova. Mala banda srpskih boraca koji pronalaze put u tunel predstavlja izvanredan spektar zbrkanih i proturječnih ideologija i »razloga« za sudjelovanje u ratu koji za svakog od njih ima malo ili uopće nema smisla.

Zapovjednik jedinice, Gvozden, je časnik Jugoslavenske Narodne Armije (JNA) i »proizvod« Titovog razdoblja. On ulazi u tunel s nesmanjenom vjerom u partizansku tradiciju i njezine pokretačke pjesme i mitove o oslobođenju i koračanju prema blistavoj socijalističkoj budućnosti. Liku je prida-

na simbolička težina time što ga glumi jedan od najcjenjenijih i najpoznatijih jugoslavenskih glumaca, Velimir Bata Živojinović, veteran koji je u glumio u desecima herojskih partizanskih filmova. Iako interpretiran sa suosjećanjem u filmu, jasno je da je Gvozden ne samo slijedio lažnog Boga (koraćao je gotovo 300 kilometara noseći veliku Titovu fotografiju povodom Titove smrti 1980.), već da je i njegov osjećaj vojničke časti i hrabrosti kobno pogrešan te da taj osjećaj negira moralna tama ovog nihilističkog rata za neoslobađanje.

Dva najpatetičnija lika u filmu su Laza (Dragan Petrović) i Gavra (Milorad Mandić), dva politički naivna seljaka koja su progutala otrovanu tabletu srpske nacionalističke propagande, okitili se znamenjem i odjenuli divlje četničke odore. Ni jedan ni drugi ne odgovaraju »sakatim« ulogama koje su preuzeli te umiru besmislenom smrću za nešto što nijedan od njih ne razumije.

Dva lika koja izazivaju i izmiču tlo zbrkanim ideologijama su Petar, lokalni intelektualac poznat pod nadimkom Profesor, kojeg glumi Dragan Maksimović, te Velja (Nikola Kojo), pripadnik kriminalističkog sloja koji je tu samo zato što je prilikom novačenja zamijenio svog brata, obećavajućeg studenta arheologije. Drugi lik, poznat pod nadimkom Brzi (Zoran Cvijanović), je beogradski narkoman koji izumirući status svoje bivše pripadnosti srednjoj klasi, dijelu crvene buržoazije, krije iza maske amfetamina i teških droga. Ispada iz društva i upada u ruke regruta koji čekaju rat, budući da je bio previše drogiran da bi slijedio primjer svojih opreznijih i uistinu brzih mladih sugrađana u Beogradu koji su uspjeli ovom ili onom smicalicom izbjeći prisilan odlazak u taj ružan, »neobjavljen« rat.

Glavni protagonist filma je Milan (Dragan Bjelogrić), Srbin iz malog zaseoka u Istočnoj Bosni koji završava u tunelu, jer su njegove jedine dvije opcije bile boriti se ili pobjeći. Za razliku od brojnih drugih muškaraca njegove dobi u Bosni, on se odlučio boriti. Milanov najbliži prijatelj iz djetinjstva i rane mladosti je Halil (Nikola Pejaković), bosanski Musliman koji je također izabrao borbu umjesto bijega. Kao dječaci oni su se znali igrati blizu otvora tunela u kojem će se Milan jednog dana naći zatočen, dok će njegov prijatelj Halil zapovijedati muslimanskom jedinicom koja ga drži zatočenim. U dramatskoj je srži filma uništenje posebne prijateljske veze između Milana i Halila u paklu bosanskog rata. Grozote koje su srpski paramilitarni šakali počinili Halilovim ukućanima te brutalna smrt Milanove majke koja strada od muslimanske ruke zauvijek prekida prijateljstvo koje ih je oduvijek vezalo i koje su snažno osjećali.

Dosjetljivošću, žarom i satiričkim bljeskovima crnog humora film vješto i bez praznog hoda međusobno isprepleće nekoliko narativnih niti. Počinje s Milanom koji leži ranjen u beogradskoj bolnici opsjednut sjećanjima na svoje prijateljstvo s Halilom, strahote rata i svoje zatočeništvo u tunelu. Ta se sjećanja izmjenjuju s pojedinačnim slikama i *flashbackovima* likova zatočenih u tunelu. Izranja osuđujuća slika rata »potpaljenog« lažima i vođenog od strane korumpiranih vođa u korumpirane svrhe, rata koji je za sobom ostavio hrpe leševa, spaljenih sela čija lijepa ognjišta više ne svjetlu-

caju, te strašno nasljeđe pogaženih društvenih obveza i pokidanih osobnih, rodbinskih i prijateljskih veza.

Film završava dugim vriskom u tami.

Najkontroverzniji film o kojem se najviše raspravljalo, a koji se bavi nedavnim ratovima u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije i raspadom Jugoslavije, jest film *Podzemlje* Emira Kusturice. Radi se o filmu međunarodne koprodukcije bazirane u Beogradu koji je osvojio *Zlatnu palmu* 1995., ali nije pušten na tržište u opće komercijalne svrhe do 1997. kako bi se montažom njegovo trajanje od prvobitna 3 sata i 12 minuta smanjilo na komercijalno isplativija 2 sata i 45 minuta. Za razliku od filma *Lepa sela lepo gore* Kusturičin film smješta nedavne ratove u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije i raspad Jugoslavije u široki okvir koji obuhvaća više od pet desetljeća povijesti.

Za najneprijateljskije orijentirane kritičare ovog filma, *Podzemlje* je tek »rock, postmodernistička, neumjerena, hip američka verzija najbesmislenije i najlažljivije srpske propagande«. ¹⁰ Za druge tema filma nema nikakve veze sa srpskim nacionalizmom, već oslikava najopakije posljedice autoritarne moći (komunističke ili neke druge), gušenje »prirodnog« te posljedice lažljive političke manipulacije. Treći pak u filmu vide istraživanje podzemnih sfera želja, mašte i sna u kojima se Eros i Thanatos kobno isprepliću, u kojima »želja«, slobodna i dragovoljna želja te divlja hirovitost pojedinca ima takvu moć da može dovesti do ludila, kulminirajući u erotskom zadovoljstvu, sadističkom raskalašenom uništenju ili promiskuitetnom isprepletanju jednog i drugog. Ono što je o Rusima jednom rekao Josef de Maistre, francuski filozof koji je početkom osamnaestog stoljeća bio veleposlanik u Rusiji, moglo bi se reći i o Srbima koji nastanjuju Kusturičin prostrani podzemni podrum: »Nitko ne može željeti tako nasilno kao što to mogu Rusi. (...) Zaključate li rusku želju u zatvor, zatvor će eksplodirati.« ¹¹

Kusturičin je film podijeljen u tri dijela. Prvi se bavi ratnim godinama i partizanskim otporom, drugi govori o Titovom poslijeratnom socijalističkom režimu, a treći se bavi nasilnim raspadom Jugoslavije. Kako film teče tako elementi apsurdne farse i divljeg karnevalskog humora mutiraju u nešto znatno mračnije i sumornije u sve dramatičnijoj ratnoj sceni gorućeg sela koja više sliči jakobinskoj tragediji no divljoj farsu.

U središtu filma je kobno rableovsko putovanje kroz izmišljeno vrijeme i povijest dvojice »divljih i ludih mladića« Marka (Miki Manojlović) i Blackyja (Lazar Ristovski) koji svoje gangsterske talente pretvaraju u profit i patriotizam tijekom partizanskog otpora i burnih godina koje su uslijedile. Oba lika predstavljaju dobro uvježbane balkanske stereotipe koji potječu djelomično iz folklorističke tradicije i popularne kulture. Kusturica je, vrlo slično jednom drugom proslavljenom jugoslavenskom redatelju, Dušanu Makavejevu, usvojio te stereotipe, prenaglasio i okrenuo naglavačke. Pandani mačizmu Marka i Blackyja u stvarnom životu postoje prvenstveno u pastoralnim patrijarhalnim i patrilinealnim društvima u Srbiji i drugim dijelovima Balkana. Srpski sociolog Andrej Simić opisuje njihove ritualne probe muškosti i mačizma na sljedeći način:

»...širokogrudno gostoprimstvo i naizgled nepromišljeno trošenje novaca...; opijanje, često u društvu male skupine muških prijatelja, ali ponekad i u društvu prostitutki, barskih djevojaka ili pjevačica; uništavanje imovine, najčešće čaša, pribora i posuda za jelo te boca, ali ponekad i stolova, stolica te drugog namještaja u kavani; ekstatično, transu slično ponašanje uzrokovano kombinacijom alkohola i izvođenja erotskih ljubavnih pjesama; a nerijetko i galama te ozbiljniji oblici fizičkog nasilja.« ¹² (prijevod s engleskog jezika; op. prev.)

Simić dobro opisuje dominantne oblike mačističke interakcije i muške povezanosti oslikane u filmu kroz odnos između Marka i Blackyja. Ta je veza još čvršće zapečaćena pratnjom žive, treperave ciganske muzike koju kroz cijeli film izvodi izuzetno talentirana skupina prisutna na ekranu.

Između Marka i Blackyja postoji i druga posebna veza. U filmu su njih dvojica opisani kao *kumovi*. Kum je svjedok na vjenčanju. Međutim, kao što Misha Glenny ističe, pojam *kumstva* ima znatno veće značenje no zapadnoeuropski ili američki pojam »best man« ili čak pojam najboljeg prijatelja. On podrazumijeva da kumovi postaju jedan drugome dio obitelji. Tako stvorena veza može biti jača čak i od bratskih ili sestrinskih odnosa. ¹³ U filmu tu vezu kobno prekida Marko izdajući nekoliko puta Blackyja. Njegova su izdajstva tako strašna da predstavljaju šizofrenični napad na sam Markov identitet (sada formiran uz Blackyja). Kad bivaju otkrivena navode Marka da sam sebi zada rane hicima iz oružja koji ga pretvaraju kako u fizičkog, tako i u moralnog bogalja.

Marko izdaje Blackyja na najstrašniji način. Prijevarom navodi Blackyja i skupinu njegovih sljedbenika da ostanu u velikom podzemnom podrumu ispod kuće Markova djeda više od dvadeset godina nakon rata. Pomoću raznih sredstava u duhu Rubea Goldberga i dosjetljivih smicalica Marko uspijeva uvjeriti Blackyja da rat još uvijek traje te da on i njegovi odani partizani moraju proizvoditi municiju i pripremati se za dan kad će ih Tito pozvati iz podzemlja da poraze njemačke okupatore. U međuvremenu Marko zavodi Nataliju (Mirjana Joković), Blackyjevu bivšu ljubavnicu i iskrenu ljubav, te se na kraju njome i ženi. To čini nakon što prevarom uspije uvjeriti Blackyja da je Natalija preživjela torturu kao žrtva Nijemaca i da se sada želi udati za njega. Blackyjeva žena Vera (Mirjana Karanović) umrla je nekoliko godina prije toga prilikom poroda. Upravo tijekom samih priprema za vjenčanje u podzemlju Blacky u potpunosti otkriva izdajstvo svog kuma Marka.

Osim što Blackyja učini rogonjom s njegovom istinskom ljubavi Natalijom, Marko javno proglašava Blackyja (koji je navodno mrtav) velikim mučenicom, bliskim drugom i junakom Narodnooslobodilačkog rata poboljšavajući na taj način vlastiti kredibilitet za ulazak u najviše ešelone Titovog režima. Jedna od najduhovitijih sekvenci filma prikazuje Markovo Zeligu slično pojavljivanje s Titom te njegovo osjećajno i ceremonijalno iskazivanje časti Blackyjevom herojskom mučeništvu prigodom javnog otkrivanja monumentalne statue koja prikazuje Blackyja pogleda odlučno uprtog u sjajnu socijalističku budućnost.

Razne Markove smicalice idu svojim tokom, a podzemni podrum doslovce eksplodira otkrivajući široku mrežu podzemnih prolaza koji uzduž i poprijeko presijecaju Europu. Preživjeli stanovnici podzemlja idu svatko svojim putem, dok Marko i njegov sin Jovan dospijevaju u Jugoslaviju za koju vjeruju da je još uvijek u ratu. Apsurdne posljedice njihova pogrešnog shvaćanja su inteligentno isprepletene s partizanskim ratnim filmom u nastajanju koji se bavi upravo onim pothvatima u kojima su sudjelovali Marko, Blacky, Natalija i Franz (njemački časnik koji Nataliju smatra svojom ljubavnicom tijekom okupacije). Naravno, filmska verzija u potpunosti transformira te događaje u kičasti mit i lažnu legendu.

Treći dio filma doima se vrlo sumornim. Bavi se ratovima u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije i nasilnim raspadom Jugoslavije. Ključna sekvenca odvija se u ratom opustošenom selu u kojem stoka divlje trči uokolo, svinje ruju među leševima, velika roda (koja donosi sreću) jedva se vidi kako napušta svoje vatrom zahvaćeno gnijezdo, tinjajuće ruševine izgorjelih domova i napola uništene crkve. Blacky, sada već sijed, nije više lud i divlji. Organizirano daje naredbe za sustavno otvaranje vatre iz topova na sve odreda u bespomoćnom selu. On očigledno još uvijek zamišlja da se ponovno bori u Narodnooslobodilačkoj borbi u kojoj su glavni unutrašnji neprijatelji Titovih snaga bili ustaše i četnici. Kada ga njegovi potčinjeni obavijeste da su zarobili 16 četnika i 30 ustaša Blacky naređuje da se oni pogube po kratkom postupku. Gotovo kao usput u nagodbu su ubačena i 3 člana UN-ovih snaga. Blacky, međutim, čuva svoju najstrožu kaznu za 2 ratna profitera s mercedesom. Njih ubiju puškomitraljezima, poliju benzinom i spale. Tek kad mu donesu njihove putovnice Blacky otkriva da dva ratna profitera koje je dao tako okrutno pogubiti nisu nitko drugi doli njegov stari prijatelj Marko i njegova nekadašnja ljubavnica Natalija za koju se trebao oženiti.

Prije toga u jednoj sceni vidimo Marka, sad već puno starijeg, osuđenog na motorizirana invalidska kolica, kako se hladno i cinično pogađa ne bi li postigao najvišu cijenu za isporuku nove količine oružja napadačima koji uništavaju selo. Nije bitno tko su oni, za što se bore ili do kakvog uništenja mogu dovesti svoje nedužne žrtve. Naravno, da ironija bude veća, kasnije se ispostavlja da je Blacky, vjerujući u stare partizanske ratne vrijednosti, dao smaknuti omražene ratne profite koji su, u stvari, prodavali oružje upravo njegovim borcima.

U toj sceni Kusturica razotkriva testosteronom pobuđen mačizam Marka i Blackyja te otkriva njegovu prilično okrutnu, mračnu i destruktivnu stranu. Patrijarhalne i patrilinialne strukture vrijednosti na kojima se zasniva njihovo ponašanje također su dovedene u pitanje. Lik koji tu činjenicu čini očiglednom je Markov mlađi brat Ivan (Slavko Štimac). U zadnjem dijelu filma Ivan se pojavljuje kao savjest filma i glas kojim film progovara te kao lik koji najbliže izražava osobit stav ovog filma prema »jugoslavizmu«.

Ivana prvi put u filmu vidimo kao jednostavnog i suosjećajnog čuvara životinja u beogradskom zooškom vrtu, kao mladića koji malo hramlje i muca. U strašnom bombardiranju Beograda 1941. on se uspijeva spasiti i sa sobom pove-

sti mladu čimpanzu Soni čija je majka stradala u bombardiranju. Ivan i Soni su nerazdvojni dok se podzemni podrum ne raspadne i tad gube jedan drugu. Puno godina nakon toga Ivan, malo pogrobljen i prorijeđene kose, koji sad živi u Berlinu, na svoj užas saznaje da se Jugoslavija raspada i da je u ratu. Istog časa ulazi u mrežu podzemnih prolaza koji vode od Berlina do ratne zone. Na svoje iznenađenje otkriva da je Soni još uvijek živa i oni se ponovno sretno povezuju. Soni je ta koja vodi Ivana uz krvlju uprljane zidove podzemnog prolaza do suhog bunara kojim izlaze na površinu i dospijevaju do sela u plamenu. Probijaju se kroz dim i plamen do zgrade u kojoj Ivan na svoj užas otkriva da njegov brat Marko prodaje oružje potičući taj odvratan rat.

