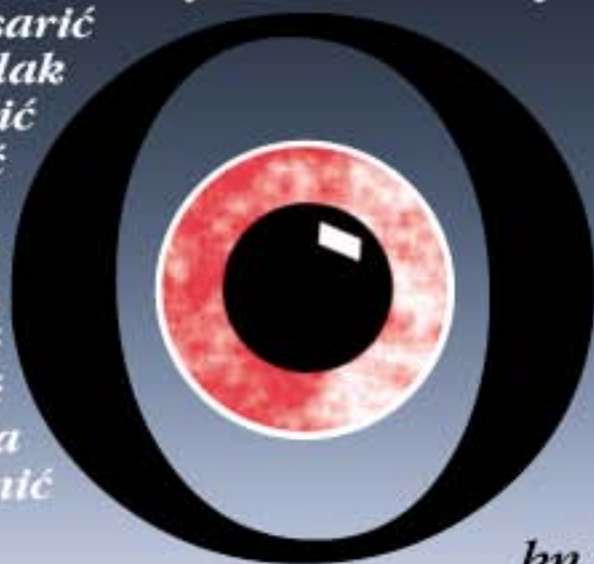


Zagreb  
21/2000

Tema:  
Film  
devedesetih

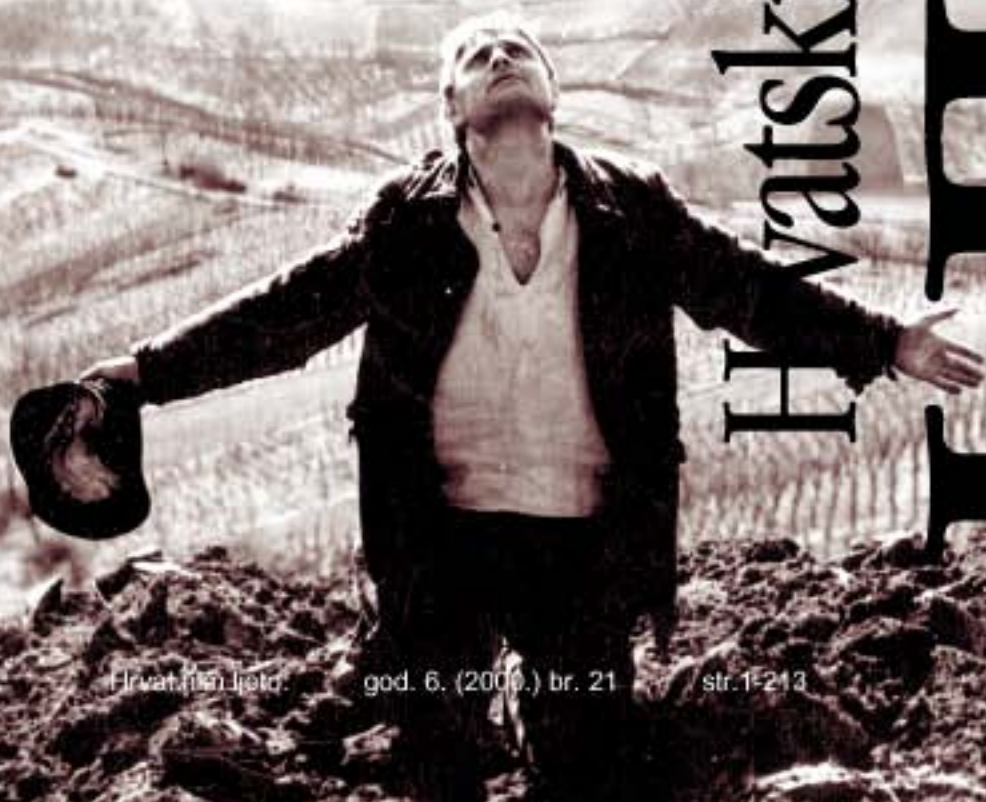
Čegir  
Čelan  
Gilić  
Kragić  
Kurelec  
Lederer  
Lukanović  
Majcen  
Milinković  
Muzaferija  
Nenadić  
Paljan  
Paulus  
Pavičić  
Perić  
Petrović  
Posarić  
Radak  
Radić  
Sablić  
Sever  
Šešić  
Škrabalo  
Tomljanović  
Turković  
Vukoja  
Žaknić

PIŠ



kn 50

Hrvatski filmski  
FILM



Hrvatski filmski  
**LJETOPIS**

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 6. (2000.), br. 21

Zagreb, travanj 2000.

**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

**Slog:**

Kolumna d.o.o., Zagreb

**Tisak:**

Tiskara CB Print, Samobor

*Hrvatski filmski ljetopis* izlazi tromjesečno u  
nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn

**Adresa uredništva:**

10000 Zagreb, Dalmatinska 12  
tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764,  
fax: 385 01/48 48 764

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

Web stranica: [www.hfs.hr](http://www.hfs.hr)

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

**Godišnja pretplata:** 120.00 kn

**Za inozemstvo:** 60.00 USD

**Cijena oglasnog prostora:**

1/4 str. 1.000,00 kn;  
1/2 str. 2.000,00 kn;  
1 str. 4.000,00 kn

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

Slika na koricama: *Breza* (A. Babaja, 1967.)

CODEN HFLJFV

# Sadržaj

**PORTRET AUTORA: ANTE BABAJA**

Ivo Škrabalo  
ANTE BABAJA: PASIVNI JUNAK HRVATSKOGA FILMA 3

Damir Radić, Vladimir Sever  
RAZGOVOR S ANTOM BABAJOM 7

Damir Radić  
FILMOVI ANTE BABAJE 37

Vladimir Sever  
ZAGUBLJENA LJEPOTA: FILMSKO STVARALAŠTVO ANTE BABAJE 49  
ANTE BABAJA – FILMOGRAFIJA 51

**FILM 90-IH**

Jurica Pavičić  
KONTROVERZE I TRENDOVI DESETLJEĆA 53

Nikica Gilić  
NOSTALGIČNI MODUS POSTMODERNE I NOSTALGIJA KAO TEMA I ZNAČAJKA KRAJA  
(FILMSKOG) STOLJEĆA 60

Bruno Kragić  
AMERIČKI FILMSKI POSTMODERNIZAM – NOVA EPOHA ILI ZABLUDA 65

Irena Paulus  
FILMSKA GLAZBA U DEVEDESETIMA: SONG I SCORE – BITKA ZA PREVLAST? 69

Tomislav Čegir  
OSVOJENA PROSTRANSTVA: VESTERN DEVEDESETIH 78

Jurica Pavičić  
LEKSIKON REDATELJA ZA 21. STOLJEĆE 83

**LJETOPIŠOV LJETOPIŠ**

Vjekoslav Majcen  
KRONIKA prosinac 1999./ožujak 2000. 87

BIBLIOGRAFIJA 92

UMRLI 92

**U ŽARIŠTU — HRVATSKE FILMSKE PREMIJERE**

Diana Nenadić  
PRESTROJAVANJE 93

**PORTRET**

Jasna Posarić  
PORTRETNI KOLAŽ: ZRINKO OGREŠTA 99

ZRINKO OGREŠTA: BIOGRAFIJA I FILMOGRAFIJA 104

**REPERTOAR**

Uredio: Igor Tomljanović  
FILMSKI REPERTOAR 105  
VIDEOPREMIJERE 123

**FESTIVALI/PRIREDBE**

Diana Nenadić  
STARA PRAVILA I NOVE IZNIMKE 129  
DANI HRVATSKOG FILMA 2000. (FILMOGRAFIJA – NATJECATELJSKI PROGRAM) 137  
NAGRADE 9. DANA HRVATSKOG FILMA 137

Sanja Muzaferija  
HITCHCOCKIANA 140  
BIBLIOGRAFIJA KNJIGA O HITCHCOCKU 144

Rada Šešić  
SVIJET U INDIJI I INDIJA U SVIJETU 145

Andrea Radak  
HRVATSKI FILMOVI NA FESTU 150

Marin Lukanović  
DIGITALNA BUDUĆNOST I FILM 154

**REPERTOAR**

uredio: Igor Tomljanović  
FILMSKI REPERTOAR 139  
VIDEOPREMIJERE 158

**STUDIJE I ISTRAŽIVANJA**

Irena Paulus  
WILLIAM VERSUS WAGNER ILI: POKUŠAJ POVEZIVANJA GLAZBENIH EPOVA 157

Davorica Perić  
POLUSUBJEKATIVNI KADAR I LIK S LEĐA – U SLIKARSTVU, FILMU I STRIPU 172

**PRONAĐENI RUKOPISI**

Gordan Lederer  
TEHNIKA SNIMANJA CRTANOG FILMA 181

KRONOLOGIJA CRTANOG/ANIMIRANOG FILMA 196

BIOFILMOGRAFIJA GORDANA LEDERERA 197

**ABSTRACTS 198**

**O SURADNICIMA U BROJU 206**

# Hrvatski filmski LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 6 (2000), No 21

Zagreb, April 2000

Copyright 1995: Croatian Society of Film Critics

## **Publishers:**

Croatian Society of Film Critics

Croatian State Archive – Croatian Cinematheque

Croatian Film Clubs' 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  
700 copies

**Subscription abroad:** 60 US Dollars

Account Number:

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

## **Editor's Address:**

*Hrvatski filmski ljetopis*

Croatian Film Club's Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771,

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@inet.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web site: www.hfs.hr

*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: *Breza/The Birch Tree*  
(A. Babaja, 1967.)

CODEN HFLJFV

# Contents

## **PORTRAIT OF AN AUTHOR: ANTE BABAJA**

Ivo Škrabalo

ANTE BABAJA: THE PASSIVE HERO OF CROATIAN FILM **3**

Damir Radić, Vladimir Sever

BIOFILMOGRAPHIC INTERVIEW: ANTE BABAJA **7**

Damir Radić

THE FILMS OF ANTE BABAJA **37**

Vladimir Sever

LOST BEAUTY: THE FILMS OF ANTE BABAJA **49**

ANTE BABAJA – FILMOGRAPHY **51**

## **FILM OF THE NINETIES**

Jurica Pavičić

CONTROVERSIES AND TRENDS OF A DECADE **53**

Nikica Gilić

THE NOSTALGIC MODE OF THE POSTMODERN AND NOSTALGIA AS A THEME AND SYMBOL  
OF THE END OF THE CENTURY **60**

Bruno Kragić

AMERICAN FILM POSTMODERNISM – A NEW EPOCH OR A DELUSION **65**

Irena Paulus

FILM MUSIC IN THE NINETIES: THE SONG AND THE SCORE – A BATTLE FOR  
SUPREMACY? **69**

Tomislav Čegir

CONQUERED SPACE: THE WESTERN OF THE NINETIES **78**

Jurica Pavičić

AN ENCYCLOPEDIA OF DIRECTORS FOR THE 21st CENTURY **83**

## **CHRONICLE'S CHRONICLE**

Vjekoslav Majcen

A CHRONICLE – December 1999/March 2000 **87**

BIBLIOGRAPHY **92**

DECEASED **92**

## **CROATIAN PREMIERES**

Diana Nenadić

REALIGNMENTS **93**

## **PORTRAIT**

Jasna Posarić

A COLLAGE PORTRAIT: ZRINKO OGRESTA **99**

ZRINKO OGRESTA: BIOGRAPHY AND FILMOGRAPHY **104**

## **REPERTOIRE**

edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE **105**

VIDEOPREMIERES **123**

## **FESTIVALS/EVENTS**

Diana Nenadić

OLD RULES AND NEW EXCEPTIONS **129**

DANI HRVATSKOG FILMA 2000. (FILMOGRAFIJA – NATJECATELJSKI PROGRAM) **137**

NAGRADE 9. DANA HRVATSKOG FILMA **139**

Sanja Muzaferija

HITCHCOCKIANA **140**

A BIBLIOGRAPHY OF HITCHCOCK **144**

Rada Šešić

THE WORLD IN INDIA AND INDIA IN THE WORLD **145**

Andrea Radok

CROATIAN FILMS AT FEST **150**

Rada Šešić

THE DIGITAL FUTURE AND FILM **154**

## **REPERTOIRE**

edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE **139**

VIDEOPREMIERES **158**

## **STUDIES AND RESEARCH**

Irena Paulus

WILLIAMS VERSUS WAGNER OR: AN ATTEMPT AT CONNECTING MUSICAL EPICS **157**

Davorka Perić

THE SEMISUBJECTIVE SHOT OR THE CHARACTER FROM BEHIND – IN PAINTING, FILM AND  
STRIP ART **172**

## **UNCOVERED WRITINGS**

Gordan Lederer

THE TECHNIQUE OF SHOOTING ANIMATED FILM **181**

A CHRONOLOGY OF THE DEVELOPMENT OF ANIMATED FILM **196**

A BIOFILMOGRAPHY OF GORDAN LEDERER **197**

## **ABSTRACTS 198**

**ON CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 206**

Ivo Škrabalo

## Ante Babaja: Pasivni junak hrvatskoga filma

»Ja ne spadam u one režisere koji — to se danas kaže — snimaju jedan film cijeli život... Naime, svi mi tražimo istinu samo nam se ona čini svaki čas drukčija, ne? Vjerojatno je bolje istraživati, u jednom opusu naći koje su to zajedničke točke a ne gledati na to stalno kao na jedno isto djelo.« (Ante Babaja, 1987.)

Kad se dvadesetšestogodišnjak Ante Babaja 1953. vratio iz Pariza (gdje je nekoliko mjeseci volonterski asistirao velikom francuskom filmskom redatelju Jacquesu Beckeru na snimanju filma *Ulica Estrapade*) predložio je nadležnima da u maniri *cinema vérité* snimi dokumentarno, iz potaje, velikog pjesnika i boema Tina Ujevića na njegovim svakodnevnim mjestima kretanja, a zatim je kanio film ozvučiti Tinovom *Svakidašnjom jadicovkom*. Taj je prijedlog, dakako, u komunističkom sustavu bio odbijen: »u čudu su me gledali zašto hoću snimiti film o toj barabi«, sjeća se autor nesnimljenoga filma, pa je tako propustio stvoriti filmski zapis o Tinu dvije godine prije smrti ovoga vjerojatno najvećeg hrvatskog pjesnika našega stoljeća. O tom je istom Tinu prije nekoliko godina u Hrvatskom saboru jedan predstavnik hadezeovske Vlade rekao da zapravo i nije bio boem, »nego klošar«. Dakle, odnos vlasti prema umjetnicima, naročito ako su osebujni, svojeglavi i natprosječni, ne ovisi toliko o političkom sustavu, nego je — gotovo bi se moglo reći — zakonomjerno sumnjičav i odbojan.

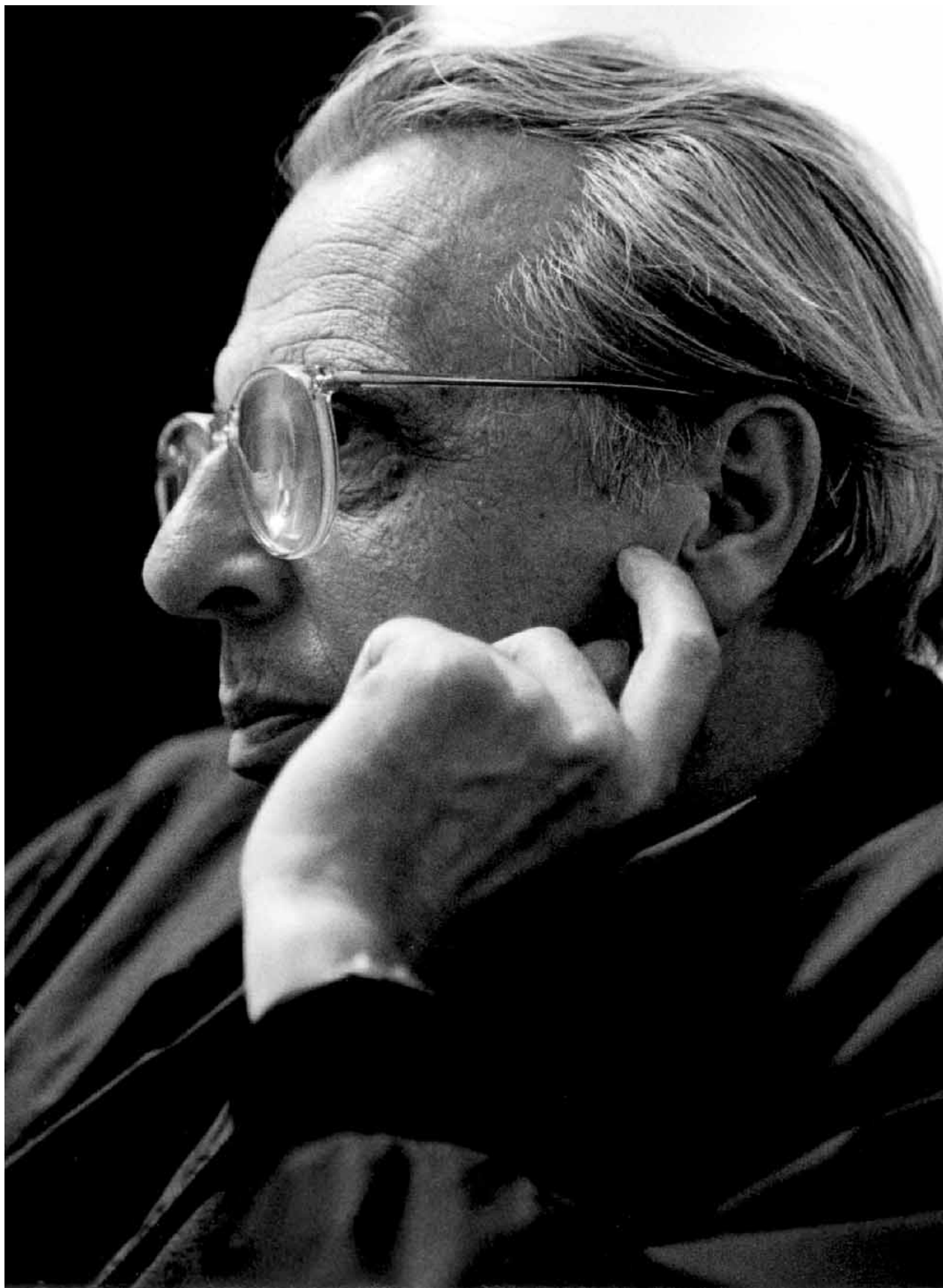
Nije to bio jedini Babajin filmski projekt koji je ostao nerealiziran ili s kojim je imao znatnih poteškoća u realizaciji ili plasmanu. Njegov ga je bliski suradnik u pisanju scenarija Božidar Violić svojedobno polušaljivo/poluistinino nazvao *klasikom nesnimljenih filmova*. Doista, danas, kad se nakon brojnih priznanja, pa čak i dobivanja *Vjesnikove* nagrade *Jelen* za životno djelo, filmski opus Ante Babaje može smatrati zaključenim, začuđuje da njegova filmografija u rasponu od 1955. do 1992. (dakle u 37 godina) obuhvaća ne više od 27 naslova, među kojima je 5 dugometražnih i 11 kratkometražnih igranih filmova, dok su ostali dokumentarni ili edukativni filmovi. Taj bi popis svakako bio dulji, a njegova ukupna umjetnička težina još i veća, da nadležni nisu u više navrata osujetili neke u najmanju ruku zanimljive projekte, od kojih bi — sudeći po onome što je uspio snimiti — nastala vrijedna djela za riznicu umjetničkih vrijednosti hrvatske kinematografije, u kojoj Babajino životno djelo zauzima jedno od vodećih mjesta.

Čak i u krugovima filmaša jedva je poznato da je Slavko Kolar svoj scenarij *Svoga tela gospodar* prvobitno namijenio Babaji da mu bude prvijenac, ali 1956. novopostavljeni direktor *Jadran filma* Ivo Vrhovec po kratkom je postupku oduzeo režiju nepouzdanom debitantu Babaji i povjerio je (u ono doba) najuglednijem, a svakako precijenjenom redatelju Fedoru Hanžekoviću, kome je, stjecajem okolnosti, to bio posljednji igrani film. Slično tome, obustavljene su pripreme

i za snimanje filma *Mali grijesi* prema scenariju Zvonimira Berkovića (trebao je to biti film o svakidašnjici tzv. malih ljudi u neorealističkom stilu), kao i za *Svadbu* na temelju scenarija Božidara Violića (jedini nesuđeni Babajin film čija se radnja zbiva u okolnostima Drugoga svjetskog rata). Od nerealiziranih Babajinih kratkometražnih projekata valja spomenuti jedan filmski esej o socijalnoj ulozi cvijeća koji je pripremao s pokojnim Krunom Quienom i portret *Apostola čistoće*, jednog osebujnog gradskog osobenjaka poznatog po tomu što je zaustavljao prolaznike na ulici da bi počistio s njihove odjeće samo njemu vidljivu prljavštinu.

Premda je tijekom svoje karijere bio jedan od najviše šikaniranih hrvatskih filmtvoraca, Babaja je na samom početku samostalnog autorskoga rada dobio najveća priznanja, Zlatnu arenu i nagradu kritike na Pulskom festivalu (koji je tada još obuhvaćao filmove svih rodova i duljina), za svoj kratkometražni dokumentarni film *Jedan dan u Rijeci* (1955.). Retrospektivno gledano, u tom malom filmu nastalo je po narudžbi, a prema scenariju istarskoga pisca Drage Gervaisa, već su se nazirali elementi koje će Babaja razraditi i dalje razvijati u svojim budućim filmovima. Prepoznatljiva je njegova ustrajna zaokupljenost filmom kao umjetničkim izražajem, što znači da svaki faktografski podatak ili literarni predložak nastoji filmski uobličiti tako da to postane samo-svojna i u drugi medij neprenosiva umjetnina. Otud, u ovom nizu impresija o velikome lučkom gradu nalazimo prizore uhvaćene okom rasnog dokumentarista, ali usporedo s time i očito aranžirane, čak i donekle stilizirane situacije koje korrespondiraju s poetskim suzvučjima Gervaisova teksta. Nije se libio namještati situacije i raspoređivati ljude po lokacijama, dakle sve što se protivilo tadašnjem dogmatskom shvaćanju dokumentarizma kao navodno nepatvoreno istinite slike života.

U kasnijim filmovima Babaja je razvio oba postupka, a znao ih je i spojiti u svojim slojevitim filmskim esejima, što je bila žanrovska inovacija u hrvatskom, pa i jugoslavenskom dokumentarnom filmu. Tako *Tijelo* (1965.), prema scenariju i s tekstom Tomislava Ladana, empirijski brutalno pokazuje tijelo kao ljušturu ljudskog duha i bića, koja prolaznost života čini vidljivom i opipljivom. Dokumentarističko odgonetavanje enigme ljudskoga lica (u krupnom planu) čini srž nekih njegovih sjajnih filmskih impresija, kao što su primjerice: *Kabina* (1966.), *Čekaonica* (1975.) i *Starice* (1976.). Jedno od vrhunskih Babajinih dokumentarnih ostvarenja svaka-



ko je *Čuješ li me?* (1965.), potresno svjedočenje o naporu da smisao govora dođe do svijesti gluhoonijeme djece.

Znatno dio Babajina opusa čine kratki satirični filmovi u kojima je ideja izražena u reduciranom obliku pojednostavljene situacije lišene suvišnih detalja. Već *Ogledalo* (1955.), prema scenariju Vjekoslava Kaleba, svjedoči o Babajinoj sklonosti stiliziranom iskazu, koji će kasnije, u filmovima nastalim u suradnji s Božidarom Violićem kao scenaristom, jedno vrijeme biti temeljna estetska odrednica njegova stvaralačkog postupka. Tako je *Nesporazum* (1958.) odbacio pomoć dijaloga, jer se priča razvija do poente u nizu prizora logično proizašlih iz temeljne situacije kojoj ne treba dodatnih objašnjenja. Zgodica o zabuni kad je poštom na izložbu moderne umjetnosti stigao mlinski kamen, a mlinaru mala figurativna skulptura, imala je velik odjek u doba nastanka, jer je tumačena čak i kao napad na apstraktnu umjetnost, tada u nas službeno prihvaćenu (ali i napadanu) te donekle čak i favoriziranu, premda je posve jasno da je autor svojoj sarkastičnoj satiri zapravo podvrgao snobizam i pomodarstvo u umjetnosti, i to s pomalo konzervativnih pozicija. Politički prigovori mogli su ugroziti daljnji autorov rad, ali diploma s međunarodnog festivala u Oberhausenu pomogla je da Babaja ipak stekne stanovitu kreativnu autonomiju za potkopavanje ideološke čistoće socijalizma. Slijedio je *Lakat (kao takav)* (1959.), jetka satira na laktašenje kao princip društvenoga napretka, film ostvaren u potpuno bijelom, gotovo apstraktnom prostoru (određenom samo elementima scenografije) koji omogućuje *high key* fotografiju, sa svjetlom bez ikakvih sjena, kao izraz čiste stilizacije. Kasnije, *Pravda* i *Jury* (oba 1962.) napuštaju stiliziran prostor, ali i dalje ne štede ironiju u odnosu na relativizam pravde i oportunitizam ocjenjivača.

Po istom principu kao *Lakat* snimio je svoj igrani prvijenac *Carevo novo ruho* (1961.), neprikriveno političku varijaciju Andersenove priče, u kojoj car personificira prepoznatljivog totalitarnog vladaoca u čijoj zemlji se ide na stratište i zbog zabranjenih snova. U Titovoj su Jugoslaviji takve aluzije bile itekako opasne, pa je film bio gurnut u stranu i prešućivan, čemu su, na žalost, pomogle i neke njegove slabosti. Premda je prvobitno film zamišljen kao kratkometražni, tijekom realizacije scenarij je nadopisivan, jer se smatralo da bi bilo šteta raskošne boje prekrasnih i maštovitih kostima Jagode Buić potrošiti samo na film koji nema samostalno mjesto u kinoprogramu. Stoga se u ovom jednosatnom filmu osjeća da je priča nasilno razvučena, što je izazvalo monotoniju u nizanju prizora kojima je manjkalo unutarnjeg ritma. Glumačka je komponenta, osim toga, bila vjerojatno najslabija sastojnica filma. U brojnom i podosta heterogenom glumačkom ansamblu svatko je tražio svoj izraz, sukladno svojim kazališnim navikama, a to se posebno osjećalo i zbog neizbrušenog dijaloga. U kasnijim Babajinim filmovima ima sjajno ostvarenih uloga prvorazrednih glumaca (Fabijan Šovagović, Sven Lasta), ali u cijelom je njegovu opusu prepoznatljiv autorski stav da je u građenju filma kadriranje važnije od likova i osoba u kadru, čime oni dobivaju tretman pukih objekata unutar estetski oblikovane filmtvorine.

Babaja doista nije »snimao jedan te isti film cijeli život«, ali u svim djelima, različitim po postupku i žanru, on sebe i nas gotovo uvijek suočava s nekim krajnjim pitanjima ljudske sudbine. Dok se za umjetnike obično kaže da »tragaju za smislom života«, za Babajine filmove može se reći da svjedoče o autorovu naporu kako razotkriti temeljni *besmisao* življenja, pred kojim smo potpuno bespomoćni. Nadovezujući se na svoje kratke filmove, Babaja je taj svoj temeljni fatalizam najviše i najbolje izrazio u četiri igrana filma, koji su neprijeporno već postali naša filmska klasika.

Među njima *Breza* (1967.) slovi kao remek-djelo negdje na vrhu vrijednosti hrvatskoga filma kao cjeline. Na prvi pogled film posve tradicionalne fakture, ova majstorska ekranizacija antologijske pripovijetke Slavka Kolara jedan je od vrhunaca modernog autorskog filma, koji se i u nas, kao i drugdje u Europi, afirmirao šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Kompaktnost narativne, glumačke, likovne, bojastičke i montažne komponente filmskoga iskaza sugestivno je razotkrila osebujan svijet svakodnevnog ogrubjelosti kao imanentnog zakona postojanja. Lirska priča o Janici (Manca Košir), nježnoj i lomnoj posavskoj seljanki koja se izdvaja od ostalih u selu »kao breza među bukvama«, što joj donosi samo nesreću u svijetu neosjetljivom za suptilne titraje duše, poprimila je značajke globalne metafore. Sažetak svoje vizije takvoga bezdušnog svijeta Babaja je vrlo efektno izrazio u refrenu bizarne seljačke brojalice (*»Lepi puček, crni cuček, jedna pura, dva pandura, vsakom dojde smrtna vura«*) koja u montažnoj sinkopi narasta do sugestivnog mementa ravnodušnosti svijeta i same sudbine, gotovo fizički nazočne u nijemom liku Babice koja tijekom filma netremice prede vunu ne hajući za zbivanja oko sebe. Čak i Janičin grubi muž Marko Labudan doživi svoju katarzu, pa gorko zaplače za Janicom ispod stabla breze u bukovoj šumi. Taj isti Marko u filmu kao svatovski barjaktar ponosno vije hrvatsku zastavu, a igra ga srpski glumac (i naknadni velikosrpski političar) Bata Živojinović, pa je šteta što, zbog kratkovidne prakse Hrvatske televizije da ne prikazuje hrvatske filmove sa srpskim glumcima, mlađe generacije dugo nisu imale priliku upoznati možda ponajbolji film Ante Babaje.

Svoje glav i dosljedan u svom upornom otklonu od bilo kakve političke ili estetske prilagodljivosti, Babaja se nije bunio, nego je pasivno podnosio da mu odbijaju projekte, ne šalju filmove na festivale ili da ga zaobilaze nagrade. Čak je i Vicko Raspor, nekadašnji politički komesar iz Dalmacije, koji je u Beogradu dugo kavanski drmao filmom (putem često lucidnih filmskih kritika) izrekao o Babaji svojevršno priznanje: »On je poznat po tome što uporno šuti i pravi dobre filmove. Koliko god je ubitačno slušati njegovu šutnju, toliko je prijatno gledati njegove filmove«.

Respekt koji je izazivao, Babaja je samo povećao sa svoja sljedeća dva filma prema djelima Slobodana Novaka, koje je snimio u velikim razmacima. Drukčiji od ranijih djela, ti filmovi za glavnoga junaka imaju introvertiranog intelektualca koji se vraća svome zavičaju, pasivno prihvaćajući hod vremena i neminovnost sudbine. *Miris, zlato i tamjan* (1971.) opisan je kao film o *otuđenju*, vrlo popularnoj odrednici u ono vrijeme, ali je znatno više poniranje u pesimizam i re-

zignaciju kao životni stav pasivnoga junaka suočenog sa statikom vegetiranja bez ikakvih perspektiva da bi moglo doći do bitnih promjena. Nakon superiorne boja fotografije Tomislava Pintera u *Brezi*, inspirirane staklima hrvatskih naivnih slikara, može začuditi da je *Mirisi, zlato i tamjan* snimljen u crno-bijeloj tehnici. Škrtost producenta nije izazvala aktivan otpor kod Babaje, koji se, poput svojih likova, polako pretvorio u pasivnog junaka hrvatskoga filma, pa je autor to ograničenje prihvatio kao izazov askeze u realizaciji, podcrtavajući i na taj način tmurnu atmosferu jadranskoga otoka u kojoj njegovi junaci ne vide za sebe šanse, što je uz pomoć slovenskoga snimatelja Janeza Kališnika impresivno ostvario. I drugi film po Novakovoj prozi, *Izgubljeni zavičaj* (1980.) govori o povratku ishodištu, ali ovdje (s izvanrednom boja fotografijom Gorana Trbuljaka) Babajin pasivni junak ponire i u proteklo vrijeme, što se izražava preko četiri bogato orkestrirane sekvence (možda najljepše ode prirodi u hrvatskom filmu) o ribolovu, striganju ovaca te berbi grožđa i maslina, tako da ovi obredni radovi poprimaju gotovo

arhetipski karakter i unose ton nostalgije u sumorno suočavanje pasivnoga junaka sa samim sobom.

Babajini igrani filmovi (donekle s iznimkom *Breze*) nikada nisu nailazili na velik odaziv gledalaca u kinodvoranama, ali su ipak redovito dospijevali u redovitu distribuciju. Ipak, njegov posljednji film *Kamenita vrata* (1992.), svojevrsan autorov kreativni testament, u kojem su nazočni gotovo svi elementi njegova filmskoga mišljenja i rukopisa, nije uopće ni došao do gledališta. Bio je prikazan tek na festivalskim projekcijama u Zagrebu i Puli, a kako je *Jadran film* zahtijevao neke izmjene zbog glazbenih prava, nepopustljivi Babaja se dakako suprotstavio, pa su se čak i zainteresirani filmofili tek iznimno mogli upoznati s autorovim slojevitim obračunom s temom smrti. I ovaj film je majstorski snimljen (opet Goran Trbuljak), ali za razliku od većine Babajinih djela, u velikoj se mjeri oslanja na dijalog u kojem likovi sami sebe racionaliziraju. Ipak, *Kamenita vrata* mogu se smatrati djelom koje pruža sintezu Babajine umjetnosti filma, a ona mu je ponajčešće služila da vrhunskim majstorstvom izrazi životni stav rezignacije bez tragedije.

Damir Radić, Vladimir Sever

## Razgovor s Antom Babajom

**R**azgovor s g. Antom Babajom vođen je u dva poslijepodnevna termina sredinom prosinca prošle godine, u njegovu stanu u neposrednoj blizini Zrinjevca. Razgovor su vodili Damir Radić i Vladimir (Cvetković) Sever, tehnički dio posla (snimanje) obavio je Vladimir Sever, a postproduksijski Ana Runjić (prenošenje snimke u pisani medij) i Damir Radić (montaža teksta i redaktura).

### Porijeklo, školovanje, filmski počeci

**Damir Radić (DR):** *Gospodine Babaja, odakle Babaje potječu?*

**Ante Babaja (AB):** Oni vam potječu negdje s Biokova iznad Makarske, neko selo Grabovac. Moj djed je odatle i on se naselio na Vis kao mladić; tamo mi se rodio otac, tamo mi se rodila majka, tamo mi se otac oženio, tamo mi se brat rodio, a ja sam se slučajno rodio u Imotskom gdje mi je otac bio godinu dana u službi. Samo je to moja veza s Imotskim.

**DR:** *Vi zapravo uopće niste Imoćanin, a često vas povezuju s Antunom Vrdoljakom kao, recimo, dva lica istog podneblja.*

**AB:** Ne, ne, uopće nisam, ali kad me pitaju gdje si se rodio, moram reći u Imotskom, što mogu.

**DR:** *U kakvoj službi vam je bio otac?*

**AB:** Radio je na sudu. Ali nemojmo ići tako daleko, to nikome nije važno.

**DR:** *Vratimo se onda na vas. Gdje ste završili srednju školu? U Splitu?*

**AB:** U Zagrebu i Beogradu.

**DR:** *A kada ste došli u Zagreb?*

**AB:** Kad sam imao četrnaest godina, 1941.

**DR:** *Tad vam je otac službeno premješten u Zagreb?*

**AB:** Da.

**DR:** *U Zagrebu ste studirali ekonomiju?*

**AB:** Ekonomiju i pravo.

**DR:** *Jeste li to završili?*

**AB:** Nisam.

**DR:** *Pročitao sam da ste u Parizu asistirali Jacquesu Beckeru...*

**AB:** Da, bio sam tamo.

**DR:** *Kako je uopće došlo do toga?*

**AB:** Došao sam na film preko Branka Belana, kao asistent u *Plavom devet*, kod Golika.

**DR:** *Dugo ste poznavali Belana?*

**AB:** Bili smo kućni prijatelji Belanovih i zaslugom Branka Belana dospio sam za asistenta u *Plavi devet*. Bilo je to potkraj '49. Poslije sam asistirao Belanu u nekom kratkom filmu, dokumentarcu, *Ne spavaju svi noću*. Kasnije sam mu bio pomoćnik u *Koncertu*. I smatram ga svojim učiteljem i čovjekom koji je najviše sudjelovao u mojim ranim filmskim danima. Bio je veliki znalac filma.

**Vladimir Sever (VS):** *Kako je Belan konkretno utjecao na vas?*

**AB:** Belan je bio veliki poznavalac filma i čovjek koji je bio potpuno filmski orijentiran. Ja to jako naglašavam — filmski, jer bilo je svega i svačega kod nas. A on je baš bio filmski orijentiran i bio je sjajan poznavalac ne samo filmske kulture, nego i filmskog zanata.

**VS:** *Je li Belan imao neki poseban način rada? Da li ste u pravoj mjeri bili učenik ili vam je on više bio poticaj za samo bavljenje filmom?*

**AB:** S obzirom na vrijeme kada smo se upoznali i kako smo se družili, onda se mogu smatrati i učenikom. Nisam znao ništa o filmskim stvarima.

**DR:** *Koliko je Belan bio stariji od vas?*

**AB:** Pa bio je stariji sigurno jedno petnaestak godina.

**DR:** *Nakon toga ste dospjeli u Pariz?*

**AB:** Poslije toga sam dospio u Pariz i imao sam neke preporuke na tamošnjem Ministarstvu. Bio sam kod Beckera kada je snimao *Ulicu Estrapade, Rue del'Estrapade* (1953). Nekoliko dana bio sam i na snimanju Christian-Jaqueove *Lukrecije Borgije* s Martine Carol. I bio sam kod Yvesa Ciampija, koji je bio liječnik, doktor i režirao je neki film, zvao se *Les-clave, Rob* s Eleonorom Rossi-Drago. Becker mi je sredio da odem na snimanje kod Marcela Carnéa, no nisam nikad otišao. Jednom kad je Carné bio ovdje to sam mu pričao, a on mi je bio rekao: 'Pa mogli ste doći, ne bih vas pojeo.'

**DR:** *Carné je poslije bio kod vas u Zagrebu?*

**AB:** U Zagrebu, ali ne kod mene; bio je u pregovorima za snimanje jednog filma. No, jako davno je to bilo.

**DR:** *Vi ste u Francuskoj bili, kako bih rekao, gost na setu?*



**AB:** Ja sam volontirao. Dozvolili su mi da dolazim i nekad bi rekli da stanem na ugao i morao bih reći ljudima da ne prolaze tuda.

**DR:** *To vam je bilo korisno?*

**AB:** Ma naravno da je bilo korisno.

**VS:** *Vjerojatno je bio šok vidjeti kako Francuzi rade; oni su imali jednu od najvećih svjetskih kinematografija.*

**AB:** Bila je prva u to vrijeme. I jedan članak sam o tome napisao, ne znam kako se list zvao, možda je to bio jedan od prvih filmskih listova, to je bilo '53. Izlazio je jedan, ne časopis, već novine, kao *Vijenac* danas. Ja mislim da se zvao *Film* ili tako nekako.

**DR:** *Tamo ste opisali vaše iskustvo s Beckerom?*

**AB:** Pisao sam baš o iskustvu s Beckerom. Metodu sam probao opisati; kako radi; a zanimljivo radi.

**VS:** *Kako vjerojatno nećemo doći do članka, možete li nam ga prepričati?*

**AB:** Imali ste dojam da ništa ne zna. I da sve traži na setu. Ali i nađe. Imao sam takav dojam. Pravio se kao da ništa ne zna; govorio bi glumcu: 'Daj ti probaj ovo, daj ti ono', snimatelju: 'Daj ti probaj odande' i tako dalje, i onda se polako fiksira i dovede kadar do perfekcije. Imate dojam da traži i nađe. Nema ništa gotovo u glavi.

### **Nekultura i komercijalizam; film kao umjetnost; filmski uzori i miljenici**

**VS:** *Onda ste se vratili u Hrvatsku i suočili s našim stanjem. Kako ste doživjeli taj kontrast između velike francuske kinematografije s dugom i plodnom tradicijom i naše, koja je bila u povojima, ili, ako hoćete, kontrast između francuskog kulturnog okruženja općenito i male hrvatske sredine, u to doba još i pod komunističkom vlašću?*

**AB:** Jedanput je bio razgovor na Akademiji, netko je rekao: 'A što ćeš kada smo mali'. Mali narod. (Ranko) Marinković je na to rekao: 'I Atena je bila mala'.

**VS:** *Mi jesmo mali narod.*

**AB:** I to vrlo. Ne znam da li smo manji ili nekulturniji, ne znam što je prvo, jaje ili kokoš.

**VS:** *Vi ste uspjeli od toga napraviti prednost u svojim filmovima.*

**AB:** Ne znam koliko je to bila prednost; toliko je razočaranja bilo...

**VS:** *Upravo ta nekulturnost tvori jednu snažnu podlogu. Izgubljeni zavičaj, Breza; bez te neciviliziranosti, koja je baš u Brezi do nekog ekstrema dovedena, ne bi bilo filma.*

**AB:** Ja sam se uvijek bunio. Ja sada idem malo u kino i pitaju me jesi li gledao to i to, ja kažem da nisam, a oni: 'To si morao gledati, to je tako grozno'. Ja kažem: 'ma ne zanima me'. Oni: 'To je tako užasno da si morao gledati'. I tako mi dosađuju da ih konačno pošaljem k vragu. Pošaljite me da nešto lijepo gledam!

**VS:** *Jeste li uspjeli nešto lijepo vidjeti u kinu u zadnje vrijeme?*

**AB:** Nisam bio odavno u kinu, filmove gledam na televiziji.

**VS:** *Vidim da ste veliki videofil.*

**AB:** Samo na televiziji, odnosno videu gledam filmove; to je meni fantastično, mogu imati neke svoje ljubimce na televiziji. Mogu ih gledati kad god hoću.

Inače, neki dan sam čuo na radiju o Bressonu. Jedan od najmilijih mi je baš Robert Bresson. Ali ne u svemu. Ima divnih stvari, a ima, neću reći promašenih, već nedorečenih.

**VS:** *O tome sam ja, u toj radijskoj emisiji koju spominjete, bio pričao, spominjao Lanselota kao primjer neuspjelog Bressonova filma.*

**AB:** Da, to nije dobro. Inače najdraži film uopće u životu mi je *Dnevnik seoskog svećenika*.

**DR:** *I Osuđenik na smrt je pobjegao je sjajan.*

**AB:** I *Mouchette*. I sjajan je *Džepar*, pogotovo dokumentarni dio; to je grandiozno. Ona studija o džeparu je fenomenalna.

**DR:** *Da se vratimo na vaš povratak iz Pariza...*

**AB:** Po povratku sam išao za pomoćnika Belanu u *Koncert*. Onda sam kasnije dobio po narudžbi *Jedan dan na Rijeci*.

**DR:** *To vam je prvi film, 1955.*

**AB:** Poslali su me to raditi da me se riješe; da slomim vrat.

**DR:** *To je zapravo bio glumljeni dokumentarac.*

**AB:** To je bio dokumentarac i to glumljeni, a imate pravo, bio je previše aranžiran. Onda mi nismo imali pojma o tome.

**VS:** *To u sebi ima jednu dobru, čudnu naivnost.*

**AB:** Ima. No film je lažan jer je Rijeka bila potpuno naseljena onima koji su iz raznih krajeva Jugoslavije bježali i tamo se doseljavali. To je bio grad bez fizionomije. Ja sam natuknuo nekakvu čakavštinu, namjerno.

**VS:** *Da, stihove ste stavili...*

**AB:** To je previše aranžirano.

**DR:** *Jedan od likova je i kapetan Dušan, čije ime govori, danas bi se reklo, o multikulturalnosti ili bar multietničnosti Rijeke. Vi ste scenarij pisali zajedno s Dragom Gervaisom.*

**AB:** On je bio sjajan čovjek, vrlo drag, duhovit i veseo.

**VS:** *Film izgleda kao niz situacija koje ste vjerojatno vi odabrali kao nekakav standardni dan u životu grada. Gervaisova je pretpostavljam naracija, a vaša je više vizualna strana filma.*

**AB:** Naravno, njega je zanimao samo tekst.

**VS:** *Tu ima zgodnih momenata i to sve skupa funkcionira vrlo simpatično.*

**AB:** Film je dobro prošao, dopao se onima gore i donio mi je nagrade. Znae, to je bio naručeni film od grada Rijeke. I pridobio sam ih, Riječane, uz pomoć Gervaisa, na ovu interpretaciju, kakva je snimljena. Pristali su na nju jer njima je bilo najvažnije, to mi je jedan njihov rukovodilac rekao, to što je čak i drug Tito dao krivu ocjenu njihovog doprinosa u NOB-u. I filmom sam ja to trebao ispraviti. I došli smo Ger-

vais i ja s tom našom idejom i Gervais ih je obrlatio, imao je on dosta ugleda tamo. Oni su pristali, ali da im onda moramo snimiti još jedan, a taj bi bio o NOB-u. Ja sam počeo snimati ovaj prvi, *Jedan dan na Rijeci*, i skoro ga završio kad su me jednog dana zvali da nema love za dva, nego samo za jedan film i to mora biti onaj o NOB-u. Ja sam rekao da je taj već gotov, a ovaj nisam ni počeo, što je bila istina. I to, taj film o NOB-u, mi je bila mora, kao kamen neki. I sreća — otpalo. Onda je *Jedan dan na Rijeci* prikazan u Puli i postigao silan uspjeh; dobio je sve nagrade. Imam tu neki prikaz Saše Petrovića u toj njegovoj slavnoj knjizi, gdje inače samo o sebi govori. Petrović ga hvali kao dokumentarac. Onda nismo baš puno znali o tim stvarima. Mene je inače dugo godina u kratkom filmu pratila ta *Rijeka*, kao u dugačkom *Breza*. Zato sam vam zahvalan na onom prikazu; jeste li vi dali prikaz?

VS: *Da (riječ je o prikazu ciklusa Babajinih filmova u MM centru, emitiranom na Trećem programu Hrvatskog radija, op. a).*

AB: To sam čuo na radiju i zahvalan sam na konstataciji koja me proganja već godinama, kao da je jedino što sam napravio *Breza*. Vi ste rekli da je ona samo jedna karika u lancu, što je istina, ali to još uvijek nije doprlo do ljudi, kritičara.

VS: *Da, Breza se uvijek promatrala izvan konteksta, a to onda nije to.*

DR: *Ljudi su užasno skučeni, za nešto se uhvate, kao što je u ovom slučaju Breza, i onda ništa drugo ne vide osim toga. Pitajte je koliko je uopće ljudi, kritičara vidjelo ostale duge filmove i ako su ih vidjeli kad je to bilo zadnji put.*

AB: Bit ću tašt, pokazat ću vam nešto. *Breza* nije dugo igrala radi Bate (Živojinovića), ali dobio sam jedno pismo, to je privatno, pročitajte ga... Pretjerao je, ali lijepo je napisano.

VS: *Pročitat ću na glas:*

*'Hrvoje Hribar, Pantovčak 5, Zagreb*

*Dragi profesore, učitelju i prijatelju! Šest filmskih rola Breze, uz nekoliko stihova i taktova, jedino je što bi ovaj narod mogao poslati među zvijezde kao svoju svemirsku sliku. Kad je završio film, Kirhmayer i ja okretali smo neko vrijeme uzalud glave jedno od drugog; neprilično smo se, naime, svak za se, rasplakali. Od ljepote filma, od njegove točne bolnosti, od snage znakova, od mudrosti koja se objavila zanatom, od majstorije koja je postala mudrost. Od istine koja poslovično boli, a koja navire iz Breze na sve strane. Iz nepredviđenih smjerova, umnožena vremenom koje je prošlo. Malo je filmova kod nas preuzelo na se odgovornost istine, a još ih je manje u tome uspjelo. Vrijeme povećava vrijednost Breze, ta kamata ne dotiče iz fonda nostalgije; naprotiv, Breza raste iz nemilosrdnog toka vremena koji sluša mračan princip, isti onaj koji Breza slika.*

*Što više Hrvati naprave svinjarija, Breza ima više sadržaja. Danas, kada dvadeseto stoljeće ostaje po krmi jasnije vidimo veličinu i uspostavljam mjeru. Film, zamagljen šarenilom vlastite svemogućnosti, danas ponovo traži svoj izgubljeni moral — ono jedino tehnički neizvodivo. Mnogi filmovi na svjetskoj pozornici jasno govore o toj želji. Vaše vrijeme, Ante*

*Babaja, ponovo dolazi s novim stoljećem; filmovima koje ste nekoć stvorili povrh vlastitog vremena doprijet ćete dalje od djela bilo kojeg suvremenika.*

*Snimiti misao, eksponirati metaforu, predvidjeti život (ne brojim one koji su pokušali, već samo one koji su uspjeli) težak je i teško objašnjiv put. Nabrojena umijeća nisu tehnike već alkemijska čuda. Vi ste jedan od rijetkih kojima je ovaj dar poklonjen. Breza — spomenik vaše darovitosti koji će poslužiti kao znamen stoljeća. Kamo god krenuo, kao čovjek koji pokušava nešto doživjeti kamerom, bit ću s Brezom kao draguljem koji me žulja u cipeli.'*

AB: Napisano je sjajno. Pretjerao je, ali to oduševljenje je autentično.

VS: *Vi se sjećate Hrvoja (Hribara) s Akademije?*

AB: Kako ne!

VS: *Jeste li ga rušili koji put?*

AB: Nisam, nisam! On je kod mene dobro radio, dapače, bolje nego poslije.

VS: *Mislim da će Hrvojeva vrijednost za hrvatski film biti daleko veća ako uspije napraviti i pola od ovoga što nastoji učiniti s filmskim institutom.*

AB: Da, da, dobro je usmjeren. I to je važno. Ali budala, zašto me nije zvao, došao bih da mu to podržim, tu ideju filmskog instituta.

VS: *Da, točno. Učinilo mi se da se teško stvara kritična masa oko te inicijative. Uostalom svi su ovdje zaokupljeni samo komercijalnim holivudskim filmom i kao da sanjaju samo o tome da rade stvari što više nalik Hollywoodu, žanrovskom filmu, gdje je u prvom planu trgovina, zarada, a tek onda eventualno i nešto drugo.*

AB: Da, da, to je i moje mišljenje o Hollywoodu, o američkom filmu. Jedanput sam bio u Americi, kad je bila ona proslava Amerike, '76., bio sam u više gradova. Neki Makedonci su bili delegati i neki Makedonac je bio ambasador (radi se o jugoslavenskim delegatima i jugoslavenskom ambasadoru u SAD; op. a.), pa smo išli posjetiti potpredsjednika Društva producenata Amerike u Los Angelesu. I onda nam je taj pričao kako je američki film njihov najprofitabilniji izvozni artikl poslije avionske industrije. Prva je avionska, druga filmska industrija; onda je bila. Pričao nam je na čemu grade tu popularnost, tu gledanost i tako dalje; uglavnom na zvijezdama, na glumcima. Oni ulažu u glumca. Oni od glumca naprave boga, pa si idu tog boga gledati. A rade smeće u zadnje vrijeme, neka mi oprostite, pogotovo kad vidite da sada mi baš uvozimo svašta...

VS: *Uvozimo isključivo Amerikance; mi smo dozvolili da nam distribuciju u kinima diktiraju isključivo komercijalni argumenti.*

AB: Drugo ništa gotovo i ne postoji. I to su Evropljani krivi, jer prve izdajice su iz Evrope; ja se sjećam prvoga koji je nosilac toga, to je De Sicin *Stazione Termini*, još onda, davna uloga Jennifer Jones, Montgomery Clift, ljubav za američko tržište. I malo po malo su svi radili za američko tržište, jer je lova tamo i ovi su jednog dana to preuzeli. I ono što

je najgore, taj engleski jezik postao je filmski jezik, jedini filmski jezik. Oni danas kad prave *remake*, ne kupuju film koji im se sviđa, nego po filmu koji im se sviđa prave *remake*, na engleskom jeziku sa engleskim glumcima.

**DR:** *Francuzi se okušavaju boriti protiv toga.*

**AB:** Dugo se bore. Onaj njihov Jacques Lang, on je bitku već izgubio, to je bitka *post festum*, ja se bojim da je ta bitka već izgubljena...

**DR:** *Hrvatska je vlast (u to vrijeme još je na vlasti bio HDZ; op. a.) dala potporu američkoj verziji nacrtu slobodne svjetske trgovine u pogledu audio-vizualnih medija, nacrtu koji predatorski smjera uspostavi američkog monopola.*

**AB:** Da, to je sramotan naš potez; mi smo, istina, takva bijeda, tako beznačajni da to nije važno, ali princip je grozan. Ja inače imam dobrih misli o Americi, stvarno, i neke stvari kod njih volim, na kraju, oni su nas, Evropu, izvadili u dva svjetska rata iz najtežih situacija. Amerikanci su zapravo još jedini ljudi koji imaju nekog smisla za pravdu; istina, kao djeca, infantilno, ali svejedno. Oni su na kraju iznjedrili američku nijemu komediju, što je grandiozno. I još puno stvari, ali je činjenica da se taj njihov princip slobodne trgovine, koji je kroz dva stoljeća donio puno koristi, sada pretvara u nešto što postaje američki imperijalizam.

**DR:** *Apsolutno.*

**VS:** *Samo shvaćanje filma kao zabave je strašno ograničeno.*

**DR:** *Film isključivo kao industrija...*

**AB:** Za mene je film oduvijek bio, od prvog dana otkad znam za njega, umjetnost. Film kao umjetnost, to sam uvijek naglašavao, a postoji film na sto drugih načina. Mene zanima ovaj — film kao umjetnost.

**DR:** *I kod nas se zadnjih, sad već jako puno godina, inzistira na filmu za publiku i to se želi samo po sebi postaviti kao kriterij kvalitete.*

**AB:** Imate jednu grupu kritičara oko (Nenada) Polimca. Polimac je prvi valjda unio taj čisti komercijalni kriterij. Ja sam ga jednom pitao: 'Dobro, Polimac, da li dobijate postotak od toga što pišete?'. Jer glavni naglasak nije na kvaliteti filma, nego na tome koliko donosi keša.

**DR:** *U njegovim tekstovima u Nacionalu vrijednosni sud suviše često proizlazi iz zarade koju je film ostvario.*

**AB:** Ja bih to razumio kad bi on imao postotak za ono što piše.

**VS:** *Što vam je Polimac odgovorio na vašu primjedbu?*

**AB:** A ništa, što će mi odgovoriti?

**VS:** *Što je bilo toliko drugačije pedesetih godina, kada ste vi započeli karijeru, od devedesetih? Mislim, imali smo državotvornu kinematografiju, a imamo je i danas, dapače, mislim da je onda bilo više načina za doći do filma; danas nam je ostalo Ministarstvo kulture i Hrvatska televizija, i to je uglavnom sve. Pedesetih je ipak nešto drugo bilo, jedna razlika koja se ne može objasniti samo drugim svotama (i nazivom) novca, drugom državom i režimom.*

**AB:** Ne, ne. Ljudima je stvarno bilo stalo do kvalitete; naravno da su kvalitetu mnogi gledali na razne načine, neki kao propagandu, neki kao doista umjetnost i tako dalje. Ali ovo komercijalno smeće nije postojalo. Postojalo je nešto u Njemačkoj, što je bilo zanimljivo u to vrijeme. U Zapadnoj Njemačkoj nisu u prvo vrijeme radili ništa, odmah iza rata. Bila je razrušena i tako dalje, a ovi u Istočnoj su radili jednu seriju dobrih filmova. *Afera Blum* se zvao jedan, *Afera Engel*, mislim, *Ubojice žive među nama...* Bila su tri-četiri dobra istočnonjemačka filma u to doba.

Zapadni Nijemci su počeli sa smećem: *Djevojka Rosemarie*, *Golišavost* i tako dalje, dok se nisu obogatili. Kad su se obogatili, počela je država dotirati. I tad su počeli dobro raditi.

**VS:** *Kako raditi dobre filmove u komunizmu; vi niste nikada radili nešto što bi izgledalo režimski.*

**AB:** Čujte, kao dobri Hrvati bili smo veći lakaji no što se to od nas tražilo. To ozbiljno mislim. Nitko nikoga nije silio da radi onako kako je radio. U Partiju se nije moralo ući.

**DR:** *Danas se tvrdi suprotno, stvari se sada jednostavno friziraju.*

**VS:** *Vi ste redatelj koji u svakom svom filmu ima katoličku crkvu, bilo to Carevo novo ruho ili Mirisi, zlato i tamjan ili Izgubljeni zavičaj. Konstantno je prisustvo religije kod vas, bilo posrednim bilo neposrednim, kritiziranjem režima; na neki način, kad čovjek to gleda, ima dojam da stvarno nije postojala cenzura ili strah sa vaše strane. Ono što ste prije rekli, možda su drugi bili preveliki lakeji...*

**AB:** Jesu, kunem vam se da jesu.

**VS:** *Ta otvorenost npr. u problematiziranju nacionalizacije u Mirisima. Vi tu nemate dlake na jeziku.*

**AB:** Ne. Sjećam se, radili smo *Izgubljeni zavičaj* i napisali na neku kuću, rekao sam da se napiše: 'Živjela demokratska Hrvatska'. Direktor ekipe se sakrio da to ne vidi.

**VS:** *Vrlo rano ste počeli sa serijom filmova koji su bili rade-ni na vrlo specifičan način. Neki gotovo dizajnirani kao animirani film, očišćeni od svega suvišnog.*

**AB:** Nešto ću vam reći. Ja sam u tom kratkom filmu puno eksperimentirao, ali nisam dozvolio da mi nalijepe, to je bila, tako reći, titula: eksperimentator. Neki su u Kinoklubu Zagreb, amateri, radili eksperimentalne filmove, a ja ću vam reći što sam mislio o tim eksperimentalnim filmovima. Imao sam jednog studenta, Sule Kupusović se zvao; radio je i kazališne predstave i serije u Sarajevu, ali studirao je u Zagrebu i radio je jedan film kod mene i očito ono što je radio nije uspio napraviti. I onda je htio to premontirati, da će staviti početak na kraj i tako dalje; aha, sada počinje zamagljivanje, čitava stvar postaje preko noći eksperimentalni film. To sam mislio o eksperimentalnom filmu — kad zezneš stvar, onda je eksperimentalna. Ja sam govorio da se nikoga ne tiče što ja eksperimentiram, nego gotov rezultat. Je li funkcionira ili ne funkcionira. Kad mi je ispalo slabo, loše, ima toga, Bogu hvala, ja nikad to nisam prepravljao. Pustio sam; drugi put će biti bolje. I možda ste u nekim kratkim filmovima vidjeli klice za dugometražne stvari.

VS: Da, Lakat je šablona za Carevo novo ruho.

AB: Basna je šablona za Kamenita vrata.

VS: Možete li se osvrnuti na eventualne uzore koji su vas vodili kod kreacije svih ovih kratkih igranih filmova i uopće na ono što je u to doba utjecalo na vas. Bili ste u toku s onime šta se zbivalo u evropskoj kinematografiji. Koliko ste je pratili?

AB: Onda sam gledao sve što je kod nas igralo. Točno sam znao filmove; bili su otkrića. Ja se sjećam, iza rata, otkrića talijanskog neorealizma, onda je došao meksički film, s onim snimateljem (Gabrielom) Figueroom; japanski film. To su bila otkrića, otkrića podneblja, to je bilo fantastično gledati. Npr. japanski filmovi, ta njihova arhitektura, ta vrata na šiber, taj prostor... To je sve bilo novo. Pa ovi meksički filmovi, taj Figueroa, čaroban je bio; snimio je neki dvoboj na mjesecini, na nekom bijelom pijesku, pa to je čarolija bila vizualna. Polagalo se puno na to.

VS: Danas, kada bi uvozili Irance i Kineze, mislim da bi ljudi imali isti dojam otkrića.

AB: Vjerujem; imam jedan dobar kineski film ovdje, na videu: Zbogom moja konkubino.

VS: To je zadnji koji je kod nas igrao. Kinezi su već godinama kreativno najjača svjetska kinematografija, ali njihovi filmovi u naša kina, ili na video, ne mogu doći, naši distributeri to ne otkupljuju.

AB: Ma mi smo stoka.

VS: Na ovoj retrospektivi u MM centru, koja je bila dobra i temeljita, pokazali su se svi filmovi kojima ste vi dali 'zeleno svjetlo' za prikazivanje. Koliko smo shvatili, niste željeli da se prikazuju vaši rani namjenski filmovi.

AB: Vidite, nisam ništa zabranjivao, ali moj je princip da treba uvijek pokazati ono bolje, a ono što ne valja čovjek treba sam odbaciti. Zašto ne poštivati publiku?

Zašto nju opterećivati s lošim stvarima? Svatko ima pravo na izbor, ali, to sam Hrvoju (Turkoviću, op. a.) rekao, vi kritičari to radite za sebe, nemate prilike to vidjeti pa hoćete vidjeti sve, a time tjerate publiku da gleda sve, i dobro i loše. Je li to u redu?

VS: Niste željeli da se prikažu namjenski filmovi?

AB: Ne.

VS: Zar namjenski film kao takav ne može biti vrijedan?

AB: Može, ali ja sam ih radio jako loše. Jednostavno ih nisam znao raditi. Ako me ono što radim ne oduševljava, ispadne loše.

VS: Zašto ste ih onda uopće radili?

AB: Nisam imao novaca; nisam imao od čega živjeti.

### Vrijeme kratkog metra

DR: Nakon pseudodokumentarca Jedan dan na Rijeci, iste ste 1955. godine snimili prvi kratki igrani film Ogdalo. Radili ste ga prema scenariju Vjekoslava Kaleba.



Sa snimanja filma Jedan dan na Rijeci (1955.)

AB: Pročitao sam tu priču koja mi je bila vrlo zgodna i snimio sam film. S obzirom da je to bilo poslije Rijeke, koja je postigla velik uspjeh, nije bilo problema oko dobivanja suglasnosti za Ogdalo.

No ovaj put nije sve prošlo dobro. Film je kritiziran, a najviše napada je bilo jer se u filmu pojavljuju šegrti. Onda nam ime nije bilo šegrt; bili su učenici u privredi.

VS: Nevjerojatno. A zar nije onda bio problem što ste u Jednom danu na Rijeci imali prostitutku?

AB: Apsolutno, problem.

DR: Niste je morali izbaciti van iz filma?

AB: Nisam jer je to dosta diskretno...

DR: Ali je sasvim jasno o čemu se radi.

AB: Tako da taj film nije prošao bog zna kako, a meni je zgodan. Bio je prikazan u Puli. Ja sam otišao, trebao sam asistirati Marcelu Carnéu; i on je vidio film. Strašno mu se dopao.

DR: To je vizualno fascinantno. (Nikola) Tanhofer je to sjajno snimio.

AB: Je.

DR: Da li je Kaleb bio na snimanju?

AB: Nije. On je imao potpuno drugi dijalog, a to su oni Kalebovi dijalozi u kojima svi mucaju. Kao, naslute nešto, pa ne kažu ništa. I Ranko Marinković mi je taj tekst preradio i prebacio sve na jednu višu, filozofsku razinu.

DR: To je Marinkovićevo?

AB: Da, to je Marinkovićevo.

DR: Niste ga potpisali?

AB: Nije on htio. U Rijeci mi je pomogao s onim tekstom, on je radio s Gervaisom onaj spikerski tekst. I nije volio da se zna. Ali prije par godina ona kazalištarica Dunja Šubajković kaže u jednoj prilici kako je tekst u tom filmu bio sjajan, a Ranko će na to: 'Eh, tko ga je napisao!'. To je učinio iz prijateljstva, mi smo drugovali puno. On je bio znatno stariji od mene, ja sam mu se lijepio, valjda.



Sa snimanja filma *Brod* (1957.)

**DR:** *Kad smo već kod Marinkovića, kako vam se sviđa Vrdo-ljakov Kiklop?*

**AB:** Ne znam. Ja mislim da oni to naprave vjerno literaturi, ali ne naprave dovoljno film, da to bude filmski. Ja više volim kad se komponira film, naravno — od literature. Ali da to curi kao film, a ne da se gleda kao literatura.

**DR:** *Vi jako na tome inzistirate, krećete od literature, ali hoćete da sve bude sto posto filmski.*

**AB:** To mi je najvažnije.

**DR:** *Na većini vaših kratkih igranih filmova scenarist je bio Boško Violač. Kako gledate na njegov autorski udio?*

**AB:** On je sjajan dečko, duhovit, inventivan. Imao je sjajnih predstava.

**DR:** *Surađivali ste s ljudima s tadašnje književne scene, Tomislavom Ladanom, Vladom Gotovcem... Kako je uopće došlo do toga da s njima surađujete? Družili ste se međusobno?*

**VS:** *Da li je to bio neki kafić u kojem ste sjedili?*

**AB:** I Kazališna kavana i Klub književnika; stalno smo bili tamo. Ali ima nešto što bih htio reći. Velika je greška što se traže scenariji od literata. I prije filma postojale su neke djelatnosti koje su trebale sadržaje, na primjer u vrijeme manirizma, poslije renesanse, one svetačke slike. Netko je napisao sadržaj za taj prizor; navodno su postojali profesionalci koji su se time bavili i razni pisci su u tome sudjelovali. Recimo, to slikarstvo je tražilo sadržaj. Što je s operom? I opera je tražila sadržaj. Kazalište je drugo, drama je drugo, ona je oduvijek bila literarni rod. Libreto je nešto posebno. Ima u osamnaestom stoljeću neki pisac Metastazio, pjesnik, i napisao je i izdao knjigu s tridesetak libreta. To su bila libreta, pastorele razne, arijadne, euridike i izračunali su da je od tih pedesetak libreta nastalo preko tri tisuće opera u osamnaestom stoljeću. To je bila veća produkcija, tako rekoć, nego danas filmova. Onda je u Veneciji bilo više opernih kuća nego danas kinematografa. I pitao sam jednom Nikicu Batu-

šića gdje se uči libreto. Da li na kakvoj akademiji. Ne, koliko on zna, samo se izučavaju pjesmotvori Richarda Wagnera, za njegovu operu, uče se kao poezija, a ne kao sadržaj za operu. I to je djelatnost koju rješavaju muzičke akademije. Ne literarne; to je muzičko pitanje, kao što su sadržaji za filmove filmsko pitanje. I naš je Ladan jednog dana prekrstio Akademiju, a ja sam se bunio na sva usta, ali nisam uspio, prekrstio ju je u Akademiju za dramsku umjetnost. A film uopće nije dramska umjetnost. On zahtijeva filmsku priču. Otkud ta filmska priča, za to nek' se brine režiser. Nek' nade kakvu god priču zna.

**DR:** *Sad kada to spominjete — vi ste od Violača tražili da vam nešto napiše?*

**AB:** Da, ali kad bi došli do ideje, onda bi tek napisali.

**DR:** *A te ideje su bile zajedničke?*

**AB:** Nekad su bile njegove, nekad moje. To su kratke stvari; ja sam se bio dosta uvježbao u tim kratkim sadržajima, meni bi u ono doba bio veliki problem prelazak na televiziju, na polusatni film. Naime to je bila dramaturgija za filmove od petnaest, deset do petnaest minuta. I nisam se usudio posve sam raditi scenarije. Vremenom sam se sve više scenaristički osamostaljiavao, no tek sam se na kraju usudio po svom samostalnom scenariju raditi *Kamenita vrata*. Ja sam se naime kroz iskustvo ohrabriavao, jer sam dosta bio nesiguran u sebe i trebao sam literate i literaturu kao, neću reći poštapalicu, ali kao nešto iza čega bih se zaklanjao. Ne znam jesam li dovoljno jasan, ali poslije sam se sve više okuraživao i *Tijelo* je bilo dosta presudno, jer kada sam radio *Tijelo*, i kada sam ga napravio, doista sam osjetio da se dogodilo sa tim kratkim sada nešto novo. Da sam se iz svih onih stilizacija koje su prethodile *Tijelu* okupao u pravoj vodi, u naturalizmu koji je bio osvježenje. I osjetio sam da kad bih nastavio... ali nisam nastavio jer sam brzo išao u igrani film, ali povremeno sam nastavio tu liniju iz *Tijela* u *Staricama* i sa *Čekaonicom*. Uvijek sam govorio da bi sada, iza *Tijela*, trebalo nastaviti u tom smjeru. Ali otišao sam u igrani film, za koji je naturalizam *Tijela* isto bio vrlo značajan.

**DR:** *Da se vratimo kronološkom slijedu. Nakon Ogleдалa, došao je, 1957. godine, Brod.*

**AB:** Jeste ga sada gledali? Je li bio prikazan? Kako to izgleda?

**DR:** *Meni je to vizualno jako lijepo, kao i svi vaši filmovi, s tim da mi je taj tekst Jure Kaštelana i Vesne Parun jako patetičan, puka pjesnička frazeologija.*

**AB:** To je Vesna Parun na kraju napravila.

**DR:** *A Kaštelan?*

**AB:** Ne, nije sudjelovao više.

**DR:** *On je isto potpisan.*

**AB:** Nije uopće sudjelovao.

**DR:** *Znači to je zapravo njezin tekst?*

**AB:** To je njezin tekst. Hrvoje (Sarić, snimatelj; op. a.) bio je tu poludio. Njega je taj *Brod* toliko zarobio, osjećao se u nekom prostoru kao zarobljen. Ako si mu rekao: 'Dobar dan

Mrvoje', on bi rekao da nije dobar dan. Strašno — izgubili smo svaki kontakt. Taj bi film bio puno bolji da je kičerski sniman. Da ga je snimao (Frano) Vodopivec, možda. Jer on je zahtijevao takav tekst i sve to skupa, jednu podignutost, a ostao je prizeman. Smatram da ga nije trebalo uopće prikazati na ovoj retrospektivi.

**DR:** *Nesporazum iz 1958. rađen je na temu umjetničke pomodnosti. Tu ste ušli u satiričnu fazu...*

**AB:** Dolazak Boška Violaća.

**DR:** *Scenarist i asistent režije bio je Boško Violać. S njim radite Nesporazum, Lakat (kao takav), Jury, Pravdu i Ljubav. To su sve lepršavi igralački filmovi.*

**AB:** Tu je Boško dosta zaslužan.

**VS:** *Jako stilizirani filmovi.*

**DR:** *Jako stilizirani; to je bila ta faza. Vidjeli smo još Pozdrave s Jadrana, međutim taj je film prikazan bez špice, tako da nemamo nikakve podatke o njemu. Piše da je iz 1958., a meni to vizualno izgleda mnogo suvremenije, kao da je snimano sedamdesetih.*

**AB:** To je bio naručeni film za Turistički savez. (Zvonimir) Berković i ja napisali smo scenarij. Prikazu se dopisnice i onda se u kadru zadrži jedna dopisnica i onda je to priča o jednom otoku. Onda je sljedeća dopisnica, koja priča o tom mjestu ili otoku. I tako njih pet, šest.

**DR:** *A na kraju to nije tako ispalo.*

**AB:** Nije. To je bilo na cenzuri i bilo je zabranjeno.

**DR:** *Zašto? Što je bilo sporno?*

**AB:** Sporne su bile noge Krune Valentića. Virile su iz nekog šatora i bile su dvije glupače u cenzuri, neka Anica Magaršić, čuvena u svoje vrijeme, i neka Stojanka Aralica, isto čuvena u svoje vrijeme.

**DR:** *Po čemu su čuvene? Meni su ta imena nepoznata.*

**AB:** Po zabranama, po glupostima. Jedna je bila predsjednica grada, druga je bila u Ministarstvu kulture. I one, kao dvije kvočke, navalile su da je to neukus i tako dalje, i zabranili mi film. O toj cenzuri bi trebalo film napraviti, to je genijalno. Ispričat ću vam. Zabrane film, a zašto je zabranjen, mi nemamo pojma. Nema nikakvog dopisa, nikakvog dokumenta i tajnica cenzure, neka Lujza Fišer, kaže meni i Berku (Zvonimir Berković; op. a.): 'Najbolje da dođete kada budeмо imali cenzuru da vam Ervin Šinko', koji je bio tajnik cenzure, 'kaže o čemu se radi'. Onda sam ja došao, Berka nije bilo, i kaže Šinko: 'Ja ne videla iz ovaj film da to naša je obala!'. On je mađarski govorio. Štitio ga je Krleža, uglavnom. Jedna smiješna figura. I, uglavnom, Berk i ja smo to preradili. Promijenili tekst, izbacili Krunine noge i tako dalje. I došla nova cenzura.

**DR:** *Zašto sad?*



Nesporazum (1958.)



*Lakat kao takav (1959.)*

**AB:** Da vidi novu verziju. A sam vrh političke vlasti u cenzuri. Nije bio važan film, bila je važna ustanova. Za sve filmove. I došla na tu cenzuru Anka Berus (visoka dužnosnica komunističke vlasti; op. a.) i pratio ju je neki Cetinić, bio je ministar, možda pomorstva. Onda neki general Lompar, zapovjednik oblasti; neki glavni iz Udbe... I u toj hali Jadran filma odvija se cenzura i počne razgovor — da ti umjetnici, da su to šufteri i tako dalje. General Lompar priča: 'Eno onaj Buzančić, razbolio se na plućima pa smo ga izvukli iz vojske.' To je Boris Buzančić, bio je mlad onda. A ja kažem: 'On ima kavernu. Što se tako ponaša, to znači da je neozbiljan.'

**DR:** Što je kaverna?

**AB:** Proces u plućima; kaverna je rupa. A on kaže: 'Svejedno, mogao je, mi bi ga liječili'. A Anka mu kaže: 'Znamo kako bi ga liječili'. A on: 'Anka, Anka...'. I kaže: 'I sada najbolje je da vidimo novu verziju, ono nije bilo ni za moje vojnike, to je bila grozota. Hajde da vidimo novu verziju'. I sad vide novu verziju, a plane Anka Berus: 'Neću! Neću! Neću da pravite probleme sa dječjim doplatkom!'. Jer spominje se u tekstu: 'Dragi starci, pošaljite mi dječji doplatak'. A kad smo mi radili film, nitko nije znao da je to neki problem. I uto zove Anku Berus inženjer Pregelnik, naš inženjer tonski, da joj pokaže novu tonsku halu, i ona ode. A ovi ostali se svađaju: jedni su za staru verziju, jedni za novu. (Vjekoslav) Kaleb, koji je bio u cenzuri, rekao je: 'Uvijek sam govorio da

nije stvar u tekstu'. I vrati se Anka Berus, ona nije vidjela prvu verziju, vrati se i kaže joj Lujza Fišer: 'Što ću sada: trojica su mi potpisali za staru verziju, trojica za novu.' Anka kaže: 'Novu ne dam'. A kaže Pregelnik: 'Najbolje je da pregledate staru verziju'. Anka kaže 'dobro' i pogleda staru, zabranjenu verziju i vikne: 'Pa to je dobro!', a uto neki Cenčić: 'Jest, boga mu, sad i ja vidim da je dobro!' Točno tako. I Anka kaže: 'Stara može, a novu ne dam!' i odveze se.

**DR:** Anka je bila glavna?

**AB:** Glavna je bila. I potpisala staru, a general kaže: 'Tko ima pero?'. Ja mu dam nalivpero. Možda sam se malo bezobrazno smiješio zbog toga, a on plane najedanput: 'Kako ću sad potpisati, kad sam već potpisao da sam zabranio!?' I nije htio. I sljedeći put su se našli: rezultat je opet bio podijeljen: četiri-četiri. Opet ništa, ne može se donijeti odluka i onda počnu pričati da će prevagnuti glas koji nije došao, onaj Lompar, i on je naposljetku rekao ne. I film je zabranjen. Onda su me molili — da je to naručen film, da premontiram nešto što može proći. I premontiram, ovako kako ste gledali, ali nisam htio potpisati.

**DR:** Zato je bez špice.

**AB:** Ante Bodul piše na špici. To je pseudonim.

**DR:** A tko je bio snimatelj?

**AB:** Tanhofer.

**DR:** *Jako dobro je radio s kolorom.*

**AB:** Ima dobrih prizora tamo. Oni, na Murteru, kad svi izađu s barkama.

**DR:** *I oni zračni prizori iz aviona, pogled odozgora na more i otoke.*

**AB:** I Kornati. Kao čipka.

**DR:** *Niste ga radili samo kao razglednicu, nego ste ubacivali i elemente priče, s tim izviđačima, ili što su već bili, u šatorima.*

**AB:** To je jedna grupa studenata.

**DR:** *Oni su nešto kao nositelji komičnih elemenata.*

**AB:** Sad ga se ne sjećam, nisam ga vidio od onda. Ali jedanput mi je došao onaj, kako se zove, na televiziji s (Darkom) Zubčevićem nastupa...

**DR:** *(Dario) Marković.*

**AB:** Da, htio je to staviti u svoju emisiju, *Svjedoke vremena*, a ja sam rekao — zabranjeno.

**DR:** *Moj dom nije prikazan na vašu intervenciju. To je isto namjenski film?*

**AB:** To uopće nije moja režija. Mislim da smo Berk i ja napisali scenario, a Ranitović je režirao.

**DR:** *Branko Ranitović?*

**AB:** Da.

**DR:** *Opasnosti pri radu u lukama također nije prikazan. To je vaše?*

**AB:** Ne.

**DR:** *Riječka luka nije prikazana, Uradi sam također, i sad dolazi Jury, jedan film, moglo bi se reći, pomalo eksperimentalan.*

**VS:** *Jury je jako dobar. Prpošan je, veseo.*

**AB:** Navodno da je bio u Beogradu prikazan skupa s filmom (Dušana) Makavejeva, netko ga je stavio da zezne Makavejeva. Bio je njegov kratki film *Ljepota djevojka*, o misici. I da je *Jury* puno bolje prošao.

**DR:** *To je 1962. godina, tu ste već imali modernističku strukturu.*

**VS:** *Kako je došlo do tog prijelaza, koji počinje krajem pedesetih s Nesporazumom i osobito filmom Lakat (kao takav); što se dogodilo, osim dolaska Bože Violića? Sigurno je nešto bilo u duhu vremena, francuski novi val. Jeste li imali kontakte s francuskim novim valom?*

**AB:** Neke stvari sam volio...

**DR:** *Da li ste voljeli Godarda?*

**AB:** Dao sam izjavu, za koju se danas kajem: da je silno talentiran. Danas malo sumnjam u to. Gledao sam neku večer, zapravo kasno u noći, jedan njegov film. Snimio sam ga, pa sam ga pogledao. Užas.

**DR:** *To je bio njegov noviji film ili...?*

**VS:** Vikend?

**AB:** Taj sam gledao; neki drugi je bio. Nije bio dobar. Dopa- o mi se onaj, kad neki filozof dođe u krčmu pa filozofira sa glavnom glumicom. Imao je nešto kao činove...

**DR:** *Živjeti svoj život? Jedan od njegovih najboljih.*

**AB:** Da, to mi se sviđa.

**DR:** *I onda dolazimo do meni jako zanimljivog filma, a to je Pravda, također iz 1962. godine.*

**VS:** *Sjajan film.*

**DR:** *Kako ste došli do tog postupka, tih ubrzanih pokreta, kako ste to uopće radili?*

**AB:** Sve ću vam reći. To je Desničina priča, ona je napisana realistično. I da je tako snimano, to se ne bi dalo gledati. To su udarci do krajnjih granica, brutalnost i tako dalje. Kad se to čita, to je drugo. I radi olakšanja svega toga išao sam na jednu burlesku, na slapstick. A time na to da daješ ideje kroz radnju, kroz tučnjavu, a da je to na granici smiješnog.

**DR:** *Kao varijanta crtanog filma.*

**AB:** I to je razlog toga. Bio sam prisiljen na nešto takvo.

**VS:** *Kako ste realizirali sam postupak?*

**DR:** *Izrezivali ste sličice?*

**AB:** Izrezivanje kvadrata, ali i mijenjanje ubrzanja u samoj kameri. Kad trebate ove veće pomake, kvadrati su izrezivani.

**VS:** *Imali ste onaj izrezani lik (Borisa) Festinija...*

**AB:** Da, kad izlazi iz samoga sebe.

**DR:** *To ste baš vi smislili? Ili na temelju nekog iskustva?*

**AB:** Ne, nikakvog prethodnog iskustva nije tu bilo.

**DR:** *Jednostavno ste smislili postupak i išli isprobati kako će izgledati?*

**VS:** *Da li vam je netko tu ipak bio uzor, jer ovo je stvarno dosta drugačije od svega što ste prije radili?*

**AB:** Ne, bilo mi je jasno kako to treba učiniti.

**DR:** *Odmah? Taj postupak izgleda revolucionarno.*

**AB:** Bilo mi je jasno kad sam riješio da likovi izlaze iz samih sebe; sve je bilo riješeno.

**DR:** *Onda je izgledalo izuzetno moderno, a danas je to opet aktualno.*

**AB:** Ja sam mislio da je jedanput za uvijek to gotovo. Mene je bilo svojevremeno stid praviti neke trikove u filmu, a danas su novom tehnikom omogućili neke stvari. Sad je to ponovo u velikom trendu.

**DR:** *Poslije Pravde, sljedeće godine dolazi Ljubav. Jako zgodan film, po meni jedan od vaših najboljih kratkometražnih. Vama se ne sviđa?*

**AB:** Ne, ne.

**DR:** *To je isto rađeno s Violićem.*

**VS:** *Nimalo vam se ne sviđa? Izgleda kao dosta ambiciozan film.*

**DR:** *Lako, lepršavo; jako dobar film.*



**AB:** Ne volim ga. Neugodno mi je o tome i govoriti.

**DR:** *Tu ste imali Relju Bašića u jednoj ulozi.*

**AB:** A Relja Bašić je tu? To sam zaboravio.

**DR:** *On je muškarac koji se ljubi u nekom grmu...*

**VS:** *Sa ženom, onda bacaju grudnjake i to. Baš kao animirani film.*

**DR:** *Putokazi stoje na mjestu, 1964. godina, Vlado Gotovac, Violić i vi ste napisali scenarij?*

**AB:** Film se trebao zvati 'Smjernice', tako je najavljen, no kad smo počeli snimati i Centralni komitet je izdao 'smjernice'. To je bilo kao nešto veliko. Dalji društveno-politički razvoj i tome slično. Morali smo onda mijenjati naslov. Sve je bilo... zaboravimo.

**DR:** *Ni taj vam se film ne sviđa?*

**AB:** Ne.

**VS:** *Meni je zgodan.*

### **Carevo novo ruho**

**VS:** *U međuvremenu ste, 1961., debitirali na dugometražnom filmu Carevim novim ruhom, po Andersenu. Zanima me kakva je bila njegova recepcija u ono vrijeme.*

**AB:** Eh, to je fenomenalno — nikakva. Šutilo se, šutilo. Taj je film bio pokriven šutnjom.

**VS:** *A oni koji su se vidjeli u njemu, da li im je bilo neugodno?*

**AB:** Pravili su se da se to njih ne tiče. Jedan je samo u jednom časopisu, »Sedam dana« mislim da se zvao, jedan jedini je nešto napisao da se to nas tiče; valjda su ga smatrali ludim. I pisalo se o tome; ima u ovoj knjizi Saše Petrovića, nešto kao o formalnim ljepotama, a...

**DR:** *A o sadržaju ništa?*

**VS:** *Vi ste se tu pokazali strašno vični u definiranju filmskog prostora, radu s kamerom, kompoziciji kadra; vi negirate prostor, zapravo se stavljate u poziciju da ga morate potpuno definirati sa svega nekoliko elemenata i to funkcionira sjajno. Carevo novo ruho može se promatrati kao vježba, vizualna vježba koja vam je bila strašno bitna za kompletan ostatak vašeg rada. Naime vaši su filmovi za mene visoka točka hrvatske kinematografije što se tiče rada sa slikom. To je tip snalaženja s kamerom koji ja ne vidim danas kod drugih.*

**AB:** Ja film smatram umjetnošću pokretne slike. Ta umjetnost nije postojala prije nego što se slika pomakla. Jedan izum je omogućio jednu umjetnost. Otkad se slika pokrenula, nastao je film. Ali on je nastao iz davne želje da se stvari pokrenu i ja nikad nisam zaboravio da je to film. Ispadam smiješan u našoj okolini. Nedavno je pričao jedan gospodin, muzičar, o nekom filmu prikazanom na televiziji, adaptacija nekog kazališnog komada; francuski film i snimljen je kao kazalište. I taj čovjek mi je došao oduševljen tim filmom, a ja sam rekao: 'Čovječe, to nije film!'. On se čudi: 'Kako nije film?!' A naravno da nije film — samo dijalog od početka do kraja; to je kazalište. Kažem mu: 'Pa vi ste barem neki mu-

zičar, muzika je razvoj, a ovo nije nikakav razvoj, to je dijalog'. Ja to u dubini razlikujem, egzistentno razlikujem.

**VS:** *Otkad se pojavila televizija, vizualni medij je izgubio svoj povlašteni, elitni položaj. Svatko može snimiti nešto, sve se može. Vizualnost je profanirana i ljudi ne razmišljaju vizualno kao nekad.*

**AB:** Ne razmišljaju, to me je upozorio (Goran) Trbuljak, snimatelj, bio je nedavno tu pa mi je pričao da je gledao neki film od ovog scenariste filma *Dim*.

**VS:** *Paul Auster. Lulu na mostu. Da li ste gledali taj film?*

**AB:** Nisam, promaklo mi je, ali Trbuljak kaže da je to napisano filmski i ja mu vjerujem, jer je *Dim* tako mišljen. Meni se *Dim* sviđao i odmah sam Trbuljaku povjerovao da je isti slučaj i s tim drugim filmom.

**DR:** *Fotografija visokog ključa u Carevom novom ruhu bila je baš vaša ideja?*

**AB:** U *Laktu* sam to probao i nismo znali kako će ispasti...

**DR:** *Kako ste uopće došli do toga; kako vam je palo na pamet? U ono vrijeme, kao i danas, to je bio vrlo rijedak postupak; Fellini će ga koristiti u Osam i pol 1963., Resnais nešto prije, 1961. u Prošle godine u Marienbadu, a vi ste Lakat snimili 1959., Carevo novo ruho 1961.*

**AB:** Ne znam, ne sjećam se, ali lutali smo. Hrvoje Sarić je snimao *Lakat*, pa nije znao kako i najedanput smo došli do toga da kulisu, gdje smo spremali tu pozadinu, treba dolje zaobliti, a on je poludio i rekao da mora biti oštar rub. A kako? Pa smo se svadili, no dobro smo iz toga isplivali. I onda, kad sam spremao *Ruho*, trebali smo izfrizirati stvar što više, jer kad se uvališ, moraš izvući živu glavu iz toga. Vadiš se da se to, ta politička strana, ne odnosi specifično na nas, da je to opća stvar, da se to svuda na svijetu događa i tako dalje. (Oktavijan) Miletić je snimao *Ruho*, a nije znao o tome ništa. Mislim, ništa specijalno baš o tome, o fotografiji visokog ključa. I mislim da je dovukao na snimanje svu rasvjetu koja je postojala u Zagrebu.

**DR:** *A zašto vam Hrvoje Sarić nije radio Ruho?*

**AB:** Hrvoje je zgodan čovjek jako, ali je težak.

**VS:** *Drago mi je što ste uzeli Miletića za prvi cjelovečernji film s obzirom na njegovu pionirsku ulogu. Kako je funkcionirala suradnja s njim?*

**AB:** Znao sam ga iz Belanovog *Koncerta*; on i Belan su se bili jako svadili. A sa mnom se bilo teško posvadati. Ja sam bio razlozan, dao bih se uvjeriti, nisam patio da moram sve sam. Bio sam najveći sluga svoga filma. Meni dođu mladi dečki na Akademiju, na prijemni ispit; pitam ga zašto je izabrao baš režiju. 'To je najbolji način da izrazim sebe'. Ja kažem: 'Vidiš, na to nikada nisam mislio. Meni je bilo stalo da to funkcionira'. A funkcionirat će ako radim dobro. Ako mi ništa ne bude teško. Ja sam lijen čovjek, kao mazga, znate, ali za svoj film sam se budio najranije i tjerao druge da idemo. Ja sam bio najveći sluga svog projekta; jer mi je stalo da bude dobro.

**VS:** *Ali ipak, mada ste, kako kažete, nerijetko uvažavali tuđe sugestije, bili otvoreni za prijedloge drugih članova ekipe,*



Carevo novo ruho (1961.)

*kroz sve vaše filmove provlači se vrlo prepoznatljiva, snažna autorska nit.*

**AB:** Ja sebe nisam nametao, ali to sam ja. Ulazi u sve pore, nešto se ponavlja; to sam ja. Ja ne mogu zatajiti sebe, sve da i hoću. Ali nije mi to bio cilj, nego to je rezultat posla, jedan od rezultata. Ono što ne stavite u film često je važnije od onoga što stavite. To je misao (Paula) Valeryja, da autora najviše treba cijeniti po onome što je izostavio, čega se odrekao. To je Bresson.

**VS:** Vratimo se Andersenu i Ruhu.

**AB:** Bila je neka Amerikanka koja je htjela kupiti Carevo novo ruho i dala je neku akontaciju.

**DR:** Za američku distribuciju?

**AB:** Za američku, ali molila je da se snimi par dodatnih kadrova. Ovi iz Jadran filma su klečali da to snimim, da bi se to moglo prodati i tako dalje. I snimio sam jedan kadar, to je besmislica bila, potpuna, i naravno ona je odustala od svega, propala je kapara i tako dalje. Hoću reći da je ta Andersenova priča vrlo teška optužba društvenog stanja, začudujuće je to teška kritika toga. Poslije vremena Staljina i Hitlera, nakon svega što se događalo, tko je srušio socijalizam? Luđaci. Samo ljudi ljudi su se suprotstavili tome. I gledajte

njihove disidente, sami ljudi ljudi. I luda je tamo, kod Andersena, jedina rušila i vikala koješta, jer je luda. I poštena, jer poštenu su ljudi, a svi drugi su pametni. To je to. Zapravo ja sam uvjeren da su komunizam srušili disidenti, da su ga pripremili mentalno. Solženjicin, Nadežda Mandeljštam, na stotine njih.

**VS:** Kako vam je bilo sa cenzorima u to vrijeme?

**AB:** Jedanput je jedan došao u Pulu, mislim da je bio direktor Tanjuga, došao je sa Brijuna gdje su gledali filmove nakon Pulskog festivala. Ja sam ga pitao, kako je prošlo, a on je rekao: 'Vrlo zanimljivo'. Nije se maklo dalje od toga. Nisu me ni hapsili, ništa.

**VS:** Nisu uspjeli to ni shvatiti.

**AB:** Prave se ljudi.

**VS:** Mislim da je netko rekao 'dolje Tito', onda bi shvatili. Kad je netko pokušao ovako, da je čovjek trebao razmisliti što je to, onda im ništa nije bilo jasno. Tipično. Eh, da, glazba u Carevom novom ruhu je genijalna.

**AB:** To je Anđelko (Klobučar) napravio. Preradio je situ i to se izvodi katkada.

**VS:** Je li to negdje snimljeno?

**AB:** Je; zove se 'Suita iz Carevog novog ruha'.

**VS:** *Vi ste se riješili u filmu kompletnog šuma i na mjestima ga nadomijestili glazbom. To su bila radikalna rješenja za ono doba. Ja sam inače pasionirani skupljač filmske glazbe i meni je vaša suradnja s Klobučarom sjajna. Ako bi nešto u tom glazbeno-filmskom pogledu sačuvao od hrvatske kinematografije, to bi bilo to.*

**AB:** Anđelko je genijalac; beskrajno drag čovjek.

**VS:** *A postoji li originalna snimka partiture iz filma? To je Papandopulo dirigirao?*

**AB:** Papandopulo je dirigirao. Snimka se zove, rekao sam vam, 'Suita iz Carevog novog ruha'.

**VS:** *Carevo novo ruho je snimljeno u boji, što je u ono doba bio izuzetak...*

**AB:** I sjajno je izgledalo *Ruho*, kostimi Jagode Buić su sjajni.

**DR:** *Kako su vam dali da film radite u koloru?*

**AB:** Dali su mi jer je to kao bila dječja priča, bezazleno nešto. Zapravo to je trebao biti kratki film, no mi smo ga produžili, Boško (Viočić) i ja, a možda nismo trebali; ono sve s caricom što se događa...

**DR:** *To s caricom je dodano naknadno?*

**AB:** To je naknadno dodano; da se produbi.

**DR:** *To je baš dobro ispalo, a dobilo se i na erotskom intenzitetu.*

**AB:** Uglavnom, ispalo je da nas previše košta, i ti kostimi, i Miletićeva rasvjeta, previše je koštalo za jedan kratki film pa smo napravili dugi.

## **Tijelo**

**DR:** *Onda dolazi sasvim nova faza koja počinje s Tijelom.*

**AB:** To sam vam pričao, s tim sam se filmom okupao.

**DR:** *To je bio prekretnički film; prelaz na naturalizam. I u svakom pogledu kapitalan film. Možete nam ispričati kako ste došli na tu ideju?*

**AB:** Jednom sam pročitao jednu Ladanovu crticu, *Tijelo* se zvala, i nešto smo skupa napisali i počeo sam to raditi i sve mi se činilo krivo. A potrošili smo puno materijala, vrpce. Onda je Pinter saznao da ima u skladištu Zagreb filma neke pokvarene trake koja je možda još dobra, a oni je kane baciti. Ja sam im rekao — pa dajte meni, a oni — uzmi koliko hoćeš, a poslije — nemoj, nemoj, razvijanje je skupo; i počeli smo iznova, drugačije; i ispalo je dobro.

**DR:** *Odlučili ste koristiti i negative.*

**AB:** Bacio sam mnogo negativu jer to neugodno djeluje.

**DR:** *Ali fantastično izgleda.*

**AB:** Ono što je u negativu ima svoj smisao, s razlogom je baš u negativu.

**DR:** *Koliko se sjećam, prvi kadar je s lubanjom, u negativu.*

**AB:** Film se otvara time. I to na cenzuri, uh! Poludile su te ženske, Lujza Fišer... To je bilo revolucionarno. Bili smo u Oberhausenu, (Zlatko) Bourek i ja skupa (on je imao kratki



*Tijelo (1965.)*

igrani film *Cirkus Reks*). Za vrijeme projekcije netko je u publici pao u nesvijest, pa su to dali na razglas. To je bilo nešto sasvim novo. Bilo je revolucionarno za ono vrijeme. Ti užasi se nisu baš prikazivali. To je bio težak film.

**DR:** *Imali ste hrabrosti: kako ste došli do toga da snimate dijete koje se rađa, izravno sve...*

**AB:** Sjećam se, išli smo to snimati...

**DR:** *Gdje ste to snimali?*

**AB:** U Vinogradskoj bolnici. Na kraju sam poslao Pintera samog unutra: 'Idi!'

**DR:** *Vama je bilo neugodno? A gdje ste snimali one kupaće? Na kojem bazenu?*

**AB:** U toplicama jednim, mislim Stubičkim. I imali smo *cameflix*, to se Pićo (Pinter) sjetio... On ima zuher na onu stranu, teleobjektiv, a ovdje ima kasetu koju pokrije, i okular koji pokrije krpom.

**DR:** *Krpom pokrije okular?*

**AB:** Da, Pinter je to namjestio, kamera ima zglobove da gleda gore i vezali smo kompendijum na drugu stranu. I svi smo okrenuli leđa onome šta snimamo. Kao da tobože snimamo na sasvim drugoj strani. Taj trik je cijelo vrijeme palio.

**DR:** *Zapravo, skrivena kamera.*

**VS:** *To je sjajna stvar.*

**DR:** *A ono na kraju s gipsom?*

**AB:** To je snimano u Traumatološkoj.

**DR:** *To je bio stvarni pacijent?*

**AB:** Da. Pomagali su nam doktori — kad znate što hoćete sve se može dogovoriti. Inače Žika Bogdanović iz Beograda je sjajno napisao jedan tekst o tome. Bio je festival u Beogradu. Nisam ja ni išao, nisam htio ići, a igralo mi je *Tijelo* i *Čuješ li me*. *Čuješ li me* je dobilo glavnu nagradu, uz još tri ostala; četiri filma su bila prvonagrađena. I zvali su me, ali nisam htio ići.

**DR:** *Zašto niste htjeli ići?*

**AB:** Mislim da je to bilo poslije Karadžorđeva i nisam htio ići iz principa. I ovaj Bogdanović je napisao nešto; ima u tom tekstu jedna jako dobra rečenica o *Tijelu*. Uglavnom, cijeli je Festival prikazao kroz *Tijelo*, da je to bio jedini pravi film, a drugo je bilo luk i voda. Film 'bez daha'; 'bez daha' je to nazvao. Uglavnom, da vam skratim, kaže da taj film nema katarze, zapravo nema je jer je on cijeli jedna katarza. I to je nekako točno.

**DR:** U *Tijelu* imate jedan seksualni prizor; ono je lijepo napravljeno. Kako ste to snimali?

**AB:** Neću reći da je iz iskustva.

**DR:** A tko su uopće to dvoje u *Tijelu*, koji spolno opće?

**AB:** Statisti; njih je organizator našao.

### **Kabina, Plaža, Čuješ li me**

**DR:** Onda dolazi Kabina, tu ste počeli eksperimentirati sa statičnom kamerom. Postavili ste (skrivenu) kameru da od jutro do večeri snima jednu kabinu za presvlačenje kupaća i onda ste napravili odabir onog što je snimljeno i to je ušlo u film. Ima jedna mlada žena...

**AB:** Jedna bjonda...

**DR:** Zašto se ona jedina višekratno pojavljuje?

**AB:** Bila mi je atraktivna. Što drugo staviti? I sjetio sam se onog dimnjačara. Nisam bio s time sretan.

**DR:** Niste baš najzadovoljniji kako je ispalo?

**AB:** Ne, ne.

**DR:** Zabilježen događaj nije bio sam po sebi dovoljno zanimljiv?

**AB:** Ne.

**DR:** A Plaža?

**AB:** To pogotovo.

**DR:** Ono s magarcem? Meni je to potresno. Preskočili smo Čuješ li me.

**AB:** To je dobro.

**DR:** Meni se jako sviđa, to je možda vaš najbolji kratki film.

**AB:** I meni se sviđa. Veliki je napor tih ljudi koji pomažu toj djeci oštećena sluha i govora. Cijela je stvar u tome da se oni za tu djecu brinu i da ih tjeraju da govore, da to ne zapuste.

**DR:** Verbotonalna metoda Petra Guberine je onda bila velika novost u svjetskim razmjerima?

**AB:** On je na veliko prodro u svijet s time.

**DR:** Kako ste birali djecu koju ćete imati u filmu? To su sve živopisne fizionomije lica...

**AB:** Dolazio sam na njihove satove i hvatao ono što je bilo zanimljivo.

**DR:** Da, ti sjajni krupni planovi...

**AB:** Jedanput sam se s Tanhoferom... nismo se posvađali, ali skoro: snimali smo, a poslije me je Guberina natjerao da neki tekst stavim na početak; ona djevojčica s kojom počne 'danas je srijeda', a ona ne čuje i onda nešto drugo kaže, on

ponovi, a ona opet ne čuje, pa stavi papir i sada nešto čuje i počne ponavljati za njim. To je sve u jednom kadru uhvaćeno, u jednom jedinom kadru. I Tanhofer je počeo vikati na mene, jer smo se nekoliko puta mučili s time: 'Pa to se može raskadrirati, šta gnjaviš s time!'. To nije isto; kad je u jednom kadru, onda si svjestan da nema trika.

**VS:** To je to. Onda te može uvjeriti.

**DR:** Kako to da se niste zadržali samo na djeci, čini mi se da bi onda film bio kompaktniji, nego ste ubacivali kadrove sa starcima i s onim mladim ženama i djevojkama?

**AB:** I oni isto dolaze tamo.

### **Breza**

**DR:** Onda dolazi Breza, vaš najčuveniji, najhvaljeniji, reklo bi se sudbonosni film, film po kojem vas svi znaju. Kakav je bio put do Breze?

**AB:** Sve je počelo mnogo ranije, još sredinom pedesetih. (Zvonimir) Berković je bio dramaturg u Jadran filmu, prije nego što je išao u vojsku.

**VS:** Da li ste vi bili u vojsci?

**AB:** Ne, nisam.

**VS:** Kako ste to uspjeli izbjeći?

**AB:** Tuberkulozu sam imao. Dakle Berković je bio dramaturg i naručio je od starog (Slavka) Kolar scenarij *Svoga tela gospodar*. Bio sam slučajno u Jadran filmu i sretnem Berka na hodniku, i on kaže: 'Ti si tu, daj svrati kod direktora, stari Kolar je ovdje, a direktor me zajebava. Daj uđi, kao slučajno'. Jelovica je bio direktor. Govorili smo: vic do vica — Jelovica. Dan prije nazvao je Jelovicu Zvonko Brkić, sekretar komiteta, i očitao mu bukvicu o tome zašto snimaju ratne filmove, kad o ratu nemaju pojma. To je bilo u vezi onog filma *Opsada*. (Branko) Marjanović ga je režirao. I tako je Brkić izgrdio Jelovicu na pasja kola. I Jelovica se sad buni da treba *savremene* filmove, opet selo i tako dalje, i mene pita šta ja mislim. Ja održim govor o Kolaru, kako je sjajan i tako, njemu se to dopalo, naravno, i Jelovica pristane naručiti scenarij ako Kolar obeća da će Iva, glavni lik, stanovati na selu, a raditi u »Radi Končaru«. To je bio uvjet za narudžbu. A film je bio naručen jer sam ja dao riječ da ću ga režirati. I Kolar je sjeo pisati scenarij. Pisao je i meni donosio napisano, u (Kazališnoj) kavani bi se nalazili, i jednog dana donese, a ja mu kažem: 'Gospon Kolar, ovaj otac je bio neki nemak, nijemi, on je nezanimljiv, to ne ide. Dajte onoga iz *Ženidbe Imbre Futača* (to je druga Kolarova priča), onog Pavela. Kolar je poludio: 'Svi ste vi na filmu isti, to nemre biti, to je psihologija kulaka, bogatog seljaka, a vama je na filmu sve svejedno!'. A ja kažem: 'Gospon Kolar, jebite psihologiju: ovaj je zanimljiv, a ovaj nije'. A on bi kašljucio i za sljedeći put to je napravio. To preporodi cijelu stvar. To je onaj koji govori 'dušice draga'. To postaje druga stvar.

Završio je on scenarij, a ja sam trebao režirati, to mi je bilo obećano. No promjeni se uprava Jadran filma, došao novi Savjet, novi direktor, Vrhovac je postao direktor, i meni tada odbiju dvije stvari: prvo sam trebao raditi *Violicevu Svadbu*, a odmah poslije *Svoga tela gospodar*. Odlučeno je da se *Svad-*

ba ne radi, jer to je egzistencijalizam i tako dalje, a *Svoga tela gospodar* se da Fedoru Hanžekoviću. Ali, dok se sve to čekalo, Kolar veli da šta će ga zafrkavati; da ide po tome napisati dramu. I po scenariju je napisana drama.

**DR:** *Znači prvo je bio scenarij, a onda drama, koju je Gavela u Dramskom kazalištu, po općem mišljenju, sjajno napravio.*

**AB:** Sjajno napravio i cijeli Zagreb je govorio 'dušica draga'. A za vrijeme dok se radila predstava, dođe Kosta Spajić u Kavanu, ja sjedim s Kolarom, i kaže: 'Gospon Kolar, doktor (Gavella; op. a.) vam poručuje da ne bi delal onu desetu sliku, to je svadba, to se samo tanca, niš se ne događa'. A stari Kolar plane: 'On je lijen, njemu se ne da. I recite mu da ću doći sa Babajom, da on to pogleda, i ako kaže da to ne treba, onda ne treba'. Ja sam rekao: 'Kosta, ne petljaj me u to'.

I onda je Fedor (Hanžeković) preuzeo filmsku verziju, njemu su to dali. Rekao sam to Kolaru, koji se bio razbolio u međuvremenu i žena mu je bila bolesna, i trebao je novaca. Kolar je bio pošten do dna i rekao mi je: 'To bute vi delali'. Ja sam rekao: 'Gospon Kolar, ak bute se tvrdoglavili, ne bu delal niko. Pustite ga neka radi, samo nedajte da išta menja'. Jer scenarij je bio izvrstan, izvrstan. Film je na kraju rađen po predstavi, a predstava je bila genijalna. Jedina novost je bila mladi (Julije) Perlaki u ulozi Ive, jer je (Zvonimir) Ferenčić bio malo prestar za tu ulogu na filmu.

**DR:** *Kako ste vi zadovoljni Hanžekovićevim filmom?*

**AB:** Po tom scenariju se moglo bolje, to nije loš film, ali se moglo puno bolje i negdje ga dignuti...

No dobro. Priča ide dalje. Ja sam u međuvremenu radio kratke filmove i odrekao sam se dugačkih. I jednog dana mi dođe u posjet (Ivo) Škrabalo sa scenarijem *Breze*. Kaže: 'Dajte to vi delajte'. Ja kažem: 'Škrabalo, neću. Danas imam druge misli. Radit ću kratke, neka ide k vragu sve'. Opet Škrabalo: 'Dajte vi to napravite, pa poslije radite što hoćete'. I počeo sam po tome prevrtati i ušao u to i onda sam radio. Kolar je u međuvremenu umro i tako. *Svoga tela gospodar* je prošao izvrsno; i *Breza* je kasnije izvrsno prošla. Kolar je napisao prvu verziju *Breze* pa smo Boško (Violić) i ja nadopisali, pa je to ležalo, pa sam zadnju verziju s knjigom snimanja ja napravio. Ubacio sam neke stvari iz druge Kolarove priče, *Ženidbe Imbre Futača*; *Imbre* je bio kao skladište i za oca u *Svoga tela* i za Jožu Svetoga u *Brezi*. Jožu sam ubacio u *Brezu* jer cijelo vrijeme mi je falio trokut. Tako sam dobio taj trokut: Janica — Marko Labudan — Joža Sveti.

**VS:** *Bez njega bi se priča raspala.*

**DR:** *A retrospekcije, ta narativna razlomljenost s obzirom na kronologiju događaja...*

**VS:** *U kojem dijelu rada na scenariju ste do toga došli?*

**AB:** U zadnjem.

**VS:** *Znači, linearno je išla priča o tome kako se upoznajaju njih dvoje...*

**AB:** A ne, mislio sam da pitate za ono 'Jedna ura, dva pandura'.

**DR:** *Ne, baš ono kad kreće sprovod, pa počnu retrospekcije...*

**AB:** I sama *Breza* je tako pisana. Ona počinje sa: 'Bu mrela', reče onaj stari. *Breza* je tako i pisana, ali drugim redom. Hoću reći da je ona razlomljena, a mi smo napravili tri dijela. Prvi dio — umiranje, drugi — kako se upoznajaju, udaja, smrt djeteta i nje, treći — barjaktarenje, svadba i kraj. Inače stihove za brojalicu sam našao kod Zvonimira Kulundžića. On je izdao knjigu tekstova narodnih pjesama. I našao sam kod njega svjedočenje profesora nekog, Korića, agronoma, o seoskim pijankama u tim krajevima. To su neki Križevački štatuti, kad se cuga, to se onda pjeva. Našao sam te stihove i palo mi je na pamet da to upotrijebim, mučilo me to — kako, kako, i onda sam našao kako. U Puli kad je film igrao, pred golemim auditorijem, kada su shvatili što je to: ogroman aplauz.

**VS:** *Radili ste Brezu u standardnom formatu slike. No koristili ste vertikalne kompozicije koje su od početka filma vrlo, vrlo jake. Da li je to do (Tomislava) Pintera, da li je to do vas, ili one legendarne usporedbe Breze s naivnim slikarstvom?*

**AB:** Čujte, puno je tome pridonio Pinter. Ja se sjećam; natezali smo se, nebo mu je blještalo pa je stavljao filtere od papira. Ja sam ga molio, klečao sam pred njim: 'Pićo, nemoj da se to vidi, može se osjetiti, ali nemoj da se vidi'. On mi se kleo da se neće vidjeti, a da mu ono blješti. Jer ja nisam htio ništa umjetno. To je film koji ima mnogo dokumentarizma...

**VS:** *Izgleda vrlo, vrlo uvjerljivo, scenografija i sve...*

**AB:** Ja sam htio da vi čujete. Sjećam se, jedno sam pismo, negdje sam ga izgubio, pisao Jadran filmu — zašto trebamo kolor. Onda je crno-bijelo bilo prirodno stanje filma, a kolor je bio iznimka; sad je obratno.

Pisao sam pismo o naivnom slikarstvu, onda je naše naivno slikarstvo bilo jedino realistično slikarstvo, drugi su svi otišli u apstrakciju. Svi, koliko ih je god bilo, osim nekih tvrdoglavaca. I opisivao sam da ako skupite tu gomilicu seljaka u jednom totalu, da to liči na naivno slikarstvo; i ona kola u tom pejsažu i tako dalje. Žao mi je što sam izgubio to pismo.

**VS:** *Vi ne doživljavate kadar kao pozornicu po kojoj će se ljudi kretati, vi doživljavate kadar stvarno kao platno...*

**AB:** Trbuljak je možda najljepše rekao... Ja sam Trbuljaka izvadio iz Akademije i dao mu *Izguubljeni zavičaj*, prvi film mu je to bio. Jako ga volim i jako ga cijenim. Skoro mu ni nisam gledao kroz kameru kad je snimao; ja bih znao gdje je kamera, znao sam točno šta je šta i gdje je šta. No da se vratim na to što je rekao. Netko je dakle pitao Trbuljaka u mom društvu o tome kako je to snimio, a on mu je rekao: 'Čuj, to je fenomenalno: u scenariju je sve pisalo'. To je istina, jer ja nemam opis radnje, a da ne piše — kako.

**DR:** *Pinter je te godine radio sa Sašom Petrovićem Sakupljače perja. Jesu li prvo snimani Sakupljači ili Breza?*

**AB:** *Sakupljači perja*. Bila je smrtna uvreda za Petrovića što *Perje* nije bilo završeno, a Pinter je meni morao doći na snimanje.

**VS:** *Kako je to na kraju završilo?*

**AB:** Kad smo u Puli dobijali nagrade, Petrović je izašao, on je naravno dobio prvu nagradu, izašao je, ja sam bio negdje



Sa snimanja *Breze* (1967.)

oko sredine, on odmah na početku, istupio je naprijed i na poseban me način škicirao. Bio je bolesnik. Nas smo dvojica bili prijatelji, ali stvarno je bio bolesnik.

*Sad ću vam oko Breze još nešto ispričati. To se (Petru) Krelji najviše dopalo, ona stara koja prede.*

*VS: Da, i koju ništa ne dira što se događa oko nje.*

**AB:** Ovako vam idu rješenja: trebalo je snimati u toj kući koja je mala, stara i trebalo je snimati noćnu scenu. Trebalo ih je sve smjestiti; ovaj spava tu, ovaj tu, ovaj tamo, a gdje će stara? Za nju nema mjesta. Neka onda stalno sjedi i neka prede. I to je rješenje.

*DR: To je vaša ideja?*

**AB:** To dođe u sekundi.

*DR: Često se pričalo da je u Brezi vidljiv utjecaj Paradžanova, njegovih Sjenki zaboravljenih predaka.*

**AB:** Ovako ću vam reći: ja Paradžanova uopće nisam gledao. Pred samo snimanje *Breze* (Mihovil) Pansini me je upozorio da ga moram gledati i ja sam ga pogledao i skoro sam odustao od snimanja, jer me osupnuo. Znae, kad snimate o selu, snimate arhetipske stvari, požare, karmine, pirove, svadbe, proštenja i tako dalje. I to je to bilo. I kod Paradžanova, i u *Brezi* je tako trebalo biti. I zato sam skoro odustao. Ali snimio sam, što možeš; pazio sam da ne bude to, da nema sličnosti osim onih općenitih kojih mora biti kad se rade takvi filmovi. Ali iz zafrkancije, jednom u Kazališnoj

kavani, neki pripit čovjek mi je doviknuo: 'Paradžanov!', a Goran Trbuljak mi kaže: 'Gospod je verziran!'. Imam ga ovdje na kazeti, *Sjenke zaboravljenih predaka*; predivan, predivan.

*DR: To je zanimljivo, iste godine kada ste napravili Brezu, Mimica je snimio Kaja, ubit ću te!; dva filma s etnografskim pristupom, a tu su bili i Sakupljači perja.*

**AB:** To je Mimici najbolji film. Kruno (Quien) napisao je scenarij.

*DR: Recite, kako ste se odlučili za Batu Živojinovića. Htjeli ste zvijezdu u filmu?*

**AB:** Tražio sam...

*DR: Mislim, bilo bi logično da je neki kajkavski glumac...*

**AB:** Nismo imali glumca...

*VS: Meni je on sjajan tamo, baš i fizionomijom, točno je to što treba biti.*

**AB:** Točno to. Išao sam u Beograd, Ljubo Šikić mi je bio organizator. On je navijao za onoga, kako se zvao, umro je, jedan Srbin, ljepušasti; ne mogu se sjetiti.

I tako sam u Beogradu razgovarao sa Batom i Fehmijom. Bekimu (Fehmiju) bilo je jako stalo. Rekao sam da mi je prvi Bata, a ako ne bude mogao, možda Bekim. Ali Bata je bio pravi frajer i velik profesionalac. On je živina, on ima nadimak Živina. Njega zovu Bata Životinja. A je, on se hvali ekscesima, da sve pojebe, sve popije i tako dalje, ali je profes-



*Breza (1967.)*

onalac. On je dečke, koji su ga mlatili u onoj sceni na svadbi, molio da ga zviznu iz sve snage. Oni su ga pretukli, on je sav modar bio. Skakao je u nekim filmovima sa ne znam koliko metara...

*VS: On se hvalio da nema kaskadera.*

**AB:** Da, da nema kaskadera. I stvarno je profesionalac. Jednog dana mi je prišao, mi smo trebali taj film nasinhronizirati; to naime nije tonski snimano; prišao mi je i rekao: 'Molim te, kada budeš radio nasinhronizaciju, probaj sa mnom. Samo probaj, ako nije dobro, ne mora biti'.

*VS: Koji je njegov bio stav prema tome da mora glumiti kajkavca?*

**AB:** On zna da mu gluma nije kompletna ako drugi govori, ako ga netko nasinhronizira, to zna kao profesionalac. Ali ni ja nisam vjerovao da će moći. Međutim on se sa tim seljcima toliko sljubio, zajebavao s njima, lokao s njima, tako da je uhvatio taj govor. Ima gomila pravih seljaka u filmu. I kad smo probali, paše.

*VS: On čak ima glas jednog kajkavca.*

*DR: Bitno je to da se uopće ne primijeti, ne osjeti da je to umjetno, da je to umjetna kajkavština. A Manca Košir?*

**AB:** Nju je sinhronizirala jedna Dubrovkinja. Zezao me neki profesor u Filmskoj školi u Trakošćanu kako se osjeća da Janicu glumi Slovenka, a ja kažem: 'Nemojte, nemojte, njezin tekst govori jedna Dubrovkinja'.

*DR: Mancin glas nije bio dobar?*

**AB:** Ne, nije, ona nije glumica.

*DR: A kako ste se za nju odlučili?*

**AB:** Kao lijepu curu. Manekenka je bila, netko mi je iz Slovenije za nju rekao, onda sam ju vidio i probno sam snimio pet-šest varijacija.

*DR: Ona vam je bila prvi izbor?*

**AB:** Bilo ih je više, među njima sam snimio i nju.

*VS: A koje su druge bile, ako smijemo znati? Možda neke koje znamo?*

**AB:** Ne znam; sjećam se da je bila jedna iz Beograda, žena jednog kazališnog režisera, nju mi je Violić bio preporučio. Tada mlada Neda Spasojević je isto bila na probnom snimanju. I snimio sam Mancu i kada sam je Bošku Violiću pokazao, napao me je: 'Vi ste ludi, potpuno ludi. Promijenimo sadržaj: neka ona zavede nadšumara i neka s njim pobjegne u grad'. Ja sam to gledao tri dana i odlučio se. Meni je bilo važno da je ona iznimna.

*VS: U tome je poenta; ona je baš iznimna. Kako to da kada ste već išli sinhronizirati, niste uzeli neku Zagorku?*

**AB:** Ti glumci nekada nauče sjajno govoriti dijalekte. Na Akademiji se jako pazi na govor, možda čak previše, i ova Dubrovkinja je izvrsno govorila kajkavski.

*VS: Ne primijeti se da je Dubrovčanka. Ali se osjeća od glumca do glumca razlika u dijalektu.*

**AB:** Meni su fenomenalna iznenađenja bila oni seljaci. Onaj stari koji glumi Markovog tatu; on je sam sebe nasinhronizirao.

**DR:** *On je naturščik?*

**AB:** Naturščik.

**DR:** *Kako se zvao?*

**AB:** Stjepan Lektorić. On je iz sela Lekenik; imali su amatersko folklorno društvo i on je obišao svijet kao plesač i pjevač. I ona Bara, Janičina mater, ona je profesionalna narikača, seoska narikača. One litanije koje ona pjeva na sprovodu: stavili bi mikrofona pred nju, ona bi počela: 'Aahhaa' i za tri minute bila bi sva u suzama.

**VS:** *Imate tu scenu kad Janica umire u kući. Njezin glas se nekoliko puta javlja ostalim ukućanima sa kreveta, ona se ne vidi, samo se čuje glas, a nitko ne obraća pažnju.*

**AB:** 'Bara, koliko ima da je moje dete umrlo?'

**VS:** *To je strašno.*

**AB:** Kada sam montirao film, došao mi je u posjet onaj Mark Donskoj.

**DR:** *Čuveni Mark Donskoj?*

**AB:** *Djetinjstvo* mu je genijalno. A silno emotivan čovjek.

**DR:** *A gdje ste njega upoznali?*

**AB:** Došao je u posjet Jadran filmu i doveli su mi ga baš kad sam montirao. Pokazao sam mu scenu karmina, kad ona leži mrtva tamo. Svega me izljubio!

**DR:** *Bio je oduševljen?*

**AB:** Eta Gorki!

**DR:** *Kakav je bio vaš odnos prema liku Marka Labudana? Vidi se da je s jedne strane on teška sirovina, a s druge ipak ima neke, koliko-toliko, suptilnije osjećaje.*

**AB:** Trebalo je njega slomiti. Prvo ga lomi šef koji mu kaže: 'Ideš barjaktariti, a jučer si ženu pokopao'. Onda poslije crkve, poslije vjenčanja, on izleti sa zastavom i naleti na njezin grob. Onda idu dalje, naleti na Jožu Svetoga koji mu viče: 'Bog sve vidi, Bog sve čuje, Bog sve zna'. Onda opet tamo na svadbi, gdje zavede onu malu, pozove je van i ona dobije tamo čušku; Bata se potuče tamo, izmlate ga, zgaze mu šešir i sve, i onda ide pijan, pijan ide i naiđe na tu brezu. To je fenomenalno; kako se zove ta pjesnička slika, sad se ne mogu sjetiti. Čujem gledaoce na nekim projekcijama — 'bude posjekao, ne bude posjekao'; to je samo drvo, a kakav strah. Onda padne i rasplače se. Mislim da je to Krelja napisao, da se s onim plačem u njemu rodio čovjek. Njega se vodilo do toga. Znalo se da je on takav lik, već u knjizi. Kolar piše da kada je uzeo sjekiru da poseče brezu, ali nije mogao, da mu se objesio do tada ponosni brk. Tako završava, a ja mu dam da plače. Jer je to bolje na filmu; što znači objesiti brk?

**VS:** *Ono što je u Brezi šokantno jest vidjeti koliko su ti ljudi izvan kontakta sa samima sobom, bilo kakav oblik emocije potpuno im je stran. Izvanjske okolnosti potpuno ih diktiraju, određuju.*

**AB:** Bio je jedan teolog, umro je; Šagi Bunić. On je organizirao da cijeli Kaptol gleda *Brezu*. Bio je neki njihov kongres, bilo je oko dvanaest biskupa, jedan nadbiskup i oko hiljadu svećenika. I kaže mi Šagi: 'Dao sam im da to gledaju, da vide koliko je poganstva u tome, jer oni svi imaju iluzije o selu'.

**DR:** *I o selu i o čovjeku.*

**AB:** A sada me molio jedan emigrant koji je živio vani, da je toliko čuo o tome i da bi to rado vidio. I posudio sam mu kazetu. I vrati mi kazetu i šuti, šuti. A ja ništa ne pitam pa valjda nije izdržao, pa kaže: 'Zašto je tako puno bijede tamo?'. Jer on, taj emigrant, je HSS-ovac: 'Selo, to je naša uzdanica'.