Izvan zgrade, na onome što je ostalo od seoskog trga, Ivan se suočava s bratom i počinje ga nemilice tući svojim štapićem. Marko se pokušava obraniti od udaraca i urazumiti brata kojeg nije vidio čitav niz godina. Međutim, Ivan ga tako pretuče da ovaj izgubi svijest i sklizne u svoja invalidska kolica. Natalija ga pronalazi i uspijeva oživjeti tek toliko da Marko s tužnom ironijom u glasu uspije primijetiti: »Nijedan rat nije rat dok brat ne ubije brata«. [Prijevod s engleskog jezika. Izvorni je tekst bio nedostupan.; op. prev.]. U tom trenutku Nataliju grubo gurnu Marku u krilo, ubiju oboje hicima iz puškomitraljeza i poliju benzinom. U trenutku kad bukne plamen motorizirana se kolica počinju bezumno okretati u sporim krugovima s Markom i Natalijom u grčevitom zagrljaju. Blacky koji je otkrio njihov identitet bezuspješno pokušava ugasiti plamen. Kako mu to ne uspijeva, u očaju se baca na koljena dok se kolica nastavljaju bezumno vrtjeti u krug oko njega.

Sekvenca završava tužnom zvonjavom zvona iz napola uništene crkve. Kamera ulazi unutra i otkriva Ivanovo tijelo obješeno o konop zvona kako se klata gore-dolje dok Soni uzbuđeno vrišti u svojoj boli. Upravo je nevini Ivan svjedok krajnje moralne izopačenosti, bezumnosti i brutalnosti toga rata. To je bratoubilački rat vođen licem u lice među narodima koje blisko povezuju jezik, srodstvo i kultura, rat u kojem se cinički manipuliralo nagomilanim malim razlikama i u kojem su te razlike u propagandističke svrhe uvećane do velikih razdora i nepremostivih ponora.

Međutim, film ne završava prizorima smrti i uništenja. Završava u duhu Fellinijeve fantazije sekvencom u kojoj junaci filma, i »brzi i mrtvi«, plivaju kanalima koji protječu ispod podzemnih prolaza te izranjaju na površinu Dunava i plivaju do sigurnosti koju nudi komadić zemlje. Slijedi scena radosnog slavlja u zajednici u kojoj su obiteljske i društvene veze obnovljene, a osobna izdajstva zaboravljena. Svi su likovi ponovno mladi i obdareni obećanjem i mogućnošću novih početaka, ali i sjećanjima na osobnu i zajedničku povijest. Šepavi su izliječeni, slijepi su progledali, a oni koji su stradali od strašnih opekotina ili su bili osakaćeni ponovno su neozlijeđeni. I upravo je Ivan, koji je sada mlad i zgodan, koji ne šepa i ne zamuckuje, taj koji gleda u kameru i izražava svoju jednostavnu pastoralnu viziju budućnosti zasnovane ne pomirenju i obnovi:

»Ovdje ćemo graditi nove domove s crvenim krovovima i dimnjacima gdje će rode svijati svoja gnijezda. S otvorenim vratima za drage goste. Zahvaljivat ćemo zemlji što nas hrani i suncu što nas grije. I poljima što nas podsjećaju na zelenu travu kod kuće. S boli, tugom i radošću prisjetit ćemo se svoje zemlje kad svojoj djeci budemo pričali priče koje počinju kao bajke: bila jednom jedna zemlja.«¹⁴ [Prijevod s engleskog jezika. Izvorni je tekst bio nedostupan.; op. prev.]

Na kraju Ivanova govora komadić zemlje se odvaja i odnosi likove iz filma pune života niz Dunav — određite nepoznato. Umjesto uobičajenog natpisa »Kraj«, film završava rečenicom »Ova priča nema kraj«. Da li će priča krivudati kroz druga sela u plamenu i smrskane veze u zajednici ili će pronaći svoj put do mirnije obale ostaje otvoreno i dvosmisleno (iako se, nažalost, čini da nedavni događaji na Kosovu potvrđuju prvi, a ne potonji razvoj događaja).

Slike društvene dezintegracije i gospodarskog pada. U najvažnije igrane filmove nastale u Beogradu tijekom devedesetih ubrajaju se filmovi koji kritički prikazuju i maštovito istražuju gospodarske, kulturne, psihološke i društvene ruševine koje je za sobom ostavio raspad Jugoslavije, kao i politički neuspjeh te moralno propao režim i njegovo očajničko držanje na vlasti. Jednu od najmračnijih vizija društva koje nasilno eksplodira u vlastitoj unutrašnjosti predstavlja *Bure baruta* (1998.) najvažniji film devedesetih Gorana Paskaljevića. U jednom trenutku u filmu, čija je radnja smještena u Beogradu uoči potpisivanja Daytonskog mirovnog sporazuma kojim je okončan rat u Bosni, kabaretski zabavljač, transvestit, govori svom starom prijatelju koji se nedavno vratio iz inozemstva kako bi počeo ispočetka, da su i jedan i drugi pogriješili: »Ja sam pogriješio što sam predugo ostao, a ti si pogriješio što si se uopće vratio« [prijevod s engleskog jezika; op. prev.]. Slika društvenog poretka u kojem je čovjek uhvaćen ili u zamku sve uže i sve opasnije slijepe ulice ili u zamku otuđenog prostora iz kojeg nema povratka česta je tema koja se ponavlja. Atmosferu egzistencijalne bolesti u filmu *Ni na nebu ni na zemlji* (1994.) redatelja Miloša Radivojevića dobro izražavaju stihovi naslovne pjesme:

Ovo se teško može zvati život,
A znam sigurno da nije smrt.
Ko me zatvorio u stakleni kavez,
U napušteni zoološki vrt?

Ubistvo s predumišljajem (1995.), jedan od najistančanijih filmova devedesetih nastao u režiji Gorčina Stojanovića prema romanu Slobodana Selenića, završava scenom uz Bogdanov grob na beogradskom groblju. Bogdan (Nebojša Glogovac) je mladi provincijalac iz malog grada u Krajini koji je poginuo u ratu. Za njim tuže Jelena (Branka Katić), profinjena žena iz urbane sredine koja se zaljubila u Bogdana dok je on bio u Beogradu na oporavku od jednog prethodnog ranjavanja. Jelena je neovisna, drska, emancipirana, duhovita i sposobna pripadnica beogradske sve »naoružanije« kulture demokratskog prosvjeda i pobune. Bogdanova smrt i njezina putovanja u namjeri da pronađe Bogdanovo tijelo i dopremi ga natrag kako bi ga dostojno pokopala otvaraju joj

oči te Jelena postaje svjesna velike okrutnosti, izopačenosti i bezumne stvarnosti rata što je prije samo naslućivala čitajući liberalne stranice glasila *Vreme* i slušajući Radio B92. Njezin stric i prijatelj, izdavač/urednik, jedine su dvije osobe na Bogdanovu ispraćaju. Jelena najavljuje svoju odluku da napusti Beograd i pridruži se svojoj majci u Novom Zelandu (čemu se prije opirala). Na pitanje do kada će ostati, odgovara kratko i kategorički: »Zauvek« [prijevod s engleskog jezika; op. prev.]. Kamera se zadržava na Jeleni dok ona polako odlazi niz drvećem obrubljenu stazu groblja. Jelena napušta grad koji za nju više nema nikakvog moralnog ili racionalnog smisla. Odlazi i iz svoje vlastite prošlosti, napušta složeno isprepletene veze s bakom koja se također zvala Jelena, odlazi iz prošlosti koju je tek nedavno otkrila i ugradila u roman. Napušta prazan prostor u kojem su prijatelji nekad bili prijatelji, a sada to više nisu.

U najgrublje vizije društvenog raspada ubrajaju se (već spomenuto) *Bure baruta* te *Rane* (1998.) u režiji Srđana Dragojevića. *Bure baruta* vodi gledatelja na mračno putovanje iz noćne more, putovanje mračnim ulicama i psihom Beograda nastanjenog otresitim mladim pankerima, neprijateljski raspoloženim izbjeglicama, bandama kriminalaca, dekadentnim kabaretskim zabavljačima, narkomanima bez igdje ičega, alkoholičarima, ljubomornim ljubavnicima i nasilničkim suparnicima — nepostojana je to mješavina koja poput erupcije prerasta u bezumno nihilističko nasilje upravo u razdoblju potpisivanja Daytonskog mirovnog sporazuma. Film time gradi vezu između korumpiranog, zločinačkog i nasilnog progona u ratu te njegovih kancerogenih učinaka koji duboko nagrizaju političko tijelo.

Film *Rane* napušta mračne ulice i crne metafore te baca nasmiljeno jarko i oštro svjetlo na političku i moralnu grotesku Miloševićeva režima. Film suprotstavlja dekadentnu, apсурdnu politiku i dnevne doze lažljive propagande divljoj satiri i nadrealističkom pretjerivanju (iako su neki vidovi društvene stvarnosti Beograda devedesetih u svojoj biti toliko apсурdni i nadrealistički da ih je teško nadmašiti). U središtu filma su dva mlada, nasilna, nihilistički raspoložena kriminalca, Pinki (Dušan Pekić) i Švaba (Milan Marić) koji oponašaju te idu čak i dalje s pothvatima legendarnih srpskih kriminalaca koje su pratili srpski senzacionalistički tisak i popularne pjesme te im ponekad pristupali i kao romantičnim herojima. Jedan od protagonista, Pinki, ima ulogu pripovjedača u filmu, što je navelo neke kritičare da ga usporede s Alexom u filmu *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*). Riječ je pomalo neodgovarajućoj usporedbi budući da Pinki i Švaba ne izriču dosljednu kritiku društva i nisu uopće zainteresirani za visoku kulturu. Osim toga, te je nasilne, nihilistički raspoložene mlade kriminalce nemoguće jednostavno usporediti s kriminalcima u Tarantinovim filmovima kao što su to sugerirali neki kritičari. Kao što je to Marko Živković oštro primijetio, Pinki i Švaba predstavljaju »šifru ili utjelovljenje inhoativne bijede Miloševićeve Srbije. (...) Oni su sam bijes rođen iz posebne srpske anomalije, bijes koji je neartikuliran, bez ikakvog smjera, slijep.«¹⁵ Oni su *vitezovi asfalta* koji su sami stvorili vlastiti stil, koji se izazovno razmeću svojom hrabrošću i očekuju da će umrijeti mladi te pozdravljaju jedan drugoga: »Vidimo se u osmrtnicama« [prijevod s

engleskog jezika; op. prev.]. Više od bilo kojeg drugog novijeg filma *Rane* svojom divljom iskrenošću otvoreno pokazuju duboke društvene rane koje je prouzročilo više od deset godina izopačene i pogubne vladavine. Kada i kako je moguće okončati tu vladavinu tema je za scenarij koji tek treba napisati.

Zagreb — težak put

U poslijeratnoj socijalističkoj Jugoslaviji Zagreb je nakon Beograda predstavljao drugo najveće središte filmske produkcije i filmske kulture. Do prvog značajnog međunarodnog probijanja jugoslavenske kinematografije nije došlo na području igranih filmova, već ono potječe iz skromnog studija za animirani film Zagreb filma (koji je utemeljio Jadran film kao nasljednik Duga filma), studija koji je imao ulogu pionira u poslijeratnom eksperimentiranju na području animacije pod vodstvom mnogostruko talentiranog Hrvata, Fadila Hadžića. Gotovo bez ikakvih ideoloških ograničenja i upletanja, zagrebački je animirani film ostvario svoj najplodniji i najmaštovitiji doseg izričaja krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina, u razdoblju u kojem je nastao zadivljujući broj filmova koji su se uzdigli iznad nacionalnih granica te stekli veliko međunarodno priznanje i slavu. Zagrebački animatori, maštoviti umjetnici individualisti, udruženi u zajednicu bez čvrstih veza, odnosno »obitelji«, a ne okupljeni oko neke »škole«, stvorili su seriju duhovitih, apstraktnih, dosjetljivo osmišljenih meditacija na temu tragikomičnih paradoksa i ironije modernog života, satire popularnih umjetničkih formi te jetke evokacije suvremenih čovjekovih frustracija, bespomoćnosti i ograničenja.

Najistaknutiji rani predvodnici zagrebačkog filma bili su Dušan Vukotić te scenarist i redatelj Vatroslav Mimica. Vukotićevi su filmovi davno uvršteni u repertoar klasika animiranog filma, a njegova su djela stekla i međunarodno priznanje osvojivši brojne međunarodne nagrade, uključujući i prvog Oscara za animaciju koji je dodijeljen animiranom filmu nastalom izvan Sjedinjenih Država, a koji je osvojio Vukotićev film *Surogat* (1961.). Mimica je također režirao niz proslavljenih animiranih filmova, uključujući filmove *Samac* (1958.), koji je studiju osigurao prvo međunarodno priznanje na Filmskom festivalu u Veneciji, *Kod fotografa* (1958.), *Jaje* (1960.) te *Mala kronika* (1962.). Drugi osobito nadareni animatori čija se imena povezuju sa zagrebačkim filmom, a koji su također osvojili brojna međunarodna priznanja tijekom šezdesetih bili su Nikola Kostelac, Vladimir Kristl, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zlatko Bourek, Boris Kolar, Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić i Pavao Štalter.

Iako nikad više nisu dosegli visoke rezultate s kraja pedesetih i početka šezdesetih godina, zagrebački su animatori nastavili eksperimentirati s raznim vizualnim stilovima i grafičkim dizajnom. Njihovi su filmovi odigrali važnu ulogu u međunarodnom preporodu jugoslavenskog filma krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina (nakon razmjerno sterilnog razdoblja koje je obilježilo desetljeće prije toga). U najznačajnije zagrebačke animirane filmove nastale tijekom tog razdoblja ubrajaju se *Satiemania* (1978.) u režiji Zdenka Gašparovića nadahnuta šaljivom lirskom glazbom Erica Satiea. Crteži koji podsjećaju na najbolje impresioni-

ističke crteže iz dvadesetih godina objedinjuju grafički trenutak, humor i ravnodušni splin: *Riblje oko* (1982.) u režiji Joška Marušića oslikava okrutan obrat prirode u trenutku kad monstrumska riba napadne i uništi ribarsko selo. Ta je strašna vizija ostvarena rezbarijama u drvu koje stvaraju živ crno-bijeli slikarski efekt. U svojoj *Opsesiji* (1983.) redatelj Aleksandar Marks upotrebljava prenaplašene ekspresionističke crteže kako bi stvorio svijet iz noćne more nadahnut novelom *Crni mačak* Edgara Allana Poea. Redatelj Pavao Štalter u svojoj *Kući br. 42* (1984.) upotrebljava filmsku rekonstrukciju dagerotipije koja prikazuje jednu staru zgradu u središtu Zagreba. Upotrebom mekog fokusiranja te istančanog vremenskog razmaka, nepomična se slika pretvara u gradsku scenu oživljenu ljudima koja nostalgично bilježi ponašanje sitne buržoazije i romantičnu atmosferu na prijelazu stoljeća.

Zagreb je također bio istaknuto središte produkcije međunarodno značajnih dokumentarnih i kratkometražnih filmova. Posebno velik doprinos dao je tijekom pokreta *novog filma* u šezdesetima. Zagrebački dokumentaristi, povezani uglavnom s Jadran filmom, a kasnije i s utjecajnim FAS-om — Filmskim autorskim studijom (koji je raspušten 1973. iz financijskih razloga) osvojili su brojne međunarodne nagrade. Nekoliko najznačajnijih redatelja igranih filmova, kako tada tako i danas, steklo je svoja prva profesionalna iskustva stvarajući kratkometražne i dokumentarne filmove.

Iako je Hrvatska stekla najveće međunarodno priznanje na području animiranog i kratkometražnog filma, stvorila je i znatan broj kvalitetnih igranih filmova. U najvažnije hrvatske redatelje igranih filmova koji su stekli međunarodni ugled u razdoblju poslijeratne Jugoslavije ubrajaju se Branko Bauer, Fedor Hanzeković, Veljko Bulajić, Ante Babaja, Zvonimir Berković, Vatroslav Mimica, Krsto Papić, Krešo Golik, Lordan Zafranović i Rajko Grlić.

Upravo je u usporedbi s ovom ukratko predstavljenom pozadinom izuzetnih dostignuća na području kinematografije moguće shvatiti sadašnji težak put za hrvatsku kinematografiju. Tijekom devedesetih godina, hrvatski se film, posebice na području igranih filmova, »nasukao« na uglavnom neplodnu obalu. Bilo je nekoliko obećavajućih filmova pojedina, vodila se i kritička rasprava o »novom hrvatskom filmu« skupine talentiranih, mladih filmskih stvaratelja koji su diplomirali na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu, a došlo je i do intenzivnog lobiranja za veću potporu države namijenjenu filmskoj kulturi i filmskom stvaralaštvu. Međutim, čini se da je prijelaz na živu i neovisnu hrvatsku kinematografiju stalno izvan dosega. Radi se o procesu postanka, ali nikad stvarnog stizanja do cilja, što predstavlja sve naglašenije frustrirajuće stanje stvari za članove sofisticiranog i talentiranog filmskog miljea.