**VS:** *Neki njihovi postupci graniče s nehumanošću. Sve je puno amoralnosti, velik je nedostatak kršćanske ljubavi u cijeloj stvari. Onda do kakve ljubavi Labudan na kraju može doći, kad nema te osnovne agape u cijeloj toj situaciji? Do koje ljubavi dolazi Labudan, do ljubavi prema Janici ili više do uvida o vlastitoj ispraznosti?*

**AB:** To je film o tome, o njegovu trenutku samospoznaje, ne ide dalje.

**DR:** *Breza je postigla golem uspjeh. Zašto ste nakon takva uspjeha četiri godine čekali na idući film. To mi se čini velikom pauzom.*

**AB:** Akademija me na to natjerala.

### **Akademija**

**VS:** *Ispricajte nam o formiranju filmskog odsjeka na Akademiji; vi ste zapravo bili utemeljitelj.*

**AB:** Mene i Berkovića su zvali tamo, on je odustao, a ja sam ostao sam. To je bilo poslije *Breze*, šezdeset i sedme. Prvo su me zvali za režiju, a onda smo se širili. To je bio učinak njihovih svada.

Kazališna akademija se raspadala od svada, odjel za glumu i kazališnu režiju se svadio. Ratovali su vječno i raspadali su se i onda su tražili izlaz i osvježenje s uvođenjem filma. Zvao me je Kosta Spajić; bio je dekan, a onda rektor. To smo pročitali u novinama. Baš idemo cestom Berković, Škrabalo i ja, i Škrabalo čita novine i kaže: 'Gledaj — Babaja i Berković pozvani na Akademiju'. Berković kaže da nije imao pojma.

Kosta (Spaić) nas je zvao i rekao da imaju dvanaest studenata režije na sve četiri godine: 'polu uzmi ti, a pola Berk i počnite što prije, već sutra; najvažnije je da se počne odmah'. I počelo se odmah. Odmah sam uvidio da bez tehnike, bez širenja studijskih grupa, to nema smisla. Berk je odmah rekao da to sve skupa nema smisla i zbrisao te se vratio tek sedamdeset prve, nakon onoga što se događalo (masovni pokret i njegov slom, op. a.); trebalo mu je mjesto pa se vratio natrag.

**VS:** *Počeli ste sa školom od nule, u uvjetima totalnog volontarizma...*

**AB:** I strašno mi je pomoglo. Boško Violačić je bio u svadi s kazališnim odjelom i on mi je fenomenalno pomogao da napravimo jedan plan rada po godinama, da se napravi jedan plan studija. Onda sam zvao najbolje ljude, tako, gledao sam



koga za kameru, (Dušana) Vukotića sam zvao za režiju. Vukotić je bio pravi radnik i to se dobro radilo. I sada je to jedino što imamo, zapravo. Ali bojim se da su se pojavile neke stvari, pa sam možda zato i otišao.

Pojavile su se mnoge teške stvari i neka vrsta promjene mentaliteta u namjerama; ova promjena koju ste sami spominjali, ova amerikanizacija i tako dalje. To se među studentima razvilo do bolesti. Ja sam se svojevremeno, da ne dođem u neki sukob, odrekao predavanja igranog filma, nego sam samo predavao dokumentarni i na kraju je bila pobuna da oni ne vole dokumentarni. Zapravo, mi smo imali jedan jedini veliki ispit, a to je bio prijemni ispit. Kad je netko jedanput ušao na Akademiju, onda se bojao raditi da ne pokaže koliko ne zna. To je bilo jednostavno izbjegavanje, to nema smisla pričati. Bilo je i sjajnih dečki, ali bilo je i...

**VS:** *S obzirom na trideset godina iskustva, što biste danas drugačije napravili?*

**AB:** Ne znam; ja mislim da se nije puno griješilo. Film je ušao u školsku tradiciju i širio se skupa s našim školstvom, s našim dostignućima. Nismo nikad bili Amerika. Filmski odsjek se širio prirodno, na jedinom mjestu gdje se mogao širiti, a valjda po našim mentalitetima. No ja se bojim da je Akademija izgubila smisao; premalo se radi; kuda s tom djecom?

**DR:** *Jedino televizija...*

**AB:** A i ona je krcata...

### **Mirisi, zlato i tamjan**

**VS:** *Za Brezu ste morali posebno moliti boju, a opet za Mirise ste namjerno izbjegli boju, to vam je jedini dugometražni crno-bijeli film. Kako ste do toga došli?*

**AB:** Nismo tako nevini da se hvalimo kako bi sada mogli. Taj je film trebao biti u boji, ali mi ga nisu dali. Trebao je biti sniman na koloru; imao sam dogovor s Pinterom — to bi bio kolor-film na kojem bi ugušili svaku boju.

**DR:** *Kako ste uopće došli do Novakovog romana koji je po standardnim mjerilima izrazito afilmičan?*

**AB:** Pročitao sam ga i dopao mi se. Čujete, sve se da osim ako čovjek nije kreten. Kao što je recimo onaj Schlöndorff snimao Prousta: *Jedna Swannova ljubav*. To je strašno. Uopće tako pristupiti... *Limeni bubanj* mu je bio u redu, ali ovaj... Ima jedan pisac teoretskih knjiga o filmu, što je Institut u Beogradu izdavao...

**DR:** *Dušan Stojanović?*

**AB:** Ne, ovaj je zapravo bio izdavač. Piše o tim filmskim sadržajima, da postoji filmska priča i nešto što ne može biti filmska priča i njegova je teorija da se treba okaniti Prousta. Ali ja mislim da se i njega može filmski obraditi, jer on je fenomenalan. Ja sam ga čitao uzbuđen.

**VS:** *Došli smo do dramaturgije Mirisa. Kako je riješen scenarij?*

**AB:** To smo Boško (Violić) i ja radili i htio sam jedan namjerno asketski film. I dao sam si riječ da neću nikakvu muziku unutra, ali da muzika mora postojati u filmu, u ritmu, u svemu. I doista, osim malo na špici, nema je. I fenomenal-

na je sudbina tog filma. Bio je dovršen prije Karadorđeva. Igrao je u Zagrebu, imao vrlo pristojne kritike i pristojan broj gledalaca: trideset tisuća; to je bila onda norma. Nikakvo čudo, normalan broj gledalaca, recimo. I onda je došlo Karadorđevo, a poslije toga je došla Pula i igrao je u Puli. Nikad Pula nije tako zviždala kao te večeri. To je bio pakao od zviždanja, to je bila mržnja. Sad ću vam pričati otkud psi, otkud njihova negativna uloga u *Basni i Kamenitim vratima*. Običaj je bio u Puli da se večer prije projekcije odvrti jedna rola filma, da se vidi kako će to tonski biti. I te večeri, poslije službenih projekcija u Areni, imali smo dogovor da odvrtimo jednu rolu *Mirisa*. I dogovorim se s ekipom da počnu, a ja da ću se vratiti. Dođem nakon nekog vremena i čujem da oni već vrte. No sve je zaključano, ne možeš ući unutra. Ona željezna vrata s rešetkama, lanci, lokoti i tako dalje. Što ću sada? Urlam, nitko me ne čuje, ali ta vrata imaju i poprečne šipke i imaju one šiljke na vrhu. Gledam, bio sam mlad, kako da to prijedem. I taman se popnem i vidim neku kao bijelu košulju koja juri prema meni i urla: 'Ne, ne, ne!!!'. A ja gledam šta je i najednput osjetim: nešto je skočilo na mene i lupilo u tu željeznu ogradu, žestoko. I dah osjetim i vidim da je to pas, njemački ovčar, vučjak, skočio na mene, ali ta ga je rešetka omamila, izgleda. A ja sam se odbacio natrag i pao na ono kamenje pred ulazom; sav sam se oderao. Grozno sam se oderao po laktovima i po nogama, po križima i tako dalje. I ovaj je otvorio vrata i ustanovilo se da je to udbaša sa psima i počeo se nešto buniti, da šta skačem i to. Kada sam razumio o čemu se radi zapravo, počeo sam ga užasno psovati: da je to policijska država, što će im psi, da je to umjetnički festival, što će UDBA tu, da ide u p... m..., svašta. Kako me nisu uhapsili, ne znam. I to je prošlo.

**DR:** *Jesu li vas naposljetku ipak pustili na tu probnu projekciju?*

**AB:** Da, onda smo to do kraja pogledali. I sutra ide film u Areni, tu i tamo počne lagani zvižduk, pa sve više i više, pa orkestar. Orkestar. Kako se Pula nije srušila, nije mi jasno. I ja sam se digao i otišao doma...

**DR:** *Za vrijeme filma?*

**AB:** Za vrijeme filma i sretnem Golika vani i on pita kako ide, a ja: 'pa čuješ kako ide!'. I odem u hotel i užasno me bolilo ono što sam se natukao i izgubio, užasno, ali sam ustanovio da to nije ništa prema duševnoj boli, od tog zviždanja i tako dalje. To je bila jedna stravična noć. I od tada tu Pulu doživljam kao tog psa. I općenito, ja sam protiv Pule izgovorio svašta, uvijek sam govorio protiv nje. To je najnemogućije mjesto za jedan festival. Sve je protiv, a najgora je publika. Strašno. Onda su se natjecali tko će o *Mirisima* pisati lošije kritike i tako dalje. Tu i tamo se sad izvadi, na neku projekciju, da se vidi da je to u redu film. Ja sam ga nedavno gledao i boga mi, imponirao mi je. Ozbiljno; ima ritam, jedan krasan ritam.

**DR:** *I Mimicu, Kaja, ubit ću te!, grozno su dočekali u Puli, čak je navodno bio kamenovan.*

**AB:** Da, to je strašno bilo, taj je zvižduk bio užasan. Ali fenomenalno je, neću reći sada imena, ta radost ljudi da se to njemu dogodilo. A to mu je najbolji film.



Sa snimanja filma *Mirisi, zlato i tamjan* (1971.)

**DR:** *Ja u životu nisam vidio bolju žensku ulogu, barem u našem filmu, od Ivone Petri. Gdje ste nju našli?*

**AB:** *Bila je jedina glumica tih godina, tako reći. Sjajna je. Ali nasinhronizirala ju je Nada Subotić.*

**DR:** *To nije njezin glas?*

**AB:** *Ne. Nadi sam se ispričavao uvijek, cijeli život, nisam je stavio na špicu, a ljudi kažu da imam pravo, da se to ne treba stavljati na špicu. I bila je genijalna. I to je bilo prije predstave; poslije je Violić po scenariju napravio predstavu.*

**VS:** *Ta loša inicijalna recepcija Mirisa, to je bilo zbog publike u Puli?*

**AB:** *Da, to zna odlučiti; tako je imao i Belan sličan slučaj s filmom *Pod sumnjom*; i još gore, još gore. On se nikada od toga nije oporavio.*

**VS:** *Pula je uvela jednaki teror populizma u hrvatski film kao danas američki box-office.*

**AB:** *Da, populizam i to populizam istočnog dijela zemlje.*

**VS:** *Tko je činio publiku u Puli u to vrijeme?*

**AB:** *Najviše vojska, mornari, a mornarica je bila isto sa istoka, nisu to bili naši dečki. Barem ne u većini. U Puli su najbolje prolazili partizanski filmovi. To je bila publika koja bi urlala: 'Naprijed naši!' i tako dalje.*

**DR:** *Mirisi su jako politički provokativni. Za ono doba, vaš i Hadžićev film *Lov na jelene* bili su politički dva jako braćra filma, otvoreno kritiziraju socijalističku/komunističku tlapnju, odnosno pokazuju kako to stvarno izgleda zbilja socijalističko društvo.*

**AB:** *Zapravo je Fadil (Hadžić), to je Berković uvijek govorio, napravio maspokovski film, ali se zeznuo. Napravio ga je da se uliže maspokovcima, no onda se dogodilo Karađorđevo pa ga je njegov prijatelj Joža Vrhovac, koji je poslije bio ministar vanjskih poslova, vadio; dolazio mu je u montažu pa su naknadno oživjeli onoga koji je bio nepravедно optužen kao ustaša, a koga su u prvoj verziji bili ubili.*

*Ali nešto ću vam drugo sada ispričati, baš o Krelji se radi. On je pisao o smotri hrvatskih filmova u Londonu, među njima su bili i *Mirisi*. I kaže kako je publika u dvorani, dok je gledala kako jedna starica, Ivona Petri, maltretira jedan braćni par, uživala, urlala od smijeha. Dok su mislili da će to biti film o tome uživali su, a kad je to krenulo u te političke vode interes je padao, padao do dna. A (Slobodan) Novak mi je pričao da je u to vrijeme otprilike bio u Varšavi, radi svog romana, i da su mu pričali kako je bila jedna projekcija *Mirisa* za zatvoreni krug, naravno, za tu njihovu umjetničku elitu, i da je to bila najveća porlastica za Varšavu. Jer oni su to razumjeli, sva ta naša politička, nazovimo to, mučenja ili kako hoćemo; oni to razumiju. Ovi na Zapadu ne razumiju.*

**DR:** *Njima je to malo apstraktno.*

**AB:** I neće se s tim gnjaviti; što ih briga. To je sada ovaj pokret cijeli, da sve bude zabavno. Više ne možete nikome ozbiljno o nečemu govoriti. To je to.

Inače čuo sam jedan prigovor u vezi filma, neki ljudi su mi rekli, pa i Ranko Marinković, na prvoj projekciji *Mirisa*, to se sjećam, to me zapeklo, da je sve divno i krasno, ali da fali ta nekakva nadnaravnost Madone. Ja mislim da sam to dao u tom prosedeu maksimalno. I dapače, imam više u filmu nego što Novak ima u romanu. Ali poslije se dogodila predstava, Violiceva; ne znam da li ste je gledali. Igrala je dugi niz godina. On tu staricu, Madonu, uopće nije prikazao, samo njen glas se čuje, a glas je od Nade Subotić, koja je genijalno to napravila, prije u filmu, a poslije u predstavi. I to je bio kazališni trik da je ona nadnaravna, kao glas, taj glas dominira. No po meni to je bila konkretna starica i ja sam Novaka pitao, kada sam se spremao na film: 'Slobodane, šta je bio iskon, šta je bio prapočetak?'. On kaže: 'Htio sam izmisliti takvu situaciju, najgoru situaciju u kojoj netko može biti, najgoru, da bi rekao da je i to bolje od ovoga što imamo, od režima'.

**VS:** *Tu se mogu vidjeti neke paralele, ako bi čovjek baš htio; ta prostorna izoliranost, režim koji kao da je na samrti, a nikako da umre i odnos prema pljački i odnos prema religiji i odnos prema mirisima...*

**AB:** Dapače, u filmu je to pokazano na okupu: žara, one drangulije, mirisi, zlato...

**DR:** *Meni su strašni oni detalji: dok Mali čisti nos Madoni; ono je nešto nevjerovatno.*

**VS:** *Ušli ste u poetiku fizičkog raspadanja.*

**AB:** Ali divna je ona scena kad joj on na krevetu pudra leđa...

**DR:** *Da, one kraste...*

**AB:** Krasan razgovor...

**VS:** *Kako je to uopće izgledalo na setu? Mislim, Ivona Petri je sigurno imala devedeset godina.*

**AB:** Tako je izgledala, ali nije bila toliko stara. Bila je veliki šmirant.

**DR:** *Iz koje je kazališne kuće bila?*

**AB:** Iz Gavelle. A nije mogla zapamtiti nikakav tekst. Ispod kreveta je bio Branko Ivanda s tekstom i on je glasno čitao, a ona je ponavljala za njim. Ali pravila je te sjajne grimase; šmirant je bila.

**DR:** *Ja sam bio oduševljen.*

**VS:** *Da, ona izgleda nevjerovatno.*

**AB:** Fenomenalna je.

**DR:** *Kako se zove glumica koja glumi onu malu koju časne šalju do Malog i Madone?*



Dokolica s ekipom filma *Mirisi, zlato i tamjan* (1971.)

**AB:** Mala, Tanja Knezić, mislim. Ona se ubila, jadna, davno.

**DR:** *Bila je malo psihički nestabilnija?*

**AB:** Ne...

**DR:** *To je bilo par godina poslije?*

**AB:** Da, par godina poslije. Isto je bila izvrsna. I lice ono...

**VS:** *Kako je bilo snimati Mirise, jer je to film koji se zbiva u interijeru, to su stalno isti ljudi, stalno isti prostori, to je vjerojatno klaustrofobičan osjećaj.*

**AB:** Išli smo na Rab snimati i našli nekakav stan koji je bio pred rušenjem. Taj je stari stan bio baš od Novakovih; tu su nekad živjeli. I malo ga je Čarli dotjerao za snimanje; Turina je bio scenograf i snimali smo po zimi, kada nikoga tamo nije bilo.

**VS:** *Koliko su trajale pripreme i snimanje?*

**AB:** Ja sam filmove uvijek radio u normalni, sve je bilo normalno.

**VS:** *U kojem smislu?*

**AB:** Dani snimanja, budžet; sve je bilo negdje u prosjeku. Moji svi filmovi nisu zahtijevali ništa posebno. Ja sam imao budžet za *Brezu* od sto milijuna dinara, onda je *Neretva* koštala petnaest milijardi. To sam podijelio sa sto milijuna i to je ispalo sto pedeset *Breza* za jednu *Neretvu*.

**DR:** *Recite, ona scena kada Sven Lasta silazi stepenicama u grad, snimljena je u overlapinzima, zašto?*

**AB:** Htio sam da se spušta: to je simbolika, što dublje, što dublje. To sam ponavljao na istim stepenicama.

**DR:** *Recite, zašto ste išli na to, da ona zadnja scena...*

**AB:** Ona s nošenjem cijevi...

**DR:** *Zašto oni eksplicitno kažu da ne žele da Madona umre? Meni se čini da se to vidi iz samog filma, da nije trebalo još verbalno to eksplicitirati.*

**AB:** Čujte, pitajte one u Puli da li se vidi.

**VS:** *Mirisi, zlato i tamjan postanu očiti puno prije nego ih vi na kraju pokažete.*

**AB:** Mene osobno bi bila sramota ako mi netko kaže da nešto ne razumije. Ja želim raditi da se sve razumije. Stvari su tako komplicirane da ih obično ne možemo dokučiti, ali to na filmu ne treba komplicirati, već to treba pojednostavnjivati da bi se što bolje razumjelo. To je jedan put koji možda... Moji filmovi se svi razumiju. A vidite, još i danas ih ne razumiju.

A tu je još još jedan nesporazum. Vrdoljak mi je pričao kako je išao moliti nakon Karađorđeva da mu daju raditi, pa je išao (Vladimiru) Bakariću u Canosu. I Bakarić mu je rekao nešto o crnom filmu, a Vrdoljak da kod nas u Hrvatskoj uopće nije bilo crnog filma, a Bakarić da mu je na to rekao: 'A što su *Mirisi, zlato i tamjan*?'.  
**DR:** *Bakarić ga je vidio?*

**AB:** Došao je na premijeru; bila je premijera u Zagreb kinu i najedanput dolazi Bakarić u mercedesu, a ja sam se sakrio. Rekli su mi da dolazi i ja sam se sakrio. Nije mi se dalo da

ga idem pozdravljati — što ja imam s njim? Radi romana je vjerojatno došao gledati. On je nazvao to pravim imenom. Crni film. A Vrdoljak je tvrdio da kod nas toga nema.

**DR:** *To je Vrdoljak tvrdio i početkom devedesetih.*

**AB:** To je najveći naš problem; to se na sve nas odnosi. Ja se bojim, moje misli su tako pesimistične o nama. Ja sam govorio godinama, da ako nam se i dogodi dobar film, ako nam se slučajno dogodi, nećemo ga ni prepoznati; dotle moj pesimizam ide.

### **Izgubljeni zavičaj**

**VS:** *Volio bih da sad prijedemo na Izgubljeni zavičaj, to mi je možda najdraži vaš film.*

**DR:** *Meni isto. Kako vi na to gledate?*

**AB:** Ne čudim se. Čujte, ja obožavam svoju kćer; i njoj je najdraži. Rekao sam onom Talijanu, on i ona gospođa iz Alpe-Adria festivala, tu su baš sjedili gdje i vi, kažem mu da je mojoj kćerki najbolji *Zavičaj*, a on kaže: 'I meni?'. U svojoj knjizi *Umijeće življenja* Cesare Pavese, kad ga slave na kraju, kaže: 'Mogu biti jako zadovoljan, svatko mi kaže za drugu stvar da mu je najbolja'. I doista, meni svatko za drugu stvar kaže da mu je najbolja.

**DR:** *Znači, ima puno dobrih stvari.*

**AB:** Veliki režiseri, osim par iznimaka, kad sve zbrojiš na kraju imaju tri-četiri filma, ono stvarno velika. To je najčešće. Ima Ford puno više filmova, ali tri-četiri stvarno dobra. Malo je onih kojima su svi filmovi dobri.

**VS:** *Uspjeli ste u Zavičaju ispričati priču koja je šira od svega što ste do tada radili; stvarno, golem posao.*

**AB:** To je i (Slobodan) Novak bio silno zadovoljan. Ima u filmu ona partija vinograda. To mi je najbolje što sam uopće izrežirao. To nema mane. Kako počne, kako se razvija, kako ide; to mi je krasno.

**DR:** *Izvrsna je ona scena kad su djevojčica i dečko na brodiću; kad se ona sunča i zaspi i onda se u snu, ili se samo pravi da spava, obnaži.*

**AB:** To je prvi dio, striža ovaca.

**DR:** *Kako se zove djevojčica? Taj podatak nigdje nisam pronašao niti mi je itko znao reći.*

**AB:** Zaboravio sam; neka Jasmina, čini mi se.

**DR:** *Gdje ste nju našli?*

**AB:** Netko od asistenata je nju našao. Bilo je bitno da pristane, da pokaže sisice. S mamom je bilo dogovoreno i to smo garantirali, da je samo to i ništa drugo.

**DR:** *A mama je bila na snimanju?*

**AB:** Nije bila, ali imali smo dogovor s njom.

**DR:** *Da li ste gledali Louis Malleov film Slatka mala, s Brooke Shields?*

**AB:** Ono u javnoj kući? Jesam. To zamjeram gospodinu Malleu.

**DR:** *Mene je Zavičaj ponešto podsjetio na to.*

**AB:** Ovo moje je nešto drugo, tako mali sam sebi otkriva seks, a drugo je dati dijete u javnu kuću i da je onaj muškarac na kraju... To je jedno izivljavanje impotenata. Ja sam pošten u tome i moralan. Ne volim to iskorištavanje djece.

**VS:** *Općenito ste strašno pazili na razvijanje kadra, od same interpunkcije zvuka do toga da vam se sita pretapaju u zrikavce... Zrikavci su cijelo vrijeme analogni s tim prosijavanjem.*

**AB:** I još uvijek sijemo. I grobove.

**VS:** *Ta sita, kako ste ih snimali, dovedena su do apstraktne forme.*

**AB:** Namjerno.

**VS:** *Jako je lijepo kako imate u filmovima jedan kadar koji je izrazito duži od ostalih, kojim pokušavate, na neki način, vizualno zabilježiti nekakav prostor koji će biti kao neki okvir za cijelu priču. To vam je scena u Mirisima, kada Sven Lasta i doktor dođu na tavan...*

**AB:** To je moja neprestana težnja za jasnoćom svega. I gdje smo, i što smo, i tko smo, i gdje idemo, sve to dobar film sadrži. I vi se u svemu morate, u svako vrijeme snalaziti. Jer meni nema ništa gore, nego ako nešto ne razumijem pa mi

bježe stvari. Umirem od dosade. Ako uđem u stvar, onda gledam s pažnjom; ako ne mogu ući, onda bjesnim. Sada imam video pa vratim scenu, ali u kinu ne mogu vraćati. Mene je sramota ako nešto nije jasno.

**VS:** *Cijela ona zadnja scena iz Zavičaja, ona zbrka s kostima u grobnici: da li je to vaše? Ono tako pogodi čovjeka na kraju filma.*

**AB:** Neki su mi prigovarali jer sam *Izgubljeni zavičaj* produžio, proširio. *Izgubljeni zavičaj*, roman, zapravo je priča o četiri godišnja doba, a ja sam zimu izbacio.

**VS:** *Što je bilo u zimi?*

**AB:** Neko pečenje rakije.

**VS:** *Što se dogodilo na pečenju rakije?*

**AB:** Sad se ne sjećam, neki susjed dolazi, peku rakiju kod Novakovog strica, pa je probaju i razne priče pričaju i tako dalje; uglavnom, nije me filmski zaintrigirao taj dio, ali sam dodao iz druge Novakove knjige, *Izvanbrodskog dnevnika*. Iz te knjige sam izvukao materijal za uvod: groblje, arheolozi; groblje kao naša budućnost. To sam dodao. I dodao sam kraj. I kraj je iz te proze.



*Izgubljeni zavičaj* (1980.)

**DR:** *Znači čitav je okvir filma iz sasvim druge priče. I u filmu se osjeti da je to nešto drugo.*

**AB:** Htio sam stvar produljiti do danas, aktualizirati je. Da sam snimio samo *Izgubljeni zavičaj*, kako je napisan, to bi bila samo jedna pastorala.

**VS:** *Da, točno, bez tog konteksta, bez tog protoka vremena, povezanosti sa suvremenosti, to ne bi bilo to.*

**AB:** Bez toga bi se moglo reći: bilo pa prošlo, nikom ništa.

Ali da vam ispričam nešto jako zanimljivo u vezi s tim filmom. Ovaj glavni glumac, (Nereo) Scaglia...

**VS:** *Gdje ste ga našli?*

**AB:** Ja sam ga vidio poslije; šmirant. Prvo sam kanio to snimati s naturščićima, pa na kraju nisam imao glavnog glumca. Nisam ga našao, a moralo se početi u određeno doba godine, radi svih ovih stvari koje film obuhvaća. I do tog roka nisam imao glavnog glumca. I odgodio sam snimanje za do godinu, a bili su potpisani ugovori, tu je bila ekipa i tako dalje. I htjeli su mi slomiti vrat, ne dati mi više film. Pa se poslije malo po malo primirilo, ali ja opet nemam glumca. I onda je došao na probno snimanje taj Scaglia. On ni ne zna hrvatski, uopće ne zna hrvatski. On je Talijan, iz talijanske riječke drame koja principijelno nije htjela hrvatski učiti.

**DR:** *On je iz Rijeke?*

**AB:** Iz Rijeke, ali starosjedilac, Talijan. I to je principijelni stav; za inat nisu htjeli učiti hrvatski. I uzeo sam ga i zadužio asistenticu Ljubicu Janković da ima nabiflati tekst na hrvatski. On je plakao, on je plakao od muke. A bila je njegova žena koja ga je cijelo vrijeme hrabrila da to mora izdržati. I te njegove greške... Kad ne zna, dobije autentičnu scenu, fenomenalnu. Jednog dana doveo je Novak kod mene svog bratića, jer *Izgubljeni zavičaj* je autobiografska proza. U romanu, odnosno u stvarnosti, lik kojeg u filmu igra Scaglia je Novakov stric, a ja sam u filmu stavio da mu je otac, jer je to za film bolje. I doveo je dakle Novak sina svog strica, koji živi u Njemačkoj, nekakav slikar je tamo, Boljković se zove, i to su gledali zajedno, na televizoru u sobi, i oduševljavali su se. Na svakom detalju su se oduševljavali. Kako se Scaglia uzrujava na ovome, na onome... rekli su da je to bilo fenomenalno autentično.

**VS:** *Scaglia je sjajan.*

**AB:** Ali jadan, namučio se kao pas, ali i mi s njim. Snimao mi je ton Meglič, jedan izvrstan Slovenac, i poludio je, jedanput se izvikaio pred Scagliom: 'Ne mogu više snimati ovog kretena, sto puta ponavljam!'. Jer bilo je njegovih grešaka koje su bile dobre, ali i grešaka koje ne možeš pustiti unutra. Namučio nas je, ali svima je bio fenomenalan. Osim pulskom žiriju.

**VS:** *On je bio kazališni glumac koji je nakon toga nastavio raditi u kazalištu?*

**AB:** Nastavio je raditi u kazalištu, a vidio sam ga i u jednom filmu. Bilo je bez veze.

**VS:** *Film ste snimali na Cresu. Kako vam je bilo tamo?*

**AB:** Za nas — djevičanski otok; nitko tamo nije nikad ništa snimao. Jako slikovito.

**DR:** *Nije li Novak iz Dalmacije?*

**AB:** Novak je zapravo iz Splita. I onda je nešto sa familijom bilo pa se on preselio tom stricu na Rab. Taj ga je stric odgojio.

**VS:** *Film slični na braću Taviani.*

**AB:** Neobično volim braću Taviani, *Padre padrone* i *Noć svetog Loure*; ona bitka u žitu, to je sjajno.

**DR:** *A Stablo za klompe?*

**AB:** »Film sa aureolom« — tako sam ga nazvao. To je film; što znači televizija? Ništa.

### **Kamenita vrata**

**VS:** *Nakon Zavičaja nastupa jedna duga, dvanaestgodišnja pauza. Potom Kamenita vrata. Taj vas je film dugo proganjao?*

**AB:** Da, očito dugo i moram vam priznati da mi je to najdraži film. Da li je to moj najbolji film ne znam, ali meni je najdraži.

**VS:** *Najintimniji definitivno. On je proizašao iz nekih ranijih filmova, ali da li ste samu ideju dugo razvijali, koliko je trajalo pisanje scenarija?*

**AB:** Dvije, tri godine, plus ono ranije. Zapravo su *Kamenita vrata* na jedan način razrada kratkometražne *Basne*, to smo već spominjali, ali se nadovezuju i na *Tijelo*. Kao i *Tijelo*, *Kamenita vrata* su zapravo jedna katarza.

**VS:** *Mislim da je bio problem uklopiti ideju u priču. To je tip ideje koja se teško može sklopiti sa samom radnjom. Zato ste krenuli raditi nešto što je vrlo apstraktno.*

**AB:** Ključ za taj film je lirski rod. Imam jednu sjajnu knjigu, od švicarskog teoretičara književnosti Emila Steigera. Tu ima poglavlja o dramskom, lirskom i epskom. Ovo je tipičan lirski film, on ide sav na doživljaj. Jer epika je pričanje, dramatika je sukob, a lirika je doživljaj. I logika fabule tog filma je logika doživljaja.

**DR:** *Gdje ste snimali?*

**AB:** U jednom stanu u Preradovićevoj, za kojeg mi je rekao moj pomoćnik, mali (Zoran) Sudar, da su svi tamo snimali filmove. Poslije mi je rekao: 'Nisam vam htio reći prije, da vas ne pomutim, ali vi ste stan okrenuli naopačke, pa ga više nitko ne prepoznaje'.

**VS:** *A kuća u kojoj živi Kruno Šarić?*

**AB:** Crna kuća na Srebrnjaku. Odmah, čim sam je vidio, bilo mi je jasno da je to ono što mi treba. Bio sam sretan kada sam je našao. Upoznao sam i njezinog arhitekta, i dugo smo razgovarali. Malo je lud, kao i svi arhitekti. Svašta mi je tumačio: filozofiju, Pascala...

**DR:** *Baš scena u toj kući, kad Kruno Šarić i Ivica Kunčević zajedno odu u sobu gdje mrtva leži Vedrana Medimorec, mene je to podsjetilo na Dostojevskog, na završetak Idiota.*

**AB:** Da, da. To je to.

**VS:** *Da li ste imali dramaturške uzore? Prebacivanje Ovidija u suvremeno okruženje...*

**AB:** To su *Metamorfoze*. Negdje sam se hvatao *Fausta*, negdje sam tražio tu nit u romantičarskoj literaturi.

**VS:** *Lik žene je vrlo zanimljiv.*

**AB:** Nju je genijalno opisala jedna moja bivša studentica, (dramatičarka) Asja Srnc Todorović. Pjesmu mi je poslala, gdje ju naziva anđelom nestanka. Genijalno: 'vaš anđeo nestanka'.

**VS:** *Genijalno je što je ona to za njega, Kunčevića, a za samu sebe nije.*

**AB:** Ona je njemu došla kao anđeo nestanka.

**VS:** *On nju počinje vidati i kad je ona stvarno tamo i kad je nema, ona uvijek ostaje netko izvan njega.*

**DR:** *Meni je zanimljivo što on u njoj vidi i majku. U onoj sceni kad su prvi put sami, tu bi čovjek očekivao neku erotiku, neka sulačenja, a zapravo ona njega oblači.*

**AB:** To mi je najdraža scena, jer ona fenomenalno govori o osamljenom čovjeku, potpuno osamljenom koji, kada je bolestan, treba njegu. Ona se tu pokazala kao njegovateljica: daje čaj, stavlja ga u krevet, pjeva mu uspavanku, one četiri pjesme na kraju, od Richarda Straussa.

**DR:** *Da li ste imali kakvu asocijaciju na Tarkovskog, Andrej Rubljov? Završetak sa slikama u vodi, iza koje slijedi, da tako kažem, još jedan kraj, kad Kunčevića prikazujete da mrtav leži, malo me podsjetio na one ikone kojima završava Rubljov, iza kojih slijedi još onaj prizor konja u kiši.*

**AB:** Mislim da ne; ako nečeg ima, nije bilo svjesno. Inače to mi se jako dopalo, te slike u vodi — to su zapravo otnice ploča. Kunčević mi je rekao: 'Napravio si poeziju od običnih stvari'.

**DR:** *To ste omote svojih ploča snimali?*

**AB:** Da. Jedan mali na Akademiji svojevremeno je htio snimati o gramofonskim pločama. Ja sam rekao: 'Divno, što o pločama?' Nikako da dođemo do toga — što o pločama. I onda sam ga pitao da li zna za otnice ploča, što ima najčešće na njima? To je jedan potpuni svijet.

**VS:** *Vas je kopkalo što se može s pločama napraviti. Vi spajate slike, glazbu i vodu cijelo vrijeme... Njih dvoje, Kunčević i Vedrana, u odrazu u vodi. Voda reflektira. A protagonista filma, Kunčevića, zatječemo kao osobu koja se povlači od svijeta. To je film o njegovu povlačenju.*

**AB:** Odlasku; da.

**VS:** *On odlazi, namjerno se povlači. Namjerno ostavlja suprugu, dijete, susreće tu ženu, Vedranu Međimorec, i nju realno zapostavlja za račun tog odraza, privida, svoje tlapnje u njoj. Oni su na kraju zajedno, ali samo u tom odrazu. Njega više nema. To je sjajno konzekventno provedeno. Vi tu barataste s...*

**AB:** *Gesamtkunstwerke*. Htio sam o tome nešto reći. Zapravo, kada bih probao definirati režiju, onda bih pričao jedan, neću reći vic, nego zagonetku. Kako prebaciti kupus, kozu i vuka preko rijeke na istom čamcu.

**VS:** *Koza će pojesti kupus, a vuk kozu.*

**AB:** Ali puno više treba tu biti osim te tri stvari. I kako ih prenijeti preko rijeke, sve.

**VS:** *Odjednom?*

**AB:** Ne znam, ne kažem odjednom. Kako ćete se vraćati, po što ćete se vraćati, što ćete ostaviti da stoji zajedno, što će kad se nešto ne vidi, u kojoj ćete situaciji to ponovo pokazati i dokle je to naraslo i tako dalje. To je režija. Ja guram, ne znam, deset ili petnaest motiva u filmu.

**VS:** *Ima unutra jako mnogo motiva.*

**AB:** Ali morate točno odrediti kada će se koji pojaviti. Jer ekspozicija je vrijeme koje vam se daje da u njemu razvijete svoja pravila igre. Sve u svemu — vrijeme.

**DR:** *Da se vratimo na kraj filma. Na kraju junak umire, onda idu te slike s ploča, to je lijepo šareno. Ja sam to doživio kao slike njegova odlaska s ovog svijeta, kao da ga je konačno preuzeo nekakav ljepši svijet. Na kraju opet dolazi zadnji, prozaičan kadar gdje on mrtav leži na nasipu i to mi je došlo kao neki antiklimaks, antikatarza. Baš sam se pitao da li ste to namjerno tako napravili? Da poručite da ipak ničeg nema s one strane?*

**AB:** Strašno sam bio u dilemi oko toga. Imao sam to snimljeno i kad sam montirao pitao sam se da li da dam taj posljednji kadar gdje on mrtav leži, ili ne.

Bio sam dugo, dugo u dilemi. S Berkom sam razgovarao i on je rekao: 'Radi što hoćeš, pogriješit ćeš na svaki način. Uvijek ćeš misliti da bi bilo ono drugo bolje'. I to je točno. Ali moj misticizam u tom filmu je ograničen. Ona sekunda posljednje giljotine koja se čini beskrajno duga, kako piše Dostojevski. To je samo umiranje, a poslije... ne bih tvrdio da postoji nešto više. Dotle idem, a dalje ne.

**VS:** *U filmu doktor, Ivica Kunčević, ima promociju svoje knjige koja je izašla, ako se ne varam, u ediciji Religija i mistika. To je stvarna edicija i postoji jedna knjiga koja je stvarno izašla u toj biblioteci, a pandan je ovoj. Govori o raznolikosti iskustva post mortem, o ljudima koji su preživjeli iskustva bliske smrti. Cijela knjiga je tome posvećena.*

**AB:** Neki doktor Moody...

**VS:** *Raymond Moody je otišao malo dalje. Ovo je znanstvena knjiga u kojoj čovjek piše konkretne iskaze ljudi. To je baš u toj biblioteci izašlo.*

**AB:** To nisam čitao. To je zanimljivo.

**VS:** *Mislio sam da ste baš imali tu knjigu na pameti.*

**AB:** Ne, onog Moodyja sam čitao. Žao mi je da nisam znao za to.

**VS:** *Bijeli tuneli i to. Ima zgodna scena, kada ste stavili Vedranu Međimorec u tunel. Izgleda kao da je na kamenitim vratima, jer su svijetle ispred, a iza je tunel. To ste super napravili. Mislim da na tom mjestu nju potpuno definirate kao anđela. Tu ste ušli u pojam i metafizičkog i oniričkog. Gdje vi tu stojite u okviru hrvatske kinematografije? Tko se time ikada kod nas bavio?*

**AB:** Nije nitko i nigdje ne stojim, dušo draga.

**VS:** *Baš kao da ste sami izmislili čitavu tu poetiku u našim okvirima.*

**AB:** Tako sam se i osjećao. Jedanput sam to, sredinom sedamdesetih, objašnjavao jednoj gospođi iz Beograda, bili smo u Berlinu na festivalu, imao sam tamo kratki film *Čekanonica*. Bili su i Srbi, Paskaljević, sa *Čuvarom plaže u zimskom periodu*. I tumačio sam joj kako sam stranac svuda. Baš sam tumačio. Kao stranac se osjećam.

**DR:** *To se i vidi iz vaših filmova. Kad gledam Mirise, Zavičaj; vi uvijek imate nekog pojedinca koji se izrazito osjeća kao stranac.*

**AB:** Moji su likovi gubitnici. I ja. Meni je normalno, ako se igra poker, da ja izgubim, a ne da dobijem.

**DR:** *Znači gubili ste na kartama?*

**AB:** Ne, nisam nikad igrao, osim jedanput u Klubu književnika. Zvali su me: 'Dođi Braco i igraј s nama, dok nam ne dođe četvrti'. I sjeo sam i u kratko vrijeme izgubio gomilu novaca. I to je netko pričao mom ocu, a stari, koji je puno igrao poker, kaže da mogu izgubiti ako ne držim ful, ako ne držim ovo ili ono... Ni riječi prigovora, ništa. Stari je bio na visini. A sutradan sam donio gomilu knjiga, kupio ih, a on to gleda i kaže: 'Na koje bezvezarije novce trošiš!'

**DR:** *Da li ste vi u Izgubljenom zavičaju, u odnosu između oca i sina, možda prikazali i svoj odnos s ocem?*

**AB:** Ne, to je jednostavno bilo napisano tako, u romanu, ali neki su to pomislili. Moj je otac inače bio vrlo duhovit, znao se zafrkavati.

**DR:** *Kaže se da tko nema sreće u kartama, ima u ljubavi. Tu ste bolje prošli?*

**AB:** Ne znam.

### **Neostvoreni i zabranjivani filmovi**

**AB:** Prvi film što sam uopće tražio, nisam dobio. Htio sam snimati jedan dokumentarac o Tinu Ujeviću. Nisam do tada imao ništa svoga, ali već sam radio na filmu i bio sam u Parizu. To je bilo pedeset treće, pedeset četvrte. Tin je još uvijek bio živ i viđao sam ga po ulici. I kad bi on prošao ulicom, ja bih stao i gledao ga. On je bio prolazeći spomenik. Jedna figura fenomenalna, kao da ga je Rembrandt nacrtao. Sjajno lice je imao, i onaj šešir i sve. I molio sam neke ljude da nagovore ove koji su o tome odlučivali, da mi omoguće da snimim film o Tinu, ali on je u njihovim očima bio baraba.

**DR:** *A i u očima ovih danas (misli se na HDZ-ovu vlast; op. a.).*

**AB:** 'Što, o tome fakinu, pijanici!?' — govorili su. Ni govora. Molio sam (Mirka) Božića da mi pomogne. Tina je izmlatio onaj glumac Emil Kutijaro, u kavani su se bili posvadili. Tin je rekao da je veći pjesnik od Nazora, a ovaj ga je šupio. Naravno da je sto puta veći. Ja sam ga doživio kako je vikao jedanput u Kazališnoj kavani: 'Ja sam najveći pjesnik na svim kontinentima, i u obe Amerike i u vasioni!'. Htio sam ga loviti kamerom, da on to ne zna, i htio sam to popratiti *Svakidašnjom jadikovkom*. To je bilo sve; nisam to nikada dobio i toga mi je najviše žao od svih nesnimljenih filmova. I



Sa snimanja filma *Kamenita vrata* (1992.)

onda ga je Rudi Sremec snimio, ono malo što danas ima, snimao ga je pijanog. Ja sam se naljutio strašno kad sam to čuo, da ga je pijanog snimao. Možda nije bio pijan, ali tako su mi rekli. To je bilo to. Onda sam dobio *Jedan dan na Rijeci*.

U to vrijeme Berković je napisao scenarij koji se zvao *Mali grijesi*. Riječ je o jednom radniku, a trebao ga je igrati Pero Kvirgić. Dobar radnik, mali čovjek, ali nešto je ukrao od alata u tvornici. O tome se radilo. To je trebao biti prvi naš neorealistični film, kao Talijani što su radili u ono vrijeme. I to sam ja radio, i već sam imao ekipu, imao sam probna snimanja, a onda je obustavljeno. Kampanju je vodio neki Frane Franulović Trenta, neki partijski aktivist s torbom, i išao je uvjeravati komitet i sve druge da su to svinjarije i uspio je.

**VS:** *Jadran film je imao dovoljno sredstava za financiranje vaših filmova, nije morao tražiti državu, nije morao imati njihovo odobrenje?*

**AB:** Nije stvar bila u novcima nego u ljudima koji su odlučivali o tome što će se snimati. Nije nama para nikad manjkalo, ozbiljno. Danas je to teško razumjeti. Stalno se pisalo o novcu. Ja vas uvjeravam: da uzmete sve naše loše filmove — nijedan nije loš radi novca.

**DR:** *To ja uvijek tvrdim; svi se samo izvlače na novac.*

**VS:** *Zadržimo se na neostvarenim filmovima.*

**AB:** To je bio taj, *Mali grijesi*. I nedavno je Pero (Kvirgić), u nekom intervjuu, prije par godina, rekao da je vječna šteta da to nisam radio.

Onda, kasnije, Viočić je napisao, uz moju suradnju, film koji se zvao *Svadba*. Njega sam vam već spominjao kad smo pričali o *Svoga tela gospodar* i *Brezi*. To je bila jedna stilizacija iz rata. Dvoje mladih, Romeo i Julija, sreću se u nekoj imaginarnoj zemlji i onda tu bude neka imaginarna viša volja, neka ratna zbivanja i tako dalje. Glavna lica su bila to dvoje mladih, a ostalo su bili ustaše, kurve i tako dalje. Nije zapravo bilo toliko imaginarno, bilo je prepoznatljivo. Mada nije bila riječ baš o ustašama, nego nešto slično. I uvijek sam pravio viceve da ustaša i kurvi ima koliko hoćeš, za sva vremena. Ali ovo dvoje finih, mladih, njih nema ni od korova. I taj film se isto pripremao. Isto sam imao već ekipu, ali došla je



smjena uprave u Jadran filmu, to sam vam već pričao. Došao je Vrhovac kao novi direktor, Jelovica je otišao, poslije one Marjanovićeve *Opsade*. Bit će da je to bila pedeset i šesta, sedma godina. I uskratila mi nova uprava *Svadbu* i dala *Svo-ga tela gospodar* Hanžekoviću. To mi je bio crni petak.

**VS:** *Da li je itko htio kasnije snimati Svadbu po odbijenom scenariju, uključujući i vas samog?*

**AB:** Ja mislim da je Violačić poslije to nekome nudio. Ja nisam ništa radio u čemu nisam bio inicijator. U najmanju ruku inicijator, a možda i puno više: suradnik ili koscenarist. Netko mi je donosio neke scenarije, koje je radio sam, i ja sam mu rekao: 'Nemojte mi davati da ih čitam, jer neću raditi'. Ako nisam u tome sudjelovao, neću. I nisam nikad radio nešto na čemu nisam sudjelovao. Nezamislivo mi je da dobijem gotov scenarij.

**DR:** *Što se tiče Violačićevih scenarija; vi ste od početka u njima sudjelovali?*

**AB:** U svakom sam od početka sudjelovao.

**DR:** *Da li je bilo još zabranjenih, odnosno nerealiziranih projekata?*

**AB:** Imao sam jednu priliku za koju smatram da je stvarno bila velika i da sam ja zbog svoje naravi to zeznuo. Imao sam *Lakat* koji je bio zabranjen odmah kad je izašao. A bio je u to doba, krajem pedesetih, umjetnički direktor Zagreb filma Marijan Matković i ta zabrana je njega povrijedila: kako da se njemu nešto zabrani!? I on je isforsirao novu cenzuru i obrlatio ih. I sklopili su neki sporazum po kojem sam trebao napisati na špicu: 'Sva lica su izmišljena', nešto takvo...

**DR:** *Piše: 'Lica ovog filma su izmišljena, ali nije izmišljena ispraznost'.*

**AB:** To je bio kompromis. I film je igrao tu, nije bio zabranjen kod nas. U Oberhausenu sam godinu dana prije dobio nagradu za *Nesporazum* (a kasnije i za *Pravdu*). I sada je u Oberhausen prijavljen *Lakat*. Kad ono — pač iz Beograda, iz komisije za, ne znam kako se zvala, došla zabrana. I u »Borbi« je izašla velika kritika Vicka Raspora, pola stranice: 'Film sa moralno nakaznom porukom'. No ovi iz Oberhausena, neki Hoffman, forsiraju, kažu da imaju kopiju i žele ga prikazati. Inače u to vrijeme baš je bila ona afera Pasternak, sa Nobelovom nagradom. Ja sam im rekao, ljudima iz festivala u Oberhausenu: 'Dečki, nemojte mi to delati. Ne želim biti nikakav Pasternak.' I nisu ga prikazali. Međutim dogodine su ga opet tražili i opet je došao dopis da se zabranjuje za sve festivale — potpis: nekakva Milada Rajter. To je bila jedna partizanka koja je vozila Tita na oslobođeni teritorij, u Užice. To je bilo prikazano i u jednoj seriji. I treće godine se situacija ponovila. Oberhausen inzistira. I tad sam osjetio da sam pogriješio, da sam im trebao dozvoliti da naprave škan-dal.

Ali ima nastavak te priče koji je genijalan. Lida Braniš koja mi je montirala najviše stvari, montirala mi je šezdeset i druge film *Jury*. I za taj film mi je trebalo materijala iz nekih žurnala, koji su se zvali *Kroz ceo svet* (od tud je bio onaj natječaj za miss u *Juryju*; tih izbora kod nas onda nije bilo). I idem s Lidom u Beograd, u Filmski žurnal, koji je bio poseb-

no poduzeće, da tražimo te materijale. Primi nas tajnik i kaže da imaju ugovor s tim žurnalom *Kroz ceo svet* i da ne smiju nikome davati te snimke. 'Ali', kaže tajnik, 'najbolje je da vi razgovarate s direktorom'. A to je bio neki Samuel Amodaj. I odvede nas tajnik direktoru i ovaj se predamnom sav rastopi. Kad je čuo o čemu se radi, kaže: 'Daj drugu Babaji što god traži. Dok to oni vide, ovi iz *Kroz ceo svet*, dok to oni tuže i tako dalje, to je prošlo voz. Daj mu sve što traži.' I dali su mi sve. I pita me Amodaj: 'Je li vi nas, družu Babaja, prezirete?'. Ja kažem: 'Ne, zašto?'. I stalno mi se to vrtilo, kad smo se vratili u Zagreb, i pitam Lidu što je pod tim mislio. Kaže: 'Ne znam'.

**VS:** *Niste nikad saznali?*

**AB:** Saznao sam. On je bio muž Milade Rajter, a ja to nisam znao.

**VS:** *Zato vam je sve dao, grižnja savjesti.*

**DR:** *I da li je napokon, iz trećeg pokušaja, Lakat prikazan u Oberhausenu?*

**AB:** Ne, nije nikad. A onda je i prestao tamo raditi taj Hoffman, koji je bio najuporniji da se film prikazuje.

**DR:** *Kako su oni iz Oberhausena uopće došli do kopije Lakata?*

**AB:** Bila je u slobodnoj distribuciji i nije bilo zabranjeno da se kupi u inozemstvu; film je bio zabranjen samo za prikazivanje na festivalima.

Onda je došlo *Tijelo* i oni ga pozovu u Oberhausen i meni garantiraju prvu nagradu. Ali u žiriju je bio Fedor Hanžeković i ja sam odmah znao da nema ništa od nagrade. Nagrađen je bio film od onog malog Filipovića iz Sarajeva.

**DR:** *Vlatko Filipović?*

**AB:** Da, sarajevski Hrvat. *U zavjetrima vremena* se zvao film.

### **Festivali i međunarodna afirmacija nacionalnih kinematografija**

**VS:** *Jeste li i s dugometražnim filmovima išli na međunarodne festivale?*

**AB:** *Breza* je bila u Mar der Plati i na Sardiniji, u Algheru, to je bio festival filmova po literaturi. Bilo je mnogo talijanskih pisaca.

**VS:** *Niste pokušavali ići na nekakav veliki festival?*

**AB:** Nije me nitko zvao. Čujte, ja nisam bio (Zrinko) Ogresta i nitko iza mene nije stajao. Kao ni iza Ogreste; on to mora sam raditi. Ja to ne bih ni u snu sam radio, ni danas, ni da mi se o glavi radi. O Ogresti pričaju da se gura, nameće; ni meni se to ne sviđa, ali da on to sam ne radi, nitko ne bi radio za njega. Samo što bi mu se to moglo osvetiti, progutati ga ta nagradomanija. Ideš samo za nagradama i izgubiš ono zbog čega si zapravo počeo raditi.

**DR:** *Inače, jugoslavenska kinematografija, koja je bila vrlo jaka u ono doba, krajem šezdesetih, zapravo nikad nije stekla reputaciju koju je mogla imati. Ostala je potpuno u sjeni čehoslovačkog i mađarskog filma.*

**AB:** Ja se sjećam, kada je bila *Breza* u Puli, to je bila najjača Pula.

**DR:** *Da, šezdeset i sedme.*

**AB:** Najjača po broju kvalitetnih filmova. I bila je riječ hoćemo li mi biti sljedeći ili Mađari, u smislu međunarodne afirmacije. Mađari su uspjeli, mi nismo.

A javila se bila velika nada među nama, tada u Puli, i brzo se presjekla, s Karađordevom. A Mađari su inače bili izvrsni. Jedan od beskrajno dragih filmova mi je onaj od (Zoltána) Huszárrika, *Sinbad*, o jednom zavodniku.

### **O načinu radu na vlastitim filmovima**

**VS:** *Kad snimate pretpostavljam da nemate razradenu scenu u glavi, a vaši filmovi izgledaju vizualno potpuno domišljeni — kompozicije kadrova, rad sa svjetlom, rad s planovima. Planovi su jedna od stvari koju mnogi današnji redatelji ne znaju koristiti. Njima je sve plošno. Pretpostavljam da imate puno veći izbor kadrova od onoga što na kraju uđe u film; ili ne?*

**AB:** Ne; ja imam iskustvo. I kad pišem, kad pravim bilješke — ja vidim.

**VS:** *U knjizi snimanja baš imate sve navedeno, kadar po kadar?*

**AB:** Ja vidim to. A nekad mi se dogodilo da budem lijen i da nisam uopće radio knjigu snimanja. I to strašno fali, poslije na snimanju filma. Uvijek se zeznem kad to ne radim.

**VS:** *Niste nikad crtali kadrove, samo ste napisali o čemu se radi?*

**AB:** Nekat bih i nacrtao, barem gdje tko stoji. I to bih napisao: 'On stoji tu, gleda tu i tu, u totalu ili nekom drugom planu'; plan, uvijek plan stoji. To obavezno napišem. Golik mi je rekao, nakon *Kamenitih vrata*, da nikad još nije vidio da je netko dobio doslovce sve što je napisano. Doslovce. I stvarno sam dobio. Nigdje nisam osjetio da nešto nisam dobio... zapravo jesam, jedan jedini put. Ona scena u sporednoj priči, konačno pojavljivanje (Božidara) Alića i njegove nove žene. To je bilo zamišljeno da on dođe u jednoj euforiji, da će on, Alić, sav sretan, presretan to priopćiti doktoru, Kunčeviću, kad se sretnu. A Alić je došao tako pokisnuo, u tako jadnom raspoloženju da to nije ni Bog mogao dobiti. Trebao je doći u jednoj euforiji, u jednoj sreći. Beskrajnoj sreći da je konačno našao pravu ženu. Trebao je kontrast biti spram onog prije, a ispalo je sasvim drugačije... što ćeš, može i to imati svoje značenje, ali...

**DR:** *Nije ono što ste vi htjeli.*

**AB:** Nije ono što sam ja htio.

### **O glumcima**

**DR:** *Ima jedna stvar koja me zanima u vezi Mirisa, zlata i tamjana. Meni se čini da Sven Lasta tamo malo iskače iz tog naturalističkog konteksta svojom ipak teatralnom glumom.*

**AB:** Znam Lastu — tvrdoglavac. On je dobar glumac, izvrstan glumac u kazalištu, s maskom. Mora imati masku, ina-

če ne može glumiti. On se krije iza maske, jer ovo drugo za njega nije gluma.

**VS:** *Ima kompleks svog izgleda?*

**AB:** Ne, uvijek se krije iza maske; ne mora ju staviti, ali on se pretvara u masku i glumi. Sve što igra — pravi. To je napravljeno, to se zove *praviti*, a nikad — *biti*. A film traži čovjeka koji *jest*.

**DR:** *I kako ste onda zadovoljni s njim u Mirisima?*

**AB:** Nisam zadovoljan. Imao sam velikih problema.

**DR:** *To me je baš zanimalo...*

**AB:** Po cijele noći smo mi diskutirali, po cijele noći. Na primjer, na kraju filma, kada nose onu cijev. Milki (Podrug-Kotović) kapaju suze u oči; ona plače tamo i kaže: 'Braco, može jedna bez Janka?', a Janko je šminker. Ja sam rekao: 'Može'. I ona se rasplače u kadru, a Sven: 'To je Hinko Nučić mogao kad je htio!' Ja sam se raspalio i kažem: 'Ma, prestani! Hinko je to mogao, a ti ne možeš. I prestani se s tim hvaliti'. I to je to. A može, može, samo je stav uzeo takav. A tvrdoglav je kao najveća mazga. I napustio kazalište iz nekih principijelnih stavova pa se hvatao filma, gdje je bio ništa. I Milka mi je rekla — ona je rasna glumica — kaže: 'To me zapanjuje: cijeli ga život znam kao velikog glumca, a ne osjećam ga. Kao da ga nema'. To je istina, treba *biti* u filmu.

**DR:** *Vedrana Međimorec u vrijeme kad se pojavila kod vas u Kamenitim vratima više se nije aktivno bavila glumom.*

**VS:** *Bila je voditeljica na televiziji.*

**DR:** *Kviz Brojke i slova. Svima je bilo čudno što ste nju izabrali. A vama je ona baš bila po mjeri?*

**AB:** Znao sam je s Akademije, još kao curu, dok je studirala.

**VS:** *Ona sjajno izgleda. Njen prvi krupni plan, koji ste snimali na onom koncertu, kada puše vjetar, kad se okrene, sjajan je.*

**AB:** Ja sam zadovoljan s njom, a pogotovo sa Kunčevićem; vrlo zadovoljan.

**DR:** *Kunčević je kazališni režiser; nikad prije nije glumio?*

**AB:** To mu je bio prvi film. To je inače bio Berkoviću problem, kada je radio onaj film u bolnici, s Vitezom.

**VS:** *Ljubavna pisma s predumišljajem.*

**AB:** Da. Uzeo je Viteza i žalio se strašno: da ga nema.

**DR:** *Meni je Vitez potpuno promašen u tom filmu.*

**AB:** Jedno ništa.

**DR:** *Uvijek sam se pitao zašto je njega uzeo. Tko s njim može suosjećati, a kamoli se eventualno poistovjetiti?*

**AB:** Nije imao koga drugog; ja nisam imao koga. Jedanput, na Akademiji, (Joško) Juvančić mi je rekao da li znam da Kunčević rado glumi. Kad u predstavi nekog nema, netko bude odsutan, on ga zamijeni; rado to čini. Rekao sam da ne znam, ali da ću probati. I snimio sam ga probno i nije bilo baš dobro, ali bilo je nade.

**DR:** *Vi često pričate da nemate koga izabrati među glumcima. U Hrvatskoj ima puno glumaca koji su na visokoj cije-*

*ni, a vi ste uvijek imali problema da nađete ono što ste htjeli. Imate neku svoju točno određenu viziju pa prema tome tražite?*

**AB:** Da, da. Sjetio sam se, vidio sam fotografiju Dragana Milivojevića. Njime mi je glavu napunio Ljubo Šikić da ga uzmem za Marka Labudana. Ali nije on bio za to upće.

**DR:** *On je u Devetom krugu igrao onog ustašu. Nije, nije on za tu ulogu.*

**AB:** Ja tražim nekoga tko je, tko može to biti.

**VS:** *Vaša ideja je, kada radite film, uzeti glumca koji je karakterom, izgledom i svim drugim već blizak liku.*

**AB:** Što bliži. Obično, ako mogu probno snimiti, dam mu nekoliko najkarakterističnijih mjesta iz filma, gdje se treba pokazati, barem nešto od toga.

**VS:** *Koliko radite s glumcima prije samog snimanja?*

**AB:** Ne mnogo.

**VS:** *Date im scenarij i popričate malo?*

**AB:** Kadar uvježbamo, dam upute i tako... Nemam ono, što neki režiseri rade, po pedeset repeticija i što ja znam. Ja nikad više od jedne, dvije; često jednu i ta je obično najbolja.

## **● snimateljima, montaži i montažerima**

**DR:** *S kojim ste snimateljem najbolje surađivali?*

**AB:** S Pinterom i s Trbuljakom. Makar je Pinter pred kraj postao malo težak. Trbuljak je sjajan dečko, strašno talentiran, sve zna.

**DR:** *Da li ste vi uvijek imali zadnju riječ, ili...*

**AB:** Uvijek sam imao zadnju riječ, ali ja bih, kad vidim da se razložno radi, pristao na sugestije. Ako bi baš došlo do neke nesigurnosti, snimio bih obje verzije, snimateljevu i svoju, pa ćemo vidjeti.

**VS:** *Vi ste uspjeli dobiti to što ste htjeli, a nikada ne stvarati konflikte.*

**AB:** Ja ne bih mogao raditi u jednoj situaciji koja je napeta. Bio bih blokiran. I uvijek je režiser velik autoritet. Po samoj prirodi stvari, jer ekipa je takoreći vojno organizirana. Postoji hijerarhija gdje je režiser doista bog i batina. Mora biti veliki glupan da izgubi taj autoritet. Mora biti baš kreten. I uvijek u ekipi imate nekolicinu koja vam je vjerna i važna, a drugi jednostavno nisu važni. Meni scenograf nikad nije bio važan. Scenografija se pravi kamerom, to ste vi (Sever) dobro rekli.

**VS:** *Breza ima divan set, i Zavičaj i Mirisi.*

**AB:** Najbolje stvari u Brezi, terene, izabrao je Pinter.

**VS:** *Ono je nevjerojatan kraj, onaj je cijeli kraj vertikalno.*

**DR:** *Mogli bi reći da vam je snimatelj bio najvažniji član ekipe.*

**AB:** Meni je uvijek najvažniji snimatelj. Dapače, ja nikad ne pitam za ništa drugo u filmu nego: "Tko ti je snimao?"

**VS:** *A montažer? Suvereno ste vladali montažom, niste dopustili da vam montažer sve radi?*

**AB:** Ja sam uvijek, u svakom filmu, sjedio u montaži, cijelo vrijeme dok se montiralo. Zapravo, najviše volim montirati.

**DR:** *Mene to uvijek intrigira, ja sam laik: koja je zapravo funkcija montažera. Uvijek sam smatrao da je režiser taj koji montira film. Montažera doživljam kao čovjeka koji izvrsava upute.*

**AB:** Ima režisera koji s tim slabo stoje pa se oslanjaju više na montažera. Ja uvijek poslušam montažera, ali sjedim cijelo vrijeme unutra. Gospođa (Radojka) Tanhofer je razvila sistem, sa svojom asistenticom Mirom Đurić, da režiser dođe pogledati, dâ upute, onda to one same naprave i opet režiser da primjedbe i opet one same naprave i tako dalje.

**VS:** *Tako se vani dosta radi.*

**AB:** Ja to ne volim, takvu vrst montiranja gdje ne bih bio prisutan, jer meni ideje dolaze u radu. Zašto da se toga odreknem?

**DR:** *Prije nego što počnete snimati film, imate gotovu knjigu snimanja i idete detaljno, kadar po kadar, a zatim, u post-produkciji, montaži, da li ponekad nešto promijenite od toga?*

**AB:** Da, ali vrlo rijetko

## **Film i glazba**

**VS:** *Vi ste jako veliki ljubitelj glazbe na filmu, odnosno, ako nemate glazbe, onda ćete je na neki način kompenzirati ritmom, šumom i takvim stvarima, što ne vidim da je danas slučaj. Baš vidim na policama velik broj gramofonskih ploča, vidim da ste velik ljubitelj klasike.*

**AB:** Tu je cijela svjetska klasika... Ne znam da li ste gledali moju kćer Ivu kada je bila na kvizu, prije puno godina, kada je odgovarala antičku mitologiju. Tako sam nekada ja mogao odgovarati klasičnu muziku. Ja čujem takt, pa već znam šta je. Sad ne slušam više, osim rijetko. Više se ne snalazim gdje mi je što. A nekad sam preko vikenda, na primjer, ovdje izdvojio dvadesetak ploča i slušao. Ja sam do svoje dvadeset i druge godine išao na svaki koncert, a sa dvadeset i drugom sam prestao.

**DR:** *Zašto?*

**AB:** Nerviralo me ići i slušao sam doma. I stalno sam slušao, muzika je kraljica umjetnosti. Ja smatram film, htio sam o tome knjigu napisati, legalnim nastavljajem opere.

**VS:** *Film kao film, ne film kao mjuzikl.*

**AB:** Ja bih rekao da ja ne režiram film, ja ga komponiram.

**DR:** *S time da je, barem po meni, film daleko prirodniji od opere.*

**AB:** Opera je bila tri stoljeća ono što je danas film, najmasovnija umjetnost. I na kraju imate Wagnera, koji je imao teoriju *gesamtkunstwerka* i to je film zapravo postigao. Jedan *Aleksandar Nevski* je *gesamtkunstwerke*.

**VS:** *Da se vratimo na trenutak vašoj suradnji s Anđelkom Klobučarom.*

**AB:** Jeste li ga vidjeli kako sada jadan hoda? On hoda gore od mene — jedva se kreće. I neki dan smo se sreli, ja se jedva krećem i pužem, a on još mnogo gore od mene.

**DR:** *Na ulici ste se sreli?*

**AB:** Na ulici smo se sreli, idemo jedan prema drugome i to traje, traje i smijemo se kao ljudi jedan drugome. Žaloso, žaloso... On je predivan čovjek, predivna duša, dobar je kao kruh. Mješina puna muzike. Kad smo snimali muziku za *Zavičaj*, on je uzeo termin negdje od jedan do deset navečer. I imali smo dogovor da je muzika Monteverdi, oni dijelovi *Magnificata* iz *Vespro della Beata Virgine*, tako se zove kompozicija, ali on je to morao preraditi jer vas mogu tužiti vani za autorska prava.

**VS:** *U čemu se sastojala prerada, napravio je drugačiju orkestraciju ili...?*

**AB:** U drugačijim ukrasima i tako dalje. Uglavnom, skoro sve isto... to su njihova muzička zezanja, oko tih autorskih prava. I to je napravio i počeli smo snimati, a ja sam ga počeo zezati da pojednostavni to malo; činilo mi se da je malo zakomplicirao. Nagovarao sam ga da malo pojednostavni. I on je to radio i uvježbavao i taj nespretni čovjek, za kojeg bi rekli da ne zna nabrojiti do tri, on je bio car tog snimanja, tog prostora, te prerade, te muzike, sve je to držao na okupu i u šest sati smo bili gotovi.

**VS:** *S cijelim skorom?*

**AB:** S muzikom za cijeli film. I onaj lajtmotiv i sve.

**VS:** *Niste imali nikakvu potrebu za pravljenjem glazbe za pojedinu scenu. U Kamenitim vratima imate kompliciraniju situaciju, imate puno šumova, imate glazbe koja je na neki način sintetizirana, ili barem tako zvuči. Jesu li to orgulje ili...?*

**AB:** Ima nešto s ploča...

**VS:** *A ploče, to je skroz druga stvar. Vi ste jako puno koristili ploče.*

**AB:** Ali ima i ona muzika koja se javlja, kad pas onaj trči; muzika s nekim lavežom...

**VS:** *Nekakva distorzija totalna...*

**AB:** To je sa neke ploče, *new age* se zove ta vrsta muzike. Ja sam to pokrao iz toga, da nitko ne prepozna.

**VS:** *Imali ste jako kompleksnu situaciju i navodno niste zbog autorskih prava tu glazbu mogli uvrstiti u film.*

**AB:** To je jedna posebna priča koju ne bih volio da snimate.

### **Hrvatski i svjetski filmski režiseri**

**DR:** *Po anketi časopisa Hollywood na trećem ste mjestu najboljih hrvatskih režisera svih vremena, iza Golika i Bauera.*

**AB:** Bauer mi naročito imponira (oporo izrečeno, op. a.).

**DR:** *Baš mi je to sada palo na pamet: vi s jedne strane vodite računa o gledatelju, rekli ste da hoćete biti potpuno jasni, ali s druge strane izrazito ste distancirani od tog istog gledatelja, moglo bi se reći da prezirete film za široku publiku, zabavljaku kinematografiju.*

**AB:** Idealni gledatelj. Ja mislim na idealnog gledatelja i o njemu vodim računa.

**DR:** *To sam htio rasčistiti.*

**AB:** Inteligentan gledalac. Ne treba ništa drugo nego da sjedne i pažljivo gleda. I film se događa negdje u susretu.

**DR:** *Kod nas, o tome smo već pričali, stalno vlada ta tendencija da se podilazi prosječnom gledatelju.*

**AB:** Film se događa u susretu, ali u susretu film i gledalac moraju jedan drugome krenuti u susret.

**DR:** *Kao i u svakoj komunikaciji.*

**VS:** *Kao da ovdje niste imali sumišljenike; kao da ste funkcionirali u kontekstu neke kinematografije izvan Hrvatske.*

**AB:** Jedanput sam u nekom intervjuu nazvao svoje kolege fakinima, i to je oduševilo, to mi je Vlado Gotovac pričao, onu kiparicu, od Frana Šimunovića, Kseniju Kantoci. Rekla je da joj se to najviše sviđa. I najmanje sam se s njima družio, više s kazališnim režiserima, književnicima, slikarima, nego s filmskim radnicima.

**DR:** *A s kim ste najbolji od naših filmaša?*

**AB:** Ne mogu reći da sam s njim najbolji, ali najviše sam se družio s Berkovićem. I ista smo generacija, a stalno se svađamo.

**VS:** *Gdje su vaše razlike u shvaćanju filma, a gdje su točke gdje se slažete?*

**AB:** Razlike su u ulozi literature u filmu. On je sve gledao kroz literaturu, a meni je film — film. On je pridavao važnost scenariju kao da je to literatura, a ne nacrt za film. Tu smo se stalno svađali. On uopće ne osjeća filmsku dramaturgiju, njemu je fenomenalan film, to sam nedavno opet gledao, *Pet lakih komada*. Šta ima tu fenomenalno?

**DR:** *Nisam dugo gledao taj film.*

**AB:** Dobro je to, pristojno je to, ali ništa posebno.

**DR:** *Družili ste se i surađivali s Mihovilom Pansinijem. Još ste dobri s njim?*

**AB:** Da, još uvijek. On je meni sjajan. On je veliki obožavatelj *Kamenitih vrata*, poludio je za tim, potpuno, veli da mu je film fenomenalan. Ne može se nahvaliti Kunčevića, koji glumi liječnika, a i Pansini je liječnik. On je Korčulanin; Korčulani su svi ljudi, ali on je lucidan, vrlo lucidan, katkad i lud, ali vrlo lucidan i izvrstan doktor. On je glavni danas u Hrvatskoj za sluh.

**DR:** *Kad ste radili Kabinu i Plažu, imate tu statičnu kameru, jedan izrazit koncept. Pansini je to radio u svojim filmovima, Zahodu, Dvorištu. Da li je to imalo veze jedno s drugim, njegovi filmovi s vašima?*

**AB:** Ne znam; ja sam to vidio, a je li imalo veze — ne znam.

**DR:** *Da li je tu bilo kakvog utjecaja, s obzirom da su njegovi filmovi nastali ranije?*

**AB:** Ne znam.

**VS:** *Mi smo sada u razgovoru natuknuli nekoliko redatelja koji su vam bili dragi, jučer Bressona, danas braću Taviani.*

*Recite, vaših pet najdražih redatelja. Napravimo anti-anketu Hollywoodu.*

**AB:** Godinama govorim hičkokovcima da je Hitchcock ono što sam za sebe tvrdio da jest. Stari je dobar, on se smatra završavajućem i to on jest, a društvo oko Zorana Tadića napravilo je od njega božanstvo, što on nije.

Inače najbolji Hitchcockov film je *Krivo optužen* s Henryjem Fondom. I taj film počinje s njegovom najavom, prvo se pojavi Hitchcock i govori da će nam pokazati jedan film koji je iznimka u njegovu stvaranju. A ta iznimka mu je najbolja. To je sjajan film. Ja *Psyho*, osim prvog dijela koji dobro počne, ne volim; meni je drugi dio smiješan. On pokušava biti zabavan tako da vas straši.

**VS:** *To je na prvoj razini; ima jedna druga stvar koju hoće prikazati.*

**AB:** On hoće biti zabavan s tim što on zove *suspense*.

**VS:** *Naravno, ali pokušava napraviti portret podvojene ličnosti. I on tu strukturira film podvojeno: počinje na jedan način, onda se ispostavi da je film o drugome. Ima zgodnih stvari.*

**AB:** Kad Perkins ono tumači na kraju i kad se pretvara u majku je bedasto. To je ispod nivoa. To je psihologija za pijarice. Hitchcockova dramaturgija u onoj... kako se onaj ljubavni film zove? *Vrtoglavica*. Onaj njegov prijatelj, Stewart, što ga moli da mu pazi na ženu, kad dođe k njemu i traži pomoć. On, taj muž, sve je smislio što će se događati, on unaprijed zna da će se stvari baš tako odvijati.

**VS:** *Ideja je da Stewart otkrije taj rebus.*

**AB:** Ali ovaj drugi je sve smislio. On je gospodin Bog, on je apsolut. A bivši detektiv, James Stewart, je glupan.

**VS:** *Zapravo, nije glupan, već je zaljubljen, pa je naivan.*

**AB:** On je glupan na kojeg se vade da je zaljubljen. On je glupan i prije nego je zaljubljen. I poslije, kad se odljubio; on je glupan cijelo vrijeme. Jer se tako dati povući za nos... A ta mogućnost, da ovaj muž to tako točno predviđa, nije ljudska.

**DR:** *To je jedna konstrukcija...*

**AB:** Ona je božanska. To je jedna konstrukcija koja pada.

**VS:** *Zgodna stvar kod Vrtoglavice, bez obzira na rupe u dramaturgiji, je ta ideja dvije žene — jedna crna, jedna plava... Ima strašno mnogo filmova koji su se tom temom poslije bavili.*

**AB:** To je laž, ja ga tako doživljam. Sramota je da je on proglašen režiserom milenija, stoljeća.

**VS:** *Rekao bih da bi vam se prije svidjela Ozloglašena.*

**AB:** *Ozloglašena...* ne, ne. Ja volim istinu i te stvari. Meni autentična režija znači težnju za istinom. Istina mi silno znači, makar ne znam što je istina, nitko ne zna što je istina, uvijek je drukčija, ali kad prestanem čeznuti da saznam što je istina — propao sam potpuno.

**DR:** *Vi ste alergični na te žanrovske formulacije, na te klišeje, sve to doživljavate kao izvrtanje autentičnog stanja. Recite, Ford vam se više sviđa?*

**AB:** Volim Forda. *Poštansku kočiju* obožavam, i *Kako je bila zelena moja dolina*. I onaj *Rio Grande* mu je izvrstan. On je najveći talenat Hollywooda, zapravo.

**DR:** *A Hawks?*

**AB:** Ne, on ima nekoliko boljih stvari, ali ni izbliza nije ono što recimo jedan Gotovac o njemu misli; znate, onaj Tom Gotovac...

**DR:** *A što vi mislite o Tomu Gotovcu?*

**AB:** Ne znam što da mislim.

**DR:** *On je jednom prilikom tvrdio da Tijelo nije vaš film nego Pinterov.*

**AB:** Svašta.

**DR:** *Imao je nekakvu tribinu i onda je izabrao dva filma, Peterlićev Slučajan život i Tijelo, i tvrdio je da je Tijelo prvenstveno Pinterov, a tek onda vaš film.*

**AB:** Pinter je sigurno mnogo pridonio filmu, on je sjajan snimatelj.

### **● sebi i svojim planovima**

**AB:** Nedavno sam se zastidio; pročitao sam negdje da je Antonioni trebao snimati, ili je snimao, a ima osamdeset i sedam godina. I loše čuje i loše vidi.

**VS:** *Snimao je omnibus s Wimom Wendersom.*

**DR:** *Sad upravo priprema film s Johnnyjem Deppom i nizom drugih američkih zvijezda.*

**AB:** Uglavnom, čitao sam da snima i zastidio sam se. Da barem nešto počnem, da ne sjedim ovako izgubljeno, da nešto barem vježbam...

**VS:** *Da li ste nešto radili, možda skicirali neki budući film?*

**AB:** Nešto sam pokušao. Imao sam koncept, potpuno jasan. Htio sam napraviti film o Slavi Raškaj. Na radiju su čitali odlomke romana *Bijela kopriva* koji govori o njoj. U trenutku mi je sinula predodžba kako napraviti film. To je nevjerojatno. I počeo sam pisati, a onda me ubio Pansini, kaže: 'To vam je Dora'. Ja sam rekao: 'Onda neću raditi'.

**VS:** *Napravili ste sinopsis?*

**AB:** Počeo sam bilježiti...

**VS:** *I onda je došao Pansini pa vas je pokolebao.*

**AB:** Uništio me!

**DR:** *Jeste li imali kakvu glumicu u vidu?*

**AB:** Ne, ne, ne... morao bih je tražiti. Ali sam imao način kako formirati priču, jer ona je vrlo jednostavna. Ako se samo držite činjenica, dolazite na gluhoonijemu djevojčicu i dolazite na slikarstvo kao jedini smisao svega, jedine inteligencije, jedinog eksponiranja, jedinog čuda. I taj smisao isto tako jednog dana presahne i sve presahne.

Damir Radić

## Filmovi Ante Babaje

**S**am Ante Babaja kao ključni film svog opusa ističe *Tijela* iz 1965. godine (v. intervju). Posve opravdano jer nakon tog jedanaestminutnog eksperimentalnog dokumentarca ništa više u njegovu načinu filmovanja neće biti isto. Ako se apstrahiraju namjenski dokumentarni filmovi, kojih se sam Babaja uostalom odriče, ili bar prema njima osjeća nepremostivu distancu, svi njegovi filmovi do *Tijela*, s izuzetkom *Ogledala* (1955.), igralačke su stilizirane satire »o našim naravima«, tj. o čovjeku i društvu s kojim se suođnosi, odnosno svijetu koji nastanjuje. Od *Tijela* slijedi prijelaz u realističko-naturalističko-dokumentarističko oblikovanje, zaigranost i lepršavost smjenjuje oporost i izravna egzistencijalna tjeskoba. Ono što povezuje dvije faze Babajina djelovanja, dvije različite i oprečne poetike, jest stalno prisutna društvena kritičnost i jedan esencijalni pesimizam u pogledu ljudi i njihove prirode. Povezuje ih i stalna Babajina težnja za ispitivanjem oblikovnih mogućnosti filma, napose sklonost profinjenom vizualnom stilu.

### Prvi filmovi (1955.-1958.)

Babaja je debitirao filmom *Jedan dan na Rijeci* (1955.), koji se u svim povijesnim pregledima i natuknicama bez ikakva odmaka naziva dokumentarnim ostvarenjem. No zapravo se radi o »glumljenom« dokumentarcu, *de facto* igranom filmu koji se »pravi«, »glumi« da je dokumentarac. Scenarij, čiji su potpisnici Babaja i Drago Gervais, smjesa je poučavanja, patriotske propagande (tobožnjeg američkog turista, kojeg glumi Zlatko Madunić, narator upozorava da je »sve to /Rijeka i Istra, op. D. R./ naše, svidalo se nekom ili ne«) i neobveznih šaljivih tonova, a priča filma, koja, kako naslov sugerira, prati jedan karakterističan dan u Rijeci, uokvirena je likovima mladića (i njegove djevojke) iz Volovskog, koji odlazi na posao u Rijeku i navečer se vraća kući (čime film zapravo počinje i svršava u tom mjestu u neposrednoj blizini Opatije, a ne u samoj Rijeci), te jednom »prijateljicom noći« koja se ujutro vraća kući, a navečer opet odlazi »na posao«. Na stranu pseudodokumentarizam i falsificiranje riječke zbilje o kojem govori sam autor (v. intervju), *Jedan dan na Rijeci* svjedoči kako je Babaja, asistirajući Belanu i Goliću te gledajući na djelu Beckera i druge francuske filmske majstore onog vremena, dobro ispekao zanat. Laka režijska ruka i brz ritam, zajedno sa zanimljivošću predočenih zbivanja i spomenutim neobveznim dijelom naratorova teksta, film čine tečnim i djelomično šarmantnim, a neki motivi upućuju na Babajine sklonosti koje će kasnije u čistijem obli-

ku doći do izražaja: društveno-političku provokativnost (lik prostitutke, posve nepodoban u ondašnjem ideološkom okružju) i erotičnost (dvoje mladih zaljubljenika, pri čemu on pokušajem ulaska u njezin stan nakon izmijenjenog poljupca pokazuje jasne seksualne intencije).

Kasnije iste godine Babaja je, nominalno prema scenariju Vjekoslava Kaleba, a zapravo njegovoj izmijenjenoj verziji koja je djelo nepotpisanog Ranka Marinkovića (buduće povjesničare valja upozoriti da kod Babajinih filmova, a vjerojatno je takav slučaj i s filmovima nekih drugih autora, potpisi na špici filmova ponekad ne odgovaraju stvarnom stanju stvari), snimio svoj prvi, i formalno igrani film, *Ogledalo*. Ovdje su već na djelu konture prepoznatljiva autora, kakav se formirao u godinama što su uslijedile. Radnja je smještena u dječji svijet, koji se u bitnom ne razlikuje od onog odraslih (moglo bi se govoriti i o deidealizaciji »nevine dječice«), pa ga također obilježavaju pakost i sklonost destruktiji (u filmu se otprilike kaže: »Odakle ta pakost: razbijati stvari /ogledalo u konkretnom slučaju, op. D. R./ koje su trajnije od naših raspoloženja«). Za objekt destruktije nije naravno slučajno izabrano ogledalo (višestruko simbolični potencijal, a u filmu ima izrazito pozitivne konotacije), predmet koji savršeno liježe u Babaji dragu alegorijsku konstrukciju, što je ovom (ranom) prilikom realizirana u naivno angažiranom, poučljivom tonu, ali i sa sjajnim osjećajem za vizualizaciju (fascinantna fotografija Nikole Tanhofer).

Za razliku od *Jednog dana na Rijeci*, koji je naišao na odličan prijem, znatno osobniji projekt *Ogledalo* bio je izložen kritikama pa je Babaja godinu dana pauzirao, a onda se vratio namjenskim filmovima (*Brod*, 1957.; *Pozdravi s Jadrana*, 1958.) koji imponiraju vizualnom izvedbom, ali se u cjelini ne izdižu iznad ondašnjeg osrednjeg prosjeka takvih ostvarenja (*Pozdravi s Jadrana*, neuobičajeno snimljeni u boji, pokušaj su nekonvencionalnijeg pristupa, ali se on nasukao na cenzurskim ograničenjima; v. intervju). Iste godine kad je snimio *Pozdrave s Jadrana*, Babaja filmom *Nesporazum*, s temom umjetničko-kulturnjačkog snobizma, započinje plodnu suradnju s Božidarom Violićem, koja je obilježila prvu autorSKU fazu njegova djelovanja.

### Igralačka satira (1958.-1964.)

Violić je kao (su)scenarist i povremeni asistent režije Babajin kritički odnos spram ljudske prirode i društva, iskazan u *Ogledalu*, garnirao lepršavom duhovitošću i satiričnošću, koju su pratila odgovarajuća Babajina režijska rješenja (daka-



Pravda (1962.)

ko, podjelu na Violaća scenarista i Babaju režisera ne treba shvatiti strogo i mehanički; podrazumijeva se Babajino scenarističko učešće i autorska supervizija). Najpoznatiji film iz tog razdoblja je *Lakat (kao takav)* iz 1959., koji na alegorijski način obrađuje fenomen društvene pojave zvane laktarenje i pokazuje da je ono zapravo elementaran društveni odnos te da se svaka mogućnost društvene afirmacije može ostvariti samo njegovom agresivnom primjenom. Nije bilo teško pogoditi da film cilja na aktualno društveno stanje ondašnje Jugoslavije, odnosno Hrvatske, pa ga je stigla zabrana prikazivanja na međunarodnim festivalima (v. intervju).

U *Laktu* se prvi put javlja paradigma kasnijeg reprezentativnog Babajina (anti)junaka, izdvojenog pojedinca — gubitnika (ovdje ga odlično glumi Boris Festini, koji je imao istaknute uloge u još nekoliko Babajinih kratkometražnih filmova tog razdoblja). Razlika je u tome što će junak *Lakta* svladati pravila igre i pobijediti u njoj, za što početno slični protagonisti kasnijih Babajinih filmova, zgroženi mediokritetsko-poltronskim i često primitivnim okruženjem, uglavnom neće biti ni najmanje zainteresirani, ostajući u svojoj »sjajnoj izolaciji« (najjasnije u *Mirisima*, *zlatu i tamjanu*, *Izgnubljenom zavičaju* i *Kamenitim vratima*). Oblikovno, *Lakat* je donio jedan od najradikalnijih Babajinih eksperimenata: fotografiju visokog ključa (snimatelj Hrvoje Sarić) koja u paru s reduciranom scenografijom tvori sjajan dizajnerski kontekst alegorijskoj sadržini filma. Eksperiment je tim vredniji što je takav postupak u svjetskim razmjerima bio i ostao rijedak, a Babaja, po svemu sudeći, nije imao izravni uzor na

koji se mogao osloniti (najpoznatiji *high-key* filmovi tog vremena, poput *Prošle godine u Marienbadu* i *Osam i pol*, nastali su nekoliko godina kasnije).

Drugi izuzetno zanimljiv film iz ove faze je *Pravda* (1962.), radena prema priči Vladana Desnice. Apсурdnost nasilja i relativnost pravde njezina je tema, no važniji je postupak kojim je ideja izložena. Izrezivanjem sličica iz kadra i mijenjanjem brzine filma u kameri dobivena je briljantna stilizacija nasilja (a gotovo čitav film se sastoji isključivo od prizora žestokih tuča), koja nasilničku brutalnost prevodi u čudno duhovite, funkcionalno mehanički koreografirane situacije gotovo na granici larpurlartističkog ispitivanja filmskog medija, što se doima kao svojevrsna preteča stilski virtuoznog crnohumornog horora *Evil Dead 2* Sama Raimija, nastalog dvadesetpet godina poslije. S tim da se ne smije zaboraviti da Babajine namjere, u ovom, kao ni u bilo kojem drugom njegovu filmu, za razliku od Raimijevih, nipošto nisu bile larpurlartističke.

Na svoj je način značajan *Jury* (1962.), satira na kojekakve izbore, s okosnicom u natjecanju za miss. Riječ je o filmu izrazito modernističke strukture u kojem nema pregledne fabularne linije niti jasno izložene ideje, nego se nudi vatrometna smjesa motiva i vizualnih senzacija. Posebno valja istaknuti i rijetko spominjani film *Ljubav* (1963.), svojevrsni (izuzetno dinamični) slapstick s fantazijskim elementima (lik Amora s krilcima, lukom i ljubavnim strelicama), a, kako se iz naslova može zaključiti, na temu ljubavnih čuvstava. Narkrcana raznovrsnim motivima, lake režijske ruke, izuzetno

lepršava, iskričava i duhovita, kao i svi Babajini filmovi vizualno raskošna, lišena izrazitih poručujućih potreba, *Ljubav* je zapravo skriveni biser Babajina kratkometražnog opusa.

U međuvremenu, Babaja je zabilježio i cjelovečernji debi prilagodnom glasovite bajke Hansa Christiana Andersena *Carevo novo ruho*. Naslanjajući se na uspjelo snimateljsko iskustvo *Lakta*, Babaja je ponovo primijenio fotografiju visokog ključa (snimatelj je bio Oktavijan Miletić), no ovaj put u boji, čime su do punog izražaja došli koloristički bogati kostimi Jagode Buić. Radikalno minimalistička scenografija smještena u prazan bijeli prostor bez sjena, kojeg oživljuju i dinamiziraju kostimi i kompozicijski naglašeno kadriranje s puno krupnih planova i detalja, sve to zajedno, upotpunjeno tradicionalno teatralnom glumom »zagrebačke glumačke škole«, koja se vrlo dobro uklapa u takav stiliziran kontekst (najekspresivniji i najdojmljiviji rolu dao je Antun Nalis u ulozi kapetana), čini fascinantnu visokoartificijelnu tvorevinu, čiji su dizajnerski dometi do danas ostali nedosegnuti u hrvatskom filmu, gdje je uostalom pojam dizajnerskog koncepta nešto poput španskog sela.

Na žalost, ni u vrijeme premijere, ni danas (npr. povodom nedavnog prikazivanja na HTV-u Nenad Polimac je u *Nacionalovom* TV-vodiču objavio negativnu recenziju filma), *Carevo novo ruho* nije prepoznato kao izuzetno ostvarenje, nego je lakonski otpisivano kao tehnički doduše zanimljivo, ali monotono, dramaturški nategnuto (film je naime iz prvotno zamišljenog kratkometražnog odnosno srednjemetražnog prerađen u dugometražni, no nikakvi šavovi koji bi na to upućivali nisu vidljivi) djelatno neujednačenih glumačkih stilova (ovo je doista smiješna primjedba jer individualni glumački izraz je primjereno prilagođen zahtjevima pojedinih karaktera), a Ivo Škrabalo ga je u svojoj *Povijesti hrvatske kinematografije* čak optužio za značajan udio (veliki troškovi, slab komercijalni odjek) u gašenju Zora filma, kuće koja ga je proizvela. Mimo ovih neprimjerenih prigovora, jedini problem filma je u nepotrebnosti, za Babaju karakterističnoj, poručujućoj eksplicitnosti, koja se javlja pri kraju filma. *Carevo novo ruho* je dakako politička alegorija koja je itekako ciljala na tadašnje političke prilike i komunističke moćnike, možda i na samog Tita (svi su se, od autora filma do političara, naravno pravili da film nema nikakve veze s ondašnjom jugoslavenskom političkom stvarnošću; v. intervju), i njezina je poruka sasvim jasna. Međutim kroz lik lude (Vanja Drach), koja jedina ima hrabrosti obznaniti da nikakvo čarobno lijepo ruho ne postoji i da je car gol, Babaja će u jednom trenutku osjetiti potrebu da svoju poruku i angažman dodatno potcrta. Tako će luda, prije pogubljenja, patetično izreći da nju mogu ubiti, ali ne i istinu. Inače u liku lude Babaja prvi put dolazi do čistog oblika svog temeljnog (anti)junaka — pojedinca izoliranog u glupavom odnosno prijetvornom mediokritetskom okružju, čija je nužna sudbina gubitništvo. Ako se traga za autorskom dosljednošću, onda se u likovima dviju žena, seksualno raskošnije i vulgarnije »pučanke« Vergilije (Ana Karić), i kultiviranije i erotski profinjnije carice, i njihovim odnosima s ljubavnicima, može vidjeti početak neprekinute niti Babajina erotskog interesa.

### **Tijelo, Kabina i Plaža, ili dokumentarno-eksperimentalni prijelaz prema realizmu/naturalizmu/dokumentarizmu (1965.-1966.)**

Poput Kristlova *Don Kihota* i Pansinijeva *Dvorišta*, *Tijelo* (1965.) je od onih osebnih hrvatskih filmskih dragulja, film koji magijom svojih slika djeluje na recipijenta na takav način da svaku analizu i težnju za konkretnom spoznajom smisla djela čini suvišnim. Kao npr. Kubrickova *2001. Odišje u svemiru*, *Tijelo* slabo dotiče površinski razumni sloj, nego intenzivno potiče duboka instinktivna područja bića, izazivajući uzbudljivu reakciju afirmativno kaotične smjese instinktivno-emocionalnog i duhovnog. Babaja film, zasnovan na crtici Tomislava Ladana iz koje izniknuo Ladano i Babajin scenarij (dok je fascinantna vizualna izvedba djelo Tomislava Pintera), otvara šokantnim negativ-kadrom čovjekove lubanje, iza kojeg slijede prizori ljudi u raznim situacijama (kupanje na bazenu, leševi u mrtvačnici, erotski seksualni odnos, rađanje, skidanje gipsa kojim je čitav gornji dio tijela bio obložen), koji upućuju na esencijalnu ljudsku tjelesnost pokazujući njezine raznovrsne funkcionalne potencijale, ali i estetske varijante.

Kompozicija filma, koja ne slijedi šablonu od rađanja do smrti, nego je zasnovana na kombinaciji diskontinuiteta i kontinuiteta (na kronološki diskontinuiran slijed — ljudi na bazenu, mrtvačnica — nastavlja se kontinuiran niz — ljubavni seksualni odnos, trudnoća, rađanje; da završnica ne bi izravno pripala mrtvima, leševima, oni se supstituiraju postarijim traumatološkim pacijentom, odnosno gipsom koji se skida s njegova tijela i baca na svojevršno smetlište), zajedno s ingenioznim vizualnim rješenjima (briljantno ubacivanje odstranjenih negativ-kadrova /osobito fascinantno u izravnim prizorima rađanja/, sjajna slikovna tekstura cijelog filma te mjestimično /u prizorima koji su se mogli aranzirati/ virtuozna uporaba kamere /osobito u savršenom prizoru seksualnog odnosa dvoje mladih, izrazito erotičnih ljubavnika po čijim lijepim tijelima kamera klizi i povremeno hvata krupne planove lica i detalje ruku i kose) i odličnom uporabom (klasične) glazbene podloge (stalni Babajin glazbeni suradnik Anđelko Klobučar) stvara iznimno kreativnu naturalističko-poetičnu strukturu visokih impresijskih potencijala.

Prodrijevši u novo poetičko područje, Babaja je nastavio s eksperimentima, koncentrirajući se na okolnu konkretnu zbilju. Vjerojatno pod utjecajem Pansinijevih (kao otorinolaringolog bio je Babajin savjetnik u dokumentarnom filmu *Čuješ li me* iz 1965.) i Gotovčevih istraživanja suodnosa filmskog medija i konkretne nepriredene stvarnosti, snimio je 1966. godine *Kabinu* i *Plažu*, filmove usredotočene na strogo određeni prostor i objekte promatranja, za koje je poželjno da sami po sebi iskažu intrigantne potencijale te tako reducirani autorski postupak dinamiziraju sadržajnom zanimljivošću. *Kabina* je paradigmatski primjerak strukturalističkog filma sa strogo određenim, minimalističkim konceptom. Skrivenom fiksiranom kamerom (Pinter) snimana je kabina za presvlačenja kupaća u jednom danu — od jutra do večeri. Pri tom se sam filmski postupak dinamizira promjenom planova snimanja (iz polutotala se ide u srednje i zoomiranjem u bliže planove), a sadržaj kreiraju kupaći koji ulaze i



izlaze iz kabine, ili se zadržavaju u njezinoj blizini, u vidnom polju kamere. Dokumentaristički minimalizam potrcava se i sasvim decentnim učešćem glazbe (Klobučar), koja se svodi na kratke tonove i svojevrsnu imitaciju šumova. Babaja se očito nije zadovoljio provedbom samog koncepta kao smislom filma, nego je bio itekako zainteresiran za sadržajnu stranu, ljude (brojni muškarci, žene, djevojke i mladići te djeca) koji napućuju film. Tako izdvaja lik jedne mlade žene koja se više puta prevlači u različite kupaće kostime, te ona postaje svojevrsnom junakinjom *Kabine* (v. intervju).

*Plaža* je u odnosu na *Kabinu* daleko angažiraniji film i stoga mnogo karakterističniji za Babajin opus. Kamera (Pinter) snima morskou plažu prepunu turista, a središnji lik većeg dijela filma je mali magarac koji ima funkciju turističko-fotografskog rekvizita: po njemu se pentraju djeca i odrasli, a profesionalni fotograf ih snima i kasnije im prodaje fotografije. Mali magarac tužna pogleda po kojem se estetski i moralno krajnje neukusno navlače krupne žene i muškarci (uz njegovu konstrukciju dobro pristaju djeca, no ona ga pak navlače za uši) pravi je Babajin lik — izolirani drugačiji pojedinac kojeg tlači njegova primitivna okolina (pri čemu je naravno prisutna i konkretna kritika niskosti i beščutnosti isključivo materijalističko-utilitaristički usmjerenog turističkog poduzetništva). Dirljivo tužna sudbina malog magarca u Babajinom stilu dodatno je potrcana, no ovaj put (tužnom glazbom (Klobučar).

### **Čuješ li me (1965.)**

Prije *Kabine* i *Plaže*, Babaja je realizirao svoj prvi i gotovo jedini klasični dokumentarac, *Čuješ li me*. Film tematizira praktičnu primjenu tad nove i revolucionarne verbotonalne metode Petra Guberine u radu s gluhoonijemim osobama. U središtu filma su djeca izrazito slikovitih fizionomija koje Babaja, uglavnom u krupnim planovima, prati prilikom terapije (odlična panoramska režijska rješenja međuodnosa terapeuta i malih pacijenata). Dominaciju krupnih i blizih planova neposredne terapije dosjetljivo razbija sekvencom u učionici, u kojoj se djeca igraju i odgovaraju na pitanja psihologinje. Granice samog prostora centra Suvag i terapije Babaja sjajno prelazi asocijativnom montažom velikog dojmovnog učinka — u trenutku kad se djeci postavljaju razna pitanja o snješku, on pravi rez iza kojeg slijede briljantno snimljeni (Tanhofer) prizori iste te djece koja se vani igraju u snijegu i prave snješka.

Filmu se može prigovoriti nekompaktnost s obzirom da se središnja dječja pozicija povremeno nepotrebno narušava prikazom odraslih i staraca koji također dolaze na terapiju, no s druge strane nedvojbeno je da postoji sadržajni kontinuitet. Jer djecu i odrasle u filmu ne povezuje samo istovrsna terapija u istom prostoru, nego i činjenica da su i odrasli birani po živopisnosti svojih fizionomija, a uz to Babaja je uvrštavanjem jedne simpatične tinejdžerke te zgodne mlade žene, koje odgovaraju na pitanja ljubavnog usmjerenja, potvrdio svoje erotske interese. Inače dodatni vizualni dinamizam Babaja je vrlo uspio postigao i snimanjem nekih osoba i skupine mladih žena u krupnim planovima, ali s leđa, čime je dobio i učinak kombiniranog objektivnog i subjektivnog plana.

*Čuješ li me*, kojeg obilježava i neizravan, možda i distanciran (naturalistički) pristup, no jasan angažman, ide u red najboljih Babajinih filmova, a svojim zanimanjem za djecu i anketnom metodom (iako nije riječ o anketnoj metodi u uobičajenom smislu, s obzirom da su pitanja i odgovori motivirani terapijskim zahtjevima) vjerojatno je utjecao na buduću poetiku Petra Krelje. Trinaest godina poslije Babaja je snimio i nastavak, *Čuješ li me sad* (1978.), u kojem likove djece, koje je individualno profilirao u prvom filmu, sad predstavlja kao mlade ljude, pokazujući što se s njima u međuvremenu dogodilo i kako žive. Također je riječ o vrlo dojmljivu uratku, u kojem je Babaja ponovo pokazao režijsku kreativnost (klasičnu anketnu metodu često zamjenjuje svojevrsnim igranofilmskim rješenjem, tj. »junacima« pitanja nerijetko ne dolaze iz offa, nego ih postavljaju njihovi kolege s posla ili prijatelji /sjajna je u svojoj autentičnoj neprirednosti sekvencu u nekom buffetu, gdje trenutnu i opću životnu situaciju jednog od protagonista saznajemo kroz njegov spontan razgovor s jednom djevojkom i mladićem/; ponovo u jednoj, vrlo atraktivno riješenoj, sekvenci koristi svojevrsnu asocijativnu montažu, kad razgovor s jednom od protagonistica prekida rezom i zatim je prati dok prolazi kroz pothodnik na zagrebačkom Glavnom kolodvoru), ali i vrlo zorno, a da nijednog trenutka nije pribjegao eksplikaciji, prikazao egzistencijalno sivilo i zapravo besperspektivnost svojih (još tako mladih) protagonista.

### **Realizam/Naturalizam/Dokumentarizam (1967.-1980.) Breza (1967.)**

Godina 1967. vrhunac je (dugometražne igrane) filmske kreativnosti na tlu bivše Jugoslavije. *Budjenje pacova* i *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića, *Sakupljači perja* Aleksandra Petrovića, *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT-a* Dušana Makavejeva, *Jutro* Puriše Đorđevića (Srbija), *Kaja, ubit ću te!* Vatroslava Mimice i *Breza* Ante Babaje (Hrvatska) te *Mali vojnici* Bate Čengića (Bosna i Hercegovina) čine biserni niz iznimnih filmova kojima se jugoslavenska kinematografija u tom trenutku predstavila kao iznimno potentna filmska sredina, čiji su dosezi u najmanju ruku bili uz bok onih čehoslovačke, poljske i mađarske kinematografije, tad »službeno« najzanimljivijih u Europi. *Breza* je dakle nastala u duhu vremena tzv. crnog filma (kod nas se, s obzirom na dominaciju srpskog filma, obično koristio naziv *crni talas*), modernistički intonirane realističko-naturalističko-dokumentarističke poetike koju su na ovim prostorima u dugometražnom igranom filmu sredinom šezdesetih promovirali Petrović (*Tri*) i Pavlović (*Povratak*), a začeo još Branko Bauer filmom *Tri Ane* (1960.). Babaja je, može se tako reći, već stekao potrebnu spremu kroz opisano kratkometražno iskustvo, no dodao je i jedan novi, etnografski element, na kojem će, zanimljivo, iste godine graditi i Mimica svoj *Kaja, ubit ću te!* i Petrović *Sakupljače perja*. Raširena je bila priča po kojoj je Babaja *Brezu* napravio izravno inspiriran *Sjenama zaboravljenih predaka* Sergeja Paradžanova, no ne samo da sam Babaja to negira (v. intervju), nego se takva »teza« nakon gledanja oba filma pokazuje posve promašenom: Babajin i Paradžanovljev film dijele samo isti etnografsko-seo-



Breza (1967.)

ski kontekst (koji *Breza* npr. dijeli i s bilo kojim drugim filmom etnografsko-seoskog usmjerenja pa ipak nikom nije palo na pamet da ju npr. usporedi s Dovženkovom *Zemljom*) i ništa više (*Breza* je narativno neusporedivo kompaktnija, a stilski i sadržajno naturalističnija, da se ne spominje da je razlika u općoj atmosferi dva filma podjednaka onoj koja *Brezu* dijeli od npr. Flahertyjeva etnografskog /aranžiranog/ dokumentarca *Nanook sa sjevera*). Stoviše, sklon sam zaključiti da je *Breza*, kad se sve zbroji i oduzme, bolji film od *Sjenki zaboravljenih predaka*, no (kulturno-politički) marketing od jednog je filma načinio senzaciju, a drugog do danas ostavio sasvim anonimnim u europskim i svjetskim razmjerima.

Na stranu usporedbe s Paradžanovom, *Breza* sama traži i zaslužuje punu pozornost. Film je oslonjen na Kolarovu istoimenu pripovijetku, a koristi i elemente druge njegove priče, *Ženidba Imbre Futača* (scenaristička adaptacija djela je Babaje, Violača i samog Kolar). Ambijentirana je u bijednu seosku sredinu (Zagorje), a naturalistički pristup pun izričaj dobiva kroz ultimativne prizore kiše, blata, mokre ledine, oskudnih interijera, oskudne odjeće, izrazito ogrubljenih ljudi. Kao kontrast postavlja se za tu sredinu odveć gracilna pa i pomalo eterična djevojka, odnosno mlada žena Janica (funkcionalna Manca Košir), koja je poetizirajući čimbenik cjeline, osnažen poetskim trenucima fotografije Tomislava

Pintera, što sugestivno ostvaruje osnovnu ugođajnu koncepciju filma — naturalizam mjestimično prošaran lirizmom.

Babaja se uglavnom zadovoljava psihološkim naznakama likova (to su svojevrsni krokiji jer se pouzdaje da će stilskom i glumačkom ekspresijom dati slutnju njihove cjelokupne psihe, što mu uglavnom i uspijeva), a dominantno se usredotočuje na zastrašujuće grub, beščutan društveni milje. No ni taj milje nije beziznimno takav: najistaknutija je iznimka lik Jože Svetog (vrlo dobri Fabijan Šovagović), koji je svojevrsni par Janici, no i među ostalima ima »mekših« likova, npr. lik Markova oca (odlični Stjepan Lektorić) ili jedne od žena iz kuće Labudanovih, koju igra uvijek pouzdana Hermina Pipinić. Takvo je izbjegavanje strogo crno-bijele podjele likova dakako prinos realizmu, osobito ako se ima u vidu da oštar kontrast Janice i Jože spram društvenog okruženja koji se pokazuje na jednoj strani, na drugoj zapravo ne postoji. Naime Janica se svojim suptilnim izgledom i iskrenom, tankočutnom emocionalnošću (ne skriva svoje ljubavne osjećaje prema prvo udvaraču, a onda mužu, lugu Marku Labudanu, što je posve neuobičajeno u tamošnjoj seoskoj sredini, ako njezini pripadnici bilo kakve rafiniranije osjećaje uopće skrivaju u sebi) doista izdvaja kao breza među bukvama, ali je nekim drugim značajkama toj sredini komplementarna; npr. poput bilo koje druge seoske djevojke ona će na seoskom proštenju, u vrijeme dok je još bila neudata, reći Joži Svetom



Breza (1967.)

da bi dala sve što ima samo kad bi ju lugar (Labudan) htio, tj. ispovjeda istu mediokritetsku sklonost patrijarhalnom mačo stereotipu. Također ni Joža Sveti nije besprijekoran lik, netko kojeg bi recipijent mogao prihvatiti bez ikakvih ograda; gledatelj ga voli kad se usprotivi šokantnom orgijanju prilikom Janičinih karmina, no njegov dogmatski puritanizam (kao neka religiozno pročišćena varijanta seoske konzervativnosti), bez obzira na to što je riječ o mentalno pomaknutoj osobi, ne djeluje najsimpatičnije. Prema tome Janica i Joža su istovremeno i nekritički proizvod svoje sredine i njezina opozicija.

Spomenuti princip psiholoških naznaka najjasniji je na liku Marka Labudana (funkcionalni Bata Živojinović). Riječ je o paradigmatom i reprezentativnom izdanku seoske sredine kojom se Babaja bavi — sirovoj muškarčini koja zahvaljujući mačo karakteristikama i prestižnom lugarskom poslu zauzima istaknuto mjesto u seoskoj zajednici, no koji svojim šepurenjem pored poštovanja izaziva naravno i zavist pa i neprijateljstvo (žestoko se emanira u sekvenci svadbe). Neki nagovještaji međutim sugeriraju da ispod dominantne sirovosti u njemu ima i humanijih sadržaja, sitnih zametaka neke osjetljivije senzibilnosti, no zahvaljujući načelu psihološkog naznačivanja, bez elaboriranja i produblivanja, psihički portret tog lika ostaje zamagljen. Upravo stoga se njegova ka-

tarza, kojom film završava, doima nekako pretjeranom i nedovoljno pripremljenom, osobito kad se daje u stilski izrazito povišenom tonalitету (Marko u praskozorje, odbacujući sjekiru kojom ju je u prvi mah htio posjeći, jecajući u suzama pada podno vitke bijele breze). Babaja točno kaže (v. intervju) da se Marka »lomilo«, postupno dovodilo do konačnog sloma, ali ta postupnost nije pridonijela osjetnijoj razradi njegova lika. No ključno je pitanje do kakve katarze takav čovjek, kakav je prikazan u filmu, uopće može doći i da li, ovo je vrlo važno, katarza takvog čovjeka gledatelju išta znači? To podsjeća na završnicu Fordovih *Tragača* ili Antonionijeve *Avanture*, gdje (anti)junaci također doživljavaju katarzu (kod Antonionija također u plaču): problem leži u nedignitetnosti tih likova, odsustvu komunikacijsko-identifikacijsko-sućutne spona s recipijentima, ili kako je to jednostavno i točno rekao pokojni Vladimir Vuković za (anti)junaka Pavlovičeva filma *Kad budem mrtav i beo*: »što se mene, takav kakav je prikazan, uopće tiče taj Džimi Barka?« (ad lib).

*Brezi* se, kao i mnogim drugim Babajinim filmovima, može prigovoriti ekspliciranje onog što je samo po sebi jasno. Očigledno je naime da je Marko Labudan primitivan čovjek, kakva je i sredina koja ga je iznjedrila. No da gledatelji o tome ne bi nimalo dvojili, ako takvih ipak ima, Babaja je za svaki slučaj snimio, posve nepotrebnu, scenu u kojoj nadšumar,

Labudanov šef, u trenutku kad je ovaj izašao iz njegove kancelarije pošto je zatražio par dana dopusta da bi mogao biti barjaktar na svadbi, sam za sebe, a zapravo za gledatelje, zaključuje: »kakvi su to ljudi; prije par dana je pokopao ženu, a sad ide na svadbu« (ad lib).

Uz sugestivno kreiranu naturalističku atmosferu i kompletnu joj prirodne glumačke nastupe, velika vrlina *Breze* je u njezinoj razlomljenoj modernističkoj kompoziciji (film se do trenutka Janičine smrti i sprovoda odvija kronološki, a s malom pogrebnom povorkom počinju atraktivne retrospekcije — iz Markove, Jožine i neutralne perspektive). A uporaba čuvene brojalice doista je vrhunsko rješenje: njezina ponovljena verzija pri kraju filma na briljantan način rekapitulira čitav film i egzistencijalnu bijedu svijeta kojim se bavi te predstavlja možda najsavršeniju i najdojmljiviju sekvencu hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma uopće.

### **Mirisi, zlato i tamjan (1971.)**

Nakon adaptacija kraćih prozih oblika, Babaja se ovim filmom prvi put prihvatio prilagodbe romana, i to, po standardnim mjerilima, vrlo nefilmičnog djela Slobodana Novaka, kojim dominiraju introspekcije glavnog lika Malog (svojevrsni Novakov alter ego; glumi ga Sven Lasta). On je rezigniran i ciničan sredovječni muškarac, bivši partizan, koji u otočnom gradiću ima izoliranu egzistenciju i zajedno sa suprugom Dragom (koja veći dio filma izbiva iz gradića; glumi ju Milka Podrug-Kokotović) brine o gotovo nepokretnoj starici Madoni (Ivona Petri, glas Nade Subotić), što ih neprestano tlači svojim staračkim potrebama i hirovima.

Introvertirani predložak Babaja je »ekstrovertirao« ekspresivnim vizualnim pristupom (s mnoštvom bližih planova i detalja; film je u crno-bijeloj tehnici snimio Janez Kališnik) te narativno-dramaturškom koncepcijom (scenaristi Babaja i Vilić) po kojoj se lik Malog gotovo neprestano vodi iz jednog u drugi (uvijek i verbalni) međuodnos: najčešće s Madonom, pa sa ženom iz susjedstva Erminijom (Nataša Nešović), s mladom štičenicom časnih sestara (Tanja Knezić), s doktorom, poštarom, svećenikom i naravno suprugom Dragom. U takvom izrazito dijaloškom filmu, ispunjenom i s ponešto (anti)junakova monologiziranja, uloga glumaca je velika. Sven Lasta u središnjoj roli odskače od ostatka ekipe svojim odveć teatralnim nastupom (koji više bode oči u monološkim partijama), no u cjelini korektno funkcionira. Daleko uspjelije, spontanije i prirodnije izvedbe, u skladu s naturalističkim kontekstom filma, pružili su odlična Nataša Nešović i vrlo dobra Milka Podrug-Kokotović, te u efektnoj epizodi mlada Tanja Knezić, no glumački primat uvjerljivo pripada ingenioznoj suizvedbi Ivone Petri (koja daje vizualnu interpretaciju) i nepotpisane Nade Subotić (koja je nasinhronizirala Petri). Takva nevjerojatna autentičnost i silno sugestivna izražajnost nikad prije ni poslije nije zabilježena na hrvatskom filmu, bar što se tiče ženskih uloga.

*Mirisima, zlatom i tamjanima* Babaja je nastavio prodor u prostor naturalizma, otišavši još dalje nego u *Brezi*, polučivši film koji kao da je rađen po kanonima tzv. estetike ružnoće. Već je *Breza* (a prije nje, u relativno blažem obliku, *Tijelo i Plaža*, te na drugačiji način *Lakat*, *Carevo novo ruho*, i

*Pravda*) zahvatila u grotesku (sekvenca karmina; prizor s jednogom purom koja nosi improviziranu protezu), no *Mirisi, zlato i tamjan* čista su rapsodija naturalizma i groteske (u najboljem smislu naravno), svojevrsna studija ljudskog duševnog i tjelesnog raspadanja. Scene kad Mali, prstom umotanim u gazu, čajem vlaži Madonin jezik, ili kad u maramicu zavijenim prstom čisti njezin nos, obe snimljene u detalju, suvereno mogu ući u svjetsku antologiju filmskog naturalizma i groteske.

U skladu s naturalističkom poetikom je i tretman erotskog, seksualnosti. U *Brezi* se sva erotičnost vezala uz Janičin lik (točnije lice; postoji samo jedan, vrlo kratak kadar u trajanju od jedne ili dvije sekunde, u kojem se prikazuju njene obnažene, pune i putene grudi), što znači da je imala profinjeno, gotovo eterično obilježje, dok je u *Mirisima* vrlo snižena i data kao neko seksualno koprcanje: prvo u prizoru kad Mali navlači suknju preko glave mladoj štičenicici časnih sestara, ogolivši joj tako grudi, pa joj zatim skida gaće, da bi napoljetku bio posve nesposoban za seksualni odnos, a potom u sceni seksualnog općenja Malog i Drage (znakovito snimljenoj izvana, kroz prozor, čime se dodatno demonstrira naturalistička distanciranost), izvedenog u misionarskom položaju, čija je monotonost nadopunjena prikazom seksualnog čina kao teškog, napornog rada; no čak ni takav, nimalo komotan čin ne može biti izveden u miru i opuštenosti, nego Mali dlanom svoje ruke zatomičuje Dragino orgazmičko stenjanje, da ih u susjednoj sobi Madona ne bi čula.

Etnografska nit, začeta *Brezom*, nastavlja se i ovdje, u prizoru poput blagoslivljanja kuće za Sveta tri kralja ili podrezivanja kokoških krila. No *Mirisi* imaju i otvorene, nije pretjerano reći beskompromisne, političke žalce. Već sam lik bivšeg partizana, čija se egzistencija svela na mukotrpno rezignirano vegetiranje, govori dovoljno o prirodi društva u kojem se radnja zbiva, no da ne bi bilo nikakvih prijepora (jer egzistencijalno stanje Malog primarno ima univerzalni karakter, primarno svjedoči o ljudskom življenju, odnosno življenju izdvojenog senzibilnog pojedinca u bilo kojem društvenom i političkom sustavu), jasno se i konkretno govori o apsurdnostima socijalističkog društva (Mali i Draga brinu se o Madoni, no svejedno ne mogu naslijediti njezinu kuću jer je ona nacionalizirana, što međutim ne dokida njihovu obvezu da kao korisnici takve nacionalizirane kuće sasvim sami podmiruju troškove svih potrebnih komunalnih intervencija) te o iznevjerenim idealima ljevičara i komunističkoj otimačini (Madona često puta tokom filma zija kontra komunista koji su joj sve oduzeli odnosno nacionalizirali, kori Malog »koji je mogao biti svećenik, ali je otišao u šumu, postao boljševik«, dok Erminija kaže da je nekad bila komunist, ali sad joj takvo što više nikad ne bi palo na pamet). Po svojoj političkoj hrabrosti *Mirisi, zlato i tamjan* su uz Hadžićev *Lov na jelene* uvjerljivo najimpresivniji film cjelokupne hrvatske kinematografije.

Ni ovaj film Babaja na žalost nije lišio dodatnog objašnjavanja. Iz semantičke cjeline filma posve je jasno zašto Mali i Draga ustraju na naizgled apsurdnoj skrbi za Madonu, koja im nikakvu materijalnu korist ne može donijeti, a iscrpljuje njihove fizičke i psihičke snage: briga o Madoni, koliko god

u opisanom kontekstu bila ponižavajuća, koliko god unižavala njihovo dostojanstvo, jedini je smisao njihova postojanja, jedina čvrsta točka, jedini oslonac u upustošenom svijetu — svijetu uopće, svijetu kao takvom, ali i konkretnom svijetu jugoslavenskog (samoupravnog) socijalizma, napose njemu (po svom razobličavanju jugoslavenske socijalističke laži i prikazu »aktualnog trenutka samoupravnog socijalističkog društva« *Mirisi* teško da imaju premca u cjelokupnoj kinematografiji bivše Jugoslavije, čak kad se uzmu u obzir u tom smislu kvintesencijalni Pavlovićevi filmovi *Neprijatelj* i *Povratak*). Pa iako se motivacija Malog i Drage za skrb o Madoni (relativno) lako može iščitati iz samog filma (Babaja u tu lakoću nije bio nimalo siguran; v. intervju), film ipak završava njihovim dijalogom u kojem se dotična motivacija eksplicira, čime *Mirisi* dobivaju svoje jedino slabo mjesto.

Ispod taloga bespoštednog naturalizma, ispod grotesknosti koja može prizvati Becketta ipak se kriju mali prostori iskrene i tople emocionalnosti, patetično ali točno rečeno, male, dobrano načete, možda već i polurazrušene ali još nezauzete utvrde srca, koje vežu Malog i Dragu te njih dvoje i Madonu. Usprkos krajnjem pesimizmu Babaja pokazuje da poraz nije potpun, sve dok kako-tako opstojte temelji pozitivne emocionalnosti, dok ta »izraubana«, životom kao takvim te ideologijskim i birokratskim nasiljem unižena bića zadržava-

ju sposobnost voljenja. U tom smislu *Mirisi, zlato i tamjan* nisu samo radikalno naturalističko, groteskno ostvarenje predano estetici ružnoće, nego i plemenit i itekako dirljiv film.

### ***Izgubljeni zavičaj (1980.)***

Nakon devetogodišnjeg apstiniranja od dugog metra, Babaja je za novi cjelovečernji filmski projekt opet odlučio prilagoditi (autobiografski) roman Slobodana Novaka. Nakon plodne kratkometražne i dugometražne suradnje ispustio je Božidara Viočića iz scenarijskog tima te je prvi put bez njegova prinosa, ali uz učešće samog Novaka, prionuo tvorbi pisanog predloška za film. Jadrano kao u *Carevom novom ruhu* i *Brezi*, Babaja je proširio polazni predložak, kalemeći na *Izgubljeni zavičaj* drugu Novaku prozu, *Izvanbrodski dnevnik* (v. intervju). I dok je dodatna spisateljska tkanina u *Ruhu* i *Brezi* postala organskim dijelom narativnoga i psihološkog tkiva tih filmova (nikakvi šavovi nisu uočljivi), s *Izgubljenim zavičajem* nije takav slučaj. Film je naime vremenski i kompozicijski podijeljen u tri cjeline: dominantni, jezgreni njegov dio odvija se između dva svjetska rata, drugi dio, »podokvir«, događa se neposredno nakon Drugog svjetskog rata, a treći, okvirni dio, kojim film počinje i završava, smješten je u sadašnjost. Jezgra je temeljena na romanu *Izgublje-*



Kadar iz filma *Mirisi, zlato i tamjan* (1971.)

*ni zavičaj*, dok su podokvir i okvir filma uzeti iz *Izvanbrodskog dnevnika*. Po svojim svjetotvornim odlikama jezgra s jedne strane te podokvir i okvir s druge sasvim su različite cjeline. Svojim poručujućim tonom (u kojem se inzistira na potcrtavanju /anti/junakove otuđenosti i resigniranosti prožete cinizmom, te besmislenosti i svojevrsnoj grotesknosti i konkretnog društvenog /socijalističkog/ okruženja i egzistencije kao takve) okvir filma, čiji je protagonist sredovječni Mali (Zvonimir Crnko), u suprotnosti je sa spontanom, izrazito etnografsko-dokumentaristički obilježenim jezgrenim dijelom, kojem je u središtu Gospodar (nadzornik imanja bogate Kontese), a pored njega i Mali kao dječak na početku puberteta. Razlika se izrazito demonstrira i u glumi: dok je Crnko, poput Laste, izraziti »akademac«, zarobljenik teatralno-patetično-pretenoznog načina glume kojeg (do današnjeg dana) njeguje zagrebačka Akademija (pri čemu se, barem u slučaju Laste i Crnka, podrazumijeva da je to ipak gluma određenog nivoa, koji posjeduje nekakav temeljni dignitet), Nereo Scaglia, koji je uspio polučiti upravo nevjerovatno izvedbu, ostvariti čisto glumačko savršenstvo (ako je, a nedvojbeno jest, izvedba Ivone Petri i Nade Subotić vrhunac ženskog glumačkog filmskog umijeća kod nas, onda to isto vrijedi na muškom planu za Scagliu, što govori o Babaji i kao izvanrednom režiseru glumaca, no glumaca s malim ili nikakvim filmskim iskustvom, dok je ukočenost »akademaca« i za njega bila velik problem), pravi je filmski glumac, spontan, prirodan i autentičan.

EksPLICITNOST okvira fascinantno je suzbijena jezgrenim dijelom filma (sam prijelaz između okvira i jezgre ostvaren je briljantnim asocijativnim prizorom u kojem se zvukovi sijanja prelijevaju u zvukove cvrčaka), koji se sastoji od tri (etnografske) podcjeline: strizanja ovaca, berbe grožđa i ribarenja. Svaka od njih impresivno je vizualno-zvukovno-glumački uobličena (uporaba zvukova, npr. zvukovi škara za strizanje ovaca, doista je sjajna), a osim po autentičnom etnografskom uvidu i rijetko sugestivnom prikazu jedne vrlo živopisne osobnosti (Gospodar), intrigante su i po svom erotskom pristupu. U prvoj epizodi (strizanje ovaca) postoji iznimna sekvenca zajedničkog izleta barkom Malog (odlični Miljenko Mužić) i nešto starije Kontesine kćeri (nevjerovatno prirodna trinaestogodišnjakinja koja se kasnije nije bavila glumom, a ni sam autor joj na žalost ne pamti ime), u kojoj dolazi do dječakove erotske inicijacije: djevojčica/djevojka je zaspala na barci pod sunčevim zrakama, ili se samo pravila, i za vrijeme (navodnog) sna obnažila svoje propupale grudi, izloživši ih tihom dječakovom pogledu. I u svjetskim razmjerima ovako suptilna i poetična, a s obzirom na gotovo djetinjnu dob protagonista izrazito kontroverzna i provokativna erotičnost iznimno je rijetka pojava (dvije godine ranije Louis Malle snimio je *Slatku malu* s dvanaestogodišnjom Brooke Shields kao erotskim izvorom), dok u hrvatskom filmu predstavlja posve usamljenu pojavu, nedostižnu bilo kojemu drugom hrvatskom autoru prije i poslije Babaje.