Kao što se moglo i očekivati, hrvatska filmska produkcija, distribucija i prikazivanje bili su oštro osakaćeni tijekom nedavnih skupih i razarajućih ratova na prostoru bivše Jugoslavije, tj. u Hrvatskoj i Bosni. Međutim, osnivanje samostalne hrvatske države dovelo je do drugih sustavnih problema. Potencijalno domaće tržište za igrane filmove hrvatske produkcije smanjeno je s 22 milijuna stanovnika u bivšoj Jugoslavi-

ji na manje od 4 milijuna ljudi u Hrvatskoj danas. Čak i u okvirima tako smanjenog domaćeg tržišta gledateljstvo filmova domaće proizvodnje smanjilo se za polovicu ili više u odnosu na broj gledatelja prije raspada Jugoslavije. Na američke filmove otpada približno 95% filmskog repertoara u kinima širom Hrvatske s tek pokojim domaćim filmom ili filmom na nekom drugom stranom jeziku. Čak su i televizijski igrani filmovi domaće produkcije često istisnuti iz najgledanijih televizijskih termina te popunjavaju sporedne praznine u programu. Osim toga, smanjen je i broj kulturnih događanja te »umjetničkih kuća« za prikazivanje odvažnijih i eksperimentalnijih filmova domaće produkcije.

Noviji hrvatski igrani filmovi, k tome, nisu podigli ni veliku prašinu u svijetu, što smanjuje mogućnost privlačenja međunarodnog koproducijskog financiranja i distribucije. Taj problem još više pogoršava činjenica da je zagrebački Jadran film izgubio poseban status poželjnog partnera za velike međunarodne komercijalne filmove koji su u potrazi za odgovarajućim lokacijama i profesionalno kvalificiranim, lokalnim tehničkim ekipama i objektima. Nedavni su ratovi uništili takve unosne poslovne aranžmane. Nakon rata Jadran film se zatekao u konkurenciji s bečkim i praškim filmskim studijima koji nude iste prednosti, te do sada nije uspio obnoviti svoje prijašnje vodstvo na tom području. Sukladno tome, znatno je smanjen broj osposobljenih tehničara i ekipa koji mogu poduprijeti domaću filmsku proizvodnju.

Osim toga, došlo je i do krize tema. Iako su nedavni ratovi i njihove društvene posljedice ponudile temu za brojne filmove novijeg datuma, prisutna je i znatna nesigurnost vezana uz način obrade teme. Razumljivo je da to podrazumijeva i veliku političku te ideološku osjetljivost, kao i ne pretjerano fino prikrivena očekivanja Tuđmanova režima i njegova Ministarstva kulture pod vodstvom Antuna Vrdoljaka, očekivanja vezana uz odgovarajući pristup nacionalnim i domoljubnim temama. Četnici (Srbi) su zli kao sam vrug, dok su Hrvati gotovo sveci. Međutim, hrvatski su filmski kritičari, kao i gledatelji, odbacili filmove koji su strukturirani na toj osnovi. U nekim slučajevima ti filmovi predstavljaju estetski i strukturalni povratak najnaivnijim, ranim partizanskim ratnim filmovima, odnosno filmovima u kojima su jasno razgraničeni dobro i zlo, u kojima su ustaljeni tipovi likova i u kojima je prisutno predvidljivo, poput sata precizno funkcioniranje namjera, uzroka i posljedica. Osim toga, poruke takvih filmova su didaktične i nedvosmislene, izbjegavaju inovacije forme i stila i simplicitički su optimistične.¹⁶

Unatoč spomenutim mnogobrojnim poteškoćama, Zagreb je ostao aktivno središte filmske produkcije. Prosječan broj igranih filmova (od 4 do 6) proizvedenih svake godine tijekom devedesetih jednak je broju filmova koji su se proizvodili prije raspada Jugoslavije. Međutim, te brojke pomalo zavaravaju budući da su mnogi od tih filmova (u pojedinim godinama njih čak polovica) proizvedeni za televiziju, a ne za kinematografsku distribuciju. Čak i filmovi koji su proizvedeni za kinematografsku distribuciju često ovise o državnoj televiziji (HRT-u) koja osigurava glavnu financijsku sredstva. Velika uloga koju televizija ima u podupiranju proizvodnje igranih filmova neizbježno utječe (često negativno)

na vrijednosti produkcije, tematsku slobodu te stilističke inovacije.

Nekoliko starijih hrvatskih redatelja koji su započeli svoje karijere i dali velik doprinos jugoslavenskom *novom filmu* šezdesetih (Ante Babaja, Zvonimir Berković, Krsto Papić i Bogdan Žižić) stvarali su i u devedesetima, ali nitko od njih nije uspio postići istu razinu uspjeha u očima kritike, niti pobuditi zanimanje publike kao nekad. Dva međunarodno najpoznatija hrvatska redatelja, Lordan Zafranović i Rajko Grlić, koji su predvodili preporod jugoslavenske kinematografije u osamdesetima, nisu dobro prošli u Tuđmanovu režimu.

Rajko Grlić najprije je bio kritiziran zbog ugovaranja hrvatskog koproducijskog financiranja za film *Virdžina* (o kojem je prije bilo riječi). Ubrzo nakon toga kritički su tonovi porasli za nekoliko decibela, upućeni Grličevom ambicioznom i dobro produciranom filmu *Čaruga* (1992.) koji se bavi Čaruginim avanturama. Čaruga je bio legendarni srpski bandit/revolucionar koji je djelovao u Hrvatskoj, na području Slavonije, između dva svjetska rata. Kao fanatičan bivši vojnik i boljševik iz dvadesetih godina ovog stoljeća pokušao je donijeti sovjetsku revoluciju u Jugoslaviju. Počevši kao samostvoreni Robin Hood koji pljačka siromašne kako bi dao bogatima, Čaruga je završio pljačkajući svih i zadržavajući sve za sebe. Film razotkriva legendu o Čarugi otkrivajući njezinu okrutnu i nasilnu stranu. On ujedno istančano komentira procese nastanka legendi te suvremenu važnost legende za oportunističke zločinačke vođe raznih političkih uvjerenja koji pustoše sela žedni krvi i dobiti.

Dugogodišnje zanimanje Lordana Zafranovića za umjetničko i kritičko suočavanje s hrvatskom ustaškom prošlošću prouzročilo mu je ozbiljne probleme s hrvatskim režimskim vlastima 1991. Polemički su se napadi usredotočili na *Testament*, hrvatski dokumentarni televizijski projekt na kojem je Zafranović radio u to vrijeme te na planirano retrospektivno prikazivanje Zafranovićevog najpoznatijeg filma *Okupacija u 26 slika* (1978.) u Parizu. Oba djela predstavljaju proklinjuće osude ustaškog režima u Hrvatskoj tijekom Drugog svjetskog rata. U vrijeme prikazivanja tog filma u Parizu rat u Hrvatskoj već je počeo te je postojala bojazan da će takvi filmovi pothraniti srpske propagandističke napore. Pod povećanim političkim pritiskom Zafranović je napustio zemlju. Uspio je, međutim, potajno iznijeti iz zemlje snimljeni materijal za *Testament* koji je dovršio u Pragu (1993.). Ubrzo nakon njegova odlaska svi su njegovi filmovi bunkerirani, a u trenutku dok ovo pišem i dalje ostaju na policama.¹⁷

Nedavno probuđena nada u preporod hrvatske kinematografije usredotočena je na skupinu mladih talentiranih redatelja koji su diplomirali na odsjeku za film zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti i koji su, svi odreda, debitirali s obećavajućim igranim filmovima tijekom devedesetih: Ivan Salaj (*Vidimo se*, 1995.); Vinko Brešan (*Kako je počeo rat na mom otoku*, 1996.); Hrvoje Hribar (*Puška za uspavlivanje*, 1997.); Lukas Nola (*Rusko meso*, 1997.) te Zrinko Ogresta (*Krhotine, kronika jednog nestajanja*, 1991. i *Isprani*, 1996.). Jedan drugi mladi redatelj, Goran Rušinović, koji nije povezan s Akademijom dramskih umjetnosti, režirao je eksperimentalni, niskobudžetni igrani film *Mondo Bobo*

(1997.) koji je primljen s uistinu zasluženim odobravanjem kritičara na nekoliko međunarodnih filmskih festivala.

Filmskim redateljima novije generacije zajedničko je zanimanje za stvaranje filmova osobnijeg izričaja, za istraživanje stresa, pukotina i slomova društva koje se nalazi u procesu odbacivanja svoje stare kože, ali još uvijek ne odijeva novu, zanimanje za ponovno postizanje zagrebačkog duha ironičnog i satiričnog izričaja te za modularanje holivudskih žanrova (posebice trilera i gangsterskih filmova) osobnim i lokalnim idiosinkrazijama i odjecima.

Jedini igrani film novije generacije hrvatskih filmskih redatelja koji je postigao značajan proboj u Hrvatskoj i inozemstvu je film *Kako je počeo rat na mom otoku* u režiji Vinka Brešana za koji je scenarij napisao redateljev otac Ivan Brešan, poznat i produktivan dramski autor i satiričar. Riječ je o filmu koji je zadivljujuće uspio na nov, ironičan, satiričan i komičan način sagledati rat u Hrvatskoj (kao jednoj od zemalja nasljednica bivše Jugoslavije) ne trivijalizirajući pritom njegov tragičan značaj. Radnja filma zbiva se na malom dalmatinskom otoku na Jadranskom moru, poprilično daleko od središta glavnih ratnih zona. Međutim, na otoku se nalazi i vojarna JNA. Kad je u lipnju 1991. Hrvatska proglasila svoju neovisnost, hrvatski je parlament zatražio da svi hrvatski mladići budu pušteni iz vojske te da vojarne JNA budu predane hrvatskim vlastima. Film je usredotočen na pokušaje lokalnih stanovnika da nagovore srpskog zapovjednika JNA, majora Aleksu Milosavljevića (Ljubomir Kerekeš), da preda svoju bazu mirnim putem. Major tvrdoglavo odbija to učiniti iako već deset godina živi na otoku i oženjen je mještankom Lucijom Milosavljević (Matija Prskalo). Kako bi onemogućio svaki pokušaj oslobađanja vojarne, Aleksa »minira«¹⁷ skladište puno eksploziva i zaprijeti da će dignuti u zrak cijelu bazu i pola otoka ako se netko usudi petljati se u njegovu vlast.

Da bi situacija postala još kompliciranija, istaknuti povjesničar umjetnosti Blaž Gajski (Vlatko Dulić) dolazi iz unutrašnjosti zemlje na otok kako bi zatražio oslobađanje svog sina (Hrvata) Zorana (Leon Lučev) iz vojske. Film je ispunjen oštro uočenim, humorističnim slikama lokalnih stanovnika provincije koji pokušavaju smekšati majorovu odlučnost postavljajući ispred vojarne mikrofone i pozornicu na kojoj puštaju njegove omiljene pjesme, recitiraju lošu poeziju, dovode majorovu suprugu, »rospiju«, koja ga preklinje preko mikrofona, a kad i to ostaje bez rezultata dovode majorovu ljubavnicu da mu se obrati te na kraju izvedu recitaciju uz koreografiju i pokazivanje mišića lokalne body building skupine čije je major član. Majstorski su portretirani stanovnici provincije koji se pokušavaju snaći u novoj situaciji te koriste priliku da vlastite idiosinkratičke snove pretoče u nove kalupe i uloge. Lokalni vodoinstalatser i njegov pomoćnik pokušavaju voditi novi krizni štab što rezultira urnebesnim posljedicama, seoski idiot želi postati ratni junak, loš pjesnik javni recitator (da bi nakon njegovog recitiranja publika pozaspala), bivši časnik vješt umjetnik, a mještanka sumnjiva morala — elokventan domoljub.

Na kraju je povjesničar umjetnosti taj koji preuzima najmaštovitiju novu ulogu. Gajski se predstavlja za pukovnika

JNA, i to tako umješno da uspijeva prevariti zapovjednika baze i narediti mu da Zorana Gajskog stavi pod njegov nadzor te da eksploziv iz baze utovari u kamione i pošalje na bojište. Tek kad su kamioni izvan dosega baze major otkriva da je prilično mudro i zgodno nasamaren. Na kraju, naravno, povjesničari umjetnosti moraju poraziti suludu vojsku, a ljudska, blaga, mediteranska kultura otoka, bez obzira kako zabavno i idiosinkratički bila izražena, nužno pobjeđuje nad brutalnom kulturom sile.

Međutim, film tu ne završava kao što bi možda završile brojne manje komedije. U naletu frustracije i bijesa zapovjednik baze naređuje svojim ljudima da otvore paljbu na mještane i kamione koji su sad već izvan baze. Vojnici odbijaju to učiniti. Major opali iz svog pištolja i vojnici nerado slijede njegov primjer. Jadan pjesnik na pozornici ne želi prekinuti svoje recitiranje iako meci zvižde oko njega. Biva smrtno ranjen i na umoru izgovara zadnje riječi svoje izrazito loše, gotovo besmislene pjesme, riječi koje sada poprimaju stanovitu jasnoću: »Dok njezino ime briše / Za volju ne znam koga / Žbir u uzama«. Film završava kadrom snimljenim iz zraka koji prikazuje mrtvog pjesnika na pozornici, pjesnika kojem su mještani dali prikladan nadimak »Dante«.

A sada za pakao.

Ovaj dobro napravljen film s dobrim glumcima postigao je uspjeh u očima kritike i stekao popularnost. Među 133 igrana filma prikazana u Hrvatskoj 1996. *Kako je počeo rat na mom otoku* bio je »film broj 1«¹⁸ na kinoblagajnama. Nadmašio je *Dan nezavisnosti* (*Independence Day*), *Nemoguću misiju* (*Mission Impossible*), *Opasne misli* (*Dangerous minds*), *Stijenu* (*The Rock*), *Od sumraka do zore* (*From Dusk till Dawn*), *Trainspotting*, *Ace Ventura*, *Sedam* (*Seven*) i *Dvanaest majmuna* (*Twelve Monkeys*). Film je ujedno privukao pohvalnu pozornost kritičara na važnim međunarodnim filmskim festivalima te je izabran za distribuciju u brojnim zemljama.

U želji za daljnjim napretkom na temelju nedavnih rijetkih, ali pozitivnih i obećavajućih rezultata u filmskoj produkciji (kao i u produkciji animiranih, dokumentarnih i kratkometražnih filmova), hrvatska filmska zajednica je 1997., 1998. i 1999. uložila velike napore kako bi usvajanjem i provedbom predloženog novog Zakona o kinematografiji stimulirala povećane državne subvencije za filmsku kulturu i filmsku produkciju. Međutim, filmsku zajednicu brine činjenica da bi se subvencije za filmsku produkciju i druge aktivnosti organizacijski odbijale o izravnu političku kontrolu Ministarstva kulture.¹⁹ U trenutku nastanka ovog teksta rezultati pregovora u tom smislu još uvijek su nesigurni te budućnost veće i bolje državne potpore za promicanje filmske kulture i filmske produkcije ostaje upitna.

Ljubljana — novi počeci

Iako su djelovali u maloj republici sa stanovništvom manjim od 2 milijuna ljudi, slovenski su filmski autori odigrali natprosječnu ulogu u osnivanju i razvitku poslijeratne jugoslavenske kinematografije. U prvom razdoblju probijanja nakon Drugog svjetskog rata upravo su se Slovenci France Štiglic i Jože Gale izborili za prvo međunarodno priznavanje

novoosnovane jugoslavenske kinematografije. France Štiglic je osvojio *Brončanog lava Sv. Marka* na Filmskom festivalu u Veneciji 1947. za svoj dokumentarac *Mladini gradi* (1946.) te je prvi rastegnuto kruti kalup socrealističke estetike i potpomogao njegovom razbijanju u svom ranom partizanskom filmu *Na svojoj zemlji* (1948.). Nekoliko godina kasnije, 1951., Jože Gale osvojio je najveće priznanje za igrani film u kategoriji filma za djecu na Filmskom festivalu u Veneciji za svoj film *Kekec* koji je nastao prema popularnoj priči istog naslova autora Josipa Vandota. U razdoblju između kasnih četrdesetih i ranih šezdesetih godina slovenski su filmski autori nastavili igrati važnu, a ponekad i vodeću ulogu u sazrijevanju jugoslavenskog filma. U najistaknutije filmske stvaratelje se osim Štiglica i Galea, koji su započeli svoje karijere u tom razdoblju, ubrajaju i Jože Babić, Igor Pretnar te France Kosmač.

Dva slovenska filmaša, Boštjan Hladnik (*Ples na kiši — Ples v dežju*, 1961. te *Pješčani dvorac — Peščeni grad*, 1962.) i Matjaž Kopčič (*Na papirnatim krilima — Na papirnatih avionih*, 1967. te *Kisik — Oksigen*, 1970.), započeli su svoje karijere i dali važan doprinos u očima kritike otvaranju novih tematskih i stilskih dimenzija u jugoslavenskim igranim filmovima tijekom plodnog razdoblja *novog filma* šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Hladniku i Klopčiču su se tijekom sedamdesetih i osamdesetih pridružili drugi filmski autori te povećali ugled Slovenije u stvaranju vizualno inventivnih i kulturološki značajnih filmova. U najvažnije filmske autore iz tog razdoblja ubrajaju se Vojko Duletič, Franci Slak, Karpo Godina, Božo Šprajc i Andrej Mlakar.

Do kraja šezdesetih Slovenija je već učvrstila stabilnu i kreativnu filmsku kulturu i filmsku produkcijsku infrastrukturu koja se nastavila razvijati tijekom sedamdesetih i osamdesetih. Osim velike raznolikosti dokumentarnih i kratkometražnih filmova, godišnje se proizvodilo u prosjeku 3 do 5 igranih filmova, uključujući atipičnu 1988. godinu u kojoj je dovršeno 9 igranih filmova. Utemeljen je i godišnji Festival slovenskog filma u Celju, a Akademiji za kazalište, film i televiziju (AGRFT) u Ljubljani porasli su važnost i ugled. Slovenski filmski arhivi (osnovani 1968.) proširili su se i ojačali svoju djelatnost tijekom sedamdesetih, a programi Muzeja za kazalište i film postali su bogatiji. Sazrela zajednica filmskih teoretičara i kritičara pronašla je svoj izričaj u vodećem slovenskom filmskom časopisu *Ekrani* (utemeljenom 1962.). Tijekom šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina vladine subvencije za pružanje potpore filmskoj kulturi, filmskoj produkciji i drugim umjetnostima bile su u Sloveniji razmjerno više no u bilo kojoj drugoj republici bivše Jugoslavije odražavajući važnu i rastuću predanost očuvanju i jačanju Sloveniji svojstvenog književnog i umjetničkog izraza u tom razdoblju.¹⁹

Razmjerna stabilnost slovenske kinematografije bila je oštro uzdrmana u godinama koje su slijedile neposredno nakon utemeljenja Slovenije kao neovisne države 1991. Iako je u usporedbi s drugim republikama Slovenija pretrpjela manju štetu u vlastitom desetodnevnom ratu kao jedna od zemalja nasljednica bivše Jugoslavije u ljeto 1991., suočila se s iznimno složenim zadatkom preusmjerenja svojih gospodar-

skih veza prema Zapadu te s nastavkom izgradnje demokratskog civilnog društva. Tek sredinom kasnih devedesetih Slovenija se dovoljno oporavila da se ozbiljno posveti ponovnom afirmiranju i jačanju svoje dugogodišnje predanosti filmskoj kulturi, filmskoj produkciji, distribuciji i prikazivanju. Najprije su se oporavila područja distribucije i prikazivanja filmova. Do sredine kasnih devedesetih godina male privatizirane tvrtke uspješno su modernizirale glavne kinodvorane i uspjele su distribuirati te prikazati najnovije filmove koji su napunili kinoblagašne u svijetu. Međutim, gotovo svi prikazani filmovi bili su američki, dok je za domaće filmove te za filmove na drugim stranim jezicima bilo malo prostora. U međuvremenu se domaća produkcija igranih filmova, koja je bila oslabila u prvih nekoliko godina na početku devedesetih, stabilizirala dajući 3 do 5 filmova godišnje krajem ovog desetljeća (od kojih mnoge, kao i u Hrvatskoj, producira televizija).

Radi unapređenja i održavanja isplative domaće filmske industrije na tako malom tržištu, Slovenija je razvila mješoviti sustav privatizacije i državnih subvencija. Kako se opća gospodarska situacija poboljšala, tako su se i veličina te opseg državne potpore filmskoj produkciji i drugim područjima filmske kulture (časopisima, festivalima, profesionalnim školama) povećali, dok su zakoni o filmu revidirani i ažurirani kako bi se njima bolje definirala spomenuta potpora te utvrdila njezina donja granica.

Osim toga, slovenska je filmska zajednica preuzela pozitivnu ulogu u poticanju obnovljenih kontakata, sudjelovanja na filmskim festivalima, kao i ugovora o ograničenoj koprodukciji i distribuciji s drugim zemljama nasljednicama (Makedonijom, SR Jugoslavijom, Bosnom te Hrvatskom). Inicijative ove vrste potekle su i od vodećih članova filmske zajednice drugih zemalja nasljednica, ali je prerano predviđati da li će ti nedavni probni potezi usmjereni k regionalnoj suradnji i pomirenju značajno uroditi plodom.

Iako je ritam produkcije igranih filmova postao stabilniji tijekom druge polovice devedesetih, domaći gledatelji tih filmova i dalje su, općenito govoreći, malobrojni. Osim toga, nijedan noviji film nije imao značajan međunarodni odjek. Međutim, najmanje su tri novija filma postigla skroman uspjeh u inozemstvu te pronašla put i do domaće publike. To su: *Felix*, 1996. (s Dušanom Jovanovićem) čiji je redatelj i jedan od scenarista veteran Božo Šprajc; *Outsider*, 1997., debitantski film Andreja Košaka (koji potpisuje scenarij i režiju, dok je Franci Slak, jedan od najvažnijih redatelja starije generacije, preuzeo ulogu producenta filma) te *Ekspres*, *Ekspres* (1998.), debitantski igrani film (s Matjažom Pongrajcom) u režiji Igora Šterka koji je ujedno i jedan od scenariista filma.

Film *Felix* stavlja u nekonvencionalnu perspektivu prvi dan kratkotrajnog rata za samostalnost Slovenije koji je počeo 26. lipnja 1991. Glavni junak filma je jedanaestogodišnji dječak koji sa svojim razredom posjećuje poznatu Postojnsku jamu. Autobus s učenicima i njihovom učiteljicom Jasnom zaustave na visokoj planinskoj cesti barikade koje je iz jednog smjera postavila vojska novoproglašene države Slovenije, a iz drugog JNA. Na istoj su cesti zaustavljeni i putnici

koji predstavljaju mješavinu europskih zemalja i Slovenije. Tu je mali cirkus na putu iz Trsta, kao i baskijska obitelj iz Francuske, turski vozači kamiona koji prevoze klor te deseci drugih putnika iz Grčke, Mađarske i Italije. Film se ne bavi komentiranjem političkih i ideoloških razloga za izbijanje rata niti zauzima domoljubni stav. Riječ je o filmu koji se bavi skupinom običnih ljudi koji se jednog toplog ljetnog dana nađu uhvaćenima u liliputanski, ali zato ništa manje stvaran i prijeteci rat. Film ujedno istančano evocira kontrast između Slovenije u klopci išarane barikadama te Slovenije koja je prirodno i tolerantno otvorena u svim pravcima prema istoku i zapadu te sjeveru i jugu.

Outsider, jedan od novijih filmova koji su s najviše uspjeha privukli domaću publiku, smješten je u sedamdesete godine i oslikava sa suosjećanjem zanimljiv portret mladića Seada čiji je otac bosanski kaplar u jugoslavenskoj vojsci, a majka Slovenka. Kao vojnički »brat« Sead je odrastao u raznim gradovima bivše Jugoslavije, ali dolazi u Ljubljanu gdje se privremeno zadržava i završava srednju školu. Pokušava pronaći sebe i uklopiti se postajući dijelom scene kojom kasnih sedamdesetih vladaju punk muzika i droga. Postupno se nađe uhvaćen između dvije vatre — s jedne strane tu su očeve stroge vojničke/konzervativne i patrijarhalne vrijednosti, a s druge strane tu je urbana kultura mladih u koju se Sead baš i ne uklapa. Tako postaje autsajder u obje kulture. Čak ni pozitivna ljubavna srednjoškolska veza ne može na kraju spasiti Seada od tragične smrti.

Drugi film o mladima, *Ekspres, Ekspres*, naišao je na odgovor kritičara i gledatelja kako na domaćim, tako i na međunarodnim festivalima. Riječ je o malom filmu ispunjenom istančanim trenucima i blagim humorom. Nakon smrti oca, mladić, protagonist filma, uskače u vlak bez jasne predodžbe o smjeru ili odredištu svog putovanja. Jednostavno kupuje karte od jedne postaje do druge. U vlaku upoznaje djevojku s kojom ostvaruje plahu i skrivenu vezu. Njihovo je zajedničko putovanje isprekidano malim avanturama i pažljivo uočenim sličicama drugih putnika i malih gradova u kojima se vlak zastavlja. Djevojka stiže na odredište o kojem, čini se, ima sigurniju predodžbu za razliku od svog novostečenog suputnika. Njih se dvoje rastaju, a mladić nastavlja svoje putovanje vlakom k nepoznatom odredištu. Film istančano i šarmantno evocira mladenačko nezadovoljstvo i čežnju za ostvarenjem i pripadanjem. Sam vlak kao da putuje ekspresnom prugom nikud posebno. Čini se da je čak i mala zemlja (Slovenija) kojom beskrajno vijuga mladićev put smještena negdje između ovdje i tamo — u potrazi za sigurnijom adresom.

Skopje — Prije kiše

Kao gospodarski najsiriomašnija republika bivše Jugoslavije, Makedonija je imala razmjerno malu, ali ne i beznačajnu ulogu u sazrijevanju i razvitku poslijeratne jugoslavenske kinematografije. Osnovan 1947. u Skopju, Vardar film je predstavljao i još uvijek predstavlja glavni centar makedonske filmske produkcije. U više od četiri desetljeća svog neprestanog rada na području produkcije u bivšoj Jugoslaviji, Vardar film je proizveo približno 500 dokumentarnih, kratkometražnih i animiranih filmova. Producirao je ili sudjelovao

u koprodukciji više od 30 igranih filmova od preko 900 filmova nastalih u poslijeratnoj Jugoslaviji. U najvažnije igrane filmove ubrajaju se filmovi koje su režirali Makedonci Kiril Cenevski i Stole Popov. Pred kraj razdoblja *novog filma* šezdesetih, Kiril Cenevski je režirao *Crno seme* (1971.), vizualno snažan film koji daje paklensku sliku logora za ratne zarobljenike na jednom od otoka Egejskog mora, logora u kojem vojnici optuženi za sudjelovanje u komunističkoj pobuni u Grčkoj 1946. podnose torturu i patnje pod nemilosrdnim suncem.

Tijekom preporoda jugoslavenskog filma sedamdesetih i osamdesetih godina, Stole Popov je režirao dva filma koje kritike smatra važnima, a to su *Crveni konj* — *Crveniot konj* (1981.) i svoj najambiciozniji, međunarodno nagrađeni film *Sretna nova '49* — *Srečna nova '49* (1986.). Film Stole Popova za koji je scenarij napisao Gordon Mihić smješten je u redateljev rodni grad Skopje te živo obnavlja sjećanje na mračne dane koji su uslijedili neposredno nakon razilaženja Tita i Staljina. Film se zbiva tijekom kobnih šest mjeseci, u razdoblju od isključenja Jugoslavije iz Inforbira 28. lipnja 1948. do noći uoči 1949., najcrnje godine za Jugoslaviju nakon rata. Pred kraj filma skupina beznadnih sudionika jedne pijanke, snimljena u dugom kadru šćućurena na peronu male provincijske željezničke postaje u Makedoniji, ironično slavi novu 1949. godinu. To je slika koja savršeno prenosi osjećaj neizbježne sudbine i prijetnju raspada koja prožima cijeli film.

Sličan ton strepnje i duboke nesigurnosti pratio je nevoljku odluku Makedonije da proglasi svoju neovisnost odvajanjem od bivše Jugoslavije 1991. S relativno slabim gospodarstvom, malim stanovništvom od tek nešto više od dva milijuna ljudi, novoutemeljena neovisna država Makedonija suočila se s iznimno velikim unutrašnjim i vanjskim problemima. Na unutrašnjem je planu postojala potreba za reformom i preustrojem gospodarstva što je istovremeno zahtijevalo provedbu visokorizičnog čina balansiranja između konkurentnih zahtjeva socijaldemokratskih stranaka (bivših komunističkih), makedonskih nacionalista te etničkih manjina (posebice Albanaca). Etničke napetosti između makedonskih Slavena (približno dvije trećine stanovništva) i etničke manjine Albanaca (približno jedna petina stanovništva) bile su prilično naglašene tijekom devedesetih i osobito prijeteci tijekom kosovske krize 1998. i 1999. Etnička raznolikost u Makedoniji uključuje i druge manjine s posebnim potrebama i interesima, uključujući Srbe, Rome, Vlahe i druge.

U vanjskom je smislu država novostečene samostalnosti smještena u vrlo promjenjivoj i povijesno složenoj regiji suprotstavljenih interesa. Na zapadu graniči s Albanijom, na sjeveru s jugoslavenskom republikom Srbijom, uključujući kosovsku regiju, na istoku s Bugarskom, a na jugu s Grčkom. Pokušaji uspostavljanja »normalnih« diplomatskih i gospodarskih odnosa sa susjednim zemljama uključivao je, ponovo, odvažan, visoko rizičan čin i moguće kobne posljedice za svaki ozbiljan pogrešan korak. Vodstvu makedonskog predsjednika Kire Gligorova i umjerenim vođa makedonskih i etničkih albanskih političkih stranaka pripada zasluga za uspješno sastavljanje pažljivo strukturiranih koalicijskih vla-

da koje su do sada uspijevale spriječiti ulazak Makedonije u krvavi rat etničkih manjina koji bi gotovo neizbježno zahvatio i susjedne zemlje. Kako bi se još više »cijepila« protiv virusa međudržavnog, etničkog i nacionalističkog rata, makedonska je vlada početkom devedesetih pozvala Sjedinjene Države i Ujedinjene narode da osnuju malu postrojbu UN-*PREDEP*-a (United Nations Preventive Deployment Force) koja je obnovljena i proširena 21. lipnja 1998. kao odgovor na kosovsku krizu.

Drugo neugodno pitanje uključuje identitet Makedonije. Sadašnja neovisna država Makedonija pokriva oko 40% zemljopisnog područja koje se povezuje s »velikom Makedonijom«. Pitanje »velike Makedonije« bilo je djelomično riješeno u dva Balkanska rata 1912. — 1913. U Prvom balkanskom ratu Srbija, Bugarska i Grčka otjerale su turske snage iz Makedonije. U Drugom balkanskom ratu Bugarska je napala Srbiju i Grčku, ali je ubrzo bila poražena. Potpisivanjem Bukureškog sporazuma 10. Kolovoza 1913. Srbiji i Bugarskoj pripao je pretežno slavenski sjeverni dio Makedonije (40% Srbiji, a 10% Bugarskoj). Južna polovica Makedonije, polovica koja je odgovarala zahtjevima Grčke na temelju »povijesne« povezanosti iz antičkog doba (Filipa Makedonskog i Aleksandra Velikog) i koju su sada naseljavali govornici grčkog jezika ili Slaveni grčke nacionalnosti, pripala je Grčkoj. Današnja neovisna država Makedonija odgovara u velikoj mjeri onih 40% Makedonije koja je Sporazumom iz 1913. pripala Srbiji. Kad je Republika Makedonija proglasila svoju neovisnost odvajanjem od bivše Jugoslavije 1991., grčka je vlada oštro prosvjedovala protiv davanja imena »Makedonija« novom državnom entitetu i taj spor, iako trenutačno utišan, još nije riješen.

Nestabilna i iznimno teška gospodarska, politička i diplomatska pitanja i problemi s kojima se nova država Makedonija suočila tijekom devedesetih otežali su davanje velikog prioriteta održavanju male, ali isplative domaće filmske industrije. Paradoksalno je, međutim, da je prvi veliki međunarodni filmski proboj nakon raspada Jugoslavije ostvario izvanredan debitantski igrani film Milčea Mančevskog *Prije kiše* (*Before the Rain*, 1994.), jedan od pet filmova nominiranih za nagradu Oskar 1995. za najbolji strani film.

Pripovjedačka struktura i sadržaj filma *Prije kiše* temelje se na konceptu vremena koji na početku filma definira pravoslavni svećenik: »Vrijeme nikad ne umire... krug nije okrugao« [prijevod s engleskog jezika; op. prev.]. U filmu se vremenu ne pristupa linearno, segmentirano i sekvencijalno, niti holistički, odnosno ciklički. Svaki je sadašnji trenutak prožet prošlošću i nosi sjeme budućnosti te se vrijeme javlja kao vječni povratak. Vrijeme u filmu je prije eliptično, tangencijalno, u stalnom protoku, relativno i neodređeno. Sukladno tome u filmu se, ne poštujući redosljed sekvenci, isprepleću tri zamršeno povezane priče koje završavaju mučnom i nasilnom smrću.