Značajna erotičnost prisutna je i u epizodi s branjem grožđa, gdje je njezin nositelj mlada, ljepuškasta i sočna seoska djevojka koja na berbi radi kao težak, a koja bi navodno mogla biti Gospodareva vanbračna kći. To Gospodara ipak neće spriječiti da se po završenoj berbi, u podrumu, pokuša osla-

stiti djevočinim dražima (s obje je ruke s leđa hvata za dojke). Mali tome svjedoči iz prikrajka, što predstavlja drugi vid njegove erotske inicijacije, no ujedno je i svjedok očeva poniženja kad ga njegov težak (Miodrag Krivokapić), djevočin rođak, zbog takva ponašanja istuče. Ujedno to je jedan od znakovitih trenutaka odnosa oca i sina, koji je jedna od ključnih tema filma, čudnog odnosa izrazite distanciranosti i otuđenosti, koja je još naglašenija velikom razlikom u godinama (dječak ima dvanaestak, a Gospodar preko pedeset godina). Mada je jasno da je odnos prema ocu za sina vrlo važan, on je zapravo posve nerazrađen, odnosno sav je samo u naznakama i slutnjama (psihološka koncepcija slična onoj u *Brezi*). Ovdje se Babaji mora uputiti primjedba da je potcrtavao i eksplicirao tamo gdje nije trebao (okvir filma), a tamo gdje se zaista trebao usredotočiti na problemsku situaciju, detaljnije razraditi ključni odnos filma (onaj oca i sina), tamo je uglavnom sve prepustio gledateljevoj nadgradnji.

*Izgubljeni zavičaj*, kao i *Miris*, *zlatu i tamjan*, također se može pohvaliti političkom beskompromisnošću, istina u nešto drugačijem kontekstu i čini se nešto blažem obliku: u filmu se na zidu jedne kuće, u podokvirnoj, neposredno poslijeratnoj epizodi, može pročitati »Živjela demokratska Hrvatska!«, a također se u podokviru izlaže svjedočenje žene, rođake od Malog (rodbinski odnosi troje temeljnih likova, Gospodara, Malog i žene koja s njima živi /ponešto maniristično ali i nadasve funkcionalno glumi je Neda Spasojević/ vrlo su nejasni /što u ovom slučaju i nije mana jer filmu daje intrigantnu ostranjenju notu/, ali koliko se da razabrali Neda Spasojević je sestra ili polusestra od Malog), koja mu, po njegovu povratku iz rata u partizanskoj uniformi, priča kako su Gospodara ubili partizani, izrešetali ga mecima u krevetu zbog, kako se to zvalo, »suradnje s okupatorom« (Talijanima u ovom slučaju).

*Izgubljeni zavičaj* i s nepotrebnim okvirnim i podokvirnim udjelom (o razlozima njegova kalemljenja, koji nesumnjivo imaju svoj *raison d'être*, v. u intervjuu) ostaje jedan od najdojmljivijih hrvatskih igranih filmova. Uz sjajna režijska rješenja, impresivan etnografski udio, ingeniozan nastup Nerea Scaglie (i sugestivno učešće najvećeg dijela ostatka glumačke ekipe), vrlo dobar, u pojedinim dijelovima i izniman debitantski snimateljski rad Gorana Trbuljaka, *Zavičaj*, slično *Mirisima*, plijeni i jednom, doduše manje izraženom, dozom pritajene afirmativne emocionalnosti. Ona je prilično jasna u odnosu Malog prema Kontesinoj kćeri (a i prema seoskoj djevojci koju će Gospodar napastovati) te prema rođaci koju igra Neda Spasojević (dječak se očito radije otvarao prema privlačnom ženskom svijetu), no u tom smislu najdirljiviji je trenutak filma u podokviru, kad mentalno blago pomaknut lik Nede Spasojević priča Crnkovu liku, tj. Malom o ubijenom Gospodaru (Trbuljak je taj prizor maestralno snimio u zagasitim tonovima), a gledatelj u svoj tjeskobi tog prizora — tih ljudi, tog prostora, tog predvečerja — može u Malom osjetiti tragove ljubavi za oca koji mu je uvijek, po svemu, bio tako dalek.

### **Ostatak kratkog metra (1974.-1976.)**

U devet godina koliko dijeli *Miris*, *zlatu i tamjan* i *Izgubljeni zavičaj*, Babaja je, prema svojim samostalnim scenarijima,

snimio tri kratkometražna filma: igranu *Basnu* (1974.) i dokumentarne (s elementima eksperimentalnog filma) *Čekaonicu* (1975.) i *Starice* (1976.), te ranije spominjani i obrađeni klasični dokumentarac *Čuješ li me sad* (1978.).

Najveća zanimljivost *Basne* leži u tome što je ona vrlo jasan kalup za *Kamenita vrata*. U središtu je usamljeni sredovječni muškarac (Sven Lasta) kojem se priviđa, a možda je to i zbilja (film ide rubom zbiljskog i fantazijskog, tj. po Todorovljevoj terminologiji riječ je o fantastičnom djelu), neka žena koja ga pohodi u njegovu stanu, a on s njom onda seksualno opći, no kad se probudi nje više nema (motiv izuzetne žene koji će se u razrađenoj i pročišćenoj, eterično-andeoskoj verziji pojaviti u *Kamenitim vratima*). Tu je također i pas kao simbolično utjelovljenje nelagode, represije pa i zla (u čišćem, jasnijem vidu taj se motiv javlja u *Kamenitim vratima*, a o njegovu ishodištu v. o intervjuu). Film završava nemogućom situacijom za protagonista — ne može izaći iz zgrade u kojoj stanuje jer mu pas to ne dopušta, a ne može ni otključati vrata stana pa ostaje na »ničijoj zemlji«, na stepenicama ispred stana. Film, čiju scenografiju potpisuje Goran Trbuljak a fotografiju Tomislav Pinter, je izrazito pretenziozna alegorija o izoliranom i pasivnom pojedincu, zbunjeno u svijetu i nesposobnom zavladati vlastitom egzistencijom, uvjerljivo najslabije ostvarenje u cjelokupnom Babajinom opusu.

*Čekaonica* je vrlo zanimljivo, mada u konačnici ne pretjerano uspješno ostvarenje. Snimljena je, kako se razabire iz naslova, u jednoj čekaonici (ekspresivna crno-bijela Pinterova fotografija) sa zadanim okvirnim konceptom: slično *Kabini* i *Plaži*, ovdje se »studira« ponašanje ljudi u zadanom prostoru. Zanimljivo je da je film gotovo sav u krupnim planovima i detaljima (sudeći po tome što se često javljaju u mnogim njegovim filmovima, to su omiljeni Babajini planovi), a u njegovom prvom dijelu prevladava atmosfera ispraznosti i dosade, pored kojih se katkad možda može naslutiti i tjeskoba. Atmosfera je to koja može sugerirati opću prirodu ljudske egzistencije, no u drugom dijelu filma Babaja razbija takav ugođaj i odvodi film u prostor artificijelnosti. Objektivnu perspektivizaciju zamjenjuje subjektivnom vizurom jednog muškarca humorno izražajna lica, koji gleda druge ljude oko sebe, tj. svi drugi krupni planovi montažom se prikazuju kao njegovi subjektivni kadrovi, čime *Čekaonica* poprima i (humorna) igranofilmska obilježja. Uz to idu i detalji ruku i nogu koje Babaja ritmički montira u kratkim kadrovima (taj postupak, karakterističan za eksperimentalni film, na jedan način može podsjetiti na sekvencu brojalice iz *Breze*), čime također (ponovo humorno) razbija dotadašnju realističnost, dokumentarizam i film odvodi u smjeru komedije, čak lakrdije.

Tako se u *Čekaonici* miješaju dokumentarni, eksperimentalni i igrani film, drama i komedija, no koliko god to načelno bilo intrigantno, u konkretnoj gledateljskoj zbilji taj se postupak (s naglaskom na razbijanju prvotno uspostavljenog »dramskog« konteksta »komedijom«), jednako drastičnom žanrovskom razlomljavanju prvoga i drugog dijela filma u *Terakota ratniku* Ching Siu Tunga, doima iritantnim.

*Starice* imaju strogo zadanu temu, koja se očituje u samom naslovu, no za razliku od *Kabine*, *Plaže* i *Čekaonice*, nemaju strogo određen i omeđen filmski prostor. (Skrivenom) kamerom Babaja i Pinter snimaju zagrebačke starice, uglavnom po gradskim ulicama i na klupama parkova, u početnim dijelovima filma često hvatajući njihove detalje (npr. prstenje na rukama). Film otvara prizor, praćen klasičnom glazbom, snimljen uz svjetlo svijeća na *Kamenitim vratima* (još jedna anticipacija budućeg istoimenog filma), a simetrično ga završava noćna scena paljenja mnoštva svijeća na Mirogoju, također praćena klasičnom glazbom. Dakle na početku i kraju svojevrsna meditativna uгода i (konačno) smirenje, između, lišeni glazbene pratnje, znatno oporiji prizori (npr. teško pokretne starice što kao pješakinje sudjeluju u prometu na ljudima i automobilima, krcatim ulicama), koje prate realni zvukovi (s tim da se u jednom trenutku, u sceni koja prethodi završnom prizoru na Mirogoju, zvuk potpuno ukida, čime kao da se sugerira krajna faza postupnog ljudskog zmiranja, svojevrsna tupa nijemost prije konačnog kraja, dostojanstvenog smiraja kojeg donose svijeće i glazba). Vrlo jasno i dosljedno koncipiran film, siguran u izvedbi, *Starice* su, ne računajući *Čuješ li me sad*, najbolji film završnog razdoblja Babajina kratkometražna opusa.

### **Kamenita vrata (1992.)**

Nakon dvanaestgodišnje dugometražne stanke, Babaja je, prema vlastitom samostalnom scenariju, polučio film kojeg je dugo spremao i koji je njemu samom, u cjelokupnom njegovu opusu, najviše značio (v. intervju). *Kamenita vrata* su ostvarenje koje se izravno i ogoljeno bavi velikim temama smisla života, životne sreće, ljubavi, smrti i onog što poslije nje slijedi (ukoliko nešto slijedi), a sve to iz perspektive standardna Babajina lika — osamljenog i izdvojenog pojedinca u prizemnom, prozaičnom okružju. Ovaj put taj pojedinac, doktor Branko Boras (korektni Ivica Kunčević u debitantskom filmskom nastupu), pronalazi srodnu dušu, idealnu ženu Anu (korektna Vedrana Medimorec), no njihova sreća nije moguća jer ona je udana (dok je on razveden).

Babaja Borasa i Anu tretira kao dvoje takoreći eteričnih bića, iznimno profinjenih, pri čemu je Boras čovjek umoran i iscrpljen od života, dok je Ana, koja čini se ima znatno više životne energije, njegova tješiteljica i njegovateljica. Erotska strana njihova odnosa ostaje na tzv. platonskoj razini, a konkretni tjelesni dodir koji imaju, dodir je majke i sina, ili medicinske sestre i njezina pacijenta (znakovita sekvenca u kojoj Boras i Ana prvi put ostaju sami u njegovu stanu; ona ga počinje svlačiti, ali ne zato da bi ga pripremila za seksualni čin, nego stoga da ga oslobodi pokisle, promoćene odjeće i spremi u topli krevet). Babaja više puta naglašava duhovnu i emocionalnu iznimnost Borasa i Ane kontrastirajući ih s ljudima koji ih okružuju. Paradigmatska je scena na *Kamenitim vratima*, posvećena Aninom i Borasovom sastajalištu, koje oskrvrnjuje prozaični turistički vodič (ili školski profesor) što tuda prolazi s djecom te im onako usput, u prolazu, faktografski i »bez duše« opisuje to sveto mjesto, gdje Ana i Boras dijele svoj tih i skrušen zanos. Takve monolitne i stereotipne opreke javljaju se više puta tijekom filma: npr. kontrastiranje Borasova oskudna starog stana čiji strop prokišnjava i

Kadar iz filma *Kamenita vrata* (1992.)

bogate, modernistički dizajnirane kuće Anina muža (Kruno Šarić), kontrastiranje njih dvojice — Borasa koji je duhovno bogat i ne mari za materijalno te Anina muža koji je materijalno bogat i ne mari za duhovno, osim ukoliko mu sugestija duhovnog ne služi u reprezentacijske svrhe, dakle kao puki paravan. Dalje, opreka između produhovljenog, od života umornog Borasa i mlade žene Borasova pacijenta (Božidar Alić), kojeg je u zadnji tren spasio od smrti: pošto je njezin muž nakon bliskog iskustva sa smrću otišao u neke visoke, njoj nedohvatljive sfere, ta putena ženka ispunjena vitalnošću i seksom pokušava (seksualnu) utjehu pronaći u naočitoj Borasu, doslovno mu se nudeći, no on to u svojoj »sjajnoj izolaciji« odbija, jer odavno je nadišao takve porive, nepovratno ostavio zemlju i uspeo se na nebo.

Komplementarno stereotipnim pretekama, Babaja je posegnuo za, mora se reći, banalnom metaforikom. Tako se npr. doživljaj smrti ilustrira dugim tunelom na čijem je kraju svjetlost (preuzeto iz literature koja opisuje iskustva ljudi što su bili u stanju kliničke smrti; v. intervju), a drastičan je primjer ilustriranje Borasova psihofizičkog sloma pucanjem violinskih žica (Boras je inače, poput samog Babaje, pasionirani ljubitelj klasične glazbe i skupljač gramofonskih ploča, te uz to i violinist).

Problem *Kamenitih vrata* leži i u njihovoj dramaturgiji. Na općem planu film bi vjerojatno bolje funkcionirao da je po-

sve pomaknut u stilizirani, ultimativno artifičijelni kontekst, nego što je stilizirani dvojac Boras — Ana postavljen u realno okružje, gdje se doima kao nekakva superiorna moralizatorska vertikala. Nije naime problem u njihovoj drugačijosti, nego je u njihovoj nestvarnosti u stvarnom svijetu, nestvarnosti koja nema drugu svrhu doli isticanja vlastite (duhovno-emocionalno superiorne) iznimnosti, koja ima patetično-moralizatorsko obilježje. U skladu s tim, svi su drugi likovi tek naznačeni (s izuzetkom Anina supruga koji dobiva značajan prostor i u manjoj mjeri lika kojeg igra Alić, koji je neka vrst Borasove egzaltiranije, angažiranije varijante) i imaju čisto ilustrativnu ulogu. Tako Borasova bivša supruga i njezin sadašnji muž, Borasov kolega liječnik (Zvonimir Zoričić), ilustriraju praktične životne probleme, Borasova privlačna kći (Aleksandra Turjak) ilustrira dezorijentiranost mladog čovjeka, koja će ju odvesti u (vrijeme snimanja filma još aktualne) darkerske vode (afera »crna ruža« s kraja osamdesetih), bivši komunistički sudac ilustrira radikalni duhovni preobražaj koji u čovjeku nastaje kad se suoči s krajem svog životnog puta (sudac osjeća strašnu grižnju savjesti, što podsjeća na lik bivšeg komunističkog funkcionara u okviru Papićeva filma *Život sa stricem*, no dok je Papić takav lik promovirao u vrijeme još uvijek snažne komunističke vlasti i izazvao politički skandal, Babaja ga plasira u doba antikomunističke /i nacionalističke/ hysterije i tako prvi put u cjelokupnom svom djelovanju, ako se izuzmu naručeni namjen-



ski filmovi, dolazi na politički podobne pozicije), a svećenik, Borasov prijatelj i rođak bivšeg suca, ima ulogu Borasova intelektualnog i duhovnog partnera, jedinog čovjeka, pored Ane, s kojim Boras zaista može komunicirati, s tim da Ana ima svojevrstna anđeoska obilježja, dok je svećenik posve realističan, »zemljani« lik (pri čemu ovako pozitivno određen lik svećenika sugerira afirmativan odnos prema cjelokupnom svećeničkom staležu i instituciji /katoličke/ crkve, što je također bilo sukladno s općom hrvatskom društvenom klimom početkom devedesetih).

I pored nezadovoljavajućeg značenjsko-idejnog sloja, *Kamenita vrata* nisu sasvim promašeni film. Prvo, ne treba zaboraviti da se metafizičko-eshatološkom tematikom prije Babajina filma nitko u hrvatskoj cjelovečernjoj kinematografiji nije izravno bavio pa film ima svoje nezaobilazno povijesno značenje, i drugo, *Kamenita vrata* superiorno su režirano ostvarenje. Babaja svojom režijom postiže najvažnije za takvu vrstu filma — atmosferu meditativnosti i metafizičnosti. Dugi, suvereno komponirani kadrovi, zagasita kolor intonacija (briljantna fotografija Gorana Trbuljaka), za Babaju već standardno odlična uporaba šumova, dosljedno i dojmljivo proveden motiv kiše i vode — sve to tvori izuzetan ugođaj koji se sam po sebi, lišen izravnog značenjsko-idejnog sloja, može usporediti s velikim majstorima meditativnog izričaja, npr. Dreyerom ili Bressonom. A svršetak filma, s predivnim, koloristički bogatim prizorima slika s omota ploča, koje kao da se gibaju u vodi, još jednom svjedoče o Babaji kao jednom od vizualno najdarovitijih hrvatskih filmaša (i naravno o Trbuljaku kao iznimnom snimatelju), dok sam kraj, s Borasom koji mrtav leži na nasipu, svojim suprotstavljanjem prethodnoj idili što je sugerirala neki ljepši svijet s one strane zemaljskog postojanja, govori o Anti Babaji kao čovjeku bez iluzija, kakvim smo ga spoznali kroz njegove filmove, što ne mora nužno značiti da je riječ o čovjeku ultimativno lišenom svake nade.

## Rezime

Ante Babaja autor je raznovrsna, ali cjelovita i dosljedna svijeta, koji ima dvije temeljne emanacije — stiliziranu igralačko/satiričnu i realistično/naturalistično/dokumentarističku. (Kritički) interes za ljudsku prirodu i društveno okruženje te ispitivanje i istraživanje oblikovnih mogućnosti filma spona je koja ih povezuje. Reprezentativan Babajin lik je (usamljen, introvertiran) senzibilni pojedinac, nesretan s jedne strane zbog imanentne tjeskobnosti svog bića, s druge zbog djelovanja dominantne mediokritetske okoline (uključujući i političko tlačenje).

Ante Babaja postigao je nezaobilazne domete u tri filmska roda — igranom, dokumentarnom i eksperimentalnom, a barem tri njegova filma, *Tijelo*, *Breza* i *Izgubljeni zavičaj*, antologijski su dosezi hrvatske kinematografije, koji i u europskom/svjetskom okviru, samo što svijet to još na žalost ne zna (stara no još posve aktualna tema neprobojnosti hrvatskog filma u međunarodnim razmjerima), imaju svoje istaknuto mjesto. Potrebno je ovdje naglasiti da Babaja uistinu ima status neprijeporna klasika hrvatskog filma, no da taj status ne samo šira publika, nego i veći dio kritike poistovjećuje samo s jednim njegovim filmom, *Brezom*. Međutim u okvirima hrvatske kinematografije kompletan je Babajin cjelovečernji igranofilmski opus izniman (posebno valja istaknuti potcijenjena ostvarenja *Carevo novo ruho* i *Mirisi, zlato i tamjan*), kratkometražni igrani opus (s vrhuncima u *Laktu* i *Pravdi*, a posebno treba istaknuti gotovo posve nepoznate ili zaboravljene, a vrijedne filmove *Jury* i *Ljubav*) teško da ima para, *Čuješ li me*, zajedno s *Čuješ li me sad*, nesumnjivo ide u vrh dokumentarnog korpusa, dok je *Tijelo* nemjerljiv prinos eksperimentalnom filmu (koji u tom razdoblju ima svjetsku relevantnost). Ukratko, Ante Babaja jedna je od najintrigantnijih i najkreativnijih osobnosti hrvatskog filma.

Vladimir Sever

# Zagubljena ljepota: Filmsko stvaralaštvo Ante Babaje\*

**U** hrvatskom filmu gubitak je stalno prisutan: gubitak podrijetla, gubitak karijere, gubitak duž cijelog radnog vijeka; napokon, gubitak postaje redovit oblik prepoznavanja. Nekako se čini da je gubitak neizbježna osobina naroda koji je iznio jednu od razmjerno najvećih dijaspora na svijetu, naroda kojem je stoljećima uskraćivana čak i sigurnost života u vlastitoj državi. Ante Babaja, koji je stekao ugled jednog od najvažnijih hrvatskih filmskih stvaralaca u vremenu priličnog gubitka slobode, nikad se nije izravno posvetio takvim temama; pa ipak, njegova karijera — i cijeli život — u najvećoj ih mjeri utjelovljuju.

Razmotrimo nekoliko osnovnih činjenica. Rođen u Imotskom, tik s hrvatske strane granice s Hercegovinom, Babaja je, zapravo, otočkog podrijetla, potomak obitelji s Visa. Ključno razdoblje njegovoga filmskog života zbilo se u Francuskoj, gdje je bio asistent Beckeru, Christian-Jaqueu i Ciampiju. Živopisan, rječit duh njegovih ranih kratkih radova iskazuje oduševljenje filmom koje Babaju svrstava rame uz rame s njegovim europskim suvremenicima.

Komunistička revolucija nikada zapravo nije ušutkala ni jedan oblik umjetničkog izražavanja unutar jugoslavenske federacije, čak ni film, koji jedva da je postojao do 1945. Nakon razlaza sa sovjetskim blokom 1948., jugoslavenski se film brzo oslobodio najvulgarnijih oblika socrealizma, te su se počeli pojavljivati prvi nepolitički, ili barem nepropagandni filmovi. Po povratku u Zagreb, Babaja se našao u okruženju koje je poticalo kreativnost, ojačanom udaljenošću glavnoga grada Hrvatske od sjedišta partijske moći u Beogradu i zamjetnim sredstvima koja je hrvatska filmska industrija počinjala ubirati od stranih koprodukcija. Tako je čak i njegov prvi kvazidokumentarni kratki film — *Jedan dan na Rijeci* — premda nominalno tek razglednica jednog dana u životu lučkoga grada, uspio sadržavati i tako nedoličnu pojedinost kakva je prostitutka koja zabavlja mornare. Ovo nije bio pokušaj podrivanja slike koju je sustav imao o sebi; jednostavno, riječ je o tome da Babajin umjetnički integritet nije želio zanemariti činjenicu da takvih stvari ima, koliko god ih socijalistički sustav nijekao.

Uspostavlja se da je takav stav ključno mjesto u svakom vrednovanju Babajinog djela: nesklonost izravnom sučeljavanju s političkim strukturama moći u njega je zamijenjena okretanjem stvarnim ljudskim sudbinama kao daleko snažnijima — i daleko teže porecivim — kritičkim argumentima.

Socijalna i kulturna, a ne politička, Babajina je kritika prodirala daleko dublje i pokazala se mnogo trajnijom od bilo kakva političkog sukobljavanja.

Tako je u svom prvom filmu, *Carevom novom ruhu*, Babaja samo trebao izmjestiti svoju priču iz svakodnevice u Andersenovu bajku kako bi stekao potpunu slobodu seciranja društva iznutra. (Pri radu na filmu odlučio se riješiti svih prostornih koordinata: njegova vizualizacija visokog ključa izgubila je čak i crtu obzora.) Svakako, sposobnost bajke da bude društveno kritična široka je koliko i nejasna, i ono što režim neće zamijetiti može zanemariti i široka publika. Pa ipak, Babajina satira o Caru i njegovu novom ruhu ostaje živa i valjana četrdesetak godina poslije; takvi infantilni autokrati, djetinjastih nazora i smrtonosne skučenosti, još uvijek su nam vrlo bliski. Pomalo hrabro odstupajući od izvornika, Babaja je istinozborca u zadnjem činu promijenio iz djeteta u lakrdijaša — i smjesta stavio bravu Ludi na usta, omogućivši svom monarhu da sretno vlada svojim iluzijama do kraja. Za razliku od bajke, njega nikada ne stiže zaslužena kazna, a podanici su posve sretni što žive u laži: takva ne naročito suptilna alegorija još uvijek je dovoljno općenita da posve zaobiđe cenzore, i film je prikazan kao šarmanтна vizualna poslastica.

On to svakako jest: snimljen s malo sredstava i mnogo stila, obogaćen sjajnom primjenom glazbene partiture koja posve odmjenuje šum — radom maestra Anđelka Klobučara, Babajinog stalnog skladatelja — film je i danas skriveni dragulj hrvatske kinematografije, inače ne naročito sklone alegoričnim izletima. Unutar Babajinog opusa, pak, najbolje ga je gledati kao vrhunac rada na kratkome filmu. Još će neko vrijeme kratki radovi tvoriti glavninu njegova redateljskog rada — vrlo vizualni, dinamični, stilizirani i duhoviti, obično su se bavili sličnim lakim alegorijama, no svog su autora predstavljali kao lukavog, britkog i manirističkog promatrača životnih datosti. Takvo će mu promatranje dobro doći prilikom prvog izleta u brutalni realizam.

*Breza* ostaje Babajin najpoznatiji film, koji se neprestano svrstava među pet najcjenjenijih hrvatskih filmova svih vremena. Zasnovan je na noveli Slavka Kolara, snažnoj tragičnoj priči o siromaštvu i otuđenju smještenoj u unutrašnjost, obilježenu stravičnim siromaštvom. (Uzgređ, nije to prvi put da se Babaja okrenuo Kolarovoj prozi: razradio je film *Svoga tela gospodar*, koji je na koncu režirao Fedor Hanžeković.)

\* Ovo je prijevod teksta koji sam izvorno napisao za katalog ciklusa g. Babaje na venecijanskom Biennalu. Tekst je mišljen na engleskom jeziku, i ovaj prijevod, kao i svaki prijevod, pomalo kviri stil i značenje izvornika.

U svom izvornom pisanom obliku, *Breza* je svoj uspjeh dugovala metafori nježnosti okružene grubošću, a metafore je tradicionalno teško izraziti filmski. No Babaji to uspijeva, najvećim dijelom zbog načina na koji rabi pejzaž i fotografiju Tomislava Pintera: selo u *Brezi* je sve što je Kolar naveo, i više — veličanstven, bogat, smaragdni krajolik, u kasnoj jeseni pun negostoljubivog blata, u krajnjoj instanci doživljen kao trula lešina, moguće uslijed djelovanja i nedjelovanja svojih stanovnika. Takve suprotstavljene snage djeluju, vizualno, unutar svakoga kadra svake scene: u sprezi s kontrastima i narativnim metodama koje Babajina adaptacija pruža, konačni film predstavlja snažnu osudu zaostalosti, primitivizma i otuđenja, a istodobno i neobično katarzično gledateljsko iskustvo.

Dokazavši da je njezin redatelj jednako umještan kad se posveti složenim psihološkim temama na socijalno-ekonomskoj pozadini — nominalno smještenoj u predratno vrijeme, no i dalje nelagodno poznatoj — kao i kad je stvarao šaljive kratke filmove, *Breza* je pošla vlastitim putem gubitka. Kao proizvod najplodnijih razdoblja jugoslavenskog filma, u svoje ju je vrijeme ponešto zasjenila nekolicina dojmljivih srpskih filmova; a kao veliko ostvarenje hrvatskog filma, film gotovo i da nije prikazan u devedesetima zbog jedne još prozaičnije činjenice — srpske nacionalnosti glavnog glumca, Bate Živojinovića, koji je kao nasilni nacionalist postao *persona non grata* na tek odnedavna neovisnim hrvatskim ekranima.

Takva pitanja nacionalnosti i dnevne politike uvijek su bila neizbježan dio konteksta u kojem su radili Babaja i njegove kolege, no on ih je i dalje tvrdoglavo odbijao prihvatiti u svome radu, posvećujući se radije daljem razvoju svoje teme izoliranosti osobe i društvene zajednice. Takvo zaziranje od političkog aktivizma učinilo je njegov rad trajnijim, no za izravan je učinak imalo redateljevo udaljšavanje od svakoga uočljivog trenda nacionalne kinematografije. Njegove će kasnije radove sve više mučiti odgođe, a njihov će autor biti sve osamljeniji.

*Mirisi, zlato i tamjan* uslijedili su nakon razdoblja u kojem je Babaja bio aktivno uključen u osnivanje studija filmske režije na današnjoj ADU, prvoj takvoj školi u Hrvatskoj. Za svoj naredni projekt krenuo je u strožem smjeru, snimajući u crnobijeloj tehnici i, ponovno, u cijelosti na terenu — zimskom okruženju primorskog otoka, surog i raseljenog, koji sanja o staroj slavi i nema budućnosti u koju bi vjerovao. U predlošku romana Slobodana Novaka Babaja svakako nalazi mnogo vlastitih tema, slijedeći par protagonista koji se i doslovce i figurativno ne mogu riješiti prošlosti — okamenjene u starinama na tavanu, i utjelovljene u babi na vječitoj samrti (u jedinstvenoj izvedbi Ivone Petri, tipično briljantnog Babajinog glumačkog odabira). Izoliranost i prepuštanje sudbini postaju temelj gorkoj ironiji u sprezi s biblijskim citatom iz naslova: mirta (*mirisi* u hrvatskoj tradiciji), zlato i tamjan pokazuju se kao darovi beznađa. Postavljajući radnju u sadašnjost, Babaja se čak posvećuje jednoj bremenitoj političkoj temi — nacionalizaciji — no s karakterističnim naglaskom na likove.

Istražujući nelagode teme i odbijajući se prikloniti populizmu, Babaja je svoj sljedeći film odlučio snimiti po još jed-

nom Novakovu romanu, čak i ako je to značilo da će na snimanje morati čekati do kraja desetljeća. *Izgubljeni zavičaj* pokazao se njegovim najsloženijim i najbogatijim filmom (zaslugom Gorana Trbuljaka, koji će postati vodećim nacionalnim snimateljem), istovremeno kao pratnja *Mirisima* i kao dalekosežna elegija koja zahvaća više desetljeća burne novije hrvatske povijesti. Ako bi se za njegov prethodni film moglo uvjetno ustvrditi da se bavi razdvojenošću, *Zavičaj* traži vezu — između naraštaja, između razlučenih režima, između životnih dobi svog protagonista, i konačno između načina kojima povijest može i osuditi i iskupiti osobu. Babaja ovdje doseže stanje jedinstva teme, strukture i stila koja istodobno odražava i nadmašuje njegove ranije radove. Priča o odrastanju na otoku u sjeni ohologa no neobično duhovitog oca svakako ne zahtijeva nikakvo alegorijsko tumačenje, i Babaja ga nikad neće poticati: na gledatelju je da zadre u ovo kompleksno djelo, u njegove mnoge slatke i gorke arome. Jer ondje *Izgubljeni zavičaj* ostavlja svog protagonista — između svjetova, između vremena, ne sasvim mrtvog, no ne više zapravo ni živog.

Unutar hrvatske kinematografije nitko nije došao ni blizu Babajinu nastojanju da u *Izgubljenom zavičaju* ujedini mnoge zagubljene prošlosti i iskustva koje je ova nacija podnijela u proteklome stoljeću. Zadržavajući ovu pozornost pod kontrolom neumorno pazeći na sitnice i uporno odbijajući pridodati vrijednosni predznak bilo kojem liku, i po prvi put napuštajući izravno retoričke narativne postupke, Babaja se u tom trenutku više približio pojmovima filmske transcencije od svih svojih suvremenika. Takav je senzibilitet, zapravo, imao daleko više zajedničkoga s, primjerice, radom braće Taviani nego bilo koga u Hrvatskoj ili Jugoslaviji u ono vrijeme: Babajin par adaptacija Novaka tako biva prilično izdvojen fenomen, a ne proizvod veće organske cjeline.

Čekavši na svoj naredni film dulje od deset godina, Babaja se odvažno pokušao suočiti s razočaranjem, osamljenošću — i onostranošću — u *Kamenitim vratima*. Ovdje, prvi put, odbacuje svaku zbiljsku izvanjsku geografiju u svom dugometražnom radu, zamjenjujući je gradom viđenim kao nelinearan, gotovo glazbeni krajobraz. Postavljen u sumračni, kišoviti Zagreb ovog ili bilo kojeg vremena, film se nimalo ne bavi svojim smještajem ili nacionalnošću, i sve su topografske točke u njemu svedene na razinu označitelja života protagonista filma. Ovdje Babaja prvi put popušta pred zamisli orkestriranja djela s očitom namjerom simbolike i alegorije, i rezultat biva složen i zagonetan u istoj mjeri u kojoj je solipsističan (što je svakako nužan kompromis). Kao proizvod usamljenog položaja svog autora među njegovim kolegama, *Kamenita vrata* susreću Babaju u obraćanju intimnoj ontologiji u vremenu u kojem je Hrvatska prelazila ratni prag nezavisnosti: njegov najosobniji film sudario se s najneosobnijim razdobljem.

Takve ironije gubitka prostora i vremena sad zatvaraju puni krug, budući da je Babaja nedavno imao punu retrospektivu u Zagrebu, *Breza* je prikazana na HTV-u, i njegova su djela uvrštena na Biennale u Veneciji. U ovom slučaju, takva zasluzena prepoznavanja bivaju više od priznanja jednoj jedinstvenoj umjetničkoj osobnosti — ona prepoznaju osobnu borbu s nebrotjenim problemima, redateljjev život u njegovoj vrlo osobnoj umjetnosti.

# Ante Babaja — filmografija

(Priredio: Ivo Škrabalo, 10. 04. 1996.)

## 1955.

JEDAN DAN NA RIJECI / Jadran film : 1955. — sc. Drago Gervais, Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Hrvoje Sarić, mt. Boris Tešija, Radojka Ivančević. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 426 m

Jedan običan dan u životu najveće naše jadranske luke prikazan kroz detalje.

OGLEDALO / Jadran film : 1955. — sc. Vjekoslav Kaleb, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Boris Tešija, gl. Nenad Kovačević. — ul. Vinko Bajzec, Radovan Vučković, Igor Rogulja, Mirna Stopić. — kratkometražni igrani, c/b, 35 mm, 386 m

Varijacije na temu zrcala.

## 1957.

BROD / Zagreb film : 1957. — sc. Jure Kaštelan, Vesna Parun, Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Hrvoje Sarić, mt. Boris Tešija, gl. Ivo Malec. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 408 m

Reportaža o životu na brodu za plovidbe i boravka u lukama istočnog Sredozemlja

NESPORAZUM / Zora film : 1958. — sc. Božidar Viočić, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Boris Tešija, gl. Bogdan Gagić. — kratkometražni igrani. — c/b, 35 mm, 355 m

Satirički prikaz snobizma i pomodarstva u umjetnosti.

MOJ DOM / Zagreb film : 1957. — sc. Zvonimir Berković, Ante Babaja, r. Branko Ranitović, k. Gregl Ernest, mt. Braniš Lida, gl. Bubanović Aleksandar. — kratkometražni dokumentarni. — boja, 35 mm, 296 m.

POZDRAVI S JADRANA / Jadran film : 1957. — sc. Ante Babaja, Zvonimir Berković, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Boris Tešija, gl. Mario Nardelli. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 382 m

Ljepote jadranskih otoka evocirane razglednicama i sjećanjima jednog poštara.

## 1959.

OPASNOSTI PRI RADU U LUKAMA / Zora film : 1959. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Boris Tešija. — kratkometražni edukativni. — c/b, 16 mm, 198 m

Film o primjeni zaštitnih mjera pri istovaru robe u lukama.

LAKAT (KAO TAKAV) / Zagreb film : 1959. — sc. Božidar Viočić, r. Ante Babaja, k. Hrvoje Sarić, mt. Boris Tešija, gl. Miljenko Prohaska, sgf. Zlatko Bourek. — ul. Boris Festini, Janez Čuk, Đuro Puhovski. — kratkometražni igrani. — c/b, 35 mm, 460 m

Satira o dva brata blizanca koji upotrebom lakta postižu uspjeh u životu.

## 1960.

URADI SAM / Zora film : 1960. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Boris Tešija. — kratkometražni edukativni. — c/b, 16 mm, 127 m

Poduka o uporabi i popravljanju aparata za domaćinstvo.

RIJEČKA LUKA / Zora film : 1960. — sc. Petar Čujec, Ante Babaja, Georgij Paro, r. Ante Babaja, k. Ilija Vukas, mt. Boris Tešija. — kratkometražni dokumentarni. — boja, 35 mm, 407 m

Impresije o životu u velikoj luci, o putnicima i mornarima velikih brodova.

## 1961.

CAREVO NOVO RUHO / Zora film : 1961. — sc. Božidar Viočić prema H. C. Andersen-u, r. Ante Babaja, k. Oktavijan Miletić, mt. Boris Tešija, gl. Anđelko Klobučar, sgf. Zvonimir Lončarić, kostim. Jagoda Buić. — ul. Stevo Vujatović, Ana Karić, Mato Grković, Josip Petričić, Zlatko Madunić, Ivo Kadić, Antun Nalis, Vanja Drach. — dugometražni igrani. — boja, 35 mm, 2.200 m

Varijacija klasične Andersenove priče kao suvremena politička satira.

## 1962.

PRAVDA / Zagreb film : 1962. — sc. Ante Babaja prema noveli V. Desnice, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Boris Tešija, gl. Zagrebački jazz kvartet. — ul. Fahro Konjhodžić, Ivo Kadić, Boris Festini, Krešo Zidarić, Vanča Kljaković. — kratkometražni igrani. — c/b, 35 mm, 306 m

Satirička studija o ljudskom karakteru: umiješati se ili ne u uličnu tučnjavu na strani žrtve?

JURY / Zora film : 1962. — sc. Božidar Viočić, r. Ante Babaja, k. Mihael Ostrovodov, mt. Lida Braniš, gl. Anđelko Klobučar. — ul. Đuro Puhovski, Stevo Vujatović, Vera Orlović, Mirko Vojković, Rudolf Kukić. — kratkometražni igrani. — c/b, 35 mm, 380 m

Satira na račun raznoraznih natjecanja i ocjenjivanja žirija uz različite utjecaje.

## 1963.

LJUBAV / Zagreb film : 1963. — sc. Božidar Viočić, r. Ante Babaja, k. Mirko Hesky, mt. Lida Braniš, gl. Anđelko Klobučar, sgf. Milan Blažeković. — ul. Tomislav Pasarić, Marina Glaser, Marinko Čosić. — kratkometražni igrani. — c/b, 35 mm, 283 m

Amor napusti postament spomenika i luta gradom da bi pogađao strelicom muškarce i žene u raznim životnim situacijama.

## 1964.

PUTOKAZI STOJE NA MJESTU / Zagreb film : 1964. — sc. Ante Babaja, Božidar Viočić, Vlado Gotovac, r. Ante Babaja, k. Frano Vodopivec, mt. Lida Braniš, gl. Anđelko Klobučar, sgf. Zvonimir Lončarić. — ul. Boris Festini, Helena Buljan. — kratkometražni igrani. — c/b, 35 mm, 310 m

Satira na ljude nesamostalnog mišljenja koji svoje kriterije i stavove podređuju gotovim modelima dobivenim od pojedinih autoriteta.

## 1965.

TIJELO / Zagreb film : 1965. — sc. Ante Babaja, Tomislav Ladan, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 340 m

Filmski esej o raznim aspektima ljudskoga tijela: snaga i nemoć, ljepota i rugoba...

ČUJEŠ LI ME? / Zagreb film : 1965. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Mira Đurić. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 425 m  
Metoda profesora Guberine verbotalnog učenja govora za gluhoonijemu djecu.

### 1966.

KABINA / Zagreb film : 1966. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš, gl. Anđelko Klobučar. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 350 m

Studija ljudskog ponašanja kroz naoko beznačajne pokrete i postupke.

PLAŽA / Zagreb film : 1966. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 370 m

Ironijski prikaz golišavog ljudskoga mravinjaka na plaži namijenjenoj odmoru.

### 1967.

BREZA / Jadran film : 1967. — sc. Slavko Kolar, Ante Babaja, Božidar Viočić (prema novelama S. Kolara), r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš, gl. Anđelko Klobučar, sgf. Željko Senečić. — ul. Manca Košir, Fabijan Šovagović, Velimir Bata Živojinović, Nela Eržišnik, Stane Sever. — dugometražni igrani. — boja, 35 mm, 2.528 m

Priča o smrti i kratkom životu Janice, njezne seoske djevojke i žene, koja se od drugih razlikovala »kao breza među bukvama« govori o grubom mentalitetu ljudi među kojima je živjela.

### 1971.

MIRISI, ZLATO I TAMJAN / Jadran film i Kinematografi Zagreb : 1971. — sc. Ante Babaja, Božidar Viočić (prema romanu Slobodana Novaka), r. Ante Babaja, k. Janez Kališnik, mt. Lida Braniš-Bobanac, sgf. Drago Turina. — ul. Sven Lasta, Ivona Petri, Milka Podrug-Kokotović, Nataša Nešović. — dugometražni igrani. — c/b, 35 mm, 2.720 m

U otočkom gradiću profesor i njegova žena cijeli svoj život podređuju brizi za gotovo stogodišnju stariću, pa njene fiziološke potrebe čak određuju i ritam njihova trajanja.

### 1974.

BASNA / Zagreb film : 1974. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš-Bobanac, sgf. Goran Trbuljak. — ul. Sven Lasta, Nada Subotić. — kratkometražni igrani. — boja, 35 mm, 400 m

Moderna bajka o psihičkim traumama suvremenog čovjeka.

### 1975.

ČEKAONICA / Zagreb film : 1975. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Damir German, gl. Anđelko Klobučar. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 330 m

Portreti ljudi u čekaonici, snimljeni skrivenom kamerom, i impresije o njihovom ponašanju.

### 1976.

STARICE / Zagreb film : 1976. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Martin Tomić. — kratkometražni dokumentarni. — boja, 35 mm, 350 m

Skrivena kamera portretira starice u prolasku ulicama tako da zbroj tih impresija govori o prolaznosti vidljivoj na licima i tijelima.

### 1978.

ČUJEŠ LI ME SAD / Zagreb film : 1978. — sc. Ante Babaja, r. Ante Babaja, k. Nikola Tanhofer, mt. Mira Škrabalo. — kratkometražni dokumentarni. — c/b, 35 mm, 468 m

Nakon deset godina gluhoonijema djeca koja su se učila govoru verbotalnom metodom profesora Guberine.

### 1980.

IZGUBLJENI ZAVIČAJ / Jadran film : 1980. — sc. Slobodan Novak, Ante Babaja (prema priči S. Novaka), r. Ante Babaja, k. Goran Trbuljak, mt. Martin Tomić, gl. Claudio Monteverdi, obrada Anđelko Klobučar, sgf. Stanislav Dobrina. — ul. Nereo Scaglia, Zvonimir Črnko, Miljenko Mužić, Neda Spasojević, Ines Fančović, Ivo Gregurević. — dugometražni igrani. — boja, 35 mm, duljina: 2.974 m

Suočavanje pasivnog junaka na zavičajnom groblju s nekoliko desetljeća života, svoga i svojega zavičaja.

### 1992.

KAMENITA VRATA / Jadran film, Zagreb film, pr. Ante Deronja: 1992. — sc. Ante Babaja, suradnici: Slobodan Novak, Zoran Sudar, k. Goran Trbuljak, mt. Martin Tomić, gl. Anđelko Klobučar, sgf. Zlatko Bourek. — ul. Ivica Kunčević, Vedrana Međimirec, Kruno Šarić, Božidar Alić, Zlatko Crnković, Koraljka Hrs, Ankica Dobrić, Pero Kvirgić, Zvonimir Zoričić. — dugometražni igrani. — boja, 35 mm, 3.151 m

Predsmrtna raspoloženja i posljednja ljubav istaknutog kardiologa koji je cijeloga života spasavao ljude od smrti i napisao knjigu o iskustvu s kliničkom smrti.

(5 dugometražnih igranih filmova, 11 kratkometražnih igranih filmova, 8 kratkometražnih dokumentarnih filmova, 2 dokumentarna edukativna filma, 1 scenarij za drugog redatelja)

Jurica Pavičić

# Kontroverze i trendovi desetljeća

Svaki tekst koji ima pretenzije rekapitulirati jedno desetljeće filma suočava se s očiglednom metodološkom zaprekom. Film, kao i svaki dio kulture, ima svoju dinamiku mijena, trendove, mode i prihvaćene ideje s vlastitim rokom trajanja i životom. Te ideje ne pitaju za okrugle brojke, decimale i desetljeća.

Pa ipak, sociolozi i analitičari pop-kulture jako dobro znaju na što misle kad kažu »šezdesete«, »sedamdesete« i »osamdesete«. Riječ je o desetljećima koja se s distance doimaju kao homogena u društvenom i kulturnom smislu, a takvima ih prepoznaje i publika, o čemu svjedoče i brojni filmovi nostalgije i kulturni retroprojekti.

I u filmu »sedamdesete« i »osamdesete« imaju jasan i prepoznatljiv *image*. Sedamdesete su u filmu obilježene završnim bumom i potom sutonom klasičnog autorskog filma, a isto tako i postšezdesetosmaškom dominacijom političkog filma. U SAD vlada Novi Hollywood sa svojom posebnom, američkom inačicom politike autora, a u Europi Novi njemački film i autori koji su mu idejama i poetikom srodni, poput Bertoluccija. Osamdesete su pak obilježene apsolutnom dominacijom studijske kinematografije i *blockbustera*. Holivudski imperijalni monopol u njima je ponovno obnovljen, dominantna publika su maloljetnici, video dobiva znatnu društvenu ulogu, a najsnažnije kreativne snage su one unutar sustava: Mc Tiernan, Cameron, Dante, Spielberg, Tim Burton...

Ne samo da su ta dva desetljeća oprečna kao vatra i voda, nego i oštro rasječena. Razdjelnica su dva velika komercijalna kraha autorskih projekata pripadnika Novog Hollywooda (Ciminova *Vrata raja* 1980. i Scorseseov *New York, New York* 1977.), baš kao i nekoliko golemih komercijalnih trijumfa tinejdžerski orijentiranih studijskih projekata (*Ratovi zvijezda* 1977., *E. T.* 1982.). Ujedno, ta razdjelnica pada neposredno uoči kronološke mijene desetljeća — 1980.

Devedesete godine u filmu nisu ni u kom slučaju tako jedinstvene, homogene i prepoznatljive. One su u tehnološkom, ekonomskom, zemljopisnom i poetičkom smislu desetljeće proturječja. Riječ je o desetljeću u kojem je tehnologija gotovo promijenila ontološki status filma, ali u kojem smo doživjeli i antitehnološki protuudar. Također, riječ je o desetljeću u kojem je *mainstream* oličan u majors studijima stavljen u golemu tržišnu kušnju iz koje je izašao moćniji nego ikad. Devedesete su desetljeće dijelom obilježenom cvatom postmodernizma, ali i negacijom postmodernizma koja je ja-

čala potkraj desetljeća. Riječ je ujedno o desetljeću u kojem se afirmirala dojučerašnja filmska margina ponudivši izazov nekadašnjoj matici — Europi.

## Hi-tech revolucija i low-tech kontrarevolucija

S jedne strane, devedeste su desetljeće koje je do vrhunca dovelo digitalnu tehnološku revoluciju i približilo igrani film virtualnoj zbilji i ontološkom statusu animacije kao nikad dotad. Trik postoji od samih početaka kinematografije, a film uostalom i *jest* trik. Kompjutorski posebni efekti još su od ranih osamdesetih oruđe filmskog krupnog kapitala i bitna sastavnica većine spektakala. Međutim devedesete taj fenomen dižu na drugu potenciju.

Ponajprije, razvoj kompjutorski generirane slike omogućava filmašima ne samo da pomognu uvjerljivosti filmova koje inače ne bi snimali, nego i da snime filmove koje klasični, analogni filmaš ne bi mogao snimiti, osim kao animirani. Filmovi poput *Mousetrap*, *Flubber*, *Mask* ili *Haunting* pred deset godina bili bi domena animacije.

Igrani se film, susljedno tome, dramaturgijom, temom, poetikom i dizajnom približio animaciji i kompjutorskoj igri, čak do te mjere da su iz Europe stigla strahovanja da će svijetom zavladati korporacije specijalizirane za integralnu industriju zabave. Razvoj studija poput Dreamworksa govori tome u prilog.

S druge strane, film pomalo gubi ontološki status »snimljene zbilje« koji ga je činio bliskim fotografiji i imanentno dokumentarnim. Čini se da Sigfried Kracauer nikad nije bio toliko u krivu kao u devedesetima: film ovog desetljeća uopće ne polaže mnogo na njegove verističke vrline neprirednosti, slučajnosti i dokumentarnosti.

Osim što su računala promijenila film, promijenio se i sam CGI. Do polovice devedesetih domena računala bila je tvorba fantazije, stilizacije i onog fotografski nepredočivog. Negdje od polovice devedesetih računala postaju čimbenikom naturalizma. Služe ponajprije tvorbi realističkih, a nesnimljenih lokacija (npr. iz prošlosti), fizičkih osobina (npr. invaliditet) i bioloških činjenica (npr. neukrotivih ili iščezlih vrsta). Prijelomna su po tom pitanju dva filma nastala iste godine: *Jurassic Park* (u kojem su CGI-jem pomno rekonstruirani dinosauri) i *Forrest Gump* (u kojem su istim sredstvom »obogaćene« stare dokumentarne snimke i ostvareno da važan lik nema jednu nogu).

Tehnološka revolucija izazvala je vrlo brzo antitehnološku, *low-tech* kontrarevoluciju. Nju je najavio još Umberto Eco na seminaru u Veneciji iste godine kad su na festivalu u tom gradu premijerno prikazana spomenuta dva filma Stevena Spielberga i Roberta Zemeckisa. On je rekao kako će približavanje igranog filma poetici i ontološkom statusu animacije izazvati zasićenje i protuefekt. »Već početkom idućeg stoljeća« rekao je proročanski Eco »filmovi će se reklamirati sloganom — *Snimano bez posebnih efekata*.«

Bio je u pravu. Druga polovica devedesetih u velikoj je mjeri u znaku *low-tech* kontrarevolucije. Ona je prvo počela u sferi art-filma. Začela ju je slavna Dogma 95, danski manifest četvorice filmaša o kojem je *Ljetopis* iscrpno pisao. Dogma je objavila rat filmskoj iluziji i utemeljila specifičnu *low-tech* metodu filmovanja bez rasvjete, rekvizita, priredene scenografije i s obveznom kamerom u ruci. Premda je sama Dogma 95 puna nedosljednosti i razmjerno pozerska, a filmovi nastali pod plaštom Dogme ne pokazuju osobit stupanj srodnosti, danski manifest impresionirao je filmaše. Neki utjecajni autori (Harmony Korine, Michael Winterbottom) prihvatili su načela Dogme, a navodi se da se u SAD trenutačno snima oko 200 Dogma-filmova, često digitalnim videom. Film je postao totalno demokratski medij kojeg hvata zaraza antitehnologije.

Ecovo proročanstvo čini se još uvjerljivijim imamo li u vidu slučaj filma *Blair Witch Project*. Poučno je i proročanski da devedesete zaokružuje film doslovce bez budžeta, bez tehnoloških pomagala, goli fingirani *slice of life*. Zasićeni bogatstvom iluzije, gledatelji kao da čeznu za filmskom *istinom*, ma što to značilo.

### Nezavisna revolucija i studijska kontrarevolucija

U ekonomskom smislu, devedesete su podjednako godine proturječja. Nikad se u istom desetljeću nije dogodilo da monopol *majorsa* bude tako uvjerljivo narušen i odmah potom tako uvjerljivo obnovljen. Na top-listama desetljeća sujsjede su pozicije dijelili tipični studijski megahitovi i mali garažni filmovi poput (opet) spomenutog *Blair Witcha*.

Filmske 90-e mogu se razdvojiti na dva velika podrazdoblja koja amblematski obilježavaju dva razvikana filma. Prvo razdoblje, okrunjeno oskarovskim, kanovskim i komercijalnim trijumfom Tarantinovog *Pulp Fictiona*, razdoblje je protuholivudske kontrarevolucije u kojem dominira američki neovisni film sa svojim neameričkim »saveznicima« — redateljima poput Kaurismakija, Petera Jacksona, Matthieua Kassovitza. Drugo je razdoblje ono obnove dominacije velikih studija, pogotovo nakon fenomena *Titanic*. U tom razdoblju ponovno će dominirati veleprojekti poput *Dana nezavisnosti*, *Fantomske prijetnje*, *Petog elementa*. Devedesete su tako u malom reciklirale ekonomsko-poetičku povijest filma od šezdesetih na ovamo, a uspjesi »malih« filmova poput (opet) *Blair Witch Projecta* i *Šestog čula* u posljednjoj godini desetljeća nagovješćuju da bi se klatno moglo ponovno pokrenuti u protusmjeru.

Baš kao i druga velika filmska moda devedesetih — istočnoazijski film — i fenomen off-Hollywooda svoje korijene imaju u osamdesetima. Oba trenda doživljavaju kulminaciju negdje polovicom devedesetih, a potom slijedi stagnacija.

Poznavatelji off-Hollywooda poput Richarda Pene vide početke *indie* mode još u ranim osamdesetima kad se nameću redatelji poput Jima Jarmuscha, Johna Saylesa, Susan Siedelman i Waynea Wanga. Tome valja dodati i Abela Ferraru i braću Coen, koji debitiraju 1984. *Indie*-eksplozija kulminira početkom devedesetih cijelom serijom genijalnih debija. U nekoliko godina sjajnim se prvim filmovima predstavljaju Steven Soderbergh (*Sex, Lies and Videotapes*, 1989.), John Dahl (*Kill Me Again*, 1990.), John Singleton (*Byz 'n' Hood*, 1991.), Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, 1992.), Robert Rodriguez (*El Mariachi*, 1993.), Roger Avary (*Killing Zoe*, 1994.), Kevin Smith (*Clerks*, 1994.), Bryan Singer (*Usual Suspects*, 1995.), James Gray (*Little Odessa*, 1995.). Istodobno nastaju neki od kulturnih filmova nezavisne renesanse: Ferrarin *Bad Lieutenant*, Dahlov *Last Seduction*, Gus Van Santov *Drugstor Cowboy*, Barton Fink i *Fargo* braće Coen, *Smoke* Waynea Wanga. Potpunu kanonizaciju *indie*-revolucija doživljava kanskim trijumfom *Pulp Fictiona*, filma prepunog cinizma i eksploatacijskog nasilja koji deset godina ranije ne bi bio ni primljen na festival. Sljedeće godine Tarantinov film dobija pregršt nominacija i *Oscara* za scenarij, čime i Hollywood prima zločestu djecu u naručaj. Događa se proces koji jako slični na rane sedamdesete. Hollywood otkriva da originalni scenarij i autorski film mogu biti dobra roba. Cijene scenarija rastu, *indiesi* rade sa sve većim budžetom i A ligom glumaca, a sredinom devedesetih neovisni Miramax postaje najzastupljenija tvrtka na *Oscarima*, nekih godina i s po pedesetak nominacija. *Mainstream* skida odijelo i odijeva buntovnički *jeans*. Filmovi kao *Pulp Fiction* ili Rodriguezov *Desperado* pokazuju nastojanje da se primjereno marketinški plasiran film nezavisne poetike pretvori u studijski udarni produkt za devedesete. Tarantinovske žanrovske filmove počinju raditi čak i redatelji koji su poetički daleko od toga, poput Rolanda Joffea (*Goodbye Lover*) ili Oliver Stone (*U Turn*).

Rezultati su bili očekivano loši. Pokazalo se — baš kao i sedamdesetih — da politika autora nema pouzdanosti koja je potrebna krupnom kapitalu. Autori koji su zablistali jednim filmom snimali su nakon toga osrednje ili slabije naslove. Novi naraštaj nezavisnjaka negdje je do 1998. izgubio privlačnost za Hollywood. Pri tome se ne može izdvojiti ni jedan film koji bi bio prijeloman na način na koji je to bio Ciminov *Heaven's Gate*. Ipak, važnu ulogu u odstupanju od nezavisne euforije imali su razočaravajući naslovi u kojima su prste imali Tarantino i Rodriguez, *indie* zvjezdice u trendu. To su omnibus *Four Rooms* (1995.) i *From Dusk Till Dawn* (1996.). Konačni preokret, međutim, donio je Cameronov *Titanic*.

Ovaj rekordno skupi, komercijalno uspješan i rekordno oskarovski film poput sjekire je presjekao filmsku povijest. Vratio je samopouzdanje velikim studijima i opet im pokazao da pomno planirani i odabrani skupi spektakl donosi najbolju zaradu. Umjesto riskantne igre s politikom autora, Hollywood se opet okreće receptu *blockbustera* po uzoru na osamdesete. Samo s mnogo slabijim rezultatima: stravični filmovi poput *Armageddon* M. Baya, *Mumije* S. Sommersa, *Con Air* S. Westa, *Independence* Daya R. Emmericha, pa čak i *Fantomske prijetnje* Georgea Lucasa ne mogu se ni po

čemu mjeriti s *Titanicom*, kao ni sa sličnim proizvodima iz prvog zlatnog doba *blockbustera* — iz osamdesetih.

Premda nakon 1997. jenjava *indie*-ludilo, tragovi su ostali. Pogrešna je uvriježena predodžba da je cijeli off-holivudski pokret mrtav. Činjenica je da je glavnina autora nosioca *indie*-revolucije potonula u zaborav ili prosječnost. James Gray više nije snimao. Gus Van Sant napustio je nezavisnu poetiku, a ostali su potonuli u prosječnost. U nisku autora koji su svojim daljnjim filmovima potpuno razočarali pripadaju i Robert Rodriguez (*Faculty*), John Singleton (*Higher Learning*), Roger Avary (*Mr. Stitch*), pa čak i John Dahl (*Unforgettable*), Kevin Smith (*Mall Rats*) i Bryan Singer (*Apt Pupil*). Tarantino se, naslutivši opasnost, povukao i snimio korektnu i skrušenu književnu adaptaciju (*Jackie Brown*). Od *indie*-pokreta na kraju su najbolju izdržljivost pokazali stariji autori iz osamdesetih, osobito braća Coen (*Big Lebowski*), John Sayles (*Lone Star*) i Jim Jarmusch (*Dead Man*).

Usprkos »ispuhavanju« *indie*-groznice, posljedice su ostale. Neovisni film domogao se boljih budžeta i viđenijih glumaca. Poslovne veze Hollywooda i off-Hollywooda su se itekako ispreplele, pogotovo onda kad Disney kupuje tvrtku Miramax i kad veliki studiji osnivaju svoje »autorske« odjele, poput Fox Searchlight Pictures. Danas je tako moguće da izraziti art-film poput *American Beauty* bude djelo velikog studija (Dreamworks SKG) i dobitnik *Oscara*, ili da mali filmovi poput *Šestog čula* i *Blair Witch Projecta* osvoje troznamenasti box-office.

Koliko god zvučalo apsurdno, s gašenjem mode *indies* nezavisni je film mogao odahnuti i ponovno postati ono što jest: mali, slobodan i provokativan. Ma koliko to zvučalo bogohulno zna li se globalni kulturni status filmova poput *Clerks*, *Usual Suspects* ili *Pulp Fiction*, čini se da su prava off-holivudska remek-djela nastala tek u zatišju poslije bure, u drugoj polovici devedesetih. To su filmovi kao *Sling Blade* glumca B. B. Thorntona (1996.), *Eye of God* — *Spencerova tajna* Tima Blake Nelsona (1997.), *Gummo* Harmony Korinea (1997.), *Sreća* — *Happiness* Todda Solondza (1998.), *Buffalo 66* glumca Vincenta Galla (1998.), *Boogie Nights* P. T. Andersona (1998.) ili *Boys Don't Cry* Kimberly Pierce (1999.).

Ovi novi *indies* nisu — osim u slučaju Andersona i Korinea — stekli ugled i popularnost poput onih s početka devedesetih. Nisu ni mogli. Prvom je generacijom nezavisnjaka devedesetih još dominirao postmodernistički duh i njihovi su filmovi bili pretežno interžanrovske i metatradicijske igre s izrazitom ludičkom, kombinatoričkom i populističkom komponentom. Utoliko su bili komercijalno obećavajući. Drugu generaciju *indies* mogli bismo nazvati »mladima i mračnicima«: riječ je o vrlo ozbiljnim, sumornim filmovima na teške teme (vjera, ludilo, seksualna obuzetost, smrt, fanatizam, siromaštvo). Ono što kritiku zapanjuje kod tih naslova vrlo su mladi redatelji (Korine je prvi film snimio s 22 godina, Anderson s 23) koji iskazuju izvanrednu životnu zrelost i poznavanje svijeta. Prilično pesimistični, autorski slobodni i intelektualno izazovni ti su filmovi možda ono najbolje što je *indie*-fenomen pružio u devedesetima. Upravo ove godine prisustvujemo situaciji gdje je jedan film duhom

blizak ovom korpusu (*American Beauty*) prigrljen od velikog studija i potom doživio oskarovski i financijski uspjeh. Pitanje na koje će budućnost donijeti odgovor jest — hoće li film Sama Mendesa biti *Pulp Fiction* ovog, novog naraštaja *indies*? To je teško reći, ali neporeciva je činjenica da je američki izvanholivudski film održao kontinuitet i da je dočeka kraj tisućljeća kao još uvijek najznačajnije kreativno vrelo novih redatelja. Krajnji Zapad (SAD) i krajnji Istok (Azija) bili su donosilac novog i prava kreativna vrela filma devedesetih.

### Postmoderna revolucija i veristička kontrarevolucija

Usporedno sa smjenom gledanja na tehnologiju i sa smjenom dva naraštaja američkog off-Hollywooda išla je i mjena tematskih i stilskih preferencija.

Početak devedesetih još je uvijek s obje noge u postmodernizmu. Redatelji koji su tada u modi — Lynch, braća Coen, Besson, Almodovar, Burton, te Jeunet i Caro, iskazuju tipične postmodernističke značajke: intermedijalnost, citatnost, snažne intermedijalne veze s tradicijom, sklonost triku, iluzionizmu i stilizaciji, antirealizam i narcističko propitivanje medija.

Redatelji koji su u modi na kraju desetljeća — P. T. Anderson, Von Trier, Korine, Mendes, Solondz, Winterbottom — sušta su suprotnost tome: nimalo razigrani, namršteni naturalisti koji se odriču stilizacije i baroknog metjerstva vraćaju se svakodnevi. Film druge polovice devedesetih odbacuje poziciju po kojoj bi se primarno trebao baviti sam sobom i svojom baštinom. Ta promjena nije bila nagla nego blaga, ali je bila radikalna. Najbolje ju ilustriraju kronološki udaljeni filmovi istih autora. Von Trier iz *Breaking the Waves* i iz radova zasnovanih na Dogmi (*Idioti*, TV-serije *Riget*) nasrće na sve ono što je odlikovalo njegov stilizirani, retro-krimi *Elementi zločina*. Nakon *Hudsucker Proxyja* koji je u cjelini film-posveta prošlosti, braća Coen snimaju životni i naturalistički *Fargo*. Sličan je odnos Tarantinovog *Pulp Fictiona* i *Jackie Brown*, Dragojevićevih *Nismo mi anđeli* i *Rana*. Neki redatelji gube važnost (Lynch, Beineix), neki se prilagođavaju (braća Coen, Almodovar). Dolazi do već naznačene i paradoksalne situacije da se početkom novog stoljeća redatelji dvadesetpetogodišnjaci doimaju starijima i ozbiljnijima od petnaestak godina starijih autora stasalih u vječno infantilnim osamdesetima, poput De La Iglesiasije, Bessona, Burtona.

### Periferna revolucija i eurocentrična kontrarevolucija

Filmski zemljopis nikad u povijesti nije izgledao tako iščašeno i čudno kao u devedesetima. U europskom filmu vodeću su riječ imali patuljci poput Danske ili Belgije. U cjelini svjetske kinematografije, kontinentalna Europa nikad nije bila tako malo važna. Status velesila preuzele su neke naizgled periferne kinematografije poput tajvanske, novozelandske, kanadske ili iranske. Unutar tog fenomena decentralizacije u svakom je slučaju najuzbudljiviji bum istočnoazijskog filma. Taj kreativni uzlet počeo je, baš kao i onaj američkih nezavisnjaka, sredinom i krajem osamdesetih, a trajao je najvećim dijelom desetljeća o kojem govorimo.



Percepcija velikoga kreativnog uzleta istočnoazijskih kinematografija u Hrvatskoj pretežno je povezana s hongkonškim akcijskim filmovima i nizom redatelja koji su uoči ili nakon pripojenja Hongkonga prešli u Hollywood (John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam...). Riječ je, međutim, o kompleksnijem i raznorodnijem fenomenu. Osim hongkonške, u tom bumu još snažnije sudjeluje matična kineska kinematografija tzv. »pete generacije«. Ta generacija se sastoji od niza autora, ali je najbolje utjelovljuju dvojica najuspješnijih: Chen Kaige (1952.) i Zhang Yimou (1950.), dva redatelja koji su gotovo vršnjaci, ali u neku ruku i antipodi. Chen je dijete komunističke kulturne elite, a Zhang sin kuomintanškog oficira. Chen je kao redatelj hladni racionalist, Zhang tragični romantik. Uspon »pete generacije« počeo je s filmovima Chen Kaigea na kojima je tada nepočudni Zhang Yimou bio snimatelj. Ti filmovi — *Žuta zemlja* (1984.) i *Velika parada* (1987.) — priskrbili su Chenu nadimak »kineski Kubrick« zbog izrazite vizualne stilizacije i intelektualističke razdaljine. Chen nakon njih počinje snimati filmove u hongkonškoj koprodukciji, a kruna tog hongkonško-kineskog opusa je i u nas poznati kanski pobjednik *Zbogom, moja konkubino* (1993.).

Sličnu je sudbinu imao i Yimou, samo što je kao politički sporan autor počeo režirati poslije. Zhang Yimou je već potkraj osamdesetih stekao status festivalskog miljenika koji je zadržao do danas. Već prvim filmom *Crvena raž* (1988.) osvaja Zlatnog medvjeda u Berlinu. *Ju Dou* (1990.) postaje prvi kineski film nominiran za *Oscara*, *Podignite crvenu svjetiljku* (1991.) osvaja Srebrene lava, *Priča o Qui Ju* (1992.) Zlatnog lava, baš kao i Yimouov pretposljednji film *Ni jedan manje* (1999.). Yimou je i ove godine osvojio nagradu za svoj posljednji film u Berlinu, na festivalu koji ga je izbacio u svijet. Zhang Yimouovu bilancu treba nadopuniti i s dva hongkonška spektakla koji nisu imali osobit festivalski prijem, ali su prošli komercijalno dobro. *Živjeti* (1994.) bio je izravan odgovor na Chenovu *Moju konkubinu*, a *Šangajska trijada* — jedini u nas dostupan Zhangov film — vrlo dobar mafijaški komorni film. Zhang Yimou je redatelj s vjerojatno najjačim i kvalitativno najboljim autorskim opusom izvan američkog filma od polovice osamdesetih do danas. Specijalist za teme pretkomunističke, građanske Kine dvadesetih i tridesetih, Yimou u pravilu snima po književnim predlošcima, a omiljena mu je tema analiza patrijarhalne i feudalne obitelji i tragična sudbina likova koji žele izmaći društvenoj stezi. Nije, međutim, komorni redatelj malih filmova. Premda su mu neki filmovi vrlo asketski (*Podignite crvenu svjetiljku* sastoji se od statičnih kadrova pet različitih prostorija uvijek snimanih s istog mjesta), Yimou umije snimiti i spektakl, a filmovi su mu — što nije čudno, s obzirom da je snimatelj — vrlo likovno mišljeni.

Kineska »peta generacija« ne smije se svesti samo na Chen Kaigea i Zhang Yimoua, premda su joj oni perjanice. Sama »peta generacija« negdje od početka devedesetih dospijeva u sve veću produkcijsku i ekonomsku ovisnost o hongkonškim studijima. Zato je kineski film i podijelio sudbinu hongkonškog. Uspon »pete generacije« koji je buknuo oko 1985. prestaje polovicom devedesetih. Chen Kaige prelazi u SAD, a Zhang Yimou vraća se u matičnu kinesku kinematografiju

gdje ima velikih problema s cenzurom (zabrana filma *Keep Cool* 1997. uoči kanske premijere). Nastojeći kontinuirano raditi, Yimou radi kompromise s režimom i snima lakše filmove suvremene tematike koje dio kritike drži kompromisnima. U svakom slučaju, nije nikad dosegnuo snagu filмова iz kasnih osamdesetih i ranih devedesetih, osobito *Ju Dou* i *Crvene svjetiljke*.

Kineski film, međutim, nije mrtav. »Peta« je generacija urodila i »šestom« čiji je vodeći predstavnik Zhang Yuan (v. Leksikon redatelja za 21. stoljeće), guru kineske omladinske kulture, autor prvog kineskog nezavisnog filma (*Beijing Bastards*), prvi kineski autor videospotova, autor prvog filma koji tematizira homoseksualnost u Kini (*Istočna palača, zapadna palača*) i prošlogodišnji vicepobjednik Venecije s filmom *Osammaest* (1999.).

Osim hongkonške i kineske, u bumu istočnoazijskog filma sudjeluje i treća kineska nacionalna kinematografija, ona tajvanska. Ona, međutim, odražava uvelike drukčije ekonomske, društvene i povijesne prilike u odnosu na kineske i hongkonške. Tajvanskim filmom ne dominira smjesa povijesti, mitologije i kostimiranog filma koja je svojstvena »petoj generaciji«. Tajvanski filmovi nastaju u drugom ambijentu: u ambijentu gospodarski vrlo napredne zemlje visoke urbanizacije i tehnologije, ali i zapretenih povijesnih okolnosti. Tajvan je zemlja smiješana od starosjedilaca i kineskih protukomunističkih prebjega, opterećena višedesetljetnim desnim totalitarizmom iz kojeg je prešla tranziciju u demokraciju koja uključuje i brojne lijeve ekstremizme.

Sva se ta iskustva ogledaju u tajvanskom filmu koji svojom poetikom i politikom više sliči istočnoeuropskom nego kineskom. Izrazito autorska, tajvanska kinematografija reflektira zamršeno političko iskustvo svoje kulture, ali i dijeli tipične teme i motive kinematografija visokourbaniziranih postmodernih društava.

Politički aspekti tajvanske priče očituju se u opusu Huo Hsiao Hsien (1947.), redatelja kojeg katkad zovu smjesom Scorsesea i Tarkovskog. Bilo da snima o političkom identitetu svoje nacije (*Grad tuže*, Zlatni medvjed 1989.) ili o mafiji (*Zbogom jugu*, 1996.), Huo Hsiao Hsien zadržava svoj specifični redateljski stil blizak Ozuu i Tarkovskom: Huov pečat su vrlo dugi kadrovi-sekvence koji često imaju dramski klimaks i ponovno smirenje u nepomičnosti. Filmovi su mu kompleksno strukturirani, s mnoštvom likova često u različitim vremenima i povijesnim prilikama, u pravilu dugački i hermetični, a politika i kriminalni kontekst su za priče o ljudskoj nerealiziranosti i tragičnosti.

Sličan krajnji hermetizam odlikuje i drugog važnog Tajvanca, Tsai Ming Lianga (1957.). Tsai je autor potpuno odan egzistencijalističkoj tjeskobi jedinice u suvremenom megalopolisu. Proslavio se drugim filmom *Živjela ljubav* (Zlatni lav 1994.), a reputaciju održao daljnjim filmovima *Rijeka* (Srebrni medvjed 1996.) i *Rupa* (1998.). Posljednji je osobito zanimljiv, jer u njemu Tsai konfrontira sivu i osamljeničku rutinu čovjeka u gradu budućnosti i vizualno raskošne muzikl-obrade starih kineskih šlagera. Premda vrlo cijenjen, Tsai Ming Liang je redatelj koji ipak često operira klišeima autorskog modernizma.

Najpoznatiji, najpopularniji i vjerojatno najbolji kineski (i tajvanski) redatelj ipak je Ang Lee (1954.). Ovog kineskog katolika hrvatska publika ponajbolje poznaje po njegovim angloameričkim filmovima *Sense and Sensibility* (1995.), *Ice Storm* (1998.) i *Riding With the Devil* koji tek očekujemo. Zanimljiv je, međutim, i njegov tajvanski opus koji Zapadu postaje poznat nakon berlinskog trijumfa filma *Svadbeni banket* (1992.), iza kojeg slijedi sjajni *Jedi pij muškarci žene* (1994.). Antipod prethodnoj dvojici Tajvanaca je Ang Lee, vrlo komunikativan i duhovit redatelj s izrazitim komičarskim smislom. Blizak Billy Wilderu i Sirku, Lee je zanimljiv po svom diskretnom moralizmu i umjerenj konzervativnosti te po kameleonskoj sposobnosti prilagodbe različitim kulturama i epohama kojima se bavi.

Osim triju kineskih kinematografija, u bumu Istočne Azije nalaze se i neke sasvim male kinematografije poput korejske (Jang Sun Woo, 1952., poznat po svojim izrazito erotiziranim provokativnim filmovima) ili vijetnamske (Tran Angh — v. Leksikon u dodatku).

Uspjon istočnoazijskog filma nije fenomen isključivo vezan za devedesete: štoviše, negdje oko 1990. obrisi tog uspona već su vidljivi, a sama »žuta« moda počinje opadati oko 1995. Unatoč problemima koje imaju kineske kinematografije zbog nestanka Hongkonga i pojačane cenzure u drugoj polovici devedesetih, Istočna Azija je još uvijek filmski vrlo zanimljiva i čini se da su kinematografije s Istoka uspjele izvršiti smjenu generacija.

Toj vladavini marginalaca valja pridodati još dvije kinematografije: jednu pacifičku koja nije azijska i jednu azijsku koja nije pacifička. To su novozelandska i iranska.

Novi Zeland je u kratkom razmaku početkom devedesetih proizveo tri velika uspjeha (*Nebeska stvorenja*, *Bili jednom ratnici* i *Piano*). Riječ je o filmovima redatelja sasvim različitih senzibiliteta: Peter Jackson (*Heavenly Creatures*) tipični je postmodernist sklon naglašenoj stilizaciji i fantastici, Tamahori (*Once We Were Warriors*) socijalni filmaš, a Jane Campion starinska intelektualistička autorica sa snažnom sklonošću spram ženskih pitanja. Peter Jackson i Tamahori u drugoj polovici devedesetih prosljedili su u Hollywood s polovičnim uspjehom. Jackson upravo proizvodi dugo čekanu ekranizaciju Tolkienu, a Jane Campion se sasvim okrenula Australiji.

Iran je već desetljeće i pol tajna ljubav kritičara, osobito francuskih. Uz Majida Majidija (1959., *Baduk*, *Otac*, *Djeca raja*) i Mohsena Mokmalbafa (1957., *Salam Cinema*, *Gabbeh*) središnja osoba iranskog filma je Abbas Kiarostami (1940.), stalni miljenik festivalskih žirija. Svojim filmovima poput *Među maslinicima* i *Vjetar će nas odnijeti* Kiarostami je osvojio niz nagrada, uključujući i Zlatnu palmu 1997. Treba reći da mu je pomogla činjenica da već duže vrijeme snima u francuskoj produkciji. Kiarostamijevi filmovi (koje je jedan kritičar nazvao »folklornim Beckettom«) temelje se na kontrastiranju isprazne i smiješne urbane kulture i skrivene ljepote tradicionalnog sela. Iranski film u velikoj je mjeri na tragu talijanskog neorealizma, a u Kiarostamijevom slučaju to je iskustvo obogaćeno apsurdnim humorom i formalnim eksperimentiranjem s izrazito dugim kadrovima.

Dok je filmskom art-scenom vladao krajnji Zapad (SAD) i Istok (Azija i Oceanija), ono između (Europa) uvjerljivo je zaostajalo. Ako se izuzme komercijalno i stvaralački vrlo poletan britanski film, europski je film u devedesetima igrao prilično marginalnu ulogu u svjetskoj kinematografiji. Broj europskih redatelja koji su u devedesetima zadržali neupitan ugled i *image* relativno je mali. A i među njima su mahom redatelji koji su se afirmirali u osamdesetima: Kaurismaki, Von Trier, Kusturica, Almodovar, Frears, Besson, Kieslowski. Najrazvikaniji europski režiseri dolazili su u devedesetima s ruba: Jaco Van Dormael i braća Dardenne iz Belgije, Kaurismaki iz Finske, Jan Sverak iz Češke, Von Trier i Bille August iz Danske, Srđan Dragojević iz Jugoslavije, Theo Angelopoulos iz Grčke, Michael Hanneke iz Austrije, Neil Jordan iz Irske.

Kriza europskog filma u principu je kriza njezinih velikih kinematografija: talijanske, njemačke, francuske i španjolske. Tom »usudu« izmahnula je samo Britanija.

Situacija je najgora u Italiji. U početku osamdesetih talijanski je film zapao u neviđenu krizu koja još traje. Dio starih autora je u godinama, a dio (poput Bertoluccija) snima izvan Italije, iako i on neuvjerljivo. Talijanski film nije im pronašao zamjene. Izvana se sve doima normalno: Talijani još rade gotovo stotinu filmova godišnje, a svakih nekoliko godina izbace u svijet film koji osvoji *Oscara* ili iznenadi gledanošću. Takvi su filmovi u devedesetima bili Salvatoresov *Mediterraneo*, Ameliov *Lamerica* ili Benignijev *La vita e bella*. Ispod tih varljivih činjenica, međutim, nalazi se ponor. Prosječna talijanska produkcija gora je i tmurnija od hrvatske. Talijanski film devedesetih nije uspio nametnuti ni jednog zaista svjetski relevantnog autora osim Gianni Amellija (*Come si ridevano*, *Lamerica*, *Ladri di bambini...*). Što je još pogubnije, uspješni talijanski filmovi i (katkad) autori poput Tornatorea, Amellija ili Salvatorea cijede poetiku koja je u talijanskom filmu već odavno norma: smjesa neorealističke socijale, južnjačke egzotike i lokalne boje. Talijanska kritika polaže nade u krug redatelja iz Napulja (Giuseppe Capuano, Martio Martone) koji se pojavio polovicom devedesetih, no čini se da su ta očekivanja bila pretjerana.

Španjolski film još je uvijek tržišno najuspješniji i najbolji među velikim kinematografijama neengleskog jezika. Autori koji su se afirmirali tijekom *movide* osamdesetih (Almodovar, Bigas Luna...) još rade, a sam Almodovar radi i bolje nego osamdesetih. Španjolski je film u devedesetima došao i do *Oscara* (*Belle époque*). Među novim redateljima koji su se afirmirali pozornost privlače dvojica. Alex De La Iglesia (v. Leksikon) tipičan postmodernistički filmaš uronjen u sup-kulturu koji pozornost više skreće tematskom neobičnošću (demonologija, sotonizam) nego originalnošću. Drukčiji je slučaj s Juliom Medemom (1958.), možda jedinim zaista originalnim novim glasom iz španjolskog filma. Medem u svojim filmovima (*Crvena vjeverica*, *Zemlja / Tierra*) kombinira tipično španjolsku tradiciju oniričkog nadrealizma i elemente suspensa koji podsjećaju na De Palmu ili Darija Argenta. Bez obzira na solidan prosjek produkcije, dobar izvoz i niz izvrsnih autora, ostaje dojam da se svježina španjolske *movide* u devedesetima pomalo iscrpila i da je nestao subverziv-

ni žar kojim je postfrankistički španjolski film iznenađivao javnost.

Situacija je neuvjerljiva i u Njemačkoj. Veterani tzv. Novog njemačkog filma poput Wendersa, Herzoga ili Schloendorffa u devedesetima bili su mahom zabavljeni sterilnim euroimidžskim filmovima, koprodukcijskim projektima na engleskom jeziku, često rađenim prema kulturno relevantnim književnim predlošcima. Najveći je problem njemačkog filma u potpunom odsustvu srednje generacije. Smjena je naraštaja, kako se čini, ipak obavljena. Prilična marginaliziranost njemačkog filma prestaje potkraj desetljeća, upravo onda kad nekolicina mlađih autora (Caroline Link, Wolfgang Becker, Tom Tykwer — v. Leksikon) sa svojim filmovima doživljava prvo velik komercijalni odjek, a potom i inozemna priznanja.

Francuski je slučaj najsloženiji. Francuska je i nadalje najuhodanija europska kinematografija s gotovo 150 naslova godišnje i lavovskim dijelom vlastitog tržišta. Prednost je Francuza i u tome što stara garda još radi: Chabrol, Tavernier i Rohmer snimili su i u devedesetima neke izvrsne filmove (Chabrol triler *La Ceremonie*, Rohmer sjajnu tetralogiju *Godišnja doba...*), Alain Resnais iznenadio je 1998. komercijalno uspješnim *On connaît le chanson*, a Louis Malle je bio aktivan do smrti. Francuska je i matična kinematografija gmile uvaženih redatelja sa strane, počevši od Kieslowskog, preko Kusturice, Paskaljevića, Kiarostamija, Rumunja Luciana Pintilie, Grka Thea Angelopoulou. Francuzi ujedno drže u rukama i najsnažnije sredstvo moderiranja filmskog ukusa — kanski festival — koji je na neki način i stvorio veličine od Kusturice ili Angelopoulou.

Francuska još uvijek ima ono što su druge europske kinematografije izgubile: snažni građanski *art-mainstream*, mahom sastavljen od psiholoških drama, obiteljskih i socijalnih filmova koji na ovaj ili onaj način tržištu prilagođeno i ublaženo recikliraju iskustva klasika — Rohmera, Bressona, Resnaisa. Među takvim autorima (Sautet, Audrilliard) osobito zaslužuje spomen iskusni Andre Techine (1943.) svojim filmovima *Ma saison preferee* (*Najdraže godišnje doba*, 1993.), *Les roseaux sauvages* (*Divlja trska*, 1994.) i *Les voleurs* (*Lopovi*, 1996.).

Istodobno, francuski je film još uvijek u stanju proizvesti globalni hit, o čemu svjedoče filmovi Luca Bessona ili komedije poput *Dalekih rođaka*. Cijena takvih uspjeha je skupa: i/ili engleski jezik i glumci, i/ili prilična poetička trivijalizacija.

Među velikim europskim kinematografijama daleko je u najboljem položaju britanska. Britanski film devedesetih temelji se na renesansi za koju su zaslužni autori iz prethodnog desetljeća — Jordan, Figgis, Frears, McKenzie, M. Leigh, Newell. Većina njih i dalje radi uspješno, a bez obzira što su uglavnom prešli u SAD, redovito se vraćaju u britanski film. Devedesete su u britanskom filmu obilježene burnim društvenim procesima. S jedne strane dolazi do diverzifikacije različitih britanskih kinematografija: škotske (čiji je izdanak i Danny Boyle) i velške (dva filma na velškom jeziku u devedesetima su nominirana za *Oscara* za strani film). S druge strane, dolazi do sve izrazitijeg prožimanja britanskog i ame-

ričkog filmskog kapitala, a američke tvrtke rade često filmove s engleskom temom, i/ili redateljem i/ili predloškom. To potvrđuju filmovi Jamesa Ivoryja, ili naslovi kao *Razum i osjećaji*. Britanski film istodobno ima sve dojmliiviji međunarodni odjek. To uključuje nekoliko zbilja velikih hitova (*Četiri vjenčanja i sprovod*, *Trainspotting*, *Notting Hill...*) i niz oskarovskih iznenađenja, poput *Engleskog pacijenta* Anthonyja Minghelle ili *Zaljubljenog Shakespearea* Johna Madena, ili mnogostruko nominiranih *Tajni i laži* i *Plačljive igre*. Potkraj devedesetih i politički se položaj britanskog filma mijenja: Blairova vlada osigurala je filmu odlične sponzorske ugovore, tako da su filmaši imali na raspolaganju veće budžete. Istodobno, britanski se film sve više naginje prema *mainstreamu* obogaćujući ga vlastitom tradicijom socijalnog filma. Rezultat su filmovi kao *Four Weddings and a Funeral*, *Full Monty*, *Brassed Off* ili *Crying Game* koji britanska socijalna ili politička opća mjesta povezuju s obrascima holivudske srednje struje.

Prizma impresivnih redatelja koji djeluju u Britaniji još uvijek je poduža. Pored povremenih gostiju Frearsa (*Snapper*) i Jordana (*Crying Game*, *The End of Affair*) tu je Mike Leigh koji je upravo u devedesetima dosegno najveće uspjehe (*Naked*, *Secrets and Lies*), premda to nisu filmovi na razini njegovih starijih klasičnih naslova. Ljevičarski radikal Ken Loach u devedesetima je također snimio nekoliko zapaženih naslova (izvrsni *My Name is Joe* i precijenjeni film o španjolskom ratu *Zemlja i sloboda*). Među novijim autorima ističu se Antonia Bird, Peter Cattaneo, te Michael Winterbottom (1961.), gotovo apsurdno plodni redatelj koji snima trilere (*Butterfly Kiss*), povijesne adaptacije klasika (*Jude*), političke filmove (*Welcome to Sarajevo*), melodrame (*Go Now, With or Without You*) u rasponu od raskošnih velikih produkcija, preko malih TV-filmova (*Go Now*), pa do filmova u duhu Dogme 95 (*Wonderlands*). Uvijek radeći po gotovim scenarijima Winterbottom je uspio nametnuti ritam od tri filma svake dvije godine, a njegovi najbolji filmovi poput *Jude* i *I Want You* sam su vrh britanskog filma devedesetih.

Ista se pohvala može reći i za Danny Boylea. Boyle je skrenuo na sebe pozornost trilerom *Shallow Grave*. Radeći sa stalnim autorskim timom (scenarist Mc Donald, producent Walsh, glumac McGregor) snimio je nakon toga *Trainspotting*, ključni film nove škotske kinematografije, koji je najavio trend buđenja europskog filma potkraj devedesetih.

Osvježanje koje je Boyle nagovijestio u Britaniji počelo se osjećati i drugdje u Europi posljednjih godina desetljeća. U Njemačkoj se pojavljuju autori iz kruga New German Independents i dostižu izvanrednu gledanost. I češki film, koji je bio ozbiljno pogođen tranzicijskom krizom i početkom devedesetih mnogo slabiji od poljskog, budi se ulaskom nove generacije autora poput Saše Gedeona, Petra Zelenke i Jana Sveraka (svi — v. Leksikon). U Srbiji primat preuzimaju autori približno iste generacije (Gorčin Stojanović 1966., Boban Škerlić 1964., Srđan Dragojević 1963.) i postižu znatan inozemni odjek. Nekoliko izvrsnih novih autora pojavljuje se u Danskoj unutar i izvan Dogme 95 (N. Wending Refn, Thomas Vinterberg — v. Leksikon) i Belgiji (F. Fonteyne).

Posljednje godine desetljeća u znaku su pupanja europskog filma koji će, kako se čini, preuzeti od Azije središnje mjesto u kinematografiji namijenjenoj art-kinima i festivalima.

Time je još jedna revolucija devedesetih prije isteka desetljeća dobila svoju kontrarevoluciju. Autori pak koji sudjeluju u tom europskom buđenju poetički su sudionici novog, mladog smrknutog filma koji u SAD opredmećuju Anderson, Korine, Gray ili Kimbrerly Pierce, a u Aziji Zhang Yuan.

Ovaj provizorij filma devedesetih nije, dakako, potpun. Krug spomenutih filmova i autora nužno je ograničen na one koji ilustriraju temeljne smjernice, kontroverze i trendove desetljeća. Posve je razumljivo da se devedesete ne mogu rekapitulirati bez autora (David Fincher, Michael Mann, Clint Eastwood) koji su svoj trag ostavili unutar američke srednje struje, kao i filmova iz te produkcije koji su postali kulturni (*Kad jaganjci utihnu*, *Nepomirljivi*, *Sedam*, *Savršeni svijet*, *Vrućina*). Rekapitulacija desetljeća nepotpuna je bez spomena *neo-noir* trilerske mode ranih devedesetih.

Postoje još brojni autori koji ovdje nisu spomenuti, a trebali su biti. Među njima su najjača imena kanadskog filma Atom

Egoyan (*Adjuster, Exotica*) i Robert Lepage (*Confessional*), Francuz Patrice Chereau, Nikita Mihalkov. Tu su i autori koji su u devedesete ušli afirmirani ali su u ovom desetljeću doživjeli novi zenit, kao Woody Allen, Kaurismaki, Scorsese.

Takva bi se inventura pretvorila u telefonski imenik. Zato je bilo nužno ograničiti se na temeljne kontroverze koje film godine 2000. čine tako zanimljivim. A on jest zanimljiv: film je danas vrtlog kontroverzi. S jedne ga strane sapinje negiranje medija, a s druge njegova reafirmacija, s jedne totalni monopol, a s druge totalna demokratizacija. Obilježava ga vladavina margine, ali i polet centra. Čini se da još od šezdesetih nije bilo ovoliko mladih autora koji su se pojavili fascinirano zreli i dobrim filmovima. Istodobno, repertoarni *mainstream* kao da nikad nije bio tako moćan, a tako blijed. Gotovo je nemoguće predvidjeti sudbinu bilo kojeg filma, a u kovitlacu ukusa i potreba, kao u nekoj postmodernoj salatnoj zdjeli, jedni do drugih stoje garažni filmovi poput *Blair Witcha* i *Julien: Donkey Boya* i veličanstvene tehnokratske katedrale poput *Fantomske prijetnje* i *Ja ću budan sanjati*.

Nikica Gilić

# Nostalgični modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog) stoljeća

Nostalgija se u razgovoru o umjetničkim djelima nastalim u takozvano postmoderno doba često prepoznaje kao tema, motiv ili temeljno poetičko načelo. Sve to nije odveć komplicirano — čitava se povijest umjetnosti i kulture shvaća kao (divna?) riznica iz koje nam valja crpiti, te koju vrijedi reciklirati, prema nekim shvaćanjima stoga što nam ništa drugo nije preostalo, a prema drugim shvaćanjima, bez velikih obrazlažućih riječi, jednostavno zato što se i na taj način može obavljati estetska djelatnost, često uz pomoć ironijskog kodiranja.<sup>1</sup> Ako se, dakle, o umjetničkoj vrijednosti postmodernističkoga djela govori u smislu tradicionalnijih razmatranja, (a novije škole mišljenja često negiraju ili barem zanemaruju ideju o važnosti pa čak i o postojanju estetskog), ona se često pronalazi u neočekivanim spojevima elemenata različitih poglavlja povijesti kulture, u prilično karakterističnoj polisemiji koja u takvim prigodama zna buknuti s filmskoga platna ili sa stranica romana. Kao primjere književnika hvaljenih baš zbog vještog križanja žanrova, stilova, konvencija, klišeja (itd.) možemo spomenuti Eca, Barnesu i Lodgea. Implicitna ili eksplicitna pretpostavka o iscrpljenosti paradigmi i varljivosti inovativnosti često se može tumačiti upravo kao nostalgija za vremenom kada je u moć stvaranja i pjesništva, te u ideju izvornosti i kreativnosti još bilo vjere.

Nostalgiju za prošlošću, dakako, ne bi valjalo shvatiti doslovno — nije riječ o ljudskom osjećaju i raspoloženju, već o metafori kojom pokušavamo obuhvatiti bolećivu nježnost nekog djela, izazivanje sentimentalnosti usporedivo sa svakodnevnom sentimentalnošću nostalgije, u filmskom slučaju usmjerene ili na neko razdoblje prošlosti ili na temu i probleme djetinjstva (dakle prošlosti u apstraktnijem smislu). Osim toga, osobito je u razdoblju o kojem pokušavamo nešto reći teško zamisliti ozbiljan govor o umjetnosti bez uočavanja oplemenjujuće igralačkog ironijskog kodiranja, pa je tako i nostalgičarska sentimentalnost katkada poništena, a katkada oplemenjena ironijskom vizurom, te ne bi bilo pogrešno utvrditi da je vrlo često i poništena i oplemenjena: višeznačnost ironije (o čemu u navedenom djelu opširno piše Gordana Slabinac) u raznim je razdobljima književne povijesti bila neodvojivi dio strukture najvrijednijih djela.

Pišući o latinoameričkim književnostima koje se (neki, doduše, kažu ne sasvim opravdano) često spominju u govoru o postmodernoj kao epochi te o postmodernističkoj umjetnosti, Andrea Zlatar kao da sumira ne samo cijelu jednu, još uvijek živu tradiciju pisanja i umjetničkog stvaranja, već dje-

lomice i tradiciju tumačenja umjetnosti: »Bez duše, bez oblika, bez istine, bez čovjeka, bez života i bez pojma života, teško je piscu-postmodernistu. Obhrvan je nostalgijom: traži život, traži smisao. A nostalgija je, bez sumnje, legitiman modus postmoderne.«<sup>2</sup> Takvu smo vezu između nostalgije i pomanjkanja smisla imali na umu u uvodnim napomenama, a posljednja rečenica doima se prilično važnom i u hrvatskoj poplavi dnevnopolitičkih (te dnevnonovinskih) a potom i znanstveno-stručnih, te parastručnih napisa ponajprije usredotočenih na navodnu hladnoću i bezdušnost postmoderne epohe.<sup>3</sup>

No, već i pre naglo povezivanje epistemologije s estetikom može nas dovesti na vrlo sklisko područje, pa se nećemo (koliko god se zamršenost problema doimala poticajnom) upuštati u ambiciozna razmatranja širih društvenih gibanja. Nama je prije svega zanimljiv taj pisac-postmodernist (preciznije: *njegovo* djelo), jer se u istoj poziciji svakako nalaze i filmski postmodernisti i ostali umjetnici. Njihovu poziciju (postmodernog individualca-narcisa) opisuje i filozof, šarmantni esejist Lipovetsky,<sup>4</sup> a o položaju istog tog postmodernog pisca, filozofa, znanstvenika i sl. govori i sada već kantski<sup>5</sup> tumačitelj epohe Jean-François Lyotard.<sup>6</sup> Ta su razmatranja dobro poznata, te ih nećemo detaljnije razmatrati, kako ne bismo izgubili iz vida pretežno filmski aspekt teme ovog napisa.

Danas, doduše, teorija postmoderne i pokušaji definiranja poetike postmodernizma sve češće (a ne sasvim bez razloga) bivaju promatrani tek kao manje ili više privlačna esejistika, no vrijedilo bi ipak malo problematizirati ulogu onoga što smo nazvali »nostalgičnim modusom« u kinematografiji devedesetih i osamdesetih godina ovoga stoljeća. Ono što nas konkretno zanima jest naime odgovor na pitanje u kojoj mjeri o nostalgiji u ta dva filmska desetljeća možemo govoriti kao o postmodernističkoj ili postmodernoj nostalgiji, a u kojoj je mjeri riječ o sekundarnoj značajki na osnovu koje ne bi bilo primjereno izvoditi preambiciozne zaključke.

Kako obrazlaganje općenitih teza često valja utemeljiti podsjećanjem na naizgled očite stvari, valja naime stalno imati na umu kako se i u govoru o ranijim razdobljima ne tako goleme povijesti filma također može govoriti (te se i govorilo) o važnosti nostalgije, primjericu u opusu Johna Forda, ili u slučaju mjuzikala kao što je *Pjevajmo na kiši* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly i Stanley Donen, 1952.) ili *Djece raja* (*Les enfants du paradis*, Marcel Carné, 1945.). Nitko dakle ne

tvrdi da su postmodernisti patentirali nostalgiju (kao ni hladnoću, ironiju, ludizam, intertekstualne igre i igrarije...), a filmove, baš kao i, primjerice, romane valja promatrati i u dijakroniji i, sinkronijski gledano, u poetičkom kontekstu. Kod Forda, primjerice, možemo naći i stilske značajke tipične za realizam i one koje bismo mogli protumačiti kao svojevrsan filmski romantizam ali nije bez upliva bio ni modernistički/ekspresionistički stil, osobito kada je riječ o snimateljskom radu. No, Fordov opus ne bi valjalo pripisodobljivati postmodernizmu baš kao što takvo nasilje ne bi trebalo tek tako činiti ni Balzacu, Zoli, Šenoi i drugim stilski *nejednoznačnim* autorima.

Dakle, u osamdesetima i devedesetima, a to nas razdoblje zanima u ovom slučaju, jedan je od prvaka filmske nostalgije svakako Tim Burton. Nostalgija u filmovima ovog autora prožima više značenjskih razina — od cjelokupne strukture (kao neka vrst dominante)<sup>7</sup> do raspoloženja likova i raznih sitnih motiva, a prate je i druge srodne emocije. Uzbudljivi filmovi o Batmanu, krilatom borcu protiv nepravde u tom su smislu osobito znakoviti: sam junak patološki je opsjednut svojim traumatičnim djetinjstvom, a Joker (tj. Jack Nicholson), inače opsjednut igračkama i okružen klaunima, zavidi junaku na tehničkim pomagalicama u filmu *Batman* (1989.). U trenutku smrtonosne parade kada histerično nacereni šareni negativac izvadi smiješnu pištoljčinu i upuca letjelicu mračnog i uvijek namrgođenog pozitivca, sve je prilično jasno. Predmeti u Batmanovu (Burtonovu) svijetu ne služe naime onome čemu bi naizgled trebali služiti pa tako baloni siju smrt, pištolj igračka učinkovitiji je i precizniji od stvarne zolje, i tako dalje (o tome su i u nas pisali brojni kritičari, poput Jurice Pavičića).

Najjuvjerljivijim nam se čini tumačenje ovoga filma prema kojemu je mašta koja deformira začudnu svrhu predmeta vrlo slična dječjoj mašti, logici dječje igre, a u nastavku *Batmana* odnosi su možda još razgolićeniji. U *Povratku Batmana* (*Batman Returns*, 1992.) negativac Pingvin frustriran je što nije imao pravoga djetinjstva, pa plovi po kanalizaciji u gigantskoj žutoj gumenoj »patkici«, suradnici su mu klauni i ostali cirkusanti, a jedini su mu pravi prijatelji pingvini. Toplina s kojom groteskne ptice ispraćaju svog još grotesknijeg prijatelja na drugi svijet dirljiva je na prepoznatljivo bartonovski groteskan način, baš kao što je dirljiv i žar netalentiranog filmaša u filmu *Ed Wood* (1994.). Naslovni junak te priče o »najlošijem redatelju svih vremena« prikazan je kao dijete nesposobno za realni život, a hrvač, darkerica Vampira, transseksualac Bunny, ishlajpeli narkoman Bela Lugosi i ostale spodobе kojima se okružuje podjednako su djetinjasti. Ne čini se pretjeranim utvrditi kako je biografski film o Edu Woodu prava oda djetinjastoj iskrenosti i idealizmu, no groteskna priroda svih nabrojanih i mnogih nenabrojanih likova ključ je ironijskog kodiranja koje, kako smo već nagovijestili, poništava i oplemenjuje nostalgličnu uciljanost filma.<sup>8</sup>

Cijeli bi se Burtonov opus mogao pročešljati pomoću ovog ključa. Primjerice, djetinjastost s kojom bizarni junaci animirane *Božićne noćne more* (*Tim Burton's Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993.)<sup>9</sup> vjerske blagdane čitaju kroz pohlepnu prizmu darivanja u ovom je smislu još rječi-

tija, a film *Mars napada!* (*Mars Attacks!*, 1996.) još je upadljiviji primjer. Djetinjasta fascinacija popkulturom iz vremena koje je (prema predodžbi koju bismo doduše možda već mogli nazvati i klišeom) bilo djetinjasto samouvjereno (razdoblje lažnog društvenog konsenzusa prije šezdesetosmaškog nereda!) obrađena je tako da su najbliži položaju centralne inteligencije filma frustrirani dječak i još frustriranija predsjednikova kćerka. S nezrelim se junacima inače najbolje slaže jedna senilna (podjetinjela) bakica, a tu je i čitava serija bizarnih figura na razmeđi parodije, trivijalne akcije i sentimentalne razrade motiva o emocionalnoj depriviranosti (čitaj nesretnom djetinjstvu) — *svećenica new agea* nesumnjivom djetinjastošću te naivnošću prima dolazak Marsovača, popularni (i k tome *zbiljski*) pjevač Tom Jones radi u svjetskoj prijestolnici kiča, gdje radi i bivši boksač a sadašnji »faraon« iz kockarnice...<sup>10</sup>

Na ovom se mjestu, naravno, lako može postaviti sljedeće pitanje: ne brka li se nekritički u takvom načinu promatranja motiv djetinjstva (i djetinjastosti kao svojstva likova) sa značajkom trivijalnosti? No, trivijalno stvaralaštvo velikim dijelom jest usmjereno prema dječjoj publici, a u burtonovskom se značenjskom kontekstu može protumačiti kao jedan od signala opće nostalglične usmjerenosti k djetinjstvu. Emocionalnost te topla nostalgličnost spomenutih Burtonovih filmova dominira njihovim svijetom<sup>11</sup> no teško bi se moglo govoriti, primjerice, o autobiografičnosti ili kakvoj drugoj izravnoj usmjerenosti na zbiljski svijet. Želimo naime reći kako nostalgija nema izravne denotacije, već je »samo« ključ za razumijevanje složene žanrovske mješavine. Nju pak ne možemo shvatiti bez pristajanja na pravila igre pojedinog filma, bez sklapanja narativnog ugovora u kojem, negdje pri dnu, malim slovima piše kako pristajemo uživati u osebujno grotesknoj nostalgličnosti dojmljivog stilskog vatrometa.

No da se ne bismo ograničili na filmove samo jednog redatelja, možemo napomenuti kako je u kontekstu našega razmatranja svakako vrlo zanimljiv i slučaj filma *Ponoć u vrtu dobra i zla* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997.) redatelja Clint Eastwooda.<sup>12</sup> Američki Jug, naime, mjesto je velikog okupljanja nostalgličnih silnica u narativnim djelima (filmskim, književnim, televizijskim...), prostor u kojem se sanja bivša slava jedne otmjene države koja je propala, premda, u slučaju da je opstala, vjerojatno ne bi bila baš toliko slavna. Taj prostor zamišljene otmjenosti u svijesti filmoljubaca prilično je precizno određen filmom *Zameo ih vjetar* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939.), a to što navodno i danas zbiljski Južnjaci vrlo rado vješaju zastavu Konfederacije, te na svečanostima sviraju njezine pjesme (*When Johnny Comes Marchin' Home...*) može i ne mora biti dobra ilustracija za važnost filmskog kronotopa po kojem lutaju junaci *Ponoći u vrtu dobra i zla*.<sup>13</sup>

U ovome je filmu kulturološko bogatstvo Juga degeneriralo u svijet u kojem je izvorni, u filmu središnji nasljednik konfederalne elite dekadentan i prilično neiskren homoseksualac (glumi ga Kevin Spacey), vrlo različit od muškaraca u filmu *Zameo ih vjetar*. S druge su pak strane Crnci (dakle potomci robova) prilično skloni usvajanju i nenamjernom parodiranju rituala bijelaca, pomalo smiješnih već i u izvornoj,

bjelačkoj izvedbi. Tako je scena u kojoj transvestit Lady Chablis (također afroameričke rase) izaziva skandal na crnačkom balu šarmantno zasnovana na sceni iz filma *Jezebel* (William Wyler, 1938.) u kojoj prkosna i prgava južnjakinja Julie (Bette Davis) za bal odjene neprikladno crvenu haljinu.

Zbog konciznosti izlaganja na ovom bismo se mjestu trebali oprijeti najopćenitijoj razini tumačenja (interpretacije...) djela, na kojoj je važno ustvrditi kako glavni ton *Ponoći u vrtu dobra i zla*, pozicija njegova podrazumijevanog autora,<sup>14</sup> očito sadrži snažnu, iznimno utjecajnu svijest o ljepoti nestalog (a po svoj prilici nikada postojećeg) univerzuma, zbog kojega junak sa Sjevera, premda izmanipuliran i izvaran, odluču ostati tu gdje je našao i pravu ljubav. Ljubavni je zaplet, doduše, po svoj prilici preuzet iz trivijalnih televizijskih žanrova (i u nas je bila popularna serija *Savannah*), no i to je za nas od sekundarne važnosti. Međutim kako bi ova južnjačka nostalgija bila smještena u pravi kontekst, valja podsjetiti na snažan utjecaj marginalne poganske vuduističke kulture — *svećenica* Minerva zna sve što će se dogoditi prije samoga događaja i posve su joj jasni svi odnosi među likovima te razlozi njihova djelovanja, ona jedina ima odgovore na sva sjevernjakova pitanja, a ostali se (bijeli) južnjaci baš i nisu pretrgli od želje za odgovorima.

U kanoniziranoj južnjačkoj kulturi balova i prgavih ljepotica, crnačka vjerska iskustva ili su nepostojeća ili sporedna, a u ovom slučaju, sasvim u skladu s odmaknutom (ironičnom...) prirodom postmoderne nostalgije preuzimaju iznimno važnu ulogu recepta za točan uvid u zakone koji vladaju svijetom, uz mogućnost upliva na događaje u datim parametrima. *Ponoć u vrtu dobra i zla*, preuzima dakle duh nostalgije koji je na američkom jugu zamjetan u raznim stilskim formacijama, povezuje ga s groteskom kakvu bismo mogli naći primjerice i na Faulknerovu jugu (ili na jugu Flannery O'Connor), ali sve začinja ležernom vedrinom zbog koje se gledatelju na kraju čini kako nije važan ni zločin ni istraga ni krivci ni društvene igre. Uostalom, i filmski sudac djeluje kao da mu je pitanje zločina potpuno sporedno. Od prvorazredne je važnosti dakle samo užitek u diskurzivnoj igri, namjernom uzburkavanju značenjskih odnosa i procesa s estetičkim ciljem.

Krajem devedesetih, međutim, kao da je narastao broj solidnih, vrlo dobrih, pa čak i izvrsnih filmova što izvana nalikuju spomenutim manifestacijama ove postmoderne osjećajnosti (ukoliko smo s navedenim filmovima uspješno ocrnali i postmodernu osjećajnost i njezine tipične stilske odrednice), ali se ne mogu uvijek svesti na istu stilsku paradigmu. U filmovima kao što su *Pleasantville* (Gary Ross, 1998.), *Luda vjenčanja* (*The Wedding Singer*, Frank Coraci, 1998.), ili, primjerice, *Ljubav snova* (*Blast from the past*, Hugh Wilson, 1998.) nedvojbeno se igraju diskurzivne igre srodne naravi i prizivanja prošlosti, pa vrijedi ispitati je li međuodnos ironije i nostalgije adekvatan prije spomenutim primjerima.

Priča *Pleasantvillea* ubacuje suvremene adolescente u svijet izmišljene sapunice iz pedesetih i razrađuje posljedice njihove iskvarenosti (čitaj seksualnosti) na nevino patrijarhalni, konzervativni, crnobijeli televizijski svijet (ili, u metaforičkom smislu, diskurs). Primjerice, pleasantvilleska košarkaša

ka momčad (treba li uopće napomenuti, potpuno bjelačka) pobjeđuje u svakoj utakmici, a njezini čestiti i čedni igrači nikada, ali baš nikada ne promašuju koš. No, nakon što dobri televizijski momci upoznaju čari seksa, lopte više ne nalaze svoj put, pa košarkaši, nakon čari spolnosti upoznaju i čari gubljenja u sportu. Trener, gradonačelnik i ostali dobri, neobojeni Pleasantvilleanci prilično su zbog toga zbunjeni, te razmišljaju kako im je tek sada jasno značenje do tada potpuno nejasne uzrečice »You can't winn'em all« (Ne mošž uvijek pobijedit').

*Luda vjenčanja* pak, nostalglično izmišljaju osamdesete kao romantičnu epohu iskrenih emocija, pri čemu su narativno utemeljena imitacija Boy Georgea, te je junakova optimistično-pesimistična pjesma prilično uvjerljiv argument u prilog tezi o ironijskom kodiranju djela, dok je pojava Billyja Idola u ulozi vlastitog imidža u osamdesetima briljantan intertekstualni potez. Napokon, *Ljubav snova* priča o likovima čiji se svjetonazor zamrznuo u pedesetima: smješteni u atomskom skloništu mislili su da su preživjeli atomski rat, te se, desetljećima kasnije, od srca trude protumačiti naš »paralelni svijet« kroz znanstveno fantastične naočale postapokaliptičkog doba. Velike mogućnosti takve perspektive junaka za komentiranje urbane suvremenosti, vjerojatno ne treba pretjerano obrazlagati.

No i u slučaju *Ljubavi snova* i (premda u nešto manjoj mjeri) *Ludih vjenčanja*, ne bi se baš moglo reći kako je maniristička razmahanost stila, te motivska kompleksnost usmjerenja na stvaranje artificijelne, izrazito nemimetičke strukture sukladne, primjerice raskoši *Batmanove* paranarativne strukture, ili naznačenim aspektima *Ponoći u vrtu dobra i zla*. Čak su, promatrani u toj usporedbi, i šarmantni retrodizajn *Ludih vjenčanja* te orkestracija klišeja relativno blaga stilizacijska sredstva. Osamdesete iz *Ludih vjenčanja* jednostavno nisu tako čudno vrijeme i mjesto kao što je neoekspressionistički Gotham City kod Tima Burtona, ili mistični Jug kod Eastwooda (začudni prostor posebnih zakona u kojemu ni vrijeme ne teče brzinom kojom teče u velikim gradovima sjeveroistoka).

Kod *Pleasantvillea* su stvari možda čak najčistije; unatoč elementima fantastike, a u naznakama čak i bajke (što bi također mogao biti važan signal postmodernističke prirode djela), čini se da junake treba shvatiti vrlo ozbiljno, a čitavu njihovu neobičnu pustolovinu kao funkciju njihova sazrijevanja, možda čak i kao alegorijsko kodiranje vrlo ozbiljne *bildungs* priče. Ne treba pri tome zaboraviti ni socijalnu komponentu djela: oni televizijski likovi koji prestanu biti crnobijeli postaju niža rasa (»obojeni«), te bivaju podvrgnuti rasnoj segregaciji. Aluzije na američku bližu povijest lako su uočljive, no do te mjere organski ugrađene u cjelinu (izvedene iz fantastične premise i njoj sljedećih događaja), da je riječ o prvorazrednoj višeznačnosti.

Dakako, osim suptilne humanističke »poruke«, važan je i trud uloženi da uloga boje (koja pak preplavljuje crnobijeli svijet jer njegovi junaci gube nevinost i neiskvarenost) ne privuče pažnju na samu sebe više nego što bi to bilo neizbježno. Tako se, metaforički rečeno, manirizam postupka prigušio zbog »ozbiljne« uciljanosti *Pleasantvillea*, a brojne

uspjele gegove i ostale humoristične fabularne zahvate (elemente žanra komedije) ne treba brkati s ironijskom relativizacijom kao strukturnim načelom. Napokon, u emocionalnosti dviju junakovih majki, one televizijske i one zbiljske, te u toplini kojom zrači tupi pogled televizijskog barmena nema ničeg grotesknog ni upitnog, a začudna završna scena s »bračnim trokutom« također je samo narativna koda složeneog razvoja događaja i odnosa likova. *Pleasantville*, za razliku od Burtonovih filmova (u kojima, u skladu s navedenim književnim zapažanjima Andree Zlatar, smisla uvjetno rečeno nema, pa se smisao očito supstituira strukturom) nedvojbeno ima smisao, čvrstu moralnu okosnicu, ideološki sustav koji nije samo čvrst već je k tome tradicionalno humanistički.<sup>15</sup> Stoga se ovo djelo izravno nastavlja na stare dobre melodrame i fantastične komedije u kojima se vrlo jasno znalo koje su prave ljudske vrijednosti i sl. Mislimo dakako na filmove kao što su *Divan Život* (*It's A Wonderful Life*, 1946.), te ostali filmovi redatelja Franka Capre, ili, primjerice, na *Biskupovu ženu* (*The Bishop's Wife*, Henry Koster, 1947.).

Dakle, nevezano uz konkretno desetljeće u kojem filmovi nastaju (granica osamdesetih i devedesetih je umjetna kao i sve granice među desetljećima), vrijedi zaključiti kako su spomenuti filmovi Tima Burtona izrazito postmodernistički, baš kao i *Ponoć u vrtu dobra i zla*, dok je u slučaju *Pleasantvillea*, *Ludih vjenčanja* te *Ljubavi snova* postupak (u znatnoj mjeri tipičan za postmodernističku umjetnost) sekundarno svojstvo strukture. Ako bi bilo pretjerano reći kako ta tri filma predstavljaju povratak realizma/mimetizma (u smislu klasičnog holivudskog stila) nećemo ipak pogriješiti ako zaključimo da je riječ o povratku nekih žanrova — romantične komedije, pa čak dijelom i screwballa, a sve to bez one ironije kojom je obilježen povratak melodrame pomiješane s hororom u filmovima kao što je, recimo, *Edvard Škaroruki* (*Edward Scissorhands*, 1990.) Tima Burtona.

Promatrajući stil spomenute trijade iz devedesetih ne bismo je mogli dakle ubrojiti među postmodernističke filmove, no s druge se pak strane ne čini pogrešnim promatrati spomenuta djela u širem kontekstu *anything goes* filozofije/(makro) poetike ili, poslužimo se možda malo istrošenim terminom,

u svjetlu ispunjavanja ili manifestiranja duha vremena. Ako pojedina djela nisu dakle nostalglična na bartonovski način, to ne znači da nisu nostalglična (prema pedesetima, osamdesetima...), a k tome se mogu uklopiti u tendenciju postmoderne nostalgije<sup>16</sup> prema žanrovima koje cinični eruditski postmoderni um teško može podnijeti onom nevinošću kojom su svojedobno mogle biti recipirane Caprine sentimentalne komedije.<sup>17</sup>

Ironijsko kodiranje u, primjerice, *Pleasantvilleu* teško bi se moglo nazvati strukturnom dominantom, a svakako bi vrijedilo, na tragu iznesenih smjernica, razmisliti označavaju li takvi filmovi pomak ili samo nastavak tendencije iz osamdesetih koju, s ove malene vremenske distance, nismo uspjeli prepoznati. Pritom nas napomena o važnosti uklapanja tehnološke virtuoznosti *Pleasantvillea* u temeljno vrlo staromodnu priču ne bi smjela zavarati — tehnologija je sluškinja umjetnosti — a kao prijedlog za razmišljanje nastavljajima ovog posla, zanimljivo bi bilo razmotriti gdje bi se u ovakvo viđenje osamdesetih i devedesetih uklopio film *Slučajni junak* (*Hero*, Stephen Frears, 1992.).

Napokon, kada već pokušavamo praviti tako suptilne distinkcije, vrijedi napomenuti kako izbor filmova što smo ih uzeli u razmatranje ne bi smio navesti na pomisao kako su komički (te komedijski) sastojci nužni za cijelu ovu priču o postmodernističkoj umjetnosti te postmodernoj epohi.<sup>18</sup> Primjerice *Muha* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986.) ili *Aliens* (James Cameron, 1986.) podjednako su dojmive žanrovske smjese.<sup>19</sup> U prvoj je groteskna struktura slitine horora, SF-a i melodrame pretpostavljena mogućnosti mimetičkog tumačenja *Muhe* kao filma o, primjerice, faustovskom porivu u čovjeka, te prirodi i ograničenjima ljubavi, dok u drugoj akcija, horor i SF ipak ne zamućuju dojam da *Aliens* prvenstveno govori nešto o čovjeku i o organizaciji društva. Napokon, a s tom kratkom napomenom možemo i završiti, njemački film *Trči, Lola, trči* (*Lola Rent*, Tom Tykwer, 1998.) vrlo je jasan primjer u devedesetima kako se razigranost strukture nameće nad snagom likova zblivanja i njihove referencije. Jedino bi (a tu se ocrtava složenost problematike) valjalo razmisliti u kojoj je mjeri taj film modernistički.

## Bilješke

- 1 Ovaj rad nema ambiciju bitno pridonijeti dosadašnjim razmišljanjima o postmoderni, postmodernizmu, te ulozu ironije, već ih samo pokušava primijeniti na jedan segment filmske suvremenosti. Uz naslove iz bilježaka br. 2, 4 i 6 za upućivanje u našu perspektivu promatranja korisni su i sljedeći tekstovi: HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, New York, London 1988.; McHALE, Brian: *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987.; SLABINAC, Gordana: *Zavodjenje ironijom*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1996.; SOLAR, Milivoj: *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995.; TURKOVIĆ, Hrvoje: *Filmovi nebeskog letača*, Kinoteka br. 35/6, str. 38-50; ŽMEGAČ, Viktor: *Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne* u: Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991., str. 362-396...
- 2 Zlatar, Andrea: *Istinito, lažno, izmišljeno*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989., str. 116.
- 3 S posebnim osvrtom na upliv te hladnoće na balkanske genocide.
- 4 Lipovetsky, Gilles: *Doba praznine*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.
- 5 Bit postmoderne epohe, ako uopće možemo govoriti o postmodernoj kao epohi, svakako je u znatnoj mjeri anti-kanonska (shvatili mi to kao demokracičnost ili kao obezglavljenost i anarhiju) no to kako bi neko razdoblje samo sebe pokušalo definirati i to kako će to razdoblje izgledati kasnijim proučavateljima uglavnom su dvije potpuno različite stvari.
- 6 Riječ je, jasno, o knjigama J.-F. Lyotarda *Postmoderno stanje* (Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1979.), te *Postmoderna protumačena djeci* (August Cesa-rec, Zagreb, 1990.). Usporedi i članke Marijana Krivaka *Lyotardova filozofijska postmoderna* (Filozofska istraživanja, sv. 1, g. 18, 1998., str. 193-209) i *Postmoderna kao epoha?* (Filozofska istraživanja, sv. 4, g. 18, 1998., str. 951-962)
- 7 Kao autorsko načelo, temeljni smisao djela...



- 8 Baš kao što primjerice u filmu *Reservoir Dogs* Quentin Tarantina svi manirizmi, sve stilske i fabularne ekstravagancije (miješanje komičnog i strašnog!) istodobno poništavaju i oplemenjuju dramu vjere, prijateljstva izdaje i osvete.
- 9 Kao što je poznato, Burton nije režirao ovaj film, ali je producent, idejni začetnik priče i likova, te glavni dizajner cjeline. Kako je navodno čvrsto kontrolirao i poslove koje nije osobno obavljao, nije čudno da se baš njemu pripisuju autorske zasluge.
- 10 Autorska kritika s Burtonom doista ne bi smjela imati nikakvih analitičkih nedoumica; predsjednikova je kćerka, primjerice, izravna nasljednica Bubi-mirove prijateljice Lydie iz filma *Beetlejuice* (1988.). No, nama ta perspektiva nije pretjerano bitna.
- 11 Popularnijim jezikom dnevnonovinske filmske kritike može se to i ovako reći: Burton je iskreno emocionalan te nostalgičan; Burton voli svoje likove.
- 12 Premda su mnogi filmovi ovoga redatelja u osamdesetima sentimentalnije prirode od opće slike koju ocrtavaju ranija autorska čitanja Eastwoodova redateljskog (i glumačkog) rada, poput članka *Gradanin Clint* Rajka Radovanovića (Kinoteka br. 25, siječanj 1991., str. 4-12), ili članka *Clint Eastwood* Dragana Juraka objavljenog u Hrvatskom filmskom ljetopisu br. 6 iz 1996. Valja napomenuti kako je film *Ponoć u vrtu dobra i zla* prilično netipičan. Stoga, premda je Eastwood za osamdesete i devedesete vjerojatno važan barem koliko i Burton, za priču o postmoderni i postmodernizmu nije toliko zanimljiv. Čuveni vestern *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, 1992.), primjerice, sve je samo ne postmodernistički, premda bi ga se, u širem kontekstu ipak moglo promatrati kao simptom postmodernističkog obnavljanja interesa za povijest filma i književnosti (zamrle filmske te književne žanrove, prezene ili marginalizirane autore, napuštene stilske tendencije...).
- 13 Kako bismo izbjegli dodatno širenje ionako ambiciozno zamišljene teme odlučili smo suzdržati se od proučavanja romana na temelju kojega je *Eastwoodov* film snimljen.
- 14 Prema terminologiji Seymoura Chatmana; vidi u Chatman, Seymour: *Coming to Terms*, Cornell University Press, Ithaca, 1990., te u Gilić, Nikica: *Pripovjedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Seymoura Chatmana*, Hrvatski filmski ljetopis br. 11 (3/1997.), str. 83-92.
- 15 Jasno, ne u onom eruditskom smislu (primjer: hrvatski latinisti), već u kolokvijalnijem te zadnjih desetljeća češćem smislu angažmana na afirmaciji ljudskih emocija te vrlina.
- 16 Na tragu ovih razmatranja bio je i sljedeći članak: Gilić, Nikica: *Postmoderni i postmodernistički u suvremenome filmu*, Hrvatski filmski ljetopis br. 5 (1/1996.).
- 17 Naravno, kada je o filmu riječ, teško je reći na koga se misli kada se govori o recepciji pojedinog djela. Ukratko (te banalizirano do granice besmisla): uz odavanje dužne časti svim poststrukturalističkim teorijskim gibanjima, u ovoj raspravi polazimo od mogućnosti ispravnog tumačenja nekog djela (u smislu da je Tolstojev *Rat i mir* pogrešno čitati kao parodiju *Ilijade* ili *Dunda Maroja*), a filmska kritika, povijest teorija i ostala publicistika prilično su krhke biljke, često pod prevelikim utjecajem novinarstva, književnosti, filozofije i poslovnih izvješća. Stoga je i naš idealni recipijent primjerice, Capri-nih filmova donekle imaginarniji nego recipijent vrijednih književnih djela iz istog razdoblja, no to ne držimo prevelikom manom našim poopćavanjima.
- 18 Bez ulaženja u problem epohalnosti postmoderne preporučamo spomenuti tekst Marijana Krivaka *Postmoderna kao epoha?!* (vidi bilj. 6)
- 19 Analizu žanrovske strukture filma *Aliens* vidi u Gilić, Nikica: *Aliens — Interpretacija*, Hrvatski filmski ljetopis br. 13 (1/1998.), str. 127-134. Svakako bi u ovom smislu bio zanimljiv i opus Sama Raimija (o kojem Mario Sablić piše pod naslovom *Sam Raimi: Ne ubij, osim...* u časopisu Kinoteka br. 25, za siječanj 1991. na stranicama 14-19). Dobrog dijela naših tema dotiče se i Diana Nenadić u članku *Diskurz novog Hollywoda* (Kinoteka br. 38, str. 26-7, 1993.).