Prva se priča zbiva u spektakularno lijepoj, nestvarnoj jugozapadnoj regiji Makedonije, u blizini Ohridskog jezera. Njezin je junak Kiril (Gregoire Colin), mladi makedonski monah u jednom pravoslavnom manastiru koji prekida svoj zavjet šutnje kako bi sakrio Zamiru (Labina Mitersaka), pre-

strašenu mladu Albanku. Zamiri prijeti smrću osvetnička obitelj Makedonaca koji su joj tamo ušli u trag i koji je sumnjiče za smrt jednog od svojih članova. Kiril napušta svoj red i pomaže Zamiri da pobjegne iz manastira. Na putu prema Skopju u trag im ne ulaze osvetljivi Makedonci, već muški članovi Zamirine obitelji koji žele ispraviti sramotu koju im je nanijelo Zamirino ponašanje. Zamira pokušava pobjeći od njih trčeći prema Kirilu, ali je pogađa hitac iz puške vlastitog brata.

Druga se priča zbiva u Londonu i prati Anne (Katrin Cartlidge), profesionalnu spisateljicu/fotografkinju koja je u strastvenoj ljubavnoj vezi s Aleksandrom (Rade Šerbedžija), makedonskim emigrantom i ratnim fotoreporterom umornim od svijeta. Anne koja je u drugom stanju rastrzana je između svoje ljubavne veze s Aleksandrom i odanosti prema supruhu Nicku (Jay Villiers). Susret u londonskom restoranu s njezinim suprugom rješava stvar. Nicka na licu mjesta ubije ljudi naoružani napadač koji ulazi u restoran i puca u svakoga tko mu se nađe na putu.

Treća priča govori o Aleksandrovom pokušaju da spasi svoju dušu i savjest vraćajući se nakon šesnaestogodišnjeg izbjivanja u svoje malo rodno selo u Makedoniji. Uskoro otkriva ne samo da mu je nemoguće uključiti se ponovo u isti tok, već da je i taj tok sam po sebi ili presušio ili bitno promijenio svoj smjer. Jedna od promjena koje najviše brinu Aleksandra je raspad odnosa između etničke makedonske i etničke albanske zajednice u njegovom selu. Napetosti rastu do kritične točke kad jedna albanska djevojka biva optužena za ubojstvo Aleksandrovo prijatelja i rođaka. Muški članovi obitelji naoružani modernim poluautomatskim oružjem uhvate djevojku i namjeravaju primijeniti vlastitu, posebnu osvetničku pravdu. Aleksandar se umiješa, oslobađa djevojku i odlazi s njom kako bi je predao pravim vlastima. Odbija se zaustaviti te u njega puca vlastiti rođak. Aleksandar kaže djevojci da trči i ona uspije pobjeći.

Kraj treće priče postaje početkom prve. Mlada žena, Zamira, bježi u manastir koji je mjesto radnje prve priče. Pošteđena smrti od ruke osvetničkih Makedonaca da bi je kasnije nemilosrdno ubio član njezine obitelji.

Film Milčea Mančevskog postavlja brojna zanimljiva pitanja i probleme na koje ne želi pojednostavnjeno odgovoriti. Jesu li svi ratovi isti? Mogu li se dirljive slike i zaustavljeni trenuci smrti i patnje u jednom ratu zamijeniti takvim trenucima i slikama nekog drugog rata? Je li moguće novinarski pristupiti ratu ne utječući, u stanovitoj mjeri, na događaje o kojima se piše (Heisenbergovo načelo)? Još više uznemirava pitanje kako je moguće ostati neutralan i ne zauzeti ničiju stranu posjedujući svjedočanstva iz prve ruke o užasima i smaknućima po kratkom postupku. Aleksandar nije pronašao odgovore na ta pitanja svojim povratkom u rodnu zemlju. Nije to učinio ni sam film.

Na kraju, međutim, i Aleksandar i autor filma Milčea Mančevski ipak zauzimaju stranu kada je riječ o ratu u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije te o mogućnosti rata u Makedoniji. Radi se o strani koju su zauzeli svi važni filmovi nastali na prostoru bivše Jugoslavije. Film poetično evocira mogućnost kiše koja bi očistila rane starije i novije povijesti,

izliječila ispucanu i suhu zemlju, pomiješala se s krvlju onih koji su poginuli kako bi drugi mogli živjeti i otkupila je.

Jedan od malobrojnih makedonskih filmova nastalih tijekom devedesetih koji zaslužuje posebnu pozornost je *Preko jezera* (*Preku ezero*, 1997.), debitantski film Antonia Mitrikeskoga. Mitrikeski je studirao filmsku režiju na poljskoj filmskoj školi Łódź, a trenutno predaje film u svom rodnom gradu Skopju. Dobitnik je nekoliko važnih nagrada za svoje kratkometražne filmove, dok njegov prvi igrani film predstavlja očaravajući i poetski doprinos opstanku ljubavi i ljudskoj volji za opstankom u najtežim uvjetima. Film se temelji na istinitoj priči o Konstantinu (Nikola Ristanovski), Makedoncu koji prelazi Ohridsko jezero u gumenom čamcu kako bi bio s Elenom (Agnieszka Wagner), Albankom za koju je zaručen i u koju je strastveno zaljubljen. Razdvojila ih je odluka Albanije 1950. da zatvori svoje granice. Osumnjičen za špijunažu, Konstantin je najprije osuđen na težak rad, a potom oslobođen kako bi država mogla iskoristiti njegov talent profesionalnog mjeritelja. Pronalazi Elenu, njih dvoje se vjenčaju, sele u Tiranu i rađa im se dijete. Konstantin, međutim, pogriješi zatraživši od vlasti da mu dopuste povratak u Makedoniju. Ponovno je osumnjičen i osuđen na dugogodišnju kaznu u paklenskom radnom logoru u kojem ostaje do kraja režima Envera Hoxhe i ponovnog otvaranja granice između Albanije i Makedonije 1991.

Konstantin i Elena, sada oslabljeni teretom godina i patnji, ponovo su zajedno i prelaze granicu zajedno sa svojom odraslom kćeri. Zadnje slike filma bilježe vječnu ljepotu Ohridskog jezera te sjene Konstantina i Elene koje se odražavaju na svjetlucavoj površini vode. Njihov život ispunjen patnjom tek je trenutak u vječnosti. Tišina te upotreba akustične i vizualne poezije uzdižu film do razine nesentimentalne filozofske refleksije. Kako mogu državne granice zaustaviti oblake koji putuju nebom ili valove koji se odbijaju o zabranjenu obalu? Konstantin i Elena tragično su patili zbog svoje jednostavne želje da prožive vlastiti život bez represivnih granica koje nameću vjera, nacionalnost ili ideologija.

Kinematografija pod opsadom — Sarajevo

Prije raspada Jugoslavije, Sarajevo, glavni grad Bosne i Hercegovine, bio je malen, ali vitalan i živahan centar filmske produkcije i filmske kulture. Kasnih pedesetih godina sarajevska skupina autora dokumentarnih filmova povezana s Bosna filmom vrlo je zasluženo stekla domaći i međunarodni ugled zahvaljujući svojoj stilističkoj inventivnosti i političkoj hrabrosti. Dva vodeća redatelja dokumentarnih filmova iz te skupine, Bahrudin (Bata) Čengić i Boro Drašković, pojavili su se krajem šezdesetih kao važni redatelji igranih filmova koji su značajno doprinijeli tendencijama *novog filma*. Čengić je privukao opću pozornost kritike te izazvao kulturne polemike i službene osude svojim filmovima *Mali vojnici* (1967.), *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji* (1970.) i *Slike iz života udarnika* (1972.). Drašković je impresivno debitirao svojim prvim igranim filmom *Horoskop* (1969.) koji oslikava prazninu života u malom gradu u kojem zatomljena mladenačka vitalnost poput erupcije izbija u vidu nasilja.

Posebno plodno razdoblje produkcije igranih filmova u Bosni nastupa u osamdesetima. Međunarodna je pozornost

bila uglavnom usmjerena prema prva tri igrana filma Emira Kusturice koja su postigla izvanredan uspjeh u očima kritike i stekla iznimnu popularnost, a to su *Sjećaj li se Dolly Bell* (1981.), *Otac na službenom putu* (1985.) te *Dom za vešanje* (1989.). Postojao je, međutim, i znatan broj drugih igranih i kratkometražnih filmova proizvedenih tijekom razdoblja koje je istaklo sofisticiranost i vitalnost sarajevske filmske kulture. U značajne redatelje koji su djelovali u Sarajevu te stvorili važne kratkometražne i igrane filmove tijekom tog razdoblja bili su: Vesna Ljubić, Nikola Stojanović, Zlatko Lavanić, Miroslav Mandić, Mirza Idrizović i Ademir Kenović.

Gotovo četverogodišnji rat u Bosni i Hercegovini te 46 mjeseci okrutne opsade njezinog glavnog grada imali su razarajući utjecaj na sve vidove života i kulture. Proživljavajući kao jedan od većih gradova najdužu opsadu u suvremenoj povijesti, Sarajevo je mjesecima bilo nemilosrdno izloženo strašnoj kiši granata i snajperskih hitaca. Više od 60% gradskih zgrada bilo je uništeno, uključujući zgrade koje su posebno ciljane zbog svoje velike povijesne i kulturne važnosti, približno 10.000 ljudi je poginulo, više od 150.000 ih je pobjeglo, a oni koji su ostali u gradu bili su često lišeni osnovnih potrepština, opskrbe pitkom vodom, strujom, grijanjem te bilo kojim oblikom javnog prijevoza. Stoga je često bio prisutan osjećaj uhaćenosti u zamku, osjećaj napuštenosti od svjetske zajednice.

Ne bi nas trebala čuditi činjenica da je sarajevski »cinema paradiso« bio osakaćen više no što je to moguće pojmiti, kao što je to bio u cijeloj Bosni i Hercegovini. Šest mjeseci nakon što je u travnju 1992. započela artiljerijska vatra, samo su četiri od ukupno šesnaest poduzeća za produkciju kako-tako radila. U ostalima je oprema bila ili uništena ili su je njezini vlasnici preselili. Sarajevske su kinodvorane većinom bile uništene u artiljerijskoj vatri te su stajale utihnule i napuštene, uključujući i dvije kinodvorane koje su osnovane 1913. Zgrada u kojoj su se nalazili bosanski filmski arhivi bila je ozbiljno oštećena te su brojni filmovi od povijesne važnosti uništeni.

Ono što je u stvari ostalo netaknuto bila je mala skupina talentiranih sarajevskih filmskih autora koji su odlučili ostati u svom gradu i odgovoriti na napade, ali ne mecima već stručno naciljanim kamerama usmjerenim s nepogrešivom točnošću na duboko važne ljudske priče koje su se dnevno odvijale i zahtijevale da budu ispričane. A tko ih je mogao bolje ispričati od onih koji su i sami proživjeli ista iskustva? Nije bilo vrijeme da se tako velika odgovornost prepusti CNN-u ili drugim vanjskim posrednicima, bez obzira kako njihove namjere bile dobre. Često u najgorim mogućim uvjetima i uz pomoć vrlo ograničenih tehničkih resursa, nastao je izniman broj malih, bliskih, ljudski zamišljenih i dirljivih dokumentaraca iznijetih iz Sarajeva kojim je god to načinom bilo moguće radi prikazivanja na važnim festivalima i drugim međunarodnim prigodama.

Mnogi od tih kratkih dokumentaraca nastali su u Sagi, malom producerskom poduzeću koje je sačinjavala skupina filmskih autora, pojedinaca koji su bili profesionalno aktivni prije rata i koji su u nekim slučajevima već počeli stjecati

međunarodni ugled (od kojih je, na primjer, najpoznatiji Ademir Kenović). U redatelje koji su stvorili najimpresivnije i u očima kritike najvažnije filmove dok je trajala opsada ubrajaju se Ademir Kenović, Srđan Vuletić, Zlatko Lavanić, Vesna Ljubić, Šahin Šišić, Tvrtko Kulenović, Semezdin Mehmedinović i Benjamin Filipović.

Osim održavanja kreativnog angažmana filmske produkcije u gradu pod opsadom, i drugi su važni vidovi sarajevske filmske kulture održavani na životu. Dva ratna izdanja *Sineasta*, najživljeg i najcjenjenijeg bosanskog filmskog časopisa (pokrenutog 1967.), sastavio je glavni urednik Milan Cvijanović. Iako tiskana crno-bijelo na jeftinom papiru, ta su dva broja *Sineasta* osvijetlili uobičajeno visoki standardi kritičarske pronicljivosti i provocirajućih komentara.

Još je više iznenadila odluka donesena krajem 1993., tijekom jednog od najgorih razdoblja opsade grada, da se organizira i uspješno održi prvi međunarodni filmski festival u Sarajevu, festival koji nastavlja živjeti kao jedan od važnih godišnjih događaja tijekom devedesetih. Odluka sarajevskih kinoposjetitelja da doslovce riskiraju vlastiti život kako bi došli na filmske projekcije nije predstavljala jednostavno pitanje bijega od dnevne rutine svakodnevnog života pod opsadom. Bio je to način povezivanja s vanjskim svijetom, način izražavanja osjećaja za »normalno« i prevladavanja statusa bespomoćnih žrtvi skrivenih u mračnim skloništima. Na jednoj dubljoj razini, organizacija i posjećenost filmskih projekcija, koncerata i drugih kulturnih događaja predstavljale su način potvrđivanja i izražavanja civilizirane urbanosti i besmrtnog humanog duha Sarajeva suprotstavljenog bezumnom i destruktivnom barbarizmu.²⁰

Bilo je upravo primjereno da se prvi bosanski igrani film stvoren i premijerno prikazan nakon rata, *Savršeni krug* (1997.), prikaže na Sarajevskom filmskom festivalu 1997. u Obali, novoj, otvorenoj kinodvorani s 2.500 sjedala, smještenoj u obnovljenom gradskom središtu. Bilo je čak i primjerenije da režiju za taj film potpiše Ademir Kenović te da jedan od scenarista bude bosanski pjesnik i pisac scenarija Abdulah Sidran, koji je prije rata surađivao s Kusturicom na filmovima *Sjećaj li se Dolly Bell* i *Otac na službenom putu*. I Kenović i Sidran ostali su u Sarajevu tijekom opsade te su zadivljujuće uspjeli na umjetnički i upečatljiv način transformirati to iskustvo i prenijeti ga na film.

Izmišljena priča *Savršenog kruga* govori o dva dječaka (sedmogodišnjaku i devetogodišnjaku) koji su izgubili roditelje u

ratu. Dječaci su bili svjedoci pogibije najbližih članova svojih obitelji koje je pogubila srpska paravojna jedinica. Njihov jedini živući rod je teta koja je pobjegla u Njemačku. Dva dječaka se probiju do Sarajeva gdje im pomaže i uzima ih k sebi Hamza (Mustafa Nadarević), pjesnik/pisac koji je svoju ženu poslao izvan grada, ali on sam odlučuje ostati. Iako se i sam bori za opstanak iz dana u dan, Hamza dijeli svoja mršava sljedovanja s dječacima, te se između njega i njih razvija velika ljubav budući da se svakodnevno zajedno suočavaju s opasnostima preživljavanja u gradu. Usprkos svojoj sve većoj ljubavi prema dječacima, Hamza pomaže organizirati njihov bijeg iz grada kako bi se dječaci pridružili svojoj teti u Njemačkoj. Jedan od dječaka, nažalost, strada prilikom opasnog izlaska iz grada do sigurnog utočišta.

U središtu filma su grad Sarajevo i njegovi stanovnici. Snimljen početkom 1996. prije no što je velik dio grada bio obnovljen, film daje nesentimentalnu, ali dirljivu sliku duboko ranjenog i opustošenog grada u kojem su neki od najljepših i najtrajnijih spomenika svedeni na ruševine. Film ujedno prenosi i upečatljivo svjedočanstvo o duhu upornosti, snalažljivosti i volje za opstankom običnih građana Sarajeva. U duhu koji je vrlo sličan duhu dokumentarnih filmova nastalih tijekom opsade, film odbija moralizirati, držati herojske govore ili se baviti pojednostavnjenim stereotipima. Kad jedan od dječaka upita Hamzu trebaju li mrziti sve Srbe, Hamzin je odgovor jednostavno »ne«, »samo one s puškama«. Sarajevski duh tolerancije očuvan je čak i usred takve paklenske provokacije. Hamzin odgovor, naravno, odražava i činjenicu da su mnogi Srbi odlučili ostati i braniti grad, a ne pridružiti se barbarima pred njegovim vratima.

Iako se mnogi gradovi žele pohvaliti svojom multikulturalnom tolerancijom, u Sarajevu je ona živjela nekoliko stoljeća. To je tolerancija koja objedinjuje i slavi muslimansku, židovsku i pravoslavnu vjeru, tolerancija koja združuje Srbe, Hrvate, bosanske Muslimane te druge etničke skupine i narodnosti. Film odiše tim duhom i izražava ga na poetičan način putem slike savršenog kruga. Hamza ima zadivljujuću sposobnost crtanja savršenog kruga bez pomoći šestara. U filmu je to savršen krug oko dječaka i prekrasne mješavine stanovnika grada koji odbija umrijeti, krug koji služi kao sveuključujuća antiteza koja afirmira život suprotstavljajući se opsadi koja sije smrt.