Bruno Kragić

# Američki filmski postmodernizam — nova epoha ili zabluda

Povijesna periodizacija igranog filma sklisko je i problematično područje. To vrijedi kako za povijest igranog filma uopće, tako i za povijest zvučnog igranog filma, pa samim tim i američkog zvučnog filma. Pritom se nametnula okvirna podjela na epohe koje bi odgovarale osnovnim tipovima narativnih stilova, u slučaju zvučnog filma na razdoblje klasičnog narativnog stila koje traje do početka 60-ih, te razdoblje dominacije modernističkog stila. U novije se vrijeme javila i teza kako je razdoblje od 80-ih razdoblje postmodernizma. Osnovni problem ovakve periodizacije jest što se modernistički stil kao narativno-stilska dominantna u 60-im i 70-im godinama nije nametnuo ni u Europi, a pogotovo ne u Americi. Potonja teza izvire iz razumijevanja modernizma kao stila i poetike koji destruirala vremensku kronološkičnost, pripovjednu perspektivu, povjerenje u mogućnost pričanja priče, pa i lik, rabeći postupak neskrivene režije, odnosno one postupke koji privlače pažnju na sebe. Ovako shvaćen, može se kretati i prema redukcionizmu i prema slobodnoj te retorički bogatoj i slobodnoj uporabi svih izražajnih sredstava. U svjetlu gore rečenog, u modernizam (zvučnog igranog filma) definitivno idu *Prošle godine u Mariénbadu* i ostali filmovi Alaina Resnaisa, djela Andreja Tarkovskog, francuski filmovi Luisa Buñuela, veci broj Godardovih filmova (*Do posljednjeg daha* i, još izrazitije *Ludi Pierrot*, *Muški rod — ženski rod*, *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj*, *Kineskinja*), veći dio opusa Michelangela Antonionija, djela struje pravog političkog filma te neki filmovi Bertoluccija (*Prije revolucije*, *Partner*, *Konformist*), Fassbindera (*Zašto je poludio gospodin R?*), Polanskog (*Odvratnost*), Kubricka (*Odiseja u svemiru*, *Paklena naranča*) možda i pokoji Bergmanov iz sredine 60-ih (*Persona*), te *Osam i pol* Federica Fellinija, da nabrojimo samo najpoznatije redatelje. Istodobno, filmovi Viscontija, Rossellinija, Bressona, Dreyera, veći dio Fellinija i Bergmana te Truffautova i Chabrolova djela, premda ih se često smatra modernističkima, nasljeđuju poetiku klasičnog stila s obzirom da im priča ili lik ostaju glavni čimbenici, a njihovi stilsko-tematski odmaci nedovoljni su da ih svrstamo u modernizam. U najboljem slučaju, ta se djela mogu smatrati protomodernističkima, promodernističkima, a mislim da bi bilo možda najbolje smatrati ih reprezentantima klasičnog stila koji u sebi sadrži stilsko-poetičke elemente modernizma.

Prihvatimo li prije navedeno, možemo jasno uočiti da je modernizam u američkom igranom filmu stvarno nepostojeća kategorija. Krajem 60-ih dolazi, doduše, do raspada dota-

dašnje tematsko-ideološke paradigme američkog filma iskazane kroz pomirenje suprotstavljenih vrijednosti, a ruši se i holivudska uža narativno-stilska paradigma — nevidljiva režija i postupak *shot-reverse-shot* korišten u skladu s pravilom o cjelovitom i potpunom predstavljanju pojedinog prizora. Obje paradigme ogoljevaju već filmovi zrelog klasičnog stila *Divan život* (1946.) Franka Capre i *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (1962.) Johna Forda (vidi u Ray: 1985), da bi razdoblje kraja 60-ih i početka 70-ih karakterizirao kratkotrajni prodor modernističkih postupaka. Uzoran je za njihovu ilustraciju film *Bonnie i Clyde* (1967.) Arthura Penna, koji spektakularno (premda ipak selektivno) napušta ranije spomenute hollywoodske narativne i tematske formule. Činjenica je, međutim, da te formule karakteriziraju isključivo holivudski klasični narativni stil, kao svojevrsan podstil klasičnog narativnog stila uopće, tako da njihovo napuštanje još uvijek ne znači skretanje u modernizam. Može se, uvjetno, govoriti o specifičnom promodernističkom otklonu unutar američkog klasicizma, ali ne o novom stilu, a pogotovo ne o novoj epohi, tim više što je američki film već početkom 70-ih napustio dosljedniju (premda, naglašavam selektivnu) uporabu nekih modernističkih stilskih postupaka. Klasična se naracija, kao i njezine američke posebnosti, pokazala izuzetno trajnom i na tematskom i na stilskom planu. Sukladno tome u američkom filmu uopće nije došlo do smjene epoha pa, tako nema ni postmodernizma kao razdoblja nakon modernizma, već i dalje traje razdoblje klasičnog narativnog filma, sada u stadiju okoštalog stilsko-tematskog manirizma. Na reprezentativnim djelima 90-ih, kao što su *Pakleni šund* (1993.) *Quentina Tarantina*, *Forrest Gump* (1994.) Roberta Zemeckisa, *L. A. povjerljivo* (1997.) Curtisa Hansona, *Igra* (1997.) Davida Finchera i *Titanic* (1997.) Jamesa Camerona pokušat ću pokazati točnost ovih tvrdnji.

U eseju *Postmoderno i postmodernističko u suvremenom filmu* Nikica Gilić inzistira na razlikovanju postmoderne kao epohe koja traje posljednjih nekoliko desetljeća, a karakterizira je poigravanje s modernističkom vjerom u mogućnost ovladavanja svijetom i jezikom i pluralizam stilova te postmodernizma kao stilske formacije unutar programatski pluralne povijesne epohe (usp. 1996: 110). To mu razlikovanje omogućuje da filmove poput *Philadelphie* Jonathana Demmea, *Forresta Gumpa* i *Schindlerove liste* Stevena Spielberga klasificira kao postmoderne, ali uslijed tezičnosti i čvrste poruke nepostmodernističke, dok bi *Interview s vampirom* Neila Jordana i *Pakleni šund* bili paradigmatiska ostvarenja

postmodernizma čije su temeljne značajke sustavna citatnost, autoreferencijalnost, motivsko-ikonografski eklekticism, okrenutost tradiciji, ludizam, ironijsko strukturiranje djela, oživljavanje rubnih i niževrijednih žanrova u uvjetima visoke produkcije (o čemu govori i Hrvoje Turković u tekstu *Filmovi nebeskog letača*), te remećenje sigurnosti recipientova poimanja vlastitoga svijeta (vidi u Gilić: 1996). Potonje je i ključna odlika postmodernističkih filmova koju postmoderna, ali nepostmodernistička, djela nemaju premda se, kao primjerice *Forrest Gump*, mogu služiti nekim postmodernističkim postupcima poput falsificiranja izravnog referiranja na zbilju.

Problem je ovog određenja što gotovo sve navedene značajke vrijede i za modernistički film, osim možda one vezane uz žanr, premda i modernizam prevrednuje žanrove. Razlika između modernizma i postmodernizma postaje tako vrlo mutna i teško odredljiva, osim ako prihvatimo raniju, također problematičnu Gilićevu tezu o modernističkoj vjeri u mogućnost ovladavanja svijetom i jezikom. Tako bi u književnoj povijesti krajnja posljedica te postavke dovela do proglašavanja Joycea, Eliota i Becketta postmodernistima, a igranofilmski bi modernizam bio sveden tek na avangardistička strujanja, sovjetski revolucionarni film i pokoje ostvarenje zvučnog razdoblja. Vjera o kojoj Gilić govori zapravo je predmodernistička vjera, na filmu konkretizirana klasičnim narativnim stilom. Stoga bi se filmovi koje on drži uzornim primjercima postmodernizma, s obzirom na sklonost remećenju sigurnosti poimanja svijeta, dovođenju u sumnju i zamršenosti značenjskih nizova, mogli kategorizirati modernističkim djelima. Većina njih, međutim, to nije, jer izbjegavaju modernističke stilske postupke, a ni navedene sklonosti nisu tako jake. Razlikovanje postmoderne i postmodernizma postaje tako nepotrebno, premda bi prvi pojam mogao biti koristan kao oznaka društveno-povijesnog razdoblja i u tom smislu istovjetan pojmu postindustrijskog društva.

Hrvoje Turković pak, u spomenutom tekstu *Filmovi nebeskog letača*, kao temeljne oznake novoholivudskog postmodernizma navodi oživljavanje rubnih ili niževrijednih žanrova, povjerenje u tradiciju (žanrovsku, stilsku) te integriranje klasične postavke o interesantnosti samih stvari i fabulizmu kao »objektivnom proizvođaču interesa« sa modernističkim stavom o »subjektivnom proizvođaču interesa«, odnosno o stavu i sposobnosti promatrača kao odlučujućem čimbeniku interesantnosti (usp. 1991: 49-50). Turković smatra kako je kod novoholivudskih postmodernista (a primjer mu je George Lucas) fabulizam tek sredstvo za aktiviranje interesa pri čemu oni nastoje otkrivajući opće interesne temelje ujedno otkriti i posebne promatračke moduse. Tradicijski stilski i žanrovski obrasci postaju tako važni jer bez njih nema pravog razumijevanja individualnog efekta nadindividualnog uspjeha određenih imaginacijskih uzoraka (vidi u Turković: 1991). Taj se postupak postmodernista u praksi svodi na temeljitu pripremu za film, proučavanje razdoblja koje film tematizira, gledanje filmova slične fabule, retorike, a sve u cilju nejefikasnijeg predočavalačkog načina za artikulaciju pojedinih tipskih interesnih sadržaja. Turković ipak priznaje kako su se i autori klasičnog stila temeljito pripremali za određeni film i iz te bi činjenice mogli zaključiti kako su Tur-

kovići novoholivudski postmodernisti tek nastavljači klasičara koji snimaju rjeđe i mogu se pripremati duže, tim više što otkrivanje i razrađivanje »objektivnih interesa«, odnosno stvari od općeg i intenzivnog interesa u klasičnom filmu, nije tako jednoznačno kakvim se na prvi pogled čini.

Nadalje, okrenutost tradiciji i oživljavanje marginalnih žanrova, što i Turković i Gilić smatraju bitnim sastavnicama postmodernizma, također nisu ekskluzivno postmodernistički postupci. Povjerenje u tradiciju, moć kontinuiranih stilskih i žanrovskih obrazaca temeljna je značajka klasičnog narativnog filma, a kao što se, kako navodi Gilić, *Interview s vampirom* može razumjeti samo u odnosu spram ekspresionističko-gotskog filmskog i kulturnog nasljeđa, tako se i klasični holivudski žanrovi mogu potpuno razumjeti tek uz poznavanje njihova nasljeđa premda se u njima može uživati i bez tog uvida, a dijalog s tradicijom osnovno je obilježje modernizma. Oživljavanje pak znanstvenofantastičnog filma, horora, »fantazijskih filmova« i pustolovnih filmova u uvjetima visoke produkcije i na visokoaspirativan i eksperantan način prije se može smatrati manirističkim pokušajem konstituiranja novog žanrovskog sustava uslijed rasapa starog (što je bila jedina trajnija posljedica kratkotrajnog modernističkog prodora u Hollywood). Uostalom, jedini holivudski žanr koji je gotovo bez prestanka zadržao visoki status jest melodrama. Očiti je primjer činjenica da je među dobitnicima *Oscara* za najbolji film u razdoblju 1941.-51. bilo osam melodrama, a da ih je od 1988.-98. bilo sedam. Žanrovi koji se danas smatraju visokim, poput vesterna ili mjuzikla, to nisu uvijek bili. Vestern je 30-ih bio zaista niži žanr ograničen (izuzev nekoliko slučajeva) na B-produkciju, a njegov prodor prema visokom budžetu i statusu bio je u 40-ima prilično spor. Jedini vesterni iz 40-ih većeg budžeta bili su *Odmjetnik* Howarda Hughesa i *Hawksova Crvena rijeka*. Do superprodukcije žanr će stići tek u 50-ima, do visokog statusa trebat će mu još neko vrijeme. Moglo bi se čak utvrditi da je ugled cijenjenog žanra vestern dobio tek naknadnom interpretacijom, u vrijeme kad je kao žanr počeo zamirati. Uostalom, o statusu žanra ponešto govori i općepoznata činjenica da John Ford niti jedan *Oscar* nije dobio za vestern, kao i da su svega dva njegova zvučna vesterna (od ukupno 14) bili skuplji projekti. Premda je ranije stekao pravo na veći budžet i viši status (uključujući i *Oscare*) ni mjuzikl nije uvijek jednako cijenjen. Sve do sredine 40-ih, skuplji su se mjuzikli mogli izbrojiti na prste jedne ruke; većina filmova tog žanra bili su brzo realizirani s ispodprosječnim budžetom. Stoga etabliranje dotad niskih žanrova nije nikakva novost u Hollywoodu i ne može se nipošto uzeti kao razlikovno obilježje neke stilske formacije ili epohe.

Kao što sam ranije napomenuo ni Gilićeva određenja postmodernizma nisu svojstvena samo filmovima za koje on smatra da pripadaju toj formaciji. Govoreći o *Paklenom šundu* on kaže: »...Tarantinovo je djelo, za razliku od Ferrarina, očito isplanirana intertekstualna konstrukcija, od oživljavanja rubnih i niževrijednih žanrova trivijalne proze, do značajne prtljage koju glumci vuku iz drugih svojih filmova. Tako Keitel citira svoju ulogu iz Badhamova *remakea* Bessonove *Nikite*, a uloga Johna Travolte obogaćena je duhovitom scenom plesa koja se ironično odnosi prema *Groznici*

*subotnje večeri*, filmu što ga je također režirao Badham. Ironičan odnos prema šabloniziranosti i značenjskoj iscrpljenosti elemenata trivijalnog stvaralaštva ogleda se u složenoj i apsurdističkoj vremenskoj shemi, a nasilje se u taj maniristični i ironijom obojeni sklop uklapa time što je elegantnom režijom učinjeno istodobno lijepim i smiješnim... Istina je da Tarantino nije izumio to miješanje straha i smijeha... no, postmodernistička je poetika u velikoj mjeri programatski neoriginalna i eklektička«, te »tako npr. *Pakleni šund* miješanjem groteske s larpurlartističkim estetiziranjem remeti sigurnost recipijentova poimanja vlastitoga svijeta. Primjenjivost načina promatranja zbiljskog na promatranje filmskog svijeta razotkriva se kao lažna, sustavno dovodena u sumnju i razdvajana etičkim relativizmom, isticanjem artificijelnosti...« (1996: 111-112). Tarantinov je film, međutim, tek nastavljač tradicije gangsterskih i eksploatacijskih filmova prisutnih u Hollywoodu od ranih 30-ih. Unutar brojne Warnerove gangsterske produkcije svoje su mjesto imale i žanrovske mješavine elemenata krimića i komedije, a trivijalni se obrasci oživljavaju u nizu krimića, pa i na ironičan način (primjerice, serija o Mattu Helmu sa Deanom Martinom, pa serija krimića po romanima Edgara Wallacea sa starim Edwardom Robinsonom krajem 60-ih, te serija o Bondu sa Rogerom Mooreom u glavnoj ulozi 70-ih). Uostalom čitav se vestern naslanja i na izvore u trivijalnoj književnosti, a djelovanje značenjske prtljage glumaca i njihovih likova prije 30 godina ultimativno su pokazali Hawks i Wayne u *El Doradu* (1967.) i *Rio Lobu* (1970.), spram *Rio Brava* (1959.). Tarantinovo je djelo, uostalom, jasno usredotočeno na priču i likove te štoviše afirmira klasičnoholivudsku tematsku paradigmu pomirenja suprotnosti — lik Brucea Willisa ne pristaje na namješteni meč i na kraju spašava svog protivnika pri čemu dobiva elemente *neodlučnog junaka* (*reluctant hero*), paradigmatičnog lika mnogih klasičnih filmova, a u njihovu se odnosu uspostavlja također klasičan obrazac prijateljstva u nevolji. Ta je paradigma u svom temelju potpuno nepromijenjena, zamaskirana ironijskom zaigranošću i vremenskom strukturom, ali ipak prisutna i djelotvorna. Stoga se film u svom temelju ne razlikuje od, primjerice, screwball-komedija koje su istu paradigmu maskirale kroz verbalni vatromet i brojne ekscentrične karaktere, te poneku apсурdnu situaciju. Složena vremenska struktura nije u ovom slučaju nikakav modernistički postupak jer film ne destruiра temporalnost, a priča se sasvim lako može poredati po epizodama, već isključivo efektini vic. Naposljetku, čini mi se da film ne remeti sigurnost poimanja recipijentova poimanja vlastitog svijeta u ništa većoj mjeri od *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea*. U Fordovom se remek-djelu i jednom od ključnih ostvarenja američkog filma uopće ta sigurnost u ono što je na ekranu, odnosno sukladnost načina promatranja zbiljskog i filmskog temeljito razotkriva, pri čemu je tim više dojmljivije jer se to radi u mitotvornom američkom žanru. Fordov film ne samo da razotkriva artificijelnost promatranja filmskog svijeta nego i njegove idejne temelje, što Tarantinu nije ni nakraj pameti. Naravno, moglo bi se ustvrditi kako to ovaj niti ne želi budući da je temelj poetike pronašao u ironijskoj, relativističkoj igri. To je ipak preslab argument da na njemu izgradimo tezu o novoj stilskoj formaciji, tim više što

smo ustanovili temeljno naslanjanje filma na klasičnu paradigmu. *Pakleni šund* tek je nastavak klasične paradigme u nešto promijenjenoj svjetonazorskoj klimi. Ironija i nasilje (dodali bismo i velika količina gluposti) tek su odraz te klime i nisu dovoljno jaki da bi se nametnuli kao dominantne filma, djela pripadnog klasičnom narativnom stilu s manirističkim elementima.

U tom smislu *Paklenom šundu* su jednaki *Forrest Gump* i *Titanic*, filmovi naizgled drukčije poetike. I zaista, Gilić *Forrest Gumpa* svrstava u skupinu postmodernih, ali nepostmodernističkih, poučnih filmova, a vjerujem da bi u istu skupinu uvrstio i *Titanic*. Ti filmovi, za razliku od *Paklenog šunda*, klasične tematske i stilsko-narativne obrasce slijede otvoreno. Oni, dakako, rabe postmodernističke postupke, ili u gilićevskom smislu, poput već spomenutog falsificiranja izravnog referiranja na zbilju u *Forrestu Gumpu*, gdje se junak susreće s Kennedyjem i Johnsonom te razotkriva aferu Watergate, ili u Turkovićevu smislu, što efektnijeg predočavanja u *Titanicu*. Oba su filma daleko manje subverzivna prema holivudskim tematskim i narativnim paradigmama i od *Divnog čovjeka* i od *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea*, te su uzoran primjer manirističke okoštaloosti te paradigme — to su zapravo lošiji i značenjski siromašniji izdanci klasičnog Hollywooda snimljeni s visokim budžetima i visokim aspiracijama. Po temeljnim poetičkim odrednicama — usredotočavanju na priču i lik, kao i po zagovaranju razrješavanja konflikta kroz pomirenje suprotnosti nimalo se ne razlikuju ni od filmova klasičnog stila ni od *Paklenog šunda*, pa usprkos površinskim razlikama svi pripadaju istoj poetici.

Identičan se zaključak može izvući i za filmove *Igra* i *L. A. povjerljivo*. Premda je u prvom ključni motiv odnos zbilje i iluzije, odnosno iluzornosti zbilje, to je u biti priča o junaku koji prolazi kroz katarzičke situacije kako bi se iskupio i društveno integrirao, a kao što smo pokazali, samo na temelju navedenog problematiziranja iluzije i zbilje nije moguće definirati neku poetiku. Doduše, može se tvrditi da je društvena integracija junaka u tom filmu ipak upitna, te da kraj ostavlja mogućnost realativizacije sretnog razrješavanja. Čak i u tom slučaju *Igra* nije ništa subverzivnija od već nekoliko puta spomenuta Fordova djela, nego mu je u najboljem slučaju jednaka. Kako *Čovjek koji je ubio...* nitko neće proglašiti ni modernističkim ni »postmodernističkim« ostvarenjem, mislim da onda to isto vrijedi i za Fincherov film. I *L. A. povjerljivo* tematizira razrješavanje suprotnosti kroz njihovo pomirenje i integraciju, a dovoljno je prisjetiti se odnosa dva glavna lika. Taj je film »postmodernistički« po svom sustavnom citatnom odnosu prema *film-noiru*, ali to ne znači ništa. Citatnost je obilježje modernističke poetike, a primjenjivo je i na klasični film gdje se jednostavnije naziva uporabom žanrovskih i stilskih konvencija. Prigovor da je u »postmodernizmu« citatnost uvijek u ironijskom ključu ne stoji, s obzirom da je to čest slučaj u modernizmu, a i brojne komedije klasičnog stila ironiziraju žanrovske konvencije. Jedino gdje Hansonov film odražava duh svojeg doba, krajnje je banalna uporaba žanrovskih konvencija, što je više posljedica opće duhovne klime i netaleantiranosti autora nego neke smišljene konstrukcije.

Ako dakle prihvatimo ranije navedena razmatranja filmova uzetih za paradigmatiska ostvarenja američkog filma 90-ih, možemo ustvrditi ispravnost početne teze o neprestanom trajanju jedne stilske formacije u američkom filmu — formacije klasičnog narativnog stila. Priča i junak i dalje su konstante američkog filma, a o postmodernizmu ne možemo govoriti jer modernizma nije ni bilo. U tom smislu ne stoji ni teza o povratku priči i junaku, žanrovskom filmu i o stvaranju nove mitologije. Ona bi vrijedila kad bi ustanovili da se modernizam sa svojim dominantama akronologičnosti i sumnje u ispričljivost svijeta uspio nametnuti kao nova i prevladavajuća stilska formacija. Do toga, međutim, nije došlo, a modernizam je, osobito u američkom filmu, ostao tek alternativa klasičnoj naraciji. Naravno da su filmovi nastali nakon razdoblja nešto većeg i sustavnijeg prodora modernističkih postupaka usvojili neke od tih postupaka. Njih su uostalom, kao što smo vidjeli, usvojila i djela zrelog klasičnog stila, a uslijed svjetonazorskih promjena. Stoga povremeno korištenje takvih postupaka kao u slučaju *Paklenog šunda* i *Igre* nema osobitu važnost jer se ne događa u takvoj mjeri da bi predstavljalo promjenu poetike. Klasični narativni stil evoluirao, usvaja elemente modernističke alternative, a odražava i promjene duhovne klime (konkretno u smislu izravnijeg prikazivanja nasilja), ali njegova poetika ostaje temeljno ista. Štoviše, ona je danas gotovo potpuno okoštala. Dok se *Pakleni šund* i *Igra* ipak nastavljaju na tematske i narativne zaslade *Divnog života* i *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea*, doduše na drastično manje suptilan način, najgledaniji fil-

movi desetljeća poput *Forresta Gumpa*, *Titanica* i *Fantom-ske kočije*, četvrtog nastavka Lucasove serije o zvjezdanim ratovima, nisu ništa više od tematski i narativno standardiziranih primjera klasične tradicije američkog filma, po značenjskom rasponu na razini B-filmova 30-ih, samo s malo većim budžetom i znatno većim aspiracijama. Te se aspiracije očituju kroz naglašeno moraliziranje u slučaju prvog od ta tri filma, spoj dvaju oficijelno najprestižnijih narativnih kodova klasičnog Hollywooda, spektakla i melodrame u drugom (po čemu je to djelo zapravo nova, tehnologizirana i banalizirana, verzija filma *Prohujalo s vihorom*), ili pokušaj mitotvornosti u trećem slučaju.

O općoj, žalosnoj situaciji američkog filma 90-ih, kao i o problematičnosti pojma postmodernizma, možda ipak najbolje svjedoči činjenica kako su najbolje filmove desetljeća režirala dvojica redatelja koji se u raspravama o postmodernizmu spominju vrlo rijetko. Riječ je naravno o jedinim značajnijim redateljima koji su se pojavili nakon 1970. — Clintu Eastwoodu i Martinu Scorseseu. Premda Eastwood jasnije pripada (ali ponovo ne u cijelosti) klasičnoj paradigmi, koja se u Scorsesea otežava promodernističkim odmacima, možemo zaključiti kako su oni zapravo pravi nastavljači one evolucije klasičnog stila naznačene u *Čovjeku koji je ubio Liberty Valancea*; u klasicizam uvode sumnju, ali i žal zbog te iste sumnje, što njihova najzrelija djela 90-ih, primjerice, *Nepomirljivi*, *Savršeni svijet*, *Rt straha* i *Doba nevinosti*, jasno potvrđuju.

## Literatura

- Gilić, Nikica, 1996., *Postmoderno i postmodernističko u suvremenom filmu*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 5, str. 110-113; Zagreb
- Peterlić, Ante (glavni urednik), 1986., 1990., *Filmska enciklopedija* 1, 2, Zagreb; JLZ Miroslav Krleža.
- Ray, Douglas, 1985., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930.-1980.*, Princeton: Princeton University Press.
- Turković, Hrvoje, 1991., *Filmovi nebeskog letača*, Kinoteka, br. 35-36, str. 38-50; Zagreb
- Turković, Hrvoje, 1994., *Kako očuvati samopouzdanje*, Vijenac, br. 9, str. 34; Zagreb
- Turković, Hrvoje, 1994., *Može li suvremeni film biti klasičan*, Vijenac, br. 25, str. 36; Zagreb

Irena Paulus

# Filmska glazba u devedesetima: Song i score — bitka za prevlast?

Filmska je glazba danas sve popularnija. Zašto? Zato jer je pjesma, *song*, postala stalnim stanovnikom zvučne vrpce. A i filmska partitura u klasičnom smislu i dalje postoji. U tom razmišljanju pitanja se nameću sama po sebi. Kakav je odnos između klasične filmske partiture i *songa* u devedesetim godinama 20. stoljeća? Bore li se oni doista za prevlast ili su njihove snage izjednačene? Može li jedan preuzeti ulogu drugoga? Da li je popularnost *songa* tolika da je *score* na rubu izumiranja?

## Iz rječnika: score

Englesko-hrvatski rječnik filmske glazbe još je uvijek u povojima: neke se riječi prevode na različite načine, često proizvoljno i površno, odalečujući njihove korisnike od uporabe unificiranih riječi s čvrsto određenim značenjem. To otežava analizu, pa smo — da izbjegnemo traženje pravih riječi, jer jedinstveni rječnik filmske glazbe ne postoji — već u naslovu odlučili zadržati strane pojmove koje bi filmofili trebali i morali razumjeti. Ipak, evo objašnjenja.

U *Englesko-hrvatskosrpskom rječniku* dr. Rudolfa Filipovića pod natuknicom »score« nalazimo niz njezinih usporednih značenja u hrvatskom jeziku, od kojih su glazbeni: *note, partitura; glazba i glazbeni dio*.<sup>1</sup> Među tim objašnjenjima najširi je pojam »glazba«.

Definirajući »glazbu«, odnosno »muziku«<sup>2</sup> u *Muzičkoj enciklopediji* kao »umjetničku disciplinu koje je materijal zvuk«,<sup>3</sup> Krešimir Kovačević priznaje da je pojam teško definirati i da se već stoljećima traži njegovo pravo određenje. Međutim, kada je dr. Filipović naveo i pojam »glazbeni dio« kao isto značnicu pojma »score«, vjerojatno nije mislio na dio glazbe kao općeg pojma (neobično zvuči tvrdnja da je »glazbeni dio« — dio »umjetničke discipline koje je materijal zvuk«). Pretpostavljamo da je autor natuknice *score* u *Englesko-hrvatskosrpskom rječniku* uz pojam »glazbeni dio« mislio na »dio nekog glazbenog djela« (pojam »glazba« može označavati i »glazbeno djelo«), dio neke glazbene cjeline, odnosno na dio partiture.

To nas dovodi do pojma »partitura«. U različitim stranim glazbenim rječnicima riječ »score« redovito je objašnjena definicijama koje imaju značenje glazbene partiture. Willi Apel piše da je »score« »notacija (tiskana ili rukopisna) koja prikazuje sve dionice ansambla (orkestra, banda, itd.) s odvojenim sistemom za svaku dionicu (...) i s istodobno zvučnim notama poredanim vertikalno.«<sup>4</sup> Imenicu »score« nešto

spretnije objašnjava David Charlton te je definira kao »oblik rukopisne ili tiskane glazbe u kojoj su dionice povezane taktnim crtama i postavljene jedna iznad druge kako bi se vizualno predstavila glazbena koordinacija«. <sup>5</sup> Vrlo sličnu definiciju pronaći ćemo i u *Laroussovoj glazbenoj enciklopediji* gdje je »score« rukom pisana ili tiskana knjiga koja sadržava sve glazbene dionice postavljene jedna iznad druge...«<sup>6</sup>

Kao što slično definiraju pojam »score«, gotovo svi rječnici navode jednake podvrste partitura. To su: »full score« (odnosno, potpuna orkestralna partitura ispisana sa svim detaljima), »open score« (partitura od samo dva sistema u kojoj se odvojeno prikazuju glasovi polifone skladbe), »piano score« (ili glasovirski izvadak veće, obično orkestralne, partiture), »short score« (skraćena partitura, može biti i skladateljeva skica), »vocal score« (vokalna partitura, najčešće zbarska) te »study score« i »miniature score« (studijska i minijturna partitura s gotovo jednakim značenjem partiture koja je skraćena, reducirana na minimum detalja).<sup>7</sup>

Međutim, niti u jednom glazbenom rječniku se ne spominje podvrsta partiture koja je u filmskom rječniku poznata kao »film score«. To je veliki propust, jer takva vrst partiture postoji od samih početaka filma, dakle od kraja 19. stoljeća. Doduše, ostale podvrste partitura imaju daleko dulju povijest u »ozbiljnoj« glazbi nego u filmskoj, ali je činjenica da se filmski segment glazbenog stvaralaštva uporno zaboravlja, naročito kada je riječ o »ozbiljnim« rječnicima (ili raspravama ili esejima ili analizama) »ozbiljne« glazbe. Nećemo sada kritizirati, nego ćemo pokušati ispraviti grešku. Dakle, pojam »film score« (koji je često u filmu skraćen na samo »score«) u širem smislu obuhvaća *svu* filmsku glazbu, i prizornu i neprizornu. U užem smislu taj pojam predstavlja onaj, najčešće neprizorni, dio filmske glazbe koji pojedini skladatelj piše za određeni film, određenu scenu u tom filmu, određenu sekvencu... To je obično orkestralna glazba (ponekad pisana i za manje sastave) i ona nastoji *funkcionirati* unutar filmskog sadržaja, odnosno *komunicirati* s publikom.<sup>8</sup>

Posebnost *scorea* u užem smislu leži u činjenici da je pisan baš za određeni dio filma, da je mišljen namjenski i da, kao takav, glazbenim sredstvima nastoji *pratiti* zbivanja na ekranu. Tako pisana i tako mišljena popratna glazba — jer o njoj je gotovo uvijek riječ — *ne može živjeti samostalno, nezavisna od slike*. To jest — da, ta se glazba danas izvodi koncertno i snima na nosače zvuka, ali se tada glazbeno prilagođava (pišu se novi aranžmani) koncertnom podiju, odnosno sadržaju i koncepciji *soundtracka*. No čak i tako prearanžira-

na ona upućuje na neku akciju ili na neki drugi dio filma kojeg, slušajući popratnu glazbu bez slike, nastojimo prizvati u sjećanje.<sup>9</sup>

Kako bismo odredili položaj *scorea*, kao jedne od dviju glavnih sastavnica filmske glazbe devedesetih, morat ćemo se vratiti nekoliko desetljeća u prošlost.

### Film score u devedesetima: dijete koje sporo odrasta

Od otkrića naprave zvane *cinématographe* braće Lumière (1895.) preko premijere prvog zvučnog filma (*Pjevač jazza*, 1927.) pa do današnjih dana (odnosno filmova devedesetih), glazbena je partitura uvijek igrala važnu ulogu u oblikovanju filmskog djela. Kažem »igrala važnu ulogu«, jer je filmska glazba brzo nadišla ponižavajuću funkciju skrivanja neugodnog šuma projektora u nijemim filmovima i doista počela pratiti filmsku sliku. S vremenom se to praćenje pretvorilo u svojevrsan način komunikacije s gledateljima, gdje je film komunicirao, a glazba regulirala tijek komunikacije. Shvativši — a to je bilo još u doba nijemog filma — koliko »glazbena kulisa« utječe na doživljavanje filma, filmaši su, u razdoblju tridesetih, četrdesetih, pa i pedesetih godina 20. stoljeća često pretjerivali s uporabom glazbene pratnje. Filmovi iz tog razdoblja (na primjer, *Casablanca* redatelja Michaela Curtiza i skladatelja Maxa Steinera iz 1943., *Robin Hood* redatelja Michaela Curtiza i Williama Keighleya te skladatelja Ericha Wolfganga Korngolda iz 1938., *Ben Hur* redatelja Williama Wylera i skladatelja Miklosa Rozse iz 1959.) redovito su bili »preuglazbljeni«, a njihov je *score* čak i prerevno nastojao »uhvatiti« svaki trenutak zbivanja na ekranu. Međutim, ta je glazba doista obavljala razne funkcije: putem zajedničkih tema, tonaliteta, stilskih tipičnosti, harmonije i melodije, te glazbe za najavnu i odjavnu špicu stvarala je osjećaj filmske cjeline, utjecala na percepciju gledatelja (emocije, priklanjanje pojedinim likovima), izražavala psihološka stanja i odnose među filmskim likovima, ukazivala na veličinu filmskog prostora, određivala tempo doživljaja filmske slike, povezivala i razdvajala kadrove, određivala mjesto i vrijeme radnje, upućivala na vrstu filma itd, itd.

Film score u devedesetima gotovo da se nije promijenio u odnosu na neprizornu filmsku glazbu iz tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina. Popratna je glazba — jer o njoj se gotovo uvijek radi — doista ostala uobičajeno funkcionalna i namjenska, podložna zbivanjima na ekranu. Funkcije uspostavljanja mjesta i vremena radnje, određivanja vrste filma, glazbenog komentara, stvaranja određenog ugođaja, ocrtavanja filmske situacije, isticanja komičnosti, stvaranja dojma ironije i satire, određivanja tempa filmske slike ili čisto tehničkog povezivanja kadrova, scena i sekvenci, prisutne su gotovo u svim filmovima. Nalazimo ih u akcijskim filmovima s elementima znanstvene fantastike kao što su *Ljudi u crnom* (režija: Barry Sonnenfeld, glazba: Danny Elfman, 1997.) i *Armagedon* (režija: Michael Bay, glazba: Trevor Rabin, 1998.) preko nešto ozbiljnijih »glazbenih« filmova poput *Skidajte se do kraja* (režija: Peter Cattaneo, glazba: Anne Dudley, 1997.) i *Opus gospodina Hollanda* (režija: Stephen R. Herek, glazba: Michael Kamen, 1996.) i do potpuno »ot-

kvačenih« off-filmova kao što je *musical* Woodyja Allena *Svi kažu volim te* (glazba: Dick Hyman, 1996.).

Uspoređujući funkcionalnost *scorea* u ranom zvučnom filmu i filmovima iz sredine 20. stoljeća s filmovima nastalim u devedesetim godinama, na sâmom pragu novog stoljeća, zaključujemo još jednom da na tom području nema bitnih promjena. Možda bismo mogli primijetiti da se u nekim filmovima glazba prečesto ponaša kao vezivno tkivo »praznih« kadrova (*Bodyguard*, režija: Mick Jackson, glazba: Alan Silvestri, 1992.), da je u nekima prenametljiva (*Armagedon*), u drugima preneutralna (*Opus gospodina Hollanda*), a u trećima prenostalglična (*Svi kažu volim te*). Ipak, općenito gledajući, filmska glazba u devedesetima i dalje *funkcionira* i obavlja razne »zadatke« koje slika ne može izvršiti sama, bez njezine »pomoći«. *Score* i dalje predstavlja nezamjenjivi filmski element koji je zadržao davno uspostavljenu poziciju metakomunikacijskog signala, »odašiljača« filmskih meta-poruka gledateljima (odnosno više ili manje svjesnim slušateljima).

Znači li to da filmski *score* tijekom pedeset i više godina uopće nije »odrastao«? Što se tiče funkcionalnosti, čini se da nije. A kako su područja funkcioniranja glazbe u filmu ostala manje-više konstantna,<sup>10</sup> tako se *score* i stilski mijenjao minimalno, zadržavši tradicionalni romantičarski duh. Taj je duh bio logičan na početku 20. stoljeća kao nastavak glazbenih zbivanja iz 19. stoljeća, ali se upotreba romantičnog stila kao okosnice skladanja u posljednjem desetljeću 20. stoljeća već morala smatrati zastarjelom. Besmrtnost glazbenog stila koji je odavno trebao zamrijeti opravdavaju jedino njegova dopadljivost (široke melodije, bogat, ali još uvijek razumljiv harmonijski jezik), te strukturna pravilnost koja se po potrebi mogla i narušiti (naspram periodičnosti melodija Čajkovskog stoji asimetričnost i melodijska »uglatost« Musorgskog te »beskonačna melodija« Richarda Wagnera). Ta su dva opravdanja zastarjelosti — dopadljivost, koja je podilazila publici, i fleksibilna simetrija, koja je odgovarala strukturi filmova, raspodjeli kadrova i ritmičnoj montaži — očito bili dovoljni razlozi da se odjeci romantizma zadrže i u filmskoj glazbi iz devedesetih godina 20. stoljeća.

### Zvučni nered

Ako se osnova nije mijenjala, mijenjali su se detalji. U romantičarsko shvaćanje filmske glazbe sve se više upleće utjecaj popularne glazbe (rocka, popa, reggaea, techna, hip hopa itd.), a to se podjednako odrazilo na instrumentaciju, kao i na harmonijski i melodijski jezik. Sve se više upotrebljavaju suvremena pomoćna sredstva za skladanje, a jedno je od najvažnijih — sintesajzer. Osim što ima financijske prednosti, sintesajzer omogućava upotrebu novih zvukova i njihovo kombiniranje sa starim, olakšava i ubrzava proces skladanja, dopušta vodećim ljudima filma da odmah po njenom nastanku čuju partituru točno onako kako je zamišljena, a povezivanje sintesajzera s računalom uz pomoć MIDI-ja (*Musical Instrument Digital Interface*) omogućava »pamćenje« i ponovno »izvođenje« bilo kojeg »zapamćenog« glazbenog broja.

Mala revolucija na području instrumentacije gotovo je izbacila iz upotrebe klasični simfonijski orkestar. No kako zvu-

kove »prirodnih« instrumenata niti najsavršeniji sintesajzer još uvijek ne može točno ponoviti (zbog beskonačnog niza alikvotnih tonova koji zvuče uz svaki ton odsviran na »prirodan« način — recimo, trzanjem žice ili vibriranjem membrane — i koji mu daju boju), simfonijski je orkestar i dalje ostao prisutan. Dapače, još uvijek se orkestralne partiture (sa ili bez dodanih elektronskih instrumenata) smatraju odrazom jake financijske potpore i visokog *ratinga* filma. Devedesete su pokazale da se bez orkestra ne može, ali da se njegov »prirodni« zvuk može obogatiti novim, »neprirodnim« zvukovima što naposljetku daje nadasve zanimljiv rezultat.

Harmonijski jezik filmske glazbe u devedesetima pretvorio se u nešto neobično. Nadovezujući se na tradiciju vječno popularnog romantičnog stila, skladatelji nastoje stvoriti vlastiti sličan jezik, koji je redovito odraz njihovoga glazbenog obrazovanja. Tako glazbene partiture variraju od onih koje nastaju kružnim ponavljanjem osnovnih harmonijskih funkcija, preko onih čije harmonije predstavljaju imitaciju nekog »klasičnog« ili filmskog uzora, do onih koje koriste najrazličitije tipove akorda te eksperimentiraju s njihovim kombinacijama i neslućenim mogućnostima stvaranja »umjetnih« zvukova.

Ono što je u glazbi romantizma bilo najdopadljivije jest melodija. Međutim, ona je u devedesetima samo djelomično zadržala svoj kraljevski položaj. Skladatelji poput Johna Williamsa, Ennia Morriconea, Hansa Zimmera i Jamesa Hornera bili su i ostali vrsni melodičari. Teško je zaboraviti glavnu temu iz *Schindlerove liste* (1993., John Williams) ili koral u Mozartovom stilu iz *Kralja lavova* (1994., Hans Zimmer) ili naslovnu temu *Titanica* (1997., James Horner) ili niz prelijepih, ali tragičnih melodija iz ciklusa *Tri boje* (1993.-1994., Zbigniew Preisner). Međutim, sve veća težnja za stvaranjem filmova s brzim tempom radnje, s mnogo akcijskih scena, a malo dijaloga, pravih emocija i filmske lirike, mnoge je skladatelje dovela do točke na kojoj su, slaveći snagu ritma, počeli zaboravljati na snagu melodije. Otuda i reakcije obožavatelja filmske glazbe poput ove: »(Danny) Elfman je postao majstor u stvaranju beskonačnih brojeva za gudače koji se nižu... bez ijedne jedine prave melodije.«<sup>11</sup>

Međutim, postupak izbjegavanja melodije u filmu *Ljudi u crnom* nije trebao iznenaditi glazbene *fanove*. Još dok je radio na toj partituri, Elfman je jasno najavio svoje skladateljske namjere: »Rekao bih da će partitura *Ljudi u crnom* biti najbliža glazbi u filmovima (*Extreme Measures*, *Frighteners*, *Mission: Impossible* i *Freeway*) što znači da ćete vidjeti likove i uz njih čuti nešto poput motiva. Neću pisati herojske teme za glavne junake. Izbjegavam takav tip glazbenog izražavanja...«<sup>12</sup>

Čini se da Elfman nije bio usamljen u svojoj odluci da odbaci stvaranje tema u smislu *leitmotiva*, upotrebu kojih su neki kritičari uzdizali u nebesa, a drugi oštro napadali.<sup>13</sup> Umjesto tema koje obilježavaju pojedine likove i ideje, skladatelji se u devedesetima češće odlučuju pisati teme općeg značaja. Tako Trevor Rabin u filmu *Armagedon* upotrebljava »općenitu herojsku temu, tragičnu temu, temu za NASA-in kon-

trolni centar i nekoliko motiva koji su često nemelodične prirode.«<sup>14</sup>

Međutim, u filmskom poslu svatko, pa i skladatelj, mora platiti ceh »velikom meštru«, odnosno mora pognuti glavu pred željama producenta i redatelja. »Veliki meštri« najčešće utječu na oblikovanje filmske glazbe na općenitoj razini, zahtijevajući da glazba bude »tužna«, »lirska« ili »dramatična«, ali se i dublje upleću u skladateljev posao kada traže uporabu većeg ili manjeg broja tema ili kada donose neke glazbeno važne odluke. Ponekad su te odluke opravdane, ali ponekad prisiljavaju skladatelja na sasvim nerazumne postupke. Tako je i ranije spomenuti Trevor Rabin s kiselim smiješkom sproveo u djelo jednu od besmislenih odluka producenta filma *Armagedon* Jerryja Bruckheimera. Rabin je, u razgovoru za časopis *Film Score Monthly*, čak pohvalio Bruckheimerovu odluku (vjerojatno iz pristojnosti), ali se u njegovim riječima osjeća da baš nije bio sasvim uvjeren u njezinu smislenost:

»Jerry doista voli glazbu u svojim filmovima, pa ako je i postojala scena prepuna specijalnih efekata, on je još uvijek na tom mjestu želio imati glazbu i melodiju...«<sup>15</sup>

Gotovo će svaki skladatelj za svog producenta reći da voli glazbu. No zahvaljujući Bruckheimerovoj producentskoj i glazbeničkoj »inventivnosti«, od čistih eksplozija i raznih drugih zvučnih senzacija veći se dio skladateljskog truda Trevora Rabina uopće ne čuje. Teško je povjerovati da je Rabin zbog toga bio presretan, a i svaki bi se pažljiviji gledatelj/slušatelj morao zapitati: što će zvučnim efektima glazba? Da stvori zaglušujući zvučni nered koji s oblikovanjem filmske zvučne vrpce nema nikakve veze?

Doista, u trenutku kada producent i redatelj, a onda zajedno s njima i skladatelj počinju favorizirati drugačiji pristup zvuku u filmu, *score* namijenjen najširoj publici, da ne kažem masama, postaje harmonijski banalan, ritmički agresivan, instrumentacijski često isključivo električan, a u melodijskom smislu poprima amorfnu-neutralni oblik koji se ne želi naći na putu novim glazbenim strujama. A te »glazbene struje« ne predstavljaju samo zvučni efekti, nego i, ne tako nova, ali u filmu sve učestalija pojava *songa*.

### »Prirodno sredstvo izražavanja«

*Song*, odnosno, u prijevodu s engleskog jezika, *pjesma* (*pjev*, *spjev*)<sup>16</sup> u glazbenom je svijetu višeznačan pojam. Marija Kuntarić definira ga kao »vokalno djelo manjeg opsega...« ali i kao vrstu »instrumentalne minijature iz vremena romantike«, a također i kao »naziv za određeni dvodijelni, odnosno trodijelni muzički oblik.«<sup>17</sup>

Dok većina stranih rječnika podržava takvo značenje pojma,<sup>18</sup> Percy Scholes pjesmu definira potpuno drugačije. Započevši svoju definiciju tvrdnjom da ne postoji čovjek koji nije zapjevao, Scholes zaključuje da je pjesma »prirodno i nagonsko sredstvo samoizražavanja.«<sup>19</sup>

»Ponekad, kada sam vrlo sretan, pjevušim. Ponekad, kada su vrlo sretni, to čine i likovi iz *Svi kažu volim te*, čarobne nove glazbene komedije Woodyja Allena. Ja ne znam pjevati. Ne znaju niti neki od Allenovih likova. Ali zašto bi ih to treba-



lo sprečavati? Tko uopće želi proživjeti život a da nikada ne zapjeva?<sup>20</sup>

Ako jedan uvaženi filmski kritičar poput Rogera Eberta priznaje da voli pjevati, i ako taj isti kritičar priznaje to pravo više ili manje glazbeno nadarenim glumcima u filmu koji je zapravo *neomusical* i u kojemu bi zapravo svi trebali biti pjevačke zvijezde, tada je izjednačavanje pjesme s »prirodnim i nagonским sredstvom samoizražavanja« doista opravdano. Međutim, »prirodno i nagonско pjevanje« u filmu ne prolazi uvijek. U filmovima koji se na ovaj ili onaj način bave glazbom očekuje se savršenost izvedbe — ako nigdje drugdje onda kod onih pjesama koje se ne izvode »u živo« i koje stoga ne predstavljaju Allenovsko »staračko mrmljanje pod tušem«. <sup>21</sup> Dakle, kada vrsni bušači nafte u filmu *Armagedon* kreću na put u svemir i kada mlađahni A. J. zapjeva svojoj djevojci Grace *I'm Leaving On A Jet Plane*, tada je to doista oblik vlastitog izražavanja kroz pjesmu, koje je i prirodno i nagonско. Tada se, naravno, zbog mogućih intonacijskih pogrešaka mladog bušača nafte (odnosno glumca Bena Afflecka) nitko u publici neće buniti. Međutim, kada tu istu pjesmu čujemo na odjavnoj špici u izvedbi pjevačice Chantal Kreviazuk, tada ćemo od izvedbe očekivati mnogo više. Uostalom, znamo da će upravo ta izvedba (a ne Affleckova) postati dijelom *soundtracka* kojeg će neki gledatelji poželjeto kupiti.

Isto tako, kada je glavni lik filma pjevač ili pjevačica, normalno je očekivati izvedbeno savršenstvo. U filmu *Bodyguard*, koji eksploatira pjevački profesionalizam i glumački amaterizam pjevačice Whitney Houston, američka pjevačka zvijezda često (i prečesto) izvodi vlastite pjesme. Bilo da je to nastup u hotelu s pjesmom *I Have Nothing* ili je to video-spot s pjesmom *Run To You* ili propali nastup u klubu *Marylin* gdje Houston pjeva *Queen of the Night*, njezine su izvedbe precizno uvježbane i razrađene u detalje. U slučaju *Bodyguarda*, koji je, čini se, više usmjeren na promociju Whitneyinih pjesama nego na razvoj sadržaja, nastupi i izvedbe pjesama ne ističu samo impresivne glasovne mogućnosti pjevačice, nego uključuju i raznolike kostime, kretanje po pozornici, koreografiju i spotovski način kadriranja.

Međutim, ponekad okolina izvodača nije uvijek tako raskošna kao u filmu *Bodyguard*, ali su pjesme, kao dio nastupa, i dalje savršeno otpjevane. U filmu *Skidajte se do kraja* nezaposleni »dečki« iz Sheffileda odlučuju se na »laku« zaradu putem striptiza, a da uvježbaju točku treba im glazba. Pjesme na koje »plešu« i vježbaju odjekuju s kasetofona, pa su izvedbe Wilsona Picketta, Sergea Crainsbourga i Jane Birkin, Donne Summer, Garyja Glittera te grupe »Hot Chocolate« očekivano na visokoj profesionalnoj razini. Međutim, filmska okolina pjesama je daleko od njihovoga izvedbenog savršenstva.

Pjesme *Je t'aime... moi non plus* i *Land of 1000 Dances* slušamo na improviziranoj audiciji za »stripere« u staroj tvornici; uz Garyjev (prilično bezuspješan) pokušaj da izvede svoj prvi striptiz slušamo *You Sexy Thing*; uz probe se čuje *Hot Stuff*; a na generalnoj probi za nastup pred ženskom rodbinom Barringtona Mitchella zvanog Horse s kasetofona treći pjesma *Rock and Roll, Part 2*. Dakle, dok Gaz i njegovi

prijatelji pripremaju nastup, primjećujemo da okolina u kojoj vježbaju (stara, vjerojatno napuštena tvornica) i nastupaju (jeftin klub) uopće nije namijenjena takvim i sličnim glazbenim (i »plesnim«) egzibicijama, da su kostimi novopečenih »stripera« jednaki svakodnevnoj odjeći i da se kamera ponaša filmski, a ne spotovski (u skladu s polusociološkom orijentacijom filma koju Eric Beltmann naziva »komedijom srama« i, kasnije, »komedijom besramnosti«<sup>22</sup>).

Premda zadržava neke značajke filmova gdje je sadržaj usmjeren uvježbavanju za nastup, glazba, odnosno *songovi* iz filma *Skidajte se do kraja*, približavaju se obliku prizornog *songa* iz svakodnevnog života. Takvih pjesama ima u raznim filmovima. To je *song* (*Hollywood Babylon*, a kasnije *I'm Afraid of Americans*) koji treći u *discu* dok Nomi Malone pokazuje nezainteresiranoj gomili svoje plesačke mogućnosti, a to je i pjesma *Walk Into the Wind* Andrewa Carvera koju Nomina prijateljica Molly po cijele dane sluša na radiju u svojoj kamp-kućici (*Showgirls*, režija. Paul Verhoeven, glazba. David A. Stewart, 1995.). To je također pjesma *Run To You* koju razmažena pjevačica Rachel sluša na *walkmanu* pjevajući i sunčajući se pred svojom vilom (*Bodyguard*), a to su i ploče gospodina Hollanda kojima on prati predavanja ili nastoji pretvoriti glazbeno nenadarenog sportaša Luisa Rossa u bubnjara (*Opus gospodina Hollanda*). Primjere prizornog *songa* nalazimo gotovo u svakom filmu iz devetog, ali i drugih desetljeća 20. stoljeća. To se čini potpuno logičnim, jer pjesma predstavlja nastavak sadržaja te se doživljava kao prirodan i osvježavajući odmak od »klasičnog« *scorea*. Ali kada *song* počne preuzimati ulogu *scorea*, pitamo se je li to doista nužno ili je to odraz jedne glazbeno-filmske propagande kojoj je prodaja filmskih nus-proizvoda važnija od stvaranja samog filma.

### Da li je popratni *song* doista potreban dijalogu?

Pjesma je oduvijek postojala u filmu, pa je s jedne strane logično da su je filmaši, osim u prizornim, ponekad upotrebljavali u neprizornim situacijama. Ako se ugledamo na film *Svi kažu volim te*, koji u kasnim devedesetima čak i pretočno pokazuje kako se nekad pjevalo, onda doista možemo reći da je još u tridesetima *song* često prihvaćao neprizornu funkciju koja je inače bila namijenjena *scoreu*. No ti su *songovi* bili pisani baš za film, pa nije bilo teško urediti da nakon pjevanog dijela pjesme nastupi instrumentalni, koji će, u maniri jednake melodičnosti i harmoničnosti, predstavljati glazbenu podlogu dijalogu ili nekom drugom zbivanju. Na primjer, u romantičnoj sceni između Joea i Von u Veneciji u *Svi kažu volim te*, Von iskorištava trenutak Joeova odsustva da zapjeva *All My Life*. Međutim, kada se Joe vraća s afričkom tratinčicom u ruci, između njih dvoje započinje dijalog, koji se čini logičnim nastavkom pjesme jer ga prati instrumentalni nastavak *songa*.

Takvih primjera upotrebe *songa* (ako izuzmemo film Woodyja Allena) u devedesetima nema. *Songovi* su rijetko pisani za određene scene, a kada to i jest slučaj, autoru pjesme je važnije njezino pojavljivanje na *soundtracku*, odnosno na različitim radio-stanicama i spotovski usmjerenim televizijskim programima, nego način na koji će pjesma funkcionirati u filmu. Otuda sve oštiji stilski kontrast između *songa* i

*scorea*. Osim toga, taj kontrast više utječe na promjenu *scorea* nego na promjenu *songa*. *Song* se čvrsto pridržava onog glazbenog stila koji je trenutno »in« (rap, reggae, obnova popa i rocka iz 70-ih i 80-ih itd.), dok *score* nastoji pratiti popularni trend i istovremeno ostati romantičarski orijentiran. Za primjer je dovoljno poslušati uvodnu glazbu iz filma *Ljudi u crnom* Dannyja Elfmana i *Armagedon* Trevora Rabina koje uz elemente klasične filmske partiture (tradicionalno romantične harmonije, orkestralna izvedba) koriste i elemente *songa* (naglašavanje ritma, uporaba električnih instrumenata, bubnjeva i sintesajzera).

Kontrast je nešto manji u filmovima čiji skladatelji nisu trendovski povodljivi, nego nastoje osmisliti način na koji će se stilske razlike *songa* i *scorea* što manje osjetiti. Naravno, američki filmski skladatelji devedesetih većinom ne pripadaju toj kategoriji. Ali primjer nalazimo u europskom filmu. Na primjer, skladateljica filma *Skidajte se do kraja* Anne Dudley prvo je dobro razmislila o stilskom i instrumentacijom određenju *scorea*, a tek se onda bacila na posao:

»Bilo je jasno da skladanje odgovarajuće partiture uopće neće biti lako. Preraskošni orkestralni stil bio bi zagušio humor i ne bi bio kompatibilan s velikim brojem *disco-songova* iz sedamdesetih. Stoga sam razvila stil koji je predstavljao neku vrstu hibrida između ska/reggae-a s akustičnom gitarom i istaknutim bariton saksofonom. To je, zajedno s tangom za obožavatelja klasičnog plesa, Geralda, oblikovalo temelj originalne filmske partiture.«<sup>23</sup>

Osim raznolikosti stilova između *songa* i *scorea*, neprizorno ponašanje *songa* ponajviše sprečava pjesnički tekst. Na početku smo rekli da je *score* vrsta metakomunikacijskog signala koji pomaže filmu da uspostavi kontakt s publikom. No *score* nije jedini takav signal — film ih odašilje mnogo, kako bi osigurao pravilno shvaćanje prizora i što veće uživanje gledatelja u film (pokreti kamere, montaža, režija, gluma, dijaloz, scenarij). Dodavanje *songa* s nezaobilaznim tekstom kao još jednim pod-signalom koji još jednom dodatno objašnjava prizor i koji na svoj način zaokuplja pažnju gledatelja može se loše odraziti na doživljavanje filma. Naime, *song* ne odašilje samo glazbene nego i tekstualne signale publici i na taj način objavljuje dva umjesto (ponekad već nepotrebnog) jednog dodatnog objašnjenja slici. Kako se i uloga *scorea* kao dodatnog objašnjenja (ilustracija, doslovni opis, *mickey-mousing effect*) u devedesetima sve više gubi,<sup>24</sup> natjecanje *songa* za preuzimanje te funkcije u filmu prestaje biti stvar privilegije i postaje stvar lošeg ukusa, a ponekad i potpuna besmisao.

Kako nas uči Woody Allen, neprizornog pjevanja u filmu bilo je i u doba *musicala*. Doduše, u filmu *Svi kažu volim te* to se dešava na samo jednom mjestu, i na tom mjestu Allen lukavo isprepleće dijalog s pjevanjem kako bi najavio filmsku završnicu ali i kako bi opravdao Edwarda Nortona što tugaljivo pjeva *I'm Thru With Love, I'll Never Fall Again* dok naratorica D. J. istovremeno objašnjava nastavak svojih ljubavnih pustolovina. Isto se tako opravdanom čini pojava pjesme *One, Two Three* (u izvedbi Lena Barryja) u filmu *Opus gospodina Hollanda* koja, osim funkcije povezivanja kadrova ima i funkciju stvaranja ugodaja »školskog dvori-

šta«. Međutim, kada gospodin Holland na početku svoga prvog profesorskog dana upoznaje dvoje novih kolega, glazba ne nestaje pod njihovim dijalogom. Pjesma ne smeta dijalogu iz samo jednog razloga: jer je stišana toliko da se gotovo ne čuje. Je li popratni *song* bio doista potreban ovom dijalogu?

Nekada su teoretičari napadali »klasične« filmske skladatelje (i njihove redatelje) zbog upotrebe popratne glazbe za vrijeme dijaloga. Danas bi se ti teoretičari držali za glavu, jer se zlatno pravilo o strogoj zabrani upotrebe pjesme u dijaloškoj sceni u devedesetima rado krši. Možda je tome pridonio suvremeni sindrom gradske buke. Bilo da je to prometna buka ili treštanje glazbe u disco klubovima, dućanima i kafićima, mi smo jednostavno navikli da se pri razgovoru moramo nadglasavati s preglasnom pjesmom s radija (ili bukom motora nekog automobila), a da to pjevanje i bučanje uopće ne slušamo niti primjećujemo.

Na taj se problem nadovezao Michael Bay, redatelj filma *Armagedon*, kada je svoj film o mogućem smaku svijeta preplavio komadićima *songova* u funkciji neprizorne glazbe. Popularistička orijentacija filmske glazbe postaje jasna od samog početka filma, jer niz »sitno izrezanih« kadrova u jednoj od uvodnih scena prati pjesma Jon Bon Jovija *Mister Big Time*. Ne bi se moglo reći da tekst pjesme odgovara sceni gradske vreve gdje se anonimni crnac na biciklu gura s automobilima i razgovara sa svojim psom, ali žestoki instrumental svakako podvlači ugođaj grada, guranja, trubljenja i glazbe koju bi taj isti crnac mogao slušati na *walkmanu*.

Kako je većina sličnih pjesama više inspirirana filmom, nego pisana za film, tako se redatelj mora pomiriti s time da će sâm krojiti pjesmu za montažnim stolom (jer to za njega neće učiniti filmski skladatelj glazbenim postupcima u partituri). Redatelj lukavo odabire dio pjesme s instrumentalom bez pjevanja na koji se nadovezije refren, jer to mu omogućava da pjesma minimalno smeta monologu (uostalom, ono što crnac govori potpuno je beznačajno za radnju) ali i da pokaže (uz nekoliko »praznih« kadrova grada) najpjevniji i najistaknutiji dio pjesme koja će njegov film kasnije reklamirati na *soundtracku*. Čim radnja i govor likova postanu važni (netko stišava crnog »brbljavca« sa psom, jer se na televizoru u izlogu može čuti vijest da je »Atlantis« eksplodirao), *song* nestaje kao da ga nikada nije bilo.

### Tri kategorije neprizornog *songa*

Iskustvo jednog drugog filma i jednog drugog redatelja pokazuje da se popratni *song* najčešće upotrebljava u tri kategorije. Prva, i najpraktičnija, pretpostavlja upotrebu *songa* kao vezivnog tkiva za niz kadrova/scena koji označavaju zbivanja u nekom vremenskom tijeku. Tako, na primjer, u filmu *Skidajte se do kraja* pjesma »Make Me Smile« prati Sheffieldske očajnike kako pokušavaju steći kondiciju trčeći, rađeći trbušnjake, igrajući nogomet... — a sve zbog nečije ideje da se striptizom može mnogo zaraditi. Tekst »Come Up And See Me, Make Me Smile« na neki način aludira na moguću bolju budućnost.

*Song* kao vezivno tkivo često se pojavljuje u filmu *Opus gospodina Hollanda*. Film govori o životnom putu jednog pro-

fesora i skladatelja, a kako je ljudski životni vijek dulji od trajanja jednog filma, tako se filmsko vrijeme mora skratiti. Bitni događaji sažeti su u nekoliko dokumentarnih kadrova i novinskih isječaka koji se isprepleću sa scenama iz privatnog života gospodina Hollanda. Kada uz te slike pjesma »The Pretender« govori o duši, promjenama, buđenju i prolasku vremena, tada je to pravi komentar koji više tekstom nego glazbom funkcionira poput Allenove naratorice Djune. *Song* u funkciji vezivnog tkiva koji je ujedno u funkciji naratora jedan je od načina da se niz (za film) manje zanimljivih događaja i radnji poveže u kraću cjelinu. Mogli bismo to nazvati nekom vrstom vremenskog mosta.

Drugi oblik uporabe *songa* uključuje potragu za instrumentalnom verzijom *songa* koja će na popularan način, a bez suvišnog pjevanog teksta (koji ionako samo stvara probleme glazbenim urednicima) služiti kao pratnja ponekim scenama. To je, recimo, naslovna tema filma *Svi kažu volim te*, koja služi kao instrumentalna pratnja raznim »veznim« scenama, najčešće zvučno pokrivenim glasom naratorice D. J. To je i instrumentalna pjesma *The Zodiak* koja najavljuje filmski žanr i ujedno prati uvodnu dokumentarnu sekvencu o industrijskom razvoju *Sheffielda* u filmu *Skidajte se do kraja*.

Treća kategorija filmskog neprizornog *songa* ne želi narušiti niti pjevnost *songa* niti filmičnost filma. U prijevodu to znači da se iz pjesme odabire njezin instrumentalni dio (svaka pjesma ima ili instrumentalni uvod ili međudio ili instrumentalni završetak) te se taj dio neprizorno upotrebljava u filmu. Na primjer, kada u filmu *Skidajte se do kraja* »dečki« dolaze u Geraldovu kuću na solarij, čuje se instrumentalni početak pjesme *We Are Family*; kada u filmu *Armagedon* kamera prvi put pokazuje Brucea Willisa kao iskusnog bušača nafte koji na naftnoj platformi igra golf, čuje se simpatičan, ritmom obojeni instrumental iz pjesme *La Grange*; a kada *bodyguard* Frank prvi put uđe u raskošnu spavaću sobu pjevačice Rachel, lirski instrumental naznačit će početak pjesme Whitney Houston *I Have Nothing (Bodyguard)*.

Naravno, ulogu instrumentala iz pjesme u bilo kojem filmu mogla bi obaviti bilo koja »klasična« filmska partitura, ali tada ne bismo imali povod da se na *soundtracku* pojavi pjesma koja će privući gomilu i omogućiti filmu da zaradi još više. Čovjek se mora upitati: zbog čega se neki redatelji bave snimanjem filmova — zbog filmova ili zbog prodaje *soundtracka*?

### Loše strane *soundtracka*

Ovo pitanje je, naravno, upućeno samo nekim redateljima i nekim filmovima te nema namjeru obezvrijediti niti film niti *soundtrack*. Zahvaljujući upravo *soundtracku*, obožavatelji filmske glazbe u devedesetima imaju privilegiju kod kuće slušati glazbu kojoj su se, samo nekoliko desetljeća ranije, mogli diviti isključivo u kinu. Hvala onome tko je »izumio« *soundtrack*! No problem nastaje kod filmova koji već sami po sebi predstavljaju »proizvod« i »trgovačku tvorevinu«<sup>25</sup> pa filmskoj glazbi i njezinom izdanju na CD-u pristupaju na isti način. Na primjer ovako:

»Columbia Pictures ponosno predstavlja objavu albuma *Armagedon*, zvjezdanog *soundtracka* iz novog *blockbustera* studija Touchstone Pictures koji će premijerno biti prikazan ovog ljeta. Album filmske glazbe — koji donosi novu glazbu

Aerosmitha, Journey, Shawn Colvin, Chantal Kreviazuk i drugih — bit će u vašim dućanima 30. lipnja.«<sup>26</sup>

U ovoj bombastičnoj najavi novog izdanja CD-a filmske glazbe ništa ne bi nedostajalo kada bi ta ista objava uključivala i ime pravog skladatelja filmske glazbe (*scorea*), Trevora Rabina. Jer, ovako se čini da onaj koji je imao najviše posla sa skladanjem, u bombastičnom predstavljanju spada pod »i drugo«. Rabin na CD-u doista spada pod »i drugo«, ili, prema nekim drugim objavama, u »dodatak«, jer je producent albuma (i filma) Jerry Bruckheimer odlučio pod pojedine filmske scene pobacati komadiće pjesama popularnih izvođača kako bi ih kasnije mogao objaviti i na tome masno zaraditi. A što se Rabina tiče — on dobiva (barem na CD-u) ostatke sa stola, jer na *soundtracku* se s njegovim potpisom pojavljuje samo *A Theme From Armageddon*, odnosno demoverzija naslovne teme koja nikada niti nije postala dijelom filma. I ništa više...

Naravno da su takvim postupkom filmski skladatelj i njegov rad potpuno obezvrijedeni i da *soundtrack* gubi smisao zvučne vrpce, odnosno albuma filmske glazbe. Na kraju pravi obožavatelji filmske glazbe, koja uključuje i *score* i *song* (ali *song* koji doista pripada filmu) više ne znaju da li je *soundtrack* namijenjen njima ili obožavateljima glazbe grupe Aerosmith, Journey ili neke druge. Odjednom postajemo svjesni činjenice da su u nekim filmovima neke pjesme nasilno ugrane u film kako bi kasnije bile objavljene i svrstane u kategoriju pjesme sa *soundtracka*.

Zapravo problem vuče korijene još iz osamdesetih, iz filmova koji su se bavili promocijom zvijezde, pjevača, plesača ili glumca (*Flashdance*, *Footloose*, *Yentl*) i u kojima je ta zvijezda diktirala način oblikovanja filmske glazbe. Tako i u filmu *Bodyguard*, iz početka devedesetih, ne možemo ne primijetiti da se s pjesmama Whitney Houston postupa iznimno pažljivo. One su redovito dio prizorne glazbe (videospotovi, nastupi, glazba s *walkmana*, glazba na radiju, glazba u automobilu, glazba u restauraciji), a kada postanu dijelom neprizorne glazbe tada su toliko pažljivo ukomponirane u kontekst (pjesma *I Will Always Love You* u završnoj sceni) da ih možemo proglasiti primjerom idealnog postupanja sa *songom* u neprizornoj situaciji. S druge strane, u filmu najviše »pate« *songovi* koje ne pjeva Whitney Houston, jer preko njih često padaju prizorni zvukovi a ponekad i dijaloz i te su ti *songovi* stižani do nečujnosti i neprepoznatljivosti. Malo manje pati originalna filmska glazba Alana Silvestrija, *score*: ona obavlja uobičajene funkcije filmske glazbe, ali redovito ostaje svedena na kratke glazbene odlomke i — naravno — samo jedan broj na *soundtracku*. Evo još jednoga oštećenog filmskog skladatelja!

S druge strane, kada *soundtrack* doista postane prilika za objavljivanje popularnog *songa*, tada se netko dosjeti te uz uobičajenu inačicu »music by« ubaci i onu »inspired by«. Tada se dešavaju situacije poput sljedeće: ako ste željeli poslušati tu i tu pjesmu iz tog i tog filma, nemojte se iznenaditi ako na *soundtracku* dotična pjesma ne postoji, ali zato postoji niz pjesama koje se u filmu uopće ne pojavljuju. To je, na primjer, slučaj s albumom glazbe iz filma *Showgirls*. Sadržaj filma je takav da je u njemu jednostavno morao postojati niz popularnih pjesama (pjesme i izvanredne plesne točke prema mnogim su kritičarima jedino što u filmu vrijedi). Sve

su te pjesme bile dovoljno atraktivne da privuku široku publiku na koju producenti obično ciljaju, a *songova* u filmu je bilo toliko da su mogli privući određeni tip publike i bez onih pjesama koje su ni po čemu važnije ali ipak »*inspired by*«. Hoću reći, zahvaljujući dodanim *songovima*, *soundtrack* filma *Showgirls* je ostao bez nekih sadržajno važnih pjesama koje bi same po sebi sigurno navele veliki broj obožavatelja da ga kupe, a *soundtrack* bi pritom ostao vjeran svom imenu.

Osim problema *songa* na *soundtracku* postoji i problem *scorea*. Taj je problem najbolje prikazao autor jednog osvrt na glazbu iz filma *Ljudi u crnom*:

»Uživao sam u filmu *Ljudi u crnom* (posebice u mopsu koji govori), a i Elfmanova je glazba podržavala brzo izmjenjivane besmislice iz scenarija koje su film učinile toliko zabavnim.

Na CD-u, naprotiv, glazba je bila prisiljena stajati bez šala koje je inače pratila u filmu. Rezultat je bio prilično nategnut — činilo se kao da čujete samo polovicu šale, ali ne i njezin završetak... Prema glazbi možete pretpostaviti da se nešto desilo u filmu — kao na primjer, eksplozija velikog kukca, ili životinja koja govori, ili neočekivano aktiviranje oružja. Ali što se to dogodilo? Sama glazba ne može na to odgovoriti, pa cijeli *soundtrack* ostavlja gorak okus u ustima.«<sup>27</sup>

Gledano iz te perspektive, *score*, naročito ako je ilustrativan i čvrsto vezan uz akciju na ekranu, doista teško prolazi bez potpore slike. Zbog čvrste veze sa slikom, interpretaciju filmske glazbe ne određuje isključivo glazba, nego i filmske situacije i filmska okolina u kojima se ona pojavljuje. Psiholozi su već davno utvrdili da je ljudska psiha podložna vanjskim utjecajima, a to je u slučaju filma posebno naglašeno: elementi koji su mišljeni u filmskom kontekstu, izdvajanjem iz tog konteksta gube svoje prvobitno »značenje«. Otuda razočaranje kod slušanja filmske glazbe na CD-u. A otuda i prednost *songa* (koji smo do sada većinom kritizirali).

Ako nije predviđen sadržajem, *song* u filmu predstavlja strano tijelo. Pjesma ne mijenja svoju jednostavnu periodičnu strukturu s dodanim refrenom zbog zbivanja na ekranu. Niti ne mijenja karakter melodije, niti ubrzava ili usporava tempo da bi se prilagodila slici. Jedino što filmaš može s njom učiniti jest da je stiša ili da je skрати ili da u montaži odabere neki njezin dio i pusti ga u filmu. Pravih glazbenih prilagodba filmu nema. To je razlog zbog kojeg *song*, u biti namijenjen koncertnom izvođenju, ne funkcionira u filmu ali funkcionira na *soundtracku*. To je također razlog zbog kojeg se filmska partitura (ako nije prearranjirana, »preuređena« za drugi medij) na *soundtracku* ponaša nadasve čudno. Kao da nije iz tog filma.

## U obranu *songa* i *scorea*

Problem *songa* i *scorea* u devedesetima predstavlja problem njihove međusobne stilske raznolikosti, problem njihove namjene, problem različitih glazbenih svjetova kojima pripadaju i problem različite publike koja ih prihvaća, odnosno ne prihvaća. Međutim, svi su ti problemi rezultat općeg stanja glazbe u 20. stoljeću koje je poznato upravo po svojoj stilskoj raznolikosti. U glazbi koju s oprezom nazivamo »ozbiljnom« ili »klasičnom« samo da je razlikujemo od filmske (od-

nosno zabavne i popularne glazbe), stilska je raznolikost opće poznata. Impresionizam, ekspresionizam, serijalizam, minimalizam, različiti neo-smjerovi itd. obilježavaju tu »vrstu« glazbe čiji se predstavnici u devedesetima (i ranije) radije odlučuju na stvaranje »vlastitog« stila nego podržavanje nekog »općeg«, »unificiranog« stila. Naravno, ta »vrsta« glazbe nije jedina (danas su čak i »klasičari« suočeni s problemom *više* glazbi), pa se pojam stilske raznolikosti može primijeniti i na one druge, »ne-ozbiljne« glazbe. U slučaju *songa*, odnosno popularne glazbe, rjeđe se radi o stvaranju vlastitog skladateljskog stila, a češće o mondenom praćenju trendova kao što su jazz, pop, rock, reggae, techno, hip hop itd.

Zanimljivo da filmski *score*, koji je niknuo iz »klasične« glazbe, pokazuje manju stilsku raznovrsnost od *songa*. *Score* se gotovo čvrsto drži starih (pojednostavnjenih) romantičarskih tradicija samo povremeno propuštajući suvremenije utjecaje »klasične«. Nešto je otvoreniji utjecajima popularne glazbe (tj. *songa*), a nije mogao ostati zatvoren niti pred tehnološkim novinama, pojavom novih elektronskih instrumenata i upotrebi računala.

Nekada davno, *song* i *score* krenuli su filmskim putem držeći se ruku pod ruku. Jednako kao i *score*, *song* je nastavljao pojednostavnjenu tradiciju romantizma (s naglaskom na melodiju koju prate osnovne harmonijske kombinacije). S vremenom su se stilovi filmske pjesme i filmske partiture počeli sve više razdvajati. *Score* je ostao tradicionalistički orijentiran, dok je *song* krenuo drugim putem. Međutim sve izraženije stilsko nejedinstvo nije moglo iz filma izbaciti niti tvrdokorni *score* niti sve popularniji *song*. *Song* se nije dao izbaciti iz filma niti kada je filmski mjuzikl počeo umirati, niti kada se na njegovu mjestu pojavio rock'n'roll, niti kada su »naslovne« pjesme postale pravilo svakog filma, a niti kada je, sredinom osamdesetih, pojava MTV-a obnovila polumrtvi mjuzikl i najavila novu eru filmskog *songa* gdje će videospotovi i objavljeni albumi filmske glazbe pomaknuti razmišljanja filmskih (i nefilmskih) skladatelja u smjeru glazbeno-filmske komercijale. Tvrdokornost *scorea* tu se počela gubiti. Tijekom devedesetih, *score* sve više preuzima ritmičnost i suvremenu elektronsku instrumentaciju *songa*.

Nova i drukčija popularistička orijentacija *scorea* nije, međutim, narušila njegovu filmsku funkcionalnost, kao niti pravu namjenu *songa*. Premda se pjesma tijekom devedesetih povremeno nastoji uplitati u »posao« filmske partiture, *song*, zbog svoje čvrste, unaprijed određene strukture nikada nije postao dovoljno uspješan u funkcionalnom smislu. Ali je od *scorea* bio daleko uspješniji u onom drugom, komercijalnom smislu.

Tako je klasična podjela filmske glazbe na *score* — koji obavlja funkciju neprizorne glazbe, i *song*, koji nastupa prizorno, ostala, premda je bilo pokušaja i s jedne i s druge strane da se ona naruši. Dakle, kombinacija *song-score* postaje idealna u trenutku kada taj dvojac u filmu stvara ravnotežu prizornog i neprizornog, odnosno komercijalnog i funkcionalnog. A kakva im je budućnost? Pa upravo onakva kakvom ju je već davno predvidio Gérard Lenne.

»Zar nije zgodno da film kao i muzika budu svečanost? Najluđe svetkovine su i najljepše.«<sup>28</sup>

## Bilješke

- 1 Filipović, Rudolf, 1963., *Englesko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb: Zora, str. 874.
- 2 Pojmovi »glazba« i »muzika« imaju jednako značenje, ali je riječ »muzika« bliža korijenima pojma (grč. *musike*; lat. *musica*; engl. *music*; franc. *musique*; njem. *Musik*; tal. *musica*). Vidi: Kovačević, Krešimir, 1963., *Muzika*, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josip Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. II (K-Ž), str. 281.
- 3 Kovačević, Krešimir, 1963., *Muzika*, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josip Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. II (K-Ž), str. 281.
- 4 »Score«, u: *The Harvard Brief Dictionary of Music*, ur: Willy Apel, Ralph T. Daniel, 1960., Washington Square Press Inc, str. 265.
- 5 David, Charlton, 1986., *Score*, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: Stanley Sadie, London: Macmillan Press Limited, Washington DC: Grove's Dictionaries of Music Inc, Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, vol. 17, str. 59.
- 6 »Score«, u: *Larousse Encyclopedia of Music*, ur: Geoffrey Hindley (1971.), London, New York, Sidney, Toronto: The Hamilton Publishing Group Ltd, str. 544.
- 7 Prema: David, Charlton, 1986., *Score*, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: Stanley Sadie, London: Macmillan Press Limited, Washington DC: Grove's Dictionaries of Music Inc, Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, vol. 17, str. 59-67.
- 8 U tom smislu pojam »note«, kojeg dr. Filipović navodi kao paralelan pojam pojmu »score«, a koji potječe od latinske riječi *nota* = *znak*, upućuje na vezu pojma »score« s teorijom komunikacije, gdje je znak jedno od epistemičkih oruđa (signal, znak, simbol) uz pomoć kojih film komunicira s publikom.
- 9 Naravno, svako pravilo ima izuzetke, pa tako i ovo. Rijetki su (ali doista postoje) slučajevi da redatelj naruči glazbu od skladatelja i da traži da glazbena partitura bude gotova prije početka snimanja igranog filma. U takvim slučajevima glazba nije opterećena skladateljevim viđenjem slike (ali jest skladateljevim poznavanjem scenarija, odnosno priče), pa se kasnije može pojavljivati nezavisno od slike (na koncertu, na CD-u) a da na nju ne upućuje.
- 10 Zbigniew Preisner, 1993. Funkcionalna uloga glazbe je ipak produbljena i postavljena na višu komunikacijsku razinu. No ovdje se radi o europskom, a ne o američkom filmu. Pretpostavka je da film *Plavo* nije bio podložan utjecaju američke *pulp*-kulture i sve ograničenijem načinu holivudskog filmskog razmišljanja koji je postao podređen ukusu masa i zakonu ponude i potražnje.
- 11 Clemmensen, Christian, *Men in Black*, ([www.filmtracks.com](http://www.filmtracks.com))
- 12 Adams, Doug, srpanj, 1997., *Tales from the Black Side — An Interview with Danny Elfman, Film Score Monthly*, Los Angeles: published by Lucas Kendall, vol. 2, nr. 4. ([www.filmscoremonthly.com](http://www.filmscoremonthly.com))
- 13 Oštro kritizirajući upotrebu *leitmotiva* u filmu, Hanns Eisler je već davno napisao: »...Funkcija *leitmotiva* je svedena na razinu glazbenog dvorjanika koji značajnim glasom najavljuje svog gospodara premda svi jasno prepoznaju dotičnu važnu osobu.« Eisler se također okomio na skladatelje koji se previše oslanjaju na filmske teme napisavši. »On (skladatelj) citira (*leitmotiv*) tamo gdje bi inače morao stvarati.« (Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, London, str. 4-6.)
- 14 Bond, Jeff & Kendall Lukas, srpanj 1998., *Armageddon Arrives, Film Score Monthly*, Los Angeles: published by Lucas Kendall, sv. 3, br. 4, str. 21. 15 Ibid, str. 20-21.
- 16 Filipović, Rudolf, str. 932.
- 17 Kuntarić, Marija, 1963., *Pjesma*, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josip Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. II (K-Ž), str. 405.
- 18 U *The Harvard Brief Dictionary of Music* pojam *song* je definiran kao »kratka kompozicija za glas solo, obično praćena glasovinom, tako temeljena na poetskom tekstu da ističe, a ne zasjenjuje značenje teksta« (Apel, Willi, Daniel, Ralph T, ibid, str. 278.). Dok Apel govori o pjesmi isključivo kao o solo popijevki (vrsta vokalnog djela u »klasičnoj« glazbi), dotle Geoffrey Chew u *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* definira pjesmu šire i kaže da je *song* »glazbeno djelo za glas ili glasove, sa ili bez pratnje, ili čin ili umjetnost pjevanja« (Chew, Geoffrey, 1986., *Song*, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: Stanley Sadie, London: Macmillan Press Limited, Washington DC: Grove's Dictionaries of Music Inc, Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, vol. 17, str. 510.).
- 19 Scholes, Percy A, 1947., *The Oxford Companion To Music*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, str. 881.
- 20 Ebert, Roger, *Everyone Says I Love You, Chicago Sun-Times* ([www.suntimes.com](http://www.suntimes.com))
- 21 Smith, Adam, svibanj 1997., *Everyone Says I Love You, Empire*, br. 95. ([www.scoot.co.uk/empire](http://www.scoot.co.uk/empire))
- 22 Beltman, Eric, *The Full Monty*, članak s interneta (Internet Movie Database: <http://us.imdb.com>)
- 23 Dudley, Anne, komentar za CD *The Full Monty*
- 24 Dodatno objašnjenje slici kroz glazbu bilo je neophodno u doba nijemog filma kada je glazba predstavljala jedini postojeći zvuk. Već je pojava zvučnog filma razvila rasprave o tome da li je glazba doista potrebna filmu ili nije, a filmski su se glazbenici ozbiljno počeli brinuti da će izgubiti posao. Glazba se ipak zadržala u filmu, jer se pokazalo da može izazvati neke reakcije publike koje drugi filmski elementi nisu mogli izazvati. Glazba kao dodatno objašnjenje slici (ilustrativna glazba) opstala je kao ostatak iz nijemog filma za kojeg se pretpostavljalo da će se brzo izgubiti. Međutim, nije se izgubila. Izgubili su se oblici doslovne ilustracije (na koju apeliram kada govorim o problemu prizornog *songa*) i mikimausiranja (koje se zadržalo u crtanom i animiranom filmu i komedijama). Glazbeni opis se upotrebljava sve manje, naročito u partiturama koje su unaprijed pažljivo osmišljene (kao partitura Anne Dudley za *Skidajte se do kraja*), ali ipak ostaje u devedesetima kao jedan oblik nepristojnog ponašanja glazbe koja ne da filmu da diše.
- 25 Janet Maslin je na početku svog kritičkog osvrt na film *Armagedon* za *New York Times* napisala: »Film zapravo nije prava riječ kojom bismo opisali *Armagedon*. Daleko bliže bi bilo nazvati ga proizvodom, trgovačkom tvorevinom...« (Maslin, Janet, 1. srpanj 1998., Henny Penny Get's President's Ear, *The New York Times*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com))
- 26 [www.music.com/soundtracks/](http://www.music.com/soundtracks/)
- 27 Clemmensen, Christian, ibid.
- 28 Lenne, Gérard, Džanić, Asag, 1980./1981., *Pop muzika i film, Sineast*, Sarajevo: »Svetlost«, br. 49/50, str. 91.

## Bibliografija

- Adams, Doug, srpanj 1997., »Tales from the Black Side — An Interview with Danny Elfman«, *Film Score Monthly*, Los Angeles: published by Lucas Kendall, vol. 2, nr. 4. ([www.filmscoremonthly.com](http://www.filmscoremonthly.com))
- Apel, Willi, Ralph T. Daniel, ur., 1960., »Score«, u: *The Harvard Brief Dictionary of Music* i Apel, Washington Square Press Inc, str. 265-266.
- Barrios, Richard, 1995., *A Song in the Dark*, New York, Oxford: Oxford University Press
- Beltman, Eric, *The Full Monty*, članak s interneta (Internet Movie Database: <http://us.imdb.com>)
- Berardinelli, James, *Showgirls*, a film review, [www.cybernex.net/~berardin](http://www.cybernex.net/~berardin)
- Bond, Jeff & Kendall Lukas, srpanj 1998., Armageddon Arrives, *Film Score Monthly*, Los Angeles: published by Lucas Kendall, sv. 3, br. 4, str. 20-21.
- Chew, Geoffrey, 1980., Song, u: *The New Grove Dictionary of American Music*, ur: Stanley Sadie, London: Macmillan Press Limited, vol. 4. (R-Z), str. 510-523.
- Clemmensen, Christian, *Men in Black*, [www.filmtracks.com](http://www.filmtracks.com)
- David, Charlton, 1986., Score, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: Stanley Sadie, London: Macmillan Press Limited, Washington DC: Grove's Dictionaries of Music Inc, Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, vol. 17, str. 59-67.
- Dudley, Anne, komentar za CD *The Full Monty*
- Ebert, Roger, Everyone Says I Love You, *Chicago Sun-Times* ([www.suntimes.com](http://www.suntimes.com))
- Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, London, 1970.
- Filipović, Rudolf, 1963., *Englesko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb: Zora
- Gorbman, Claudia, 1987., *Unheard Melodies*, London: Indiana University Press, str. 19-20.
- Hindley, Geoffrey, ur., 1971., »Score«, u: *Larousse Encyclopedia of Music*, London, New York, Sidney, Toronto: The Hamilton Publishing Group Ltd, str. 544.
- Kovačević, Krešimir, 1963., Muzika, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josip Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. II (K-Ž), str. 281.
- Kuntarić, Marija, 1963., Pjesma, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josip Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. II (K-Ž), str. 405.
- Lenne, Gérard, Džanić, Asag, 1980./1981., Pop muzika i film, *Sineast*, Sarajevo: »Svetlost«, br. 49/50, str. 85-91.
- Maslin, Janet, 1. srpanj 1998., Henny Penny Get's President's Ear, *The New York Times*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)
- Paulus, Irena, 1994., *Uloga glazbe u klasičnom holivudskom filmu: funkcije glazbe u filmu Casablanca*, diplomski rad, rukopis dostupan u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu
- Prendergast, Roy M, 1991., *Film Music A Neglected Art*, New York — London: W. W. Norton & Company, str. 302-307.
- Sackett, Susan, 1995., *Hollywood Sings!*, New York: Watson-Guption Publications
- Scholes, Percy A, 1947., *The Oxford Companion To Music*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, str. 851, 881-885.
- Smith, Adam, svibanj 1997., Everyone Says I Love You, *Empire*, br. 95. ([www.scoot.co.uk/empire](http://www.scoot.co.uk/empire))
- Turković, Hrvoje, 1993., Metakomunikacijska regulacija komunikacije i odredba retorike, *Književna smotra*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, god. 25, br. 90, str. 21-29.
- Wintley Hitchcock, H., Stanley Sadie, ur., 1986., »Song«, u: *The New Grove Dictionary of American Music*, London: Macmillan Press Limited, vol. 4 (R-Z), str. 260.

Tomislav Čegir

# Osvojena prostranstva: western devedesetih<sup>1</sup>

Čak ni površno razmatranje filmskih strujanja devedesetih ne može proći bez osvrta na western, taj »pravi američki žanr«,<sup>2</sup> koji je upravo u proteklom desetljeću nakon razdoblja zamiranja, doživio svoju djelomičnu obnovu. O samom se žanru, i ne samo u nas, pisalo s različitih pristupa, pa dakle i s potpuno različitim predznacima njegova vrednovanja. Zamjerke koje su upućivane westernu posve su isključivale njegovu očitu kontekstualnost, mogućnosti višestrukog »čitanja«, zanemarujući njegovu društvenu, pa i mitsku uvjetovanost. Tako ovaj esej o westernu devedesetih između ostaloga, nužno mora posvetiti pozornost »vodoravnim« i »okomitim« odrednicama koje ga omeđuju.

»Vodoravne« se odrednice odnose na društvene značajke razdoblja u kojem su djela nastala, dajući im kontekstualnu podlogu. »Okomite« će nam odrednice pokazati kolika je važnost odnosa samog djela i tradicije iz koje izrasta, naslijeđa ne samo žanra, nego i društva koje ga neizbježno oblikuje. Upravo u tim odrednicama nalazimo odnos mitskog i zbiljskog što prožima cijeli žanr westerna. U tom kontekstu, ovaj bi esej neizbježno morao iskoristiti mogućnosti različitih »čitanja« westerna devedesetih koja se otkrivaju u čitavom spletu razmatranja s različitim stajalištima. U sveobuhvatnijem uočavanju razmatrane građe i njezine slojevitosti, strukturalistički pristup se pritom čini neizbježiv.

## Uvjetovanost westerna devedesetih

Gotovo bez krznanja možemo ustvrditi da western devedesetih ne možemo valjano sagledati bez njegova odnosa s maticom žanra, »jer, s jedne strane western je kao povijesni žanr koji referira točno određena zbivanja u prošlosti dovršen, dok s druge strane kao zatvoreni tzv. umjetni, dakle o stvarnosti neovisni sustav, ima vlastiti život i može se odnositi spram vlastite (žanrovske) povijesti i na taj način nastavljati svoje postojanje i to u dvama globalnim smjerovima: najprije kao western sam, i drugo, on se može raspršiti u raznim drugim filmskim žanrovima i podžanrovima i tako latentno nastaviti život«.<sup>3</sup>

Iako se često tvrdilo da western devedesetih svrhovito nastavlja tradiciju antwesterna sedamdesetih, više no oplahnut težnjama revizionizma i političke korektnosti devedesetih, ta se tvrdnja ipak čini necjelovitom upravo stoga što isključuje njegove razmeđe i odnos žanra sedamdesetih, dakle antwesterna, i kasnog »klasičnog« westerna šezdesetih, ali i usporidnih, često zanemarivanih, strujanja tzv. »spaghetti« westerna. Kasni je »klasični« western šezdesetih pokazao potpun pomak stoicizmu, koji se u ranijim djelima tek povreme-

no naznačavao. Junaci westerna šezdesetih više nisu bili tek mladi »gordi individualci«<sup>4</sup> koji svojim djelovanjem pomažu uspostavi zajednice, njenoj izgradnji iz posvemašnjeg rasula, već pojedinci zrelih godina svjesni da im zajednica kojoj su pomogli izrasti sputava osobnost te u njoj ne mogu svrhovito opstojati već se često moraju »izgubiti u bespućima«,<sup>5</sup> izgubljenih iluzija, ali tvrdokorno čuvajući svoju individualnost, što je u grubljim slučajevima bilo istoznačno sa smrću.

Druga smjernica američkog westerna šezdesetih bez sumnje je društveno uvjetovana. Protagonist više nije bez mane, individualac koji se ravna prema pravilima vlastitog moralnog koda — prirodnog, koji je često u nesuglasju s onim pisanim — već postaje otpadnik od društvenih stremljenja i nema moralnih nazora koji bi mu pomogli u pronalaženju suglasja sa zajednicom. Kako je western često smatran zabranom konzervativnih strujanja, upravo se ta druga smjernica čini metaforom promjena u američkom društvenom ustroju, pa i mladalačkog bunta promatranog s izrazito konzervativnog stajališta. Promjena izvornih načela westerna odlikom je promjena što ih je u šezdesetima počeo doživljavati društveni ustroj, prvi put u povijesti nagrižen vjerom u osobnost pojedinca koji će pomoći opstojnosti društva, ali i sumnjom u samo društvo. S druge strane, »spaghetti« western najčešće se promatra s izrazito negativnoga polazišta, jer osnovne odrednice žanra ta zasebna struja obrađuje uz pomoć svojevrsnog manirističkog postupka. Taj manirizam deformira zadane obrasce, pa se ne mora činiti čudnim što zagriženi štovaljelji klasičnog westerna ovu podvrstu potpuno ignoriraju. No, »spaghetti« western mora se nužno promatrati s drukčijih pozicija nego klasični, prije svega zato što se taj filmski žanr obrađuje iz udaljenoga, za western posve autsajderskoga, »starog svijeta«. Kako je pak riječ o desetljeću posvemašnjih društvenih i kulturnih promjena, redatelj koji pripadaju toj struji morali su stvarati u drugačijim okolnostima nego njihovi prethodnici.

U sedamdesetima, u razdoblju »novoholivudskih« strujanja, pod očitim utjecajem društvene nestabilnosti, mitu o pokoravanju otvorenih prostranstava prilazilo se s otvorenim negativnim predznakom. Iz današnje perspektive može se ustvrditi da antwestern predstavlja razočaranje mitskim predznakom uspostave društva. Ako je mit morao pomoći stabilnosti društva, sedamdesete su pokazale da njegova nadgradnja i nije tako svrhovita kao što se činilo u prethodnim razdobljima, pa su se počeli propitivati sami temelji s izraženom sumnjom u njihovu ispravnost, a često i s podsmije-

hom. Mit se tako nije samo rušio u prašinu, već često i bacao u blato iz kojega se teško mogao izvući neokaljan.

Tako se razmeđa šezdesetih i sedamdesetih čini bitnom u razmatranju vesterna devedesetih, no nije uputno zaboraviti ni osamdesete u kojima je, u razdoblju Reaganova neokonzervativizma (1981.-1988.), žanr opstojao na samim rubovima američke filmske produkcije. Nije bila riječ tek o tržišno uvjetovanoj činjenici da se vestern pokazao neisplativim, pa čak i riskantnim, kao što je to bio slučaj s *Vratima raja* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino; 1980.), već i o tome da se američko društvo iznova okrenulo traženju vanjske opasnosti, strahu od tuđinaca, pa je društvena uvjetovanost pomogla oblikovanju nove inačice mita, ponajbolje otjelotvorene u akcijskom filmu iz tog razdoblja. Obrasci vesterna tako su se uz pojedine iznimke raspršili u drugim žanrovima, pokatkad očito, kao što je to bio slučaj s *Teksaskim graničarem* (*Extreme Prejudice*, Walter Hill; 1987.), koji je odrednice akcijskog filma spojio s posvetom žanru vesterna, pogotovo u završnoj inačici obračuna izravno preuzetog iz, čini se, žanrovski najutjecajnijeg filma u posljednja dva desetljeća, *Divlje horde* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah; 1969.), a ponekad neizravno, kako to možemo »iščitati« iz iznimnog filma ceste *Paris, Texas* (Wim Wenders; 1984.), koji se oslanja upravo o prijelomni vestern iz opusa Johna Forda *Tragače* (*The Searchers*; 1956.). Odnos nepokorenih prostranstava i doma, divljine i obitelji, neizravno je preuzet iz Fordovog filma, koji je presudno oblikovao barem dio svjetonazora Wima Wendersa koji se spram američkog mita odnosi s odmakom, ali i potpunim razumijevanjem.

No, nekolicina »pravih« vesterna osamdesetih nagovještava i usmjerenje žanra u devedesetima. Tako *Jahači na duge staze* (*The Long Riders*, Walter Hill; 1980.), svojim preuzimanjem obrazaca iz klasičnog razdoblja žanra, otvaraju mogućnosti postmodernističkog »čitanja« građe,<sup>6</sup> *Blijedi jahač* (*Pale Rider*, Clint Eastwood; 1985.) izvlači do krajnosti poimanje junaka vesterna kao inkarnacije božanskog, dok se u *Silveradu* (Lawrence Kasdan; 1985.) simboličnima pokazuju dvije scene. Upravo je žena doseljenica ta koja »želi nešto izgraditi, uzgojiti« u sredini u kojoj čak i zakon još odiše divljinom, a i završni će nam obračun neizravno pokazati da iza predstavnika zakona koji je prekoračio svoje ovlasti stoji divljina, dok iza njegova protivnika koji će pomoći izgradnji zajednice uočavamo crkvu. Odnos divljine i kulture u *Silveradu* tako postaje bitnom poveznicom klasičnog vesterna i vesterna devedesetih.<sup>7</sup>

### Mit i zbilja u vesternu

Često je razmatrana opreka mitskog i zbiljskog, odnosno povijesnog u žanru vesterna i njegov odnos prema pokoravanju Zapada. Mladoj je naciji bez nekog znatnijeg kulturnog naslijeđa, kao što je američka, u svrhovitoj iako prečesto okrutnoj izgradnji društva, bio potreban mit koji će odgovarati »kolektivnoj svijesti«, odnosno koji će poticati daljnji razvitak sustava. Osvajanje ogromnih prostranstava zapadno od Missisippija bilo je pogodnim predloškom, a kako je svakom mitu nužna šira dostupnost, upravo su masovni mediji devetnaestog i dvadesetog stoljeća pogodovali njegovom širenju. Kako su društvene promjene u današnjim vremenima znatno brže nego ikada prije, ne mora se činiti čudnim da se i odnos spram mita o Divljem zapadu vrlo brzo mijenjao.<sup>8</sup>

Tvrđnja da se žanr vesterna ne odnosi spram zbilje izravno, nego dijalektički,<sup>9</sup> u recentnijim je razdobljima propitivana kao »kamen smutnje« u razumijevanju američkog društva i njegova oblikovanja. Tako je mitski, a ne povijesni pristup u vesternu postao otežavajućom okolnosti. Njegova neizravnost postala je nedostatkom, a ne vrlinom, kao što se to ranije smatralo.<sup>10</sup> No »koncept Zapada otjelovljuje sukob ideala. Na jednoj strani predstavlja bitno protudruštvene, individualne i osamljeničke vrijednosti pomoću kojih pojedinac može izbjeći potkupljujućem utjecaju društva. S druge, Zapad predstavlja čistu, prirodnu, još uvijek nepokorenu divljinu u kojoj društvo može izgraditi novu zajednicu temeljenu na pročišćavajućem, gotovo iscjeljujućem djelovanju prirode.«<sup>11</sup> Mitski čimbenici koji nužno nastaju na temelju navedene opreke postaju »opći obrasci ljudskog iskustva.«<sup>12</sup> Kao što radovi Josepha Campbella na području komparativne mitologije pokazuju, mitski se obrasci ponavljaju u različitim razdobljima i podnebljima u gotovo istovrsnom obliku, ne posustajući ni u suvremenim razdobljima, a pažljiva uporaba tih obrazaca svakako može pomoći svrhovitijem i prihvatljivijem uobličavanju filmskog ili bilo kojeg drugog umjetničkog ostvarenja.

### Sumračni vestern

Dakako, valja se zapitati što se s oprekom mitskog i povijesnog zbiva u vesternu devedesetih. Iako je pokušaj da se žanru pristupa izravno s povijesnog stajališta primjeren devedesetima, pokušaji revizionizma i politički korektan odnos prema dotad zanemarivanim sudionicima vesterna morali su zadrijeti u područje mitskog. No, devedesete nisu prvo razdoblje žanra u kojem se pokušava iznaći zbiljsko u osvajanju Zapada; činilo se to još davnih dvadesetih.<sup>13</sup> Opreka je, međutim, očita već u prvotnom dramaturškom postupku. Iznažanje je zbiljskog u devedesetima pojedinačno, odnosno ravna se prema legendarnim osobama koje su sudjelovale u pokoravanju, civiliziranju prostranstava; dok je u dvadesetima ono bilo opće, odnosno epsko i određivalo se prema događajima bitnim u prodoru na Zapad, poput otkrivanja Oregonskog puta u filmu *Karavana ide na Zapad* (*The Covered Wagon*, James Cruze; 1923.) ili spajanja dviju željezničkih pruga u *Željeznom konju* (*The Iron Horse*, John Ford; 1924.).<sup>14</sup> Takvi su pokušaji u suvremenim razdobljima nemoćni, jer je društvo preraslo stupanj potrebe za epskim. Ono se u filmu, pa dakle ni u vesternu, više ne može baviti općim, već gotovo uvijek pojedinačnim upravo zato što je stupanj razvoja prešao prijeko potrebne temelje njegova oblikovanja. Tako je pokušaj nalaženja stvarnih povijesnih činjenica ili opravdavanja zanemarivanih dijelova društva u devedesetima uvjetovan sustavnim nastojanjem da se uravnoteže razni etnički, rasni, pa i spolni čimbenici američkog društva. Vestern razdoblja tako označavaju dvije krajnosti povezane općim smjerom društva, a ponajbolji primjeri žanra poput *Nepomirljivih* (*Unforgiven*, Clint Eastwood; 1992.) ili *Geronima* (Walter Hill; 1993.) prožimlju obje krajnosti ustanovljavanjem prijeko potrebne ravnoteže.

Devedesete tako pokušavaju izbjeći mitsko, no usudio bih se ustvrditi da u tome ne uspijevaju u potpunosti. Ako je »svaki film politički«,<sup>15</sup> odnosno uvjetovan ideološkim predznakom društva u kojem je stvoren, tada je i svaki vestern uvjetovan mitskim naslijeđem kojem pripada. Upravo zato, sva-



ki je glavni protagonist vesterna legendaran, bio on povijesnom osobom ili ne, jer ga oblikuje ne samo unutarfilmska situacija, nego i tradicija iz koje izrasta.

Iako su *Ples s vukovima* (*Dances With The Wolves*, Kevin Costner; 1990.), ovjenčan nagradama Američke filmske akademije, razni dušebrižnici pozdravili kao prvi western nakon dugog razdoblja koji se »politički ispravno« odnosi prema domorodačkom stanovništvu,<sup>16</sup> upravo je uspjeh *Nepomirljivih* potaknuo filmske producente da o vesternu opet razmišljaju kao isplativom žanru. Filmovi koji su uslijedili svojim su ugođajem, izborom tema i situacija predočili protagoniste što su izgubili iluzije o svojem svrhovitom opstanku kojim će pomoći izgradnji zajednice. Poglavitito je riječ o svojevrsnim gubitnicima koji u pokušaju zadržavanja vlastite osobnosti, u susretu s preprekama što su uglavnom društvenog podrijetla, moraju zadobiti znatne ožiljke, vanjske ili unutarnje. Društvena situacija koja ih okružuje daleko je od pokušaja da se divljina pretvori u vrt. Te su primarne zajednice grube poput divljine iz koje su izrasle, pa ako vestern devedesetih označimo sumračnim, nećemo pritom nimalo pogriješiti.

Vestern devedesetih odlikuje se, tako, posvemašnjom ambivalentnošću u odnosu na davno zadate opreke žanra. Protagonisti i antagonisti rijetko su primarno dobri ili loši, prije svega ih određuje njihovo neposredno djelovanje, iako nekima od njih nije strana ni kontemplacija upravo zbog svijesti o posljedicama koje mogu imati njihovi postupci. Ni opreka divljine i kulture nije više očita kao prije, jer je kultura, odnosno zajednica, morala pokoriti divljinu da bi opstala, a njezin unutarnji poredak narušen je zato što je zakon odsutan ili što se preuzima princip nasilja da bi zajednica koliko toliko svrhovito opstala. Protagonist uglavnom ne osjeća pripadnost zajednici u kojoj obitava ili u koju pristiže. Ni protagonistov moralni kod, a ni moralni kod zajednice nisu više tako jasni da bi njegovo djelovanje donijelo neku dobit novom društvu. Ako su i protagonist i zajednica toliko nagrižene vjere u ispravnost vlastitoga postojanja i djelovanja, ostaje upitnim kakvo će biti društvo koje iz toga primarnog stanja nastaje. Mitski je čimbenik još uvijek nazočan, no prožet je društvenom uvjetovanošću ne samo razdoblja izgradnje i pokoravanja divljine Zapada, već i društveno uvjetovanim stanjem devedesetih.

Valja se posvetiti »iščitavanju« kontekstualnosti raznih ostvarenja žanra devedesetih, ali i njihovom povezivanju s tradicijom vesterna i naslijeđem društva koji uvjetuju i oblikuju njihovu nadgradnju. U vesternima Clinta Eastwooda vidljivo je i formalno i sadržajno odstupanje od tradicionalnih premisa žanra. Nadrealistični tonovi i naturalizam preuzet od Leonea predstavljaju formalne izmjene, dok se u sadržajnom pogledu Eastwoodovi vesterni dotiču tema koje su se u klasičnom razdoblju mogle tek naslutiti. Naime, jedan od osnovnih čimbenika žanra, ulogu vjere, on shvaća doslovce. »Budući da je zakon udaljen, bitna moralna orijentacija čovjeka — osamljenika u novom golemom prostranstvu — jest Biblija, odnosno poistovjećivanje individue s osnovnim božanskim načelima. Poistovjećivanje ili usklađivanje djelovanja individue i božanskih načela od neprocjenjive je važnosti za vestern... stoga je junak vesterna inkarnacija božanskog, odnosno poistovljenje božanske prirode.«<sup>17</sup> Svi se nje-

govi vesterni, a možemo im pribrojiti i one koje nije režirao, temeljito bave navedenom postavkom, a u tome je najdalje otišao upravo već spomenuti *Blijedoliki jahač*.

*Nepomirljivi* predstavljaju drugu krajnost. Clint je ovdje svjestan grijeha prošlosti u kojoj je bio okrutni ubojica, no oprostna ne može biti jer je Will Muny iznova prinuđen ubiti, odnosno prekršiti ne samo božanski, već i pisani ljudski zakon. I *Tombstone* (George Pan Cosmatos, 1993.) koji se primarno bavi znamenitim obračunom kod O. K. Coralla u kojem su sudjelovali braća Earp, predvođeni Wyattom i Doc Hollidayom; na kontekstualnoj razini dosljedno provodi navedenu postavku o inkarnaciji božanskog, ali i o grijehu i kazni. Film je, naime, ispunjen izravnim simbolima očitovanja božanskog, a kada Earpovi prekorače svoje ovlasti, noć osvete njihovih protivnika doimlje se poput noći božjeg usuda zbog kršenja prvotnog božanskog zakona. Biblija postaje orijentir i u *Divljem Billu* (*Wild Bill*), gdje se mjesto prebivanja i smrti Divljeg Billa Hickoka komentira iz starozavjetnog motrišta, kao i u *Geronimu* gdje je ona smjernicom ponašanja protagonista vojnika kada zajednica iznevjeruje data obećanja. Metaforu religijskog iskupljenja obrađuju i *Brzi i mrtvi* (*Quick and Dead*, Sam Raimi; 1995.), jer se protagonistica s antagonistom, da bi iskupila grijeh prošlosti koji je upravo on uzrokovao, sukobljava u gradu sa znakovitim imenom Redemption, a jedan je od protagonista propovjednik revolveraš koji opet mora ubiti da bi opstao. Western kao otvorenu metaforu također predstavlja *Divlji Bill* gdje bešćutnost glavnog protagonista nije ništa drugo do bešćutnost čitavog američkog Zapada tog razdoblja. Ni *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, Jim Jarmusch; 1996.) ne nazire od kontekstualnog. Nije čak ni riječ o »pravom« vesternu upravo zbog Jarmuscheva protutradicionalističkog stava, već prije o »alegoriji o smrti«,<sup>18</sup> u kojoj protagonist, putujući s američkog Istoka putem otpadništva, prolazi kroz grad Machine, svojevrsnu kolijevku kapitalizma na Zapadu, te stiže do »ogledala voda«, odnosno »voda smrti« iz mnogobrojnih mitskih predaja, a duhovni mu je vodič Indijanac. Nešto izravnije protagonistovim se poduzetničkim duhom bavi *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, 1994.), pomno obrađujući životopis znamenitog predstavnika zakona na Zapadu. Odnos pojedinca i obitelji nazočan je u ovom filmu, jer za oca i sinove Earp ništa nije važnije od obitelji, a takav će se odnos pokazati neispravnim jer je upravo djelovanje Wyatta Earpa postalo uzrokom njezine propasti. Poveznice s tradicijom žanra susrećemo u *Wyattu Earpu* jer protagonist postaje predstavnikom Zakona upravo kada se pokazuje dostojnim svladati poteškoće gotovo istovjetne kao i one u *Mojoj dragoj Clementini* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946.). No, ovdje nije riječ o Indijancu, već o običnom prijestupniku, a protagonistov će se odnos spram domorodačkog stanovništva pokazati neizravnim jer je u mladenačkom razdoblju života pomogao istrebljenju bizona. Zanimljiva je, međutim, slojevita međuigra s *Plesom s vukovima* u kojem protagonista, bivšeg vojnika koji se priključio Indijancima, tumači isti glumac, Kevin Costner, a lov na bizone, kao i svjedočanstvo o njihovu istrebljenju, poveznicom je ta dva filma. *Geronimo* se spram Indijanaca ne odnosi revizionistički, ne traži opravdanje međusobnih razmirica dviju oprečnih civilizacija, nego s gorčinom prikazuje njihovo međusobno nerazumijevanje koje pridonosi porazu one koja se pokazala slabijom.

Možemo taj film nazvati nasljednikom »klasičnog« razdoblja vesterna jer takvi su odnosi dviju rasnih skupina nazočni u filmovima poput *Dva jahača* (*Two Rode Together*, John Ford, 1961.) ili *Udaljene trube* (*Distant Trumpet*, Raoul Walsh; 1964.) na koje *Geronimo* podsjeća svojom strukturom. Složeni se međudodnosni s razdobljem klasičnog vesterna izravnije očituju u pomnijoj razradi osobnosti Geronima,<sup>19</sup> ali i neizravno u vizualnom, koje je opet kontekstualna poveznica s Fordovom »konjičkom trilogijom«. <sup>20</sup> Naturalistički je pak *Nepomirljiva mala Joe* (*The Ballad of Little Joe*, Maggie Greenwald; 1993.) čiji odnos s tradicijom obuhvaća barem dva antivesterna. Stanje je zajednice podjednako onom u *McCabe i Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971.), dok je svojevrijedno izgnanstvo protagonistice u divljini pomalo nalik *Jeremiasu Johnsonu* (Sydney Pollack, 1972.), iako nema nazočnosti domorodačkog stanovništva. Postmodernistički su filmovi po svojim postupcima *Opasne djevojke* (Bad Girls; 1984.), *Potjera* (Posse, Mario Van Peebles; 1992.) i *Brzi i mrtvi*. *Opasne djevojke* upućuju na opuse čak šestorice redatelja vesterna, od Johna Forda, preko Howarda Hawksa i Anthony Manna, pa sve do Sergia Leonea, Sama Peckinpaha i Clint Eastwooda. *Potjera* je leoneovski vestern s rasnim afroameričkim predznakom, dok u *Brzi i mrtvi* susrećemo gotovo izravan citat filma *Bilo jednom na Divljem Zapadu* (Sergio Leone, 1968.), ali i manirističko naglašavanje ostatka građe u kojoj se tradicionalni revolveraški obračun pretvara u svojevrsno natjecanje.

### Revizionističke crte

Revizionistički odnos spram zapostavljenih čimbenika pokoravanja Zapada, očit je na mnogo razina u vesternu devedesetih bez obzira je li riječ o filmskim ili televizijskim djelima. No, pokatkad se u ispravljanju nanesenih pogrešaka odlazilo u suprotnost, pa su se predznaci odnosa domorodačkog stanovništva i bijelih osvajača mijenjali bez nekog dubljeg razumijevanja samih Indijanskih plemena. Tako Indijanci u nekoliko filmova dobivaju izrazito bjelačke attribute, a pokatkad se u pokušaju da ih se učini većim od života poseže i za uporabom judeo-kršćanske mitologije kao što je to slučaj u televizijskom filmu *Tecumseh* (1995.), ili pak u nešto umjerenijem *Geronimu* (1993., oba su nastala u produkciji Turnerove televizijske postaje), što je svojom pojavom potpuno zasjenio *Geronima* Waltera Hilla koji pokušava naći ispravan odnos dviju civilizacija.

Zanemarivana nazočnost Afroamerikanaca u vesternu devedesetih očituje se u dva primjera: već spomenutom *Potjerom* i televizijskim filmom *Crni vojnici bizoni* (*Buffalo Soldiers*, Charles Haid; 1997.). Nakon ukinuća ropstva Afroamerikanci su često u neimaštini i pokušaju nalaženja samosvojnosti stremili Zapadu, no njihovo je breme pokatkad bilo preteško jer ih je pratio trag prošlosti, pa im često nije preostajalo drugo nego da postanu odmetnici, kao u slučaju *Potjere*, ili da se priključe vojnim postrojbama u sukobima s Indijancima, kao u slučaju *Crnih vojnika bizona*. Zanimljivo je da upravo u ovom drugom slučaju samosvijest Afroamerikanaca budi vodič crnačko-indijanskog podrijetla, što ih podsjeća da su jedno služenje zamijenili drugim i da njihov pravi protivnik nisu Indijanci predvođeni znamenitim poglavicom Vitoriom, te da im je potrebno znatno više ponosa i samosvijesti.

Odnos prema ženi u vesternu također je promatran iz raznih motrišta, pa vestern devedesetih, pri pretvaranju divljine u vrt, pokušava dati opravdanje i tom zanemarenom dijelu društva. Iako čak tri filma — *Nepomirljiva mala Joe*, *Opasne djevojke* i *Brzi i mrtvi* — stavljaju ženske likove u prvi plan, odnos prema ženi u vesternu devedesetih pokazao se iznimno surovim. Kao što nam to govori televizijski film *Žene divljeg Zapada* (*Buffalo Girls*, Rod Hardy; 1995.), položaj je žene na Zapadu mogao biti dvojak: mogla je biti supruga ili prostitutka, a štoviše, bila su to vremena kada je teško bilo postati majkom. U *Nepomirljivima* žena je posjed, čija se vrijednost mjeri vrijednošću konja. Kasdanov Wyatt Earp u žene nema povjerenja, a braća su mu važnija od njih. U *Opasnim djevojkama* žena ne vrijedi ništa bez svog supruga, pa čak i vlasništvo nad zemljom postaje nevažice. No, najgrublje se prema ženi odnosi film *Nepomirljiva mala Joe* u kojem protagonistica mora postati muškarcem da bi mogla opstati na Zapadu, jer se u suprotnom može čak i preprodati. Ona je »veći problem no što vrijedi«, a svoj mir na Zapadu može pronaći tek kao muškarac iako je čak i protuzakonito obući odjeću suprotnog spola. No, upravo žena, kao pasivni princip, može smiriti divljinu protagonista, kao što je to slučaj u *Nepomirljivima*; ona je ta koja se pojavljuje iz bespuća kao simbol zemlje i opet nestaje u bespućima u filmu *Brzi i mrtvi*, koji se upravo u tom pogledu može promatrati kao vestern ženskog principa. U *Opasnim djevojkama* protagonistice uspijevaju doseći samostalnost, no put ih vodi prema Aljasci, dijelu SAD koji ženu gotovo nije ni poznao, pa se njihova sudbina čini pomalo upitnom i pesimističnom. U *Divljem Billu* Waltera Hilla, baš kao i u postvesternu *Teksaški graničar*, upravo sukobe protagonista oko žena možemo shvatiti kao jasnu metaforu sukoba oko prevlasti nad zemljom. *Osvajanje* ženskih protagonistica može se poistovjetiti s osvajanjem prostranstava zapadno od Missisippija.

Upravo su ta prostranstva objektom posvemašnje jagme bijelog doseljenika, koji stremi njenom potpunom pokoravanju, uzdizanju iz rasula, no pritom se uspijeva »isuviše umisliti«, kao što je to slučaj u recentnom vesternu *Zakon Divljeg zapada* (*Jack Bull*, John Badham, 1999.), pa kada se Geronimo pita »zašto na toj zemlji nema mjesta za suživot«, bijeli mu doseljenik bahato odgovara da »oni uzdižu zemlju iz rasula, da je oni grade«. Tako su postupnim pokoravanjem u vesternu devedesetih, beskrajna prostranstva izmijenila svoj predznak u odnosu na klasični vestern. Ona nisu više tek temeljem nastanka nove zajednice, novoga društva, ona mogu čak biti istinska pustoš potpuno sumorna ugođaja što nastavaju ljudi kojima je najvažnije održati se na bilo koji način, kao što je to slučaj u *Mrtvom čovjeku*. Simbolična je tako borba Divljeg Billa i poglavice kojem je umrla žena, jer metaforički prikazuje preotimanje zemlje domorodačkom stanovništvu. Kako je ubojica Divljeg Billa sin njegove bivše ljubavnice, upravo one koju je odveo u propast, a koja je bila metaforom zemlje, možemo uvidjeti svu kontekstualnost vesterna devedesetih. Iako grijehove očeva ne trebaju plaćati sinovi, Divljem Billu se nasilna prošlost vraća i progoni ga. Ako djeca nove civilizacije uništavaju one koji su omogućili njezino stvaranje, oni uništavaju zapravo i njezine temelje — beskrajna, no osvojena prostranstva. Vanjska divljina nestaje i postaje unutarnja. Kako svjedoči film *Žene divljeg zapada*

velika predstava o osvajanju Zapada gotova je i može se prodavati onima koji su od nje bili odvojeni, kao i novim naraštajima koji će od nje stvoriti mit.

Odnos prema tom mitu mogao se raspršiti u drugim žanrovima devedesetih kao što je to film ceste, koji barem u dva slučaja — *Thelma i Louise* (Ridley Scott, 1991.) i *Savršeni svijet* (*Perfect World*, Clint Eastwood; 1993.), odaje kontekstualnu povezanost s vesternom. Završno će duhovno oslobođenje protagoniste doživjeti upravo u dolini Moab (Utah) gdje je John Ford snimio nekoliko svojih vesterna iz klasičnog razdoblja, a Grand Canyon će postati i njihovim vječnim utočištem. Kako je vestern surov prema ženama nije čudno da jedna od protagonistica u bijegu izbjegava Teksas, koji je zadržao još ponešto od divljine prije pokoravanja, dok se radnja *Savršenog svijeta* zbiva upravo u Teksasu, a

protagonist u potrazi za ocem, onim koji ga je učinio »unutarne« divljim, stremi Aljasci, posljednjem neokrnjenom utočištu nepokorenih prostranstava SAD-a.<sup>21</sup> I filmovi koji mogu nositi označnicu *postvesterna*, poput *Usamljene zvijezde* (*Lone Star*; John Sayles; 1996.) ili *Momci sa Zapada* (*Hi-Lo Country*, Stephen Frears, 1999.), pokazuju nam kako je mit utjecao na oblikovanje zbivanja u tim prostorima u vremenima iza drugog svjetskog sukoba. Aktivni se princip morao prepustiti pasivnom kako bi svoje opstojanje učinio svrhovitim, kao što nam to svjedoče uvodni i završni tekstovi Eastwoodovih *Nepomirljivih*, ali je pasivni pritom morao stradati. Američko će društvo tako, usprkos svim pokušajima revizionizma i uvođenja »političke ispravnosti«, još dugo nositi ožiljke divljine koja je morala biti osvojena da bi postala »obećanom zemljom«.