Prijevod s engleskoga rukopisa: Nella Popović

Bilješke:

- 1 Moj prijašnji rad na temu jugoslavenske kinematografije obnovljen je i proširen zahvaljujući istraživačkim putovanjima područjem bivše Jugoslavije 1991., 1997. i 1998. Ovaj rad ne bi bio moguć bez velikodušne pomoći i smjernica brojnih profesionalnih kontakata na području filma u zemljama nasljednicama bivše Jugoslavije — SR Jugoslaviji (Srbiji i Crnoj Gori), Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini te Makedoniji. Svima njima duboko sam zahvalan na informacijama iz prve ruke (uključujući i videokasete s važnim filmovima koji nisu u distribuciji) i kritičarskom uvidu koji su mi omogućili.
- 2 Film je snimljen na lokaciji blizu Knina, središta srpske pobune u Hrvatskoj, a dovršen je uz velike poteškoće i opasnosti. 1995. Srbi su vojno poraženi u Krajini i otjerani iz Hrvatske. Vidi: Marcus Tanner, *Croatia: A Nation Forged in the War* (New Haven and London: Yale University Press, 1997): 290. — 298.
- 3 U osamdesetima je Srbija producirala i koproducirala 12 do 15 igranih filmova godišnje. Počevši od 1991. taj se broj smanjio na 6 do 8 filmova. 1994. snimljena su samo 4 filma. Vidi: Dejan Kosanović (ur.), *Vek filma* (Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti i Jugoslavenska kinoteka, 1995.); 333. — 356. (donosi potpunu filmografiju srpskih igranih filmova od 1947. do 1995.). Potpun popis i opis engleskih, francuskih i srpskih igranih filmova produciranih ili koproduciranih između 1991. i 1998. mogu se dobiti od beogradskog Filmskog instituta. Vidi: Ljubica Milenković (ur.), *Culture de L'Impossible: Le Cinema Yougoslava/Culture of the Impossible: Yugoslav Film* (Beograd: Jugoslovenski filmski institut, 1997.); monografija na 40 str.; i Ljubica Milenković (ur.), *Le Cinema Yougoslave '97/98 — Yugoslav Film* (Beograd: Jugoslovenski filmski institut, 1998.); monografija na 46 str.
- 4 Ljudi na čelu četiriju beogradskih kreativnih i uspješnih malih filmskih producenčkih i distribucijskih tvrtki, Vans, Cobra, Cinema Design i Komuna, osigurali su mi važne informacije o budžetima pojedinih igranih filmova te analizu raznih izvora financiranja. Intervju-i i razgovori održani su tijekom listopada 1997.
- 5 Novi zakon o sveučilištima koji je donio Miloševićev režim u svibnju 1998. zabio je i posljednji čavao u lijes akademske slobode na beogradskom Sveučilištu te drugim sveučilištima u Srbiji. Vidi: Goran Miličević, »Serbia«, *Academe* (srpanj — kolovoz, 1999.): 31. — 34. Drugi novi zakon donesen u svibnju 1998. bio je usmjeren prema smirivanju neovisnih tiskovina i radiopostaja. Njime je dopuštena zapljena osobne imovine te imovine izdavača koji su optuženi na temelju nejasnih prekršaja kao što je »ometanje javnosti«.
- 6 *Culture of the Impossible*: 29.
- 7 Vidi, na primjer, Stephen Holden, »Serb Romeo and Croat Juliet And a Leap Into Warfare«, *The New York Times*, (5. Veljače 1996.): B 3.
- 8 Ana (svojim vlastitim glasom pored pripovjedača)
- 9 Razgovor s redateljem filma Srdanom Dragojevićem u Beogradu 3. listopada 1997.
- 10 Dio početne salve francuskog intelektualca Finkelkrauta Glucksmanna u nečemu što se pretvorilo u osmomešecnu raspravu o Kusturićinom filmu 1995. — 1996., koja se vodila na stranicama *Le Monde* i *Libération*. Citirano u duhovitoj i oštroj analizi rasprave: Adam Gopnik, »Cinema Disputé«, *The New Yorker* (5. veljače 1996.): 32. — 37.
- 11 Citirano u: Mariann Yarovskaya, »Underground«, *Film Quarterly* 51. 2 (zima 1997. — 1998.): 53.
- 12 Citirano u: Sabrina Petra Ramet, *Balkan Babel*, Drugo izdanje (Boulder, Colorado: Westview Press, 1996): 120. — 121.
- 13 Misha Glenny, »If You Are Not For Us«, *Sight and Sound* (studeni, 1996.): 12.
Glenny oštro napada kritičare koji kroz pojednostavnjene, umanjujuće (prosrpske ili antisrpske) kritičarske leće promatraju filmove *Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore*.
- 14 Citati su uzeti izravno iz filma osim ako to nije drukčije navedeno.
- 15 Marko Živković, »Tender-Hearted Criminals and the Reverse Pygmalion: Narratives of the Balkan Male in Recent Serbian Films«, neobjavljen rad predstavljen na nacionalnoj konferenciji Američkog antropološkog društva (the American Anthropological Association), Philadelphia, Pennsylvania, 6. prosinca 1998.
- 16 Film koji hrvatski kritičari često citiraju kao najneukusniji primjer te vrste pojednostavnjenog pristupa ratu je *Vrijeme za...* (1993.) u režiji Oje Kodar, dugogodišnje pratilje pokojnog Orsona Wellesa.
- 17 Za primjere napada na Zafranovića i njegove filmove vidi: »Filmski nož u leđa«, *Slobodna*, 28. studenog 1991.; Branka Sömen, »Manipulacijske igre«, *Vjesnik*, 27. studenog 1991.; i Alekma Lisinski, »Prognati Zafranović: Osjetljivost jedne projekcije«, *Slobodna*, 12. studenog 1991.
- 18 Vidi, na primjer, Ivo Škrabalo, »Apel za hrvatski film«, i »Primjedbe na prednacrt zakona o filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* 3: 12 (1997.): 29. — 32.; Petar Krelja, Hrvoje Hribar, Ivo Škrabalo, Hrvoje Turković, »Licem u lice: zakon o filmu«, i Hrvoje Turković, »Analiza Prijedloga Zakona o filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* 4: 13 (1998.): 20. — 29.
- 19 Za koristan pregled slovenskog filma od 1945. do 1985. vidi: Ronald Holloway, »Slovenian Film«, *Kino* (posebno izdanje, 1985.): 63 str.
- 20 Zanimljiva osobna svjedočanstva članova sarajevske filmske zajednice vezana uz važnost posjećivanja kinodvorana tijekom opsade uključena su u ozbiljan članak o igranom filmu Kennetha Turana, filmskog kritičara za *Los Angeles Times*: Kenneth Turan, »Cinema Paradiso Lost«, *Calendar*, *Los Angeles Times* (5. listopada 1997.): 8.-9. ; 88.-89.

Daniel J. Goulding, profesor je filmskih studija (Film Studies) i šef umjetničkog odjela (Art Department) na Oberlin College, SAD. Predaje i piše o filmu i srodnim temama. Ekspertom je za srednjo- i istočno europske kinematografije, pisao osobito o kinematografijama na području bivše Jugoslavije (za knjigu *Liberated Cinema* dobio nagradu »Krupni plan«, Instituta za film, Beograd, 1985.). Radovi koji se odnose na teme s tog područja jesu: *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience* (Indiana University Press, 1985.); »Yugoslav Film in the Post-Tito Era«, u D.J. Goulding, ured., *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe* (Indiana University Press, 1989.); »The Films of Dušan Makavejev: Between East and West«, u G. Petrie i R. Dwyer, ured., *Before the Wall Came Down* (University Press of America, 1990.); »Yugoslavia«, u Th.J. Slater, ured., *Handbook of Soviet and Eastern European film and Filmmakers* (Westport, CT: Greenwood Press, 1992.); »Makavejev«, u D.J. Goulding, ured., *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev* (Indiana University Press, 1994.); *Occupation in 26 Pictures* (Flicks books, 1998.); »East Central European Cinema: Two Defining Moments«, u J. Hill i P.Ch. Gibson, ured., *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford University Press, 1998.).

Izabrana bibliografija

Knjige

- Akhavan, Payam i Howse, Robert, ur. 1995., *Yugoslavia: The Former and Future: Reflections by Scholars from the Region (Jugoslavija: Bivša i buduća: Razmišljanja znanstvenika iz regije)*, Washington and Geneva: The Brookings Institute and The United Nations Research Institute For Social Development.
- Benderly, Jill i Kraft, Evan, 1996., *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects (Neovisna Slovenija: Korijeni, pokreti, izgledi)*, New York: St. Martin's Press.
- Cohen, Lenard J., 1995., *Broken Bonds: Yugoslavia's Disintegration and Balkan Politics in Transition (Pokidane veze: Raspad Jugoslavije i politika Balkana u tranziciji)*. 2. izd. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press.
- Danforth, Loring M., 1995., *The Macedonian Conflict: Ethnic Nationalism in a Transnational World (Rat u Makedoniji: etnički nacionalizam u transnacionalnom svijetu)*, Princeton: Princeton University Press.
- Glenny, Misha, 1985., *The Fall of Yugoslavia: The Third Balkan War (Pad Jugoslavije: Treći balkanski rat)*. 3. rev. izd., New York: Penguin Books.
- Goulding, Daniel J., 1985., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience (Oslobodena kinematografija: jugoslavensko iskustvo)*, Bloomington: Indiana University Press.
- Goulding, Daniel J., ur., 1989., *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe (Razdoblje poslije novog vala u kinematografiji Sovjetskog Saveza i Istočne Europe)*, Bloomington: Indiana University Press.
- Goulding, Daniel J., 1994., *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev (Pet filmskih stvaratelja: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabo, Makavejev)*, Bloomington: Indiana University Press.
- Goulding, Daniel J., 1998., *Occupation in 26 Pictures (Okupacija u 26 slika)*, Wiltshire, England: Flicks Books, 1998).
- Hukanović, Rezak, 1996., *The Tenth Circle of Hell: A Memoir in the Death Campus of Bosnia (Deseti krug Pakla: Memoari u bosanskom logoru smrti)*, prijevod: Colleen London i Midhat Ridanović, New York: Basic Books.
- Judah, Tim, 1997., *The Serbs: History, Myth and the Destruction of Yugoslavia (Srbi: Povijest, mit i uništenje Jugoslavije)*, New Haven and London: Yale University Press.
- Kosanović, Dejan, ur. 1995., *Vek filma*, Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti; Jugoslovenska kinoteka.
- Lukic, Reneo i Lynch, Allen, 1996., *Europe From the Balkans to the Urals: The Disintegration of Yugoslavia and the Soviet Union (Europa od Balkana do Urala: Raspad Jugoslavije i Sovjetskog Saveza)*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Majcen, Vjekoslav, ur. 1996., *Godišnjak hrvatskog filma i videa 1996*, Zagreb: Hrvatski filmski ljetopis, Hrvatska kinoteka.
- Majcen, Vjekoslav, ur. 1997., *Godišnjak hrvatskog filma i videa 1997.*, Zagreb: Hrvatski filmski ljetopis, Hrvatska kinoteka.
- Poulton, Hugh, 1995., *Who are the Macedonians? (Tko su Makedonci?)*, London: Hurst and Company.
- Ramet, Sabrina Petra, 1996., *Balkan Babel: The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to Ethnic War (Balkanski Babilon: Raspad Jugoslavije od Titove smrti do etničkog rata)*. 2. izd., Boulder: Westview Press.
- Silber, Laura i Little, Allan, 1997., *Yugoslavia: Death of Nation (Jugoslavija: smrt nacije)*. Rev. i obnovljeno izd., New York: Penguin Books.
- Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896. — 1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Tanner, Marcus, 1997., *Croatia: A Nation Forged in War (Hrvatska: Nacija stasala u ratu)*, New Haven and London: Yale University Press.
- Todorova, Maria, 1997., *Imagining the Balkans (Zamišljajući Balkan)*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Vickers, Miranda, 1998., *Between Serb and Albanian: A History of Kosovo (Između Srba i Albanaca: povijest Kosova)*, New York: Columbia University Press.

Članci, poglavlja, monografije i prigodna djela

- Crnković, Gordana P., 1999., »Ecce Homo«, *Film Quarterly* 52: 4 (ljeto 1999.): 37-39.
- »Festival of Yugoslav Feature Films in Pula« (»Festival jugoslavenskog igranog filma u Puli«) *Bulletin (Bilten)* (1965.-1990.)
- Glenny, Misha, 1996., »If You Are Not For Us« (»Ako niste za nas«), *Sight and Sound* (studeni 1996.): 10. — 13.
- Gopnik, Adam, 1996., »Cinéma Disputé«, *The New Yorker* (5. veljače 1996.): 32. — 37.
- Holden, Stephen, 1996., »Serb Romeo and Croat Juliet And a Leap Into Warfare« (»Srpski Romeo i hrvatska Julija i skakanje u rat«), *The New York Times* (5. veljače 1996.): B3
- Holloway, Ronald, 1985., »Slovenian Film« (»Slovenski film«), *Kino* (posebno izdanje, 1985.): 1.-63.

- Horton, Andrew, 1987., »Yugoslavia: Multi-Faceted Cinema« (»Jugoslavija: kinematografija s višestrukim aspektima«), u: William Luhr, ur. *World Cinema Since 1945 (Svjetska kinematografija od 1945.)* (New York: The Ungar Publishing Company, 1987): 639. — 660.
- Horton, Andrew, 1995., »Before the Rain«, (»Prije kiše«) *Cineaste* XXI: 3 (1995): 44. — 46.
- Krelja, Petar; Hribar, Hrvoje; Škrabalo, Ivo; Turković, Hrvoje, 1998., »Licem u lice: zakon o filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* 4: 13 (1998): 20. — 23.
- Menashe, Louis i Udovicki, Jasminka, 1996., »Art, History and Politics in the Former Yugoslavia: An Interview With Michael Benson« (»Umjetnost, povijest i politika u bivšoj Jugoslaviji: Razgovor s Michaelom Bensonom«), *Cineaste* XXII: 2 (1996): 30. — 33.
- Milenković, Ljubica, ur. 1997., *Culture de L'Impossible: Le Cinema Yougoslava / Culture of the Impossible: Yugoslav Film (Kultura nemogućeg: jugoslavenska kinematografija)* (Beograd: Jugoslovenski filmski institut): monografija na 40 stranica
- Milenković, Ljubica, ur. 1999., *Le Cinema Yougoslave 97/98 — Yugoslav Film (Jugoslavenska kinematografija)* (Beograd: Jugoslovenski filmski institut): monografija u 46 stranica.
- Miličević, Goran, 1999., »Serbia«, *Academe* (srpanj — kolovoz 1999.): 31. — 33.
- »Palić Film Festival« (»Filmski festival u Paliću«) [Srbija], *Bulletin (Bilten)* (1997., 1998.).
- Škrabalo, Ivo, 1997., »Apel za hrvatski film«, i »Primjedbe na prednacrt zakona o filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* 3: 12 (1997.): 29. — 32.
- »Slovenski filmski maraton / Slovenian Film Marathon«, *Bulletin (Bilten)* (1992.-1998.).
- Turan, Kenneth, 1997., »Cinema Paradiso Lost« (»Izgubljeni cinema paradiso«), *Calendar, Los Angeles Times* (5. listopada 1997.): 8.-9.; 88.-89.
- Turković, Hrvoje, 1998., »Analiza Prijedloga Zakona o filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* 4: 13 (1998.): 20. — 29.
- Yarovskaya, Marianna, 1997/98., »Underground« *Film Quarterly* 51: 2 (zima 1997.-1998.): 50. — 54.
- Živković, Marko, 1998., »Tender-Hearted Criminals and the Reverse Pygmalion: Narratives of the Balkan Male in Recent Serbian Films« (»Kriminalci meka srca i obrnuti Pygmalion: Pripovijesti o balkanskom muškarcu u novijim srpskim filmovima«), neobjavljen rad predstavljen na nacionalnoj konferenciji Američkog antropološkog društva (American Anthropological Association, Philadelphia, Pennsylvania), 6. prosinca 1998.