## Bilješke

- 1 Tekst obuhvaća ne samo filmove koji su bili dostupni u kino distribuciji, već i one čija je dostupnost ograničena samo na viderotrište. Podjednako tako nisu obrađeni samo filmski vesterni, nego i televizijski čije razmatranje pomaže ustanovljavanju cjelovitije slike vesterna devedesetih.
- 2 Andre Bazin.
- 3 Dario Marković, prilog *Suvremeni vestern; Qourum*, br. 3, Zagreb, 1995.
- 4 Ante Peterlić, *Kratka poetika vesterna*; Zagreb, 1979.
- 5 Isto.
- 6 Iako se možda primjerenijom čini tvrdnja da je prvi postmodernistički vestern *Posljednji hitac* (*The Shootist*, Don Siegel; 1976.), koji se našao na razmeđu klasičnog i postmodernističkog, izravnom posvetom filmskom liku Johna Waynea, odnosom prema njegovoj karijeri, dakle i odnosom spram tradicije žanra; kontekstualno se odnoseći između ostalog i spram *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford; 1962.).
- 7 Will Wright, *Struktura vesterna* u kojoj autor ističe četiri mitološke opreke: dobro/zlo, divljina/kultura, jaki/slabi, u zajednici/izvan zajednice.
- 8 Valja navesti barem dva poznatija primjera: Henry Nash Smith, *Virgin Land*; Harvard University Press, Cambridge, Mass.; izvorno 1950., reizdanje 1970. i Richard Slotkin, *The Fatal Environment*; Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1986. koji odražavaju gotovo oprečna stajališta sagledavanja američkog mita o pokoravanju Zapada.
- 9 Anre Bazin, u predgovoru Jean-Louis Rieuepeyrou, *Westen ili pravi američki film*; Jugoslavenska Kinoteka; Beograd, 1950.
- 10 Jon Tusk, *American West In Film*, 1985. u kojoj se taj povjesničar masovne kulture bez zazora obrušio na čitav žanr, pokazujući, usprkos golemom poznavanju žanra i njegovih povijesnih nepravilnosti, i pokoju grešku u razmatranju grade.
- 11 J. A. Place, *The Western Films Of John Ford*; Citadel Press, Secaucus, N. J.; 1974.
- 12 Isto.
- 13 Čak su i profesori američke povijesti u razdoblju dvadesetih pokatkad sudjelovali u oblikovanju scenarijskih predložaka, u njihovoj povijesnoj vjerodostojnosti; prema navodima *Ekran*; 7, 8; Ljubljana; 1989.
- 14 Razdoblje svršetka ranog epskog vesterna može označiti film *Cimarron* (Wesley Ruggles; 1931.) o otvorenom prodoru na teritorij 1889. godine ustanovljene savezne države Oklahome. Kako je razdoblje tridesetih i razdoblje velikih gospodarstvenih kriza, ne mora se činiti čudnim da je i epski vestern izgubio zaleđe na kojem se stvarao, a i sam se žanr našao u krizi. Nije bila tek riječ o tome da je pojava zvuka na filmu pridonijela i oblikovanju muzičkog vesterna, čije su zvijezde bili pjevajući cowboji, već i o društveno uvjetovanoj činjenici da se upravo u razdoblju previranja američki film nije mogao okrenuti istraživanju mita o Zapadu, već su primarni žanrovi razdoblja postali gangsterski film, koji je izravno propitivao nedostatke društva, ili pustolovni film koji je nudio odmak od društvenih nepravilnosti. Tako, razmatrajući kontekstualnost filmskih strujanja razdoblja, svojevrsan nastavak *Cimarrona* ne nalazimo u nekom predstavniku žanra s kraja tridesetih, već u filmu *Plodovi gnjeva* (John Ford; 1940.), nastalom prema književnom predlošku Johna Steinbecka, u kojem farmeri, nasljednici onih koji su pokorili Oklahomu, potaknuti krizom moraju stremiti k »obećanoj zemlji« Kaliforniji.
- 15 Razni autori, urednik Antony Easthope, *Contemporary Film Theory*; Longman, London, 1994.
- 16 Iako prema tvrdnjama raznih teoretičara taj film tek ovlaš dodiruje granice žanra.
- 17 Dario Marković, *Pravestern Clint Eastwooda*, Kinoteka, br. 38, Zagreb, 1993.
- 18 Ante Peterlić, predavanje na ADU, 1996.
- 19 Geronimo je često u klasičnom vesternu bio predstavnikom nepomirljivog dijela Apaških plemena, za razliku od Cochisea koji je uvijek bio sklon pregovorima u iznalaženju mogućnosti suživota dviju civilizacija, kao što je to slučaj u *Slomljenoj strijeli* (*Broken Arrow*, Delmer Daves; 1950.)
- 20 Riječ je naime o činjenici da u *Geronimu* svjedočimo izravnom citiranju nekoliko djela znamenitog slikara američkog Zapada s kraja 19. i početka 20. stoljeća Frederica Remingtona, a poznato je da je Ford film *Nosila je žutu vrpču* (*She Wore Yellow Ribbon*, 1948.) »obojio« uporabom Remingtonove palete, dok se u *Fort Apache* (1948.), koji neizravno komentira poraz generala Custer, poslužio izravnim citiranjem Remingtonove »Custerove posljednje straže«.
- 21 Ne treba zaboraviti da se radnja *Savršenog svijeta* zbiva tjedan dana prije umorstva predsjednika J. F. Kennedyja, čije je značenje za suvremenu Ameriku barem ravno onome što ga je imao Abraham Lincoln u otvaranju mogućnosti osvajanja Zapada.

# Leksikon redatelja za 21. stoljeće

Pripremio: Jurica Pavičić

**U** ovom malom leksikonu filmskih autora donosimo ona imena za koja se može s pravom pretpostaviti da će biti udarna kreativna snaga svjetskog filma u idućih nekoliko desetljeća. Ovaj izbor nije autorski, nego kompilacijski. Sastavljač se nije ravnao prema vlastitim uvidima i ukusu, nego prema koliko-toliko objektivnim kriterijima: zastupljenosti na festivalima, nagradama, međunarodnom odjeku i poznatosti.

Središnji kriterij za izbor bio je dobni. U listu 26 autora uvršteni su redatelji mlađi od 35 godina, odnosno rođeni od 1965. naovamo. Iznimka je napravljena samo u slučaju nekoliko autora iz Istočne Azije. Redatelji poput Zhang Yuana ili Shinya Tsukamoto odviše su nepoznati u Hrvatskoj, a tematski i poetički neodvojivi od mladog svjetskog filma da bi ih se isključilo iz ovog konteksta. U tih nekoliko slučajeva uvršteni su redatelji rođeni 1960.-1963. Redatelje te generacije iz Zapadne Europe i SAD nismo uvrstili jer je dobar dio njih (poput Hala Hartleya, Johna Dahla, Quentina Tarantina) dovoljno poznat u nas.

Iz istih razloga u izboru 26 imena malo je autora iz SAD i Britanije. Kad je 1995. Filmski ljetopis radio sličan mali leksikon američkog off-Hollywooda u njemu se našlo sedam autora mlađih od 1965. godišta. Dvojicu smo uvrstili i ovdje (Kevina Smitha, Jamesa Graya), premda nisu ponovili uspjeh svojih prvijenaca Clerks i Little Odessa. Većina ostalih nije ispunila nadanja: John Singleton, Robert Rodriguez ili Roger Avary danas ni iz daleka ne znače onoliko koliko se od njih očekivalo.

S obzirom da Hrvatskoj kronično nedostaju informacije o aktualnim svjetskim filmovima izvan strogog mainstreama, u ovom smo izboru zato insistirali na autorima iz malih kinematografija poput tajvanske, belgijske, danske, slovenske ili tadžičke. Spomenuti autori nadišli su objektivne prepreke koje nadaje pripadnost maloj kulturi i prodrli svojim radovima u svijet, makar i u ograničenom getu festivala, retrospektiva i art-kina. Sudbine takvih mladih autora mogu biti ohrabrenje i našim filmašima da nisu osuđeni na izolaciju. Pionirski uspjesi filmova mladih hrvatskih autora (poput Maršal ili Mondo Bobo) pokazuju da Hrvatska može imati svoje mjesto u takvom malom leksikonu.

**Barbara Albert (Austrija)** — Rođena u Beču 1970. Studirala novinarstvo, režiju i scenarij na Bečkoj akademiji; radila i kao glumica. Skrenula je pažnju na sebe drugim režiranim kratkim filmom *Die Frucht deines Leibes (Plod tvojih ljubavi, 1996.)*. 1999. snimila dugometražni debi *Nordrand (Sjeverno predgrađe)* o životu nekoliko likova iz istoimene bečke četvrti, među kojima je i skupina imigranata iz BiH. Film je uvršten u konkurenciju Venecije i kandidiran za *Oscara*.

**Paul Thomas Anderson (SAD)** — Rođen na Novu godinu, 1. 1. 1970., u Studio Cityju, Kalifornija. Sin TV komičara iz Clevelanda Ernie Andersona. Prvi se put oprobao kao redatelj 1988. filmom *The Dirk Diggler Story* koji će biti osnovica za kasniji *Boogie Nights*. Cjelovečernjim filmom debitira 1996. filmom *Hard Eight (Teška osmica)* — obiteljskom dramom ambijentiranom u svijet profesionalnih kockarskih varalica. Već tim prvim filmom naznačuje svo-

je tematske afinitete prema sumornim, intimističkim psihološkim dramama koje smješta u okruženje blještavila i hedonizma kanoniziranog masovnom kulturom. Sličnu recepturu ponavlja u mnogo spektakularnijem i opsežnijem filmu *Boogie Nights (Kralj pornića)* o usponu i padu jedne muške porno zvijezde. Ova filmska freska u stilu Roberta Altmana jedan je od najboljih američkih filmova devedesetih. U njoj tada dvadesetsedmogodišnji Anderson konfrontira hedonističke sedamdesete i konzervativne osamdesete i prikazuje likove koji se ne snalaze u promjenama. Slične je, mozaičko-epizodične strukture i Andersonov idući film *Magnolia (1999.)* koji iduće godine osvaja *Zlatnog medvjeda* u Berlinu i doživljava izniman kritičarski uspjeh.

**Janez Burger (Slovenija)** — Rođen 1965. u Kranju. Studirao ekonomiju, a potom režiju na FAMU u Pragu. Aktivirao se u kazalištu neformalnom skupinom Burgerteater. Filmski debitirao filmom *V leri (U leri, 1999.)* o tipičnom

predstavniku slovenske generacije X, vječitom studentu i neradniku. Ovaj crno-bijeli film u maniri Kevina Smitha i Erica Rohmera smatra se vjerojatno najboljim slovenskim filmom devedesetih. Osvojio je *Grand Prix* na nacionalnom festivalu u Portorožu, te u Cottbusu i Trstu, a prikazan je i na FEST-u 2000.

**Emma Kate Croghan (Australija)** — Rođena 1972. u Adelaideu. Studirala režiju, snimala spotove, a debitirala filmom *Come as You Are* u suautorstvu s Bradom McGannom. Međunarodno afirmirana filmom *Love and Other Catastrophes (Ljubav i druge katastrofe, 1996.)* o sazrijevanju i traženju identiteta skupine australskih studentica. Sličan uspjeh ne ponavlja idućim filmom *Strange Planet (Čudna planeta 1999.)*, također epizodičnom freskom o životu sidnejskih postdiplomaca.

**Frederic Fonteyne (Belgija)** — Rođen u Uccleu 1968. Studirao na katoličkom sveučilištu u Louvainu, radio kao scenarist i producent. Vodio i eksperimentalne radionice za glumce i teatarske terapijske skupine za psihijatrijski oboljele osobe. Debitirao na dugometražnom filmu 1997. filmom *Max i Bobo*, ponešto precijenjenom pričom o čudnom prijateljstvu beskućnika i nezaposlenog frizera. 1999. snima izvanredno zreli film *Une liaison pornographique (Pornografska veza)* o seksualnoj vezi dvoje sredovječnih neznanaca (Nathalie Baye i Sergi Lopez). Unatoč provokativnom naslovu i temi, riječ je o srazmjerno čednoj psihološkoj studiji o emotivnosti u suvremenoj urbanoj sredini.

**Saša Gedeon (Češka)** — Rođen 1970. u Pragu. Studirao filmsku i TV režiju na FAMU u Pragu. Diplomirao filmom *Indianske leto (Bablje ljeto, 1995.)* koji iduće godine osvaja nagradu u Trstu. Gedeonov sljedeći film *Navrat Idiota (Povratak idiota, 1999.)* prošle je godine predstavljen u Veneciji i predložen za *Oscara*.

**James Gray (SAD)** — Rođen 1969. u New Yorku. Studirao na USC u Los Angelesu. Tijekom studija istaknuo se kratkim filmom *Cowboys and Angels (Kaoboji i anđeli)*. Kao dvadesetpetogodišnjak 1994. snima *Little Odessa (Malu Odesu)*, obiteljsku dramu s elementima gangsterskog filma situiranu u ambijent ruskih i ukrajinskih useljenika na Long Islandu. Film sa zvučnom glumačkom ekipom (Maximillian Schell, Vanessa Redgrave, Tim Roth, Edward Furlong) osvaja Srebrnog lava iste godine u Veneciji. *Mala Odesa* uskoro stječe kulturni status, a u mnogim anketama svrstava se među najbolje američke filmove devedesetih. Nakon *Little Odesse* Gray dugo pauzira. Upravo snima policijski triler *Yards* čija se premijera očekuje krajem godine.

**Bahtijar Hudojnarov (Tadžikistan)** — Rođen 1965. u Dušanbeu. Nakon što neko vrijeme radi po moskovskim TV stanicama upisuje i završava moskovsku akademiju VGIK. Debitira filmom *Bratan* (1991., nagrada na festivalu u Torinu). Njegov sljedeći film *Kosh ba Kosh* (1993.) osvaja Srebrnog lava u Veneciji. Najveći uspjeh postiže stiliziranom fantazijom *Luna Papa* (1999.) za koju biva nominiran za *Oscara* za strani film. Kritika u Hudojnarovljevim filmovima prepoznaje specifičan azijski odvjetak magičnog realizma i utjecaje Kusturice i Paradžanova.

**Alex de la Iglesia (Španjolska)** — Rođen 1965. u Bilbaou. Studirao filozofiju na sveučilištu Deusto, bavio se stripom, zanimao za ezoteriju i demonologiju. Piše pripovijesti, crta i piše stripove za više novina i fanzina. Nakon uspješnog kratkog filma *Mirindas asesinas* režira cjelovečernji *Accion mutante* koji postaje jednim od najvećih hitova španjolskog filma uopće. 1995. snima s baskijskom ekipom »sotonističku komediju« *El Dia de la bestia (Dan zvijeri)* koja također doživljava komercijalni odjek. 1998. u Meksiku snima film *Perdita Durango* po romanu Barryja Gifforda. Taj film cepte pokazuje tipične De La Iglesiasine značajke: postmodernističko kolažiranje različitih žanrovskih tradicija, eksploatacijsko nasilje i koketiranje sa sotonizmom i demonologijom. Film je imao iznenađujući komercijalni odjek u Hrvatskoj.

**Spike Jonze (SAD)** — Rođen 1969. u St. Louisu pod imenom Adam Spiegel. Afirmiran već kao glumac (*Mi vida loca, The Game, Three Kings...*), razvija karijeru redatelja videospotova i postaje jednim od najcjenjenijih autora glazbenog videa (suradivao s R.E.M., Bjoerk, Beastie Boys...). Režira i reklame (za Nike, Coca Colu, Nissan...) te dokumentarce (promidžbeni o pokretu za oslobođenje Tibeta). 1999. debitira filmom *Being John Malkovich*, bizarnom fanovskom maštarijom-posvetom poznatom glumcu. Nakon uspjeha u Veneciji film strelovito stječe reputaciju i dobija tri nominacije za *Oscara* 2000., uključujući one za režiju i izvorni scenarij.

**Matthieu Kassovitz (Francuska)** — Rođen 1967. u Parizu u obitelji židovskog podrijetla. Osim režijom, bavi se uspješno i glumom (*Un hero trop discret Pierre Audriarda*). Od početka devedesetih režirao više zapaženih kratkometražnih filmova. Debitira 1993. filmom *Metisse*. 1995. snima *La haine (Mržnju)*, film o nasilju u multietničkim pariškim kvartovima novogradnji. Ovaj crno-bijeli niskobudžetni film s uspjehom je prikazan u Cannesu, osvaja *Cesara* i mladog *Felixa*, a Kassovitz postaje velika nada europskog filma. 1997. snima *Assasins (Ubojice)*, dugu verziju svog istoimenog kratkog filma iz 1992. *Assasins* ne ponavljaju uspjeh *Mržnje* i vrlo su loše primljeni u Francuskoj.

**Harmony Korine (SAD)** — Rođen 1974. u Bolinasu, Kalifornija, u nesredenoj hipijevskoj obitelji. Bez formalnog obrazovanja, s devetnaest godina napisao je scenarij za film *Kids (Klinci)* kojeg 1995. režira Larry Clark. Film je izazvao velike polemike zbog eksplicitnog tretmana maloljetničke seksualnosti. Kao redatelj debitira filmom *Gummo* (1997.), igrano-eksperimentalnim filmom o duhovno i materijalno bijednom životu maloljetnika u mjestu na srednjem Zapadu. *Gummo* je svojom radikalnošću stekao kulturni status, ali i izazvao kritičke napade. Harmony Korine potom preuzima postulate danske Dogme 95 i snima film *julien: the donkey boy* u kojem kao glumci nastupaju njegova supruga Chloe Sevigny i Korineov redateljski uzor Werner Herzog. Korinea danas smatraju najutjecajnijim mladim američkim filmašem i »guruom američkih dvadesetogodišnjaka«. Osim filmovima pozornost skreće i nemilo-

srdnim obračunavanjem s američkom filmskom tradicijom i praksom, a Dogmu 95 nazvao je »akcijom za spas filma«.

**Sam Mendes (SAD — V. Britanija)** — Rođen 1965. u Londonu. Afirmirao se prvo kao kazališni redatelj režijama klasičara (Čehov, Shakespeare...), ali i suvremenih tekstova (kasnije ekranizirani *The Rise and Fall of Little Voices*, monodrama *Blue Room* s Nicole Kidman...). U film ulazi nakon velikog uspjeha broadwayske postave *Cabareta* koju je režirao. Tvrtka Dreamworks nudi mu scenarij Alana Balla *American Beauty* (*Vrtlog života*), depresivnu i crnohumornu kroniku života jedne obitelji više srednje klase iz predgrađa u tijeku godine. Mendesov film doživljava golem kritičarski i komercijalni uspjeh, dobija više strukovnih nagrada, *Zlatni Globus*, te biva nominiran za osam *Oscara*, unatoč činjenici da je riječ o atipično oskarovskom, izrazito art-filmu.

**Francois Ozon (Francuska)** — Rođen 1967. u Parizu. Diplomirao filmologiju, a potom režiju. Prisutan kratkim filmovima na nizu europskih festivala (Locarno, Rotterdam, San Sebastian...). Debitirao 1998. filmom *Sitcom* prikazan u Cannesu. Nakon debija koji je izazvao mnogo publiciteta snima *Les amants criminels* (*Kriminalni ljubavnici*, 1999.). Riječ je o moderniziranoj interpretaciji bajke o Ivici i Marici koja je po mnogim tematskim elementima ujedno i francuska inačica Stoneovih *Rodenih ubojica*. U filmu zapaženu ulogu igra srbijanski glumac Miki Manojlović.

**Kimberly Pierce (SAD)** — Rođena 1967. u Harrisburgu, Pennsylvania. Studirala engleski i japanski na Columbiji, potom radila kao umjetnički fotograf, filmski kritičar i montažer. Dvije godine živjela u Kobeu (Japan). Na sveučilištu diplomirala scenarijem o životu Brandon Teenije, mlade lezbijke iz provincijskog gradića na srednjem Zapadu koja je pobjegla od kuće i živjela u drugom gradu dvije godine pod identitetom muškarca. Teenia, koja je bila žrtvom homofobnog umorstva, postala je kultnom osobom lezbijskih emancipatorskih krugova. 1999. Pierce snima biografski film o Teeniji *Boy's Don't Cry*. Ova potresna drama akcent ne stavlja na seksualnu politiku koliko na čamotinju provincijske odgojno zapuštene i akulturirane omladine. Film je euforično dočekan u Veneciji 1999., a dvije glavne glumice u filmu (Hillary Swank i Chloe Sevigny) nominirane su za *Oscara* za uloge u filmu.

**Nicolas Winding Refn (Danska)** — Rođen 1970. u Kopenhagenu. Odrastao u SAD, gdje upisuje filmsku akademiju, ali iz nje biva izbačen već na prvoj godini. Potom upisuje Dansku Nacionalnu filmsku školu, ali je prekida kad pronalazi producenta za svoj debitantski film *Pusher* (1994.). *Pusher*, koji doživljava veliki međunarodni uspjeh, zamišljen je kao prvi dio trilogije. Drugi dio trilogije *Bleeder* (1999.) prikazan je prošle godine na festivalu u Veneciji. Tijekom prošle godine Refn je radio kao koredatelj posljednjeg filma Larsa Von Triera *Dancing in the Dark*, s obzirom da Von Trier zbog straha od letenja nije mogao snimati na američkim lokacijama. Premda se u sklonosti dugim kadrovima i snimanju s ruke očituje utjecaj Dogme 95, Winding Refn nije pripadnik tog pokreta, a povremeno ga

u filmovima i ironizira. Po sklonosti filmofilskoj intertekstualnosti i izrazito eksplicitnoj deskripciji nasilja Refn je blizak Tarantinovu krugu američkih nezavisnjaka, ali zadržava karakteristike tradicionalnog europskog art-filma, a filmovi su mu pod utjecajem skandinavske dramaturgije i ekspresionizma.

**Kevin Smith (SAD)** — Rođen 1970. u Leonardu, država New York. Odrastao u New Jerseyu za koji su tematski i vezani njegovo daljnji filmovi. Studira režiju u Vancouveru. Debitira filmom *Clerks* (*Trgovci*, 1994.), filmom o skupini besperspektivnih srednjoškolaca koji rade za pultom u trgovinama. Prikazan u Cannesu, film uskoro stječe kulturni status i u Hrvatskoj. U *Clerksima* Smith kombinira apsurdni humor njujorškog filma i pametne socijalne opservacije s modelom psihološkog filma Erica Rohmera: *Trgovcima* dominiraju režijski minimalistički dugi dijaloški prizori. Nakon *Trgovaca*, Smith niže dva uspješna, iako manje uspješna filma — *Mall Rats* i *Chasing Amy*. U njima likove i teme srodne *Clerks* nadograđuje linearnom klasičnijom naracijom i većim elementima komedije. 1999. snima Dogmu, film koji je izazvao prosvjede vjernika i osudu od strane katoličke crkve zbog podsmjehivanja kršćanskim dogmama. U svojim filmovima Smith se u pravilu pojavljuje i kao glumac, u epizodnoj ulozi »arbitra«, Tihog Boba.

**Gorčin Stojanović (SR Jugoslavija)** — Rođen u Sarajevu 1966., sin poznatog dramatičara. Diplomirao na ADU u Beogradu. Kao redatelj počeo u kazalištu (režirao komade Fassbindera, Taborija, Karla Krausa). Na filmu debitirao *Ubistvom s predumišljajem* (1995.) po romanu Slobodana Selenića, u produkciji tvrtke Ljubiše Samardžića Sinema dizajn. Ova melodrama o dvjema nemogućim ljubavima u dvije generacije iste obitelji (jedna se događa nakon Drugoga svjetskog rata, a druga devedesetih) nagrađena je s Prix Trieste na Alpe Adria Cinema u Trstu. Stojanović za istog producenta snima potom *Stršljen* (1998.). Melodrama o ljubavi Beogradanske i albanske mafijaša pojavila se neposredno pred rat na Kosovu i imala skroman inozemni odjek. Gorčin Stojanović u svojim filmovima spretno spaja klasičnu melodramu i društveno angažirani film analizirajući socijalno i politički nemoguće ljubavi likova iz različitih kultura.

**Jan Sverak (Češka)** — Rođen 1965. u Zatecu, sin glumca i scenarista Zdeneka. Diplomirao FAMU. Proslavio se 1991. filmom *Obečna škola* (*Osnovna škola*), debijem koji doživljava veliki komercijalni uspjeh. Sličan uspjeh imaju i sljedeći Sverakovi filmovi, fantastična groteska *Akumulator 1* (1993.) i *Jizda* (*Utrka*, 1993.). U većini tih filmova Sverak surađuje s ocem kao glumcem i često (ko)scenaristom. Takav je slučaj i s filmom *Kolja* (1996.) koji, premda nije uvršten u selekciju Venecije, doživljava veliki međunarodni uspjeh i osvaja *Oscara* za strani film. Sverak nakon toga seli u V. Britaniju radeći na koprodukcijским projektima.

**Tran Anh Hung (Vijetnam)** — Rođen 1962. u My Thou. Kao trinaestogodišnjak seli s obitelji u Francusku. Studira na filmskoj školi Louis Lumière. Nakon nekoliko kratkih filmova režira dugometražni *Miris zelene papaje* (1993.)

koji doživljava golem uspjeh: osvaja nagradu za najbolji debitantski film u Cannesu, Cesara za najbolji debitantski film i biva nominiran za *Oscara*. 1996. Tran se vraća još jednim filmom vijećnamske tematike, socijalnom freskom iz suvremenog Ho Ši Mina pod naslovom *Cyclo*. Tematski vezan za postojbinu a produkcijski za Francusku, Tran snima vizualno raskošne, izrazito likovnjačke filmove socijalne i obiteljske tematike.

**Shinya Tsukamoto (Japan)** — Rođen u Tokyu 1960. Amaterski se bavi filmom od četrnaeste godine, studira slikarstvo. Radio u reklamnoj agenciji, vodio teatarsku skupinu Kaijyu. Debitirao filmom *Tetsuo* koji osvaja Fantafestival u Rimu. Potom slijedi *Tetsuo 2 — The Body Hammer* (1991.), *Tokyo Fist* (1995.), *Bullet Ballet* (1997.) i *Soseiji (Blizanci)*, (1999.). Riječ je o izrazito stiliziranim i halucinatornim trilerima/hororima u kojima Tsukamoto ponire u suvremenu urbanu džunglu likova obuzetih agresijom i osvetom. Filmovi su mu izrazito grafički stilizirani, često crno-bijeli, pod vidnim utjecajem japanskog stripa — mange. Snažno je utjecao na *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića. Smatra se japanskim ekvivalentom Quentina Tarantina.

**Tom Tykwer (Njemačka)** — Rođen 1965. u Wuppertalu. Amaterski snima od jedanaeste godine. Potkraj osamdesetih za TV snimio niz dokumentaraca o poznatim redateljima (Wenders, Von Trier, Kaurismaki, Greenaway...). Debitira dugometražnim filmom 1993. (*Toedliche Maria — Ubojita Maria*). Potom osniva sa skupinom redatelja producersku tvrtku X-filme u Berlinu. Golem uspjeh doživljava filmom *Zimski spavač (Winterschlafer)*. Piše scenarij za film Wolfganga Beckera *Das Leben ist die Baustelle (Život je gradilište)* koji postaje najvećim hitom njemačke kinematografije i programatski film pokreta New German Independents. 1998. Tykwer režira *Lols Rennt (Lola trči)*. Film je nagrađen u Veneciji, nominiran za *Felixa* i postaje veliki festivalski hit (u nas Motovun, Split). *Lola Rennt*, nazvana i »najvažnijim filmom techno generacije«, prvi je njemački film u devedesetima koji je imao hrvatsku distribuciju i čak zapažen komercijalni odjek.

**Teresa Villaverde (Portugal)** — Rođena 1966. u Lisabonu. Karijeru započela kao kazališna glumica i redateljica. Na filmu surađivala s »portugalskim Woody Allénom« Joao Cesar Monteiro. Kao redateljica debitira filmom *A idade maior* (1991. — nagrada žirija u Valenciji). Svjetski se afirmira s *Tres irmaos (Troje sestara/braće)*, (1994.). Film je osobito pomogao glumici Mariji De Medeiros koja za ulogu u *Tres irmaos* dobija više festivalskih priznanja, a nedugo potom Tarantino je angažira za film *Pulp Fiction*. 1998. u Cannesu Villaverde predstavlja svoj treći film *Os mutantes (Mutanti)* o mladima u suvremenom Portugalu.

**Thomas Vinterberg (Danska)** — Rođen 1969. u Kopenhagenu. Diplomirao dansku Nacionalnu filmsku akademiju 1993. filmom *Sidste Omgang (Zadnji zavoj)* koji osvaja festivale studentskog filma u Münchenu i Tel Avivu. Film je nominiran za *Oscara* u kategoriji kratkog filma. 1995. Vin-

terberg zajedno s Larsom Von Trierom i Soren Kragh-Jacobsenom utemeljuje Dogmu 95, manifest-pokret koji zagovara odricanje od tehničke sofisticiranosti, tvorbe iluzije, proklamira »smrt autora« i tzv. zavjet čistoće u deset točaka, koji uključuje obvezu snimanja s ramena, odricanje od rasvjete, kostima i rekvizita. Dogma 95 izazvala je golem odjek kod mlađih filmaša (Winterbottom, Korine...), osobito u SAD gdje se danas snima gotovo 200 Dogma-filmova. Vinterberg debitira 1996. filmom *De sorste Helte (Najveći heroji)* koji je snimljen prije Dogminog zavjeta čistoće. 1996. snima prvi film u cijelosti po Dogminim pravilima, *Festen (Obiteljska proslava)*. *Festen* je nagrađen u Cannesu 1997. i nominiran za *Felixa*. Poštujući pravila Dogme 95 Vinterberg je *Festen* snimio u duhu alternativnog, izrazito niskobudžetnog filma, isključivo kamerom s ruke i pod oskudnim osvjetljenjem. *Festen* je, međutim, dramaturški vrlo klasičan film temeljen na skandinavskoj dramskoj tradiciji, a osobito pod očitim utjecajem Strindberga. Vinterberg trenutno snima u kanadskoj produkciji film *Treća laž* prema romanu *Velika bilježnica* mađarsko-švicarske književnice Agote Kristof.

**Petr Zelenka (Češka)** — Rođen u Pragu 1967. Sin scenarista, i sam diplomirao scenarij na FAMU. Radio u Barrandov studiju, suradnik BBC-a. 1996. debitira filmom *Mnaga-Happy End*. Iduće 1997. piše i režira *Knoflikare (Dugmetare)*, naslov koji uskoro postaje kulturni film u Češkoj i inozemstvu i doživljava uspjeh na nizu međunarodnih festivala (Rotterdam, Trst, Split...). Omnibusnom strukturom i specifičnim apsurdnim humorom *Knoflikari* se naslanjaju na Jima Jarmuscha, pa Zelenku drže možda i jedinim njegovim uspješnim neameričkim epigonom.

**Zhang Yuan (Kina)** — Rođen 1963. u Nankingu. Diplomirao akademiju u Pekingju 1989. i režirao *Mamu*, film koji je osvojio više inozemnih nagrada iako ga kineska cenzura zabranila. Zhang Yuan se tijekom devedesetih nameće kao ključna osoba kineske supkulturne alternative. Snima mnoštvo zapaženih videospotova za kineske izvođače. Režira *Beijing Zazhong (Pekinsku kopilad)*, prvi nezavisni kineski film nakon 1949. Godine 1994. snima dokumentarac o svakodnevici na Tienanmenu, film koji povodom petogodišnjice masakra na tom trgu prvi put implicitno tematizira spomen na njega u Kini. Nakon dva filma snimljena 1995. (*Erzi i Danmai Guniang*) Yuan 1996. snima *Dong Gong Xi Gong (Zapadna palača, istočna palača)*, prvi film o kineskim homoseksualcima. Spomenuti scenarij doživio je i više europskih teatarskih adaptacija. 1999. u koprodukciji Benettonovog *workshopa* Fabrica Zhang Yuan snima *Guo nian hui jia (Osamnaest)*, obiteljsku komornu dramu u kojoj prekoračuje još jedan tabu: riječ je o prvom filmu zatvorske tematike u Kini i prvom snimanom u velikom ženskom zatvoru kod Pekinga s gotovo 10.000 zatočenica. Film osvaja posebno priznanje žirija u Veneciji 1999. iako je kineska cenzura zabranila njegovo festivalsko prikazivanje i distribuciju, pa se *Osamnaest* službeno vodi kao talijanski film.

Vjekoslav Majcen

## **Kronika prosinac 1999./ožujak 2000.**

### **26.-28. XI.**

U Đurđevcu je održana 31. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva. Na Reviji su sudjelovala 42 autora s 55 videorada, od kojih je u natjecateljskom programu prikazano 31 ostvarenje.

Ocjenjivački sud (Božica Jelušić, predsjednica, Petar Krelija, Diana Nenadić, Ante Peterlić i Zoran Tadić) u javnom je žiriranju dodijelio nagrade i posebna priznanja sljedećim autorima:

#### *1. nagrada*

Vedran Šamanović za videorad *Meeting Alice*  
Zvonimir Karakatić za videorad *Groznica subotnje večeri*  
Zdravko Mustać za videorad *Amen*

#### *2. nagrada*

Kruno Heidler za videorad *Bačvar*

#### *3. nagrada*

Ivica Brusić za videorad *Bljak*  
Dražen Kranjec za videorad *Veronikin rubac*  
Nikola Jelušić za videorad *Vinko Lozić*  
Dario Juričan za videorad *Izolacija*

#### *Posebne diplome*

FVK Pregrada za videorad *Bliže nebu*  
Ivica Brusić za videorad *Sobe*  
Silvio Mirošničenko za videorad *Bonnie&Clyde na glavnom kolodvoru*  
Nenad Glavan za videorad *Iz mraka*  
Tanja Golić za videorad *Zemlja čudesa*

### **30. XI.**

Okruglim stolom o prošlosti i sadašnjosti hrvatskog filma održanom u berlinskom kinu Babylon završili su dani hrvatskog filma održani u Berlinu i Potsdamu od 23. do 30. studenog. U razgovoru o hrvatskom filmu sudjelovali su Ivo Škrabalo i filmski redatelj Krsto Papić.

Dane hrvatskog filma u Berlinu organizirali su filmska kuća Babylon, kinoteka u Potsdamu i veleposlanstvo Republike Hrvatske u Njemačkoj.

### **30. XI.**

Film Z. Ograste *Crvena prašina* prikazan je u Los Angelesu novinarima akreditiranim za dodjelu nagrade Zlatni

globus. Projekciji je prisustvovao glumac Josip Kučan koji živi i radi u SAD-u.

### **3. XII.**

Dvadeset hrvatskih filmskih redatelja potpisalo je apel upućen hrvatskoj vladi u kojem se traži promjena dijela ugovora Republike Hrvatske s WTO, kojim se, prema mišljenju potpisnika, nanosi šteta hrvatskoj kulturi, budući da se zanemaruje zaštita hrvatske i europske filmske i audiovizualne tradicije, a audiovizualna djela stave u položaj zabave i rekreacije, a ne kulture.

### **4. XII.**

U Zagrebu umro kazališni, filmski i TV glumac Slobodan Dimitrijević (Niš, 20. IV. 1941.).

### **8. XII.**

U Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu umjetnik Anto Jerković izveo je performance prigodom postavljanja svoje svjetlosno zvučne instalacije *Riječi, neoni i baloni* u galeriji Muzeja.

### **10. XII.**

U riječkoj dvorani Filodrammatica održan je 30. KRAF (Kvarnerska revija amaterskog filma). Na smotri je prikazano 26 filmova domaćih i inozemnih autora, koje su za službeni program odabrali Aldo Paquola, Dragan Rubeša, Miroslav Tatić, Koraljko Pasarić i Branko Gržetić. Grand Prix Revije dobio je igrani film *Povratak* (Leszek Boguszewsky, Poljska). U kategoriji igranog filma prvu je nagradu dobio film *Cigareta ubija, zar ne* (Dalibor Jakopčević, Zagreb), a drugu film *Connections* (Boris Baralić, Rijeka). U kategoriji animiranih filmova prva je nagrada pripala filmu *Organ Cranker* (Jon Foulk, SAD), druga filmu *Rendezvous* (Henryk Lehnert, Poljska). Za eksperimentalni film prvu je nagradu dobio rad *Zemlja čudesa* (Tanja Golić, Rijeka), drugu film *Meeting Alice* (Vedran Šamanović, Zagreb), a treću nagradu film *Nasilje nad punoljetnicima* (Tanja Cotić, Rijeka). U kategoriji dokumentarnog filma dodijeljena je samo treća nagrada i to filmu *Tragovi u kamenu* (Milivoj Labudić, Zagreb). Posebnu nagradu za snimateljski rad dobio je Sanjin Srok (*Odgovor*), za montažu Zoran Ventin (*Musaka*), a za kreativnu uporabu glazbe Tanja Golić (*Zemlja čudesa*).



**14. XII.**

Ivan Ladislav Galeta predstavio je u zagrebačkom MM Centru multimedijски program pod nazivom *Prizori iz vrta*. Program je uz izlaganje autora obuhvatio projekcije filmova *Sfaira*, *Dva vremena u jednom prostoru*, *Water Pulu*, *Wa(l)zen*, proširenog filma *Leptir* i videoradova *Obrnuta slika*, *Dva prostora*, *Pismo*, *Ping-pong* + četiri verzije i *Prizori iz vrta*.

**16. XII.**

U Zagrebu je u 91. godini umro Rudolf Sremec (Vinkovci, 18. VIII. 1909.), autor brojnih dokumentarnih filmova, profesor filmologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i filmski publicist.

**16. XII.**

U Zagrebu je održana premijera igranog filma Jakova Sedlara *Četverored*. Prije premijere u Hrvatskoj, *Četverored* je prikazan hrvatskim iseljenicima u Chicagu.

**18. XII.**

U art galeriji *Ghetto* Slobodne umjetničke akademije u Splitu otvorena je izložba *Art Millenium* na kojoj je sudjelovalo tridesetak suvremenih umjetnika (među kojima članovi grupe šestorice, te videoumjetnici Ivan Faktor, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović i dr.). Izložba je je uredio Željko Jerman kao svojevrsni pregled umjetničkih kretanja i dosega kraja 20. stoljeća.

**18. XII.**

U splitkom Hrvatskom narodnom kazalištu održana je premijera monodrame *Marlen Dietrich*, u režiji Ivana Lea Lame i izvedbi glumice HNK Ksenije Prohaska. Monodrama je kombinacija monologa i songova iz filma *Bugsy* (Warren Beatty, 1991.).

**21. XII.**

U MM Centru održana je projekcija filmova Tomislava Gotovca iz 60-ih i 70-ih godina. Prikazani su filmovi *Prije podne jednog fauna* (1963.), *Pravac / Steven-Duke* (1964.), *Plavi jahač / Godard-art* (1964.), *Kružnica / Jutkević-count* (1964.), *Glenn Miller I. / Srednjoškolsko igralište I.* (1977.)

**22. XII.**

Upravni odbor Društva hrvatskih filmskih redatelja uputio je otvoreno pismo ministru kulture Boži Biškupiću u kojem prosvjeduje protiv prikazivanja TV-serije Jakova Sedlara *Četverored* na redovitom programu HTV-a. Razlozi prosvjeda odnose se na to da je *Četverored* prikazan na televiziji prije isteka uobičajenog roka prikazivanja u kinematografima, kao i zbog toga što se serija s političkim konotacijama prikazuje tik uoči izbora.

HTV je nakon prosvjednog pisma odgodio prikazivanje drugog dijela TV-serije *Četverored*, ali je time izazvao prosvjed društva bivših političkih zatvorenika koji su bili protiv odgađanja prikazivanja serije.

**24. XII.**

Maurice Pixote Bernard Hunt, autor petog dijela višedijelnog animiranog filma *Fantazije 2000* u produkciji studija Wala Disneya, posvetio je taj film hrvatskoj animatorici Mariji Miletić-Dail, koja već više desetljeća uspješno djeluje u Kanadi i SAD-u.

**29. XII.**

U velikoj kinodvorani Studentskog centra u Zagrebu održana je premijera dugometražnog igranog filma *U okruženju II*. Stjepana Sabljaka. To je nastavak istoimenog filma požeške skupine filmskih entuzijasta predstavljenog na Danima hrvatskog filma 1999., koja je oba filma snimila u amaterskim uvjetima.

**29. XII.**

Tradicionalni silvestrovski Dan dvorane u zagrebačkoj Koncertnoj dvorani završio je ponoćnom projekcijom filma *Carmen* španjolskog redatelja Carlosa Saure.

**5. I. 2000.**

Zrinko Ogresta, dosadašnji predsjednik Organizacijskog odbora Dana hrvatskog filma i član Upravnog odbora Društva hrvatskih filmskih redatelja podnio je ostavku na obje dužnosti, povezujući tu odluku s promjenama do kojih je došlo nakon nedavnih izbora u Hrvatskoj.

**5. I.**

Kinoteka *Zlatna vrata* Otvorenog pučkog sveučilišta u Splitu primljena je u članstvo udruge kinematografa Europa Cinemas sa sjedištem u Parizu, koja se zalaže za promicanje europskog filma.

Na prigodnoj svečanosti, ravnatelj Pučkog sveučilišta Sveimir Pavić i dugogodišnja voditeljica Kinoteke Jasna Pervan najavili su za ovu sezonu program klasičnog europskog filma, reprizu zagrebačkih Dana hrvatskog filma, retrospektivu povodom 35-godišnjice rada splitskog autora Lordana Zafranovića, te daljnje sudjelovanje u organizaciji i održavanju Međunarodnog festivala novog filma i videa u Splitu.

**8. I.**

U budimpeštanskom Domu židovske zajednice *Balint* prikazan je dugometražni dokumentarni film Jakova Sedlara *Židovi i Hrvatska*, o židovskoj zajednici u Hrvatskoj i tragovima koje su članovi te zajednice ostavili u umjetnosti, kulturi, znanosti i graditeljstvu. Film *Židovi i Hrvatska* do sad je prikazan u Hrvatskoj i SAD-u, a najavljeno je njegovo prikazivanje u Izraelu.

**9. I.-2. IV.**

Ženski umjetnički centar Electra koji vodi Sanja Iveković, u suradnji s Centrom za ženske studije priredio je ulično fotografsko događanje u Frankopanskoj ulici u Zagrebu. Na fasadnom izlogu dimenzija 65 x 50 x 25, svake nedjelje u 17 sati pozvani umjetnici izlažu svoj rad. Sudionici

ove izložbe su Jelena Perić, Goran Trbuljak, Ivona Kočica, Ksenija Turčić, Ivana Vučić, Sanja Bachrach / Mario Krištofić, Renata Poljak, Sanja Iveković, Kristina Leko, Ivan Kožarić, Edita Shubert, Mara Bartoš, Ana Opalić i Darko Fritz. Autorica koncepcije izložbe je Sanja Iveković.

### 15. I.

U dvorani zagrebačke Kinoteke prikazan je dokumentarni film *Poezija i revolucija* Branka Ivande, nastao na temelju izvornih materijala koje su Zoran Tadić i Branko Ivanda (uz suradnike s ADU) snimili u doba studentskih gibanja koji su označili Hrvatsko proljeće 1971. godine. Izvorni je filmski materijal sniman u produkciji tadašnjeg Filmskog autorskog studija (FAS), a producent prikazanog dokumentarnog filma je producerska kuća Factum.

### 15.-22. I.

U Trstu je održan festival Alpe Adria Cinema na kojem hrvatska kinematografija bila zastupljena programom kratkometražnih filmova producerske kuće Factum. Prikazani su filmovi: *BBB* (Saša Podgorelec), *Circa Oaza* (Tatjana Božić), *Maske su pale* (Mladen Petričević), *Ottavio* (Diana Groo, Attila Kekezi), *Pitka voda i sloboda III.* (Rajko Grlić), *Sretno* (Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić), *Una storia polesana* (Andrej Korovljević), i *Zlatni sladoled* (Fatmir Koci).

### 18. I.

Održana je redovita godišnja skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara na kojoj je između ostalog otvoren natječaj za dodjelu godišnje nagrade kritike Vladimir Vuković za 1999. godinu. Žiri koji će odlučivati o nagradi čine Dejan Jovović, Diana Nenadić i Hrvoje Turković.

### 22. I.

Na Međunarodnom festivalu filmskog i videostvaralaštva u New Yorku dokumentarni film Balde Čupića *Povijesna bitka Marka Pola* u produkciji HTV-a osvojio je posebnu diplomu kao jedan od triju najboljih povijesnih dokumentaraca snimljenih u svijetu 1999. godine. Za posebnu diplomu film Balde Čupića izborio se u natjecanju na kojem je sudjelovalo 1214 dokumentarnih filmova iz 43 zemlje svijeta.

### 25. I.

Na sjednici Organizacijskog odbora Dana hrvatskog filma za vršitelja dužnosti predsjednika Odbora izabran je Dragan Švaco, ravnatelj Zagreb filma, koji je ujedno i producent Dana. Također je imenovana izborna komisija (Diana Nenadić, Mirna Supek, Živorad Tomić).

### 27. I.

U Zagrebu je umro kazališni, filmski i televizijski glumac Mladen Crnobrnja-Gumbek, dugogodišnji član satiričkog kazališta Jazavac, odnosno Kerempuh.

### 28. I.-6. II.

Na beogradskom međunarodnom filmskom festivalu Fest 2000., prikazana su tri hrvatska filma: *Crvena prašina* (Z. Ogresta), *Garcija* (D. Šorak) i *Da mi je biti morski pas* (O. Sviličić). Uz redatelje ovih filmova, gosti festivala bili su i glumci Ivan Maloča, Mirta Takač i Ećija Ojdanić, te producent Robert Jurišić. To je prvo prikazivanje hrvatskih filmova u Beogradu nakon završetka Domovinskog rata i jugoslavenske agresije na Hrvatsku.

### 29. I.

U Šibeniku je premijerno prikazan dokumentarni, 54 minutni film *Srećko Badurina, šibenski biskup* (1988.-1996.) snimljen u produkciji poduzeća Digital zoom i dokumentarno-povijesnog programa HTV-a. Autor scenarije je Ivan Vidić, a redatelj Davor Šarić.

### 31. I.-3. II.

U zagrebačkoj Kinoteci prikazan je izbor od četiri češka filma koji su snimljeni 90-ih godina. Na programu su bili filmovi: *Oklopni bataljun* (Vito Olmer), *Sekala treba ubiti* (Vladimir Michalek), *Poput zamrle bube* (Pavel Marke) i *Godine šakala* (Jan Hrebekja).

### 31. I.-3. II.

U zagrebačkom MM Centru održana je retrospektiva nje-mačkog kratkometražnog filma. U četiri cjeline (Njemačka animacija, Ironija sudbine, Ljubav i druge okrutnosti i Politika? Politika!) prikazani su animirani, dokumentarni i kratki igrani filmovi nastali u razdoblju od 1992.-1997. godine (među njima i tri filma nagrađena *Oscarom*). Prikazano je 12 animiranih filmova te po osam kratkometražnih dokumentarnih, igranih i eksperimentalnih filmova u svakoj od nabrojanih tematskih skupina. U tematskoj skupini Politika? Politika! prikazan je i film *Strani zavičaj* (1996.) zagrebačkog redatelja Damira Lukačevića

### 9. II.

Organizacijski odbor Međunarodnog festivala novog filma i videa u Splitu, uputio je apel splitskim gradskim vlastima za spas ove međunarodne filmske priredbe. Apel je potaknut najavom smanjivanja sredstava gradskog proračuna za 10 %, čime se dovodi u pitanje ionako nedovoljno dosadašnje financiranje Festivala.

### 9. II.

Kao gost Instituta Otvoreno društvo — Hrvatska i Moderne galerije, u Zagrebu je na tribini Otvorenog društva svoje nove projekte predstavio argentinski kritičar i kustos Carlos Basualda. Basualda, koji trenutačno živi u New Yorku, jedan je od članova kustoskog tima Dokumenta XI.

### 9.-13. II.

U natjecateljskom programu Festivala umjetnosti filmske komedije u Aspenu (SAD) sudjelovao je film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*. Papićev film jedan je od 18 filmova

koje je festivalska programska komisija između 400 prijavljenih filmskih komedija uvrstila u natjecateljski program.

### 9.-20. II.

Na jubilarnom 50. berlinskom filmskom festivalu u sekciji Forum prikazan je film *Marsal* Vinka Brešana.

### 9.-19. II.

U Multimedijalnom centru Studenskog centra održan je ciklus dokumentarnih i igranih filmova Krzysztofa Kieslowskog u kojem je prikazano 14 dokumentarnih i šest igranih filmova ovog autora. U izboru iz dokumentarnog opusa Krzysztofa Kieslowskog (1941.-1996.) prikazani su filmovi *Iz grada Lodza*, *Bio sam vojnik*, *Tvornica*, *Prije relija*, *Zidar*, *Rentgensko snimanje*, *Životopis*, *Bolnica*, *Klapa*, *S gledišta noćnog čuvara*, *Ne znam*, *Sedam žena različitih godina*, *Kolodvor* i *Glave koje govore*. U programu igranih filmova prikazani su cjelovečernji igrani filmovi *Ožiljak*, *Kinoamater*, *Slučajnost*, *Bez kraja*, *Kratki film o ubijanju* i *Kratki film o ljubavi*.

Cijeli program Multimedijalni centar priredio je u suradnji s Veleposlanstvom Republike Poljske u Zagrebu i uz pomoć Hrvatskog filmskog saveza.

### 12. II.

U SAD-u je u 77. godini umro Charles M. Schulz, autor stripa o Charliju Brownu, njegovim prijateljima i psu Snoopyju. Strip o Charliju Brownu prvi put je izašao 2. X. 1950. I stekao popularnost u cijelome svijetu, pa su strip-nastavci izlazili u više od 2.400 novina u 68 zemalja.

### 13. II.

Na festivalu umjetnosti filmske komedije u Aspenu, službeni je žiri dodijelio dvije ravnopravne prve nagrade. Najboljim redateljima proglašeni su Krsto Papić za film *Kad mrtvi zapjevaju* i njujorška redateljica Adrienne Shelly za film *I'll be Home There (Povest ću te tamo)*. Visoku nagradu redateljima je na završnoj svečanosti uručio Barry Levinson.

### 16. II.

U splitskom MKC-u održana je premijerna projekcija dvaju videofilmova novinara Ante Kuštre. Na projekciji su prikazani petominutni videofilm *Balkan Duality* (snimka autorova prošlogodišnjeg performancea) i 45-minutni film *Dani kada je umro Tuđman*, prvi filmski autorski projekt o tome događaju u kojem se kolažno isprepleću televizijske slike sa snimcima koje je autor načinio promatrajući reakciju ljudi na splitskim ulicama.

### 24. II.

U MM Centru predstavljen je izbor umjetničkog videa Tanje Golić. Prikazani su videoradovi: *A Sea* (1996.), *Supersonic Vibration* (1998.), *A Dance* (1996.), *No Title* (1998.), *A Vestige* (1999.) i *Zemlja čudesa* (1999.).

### 28. II.-1. III.

Kao predprogram Dana hrvatskog filma, u MM centru SC-a održana su tri programa posvećena dokumentarnom opusu Krste Papića, animiranim filmovima Zlatka Grgića i eksperimentalnim radovima Vladimira Peteka.

U programu dokumentarnih filmova Krste Papića prikazani su filmovi *Kad te moja čakija ubode* (1968.), *Čvor* (1970.), *Nek' se čuje i naš glas* (1971.), *Specijalni vlakovi* (1972.) i *Mala seoska priredba* (1972.).

Iz opusa Zlatka Grgića prikazani su (uz uvodni komentar H. Turkovića) filmovi *Peti* (1964.), *Muzikalno prase* (1965.), *Veliki i mali* (1966.), *Klizi-puzi* (1968.), *Dvoboj* (1968.), *Volite se, ne ratujte* (1971.), *Oblačna priča* (1972.), filmovi iz serije *Maxi Cat* (*Ogledalo*, *Rupa*, *Vrata*, 1971.-1976.), *Lutka snova* (1979.).

Vladimir Petek (uz uvodni komentar A. Hundića) predstavljen je eksperimentalnim filmovima *Pastelno mračno* (1960.), *Sybil*, *Sretanje*, *Most* (1963.), *Doktori lijepo pjevaju* (1965.), *Akvarel* (1966.), *Aline*, *Jedna ruka — 30 mačeva*, *Echo*, *Zaklon* (1967.), *Noć* (1970.), *Srnc — lumino-plastika 8* (1971.), *Z is for Zagreb* (1972.).

### 29. II.-11. III.

U natjecateljskom programu 19. međunarodnog festivala crtanog i animiranog filma u Bruxellesu prikazan je film Danijela Šuljića *Kolač* (1998.), koji je prije dvije godine dobio nagradu Dana hrvatskog filma, a dosad je sudjelovao na festivalima u Dresdenu, Stuttgartu, Espinhu, Krakowu, Sieni i Regensburgu.

### 2.-5. III.

U Zagrebu je održan nacionalni festival kratkometražnog filma, koji se devetu godinu uzastopce održava pod nazivom Dani hrvatskog filma. Od 162 prijavljena rada u natjecateljskom programu je, prema izboru izborne komisije (Diana Nenadić, Mirna Supek, Živorad Tomić), prikazano 6 kratkometražnih igranih, 15 dokumentarnih, 7 animiranih, 9 eksperimentalnih i 6 namjenskih filmova, te 12 glazbenih spotova (34%).

Osim nagrada festivalskog žirija (Diana Nenadić, Mirna Supek, Živorad Tomić, Ernest Gregl, Tomislav Kurelec), nagrade je na Danima dodijelilo Društvo hrvatskih filmskih kritičara (Oktavijan), Hrvatsko društvo filmskih redatelja (Nagrada *Jelena Rajković*), Glas koncila (*Zlatna uljanica*) i tvrtka Kodak, a HDFK je dodijelilo i svoju tradicionalnu godišnju Nagradu *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku.

### 2.-8. III.

Pod nazivom *Ususret Oscarima*, u zagrebačkom je kinu Tuškanac održana revija pretpremijernih filmova u distribuciji UCD-a. Prikazani su filmovi *Dogma* (Kevin Smith), *Sveti dim* (Jane Campion), *Luda igra u Texasu* (Mark Illsley), *Kućna pravila* (Lasse Hallström), *Talentirani gospo-*

*din Ripley* (Anthony Minghella), *Glazba mog srca* (Wes Craven) i *Čovjek na mjesecu* (Milos Forman).

### 5. III.

U dvorani zagrebačke Kinoteke prikazan je kao prateći program Dana hrvatskog filma, izbor nizozemskih dokumentarnih filmova (*Highlights of the Lowlands*) prikazanih na festivalima dokumentarnih filmova u Amsterdamu i Rotterdamu. Filmove je komentirala filmska kritičarka i autorica Rada Šešić.

### 5. III.

Producentska kuća Factum priredila je u sklopu Dana hrvatskog filma posebnu projekciju filmova pod nazivom *Salon odbijenih*, na kojoj su prikazani filmovi nekih od autora koje izborni povjerenstvo Dana nije uvrstilo u natjecateljski program: *Tvrđa 1999.* (Z. Jurić), *Sretna nigdina* (M. Zrnić), *Tišina* (D. Matanić) iz produkcije Factuma, te film *Željeznicu guta već daljina* (B. Ištvančić) u produkciji HTV-a.

### 6. III.

Ministar kulture Antun Vujić imenovao je povjerenike za film, koji će djelovati u sklopu Ministarstva tijekom 2000. godine. Povjerenici su Zvonimir Berković, i Nenad Polimac (igrani film), Vinko Brešan (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film) i Hrvoje Turković (alternativni film).

### 8. III.

U zagrebačkom kinu Europa održana je svečana premijera cjelovečernjeg filma Garcija redatelja Dejana Šorka.

### 8.-12. III.

U natjecateljskom programu Festivala kratkometražnog filma u finskom gradu Tampereu prikazan je film *Slike vremena* Željka Sarića.

### 9. III.

U Hrvatskom društvu filmskih redatelja održana je tiskovna konferencija na kojoj su direktor Svjetskog festivala animiranih filmova Dragan Švaco, organizacijski direktor Mladen Cernjak, glavna tajnica Vesna Dovniković i savjetnik Festivala Borivoj Dovniković-Bordo, novinare upoznali s pripremama za održavanje 14. svjetskog festivala animiranih filmova, koji će se u Zagrebu održati od 21. do 25. lipnja.

U programu festivala uz 4 natjecateljska programa, planirana su 3 programa Panorame (filmovi izvan konkurencije), retrospektive indijskog, izraelskog i španjolskog animiranog filma, retrospektiva Jana Švankmajera, dobitnika Nagrade za životno djelo, te retrospektive Dušana Vukotića i Nikole Kostelca. Posebno će biti obilježena 40-godišnjica djelovanja ASIFA-e, 25-godišnjica Škole animiranog filma u Čakovcu i 50-godišnjica nastanka crtanog filma *Veliki miting* koji predstavlja početak sustavnog animator-

skog rada koji je prethodio pojavi Zagrebačke škole crtanog filma.

Izbornici filmova za natjecateljski program su Clare Kitson (V. Britanija), Steve Montal (SAD) i Hrvoje Turković (Hrvatska), a nagrade će dodijeliti žiri čiji članovi su Garry Bardine (redatelj, Rusija), Vatroslav Mimica (redatelj, Hrvatska), Tsvika Oren (filmski kritičar, Izrael), Bill Plympton (redatelj, SAD) i Fusako Yusaki (redatelj, Italija).

### 9. III.

U Kinoklubu Zagreb počeo je novi ciklus filmskih tribina pod nazivom Mladi hrvatski film. Na prvoj tribini prikazani su filmovi *Between Zaghul and Zaharias* i *Hrvatske katedrale* (H. Hribar). Gost tribine bio je redatelj Hrvoje Hribar, a uvodnio izlaganje imao je filmski povjesničar Ivo Škrabalo.

U dvanaest tribina ciklusa koji traje do 23. svibnja, bit će prikazani filmovi *Krapina posljedipodne*, *Noć za slušanje* (J. Rajković, gost tribine G. S. Pristaš), *Hotel Sunja*, *Vidimo se* (I. Salaj), *Potjera*, *Novogodišnja pljačka* (D. Žarković), *Hodnik*, *Kako je počeo rat na mom otoku* (V. Brešan), *Dog Bite*, *Mondo Bobo* (G. Rušinović), *Domina*, *Puna kuća* (O. Sviličić), *Plašitelj kormorana*, *Zatrznuti kadar* (B. Ištvančić), *Bogorodica*, *730 dana poslije* (N. Hitrec), *Putnici* i *Pet minuta nježnosti* (S. Čurić). Gosti tribina su mladi filmski redatelji, a na završnoj tribini (23. svibnja), filmski teoretičar Hrvoje Turković održat će predavanje o temi Mladi hrvatski film 90-ih.

### 9.-10. III.

U ciklusu klasičnog filma, u MM centru SC održane su projekcije filmova *Proba orkestra* F. Fellinija i *Drvo za kloppe* Ermanna Olmija. Program je ostvaren u suradnji s Talijanskim kulturnim institutom u Hrvatskoj i Hrvatskom kinotekom.

### 14. III.

U ciklusu *Remek-djela videoumjetnosti*, koji MM centar SC-a priređuje u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, u dvorani MM-a održana je projekcija videoostvarenja Billa i Viole *The Passing* (1991.)

### 16. III.

U MM centru održana je retrospektiva splitskog filmskog autora Dušana Tasića. Prikazani su filmovi *Eksproprirani kompleks* (1976.), *Aluvij* (1977.), *Stilske vježbe* (1978.), *Upotreba sanitarija* (1978.), *Deveti film* (1980.), *Proces proizvodnje* (1980.) i *Biti ili Pustinja Blace* (1989.).

### 21. III.

Distributerska i prikazivačka tvrtka InterCom Issa 21. III. preuzela je od Importane Galerije na Iblerovu trgu novu zagrebačku kinodvoranu pod nazivom *Broadway — Galerija* (351 mjesto). To je prva od tri dvorane novog multipleksa u Zagrebu. Nakon otvorenja u dvorani se počeo prikazivati film *Duboko modro more* Rennyja Harlina, iz produkcije Warner Brosa.

## Bibliografija

31. REVIIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEOSTVARALASTVA / MEĐUNARODNI SALON UMJETNIČKE FOTOGRAFIJE — 26.-28. studenog 1999. / 26. studenog 1999. — 15. siječnja 2000. (katalog)

Izdavač: Hrvatski filmski savez, Zagreb / Fotokino klub Drava, Đurđevac. — ur. Vera Robić Škarica / Vladko Lozić. — 73 str. : ilustr.; 24 cm

Sadržaj: Đurđevac danas / Program 31. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva / Popis radova prijavljenih za 31. reviju (filmografija) / Petar Krelja: Bljak / Diana Nenadić: Đurđevačka revija / Ante Peterlić: Ovogodišnja produkcija / Mira Kermeč: Uz nagradu UNIC-e / Program 1. međunarodnog salona umjetničke fotografije / Popis nagrada / Popis autora / Vladko Lozić: Uvod.

UDK: 791.43(100)»1999«

Heidl, Janko

KINO I VIDEOVODIČ 2000. / Janko Heidl, Dražen Ilinčić, Arsen Oremović / Zagreb : A. Oremović 1999. —

228 str. : ilustr.; 20 cm. — Kazalo

ISBN 953-97702-1-1

9. DANI HRVATSKOG FILMA / CROATIAN FILM FESTIVAL — 2.-5. ožujka 2000. (katalog)

Izdavač Zagreb film, Zagreb, za nakladnika Dragan Švaco. — urednik Davor Šišmanović. — prijevod Nina H. Kay-Antoljak, Iskra Devčić. — 70 str. : hrvatski/engleski; 16,5 cm. — tisak Tiskara Puljko, Zagreb;

Sadržaj: Tko je tko / Nagrade / Raspored projekcija / Natjecateljski program (filmografija): Srednjometražni igrani film; Kratki igrani film; Srednjometražni dokumentarni film; Kratkometražni dokumentarni film; Animirani film; Eksperimentalni film; Namjenski film; Glazbeni spotovi / Posebni program (filmovi izvan konkurencije): Krsto Papić — dokumentarni film; Zlatko Grgić — animirani film; Vladimir Petek — eksperimentalni film; Program nizozemskih dokumentarnih filmova; Factumov Salon odbijenih / Adresar producenata

## Umri

**Slobodan Dimitrijević**, kazališni, filmski i TV glumac (Niš, 20. IV. 1941. — Zagreb, 4. XII. 1999.). Prvi put nastupio u filmu *Igre na skelama* (S. Weygand, 1961.), a zatim ostvario uloge u filmovima *V. Mimice* (*Prometej s otoka Viševice*, 1965., *Ponedjeljak ili utorak*, 1966.), K. Papića (*Čekati*, epizoda u omnibusu *Ključ*, 1965., *Iluzija* 1967.), D. Vukotića (*Akcija stadion*, 1977.), F. Hadžića (*Novinar*, 1979.), *Prolazi sve* (Goran Pavletić 1995.). Od 70-ih godina često je nastupao u filmovima snimanim izvan Hrvatske, u brojnim koprodukcijama, te u televizijskim dramama.

**Rudolf Sremec**, redatelj i scenarist (Vinkovci, 18. VIII. 1909. — Zagreb, 16. XII. 1999.), autor dokumentarnih filmova, profesor filmologije i filmski publicist. Diplomirao slavistiku, francuski i nacionalnu povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bio je srednjoškolski profesor i profesor povijesti filma i filmskog jezika na odsjeku komparativne književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Filmom se bavio od 1945. godine. Potpuno se posvetivši dokumentarnom filmskom izrazu, u skoro pola stoljeća aktivnog filmskog djelovanja snimio je više od 60 dokumentarnih filmova, od kojih se mnogi ubrajaju u antologijska djela hrvatske filmske dokumentaristike. Među najpoznatijim su mu dokumentarni filmovi *Uspavana ljepotica* (1953.), *Crne vode* (1956.), *Ljudi na točkovima* (1963.), *Zelena ljubav* (1968.), *Učitelj plesa* (1969.) i dr., za koje je dobio brojna međunarodna priznanja. Autor je scenarija animiranog filma *Surogat* (1961.).

Suradivao je u brojnim dnevnicima i filmskim časopisima (Filmska kultura, 15 dana i dr.), a objavio je i knjigu filmskih kritika i eseja *Pogled na film* (1979.).

**Mladen Crnobrnja-Gumbek**, kazališni, filmski i televizijski glumac (Zagreb, 1. V. 1939. — Zagreb, 27. I. 2000.). Prve kaza-

lišne uloge odigrao je na komornoj pozornici SEK-a, a od 1964. godine bio je stalni član satiričkog kazališta Jazavac, odnosno Kerempuh. Povremeno je nastupao kao epizodist u filmovima (*Treća žena*, Z. Tadić, 1997.; *Kositreno srce*, M. Juran, 1994.), sudjelovao u sinkronizaciji animiranih filmova (*Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*, M. Blažeković, 1997.), a širu popularnost stekao ulogama u TV ekranizacijama kazališnih djela (*Gospodsko dijete* K. Mesarića), u TV-dramama i TV-serijama, od kojih je najznačajniju ulogu ostvario u seriji *Kuda idu divlje svinje*.

**Antun Nalis**, filmski i televizijski glumac (Zadar, 4. II. 1911. — Zagreb, 14. II. 2000.). Počeo kao amaterski glumac u Šibeniku, a prvu filmsku ulogu odigrao 1949. godine u filmu *Zastave* B. Marjanovića. Otada odigrao brojne uloge u više od 150 domaćih i stranih filmova. U velikom broju filmova tumačio je likove negativaca, no široku popularnost stekao je svojom interpretacijom komičnih likova u filmovima *Plavi 9* (K. Golik, 1950.) i *Jubilej gospodina Ikla* (V. Mimica 1952.), te u TV-serijama *Naše malo misto* (D. Marušić) i *Velo misto* (J. Marušić). Ostale zapažene uloge odigrao je u filmovima *H-8* (N. Tanhofer, 1958.), *Pogled u zjenicu sunca* (V. Bulajić, 1966.), *Kaja, ubit ću te* (V. Mimica, 1967.) i dr. Godine 1957. Dobio je Nagradu Vladimir Nazor za životno djelo.

**Kruno Valentić**, glumac (Banja Luka, 9. II. 1932. — Zagreb, 16. III. 2000.). Završio Akademiju za kazališnu umjetnost u Zagrebu i od 1957. godine bi član zagrebačkog HNK. Ostvario je zapažene epizodne uloge u filmovima *Hranjenik* (V. Mimica, 1970.), *Mečava* (A. Vrdoljak, 1977.), *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982.), *Djed i baka se rastaju* (Z. Ilijić, 1996.) i TV-dramama *Pod starim krovovima* (D. Marušić, 1984.), *Prijeki sud* (B. Ivanda, 1978.) i dr.

Diana Nenadić

## Prestrojavanje

Između tri hrvatska filma koji su krajem prošle godine gotovo istodobno »uveseljavali« hrvatski puk, tek bi se krajnjim naporom uma mogla pronaći neka zajednička crta — osim da je riječ o hrvatskim filmovima s »nepatvorenim« hrvatskim temama. To, dakako, još ništa ne znači, mnogo manje nego kada se za neki španjolski film kaže da je španjolski. Nemogućnost svodenja na zajednički nazivnik čini mi se ovaj put sretnom činjenicom. Ona pokazuje da je, unatoč različitim reakcijama i publike i kritike na pojedine prinose, u hrvatskom filmu došlo do nužnog »prestrojavanja«. Jer, Sedlarov epsko-mitomanski i državozborni *Četverored*, Brešanovo humoristično-satirično uskršavanje *Maršala* i Sviličićevo otklonaško — *Da mi je biti morski pas* — zazivanje sukoba urbanog i ruralnog mentaliteta, doista ne spadaju u istu ladicu.

### Četverored

Jakov Sedlar bio je već u zasebnoj kinematografskoj ladici i prije nego što je svoj blajburški *morituri te salutant* pohranio u *Četverored*. No, stvar je ovaj put dosegla kulminaciju, pa evo nekoliko šturih kroničarskih pribilježbi — za pamćenje.

Premijera posljednjeg filma iz Sedlarova filmografskog »četverolista« za devedesete, koja se zbilja na početku kampanje za parlamentarne izbore, doživjela se kao udarni HDZ-ov propagandni adut, financiran »fantomskim« novcem. Gotovo istodobna TV-premijera, bez presedana u povijesti kinematografije, potaknula je na djelovanje čak i hrvatsko sudstvo. Emitiranje TV-serije nakon toga je nakratko odgođeno, tek da se smire uzbunjeni duhovi, no uslijedila je privatna tužba protiv Sedlara. Mladi redatelj Tomislav Fiket, pozivajući se na Ustav, optužio je redatelja za raspirivanje rasne mržnje i netolerancije. Na Sedlara (odnosno, njegovu kuću) u međuvremenu su poletjele cigle bez potpisa. Slučaj se protegnuo i do predsjedničke kampanje, posluživši kao lakmus-papir predsjedničkih opcija. U jednom od onih zamornih televizijskih sučeljavanja, dvojica predsjedničkih kandidata drugoga kruga morali su se, naime, izjasniti o svojim kinematografskim favoritima. »Sedlar ne, Brešan svakako!« — izjavio je poslovično nonšalantno Mesić. Budiša je bio legalistički oprezan, ne opredijelivši se ni za koga — »Trebalo ipak prije pročitati scenarij!« Novinarsko pitanje postavljeno je u trenutku kada se svatko normalan ponadao da se budući predsjednik, ma tko on bio, više neće pitati tko i kako će snimati filmove, a još manje kako bi oni trebali izgledati.

Ostalim smrtnicima ostalo je nagađanje: tko je i s koliko novca financirao Sedlarov peti igrani film. Kako je taj odgovor i više nego razvidan, mene, priznajem, i sada više muči nešto drugo: s kojom motivacijom Sedlar uporno snima (loše) filmove. Zbog zarade? Možda. No, okretan i spretan kakav jest, mogao je zarađivati i na druge načine — zašto ne trgovinom, ili u krajnjoj liniji, u matičnom kazalištu? Zbog beskrajnog filmoljupstva? Teško je i zamisliti! U njegovim filmovima nema baš zamjetnijih tragova filmske strasti. Zbog »istine o nama« ili indoktrinacije puka? Zvuči prilično vjerojatno, ali nije i lako dokazivo. Jer, sve što je Sedlar na celuloidu proizveo u devedesetima bilo je kontraproduktivno.

*Gospa* je promašila duhovnu metu, i izvrnula se u traljavi ideološki obračun s antiklerikalizmom, policijskom represijom i jugounitarizmom; agramerska drama *Ne zaboravi me* svoje je moralističke nakane utopila u moru režijski nevjestih i vulgariističkih prokazivanja Poroka i ilustracija Vrline; *Agonija* je više bila nalik Sedlarovu obračunu s Krležom nego adaptaciji Krležine drame. Naposljetku, *Četverored* nije gaunao čak ni preživjele sudionike bleiburškog pomora kojemu je, u križarskom društvu prozaičnog Aralice, trag primirisa-redateljstva crna ovca hrvatskog *fin-de-sièclea*.

Ne pada mi napamet čitati što je Aralice napisao u svom romanu. Od Sedlarova filma nije se ogradio, pa je sam film itekako dostatna legitimacija svojega predloška i scenarista, ili ako ćemo ići šire, svjetonazora i duhovnog obzora poretka što ga je deset godišta reprezentirao. Sedlar ga je, dakako, u stopu slijedio, onako kako želi i umije — razvrstavajući civile i vojnike, vojske i režime, odjeću i uniforme, zastave i simbole, krvnike i žrtve, a sve to prema modelu dominantnih političkih prisposoba tuđmanizma i njegovu upiranju o asimetriju povijesnih grijeha na Balkanu, pa i šire. Tako će iz blajburške »rijeke bez povratka« naizmjenice izranjati uniformirane aveti posvećene ubogom cilju da se nakon kratkoročnog ukazanja, pospreme u Sedlarov (!) muzej antihrvatskih gadosti, iskoristivši prije toga svojih pet do petnaest egzibicionističkih minuta.

Trebalo li, nakon svih spomenutih reakcija i tužbe, uopće isticati kako *Četverored* pritom (a)simetrično »obračunava« s uniformama (ustašama, partizanima i konvertiranim četnicima, britanskim časnicima), »narodima i narodnostima«? No, nije ipak sve u politici. Osim mitotvorne nepogode, za njegov film jednako je kobno to što svojom »dramaturškom«

Jakov Sedlar, *Četverored*

zamisli, traljavo karakterizacijom i nesuvislom realizacijom unaprijed likvidira dramaturški integritet i razložnost provodnih »civilnih« likova, zaduženih za idejni *input* nevine žrtve i povijesne nepravde.

Ključni su pritom dvoje protagonista-ljubavnika: inespicijent Hrvatskog narodnog kazališta (Ivan Marević), nakon što je u komornijoj uvertiri epa odigrao glavnu ulogu namjesto odsutnog glumca, i garderobijerka (Ena Begović), priključuju se dugoj koloni bjegunaca u kazališnim vojnim odorama, da bi podijelili muku i patnje pretežite uniformirane čeljadi, među ostalima i mladog ustaškog vojnika (Goran Navojec). Premda negdje (iz ljubavičkog kreveta) doznajemo da par strepi od ulaska partizana u grad, nije posve jasno što je razlog njihova »straha«, a što motiv bijega, tim više što ih Sedlar tretira kao zalutale ovčice koje je netko nasanjkao naputkom o obveznom odijevanju bilo kakve uniforme. No, pripajanjem udarnog dvojca koloni u bijegu, Sedlarov ep ionako počinje mijenjati fokuse, a junaci pritom postaju žrtve i svjedoci različitih obračuna.

Prva postaja križnog puta rezervirana je tako za prvo razvrstavanje i karakterološku hijerarhizaciju Hrvata u koloni. Svojih nekoliko trenutaka pritom »grabi« glumac Dejan Aćimović, trudeći se iz petnih žila da u lik ustaše unese što više zle krvi. Tu negdje, kao protutežu agresivnim izrodima, Sedlar ubacuje i neutralizirajuće »lirske trenutke«. Ustaški vojnik Baja zaljubljuje se na prvi pogled u lijepu domobranku,

koja će pak nešto kasnije postati žrtvom partizanskog nasilja i povodom za inauguraciju prvog tragičnog »anti-junaka« iz Sedlarova četveroreda. Ivan Marević, pritom opstaje kao vezivna nit (preživjeli svjedok) svih križnih postaja, no toliko psihološki jalovo i glumački tanko da mu se cijela konstrukcija raspada. K tome, njegova emotivna polovica (Begović) nestaje vrlo rano u pucačkoj gužvi, da bi se negdje pred kraj pojavila iza logorske žice maskirana u staricu (uzgred, pitamo se je li to bila halucinacija ili java?), a potom kao *deus ex machina* iliti časna sestra-spasiteljica.

S iscrpnom inventurom *Četveroreda* ne bi se daleko stiglo, tim više što se u njemu munjevito smjenjuju svakovrsni Hrvati (svećenici u vojničkim uniformama, domobranci časnici, vojni mužikaši...) i brojne krvničke spodobе. Situacije izivljavanja i nasilja tu i tamo nesuptilno i nemotivirano smjenjuju ilustracije stanja neizvjesnosti napetosti i »smirujući« dijaloški ili čak domozvučni pjevni »predasi«. No ti pasazi ne neutraliziraju naročito Sedlarovu sklonost vulgarizaciji svega čega se dotakne, a poglavito kad su u pitanju zlikovačke epizode. Pritom redatelj uživa zamjetnu potporu filmskih uloga gladnoga hrvatskog glumišta, u jednoj od svojih najkobnijih kolektivnih predstava. U doslovnom prihvaćanju naputka »budi što veća neman«, uz ustaške, prednjače karikaturno-preglumljeni partizanski likovi — surova Crnogorka Nives Ivanković, sarkastični Danko Ljuština, dijabolno razmetni Božidar Alić i Joško Ševo u uniformi osorno-

ciničnog partizanskog komandanta. Toliko naprasnog glumačkog mahnitavanja, predmnijevam — prema želji redatelja, nije viđeno ni u najgorim danima zloglasne »partizanske kinematografije«, gdje su Sedlarovi antagonisti uživali zaštićeni status protagonista. Obukavši ih u povijesne kostime, a potom ih uvaljavši u prašinu i blato križnoga puta, redatelj se čak nije sjetio, u ime ciljanog »naturalizma« prikaza, zaprašiti i drečave simbole na uniformama. Ili možda nije htio, kako bi zlo bilo zamjetljivije.

No, *casting* šepa i na drugim razinama. Uopće je neobjašnjivo da je, unatoč raspoloživosti velikog broja poznatih i iskusnih filmskih glumaca, Sedlar odabrao baš blijedog Ivana Marevića, koji čak ni u bolje organiziranom materijalu ne bi uspio izazvati gledateljske emocije. Sedlar završava devedesete baš onako kako ih je započeo *Gospom* — brzopleto, pompozno, razmetno, politički gromoglasno i nadasve neuvjerljivo, ali kao poseban kinematografski »fenomen« koji će bitno utjecati na njegov ukupni stvaralački saldo.

### **Maršal**

Ako je Sedlar bio najplodniji, no najkontroverzniji redatelj hrvatskih devedesetih, status najuspješnijeg i najpopularnijeg uživao je miljenik novoga Predsjednika Vinko Brešan. Vrijeme će još pokazati može li Brešanov dugometražni debi *Kako je počeo rat na mom otoku* premostiti i nadživjeti vrijeme koje ga je iznjedrilo, ili je lansiranju toga fenomena presudila pravodobna scenarističko-redateljska reakcija na temu iz novije povijesti. Svakako, Brešan je ponudio svoje

viđenje rata u trenutku kada je svima bilo potrebno pročišćenje emocija i opuštanje, pa makar se pritom morali vidjeti u zrcalu populističke komedije.

Dobar osjećaj za »politički« *timing* Brešanovi potvrđuju i *Maršalom*. Na zalasku Tuđmanove desetoljetke s još svježim otiscima novoga autokratizma, titoizam svakako više nije tabu tema, a ako se pritom aktualizira persiflažom unutar ultra-fikcionalnog modela, stvar postaje posve bezopasna. Štoviše, zafrkancija političkim avetima benignija je ako upire o znakovlje i ikonografiju prošlosti, a time i daleko bezbolnija od komičke evokacije još svježega domovinskog rata koji su Brešanovi premjestili na svoj imaginarni otok.

*Maršal* vraća Brešanove na »politički« podijeljeni otok kao gotovo idealno mjesto za izazivanje komičkih nesporazuma. Otac i sin pritom posežu za iskušanom formulom. Osim što izgleda navlas isto kao prethodnik, nakrcan izglobljenim rakursima i nadrealnim otočkim vedutama oslikanima kroz »filtre« snimatelja Živka Zalara, *Maršal* se utječe i sličnoj dramaturgiji. Dražen Kuhn (na mjestu Vlatka Dulića), po službenom (policijskom) zadatku dolazi u rodno mjesto kako bi ispitao slučaj pojave maršalova duha na groblju i otok spasio od pomame probuđenih komunističkih »vampira« (namjesto vojnika JNA), dok ga ovi, kao konzumenti »političkog turizma«, mic po mic osvajaju. I, dakako, da bi oko sebe polako okupio ridikuloznu čeljad iz brešanovskog kataloga već arhetipskih prispodoba. Početna ideja čini se zgodnom, a može se razviti u bezbroj varijacija. No, Brešanovi su odabrali sljedeću varijantu: mješavinu otvorene pa-



Vinko Brešan, *Maršal*



rodije vampirskog žanra, svojevrsne egzorcističke farse i satire na čijoj je meti, barem u prvoj polovici filma, novokomponirani poduzetnički duh na balkanski način, otjelovljen u liku mjesnog tajkuna (Ive Gregurevića). Toj smjesi treba pridodati i transparentan politički vic »ispričan« u dramaturški bitnoj točki filma, kada se ustanovi da se na otoku nije ukazivao Titov duh nego čovjek od krvi i mesa, pacijent obližnje umobolnice u Titovoj uniformi (Boris Buzančić) ukradenoj iz mjesnog muzeja, koji je nekoliko godina proveo u Institutu za povijest radničkog pokreta.

Takav scenaristički zaokret, pokazao se kobnim na više načina. Za sobom je, povukao konverziju registara: stanjuje se brešanovska duhovitost te aludiranje na osobe, vrijeme i mentalitet post-titoizma, a započinje spektakularna ilustracija prošlog režima u aranžmanu hodočasnika-nostalgičara. Humoristične i satirične rupe u rasplitanju kontra-kontrarevolucije, redatelj pritom pokriva grotesknim prizorima partijskih skupova, prvomajske parade i trčanja štafete, pa komedija dospijeva do opasne točke kada reprezentacijski kod prošlog režima, izvrnut persiflaži, postaje udarnim predstavljakom kodom filma koji ga ciljano ismijava. Potom dolazi do još jednog, nedostatno motiviranog zaokreta — melodramskog zblizavanja dvoje glavnih protagonista — nakon kojega će lažni Tito simbolično otploviti prema zalasku sunca (ili možda »povijesnim bespućima«?). Zbog takvih zaokreta *Maršal*, laičkim medicinskim rječnikom kazano, pati od aritmije, a uslijed promjene prehrane (fabularnog fokusa i humorističnih registara) slabi mu ukupni metabolizam.

Brešane ovaj put »amnesticiraju« domišljati fragmenti, poglavito iz prvog »misterioznijeg« dijela komedije u koji su ucijepljene dijaloške iskrice i humoristične sekvence poput one »kuhinjske« s mediteranskom majkom koja pokušava oženiti sina. Šteta je, što takve uzgredne, ali funkcionalne »sitnice« u kojima se ponajviše očituje Brešanov redateljski dar, nisu razbacane po cijelome filmu. Nadalje, važan potporanj priči pritom su vrsni prinosi domaćeg glumišta u rukavcima priče. Ivo Gregurević, tako, još jednom uspješno (ne i izvan vlastite manire) otjelovljuje prepredenog, spretnog i bahatog »našijenca«, Inge Apelt temperamentnu dalmatinsku majku, Ilija Ivezić crtu zadrte partizanštine, a Predrag Vušović otkačenost lokalnog hašomana, kojega kao udarni ridikulozni inventar glatko apsorbiraju sve komički dojmliivije scene filma. Verbalni i fizički gegovi, kojima epizodisti dinimiziraju pojedine scene, važan su neutralizator blage tromosti protagonističkog dvojca: funkcionalno zbunjene učiteljice Linde Begonja i jednako zbunjenog policajca na zadatku Dražena Kühna.

U prvom, svakako superiornijem dijelu, tvorci *Maršala* stvaraju i efektanu, pomalo sablasnu atmosferu, ocrtavajući britkim redateljsko-snimateljskim potezima ambijent otočkog mjesta zarobljen političkim duhom iz prošlosti. Kamera Živka Zalara i opet je sklona pretjerano nakošenim, i ne baš uvijek funkcionalnim, rakursima što, uz nadrealističko oslikavanje mediteranskog ambijenta, postaje glavnom stilizacijskom značajkom *Maršala*. Naposljetku, Brešan se pobrinuo i za glazbeni habitus filma, ugradiivši u priču glazbene motive Mate Matišića u kojima se osim mediteranskog suzvučja, osjeća utjecaj Fellinijeva skladatelja Nina Rote.

Premda se scenaristički i stilizacijski ciljano naslanja na prvi dio brešanovske otočke duologije, *Maršal* se ipak kvalitativno razlikuje od prethodnika. Brešanov prvijenac je jednostavniji, »izravniji« ali i scenaristički koherentniji: drži se inicijalno zadane situacije (obračun mještana s vojarnom) i jednog žanrovskog obrasca, te u tom okviru razrađuje komične situacije hranjene mediteranskim temperamentom i varijacijama različitih reakcija na izvanredne događaje u otočkome »malom mistu«. Pritom je režijski funkcionalno vezan uz pozornicu (teatar unutar filma) na kojoj se predstavlja brešanovski svijet s grotesknom maskom. *Maršal* je pak scenski i prostorno razvedeniji, ali s labavim scenarističkim uporištem u nadnaravnoj pojavi duha koji to na koncu, a to je vrlo važno, ipak nije. Polazna dosjetka, naprosto, nije pronašla pravi put razrješenja.

U ovom trenutku teško je predvidjeti kako će se razvijati redateljska karijera Vinka Brešana. Očito je da je model *Rata* s *Maršalom* recikliran do krajnosti i prilično iscrpljen.

### **Da mi je biti morski pas**

Dok Brešanove komedije mnogi doživljavaju kao redateljski i scenaristički rafiniraniju inačicu novokomponirane srbijanske komedije, prvi dugometražni film Ognjena Sviličića *Da mi je biti morski pas* mlađi je dio kritike podržao prepoznajući u njegovoj komediji naznake otklonaške (možda i *trash*) poetike. Sviličićev »splitski« projekt s generacijskom posadom, svakako je u hotimičnom poetskom i stilizacijskom pomaku od igranofilmske matice, no ipak nedostatno artikuliranom da bi se njezine nespretnosti tumačile kao intencionalno presađivanje takve *poetike* na domaći teren i priču istrnutu iz mediteranskog podneblja, točnije iz splitskog života.

*Morski pas* hoće pritom progutati splitske stereotipije i nestereotipni iskaz, lokalizam izdići na razinu univerzalno čitljivog jezika, a u to ime nesporazume među likovima humoristički potkrijepiti konzumacijom »lošeg piva« u jednoj dugoj splitskoj noći. Pivo je dakako samo dramaturška poštalicica, svojevrsni lajtmotiv koji u priču unosi provodni lik filma, nespretni radnik pivovare (Elvis Bošnjak). Okosnica je pak priče sukob ruralnog i urbanog mentaliteta, ili prevedeno u lokalni idiom, Splicišana i »vlaja«. Drugim riječima, siže se »realistički« motivira postojećim sindromom, premda uvjetno, jer je već u doba kada je Smoje lansirao svoje velomišćanske »vlaje« — Strikana i Netjaka, takav odnos polako postajao stvar prošlosti. Današnji Splicišani, naime, nadmoćnim su postotkom Strikanovi potomci, a vjerojatno i dvije ohole splitske udavače (Jasna Jukić i Ecija Ojđanić) na meti dvojice repliciranih »netjaka« (Vedran Mlikota i Josip Zovko) željnih gradskog provoda. Ni splitske udavače, ni »vlaji« koji se starim mercedesom spuštaju u grad danas ne izgledaju onako kao što to Sviličićev film prikazuje.

Svega toga je vjerojatno svjestan i redatelj (splitskog podrijetla) koji »patinira« priču iz suvremenosti naslovom pjesme grupe *Metak* s prijelaza sedamdesetih u osamdesete, a k tome i neizravnim posvetama svojim prethodnicima — piscu Smoji i redatelju Vanči Kljakoviću (u *cameo* ulozi). Istodobno se osjeća da redatelj, ma kako njegovi »zabrđani« bili



Ognjen Sviličić, *Da mi je biti morski pas*

izvorom komičnih (prije svega verbalnih) »ispada«, na protagonistički dvojac ne gleda s visoka, nego im, naprotiv, dosta želi pronaći dostojne partnere za zabavu. Štoviše, nestvarne ambicije njegovih lajavih udavača, bjelodana izgubljenost urbanih protagonista (Bošnjak i Edita Majić) i učmala splitska atmosfera koja se apostrofira noćnim ambijentima, dvojicu došljaka pretvaraju u jedini »zdrav« inventar opustjelih i sjetnih splitskih ulica. Time se ipak iscrpljuju pozitivne značajke Sviličićeva redateljskog i scenarističkog prosede, razvidne već u prethodnoj televizijskoj drami *Puna kuća*, pa se čini da su četiri Zlatne arene i Oktavijan neprijemeren urod njegova prvijenca.

Ključni su problemi *timing* i fabularna neravnoteža. *Morski pas* presporo i pijano pliva razgranatim rukavcima svojega

zapleta, da bi doplivao do čvrstog sidrišta. Sklon je egzibicionističkim »ekstenzijama« rubnih prizora i sekvenci (posebice onih s neshvaćenom umjetnicom Editom Majić), što filmu dodaje tek začim bizarne mladenačke otkvačenosti, ali labavi fabulu. Upitan je čak i ukupan humoristični instrumentarij filma, mjestimice odveć naivno-banalan, a utemeljen na stereotipnim reakcijama i ponašanjima likova. Pojedini Sviličićevi redateljski zahvati (posebno mizanscenski) u potencijalno komičnim sekvencama, bilo to namjerno ili ne, ipak su nedovoljno stilski rafinirani za film koji »život« želi staviti »pod navodnike« i prevesti ga (scenografijom, kostimima, maskom i ekscentričnim epizodistima) — u »kategorije stila«.



Jasna Posarić

## Portretni kolaž: Zrinko Ogresta

### Akademski filmovi

Filmski opažaj zbilje Zrinka Ogreste pun je senzibilne topline prema prizoru i, posebice, prema samom filmskom junaku — oni se većinom doimaju gotovo bolno stvarnim. »Bolno« stoga što se Ogresta najčešće bavi ozbiljnim i teškim temama, raznovrsnim problemima psihe pojedinca i društvenih uvjetovanosti, a to pokazuju već i njegovi akademski radovi.

Vođen načelom »manje znači više«, Ogresta se usredotočava na osjećajnost junaka, a osjećajna redukcija se sastoji u minimaliziranju pokazivanja emocija likova, u njihovu zatvaranju u sebe same. Te osobine pokazuju junaci iz akademskih filmova *Izlaz za nuždu* i *Želite li čaj?*. Iščitati ta dva filma znači uočiti temelje Ogrestine dramaturgije, vizualnosti i filmskog znakovlja što se najdalje razvilo u dugometražnom trojcu (*Krhotine*, *Isprani*, *Crvena prašina*). Mladić (Vicko Ruić) u *Izlazu za nuždu* (1981.) proživljava traume koje nosi iz djetinjstva te je neangažiran na poslu i emocionalno zatvoren u sebe. Neprestance se bori sa slikama iz doba dječastva koje mu potpuno nenajavljeno niču u svijesti i ometaju ga u svakodnevi. Izlaz pronalazi u izgradnji konstrukcije od šest kotača koje je obojio crvenim, žutim, crnim i bijelim prugama, ukazujući simbolički tim bojama na krug problema u koji je zatvoren, ali i uspijevajući na koncu pokrenuti mehanizam i izaći iz začarane zatvorenosti u sebe i iz dramaturgije što ju je odredila njegova psiha.

Neuzvrćena ljubav pacijenta (invalida) prema časnoj sestri — njegovateljici — sumorna je i s okusom težine razrađena tema u kratkometražnom *Želite li čaj?* (1980.). Usmjeren na vlastitu muku neuzvrćene ljubavi mladić (Dragan Despot) proživljava svoj usud pokušavajući dohvatiti bijelu krunicu u okružju otužne smeđe scenografije. Krunicu na kraju daje samoj sestri kojoj i pripada.

Ogrestini su junaci u ova dva filma najzatvoreniji, najmanje komuniciraju s vanjskim svijetom, pa i s gledateljem. Zatvoreni u dramaturgiju koju im je strogo nametnuo redatelj, iziskuju i po nekoliko gledanja,<sup>1</sup> pa i nakon toga se ne moraju nužno dopasti. Ogresta ne režira lako dopadljive filmove, što s druge strane znači i da nije površan. U najnovijim ostvarenjima koristi i sve hermetičnije filmske znakove — kao da namjerno, svjesno zatvara, otežava čitanje svog dugometražnog zapisa. U posljednjem čak i napušta moto »manje znači više«. No, o tome poslije.

### Kratkometražna svježina ideje

*Vraćam se odmah* (1984.), *Zabranjena igračka* (1985.) i *Konzerva* (1986.) u jednom smislu odudaraju od cjelokupnoga Ogrestinog opusa — kako ovoga ranog akademskog tako i dugometražnog. Svojevrsnom svježinom scenarističke ideje i redateljske ideje, oni nude cjelinu nastalu onom lakoćom koja proizlazi iz određenog viška stvaralačkog erosa.

U *Vraćam se odmah*, mladić (Vicko Ruić) dolazi u hotel (prati ga melodija *Slušaj budalo koliko je sati*) i na recepciji pročitana naslovnu sintagmu. Čeka, ali mu čekanje ubrzo dojadi te sam sebi iznajmljuje sobu. Po dolasku u sobu započinje igra. Čuje se kucanje na vratima, ali kad naš junak otvori vrata, tamo nema nikoga. Kucanje se ponavlja. Pred vratima ponovo nema nikoga. Igra postaje psihološka. U dramski pomno izabranom trenutku mladić napregnuto iščekuje kucanje te nestrpljivo i unaprijed otvara vrata pred kojima naravno nema nikoga. Priča završava njegovim psihotičnim strahom za kojega se ormari i ladice ritmički same otvaraju te on izbezumljen bježi. Redateljski potpuno nenametljivo, nudeći gotovo igrani »dokumentarac«, redatelj nam je podastro svježju slikopisnu igru u kojoj ritam slike i zvuka, te prevladavajuća smeđa boja u kadru, odražavaju psihičko stanje lika. Ogresta kao da voli sumorni tonalitet svojih filmova kojim sugerira usamljenost, tugu, napuštenost... Tonalitetom izriče onu temeljnu sumornu nijansu duše koja se nikad tako ne iskazuje kroz filmske replike. S druge strane ovdje, kao i u *Konzervi*, nije sve savršeno, odnosno u oba slučaja možemo govoriti samo o likovima, nikako ne o karakterima. Naglasak je na priči, a priča je scenaristu Ogresti progutala karaktere.

*Konzerva* nudi slično svjež scenarij, ali uz to odiše iskričavom vedrinom kao temeljnim raspoloženjem i atmosferom, raspoloženjem gotovo nevjerojatnim za ovog redatelja koji je pretežno kroničar sumorne, teške i sive hrvatske zbilje i složenih karaktera na čijim se leđima ona prelama. *Konzerva* je priča o krađi u kojoj je slatko baš ono što je zabranjeno. Ksenija Pajić glumi djevojku koja uporno krade jednu te istu konzervu dok ju zaposlenik (Vicko Ruić), koji na monitorima sakrivenim od pogleda kupaca sve promatra, ne želi prijaviti jer mu se sviđa. Ovo ljubavno udvaranje svjedoči o osobitim uvjetima vremena pod kojima mladi uspostavljaju komunikaciju. Ponovno je riječ o filmu koji je samo svjedok priče, nikako ju ne teži dodatno autorski komentirati. Odsustvo znakova naglašenoga autorskog komentara tipično je za Ogrestu.



*Krhotine*

*Zabranjena igračka* nas, pak, svojom pričom, svojom atmosferom upućuje na Zrinka Ogrestu kakvoga poznajemo iz dugometražnih filmova. Glavni je junak usamljeni dječak koji tužno gledanje kroz gradski prozor zamjenjuje igrom s malim usamljenim mišem kojega je pronašao u svojoj sobi i koji mu postaje jedino živo društvo. S mamom, naime, ne komunicira, a ona ionako ima ljubavnika, što dječaka čini još usamljenijim. Stvaranje i rušenje svijeta ovoga usamljenog dječaka, odnosno unutarnji rast, pad i opet rast usamljenosti, ona je unutarnja dramaturška kvaliteta filma što ju je autor precizno pokazao, prepun toplih osjećaja prema dječakovu svijetu. Kao da je u tome našao sebe. *Zabranjenoj igrački* nema se što dodati niti oduzeti; likovima ne nedostaje karakterizacija, a vizualni zapis je odgovarajuće sumornosti. Trik kojim film završava (rušenje papirnato dvorca koji je dječak sagradio za malog miša) toliko odgovara rušenju živog svijeta dječaka i vraćanju njegove usamljenosti da se ne doživljava kao trik. To je odslik, zrcalo dječakove duše, a to je upravo ono za što Zrinko Ogresta ima najviše smisla.

### Bezbolno televizijsko učenje

Ogresta je televizijski medij iskoristio za proučavanje zanata, za istraživanje kako stvoriti pojedinu atmosferu, kako vizualno razviti priču ili karakter. U njegovim se televizijskim dramama i filmovima prepoznaje scenarist i redatelj koji, s jedne strane, nije pretenciozan, ali s druge zna gdje može bezbolno učiti. Primjerice, drama *Posjet* (1985.), priča je o Žapcu (Zlatko Crnković) koji nakon dvadeset i devet godina dolazi studentskom kolegi, sada direktoru uspješnog poduzeća, moliti ga da mu pomogne naći posao. Cijela drama temelji se na nijansama dramskog proživljavanja direktora (Jovan Ličina) koji se u početku raduje starom kolegi, potom se izgovara na radnički savjet koji donosi sve važne odluke, zatim saznaje da ga je Žabac već tražio kod kuće, štoviše da će doći na večeru, te sada slijedi cijeli niz nijansi iščekivanja i direktorovih unutarnjih dvojbi oko toga treba li ili ne pomoći Žapcu. To je drama ljudske savjesti, razmišljanja o tome što odlučiti i pretpostavljanja posljedica kakve bi koja odluka mogla izazvati. Iako je film klasično raskadriran, Ogresta jako dobro zna kad kameru treba nešto naglije približiti liku direktora i pustiti je svjedočiti. Govoreći, dakle, o televizijskoj poetici Zrinka Ogreste, govorimo o poetici jednostavnog izraza kojim se izriče ono što je složeno.

I u ostale igrane televizijske filmove Ogresta uvijek postavlja mali broj ljudi usmjeren na neki vid komunikacije, i usredotočava se na uski krug dramskih problema koji se onda razrješavaju u danom trajanju filma. Čini se suvišnim prepričavati njegove ideje, jer se ovo lako može pretvoriti u parafrazu televizijskih scenarija, no s druge strane brojni igrani televizijski naslovi vrijedni su upravo iz scenarističkog kuta gledanja; zanimljivi su na razini priče koja je potom korektno redateljski razrađena. Toj skupini pripadaju *Duet za jednu noć* (1983.), *Dvije karte za grad* (1983.), *Olujna noć* (1987.), *Leo i Brigita* (1989.) i *Milijun dolara* (1990.) za koji je scenarij napisao Dalibor Cvitan. Ogresta u svakom tom filmu uspješno razrađuje temeljnu dramsku situaciju. U *Dvije karte za grad* drama se zbiva u čekaonici željezničke postaje dok se čeka zakašnjeni vlak. Tamo Beli (Vili Matula)

maltretira putnike tražeći novac za dvije karte za grad. U *Leo i Brigiti* prijateljstvo između podstanara koji se bavi čudnim poslovima (Boris Buzančić) i vlasnice stana (Zdenka Heršak) postaje neobično toplo, dok u *Duetu za jednu noć* Zvonko Lepetić i Ivo Gregurević sudjeluju, svaki kao predstavnik suprotnog tabora, u pothvatu postavljanja mine na onom dijelu pruge koji smeta i jednima i drugima te igrom slučajaj (ili nužde) provode zajedno noć. Redatelj tu istražuje jesu li oni neprijatelji ili samo ljudi koji ljudski komunicirajući dijele krov nad glavom. I tako dalje. Sve u svemu, uvijek je riječ o ideji koja se temelji na promatranju bitnih odnosa između manjeg broja ljudi ili na razrješavanju određene dvojbe koju pojedinac mora dovesti u ravnotežu u samome sebi. U *Olujnoj noći* Pero Kvirgić, kao glavni lik, u sebi proživljava cijelu kalvariju zato što je sklonio škrinjicu sa stvarima Židova (Zlatko Crnković) čiju obitelj Nijemci odvođe u logor. Ono što je zanimljivo i vrijedno u dramskom i igranom televizijskom opusu Ogreste jest činjenica da u priči uvijek polazi od pojedinca i da skučenost koju zadaje mali ekran čini funkcionalnom psihičko vrijeme glavnog lika (ili dvojice njih) koje je puno problema i dvojbi, te ga karakterizira određena skučenost psihičkog prostora. Mali televizijski ekran postaje idealno mjesto za razrješavanje takvog tipa dramske situacije.

### Manje znači više

Strogo određen filmski prostor i odnos prema filmskom vremenu kategorije su koje određuju dugometražni opus Zrinka Ogreste i postavljaju ga u karakterističan položaj u hrvatskoj kinematografiji devedesetih, kinematografiji koja je prilično šarolika, nejedinstvena i puna traženja nacionalnog filmskog identiteta. U svoja tri dugometražna filma Ogresta se više ne traži, već razvija svoje stroge poglede na svijet, senzibilitet koji je u sva tri filma pun tuge i boli. Razlamajuć i u *Krhotinama* (1991.) zbilju Ivana Livaje (Filip Šovagović), primjerice, Ogresta prelama granice nekoliko psihičkih vremena svojih junaka, najviše pritom izlažući Ivanovu ženu Ines (Alma Prica) koja, kako sama kaže, i sama postaje krhotina. Krhotina je i sam Ivan, izlomljen u fragmentima vlastite obiteljske povijesti koju pokušava sastaviti u kakvu-takvu cjelinu, ne znajući da će sudbina za Livaje biti uistinu samo nestajanje. Ogrestini su likovi uvijek određeni sudbinski, s time da je ruka sudbine bila, u nekom smislu, najblaža u *Ispranima*, gdje je scenarist i redatelj likovima dopustio živjeti i pronaći izlaz u njima samima.

Ivanova sjećanja u *Krhotinama* vizualno imaju patinu stare, požutjele razglednice koja s vremena na vrijeme prilično nepravilno razbija kontinuitet sadašnjeg vremena i otvara prošlost. U *Krhotinama* sadašnjost zapravo ne postoji, ona je tek fragment, tek djelić vremena što ga Ines živi prikopčana na sve moguće bolničke aparate. Filmskim platnom vlada prošlost, čak i u sadašnjosti, ali i ta je prošlost dostupna oku samo onoliko koliko mu je dopušteno vidjeti, a Ogresta prikazuje dovoljno da *Krhotine* postanu nenametljivim svjedokom vremena i povijesti. Pri tome se doimlju kao da se prelamaju u svijesti glavnog junaka dok sjedinjene u jednu jedincatu bol postoje u Ines. Težina koja izvire iz *Krhotina* tako je težina egzistencije jednog bolnog vremena, one hr-



Isprani

vatske povijesti na koju se nastavljaju *Isprani* i *Crvena prašina*, one povijesti čiju težinu u sebi nose njihovi junaci. U vremenu recepcije film *Krhotine* zato djeluju na gledatelja zamorno, umaraju u onom smislu kojem se on kao sudionik jednog novog vremena želi osloboditi balasta povijesne težine i olakšan krenuti dalje, što mu Ogresta svojim filmom ne dopušta.

Nasuprot *Krhotinama*, *Isprani* (1995.) fokusiraju sadašnjost, crnu životnu građu studentice Jagode koja nastoji iznaći izlaz za vlastitu egzistenciju unutar magičnoga dramskog vremena: tri su, naime, dana do nedjelje, a cijeli film je čekanje promjene koja se treba zbiti u ta tri dana. Ta tri dana otac (Mustafa Nadarević) treba proživjeti i dočekati pecanje na Rakitju, treba stići Branka, Tukša (Filip Šovagović) treba dočekati svoju ljubavnicu, dok sama Jagoda (Katarina Bistровić-Darvaš) treba razriješiti vlastite probleme paralelno povezujući sve zbilje u jednu. Ogresta je u njezinom liku ostvario neizmjernu snagu i senzibilitet pojedinca mlađe generacije koji uspijeva prevladati ispranu zbilju i ići dalje. Vizualni zapis mu je pri tome poslužio kao odraz duše pojedinca, jer u njemu redatelj uvijek pronalazi odgovarajuću vizuru, koju npr. Jagoda vidi kroz prozor, ne bi li tako posvjedočio o njezinome unutarnjem svijetu ili, pak, režira susret pogledima dvije žene koje se voze u susjednim kolima u tramvaju ili ubacuje priču o odbjeglom tigru Brunu iz Zoo-loškog vrta. Sve u svemu, ono što želi reći o stanju lika izla-

že kroz različite dimenzije umetnutih dijaloških naracija (Tukša priča o pisanju romana) ili vizualnosti koje sugeriraju određen odnos prema glavnom junaku. S druge strane, Ogresti je iznimno važno sve što se događa oko glavne radnje (kadar je po dubini maksimalno iskorišten), važno mu je kakva boja prevladava u gradnji atmosfere kadra ili kakve su atmosferske prilike dok se odvija glavna radnja. Još je u *Krhotinama* sijevalo i pljuštala je kiša dok je Ivan Livaja otkrivao sakrivene zapise o svome ocu. U *Ispranim* je vrijeme stalno jesenski vlažno i tmurno te sugerira baš onu tmurnost i nemogućnost s kojom se bore likovi u sebi samima. Zanimljivo je, također, da Ogresta govori o tri (ponovno tri) mogućnosti muško-ženskih odnosa i da dopušta da se veza ostvari tamo gdje ne kaže praktički ništa. Jagoda, naime, na rubu snaga, lažima prekida svoju vezu, Tukša ima vezu iza sebe i sad iščekuje što će s njom biti dalje, dok Ivan popravljajući motor i, kao da mu je svejedno, priča da će prebiti Branku ako je istina sve ono što se o njoj priča. U ovoj trećoj vezi nema nikakva razboja, a ipak baš njoj scenarist dopušta da se ostvari. Naizgled je to minorna, potpuno sporedna priča u *Ispranim*, a kao takva u sebi nosi mogućnost dramaturškog ostvarenja. Uvijek neobičan i iznenađujući pri svojim konačnim dramaturškim razrješenjima, Ogresta je u *Ispranim* ocrtao prostor one generacije mladih ljudi koja se našla u zrakopraznom okružju suočena s novim vremenom i opterećena nasljedem *Krhotina*. Prostor te nove generacije je

filmski izrazito skučen, prepun različitih radova na cesti, uskih stambenih prostora i neostvarenih želja. I vremenski i ambijentalno se podržava situacija mladog pojedinca koji živi svoja ograničenja i sam mora pronaći snagu prevladati ih.

Ako gledamo kronološki i ako dugometražna tri filma mislimo kao trilogiju, onda je zanimljivo uočiti da baš u drugom filmu Ogrresta progovara o čistoj sadašnjosti stežnjene pojedinca, dok u prvom i trećem (*Crvenoj prašini*) obuhvaća jedan širi vremenski kontekst i razvlači radnju na nekoliko godina u koje ubacuje i činjenice što nisu u izravnoj vezi sa životom junaka, ali neizravno utječu na njega. U *Ispranima*, koji obuhvaćaju vrijeme od tri dana, sve je u najizravnijoj vezi s Jagodom i sve je usmjereno na sadašnji trenutak. Nema ispreplitanja vremena kao u *Krhotinama* ili sažimanja desetak godina u vrijeme projekcije filma, kao u *Crvenoj prašini*. *Crvena prašina* nije utemeljena na dramaturgiji duševnog procesa poput *Ispranih*, već se bavi društvenom uvjetovanošću, procesima koji su izvan moći glavnih junaka. U njoj redatelj, s jedne strane, u linearnom vremenskom presjeku izlaže građu koja obuhvaća kojih desetak godina društvenih zbivanja, izlaže ju kao sadašnju građu, a s druge strane s obzirom da je desetak godina na taj način teško sažeti u minutažu filma, uvodi naizgled moćnog, a ipak nemoćnog »off« pripovjedača. »Moćnog« zato što ga na početku filma pronalazi iz donjeg rakursa, te bi on trebao samim time biti dominantan, a »nemoćnog« zato što kamera uvijek zna više od njega, odnosno u filmu postoji cijeli niz zbivanja kojima Zrik (Marko Matanović) nije svjedok. Ova neklasična uporaba pripovjedača nužna je upravo zbog zgusnutosti linear-

nog vremena koje obuhvaća priča, ali i omogućuje miješanje pripovjednih vizura te pojačava dojam objektivnosti otvarajući kompleksnost zbilje koju film fokusira, donekle kamuflirajući autorski komentar redatelja. Nije da ovoga nema, ali ne želi biti eksplicitan, želi biti znak kojeg će svatko moći drugačije razumjeti. Uz to, u središtu svih pojedinačnih i društvenih zbivanja je Crni (Josip Kučan), tako da i on, kao nositelj ključnih zbivanja, kao os o koju se prelamaju pogledi drugih likova pa i same kamere, djeluje jače od samog Zrika. Na koncu konca, pripovjedač je, doslovno rečeno, samo dječak koji treba prestati vjerovati u bajke i na taj način odrasti, a u trenutku kad nam kaže da je prestao vjerovati u bajke — što bi trebala posvjedočiti sva zbivanja — on je još uvijek dječak.

U procesu stvaranja linearne društvene dramaturgije koja obuhvaća širok vremenski period, redatelj nam nudi hermetičnu lepezu zbivanja koja se globalno lako registrira, ali kad se zadire dublje otvara brojna pitanja. Naime, u filmu se ono dublje naizgled izbjegava (likovi su pomalo tipizirani), ali samo naizgled. Ogrresta je birao između toga hoće li zadirati u pojedinačne dubine psihe ili psihologiju društvene zbilje i opredijelio se za ovo drugo, što se na temelju njegova ranijeg opusa doživljava i kao logično. Točnije, njegov se interes nakon što je savršeno registrirao duševna stanja Jagode iz *Ispranih* usmjerio na traženje društvenog konteksta u kojem je, uostalom, nastala i sama Jagoda, a koji je naslijeđen od *Krhotina*, te u tom smislu globalno možemo govoriti o trilogiji koja je, ukoliko se uspoređuje s ostatkom hrvatskog igranog filma devedesetih, najsuvremeniji i najkompleksniji svjedok nacionalnog identiteta.



Crvena prašina



## Bilješka

- 1 Sve spomenute Ogrestine filmove, osim dugometražnih, vidjela sam samo jedanput. Zahvaljujem Dramskom programu i INDOK-u HRT-a; Zagreb filmu, Inter filmu, Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu, Jadran filmu i samom redatelju što su mi omogućili pregledavanje filmskog materijala potrebnog za ovaj tekst.

### Zrinko Ogresta: biografija i filmografija

Rođen 5. X. 1958. u Virovitici. Osnovnu školu i gimnaziju pohađao u Zagrebu. Od desete godine snima amaterske filmove i dobiva nagrade na festivalima amaterskog filma. Poslije gimnazije upisuje filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti (ADU) u Zagrebu i diplomira 1982. Nakon studija snima TV drame i filmove uglavnom na Televiziji Zagreb te kratke filmove (pretežito za Zagreb film). Asistent režije u igranim filmovima (A. Vrdoljaku u *Kiklopu* i Z. Berkoviću u *Ljubavnim pismima s predumišljajem*). Od 1990. zaposlen kao nastavnik na Akademiji dramske umjetnosti, profesor filmske režije. Debitira cjelovečernjim igranim filmom *Krhotine* 1991. Povremeno piše o filmu (*Polet, Mi, Projections, Guardian*). Povremeno snima namjenske filmove (glazbene spotove, ekonomske i političke reklamne filmove). Filmovi su mu prikazivani na brojnim festivalima u zemlji i inozemstvu, dobili brojne nagrade, a 1996. odlikovan je Redom Danice Hrvatske za osobit doprinos hrvatskoj kulturi. Oženjen je i otac jednog djeteta.

#### Cjelovečernji igrani filmovi:

1991. KRHOTINE; proizvodnja Jadran film i HRT

(Nagrade: Nominiran za europsku filmsku nagradu FELIX 1991. *Oktavijan* za najbolji cjelovečernji igrani film, 1991. na prvim Danima hrvatskog filma, te *Zlatna uljanica*, nagrada katoličkog žirija *Glasa Koncila*. Druga nagrada, *Silver Chest*, na međunarodnom festivalu Golden Chest, Plovdiv, 1992. Godišnja nagrada »Vladimir Nazor« za filmsku umjetnost; *Zlatna Arena* za scenarij na festivalu u Puli 1992. i dr.; Festivali: Pula, Plovdiv...)

1995. ISPRANI; proizvodnja Jadran film i HRT

(Nagrade: *Zlatna Arena* za najbolji igrani film; *Zlatna Arena* za režiju; *Oktavijan*, nagrada kritike, i dr. HFF, Pula 1995. *Prix Italia*, Napulj 1996. *Grand prix* na međunarodnom srednjoeuropskom festivalu, Budimpešta 1996. *Grand prix Amore e psiche (Erimage)*, Medfilm, Rim 1998.; Festivali: Pula, Karlovy Vary, London, Gijon, Göteborg, Napulj, Plovdiv, Rotterdam, Kairo, Calcuta, Cottbus, Selb; natjecanje za *Oskara*; i dr.)

1999. CRVENA PRAŠINA, proizvodnja Interfilm i HRT

(Nagrade: *Grand Prix Golden Anchor*, 15. Međunarodni filmski festival, Haifa 1999. *Zlatna Arena* za režiju, te za scenarij (zajedno s G. Tribusonom); nagrada publike *Zlatna vrata Pule*, i dr., HFF, Pula 1999. *The Best Foreign Language Film Award*, Worldfest-Flagstaff, Flagstaff (SAD), 1999. *Grand Prix »Amore e Psiche«*, Medfilm International Film Festival, Rim, 1999...; Festivali: Pula, Venezia, Haifa, Flagstaff (SAD), Rim; natjecanje za *Oskara*)

#### Kratki i srednjometražni igrani filmovi i TV drame:

1980. *Želite li čaj?*, kratki igrani film, proizvodnja ADU

1981. *Izlaz za nuždu*, srednjometražni igrani film, proizvodnja TV Zagreb

(Festival: Karlovy Vary)

1981. *Neprijatelji*, TV drama, proizvodnja TV Zagreb

1983. *Duet za jednu noć*, igrani TV film, proizvodnja TV Zagreb

(Festivali: Torino)

1983. *Dvije karte za grad*, TV drama, proizvodnja TV Zagreb

1984. *Vraćam se odmah*, kratki igrani film, proizvodnja Zagreb film

(Festivali: Alpe Adria Cinema, 1989.)

1985. *Zabranjena igračka*, kratki igrani film, proizvodnja Zagreb film

(Nagrade: Velika zlatna medalja Beograda za kratki igrani film, Jugoslavenski festival kratkometražnog i dokumentarnog filma, Beograd 1986. Prva nagrada za kratki igrani film, Međunarodni filmski festival, Madrid 1988. Nagrada *Sedam sekretara SKOJa* za filmsko stvaralaštvo. Nagrada *Braća Manaki* za najbolji film mladog redatelja, Skopje 1986.; Festivali: Beograd, Skopje, Madrid, Oberhausen, Melburn, Tampere, Firenza)

1985. *Pasjet*, TV drama, proizvodnja TV Zagreb

1986. *Konzerva*, kratki igrani film, proizvodnja TV Zagreb

(Nagrade: Posebno priznanje za režiju, Jugoslavenski festival kratki i dokumentarni film, Beograd, 1987. Diploma međunarodnog festivala, Bilbao, 1987.; Festivali: Beograd, Bilbao)

1987. *Olujna noć*, igrani TV film, proizvodnja TV Zagreb

(Nagrade: Nagrada za režiju i dramaturgiju na Jugoslavenskom televizijskom festivalu, Neum 1987.)

1988. *Tečaj plivanja*, igrani TV film, proizvodnja TV Zagreb

1989. *Leo i Brigita*, igrani TV film, proizvodnja TV Zagreb

(Nagrade: Prva nagrada za montažu na Jugoslavenskom TV festivalu 1989.)

1990. *Milijun dolara*, igrani TV film, proizvodnja TV Zagreb

#### Dokumentaristički filmovi i videa:

1978. *Nikola*, proizvodnja ADU

1979. *Intermezzo*, proizvodnja ADU

1991. *Prizori s virovitičkoga bojišta I, II, III*, proizvodnja HTV

1992. *Doli — krhotine moga djetinjstva*, proizvodnja HTV

# Filmski repertoar\*

Uredio: Igor Tomljanović

## AMERIČKA PITA / AMERICAN PIE

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Chris Moore, Craig Perry, Chris Weitz, Warren Zide, kpr. Chris Bender, Louis G. Friedman. — sc. Adam Herz, r. Paul Wietz, d. f. Richard Crudo, mt. Priscilla Nedd-Friendly. — gl. David Nessim Lawrence, sgf. Paul Peters, kgf. Leesa Evans. — ul. Jason Biggs, Shannon Elizabeth, Alyson Hannigan, Chris Klein, Natasha Lyonne, Thomas Ian Nicholas, Tara Reid, Seann William Scott, Mena Suvari. — 95 minuta. — distr. BLITZ.

Kada pokušavate preporučiti film postoji problem koji spada u žanr za koji vlada sveopće mišljenje da je nezanimljiv i da je rađen isključivo radi novaca.

Američka pita pomiče sve granice zadane prijašnjim *teen* komedijama. Za početak likovi ovdje izgledaju dovoljno atraktivno, a opet su osobe s kojima se publika mlađe generacije može poistovjetiti. Time je jedan od glavnih problema *teen* filmova riješen, jer lažna atraktivnost ne postoji. Nema zgodnih sportaša-studenata koji svaku večer provedu s drugom djevočkom. Nema zgodnih djevojaka koje su nedostupne običnim smrtnicima.

Glavna i zapravo jedina tema filma, seks, tretira se iskreno i bez pardona. I upravo je ta mjera realnosti i filmskog uljepšavanja dovedena do te mjere da *Američka pita* djeluje kao vjerodostojan film o svemu što govori.

Priča filma vrti se oko četiri srednjoškolca koji odluče izgubiti nevinost do maturalne zabave. Način na koji se ta priča odvija, gradi dobroćudni i pokroviteljski stav publike prema likovima zbog njihove iskrenosti što film čini još duhovitijim. Ta toplina se prenosi i na ženske likove koji nisu zgodne glupače niti daleki objekti požude. No šale i ostale verbalne i fizičke stvari mogu vam se učiniti vulgarnim i neprimjerenim, ali ako malo razmislite takvi su klinci i u stvarnom životu. Ako su vam ostali filmovi slične tematike stvorili drukčiju predodžbu, to je vaš problem. Također je vaš problem ako mislite da se vaše dijete tako ne ponaša.

O ostalim stvarima koje se u ovome filmu čine onakvim kakve bi trebale biti, nema potrebe govoriti da ne bi pokvarili brojna iznenađenja. Jer ako vam sve do sada nabrojene stvari nisu dovoljne za gledanje ove poslastice onda slobodno odustanite.

Martin Milinković

## ASTERIX I OBELIX PROTIV CEZARA / ASTÉRIX ET OBÉLIX CONTRE CÉSAR

Francuska, 1999. — pr. Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica, Pathe Video, Bavaria Entertainment, Melampo Cinematografica, Katharina, Films 7, Pathé Cinéma, AMLF, Neue Constantin Film, President Films, Renn Productions, TF1 Films Producti-

ons, Bavaria Film, Claude Berri, kpr. Dieter Frank, Reinhard Klooss, izv. pr. Pierre Grunstein. — sc. i r. Claude Zidi, d. f. Tony Pierce-Roberts, mt. Hervé de Luze, Nicole Saunier. — gl. Jean-Jacques Goldman, Roland Romanelli, sgf. Jean Rabasse, kgf. Sylvie Gautrelet. — ul. Christian Clavier, Gérard Depardieu, Roberto Benigni, Michel Galabru, Claude Piéplu, Daniel Prévost, Pierre Palmade, Laetitia Casta. — 109 minuta. — distr. Blitz.

Ono što je nekadašnja talijanska super zvijezda Terence Hill napravio strip junaku Lucky Lukeu u jeftinoj ekranizaciji sredinom devedesetih, dogodilo se i drugom Goscinnyjevom junaku Asterixu u prošlogodišnjoj raskošnoj ekranizaciji pustolovina malog Gala. No, francuski grijeh je mnogo veći od onoga što ga je počinio Terence Hill budući da se radi o njihovom nacionalnom junaku te o najskupljem europskom filmu svih vremena. Za razliku od ostalih francuskih *blockbustera* što smo ih imali priliku vidjeti u devedesetima *Asterix i Obelix protiv Cezara* je neduhovito, krajnje sterilno i gotovo imbecilno ostvarenje koje će teško zadovoljiti publiku bez obzira radi li se o ljubiteljima ovog strip junaka ili o gledateljima koji se s njim prvi put susreću. Veteran Claude Zidi toliko se trudio u prenošenju duha stripa na filmsko platno da je pritom potpuno zaboravio na sve ostale filmske elemente, što mu se naravno osvetilo konačnim rezultatom. Scenografija, kostimografija i maske su stoga prilično uspjele i vjerne samom stripu, ali scenarij je neduhovit, dijalo-

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

Pregledom repertoara obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 35 filmova. Od toga 29 filmova iz SAD, po 1 film iz Bosne i Hercegovine, Francuske, Jugoslavije i Njemačke, te 6 koprodukcijских filmova (2 filma u koprodukciji Španjolske i Francuske; po jedan film u koprodukciji SAD i Velike Britanije; SAD i Njemačke; Velike Britanije i Indije; te jedan film u kojem su sudjelovale Danska, Švedska, Francuska, Nizozemska i Norveška). Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (5), Continental film (8), Discovery (3), Europa film i video (3), Fim Impex Film (1), Kinematografi Zagreb (10), Motovun Film Festival (1), Oscar Vision (1), Premier Film (2) i UCDD (1).

zi banalni, a humor ne uspijeva pro-funkcionirati kao u stripu.

Bogata produkcija ne uspijeva prikriti sve slabosti ovog filma pa će odraslim gledateljima najveća zanimljivost biti nastup Laetitia Caste u jednoj od glavnih uloga, a klincima isključivo specijalni efekti. Sve zamjerke upućene filmu nisu uspjele omesti Asterixov pohod po europskim kinima u kojima je film bio jedan od najuspješnijih prošlogodišnjih naslova.

**Denis Vukoja**

## AUSTIN POWERS: ŠPIJUN KOJI ME HVATAO / AUSTIN POWERS: THE SPY WHO SHAGGED ME

SAD, 1999. — pr. New Line Cinema, Moving Pictures, Eric's Boy, Team Todd, John S. Lyons, Eric McLeod, Demi Moore, Mike Myers, Jennifer Todd, Suzanne Todd, izv. pr. Michael De Luca, Donna Langley, Erwin Stoff. — sc. Mike Myers, Michael McCullers, r.

Jay Roach, d. f. Ueli Steiger, mt. Debra Neil-Fisher, Jon Poll. — gl. George S. Clinton, sgf. Rusty Smith, kgf. Deena Appel. — ul. Mike Myers, Heather Graham, Michael York, Robert Wagner, Rob Lowe, Seth Green, Mindy Sterling, Verne Troyer, Elizabeth Hurley. — 95 minuta. — distr. Discovery.

Nastavci su nezahvalna filmska kategorija. Naime, to je područje na kojem se i najperspektivniji filmaši lako poskliznu i ponude mnogo slabije filmove od prvih. Kakvoća raste samo kod onih rijetkih ostvarenja u kojima se sretno poklopi vrlo dobar pisani predložak u koji su fino utkani bitni čimbenici prvog filma, s raspoloženim redateljem i inventivno osnaženom originalnom glumačkom ekipom. U tom je smislu Austin Powers 2 film koji je podijelio mišljenja. Naime, štovatelji prvijenca mahom smatraju nastavak inferiornijim, a oni kojima se original uopće nije svidio, ocjenjuju drugi film prolaznom ocjenom.

Čini se kako razloge treba potražiti u konstrukciji nastavka, koji se više oslanja na sporedne junake, te nudi zani-

mljivu zafrkanciju na hvaljene uratke iz šezdesetih godina. Dakako, tu će dimenziju ovog filma očitati samo ozbiljniji filmofili — ili je bolje reći vremenici. Stoga pod znak pitanja dolazi promišljaj cjeline, koja je očividno usmjerena prema današnjim adolescentima, a za vjerovati je kako oni doista pojma nemaju o filmovima od prije tri desetljeća, poput Blow Upa.

Ipak, usprkos i činjenici da Austin Powers 2 nudi tek pregršt zaista komičnih trenutaka, nije izostao njegov planetarni uspjeh. Možda ga treba pripisati solidno osmišljenoj glazbenoj podlozi, a možda i smanjenim kriterijima publike kojoj je u biti namijenjen. Usprkos tome, riječ je o relativno zabavnom filmu, kojeg je nedvojbeno uputnije pogledati na videotraci, jer tada bez imalo griznje savjesti možete preskočiti dosadne trenutke.

**Mario Sablić**

## BOWFINGER — KRALJ HOLLYWOODA / BOWFINGER

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer, izv. pr. Karen Kehela, Bernie Williams. — sc. Steve Martin, r. Frank Oz, d. f. Ueli Steiger, mt. Richard Pearson. — gl. David Newman, sgf. Jackson DeGovia, kgf. Joseph G. Aulisi. — ul. Steve Martin, Eddie Murphy, Heather Graham, Christine Baranski, Jamie Kennedy, Barry Newman, Adam Alexi-Malle, Kohl Sudduth, Terence Stamp. — 97 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Pet godina nakon što je Tim Burton uprizorio život i djelo najgoreg redatelja svih vremena Eda Wooda, eto nam sada jedne suvremene *edwoodovske* kopije. Ime mu je Bobby Bowfinger (glumi ga Steve Martin koji je ujedno i tvorac scenarija). Bobbyju ne idu najbolje producersko-redateljski poslovi, a onda dobije veliku i spasonosnu ideju kakva ni velikom sanjaru Woodu ne bi pala na pamet. Na toj velikoj ideji, koju prati niz mnogoo manjih ideja, sazdan je *Bowfinger* Franka Oza. Naime, ono što je otprilike Edu Woodu trebao biti Orson Welles (Bože, da je znati jesu li se ikad stvarno sreli?), Bowfingeru je akcijska afroamerička



Austin Powers: Špijun koji me hvatao



Bowfinger — kralj Hollywooda

zvijezda u usponu Kit Ramsey (veliki povratak Eddyja Murphyja). Nakon što Ramsey posprudno odbije jedan Bowfingerov scenarij, naš nesretni redatelj se domisli snimanju filma u kojem će Ramsey sudjelovati, a da to neće ni znati. Ne znam jesu li Martin i Oz proučavali kinematografiju Indonezije gdje su mogli naići na fantastičan podatak: indonezijski filmski majstori su, kažu bizarni slikopisni spomenari, odlučili snimiti vlastitu verziju *Supermana*, a kako nisu našli načina ni novca da bi njihov Superman mogao letjeti, umontirali su scene iz američkoga izvornika. Temeljna komična ideja *Bowfingera* počiva baš na tome: naknadno montiranje sekvenci za koje glavni glumac ne zna da su snimljene. Bobby Bowfinger pritom vara cijelu ekipu (sve sami holivudski *looseri* i mlade zvijezde željne uspjeha), laže, muči se i uz to je vrlo simpatičan. Opreka mu je Kit Ramsey, karikaturalna verzija modernih holivudskih zvijezda, bezobziran i bahat, paranoičan i zabrinut za svoj život, što će ga na kraju odvesti ravno pod Bowfingerove skute.

Redatelj Frank Oz nas je 1997. obradovao simpatičnom komedijom *In&Out* u kojem bivši učenik optužuje srednjoškolskog profesora (Kevin Kline) za homoseksualizam. Najbolji film u njegovoj bogatoj karijeri svakako je *remake Male prodavaonice užasa* (*The Little Shop of Horrors*, 1986.) koji je, međutim, samo dokazao Ozovu poziciju: uvijek pri vrhu nikad na vrhu. Ozov veliki problem, koji se jasno uočava i u *Bowfingeru*, jest njegova površnost u nekim filmskim segmentima, koja je, konkretno u *Bowfingeru*, posljedica anarhoidnoga redateljskog pristupa i želje da se gotovo svaka scena efektno poentira. Naravno, baš svaki štos ne može biti jednako duhovit, a dodatni je problem ako zbog toga trpe filmski li-

kovi (što se dijelom može prebaciti i na leđa scenarija). Možda cjepidlačimo, ali Bobby Bowfinger ili, primjerice, ambiciozna djevojka (Heather Graham) koja u želji da postane slavna glumica ne bira sredstva (čitaj muškarce!), isuviše su iskarikirani likovi koje je čak i današnjem Hollywoodu teško prisposobiti, pogotovo u odnosu na lik Kita Ramseyja koji je puno bliži realnosti današnjih zvijezda iz tvornice snova. Sve to, međutim, oduzima tek mali dio šarma Ozovu iznimno duhovitom i zabavnom ostvarenju.

Ivan Žaknić

## COOKIE / COOKIE'S FORTUNE

SAD, 1999. — pr. Moonstone Entertainment, Elysian Dreams, Kudzu, Sandcastle 5 Productions, Robert Altman, Etchie Stroh, kpr. David Levy, James McLindon. — sc. Anne Rapp, r. Robert Altman. d. f. Toyomichi Kurita, mt. Abraham Lim. — gl. David A. Stewart, sgf. Stephen Altman, kgf. Dona Granata. — ul. Glenn Close, Julianne Moore, Liv Tyler, Chris O'Donnell, Charles Dutton, Patricia Neal, Ned Beatty, Courtney B. Vance, Donald Moffat, Lyle Lovett. — 117 minuta. — distr. Oscar Vision.

Američki veteran Robert Altman (1925.) od 1969. do 1978. potpisao je brojna remek-djela koja su vjerojatno tvorila najznačajniji autorski opus tog razdoblja ostvaren u majorskoj produkciji. Međutim, ne mogavši se prilagoditi promjenama glavne struje holivudske produkcije, a vjerojatno, gubeći i pravu inspiraciju tijekom osamdesetih, sve je više tonuo na marginu. No, u devedesetima, kada se o njemu počelo misliti kao o veličini iz povijesti američkog filma, gotovo da se vratio na negdašnje pozicije, ali ne više u bogatoj produkciji, no zato možda u još osobnijem autorskom pristupu, pa mi se tako čini da je njegov »mali« film *Cookie* jedno od najznačajnijih ostvarenja američke kinematografije u posljednje vrijeme.

Ne nastojeći na spektakularnosti vizualnih atrakcija ili specijalnih efekata i idući mimo svega što je u trendu, Altman se koncentira na majstorski profilirane likove, atmosferu južnjačkog gradića i iznijansirani prikaz mentaliteta američke provincije u bizarnoj priči



Cookie

o samoubojstvu stare Cookie, koje njezina nećakinja želi prikazati kao zločin, jer drži da bi samoubojstvo moglo ukazati na ludilo u obitelji. Da bi to izbjegla ona je spremna dopustiti da za zločin bude optužen jedini Cookiein prijatelj, nekadašnji sluga koji je k tome i crnac pa je tako na Jugu više no prihvatljiv kao ubojica. Vrlo preciznom režijom Altman postupno otkriva prave motive svojih likova u često potpuno neuobičajenim situacijama, te tako stvara neobičnu, ali vrhunsku komediju.

Tomislav Kurelec

## ČOVJEK NA MJESECU / MAN ON THE MOON

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Mutual Film Company, Jersey Films, Cinehaus, Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, izv. pr. Michael Hausman, George Shapiro, Howard West. — sc. Scott Alexander, Larry Karaszewski, r. Miloš Forman, d. f. Anastas N. Michos, mt. Adam Boome, Lynzee Klingman, Christopher Tellefsen. — gl. Peter Buck, Mike Mills, Michael Stipe, sgf. Patrizia von Brandenstein, kgf. Jeffrey Kurland. — 118 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nakon Larryja Flinta, sada već naturalizirani Amerikanac češkoga podrijetla, slavni Miloš Forman, pozabavio se još jednom američkom medijskom ikonom — komičarem i glumcem Andyjem Kaufmanom. Za razliku od Flinta čije je ime, ipak, više-manje poznato



Čovjek na mjesecu

izvanameričkom dijelu zemaljske kugle, Kaufman je ostao slabojzvozni proizvod te je, uoči gledanja *Čovjeka na mjesecu* potpisnik ove recenzije bio u popriličnoj zabludi. Naime, iz svega onoga što se o Formanovu filmu moglo saznati i popričati, stekao se dojam kako je riječ o još jednoj verziji Eda Wooda, dakle, nesretnika s vizijom koju je malo tko razumio. Greška. Kaufman je bio istinska komičarska klupska i televizijska zvijezda kojega je, saznajemo iz Formanova filma, i ex-jugoslavenska televizijska publika mogla svojedobno upoznati preko serije *Taxi* u kojoj je glumio doseljenika iz Litve. Njegovi nastupi nikoga nisu ostavljali ravnodušnim pa bi ga se, s percepcije medijskoga konzumenta, moglo svrstati u rang kralja etera Howarda Sterna ili, ako ostanemo u našim okvirima, antitelevizičnih noćnih mora Željka Malnara. Doduše, ako pogledamo početak *Čovjeka na mjesecu*, koji protječe u znaku Kaufmanovih dječjih igara i maštanja, te početnih scenskih nastupa, uistinu nam se može učiniti kako ćemo pratiti pokušaje jednoga sanjara-idealista da svoju izvedbenu iščašenost neuspješno predstavi širokim narodnim masama. No, ubrzo nakon što upozna svojega vječnog producenta Georgea Shapira (glumi ga Danny De Vito koji je s Kaufmanom nastupao upravo u *Taxiju*), Kaufmanova karijera kreće uzlazno, prema omiljenom američkom načelu sve se može kad se hoće i protječe u znaku istodobnoga obožavanja i mržnje televizijskih gledatelja sve do završnoga glamuroznog nastupa u *Carnegie Hallu* i prerane smrti.

Forman je filmskom prikazu Kaufmanove biografije prišao na zanimljiv način, drukčiji od svojih dosadašnjih biografskih ostvarenja i iz toga proizlaze sve vrline i mane *Čovjeka na mjesecu*.

Sjetimo li se *Amadeusa* i *Naroda protiv Larryja Flinta*, sjetit ćemo se i da je Forman Mozartovu glazbu i Flintovu pisano-slikovnu pornografiju žrtvovao na oltar društvenih okolnosti pa je u *Amadeusu* najzanimljivija društvena percepcija Mozarta kao svojevrstne dvorske lude, a pripovijest o Flintu ionako je više pripovijest o prvom amandmanu američkoga ustava.

Sociološka reakcija američkih televizijskih gledatelja na Kaufmanov humor ima važnu ulogu i u *Čovjeku na mjesecu*, ali je i pripovjedno i stilski izvedena na posve drukčiji način nego u druga dva spominjana filma. Već od prvoga kadra, odnosno duhovitoga poigravanja špicom filma, Forman nas uglavnom pušta da mirno promatramo Kaufmanove nastupe i neposredne reakcije publike i da, na temelju toga, donesemo sami zaključke o Kaufmanovu humoru i njegovu značaju za povijest televizije. U tom smislu, sjajno je prikazana Kaufmanova serija muško-šovinističko-hrvačkih nastupa koji na isti način idu na živce ondašnjoj američkoj publici, kao i današnjim kinogledateljima.

Čini se da je Forman Kaufmanovu portretu prišao na način novootkrivenoga fenomena. Takav postupak ima moguće razloge u činjenici što je taj redatelj u vrijeme najveće Kaufmanove slave iz rodne Češke upravo osvajao Ameriku, ali sa stajališta novih naraštaja, koji o Kaufmanu ne znaju ništa ili vrlo malo, takav je postupak sigurno zahvalan. Tako je *Čovjek na mjesecu* lišen vremensko-montažnoga kontinuiteta, a kao jedina naznaka kakvog-takvog vremenskog slijeda su brojne scene rasprava televizijskih producenata o Kaufmanovim postupcima. Ono što je spomenutim redateljskim prosedeom svakako ostalo u drugom planu jest Kaufmanova privatnost. Primjerice, njegova djevojka (Cortney Love) pojavljuje se u zadnjoj trećini filma i do kraja ostaje potpuno nezanimljiv i nedojmljiv lik. To, doduše, pojedinim filmskim zbivanjima daje dodatnu zanimljivu crtu — kao u trenutku spoznaje Kaufmanove neizlječive bolesti što, usuprot dotadašnjim događajima, proizvodi začudnu vrstu antiklimaksa. Ali, što je zapravo s Kaufmanovim izvanmedijskim karakterom? Prelistamo li danas literaturu o

tom komičaru, možemo uočiti kako je, primjerice, njegova karijera, unatoč svim nepodopštinama, ipak protjecala u znaku kompromisa. Tako je Kaufman u zadnjim godinama svojega života nastupio u obiteljskom filmu — istinabog uvrnutoga sadržaja o ljubavi dvoje robota — *Heartbeeps* (1981.), kao i u komediji *My Breakfast with Blassie* (1984.), svojevrsnoj inačici filma *My Breakfast with Andre*. Dakako, ocjena o Kaufmanovoj sklonosti kompromisima sasvim je površna, no može, ipak, biti povod za pitanje nije li Kaufman u Formanovim očima mogao više biti čovjek od krvi i mesa, a ne isključivo *showman*? Nije li čovjek za kojega se do danas ne zna je li stvarno umro ili je inscenirao vlastitu smrt (što nam vješto sugerira i kraj Formanova filma) zaslužio malo više pozornosti izvan svjetala pozornice i televizijskih kamera?

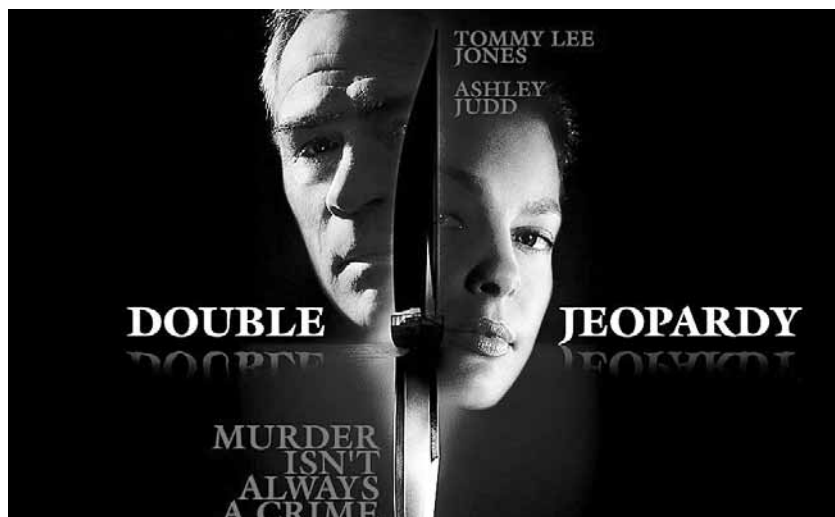
Ali, dobro. Jer, pribrojimo li na kraju svemu izvrsnoga Jima Carreya, koji iz filma u film izlazi iz okvira (ne)simpatičnoga tupavca koji se belji, dobit ćemo vrlo dobar film koji bi, međutim, mogao prije biti zapamćen po *Zlatnom globusu* i, još više, ignoriranju oskarovskih akademika, nego po ulasku u vrh Formanove filmografije i suvremene američke produkcije.

Ivan Žaknić

## DVOSTRUKA OPASNOST / DOUBLE JEOPARDY

SAD, Njemačka, 1999. — pr. Paramount Pictures, Leonard Goldberg, kpr. Richard Luke Rothschild. — sc. David Weisberg, Douglas S. Cook, r. Bruce Beresford, d. f. Peter James, mt. Mark Warner. — gl. Normand Corbeil, sfg. Howard Cummings, kgf. Rudy Dillon, Linda Bass. — ul. Tommy Lee Jones, Ashley Judd, Bruce Greenwood, Annabeth Gish, Benjamin Weir, Jay Brazeau, John MacLaren, Edward Evanko. — 105 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Riječ je o svojevrsnoj feminističkoj inačici velikog hita *Bjegunac*, a kao prepoznatljiva nit koja spaja dva filma tu je i Tommy Lee Jones u ulozi isprva progonitelja, potom pomagača. Osobno, ni *Bjegunac* nije bio film koji me se osobito dojmio, a kamoli *Dvostruka*



Dvostruka opasnost

*opasnost*, inače velik hit u Americi, koji isprazno, bez trunke nečeg što bi se zvalo psihologija ili stil, repetira dobro poznate obrasce. Tako papirnate likove kakvi su namijenjeni Ashley Judd, u filmu nevino okrivljenoj i osuđenoj mlađoj ženi što po uvjetnom izlasku iz zatvora kreće u potragu za mužem koji joj je sve smjestio i malim sinom, kojeg je muž odveo sa sobom, i Tommyju Lee Jonesu, socijalnom radniku zaduženom za nadzor uvjetno oslobođenih osuđenica, dakle takve papirnate, psihološki jezivo plošne likove zaista dugo nismo imali priliku vidjeti čak ni u okviru strogo komercijalne holivudske produkcije, koja se nekakvim marom za psihologiju likova i uvjerljivost priče zadnjih godina ionako ne može pohvaliti. O glumačkom umijeću Ashley Judd nikad nisam imao naročito mišljenje, ali teško da bi i bolja glumica tako napisanom i režiranom liku mnogo mogla pomoći, o čemu uostalom svjedoči slučaj Tommyja Lee Jonesa, čije nedvojbeno visoke izvedbene sposobnosti i dojmliiva izražajnost nisu bile dovoljne da se iz njegova lika izvuče imalo intrigantnosti ili bilo kakve sugestivnosti.

Uvredljivo prozirne scenarijske trikovne kakvo je praćenje bjegunice pod crvenim kišobranom zakrčenim ulicama New Orleansa, da bi se naposljetku naravno ispostavilo da policija prati krivu ženu s crvenim ambrelom, ili rješenje po kojem je muž toliko glup da ženu ne ubije kad može, nego ju živu stavlja u mrtvački sanduk i pritom joj ostavlja

revolver u džepu, stvarno nije potrebno podrobnije komentirati. O režijskom umijeću Brucea Beresforda, koji je od nekadašnjeg respektabilnog filmaša postao jedan od pouzdanih jamača mediokritetskog holivudskog *mainstreama*, također nije potrebno trošiti mnogo riječi. Čovjek je slijepo pratio »mudre«  
scenarijske zamisli i zadovoljio se time da priča bude »pregledno izložena«, što je inače jedan od najvećih komplimenata kojeg su naši kritičari sposobni uputiti nekom režiseru. U općem jadu filma jedina je koliko-toliko svjetla točka Bruce Greenwood u ulozi pokvarena supruga: doima se kao stvoren za tu ulogu i očito da je u njoj uživao. Valjda je bio jedini entuzijast na setu.

Damir Radić

## ELIZABETH

Velika Britanija, Indija, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Channel 4, Working Titles Films, Tim Bevan, Eric Fellner, Alison Owen, kpr. Liza Chasin, Debra Hayward. — sc. Michael Hirst, r. Shekhar Kapur, d. f. Remi Adefarasin, mt. Jill Bilcock. — gl. David Hirschfelder, sgf. John Myhre, kgf. Alexandra Byrne. — ul. Liz Gilles, Rod Culbertson, Paul Fox, Terence Rigby, Christopher Eccleston, Peter Stockbridge, Amanda Ryan, Kathy Burke. — 121 minuta. — distr. Europa film i video.

Indijac Shekhar Kapur, koji se proslavio u svojoj domovini zabranjenim filmom *Kraljica bandita* (ove godine dva-

put prikazan na HTV-u) snimio je film o ranim danima (buduće) kraljice Elizabete I., dao kratak uvid u složene vanjske i unutarnje političke odnose tog renesansnog vremena i usput u sve upleo jednu ljubavnu priču koja se u konačnici pokazala najslabijim mjestom filma. Naime odnos Elizabeth (dojmliiva Cate Blanchett) i lorda Roberta (slabi Joseph Fiennes) dramaturški je višak, odnosno pokazuje se promašenim njegova dramaturška funkcija po kojoj Elizabethino političko stasajanje, zadobivanje energičnosti i odlučnosti, proizlazi iz njezina ljubavnog sloma. Nije naravno nimalo nemoguće da intimni ljubavni osjećaji i odnosi utječu na psihološko-političko formiranje osobe, no ljubavni odnos kakav je dat u *Elizabeth* ne slični ni na što. Prvo, scenaristi i Kapur uopće se nisu posvetili odnosu Elizabeth i Roberta kao nečim jako važnom (njihova navodno velika ljubav ne da se osjetiti valjda ni u jednom kadru), da bi potom upravo taj odnos promovirali u ključan čimbenik Elizabethina psihološko-politička zrenja; drugo, lik lorda Roberta ima nedignitetan karakter (riječ je o nekom marginalnom potčrku koji bez obzira na titulu nema ni 'v' od dostojanstva i pjesničko-ratničkih sposobnosti jednog viteza tog vremena), i treće, Joseph Fiennes svojim beskrvnim nastupom i ne-



Elizabeth

privlačnim izgledom još više produbljuje karakteristike mekušca.

Ljubav dakle nije stanovala ovdje, no drugi aspekti filma, u kontekstu u kojem je rađen (na žalost *Elizabeth* nije primjerak epskog povijesno-običajnog filma, u kojem bi režiser uživao u podrobnim prizorima kraljevskih gozbi i zabava, viteškim turnirima, renesansnim pjesmama i plesovima, pučkim običajima i sl.), uglavnom dobro funkcioniraju. *Elizabeth* je primarno povijesna politička (melo)drama s elementima trileru i, apstrahirajući ljubavni segment, ona u globalu ima ono što jedan takav žanrovski spoj treba imati: zanimljive sukobljene strane (iako je vrlo intrigantan lik Elizabethina glavnog protivnika Norfolka, u odličnoj izvedbi Christophera Ecclestonea, morao biti znatno razrađeniji, a i jednako intrigantan lik Elizabethina savjetnika i vjerna zaštitnika, u također odličnoj izvedbi oscarovca Geoffreya Rusha, nije psihološki smio biti sveden na dramaturšku žanrovsku funkciju; zapravo kad se bolje razmisli, gotovo ni jedan lik u filmu nije psihološki jače obrađen od pukih dramaturško-žanrovskih potreba), napetost i odgovarajuću, često dramatičnu i uvijek vizualno domišljatu, režiju. Režija i gluma u *Elizabeth* imaju presudnu ulogu: svugdje gdje je scenarij zatajio, Kapur (uz jako dobru podršku dizajnerskog tima) i njegovi glumci (svi osim Fiennesa na visokoj razini) izvukli su koliko se valjda u zadanoj situaciji moglo. Konačan je rezultat solidan film kojeg će međutim malo tko dugo pamtititi po njegovim kreativnim dometima.

**Damir Radčić**

## GENERALOVA KĆI / THE GENERAL'S DAUGHTER

SAD, 1999. — pr. Paramount Pictures, Neufeld Rehm Productions, Mace Neufeld, kpr. Stratton Leopold, izv. pr. Jonathan D. Krame. — sc. Christopher Bertolini, William Goldman prema romanu Nelsona DeMillea »The General's Daughter«, r. Simon West, d. f. Peter Menzies Jr., mt. Glen Scantlebury. — gl. Carter Burwell, sgf. Dennis Washington, kgf. Erica Edell Phillips. — ul. John Travolta, Madeleine Stowe, James Cromwell, Timothy Hutton, Leslie Stefanson, Clarence Williams III, James Woods,



Generalova kći

Daniel von Bargen. — 116 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

■ straga o ubojstvu mlade i lijepe kaptanice Elizabeth Campbell (Leslie Stefanson), kćeri proslavljenog i omiljenog generala Josepha Campbella (James Cromwell), razotkriva autističan vojni sustav čiji su interni kodeski iznad zakona propisuje obvezatima za društvo u cjelini. Nimalo rijetka pojava u tom miljeu je diskriminacija žena, koje se smatraju nedostojnima posvećene službe, a taj motiv, otkrije se tijekom filma, leži u srži zločina kojim se John Travolta kao istražitelj Paul Brenner i Madeleine Stowe kao istražiteljica Sarah Sunhill bave.

Žanrovski, *Generalova kći* klasična je građa za psihološki triler s društveno angažiranom (uvjetno rečeno feminističkom) potkom, stoga izbor Simona Westa kao redatelja zvuči čudno. West se naime u poluironojskom superakcijskom hitu *Con Air* — *Opasan let* predstavio kao tipičan predstavnik uglavnom mehaničkoga režijskoga smjera suvremenog Hollywooda, u kojem su priča, likovi i psihologija posve podređeni vizualnom bombardiranju. Koliko je West relativno uspješno funkcionirao u *Con Airu*, vrsti filma gdje je dotični stil primjereniji, tokoliko je, i još više, nefunkcionalan u *Generalovoj kćeri*. Od početka pa do kraja filma, West gotovo sve krivo režijski postavlja.

Vrlo duga uvodna sekvenca, koja je svojim paralelnim radnjama trebala povezati lik Brennera i ključne ljude vojne baze u kojoj će se dogoditi zločin te u svom drugom dijelu demonstrirati Brennerov karakter, ponašanje i profesionalne sposobnosti (spoj karakterne vedrine i silovite beskompromisnosti u djelovanju), zapravo je, onakva kakvom ju je postavio i razradio West, dramaturški posve suvišna. Sve važne

sastojke onoga što West pompozno-katičnim stilom pokazuje moglo se saznati u daleko kraćem vremenu, ili čak bez ikakve prologne sekvence, u početnim dijelovima ostatka filma. Dramaturški razlozi uvodne sekvence Westu i producentima bili su samo izlika da film garniraju spektakularno akcijskim prizorima kojih u ostatku filma nema, a za koje su valjda mislili da imaju veći komercijalni naboj.

Središnji dio istrage West je opet posve krivo razradio. Naime Brenneru i Sunhill (a istodobno i gledateljima) jasno je rečeno da imaju samo 36 sati da završe istražni postupak. Drugo, jasno je naznačeno da dvoje istražitelja dijele važne erotске trenutke u prošlosti pa nužnost njihove iznenadne suradnje sugerira vrlo zanimljiv odnos. Odnosno nameće se očekivanje dvostruke napetosti: jedne koja proizlazi iz iznimno kratkog roka u kojem slučaj treba završiti i druge koja je posljedica neočekivano bliske suradnje dvoje bivših ljubavnika. West oboje iznevjerava. Umjesto napeta ritma, s obzirom na ograničeno vrijeme istrage, slijedi potpuno opuštanje i razvlačenje kao da je pred istražiteljima sve vrijeme ovog svijeta, a umjesto psihološke napetosti njihova profesionalno-intimnog odnosa dobivamo rasplinutu konverzaciju bez ijedne prave iskre.

Vremenska i erotska napetost trebale su biti ključne niti filma, koje prolaze kroz čitavo njegovo tkivo. Njihovim iznevjeravanjem ruši se cjelokupna filmska konstrukcija, ostaje, kako se često voli reći, bez svog mesa. Umjesto suptilne atmosfere i psihološke istančanosti, tako potrebnih svakom filmu trilernog žanra, a pogotovo tzv. psihološkom trileru, servirana nam je slabo spojiva kombinacija trilerne građe i numpunog superakcijskog stila, koji se, zanimljivo, rasplinjuje tamo gdje bi trebao biti najnapetiji.

Ne bi bilo pravedno ne spomenuti i nekoliko dobrih mjesta u filmu, kao što je šarmantan prizor prvog susreta Brennera i generalove kćeri u neuobičajenim uvjetima prometnog udesa, ili scena prvog verbalnog nadmudrivanja Travolte i Woodsa, gdje dvojica sjajnih glumaca demonstriraju umijeće i karizmu. Poštovanje zaslužuje i sam završe-

tak, gdje je svečani Westov stil konačno komplementaran emocionalno-moralnoj povišenosti situacije (kad Brenner u završnoj riječi otkriva generalu da je prema svojoj kćeri, zataškajući u ime »viših ciljeva« strašno grupno silovanje koje je pretpjela kao studentica na West Pointu, počinio najveći zločin — izdaju, i da ju je time zapravo ubio), a fotografije koje kronološki prate odrastanje i zrenje ljepote ubijene kapetanice dirljivo izazivaju sućut za tu psihički ruiniranu osobu, koja je ipak bila sačuvala važna zrnca vrline.

Sve to filmu donosi tek mali popust. U cjelini *Generalova kći* je samo podnošljivo ostvarenje, koje je za više dosege trebalo posve drugačije usmjerenog režisera.

**Damir Radić**

## INSPEKTOR GADGET / INSPECTOR GADGET

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Pictures, Caravan Pictures, DiC Entertainment, Roger Birnbaum, Andy Heyward, Jordan Kerner, kpr. Lou Arkoff, Jean Chalopin, izv. pr. Jon Avnet, Barry Bernardi, Jonathan Glickman, Aaron Meyerson, Ralph Winter. — sc. Kerry Ehrin, Zak Penn, r. David Kellogg, d. f. Adam Greenberg, mt. Alan Cody, Thom Noble. — gl. John Debnay, sgf. Leslie Dilley, Michael White, kgf. Mary E. Vogt. — ul. Matthew Broderick, Rupert Everett, Joely Fisher, Michelle Trachtenberg, Andy Dick, Cheri Oteri, Michael G. Hagerty, Dabney Coleman. — 78 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

## KLUB BORACA / FIGHT CLUB

SAD, 1999. — pr. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Taurus Film, Art Linson Productions, Art Linson, Ross Bell, Cean Chaffin, izv. pr. Arnon Milchan. — sc. Jim Uhls prema romanu Chucka Palahniuka, r. David Fincher, d. f. Jeff Cronenweth, mt. Jim Haygood. — gl. John King, Michael Simpson, sgf. Alex McDowell, kgf. Michael Kaplan. — ul. Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Zach Grenier, Richmond Arquette, David Andrews. — 139 minuta. — distr. Continental film.

**K**arl Marks susreće Thomasa Pynchona. Tako bi se mogao opisati zadnji

film Davida Finchera, s tim da bi na Marksovu mjestu mogao stajati i neki od njegovih brojnih sljedbenika (npr. Marcuse), ali i Mihael Bakunjin. Naime izrazit antimaterijalistički i antikapitalistički stav *Kluba boraca* obilježen je i proanarhističkom notom, no kako se subverzivni, anarhoidni i hedonistički klub boraca vremenom pretvara u podzemnu revolucionarnu organizaciju totalitarističko-terorističkog tipa ipak Marksovi duhovni potomci ostaju prvom asocijacijom, jer upravo bi (će) oni cijenili(ti) takvo radikalno i »beskompromisno« tumačenje prirode kapitalizma, superiorno docirajući kako dotični društveni sustav producira lijeve i desne ekstremiste (ne treba naime zaboraviti ni desničarske antikapitaliste oslonjene na Hitlerovu paradigmu).

Što se pak tiče Pynchona, valja napomenuti da je, sudeći barem po filmu, odnosno interpretaciji Finchera i scenarista Jima Uhlsa, Chuck Palahniuk, tvorca romana prema kojem je film snimljen, idejno i psihološki znatno jednostavniji autor, čiji je psihoanalitički pogled na svijet vrhunski razvijenog, tzv. postindustrijskog kapitalizma poprilično infantiln, lišen zamagljujuće-zbunjujućeg ali nedvojbeno višeslojnog Pynchonova uvida. Za Palahniuka i ne moramo biti sigurni, no s Fincherom je zacijelo takav slučaj. Njegov tretman kapitalističkih nuspojava te aplikacija psihoanalize na razini su osnovnih uputa za neupućene, koje ne treba opterećivati raznim detaljima i nejasnoćama. Fincherov je film idejno stameno jasan i monolitan, što istodobno znači i krajnje jednostavan priručnik o suvremenoj dekadenciji kapitalizma, začinjen najosnovnijim psihoanalitičkim shemama i posve prožet autorovim zaštitnim znakom — crnilom koje ni u kom slučaju ne smije biti dotaknuto ma i najmanjim trunom svjetlosti.

Naime Fincher se nakon četiri svoja filma doista doima kao iskalkulirani »darker«, idejno poprilično nezreo autor koji kao nadobudni tinejdžer inzistira na dosljednoj autorskoj slici svijeta i na određenoj, nepromjenjivoj boji tog svijeta. S druge strane, opet, nemoguće mu je ne priznati znatan oblikovni dar koji, združen s entuzijastičkom vjerom u značenjske ideje, gotovo uvijek polučuje dojmjlive filmove. Njegov

debitantski film *Alien*, ostao mi je u sjećanju kao slabašno ostvarenje, no *Sedam* je već bio vrlo respektabilan, do sad kreativno najistaknutiji dokaz njegova talenta, dok se *Klub boraca*, i tematikom i kvalitetom, logično nastavlja na manipulativnu, kreativno solidnu *Igru*.

Na razini tvorbe pojedinačnih situacija, njihove suverene režijske elaboracije, kao i na razini kreiranja cjelovite atmosfere djela (bez obzira koliko takva atmosfera bila u skladu sa spomenutim iskalkuliranim darkerstvom), kako u *Klubu boraca*, tako i u gotovo cjelokupnom dosadašnjem opusu, Fincher je majstor (npr. završni prizori završne sekvence, od trenutka kad lik Edwarda Nortona puca sebi u usta pa do samog kraja, gdje u paru sa svojom sasvim čudnom dragom, Helenom Bonham Carter, uz zvuke *Where Is My Mind* »Pixies« s vrha nebodera prisustvuje rušenju svijeta oko sebe i sebe sama, izuzetno su fascinantni). No na globalnoj idejnoj razini djela, o tome osobito dobro svjedoči *Klub boraca*, iako je takva dijagnoza bila poprilično jasna i nakon *Sedmice* i *Igre*, Fincher je vrlo pretenciozan autor tipa npr. Costa-Gavrasa ili Olivera Stonea, samo nešto suptilniji i na svoju sreću oblikovno znatno darovitiji (potonje se osobito odnosi na Costa-Gavrasa, s obzirom da je Stone autor koji nije lišen oblikovne intrigantnosti). Zato nakon gledanja njegovih filmova ostaje pomalo zbunjujuć opći dojam. Po izlasku iz kina nakon *Kluba boraca* jasno je da ste gledali globalno-značenjski pojednostavnjen film, koji uz to ima i nekih problema s dramaturgijom i ritmom (lik Helene Bonham Carter zapravo je dramaturški sasvim suvišan, odnosno njegovo se prisustvo može čak tumačiti kao izraz podobnjaštva — kao suzbi-



*Klub boraca*



jajući čimbenik homoseksualnih sugestija; u pojedinim trenucima ritam filma opada što rezultira osjećajem razvučenosti i dosade) pa i s temeljnom psihološkom uvjerljivošću (treba prihvatiti zdravo za gotovo da je Nortonov lik svojim tučama sa samim sobom fascinirao niz ljudi oko sebe, koji su postali njegovi vjerni sljedbenici, iako bi njihova logična reakcija bila bijeg od luđaka; no tu sad već dolazimo na precenzurnu globalno-značenjsku razinu koja bi valjda htjela sugerirati kako upravo ljudi ljudi, s vjerojatnom paradigmatom u Hitleru, imaju moć privlačnosti i manipulacije). Ipak, usprkos očigledne inferiornosti globalno-značenjske pretencioznosti, film ostavlja snažan dojam, zahvaljujući već spomenutoj Fincherovoj oblikovnoj vještini na individualno-situacijskoj i općegodajnoj razini. Pošto te dvije razine djela nisu mehanički odvojene, nego isprepletene, onda i opća idejna pojednostavnjenost biva obojena sugestivnošću, a formalna strana dobiva »na težini« društveno-kritičkim angažmanom, koji se iz neke prosječne perspektive može doimati, a vjerojatno se i doima, uzornim. Zaključak svega bi bio da je *Klub boraca*, kad se sve zbroji i odzime, solidan i zanimljiv film kojeg, jednako kao i njegova autora, ne treba precjenjivati i proglašavati remek-djelom, odnosno Finchera genijalcem, a takve su sudove pojedini hrvatski kritičari već iznijeli. Hoću naime reći (da upotrijebim omiljenu frazu Dragana Juraka) da bi nam na kritičarskoj sceni trebalo mnogo više trezvenosti i mnogo manje (iznuđene) euforije.

**Damir Radić**

## LOMEĆI VALOVE / BREAKING THE WAVES

Danska, Švedska, Francuska, Nizozemska, Norveška, 1996. — pr. Zentropa Entertainment, Trust Film Svenska, Liberator Productions, Argus Film Produktion, Northern Lights, Vibeke Windelov, Peter Aalbak Jensen, kpr. Axel Helgeland, Peter van Vogelpoel, Rob Langestraat, Marianne Slot, izv. pr. Lars Jönsson. — sc. Lars von Trier, Peter Asmussen, r. Lars von Trier, d. f. Robby Müller, mt. Anders Refn. — gl. arhivska, sgf. Karl Juliusson, kgf. Manon Rasmussen. — ul. Emily Watson, Stellan Skarsgård,



*Lomeći valove*

Katrin Cartlidge, Jean-Marc Barr, Adrian Rawlins, Jonathan Hackett, Sandra Voe, Udo Kier. — 159 minuta. — distr. Premier Film.

**U** četiri godine, koliko mu je trebalo da se pojavi u hrvatskim kinima, o filmu *Lomeći valove* stiglo se saznati sve — od kratkog sadržaja do režijskog postupka. Većinu gledatelja film je ipak uspio iznenaditi, i to neugodno, sudeći po masovnim izlascima iz kino-dvorane. No ta činjenica ne govori ništa o filmu, već o nespremnosti publike da prihvati otvorenost i izravnost kojom Lars von Trier progovara o temama kao što su Ljubav i Bog. Trier nije zamimalo svidjeti se; radnja filma počiva na vjeri i ništa manje ne očekuje ni od gledatelja — da mu vjeruje.

Film je u potpunosti, sadržajno i formalno, usredotočen na Bess McNeill, djevojku koja živi u škotskom selu, u zajednici nemilosrdnoj poput prirode kojom je okružena; muškarci rade teško i daleko od obitelji, žene šutke podnose odvojenost, crkva je stroga i uzima si pravo slati ljude u pakao. Bess je u potpunoj opreci s tom sredinom, izrazito osjetljiva i bez mehanizama kojima se potiskuju i svladavaju emocije. U tako strogoj okolini, koja osjetljivost smatra poremećenošću, njen najprisniji drug postaje nitko drugi nego sam Bog.

Film počinje na vrhuncu Bessine sreće, udajom za Jana, stranca koji radi na platformi. U taj brak Bess ulazi kao djevičica; nevinost koju je čuvala za Jana, svjedoči o važnosti koju pridaje ljubavi, a ne o pokoravanju pravilima. Ali kao što je prije lako podnosila usamljenost

čekajući da se u njezinu životu pojavi Jan, tako sada teško podnosi Janov odlazak na platformu. Bess moli Boga za Janov povratak i njezine molitve bit će okrutno uslišane; nesreća na platformi vraća joj Jana kao potpunog invalida. Za Bess to je sudbina koju podnosi lakše od razdvojenosti, ali za Jana nije. On počinje tražiti od Bess da vodi ljubav s drugim muškarcima, tvrdeći da je to jedini način na koji mu može pomoći. Taj Janov zahtjev i Bessino pristajanje prijelomni su trenutak u filmu, koji gledatelja ili sasvim pridobiva ili ga nepovratno gubi. Ovo potonje nužno će se dogoditi ako se za Janove i Bessine postupke pokuša naći psihološka motivacija. Film takve odgovore ne nudi, jer ga oni ne zanimaju; on ne propituje Janove zahtjeve kao što ih ni Bess ne propituje. Preko Jana progovara Bog koji ne traži bilo kakav dokaz ljubavi, već onaj najteži, a za Bess je to žrtvovanje tjelesne čistoće. Na putu tog žrtvovanja koji je vodi prema to većoj okrutnosti, što je Janovo stanje gore, ništa manju okrutnost Bess doživljava od okoline. Ta je okolina predstavljena kroz one od kojih se okrutnost najmanje očekuje; majka je ne pušta u kuću, crkva je izbacuje, djeca kamenuju. Osuda okoline, težina žrtve i pogoršanje Janova stanja uspijevaju kod Bess pokolebati vjeru u ono što radi. No tu će vjeru ponovno zadobiti u trenutku kada se opet osvjedoči o ljubavi, ovaj put ljubavi njezine prijateljice Dodo prema njoj. Ona joj daje snagu za posljednju žrtvu — odlazak na brod na koji se ne usuđuju ići prostitutke. Taj odlazak najpotresnija je scena u filmu; zlokobni kadar broda u daljini nagovještava najgore, a Bessino lice odaje najveću blaženost.

Bess umire, Jan ozdravlja. Nakon što su Bessin pepeo rasuli morem, Jana i njegove prijatelje na platformi budi zvonjava crkvenih zvona. To su zvona s neba; u zadnjem kadru vidimo ih u prvom planu, a daleko dolje, nasred pučine Janovu platformu. Taj kadar ujedno je i posljednji u nizu kadrova koji film dijele u poglavlja i koji sasvim odudaraju od ostatka filma. Nasuprot kameri iz ruke kojom se postiže privid dokumentarnosti, favoriziranju krupnog plana i svedenosti na nekoliko boja, ovi su kadrovi statični totali prirode koji djeluju gotovo nestvarno. Na

prvi pogled, oni su potpuno mrtvi, ali trajanje omogućava da u svakom od njih opazimo neko kretanje. Postepeno mijenjajući svjetlo i boje, ti kadrovi sve više postaju nalik slikama. Žestini i sirovosti filma, oni suprotstavljaju mirnoću i monumentalnost, doimajući se kao pogled s nekog drugog svijeta. U zadnjem kadru te se dvije razine spajaju u istoj točki; zvonima s neba Trier daje jasan odgovor na pitanje o snazi ljubavi i postojanju Boga i podiže im spomenik, trajniji od mjedi.

Jelena Paljan

## MEĐU TVOJIM NOGAMA / ENTRE LAS PIERNAS

Španjolska, Francuska, 1999. — pr. Bocaboba Producciones, Aurum Producciones, D. M. V. B. Films, izv. pr. César Benítez. — sc. Yolanda García Serrano, Manuel Gómez Pereira, Juan Luis Iborra, Joaquín Oristrell, r. Manuel Gómez Pereira, d. f. Juan Amóros, mt. José Salcedo. — gl. Bernardo Bonezzi, sgf. Alain Bainez, kgf. Alberto Luna. — ul. Victoria Abril, Javier Bardem, Carmelo Gómez, Juan Diego, Sergi López, Javier Albalá, María Adanez, Angels Bassas. — 115 minuta. — distr. Discovery.

Film *Među tvojim nogama* Manuela Gomeza Pereire, inače iznimno plodnoga redatelja koji godišnje isporučuje jedno ostvarenje, počinje seansom u klubu seksualnih ovisnika. Tamo upoznaje i dvoje glavnih protagonista — u interpretacijama sada već španjolskih glumačkih legendi Victorie Abril i Javiera Bardema — oboje sa svojom prošlošću, željama i planovima. Tu se čini izglednim da će Pereirin celuloidni brod krenuti u dva moguća smjera — prema još jednoj vrckavoj španjolskoj komediji nakrcanoj seksom i pseudo-psihološkim motivima ili froj dovskom preispitivanju seksualnih afiniteta i može bitnih nastranosti. *Među tvojim nogama* još kratko vrijeme i ostaje na drugospomenutom kursu, a onda, udarajući u santu nevjerojatnoga usložnjavanja likova i motiva — bezizlazno potone.

Pereira je čitavu stvar pokušao ugurati pod skute trilerskoga zapleta što njegov film na kraju i čini gledljivim, ali je pritom namučio i sebe i gledatelje. Sva-

ki novi lik uvučen u fabulu u svojoj je motivaciji toliko začudan i introvertiran da bi svaki pojedinačni razgovor s pacijentima neke psihijatrijske klinike, nakon gledanja Pereirina ostvarenja, bio prava relaksacija. Tako seksualnoj ovisnosti tijekom filma suputnici postaju leševi, obiteljska drama, AIDS, policijska istraga... Naravno, bilo bi idiotski tvrditi kako je zbog svega toga film *Među tvojim nogama* loš, kad uz to ne bi bilo Pereirinih grešaka kako u općim, tako i u sitnim dijelovima fabule. Primjer prvi: motiv seksualne ovisnosti tako jako naznačen na početku filma poslije potpuno gubi na značenju, jer se sva druga filmska zbivanja mogu odvijati i bez toga motiva. Primjer drugi: glavna junakinja na početku filma jasno kaže kako je ne zanimaju automobili i ne zna ništa o njima, da bi kasnije bez pola muke prepoznala marku automobila u čijem je prtljažniku pro-nađen leš.

Ako ćemo, ipak, biti dobrohotni i potražiti odgovor što je uopće dobro u Pereirinu uratku onda ćemo pronaći nekoliko dobrih doskočica, poput onoga kako su se ljudi prije upoznawali pitanjem 'koliko je sati?', a danas izjavom 'prazan mi je mobitel'. Valja spomenuti sam kraj gdje, unatoč krivim rezultatima policijske istrage i optužbi nevino-ga čovjeka, dobivamo satisfakciju u tome što je jedini normalni lik ostao sa svojom djecom. Banalan razlog zašto je Pereirino djelo, ipak, gledljivo? Ili možda olakšanje što je završio film koji bi bilo teško odgledati do kraja sve da nam se, recimo, na drugom programu nudi saborska rasprava o proljetnoj sjetvi, a na trećem repriza prejkjučerašnjega iznimno sadržajnog derbija (nula: nula) Hrvatske nogometne lige?

Ivan Žaknić

## NIKAD SE NISAM POLJUBILA / NEVER BEEN KISSED

SAD, 1999. — pr. Fox 2000 Pictures, Never Been Kissed Productions, Bushwood Pictures, Flower Films, Sandy Isaac, Nancy Juvonen, kpr. Jeffrey Downer, izv. pr. Drew Barrymore. — sc. Abby Kohn, Marc Silverstein, r. Raja Gosnell, d. f. Alex Napomni-aschy, mt. Debra Chiate, Marcelo Sansevieri. — gl. David Newman, sgf. Steven J. Jordan, kgf. Mona

May. — ul. Drew Barrymore, Michael Vartan, Molly Shannon, David Arquette, Leelee Sobieki, Jeremy Jordan, Jessica Alba, Marley Shelton. — 107 minuta. — distr. Continental film.

## ODBJEGLA NEVJESTA / RUNAWAY BRIDE

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Paramount Pictures, Interscope Communications, Lakeshore Entertainment, Ted Field, Tom Rosenberg, Scott Kroppf, Robert Cort, kpr. Ellen H. Schwartz, Mario Isco-vich, Karen Stirgwort, Richard Wright, izv. pr. Ted Tannebaum, David Madden, Gary Luchesi. — sc. Josann McGibbon, Sara Parriott, r. Garry Marshall, d. f. Stuart Dryburgh, mt. Bruce Green. — gl. James Newton Howard, sgf. Mark Friedberg, kgf. Albert Woldsky. — ul. Julia Roberts, Richard Gere, Joan Cusack, Hector Elizondo, Rita Wilson, Paul Dole-y, Christopher Meloni, Donal Logue. — 116 mi-nuta. — distr. BLITZ.

● *Odbjegla nevjesta* je film koji od početka točno zna komu se obraća. Premda nije riječ o izravnom nastavku neočekivane uspješnice Gary Marshalla s početka devedesetih, filma *Lijepa žena*, ali se zasigurno radi o ostvarenju koje se čvrsto oslanja na ondašnju recepturu. Film je krajnje jednostavan, a sramotno je što se redatelj Marshall i njegovi scenaristi uopće nisu potrudili ičim ga nadograditi.

*Odbjegla nevjesta* je stoga slatkorječivi filmski laskavac, koji svojem odabrani-ku, odnosno publici s uspomenu na evidentni izvornik, nudi upravo ono, i samo ono, i ništa drugo povrh, od njihovih očekivanja, što oni očekuju.



Odbjegla nevjesta

Ipak, Marshallu i okupljenoj sviti treba odati priznanje, jer se nije teško prisjetiti slično koncipiranih projekata koji su potom na opće iznenađenje, polučili očajan utržak na kino blagajnama. *Odbjegla nevjesta* nije poklekla, pa se s pravom može tvrditi kako je ispunila očekivanja onih kojima je bila i namijenjena. Kako je to uistinu bila jedina nakana ove cjeline, mjesta nekakvim ozbiljnijim prigovorima niti nema.

Ipak, Marshall se barem mogao potruditi malo više, te ne igrati samo na blještavi osmijeh Julie Roberts i uobičajenu ukočenost Richarda Gere. Mogao je barem osmisliti kakav komični prizor, kreirati neku romantičnu scenu, ili barem na neki mali način pokazati kako je riječ o filmu snimljenom potkraj devedesetih. To mu očevidno nije bilo ni na kraj pameti, pa se može reći kako je scenarij *Lijepa žene* posredno bio mnogo provokativniji, te nudio mogućnosti za snimanje mnogo mračnije priče, nego što takve potencijale sugerira predložak *Odbjegle nevjeste*.

*Odbjegla nevjesta* je očevidno djelo koje su osmislili hollywoodski računovođe. Njihova se matematika ovom prigodom pokazala ispravnom, a na svoje je došla i publika koja još u ugodnom sjećanju nosi *Lijepu ženu*. Stoga se čini kako je ovom prigodom doista vuk sit i ovce su na broju... ukoliko ste računovođa ili naivna šiparica.

**Mario Sablić**

## ONA JE SVE TO / SHE'S ALL THAT

SAD, 1999. — pr. Miramax Films, Film Colony, All That Productions, Tapestry Films, Peter Abrams, Richard N. Gladstein, Robert L. Levy, kpr. Jennifer Gibgot, Richard Hull, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. R. Lee Fleming Jr prema komadu »Pygmalion« Georgea Bernarda Shawa, r. Robert Iscove, d. f. Francis Kenny, mt. Casey O. Rohrs. — gl. Stewart Copeland, sgf. Charles Breen, kgf. Denise Wright. — ul. Freddie Prinze Jr, Rachael Leigh Cook, Matthew Lillard, Paul Walker, Jody Lyn O'Keefe, Kevin Pollak, Anna Paquin, Kieran Culkin. — 95 minuta. — distr. UCD.

ovo je jedna standardna tinejdžerska priča o neuobičajenoj djevojci — ružnom pačetu, koja se treba pretvoriti u

labuda, tj. labudicu i tako otvoriti oči najzgodnijem dečku na školi, idolu navijačica. Naravno ona je slatka i ima malo, puteno i sočno tijelo i samo glupi srednjoškolci/ke to ne mogu primijetiti, jer kod njih, po formuli ovakvih filmova (jest da i u zbilji to prevladava, ali ne baš u takvom postotku), prolaze samo standardno privlačni sportaši/navijačice iz boljih obitelji, a školarci umjetničkih sklonosti čisti su *luzeri* (vrlo sličnu situaciju imali smo i u prošloljetnom hitu *Deset razloga zašto te mrzim*). Inovacija ovog filma jest u tome što, kako je to dobro primijetio Janko Heidl u svojoj (negativnoj) kritici u *Večernjem listu*, naša slatkica zapravo ne postaje labud(ica), njezina kratkotrajna predmaturalna afirmacija na ključnom američkom tinejdžerskom društvenom mjestu, maturalnom balu, ne doživi puno ispunjenje, a ni na posve intimnoj razini nije sasvim jasno je li zgodni dečko (talentirani Freddie Prinze Jr., do sad najpoznatiji kao dečko Jennifer Love Hewitt u *Znam što si radila prošlog ljeta* 1 i 2) konačno razriješio osjećajnu zbrku u svom srcu i glavi te ima li njegova improvizirana veza s art-slatkicom (Rachel Leigh Cook, za koju su mnogi s pravom primijetili da slični Winoni Ryder, s tom razlikom da se, sudeći po meni, Winona u većini slučajeva, za razliku od Rachel, nije mogla svrstati u slatke) ikakvu budućnost. No suprotno od Heidla ja ne smatram da je to (ključno) loše mjesto filma, nego zanimljiv realistički doprinos. Iстина jest da bi u ovakvoj vrsti filmova šaren katarzičan kraj bolje sjeo, no jednu prorrealističku inovaciju stvarno nije pošteno dočekati na nož. Uostalom tko želi uvijek može vlastitom maštom kreirati budući sretan razvoj odnosa protagonista, jer kraj je, čini se, ipak ostao otvoren (kolikogod se sluti da im šanse nisu velike). Ukratko, *Ona je sve to* solidan je i simpatičan filmić koji se na funkcionalan način služi zadanim žanrovskim obrascima, a ponešto, kao što smo vidjeli, donosi i novih (i to na esencijalnoj razini priče i likova) tonova. Zanimljivo je primijetiti kako se režiser Iscove u početnim prizorima filma lucidno i duhovito poslužio postupkom smještanja dva prostorno-vremenski različita segmenta u isti dramski prostor: nekad bi to bio

elitan modernistički čin, a danas bez problema postaje dio pop-kulture. Vjerojatno je to ono što zovu postmodernizam.

**Damir Radić**

## PLAVA MUNJA / BLUE STREAK

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures Corporation, Blue Streak Productions, IndieProd, Toby Jaffe, Neal H. Moritz, kpr. Peaches Davis, Michael Fottrell, izv. pr. Daniel Melnick, Allen Shapiro. — sc. Michael Berry, John Blumenthal, Steve Carpenter, r. Les Mayfield, d. f. David Eggby, mt. Michael Tronick. — gl. Ed Shearmur, sgf. Bill Brzeski, kgf. Denise Wingate. — ul. Martin Lawrence, Luke Wilson, Peter Greene, William Forsythe, David Chappelle, Nicole Parker, Graham Beckel, Robert Miranda. — 93 minute. — distr. Continental film.

Miles Logan (Martin Lawrence) pljačkaš je dijamanata. Nakon jedne neuspjele akcije Miles je uhapšen i osuđen, no svoj je plijen ipak uspješno uspio sakriti na nekom gradilištu. Nakon dvije godine zatvora naš simpatični junak vraća se na to, sada već bivše gradilište, po svoj teško zarađeni plijen, no ostane šokiran jer je na tom mjestu izgrađena policijska stanica u koju je teško ući, a još teže iz nje izaći. Pristojan zaplet, zar ne?

*Plava munja* klasičan je primjer akcijske komedije, žanra začetog 80-ih filmovima Eddiea Murphyja *48 sati* i *Policajac s Beverly Hillsa*: glavni junak ima gotovo nemoguću zadaću, ostali likovi su isključivo jednodimenzionalni, podvale se reduju smanjenim intenzitetom kako film odmiče kraju, dok na njihovo mjesto dolaze akcijske vratolomije i sve to skupa izgleda kao i prije dvadeset godina. Bez ikakva žanrovskog pomaka.



*Plava munja*

Martin Lawrence, kao i Eddie Murphy, ima dovoljno energije i talenta da ovaj projekt iznese sam na svojim plećima. Radnja se relativno pristojno odvija i sve je začinjeno dovoljnom dozom humora. Svaka nelogičnost se ispravlja smijehom ili potezom obarača, tako da gledatelja greške koje su zamjetne, previše ne budu u oči. Tu se osobito iskazao sam Lawrence svojom poduzetnošću i upornošću. Ako ga ne volite kao glumca, onda odustanite od gledanja ovog filma jer ovaj je film njegovo čedo. Drzak, ali nadasve simpatičan; takav je moj imenjak.

Unatoč svim zamjerkama i nespretnom završetku, *Plava munja* u svakom pogledu ispunjava svoju glavnu zadaću, a to je da zabavi cijenjeno gledateljstvo.

**Martin Milinković**

## POČETAK KRAJA / END OF DAYS

SAD, 1999. — pr. Beacon Pictures, Arman Bernstein, Bill Borden, kpr. Paul Deason, Andrew W. Marlowe, izv. pr. Marc Abraham, Thomas A. Bliss. — sc. Andrew W. Marlowe, r. i d. f. Peter Hyams, mt. Steven Kemper, Jeff Gullo. — gl. John Debney, sgf. Richard Holland, kgf. Bobbie Mannix. — ul. Arnold Schwarzenegger, Gabriel Byrne, Kevin Pollak, Robin Tunney, C. C. H. Pounder, Rod Steiger, Derrick O'Connor, Myriam Margolyes. — 121 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

**P**eter Hyams nikada nije bio filmašem kojeg smo pamtili po izrazitim autorskim dosezima. Premda se znao naći na čelu itekako ambicioznih projekata, poput nastavka *Odiseje u svemiru*, Hyams je sve svodio na atraktivnu realizaciju nekoliko akcijskih prizora, vjerujući kako će se međuprostor nekako sam od sebe složiti. Po vlastitim riječima, on u filmskoj cjelini mora uvijek imati barem dvije do tri potjere, u kojima se pokazuje vrsnim zanatlijom, ali je to odavna prestala biti kakvosna odrednica suvremenih filmaša. Istini za volju, u trenucima nadahnuća, Hyams je uspio potpisati i filmove koji nisu plijenili pozornost isključivo svojim akcijskim segmentima. No, sagledamo li njegov opus u cjelini, uratci poput... ipak su bili rezultat slučajnosti, sretnog sklopa u kojem su glumci podnijeli najveći teret.

Hyams očividno ni danas, u doba dominacije hongkonških akcijskih majstora, nije shvatio kako redatelja ne čine samo grandiozni akcijski segmenti. S takvom se postavkom zacijelo neće složiti prosječni konzumenti sedme umjetnosti, kojima spektakularne akcije nikada nije dosta. No, Hyamsov je film tek nemaštovita novohollywoodska konfekcija, koju je autor sklopio baš poput svakoga drugog ostvarenja koje je tijekom godina potpisao. Film je to nejasne i neuvjerljive priče, kroz koju puše ozbiljan dramaturški propuh. Snaga cjeline počiva na relativno raspoloženom Arnoldu Schwarzeneggeru, besprijekornim specijalnim efektima, obimnom proračunu i adrenalinom nabijenoj akciji. Tražiti smisao u ovom filmu uzaludan je posao, već se treba samo prepustiti ponudjenom spektaklu. To će ionako biti sasvim dostatno za filmofile kojima je tek do neobvezne razbibrige.

**Mario Sablić**

## PROJEKT: VJEŠTICA IZ BLAIRA / THE BLAIR WITCH PROJECT

SAD, 1998. — pr. Artisan, Haxan Films, Gregg Hale, Robin Cowie, kpr. Michael Monello, izv. pr. Bob Eick, Kevin J. Foxe. — sc. i r. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, d. f. Neal Fredericks, mt. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez. — gl. Tony Cora, sgf. Ben Rock. — ul. Heather Donahue, Michael Williams, Joshua Leonard. — 80 minuta. — distr. BLITZ.

**T**eško je ostati ravnodušan prema slučaju dvojice mladih zajebanata koji su kreditnim karticama financirali film od dvadesetpet tisuća dolara i zatim ga pretvorili u planetarni hit koji je zaradio više od dvjesto milijuna dolara. Razlog fascinaciji još je veći uzme li se u obzir kako je njihov Projekt uključivao izmišljanje povijesti od 18. stoljeća, pa sve do današnjih dana.

No to još uvijek ne znači da su dečki snimili film koji funkcionira i kao zasebna cjelina, bez pseudomitološke potpore koju su za ovu priliku sagradili na Internetu. Njihov kvazidokumentarac o troje studenata filma koji odlaze u šumu snimiti dokumentarac o navodnoj vješnici iz Blaira zanimljiv je

onoliko koliko vješto oponaša amaterske snimke. I mora se priznati, to Danielu Myricku i Eduardu Sanchezu sasvim dobro leži: drhtava kamera, prazni kadrovi tek s lišćem i granjem, slabo ili nikakvo osvjetljenje, redundantnost zbivanja... Dobri su i glumci, osobito Heather Donahue, no scene u kojima glumci glume uplašenost u velikoj se mjeri mogu pripisati redateljskom dvojcu koji se noću prikrađao šatoru i plašio sirote glumce.

Uglavnom, zanatski vrlo uvjerljivo odglumljena zanatska nesavršenost, no to je više manje sve što se od ovog filma može tražiti. I dobiti. Izvan igre skrivača s fikcionalnošću i dokumentarnošću, on ne nudi ništa što bi gledatelja moglo uzbuditi, emotivno ili intelektualno potaknuti. *Projekt: Vještica iz Blaira* bit će mnogo zanimljiviji marketinškim analitičarima, negoli filmskim radnicima.

**Igor Tomljanović**

## SKUPLJAČ KOSTIJU / THE BONE COLLECTOR

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Columbia Pictures, Martin Bregman, Louis A. Stroller, Michael Bregman, izv. pr. Michael Klawitter, Dan Jinks. — sc. Jeremy Iacone prema knjizi Jefferyja Deavera, r. Philip Noyce, d. f. Dean Semler, mt. William Hoy. — gl. Craig Armstrong, sgf. Nigel Phelps, kgf. Odette Gadoury. — ul. Denzel Washington, Angelina Jolie, Queen Latifah, Michael Rooker, Mike McGlone, Luis Guzmán, Leland Orser, John Benjamin Hickey. — 117 minuta. — distr. Continental film.

**A**melia Donaghy (Jolie) mlada je policajka puna entuzijazma za svoj posao. Odazvavši se na poziv koji je policija primila od dječaka, dolazi do mjesta zločina u blizini željezničke pruge gdje pronalazi zakopani leš kojem viri samo ruka. Poslavši dječaka po fotoaparat, Amelia zaustavlja dolazeći vlak kako ne bi uništio dokaze koje je primijetila na tračnicama, a zatim sve pomno fotografira. Slučaj je predočen i najvećem živućem forenzičaru Lincolnu Rhymeu (Washington) koji se trenutno nalazi prikovan uz krevet. Rhyme je stradao na poslu i sada je nepokretan, no i dalje je glavni autoritet u svojoj struci, te radi kao policijski savjetnik. Zadivljen

Amelijinim ponašanjem na mjestu zločina, Rhyme vjeruje da ona ima urođeni osjećaj za forenzičara, a iz pronađenih tragova utvrđuje da im je ubojica ostavio poruku. To se potvrđuje kada saznaju da je ubijeni otet zajedno sa svojom ženom, a prema Rhymeu, ubojica se igra s njima ostavljajući im tragove kako bi mogli pokušati spriječiti sljedeće ubojstvo. Organiziravši cijeli forenzičarski laboratorij u svom stanu, Rhyme zahtijeva da Amelia, u stalnoj radio vezi s njim, predvodi potragu...

*Skupljač kostiju* mogao je uistinu biti zanimljiv film. U potrazi za novim i zanimljivim sadržajem, autori filma ovaj put su kao glavnog istražitelja stavili nepokretnog crnca, a kao njegova pomoćnika koji će okolo hodati umjesto njega, mladu i atraktivnu bjelkinju. Zaplet filma oko ubojice koji se igra s policijom ostavljajući tragove ipak nije ništa novo, a Rhymeovi zaključci toliko su stručni ili zahtijevaju toliko specifično znanje o određenom problemu da gledatelj niti ne može sam nešto pokušati otkriti. Osim toga, ništa ne upućuje na identitet ubojice, pa gotovo i nema nekog iznenađenja na kraju koji je potpuno predvidljivo i ne donosi ništa novo.

Rutinska režija i poslovično korektna gluma ostavljaju, vjerojatno opravdan, dojam da *Skupljač kostiju* i nije ostvarenje koje bi zaslužilo postići išta više od prosječne zarade...

**Sanjin Petrović**

## SLUČAJNA AVANTURA / RANDOM HEARTS

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Mirage Enterprises, Rastar Pictures, Sydney Pollack, Marykay Powell, izv. pr. Warren Adler, Ronald L. Schwary. — sc. Kurt Luedtke prema romanu Warrena Adlera, r. Sydney Pollack, d. f. Philippe Rousselot, mt. William Steinkamp. — gl. Dave Grusin, sgf. Barbara Ling, kgf. Bernie Pollack, Ann Roth. — ul. Harrison Ford, Kristin Scott Thomas, Charles Dutton, Bonnie Hunt, Dennis Haysbert, Sydney Pollack, Richard Jenkins, Paul Guilfoyle. — 133 minute. — distr. Continental film.

*Slučajna avantura* je drama koja se temelji na odnosu između policijskog narednika Dutcha i kandidatkinje za



*Slučajna avantura*

Kongres Kay ili bolje rečeno na atmosferi što nastaje u njihovu odnosu, a koju grade nastojeći preboljeti nesretnu smrt supruge, odnosno supruga.

Naime, njihovi bračni partneri zajedno stradaju prilikom katastrofalnog pada aviona. I priča i cijela pomalo umrtvljena i nategnuta atmosfera filma počinju se razvijati kad Dutch i Kay otkriju da su im partneri bili u avionu za Miami u kojem nisu trebali biti. Usprkos Harrisonu Fordu u glavnoj ulozi, film se razvija kao patetična drama u kojoj preživjeli muž i žena (iz različitih brakova) pokušavaju razotkriti zbog čega su njihovi životni suputnici u avionu sjedili jedno pokraj drugoga, jedno od njih pod lažnim imenom.

Pokušavajući paralelno uspostaviti normalan muško — ženski odnos Kay i Dutch neprestano komuniciraju u sjeni pokušaja otkrivanja kako je počela i izgledala ljubavna afera između njihovih bračnih partnera. Upravo ta sjena guši i dramaturgiju i filmičnost filma, te je ovo jedan od onih toliko loših i nategnutih filmova o kojemu se ne može ništa suvislo reći.

**Jasna Posarić**

## SVE O MOJOJ MAJCI / TODO SOBRE MI MADRE

Španjolska, Francuska, 1999. — pr. El Deseo S. A., France 2 Cinema, Via Digital, Renn Productions, Agustín Almodóvar. — sc. i r. Pedro Almodóvar, d. f. Alfonso Beato, mt. José Salcedo. — gl. Alberto Iglesias, sgf. Antón Gómez, kgf. Sabine Daigeler, José María De Cossio. — ul. Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña, Antonia San Juan, Penélope Cruz, Rosa María Sardá, Fernando Fernán Gómez, Toni Cantó. — 105 minuta. — distr. BLITZ.

Lakoća kojom se gleda najnoviji Almodóvarov film, obrnuto je razmjerna pokušaju rastavljanja njegove složene konstrukcije. Kazališne i filmske reference (*Tramvaj zvan čežnja* kao lajtmotiv, *Sve o Evi*, *Premijera*), posveta majčinstvu i ženskom te načini na koji se oni mogu ostvariti, bliski motivi zamjene (od glumačke alternacije do zamjene za majku), improvizacije (na sceni i u životu), kopiranja (Chagalla, Chanelle te slučajna kad stvarnost kopira simulaciju), umjetnog (plastična kirurgija, transplantacija organa) te motiv putovanja ili traganja (Madrid/Barcelona, sadašnjost / prošlost ili preneseno — majčino putovanje za srcem svog sina) isprepleteni su elementi te konstrukcije, od kojih svaki djeluje i kao spretno postavljena dosjetka, ali i kao mogući ključ za svijet prikazan u ovom filmu.

Okosnicu radnje čini Manuelina potraga za Estebanom, ocem svog istoimenog 18-godišnjeg sina koji na početku filma pogiba u prometnoj nesreći. Dvojica Estebana nikad nisu saznali jedan za drugog i Manuela odlučuje ispraviti tu grešku. U potrazi za ocem, koji je u međuvremenu postao transseksualac i prozvaao se Lola, Manuela dolazi u Barcelonu iz koje je prije 18 godina pobjegla trudna. Tamo susreće Agrado, prijateljicu i transseksualnu prostitutku, upoznaje časnu sestru Rosu koja nosi Lolino dijete i virus HIV-a, te postaje pomoćnica Humi, kazališnoj divi koja je posredno kriva za Estebanovu smrt, a koja je u nesređenoj lezbijskoj vezi s drugom glumicom. No u Barceloni Manuela ne nalazi Lolu; radnja nije uvjetovana potragom i čini se da se svodi na prikaz nekonvencionalnih likova i solidarnosti među ženama. No, takav bi postupak vrlo brzo postao zamoran, da se ispod njega ne krije određena namjera. Smjer kojim je Manuela krenula zapravo ostaje isti, samo manje zamjetljiv, jer njezina potraga prelazi na neku drugu razinu. Taj prelazak označava montažna sekvenca koja prikazuje put Estebanova srca do muškarca kojemu će biti transplantirano, a koja djeluje kao metafora onoga što slijedi. Zadnji kadar te sekvence otkriva Manuelu koja svoje prisustvo objašnjava riječima — išla sam za srcem svog sina. U Barceloni Manuela nastavlja taj put; u nemoguć-

nosti da ispuni sinovljevu želju, ona ispunjava svoju potrebu da nastavi biti majka. Kao što je neznanac poklonila Estebanovo srce, tako ženama koje susreće poklanja svoje, ulazeći u njihove živote kao »neznanac u čiju se ljubavnost pouzdaju« i ostajući u njima kao zamjena za majku. Taj put davanja svoga i traženja sinovljeva srca na kraju je dovodi do cilja. Manuela i Lola susreću se na sprovodu sestre Rose, koja umire na porodu. Ispunivši želju mrtvog Estebana, Manuela ispunjava i svoju, postavši majka živog, Rosinog Estebana. Naslov filma, koji se isprva čini samo kao spretna parafraza Mankiewiczeva filma, ovdje dobiva svoj puni smisao. On leži (kao, uostalom, i Mankiewiczev film, samo s drukčijim predznakom) u motivu zamjene. Naslov *Sve o mojoj majci* podrazumijeva subjekt, neko »ja« o čijoj je majci riječ. Takav lik doista postoji, ali umire u prvih 10 minuta filma. Na kraju novi Esteban zamjenjuje mrtvog Estebana i nevidljivo »ja« iz naslova ponovno oživljava.

Iako počinje smrću, iako u njemu umiru čak tri lika (Esteban, Rosa i Lola), *Sve o mojoj majci* izrazito je optimističan film. Taj optimizam počiva na Almodovarovoj vjeri u ljude (žene) i u snagu njihove ljubavi koja im pomaže da ostvare ono za što su rođeni. Za Manuelu to je biti majka. Za Agrado biti žena. Manuela postaje majka zamjenivši jednom djetetu njegovu umrlu majku. Agrado je to više svoja, što se više približava slici iz svojih snova, uz pomoć plastične kirurgije. Transplantacija Estebanova srca omogućava život nekom neznanac. Sve što se događa u filmu i način na koji se to događa počiva na zamjeni, kopiji, »neprirodnom«. Film se sastoji iz dijelova koji parafraziraju druge filmove, pa čak i samog sebe (scena kad Manuelu nagovaraju da donira Estebanove organe, u stvarnosti je ponovljena simulacija u kojoj Manuela igra istu ulogu za potrebe medicinskog seminara). On prikazuje likove koji stoje ne samo izvan građanskih, nego ponekad i prirodnih pravila. No taj svijet nije otuđen, nasilan i neprijateljski s obzirom na onaj koji nazivamo prirodnim. Dapače, on potvrđuje njegove temeljne vrijednosti i jednako je božanski, kada ga pokreće ljubav.



Sve o mojoj majci

Zbog toga je u tom svijetu moguće čudo; na kraju filma saznajemo da je mali Esteban neutralizirao virus HIV-a s kojim je rođen. Takav događaj, jedini u filmu koji ne proizlazi iz postupaka likova, nego dolazi »izvana«, moguć je samo u svijetu u kojem postoji Smisao, negdje iznad ili ispod njega, kako god se kome sviđa.

Jelena Paljan

## SVIJET NIJE DOVOLJAN / THE WORLD IS NOT ENOUGH

SAD, Velika Britanija, 1999. — pr. United Artists, MGM, Eon, Danjaq Productions, Barbara Broccoli, Michael G. Wilson. — sc. Neal Purvis, Robert Wade, Bruce Feirstein, r. Michael Apted, d. f. Adrian Biddle, mt. Jim Clark. — gl. David Arnold, sgf. Peter Lamont, kgf. Lindy Hemming. — ul. Pierce Brosnan, Sophie Marceau, Robert Carlyle, Denise Richards, Robbie Coltrane, Maria Grazia Cucinotta, Desmond Llewelyn, Samantha Bond, Judi Dench, John Cleese. — 127 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb

Vjerovali ili ne, Pierce Brosnan je svojom osobnošću unio dah svježine u filmski serijal o šarmantnom tajnom agentu, čije je prestižne pozicije tijekom godina ozbiljno ugrozila recentna orijentiranost američke kino industrije k obrascima akcijskog filma. Naime, činilo se kako nestajanjem hladnog rata agent 007 više nema pravih protivnika, a povlaštenu su mu poziciju ozbiljno uzdrnali uratci poput *Istinitih laži*. No, nije takav rasplet bio samo prouzročen ponestajanjem inspiracije Bondovih scenarista, već i pukom činjenicom kako još od vremena Seana Conneryja, producenti ne uspijevaju pronaći karizmatičnu zvijezdu koja bi tumačila naslovni lik. S tom postavkom se nedvojbeno dio filmofila, koji drži do

Rogera Moorea, neće složiti, no osobno mi je Pierce Brosnan jedini potencijalni Bond koji se može mjeriti sa šarmom vremenskog Škota.

Upravo je Brosnan čimbenik zbog kojeg Bondovi filmovi danas ostvaruju značajne komercijalne rezultate. On posjeduje besprijekoran spoj karizme, brutalnosti i šarma, uz koji se gledatelji mogu vezati, što nisu mogli činiti u doba premekanog Moorea ili previše ozbiljnog Timothy Daltona. Uz Piercea na kormilu serijal ponovno dobiva patinu koja ga čvršće veže uz filmsku klasiku, te se ne nastoji nametljivo uklopiti u trendovski postmodernistički brod novohollywoodske mladarije.

Ipak, sama činjenica kako su mijene unutar samog serijala bile više manje kozmetičke prirode, dostatno potkrjepljuje tvrdnju kako je novi uzlet Bond nizanke isključiva zasluga slamatelja šiparačkih srdaca, Pierce Brosnana.

Doduše, *Svijet nije dovoljan* iznenadit će dobre poznavatelje ove dugovječne filmske nizanke s nekoliko iznenađujućih intervencija. Naime, po prvi se put pokušavaju čvršće okarakterizirati sporedni likovi, dok je više pozornosti posvećeno i utemeljavanju samog glavnog protagonista, s akcentom na njegovu samovanju. Sve ostalo rađeno je po davno poznatoj recepturi, koja nalaže nekoliko prizora izvanserijske akcije, mnoštvo lijepih žena, nekolicina tehničkih igračka za odrasle dječake i izvrsna glazbena podloga, možda ponajbolja u posljednjih desetak godina.

Usljed svega *Svijet nije dovoljan* neće vas osobito oduševiti, ali će vam ponuditi apsolutno sve što s pravom možete očekivati od Bond serijala.

Mario Sablić



Svijet nije dovoljan



Šesto čulo

## ŠESTO ČULO / THE SIXTH SENSE

SAD, 1999. — pr. Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment, Frank Marshall, Kathleen Kennedy, Barry Mendel, izv. pr. Sam Mercer. — sc. i r. M. Night Shyamalan, d. f. Tak Fujimoto, mt. Andrew Mondschein. — gl. James Newton Howard, sgf. Larry Fulton, kgf. Joanna Johnston. — ul. Bruce Willis, Toni Collette, Olivia Williams, Haley Joel Osment, Donnie Wahlberg, Glenn Fitzgerald, Mischa Barton, Trevor Morgan. — 107 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

**S**a zaradom od skoro tristo milijuna dolara *Šesto čulo* postalo je najuspješnijim filmom u karijeri Brucea Willisa, te je zauzelo dvanaesto mjesto na listi najgledanijih filmova svih vremena. Kako je riječ o prilično sporoj i sumornoj priči bez ikakve akcije i specijalnih efekata, nejasno je što publiku u tolikom broju privlači *Šestom čulo*.

Bruce Willis tumači razočaranog i propalog psihologa Malcolma Crowea koji se još oporavlja od ozljeda što mu ih je nanio posljednji pacijent. Malcolm je zbog toga na rubu živaca, trpi mu karijera kao i odnosi sa ženom, ali sve se mijenja kad Malcolm upozna jedanaestogodišnjeg dječaka koji ima slične probleme kao i pacijent koji ga je pokušao ubiti. Klinac vidi duhove mrtvih, a Malcolm u njemu vidi šansu za svojim iskupljenjem pa se tako između njih dvojice rađa neobičan odnos.

Priča u čijem je središtu odnos prolupalog psihologa i klinca što razgovara s mrtvima možda se i činila intrigantnom na papiru, ali na kinoplatnu izgleda potpuno drukčije. Redatelj Shyamalan naglasak je stavio na jezivu i sugestivnu atmosferu u čemu se obilatno služio prigušenim svjetlima, mračnim sobicama i ulicama, te čudnim zvukovima što i ne bi bilo loše kad zbog toga ne bi trpjeli priča i ritam pripovijedanja. *Šesto čulo* je turoban film sa svega šest likova, a kako se sama priča razvija dosta sporo, tako je film većim dijelom nezanimljiv i dosadan.

Shyamalanov film je nepotrebno razvučeno i krajnje pretenciozno djelo koje ima svojih dobrih trenutaka, ali je uglavnom ispunjeno praznim hodovima i kadrovima u kojima se malo toga događa. Svi oni koji očekuju krvavi horor ili napeti triler bit će razočarani jer je ponajprije riječ o tjeskobnoj drami čija najveća vrijednost leži u izvrsnoj glumačkoj međuigrji melankoličnog Willisa i izvrsnog klinca Haley Joela Osmenta, te u iznenađujućem i šokantnom svršetku. Ako znate kako film završava onda bi vam *Šesto čulo* moglo biti neugodno i dosadno filmsko iskustvo unatoč brdu zelembaća i nominacija za *Oscara* što ih je film zaradio.

**Denis Vukoja**

## TARZAN

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Pictures, Bonnie Arnold. — sc. Tab Murphy, Bob Tzudiker, Nini White, r. Kevin Lima, Chris Buck, mt. Gregory Perler. — gl. Mark Mancina, sgf. Daniel St. Pierre. — glasovi: Brian Blessed, Glenn Close, Minnie Driver, Tony Goldwyn, Nigel Hawthorne, Lance Henriksen, Wayne Knight, Alex D. Linz. — 88 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

## TATA OD FORMATA / BIG DADDY

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Out of the Blue... , Entertainment, Jack Giarraputo Productions, Sidney Ganis, Jack Giarraputo, kpr. Alex Siskin, izv. pr. Joseph M. Caracciolo, Adam Sandler, Robert Simonds. — sc. Steve Franks, Tim Herlihy, Adam Sandler, r. Dennis Dugan, d. f. Theo van de Sande, mt. Jeff Gourson. — gl. Teddy Castellucci, sgf. Perry Anselin Blake, kgf. Ellen Lutter. — ul. Adam Sandler, Joey Lauren Adams, Jon Stewart, Cole Sprouse, Dylan Sprouse, Josh Mostel, Leslie Mann, Allen Covert. — 93 minute. — distr. Continental film.

## TITO I JA

Jugoslavija, 1992. — pr. Terra Novi Sad, Magda Production. — sc. i r. Goran Marković, d. f. Radoslav Vradić, mt. Snježana Ivanović. — gl. Zoran Simjanović, sgf. Veljko Despotović, kgf. Boris Čakširan. — ul. Lazar Ristovski, Anica Dobra, Bogdan Diklić, Predrag Miki Manojlović, Olivera Marković, Rade Marković, Voja Brajović, Dimitrije Vojnov. — 118 minuta. — distr. Premier film.

**P**rikazivanje jugoslavenskog filma *Tito i ja* u zagrebačkoj Kinoteci osobno mi se učinilo neobičnom odlukom, budući da je riječ o filmu snimljenom još početkom devedesetih, a k tome su ga mnogi filmofili mogli pogledati na gusarskim izdanjima ili na nekom od fantomskih televizijskih programa (televizija Krajine, unsko-sanski kanal) što se love po mnogim domaćim brdima.

Film Gorana Markovića nostalgična je komedija smještena u Beograd pedesetih godina, a u fokusu priče je desetgodišnji dječak Zoran i njegovo odrastanje. Zoran je na opće zgražanje svih ukućana i rodbine potpuno opsjednut likom i djelom maršala Tita o kojemu je napisao pobjednički sastav na školskom natjecanju, a upravo ta pobjeda

omogućit će mu da posjeti Titov rodni zavičaj što mu neće uspjeti pokvariti čak niti vođa puta, zagriženi staljinist.

Markovićevo djelo je prilično zabavna komedija koja oduševljava duhovitim situacijama i na trenutke uvjerljivo oživljenom atmosferom. Marković je podjednako uspješan i u satiričnim osvrtima na jedno vremensko razdoblje, te u scenama u kojima se koncentrirano isključivo na dječaka i njegovo sazrijevanje. Najviše zamjerki na račun filma moglo bi se uputiti neodređenom vizualnom identitetu i produkcijskim uvjetima zbog čega Markovićevo djelo uglavnom izgleda kao ambiciozni televizijski uradak što i nije najljepša pohvala nekom kinofilmu. Samo zbog toga Markovićevo film prolazi slabije u usporedbi s Brešanovim pogledom na kult Titove ličnosti i u usporedbi s recentnijim jugoslavenskim filmovima kao što su *Bure baruta* i *Rane*.

**Denis Vukoja**

## TRČI LOLA, TRČI / RUN LOLA RUN

Njemačka, 1998. — pr. X Filme Creative Pool GmbH, Westdeutschen Rundfunk WDR, Arte, Stefan Arndt, izv. pr. Maria Köpf. — sc. i r. Tom Tykwer, d. f. Frank Griebe, mt. Mathilde Bonnefoy. — gl. Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil, sgf. Alexander Manasse, kgf. Monica Jacobs. — ul. Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Nina Petri, Armin Rohde, Joachim Krol, Ludger Pistor, Suzanne von Borsody. — 80 minuta. — distr. Motovun Film Festival.

Film *Trči Lola, trči* Toma Tykwera, čini se, da je nadahnut likom Lare Croft iz popularne videoigre *Tomb Rider*. Priča njegova filma može se ispričati u jednoj rečenici — djevojka Lola ima dvadeset minuta da pronade sto tisuća maraka i spasi svog dečka, gangsterskog potrčka, od likvidacije — no filmska je priča u ovom slučaju tek pretekst za mae-



Trči Lola, trči

stralnu formalističku vježbu u kojoj Tykwer promišlja mogućnosti medija, ali i kontemplira nad ulogom slučaja u životu svakog od nas.

Ponavljajući tri puta istu priču o djevojci koja bjesomučno trči gradom i pokušava nabaviti novce, Tykwer pomoću malih varijacija posve mijenja tijek zbivanja i u tome je nemoguće ne uočiti određenu tezičnost, no ona je toliko šarmantna i stilski zavodljiva da joj je teško odoljeti. U ovoj Tykwerovoj interaktivnoj naraciji sve je dozvoljeno, pa se tako miješaju crno-bijela i kolor fotografija, preuzimaju se obrasci videospota, videoigara i stripa, koristi se animirani film, zamrznuti kadar, montaža fotografija i naglašeni glazbeni komentari, no rezultat nije ni kaotičan ni eklektičan, već izuzetno dinamičan, stilski svjež i inteligentan film koji će podjednako zadovoljiti sve segmente publike.

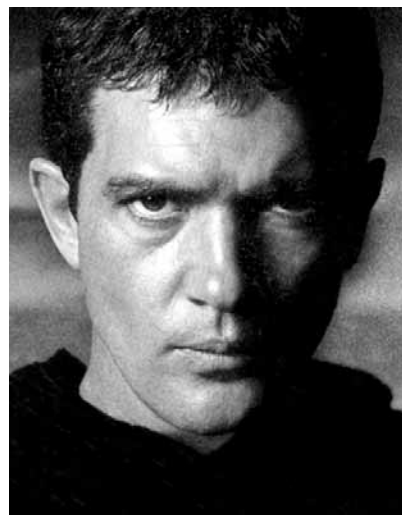
Osim iz režije, film energiju crpi i iz nastupa vrlo efektne Franke Potente u naslovnoj ulozi koja je, bez većih scenarijskih zahvata u karakter lika, samo trčeci kroz cijeli film, uspjela svoj lik podignuti na pijedestal prave filmske heroine.

**Igor Tomljanović**

## 13. RATNIK / THE 13<sup>th</sup> WARRIOR

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures, Michael Crichton, Ned Dowd, John McTiernan, kpr. Lou Arkoff, izv. pr. Ethan Dubrow, Andrew G. Vajna. — sc. William Wisher, Warren Lewis prema romanu Michael Crichtona »Eaters of the Dead«, r. John McTiernan, d. f. Peter Menzies Jr., mt. John Wright. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Wolf Kroeger, kgf. Kate Harrington. — ul. Antonio Banderas, Diane Venora, Dennis Storhoj, Vladimir Kulich, Omar Sharif, Anders T. Andersen, Richard Bremmer, Tony Curran. 102 minute. — distr. Europa film i video.

McTiernanov pokušaj oživljavanja žanra mača i magije tek je djelomično uspio. Premda temeljen na romanu *Eaters of the Dead*, koji je majstor bestslera Michael Crichton napisao u drugoj polovici sedamdesetih godina, *13. ratnik* je tek dopadljiv B-film, zapakiran u neadekvatni omot ultravisoko proračunske produkcije. McTiernanu



13. ratnik

je očito bilo na umu snimanje epa, koji se u mnogo čemu dodiruje legende o Beowulfu, ali je njegov uradak tek spektakularno pustolovno ostvarenje, kojem nedostaje epske širine, a prije svega romantičnog suzvučja.

McTiernan, koji je širom svijeta stekao širok krug zakletih pristalica, zahvaljujući ponajviše filmovima *Umri muški* i *Posljednji akcijski junak*, i danas je superioran u tvorbi dojmljive ugodajnosti. Njegove scene bitaka, premda se doimaju preuzetim iz Kurosawinih ranih radova, prikovat će gledatelje uz ekran, dok će oni slabijih živaca ipak morati promisliti prije negoli se odluče na gledanje ovako žestoko izravne grafičke prikazbe filmskog nasilja. Ocjena glavnog junaka, tumačena od Antonia Banderasa, ipak ponajviše ovisi o osobnom ukusu gledatelja, te oni koji drže do latino zavodnika neće biti razočarani.

Isto se tako primjedbe ne mogu uputiti niti preglednosti priče, jer je McTiernan čvrsto drži pod kontrolom, gradijući suspense i ne dopuštajući publici predaha. McTiernan, kao i obično slika na velikom platnu, nerijetko ne posvećujući dostatno pozornosti zbivanjima izvan ishodišnog fabulativnog tijeka, stoga njegovim podpričama nedostaje uvjerljivosti i ozbiljnija redateljeva angažmana. Dakako, nimalo to ne smeta samom razvoju filmske priče, koja se zaista prati u jednom dahu.

Premda je naoko sve na svojem mjestu, *13. ratnik* ostavlja dojam nedovršene



cjeline. Film je to koji je htio biti velikim, ali mu to nije pošlo za rukom. Istodobno on ipak neće iznevjeriti očekivanja ovdašnjih McTiernanovaca.

**Mario Sablić**

## TUNEL

Bosna i Hercegovina, 1999. — pr. Mebius film. — sc. Nedžad Latić, Faruk Sokolović (prema pripovjerkama Nedžada Latića), r. Faruk Sokolović, d. f. Stipe Svetinović, mt. Vesko Kadić. — gl. Mirfar Tusok, sgf. Amir Mujkić. — ul. Samir Čamdžić, Miraj Grbić, Aida Džamalija, Aleksandar Seksan, Hasija Borić, Žan Marolt. — distr. Fim Impex Film

Nakon duljeg niza godina na kinorepertoar je stigao i jedan film iz susjedne Bosne i Hercegovine. I to film koji je plod upornosti i entuzijazma njegovih autora, jer je snimljen bez državne potpore, sredstvima koja su skupili sami autori.

Film *Tunel* povlači paralelu između rata u devedesetima i razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata. Tada je komunistička vlast zatvarala muslimanske ekstremiste okupljene oko vjersko-političkog pokreta 'Mladi Muslimani'. No dio ljudi koji su se našli u zatvoru nisu bili pripadnici antidržavnog pokreta, nego su stradali iz sasvim drugih razloga.

Takav je slučaj bio i s mladim muslimanom koji je u zatvor dospio zbog ljubavi, jer je bio zaljubljen u djevojku koju je volio i policajac Milenko. Ljubomoran na suparnika, on koristi svoje ovlasti i uhićuje ga. I Mejra će trpjeti zbog svoje ljubavi. Osim što su je odvojili od voljenog mladića, morat će napustiti i svoju obitelj. Ironijom sudbine, čak će i Milenko biti žrtvom tog vremena...

Autori filma, premda to nije čudno s obzirom na okolnosti, najviše su se orijentalizirali na političku stranu filma, time bitno ograničivši ciljnu publiku. Zato je glavni pokretač radnje, tragična ljubavna priča, na žalost, ostala u pozadini. Da su zamijenjene uloge tim dvjema komponentama filma, *Tunel* je mogao biti znatno zanimljiviji i pristupačniji gledateljima.

Na žalost to nije ni jedina, ni najmanja primjedba ostvarenju Faruka Sokolovića. Karakterizacija je likova vrlo slaba,

te su oni ponekad na granici karikiranosti, što sasvim sigurno nije bila namjera autora. Ubacivanje nadrealnih elementata čini se potpuno bezrazložnim i nefunkcionalnim, dok su dijalozi vrlo neuvjerljivi, a ponegdje nerazumljivi zbog lošeg tona koji je ipak, najvjerojatnije, posljedica ograničenih financijskih sredstava.

Najveća vrijednost *Tunela* tek je informacijska, jer daje određeni uvid u tek obnovljenu malu kinematografiju pred kojom je očito težak put.

**Sanjin Petrović**

## ULAZNICA ZA RAJ / JUST THE TICKET

SAD, 1999. — pr. CineSon Productions, Andy Garcia, Gary Lucchesi, kpr. John H. Starke, izv. pr. Mari- vi Lorido Garcia, Andie MacDowell, Yoram Pellman. — sc. i r. Richard Wenk, d. f. Ellen Kuras, mt. Christopher Cibelli. — gl. Rick Marotta, sgf. Frankie D., kgf. Susan Lyall. — ul. Andy Garcia, Andie MacDowell, Richard Bradford, Laura Harris, Andre B. Blake, Elizabeth Ashley, Patrick Breen, Fred Asparagus. — 115 minuta. — distr. Discovery.

Da redatelj i scenarist Richard Wenk nije redovito igrao košarku s Andyjem Garcijom, *Ulaznica za raj* najvjerojatnije nikad ne bi bila snimljena. Wenk je na priči počeo raditi još prije dvadeset godina kad je na ulicama New Yorka sreo preprodavača karata koji je poslužio kao predložak za glavni lik. Nakon bezbrojnih neuspješnih pokušaja kod producenata kuća, scenarij je došao u ruke Garciji koji se njime oduševio. Uz pomoć Ridleya Scotta napravili su probne snimke u kojima je Garcia preprodavao karte stvarnim prolaznicima, a kada im se pridružila i Andie MacDowell, više nije bilo sumnje da će projekt zaživjeti.

Garcia glumi Garyja Starke, preprodavača karata koji se uspio održati dugi niz godina na ulicama New Yorka, a na svom teritoriju je bez konkurencije. Kroz život Gary prolazi oslanjajući se ponajprije na svoj šarm i snalazljivost, uz određen kodeks ulične časti. No on živi isključivo za sadašnjost, a budućnost mu je uvijek iza njegova sljedećeg plana kojih uvijek ima na pretek. Njegovoj dugogodišnjoj djevojci Lindi

(MacDowell) već je dozlogrdilo čekanje i brda neispunjenih obećanja, te ga ona ostavlja. Kao da to nije dovoljno, na Garyjev teritorij ulazi novi preprodavač karata s odličnim vezama i velikim kapitalom koji želi preuzeti kontrolu. Garyjev cijeli svijet naizgled se ruši, ali kad saznaje da u grad dolazi Papa, za njega je to posao snova koji će mu promijeniti život i omogućiti ostvarenje svih obećanja koja je dao Lindi.

U osnovi romantična komedija, Wenkovo ostvarenje pomalo je opterećeno određenim klišeima koji se redovito pojavljuju u žanru. Wenk se ipak uspijeva tome othrvati ne dozvoljavajući filmu da postane previše slatkast, a dobar prinos tome su i brojne scene snimane skrivenim kamerama usred New Yorka, te nerijetke improvizacije. Mnogo je svemu pridonijela i snimateljica Ellen Kuras, poznata po radu u nezavisnom filmu (*Swoon, I Shot Andy Warhol, Unzipped*), dajući *Ulaznici za raj* poseban kolorit.

No, glavna su preporuka filmu glumačke izvedbe. Garcia je pun entuzijazma, MacDowell je vrlo dobra, a Richard Bradford je sjajan kao bivši boksač i preprodavač karata. Glumci su očito uživali snimajući ovaj film, a nema razloga da taj osjećaj ne prijeđe i na gledatelje.

**Sanjin Petrović**

## UNIVERZALNI VOJNIK 2: POVRATAK NA BOJIŠNICU / UNIVERSAL SOLDIER THE RETURN

SAD, 1999. — pr. TriStar Pictures, Baumgarten Prophet Entertainment, IndieProd Company, Long Road production, Craig Baumgarten, Allen Shapiro, Jean-Claude Van Damme, kpr. Richard G. Murphy, Adam Merins, Bennett R. Specter, izv. pr. Michael Rachmil, Daniel Melnick. — sc. William Malone, John Fasano, r. Mic Rodgers, d. f. Michael A. Benson, mt. Peck Prior. — gl. Don Davis, sgf. David Chapman, kgf. Jennifer L. Bryan. — ul. Jean-Claude Van Damme, Michael Jai White, Heidi Schanz, Xander Berkeley, Justin Lazard, Kiana Tom, Daniel von Bargen, James Black. — 83 minute. — distr. Continental film.



Univerzalni vojnik 2

## VELIKI LEBOWSKI / THE BIG LEBOWSKI

SAD, 1998. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films, Ethan Coen, kpr. John Cameron, izv. pr. Tim Bevan, Eric Fellner. — sc. Ethan Coen, Joel Coen, r. Joel Coen, d. f. Roger Deakins, mt. Roderick Jaynes, Tricia Cooke. — gl. Carter Burwell, sgf. Rick Heinrichs, kgf. Mary Zophres. — ul. Jeff Bridges, John Goodman, Julianne Moore, Steve Buscemi, David Huddleston, Philip Seymour Hoffman, Tara Reid, Philip Moon. — 117 minuta. — distr. Europa film i video.

Počnimo prigodnim citatom iz Filmske enciklopedije: »Akrobacije kamerom, ekstremne kompozicije kadra i začudni montažni spojevi su gl. značajke njegova (J. Coen) redateljskog stila...«

Definicija je jasna, koncizna i točna, i naravno dotiče tek »vrh ledene sante«.

No kako u ovom tekstu nema prostora za širi esej o Coenovima, prisjetimo se tek da su braća postala poznata po dosljednim postmodernističkim igrama sa žanrovima, likovima, naracijom a isto tako po dosljedno »pomaknutom« tretmanu svijeta u koji smještaju svoje filmove. Po svemu navedenom *Veliki Lebowski* nije nikakva iznimka u opusu, no razlika ipak ima, prije svega u izboru teme i likova.

Tako ostarjeli, gojazni hipik »Dude« (sjajni Jeff Bridges) zajedno s prijateljem, suludim vijetnamskim veteranom (također sjajni John Goodman) upada u nevjerojatan niz dogodovština jer su ga zamijenili s bogatim imenjakom i usput mu ukrali tepih iz sobe. Tepih je bio užasna otrcana krpa, ali je savršeno »popunjavao sobu«, kaže »Dude« i kreće po zadovoljštinu na najnespretniji i najgluplji mogući način.

Usput popuši gomilu jointa, stalno sluša »Creedens Clearwater Revival«, vozi auto koji bi i u Hrvatskoj spadao u stare kante te izlaže svoj miroljubivi, liberalni svjetonazor potpuno konfuznim rečenicama bez repa i glave. Da li iz dosljednosti ili slučajno, braća Coen cijeli film tretiraju »dudeovski« — čista, jasna radnja ne postoji niti je važna, sve je puno sjajnih, no suvišnih scena i likova, stiliziranih gegova i nepotrebnih glazbeno-plesnih točaka. I sve to zajedno čini prilično blesavu i razbarušenu cjelinu koja je u konačnici neodoljivo šarmantna. Naravno, ako ste zagriženi ljubitelj klasične narativne strukture brzo ćete se iznervirati zbog stalnog osjećaja da tek što niste shvatili zaplet kad se dogodi nešto što mu oduzme i jasnoću i smisao... Ali, ako ste u stanju neopterećeno pratiti urnebesno smiješne epizode urnebesno smiješnih likova bez traženja skrivenih poruka i smisla cjeline, dobro ćete se nasmijati. Što ne

znači da smisla i poruka nema. Dapače, ovo je vjerojatno jedini film braće Coen koji se prilično eksplicitno bavi tzv. »velikim temama« (osobne slobode, jaz između društvenih slojeva, rasap moralnih vrijednosti, odnos društva prema prošlosti, sveprisutna dehumanizacija — samo birajte), i iznenađujuće blagonaklono tretira likove neprilagođenih »šezdesetosmaša« koji su svoju društvenu aktivnost sveli na okupljanje u dvorani za kuglanje, zadnjem utočištu Amerikanca izgubljenog u vlastitoj zemlji.

Ovaj film sigurno nije remek-djelo kao neki raniji, nećete o njemu razmišljati danima nakon izlaska iz kinodvorane, ali ćete moći dobro zabaviti društvo prepričavajući omiljene zgode iz njega. Stoga, u očekivanju istinskog remek-djela braće Coen *Velikom Lebowski* slijedi ocjena — vrlo dobar, sjedi!

Staša Čelan

## VRTLOG ŽIVOTA / AMERICAN BEAUTY

SAD, 1999. — pr. DreamWorks Pictures, Jinks/Cohen Company, Bruce Cohen, Dan Jinks, kpr. Stan Wlodkowski, Alan Ball. — sc. Alan Ball, r. Sam Mendes, d. f. Conrad L. Hall, mt. Tariq Anwar, Christopher Greenbury. — gl. Thomas Newman, sgf. Naomi Shohan, kgf. Julie Weiss. — ul. Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher, Allison Janney, Scott Bakula. — 121 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nakon što je uspjeh Solondzove *Sreće* pokazao da se američka publika ne sastoji samo od tinejdžera, koje zadovoljavaju pojednostavljene »stripovske« priče urešene vizualnim atrakcijama i specijalnim efektima, vrlo brzo je i Hollywood posegnuo za sličnom temom represivnosti američkog načina života u provincijskom gradiću. Da bi se dodala ozbiljnost tom projektu »uvezen« je britanski kazališni redatelj Sam Mendes, a da bi se napravila ravnoteža angažiran je još jedan (ali američki) debitant — televizijski scenarist Alan Ball, koji je doduše shvatio neke razlike između filma i TV, poput toga da je na filmu moguće napraviti složeniju priču s više protagonista, ali nije shvatio najbitnije — da vrijedan film traži



Vrtlog života

životne likove, a ne konfekcijske TV-tipove, kakva je primjerice nepodnošljivo karikaturalna Annette Bening u ulozi protagonistove nevjerne supruge Carolyn kojoj su glavne stvari u životu poslovni uspjeh i održavanje privida obiteljske sreće.

Manje iritantni, no jednako klišeizirani su i epizodni likovi od Carolyninog ljubavnika (Peter Gallagher) do susjede — strogog mornaričkog časnika (Chris Cooper), pa i mladi koji imaju veće uloge — protagonistova kći (Thore Birch) koja tipično tinejdžerski mrzi oca, njezin momak i susjedov sin (Wes Bentley), čija mladenačka pobuna uključuje i droge, te maloljetna fatalna zavodnica (Mena Suvari), koji ipak svojim interpretacijama uspijevaju udahnuti dašak životnosti svojim likovima.

Najveći uspjeh u toj glumačkoj uvjerljivosti postiže ipak Kevin Spacey u glavnoj ulozi četrdesetogodišnjaka koji najprije dopušta da ga i u obitelji i na poslu stjeraju na samo dno, da bi onda uzvratilo udarac i nakon toga tragično završio u potpuno iskonstruiranom kraju. No, ipak te uspjele glumačke uloge i precizna Mendesova režija stvaraju dojam ozbiljnog filma koji je paradoksalno baš zahvaljujući prepoznatljivim tipiziranim situacijama »zrcalo života« (ne podsjeća li to pomalo na socreali-

zam sa suprotnim ideološkim predznakom?), što će ponajprije oduševiti ljude kojima su pokretne slike (televizijske, ali i filmske) zamjena za punoću življenja i što je isto tako *Vrtlogu života* donijelo najviše značajnih nagrada početkom 2000.

Tomislav Kurelec

## ZA NJEGOVE PLAVE OČI / MICKEY BLUE EYES

SAD, 1999. — pr. Castle Rock Entertainment, Simian Films, Elizabeth Hurley, Charles Mulvehill. — sc. Adam Scheinman, Robert Kuhn, r. Kelly Makin, d. f. Donald E. Thorin, mt. David Freeman. — gl. Basil Poledouris, sgf. Gregory P. Keen, kgf. Ellen Mironick. — ul. Hugh Grant, James Caan, Jeanne Tripplehorn, Burt Young, James Fox, Joe Viterelli, Gerry Becker, Maddie Corman. — 101 minuta. — distr. BLITZ.

Među komedijama *Ja u ljubav vjerujem* (r. Roger Michell) i *Odbjegla nevjesta* (r. Gary Marshall), film *Za njegove plave oči* zauzima karakteristično mjesto.

Iako je riječ o romantičnim komedijama više-manje rađenim na tragu *Zgodne žene*, koja je utemeljila romantičnu komediju devedesetih, *Za njegove plave oči* odudara pokušajem interpoliranja filma mafije u datu strukturu i upravo je to mjesto po kojem postaje razmišljalački zanimljivom iako ne i savršeno usustavljenom. Naime, mafijaški kontekst priče, iako je trebao biti temeljem smiješnoga, ima pomalo sporednu ulogu.

Michael Felgate (Hugh Grant) zaprosio je svoju djevojku Ginu Vitale (Jeanne Tripplehorn) i zbog intrigantnosti njezina odbijanja, nastoji upoznati njezinu



Živjeti na sav glas

obitelj — utjecajnu članicu mafijaške obitelji Graziosi, čiji momci ubrzo uvlače Michaela u »posao«. Uvlačenje u »posao« i snalaženje u njemu te Michaelova komunikacija s djevojkom, koja je sada time određena, postaju osnovicom na kojoj se gradi priča, u kojoj Hugh Grant treba odigrati ulogu zanimljiva i dobra komičara.

No, dok je u filmu *Ja u ljubav vjerujem* smiješno gradio i pojačavao Grantov cimer zamišljen kao karikatura od čovjeka, te Grant nije morao posebno koristiti vlastitu mimiku ili gestu, u ovoj se komediji njegovoj urođenoj zbunjenosti (kojom u raznovrsnim filmovima pomalo glumi sve i svašta), pokušava dodati i određena doza duhovitosti načinom govora i grimasama — u trenutku kad se mora predstaviti mafijašima kao okorjeli čikaški mafijaš »Mickey Blue Eyes«.

Problem je u tome što Hugh Grant kao glumac nije tip komičara, iako njegova zbunjenost ponekad djeluje smiješno, te njegov način glume u tim trenucima ispada neuspjelo krevljenje dovodeći u pitanje cijelu mafijašku fabularnu okosnicu priče. Ono zbog čega je film ipak donekle zanimljiv jest marginalno parodiranje mafijaškog filma čije je isprepletanje s romantičnom komedijom ispalo nespretno i ne previše komično.

Jasna Posarić

# Videopremijere\*

Uredio: Igor Tomljanović

## APOSTOL / THE APOSTLE

SAD, 1997. — pr. October Films, Butchers Run Films, Rob Carliner, kpr. Steven Brown, izv. pr. Robert Duvall. — sc. i r. Robert Duvall, d. f. Barry Markowitz, mt. Steve Mack. — gl. David Mansfield, sgf. Linda Burton, kgf. Douglas Hall. — ul. Robert Duvall, Farrah Fawcett, Todd Allen, John Beasley, June Carter Cash, Walton Goggins, Billy Joe Shaver, Billy Bob Thornton, Miranda Richardson. — 133 minute. — distr. UCD.

Robert Duvall je Sonny Dewey propovjednik i samoproglašeni apostol koji želi slijediti Boga, ali u ključnim trenucima života njega samog slijedi Nečastivi. Robert Duvall je redatelj, scenarist, glavni glumac i izvršni producent *Apostola*, prema riječima samoga Duvalla, njegova najvažnijega filmskog djela. Slavni Duvall se kao redatelj i scenarist prvi put okušao prije sedamnaest godina potpisujući iznimno hvaljeni film *Angelo, My Love* o jedanaestogodišnjem gypsy dječaku na ulicama New Yorka. Ako je suditi po *Apostolu* imamo pravo zapitati gospodina Duvalla: što ste čekali gotovo puna dva desetljeća?

Na početku *Apostola* upoznajemo Sonnyja Deweyja kao propovjednika iznimno odana svom poslu, u stalnom komuniciranju s Bogom i svojom pastvom koja ga gotovo obožava. Upravo zbog te preuzetosti Sonnyja napuštaju žena (Farrah Fawcett) i djeca što on dosljedno tumači umiješanošću vraga koji je stao između njega i obitelji. Sve se Sonnyju dodatno zakomplicira kada fizički napadne ljubavnika svo-

je žene i otjera ga naposljetku u smrt. Sonny u bijegu inscenira vlastitu smrt, odlazi u Lousianu i ponovno se vjerski angažira pod apostolskim imenom E. F. Međutim, sustiže ga, vidi vraga, Božja ruka pravde.

Lik Sonnyja Deweyja jedan je od najbolje osmišljenih, napisanih i odglumljenih likova u svjetskom filmu posljednjih godina. Sonny je Božji sluga od jutra do mraka, vjera ga ne napušta ni u najtežim trenucima (iako se ponekad potihom zapita: *Gospode, zašto mi to radiš?*). No on je i pravi primjer svakodnevnih kušnji istinskih vjernika koje mu naposljetku dođu glave. Prava je redateljsko-scenaristička bravura Sonnyjevo nastojanje da osvoji novu ženu u svom životu (June Carter Cash), iako mu vjerska pravila jasno brane izvanbračne seksualne odnose. Duvall, i sam zasigurno pravi vjernik, u *Apostolu* duboko grize u kiselu jabuku nekih vjerskih postulata i njihova kršenja. *Svi smo mi grješnici*, vapi Sonny Dewey čiji je grijeh u *Apostolu* doveden do radikalne forme. Što su Božji oprost i pokajanje te kakav je njihov smisao nakon počinjena grijeha, očito su pitanja na koja bi Duvall rado našao odgovor. On ga, međutim, ne daje, nego pruža povod za razmišljanje, a takva su filmska djela u suvremenoj američkoj kinematografiji pravi izuzeci.

Sam *Apostol* i nije na prvi pogled baš zabavan za gledanje — osim ključnih zbivanja, veći dio filmske vrpce ispunjena je molitvama i crkvenim obredima. Ta su dva segmenta u potpunosti opreci baš kao i Duvallovo religijsko meandriranje naspram njegova reali-

stičkoga redateljskog stila. Ta alkemija daje nevjerojatno dobre rezultate — *Apostol* je malo remek-djelo o vječnim religijskim pitanjima grešnih djela i smisla pokajanja.

Ivan Žaknić

## DIVLJA NOĆ / GO

SAD, 1999. — pr. TriStar Pictures, Saratoga Entertainment, Banner Entertainment, Matt Freeman, Mickey Liddell, Paul Rosenberg, kpr. John August, Paddy Cullen. — sc. John August, r. i d. f. Doug Liman, mt. Stephen Mirrione. — gl. BT, sgf. Thomas P. Wilkins, kgf. Genevieve Tyrrell. — ul. Katie Holmes, Sarah Polley, Suzanne Krull, Desmond Askew, Nathan Bexton, Robert Peters, Scott Wolf, Jay Mohr. — 103 minute. — distr. Continental film.

*Divlja noć* Douga Limana baš kao i njegov prvijenac *Swingers* prati noćni život na ulicama i u klubovima Los Angelesa i Las Vegasa, a oba filma su podjednako zabavna i uspjela ostvarenja. Jedina je razlika među njima u činjenici da su jeftiniji *Swingers* zaradili četrdesetak milijuna dolara na američkom *box officeu* što ih je pretvorilo u jedno od najugodnijih iznenađenja u 1996. godini, dok je *Divlja noć* jedva zaradila petnaestak milijuna dolara koliko je otprilike iznosio njezin proračun.

*Divlja noć* je crna komedija čija se radnja odigrava u razdoblju od dvadeset četiri sata, a u središtu priče su tri lika: Simon, Ronna i Claire. Simon zamjenjuje kolegicu s posla Ronnu da ga mijenja na poslu kako bi mogao otići tulumariti s dečkima u Las Vegas. Ronna pristaje jer joj hitno trebaju novci za stanarinu. Ali Ronna će pronaći priliku za još

\* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 10 novih videonaslova. Od toga 7 filmova iz SAD i tri koprodukcijiska filma (SAD/Velika Britanija/Slovačka/Mexico/Češka; SAD/Njemačka/Češka i Njemačka/Danska/Švedska).

Filmove su distribuirali: Continental (2), Issa film&video (1), UCD (3) i VTI (4).

bolju zaradu kad otkrije da se Simon bavi dilanjem droge. Ronna odlučuje nabaviti drogu nekim Simonovim mušterijama, pa s prijateljicom Claire odlazi do Simonova dobavljača. Ovaj joj daje drogu ali kao garanciju da ga Ronna neće prevariti on traži da Claire ostane s njim u društvu dok se Ronna ne pojavi s novcem. No, kako se stvari u životu obično kompliciraju tako će i svima njima događaji te noći krenuti u neželjenu smjeru.

Liman je odličan pripovjedač i dokumentarist generacije X tako da vrlo uspješno bilježi rituale izlazaka, tulumarenja i zavodjenja što uklopljeno u stvarnu atmosferu daje uvjerljive i životne filmove. Dodatna zanimljivost *Divlje noći* neobičan je način pripovijedanja (film se sastoji od jedne priče viđene iz tri različite perspektive), pa je Limanovo djelo brza urbana komedija koja svakako spada u sam vrh ovogodišnje videoponude.

**Denis Vukoja**

## GRABEŽLJIVCI / RAVENOUS

SAD, Velika Britanija, Slovačka, Meksiko, Češka Republika, 1999. — pr. 20<sup>th</sup> Century Fox, ETIC Film, Engulf & Devour Productions, Heyday Films, Fox 2000 Pictures, Adam Fields, David Heyman, izv. pr. Tim Van Rellim. — sc. Ted Griffin, r. Antonia Bird, d. f. Anthony B. Richmond, mt. Neil Farrell. — gl. Damon Albarn, Michael Nyman, sgf. Bryce Perrin, kgf. Sheena Napier. — ul. Guy Pearce, Robert Carlyle, Jeremy Davies, Jeffrey Jones, John Spencer, Stephen Spinella, Neal McDonough, David Arquette. — 98 minuta. — distr. VTI.

Nesuđeni projekt Milcha Manchevskog potpisala je Antonia Bird, ambiciozna filmašica čiji se zanimljivi uradak, *Lice*, nedavno također pojavio u ovdašnjim videotekama. Ta je redateljica i u *Grabežljivcima* pokazala kako umije stvoriti sugestivnu atmosferu, umješno se služeći kolorom, uglojima snimanja i glazbenom podlogom. Štoviše, dok se bavi kreiranjem začudnih ugođaja, dobrim dijelom temeljenih i na prostorno vremenskom okviru unutar kojeg se radnja odigrava, ona svoje djelo odmiče od standardnih obrazaca suvremenog horora. Motivima kanibalizma, spretno spojenih s obrascima vampir-

skog filma, ona se služi na stiliziran, ponekad jezovito izravan, no ipak stil označen određenim odmakom. U tim trenucima *Grabežljivci* potpuno zaokupе gledateljevu pozornost, te djeluju poput cjeline koja se gleda u jednom dahu. Nažalost, svoju nakanu Antonia Bird nije uspjela sustavno sprovesti do same završnice.

*Grabežljivci* se u drugoj polovici, a ponajviše u samoj završnici, pretvaraju u konfekcijski horor, djelo koje vjeru polaže u grafičku prikazbu nasilja, te nastoji predvidljivim šokovima uznemiriti gledatelja. Atmosfera ustupa mjesto gomilanju leševa, a situaciju tek donekle spašava raspoloženi Robert Carlyle. Istini za volju, njegov je najveći problem nepostojanje pravog oponenta, sposobnog suparnika koji, budući da se nalazi na strani dobra, veže uz sebe simpatije publike. Nastup Gya Pearcea, kojeg se možda ponetko sjeća po nastupu u kult filmu *L. A. povjerljivo*, poprilično je mlak, te je lik kojeg on tumači sasvim nezanimljiv.

*Grabežljivci* su u rukama beskompromisnijeg filmaša, kakav je možda Manchevski htio biti, mogli postati prvoklasnim hororom, ostvarenjem kojeg bi bez problema svrstali među ponajbolje predstavnike žanra u devedesetim godinama. No, Antonia Bird je popustila pred producentskim zahtjevima i pred kraj okrenula svoje djelce putem mirnih voda populizma. Stoga je to tek solidan horor i ništa više.

**Mario Sablić**

## IZBORNI DANI / ELECTION

SAD, 1999. — pr. Paramount Pictures, MTV Productions, Bona Fide Productions, Albert Berger, David Gale, Keith Samples, Ron Yerxa, kpr. Jim Burke, Jacobus Rose, izv. pr. Van Toffler. — sc. Alexander Payne, Jim Taylor prema romanu Toma Perrotte, r. Alexander Payne, d. f. James Glennon, mt. Kevin Tent. — gl. Rolfe Kent, sgf. Jane Ann Stewart, kgf. Wendy Chuck. — ul. Matthew Broderick, Reese Witherspoon, Loren Nelson, Chris Klein, Phil Reeves, Emily Martin, Jonathan Marion, Amy Falcone. — 103 minute. — distr. VTI.

Izbori spomenuti u naslovu su školski izbori. Reese Witherspoon tumači ulo-

gu mlade i nadobudne štreberice Tracy Flick koja želi postati predsjednicom školskog učeničkog vijeća. Zapravo ona želi postati predsjednicom svemira, no odnekud se mora početi. Pozitivac cijele priče je mladi profesor McAllister (Matthew Broderick) koji u 'štreberici' prepoznaje veliko zlo koje prijeti da uništi cijelo čovječanstvo. Zašto je on heroj, a ona negativac, zaista je teško reći. Tracy zapravo ne radi ništa tako strašno. No ako zatvorite oči i vratite se u školske dane, sjetit ćete se kolega koji su vam bez previše pravih razloga također išli na živce, pa će situacija biti jasnija.

Ova crna komedija posebna je po tome što svoje likove gleda kroz prizmu apsurda i time priča istinitiju priču od većine normalnijih i običnijih narativnih konstrukcija. Sama autentičnost svadena je na banalnosti. Možda vam je to teško predočiti no zar nije ljudska glupost najiskrenija i najautentičnija osobina kojom se svakog od nas može vrlo lako opisati. I to daje najveću težinu filmu. Sve je ovdje neobično, a samim time i duhovito. S druge strane pred vašim očima redaju se prizori jedan autentičniji od drugoga. Pa zar smo cijelo ovo vrijeme živjeli u zabludi da filmovi oslikavaju život na sve načine osim onog najiskrenijeg? Ako je tako, onda eto jednog, u kojem ćete naći i previše zajedničkih stvari s likovima.

No nemojte si dozvoliti da vas to oneraspoloži. Ugledajte se na likove — njima nikada nije žao zbog onog što jesu, već zbog onog što nisu.

Jedina zamjerka ovom ostvarenju je njegov kraj, tj. radnja filma koja nas odvodi u dodatnu priču o sudbinama dva glavna lika nakon njihova odlaska iz školskih klupa što se doživljava kao svojevrsni antiklimaks. Nepotrebno, s obzirom da je bilo prilika za savršeni



Školska groznica

završetak. No ipak obvezno u videoteku po ovo 'ogledalo' ljudske zlobe i gluposti.

**Martin Milinković**

## JEDINA PRAVA STVAR / ONE TRUE THING

SAD, 1998. — pr. Universal Pictures, Monarch Pictures, Ufland, Jesse Beaton, Harry J. Ufland, izv. pr. Leslie Morgan, William W. Wilson. — sc. Karen Croner, r. Carl Franklin, d. f. Dedan Quinn, mt. Carole Kravetz. — gl. Cliff Eidelman, sgf. Paul Peters, kgf. Donna Zakowska. — ul. Meryl Streep, Renée Zellweger, William Hurt, Tom Everett Scott, Lauren Graham, Nicky Katt, James Eckhouse, Patrick Bre- en. — 127 minuta. — distr. VTI.

◉dmaknuvši se od žanrovskih prostora krimića u kojima se afirmirao, Carl Franklin se okušao u tzv. nežanrovskom filmu, tj. drami, i ponovno polu- čio dojmjljive rezultate.