**SVIM ČITATELJIMA I SURADNICIMA ŽELIMO
ČESTIT BOŽIĆ
I USPJEŠNU NOVU GODINU**
Uredništvo

CONTEMPORARY FILM THEORY: A COGNITIVIST APPROACH TO CINEMA

UDC: 791.43.01

David Bordwell

A CASE FOR COGNITIVISM

The essay, which gives a summary of a broader body of work, argues that a cognitive perspective can be a useful guide when researching various aspects of film. It also serves to introduce film scholars to cognitive theory, i.e. a cognitive frame of reference. The text not only focuses on doctrine but on the particular assumptions and questions characteristic to the cognitive perspective as well. At the very outset, David Bordwell states that he is aware of the fact that no single »Grand Theory« can fully comprehend the diversity of cinematic phenomena, and that the most fruitful research usually tackles mid-range problems, e.g. in cognitivism, sharply distinct explanatory models crystallize around particular questions. Thus, the essay first describes the »core« of cognitivist research (in the »The Cognitive Core« section), i.e. the attempt to understand such human mental activities as recognition, comprehension, inference-making, interpretation, judgment, memory, and imagination. Subsequently (in the »Good Naturalization« section), the essay points out that cognitive theory continues the tradition of »naturalistic« investigations of mental processes that are based on empirical research, experiments and findings from the field. Chief among the prominent empirical data under consideration are the increasingly precise findings about the biological properties of the brain, the associated sensory system, and the artificial intelligence research of the »software« side of human mentation. The basic motivation of the cognitive perspective is to search for explanations rather than explications, which is in sharp contrast to the hermeneutic bent of film studies that have led to the practice of descriptive texts written in an informal metalan-

guage derived from a theoretical doctrine. The third section (»Constructivism«), points out that the cognitivist approach is committed to constructivist explanations in terms of mental representations that function in the context of social action, i.e. perception is not the passive recording of sensory stimulation. On the contrary, sensory input is filtered, transformed, filled in and compared with other input to build, through inference, a consistent and stable world. Consequently, both bottom-up and top-down processes shape human activity. This approach assumes the pre-existence of the components necessary for any type of cognitive processing, either conceptual or physical, i.e. the existence of principles of building according to a particular purpose or goal. Based on such research guidelines, the constructivist account has the advantage of seeking to fit together physical, physiological, psychic, and social processes. In cinema studies the approach can be applied both to the research of neurophysiological processes that underlie film cognition (e.g. apparent motion, shape perception), universal cognitive processes (e.g. the identification of the human agents of the visual track), and culturally variable cognitive processes (e.g. the historically variable strategies of constructing a narrative). One of the advantages of adopting explicit constructivism is that empirical research within a broad domain of specialties becomes relevant to film studies. The fifth section (»Mental Representation«) of the essay points out that the cognitive frame of reference hypothesizes that mental representations play a determinate role in organizing and executing action. In spite of the differences on some issues of representation, cognitive researchers typically examine three aspects of mental representation: the semantic content of the representation (what it is »about«), the structure of representation and the processing of mental representations. A description of Marr's theory of vision is given as an example of processing account. Next, the concept of schema and prototype is introduced as a cognitivist concept aimed at explaining the structural aspect of representation and processing (specifically applicable to the study of film narration). The sixth section (»Social Action«) of the essay stresses cognitivism as a perspective which, though outside the core field of cognitivist research, still produces useful insights, especially in anthropology and social theory. Many types of cultural knowledge are organized according to intersubjective schemata, scripts, or »mental models«, and some of the research in this domain is dealt with in this sec-

tion. This type of approach offers cinema theoreticians a new perspective on understanding how spectators use shared schemata in order to make sense of a character's behavior and the presented events. Surprisingly, in the final section («Conclusion») of the essay, Bordwell warns the reader that the whole cognitive enterprise could turn out to be wrongheaded and useless, since most theories are. However, there is a possibility that a few lucky theories among them will prove to be a little bit right and somewhat useful here and there, and even if the cognitive enterprise proves hopelessly muddled, film scholars will inevitably have discovered other things along the way that will make them think hard for a while about important and intriguing matters.

UDC: 791.43.01
791.43:81

Boris Vidović

THE DEAD-END METAPHOR (OR, WHY CINEMA IS NOT A LANGUAGE)

Since its beginnings film has been considered a language, and since early film criticism this analogy has been used as a loose metaphor. However, beginning with Eisenstein and the other Soviet montage filmmakers-theorists, many film scholars have tried to prove that there is more to this than just a superficial analogy. In the 1960s and early 1970s semiologists such as Christian Metz, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini and Gianfranco Bettetini have tried to apply linguistics concepts to films and thereby prove that film and language share the same structure. Metz claimed that film is a language without a language system, while Eco and Pasolini disagreed with him about the number of articulations in film. All they managed to show was in which way films and language differ, yet the conviction that film in some essential way is a language has remained. Both John M. Carroll and Michel Colin have tried to apply Chomskyan generative linguistics to film theory. While this approach has given some interesting results, the problem with the film/language analogy remains unsolved. Accordingly, I argue that we should abandon this analogy completely and instead utilize a broader cognitivist approach. Our film experience has more in common with our everyday experience, and this is not mediated by language. As Daniel Dennett has pointed out, most of our cognitive processes are already shaped before we form utterances in a natural language. The fact that films can narrate and describe things and events, or that we can talk about them does not prove that they are themselves a language or that they have a linguistic structure.

UDC: 791.43.01
791.43:159.9

Virginia Brooks

FILM, PERCEPTION AND COGNITIVE PSYCHOLOGY

Since its beginnings, film has been primarily a visual art, i.e. it is received by the human organism through the eyes and processed by the visual areas of the brain. It therefore seems odd that so little interaction has taken place between the study of how this visual processing system works and how films are perceived and understood. This article is intended to serve as an introductory survey into some of the literature dealing with the perceptual and cognitive psychology that is relevant to film. It attempts to uncover those facts and theories of perception which may be both useful to filmmakers and illuminating to film theorists, and which contribute to a basic knowledge of what makes films visually easy or difficult to understand. After considering what makes films comprehensible, we can discuss what makes them interesting to look at. The first concerns of this paper are with processes that are almost purely perceptual in nature, determined by the most basic level of visual factors (chapter: *The Motion Picture as a Visual Stimulus*). Next, the middle level, in which the film acts as a surrogate for moving objects or events, is discussed. It is explained how particular shots, compositions and camera movements serve to represent the real world on the screen (chapters: *The Motion Picture as a Surrogate for Events in Space and Time*; *The Camera and the Representation of Space*: 1. *The Continuous Transition*, 2. *The Discontinuous Transition*: a. *How do Cuts Effect Our Comprehension of the Spatial Layout of an Event Represented on the Screen?*; b. *How Do Cuts Affect Our Perception of a Film and Our Interest in It?*). Ultimately, the paper concerns itself with those aspects of film that can be communicated verbally, and that involve knowledge that could, in principle, also be provided by non-visual or non-pictorial means. At this level, the viewer has the ability to utilize the information gathered in a master shot, to interpret the location and perhaps the significance of a detail that is shown in close-up, and the ability to draw on his or her awareness of the actors, the plot, and the narrative structure in order to understand the succession of images (Chapters: *Time, Pace and Rhythm*; *Research and Speculation on Cognitive Processes and Emotional Effects Involved in Understanding Film Sequences*; *The Developmental Aspects of Meaning of Narrative Structure and Conventions in Film*; *Narrative Suspense*). In conclusion, Brooks argues against the dismissal of psychological research by some film-theoreticians. She also expresses her hope that film scholars in the future will ask experimental psychologists highly-specific questions that will stimulate further investigations which might prove to be worthwhile for both disciplines (Chapter: *Future Research*).

UDC: 791.43.01
791.43:159.9

Carl Plantiga

AFFECT, COGNITION AND THE POWER OF MOVIES

»Movies« — what film scholars think of as fiction films of the classical Hollywood paradigm — enjoy widespread popularity, crossing national ethnic, gender, class, and educational boundaries. This essay looks at the power of movies from the perspective of cognitive-affective psychology. This perspective is proposed as a less exotic, and alternative approach to the predominant Marxist and psychoanalytic accounts of the power of movies. According to psychoanalytic theory, unconscious wishes and instinctual drives fuel spectatorship. Each of the elements of film, from the moving image to centered framing to editing structures to narrative closure, was believed to participate in the fulfillment of these drives, and to insulate the consciousness from their potential discovery. However, even staunch proponents of psychoanalysis must admit that some important elements of film spectatorship occur at the conscious level. Discussing the power of movies from the more cognitive position, e.g. Carroll claims that the three characteristics of cinema — moving photographs, erotetic narration, and variable framing — contribute to the special clarity of movies, making them accessible to »mass, untutored« audiences. This clarity, in turn, »is the basis of our intense response to and engagement with movies«. These movies are intense in part because they foster an impression of coherence far greater than that which we experience in everyday life (hyper-coherency). Yet this does not fully account for their power. Is this the only intrinsic characteristic that gives movies their power, and is this power more than a historical product of advertising and other economic practices carried out by the Hollywood film industry? While not negating the last question, one must still explain why so many diverse audiences all over the world eagerly seek out movies. The very accessibility of a movie depends on its being understood on a basic level by its audience. Movie attendance requires an active, goal-oriented effort, which has to be motivated by the intrinsic fit between human perceptual and cognitive capabilities and the formal nature of movies. Still, such a cognitive account cannot fully explain the power of movies, since it tends to leave out the affective side. Movies have the potential to excite powerful affective experiences in their audiences which relate to the central preoccupations of our lives. Many factors need to be considered to fully account for the emotional power of movies, but one is especially important — the specific representation and evocation of emotion-laden »narrative paradigm scenarios« which evoke particular forms of spectator identification and empathy with the characters. In movies, conventional narrative structures manipulate audience identification, and through a familiar and rapidly changing series of emotional situations related to the goals of the charac-

ters(s), the audience affective response as well. Movies affect us because, through identification evoked by narrative paradigm scenarios, they immerse us in a vicarious reality that is not only more coherent than our own, but one that offers us an emotionally dramatic experience with little risk, no requirement for action on our part and no direct consequences. It may even be possible that the use of our cognitive and affective faculties might have some sort of adaptive value for us. (Section titles: *Psychoanalysis and the Power of Movies; A Cognitive Account of the Power of Movies; Biology and/or Culture?; Power without Affect?; Emotional Power in a Cognitive Context; Identification; Narrative Paradigm Scenarios and Classical Form; A Cognitive/Affective Theory of Film Spectatorship*).

UDC: 791.43.01

Hrvoje Turković

WHAT IS THE BASIS FOR A COGNITIVE APPROACH TO FILM?

There is, without a doubt, the unavoidable possibility that the recent, highly promoted proposal for a cognitivist approach to film may be considered merely a new »fad«. However, this approach, based on certain well-founded intuitions and on common sense, has opened up new and very promising avenues of empirically oriented and empirically checked theoretical developments. In the end, the »fad« could prove to be based on sound foundations. The initial insight that lends support to the cognitive stance is in fact a very common one: A film is, basically, addressed to our cognitive faculties and skills, and activating them is the crucial function of most strategies applied in filmmaking and in film reception. We typically go to see films in order to have complex »experiences«, i.e. »mind-reactions« and »cognitive answers«, that are aroused and guided by a given film structure, and films are made with the purpose of evoking such experiences. It is common knowledge that these experiential (cognition guiding) resources of films have been conducive to the social rise and survival of »moving pictures«. The second point can be deduced from the first one though it is not so intuitively obvious: As a rule, whatever is done with film in order to arouse and guide viewer's experiences, draws upon the experiential or cognitive abilities that humans already possess. The experiences aroused by a scene represented in a film draw upon our ability to recognize ambience layout, to recognize things and people and their spatial placements within the environment, their actions and the events going on in the scene; they draw upon our ability to determine our viewing position and our viewing interest in the scene, to recognize the emotions and intentions of other people, etc. The confounding problem that plagues these obvious and accepted points is that cog-

nitition of a film scene, though drawing upon our cognitive abilities from everyday life, and eliciting a cognitive reaction as complex as that from any life scene, may not be considered anything like the cognition of a life scene. In actuality, standard cognitive reactions to film scenes are activated within the very nonstandard conditions of film projection/emission. A film scene is perceived as an »inserted« scene within a life scene (a movie theater; a room in our home where we watch films on TV). It is »semantically« discontinuous from the life-scene and »out of context« within it. It is not possible, nor is it usually intended for the audience to manage the situations within the film scene in the same manner that it manages situations in the surrounding life scene: the film scene typically permits and requires only the use of our cognitive processing. There is no need for any other kind of activity that is possible in, or required by, the surrounding life scene, e.g. bodily navigating through the scene, the physical handling of things within the scene, communicating with other people present in the scene, etc. The »inserted« film-scene is not comprehended by us, who are bodily placed within it, on the basis of »affordances« (Gibson, 1987) presented by the surrounding life scene layout, but rather on the basis of restricted and reduced affordances offered by spatially limited specks of a shaded light pattern reflected/emitted from the uniform material surface of a local object within the surrounding life-scene. This difference between the affordances of »inserted scene« and »surrounding scene« is at the basis of our comprehension of the film scene as artifact based, i.e. its perception as a kind of *external representation* (Clark 1997) whose basic aim and ability is — the elaboration of *internal representations* far beyond the requirements of ordinary life. Constructing an external representation boils down to securing conditions within the artifact »affordances« that will elicit particular cognitive reactions (internal representations) within the viewer. Because filmmakers experiment with production procedures in order to evoke particular cognitive responses, they can be viewed as *practical cognitivists*. Since the cognitive effects that can be elicited by filmmaking (by film artifact) are frequently not obvious at first and not »imaginable« in advance, the workability of particular effects is frequently learned *post factum*, on the basis of recognizably novel »side-effect« experiences evoked by a particular part of the produced film, or by the whole film. Film »conventions«, or routines established to elicit particular types of experiences in viewer, are frequently a consequence of »reverse engineering« (Dennett 1995), i.e. finding out what regularities govern the relationship between particular production moves and particular aspects of evoked response, and then customizing the particular moves and the particular cognitive effects they typically evoke. Albeit that such »cognitive experimentation« is partially constrained by preexisting cognitive abilities, and by some (culturally and personally) pre-established experiential aims, it is basically open-ended. The history of filmmaking can be seen as an unending exploration into the possibilities and nuances of artifact based experiences. On the same token, cognitive students of film can be seen as *metacognitivists*, who have to discover

the cognitive basis of filmmaker's achievements, i.e. the achievements of practical cognitivists. Although the experimental bend of cognitive psychology is highly valuable, an *observational approach* has greater research possibilities at the present moment: the *film corpus* offered by film history can be utilized as a source for a multitude of *performed*, and richly *replicated experiments* which can be — in a comparative and reverse-engineering manner — systematically reassessed by cognitive film students.

THE CHRONICLE'S CRONICLE

Vjekoslav Majcen: A CHRONICLE — July/November 1999

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia, accompanied by a bibliography of books published in Croatia, and obituary notices of deceased filmmakers.

Ivo Škrabalo

FROM THE HISTORY OF IDEAS: THE ABC FESTIVAL DOCUMENTS ON THE TRANSITION OF THE CROATIAN FILM FESTIVAL

At the beginning of this decade, during the break up of the former Yugoslavia and the founding of sovereignty of the Republic of Croatia, Ivo Škrabalo promoted the idea of transforming the Pula Film Festival (which had a Yugoslav, i.e. a disguised multi-national character) into an international festival. According to this idea, the festival would have become a place to present Croatian films to the world, as well as a festival that would have brought important European and international films along with their authors to our country. The working title of this festival was »ABC: The Adria/Baltic/Croatia Festival in Pula«, and like its name suggested, it would have brought together numerous European film industries from the Baltic to the Adriatic.

The latest turn of events that has brought about the creation of two festivals (a national festival in Pula and an international festival in Motovun), just goes to prove, albeit belatedly, the legitimacy of the idea that there is a dire need for this type of two-way exchange between Croatian film and the world. For this reason, Škrabalo is for the first time publishing the documents he sent, from the period from 1990 to 1992, to the then Minister of Culture of the Republic of Croatia, in which he details how he sees the transition from the »The Festival of Yugoslav Feature Film in Pula« to »ABC: The Adria/Baltic/Croatia Festival in Pula«.

BOOKSUDC: 791.43(497.5)(049.3)
929(497.5) Turković

Damir Radić

**HRVOJE TURKOVIĆ:
CONTEMPORARY FILM**

For many people, the film criticism of film theoretician Hrvoje Turković published between 1993 and 1995 in the weekly *Vijenac*, and now published in a separate book was their first contact with Turković as a critic. Turković, with his systematic critic's approach to the field of film criticism, has made an unavoidable and thoroughly singular name for himself in Croatia.

Turković's criticism reveals him to be an author who nurtures the type of essayistic or wide ranging criticism in which, through the analysis of a particular film in a broader context (for the most part based on genre, genealogy, film history, reception and culture, rather than on the authorial aspects), he demonstrates, with often fascinating lucidity, the extent of the specific and the general.

That which sets Hrvoje Turković apart from other contemporary Croatian critics is his self-assured insistence on the impression a film makes on him as the primary and indubitably certain foundation for every qualitative evaluation.

Consequently, he does not divide films a priori according to procedure, but rather according to the utmost level of competence in the chosen film making method of operation in which there is no principle qualitative procedural difference. However this is only in principle, since, some readily prove to be more beneficial. And it is precisely these that Turković considers more subtle, these are films by the »master carvers« rather than by »master carpenters or master lumberjacks«. Turković believes the epitome of film art to be the Hollywood film that usually fits into a given genre or stylistic formula, and he believes it is precisely through this that they demonstrate their superiority in conveying the highest qualities within a given (typical) formula. Of course, he also values the »highly artistic line« of modernistic films, and considers them to be a worthy alternative, but not superior to the Hollywood film. He respects modernistic poetry when it is spontaneous, when it bears witness to the personal worldview of the author. However, in the end, Turković gives precedence to the Hollywood film which is dominated by a high degree of subtle »carving«, while the alternative modernistic film, generally speaking, is under the dominant influence of the rough master »carpenters« and »lumberjacks«.

One can find fault with Turković's stance in his noncriticality toward the average Hollywood film, i.e. his neglect of the modern and postmodern tendencies which he treats like a current fad. Nevertheless, whether you agree with Hrvoje Turković's impressions and opinions, it is impossible to deny that his views are often intriguing and, even more often,

analytically lucid and precisely argued. *Contemporary Film*, along Vladimir Vuković's *An Imitation of Life* and Dražen Movre's *From the Seventh Row Left*, is the third exceptionally important collection of film criticism to published in Croatia during this decade. This collection, with a different, »more scientific« approach than the prior collections, will demand a more educated readership, and I believe that it will have a significant influence on future film writers.

FESTIVALS/EVENTSUDC: 791.43(497.5)(049.3)
821.163.42-94
791.66(497.5)»1999«

Petar Krelja

**THE LAST PICTURE SHOW — PULA
1999**

This year's Croatian Film Festival in Pula that took place, at the same time as the newly founded International Film Festival at Motovun not only brought about a division among both audiences and film critics, but created uneasiness among those who professionally follow film events. Coincidentally, something which falls hard on the heart of a sensitive film lover is the ever-growing crisis in Croatian cinema that has manifested itself in the troubling form of closures of cinema halls in many Croatian cities (Vinkovci, Karlovac, Šibenik, Pula). By following this year's film festival, Krelja critically reviews Croatian film production through an analysis of the screened films. His additional reflections on the general condition of the Croatian cinema reveal his relationship toward film and the significance that going to the movies had in his life. Recalling his youth spent in Pula, he remembers film screenings in once crowded cinemas that are now empty or shut down like those in many other cities which have recently witnessed the closing of their last remaining cinema hall.

UDC: 791.61»1999«

Sanja Muzaferija

**THE FIRST MOTOVUN FILM
FESTIVAL**

The First International Film Festival in Motovun 1999 from August 10 to 14, was, for the majority of visitors, the only opportunity to see films that they would never see and which would, for the most, never find their way into the regular cinema repertoire.

Coming into existence after the successful Imaginary Academy in Grožnjan held over the last several years, the

Motovun festival gathered numerous film professional from around the world who helped in the realization of the festival and in the procurement of a series of quality European films. In addition to the main program of recent European films, supplemental programs including a selection of Dutch and new Croatian films, as well as films by students of the Imaginary Academy in Grožnjan were held. The festival organizers also remembered the anniversaries of the film work of Branko Bauer and Tomislav Pinter, who were the honorary guests of the event.

Following this successful beginning, it can be stated that the Motovun festival has opened up Croatia's closed and isolated film milieu, which does not have enough contact with international film production, to Europe. Perhaps Motovun will encourage distributors to consider distributing some of the screened films on the regular cinema repertoire, since it is obvious that the tremendous audience turn out at the first festival in Motovun proves that people are hungry for a quality selection of European films.

UDC: 791.44.071.5(497.5)

Ivo Škrabalo

IN SEARCH OF HIS OWN LIGHT: TOMISLAV PINTER

Boris Vidović

TOMISLAV PINTER'S FILMOGRAPHY

From an early age, Tomislav Pinter (born Zagreb, June 16, 1926), decided to pursue a career in cinematography, so immediately following World War II (and after passing the entrance exam to the Academy of Fine Arts in Zagreb), and with no practical experience, he was hired by Jadran film, where he worked as an assistant to Hrvoje Šarić. After his apprenticeship and the shooting of reports for the Film Journals, the first feature film that he worked on was *Little Jole* by Nikša Fulgosi. Since this film was never finished, his feature film debut was in 1960 with Mate Relja's *Kota 905*.

This was the beginning of a period of intensely creative camera work that attested to his skill as an exceptional artist of image and light. During the 60's he was the director of photography on the best of the best films of that time including: *Prometheus from the Island of Viševica* and *Monday or Tuesday* by Vatroslav Mimica, *The Key (Waiting)* by Krsto Papić, *Rondo* by Zvonimir Berković and *The Birch Tree* by Ante Babaja. He was also the director of photography in many significant films by Serbian authors as well: *The Way Things Really Are* by Vladan Slijepčević, *Three* and *The Feather Gatherers* by Aleksander Petrović. Pinter was the recipient of nine Golden Arenas at the national film festival

in Pula as well. Pinter's indisputable artistic achievements during the 60s (he shot 15 feature films, most of them authorial and »against the grain«) brought him the job of lead cinematographer in two nationalistic super-productions: *The Battle for the Neretva* (1969) by Veljko Bulajić and *Sutjeska* (1973) by Stipe Delić.

From 1969, Pinter began working for foreign producers as well, both in coproductions and in completely foreign productions, and as a result, he became an internationally renowned cinematographer. Outstanding achievements during this period include his association with Orson Welles (*The Merchant of Venice*), for whom he shot about ten kilometers of 16 mm film for a hidden camera project on the themes of how Italians speak with their hands and how Italians view women (a portion of this material was used in the film *F for Fake* and in the TV series *Orson Welles Around the World*). Even today, after half a century of camera work, this renowned cinematographer still continues to work with a camera in his hands.

UDC: 791.61»1999«
791.43+621.397

Diana Nenadić

OPEN, PERSONAL, RADICAL, SUBVERSIVE, SPLIT 1999

This fourth time around for the Split International Festival of New Film and Video proved itself to be an open and significantly enriched multi-media presentation that incorporated not only new visual technology, but also broader creative space for new media (CD-ROMs, Internet projects and interactive video installations) as well. By paraphrasing the titles of two of the works shown that thematize the medium of film, it can be said that the Split festival offered everything that »film (and video) is«, i.e. »everything that film (video) can withstand«. Notwithstanding the unavoidability of intermedial research, it seems that this year's film and video selection was marked by the culture of »difference«. This is a result of the festival opening itself up to the »politics« of identity, which were overshadowed by formal experimentation during the previous years. In light of this, it is important to note that all three of the previous grand prizes were awarded to female authors, which, in addition to the greater presence of women authors, also implies the greater presence of »female experience«, i.e. »female communication«.

In the video selection, the most notable works pervaded the space around themselves with body talk and body »politics«, intimacy and personality, and often with apostrophized meditative-poetic recordings. This was also the case with media experiments in which there was very intense dialog between experimental film, video and new media.

In a convention defying move, the exceptionally well attended Panorama and Focus Programs were selected to be

screened at the same time as feature films, while lectures at the Multimedia Center focused on new advances in the fields of visual communication and the media of moving images. The numerous film and video retrospective (life achievement awards for Ivan Martinac, Ante Božanić, Breda Beban and Hrvoje Horvatić, films from the Academy of Dramatic Arts in Zagreb, the Hungarian Bela Balazs Studio, etc.) were a productive and necessary reminder of that which has already been touched upon, explored and accomplished. It is because of all these elements that one can unequivocally say that, despite the numerous organizational difficulties, misunderstandings with the audience and indifference toward guests, the Split film festival has mostly everything that a good festival needs: a look into the past, a legitimization of the present and a taste of the future for visual media.

UDC: 791.61»1999«

Vladimir Sever

FROM KUBRICK TOWARD FINCHER — VENICE 1999

Written over 13 days, this is a daily journal full of impressions of this year's films at the 56th Venice Film Festival. Among the films reviewed, the author has placed special emphasis on Stanley Kubrick's farewell film *Eyes Wide Shut* and David Fincher's *Fight Club*, in which he finds structural, visual, aural and narrative innovations that invite the viewer to watch the films repeatedly and to decipher their filmic complexity.

IN FOCUS: CROATIAN FILM PREMIERE

Diana Nenadić

RED DUST — THE REFLECTION OF A DECADE

Boasting three feature films and numerous domestic and international awards, Zrinko Ogresta has made a name for himself as the most successful Croatian director of the 1990s, and his latest film *Red Dust* can be considered a prime example of mainstream cinema. »Realistically« motivated and mildly critical (liberal), this crime melodrama about a »loser« from Zagreb's suburbs is a continuation of Ogresta's previous film *Washed Out*. In addition to bearing witness to the director's maturing, it, in a certain way, summarizes one of the directions of Croatian cinema of the 1990s.

REPertoire — July/November 1999 CINEMA REPERTOIRE VIDEO PREMIERES

Edited by 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 July to November 1999.

UDC: 791.43.01

Dragan Rubeša

»THE LEFT HAND-HELD CAMERA«

On the basis of films screened at this year's Venice Film Festival, Dragan Rubeša asserts that there is a growing trend among contemporary authors to follow the guidelines set out by Dogma 95. With its commitment to purity, Dogma 95 has begun to function as a global media attraction. Therefore, it is not surprising that its »subversive« vows have fascinated representatives of America's independent production community regardless of whether their poetics are governed exclusively by its principal rules, or by strict adherence to all ten commandments.

Rubeša observes that one of the fundamental rules of Dogma (which has, in turn, become its trademark), hand-held filming, is being followed by an ever increasing number of film makers, as well as by some television shows that want to create a false documentary effect. However, since Rubeša cites that many of the procedures stated in Dogma 95 were used much earlier in film art, there remains the question of whether Dogma 95 is a completely new way of approaching the moving image or if it is merely a new twist on the forgotten practices of the avant-garde.

STUDIES AND RESEARCH: FILM AND LITERATURE

UDC: 821.111:791.43
929(410) Austen

Tatjana Jukić

BODIES AND CORPORA: THE VISUAL JANE AUSTEN

The visual body of Jane Austen's work has grown considerably in the past decade. Over the course of just a few years, devoted readers of the six finished novels by Austen have been offered a profusion of iconic remakes. My text focus-

es on an exploration of the ways in which the body, politics and history — categories rather subdued and kept at bay in Jane Austen's fiction — are represented in contemporary film and television adaptations of her novels, when the iconic and the visual are used as a means to find the missing link between an old, elusive discourse and its new consumers.

The decorous fading of the bodily features in Austen's novels is in the new, visual versions of her texts replaced by vibrant new representations which see the body as the necessary site of discourse. Even though in most cases (with the exception of Heckerling's *Clueless*), late eighteenth century *decorum* is maintained, the visual representation of the actors' bodies introduces the possibility of subversion, action that is possibly improper and dangerously sexual. The sex drive introduced by the representation of the actors' physique is all the more significant if one bears in mind that all of Jane Austen's novels deal with one subject — premarital courtship. Moreover, this new body is both visible and invisible, it paradoxically acts underneath the clothes, so that the costume functions as a kind of mobile screen simultaneously revealing and concealing, frustrating yet encouraging recognition and interpretation — a counterpart of the very screen on which the film itself is shown. This other representation is therefore not one of a nude body, but of a body struggling for representation, or rather defying representation itself, just as is the case, on a different level, with the synecdochic bodies in Jane Austen's text.

The marriage market that Austen is perpetually involved with unavoidably foregrounds the politics (of representation). Once the marriage market has been recognized as the principal interest of story telling, representation itself participates in the political impact of matchmaking. The performance of her characters is therefore a social act as well, in which narration affects and is affected by the transactions on the marriage market. Furthermore, the marriage market of Jane Austen's novels neatly reflects the politics of adaptations of her novels for film or television. In other words, Austen's novels too are goods on a film or TV market; by managing to preserve their appeal, they are never short of suitors in guise of film and TV producers. Austen's plots operate as parables of their own consumption: they portray heroines on the marriage market and are themselves goods attracting eligible admirers — readers, viewers, writers, producers.

This brings me to the question of history. Repetition and its longevity are essential for the social practices in Jane Austen: obsessive and decorous repetition is the inciter of the historical otherness of her discourse. Consequently, the repetitive and overflowing time of the six-part TV series (the 1995 BBC production of *Pride and Prejudice*, for example) captures the temporal dimension of Austen's novels usually lost in the succinct duration of a feature film. It therefore follows that the representation of the past in a six-part period piece — as opposed to that of a feature film — rests on a symptomatic temporal paradox: the longevity of history is in a way echoed in the very time-consuming effort to film, view and represent the past. In more ways than one, the growth of the visual body takes time.

UDC: 821.163.42:791.43

Vjekoslav Majcen

THE CINEMATIC VISION OF TIN UJEVIĆ

On the basis of an analysis of the entire literary *oeuvre* of Croatian poet Tin Ujević (1891-1955), Vjekoslav Majcen seeks to establish the significance of film and audiovisuality in his works. Through this procedure, he hopes to create the conditions necessary to come to a conclusion on the extent of the role that the world of film played in forming the poetic landscape of the artist's poetic view of the world.

Examples from the writer's immense opus of poetry and prose serve to demonstrate the poet's closeness to film and knowledge of film art. They also serve as illustrations of how certain »filmic qualities«, i.e. film motives and content, directly or indirectly, frequent the poems, prose poems, essays and articles of Ujević's literary *oeuvre*.

Selected examples of his poetry suggest that »filmic qualities« and film elements can be observed in structural elements of Ujević's poetry. They are also reflected in his choice of words, in the associative strands of poetic images and their dynamic character, in the editorial elements of their temporal and spatial transitions, in changes in the observer's point of view, and as elements of pictorial and/or associative comparisons or immediate recording.

In many of his prose texts, film, as a sociological phenomenon, as an art form and as a mass medium, becomes the reference point that the poet uses to grade other contemporary art forms, to establish the relationship between film and other art forms, to present opinions and thoughts on the fate of art in an industrialized world, to criticize social developments and to observe his own position as a poet in contemporary society. Last but not least, there are Ujević's personal viewing experiences and the writer's relationship toward audiovisual media.

UDC: 791.43(44):821.133.1

Bruno Kragić

FRENCH FILM AND LITERARY TRADITION

In this article connections between French cinema and literature are registered on three levels: on the level of general motives, on the level of stylistic and thematic correspondence between different cinematic and literary trends, i.e. on the level of relation to the literary and cultural thematic legacy, and thirdly, on the level of overlap among the general ideological and thematic tendencies in film and literature. These topics are elaborated through a number of examples. In conclusion — film and literature share a number of com-

mon characteristics even outside the special case of film adaptations of literary works.

THE CHRONICLE LIBRARY

UDC: 791.43(497.1)

Daniel J. Goulding

THE BREAKUP OF YUGOSLAVIA: CINEMATIC REFLECTIONS

The violent breakup of Yugoslavia into five nation states (Slovenia, Croatia, Bosnia-Herzegovina, the Federal Republic of Yugoslavia, and Macedonia) brought to an end a complex post war experiment in building and sustaining a multinational film culture. To a remarkable degree, the leading members of the Yugoslav film community were able to hold onto the fragile shared sense of community and respect for ethnic and national differences long after those values were systematically subverted by separatist educational and cultural policies in each of the Republics. This article traces the evolution of the former Yugoslavia's mixed federal and republican system of film production, distribution and exhi-

bition to one that has now been reorganized along separate national lines. It considers the ways in which these new nations are dealing with questions of film economics, state subsidies and political control of filmmaking activities. The paper comments on the ways in which critically important domestic fiction feature films produced from 1991 to 1998 reflect upon the former Yugoslavia's brutal internecine warfare and other contemporary social, cultural and political realities. The sections of the paper are: »Virgina — Yugoslavia's Last Picture Show« (on Srdjan Karanović's *Virgina*, 1991), »Belgrade — Making a Way of No Way« (the films considered in some detail are: *Vukovar: A Story*, directed by Boro Drašković; *Pretty Village Pretty Flame*, by Srdjan Dragojević; *Underground*, by Emir Kusturica; *The Powder Keg*, by Goran Paskaljević; *Premeditated Murder*, by Gorčin Stojanović; *Wounds*, by Srdjan Dragojević), »Zagreb — Troubled Passage« (*How the War Started on My Island*, by Vinko Brešan), »Ljubljana — New Beginnings« (*Felix*, by Božo Šprajc; *Outsider*, by Andrej Košak; *Express, Express*, by Igor Šterk), »Skopje — Before the Rain« (*Before the Rain*, by Milcho Manchevski; *Across the Lake*, by Antonio Mitrikeski), »Cinema Under Siege — Sarajevo« (*The Perfect Circle*, by Ademir Kenović). The article is a prepublication of a chapter in the book *Cinema in Transition: Post-Communist East Central Europe*, ed. by D. Goulding and C. Portuges (Flick Books, in press, 2000).