*Jedina prava stvar* temelji se na romanu Anne Quindlen i scenariju Karen Croner, no nema sumnje da je najveći kreativni dio posla obavio Franklin u suradnji s prvorazrednom glumačkom ekipom. U središtu problemske situacije je obitelj Gulden — otac George (Hurt), ugledni sveučilišni profesor književnosti, majka Kate (Streep), pomalo infantilna domaćica, kći Ellen (Zellweger) koja je u New Yorku započela obećavajuću novinarsku karijeru te, kao lik najmanje važan, sin koji studira na prestižnom sveučilištu samo zato da bi zadovoljio oca.

Stvari se u obitelji zakompliciraju kad Kate oboli od karcinoma. Autoritativnom Georgeu nije na kraj pameti da angažira medicinsku sestru koja bi o njoj stalno skrbrila, nego traži od Ellen da se vrati kući i preuzme brigu o majci. Ellen takvom kombinacijom ni najmanje nije zadovoljna, no prihvaća ju. Nova situacija donijet će joj sasvim nov pogled na oca, kojeg je od malih nogu idealizirala. Shvatit će da je voljeni otac zapravo velik egoist koji je godinama iskorištavao ženinu tolerantnost i seksualno se provodio sa svojim studenticama, da je sklon verbalnom poziranju i konačno da je gotovo do poniznosti iskompleksiran tuđom veličinom i značajem. S druge strane majka, koju je



*Jedina prava stvar*

uvijek potcjenjivala, izranja u pozitivnom svjetlu kao ustrajna i mudra žena koja je bila ključni potporanj obitelji. Štoviše ona otkriva Ellen neke manje ugodne istine o prirodi bračnog odnosa: ono što je u početku mislila da suprugu nikad neće tolerirati (zanemari- vanje, izvanbračne veze), vrijeme i obiteljska situacija učinili su prihvatljivim — to jest tužno, ali čovjek se u životu uči kompromisima. Uostalom, njezin suprug i Ellenin otac nije samo prikri- veni egoist i intelektualni pozer, taj čov- vek nosi u sebi i plemenitije osjećaje i zaista pati zbog sudbine koja je snašla njegovu ženu i time njega sama.

S nekim drugim glumcima i osobito u nečijoj drugoj režiji, ovakve situacije i poruke mogle bi djelovati sentimentalno i banalno, prometnuti se i u slavljene ženske samozatajnosti, žrtvovanja individualne sreće na svetom oltaru obitelji, no Franklin materiji kojom barata daje profinjenu intonaciju. Nema tu patetičnog glumatanga i pretencioznog deklamiranja, sve je smireno, staloženo, u zagasitim tonovima, Franklinov stil uvjerljivo sugerira psihološku delikatnost i slojevitost.

Mada *Jedina prava stvar* nije vrhunsko ostvarenje, za to, čini se, nedostaje jači scenarijski predložak, Carl Franklin nedvojbeno je dao još jedan dokaz svoje redateljske kreativnosti, nametnuvši se kao nezaobilazan autor filmskih devedesetih.

**Damir Radić**

## KRALJEVI RINGA / WHEN WE WERE KINGS

SAD, 1996. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, David Sonnenberg Production, DAS Films, Leon Gast, Taylor Hackford, kpr. Vikram Jayanti, Keith Robinson, izv. pr. David Sonnenberg. — r. Leon Gast, d. f. Maryse Alberti, Paul Goldsmith, Kevin Keating, Albert Maysles, Roderick Young, mt. Leon Gast, Taylor Hackford, Jeffrey Levy-Hinte, Keith Robinson. — 87 minuta. — distr. UCD.

◉scarom nagrađen dugometražni dokumentarac Leona Gasta (i Taylora Hackforda, koji je pružio presudnu materijalnu i moralnu podršku pa je na špicu potpisan zajedno s režiserom) snimljen je još 1974. godine, u vrijeme legendarnog zairskog boks meča za naslov svjetskog prvaka u teškoj kategoriji između branitelja naslova Georgea Foremana i izazivača Muhammada Alija, no konačno je zgotovljen tek dvadesetak godina kasnije. Prvotno je film trebao dokumentirati tzv. crni Woodstock, glazbeni spektakl čija je glavna zvijezda bio James Brown, a koji je zamišljen kao komplementarna ponuda uz veliki boks meč. Sve zajedno je u kolijevki crne rase, Africi, trebalo slaviti crnačku kulturu, a glavni garanti toga su naravno bili James *I'm Black and I'm Proud* Brown i ondašnji veliki zagovornik Crnih muslimana Muhammad Ali. No kako je svega par dana prije meča Foreman na treningu ozlje- dio arkadu, borba je morala biti odgo- đena za nekih mjesec dana. Oba boksa- ča su ostala u Kinshasi, a također i Gast koji je odlučio svoj film preusmjeriti na sam meč i posvetiti mu glavninu zbiva- nja.

Ova objašnjenja su nužna jer su *Kraljevi ringa* vrlo nekoherentna cjelina. Riječ je zapravo o miješanoj salati u kojoj su zastupljeni i politički background s diktatorom Mobutuom, i socijalne prilike u Zairu, i spomenuti koncert s naglaskom na Jamesu Brownu, i boks meč, a nadasve Muhammad Ali. U konačnoj verziji film se zapravo prometnuo u portret Muhammada Alija kao jedinstvene, karizmatične osobnosti, kojoj su svi ostali, spomenuti elementi filma potčinjeni. To je i ključni problem »Kraljeva ringa«. Gast, naime,

nije imao dovoljno materijala da sklopi cjelinu koja će zaista relevantno prezentirati sve obuhvaćene sastojke, a s druge strane manjkalo mu je samodiscipline koja bi mu omogućila da većinu snimki koje nisu koncentrirane na Alija jednostavno izbaciti iz filma, čime bi izbjegao nepotrebno defokusiranje. Konačni rezultat je vrlo neujednačen film koji se prodaje pod nešto što nije. On čak ne pruža ni cjelovitiju sliku zbivanja vezanih uz sam meč (jer za to bi trebalo ravnopravnije učešće Georgea Foremana, koji se pojavljuje tek usput), a kamoli kompetentniju panoramu jednog prostora u jednom kratkom povijesnom trenutku.

Osobno, strašno me je smetala spomenuta Foremanova marginaliziranost, jer iz svakog rijetkog kadra u kojem se on pojavljuje jasno je da je riječ o, na svoj način, fascinantnom čovjeku (vizualno respektabilna pojava intrigantne smirenosti i škrтости na riječima, čime predstavlja dobrodošlog antipoda hiperdinamičnom, ultrabrljavom i radikalno razmetljivom Aliju). Također je velik nedostatak filma traljava obrada njegove kulminacijske točke — dramatičnog noćnog meča na glavnom stadionu Kinshase. Svjedoci zbivanja, Norman Mailer i George Plimpton, sjajno su ilustrirali jezivu atmosferu uoči izlaska na ring (ugodaž u Alijevoj svlačionici nalikovao je mrtvačnici, jer su svi članovi njegova tima bili uvjereni da bivši prvak nema apsolutno nikakve šanse protiv mlađeg i snažnijeg Foremana te su ga na ring ispratili kao na, doslovno, gubilište, s obzirom da se zapravo nisu bojali poraza, kojeg su već prihvatili, nego poniženja i masakra, s obzirom da je Foreman prethodno unakazio Georgea Fraisera i Kena Nortona, boksače od kojih je Ali bio poražen), kao i prvu rundu meča (Mailer svjedoči da je nakon završene prve runde prvi put u Alijevoj karijeri u njegovim očima vidio strah). No onda se kroz preostalih šest rundi doslovce prohujalo, čime se nije slijedila dramatika samog meča (Gast jednostavno nije uvidio da je rovovska obrana na konopce oslonjenog i začahurenog Alija pred bespoštednim, gnjevnim, silovitim, ali, na Alijevu sreću, i slijepim Foremanovim napadima zapravo čista borba za opstanak), da bi antologijski

trenutak senzacionalnog nokauta u osmoj rundi (umjesto da sam bude nokautiran, što se očekivalo takoreći svakog časa, Ali se dignuo iz mrtvih i zapanjujućom svježinom uputio par udarača kojima je vlastitim tempom potpuno iscrpljeni Foreman podlegao) bio plasiran poprilično mlako, puno izgubivši na svojoj iznimnosti. Također, ostaje nejasno zašto, kad su već dosnimavani suvremeni komentari, nisu intervjuirani sami Ali i Foreman, odnosno zašto Spike Lee govori isključivo o Alijevom silnom značenju za crnačku samosvijest, a ne spominje Foremana i ne komentira samu borbu.

Ipak, i uz ove značajne primjedbe, *Kraljevi ringa* u velikoj su mjeri gledateljska poslastica. Glavna zasluga za to ide samom Aliju, velikom šaljivcu koji na nevjerovatno šarmantan i zabavan način, poput najvećih majstora verbalnog humora, s upravo *campovskom* samosviješću komentira vlastite boksačke i ine sposobnosti i ocrnjuje suparnika. Nevjerovatan je Alijev showmanski dar i da je Gast bio pošten prema sebi i gledateljima te film ultimativno sveo na formu svojevrsnog Alijeva *one man showa*, konačan dojam bio bi vjerovatno besprijekoran.

Damir Radić

## LAŽI I ŠAPUTANJA / PRAGUE DUET

SAD, Njemačka, Češka Republika, 1997. — pr. Cinetel Films, Balzer International Films, Destiny Entertainment, Global Pix International, ZDF Enterprises, Journal Film, Sheryl Longin, Klaus Volkenborn, kpr. Shelley Surpin, izv. pr. Jan Balzer, Michael Bremer, Margrit Stärk. — sc. Sheryl Longin, Roger L. Simon, r. Roger L. Simon, d. f. Ivan Slapeta, mt. Dody Dorn. — gl. Boris Zelkin, sgf. Jiri Hlupy. — ul. Gina Gershon, Rade Šerbedžija, Patricia Hodge, Otakar Brousek, Gordon Lovitt, Stuart Milligan, Jan Nemejovsky, Václav Knop. — distr. Issa film i video.

Amerikanka češkog podrijetla, Lauren Graham (Gershon), dječja je psihijatrica koja odlazi u Prag na stručni simpozij. Tamo upoznaje poznatog češkog pisca i disidenta Jioija Kolmara (Šerbedžija) koji je uz to i vrlo šarmantan. Njih dvoje provode sve više vremena zajedno i ubrzo ulaze u ljubavnu vezu. Po završetku simpozija, Lauren ostaje u

Pragu živjeti s Kolmarom koji je sada glavni kandidat za novog ministra kulture. Sve funkcionira savršeno i Lauren se čak uspijeva sprijateljiti s Kolmarovim sinom iz prijašnjeg braka, a vrijeme provodi u potrazi za dokumentima o svom ocu koji je nekad živio u Češkoj. Ne zadugo i oni objavljuju zaruke na rođendan Kolmarova oca. No, tada slavljenu dobiva u ruke Laureninu obiteljsku sliku i njezina oca prepoznaje kao nacističkog kolaboratora iz Drugog svjetskog rata. Kad se to potvrdi, ta mračna tajna prijete Kolmarovoj političkoj karijeri, ali još više njihovoj vezi...

*Laži i šaputanja* prilično je netočan prijevod originala, ali zapravo dobro funkcionira u ozračju filma koji je napravljen bez velikih pretenzija u maniri televizijskog filma nešto bolje produkcije. S obzirom na intrigantnu, premda ne suviše inovativnu temu o problematičnoj tajni iz prošlosti, mogla je nastati ozbiljna drama o moralnim dvojba glavni junaka. Redatelj se nije trudio previše približiti likove koji ostaju na jednoj distanci, te zapravo ne marimo previše za njih. Dodatno razvodnjavanje priče pri kraju i predvidljiv kraj zasigurno ne pomažu filmu. U takvom filmu niti vrlo dobri glumci, Rade Šerbedžija i Gina Gershon, nisu mogli pokazati svoju umješnost i, premda nešto iznad razine ostalih komponenata filma, i njihova se izvedba uklopila u konfekcijski izgled cijelog ostvarenja.

Sanjin Petrović

## SMILLIN SNJEŽNI OSJEĆAJ SMRTI / SMILLA'S FEELING FOR SNOW / FRÄULEIN SMILLAS GESPÜR FÜR SCHNEE

Njemačka, Danska, Švedska, 1996. — pr. Constantin Film Produktion, Smilla Film A / S, Greenland Film Production, Bavaria Film, Bernd Eichinger, Martin Moszkowicz, izv. pr. Dieter Meyer. — sc. Ann Biderman prema romanu Petera Hoega, r. Bille August, d. f. Jörgen Persson, mt. Janus Billeskov-Jansen, Pernille Bech-Christensen. — gl. Harry Gregson-Williams, Hans Zimmer, sgf. Paul Weston, kpf.

Barbara Baum. — ul. Julia Ormond, Gabriel Byrne, Richard Harris, Robert Loggia, Jim Broadbent, Mario Adorf, Bob Peck, Tom Wilkinson. — 121 minuta. — distr. UCD.

● ovaj neobičan film režirao je Danac Bille August (*Pelle osvajač*, *Kuća duhova*), a riječ je o ekranizaciji hvaljenog bestsellera Petera Hoega *Smilla osjeća snijeg*. Glavna junakinja filma usamljena je djevojka Smilla koja jednog dana ispred svoje zgrade pronalazi mrtvo tijelo šestogodišnjeg susjeda s kojim je imala blizak i prijateljski odnos. Iako policija tvrdi kako se radi o nesretnom slučaju, Smilla pronalazi neobične tragove koji ukazuju kako dječak nije sam pao s krova zgrade nego je, najvjerojatnije, bježao pred nekim.

Izuzetno hladno i depresivno ozračje, te zanimljiva priča glavne su odlike Augustova djela koje, na žalost, ne uspijeva održati jednaku kvalitetu tijekom cijelog filma. Bille August je dvije trećine filma uspješno gradio napetu i pomalo mističnu atmosferu pri čemu je sigurno vodio priču i minuciozno gradio slojevite karaktere, ali njegovu posustajanje u završnici filma osjetno je oslabilo do tada vrlo dobru cjelinu. Pred kraj filma August kao da gubi strpljenje pa poseže za brzopletim i klišeiziranim rješenjima što je prilično razočaravajuće s obzirom na dotadašnji sjajan uvod. Sugestivnost filma temelji se na smirenim glumačkim kreacijama koje su u potpunom skladu s hladnim i sivim ulicama Kopengahena.

**Denis Vukoja**

## U SNOVIMA / IN DREAMS

SAD, 1998. — pr. DreamWorks Pictures, Stephen Woolley, kpr. Redmond Morris. — sc. Bruce Robinson, Neil Jordan prema romanu »Doll's Eyes« Bari Wood, r. Neil Jordan, d. f. Darius Khonji, mt. Tony Lawson. — gl. Elliot Goldenthal, sgf. Nigel Phelps, kgf. Jeffrey Kurland. — ul. Annette Bening, Katie Sagona, Aidan Quinn, Robert Downey Jr, Stephen Rea, Paul Guilfoyle, Prudence Wright Holmes, Krystal Benn. — 99 minuta. — distr. VTI.

Neil Jordan je respektabilni status stekao filmovima poput *Vučje družine* i *Plaćljive igre*, djelima koja su se slobodno služila odabranim žanrovskim te-

meljima, poglavito glede prezentacije autorova slojevita svjetonazora. U svojim težnjama da ponudi ponešto povrh prepoznatljivih obrazaca Jordan je znao zastraniti, no čak su i tada to bila vrlo zanimljiva ostvarenja. Sličan je slučaj s njegovim posljednjim filmom, *U snovima*, koji je na nesreću, zaobišao premijerno kinoprikazivanje, te se u nas pojavio na videokaseti.

Riječ je o ostvarenju koje će nedvojbeno radosno dočekati svi štovatelji vrhunske filmske fotografije, začudnih vizura koje bude emocije i potpuno kreiraju ugodajnost cjeline. Nije to nimalo čudno, ukoliko pridodamo kako je za kamerom bio Darius Khonji, zasigurno najcjenjeniji suvremeni direktor fotografije, čijoj sklonosti stiliziranim vizurama smo bili svjedoci u uradcima poput *Delikatessen*, *Seven* ili *Alien Resurrection*. No, za Jordana to baš i nije neka pohvala, jer je Khonjjeva fotografija, gotovo bi se dalo kazati, isključivi razlog za gledanje ovog filma.

U snovima još koliko toliko drži vodu do samog raspleta, koji je više nego razočaravajući i nedvojbeno će razgnjeviti gledatelje kojima je do dobrog horora. Prizemna završnica umanjuje dojam koji ostavlja cjelina, pogotovu u prvih četrdesetak minuta. Jordan uspijeva realizirati nekoliko vrlo zanimljivih, pa čak i uzbudljivih prizora, vraćajući se stilski u doba kada je snimio *Vučju družinu*. Ponudena snoviđenja podjednako su poetična i stravična, a zahvaljujući

Khonjjevoj fotografiji ostaje dojam kako iza naoko najbezazlijenijeg prizora vreba pritajena opasnost. Stoga su efektne scene ponajviše rezultat visokih vizualnih dometa cjeline, a daleko manje Jordanovih redateljskih napora. Upravo je atmosfera suspregnute strave nositelj kakvoće Jordanovog filma. No, kada dođe do neugodno banalnog razriješavanja sve pada u vodu. Stoga je ovo ostvarenje namijenjeno isključivo poklonicima sjajnih slika.

**Mario Sablić**

## VOLJENA / BELOVED

SAD, 1998. — pr. Harpo Pictures, Clinica Estetico, Edward Saxon, Jonathan Demme, Gary Goetzman, Oprah Winfrey, Kate Forte, izv. pr. Ron Bozman. — sc. Akosua Busia, Richard LaGravenese, Adam Brooks prema romanu Toni Morrison, r. Jonathan Demme, d. f. Tak Fujimoto, mt. Carol Littleton, Andy Keir. — gl. Rachel Portman, sgf. Kristi Zea, kgf. Colleen Atwood. — ul. Oprah Winfrey, Danny Glover, Thandie Newton, Kimberly Elise, Beah Richards, Lisa Gay Hamilton, Albert Hall, Irma P. Hall. — 171 minuta. — distr. Continental film.

*Voljena* je jedan od onih filmova koje teško zaboravljate. Riječ je o ekranizaciji dojmjljiva romana Toni Morrison, koji predstavlja doista zahtjevnu zadaću čak i za vrlo darovite filmaše. Tim više djelo za koje je glasoviti Jonathan Demme zavrijedio štovanje.

Umješno spajajući elemente trilera s obrascima koje najčešće susrećemo u



*Voljena*



hororima, glasoviti redatelj Jonathan Demme snima ostvarenje začudne vizualnosti, slojevite fabule i razlomljene narativne strukture. *Voljenu* je povremeno doista teško pratiti, te se mnogo sitnih detalja, koje je Demme utkao u višeznačnu cjelinu, razotkriva tek na drugo, pa i treće gledanje. Taj se filmaš ponovno pokazuje velemajstorom u kreiranju dojmljivih montažnih sekvenci, ali i u sustavnom održavanju napetosti. Dakako, mnogi će filmofili, mahom oni koji očekuju formulaičnu

žanrovsku razbibrigu, vrlo brzo odustatu od cjeline koja od gledatelja traži puni angažman, a u prvih pola sata djeluje kaotično.

Demmeovim inzistiranjem na brutalnoj prikazbi nasilja, koja prati nenadane, šokovite reminiscencije, nemalo će biti iznenađena i publika slabijih živaca. No, kombinirajući takve trenutke s onim koji djeluju mnogo poetičnije, Demme realizira upečatljivu cjelinu, ostvarenje koje, kako se priča polako odmatata, postaje sve zanimljivijim. Re-

klo bi se kako se Demme u *Voljenoj* uspješno okoristio iskustvima stečenim u njegova dva iznimno hvaljena ostvarenja, trileru *Kad jaganjci zatihnu* i drami *Philadelphia*. Spojivši naoko nespojivo, te temeljeći cjelinu na intrigantnom narativnom labirintu, taj je filmaš ponudio djelo impresivne vizualnosti, izvrsne glume i doista intrigantne fabule. Stoga je *Voljena* film koji zasigurno pripada u sam vrh videoponude u prošloj godini.

**Mario Sablić**

Diana Nenadić

## Stara pravila i nove iznimke

9. Dani hrvatskog filma, Zagreb 2.-5. ožujka 2000.

### Umjesto uvoda ili selekcija u prvom licu

Dani hrvatskog filma već godinama su na lošem glasu, poput hrvatskog filma. Možda čak i više od hrvatskog filma. I sama sam na razne načine sudjelovala u njegovu pronosjenju, lansirajući jednom prigodom zlobnu primjedbu kako DHF počinju tamo gdje se gasi televizor. Ili: sve ono dokumentarno ili dramsko, što, štedeći živce, izbjegavaš gledati na malom ekranu, dočeka te svakog ožujka u kinu, garnirano aparirskim predasima glazbenih spotova, reklama ili crtića. Stvari su se, ipak, barem malo promijenile. U Dane je uvedena selekcija, skraćeni su na tri natjecateljska dana, a tu i tamo u kinematografiji se pojavi nešto novo i drugačije što će tih dana ublažiti šok suočenja sa surogatnom televizijskom slikom na kinoekranu.

Za selektora ili selektorice to i nije baš neka utjeha. On ili ona mora odgledati sve, a pritom, pitajući se bez prestanka »je li to bio film?«, misliti i na opće dobro. Kad se već moraju (dragovoljno) mučiti izbornici, zašto bi se »filmom« mučili i drugi? I kakvu sliku o domaćoj kinematografiji podstrijeti javnosti: pravu ili lakiranu, konvencionalnu ili novu? S tom mukom pristala sam po treći put sudjelovati u tom nimalo ugodnom poslu, na koji sam nakon višegodišnjeg ažurnog praćenja domaće produkcije, već prilično oguglala. No, zanimale su me prve reakcije mojih supatnika, kojima su 9. Dani bili vatreno krštenje, u svakom pogledu.

Živorad, otrgnut od svakodnevnog filmofilmskog uživanja, pritom nije bio sretne ruke. Nije ni znao što ga čeka, a već u prvoj rundi dočekala ga je hrpa dokumentaraca televizijske



Terra Roza (A. Tardozi)

proizvodnje, ili ono što DHF već godinama drži na lošem glasu. Kada me je prvi put nazvao, bio je zaprepašten i očajan. Osjećao se gotovo prevarenim.

Mirna je prošla nešto bolje, dobivši pošiljku sastavljenu od glazbenih spotova, crtića i pokojeg »netelevizijskog« dokumentarca. Nije se previše bunila, no, naše hrpe kasete svejedno su je čekale, kao i suočenje s onim što selekciju čini ubitačnim poslom. Trebalo je, naime, pregledati četrdeset i pet sati raznorodnog materijala, potom sastaviti triput kraći program — iscijediti kinematografski tamjan za festivalsko kađenje, a potom se pripremiti na sve vrste prigovora. Svojevrsnu predselekciju obavili smo već u dugim telefonskim razgovorima, razmjenjujući dojmove o ovome ili onome naslovu, a kada smo konačno sjeli za stol, uz neka mimoilaženja i neslaganja, program se uglavnom sastavljao sam. No, ni tada još nismo mogli reći što se tu filmom može zvati.

Dakako, nakon obavljene selekcije, slika o hrvatskom filmu kratkog i srednjeg metra bila je manje katastrofična. Televizija je još uvijek dominirala minutažom, no baš kao i lani, imala je nezanemarliv protutuget — u studentskim igranim filmovima, dokumentarcima iz radionice neovisnog FACTUM-a, te nezanemarlivim individualnim prinosima *non-budget* eksperimentatora i glazbeno-spotovskih neovisnjaka. Omražena, »disciplinirana« i mahom »državozborna« dokumentaristika odjednom je postala mnogo podnošljivija.

### Pravila i iznimke iz dokumentarne škrinje

Dokumentarnoj se selekciji općenito u najgoru manju pripisivala televizičnost, ili bolje, »HRT-ičnost«, sa svime što nose ti atributi. Ponajprije, općenito se osjećalo da je to jezgro hrvatske dokumentarne proizvodnje, programsko-tematski skućeno i u mnogoćemu dirigitirano s instanci i izvan kinematografije. Inventura hrvatske povijesti, rata i ratnih ožiljaka, kao prevladavajuća orijentacija u dokumentarnom programu HRT-a, počesto s propisanim prizvucima i poentama, ostavljala je malo prostora za nešto drugo. To drugo uglavnom su činili »bezopasni« etnografski i edukativni filmovi iz kulturne baštine, tu i tamo dokumentarni zapisi o hendikepiranima, mlake info-dokumentarne emisije o devijantnim pojavama ili društvenoj margini. Budući da je HRT zapravo držala monopol na »čuvanje vremena«, njezin se ulog u dokumentaristici činio još pogubnijim.

Publiku DHF-a posebno je gnjavila ekspanzirana televizijska minutaža, čak i kod solidnijih televizijskih prinosa, agresivna promidžbeno-politička i nacionalno-zagovaračka intonacija velikog dijela te produkcije, a pamtit će i neizbježan »akvarij-efekt« razvodnjene elektronske slike na velikom ekranu. No, najveći zamor izazivali su ne-filmićni dramaturški i izvedbeni standardi svodivi na nekoliko toćaka: reportažno-predstavlaćki pristup, »sendvić«-strukturu dokumentarnih emisija, inflaciju statičnih anketnih iskaza i intervjua, poplavu predugih spikerskih komentara, te slikovnićko-ar-



O kravama i ljudima (Z. Matijević)

hivističku ilustrativnost. Kako je onaj magični istraživački »živac« što su ga prizivale burne aktualije, pritom ostajao umrtvljen, dokumentaristika nije sasvim ispunila jednu od svojih najprivlačnijih uloga.

Jasno je da taj trend neće odumrijeti preko noći. Tako je i na samom kraju devedesetih, dokumentarna ponuda s Prisavlja još bliža sredini desetljeća. Većina od četrdesetak prijavljenih naslova još uvijek pripada domeni klimavog i rastegnutog televizijskog izraza i iskaza, pa su ostali zaključani na dnu televizijske »škrinje«. Riječ je o reportažnim putopisima (primjerice, nekoliko nastavaka iz serijala *Azijski putopisi* Darka Vernića Bundija) i općenito reportažnim emisijama o zemljopisnim lokalitetima (*Gacka, Kopački rit — poslije*), ispovijedno-anketnim portretima naizmjenice garniranima arhivskom građom i »goblenima« različitih ambijenata (primjerice, *Srećko Badurina, šibenski biskup, Višnja Sever — slika* ili *Ante Ledić — višeboj života*), »baštinskim« emisijama (*Misterij istarskih mumija, Škrinja*), te nenadahnutim pričama o starim zanatima (*Stolar sa Hvara, Brodovi i ljudi*) ili o ljudima s društvene margine (*Ne, Gospodin klošar — klošar gospodin*). Dakako, takvom ishodu nije presudila neatraktivnost tema, već učestalija prisutnost spomenutih mana televizijske dokumentaristike, koje su djelomice ili posve neutralizirale zanimljivost njihova sadržaja. Uostalom, većina televizijskih dokumentaraca u konkurenciji imala je svoje tematsko-sadržajne parnjake u HRT-ovoj ponudi, ali su se redateljskim i scenarističkim pristupom barem malo izdigli iznad uobičajenih standarda.

Jedna od najmanje tipičnih televizijskih akvizicija, etnografski je dokumentarac Zdravka Mustaća *Ludar*, koji bez ijedne riječi *offa*, služeći se isključivo šumovima i govorom slike (dojmljivim kompozicijama snimatelja Borisa Poljaka), plete priču o jednom od najstarijih načina ribarenja na Jadranu. Kraća minutaža od propisane polusatne televizijske, vjerojatno bi umanjila i neznatnu redundantnost pojedinih etapa Mustaćeva ribarenja, pa bi i taj film na tragu vrsnih *Pjeskara* Aleksandra Stasenka, prošao bez prigovora.

*Varaždinski stradivari* Zorana Vuletića, predstavljajući varaždinskog graditelja violina, istaknuo se među priređenim dokumentarcima o starim zanatima, jer osim što »gostujućim« epizodama i slikovitim detaljima izlaže priču o nastajanju i životu glazbala, istodobno relativno obazrivo izmamljuje osamljeničku intimu marnog graditelja koji im je posvetio gotovo sav svoj život. Vuletić je k tome pronašao zahvalnog suradnika u snimatelju Milanu Bukovcu koji je svojom »znatiželjom« kamerom vizualno oplemenio njegov konvencionalni pristup te ublažio gnjavažu »iznuđenih« ilustrativno-šetalackih ulomaka.

Nizu etnografskih dokumentaraca o čipkaricama i čipkama (*Pogačica, ročelica, mendulica i Dedek, batek, bakica*), Vlatka Vorkapić ponovo prilaze posebno aranžiranu priču o učiteljici, spisateljici i čipkarici Zlati Šufflay. Kombinirajući anketne iskaze svjedokinje upućene u detalje njezina životopisa, kostimirane igrane ulomke u kojima Mirta Zečević interpretira intimne zapise Zlate Šufflay, te sačuvanu etnografsku građu, autorica rafinirano razotkriva misterij fotografije na odru, kojim je uokvireno dokumentarni portret. Moguće je

zamisliti što bi netko drugi složio od škrte i odveć »papirna-te« ostavštine Zlate Šufflay. Vlatka Vorkapić, međutim, njezin »arkiv šutnje« obogaćuje za dokumentarac nestandardnim odigranim dionicama i dojmljivom vizualizacijom, što donekle neutralizira brbljivost njezinoga televizijskog »složenca«.

*Priča iz Nunića* mladog redatelja Alda Tardožija pak, za razliku od brojnih dokumentarnih ispovijedi bivših ovisnika koje je proteklih godina proizvela HRT, ipak je znatno drukčija. Elaborirajući priču o ratnom veteranu i ovisniku, Tardožiji dakako nije mogao zaobići ona tipična mjesta ovisničkih ispovijedi o odbačenom »bivšem« i priželjkivanoj »budućem« životu. No, on je tu ispovijed prožeo slikama »iskupljeničkog« života u osamljeničkom ambijentu Dalmatinske zagore, još u ratnim ruševinama, prijateljskih susreta s mještanima i nelagodnim prikazima obiteljskih posjeta, koji sugeriraju tjeskobnost i napetost komunikacije s bližnjima, kao i strepnju pred povratkom u normalan život. Premda *Priča iz Nunića* pomalo »boluje« od reportažnog pristupa, a zamjetne su i nepopunjene tonske »rupe« na mjestu brisanih reporterskih pitanja, osjeća se da autor ne pristupa svojem liku kao »lovac« na sudbine ili voajer. On uspijeva osloboditi unutarnje nelagode te, obzirno opservirajući sa strane, pohvatati detalje koji istodobno hrane i potkopavaju »nadu« dobrovoljnih izopćenika.

Na usporedbi dvaju posve različitih dokumentaraca s temom iz vukovarske riznice, najbolje se zamjećuje pogubna prvo-loptaška televizijska logika dokumentiranja stvarnosti. Negativan primjer pritom predstavlja dokumentarna emisija Tomislava Žaje *Protokoli — istine i laži*, koja je potresan, premda (zbog naturalizma) neugodan materijal o ekshumaciji i identifikaciji žrtava s vukovarskog novog groblja, »utopila« dugim statičnim iskazima članova obitelji i državnih dužnosnika, te umetanjem višekratno eksploatirane arhivske građe iz vukovarskog dosjea. Time je postignut kontra-účinak: njegov »sendvič«-dokumentarac (dug gotovo sat vremena) iznosi zanimljive nepoznanice o cijelom slučaju, mučno svjedoči i evocira, ali i u znatnoj mjeri nepotrebno docira na iznimno »nepopularan« način — iz fotelje.

Posve drukčiji i efektniji pristup resi dokumentarni portret vukovarskog prognanika u privatno produciranom dokumentarcu *Bića sa slika*, televizijskog redatelja i montažera Damira Čučića, Iz rijeke ljudi sa sličnim sudbinama, Čučić je izvukao lik zanimljivog mladića: branitelja, prognanika, glazbenika i obiteljskog čovjeka, čiji »novi život« na Murteru prate tužne uspomene iz bivšeg vukovarskog. Čučićev vukovarski memento intimiziran je zanimljivim ispovijedima čovjeka kojega proganjaju »bića sa slika«, »dinamiziran« njegovom nehinjenom zaigranošću pred kamerom, stalnom izmjenom sugestivnih ambijenata u evokativnoj »šetnji« kroz tri grada, kao i dojmljivim snimateljskim zapisima Borisa Poljaka, koji svakom prizoru daje posebnu boju i težinu.

I drugi Čučićev dokumentarni prinos Danima — *More nad Splitom*, ovaj put HR-ovske produkcije, rabi intervju-metodu. Priču o suvremenom Splitu, »građu slučajju« i »vražjem otoku«, Čučić komponira kao mozaik individualnih projekcija i opservacija Splićana: umjetnika, znanstvenika, pripad-



Godine hrđe (A. Korovljević)

nika subkulture, raznih aktivista, običnih građana itd. Premda je u osnovi sazdan od »intervjua« na prepoznatljivim ali i »znakovitim« splitskim lokacijama, Čučićev film uspijeva demistificirati predodžbe o gradu, uravnotežiti »ružičaste« i »crne« stereotipije kojima se često jednostrano i senzacionalistički-emfatično hrane ovodobni splitski portreti, te u »dekadentnoj« sredini pronaći iskru optimizma i »zalog budućnosti«.

Izvan sadašnjeg vremena tek je jedan dokumentarni portret, prije svega zbog osebnosti predstavljenog lika, mladog zadarskog strip-crtača posve zarobljenog fantastičnim likovima iz svojih snova, nalik lukasovskim zvjezdanim ratnicima. U *Vrijeme Vaniana*, scenaristica i redateljica Ozana Bašić putuje pomoću njegovih crteža, glazbe i prijatelja posve predanih fantazijskim fiksacijama svojega gura. Ta zarazna urođenost u fantaziju svih sudionika projekta, ono je što odveć spikerski pričljivo i redundantnom »sendvič«-dokumentarcu osigurava zanimljivost, no nedostatnu za prekoračenje one magične rampe na kojoj počinje odmak od nepisanih pravila televizijskog strukturiranja po načelu naizmjeničnog slaganja ispovijednog iskaza, ilustrativnog materijala i ambijentalno-oslikavalačkih digresija.

#### **Fakcija prema FACTUM-u**

Utoliko je nastup FACTUM-a, nove neovisne radionice dokumentarnih filmova, koju je prije dvije godine pokrenuo

Nenad Puhovski, bio više nego uočljiv. Ono što je u televizijskoj produkciji poželjno, naime, u FACTUM-u se uglavnom izbjegava. Uglavnom, jer je i među njegovim nestandardnim dokumentarnim prinosima moguće pronaći zapise strukturirane konvencionalnom TV-metodom koje »amnestira« zanimljivost teme, doradeni scenarij ili iznimna dokumentaristička osjetljivost autora na zatečenu građu.

Jedan od takvih novih prinosa je *Terra Roza* Alda Tardozića. Film ulazi u bizarni prostor bračnog para iz Vinkovaca koji se, u potrazi za mirnim životom, skrasio u Bujama te opsesivno okružio ružičastom bojom, da bi potom istražio što se krije iza »en rose« dekora. Kao što je već zamijećeno u Tardozićevoj *Priči iz Nunića*, riječ je o autoru koji gotovo rendgenski uspijeva prodrijeti ispod manifestnog sadržaja i izvući na površinu zakopan intimu. Tako i ispod pronađenog spokoja neobičnih protagonista »ružičastog života«, Tardozić postupno napipava crne tragove, razotkrivajući tužno naličje bijega u »istarski san«. Osim toga, Tardozić »prelušava« svoje likove u svakodnevnim aktivnostima (slikanje, kuhanje, šetnja) hvatajući usput neobične detalje iz njihove »monokromne« životne scenografije, što je u potpunoj opreci statičnim (sjedecim) TV-ispovijedima.

No, FACTUM također otvara u devedesetima zaključani pretinac društveno-kritički angažiranih dokumentaraca, te u nj unosi vrstan prinos još nediplomiranog redatelja Andreja

Korovljeva o radnicima u antikorozivnoj zaštiti pulskog brodogradilišta. Sa znatno većom promatračkom distancom od Tardozzija, no scenarijski i režijski razigrano, njegov dokumentarac *Godine brđe* predstavlja »metalni« radni ambijent, jedan od najtežih poslova u brodogradnji i ljude koji su, zbog egzistencijalnih razloga, primorani svakodnevno riskirati život. Satirične injekcije cinizmu arogantne uprave pritom podebljavaju crno-humorni iskazi prigodnog vodiča-pripovjedača i anketiranih radnika, te scenarijski funkcionalno užljubljeni prizori depresivnog i zlogukog ambijenta u kojem radnici u provizornim zaštitnim odijelima svakodnevno rade svoj opasan posao. Dojmljive fotografske kompozicije, prizorni zvukovi (gdjekad i agresivniji nanosi glazbe) i funkcionalni montažni rezovi zamjetna su audiovizualna potpora zaokruženoj i pomno elaboriranoj dokumentarnoj cjelini iza koje stoji dvoje iznimno scenarijski staloženih autora (uz Korovljeva, montažerka i koscenaristica Dana Budisavljević).

Nakon lani trostruko nagrađenog *Dvoboja*, u kojem je uspješno »uhodila« zatečene okršaje majke i sina oko jela, Zrinka Matijević, u redateljsko-scenarijskoj suradnji s Nebojšom Slijepčevićem, ponovno na zanimljiv način svjedoči jednom privatnom okršaju u dokumentarcu *O kravama i ljudima*. Ovdje je, međutim, priča o ljudskim sitničavostima povezana s pričom o kravama, kao predmetom spora portretiranog bračnog para. Muž svakodnevno brodom odlazi

svome stadu na obližnji istarski otok, a žena ostaje kod kuće, na kopnu, vidno nesretna zbog muževljeve opsesije. Nezaovoljstvo kulminira za objedom, kada pritajena kamera hvata jedan od očito uobičajenih verbalnih dvoboja između muža i žene. Opuštenost i sadržaj tog razgovora, očito neiznuden i neometan prisutnošću kamere, svjedoči da je autor-ski dvojac svladao jednu od težih dokumentarističkih zadaća — neprimjetno uhođenje zatečene svakodnevice. No jednako su dojmljivi, gotovo nadrealni, zatečeni prizori s kravama koje su, zarobljene morem, osuđene na mučan put preplivavanja do kopnene klaonice.

Premda se *Tvrđa* nije našla u natjecateljskoj konkurenciji, posebna metoda koju već zapaženi Zvonimir Jurić (*Nebo ispod Osijeka*) primjenjuje u prikazu stare gradske jezgre Osijeka, dopunjuje niz inventivnih i posebno aranžiranih ostvarenja iz FACTUM-ove radionice. Iz Jurićeve osobne perspektive, koju podupire njegovo off-»došaptavanje« (pripovijedanje) pričica iz povijesti, Tvrđa se doimlje »gradom duhova«, napuštenim i umrtvljenim mjestom, o čemu svjedoče iskazi Osječana što ih kamera i mikrofoni simulirano zatječu u lateralnoj vožnji ulicom. Zanimljivo je da autorefleksivno razotkrivanje subjektivne nazočnosti redatelja i njegova filmskog aparata, nimalo ne remeti misteriozno ozračje »horizontalnog« i repetitivnog, ali iznimno stilski koherentnog i promišljeno ritmiziranog obilaska Tvrđe, nego štoviše uslo-



Poezija i revolucija (B. Ivanda)

znjava njegov subjektivistički »izglobljen« dokumentaristički pristup.

Naposljetku, FACTUM prilaže konkurenciji dana jedini primjerak političkog filma *Poezija i revolucija* Branka Ivande, kao autentični dokument o studentskom štrajku 1971. godine. Dovođen gotovo tri desetljeća nakon snimanja i bez bitnog dijela (zaplijenjenog i uništenog) materijala (o okršaju studenata i policije), Ivandin film dočarava atmosferu na sveučilištu i oko njega. Služeći se anketnom metodom i praćeci aktivnosti studenata na Filozofskom fakultetu, Ivanda preslušava i »prisluškuje« zanesene protagoniste i »antagoniste« događaja, pa tako ostaje njegovim jedinstvenim dokumentom, kojemu atraktivnost »dolijeva« patina tridesetogodišnjeg razdoblja »šutnje«, a značaj pojačava nepostojanje »političkog« dokumentarca u hrvatskoj kinematografiji.

FACTUM-ova radionica, otvorena (još) »nekonformiranim« mladim autorima, nepotrošenim »regionalnim« temama, te uporna u traženju filmske vrpce, bit će zasigurno važan korektiv domaćoj dokumentarnoj produkciji koju su ograničavala programska pravila dominantnog producenta s Prisavlja. Tu ulogu već dijeli s Akademijom dramskih umjetnosti koja je dokumentaristici u devedesetima (pa i FACTUM-u) pridonijela nekoliko zapaženih naslova i autora, a ove godine i *Spomenik nulte kategorije*, film studenta režije Zvonimira Rumboldta.

Ispovijedima *Ramba iz splitskog geta* s osebujnom biografijom vrhunskog sportaša, narkomana, dileru, izbacivača i samohranog oca, te dinamičnom kamerom iz ruke Mirka Pivčevića, Rumboldt ulazi u srce Dioklecijanove palače, da bi među kulisama »spomenika nulte kategorije« portretirao »ljude nulte kategorije«, te tako živopisno oslikao jedan od bezbrojnih paradoksa koji nastanjuju Dioklecijanov grad. U šetnji gradskim ulicama Rumboldtov lik, pripovijedajući o sebi, preuzima ulogu »turističkog« vodiča i tumača rubnog života devastiranog i kriminaliziranog urbanog prostora u kojem caruju »sex, drugs and rock'n'roll«. Uzgred pokupljene ulične epizode, u kojima očito »izazvan« promatračima, Rambo daje oduška svojoj »fašistoidnoj« naravi, daju toj priči karakter zastrašujućeg portreta splitske »utrobe«. Rumboldt ipak nije posve dosljedan u objedinjavanju dvaju motiva, jer njegov izazivački dokument s necenzuriranim iskazima u nekoliko navrata »iskače« iz prostora Palače u *curriculum vitae* njezina samozvanog vladara. Šteta je i što je film realiziran u oskudnim uvjetima Akademije dramskih umjetnosti, pa se zbog lošeg tona malošto uspijeva probiti do uha neupućenog u lokalni govorni idiom.

### **Napisano i nenapisano, odigrano i nedoigrano**

Tehničke nevolje primjetne su i u igranoj produkciji akademaca. No, mrlje na filmskoj vrpici i nečitki toni zapisi čine se daleko manjom smetnjom od nesuvislih scenarijskih uradaka što izlaze iz opskurne dramske radionice Hrvatske televizije. U protekloj godini taj je program uspio, nažalost i/li srećom, stvoriti samo dva igrana filma srednjeg metra — *Zamrznuti kadar* Branka Ištvančića i *Pet minuta nježnosti* Suzane Čurić. U prvom slučaju riječ je o neumjesnom metafizičkom (fatalističkom) i intermedijalnom pothranjivanju

opsesije zagrebačkog električara zamrznutim kadrovima, u kojem se ne snalaze ni redatelj Ištvančić, ni glumci (Hrvoje Zalar i Srđana Šimunović). U Ištvančićevoj drami, najkraće rečeno, previše je mistifikacija, utvarnih problema i iskonstruiranih situacija, a premalo razvidnog dramskog argumenta i opipljive psihološke motivacije.

U drugom dramskom prinosu — *Pet minuta nježnosti* — riječ je pak o ušminkanom opslivanju neuspjelog (otuđenog) izvanbračnog života arhitektice (Anita Matić) i odvjetnika (Marinko Prga), čiju će ljubav, kako sugerira scenarij redateljice Suzane Čurić, zapečatiti sukob »naravi« i banalne nesuglasice, u ovom slučaju bez ikakve »filozofske« težine i dramskog potencijala. Ukratko: mrtvo, neispisano i nedoigrano dramsko slovo zaogruto sofisticiranim interijerima, ispeglanom fotografijom i ugodajnim zvukom saksofona.

Slično bi se moglo ustvrditi i za kratki igrani film Dušana Tasića *Bijela put* (u produkciji Jadran-filma) s artificijelnim, zakaopčanim i nedojmljivo izdeklamiranim dijalozima muškarca (Vicko Ruić) i žene (Sanela Janković) u zamračenoj zagrebačkoj sobi. Nepronichna mistifikacija njihova odnosa, kojoj prinosi fotografija Gorana Trbuljaka, te misteriozna »putna« atmosfera, jedine su sastavnice Tasićeve hiperestetizirano »filma atmosfere«.

S Akademijom je, kao i do sada, sve ipak drukčije, toliko drukčije da bi upućeni gledatelj današnje akvizicije Dramskog programa, a diplomirane redateljke, poželio ponovno vidjeti u studentskim klupama — manje zbog doškoloavanja, a više zbog opuštanja. Ondje još uvijek sjedi Robert Orhel, scenarist i autor kratke *Sunčane strane subote*, filma u kojem je svladao ono što njegovim starijim kolegama izmiče iz ruke. Naizgled nepoticajnu situaciju — dokonu gradsku šetnju dvojice prijatelja (u odličnim interpretacijama Janka Rakoša i Hrvoja Kečkeša) — Orhel razigrava duhovitom dijaloškom odbojkom i sporadičnim flesh-digresijama, pazeći da ne naruši osjetljivi *timing* u osnovi lijene temeljne priče.

*Rano buđenje* Mladena Dizdara pripovijeda o podstanarskim i ljubavnim jadima studenta iz provincije, motivirajući ih bizarnim navikama njegova strogog i pretjerano urednog cimera. Informativna zalihost neprekidnoga pripovjedačevog komentara, koji prepričava i dopunjuje ono što se pokazuje slikom, doživljava se kao autoironijsko poentiranje pokušaja lika da se, zaobilazeći maničnog sustanara, intimno realizira u neudobnom prostoru. I s tim viškom, riječ je o zanimljivoj i retorički izglobljenoj studentskoj vježbi.

Goran Kulenović već je imao zapažene radove na Danima hrvatskog filma, a sada im prilaže apsurdistički poentiranu priču *Trgovci srećom*, o uzaludnom pokušaju nekadašnjeg nogometaša da svojim autoritetom od života na krovu odvrati brata svojega aktualnog »podzemnog« bossa. Priča bizarne inicijacije, bizarno i završava — početkom novog prijateljstva uz partiju stolnog nogometa — na krovu. Premda pojedine sekvence kvalitativno osciliraju, riječ je ponovno o humorno intoniranoj i dosjetljivo režiranoj zgodi koja program akademaca čini ugodnijim dijelom oskudne igrane selekcije.

Ovom omanjem igranom korpusu treba pridružiti i jedan rodovski maglovit, a privatno produciran film — *Slike vremena* Željka Sarića. Riječ je, naime, o pseudo-igranom filmu utoliko što »nijeme« protagonistice Sarićeve potrage za »izgubljenim vremenom« među zidovima staračkog doma, zapravo statiraju u izrežiranim ilustrativnim ulomcima koje naizmjenice presijecaju »dokumentarni« pasaži o izgradnji poslovne zgrade preko puta staračkog doma. Pri tome se Sarić u strukturalnom i izvedbenom pogledu služi postupcima i sredstvima koji su prisposobljiviji eksperimentalno-alternativnom izričaju. Tema, dakako, nije ni nova ni neobrađena, no Sarićeva priča o vremenu, unatoč ilustrativnosti, »namještenosti« i transparentnoj težini, nije nezanimljiva.

### **Eksperimentalne i videorefleksije**

Prije je trebalo posebno isticati, dapače vikati, a danas je to uočljivo na prvi pogled: eksperimentalni film i video u prosjeku su jedna od najuspješnijih kategorija na Danima hrvatskog filma. Tome, dakako, pridonosi oseka igranog filma, velike (kreativne) oscilacije u dokumentarizmu i (produkciji) animacije, a ove godine zasigurno i dvojbe oko uvrštenja namjenskog filma i glazbenog spota u festivalsku konkurenciju, što je imalo za posljedicu manji broj prijavljenih naslova u eksperimentu konkurentskim kategorijama. Unatoč posvemašnjoj marginalizaciji, koju počesto podupiru i sami kritičari, alternativni film i video u najtežobnijem desetljeću hrvatskog filma imali su u prosjeku najmanje kvalitativnih padova čak i onda kada je prikazan razmjerno mali broj ostvarenja.

S desetak raznovrsnih prinosa, ova vrsta i dalje ostaje na relativno visokoj razini. Ako se izuzmu iznimno kratke, *ad hoc* konceptualne zafrkancije hiperproduktivnog Darka Vernića-Bundija (hipnotički skeč *Na pragu sreće*), koji duhovito priziva financijsku potporu mladim redateljima, zgodna ali neartikulirana dosjetka o nedužnom medi koji iz ZOO-vrta šalje *Pismo predsjedniku* i videokatalog »neprirodnih« gesta *Za povijest*, te isto tako konceptualni videoobračun Damira Čučića s morom svakog montažera (kasetama na kojima su pohranjeni *offovi*) — u videu *Off Fuck off*, recentni eksperimentalni odvojak predstavlja nekoliko zanimljivo artikuliranih naslova.

Vedran Šamanović u *Meeting Alice* pritom ostaje na liniji minimalističkog iskaza iz svojih ranijih neprofesijskih filmova i videoradova. Preko voajerskog virenja u spavaću sobu djevojčice (ritmiziranog pomicanjem pravokutnih »prozorčića« na crnom ekranu) i kapanja vode u ritmu uspavanke, njegov video u stanju je »prenijeti« imaginaciju promatrača s onu stranu sna nemirne Alice.

*Zemlja čudesa* Tanje Golić ostaje pak zatvorena ispod kože i pupka koji u središtu ekrana diše s ekranom u njezinom hermetičnom i semantički neodgonetljivoj intimističkom videozapisu.

Iznimna likovna senzibiliziranost izviruje iz *Umivaonika* videoartista Davora Mezaka, koji »lomeći subjektivni pogled« umivaonika kroz mlazove vode, imaginarno »iskustvo« predmeta sažima u protočnom nizu impresivnih slika — od zamućenih odraza lica do posve apstraktnih (grafičkih) po-

kretnih kompozicija stvorenih od »uzorka« vode. Zvučna podloga videa, u kojoj se daju prepoznati udaljeni zvukovi s plaže, u umivaonik uranja neki potisnut pa opet oživljen, intimni doživljaj.

Milan Bukovac i Tomislava Vereš zajedno su snimali godinu dana, iz dana u dan, svoj uobičajeni put od kuće do obližnjeg kioska s novinama, i natrag, da bi ga zbili u samo četiri minute eksperimentalnog filma *Tour retour 1999-2000*. Taj put ponovno prevaljuju montažom sličica iz videodnevnik, na kojima se smjenjuju tek slučajni prolaznici, automobili i godišnja doba, zatvarajući cikličkom strukturom filma začarani krug svakodnevice.

Nedvojbeno najambicioznijeg eksperimentalnog pothvata prihvatio se Simon Bogojević-Narath u gotovo pedesetminutnoj videoilustraciji *Tibetantske knjige mrtvih* naslovljenoj *Bardo Thodol*. Unatoč pretežitijoj ilustrativnosti i nerazigranoj »narativnosti«, te sporadičnom posezanju za pomalo otrcanim prikazama i predodžbama iz »onoga svijeta«, zagrebno putovanje preminulog nakon prometne nesreće, ima veoma zanimljivih dionica. Za svaku etapu Narath, naime, pronalazi zanimljive ambijente, aranžira začudne situacije s prigodno kostimiranim statistima, a pritom iskušava (prilično vješto) čitav spektar tradicionalnih i digitalnih tehnika oblikovanja slike, pa *Bardo Thodol* privlači bogatstvom vizualnih registara koji su ugrađeni u njegov pozamašni video.

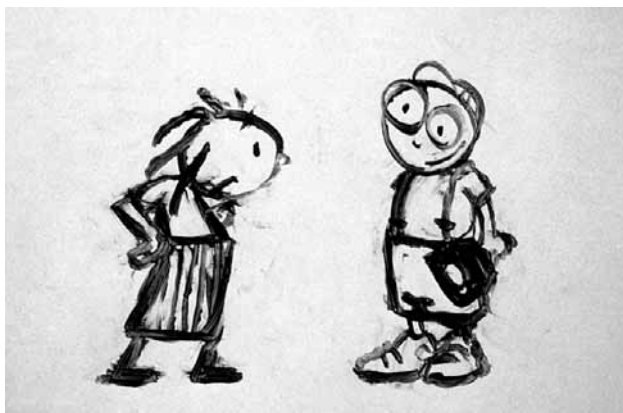
### **Reklamnjaci i glazbenjaci**

Natezanja organizacijskog odbora oko (ne)uvrštenja namjenskog filma i videa te glazbenog spota u program DHF-a, itekako su se odrazile na ovogodišnju ponudu u tim dvjema kategorijama. K tome, neki od najplodnijih autora, poput Radovana Jovanova Gonza i Krasimira Gančeva, nisu se odazvali na zakašnjeni natječajni poziv, ostavljajući prostor iznenađenjima. Njih je, srećom, bilo poglavito među »glazbenjacima«.

Prvi nosi naslov *Sarcophagus* i autorski potpis Željka Vukičevića Zhela, koji je, vjerojatno suočen s pitanjem kako snimiti glazbeni spot za pjesmu svojega banda, problemu doskočio na iznimno duhovit način. Njegov spot zapravo je priča o režiji spota u konceptualnom ključu i meta diskursu, oivičena »predavanjem teoretičara« koji, filmom unutar filma, ludički-ironično demonstrira kakvim se sve potupcima redatelj pritom može poslužiti, ako kani, a to se čita iz podteksta digitalno nanesenih verbalnih »naputaka« na slici, proizvesti mediokritetski i formulaičan klip kakav najčešće vidamo na televiziji.

Iznad rutinskih obrazaca koji je predmetom *Sarcophagusa*, izdiglo se tek nekoliko artikuliranih naslova. Već zapažena Jasna Zastavniković energiju je usmjerila na dinamično komponiranje i dizajniranu simulaciju bliskih susreta intergalaktičke vrste, kojom »odgovara« na zadanu temu skupine Pips, Chips & Videoclips *Mars napada*. Glazbeni predložak *Dan, mrak* istih izvođača, Maurizio Ferlin ilustrira lijenom lutkarsko-animiranom »odisejom« umornog Pinokija, začudnim ambijentima i misterioznom atmosferom. Goran Kulenović pak, uz pomoć glazbene *Politike* »Hladnog piva«, prolazi drečavim »hodnicima povijesti«, inscenirajući iza





Film o djevojčici (D. Šuljić)

»zabranjenih vrata« karikaturna uprizorenja ideoloških i političkih aveti, dok Vedran Šamanović, sklon minimalizmu i redukciji, u *Tramuntoni*, sporadično (no u osnovi ritmički dobro raspoređeno) »razigravanje« sjedećeg banda unutar jednog jedinog statičnog kadra, prepušta »vjetru« i pomacima glazbenika čime postiže i humorne učinke. Ostatak glazbeno-spotovske produkcije može se podvesti pod razno i standardno, s nužnom ogradom: za potpuniji uvid trebat će ipak zaviriti u neku od HRT-ovih glazbenih emisija, a potom inzistirati da se filmski »temelj« glazbenih spotova ne dovedu u pitanje, kao što je to bio slučaj ove godine.

Imaginacijski *input* u namjenskom filmu bio je iznimno škrt, ma koliko se široko ova vrsta prostirala (od slikovnih »legitimacija« poduzeća i katalogiziranih slikovnica turističkih odredišta, do obrazovnih filmova i kratkih reklamnih poruka), pa je takav bio i *output*. K tome, namjenski film, a poglavito reklama, još nije dosegao standard produkcije potreban da se ciljane poruke upakira u estetski privlačnu filmsku i video »ambalažu«. Iz programa su odmah vrijednosno iskočila dva filma — nostalgичno ozračena, patinirana i kompjutorskom animacijom doručena špica za Motovunski filmski festival autorskog trojca Matanić-Rukavina-Tomić, te animirana epizoda *Ponoć na farmi* iz obrazovne serije (za učenje engleskog jezika) Zagreb filma i redatelja Nevena Petričića. Duhovita animirana minijatura o životinjama koje »krađu noć« na farmi igrajući različite igre, ujedno posjeduje ono što općenito nedostaje crtičima Zagreb-filma: zgodnu ideju i razrađen scenarij.

### Infantilna animacija

Ako se Dani hrvatskog filma shvate kao domaća predselekcija za nadolazeći Svjetski festival animiranog filma, a pritom se recentna produkcija uspoređi sa svjetskom, teško je povjerovati da će hrvatska animacija uskoro povratiti nekadašnji rejting. Sa sedam novih naslova održala se produkcijska razina prethodnih godina, no od domaćih crtića, s iznimkom izvrznog *Filma s djevojčicom*, teško će se sastaviti ma kakva reprezentacija za svjetski izlog. Ideje i priče vještih hrvatskih animatora odveć su oskudne, infantilne i neizazovne za superiorno odmjeravanje na sajmu umjetničkog,

pa i komercijalnog animiranog filma. To, dakako, nije nikakva novost, jer se scenaristika i prijašnjih godina pokazala crnom rupom hrvatske animacije.

Utoliko se svježijim i poticajnijim čini novi *Film s djevojčicom*, efektno infantilnog, minimalističkog i »neurednog« crteža s likom djevojčice koju Danijel Šuljić, provodi kroz niz uspelih geg-anegdota. Svoj nestašni lik autor prpošno animacijski i psihološki razigrava u različitim neugodnim situacijama, mijenjajući rekvizitarij i prostorne perspektive, iskuvavajući različite mizanscenske obrasce, te »retorički« (u okvirima karikaturnog crteža) apostrofirajući njezine burne unutarnje doživljaje svijeta oko sebe.

Takva dinamika ne krasi i ostale filmove Zagreb filma. Tako primjerice, nakon debitantskog uspjeha s geg-minijaturom *Priča s krova*, Ana Marija Vidaković lako čitljivu tezu o međuljudskom »ključanju« vizualizira nedojmljivim crtežom i opetovanim ptičjim *Ključanjem*, dok *Lajavac* Dinka Kumarnovića anegdotalno postavlja priču o prijateljstvu čovjeka i psa, premalo vjerujući slici, a previše off-komentararu. U kompjutorski animiranoj *Beskonačnoj priči* Darko Bučan dojmljivo vizualizira virtualni ambijent otpada za staro željezo, no do poente stiže sporim koracima svog robotiziranog lika i bez napetosti, čemu pridonosi pretjerano agresivna glazba. Premda u svim navedenim slučajevima nije riječ o posebno atraktivnim vizualnim predlošcima, osjeća se da bi ti filmovi profitirali uz čvrsti dramaturški nadzor kakav se u animacijskoj radionici Zagreb-filma još nije udomačio.

Croatia-film u tom pogledu stoji nešto bolje, ako se to uopće može zaključiti na temelju tek jednog na dosjetki utemeljenog filma. *Koncert* Branka Ilića korektan je, animacijski i naracijski pregledan klasični crtić o raznim nezgodama glazbenika na putu do koncertne dvorane, prikladan za televizijsku eksploataciju i dječju publiku, no rutiniziran i artistski nepoticajan. Sličan je slučaj s infantilnom i ekološki intoniranom *Zimom* Jurinka Rajića (za Hermes studio), u stilu radionice Croatia-filma iz koje je autor i potekao.

### Umjesto zaključka

Animacija se ipak ne čini najugroženijom vrstom u produkciji kratkog i srednjeg metra. Kao što je razvidno iz ovog nužno subjektiviziranog prikaza ovogodišnjeg uroda, to mjesto suvereno drži srednjemetražni igrani film. To je, dakako, samo jedan od brojnih paradoksa upitno postojeće kinematografije koja se proteklih deset godina »htjela« održavati i prepoznavati isključivo preko igranoga filma. Mimo očekivanja i usprkos marginalizaciji, održale su se, čak i revitalizirale, druge discipline, poglavito dokumentarac i eksperimentalni film. Ma koliki bili ti pomaci, i ma koliko ovisili isključivo o individualnom naporu, oni su obilježili i Dane hrvatskog filma. Možda je već i to dovoljno za stišavanje zlog glasa koji ih godinama prati.

# Dani hrvatskog filma 2000.

(filmografija — natjecateljski program)

## Igrani filmovi

- BIJELA PUT / Jadran film, Zagreb : 1998./1999. — sc. i r. Dušan Tasić, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Lažeta, glazba (odabir): Dušan Tasić — ul. Vicko Ruić, Sanela Janković — igrani, 35 mm, 23 min
- PET MINUTA NJEŽNOSTI / Dramski program HRT, Zagreb : 1999. — sc. i r. Suzana Čurić, k. Darko Drinovac, mt. Marina Andree, glazba Igor Grešina. — ul. Anita Matić, Marinko Prga. — igrani, 16 mm, 50 min
- RANO BUĐENJE / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 1999. — sc. Antonio Nuić, r. Mladen Dizdar, k. Ivan Kovač, mt. A. Štulina, glazba (odabir). — ul. Franjo Dijat, Zrinka Cvitešić, Jasmin Talalović. — igrani, 16 mm, 18 min
- TRGOVCI SREĆOM / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 1999. — sc. i r. Goran Kulenović, k. Aleksandra Dabanović, mt. Slaven Jekaus, glazba (odabir). — ul. Rene Bitorajac, Sven Šestak, Bojan Navojec, Mila Elegović, Mile, Krešo Tomašić. — igrani, 16 mm, 20 min
- SLIKE VREMENA / Project 6 studio, Zagreb : 1999. — sc., r. i k. Željko Sarić, mt. Igor Babić, glazba (odabir) Vladimir Kos. — ul. Ana Vadla, Marija Hromadžić. — igrani, 35 mm, 30 min.
- ZAMRZNUTI KADAR / Dramski program HTV, Zagreb : 1999. — sc. Tihomir Mraović, Mislav Brumec, r. Branko Ištvančić, k. Branko Cahun, mt. Vesna Lažeta, glazba Pere Ištvančić. — ul. Hrvoje Zalar, Srđana Šimunović, Milan Pleština, Mirta Zečević. — igrani, super 16, 40 min

## Dokumentarni filmovi

- BIĆA SA SLIKA / Damir Čučić, Samobor : 1999. — sc. i r. Damir Čučić, k. Boris Poljak, mt. Damir Čučić, glazba Darko Živković, Predrag Turčunović. — dokumentarni, BETA, 28.30 min
- GODINE HRĐE / FACTUM, Zagreb : 1999./2000. — sc. Andrej Korovljev, Dana Budisavljević, r. Andrej Korovljev, k. Igor Savatović, mt. Dana Budisavljević, glazba Dark Busters. — dokumentarni, 16 mm, 35 min
- LIDAR / HRT, dokumentarno-povijesni program, Zagreb : 1999. — sc. i r. Zdravko Mustač, k. Boris Poljak, mt. Veljko Segarić, Davorin Tomšić. — dokumentarni, BETA, 30 min
- MORE NAD SPLITOM / HRT — Hrvatski filmski savez, Zagreb : 1999. — sc. Andrea Čakić, r. Damir Čučić, k. Boris Poljak, mt. Damir Čučić, glazba Toma Bebić. — dokumentarni, BETA, 56 min
- O KRAVAMA I LJUDIMA / FACTUM, Zagreb i Zagreb film, Zagreb : 1999.-2000. — sc. i r. Zrinka Matijević, Nebojša Slijepečević, k. Jurica Jagetić, Jura Černec, mt. Marina Andree, Staša Čelan. — dokumentarni, 16 mm, 15 min
- PISMO PREDSEDNIKU / Crna ovca, Zagreb : 1999. — sc. i r. Darko Vernić Bundi, k. Darko Vernić Bundi, Radovan Sredić, mt. Darko Vernić Bundi, glazba Alan Bjelinski, ani. Darko Vernić Bundi, Radovan Sredić. — ul. Ljilja, Biba, Roman i Đuro. — dokumentarni, BETA, 4 min
- POEZIJA I REVOLUCIJA — STUDENTSKI ŠTRAJK 1971 / FACTUM, Zagreb : 1971.-2000. — sc. i r. Branko Ivanda, k. Željko Guberović, Tomislav Kovačić, mt. Alfred Kolombo, glazba Arsen Dedić. — dokumentarni, 16 mm, 60 min

PRIČA IZ NUNIĆA / HTV, Dokumentarno-povijesni program, Zagreb : 1999. — sc. i r. Aldo Tardozi, k. Darko Halapija, mt. Zoltan Wagner, glazba Tomislav Fačina, Krešimir Seletković. — dokumentarni, BETA, 28 min

PROTOKOLI — ISTINA I LAŽI / HRT, Zagreb : 1999. — sc. i r. Tomislav Žaja, k. Branko Linta, mt. Sergej Ivasović, glazba Vjeran Šalomon. — dokumentarni, BETA-CAM SP, 49 min

SPOMENIK NULTE KATEGORIJE / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 1999. — sc. i r. Zvonimir Rumboldt, k. Mirko Pivčević, mt. Veljko Segarić, glazba (odabir). — dokumentarni, 16 mm, 33 min

STOP / FAVIT multivision, Zagreb : 1999. — sc., r., k., mt. Vladimir Petek, glazba (odabir) Juraj Grosinger, Vladimir Petek. — dokumentarni, DV, 18.18 min

SUNČANA STRANA ULICE / Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 1999. — sc. i r. Robert Orhel, k. Darko Drinovac, mt. Maja Jureković, glazba Daniel Biffel, Dubravko Robić. — ul. Janko Rakoš, Hrvoje Kečkeš, Anita Matić, Damir Orlić, Robert Ugrina. — dokumentarni, 16 mm, 25 min

TERRA ROZA / FACTUM, Zagreb : 2000. — sc. i r. Aldo Tardozi, k. Maja Zrnić, mt. Mato Ilijić, glazba Luka Zima. — dokumentarni, DV, 20 min

VARAŽDINSKI STRADIVARI / Drago Škobić, Zagreb : 1999. — sc. i r. Zoran Vuletić, k. Milan Bukovac, mt. Zoltan Wagner, glazba (odabir) Zoran Vuletić. — dokumentarni, BETA, 30 min

VRJEME VANIANA / Ante Marić, Zagreb : 1999. — sc. i r. Ozana Bašić, kt. Darko Halapija, mt. Kruno Kušec, glazba Branimir Čakić. — dokumentarni, digitalna beta, 27.40 min

ZLATA ŠUFFLAY: IZ ARKIVA ŠUTNJE / HTV, Dokumentarni program, Zagreb : 1999. — sc. i r. Vlatka Vorkapić, k. Mile Tapavički, mt. Dubravko Prugovečki, Mladen Radaković, Robert Petrinec, glazba Vlatka Vorkapić. — dokumentarni, BETA, 29 min

## Animirani filmovi

BESKONAČNA PRIČA / Zagreb film, Zagreb : 1999. — sc. i r. Darko Bučan, mt. Darko Bučan, gl. Jurica Grosinger, gl. crtač i animacija Darko Bučan. — animirani, BETA SP, 7.45 min

FILM S DJEVOJČICOM / Zagreb film, Zagreb : 2000. — sc. i r. Daniel Šuljić, k. Daniel Šuljić, Stjepan Bartolić, mt. Bajko I. Hromalić, gl. Tomislav Babić, ani. Daniel Šuljić, Stjepan Bartolić. — animirani, 35 mm, 7 min

KLJUCANJE / Zagreb film, Zagreb : 1999. — sc. Ana Marija Vidaković, Sanja Slijepečević, r. Ana Marija Vidaković, k. Jasna Belančić, mt. Bajko I. Hromalić, gl. crtač i animacija Ana Marija Vidaković. — animirani, 35 mm, 4 min

KONCERT / Croatia film, Zagreb : 1999. — sc. i r. Branko Ilić, k. Tomislav Gragl, mt. Mirna Supek-Janjić, gl. crtač Branko Ilić, ani. Tomislav Franin, Marijan Lončar, Elizabeta Abramović, Zvonimir Delač, Katarina Halužan, Jurinko Rajić, Alan Sporčić, Robert Graffius. — animirani, 35 mm, 9.40 min

LAJAVAC / Zagreb film, Zagreb : 1999. — sc. Tomislav Zagoda, r. Dinko Kumanović, k. Tomislav Gregl, mt. Vjeran Pavlinić, glazba Igor Lepšin, Robert Vnuk, gl. crtač i gl. ani. Dinko Kumanović. — animirani, 35 mm, 5 min

VRUĆI POLJUBAC / HOT KISS/ / D.I.A.T., Zagreb : 1999. — sc. i r. Stiv Cinik, k. i mt. D.I.A.T., glazba Tomislav N. Babić, ani. Stiv Cinik. — animirani, BETA, 1 min

ZIMA / Hermes studio Galeb, Zagreb : 1999. — sc. Pajo Kanižaj, r. Jurinko Rajič, k. Alfred Kolombo, mt. Sanja Rajić-Banjac, glazba Senad Galijašević, ani. Tomislav Frani, Branko Ilić. — animirani, BETA, 6 min

### **Eksperimentalni filmovi**

BARDO THODOL / Kenges, FX interzone, Zagreb : 1999. — sc. i r. Simon Bogojević-Narath, k. Saša Kavić, mt. Ivan Roca, glazba Ivan Marušić Klif, Hrvoje Štefotić, ani. Sinom Bogojević Narath, ul. Jakša Borić, Igor Kuduz, Irena Stanković, Magdalena Pederin. — eksperimentalni, BETACAM SP, 48 min

MEETING ALICE / Vedran Šamanović, Zagreb : 1999. — sc., r. i k. Vedran Šamanović, mt. Matko Dodig, ul. Jelena Grobenski. — eksperimentalni, BETA, 9.09 min

NA PRAGU SREĆE 3 / Crna ovca, Zagreb : 1999. — sc. Darko Vernić Bundi, Ivo Kuzmanić, r. Darko Vernić Bundi, k. Darko Vernić Bundi, Ivo Kuzmanić, mt. Darko Vernić Bundi, glazba Alan Bjelinski, ani. Darko Vernić Bundi, ul. Ivo Kuzmanić, Darko Vernić Bundi, eksperimentalni, BETA, 3 min

OFF FUCK OFF / Damir Čučić, Samobor : 2000. — sc. i r. Damir Čučić, k. i mt. Hrvoje Horvat, ul. Damir Čučić. — eksperimentalni, BETA, 5.50 min

TOUR RETOUR 1999.-2000. / Autorski studio — Fotografija, film, video, Zagreb : 1999. — sc., r., k. Tomislava Vereš, Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. — eksps., BETACAM SP/16 mm, 4 min

UMIVAONIK / Davor Mezak, Zagreb : 1999. — sc., r., k., mt. Davor Mezak, ul. Dinko Domačinić, Ivana Popović. — eksperimentalni, Hi8, 3.42 min

ZA POVIJEST / Crna ovca, Zagreb : 1999. — sc., r., k., mt. Darko Vernić Bundi, glazba Tomas Krkač. — eksperimentalni, BETA, 2 min

ZEMLJA ČUDESA / Tanja Golić, Zagreb : 1999. — sc., r., k., mt. Tanja Golić, glazba grupa XXA, ul. Tanja Golić. — eksperimentalni, VHS, 2.46 min

### **Namjenski filmovi**

ČVRSTO I ČISTO: CEMENTARA KOROMAČNO / Tvornica cementa Koromačno, Koromačno : 1999. — sc. Saša Vukadinović, r. Josip Ružić, k. i mt. Josip Ružić, glazba (odabir) Sound ideas, gl. članovi Taekwondo kluba Poreč, Dragan Zdjelar. — namjenski, BETACAM SP, 0.30 min

GLAS SLAVONIJE / YPSILON, Osijek : 1999. — sc. Mirela Dozet, r., k., mt. Danijel Dozet, gl. Studio Jingle, ani. Vjeran Vidaković, spec. efekti Vjeran Vidaković, ul. Đorđe Bosanac. — namjenski, BETA, 0.30 min

MOTOVUN LETI U NEBO / Motovun film festival, Motovun : 1999. — sc. i r. Matanić, Rukavina, Tomić, k. Mirko Mican Pivčević, mt. Dubravka Turić, glazba Gershwin, računalna animacija Design, Tomislav Vujnović. — namjenski, BETA, 1.30 min

NAŠIM PUTEM / Artistra, Pula : 1999. — sc. i r. Mauricio Ferlin, k. i mt. Josip Ružić, glazba (odabir) Jovanotti, ul. članovi Limene glazbe TAR, političari sa izborne liste IDS, HSS, HNS, LS za izbore za hrvatski državni sabor 3. siječnja 2000. — namjenski, BETACAM SP, 0.24 min

PONOĆ NA FARMU / Barüger film, Graz, Zagreb film, Zagreb : 1999. — sc. Gerugross. Horak. Puchta. Zebisch, r. Neven Petričić, k. i mt. Davor Rogić, glazba Lorenz Ma-

ierhofer, Herwig Burshard, gl. crtač Neven Petričić, ani. Svjetlan Junaković, Željko Kolarić, Zvonko Čuk. — namjenski, BCT SP, 3.38 min

TRAMUNTONA / Ater studio, Zagreb : 1999. — sc., r., k. Vedran Šamanović, mt. Mirela Budimić, glazba Šo Mazgoon. — namjenski, BETA

VOZILO LABORATORIJ — ISTINA / Zagreb film, Zagreb : 1999. — sc. Sandra Kelemen, r. Goce Vaskov, k., mt. Lado Skoren, glazba Marijan Brkić, gl. crtač Goce Vaskov, ani. Dario Kukić. — namjenski, BETA S/P, 0.30 min

### **Glazbeni spotovi**

BITI NORMALAN / Rose-ART video produkcija, Kaštelir : 1999. — sc. Saša Vukadinović, r. Saša Vukadinović, Josip Ružić, k. i mt. Josip Ružić, glazba grupa Grad, gl. Robi Belušić. — glazbeni spot, BETACAM SP, 3.40 min

DAN, MRAK / Dan, Mrak, Zagreb : 1999. — sc. i r. Mauricio Ferlin, k. Mirko Pivčević, mt. Cimperšak Damir, glazba Pips, chips & video clips, ani. Pero Juričić. — glazbeni spot, BETA, 7.15 min

DRUŽE TITO, MI TI SE KUNEMO / Inter film, Zagreb : 1999. — sc. i r. Vinko Brešan, k. Živko Zalar, mt. Sandra Botica Brešan, glazba Mate Matišić, ul. Predrag Vušović-Pedo. — glazbeni spot, S 16 mm, 2.20 min

DVORIŠTE / YPSILON, Osijek : 1999. — sc. i r. Miroslav Škoro, Danijel Dozet, r. i k. Danijel Dozet, mt. Zoran Tolj, ani. Zoran Tolj, crteži Igor Berecki. — glazbeni spot, BETA, 4.05 min

FORŠI I SAD / Artistra, Pula : 1999. — sc. i r. Mauricio Ferlin, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jovanov, glazba Gustafi, ul. Gustafi. — glazbeni spot, 16 mm, 4.10 min

MARS NAPADA / Atlantic, Zagreb : 1999. — sc. i r. Jasna Zastavniković, k. Mirko Pivčević, mt. Anita Jurković, Marina Andre, Davor Pečarina, glazba Pips, chips & videoclips, efekti Davor Pečarina. — glazbeni spot, 16 mm, 5 min

NEBO I ZEMLJA / Dalibor Matanić, Zagreb : 1999. — sc. i r. Dalibor Matanić, k. Marko Mario Krce, mt. Dubravko Prugovečki, gl. Zadruga. — glazbeni spot, 16 mm, 3 min

POLITIKA / Gajba records, Zagreb : 1999. — sc. i r. Goran Kulenović, k. Mario Kokotović, mt. Slaven Jekaus, ul. Mile, Zoki, Suba, Šoki. — glazbeni spot, BETA, 3.45 min

SAMO ZVIJEZDE / Croatia records, Tutico, Zagreb : 1999. — sc. i r. Goran Kulenović, k. Mario Kokotović, mt. Boris Franko, ul. Ivanka, Javor, Vito, Stanko, Martin, Tana, Vojo Šiljak. — glazbeni spot, BETA

SARCOPHAGUS / Arkzin, Zagreb i Histria film, Pula : 1999. — sc. i r. Željko Vukičević Zhel, k. Dean Bertoldi, Igor Galo, mt. Igor Galo, glazba Zhel, ul. Goga Kostić, Robert Matić, Tomaž Saunik, Tinko Ribarić, Zhel. — glazbeni spot, U-MATIC, digital video, 7 min

TAKO SAM SRETAN (PUN KUFER) / ANUBIS records, Zagreb : 1999. — sc. i r. Robert Orhel, k. Mario Kokotović, mt. Davor Pečarina, glazba Bifeld Daniel, Pun Kufer, ul. Pun Kufer. — glazbeni spot, BETA, 3.15 min

TRAMUNTANA / Alter studio, Zagreb : 1999. — sc., r., k. Vedran Šamanović, mt. Mirela Budimić, glazba Šo Mazgoon. — namjenski, BETA

# Nagrade 9. Dana hrvatskog filma

## Nagrade stručnog ocjenjivačkog suda

(Diana Nenadić, Ernest Gregl, Mirna Supek, Živorad Tomić, Tomislav Kurelec)

### Velika nagrada DHF

Robert Orhel za kratki igrani film *Sunčana strana subote*

### Scenarij

Robert Orhel za kratki igrani film *Sunčana strana subote*

### Režija

Aldo Tardozi za dokumentarni film *Terra Roza*

### Kamera

Boris Poljak (*Ludar i Bića sa slike*)

### Montaža

Dana Budisavljević (*Godina hrđe*)

### Glazba

Luka Zima (*Terra Roza i Koncert*)

### Debitantsko ostvarenje

Željko Vukičević-Zhela za spot *Sarcophagus*

### Najbolja selekcija

producentska kuća Factum

## Nagrada Jelena Rajković Hrvatskog društva filmskih redatelja

### (mladom redatelju)

(Mate Relja, Snježana Tribuson, Dalibor Matanić)

Andrej Korovljev za film *Godine hrđe*

## Nagrada Kodak

Željko Sarić za film *Slike vremena*

## Nagrade Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara

### Srednjometražni igrani film

*Oktavijan* nije dodijeljen

### Kratki igrani film

Robert Orhel za film *Sunčana strana subote*

### Srednjometražni dokumentarni film

Andrej Korovljev za film *Godine hrđe*

### Kratkometražni dokumentarni film

Damir Čučić za film *Bića sa slike*

### Eksperimentalni film

Simon Bogojević-Narath za film *Bardo Thodol*

### Animirani film

Danijel Šuljić za *Film s djevojčicom*

### Namjenski film

Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić za festivalsku najavnicu *Motovun leti u nebo*

### Glazbeni spot

Željko Vukičević-Zhela za spot *Sarcophagus*

Prema glasovanju filmskih kritičara animirani film Danijela Šuljića *Film s djevojčicom* najbolje je ocijenjeni film na 9. DHF (ocjena 4,69).

## Nagrada Glasa koncila Zlatna uljanica

Aldo Tardozi za dokumentarni film *Priča iz Nunića*

## Nagrada Vladimir Vuković Hrvatskog društva filmskih kritičara

(za najbolju kritiku ili filmskopublicistički rad u 1999.)

filmski kritičar Josip Visković

# Oktavijani 2000

## Rezultati ocjenjivanja filmova na Danima hrvatskog filma\*

Pripremio: Ozren Milat

### Srednjometražni igrani

5 minuta nježnosti (S. Čurić)	2,000
Zamrznuti kadar (B. Ištvančić)	1,917
Prosjek:	1,958

### Kratki igrani

Sunčana strana subote (R. Orhel)	3,545
Trgovci srećom (G. Kulenović)	3,462
Rano buđenje (M. Dizdar)	3,400
Slike vremena (Ž. Sarić)	3,250
Bijela put (D. Tasić)	1,727
Prosjek:	3,077

### Srednjometražni dokumentarni

Godine hrđe (A. Korovljević)	4,045
Poezija i revolucija — studentski štrajk 1971. (B. Ivanda)	4,000
Spomenik nulte kategorije (Z. Rumbolt)	3,273
More nad Splitom (D. Čučić)	3,273
Protokoli - istina i laži (T. Žaja)	2,636
Prosjek:	3,445

### Kratkometražni dokumentarni

Bića sa slikom (D. Čučić)	4,250
O kravama i ljudima (Z. Matijević, N. Slijepčević)	3,636
Terra Roza (A. Tardozi)	3,600
Ludar (Z. Mustačić)	3,462
Priča iz Nunića (A. Tardozi)	3,111
Zlata Šufflay — iz arhiva šutnje (V. Vorkapić)	3,000
Varaždinski Stradivari (Z. Vuletić)	2,818
Stop (V. Petek)	2,364
Vrijeme Vaniana (O. Bašić)	2,300
Pismo predsjedniku (D. Vernić Bundi)	2,083
Prosjek:	3,062

### Animirani film

Film s djevojčicom (D. Šuljić)	4,692
Beskonačna priča (D. Bućan)	3,091
Koncert (B. Ilić)	3,000
Vrući poljubac (S. Cinik)	2,417
Kljucanje (A. M. Vidaković)	2,364

Lajavac (D. Kumanović)	2,222
Zima (J. Rajić)	2,083
Prosjek:	2,838

### Eksperimentalni film

Bardo Thodol (S. Bogojević-Narath)	3,500
Meeting Alice (V. Šamanović)	3,308
Na pragu sreće (D. Vernić Bundi)	3,250
Tour Retour 1999.-2000. (T. Vereš, M. Bukovac)	3,200
Umivaonik (D. Mezak)	2,800
Zemlja čudesa (T. Golić)	2,667
Off Fuck Off (D. Čučić)	2,538
Za povijest (D. Vernić Bundi)	2,462
Prosjek:	2,965

### Namjenski film

Motovun leti u nebo (Matanić, Rukavina, Tomić)	4,231
Ponoć na farmi (N. Petričić)	2,800
Našim putem (M. Ferlin)	2,750
Glas Slavonije (D. Dozet)	2,667
Čvrsto i čisto — Cementara Koromačno (J. Ružić)	2,333
Vozilo laboratorij – istina (G. Vaskov)	2,111
Prosjek:	2,815

### Glazbeni spot

Sarcophagus (Ž. Vukičević Zhel)	4,300
Politika (G. Kulenović)	4,250
Dan, mrak (M. Ferlin)	4,091
Druže Tito mi ti se kunemo (V. Brešan)	3,615
Mars napada (J. Zastavniković)	3,455
Forši i sad (M. Ferlin)	3,200
Tramuntona (V. Šamanović)	3,200
Samo zvijezde (G. Kulenović)	3,071
Biti normalan (S. Vukadinović, J. Ružić)	2,667
Nebo i zemlja (D. Matanić)	2,600
Dvorište (D. Dozet)	2,286
Tako sam sretan (R. Orhel)	neocjenjen
Prosjek:	3,339

**Prosjek svih ocjena:** 3,061

\* Ocjenjivanje se obavlja na sljedeći način: Nakon festivala kritičari koji prate festival, a članovi su Hrvatskog društva filmskih kritičara, međusobno neovisno ocjenjuju svaki film koji su vidjeli, ocjenama od 1-5. Prema izračunu svih ocjena za neki film dobije se srednja ocjena toga filma. Najbolje ocjenjen film u kategoriji — a koji je prekoračio donji prag od 3,5 — dobiva OKTAVIJANA.

Sanja Muzaferija

## Hitchcockiana

(Konferencija *Hitchcock: A Centennial Celebration*, MOMA, New York, 13.-17. listopada, 1999.)

U godini (1999.) u kojoj bi velikan svjetskog filma Alfred Hitchcock da je još živ, napunio stotu, njujorški mu je Muzej suvremene umjetnosti od travnja do kolovoza posvetio najopsežniju izložbu ikada održanu. Ona je obuhvatila projekcije njegovih filmova, kao i izložbu svekolikog Hitchcockova djela, uključujući i artefakte njegova dizajna, memorandume i podsjetnike koje je pisao, skice scenografije iz njegovih filmova, *story-boardove* koje je crtao, crteže i fotografije. Bila je to dosad superiorno najveća retrospektiva Hitchcocka u jubilarnoj godini i jedino što je nedostajalo bile su Hitchcockove glumice i teorijske rasprave o Hitchcockovu djelu. Ovaj je dio posvete najvećem od najvećih čitunaca filmske umjetnosti, međutim, nadoknađen od 13. do 17. listopada prošle godine. Tih je dana u New Yorku, u organizaciji New York University, Tisch School of Arts i Odsjeka za Filmske studije, održan dosad najveći skup posvećen legendarnom filmašu, pod naslovom *Hitchcock: A Centennial Celebration (Hitchcock: Stogodišnja proslava)*. Petodnevno njujorško okupljanje u čast najproduktivnijeg redatelja svih vremena (iza njega su 53 igrana filma) pripremano je tri godine, a privuklo je četristotinjak sudionika.

Među njima i čuvene Hitchcockove glumice (Janet Leigh — *Psiho*, Eva Marie Saint — *Sjever Sjeverozapad*, Teresu Wright — *Sjena sumnje*), scenariste poput Josepha Stefana (*Psiho*) i Evana Huntera (*Ptice*), najpoznatije profesore filmske umjetnosti, teoretičare, akademike, književnike, esejiste, i ine školnike iz cijelog svijeta koji su se ikada bavili ili se još uvijek bave Hitchcockovim impresivnim pedesetogodišnjim opusom.

Laura Mulvey,<sup>1</sup> Robin Wood<sup>2</sup> i Slavoj Žižek,<sup>3</sup> samo su neki od najistaknutijih. Konferencijom je predsjedavao Prof. Richard Allen,<sup>4</sup> pročelnik katedre Filmskih Studija Tisch School of Arts, Sveučilišta New York, a prisutna je bila i počasna gošća, Hitchcockova kćer, Patricia Hitchcock Reville.

Prema mnogima najveći filmski režiser svih vremena, kojeg su 50-ih godina 20. stoljeća kritičarski definitivno etablirali francuski »novovalovci«, Alfred Hitchcock, rodio se prije stotinu godina, 13. 8. 1899. u Londonu. S obzirom da je debitirao 1922. a posljednji film snimio 1975. godine, njegova filmska karijera obuhvaća dobar dio dvadesetog stoljeća. Nije, stoga, pretjerano reći da je studij Hitchcocka zapravo na neki način istovjetan studiju filmske umjetnosti, koja je ogledni medij cijelog dvadesetog stoljeća, a on ogledni umjetnik toga medija. Kad je, 1980. godine, umro, Hitch-

cock je bio usred pripremanja svog novog, nažalost nikad dovršenog, filmskog projekta. O njemu i njegovim filmovima vrlo je vjerojatno napisano više knjiga negoli o bilokojem drugom filmskom autoru, jer je svaki novi naraštaj filmskih kritičara i teoretičara otkrivao »svog Hitchcocka«. Na konferenciji je promovirana i nova knjiga o Hitchcocku, *English Hitchcock*, koju potpisuje Charles Barr, a u povodu konferencije neke važne eseje posvećene Hitchcocku prikupili su i uredili u knjizi *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, Richard Allen i Sam Ishi Gonzales.<sup>5</sup> Hitchcockovi su filmovi ujedno i svojevrsno zrcalo razvoja filmske tehnologije: od nijemog do zvučnog, od crno-bijelog do filma u boji.

Od prvih, izrazito niskobudžetnih projekata, do multimilijunskih holivudskih produkcija u kasnijim godinama, majstor napetosti Alfred Hitchcock ne samo da je revolucionirao film, a pritom uspio ostati najvećom enigmom sedme umjetnosti, nego je i uporno, hrabro i ekstenzivno eksperimentirao s tehnološkim inovacijama poput 3-D-a i Vista Visiona, specijalnim efektima i tehnikama montaže. Među najširim publikom znamenit je po svojem svojevrsnom »potpisu tijelom«, jer se u svojim filmovima i fizički pojavljivao, kako to dolikuje postmodernističkom duhu u kojem autor istovremeno stoji iza svoga djela, ali je i njegov dio i njegov promatrač. Štoviše, on je voajerizam implicitan filmskoj umjetnosti podigao na posve novu razinu i ustoličio ga u status estetskoga stava. Na ovom mjestu ne bih detaljnije ulazila u raspravu o tome u kojoj je mjeri i zašto Hitchcock modernistički, a u kojoj postmodernistički autor.<sup>6</sup>

### Veći od života

Od samog nastanka filma, osobnosti poput Sergeja Eisensteina, D. W. Griffitha, Abel Gancea, John Forda — bili su filmski redatelji »veći od života«. Hitchcock je u tome također uspio, ali na posve specifičan i samo sebi svojstven način. Postao je opća svojina, istodobno kulturni redatelj i pop-ikona, i klasik i legenda, i *mainstream* i nikad dokraja shvaćen artist.

Francois Truffaut u svojoj je knjizi intervju s Hitchcockom predviđao da će dokraja stoljeća Hitcha uspoređivati s Proustom. U vrijeme kad je knjiga izašla (1983. godine) to se činilo nemogućim, pa i smiješnim, ali je njujorška konferencija pokazala da je to uistinu bila vizionarska predikcija.

Nitko kao Hitchcock nije uspio izazvati toliko i takvo zanimanje i tako brojne pokušaje dešifriranja njegovih kreativnih radova kroz koje je nerijetko oživotvorivao svoje upor-

ne dječje strahove; nitko spretnije i vještije od njega nije u filmsku vrpcu pretočio svoje psihoze. Koliko je važno da je Hitch bio odgojen kao katolik i školovan kod Jezuita s izrazitim naglaskom na fizičko kažnjavanje i da li je ovaj siloviti podatak iz njegove biografije iole utjecao na njegov filmski opus, još uvijek je neizvjesno. Neki interpreti Hitchcockova djela vjerojatno bi bili spremni reći da je to bilo ključno. John Russell Taylor, jedan od Hitchcockovih biografa, upravo je u tom podatku vidio izvor kasnijeg Hitchcockova talenta za napetost. U filmskoj se teoriji danas ponovno susreću teze o tzv. *posve autorskom* čitanju njegovih filmova, za razliku od donedavno u znanosti vrlo trendovskog drugog ekstrema, koji njegov opus čita isključivo kroz feministički i dekonstruktivistički aparat.

Psihoseksualno kodirani filmovi koji kao da zazivaju frojdska tumačenja, sve do danas nadražuju i razdražuju teoretičare filma, a predstavnici mladog naraštaja filmaša uporno Hitcha citiraju kao svoj presudni formativni utjecaj.

Kad je riječ o njujorškoj konferenciji, ona je u svakom pogledu zadovoljila, pa čak i nadmašila očekivanja: obrađujući majstorov opus sa svih strana, iz svih kuteva i svih teorijskih pozicija.

### Kritičke perspektive

Prvoj plenarnoj sjednici pod nazivom »Critical Perspectives« predsjedao je Thomas Leitch,<sup>7</sup> poznat kao autor knjige *Find the Director and Other Hitchcock Games*, a govorili su Laura Mulvey (za koju se sasvim slobodno može reći da je njezin članak »Visual Pleasure and Narrative Cinema« doslovno naglavce okrenuo cjelokupno studiranje Hitchcocka), Lesley Brill<sup>8</sup> i Robin Wood, jedan od najvećih autoriteta o Hitchcocku, uopće. Istoga dana uvečer održana je svečana večera u čast velikoga majstora, a na kojoj su, istini za volju, bile



Patricia Hitchcock Reville

glavne atrakcije sve njegove najvažnije »plavuše« koje su i danas žive, osim Tippi Hedren.

Sjednici »Biographical and Historical Perspectives« predsjedao je Sidney Gottlieb<sup>9</sup> u društvu s Donaldom Spotom,<sup>10</sup> u mnogim akademskim krugovima sinonimom za »hičkologe«.

Podjednako zanimljiva i medijima i ekspertima, sasvim je sigurno bila sjednica pod nazivom »Working With Hitch: A Screewriter's Forum«, na kojoj su kao govornici sudjelovali scenaristi Evan Hunter (*Ptice*), Arthur Laurents (*Uže*) i Joseph Stefano (*Psiho*). Tom se prilikom skupio impresivan broj novinara koji su jedva dočekali priliku da filmskim divama jednog drugog vremena postavljaju pitanja koja su se redom odnosila na detalje iz njihove suradnje s pokojnim velikanom filma, a sijevale su i bljeskalice fotoaparata, pa se povremeno činilo da smo na kakvom glamuroznom filmskom festivalu, a ne na ozbiljnoj konferenciji. U tim su tencucima glamur i znanost išli pod ruku.

Ipak, akademske panel-diskusije bile su te koje su u svoj svojoj punoći i širini zorno pokazale kako se sve može vidjeti, ali i *čuti* (!) Hitchcock. Jedna od panel-diskusija bila je isključivo posvećena glazbi, gdje su izloženi eseji tematizirali slavnog Hitchcockovog kompozitora Bernarda Herrmanna, ali i ostale aspekte zvuka i glazbe u Hitchcockovu opusu.

Drugog je dana bila zanimljiva panel-sjednica »Hitchcock in Context« koja se bavila pokušajem stavljanja Hitchcockova djela u kontekst. Razvijala se teza o društvenoj nelagodnosti *suspenseu*, a Hitchcocka postavljala u povijesni kontekst polovice stoljeća.

O europskim estetskim utjecajima na Hitchcocka govorilo se u panel-diskusiji naslovljenoj »Hitchcock and European Cinema«, a govorio je i ugledni Thomas Elsaesser,<sup>11</sup> koji je detaljno analizirao Hitchcockovo i Langovo djelo (»Hitchcock and Lang: Up Close«). U teoretskim raspravama često kontroverzno ocjenjivana naracija kod Hitchcocka bila je predmetom rasprave posebne panel-diskusije: »Narrative and Cognition«.

Tijekom sljedećih dana Hitchcock je bio sagledavan iz raketarsa marketinga i holivudske industrije snova: »Industrial Discourses, or the Business of Filmmaking«; s likovnog aspekta i u suodnosu s umjetnošću: »Hitchcock's Museum«; u odnosu na gotički element kod Hitchcocka, relaciju s E. A. Poeom, i *sve što ste ikada željeli znati o doppelgängerima* obrađivano je u: »The Gothic in Hitchcock«.

### Povratak autorske teorije

U svjetlosti velikog *comebacka* autorske teorije u znanost o filmu, pozornost je privukla panel-sjednica »Auteur Theory Revised«, na kojoj se svojim radom istaknuo Slovenac Miran Božovič, izlažući svoju posve neortodoksnu, ali domišljatu i utemeljenu tezu o sličnostima između Benthama i Hitchcocka. Thomas Leitch u eseju »Hitchcock Without Hitchcock«, govorio je o zanimljivim preradama Hitchcocka. Čak su tri Hitchcockova filma u posljednje vrijeme doživjela suvremene prerade. Hitch je svojevrsno uskrnuće doživio kroz *Dvojni prozor* (televizijski film Jeffa Blecknera), *Nazovi M radi*

*umorstva* Andrewa Davisa i *Psiho* Gusa Van Santa. Leitch je iznio tezu da su ovi filmovi na neki način zanimljiviji i autentičniji od filmova redatelja koji se inače smatraju nadahnutima Hitchcockom (između njih najistaknutiji je vjerojatno Brian De Palma), i vrijednima sami po sebi.

Svakako među najinteresantnija predavanja na konferenciji mogu se ubrojiti ona iz, u nas zanemarenog, *queer* pristupa Hitchcocku koji čini posve zaseban teorijski pristup, gotovo bi se moglo reći: školu. Pod naslovom »Queer Desire« ovdje je obrađivan taj *hičkokološki* pravac, i to kroz eseje Sama Ishi Gonzalesa i drugih.<sup>12</sup> Zagovornici *queer* teorije među Hitchcockove *queer* filmove ubrajaju ponajprije *Uže*, ali i *Rebecca* u kojoj je Judith Anderson opsesivna sluškinja zapravo zaljubljena u pokojnu gospodaricu Manderlyja, *Strance u vlaku* gdje je psihopat Robert Walker zaljubljen u Farleyja Grangera, a ovaj mu nesvjesno uzvraća opčinjenost, *Sjever sjeverozapad* u kojem James Mason i Martin Landau funkcioniraju zapravo kao ljubavni par, i, na kraju, *Psiho* u kojem je nesretni Norman Bates Montgomeryja Clifta nerealizirani homoseksualac s fiksacijom na svoju majku. Jasno, osim u ovim i u mnogim drugim Hitchcockovim filmovima zagovornici *queer* teorije pronalaze materijala za ovakav teorijski diskurs.

Odvojene su panel-diskusije bile posvećene još i političkom aspektu kod Hitchcocka, ljubavi i ljubavnim odnosima, ovaj put heteroseksualnim, zatim ženama i »hičkokovskim« glumačkim performansima, a u cijelosti su prikazana tri filma, *Sjever sjeverozapad*, *Ptice* i *Psiho*. Drugi dio *Kritičkih perspektiva* s Davidom Sterittom<sup>13</sup> na čelu (mnogo je pisao o odnosu Hitchcocka i religije), Paulom Marantz Cohen, Jamesom Naremoreom,<sup>14</sup> Robertom J. Corberom<sup>15</sup> i jednim od ultimativnih »hičkokijanaca« — Peterom Wollenom<sup>16</sup> zaočkružio je kritičarski pogled na Hitchcocka. Što se pak tiče sasvim teorijskih, za razliku od kritičarskih, perspektiva na plenarnoj je sesiji pod predsjedanjem Janet Bergstrom,<sup>17</sup> najviše prašine podigao, kako ga je nazvao Richard Allen, (trenutno) *derviš* Georgetown Sveučilišta, a od ovog proljeća gostujući profesor na NYU, Slavoj Žižek.

Za istim je stolom sjedio i govorio još i pionir tekstualne analize Raymond Bellour.<sup>18</sup>

Na *Specijalnom Forumu*, posvećenom francuskom viđenju Hitchcocka, govornici su bili Pascal Bonizer,<sup>19</sup> Jean Douchet<sup>20</sup> i — u statusu zvijezde ovog događaja, koji je to bio i u akademskom ali i u medijskom smislu, spretna Camille Paglia.<sup>21</sup> Svoju najavu projekcije *Ptica* vješto je iskoristila za vlastitu promociju i najavila svoju knjigu o *Pticama*, koju je po narudžbi napisala za BFI. Okupljenim akademikima strogo je govorila o tome kako se (otprilike citiram): »Samo jedni pred drugima pravite važni, a film je zapravo popularna umjetnost! Stoga, ako imate o filmu što reći, morate to moći reći — jednostavno.«

### Krici s konferencije

Bilo kako bilo, konferencija je zadovoljila sve poglede i prizme kroz koje se danas in kritici i teoriji o Hitchcocku govori i piše, a oni gladni senzacija imali su priliku nasladivati se i izjavama iz prve ruke njegovih suradnika. Peter Bogdano-



Janet Leigh, Richard Allen

vich nije bio prisutan, ali, prisjetimo se kako mu je Hitchcock svojedobno pričao da nikad ne gleda svoje filmove s publikom, ali da mu njihovi krici ne nedostaju: jer ih čuje još dok film snima. Ne bi bilo teško zamisliti da je tako čuo i sve ono što se o njemu govorilo na konferenciji. Od svega je ipak najvažnije da nam je u nasljeđe ostavio zavidan broj filmova, od kojih je barem desetak remek-djela koja se slobodno mogu smatrati klasicima filmske umjetnosti koja su oblikovala naš suvremeni kulturni krajobraz. A takav prosjek majstorstva sasvim sigurno nije zabilježen. Među njima su svakako *Vrtoglavica* (čija je kopija relativno nedavno uz svjetsku pompu rekonstruirana), *Sjena sumnje*, *39 stepenica*, *Stranci u vlaku*, *Ptice*, *Sjever sjeverozapad*, *Začarana*, *Dvorišni prozor*, *Dama koja nestaje*, *Nazovi M radi umorstva*, *Ozloglašena*, i — svakako najpoznatiji — *Psiho*.

Otac *suspensea*, izumitelj tzv. MacGuffina (predmeta koji sam po sebi nije važan ali služi kao stvarca oko koje se zavrta priča i okreće radnja), nije slučajno, osim Walta Disneyja, jedini filmaš svih vremena čije je ime sinonimom za žanr. Valja reći da je do sada snimljeno 6 *remakea* Hitchcockovih filmova. Osim gore spomenutih, *Stanar* je snimljen čak dva puta, 1932. (Maurice Elvey) i 1944. (John Brahm); kao i *39 stepenica*, 1958. (Ralph Thomas) i 1978. (Don Sharp), a *Dama koja nestaje* 1979. godine (Anthony Page). Snimljeno je i dvadesetak *homagea*, među kojima su *Oči Laure Mars* Irvina Kershnera, *San Soleil* Chrisa Markera, *Frantic* Romana Polanskog, *Dead Again* Kennetha Branagha, *Sirove strasti* Paula Verhoevena, *U konačnoj fazi* Phila Joanoua i *12 majmuna* Terryja Gilliama. U neku ruku, Hitchcocku se možda ipak najviše približio Johnatan Demme, no o tome će vjerojatno hladnije, samim time i kompetentnije, suditi generacije filmskih kritičara koje tek dolaze.

Neobičan je bio i Hitchcockov talent za *casting* kojim je uvijek uspijevaao lik svojih glavnih protagonista promovirati u lik koji na najbolji mogući način utjelovljuje vrijeme u kojem se film pojavljuje. U svojem je ranom, britanskom razdoblju, tako koristio Roberta Donata i Madeleine Carroll, dok su Ingrid Bergman, James Stewart, Grace Kelly, Cary Grant, označili Hitchcockovo srednje razdoblje. U kasnijoj fazi mi-



ljenice su bile Janet Leigh, Eva Marie Saint i Tippi Hedren, a što je s *Psihom* učinio za karijeru Anthonyja Perkinsa — nije potrebno dodatno naglašavati. Napetost za koju je zaista bio majstor, sam je Hitchcock najbolje i najjednostavnije sažeo u intervjuu Peteru Bogdanovitchu kad je precizno napravio razliku između šokiranja publike i postupne gradnje napetosti (*suspense*). Razlika je samo u tome koliko publiku uputiti u ono što se na ekranu ima dogoditi. Ako gledatelji

pojma nemaju da će eksplodirati bomba postavljena ispod stola za kojim sjede glavni junaci, šokirat će se. Ali, ako oni to znaju, a glavni junaci o tome nemaju pojma, postupno se gradi *suspense*. Publika se boji onoga što će se dogoditi, ali i priželjkuje razrješenje, pitajući se hoće li netko (i tko) nastradati. A filmofili svih zemalja se i danas pitaju hoće li netko ikada moći dostojno naslijediti velikog Alfreda.

## Bilješke

- 1 Laura Mulvey, književnica i filmska autorica, pročelnica je postdiplomskog studija za Film i televiziju, British Film Institute na Birkbeck Collegeu, London.
- 2 Robin Wood, dugogodišnji profesor Filma na York University, Toronto i jedan od osnivača i urednika filmskog časopisa CineAction.
- 3 Slavoj Žižek, predavač na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani i gostujući profesor na mnogobrojnim američkim Sveučilištima, među kojima i Princetonu, Columbiju, New School, Ann Arbor, Minneapolis.
- 4 Richard Allen, organizator Konferencije, pročelnik je odsjeka Filmskih studija i profesor teorije filma na New York University.
- 5 Sam Ishi Gonzales, doktorski je kandidat na New York University. Njegova doktorska radnja bavi se *queer* aspektima kulturne produkcije, analizirane kroz optiku radova Jeana Geneta, Rainera Wernera Fassbindera i Todda Haynesa.
- 6 Jedna od sudionica Konferencije, Paula Marantz Cohen, profesorica na katedri književnosti Drexel University, u knjizi *Alfred Hitchcock: The Legacy of Victorianism*, razlaže tezu o tome kako se Hitchcockova karijera stilski razvijala od »viktorijskoga« do postmodernističkoga.
- 7 Thomas Leitch, profesor engleskog i pročelnik katedre Filmskih studija, University of Delaware.
- 8 Lesley Brill, predavač Filmskih studija na Wayne University, Detroit.
- 9 Sidney Gottlieb, profesor engleskog na Sacred Heart University.
- 10 Donald Spoto, dugogodišnji profesor filma na New School University.
- 11 Thomas Elsaesser, profesor na odsjeku Umjetnosti i kulture na University of Amsterdam, i pročelnik odsjeka za Film i televiziju
- 12 U ovaj pogled na Hitchcockov opus uvid se može dobiti npr. kroz knjige: *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* Donalda Spota, *The Birds* Camille Paglia, ili: *Images in the Dark: An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video* Raymonda Murraya.
- 13 David Sterritt, profesor filma na C. W. Post Campus of Long Island University
- 14 James Naremore, profesor komunikologije i kulture na Indiana University
- 15 Robert J. Corber, predaje američke studije i *queer* studije na Trinity Collegeu
- 16 Peter Wollen, pročelnik katedre za Film i televiziju na University of California at Los Angeles
- 17 Janet Bergstrom izvanredni profesor filma na University of California
- 18 Raymond Bellour, direktor istraživačkog centra CNRS u Parizu
- 19 Pascal Bonizer, francuski scenarista, teoretičar filma i kritičar usko vezan uz *Cahiers du Cinema*
- 20 Jean Douchet, francuski kritičar, filmski stvaralac i televizijski reporter
- 21 Camille Paglia, legendarna feministkinja, profesorica na University of the Arts u Philadelphiji

# Bibliografija knjiga o Hitchcocku

Priredila: Sanja Muzaferija

- Allen, Richard; Ishi Gonzales, Sam (ur.), 1999., *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, London: British Film Institute
- Barr, Charles, 2000., *English Hitchcock*, Cameron Books
- Bellour, Raymond, 2000., *The Analysis of Film*, Bloomington: Indiana University Press
- Bentham, Jeremy; Miran Božović (ur.), 1995., *The Panopticum Writings*, London: Verso
- Bergstrom, Janet (ur.), 1999., *Endles Night: Cinema and Psychoanalysis, Paralel Histories*, Los Angeles: University of California Press
- Bogdanovich, Peter, 1998., *Who the Devil Made It: Conversations With Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dawn, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang*, Ballantine Books
- Brill, Lesley, 1991., *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton: Princeton University Press
- Corber, Robert J., 1993., *In the Name of National security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America (New Americanists)*, Duke University Press
- Hitchcock, Alfred; Gottlieb, Sidney (ur.), 1995., *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, Los Angeles: University of California Press
- Marantz Cohen, Paula, 1995., *Alfred Hitchcock: The Legacy of Victorianism*, Lexington: The University Press of Kentucky
- Miller, Toby; Stam, Robert (ur.), 1999., *Film and Theory: An Anthology (Blackwell Anthologies)*, Cambridge Mass. : Oxford, Engl. : Blackwell Publ.
- Mulvey, Laura, 1989., *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)*, Bloomington: Indiana University Press
- Murray, Raymond, 1996., *Images in the Dark: An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*, Plume
- Paglia, Camille, 1998., *The Birds*, London: British Film Institute
- Rothman, William, 1982., *Hitchcock: the Murderous Gaze*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press
- Spoto, Donald, 1992., *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, New York: Doubleday Books
- Spoto, Donald, 1999., *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, Da Capo Press
- Sterritt, David, 1993., *The Films of Alfred Hitchcock*, New York: Cambridge University Press
- Truffaut, Francois; Scott, Helen G., 1985., *Hitchcock*, Simon&Schuster (Trifo, Fransa, *Hičkok*, 1987., Beograd: Institut za film)
- Wollen, Peter, 1972., *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press
- Wood, Robin, 1990., *Hitchcock's Films Revisited*, New York: Columbia University Press
- Žižek, Slavoj (ur.), 1992., *Everything You Always Wanted To Know About Lacan... But Were Afraid to Ask Hitchcock*, London and New York: Verso

Rada Šešić

## Svijet u Indiji i Indija u svijetu

### 5. međunarodni filmski festival u Calcutti, 1999.

Jedan od mojih indijskih prijatelja, Joseph Mathew, živi u malom mjestu Pallai na jugu zemlje, u državi Kerala, i radi kao profesor geografije. No ono što ga najviše zanima je djelovanje u lokalnom filmskom klubu. Svake godine on i još desetine njegovih filmskih istomišljenika, sjedaju u vlak i putuju po 50-60 sati do New Delhia ili Calcutte gdje se svake zime održava veliki međunarodni filmski festival. No nije samo putovanje vlakom pothvat o kojem treba pričati, oni troše obiteljsku uštedevinu, dane rezervirane za godišnji odmor, a u samoj metropoli snalaze se spavajući po svratištima, ručaju onako usput, s nogu, večeru ponekad preskaču jer je uvijek na programu neki zanimljiv film. Sjećam se jedne je godine Michelangelo Antonioni došao osobno u Calcuttu u dobi od 83 godine; bio je toliko bolestan da je umjesto nje stalno govorila njegova žena, a na pozornici se pojavio u invalidskim kolicima. Svejedno, filmski su zaljubljenici doputovali iz raznih »kutova« Indije samo da budu tu: da vide maestra uživo i njegovu retrospektivu.

Filmove poznaju po originalnim naslovima pa me indijski prijatelji uvijek zbune kad me nešto zapitaju o filmu *L' avventura* ili *Il grido* na primjer.

Najviše su me zbnili i istodobno zapanjili kada su me negdje početkom 90-ih zapitali »što radi Zvonimir Berković i što je režirao nakon *Ronda*«.

Što je hrvatska a što nova jugoslavenska ili bosanska kinematografija Indijci baš neće znati, za njih je to još uvijek prilično geografski maglovito, no kada su u pitanju pojedini autori iz novije generacije kao Vinko Brešan na primjer, bit će precizni u određivanju pripadnosti »hrvatski autor«, autor iz Zagreba i sl.

\* \* \*

Od prošle godine, neke će naše kritičare neki Indijci možda zapitati što radi Snježana Tribuson jer je njezino ime ostalo prilično upamćeno nakon projekcija dva njezina filma prošloga studenog na 5. međunarodnom filmskom festivalu u Calcutti. U kulturnom centru »Nandan«, istom onom gdje se nekoć pojavio Antonioni i gdje je broj sjedala u glavnoj dvorani negdje oko dvije tisuće, svaki je film — *Tri muškarca Melite Žganjer* i *Prepoznavanje* — imao po jednu projekciju, a naredna je bila u kinima razasutim po širem centru šesnaestmilijunske prijestolnice Zapadnog Bengala.

Festival u Calcutti nije takmičarskog karaktera i ove je godine organiziran tek peti put. Ambiciozno koncipiran, s bogatim i raznovrsnim programom, te tematskim razgovorima svakoga dana, privukao je pozornost kako mladih fanatičnih filmofila tako i onih iz starije generacije koji su odlazak u kino sveli samo na festivalske dane.

Naime, autorski film, bilo da dolazi iz Europe ili same Indije, gotovo je nemoguće vidjeti tijekom godine na redovnom kinorepertoaru. Osamdeset posto kinodvorana prikazuje isključivo indijski popularni film, preostalih dvadeset posto popunjavaju zajedno holivudski filmovi (poglavito), i europski film (tek oko dva posto) i to naravno ona djela koja su dobila ili značajne nagrade u Cannesu, Veneciji, Berlinu ili u naslovu imaju otvorenu asocijaciju na seks. Domaći, takozvani paralelni ili art film, tijekom se godine prikazuje samo na specijalnim projekcijama u inozemnim kulturnim centrima poput njemačkog *Max Muller Bhavan*, francuskog *Alliance Francaise* ili ruskog *Gorki Sadan*. Američki centar bavi se samo povremeno filmom, dok ostali redovno ustupaju svoje, po broju sjedišta male, dvorane djelatnicima iz gradskih ili regionalnih filmskih asocijacija od kojih je onu najstariju osnovao Satyajit Rey i to upravo u Calcutti daleke 1947.

Čak ni film Indijca Murali Naira *Priestolje smrti* koji je na prošlom festivalu u Cannesu osvojio *Camera d'Or* nije bio prikazivan u Calcutti sve do festivala u studenom. Moglo bi se pomisliti kako je to dio distributerske strategije, no nije, jer jednostavno film nema tko distribuirati u zemlji budući ga nitko ne želi redovno prikazivati. Pored toga, taj je film i politički kritičan te čak i prostori poput kulturnog centra NCPA u Bombayu (koji je gradu darovao Parsi magnat G. R. Tata a koji povremeno prikazuje autorski film), ne bi se upuštao u »problematične« prezentacije.

Zbog toga je inicijativa posve novog festivala i to upravo u filmskom centru, gradu Bombayu koji se od nedavno zove Mumbai, svakako vrijedna pozornosti. Naime, ovaj festival, nazvan MAMI, koji je po drugi put organizirala Akademija pokretnih slika (Mumbai Academy of Moving Images), odnedavno je u svoje uređivačko tijelo uključio najprominentnije autore popularnog hindi filma. Tako su tu legendarni producent Ramesh Sippi, glumac Amithab Bachchan (Indijski Sean Coneri) i mnogi drugi. Ceremoniju svečanog otvaranja vodila je glumačka diva, nekoć Miss svijeta Aiswaria Rai a počasna priznanja za životno djelo, pored glumca

Bachchana i glumice Sabhane Azmi, dobio je i legendarni režiser-producent B. R. Chopra.

Između ostalog, on je realizirao i televizijsku seriju *Mahabharata* koja je prije desetak godina emitirana nedjeljom ujutro. Gledanost je bila nevjerojatnih 96 posto što je, prema statistici, svjetski televizijski rekord. Mještani malih sela, prije emitiranja, obavili bi ritualnu »puju« — molitvu, a televizor bi bio središte improviziranog kućnog oltara koji bi škropili kokosovom vodom, ukrašavali cvijećem i posvećivali svetom vatrom i pjevanjem »bhajana«.

\* \* \*

Magnetska privlačnost zvijezda iz popularnih hindi filmova, a koji su se pojavljivali povremeno na festivalu, bila je jedan od razloga posjete »običnog« gledatelja, onog koji želi samo zabavu i zaborav. Kao redovni gledatelji pojavljivale su se zvijezde u sponu poput Faisal Khana, glumca čiji je brat Amir jedan od heroja suvremenog indijskog filma, nešto poput Toma Cruisa u američkom filmu. Faisalovu prisutnost domaći su intelektualci ignorirali, no »običan« je gledatelj zapanjeno prilazio glumcu, tražio autogram i fotografiju, a u nedostatku papira za potpis neko je čak ponudio i dlan svog trogodišnjeg djeteta. Prijame za festivalske goste priređivali su u svojim klupskim bungalovima na periferiji grada bogati producenti, pisci-političari, strukovna filmska društva. U neobveznim razgovorima planovi o domaćim pa i inozemnim koprodukcijama kovani su uz umjerenu dozu alkoholnih pića koja se, usput rečeno, poslužuju samo na bogatijim prijamima. Tako je mlada Češka glumica Alena Mihulova, protagonistica u filmu *Krava* i supruga redatelja Karela Kahine, bila obasuta pitanjima o »mjestu i položaju« krave u češkom društvu, te o svojim filmskim planovima i eventualnom angažmanu u indijskom filmu.

Činjenica da je isti festival predstavio i selektiranu retrospektivu Čeha Kahine (sedamdesetpetogodišnji redatelj Kahina nedavno je otkriven na Zapadu, njegov film *Krava* bio je hit art kina), suvremenog izraelskog i iranskog filma te bogati program nazvan »Panorama svjetskog filma« zbunio je na neki način čistokrvnog poklonika indijskog komercijalnog filma i odveo ga u avanturu zvanu »autorski film«. S druge strane, isti je festival pokušao približiti domaćem intelektualnom krugu ono što je vrijedno u masovnoj masala produkciji. Naime, zanimljivo je da indijski intelektualci *a priori* odbijaju hindi popularni film etiketirajući sve kao »užasni kič i melodrama« a što ni u kojem slučaju nije točno. Takozvana »masala« produkcija, osobito ona na jezicima tamil (filmski centar Chennai) i hindi (centar je Mumbai), zna povremeno iznenaditi intrigantnim scenarijima, odličnim glumcima, briljantnim snimateljima, te u posljednje vrijeme čak i političkom angažiranošću. Zbog filma *Bombay* koji govori o mješovitom paru iz hindu-muslimanske tradicije i to u vrijeme jačanja nacionalističkog istupanja, osobito BJP partije, redatelju Mani Ratnamu bila je podmetnuta bomba pod auto a film je bio povučen s repertoara na jugu zemlje zbog političkih nemira.

Pod motom »Postoji romansa o filmu i postoji romansa u filmu, a kada se to dvoje spoji, dobije se romansa u Bombay

stilu« predstavljeni su hitovi poput *Kuch, kuch hota hai* (Sss, priča se, priča), koji je usput rečeno jedan filmofil, nosač prtljage po profesiji, gledao čak stotinučetdeset puta. Taj i drugi hindi ljubici iz spomenutog programa, dobili su tako zasluženi respekt na međunarodnom festivalu organiziranom »doma« i to osobito među inozemnim gostima. A ako će inozemni kritičari i redatelji pisati i govoriti kako su i ti popularni filmovi ipak zanimljivi, vrijedni analize i domaća će ih »intelektualna« snaga ponovno prihvatiti. Tako bi se, idealistički govoreći, krug koncipiran od popularnog filma i tzv. paralelnog stvaralaštva u Indiji, uspio nakon više desetljeća konačno spojiti i djelovati kao jedinstveno jedno. Samo tako, obje polovice kruga mogu napredovati i istupati snažno prema svijetu. Shvativši to ispravno, organizatori festivala MAMI financijski se oslanjaju na filmsku industriju, a industrijalci filma intelektualno na paralelnu filmsku scenu. Ako ovaj trend bude prihvaćen i u drugim gradovima, indijska kinematografija odista ima šanse postati kulturnim pokretom koji će obilježiti svjetsku filmsku scenu.

\* \* \*

No, vratimo se ponovo 5. međunarodnom filmskom festivalu u Calcutti gdje je glavni gost bio Amerikanac Gus van Sant. Njegova četiri filma: *Drugstore Cowboy*, *Moj osobni Idaho*, *Psiho* i *Dobri Will Hunting*, imala su indijske premijere. Autor je uspio na samo dva dana doputovati tako da su brojni indijski kritičari i novinski izvjestitelji imali samo par sati svakoga dana za svoje javne rasprave o njegovim filmovima i intervju. Indijska filmska znatiželja i osobitost u poznavanju detalja iz pojedinih filmskih autorskih područja i ovoga su puta izbili na vidjelo te je kompleksnost pitanja o van Santovim filmovima, a još više o psihologiji njegovih filmskih karaktera, zapanjila i samog autora. Ostali prisutni redatelji poput turskog autora srednje generacije Ali Ozgenurka čija je retrospektiva također prezentirana ili Iranke Tahmineh Milani s čijim je filmom *Dvije žene* festival i otvoren, imali su malo relaksiraniji boravak jer su mnogobrojna sudjelovanja na tematskim forumima, »okruglim stolovima« i sl. bila raspoređena tijekom svih festivalskih deset dana.

Za Indijce osobito je značenje imala retrospektiva Paradjanova o kojem se u zemlji više zna po čuvenju nego viđenju njegova djela. Većinu specijalnih programa sponzorirale su strane ambasade zemalja iz kojih filmovi dolaze, te kulturnih centara. Bile su tu retrospektiva novijeg dugometražnog i kratkog filma Nizozemske, program suvremenog francuskog filma, Hollywood u retrospektivi, kratak presjek od 30-ih godina do danas uključujući filmove Lubitscha, Forda, Hawksa, Wellesa, Lumeta itd., te prezentacija filmske kuće Gaumont u povodu 100. obljetnice. Retrospektiva je prezentirala kako nove filmove Bessona tako i arhivski materijal iz 1907., program »Nezaboravni« bio je načinjen od filmova Mizoguchija, Oshime i Fellinija, a glavni fokus u obilježavanju stoljeća filma bila je retrospektiva Hitchcocka, te program »Tehnologija u kinematografskoj revoluciji« u kojem su bili predstavljeni isključivo filmovi Spilberga. Dakaako, domaćini nisu zaboravili niti indijski film, poglavito bengalski, te je glavni program bio retrospektiva snimatelja Subrate Mitre koji je snimao sve filmove Satyajit Reya te ka-

Murali Nair, *Prijestolje smrti*

snije Britanca Jamesa Ivorya. Dio programa bio je posvećen književniku Marquezu, odnosno ekranizaciji njegovih romana, a program antifašističkog filma bio je obilježen djelima Chaplina, no bila su tu i djela De Sice, Klimova, Munka. Nabrajajući sve specijalne i restrospektivne programe čini se kako je festival u Calcutti prikazivao »već viđeno«, no bio je tu i program »Svjetska panorama«.

Selektor je očigledno nastojao pozvati bar po jedan film iz raznih dijelova svijeta tako da su bili predstavljeni i afrički, južno-američki, istočno-europski, pored naravno zapadno-europskog, te iranskog filma bez kojeg izgleda nema više niti jednog festivala u svijetu, a slično je i s japanskom i kineskom kinematografijom. Osim raznovrsnosti, drugi selektorski kriterij je bio izraženo autorstvo u filmu, mala produkcija i posebnost vizualnog jezika. Pravi primjer navedenog je estonski film *Georgica* koji je upravo ovog proljeća na repertoaru nizozemskih art-kina. Sa samo dva lika u filmu, ostarjelog svećenika — nekadašnjeg afričkog misionara — i nijemog dječaka, autor na vrlo ezoteričan način progovara o dobu bezbožništva te o pročišćenju i spasenju. Stvarajući ozračje mističnosti, odsutnosti od »sada i ovdje« uporabom specifičnog »rembrandtovskog« osvjetljenja, reduciranim dijalogom te izvrsno snimljenim krupnim planovima, Sulev Keedus kojemu je ovo bio prvi igrani film, uvodi gledatelja u svijet asketizma i kontemplativnosti glavnog junaka. Svećenikova je osobna »unutrašnja« zadaća prevesti Vergilijevu poemu *Georgica* na Swahili jezik.

Zanimljivo je bilo otkriti i kinematografiju o kojoj ne znamo baš ništa, iz zemlje Ecuador, a koja je bila predstavljena filmom *Snovi u središtu svijeta*. Za mene je još čudnije otkriće bilo na projekciji jednoga kanadskog filma — režirao ga je moj poznanik iz Sarajeva Davor Marjanović. Snimljen pod naslovom *Očev anđeo* govori o susretu dviju bivših jugoslavenskih porodica, jedne koja tamo živi od prije rata i druge koja dolazi u Kanadu nakon proživljavanja strahota ubijanja i silovanja u Bosni. Film ima zanimljiv scenarij, no način kako je drama razvijana u filmu ima, na žalost, mnogo »praznih hodova«, naiviteta i detalja kojima jednostavno gledatelj ne vjeruje. Istog su mišljenja bili i moji indijski prijatelji koji su nakon projekcije došli k meni »provjeriti« svoje impresije. Bilo je uzbudljivo vidjeti ponovno sarajevsku glumicu Asju Pavlović na filmskom platnu, no njezina interpretacija silovane Muslimanke nije bila uvjerljiva, bila je nekako »izvana« odigrana i preglumljena.

Ipak, Marjanovićev film ima suptilnih, poetičnih detalja koji ne ostavljaju gledatelja ravnodušnim.

\* \* \*

Od indijskih su filmova najimpresivniji bili već spomenuti *Prijestolje smrti* mladog redatelja Murali Naira i *Slugina košulja* sredovječna alternativca iz Bombaya Mani Kaula. Murali Nair je također alternativan u odnosu čak i na tzv. paralelnu indijsku scenu. Počeo je kao ekstremni eksperimentator i jedan od njegovih prvih filmova bio je selektiran prije



Redovi posjetitelja pred festivalskom dvoranom

nekoliko godina za festival u Splitu. U ovom filmu koji ga je proslavio kao »svjetskog redatelja« nakon nagrada u Cannesu i drugim festivalima, Murali progovara o hipokriziji indijskog društva. Priča tretira sudbinu dvoje starijih ljudi, muža i žene koji rade kao sluge na malom otoku na jugu zemlje. Siromaštvo je veliko, a žetva te godine slaba, te se starac odlučuje ukrasti kokosov orah s drveta. Biva uhvaćen, zatvoren i optužen za slučaj neriješenog prijašnjeg ubojstva. Dolaze novi izbori, političari smišljaju privlačne strategije pridobivanja glasača. U isto vrijeme, Indija kao zemlja pokušava uvesti električnu stolicu u rješavanjima smrtnih presuda. Lokalni političar od uhapšenog siromaha stvara heroja koji će inaugurirati električnu stolicu u zemlji. Osuđenik na smrt postaje »sretnik«. Poput slavjenika dovode ga do životnog kraja. Čak i on sam počinje vjerovati da je »izabranik«. Tek njegova žena i sin ostaju razočarani. Gotovo bez ikakvog dijaloga, u krajnjem minimalističkom stilu, s vrlo malo promjena prostora, s glumcima-naturščicima, Murali je stvorio istodobno poetičan, emotivan ali i ekstremno gorak, moćan politički film.

*Slugina košulja* Mani Kaula također progovara o indijskom društvu, korupciji, hijerarhiji no u vremenu šezdesetih kad je utjecaj sovjetskog socijalizma bio daleko veći nego što je danas. Glavni su likovi mladić i djevojka koji su tek zasnovali zajednicu; on radi u državnom uredu, ona ostaje kod kuće. Unatoč socijalizmu, feudalni odnos se i dalje njeguje. Žena mladića povremeno kuha i sprema u kući »gazdarice«, a mla-

diću žele natovariti poslove sluge koji je odbjegao. Odnos mladog bračnog para prema problemima u društvu, odnos unutar njihova »četiri zida« gdje krov curi, a novca nema dovoljno i gdje, iskazano na vrlo suptilan način, ljubav cvjeta glavne su niti dramskog zapleta. Isprepletene na povremeno neočekivan način, priče se nadograđuju i tvore vrlo mračno, teško ozračje u kojem je glavno osjećanje — bezizlaznost.

Dijalog sveden na minimum a izgovorene riječi nabijene značenjem odlika su Kaulovog dramskog stila tako da je i ovaj film, kao i desetak njegovih prijašnjih igranih ostvarenja, neka vrsta filozofske vizualne poeme.

I na kraju svakako valja spomenuti program »Indija širom svijeta« u kojem su bila skupljena djela redatelja indijskog porijekla a koji žive u drugim zemljama svijeta, najčešće Americi i Kanadi. Prvijenac Krutina Patela *ABCD* govori o prvoj generaciji djece roditelja doseljenika. Njihov je status »negdje između« kao i njihova osjećanja pripadnosti domovini, tradiciji, jeziku. Povremeno humorno vrcakav, ležeran u stilu i s odličnim protagonistima, ovaj je film privukao pozornost kako kritičara tako i publike na oba festivala, i na onom u Calcutti i na festivalu MAMI u Mumbaiu.

\* \* \*

Unatoč svojoj premoći u broju proizvedenih filmova tijekom jedne godine (od oko 800 do 900 igranih ostvarenja), indijska je kinematografija još uvijek nepoznata izvan svoje zemlje. Iznimke su arapske zemlje poput Egipta, te daleko istočne zemlje Malezija i odnedavno Japana gdje neki indijski osobito hindi *mainstream* filmovi, postaju kult ostvarenja koja se gledaju po dvadeset i više puta. Festivali u Japanu svake godine redovito pozivaju indijske autore a nedavno je tamo boravila i delegacija dokumentarista. Indio-filmski japanski val iznenađenje je i za indijske autore koji ne mogu sami otkriti otkuda odjednom takav interes za njihovu produkciju. Za ostali dio svijeta, pojam o indijskom filmu je još uvijek pun predrasuda i omalovažavanja. Iznimke su bili festivali u Torontu i New Yorku koji su sukcesivno predstavljali indijsko stvaralaštvo u posljednjih desetak godina te pripremili retrospektive autora poput hit-makera Mani Ratnama, glumca-redatelja Shekar Kapoora ili redatelja — producenta Ismail Merchanta. Spajanjem komercijalnog filma sa snagama art produkcije, izgleda da vrijeme za indijski film tek dolazi.

Andrea Radak

## Hrvatski filmovi na FESTU

28. međunarodni filmski festival FEST 2000.,  
Beograd, 28. siječnja-6. veljače 2000.

### Umjesto uvoda

...evo dijela govora glumca Sergeja Trifunovića, člana Savjeta festivala, kojim je u velikoj dvorani Doma sindikata u Beogradu 28. siječnja otvoren FEST 2000.:

»Dobro večer. Bio sam sasvim mali, nisam još ni krenuo u školu kada su Milena Dravić, Dragan Nikolić i Đorđe Marjanović izvodili ono svoje 'ah taj FEST, oh taj FEST, pašću u nesvest'. Volio bih da ovo moje, naše, današnje vrijeme liči na ono vrijeme. Ali ne liči. Nimalo. Ovaj naš festival evidentno nema onu čar prvine i sjaj svojih prvih godina kada su mu gosti bili gospoda Coppola, Scorsese, Polanski, De Niro sa svojim ostvarenjima, kada smo mogli vidjeti dugokose i u bradu zarasle Easy Riderse: Dennisa Hoppera, Petera Fondu, Jacka Nicholsona kako u četiri ujutro, poslije budne noći u Majesticu piju jogurt na beogradskim ulicama. Najlegendarnijeg storytellera o žestokim momcima s divljeg zapada i osvjedočenog ljubitelja vatrene vode Sama Peckinpaha jurila je, također, legendarna šankerica Doma omladine i isfrustrirala ovog tihog čovjeka, urlajući na njega na njemu sasvim nepoznatom jeziku, jer 'časte se ne smiju iznositi iz kavane'... Godine su prošle, štošta se izdešavalo, vremena su se promijenila, svijet je, kako kaže Hamlet, postao pošten, Jack Nicholson je u međuvremenu oćelavio i sigurno nikada više neće probati Pekabelin jogurt, neki od ljudi koje sam spomenuo više nisu među živima, a ovi drugi, tj. živi i ne pomišljaju doći u zemlju do koje se moraju klackati šest sati od Budimpešte, zemlje u kojoj se svakodnevno odigravaju scene identične onima u Peckinpahovim filmovima, zemlju koja je

toliko nepredvidiva da im se može desiti da im na glavu padne tomahawk, omiljeno oružje Indijanaca, koje su davno uništili, a njihovu gore spomenutu sikiricu usavršili do neslućenih razornih moći...

Možda je Ivana Orleanska bila luda ili naprosto lagala kada je rekla da joj se Gospod javio i rekao da povede svoj narod u borbu protiv ugnjetača. Bilo kako bilo, ona je to učinila. Na kraju krajeva, kako to reče jedan umni kazališni stvaralac: 'Nitko me do sada nije uvjerio da su kazalište ili film manje stvaran život od stvarnoga života.' S nadom, i mogu kazati molitvom, da će se uzbuđenje povijesne i obične drame, tragedije i groteske iz ovog gledališta i iz naših života preseliti na FEST-ovsko kinoplatno i da ćemo, kao nekada, u nesvijest padati samo od filmova na FEST-u, proglašavam 28. Beogradski međunarodni filmski festival FEST otvorenim.«

### Oko festivala

Nakon dvadeset godina FEST je zaobišao Sava centar — za svog 28-godišnjeg trajanja 'festival festivala' nije održan jedino 1993. i 1994. godine, dok je 1997. Festival zviždaljki, kako su ga kasnije nazvali, bio prekinut na nekoliko dana zbog građanskih demonstracija — i vratio se u sam centar Beograda, u ukupno osam dvorana koje gravitiraju onoj centralnoj, Domu sindikata. »Loše na FEST-u: odluka da se za centralnu festivalsku dvoranu odabere Dom sindikata koji nije vidio usisivač od 1974. godine. Na pritužbe zbog desetodnevnog udisanja grinja u salama Doma sindikata jedan od čelnika FEST-a ponudio je odgovor: 'To je Srbija'. Međutim, nitko nas još nije obavijestio da u Srbiji nema metlu...«., diskvalificirajuća je ocjena prorežimskog dnevnika *Politika*. Povratak festivala u centar grada neki su beogradski mediji okarakterizirali i kao koristoljubivi potez distributera (ove godine nije bilo svečanih i počasnih ulaznica, a cijena karata kretala se u rasponu od 20 do 60 dinara, dakle, jednu, odnosno tri njemačke marke), te se požalili zbog distributerske privatizacije cijeloga festivala (organizator i izvršni producent FEST-a 2000. distributerska je tvrtka Mirius Tuck). Međutim, kako je u svom govoru na otvaranju festivala naglasio gradonačelnik Beograda Vojislav Mihailović, SPO-ovac i unuk Draže Mihailovića, FEST je jedna od uporišnih veza Beograda i Beogradana sa svijetom, i potreban je utoliko više što je kulturna izolacija veća. I tako je, usprkos teškoj ekonomskoj situaciji u SR Jugoslaviji (prosječna je plaća 88 njemačkih maraka) i brojnim organizacijsko-financijskim poteškoćama (primjerice, Ministarstvo kulture Republike Srbije



Dejan Šorak na konferenciji za novinare

posljednjih godina ne izvršava svoju obvezu financiranja FEST-a s fiksnim iznosom, kojega je ionako 'pojela' inflacija; državna je televizija otkazala tradicionalnu Kroniku FEST-a i u svojim informativnim emisijama sustavno prešućivala festival; zbog stalnih oscilacija napona mnoge su filmske projekcije više puta prekidane itd.), od 28. siječnja do 6. veljače pod mobilizirajućim motom »osFESTi se« ipak održan međunarodni festival u Beogradu.

Prvi put u posljednjih 15 godina broj prikazanih filmova na FEST-u premašio je brojku 100 — otprilike 110 filmova raspoređeno je u osam programa. Središnji, u okviru kojega su prikazani i hrvatski filmovi, nazvan je »Oko Festivala« (konceptcija FEST-a jest 'festival festivala'), dok su ostali »Oko portreta« (portret talijanskog gosta Pupija Avatija), »Oko otkrića« (filmovi redatelja Frederica Fonteynea, Saše Gedeona, Amosa Gitaia, Freda Kelemena, Aleksandra Rogožkina, te glumca Kima Bodnie i glumice Čulpan Hamatove), zatim »Oko grada« (život u gradovima, od Zagreba u *Garciji*, preko švedskog Amala do Teherana), »Oko domovine« (odnos prema zavičaju), »Oko atlasa« (stanje filma u pojedinim nacionalnim sredinama, uključujući i Hrvatsku), »Oko erotike« ('Prijava problem' na filmu na izmaku stoljeća), te »Oko prošlosti« (retrospektiva filmova Svetislava-Ivana Petrovića i Ite Rine).

Hrvatska se kinematografija predstavila praktički s polovicom svoje godišnje igranofilmske produkcije, točnije s tri filma koja su već prepoznata na svjetskim festivalima: *Garcia* u Aleksandriji, *Crvena prašina* u Veneciji, *Da mi je biti morski pas* u Mannheimu, tako da ih je selektor programa Miroslav Vučković, inače i direktor Instituta za film, lako mogao podvesti pod FEST-ovsku formulu 'festival festivala', a ujedno i riješio problem predstavljanja jedne nacionalne kinematografije.

»Samo da nam na FEST dođe četiri, pet Hrvata pa da imamo pravi međunarodni festival«, interna je šala organizatora koja svjedoči o njihovim nastojanjima da FEST 2000. opravda svoju predikaciju internacionalne filmske smotre. »Dobro nam došli i FEST-ovi gosti, najveći broj iz Hrvatske, što je festivalu dalo međunarodni, a ne samo beogradski karakter«, piše Dubravka Lakić u Politici. Milan Vlajčić u istom dnevniku tekst počinje riječima: »Jedna od važnih stranica ovogodišnjeg FEST-a 2000. je široko otvaranje prostora za filmofile iz nekadašnjih jugoslavenskih republika, Hrvatske i Slovenije, kao i za autore koji potiču s ovih prostora a rade u zapadnim produkcijama (Andeo mog oca Davora Marjanovića, Kanada i Divni ljudi Jasmina Dizdara, Engleska)... Led je krenuo, gospodo porotnici, što rekao onaj omiljeni junak Iljfa i Petrova, kultura najprije prelazi granice i povezuje zavedene dijelove čovječanstva, pa se tako događa i u nas.«

### **Garcia ili 'otvaranje prozora'**

S hrvatske je strane svježi zrak kroz FEST-ovski 'otvoreni prozor', kako je svojedobno Rajko Grlić povodom pokretanja Motovun Film Festivala okarakterizirao namjeru organizatora, najprije unio Dejan Šorak. U nedjelju, 30. siječnja u velikoj dvorani Doma sindikata naš se redatelj naklonio publici. Aplauz prije i poslije večernje projekcije *Garcie*.

Sljedećeg dana stanovnike dvoipomilijunskog Beograda iznervirao je kolaps gradskoga prijevoza. Nezadovoljni cijenom karte od samo tri dinara privatni su prijevoznici, naimе, svoje autobuse ostavili u garažama, a republička vlast nije željela ni čuti o povećanju cijene karata, optužujući usput SPO-ovsku Skupštinu grada za nemar prema građanima.

Toga je dana Dejan Šorak održao konferenciju za novinare, kojoj je prisustvovalo čak 70-ak izrazito radoznalih 'sedmosilaških' predstavnika. Zanimalo ih je, jer Šorka dobro pamte po filmovima *Mala pljačka vlaka* i *Oficir s ružom* (potonji su posljednjih godina na televiziji mogli gledati u sedamosam navrata), što je radio u međuvremenu, kako to da je za naslovnu ulogu angažirao Dubravka Šimeka, kojeg je žanra njegov film, koliko govori o aktualnom trenutku u Zagrebu i Hrvatskoj, što misli o recentnim srpskim filmovima i njihovoj recepciji u Hrvatskoj itd., a jedna je novinarka ustala i pohvalila redatelja kazavši kako je *Garcia* jedan od najboljih hrvatskih filmova proizvedenih posljednjih godina. »*Nikada me nisu zanimala ni politika ni sociologija. Film suviše volim da bih ga trošio na takve teme. Sociologija i politika samo su podloga za moj film koji dotiče neke emotivne točke junaka. Danas kada se sve može napisati u novinama i kada to vrlo brzo sutra izađe, upotrijebiti film da biste nekoga raskrinkavali potpuno je inutile, nekorisno...*«, kazao je tada Dejan Šorak, ponovivši svoj stav i u razgovoru za tjednik *Vreme*. »*Politike bilo koje vrste nisu me nikada naročito mazile ni pomagale, a ni nanijele velikoga zla, pa u novom vremenu najviše očekujem od svoga rada, nadahnuća i svoga kompjutera, a manje od promjena, makar mislim da su u svakom slučaju dobre i da su to promjene sa sunčane strane ulice*«, štulicevski odgovara Šorak na nezaobilazno pitanje o političkim promjenama u Hrvatskoj.

U istom broju *Vremena* Aleksandar Radivojević oštro o filmu: »*Garcia* Dejana Šorka, autora lucidne *Male pljačke vlaka* i *Oficira s ružom*, poluimbicilni je galimatijas kvazisati-ričnih ljevičarskih ideja koje mogu profunkcionirati jedino u čvrstoj vorholovskoj konstrukciji, a nikako u ultraserioznom nizu kamerno postavljenih, karakterističnih TV situacija. Suviše ozbiljan da bi se shvatio kao kemp, a suviše neozbiljan da bi se shvatio ozbiljno, Šorkov film, uz mnogo dobre volje, ostaje mrtvorodenče na putu do kontakta s ovdašnjom publikom.« Politika ekspres donosi pak sljedeće: »Šorak donekle nastavlja atmosferu ove priče (*Oficir s ružom*, op. a.) iz perioda Drugog svjetskog rata, ali sada je u pitanju Hrvatska poslije najnovijeg rata. Svakako zanimljivo ostvarenje za naše gledatelje i to iz više razloga. Ponajviše zbog toga što su neke traume 90-ih gotovo zajedničke na prostorima bivše Jugoslavije.«

Organizatori hrvatske goste vode u restoran Sindelić na čačanske čevape i makedonska vina.

### **Da mi je biti morski pas ili 'Malo misto devedesetih'**

Svakog dana u večernjim satima Terazijama prođe nevelika povorka demonstirana sa zviždalkama. Skandiraju: »Crve-na ban-do!« S njihova letka doznajemo da su protest, koji se najprije odvijao u organizaciji Saveza za promjene, samo-



organizirani građani spontano nastavili poslije povlačenja lidera tog Saveza. Traže smjenu režima i promjenu sistema kroz raspisivanje prijevremenih, poštenih i slobodnih izbora na svim nivoima.

Ognjen Sviličić i Ecija Ojdanić imaju malo treme 2. veljače pred konferenciju za novinare u Domu sindikata, jer nisu navikli na tako veliki interes novinara i njihovo unakrsno ispitivanje. Izvještaj o ležernom nastupu dvoje reprezentanata *Morskog psa* dnevnik *Glas javnosti* sutradan naslovljava »Malo misto devedesetih«. Sviličićev film *Danas* je okarakterizirao kao simpatično ostvarenje, ali i skoro amaterski nespretni debi, dok Milan Vlačić u *Politici* piše: »Da mi je biti morski pas slijedi dobru putanju nekadašnjeg TV-stvaralaštva koje je u zapadnim krajevima obilježio čudesni smijah Miljenko Smoje. Redatelj Ognjen Sviličić opisuje dogodovštine dvojice mladića koji jedne večeri dolaze u Split da se provedu i pokažu 'koju curu'. Mnogo što krene naopako, ali to i nije mnogo važno, jer Sviličić dobro koristi lokalne mentalitete, dotiče prepoznatljive likove i situacije i nudi dobru zabavu.«

Pod naslovom »Svitanje u zemlji, gle čuda, ne boli« dnevni tabloid *Blic* na naslovnici najavljuje intervju s mladim hrvatskim redateljem. Novinarku zanima što je dominantna karakteristika hrvatske kinematografije. »Bavljenje velikom temom. Većina redatelja smatra ako se bavi velikom temom da će napraviti veliki film. Osobno se više volim baviti tzv. malim ljudima i fenomenima svakodnevnice. S druge strane gledano, hrvatski film zaista ide na bolje, sve češće gostujemo na značajnim svjetskim festivalima i publika se vraća u kinodvorane i kazališta. Iznenađila me činjenica da su kod vas i kinodvorane i one kazališne bile uvijek, usprkos svemu, pune. U Hrvatskoj su se u jednom periodu poprilično ispraznile, dijelom zbog nedostupnih cijena karata, ali i zbog načina produkcije«, odgovara Sviličić. Zanima je, svakako, koliko se promjena političke klime poslije Tuđmanove smrti osjeća u umjetnosti, konkretno u kinematografiji. »Lakše se diše. Nadam se da ćemo se konačno depolitizirati. Kad smo razbili tu zatvorenost i klaustrofobiju, počelo je svitati i, gle čuda, nije boljelo. Hrvatski film ima svoje mjesto u svijetu i o tome treba razmišljati.«

### **Crvena prašina ili 'krvava bajka o šampionu'**

Atmosfera u Beogradu podsjeća na onu u Varšavi s kraja 80-ih, pred prvu tranziciju. Ljudi jedva zadovoljavaju osnovne životne potrebe, brojne se namirnice nabavljaju na improviziranim uličnim štandovima, ali u varšavskim su kazalištima karte tjednima unaprijed bile rasprodane. Beogradska Knez Mihajlova vrvi knjižarama, a FEST je posjetilo preko sto tisuća gledatelja. U oba grada, međutim, nešto uporno podlokava velegradski 'štimung'. U predtranzicijskoj Varšavi bio je to kronični nedostatak mjesta za predah, mjesta na kojemu bi se popio neki topli napitak i nešto prezalogajilo, grad jednostavno nije imao kavana, kafića, bistroa. U Beogradu, unatoč gužvama na ulicama, promenadama nezamislivima za Zagreb, pogotovo vikendom u ranim jutarnjim satima, nakon nekog vremena primjećujete kako nedostaju turisti. Nitko se ne fotografira kod kojekakvih znamenitosti, nema

obiteljskog videa, uho ne hvata odjeke stranih jezika. »Šejtan je u detalju«, kaže Ozren Kebo.

U petak, 4. veljače, u Beograd su stigli Zrinko Ogresta, producent Ivan Maloča, te glumci Mirta Takač i Slaven Knežević. Nakon novinarske projekcije *Crvene prašine* čuli su se komentari: »Kao da je sniman u Srbiji«, a navečer se ekipa filma predstavila gledateljima u kinu Kozara. Dan kasnije, nakon prikazivanja filma u Dvorani kulturnog centra publika je spontano zapljeskala, ne znajući da se među njima nalaze gosti iz Hrvatske. U medijima Ogresta je najavljivan kao redatelj prvoga hrvatskog filma koji nakon desetogodišnje stanke stiže na redoviti program jugoslavenskih kina.

»Postoji nešto važnije i uzbudljivije od projekcije filma na festivalu. A to je ljudsko stajalište. Beograd je grad u kojem sam započeo filmsku karijeru, dobio prvi Grand Prix na Festivalu kratkoga metra. Tu sam bio u vojsci. Bitnija su neka-ko sva prateća sociološka događanja tokom posljednjih deset godina. Ovo je prvi hrvatski film koji ima ovdje distribuciju...«, rekao je Ogresta u intervjuu za *Glas javnosti*. U javnim nastupima naglašavao je kako je *Crvena prašina* bliska svim tranzicijskim zemljama u kojima se mogla odigrati slična priča, te kako je u posljednjih deset godina u Hrvatskoj od cenzure više bila prisutna autocenzura i potreba pojedinih autora da se nekome dopadnu i na temelju toga dobiju priliku da opet snimaju. I dok su domaći filmski kritičari Ogresti mahom zamjerali što svoju socijalnokritičku 'lopatu' nije zabio nešto dublje, beogradske je novinare zanimalo je li redatelj zbog svog filma imao kakvih problema u Hrvatskoj. »Nisam, niti sa snimanjem, niti sa recepcijom. Neki su se političari možda i prepoznali, ali nisu reagirali. Možda bi reagirali prije godinu, dvije, ali ne i sada kada je ozračje pred posljednje izbore bilo propusnije«, odgovorio je Ogresta.

Pod naslovom »Krvava bajka o šampionu« Milan Vlačić u *Politici* piše kako Ogrestin film u osnovi ima priču koja podsjeća na roman i dramu Dragoslava Mihajlovića *Kad su cvetale tikve*, te da je sličan arhetipski zaplet bojio i američke socijalne filmove iz tridesetih. »Ogresta uz pomoć inteligentno napisanog scenarija (suradnja s Goranom Tribusonom) ostavlja po strani opći politički i tragični plan zemlje u raspadu i bavi se okruženjem svog junaka, raspadom porodice i njegovom borbom za malu životnu pravdu«. Nastavlja o 'prepoznavanju': »Sve nam je to odnekud poznato, ali za ovaj film je mnogo važnije da vrca životnim sudbinama i duhovitim dijalozima, da poseduje junake koji nas vezuju. Iako je Ogresta, valjda zato što je radio ograničenim budžetom, neke zglobove zapleta odveć brzo savladavao, ova priča o junaku-gubitniku nastavlja one više standarde koji su obilježavali nekadašnje radove srpskih i hrvatskih autora, jednom reči jugoslavenskih.«

### **Umjesto zaključka**

Nekoliko dana nakon završetka FEST-a 2000. *Crvena prašina* krenula je u jugoslavensku kinodistribuciju, gdje ju je do početka ožujka u primjerice nabrojenim gradovima, poput Beograda, Kragujevca, Niša, Novog Sada i Obrenovca, vidjelo oko pet tisuća gledatelja. Distributerska tvrtka VANS preuzela je brigu i o *Garciji*, koji kreće u jugoslavensku distribuciju vjerojatno u svibnju, dakle, nakon *Marsala* čija je

premijera zakazana za sredinu travnja u Sava centru. Raspitivanja zainteresiranih za distribuciju filma *Da mi je biti morski pas* uglavnom su prestajala nakon utvrđivanja činjenice da je producent filma HRT.

O perspektivama FEST-a — na kojemu su se, dok su na njegovu čelu bili kadrovi vladajućeg SPS-a, mogla vidjeti samo ostvarenja pristigla iz SR Jugoslaviji prijateljskih zemalja, poput Rusije, Kube i Kine — predsjednik Savjeta FEST-a Dinko Tucaković kazao je kako jedan dio festivalskog programa namjerava koncipirati kao natjecateljski program, i to mladog europskog filma, dok bi ostatak festivala zadržao revijalni karakter. I svakako, nastaviti s otvaranjem prema 'neprijateljskim' europskim zemljama i Americi.

Može se činiti, kao što se i rogoBORilo u beogradskom tisku, da ovogodišnji FEST svoj uspjeh duguje nekoj vrsti masov-

nog eskapizma, ali takva bi kvalifikacija bila, kako to objašnjavaju politolozi, klasični primjer reakcionarne retorike koja je uvijek pesmistična kada je u pitanju čovjekova moć uspješnog mijenjanja političkih i društvenih uvjeta, bilo da je riječ tek o manjim, ili onim radikalnijim promjenama.

Na povratku u Zagreb vlak stoji u, pograničnom, Tovarniku. »Iz beogradske čitalačke publike ne bije, istina, uvijek miris sabejske kraljice i pariske prodavačice mesa — pardon — srca, ali iz nje ide toplina, dok iz našeg hrvatskog čitalaštva udara po prsima književnika zima i led kao iz tamnice, lednice, podruma... Zato je tako teško, tako mučno pisati Hrvatima u Zagrebu, a tako lako, tako ugodno pisati Srbima u Beogradu! Zato tamo piše i onaj koji ne zna, dok tu ne pišu ni oni koji to znaju«, pisao je Matoš, a analogija samo u krivičnom pravu nije dopuštena.

Marin Lukanović

## Digitalna budućnost i film?

Future Film Festival, Bologna, 2000

Michelangelo Antonioni, pišući o problemima koje je imao za vrijeme snimanja *Crvene pustinje* (*Deserto rosso*), priča o pripremama za jednu scenu u šumi. Imao je viziju da šuma mora biti sivo-bijela, kao i tvornica cementa pokraj šume, kao i nebo. Uspio je ugovoriti jedan dan za snimanje te scene i tri dana za pripremu — naime za bojanje šume u bijelo. Nakon tri dana i tri noći nesmiljenog rada i velikih napora, u nedjelju, na dan snimanja, sve je bilo spremno — osim neba. Zaspalo je sunce, i to točno iz onog smjera iz kojeg nije smjelo, jer je davalo neželjeno kontrastno svjetlo i bijelu je šumu pretvaralo u crnu. Scena na kraju nije uvrštena u film.

Kako bi izgledalo da je Antonioni svoj prvi film u boji snimao imajući na raspolaganju današnju kompjutorsku tehnologiju? Sigurno je da se ne bi pretjerano nervirao oko neuspjelog dana snimanja — vjerojatno ne bi uopće šumu bojava u bijelo. Barem ne fizički. Završio bi snimanje, sjeo u salu za montažu, napravio prvu, grubu montažu i zatim bi otišao u, recimo, Industrial Light & Magic (ILM) i napravio si šumu kakvu želi. Posao od tri dana, ne više.

Koliki je udio računalno stvorenih (*computer generated*) vizualnih efekata u današnjim filmovima? Kako se rade, kako se koriste, kako bi trebali biti korišteni, da li su tehnika ili svojevrsni jezik? Ta i mnoga druga pitanja postavljana su krajem prvog mjeseca u Bologni, na drugom po redu Future Film Festivalu, novonastaloj smotri posvećenoj »novim tehnologijama u animaciji«. Ustanovljen prošle godine u »mrtvoj sezoni« — organizatori su odlučili iskoristiti pauzu između božićnih premijera i Berlina i *Oscara* za prikazivanje premijernih i aktualnih filmova — festival želi proučavati sve fenomene korištenja kompjutorske animacije u filmu. Tako su se ove godine bok uz bok našli *Toy Story 2* i *Mazinger Z*, *Sleepy Hollow* i *Tron*, »Disney« i japanski animatori, Groeningova *Futurama* i *South Park*.

\* \* \*

Podijeljeno u nekoliko segmenata, ovogodišnje izdanje više se posvetilo novim poljima upotrebe kompjutora, nego samo i isključivo igranom filmu. »Francuski put ka digitalnom« prikazao je rad nekoliko velikih francuskih kuća — Sparx, Duboi, ExMachina, Mac Guff Ligne — trenutačno vodećih u Europi u produkciji specijalnih efekata ne samo za film, nego i za videospotove i televizijske reklame. Neki od filmova na kojima su radile te produkcijske kuće postali su svjetski hitovi baš zahvaljujući specijalnim efektima, primje-

rice *Peti element* i *Ivana Orleanska* Luca Bessonaa; drugdje su efekti korišteni zbog njihove ekonomičnosti — *Train de Vie*, *Reigne Margot*, *Pola X...* Američke boje zastupali su Digital Domain i neizostavna ILM u polju filmske produkcije, i Walt Disney Imagineering u 'tematskim parkovima' koje otvaraju po Sjedinjenim Državama, Europi, Japanu, a i šire. Digital Domain kompanija je osnovana za kreiranje digitalnih specijalnih efekata za Cameronove *True Lies*, i do danas je radila na filmovima poput *Petog elementa*, *Kundun*, *Apollo 13*, *Armageddon*, da bi vrhunac dostigla efektima za *Titanic*, dok Industrial Light & Magic nije trebalo posebno predstavljati — posljednji film Tima Burtona *Sleepy Hollow* više je nego dostojno prezentirao tvrtku. Najnoviji »Disneyjevi« projekti zapravo su parkovi virtualne realnosti: model filma-videogrlice prenijet je u realni trodimenzionalni svijet gdje gledatelji postaju dio avanture interagirajući s virtualnim, i možda uspijeva ostvariti ideje koje datiraju još u šezdesete o filmu koji će potpuno zaokupiti osjete gledatelja. Osim što ovdje nije riječ o filmu, nego o videoigrici...

Pod nazivom »Prošlost budućnosti« prikazana je retrospektiva japanske robot-animacije. Japanci su prvi, ranih sedamdesetih, počeli raditi televizijske crtane serije o budućnosti i, posebno, o robotima, prenijevši na najširu publiku popularne SF predodžbe o budućnosti u kojoj dominiraju roboti, koji su međutim ipak na usluzi čovjeku, i koje kontrolira čovjek. *Manga* animatori poput Go Nagaija, nesuđenog gosta festivala, postali su iznimno cijenjeni, a i hrvatska publika je imala, i ima još uvijek priliku, gledati japansku animaciju preko talijanskih televizijskih kuća. Radikalno drugačija od zapadne zbog produkcijskih zahtjeva, okrenuta više k odrasloj publici, *Manga* je Europi pokazala onu drugu, komercijalniju stranu animacije. Retrospektiva je organizirana kako bi ove, 2000. godine, koja je simbolički predstavljala Budućnost mnogim generacijama, odali počast svim filmskim zanesenjacima i sanjarima o sutrašnjici — a tko bolje nego roboti kao personifikacija Budućnosti.

»Pravim« crtici bio je posvećen dio nazvan »Budućnost Toonsa«, s programom punim iznimnih imena. *Futurama* Matta Groeninga i *South Park* para Parker-Stone bili su najposjećeniji u ovom dijelu inače vrlo dobro posjećenog festivala (sigurno zahvaljujući velikoj gledanosti koju i inače imaju na talijanskim televizijskim stanicama), a predstavljani su još i *Family Guy* (ili: kako raditi animiranu seriju o prosječnoj američkoj obitelji nakon *Simpsonovih*) i francuski *Bob Morane* te vrlo popularna japanska dječja serija *Pokemon*.

Međutim, svakako je vrhunac ovog programa bio *South Park: Bigger Longer & Uncut*, dugometražni animirani film nastao na temelju serije. Jednostavna 2D animacija u kontrapoziciji s brutalnošću događaja (Bart je beba prema ovim osmogodišnjacima) u zabitoj seocetu u Coloradu toliko je nevjerojatna da serija postaje savršeno prihvatljiva i uspješno se već tri godine prikazuje u Sjedinjenim Američkim Državama, (a od ove zime i u Italiji) te prijete preuzimanju primata *Simpsonovima*.

Još je jedan američki dugometražni crtani prikazan na festivalu, treći po redu potpuno animiran na kompjutorima Pixar Animation Studios, *Toy Story 2*, nastavak prvog uopće potpuno *computer generated* dugometražnog filma u povijesti. Kao svojevrsna protuteža »Pixarovoj« zaigranosti (kao i za *A Bug's Life* napravljene su sjajni »outtakes«, »greške sa snimanja«, ali nije sigurno da li će biti uvršteni u regularnu distribuciju) doimlje se Hayao Miyazaki sa *Mononoke Hime*, predstavljen na 48. Berlinskom festivalu, ali gotovo nepoznat široj publici. Pun japanskih mitoloških likova, s mnoštvom citata i prizivanja Kurosawe, iznimno realističnom animacijom i detaljnom razradom svake pojedinosti, Miyazakijev film je pokazao kako prikriveno i neprimjetno koristiti digitalne tehnologije.

Komercijalniji dio festivala zaokružuju već spomenuti Burtonov *Sleepy Hollow*, koji je po riječima Jima Mitchella iz »ILM-a«, mogao biti napravljen i bez upotrebe digitalnih efekata, »ali je ovako bilo lakše i brže«. Film je doista mogao biti napravljen u stilu (Burtonu tako dragih) horora iz pedesetih, i nesumnjivo je tu atmosferu htio — i uspio — postići, ali je sigurno bilo jednostavnije stvari srediti u podrumu »ILM-a«. (Toliko jednostavnije, da film dvadesetak dana prije najavljene premijere još nije bio gotov, jer je Burton htio imati veće kvake na jednim vratima...) Posljednji je od prikazanih dugometražnih igranih filmova Disneyjev manje poznat *Tron*, iz 1982., koji je zaključio festival veličanstvenom 70-mm projekcijom. Ovaj doista pionirski rad (čija se priča odvija najvećim dijelom u unutrašnjosti kompjutora, a protagonisti su programi, kontrolori, čistači...) odlikuje se fasciniranim Moebiusovim scenografijama realiziranim na kompjutoru, i zaista je bio dostojan čin zatvaranja festivala.

»Future Film Festival 2000 Digital Award«, »D. Film Festival« i »Future Film Short« otkorak su od *mainstream*-a i pokušavaju »uhvatiti trenutak«, zaustaviti svijet na čas i pogledati što se događa u nekomercijalnoj produkciji. »Digital Award«, jedini kompetitivni dio festivala orijentiran na talijansku TV produkciju, svoju je promociju imao na prošlogodišnjoj Mostri, gdje je žiri sastavljen od evropskih novinara i kritičara nagradu za najbolje digitalne specijalne efekte dodijelio filmu *Hacouchi Makoto Tezke*, a posebnu priznanje dobio je *Being John Malkovich* debitanta Spikea Jonzea. Nagradu — program *Maya* u kojem su rađeni efekti za *Star Wars: Episode 1*, primjerice — dodijelio je žiri sastavljen od gostiju festivala, a pri dodjeljivanju više je pažnje obratio ideji nego izvedbi.

»D. Film Festival« putujući je festival bez utvrđenog geografskog sjedišta. Nalazi se, kako i priliči, na Internetu, a za prikazivanje koristi usluge raznih domaćina u cijelom svijetu —

Cannes i Rotterdam od poznatijih, a u Italiji Bologna. »Future Film Short« (slično kao i »D. Film Festival«) okupio je radove novih, ali i već afirmiranih »nezavisnih« autora iz cijelog svijeta koji rade s digitalnim — ne s digitalnom videoopremom, nego baš koristeći »sintetizirane slike« i kompjutorsku animaciju. Mnogi predstavljeni autori polaznici su i diplomanti Ringling School of Art and Design i Vancouver Film School, ili profesionalci iz američkih produkcijskih kuća koje rade specijalne efekte za film, TV i tematske parkove. Sve radove ujedinjuje visoka svijest o mogućnostima novih tehnologija, a mnogi se bave i samim problemom digitalnog — je li riječ o tehnici, ili je u pitanju novi jezik; možemo li i dalje pričati o »filmu«, što je osim filmske trake s koje se projicira djelo zajedničko »običnom« igranom filmu i CGI igranom filmu?

\* \* \*

Ta pitanja, kao i ona s početka ovog teksta, uz mnoga druga, ostaju otvorena. Da je riječ o novoj i iznimno korisnoj tehnici rada na filmu (i ne samo filmu — ne zaboravimo da se sve više televizijskih reklama, a pogotovo jingleova i špičica, radi na kompjutoru) koja postaje realnost i gotovo nezaobilazni dio procesa stvaranja filma, nitko ne može negirati. Međutim, neizostavne su rasprave o načinu korištenja digitala. Može li se pričati o novom jeziku? Ako uzmemo u obzir — a moramo — produkciju koja je dostupna samo i jedino na Internetu, ili koja je prvenstveno namijenjena Internetu (D. Film Festival), a tek se naknadno prebacuje na filmsku vrpču (ili ne uopće — raste broj sala koje su opremljene i digitalnim projektorima), dakle tu ne možemo više reći da je to film, utoliko što se ne prikazuje s vrpce, u salama. I najčešće se ne plaća.

I ulazimo, nakon više od sto godina postojanja filma, u onaj isti, inicijalni problem — što je film? Kada su braća Lumière prikazivali svoje snimke na kongresu fotografa Francuske u ljeto 1895., i kada je Edison prikazivao svoje snimke iz »Black Maria« studija u nickelodeonima, unatoč svim značajkama u produkcijskom procesu, to ipak i još uvijek nije bio film, sve do slavne javne projekcije *na plaćanje* u Indijskom salonu, kada su ta dva detalja (javnost i naplaćivanje prikazivanja) determinirala rođenje filma. Možemo li onda danas pričati o Internet uradcima — pa i dugometražnima, snimljenim s glumcima, po svim pravilima zanata, ali prikazanih samo na Internetu — kao o filmskim djelima?

Ako pak digitalne tehnologije koristimo tek kao tehniku (recimo, kao zamjenu za konstruiranje odijela koje će sakriti glavu Jahaču u *Sleepy Hollow*) gdje je granica? Gdje film prestaje biti igrani i postaje animirani (kakvim organizatori Festivala smatraju *Star Wars: Episode 1*)? Kako koristiti tu tehniku? Burton digitalno smatra jezikom, ali kaže da je to u osnovi animacija, i da ga treba koristiti kao i svaku animaciju — u kontekstu, smisleno i ciljano. U tom smislu, možda ništa esencijalno nije promijenjeno od Bakshijevih i sličnih eksperimenata. Osim naravno što *Star Wars* nije eksperimentalni film...

Na Festivalu je izraženo veliko povjerenje u Internet i digitalne procese kao jedan od mogućih puteva »oslobođenja«

filma od *mainstreama*, od produkcijskih i još više distribucijskih okova filmske industrije. Zahvaljujući dobrim vezama, besplatnim priključcima i snažnim kompjutorima, već je sada moguće gledati filmove na kompjutorima a da se ne mora plaćati karta, stajati u redu na kiši i vjetru, sjediti u mračnoj zagušljivoj sali okruženi strancima i nervirati se zbog neoštre slike i užasnog tona. Međutim, nitko se nije zapitao na tim *flaš* konferencijama za novinare koje su držali magovi kompjutorske grafike (a velika je zamjerka Festivalu,

koji opravdano postavlja sva već navedena pitanja, neorganiziranje okruglog stola na temu, iako u gradu postoji i studij povijesti i kritike filma, i jedna od važnijih evropskih kinoteka), gdje je nestala, i je li nestala, draž sjedenja u zagušljivim dvoranama i vikanja na ljude u kabini zbog neoštre slike i užasnog tona. Mnogo se pričalo o produkciji, nešto o distribuciji (ponajviše kako zaobići Majors), ali nimalo o publici, o tome želi li ona gledati filmove u kinu ili na kompjutoru. Publika je opet na zadnjem mjestu.

Irena Paulus

# Williams Versus Wagner ili: Pokušaj povezivanja glazbenih epova

Sada, kada su vjerojatno svi vidjeli najnoviju epizodu *Ratova zvijezda, Epizoda I: Fantomska prijetnja*, kada se medijska bura stižala i kada je potraga za piratskim kopijama filma postala bespredmetna, te kada su dugački redovi za kinoulaznice već potpuno zaboravljeni, posegnut ćemo za nekoliko rečenica, koje glazbu Johna Williamsa za serijal *Ratovi zvijezda* uzdižu iznad razine jednostavne partiture zabavnih »filmova za subotnje poslijepodne«.<sup>1</sup>

Richard Dyer, novinar *Boston Globea*, u svom je članku o snimanju najnovijeg nastavka *Ratova zvijezda* istakao redateljev odnos prema glazbi: »(George) Lucas kaže da voli glazbu, a to je svima jasno. S uživanjem se sjeća glazbe s kojom je odrastao — Lisztovih *Preludija* koji su korišteni u starijim serijama o Flashu Gordonu — osnovnom poticaju nastanka *Ratova zvijezda*. On trilogiju zove 'svemirskom operom', što je istina, jer postoji mnogo narativnih i mitskih paralela s Wagnerovim *Prstenom (Nibelunga)*«<sup>2</sup> (podvukla autorica).

John Williams se također, u razgovoru za časopis *Film Score Monthly*, nadovezao na stav Georgea Lucasa: »Glazba za film je vrlo nefuturistička... To nije glazba koja zvukovno opisuje *terru incognitu*, nego potpuno suprotno od toga: to je glazba koja nas povezuje s poznatim emocijama. Za mene kao glazbenika to je značilo uporabu opernog idioma 19. stoljeća, Wagnera ako hoćete«<sup>3</sup> (podvukla autorica).

I Doug Adams, analitičar i teoretičar filmske glazbe, nakon opsežne analize tema iz »starih« *Ratova zvijezda*, potvrđuje početnu namjeru i redatelja i skladatelja da se u znanstvenofantastičnom filmskom mitu oglase glazbenim jezikom kasnog Romantizma: »Bez sumnje, Williamsovu složenu konstrukciju (triju) partitura obilježava velik broj elemenata: bogat harmonijski jezik; postmoderna neoromantična orkestracija kao vanjski i unutarnji svod svih triju filmova. Ali ponajprije, tu su tematske kreacije...«<sup>4</sup> (podvukla autorica).

Ovih je nekoliko rečenica pobudilo moju radoznalost te sam se upitala: u kolikoj su mjeri ovi autori u pravu? Gotovo svaka partitura Johna Williamsa već nakon prvog slušanja ukazuje na skladateljev oslonac u glazbi kasnog Romantizma. Međutim, pravo pitanje glasi: da li su tri »stare« partiture *Ratova zvijezda* doista toliko bliske Wagnerovom načinu skladanja, odnosno: da li je (i u kojoj mjeri je) filmska glazba Johna Williamsa bliska glazbi Wagnerovih opera?

Počet ćemo od očitog: i Wagner i Williams upotrebljavali su *Leitmotive*...

## Leitmotivi i filmske teme

Premda se pojam *Leitmotiva* pojavljuje tek krajem 19. stoljeća, tragove teme koja se ponavlja kroz djelo da bi opisala pojedini lik, predmet, ideju ili stanje duha nalazimo već u Baroku, Klasicima i ranom Romantizmu. Uglavnom su to bili površno upotrebljeni motivi sjećanja i motivi situacije, čija je glazbena i dramaturška funkcionalnost daleko zaostala za kompleksnom mrežom *Leitmotiva* iz opera Richarda Wagnera. Wagnerovi *Leitmotivi* nisu predstavljali samo teme koje su povremeno bile vezane uz pojedine likove — to su bile teme koje su bježale iz uobičajenog okvira periodične strukture, teme koje su se mijenjale zajedno s likovima dosežući ponekad stupanj neprepoznatljivosti, teme čija je dramaturško-narativna uloga diktirala cjelokupno glazbeno oblikovanje, orkestraciju i skladateljev harmonijski jezik.

U djelu *Opera i drama*<sup>5</sup> Richard Wagner piše da »ponavljane melodijskih elemenata, odnosno tehnika *Leitmotiva*, stvara 'jedinstvenu umjetničku formu koja ne obuhvaća samo određene dijelove drame nego se proteže na cijelu dramu, povezujući je u cjelinu.' Osim toga, 'sputanu melodiju' tradicionalnog tipa arije treba proširiti u 'beskonačnu melodiju' koja obuhvaća cijelo djelo.«<sup>6</sup>

Dok je Wagner o *Leitmotivima* govorio uglavnom opisno, ne dajući jasnu definiciju pojma (vjerojatno zato što je i sâm imao problema s oblikovanjem novih riječi koje će najbolje izraziti sredstva i cilj njegove operne reforme), danas definiciju provodnih tema lako pronalazimo u glazbenim enciklopedijama, udžbenicima i drugim teoretskim napisima o glazbi. Obično je u tim spisima pojam *Leitmotiva* prilično pojednostavljen.

Ovdje ću predstaviti definiciju Johna Warracka koja mi se čini najprihvatljivijom. Warrack piše da je *Leitmotiv* »...tema ili neka druga jedinstvena muzička ideja, jasno definirana tako da zadržava svoj identitet i kad se mijenja tijekom kasnijih pojavljivanja. Njegova je svrha da predstavi ili simbolizira osobu, objekt, ideju, stanje duha, natprirodnu snagu ili bilo koji drugi sastavni dio dramskog djela, obično opernog, ali također i vokalnog, zbornog ili instrumentalnog. Prilikom svog ponovnog pojavljivanja, *Leitmotiv* može biti muzički neizmijenjen ali može biti izmijenjenog ritma, intervalske strukture, harmonije, orkestracije ili pratnje, a može se i kombinirati s drugim *Leitmotivima* kako bi sugerirao novu dramsku situaciju.«<sup>7</sup>

Zapravo je u jednu definiciju teško ugurati sve što leži u biti *Leitmotiva*.<sup>8</sup> U Wagnerovim se operama *Leitmotiv* gotovo nikad ne ponavlja doslovno (doslovne repetitive teme i motiva kod Wagnera su iznimka, a ne pravilo). Nakon prvog iznošenja u osnovnom obliku, svaki je slijedeći nastup teme variran. Varijacije predstavljaju različite impresije istog materijala. Sve se tretiraju ravnopravno, ali svaka slijedeća impresija služi bacanju novog svjetla na neku određenu osobinu lika, drukčije viđenje neke situacije ili nekog drugog elementa drame.

Jednako kao što se u tragovima pojavljivao prije Wagnera, *Leitmotiv* je i nakon smrti svog »oca« nastavio živjeti u djelima skladatelja klasične glazbe. Međutim, osim u djelima Fauréa, Deliusa, Humperdincka, Pfitznera i Richarda Straussa te u djelima tada vrlo avangardnih skladatelja poput Albana Berga i Paula Hindemitha, *Leitmotiv* se pokazao kao idealno skladateljsko rješenje u novom mediju koji naizgled nije imao nikakve veze s glazbom: filmu.

Nakon što je glazba postala neophodna zamjena za prirodne zvukove u nijemom filmu, i nakon što je prebrodila krizu pojavom zvučnog filma zadržavši se u mediju kao jedino sredstvo koje je moglo potvrditi već rečeno i iskazati neizrečeno u filmskoj slici, filmska se glazba počela ponašati kao pojednostavljena i drugom dramaturškom elementu (sadržaju, slici) podređena operna glazba.<sup>9</sup> Rani filmski skladatelji (Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman) prihvatili su *Leitmotiv* kao posve logično sredstvo opisivanja filmskih likova. Pihvatili su ga i njihovi sljedbenici (Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Alfred Newman) te sljedbenici njihovih sljedbenika (Burt Bacharach, Henri Mancini, Nino Rota, Ennio Morricone).

Polazeći od činjenice da se *Leitmotiv* u filmskoj glazbi koristio više u tehničkom (proces skladanja se bitno ubrzao kada skladatelj nije morao za svaku novu scenu pisati nove teme, nego je samo posegnuo za univerzalnim sredstvom — *Leitmotivom*), a manje u umjetničkom smislu, mudriji teoretičari filmske glazbe uopće ga nisu nazivali tim imenom, nego su ga jednostavno prozvali filmskom temom. Claudia Gorbman je filmsku temu definirala kao »bilo kakvu glazbu — melodiju, melodijski fragment, ili specifičnu harmonijsku progresiju — koja se čuje više od jednog puta tijekom prikazivanja filma. Ovo uključuje 'teme pjesama', popratne instrumentalne motive, teme koje uvijek ponovo izvode likovi ili su vezane uz likove, i druge oblike popratne glazbe koji se ponavljaju.«<sup>10</sup>

Ova definicija dovodi do zaključka o sličnosti filmskih i opernih *Leitmotiva*. Ipak, među njima jedna je bitna razlika: filmske su teme daleko jednostavnije u glazbenom smislu, pojednostavljena je i njihova dramaturška funkcija, kao što su i njihovi oblici variranja i transformiranja (da ne kažemo međusobne srodnosti) svedeni, ako ne na minimum, onda na najjednostavniji mogući oblik. Filmski je *Leitmotiv* više sličio predvagnerijanskom *Leitmotivu*: najčešće doslovno prenošen iz scene u scenu, imao je ulogu putokaza za gledatelje koja je bila daleko od uloge glazbenog simbola s metafizičkim značenjem iz Wagnerovih opera.<sup>11</sup>

Sto godina nakon smrti Richarda Wagnera *Leitmotiv* je ostao sastavni dio i čisto glazbenih i filmskih partitura. Po-

javio se i 1977. godine, u partituri Johna Williamsa *Ratovi zvijezda: Nova nada*.

John Williams je nadovezao svoj glazbeni jezik na stvaralaštvo starih skladatelja filmske glazbe iz tridesetih godina: on je pisao simfonijske partiture u vrijeme kada su takve partiture u filmu bile rijetkost, preuzeo je »preuglazbljenost« (njegovi se filmovi gotovo dave u glazbi) u vrijeme kada »preuglazbljeni« film nije mogao naći opravdanje u bliskom utjecaju nijemog filma, a među svim ostalim glazbenim »starinama« našla se i tehnika *Leitmotiva*. Međutim, Williams je uz staro koristio i novo te je »tradicionalizam« vlastitog stila osuvremenio (zbog čega se glazba *Ratova zvijezda* niti danas ne čini zastarjelom).<sup>12</sup> Njegove teme nisu samo banalne filmske teme koje se ponavljaju kada skladatelju ponestane inspiracije, nego predstavljaju prave filmske *Leitmotive* koje višestrukim ulogom, transformacijama i međusobnom srodnošću tvore mrežu *Leitmotiva* u wagnerijanskom smislu.

Dok je Richard Wagner u svojim operama gradio mreže *Leitmotiva* s velikim brojem tema (samo u tetralogiji *Prsten Nibelunga* ima ih stotinjak,<sup>13</sup> filmski su skladatelji koristili po nekoliko filmskih tema čiji broj uglavnom nije prelazio broj prstiju jedne ruke. John Williams prvi je prekinuo ovu tradiciju: u »staroj« trilogiji *Ratova zvijezda* analitičari su nabrojali dvadesetak *Leitmotiva* u pravom smislu te riječi.

### Tematske slike: jedinstvo partiture na Wagnerov način

Sličnost Wagnerovih i Williamsovih *Leitmotiva* javlja se već na razini naracije. Premda Williams nije odlučivao o scenariju, za razliku od Wagnera koji je sâm pisao tekstovne predloške za svoje opere, činjenica što su i jedan i drugi obrađivali uglavnom mitološke teme,<sup>14</sup> pomaže pri usporedbi njihovih glazbenih postupaka. Naime, kod obojice nalazimo jasnu podjelu *Leitmotiva* na teme Dobra (Svjetla) i teme Zla (Tame). U *Ratovima zvijezda*, zbog bezuvjetnog šahovskog određenja likova na »crne« i »bijele«, ta je podjela gotovo očitija nego kod Wagnera, čiji likovi znaju biti i »sivi« (na primjer, u *Lohengrinu*, Elsa od Brabanta je »čista srca i nevine duše, ali suviše žena od krvi i mesa da bi zadržala kušnju neizvjesnosti i prešutjela kobno pitanje zbog kojega zauvijek gubi Lohengrina«<sup>16</sup>).

Među teme Dobra u *Ratovima zvijezda* spadaju: Lukeova tema (tj. glavna tema filma), tema Obi-Wan Kenobija (tj. tema Moći), Pobunjeničke fanfare, tema princeze Leie, ljubavna tema Hana Sola i princeze Leie, tema Lukea i Leie, motiv brata i sestre, Yodina tema; te manje važne teme poput teme droida, teme Ewoka i teme Cloud Cityja.

Teme Zla predstavljaju: motiv Imperije, tema Dartha Vadera (tj. Imperijalni marš), Imperatorova tema, motiv Zvijezde Smrti, tema Jabbe the Hutta i motiv Boba Fetta.

Premda »Zlo« ima količinski manje tema od »Dobra« (ne zbog potcjenjivanja Zla, nego zbog većeg broja »dobrih« likova), u trilogiji postoji svojevrsna glazbena ravnoteža između Svjetla i Tame. Naime, u *Epizodi IV (Nova nada)* dominira tema Obi-Wan Kenobija, odnosno tema Moći. U nastavku, *Epizodi V (Imperij uzvraća udarac)* najčešće se pojavljuje tema Dartha Vadera (ili Imperijalni marš), dok su u po-

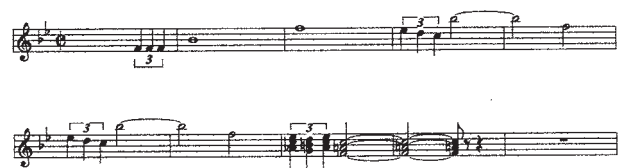
sljednem dijelu sage, *Epizodi VI (Povratak Jedija)* sve teme jednako važne te se niti jedna posebno ne ističe. Time glazba prati osnovnu nit filmske fabule: u četvrtoj se epizodi tek upoznajemo s likovima i divimo snazi čudotvorne Moći, u petoj dominira Zlo (tj. Darth Vader), da bi u posljednjem nastavku *Ratova zvijezda* snage bile izjednačene (naravno, na kraju Dobro pobjeđuje).

Pojavom jedne dominantne teme u pojedinom filmu, te njezinim izdvajanjem u kontekstu mreže tema, dominirajuće teme u filmovima *Nova nada* i *Imperij uzvraća udarac* poprimaju ideju Sentine balade iz opere *Ukleti Holandez* Richarda Wagnera. Naime, Wagner je, s ponešto pretjerivanja doduše, isticao da je Sentina balada »tematsko sjeme cjelokupne glazbe u operi« i da predstavlja »tematsku sliku« iz koje je kasnije gradio mrežu motiva. Premda to nije u potpunosti točno, jer su njegove teme u *Ukletom Holanzu* još bile na razini motiva sjećanja (*Erinnerungsmotiv*) koji su se pojavljivali u obliku interpolacija, a ne u obliku temelja svih glazbenih zbivanja,<sup>17</sup> njegova ideja tematske slike (koju je u kasnijim operama više razvio) nalazi svoj odraz u dominaciji pojedinih tema u pojedinim dijelovima *Ratova zvijezda*. Razlog dominacije tih tema više je narativne, a manje strukturalne prirode, ali je Williams njima postgao isto što je Wagner htio postići svojom tematskom slikom: zvukovno jedinstvo partiture.

### Zlo je uvijek zanimljivije od Dobra

S obzirom da je John Williams (kao i Richard Wagner) nastojao objediniti partiture *Ratova zvijezda* tematskim radom, odnosno isticanjem pojedinih tema kao dominantnih, u njegovoj »svemirskoj operi« nailazimo na jednu neobičnost. Naime, premda je narativna (i strukturalna) uloga dominirajućih tema jasno naznačena, glavni lik »starih« *Ratova zvijezda* je — što se tematskog rada i dominacije tema tiče — ostao u sjeni. Niti jednim dijelom trilogije tema Lukea Skywalkerera ne dominira, iako je skladatelj upotrebljavao kao glavnu temu cijele sage. Izgleda da niti Williams niti Lucas nisu smatrali da je Luke posebno važan lik. Odnosno, on je bio važan kao naslovni lik priče (i zato niti jedna uvodna glazba *Ratova zvijezda* nije mogla početi bez njegove teme), ali je od njega bio zanimljiviji njemu suprotan lik (Darth Vader), a od njega daleko važnija Moć koja ga je nadilazila.

Tema Lukea Skywalkerera zamišljena je vrlo pompozno. Ta je pompoznost bila nužna jer se tema, rekli smo, pojavljuje u dvostrukoj funkciji: i kao glavna tema filma i kao tema jednog od glavnih likova. Dapače, kada ju je stvarao, skladatelj je više mislio na njezinu naslovnu funkciju nego na funkciju predstavljanja Lukea.<sup>18</sup> Tema je »veća od njega. Rekao bih da je glavna tema filma njegov idealizam, a ne lik sâm«,<sup>19</sup> objašnjo je John Williams.



Primjer 1. John Williams, *Ratovi zvijezda*: Lukeova tema / Glavna tema

Bez obzira na »za dva konfekcijska broja preveliku« temu, bez obzira na skladateljevo mišljenje o liku (koje je očito proizašlo iz redateljevih uputstava), i bez obzira na to što ne dominira filmom, tema ipak uredno prati Lukea i sve njegove promjene od dječaka s farme do iskusnog viteza Jedija: »U *Novoj nadi* tema je nagla i drska, te se čuje u kratkim nalletima. U *Imperiju* se uglavnom pojavljuje u molu, naročito u sekvencama treniranja na planetu Dagobah, gdje je se ispituje Lukeovo optimistično određenje. (...) U *Jedijima*, ova se tema jednako pripisuje Pobuni, kao Lukeu, sugerirajući da je lik dovoljno sazrio da shvati svoju ulogu u većem kontekstu.«<sup>20</sup>

Lukeu suprotan (ali i srodan) lik je Darth Vader. »Nekada davno, Darth Vader je izdao Bena Kenobija i vitezove Jedi-je. Sada Vader predstavlja mračnu stranu Moći.«<sup>21</sup> Ove riječi Johna Williamsa objašnjavaju svu kompleksnost teme Dartha Vadera, a objašnjava je i činjenica da se priča o »padu i iskupljenju mesijanske figure Anakina Skywalkerera«, pojavom *Epizode I* pretvarila u »krovnu priču« sage.<sup>22</sup> Zbog svega toga možemo reći da Anakin Skywalker, odnosno Darth Vader, nije nipošto »crni« lik, kakvim se doimao godine 1977., kada su se *Ratovi zvijezda* pojavili na velikom platnu, a i godine 1980., kada je tema Dartha Vadera prvi put zatrešla zvučnike kino-dvorana (u *Epizodi IV* John Williams još nije definirao temu Dartha Vadera; tada je Vadera pratio manje efektan Imperijalni motiv).

Skriveno sivilo u naizgled apsolutnom crnilu može se pročitati i iz glazbenog konteksta: tema balansira između dura i mola, između vidljive militantne moći i skrivene tuge. Premda je skladatelj u crtvojlje iza ključa stavio predznake mola (u našem primjeru g-mola), glava teme (čuveni početni motiv) temelji se na melodijskom opisivanju durskog kvintakorda (šestog stupnja g-mola), što u melodijskom (i povremeno harmonijskom) smislu podsjeća na dur (Es-dur).

Igra sa snižavanjem i razrješavanjem molske tonike (ges-g) u drugoj frazi, izaziva još veće kolebanje pri određivanju tonaliteta. Tonalitet je potpuno zamagljen u sredini teme zahvaljujući intenzivnoj kromatici na početku druge glazbene rečenice (iz domene snizilica skladatelj prelazi u domenu povisilica). Usred te kromatike pojavljuju se oktavni skokovi koji ostavljaju dojam izobličenja, gotovo boli u strašnom crnom liku (možda je time skladatelj htio naglasiti nekadašnji pravi put kojim je kročio Darth Vader). U svojoj posljednjoj frazi tema će se vratiti glavnom motivu, dakle neobičnom melodijskom kolebanju između dura i mola (tema je u molu, kao što potvrđuje i skladatelj, ali se to iz melodijskog konteksta gotovo ne vidi).



Primjer 2. John Williams, *Imperij uzvraća udarac, Povratak Jedija*: Tema Dartha Vadera / Imperijalni marš



Tema Dartha Vadera jedna je od najdojmljivijih tema u *Ratovima zvijezda* (unatoč ili baš zahvaljujući svojoj složenosti, tonalitetnom kolebanju i gustoj kromatici). Njezina iznimna ritmičnost (punktirani ritam i ostanatna figura u podlozi) te orkestracija (obavezno je izvode limeni puhači) daju joj, osim snažne melodičnosti, i jak militantni ugođaj. Zato je pravi naziv teme Imperijalni marš — ona ne prikazuje isključivo lik Dartha Vadera (premda je uglavnom vezana uz nje), nego često predstavlja simbol cijele Imperije.

Kada govorimo o temi Dartha Vadera, ne možemo prešutjeti asocijaciju na Wagnerove *Leitmotive*. S jedne strane, svojim bogatim melodijskim jezikom Imperijalni marš podsjeća na melodijsko-harmonijsko bogatstvo Tristan-akorda, teme zaljubljenog Tristana koji u svojoj ljubavi ne može niti živjeti niti umrijeti. Revolucionarna kromatika Richarda Wagnera, koja je prema mnogima obilježila kraj tonalitetnog i početak atonalitetnog načina skladanja, gotovo se odražava u silaznoj kromatici teme Dartha Vadera. Naravno, kromatsko povezivanje tonaliteta, poigravanje tonalitetnom srodnošću i modulacije u udaljene tonalitete unutar jedne teme u današnje vrijeme ne predstavljaju revoluciju, nego vrlo maštovito korištenje glazbenih elemenata. Osim toga, Wagnerov je revolucionarni akord dvodimenzionalan (tema je obuhvaćena i melodijskom i harmonijskom komponentom, a obje odudaraju od tada ustaljenih normi), dok je Williamsova tema jednodimenzionalna (njezina složenost odnosi se isključivo na melodijsku komponentu — harmonijska nije banalno jednostavna, ali je daleko od Wagnerove složenosti<sup>23</sup>).



Primjer 3. Richard Wagner, *Tristan i Izolda*: Tristan-akord

S druge strane, postupci i transformacije teme Dartha Vadera upravo su u skladu s Wagnerovim nastojanjem da *Leitmotive* prilagodi drami te da njima istakne sve psihološke transformacije svojih likova. Već smo spomenuli da se njegove teme u originalnom obliku pojavljuju samo kod prvog predstavljanja. Kod svakog sljedećeg pojavljivanja to su (često sve dalje) varijacije osnovne teme koje se očituju u melodijskim, harmonijskim, ritamskim i instrumentacijskim transformacijama. U slučaju Tristan-akorda, varijacije su brojne, a najznačajnija od njih javlja se na kraju opere *Tristan i Izolda*, kada disonantni zvuk kvartnog akorda konačno biva riješen u konsonantni akord (tijekom cijele opere Wagner disonantni Tristan-akord vodi u novi disonantni akord, ostavljajući ga neriješenog do samog kraja opere).

John Williams svoje teme u *Ratovima zvijezda* ne vodi do tako dalekih i složenih varijacija (uvijek je tu prisutan »strah« da gledatelj, zaokupljen filmskom pričom, neće prepoznati temu koja je skladatelju iznimno važna). Ipak, tema Dartha Vadera, prateći transformaciju lika, u svojim varijantama ide prilično daleko. Na kraju *Epizode V: Imperij uzvraćá udarac*, Darth Vader je pobjednik (upravo je pobijedio u

dvoboju s Lukeom), ali su pobunjenici uspjeli spasiti Lukea i pobjeći skokom u hipersvemir (sve u zadnji čas, naravno). Transformacije Vaderove teme iskazuju njegove toplo-hladne osjećaje: tema se predaje atonalno-disonantnom okruženju (kada Vadera obavještavaju da je vučna traka spremna da povuče »Millenium Falcon« na »Executor«), prelazi u visoki registar (flauta) i sukobljava se s dubokim (puhači i gudači) kada Vader ponovno telepatski kontaktira Lukea i poziva ga da se pridruži Mračnoj strani Moći, te ostaje razvučena u izimno dubokom registru (kada Vader, razočaran, shvaća da su pobunjenici uspjeli pobjeći).

Jednako kao što se Tristan-akord (a i većina drugih Wagnerovih tema) najviše udaljava od izvornog oblika na kraju priče, tako i tema Dartha Vadera u trenutku njegove smrti (*Epizoda VI: Povratak Jediija*) dobiva potpuno novu zvukovnost. U tom trenutku tema Dartha Vadera prestaje postojati u smislu militantnog marša i pretvara se u nježnu temu oca na umoru. Neobičan preokret sproveden je jednostavnim, ali efektinim glazbenim sredstvima: usporavanjem tempa, pojednostavljanjem ritma (gubi se punktirani ritam) i instrumentacijom (od visokih gudačkih flažoleta koji niti sami nisu sigurni što se zbiva, do instrumenata sve toplijih i toplijih boja: harfe, oboe i roga).

Možda je Williamsov postupak za scenu Vaderove smrti bolje, od Wagnerovih postupaka s Tristan-akordom, usporediti s postupkom francuskog skladatelja Hectora Berliozza, koji je u svoju *Fantastičnu simfoniju* (1830.) upleo glazbenu misao *idée fixe*. Kao prethodnica Wagnerovih *Leitmotiva*, Berliozova *idée fixe* objedinjava pet programnih stavaka simfonije u cjelinu (jednako kao što tema Dartha Vadera objedinjava partituru *Imperija*), te prolazi kroz razne transformacije (prateći umjetnikove ljubavne boli). Najdalja varijacija *idée fixe* pojavljuje se na kraju simfonije (kada je umjetnik potpuno razočaran u svojoj ljubavi): ona se putem instrumentacije (kričava boja klarineta in Es), te putem promjena metra (četverodobna mjera prelazi u trodobnu) i ritma (skraćivanje notnih vrijednosti) potpuno izobličava, dosežući sličan stupanj neprepoznatljivosti poput teme Dartha Vadera.

Gotovo bismo mogli reći da su Berliozovi i Williamsovi postupci bili jednaki — razlika je jedino u tome što je Berlioz išao u negativnom, a Williams u pozitivnom smjeru promjene teme (pravac promjena Berliozu je određivao program simfonije, a Williamsu scenarij). Rezultat im je također bio sličan: obje su teme iz srednjeg, odnosno dubokog registra prebačene u iskrčav visoki registar i obje su dosegle visok stupanj transformacije s ciljem da iskažu promjenu u suprotnost (zao lik postaje dobar; ljubav se pretvara u mržnju). Usporedba nas navodi na pomisao: premda je Williamsov uzor neprijeporno bio Wagner, njegov pristup *Leitmotivu* bliži je predvagnerijanskom dobu, kada su postupci s temama i motivima postajali sve složeniji, ali još nisu išli u dubinu po kojoj se poznaje Wagnerov tematski rad.

### Tema Moći: tematska slika ili *idée fixe*?

Druga tema koja dominira partitурom *Ratova zvijezda* jest tema Moći, odnosno tema Obi-Wan Kenobija. To je tema

koja je najranije predstavljena<sup>24</sup> i tema koja, poput Wagnerove tematske slike, odnosno Berliozove *idée fixe*, objedinjava sve partiture *Ratova zvijezda* (tema Dartha Vadera objedinjavala je samo partituru *Imperij uzvrća udarac*).

Analitičar Williamsovih tema Doug Adams primjećuje da je tema Moći, odnosno tema Obi-Wan Kenobija jedina među temama Dobra koja obiluje silaznim intervalskim skokovima (premda započinje, za Williamsa karakterističnom, uzlaznom kvartom u funkcionalnom odnosu dominant-tonika) i koja je zamišljena u molu<sup>25</sup> a ne u duru, poput svih ostalih tema Dobra.

Međutim, za funkcionalnu ulogu teme u filmu važnija je njezina struktura periode čije su četiri fraze jasno odvojene za stojećim na dugačkom tonu. Kadencirajući zastoji na završetku svake fraze, inače neuobičajeni u glazbenoj gradnji, omogućili su skladatelju da upotrijebi onoliko teme koliko mu je vremenski bilo potrebno da pokrije scenu. Također, sve su fraze slične (druga, treća i četvrta fraza predstavljaju derivate prve fraze), pa se tema vrlo lako može uplesti u razgovor poput onoga koji vode Luke i Ben Kenobi u opasnoj pustinji planeta Tatooine o Benovom pravom imenu i njegovoj vezi sa starim vitezovima Jedijima (*Epizoda IV: Nova nada*).



Primjer 4. John Williams, *Ratovi zvijezda*: tema Obi-Wan Kenobija / tema Moći

U početku je Williamsova tema jasno vezana uz lik Bena, odnosno Obi-Wan Kenobija. Međutim, s vremenom postaje jasno da ista tema predstavlja nešto veće od Obi-Wana, nešto što »Jedijima daje snagu«, što je »oko nas i u nama«, što »povezuje glaksije« i što predstavlja »energetsko polje oko svih živih bića.«<sup>26</sup> Tema se pojavljuje uz svako spominjanje Moći, a onda postepeno poprima i sudbinsko značenje kada Luke žuri natrag na farmu (tema je diminuirana, ubrzana da djeluje nervozno poput napetog Lukea) da bi tamo pronašao spaljena tijela ujaka i ujne (augmentacija, široka izvedba teme u gudačima) i kada Ben u borbi s Darthom Vaderom značajno pogleda Lukea, spušta svjetlosnu sablju i dopušta da ga Vader ubije. U posljednjem slučaju (kao i u nekim drugim situacijama), tema priča priču unaprijed: njezina veza s Benovim pogledom prema Lukeu trenutak prije pogibije kazuje sve — i ono što pretpostavljamo (Luke će postati vitez Jedi) i ono što ne znamo (u *Novoj nadi* gledatelji još ne znaju da će u *Povratku Jedija* Luke iskupiti oca, Dartha Vadera).

Još je jedna funkcija teme Moći: u *Epizodi VI (Povratak Jedija)* ona gotovo potpuno zamjenjuje Lukeovu temu. Lukeova tema, koja je ionako nadilazila lik predstavljajući njegove fizičke karakteristike, usmjerava se na drugu funkciju naslovne teme i veže uz pobunjenike (funkcija Lukeove teme rasplinje se u širinu, a i tema Moći poprima ulogu različitih, premda konkretnije usmjerenih likova i ideja). Budući je

Luke tijekom triju epizoda saznao i od farmera se preobrazio u viteza, tema Moći u *Povratku Jedija* postaje sinonimom njegove psihičke zrelosti i nadnaravnih mentalnih vještina viteza Jedija.

Nakon Benove smrti tema gotovo isključivo postaje sinonimom Moći.

U posljednjem dijelu sage, kada se Han Solo, princeza Leia, Chewbacca i Luke na ukradenom brodu Imperije pokušavaju spustiti na planet Endor, Darth Vader uz pomoć Moći otkriva da na malom brodu nisu njegovi vojnici nego njegov sin Luke. I obratno, Luke otkriva da je na Zvijezdi Smrti Darth Vader i da njegova prisutnost ugrožava zadatak pobunjenika (otac i sin uz pomoć Moći »osjećaju« jedan drugog na velikim udaljenostima). Strujanje Moći između malog *shuttlea* i Zvijezde Smrti (jer Moć je sveprisutna, ali nevidljiva) mogla se u iskazati na jedan jedini način (a da se izbjegne banalizacija vizualnih efekata) — glazbom.

Williams, dakle, u toj sceni izmjenjuje komadiće (frazе) teme Moći s komadićima teme Dartha Vadera povezujući ih glazbeno neutralnim odlomcima kao sinonimom ostalih likova, koji ne slute što se zbiva (Han daje upute Chewyju za letenje, imperijalni oficir na komandnom mostu traži šifru za prolaz). U ovoj se sceni tema izjednačava s Moći: ona nije njezin simbol, ona nema neko skriveno značenje i ne traži neko posebno objašnjenje — ona je Moć sama.

Tema Obi-Wan Kenobija, odnosno tema Moći, nema, dakle, samo dvojnju ulogu, nego je njezina uloga (zahvaljujući dominaciji nad ostalim temama i povezivanjem sa sveprisutnom nadnaravnom silom) višestruka: »Tema Bena Kenobija jednako odražava njega kao i vitezove Jedije i Staru Republiku koje se on sjeća«, komentira skladatelj. »Također služi predstavljanju Moći, spiritualno-filozofskog vjerovanja vitezova Jedija iz Stare Republike.«<sup>27</sup> Funkcija teme Moći ide još dalje od toga: ona se od uloge predstavljanja jednog lika širi na sitnija značenja poput akcijskog (završna bitka u *Novoj nadi*) i najavnog (najavljuje poraz pobunjenika u *Imperiju*), pa preuzima veću ulogu poput iskazivanja transformacije uz buđenje nove mentalne snage glavnog lika, da bi se na kraju izjednačila s daleko većim pojmovima kao što su sudbina, Bog i nadnaravna sila. U tom smislu, tema Moći je glazbeni materijal iz kojeg proistječe sve — i glazbena i filmska naracija — pa bismo je mogli definirati kao jezgru narativnih i glazbenih zbivanja, odnosno kao tematsku sliku.

### Rodbinske veze, tematske mreže i glazbeno je-dinstvo

Doduše, tema Moći predstavlja tematsku sliku potpuno drugačiju od Wagnerove Sentine balade i od glazbene jezgre oko koje je oblikovao *Lohengrina*, ali se ideje tematske slike kod dva skladatelja na najširoj, najopćenitijoj razini poklapaju. Na nižoj razini ona se odražava u drugom objedinjavajućem elementu dramske partiture: srodnosti glazbenih tema.

Kada govorimo o tematskoj srodnosti, moramo se prisjetiti da je Wagner pod pojmom tematske slike podrazumijevao glazbeni materijal iz kojeg proistječe sva ostala glazba. Pojednostavljeno rečeno, Wagner je imao na umu temu ili neku

drugu glazbenu misao, koju je tretirao kao glazbenu jezgru — iz nje je, različitim postupcima variranja, stvarao nove teme, iz koje su proizlazile njihove varijacije iz kojih su proizlazile varijacije tih varijacija itd. Time je dobio niz međusobno srodnih tema čija je srodnost išla tako daleko da je ponekad bilo »teško ili nemoguće odrediti u kojoj se mjeri radi o starom motivu, a u kojoj mjeri o novom motivu (s drugačijim imenom).«<sup>28</sup>

Rezultat takvog skladateljskog postupka omogućilo je stvaranje cijelog svijeta motiva na temelju jedne jedine glazbene ideje. Na primjer, Motiv prirode u *Rajninom zlatu*, prve opere u priči o prstenu Nibelunga, predstavlja »glazbenu sliku elementarnog, izvornog oblika svih stvari i sastoji se od jednostavnih zvučnih valova koji se ponavljaju tijekom 136 taktova uzvišene 'monotonije'.



Primjer 5. Richard Wagner, *Rajnino zlato*: Motiv prirode

Erdin motiv, glazbeni amblem zemaljske božice, zapravo je molska varijanta Motiva prirode.



Primjer 6. Richard Wagner, *Rajnino zlato*: Erdin motiv

Ritmičkom diminucijom Erdinog motiva nastaje Motiv Wotanovog nemirnog lutanja. On simbolizira strah koji obuzima Wotana zbog Erdinog proročanstva o sudbini bogova: diminucija kao izraz hitne psihološki je element, a njegova je veza s Erdinim motivom konceptualna.



Primjer 7. Richard Wagner, *Rajnino zlato*: Motiv Wotanovog nemirnog lutanja

U *Prstenu* uzlazni pokret znači evoluciju, a silazni propast: Motiv prirode u inverziji stvara Motiv sumraka bogova ('*Götterdämmerung*'), čije je očigledno dursko blještavilo zamagljeno činjenicom da durski kvintakord u tonalitetnom kontekstu često predstavlja sniženu supertoniku (u Napuljskom smislu) molskog tonaliteta.«<sup>29</sup>



Primjer 8. Richard Wagner, *Rajnino zlato*: Motiv sumraka bogova

Srodnost tema i motiva omogućila je Wagneru stvaranje mreže *Leitmotiva* koja je njegove opere (ne smijemo zabora-

viti da je opera vrlo opsežna glazbena vrsta!), čvrsto objedinjavala u cjelovita i jedinstvena glazbeno-scenska ostvarenja.

I *Ratovi zvijezda* mogu se smatrati svojevrsnim glazbenim epom u kojemu je zahtjev za stvaranjem logične, jedinstvene cjeline ne samo opravdan, nego i nužan. Vidjeli smo, John Williams je, idući Wagnerovim stopama, tri (odnosno četiri) dijela sage povezoao zajedničkim temama. U pojedinim je dijelovima ostvario dojam cjelovitosti ističući pojedine teme kao narativno dominantne. Međutim, da li je išao tako daleko da je teme povezivao i glazbeno, stvarajući gustu mrežu međusobno srodnih *Leitmotiva*?

Mala analiza tema Dobra pružit će odgovor na ovo pitanje.

Već smo predstavili dvije važnije teme iz te skupine: temu Lukea Skywalkera i temu Moći, odnosno temu Obi-Wan Kenobija. Budući se ove dvije glazbene misli pojavljuju na početku »starog« dijela *Ratova zvijezda*, u *Epizodi IV*, pomislili smo na mogućnost njihove međusobne srodnosti. Međutim, ako i postoji veza između tih dviju tema, ona nije jaka. Zapravo, jedino što ih povezuje je uvodni skok za čistu kvartu (dominanta-tonika). Taj je skok jedan od Williamsovih standarda, pa bismo ga prije mogli shvatiti kao skladateljsku maniru, nego kao nastojanje da se dvije teme povežu. Jednako bi se tako slučajnom mogla shvatiti dominacija toničke (odnosno dominantne i toničke) funkcije u Benovoj i Lukeovoj temi. Slučajna sličnost mogla bi biti činjenica da se i jedna i druga tema odvijaju u jednom tonalitetu te ne sadrže nikakvih neobičnih pomaka u smislu alteracija i modulacija. Slučajnošću bi se mogao protumačiti i nastanak tema od jednog motiva koji se razvija kroz četiri fraze.

Gotovo svi nabrojani glazbeni elementi odgovaraju nekim Williamsovim tipičnostima (po njima se prepoznaje njegov glazbeni jezik), pa površnog analitičara navode na pomisao da se radi o standardima, a ne o *namjerno* uporabljenim glazbenim elementima. Da se radi o *namjerno*, a ne o slučajnoj sličnosti, pokazat će analiza ostalih tema Dobra.

Tema Obi-Wan Kenobija (vidi primjer 4) na prijelazu iz prve u drugu frazu sadrži silazni skok s trećeg stupnja u dominantu (budući je tema u molu, radi se o skoku za malu sekstu). Leina tema započinje uzlaznim skokom s dominante na treći stupanj (velika seksta, jer je tema u duru). I to je slučajnost, reći ćete. Ali nije! Jer uvodni motiv Benove teme, čitan od tog mjesta natraške, stvara uvodni motiv Leine teme! Kako su obje teme (u Williamsovoj maniri) nastale razvojem uvodnog motiva, tako možemo reći da Leina tema predstavlja retrogradni oblik Benove teme.



Primjer 9. John Williams, *Ratovi zvijezda*: uvodni motiv Benove teme



Primjer 9a. John Williams, *Ratovi zvijezda*: uvodni motiv Leine teme

Sada, kada smo okretanjem teme Moći dobili temu princeze Leie, nije teško uočiti da je iz teme princeze Leie nastala ljubavna tema Hana Sola i Leie (koja povremeno funkcionira kao tema Hana Sola, jer on nema vlastitu temu). Obje teme započinju uzlaznim skokom za veliku sekstu (dominanta-treći stupanj), obje, u svojoj drugoj polovici skreću u novi tonalitet i obje su nastale od uvodnog motiva koji se u drugom dijelu razbija u komadiće i pretvara u nešto pokretljiviju glazbenu rečenicu. Jedna je sitna razlika: uvodni motiv Leine teme je u jasnom duru, dok uvodni motiv ljubavne teme, premda durski, koketira s harmonijskim molom (sniženje drugog stupnja, naglašavanje vodice).



Primjer 10. John Williams, *Nova nada, Imperij uzvraća udarac, Povratak Jedija*: tema princeze Leie



Primjer 10a. John Williams, *Imperij uzvraća udarac, Povratak Jedija*: ljubavna tema Hana Sola i princeze

U razgovoru s novinarom časopisa *Film Score Monthly*<sup>30</sup> John Williams je napomenuo da postoji veza između teme princeze Leie i Yodine teme. Tragom njegovih riječi u Yodinoj temi uočili smo skok za veliku sekstu, tipičan za temu princeze i za ljubavnu temu. Međutim, od tog je skoka (tu Williams skače s tonike na šesti stupanj, a ne s dominante na treći stupanj) uočljiviji uvodni kvintni pomak dominant-tonika (silazno), koji naglašava inverziju početka dviju osnovnih tema: teme Moći i Lukeove teme. Dakle, Yodina tema (kao što bismo i očekivali od teme majstora Jedija) povezuje sve do sada spomenute teme: i osnovne teme (Benova i Lukeova tema) i njihove derivatne (Leina tema i ljubavna tema). Uočiti ćemo da je i tema Yode građena iz jednog osnovnog motiva, da je i ona ritmički pokretljivija u svojoj drugoj rečenici (kao Leina tema i ljubavna tema) te da se odvija bez modulacija (kao Benova tema i Lukeova tema), ali s jednom malom alteracijom (kao u temi Hana Sola).



Primjer 11. John Williams, *Imperij uzvraća udarac, Povratak Jedija*: Yodina tema



Tema Lukea i Leie pojavljuje se tek potkraj sage (*Epizoda VI: Povratak Jedija*), jer glavni likovi tek tada saznaju da su u bliskom srodstvu. Za temu Lukea i Leie svi se analitičari slažu da je glazbeno najzrelija od svih Williamsovih tema u *Ratovima zvijezda*. Ona započinje uzlaznim kretanjem dominant-tonika-dominanta koje u cijelosti podsjeća na Lukeovu temu, a djelomično na početak Benove teme (dominant-tonika uzlazno) i početak Yodine teme (dominant-tonika silazno). Nakon uvodnog isticanja osnovnih tonalitetnih funkcija, melodijska linija teme Lukea i Leie kreće se postepeno silazno i zaustavlja na trećem stupnju, koji, zajedno s dominantom s početka teme, tvori (skrivenu) veliku sekstu, tipičnu za temu princeze Leie i ljubavnu temu Hana Sola i Leie. Taj je skok jasniji na početku druge rečenice, koja započinje durskim kvartsektakordom (izbacite početnu kvartu i dobit ćete veliku sekstu).

U svojoj drugoj rečenici, tema Lukea i Leie, poput teme Leie i ljubavne teme Hana Sola i Leie, skreće u novi, ali vrlo udaljeni tonalitet (enharmonijska modulacija iz Des-dura u D-dur). Međutim, njezina druga rečenica više podsjeća na dalju varijantu druge rečenice Yodine teme. To dokazuje i postojanje motiva brata i sestre, koji redovito prati temu Lukea i Leie, a koji je nastao diminucijom druge rečenice Yodine teme.



Primjer 12. John Williams, *Povratak Jedija*: tema Lukea i Leie



Primjer 12a. John Williams, *Povratak Jedija*: motiv brata i sestre

Tema Lukea i Leie predstavlja krunu Williamsovog tematskog rada. Kao takva, ona u sebi (a na kraju priče) sažima sve važne teme Dobra. Williams njome povezuje bitne elemente postojećih tema da bi u novom (prilično složenom) melodijsko-harmonijskom kontekstu stvorio novu temu i njome zaključio priču o borbi posljednjeg viteza Jedija protiv Mračne strane Moći i zlog Imperija. Ono što je započeo stvaranjem i dominacijom teme Moći, skladatelj je dovršio oblikovanjem teme Lukea i Leie: ona, poput pozitivnog zaključka, sumira sva skladateljeva prethodna nastojanja u kontekstu Dobrog i dovršava neplanirano veliku partituru trilogije u znaku Dobra. Dok Benova tema funkcionira poput ekspozicije, tema Lukea i Leie funkcionira poput code — a one zajedno, i ekspozicija i coda, potvrđuju cjelovitost i jedinstvo glazbenog djela.

### Svijet Leitmotiva Johna Williamsa

Kada je Richard Wagner utvrdio sustav *Leitmotiva*, nije mogao znati da će njegova ideja imati široku primjenu — ali ne

samo u operi (čemu se vjerojatno nadao), nego i u filmskoj glazbi (koja u njegovo vrijeme nije ni postojala). Dok su neki filmski skladatelji *Leitmotive* (tj. filmske teme) upotrebljavali vrlo banalno, drugi su se njima služili pažljivije, nastojeći, koliko im je to filmska slika dopuštala, da se što više približe Wagnerovom konceptu. Međutim, i njihova je primjena *Leitmotiva* ostajala na prizemnijoj razini.

Premda je otišao najdalje od svih i John Williams je ostao, u usporedbi s Wagnerom, na nižoj razini uporabe *Leitmotiva*. Naša je analiza pokazala da ih je upotrebljavao pažljivo, gotovo preslikavajući Wagnerijanski princip koji je zahtjevao da teme budu vezane uz pojedine likove, predmete ili ideje, da se pokažu u osnovnom obliku i u varijantama te da tako prate transformacije likova, i da međusobno budu srodne te da svojim pojavljivanjem oblikuju jedinstvenu glazbenu partituru.

Princip vezanosti tema uz pojedine likove, predmete ili ideje kod Williamsa je najviše sporan. Shvativši ga doslovno kao pravilo, teme je bezuvjetno »lijepo« uz određene likove, što je malo pažljivijem slušatelju-gledatelju omogućavalo da s lakoćom predvidi kada će se pojaviti koja tema. Predviđanja su jednostavnija i točnija od vremenske prognoze: ako se ekranom prošeće Darth Vader, čut će se njegova tema, ako se govori o Moći, »zavonit« će tema Moći, ako kamera prvo prikaže Yodu a zatim Lukea, glazba će odgovoriti sukcesijom Yodine i Lukeove teme. Od banalnog kopiranja zbivanja s ekrana, Williams se samo povremeno udaljuje, a jedno od takvih mjesta je smrt Obi-Wan Kenobija, gdje skladatelj upotrebljava temu princeze Leie, kao glazbeno najviše lirsku, da bi iskazao Lukeovu tugu zbog smrti prijatelja i mentora.<sup>31</sup>

Međutim, niti Wagner nije odmah znao kako postupati s temama-simbolima. U početku ih je i on upotrebljavao poput »naljepnica«, da bi ih tek u kasnijim operama pretvorio u teme koje su bile »dovoljno jezgrovite da budu deskriptivne ali da ne prekidaju tijek promjena poetskih slika...«.<sup>32</sup> Predvidljivo ponašanje Williamsovih tema povezujemo, stoga, s ponašanjem *Leitmotiva* u ranim Wagnerovim operama i operama iz »predwagnerijanskog doba«.

Zahtjev da motiv mora pratiti psihološke transformacije lika kojeg prikazuje, John Williams je shvatio mnogo ozbiljnije. Doduše, u kronološki prvom filmu (*Epizoda IV: Nova nada*), njegove se teme uglavnom nižu jedna za drugom (i pojavljuju na lako predvidljivim mjestima), što je vjerojatno rezultat skladateljevog vjerovanja da piše glazbu za zabavni film koji neće imati prevelikog odjeka kod publike, pa se niti oko skladanja ne treba posebno truditi. Kada je komercijalni uspjeh *Ratova zvijezda* nadišao najsmjelija očekivanja, i kada je Lucas izjavio da planira nove nastavke, skladatelj se ozbiljnije prihvatio posla. U *Imperiju*, a kasnije i u *Povratku Jediija*, varijacije tema nisu svedene na doslovno ponavljanje, na blage melodijske i ritmičke varijacije te na seljenje teme s jednog na drugi instrument.

Zadržavši ipak neke postupke iz *Nove nade* (npr. promjenu — pa čak i nekoliko promjena — instrumentacije tijekom izvođenja teme kao omiljeni postupak), u nastavcima je upotrijebio složenije oblike transformiranja tema. U filmovima

*Imperij uzvraća udarac* i *Povratak Jediija* teme se međusobno nadmeću (prvi dvoboj Lukea i Dartha Vadera<sup>33</sup>), nadopunjavaju se i razgovaraju (Yoda i projekcija Obi-Wana nagovaraju Lukea da ostane na Dagobah i dovrši učenje, da ne ide spašavati prijatelje u Cloud City), pojavljuju se superponirane jedna iznad druge (što se u *Novoj nadi* nikada ne dešava), skraćuju se, produljuju te se variraju ritmički, melodijski i metrički do krajnosti, do same promjene vlastitih karaktera (npr. u sceni zamrzavanja Hana Sola gdje tema Dartha Vadera postaje posmrtni marš).

Vidjeli smo da se John Williams uspio nadovezati na Richarda Wagnera poštujući i njegovo načelo o srodnosti tema. Imajući u glavi neku vrstu nenapisane nadteme, koju je Wagner definirao kao »tematsku sliku«, a Williams shvatio kao spoj Lukeove teme i teme Obi-Wana (teme Moći), obojica su složenim glazbenim postupcima stvarali njezine varijacije, ponekad bliske, a ponekad vrlo daleke. Wagner je išao po principu razvojnog variranja: svaka je slijedeća varijacija bila varijanta prethodne, čime su se kasnije varijacije sve više udaljavale od izvora. Williams je, međutim, stvorio vlastiti princip, koji je išao u suprotnom smjeru od Wagnerovog. Njemu su se glazbene izvedenice originala javljale u parovima. Noviji su parovi sažimali glazbene elemente starijih parova, pa je njihov konačan proizvod (par Yodina tema — tema Lukea i Leie) poprimio značenje polazne točke: nadteme ili tematske slike, na početku površno definirane parom Benova tema — Lukeova tema.

S obzirom da je John Williams svoj glazbeni ep ipak pisao za film, a ne za operu, moramo reći da je u postupcima variranja tema i tematske srodnosti otišao vrlo daleko (premda ne tako daleko kao Wagner). Pri usporedbi operne i filmske glazbe moramo imati na umu da je filmska glazba ipak samo kulisa filmskim zbivanjima i da rijetko (ili nikada) ima priliku preuzeti na sebe svu težinu pripovijedanja priče. Wagneru je upravo to bio cilj (uostalom, u operi je glazba neprestano u prvom planu): glazbom »koja je podređena dramskom tekstu« ispričati priču. To je bio cilj i Williamsu, ali se on morao zaustaviti kod određene točke, jer je njegova glazba doista, a ne samo imaginarno, bila podređena dramskim (filmskim) zbivanjima. Zato se na neke Wagnerove ideje nije mogao nadovezati.

### Wagner versus Williams i obratno

Jedan od elemenata Wagnerove muzičke drame, koji je proizašao kao direktan proizvod *Leitmotiva*, bila je »beskonačna melodija«. Pojam beskonačne melodije skladatelj je uveo u vrijeme nastanka opere *Tristan i Izolda* (dakle, u vrijeme kada su njegove romantične opere postale muzičke drame i kada je sustav *Leitmotiva* bio detaljno razrađen), a objasnio ga je u svom eseju *Zukunftsmusik*: melodija je beskonačna ako izbjegava ili premošćuje pauze i kadence. Cilj takvog oblikovanja melodije bilo je stvaranje neprekinutog kontinuiteta glazbene linije.<sup>34</sup>

Dok bi se Williamsove teme, u formalnom smislu još mogle uspoređivati s temama iz Wagnerovih romantičnih opera (*Rienzi*, *Ukleti Holandez*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*) s »beskonačnom« strukturom Wagnerovih muzičkih drama (prije

svega se misli na operu *Tristan i Izolda* naizgled se nikako ne bi mogle nositi. Periodično oblikovanje melodijskih linija Williamsu je bio važan strukturalni element. Sve su njegove teme građene iz jednog motiva koji se, kroz glazbene fraze i rečenice, razvija — to mu je omogućilo da na bilo kojem mjestu u filmu upotrijebi bilo koji dio teme i da ona u svakom trenutku ostane prepoznatljiva. Inzistiranje na pravilnoj periodičnoj strukturi (njegove su teme redovito male periode građene iz dviju malih rečenica koje su nastale povezivanjem dviju dvotaktnih fraza) također je rezultat potrebe da se glazba prilagodi filmskoj formi. Zbog kadencirajućih završetaka rečenica i naglašavanja fraze kao najmanje glazbene cjeline, skladatelj je otvorio mogućnost redatelju i montažeru da svaku temu mogu prekinuti gotovo u svakom trenutku a da prekid bude glazbeno logičan.

S te strane gledano, da je Williams slijedio Wagnerovu ideju beskonačne melodije, morao bi se nasilno suprotstaviti prirodni medija za koji je skladao. Wagnerov je medij (naročito zato što je Wagner bio potpuni autor svojih opera) dopuštao, pa čak i pozdravljao pojavu beskonačne melodije; upotreba tog glazbenog elementa u Williamsovom mediju (filmu) bila bi nasilna i suluda.

Unatoč tome, beskonačna melodija ipak na jedan način povezuje Wagnerovo i Williamsovo stvaralaštvo. Pažljivije čitanje djela *Zukunftsmusik* otkriva da je Wagner upotrebljavao pojam beskonačne melodije na mjestima gdje je raspravljao o razlici između »melodičnih« (koji su ekspresivni i simbolični) i »nemelodičnih« (koji nastaju na temelju glazbenih formula i »ne govore« ništa) glazbenih odlomaka. To znači da je pojam shvaćen više u estetskom (»beskonačnost« je jedna od temeljnih kategorija umjetnosti Romantizma), a manje u tehničkom smislu. A u estetskom smislu, beskonačna melodija funkcionira i kod Johna Williamsa, jer je »melodija beskonačna kada svaka nota nešto 'govori', a svaka nota nešto 'govori' kada je svaki glazbeni trenutak dramatski relevantan i kada je glazba iznutra povezana s ostalim elementima.«<sup>35</sup>

Usporedno s pojmom beskonačne melodije, Wagner uvodi i pojmove koje melodiju povezuju s govorom, odnosno ritmom. Pojmovi poput govorenog pjeva (*Sprechgesang*) i glazbene proze pojmovi su budućnosti — njih će razviti skladatelji poput Arnolda Schönberga i Huga Wolfa — ali oni predstavljaju specifičnosti opere i vokalnih djela i ne mogu se primijeniti u filmskoj glazbi koja je većinom instrumentalna glazbena vrsta. S druge strane, ti pojmovi pomažu lakšem razumijevanju kompleksnosti Wagnerove ritmike, jer je njihov cilj bio sakriti takt, a zajedno s njim uništiti pravilnost ritma koji se oslanja na pravilnu izmjenu doba.

I opet Williams nije mogao pratiti ideju skrivanja takta, jer je ona bila posredno vezana s idejom skrivanja periodične strukture glazbenih fraza. To bi se odrazilo, rekli smo, u nemogućnosti praćenja filmske forme. Međutim, Wagner se nije isključivo koristio glazbenom prozom i *Sprechgesangom*, pa se nije niti isključivo morao oslanjati na specifičnu akcentuaciju teksta. Dapače, njegovi su ritmovi ponekad naglašeno pravilni (ovisno o sadržaju opere), a tek povremeno nepravilni (sve veća nepravilnost ritamskih formacija osjeća se od *Prstena Nibelunga* na dalje).

Zapravo se John Williams na području ritma ponaša slično: gdje je potrebna jednostavnost, njegova je ritmika krajnje jednostavna, a gdje je potrebna složenost, njegovi se ritamski modeli kompliciraju. Doduše, nikada mu cilj nije bio sakriti dobu (uostalom, nije niti imao pjevani tekst kojega je trebalo natjerati da se ponaša prema zakonitostima govora, a ne po zakonitostima glazbe), ali je unutar dobe znao »zakomplicirati muzičarima život«. Najdraža mu je ritamska figura mala triola — ona mu je glavno sredstvo pri oblikovanju akcijskih scena. Njegovi ostali ritmovi uključuju najrazličitije kombinacije: šesnaestinske modele ispresjecane pauzama, punktirane ritmove, sinkope, velike triole, male triole, kvintole, septole... Njegova ritmika (uostalom, kao i kod Wagnera), proizlazi iz zbivanja na ekranu, odnosno iz karaktera scene. Ponekad bi zapadao u maniru — ritamske skupine poput male triole doživljavaju se poput standarda — ali: i Wagner je imao svoje standarde. I kod jednog i kod drugog ti se standardi shvaćaju kao elementi stilske prepoznatljivosti.

Jedan od elemenata stilske prepoznatljivosti Richarda Wagnera svakako je njegov harmonijski jezik. »Opis Wagnerijanske harmonije morao bi razjasniti njezin položaj koji blanasira između tonaliteta koji je napadnut slabljenjem osnovnih progresija ali koji još uvijek nije potpuno uništen, i atonaliteta koji je anticipiran povećanom samostalnošću polutonskih pomaka ali koji još uvijek nije dosegnut...«<sup>36</sup>

Upravo je takav položaj i Williamsove harmonije: ona se ponaša sukladno o »vrsti« tonaliteta u kojoj njezin skladatelj piše, a tih je »vrsta« nekoliko. To su:

— čvrsti tonalitet (bez obzira na to da li se radi o duru, molu, molduru ili frigijskom modusu, tonalitet je jasno istaknut osnovnim funkcijama i tipičnim melodijskim pomacima),

— prošireni tonalitet (tonalitet je proširen brojnim alteracijama, kromatskim pomacima i svim vrstama modulacija; ponekad je u nizu nekoliko uzastopnih modulacija tonalitet teže uočljiv),

— »pomaknuti« tonalitet (disonance i kromatika uporabljene su s toliko slobode, da je tonalitet teško uočiti; to su scene kojima je važna ugodajnost, poput scene Lukeovog treniranja na planetu Dagobah), i

— atonalitet (tonalitet se potpuno izgubio kroz skladateljevo poigravanje sa zvukovima, instrumentalnim bojama i ritmovima; atonalitetna glazba, na primjer, prati scenu razgovora Dartha Vadera i Imperatora u filmu *Imperij uzvraća udarac*, gdje Imperatorova tema još nije bila definirana).

Premda John Williams s lakoćom barata tonalitetnim i atonalitetnim odlomcima, premda se u tim kontekstima odlično snalazi i u harmonijskom smislu (voli enharmonijske modulacije, nizove durskih kvintakorda, sve vrste četverozvuka, dodane sekunde itd.), njegova glazba ne donosi ništa novo. Ono što je u Wagnerovo vrijeme značilo početak novog pristupa harmoniji i tonalitetu (glazbu opere *Tristan i Izolda* neki povjesničari smatraju početkom atonalitetnog načina skladanja), u vrijeme u kojem sklada John Williams

znači samo zbir nastojanja njegovih prethodnika, stare tehnike upotrebljene na pravom mjestu i u pravo vrijeme.

Ono što je i jednom i drugom skladatelju zajedničko s obzirom na harmonijsko oblikovanje jest da se u polaznoj točki obojica oslanjaju na stare uzore: Wagneru je uzor Beethoven (prema nekim povjesničarima Beethovenove simfonije su ga u ranim danima navele da se posveti glazbi), a Williamsu stari skladatelji filmske glazbe (osim utjecaja Steinera, Waxmana i Korngolda, na stvaranje glazbe *Ratova zvijezda* utjecala je i privremena glazba koju je Lucas postavio uz sliku: djela Gustava Holsta, Williama Waltona, Antonina Dvoraka i glazba iz filma *Ben Hur* Miklosa Rozse). Obojica su, dakle, uzore nalazili u klasicima svog temeljnog područja interesa — krećući od njih u polaznom oblikovanju harmonija i tonaliteta imali su pred očima jasne glazbene uzore na koje su se nadovezali i koje su na svoj način razvili do vrlo visokog stupnja.

Međutim, što se harmonijskog jezika tiče, Wagner nije mislio samo unatrag nego daleko unaprijed. Njegov Tristan-akord neki su analitičari prozvali »zvukom (a ne akordom!) koji se može identificirati«, natuknuvši da je Wagner već krajem 19. stoljeća postavio temelj zvučne senzacije tipične za 20. stoljeće, u literaturi poznate pod nazivom *Klangfarbenmelodie*.<sup>37</sup> Pojednostavljeno rečeno, Wagner svoj Tristan-akord nije oblikovao s obzirom na tonalitetnu funkcionalnost i pravila klasične harmonijske strukture, nego s obzirom na zvuk i boju. »'Zvuk' (*Klang*), u kojem se susreću 'akord' i 'timbre', riječ je koja najtočnije opisuje Wagnerijansku kompoziciju...«<sup>38</sup> zaključili su Westernhagen, Dalhaus i Bailey.

Kad je Nikša Gligo istaknuo pojednostavljeno horizontalno shvaćanje melodije zvučnih boja Davida Copea, koji je svoj »*color pointilism*« definirao kao slijed različitih instrumentalnih (i/ili vokalnih) boja,<sup>39</sup> svakako nije mislio na primjenu takvog shvaćanja u djelima Johna Williama. A upravo se u takvom, bitno pojednostavljenom smislu koji zanemaruje »ovisnost (*Klangfarbenmelodie*) o intervalskom sadržaju nekog vertikalnog sklopa«,<sup>40</sup> John Williams nadovezao na tumačenje melodije zvučnih boja, čiju je bit Wagner samo dotakao da bi je kasnije razvili skladatelji poput Claudea Debussyja, Arnolda Schönberga i Györgya Ligetija. Primjera pojednostavljenog postupanja s instrumentalnim *timbreom*, u smislu horizontalnog nizanja boja, u Lucasovoj sagi ima bezbroj. U kratkoj sceni *Epizoda V (Imperij uzvraća udarac)* Luke se, u svom *X-wingu*, približava Cloud Cityju, gdje su zatočeni njegovi prijatelji. Njegova se tema, gotovo na način instrumentalne imitacije, seli trube na flautu, s flaute na rog, a s roga ponovno na trubu.

Na sâmom početku *Ratova zvijezda*, u epizodi *Nova nada*, droide C3PO-a i R2D2-a zarobljavaju mala pustinijska stvorenja, Jawe. U sceni u kojoj Jawe iskrcavaju robote na farmu Owena i Beru Lars, čuje se tema Jawa koja se tri puta doslovno ponavlja, ali svaki put u drugačijoj instrumentaciji. Kako prvi put temu donosi oboa, drugi put oboa i flauta, a treći put oboa, flauta i fagot, možemo govoriti o svojevrsnoj aditivnoj instrumentaciji, koja u kolorističkom smislu nadi-lazi horizontalu Davida Copea i djelomično zalazi u vertikalnu.

Za Williama je karakteristično cijepanje teme na manje dijelove kako bi svaki dio donio drugi instrument. U sceni u *Povratku Jediya* u kojoj »lovac na glave« (tj. prurušena princeza Leia) pregovara s Jabbom the Huttom o cijeni »zarobljenog« Chewbacce, tema Jabbe the Hutta prolazi kroz gotovo sve instrumente puhačkog korpusa. U slijedu je iznose tuba, zatim flauta pa piccolo, oboa pa engleski rog, rog i ponovno tuba solo.

I Williams i Wagner samo su dotaknuli senzaciju melodije zvučnih boja — i opet je prvi to učinio oslanjajući se na naučeno iskustvo prethodnika, dok je drugi tako odlučno krenuo u stvaranje novog glazbenog svijeta. Međutim, kod obojice primjećujemo da se u transparentnom prizivanju prošle/buduće *Klangfarbenmelodie* zapravo skriva ljubav prema najvećem i najsloženijem instrumentu — orkestru. Za Wagnera je orkestar toliko važan da će u *Operi i dramati* napisati: »Svatko tko odvaja harmoniju od instrumentacije kada govori o mojim djelima, čini mi veliku nepravdu...!«,<sup>41</sup> dok će John Williams u sličnom duhu reći da je »simfonijski orkestar sâm po sebi jedno od najvećih otkrića umjetničke kulture.«<sup>42</sup>

Osim u stavovima, sličnost je velika i u praksi: i Wagner i Williams jednostavno obožavaju puhače, posebno limene puhače. Kad god treba izraziti dramatiku (i u operi i na filmu), tu su »limenjaci«, kada treba izraziti napetost, opet su tu limeni puhači, a kada glazba treba zvučati nježnije i toplije (jer tako zahtijeva sadržaj), na red dolaze drveni puhači (a ne gudači, kao kod mnogih drugih skladatelja). Gudači imaju gotovo isključivu ulogu »popunjavanja« praznina i »uskakivanja« kada su svi (puhački) lirske instrumenti već upotrebljeni. A instrumenata u orkestru je mnogo, jer obojica skladatelja vole eksperimentirati sa zvukom.

Wagner u orkestar uvodi čuvene »nibelunške« tube. Williams, budući da djeluje u drugačije vrijeme, upotrebljava sve što mu dolazi pod ruku: sintesajzer, mirlitone, dječji glasovir, ugođena zvona, neobične udaraljke itd. Wagner, da bi pojačao iluziju operne priče (ali i da bi onemogućio odvojeno slušanje orkestra i glasova — za njega orkestar ima vitalnu ulogu, a glas tek podređenu ulogu u priči), skriva orkestar. Williams to ne treba činiti — on živi u vrijeme kada je zvučni film normalna stvar, pa orkestar, prisutan samo u obliku snimke na zvučnoj vrpici, ne treba posebno skrivati.

Velika ljubav filmskog skladatelja prema simfonijskom orkestru nadišla je sva »moderna« shvaćanja da je orkestar »zastarjelo« sredstvo izražavanja emocija na ekranu. Tijekom pedesetih i šezdesetih, kada je Williams počeo djelovati, na zvučnoj su se vrpici preferirale pjesme i instrumentali popularnih rock sastava. Kada su se u kinima pojavili *Ratovi zvijezda*, orkestar se ponovno vratio u filmske studije — postignuće Johna Williama moglo bi se nazvati renesansom simfonijske glazbe u filmu i usporediti s revolucionarnošću operne reforme Richarda Wagnera.<sup>43</sup>

I na kraju ovog kratkog »dvoboja« Johna Williama i Richarda Wagnera, spomenimo njihov odnos prema glazbenoj formi. U vrijeme u kojem je Wagner stvarao, djelovao je i glazbeni teoretičar i esteta Eduard Hanslick. Dok se Hanslick u početku pozitivno izražavao o Wagnerovim operama,<sup>44</sup> s

vremenom (i pojavom Wagnerovih muzičkih drama) postalo je jasno da su dvojica stala na potpuno suprotne strane. Dok je Hanslick smatrao da svaki glazbeni element treba biti podređen formi (u njegovom djelu *O muzički lijepom* mogu se pročitati rečenice poput: »Lijepo je gola forma.« i »Sadržaj muzike su forme pokrenute tonovima.«), Wagner je smatrao da svaki glazbeni element, pa tako i forma, mora biti podređen drami. Zbog tog je načela morao napustiti arhitektonsku formu glazbenog djela i okrenuti se logičnoj formi, koja je proizlazila iz tematsko-motivičkog rada. Kako su glazbeni oblici slijedili razvoj i veze među *Leitmotivima*, mnogim je teoretičarima bilo najlakše reći da njegove opere jednostavno nemaju formu. Međutim, Wagnerove su glazbene strukture (i na makro- i na mikroplanu) izranjale iz mreže *Leitmotiva*. »'Simfonijska' forma, u kojoj je 'mreža' motiva postala temeljem unutarnje kohezije«, zamijenila je »'arhitektonsku formu' koja se temeljila na jasnim grupacijama (upotrebljavajući kontrast i repetaciju) različitih glazbenih komponenata.«<sup>45</sup>

Zanimljivo, filmskoj glazbi se također često predbacuje da »nema formu«, odnosno da ne slijedi unaprijed zadane oblikovne obrasce. Također, razlog tom predbacivanju je sličan razlogu zbog kojeg je Hanslick napadao Wagnera: filmska je glazba podređena filmskom mediju, pa medij, a ne skladatelj, određuje njezinu strukturu. U slučaju Williamsovih *Ratova zvijezda* sličnost s Wagnerovim poimanjem forme još je veća, jer je skladatelj razvijao sustav (mrežu) *Leitmotiva*, koji su određivali oblikovanje glazbe. Formalne sheme poput runda s dvije teme (*Povratak Jediija*: Luke se predao snagama Imperije i razgovara s ocem — Darthom Vaderom), runda s jednom temom (*Povratak Jediija*: Luke je doveden pred Imperatora i Imperator ga uvjerava da će postati njegov učenik) ili trodijelne pjesme (*Povratak Jediija*: Luke i Vader su usred dvoboja: nakon što Vader iz sinovih osjećaja otkriva da Luke ima sestru, Luke ga napada u bijesu i pobjeđuje ga) zapravo su glazbeni oblici uvjetovani formom slike (sadržaja, rasporeda kadrova, položaja i kretanja likova u sceni, dijaloga itd.).

Filmskom je pričom također uvjetovana i makroforma glazbe. Naime, sva su tri filma zamišljena u dva dijela. U jednom se dijelu obično odvijaju dvije paralelne radnje koje odvojeno prate »dobre« i »zle« likove, dok se u drugom dijelu svi likovi nalaze na jednom mjestu na kojem će se odvijati završni obračun. Ta je shema posebno jasna u *Epizodi IV* i u *Epizodi V*. U prvom dijelu *Nove nade* radnja se paralelno odvija na pustinjском planetu Tatooine i Zvijezdi Smrti, dok se cijeli drugi dio filma odvija na Zvijezdi Smrti. Dva su različita mjesta radnje prvog dijela naglašeno odvojena i slikom (»svemirska« perspektiva Zvijezde Smrti) i glazbom (motiv Zvijezde Smrti, kratak, ali glazbeno vrlo snažan). Film *Imperij uzvraća udarac* također se u prvom dijelu odvija na dva različita mjesta: to su ledeni planet Hoth, gdje se nalaze pobunjenici, i svemirski razarač »Executor« kojim upravlja Darth Vader. Dva su svijeta (mjesta) odvojena »prijelaznim« kadrovima razarača i imperijalne flote (također su gledani iz »svemirske« perspektive), a njih, poput glazbenog *intermez-a*, prati snažna tema Dartha Vadera. Drugi se dio filma odvija u Cloud Cityju, gdje se svi likovi još jedanput nalaze i

gdje će se, uz dominantnu temu Dartha Vadera, sve više razvijati ljubavna tema Hana Sola i princeze Leia. Dakle: glazba s jedne strane povezuje (svaki od dva filma ima svoju dominirajuću temu), a s druge strane razdvaja filmsku arhitekturu.<sup>46</sup>

Iz svega toga proizlazi da se Williams i Wagner na području strukturalnog oblikovanja potpuno slažu: oni formi pristupaju kao sredstvu, a ne kao cilju, podvrgavajući je glazbenim postupcima i narativnim zbivanjima. U njihovim rukama pitanje formalne »amorfnosti«, »nepostojanja« formalnog oblikovanja i »ne-forme« postaje zastarjelo, jer je vezano uz razmišljanje da neko djelo ima formu samo ako slijedi unaprijed zadani model. Tako je prije više od sto godina mogao razmišljati Hanslick (bilo bi čudno da se na kraju 19. stoljeća nije pojavio niti jedan teoretičar s kritikom Wagnera i njegovog avangardnog poimanja glazbe), ali danas, nakon svih iskustava Nove glazbe 20. stoljeća, takvo razmišljanje postaje bespredmetno (kao što su bespredmetne i kritike da filmska glazba »nema formu«). Danas se na umjetničku formu gleda potpuno drugačije te se smatra da »svako umjetničko djelo koje postoji u vremenu ima neki oblik, premda poznati uzorak u njemu možda i nije tako očigledan. Dok neke forme (formalni modeli) mogu biti nezavisni u odnosu na formalnu shemu, forma je, kao proces uzajamnih odnosa, univerzalna procedura integracije koja je potrebna radi slušateljevog smislenog razumijevanja.«<sup>47</sup>

### Avangardizam i tradicionalizam

Premda smo pronašli da se u formi sabiru svi glazbeni (filmski) elementi, te da oni vode njezinom konačnom oblikovanju, krajnji cilj, vidjeli smo, niti jednom niti drugom skladatelju nije bila struktura umjetničkog djela. Krajnji cilj Richarda Wagnera bilo je stvaranje muzičke drame, glazbeno-scenskog djela zasnovanog na starim korijenima opere u kojem su svi glazbeni elementi bili podređeni drami. Krajnji cilj Johna Williamsa bilo je sudjelovanje u stvaranju filma u kojem će njegova glazba služiti oblikovanju sadržaja i pomagati funkcioniranju svih ostalih filmskih elemenata. U stvari, ciljevi su im bili vrlo slični, samo...

Pojam »muzička drama« Richard Wagner je prvi put upotrijebio u djelu *Über die Benennung 'Musikdrama'* (1872.) kako bi razjasnio pogrešna tumačenja svojih opera poput onog koji govori o »drami koja služi glazbenoj svrsi«. Upravo suprotno, Wagner je težio stvaranju glazbeno-scenskog djela (tj. opere) u kojem je glazba sredstvo, a drama krajnji cilj. Njegov je koncept glazbene drame nastao pod snažnim utjecajem Schopenhauerove, Nietzscheove i Feuerbachove filozofije, ali ga je »uzdizanje glazbe na razinu 'opusa metaphysicuma'« (Nietzsche) te stremljenje »prema fizičkoj realnosti a protiv apstrakcije« (Feuerbach) dovelo do nepotrebnog teoretskog kompliciranja pojma, pa čak i do kontradikcije.<sup>48</sup>

Naime, »početnoj tvrdnji da glazba mora biti jedno od sredstava dramskog izraza (uvod *Opere i drame*) suprotstavljena je kasnija definicija da je u muzičkoj drami događaj na pozornici 'čin glazbe koja je učinjena vidljivom'«. <sup>49</sup> Wagner je promijenio svoj odnos prema glazbi nakon pisanja opere *Tri-*



*stan i Izolda* i nakon proučavanja Schopenhauerove filozofije, koja kaže da samo glazba, a ne riječ ili slika, može prodirjeti u najskrovitiju bit svijeta.

Bio je to važan preokret, koji ne kazuje samo koliko je Wagneru, uz dramu, bila bitna glazba, nego nas onemogućuje da kažemo kako je filmska glazba, dugo nakon Wagnera, čvrsto slijedila njegov koncept — čak i uspješnije od njega sâmog. Jer, filmska je glazba doista, u svakom svom elementu, pa i na području lajtmotivičkog rada, apsolutno podređena drami. Kod Wagnera je ta podređenost postojala samo na papiru — u stvarnosti je glazba oduvijek bila glavna nit vodilja njegovih opera (i romantičnih opera i muzičkih drama).

Sto godina nakon smrti Richarda Wagnera, John Williams je nastojao da, prema prvobitnom Wagnerovom zahtjevu (a i prema zahtjevu redatelja i ulozi glazbe u filmskom mediju), sve podredi drami. To ga je odvelo u dvije krajnosti. Dok s jedne strane u *Ratovima zvijezda* uočavamo mrežu *Leitmotiva*, guste nanose harmonija, brojne modulacije, sve tipove tonaliteta, najrazličitije ritamske strukture i potpuno otvoreni odnos prema formi, s druge ćemo naći »preuglazbljenost« tipičnu za rane filmske skladatelje, česte glazbene ilustracije slike dovedene na sam rub banalnosti, mozaično nizanje glazbenih blokova kao rezultat ilustracije i druge postupke koji se danas i na području filmske glazbe (u tim količinama) smatraju zastarjelim.

Ako pretpostavimo da je George Lucas doista želio stvoriti »svemirsku« operu koja će biti preplavljena glazbom, i dalje nam ostaje činjenica da je glazba Johna Williamsa toliko ilustrativna da ju je jednostavno nemoguće »odljepiti« od filmske slike. Gledano iz perspektive filma, to je dobro, ali gledano iz perspektive glazbe, to je primitivno (i k tome onemogućuje bilo kakav pokušaj koncertne izvedbe). Na nešto su višoj razini postupci s *Leitmotivima* koji su često tako upotrebljeni da prstom upiru u neku osobu vičući: »To je princeza Leia!« ili »To je Han Solo!«. Na nižoj razini su postupci koji se svode na banalno opisanje. Recimo, na svemirskoj letjelici Jawa postoji neka vrsta lifta: kada god taj lift uzlazi, uspinje se i melodija, a kada lift silazi, melodija se spušta. Na žalost, takvih primjera tijekom trilogije ima doista mnogo. John Williams je na nekim mjestima ipak inventivniji, pa u sceni na početku filma *Imperij uzvraća udarac*, gdje kamera brzo prolazi kroz pećinu bijele zvijeri s planeta Hoth da bi na kraju švenka prikazala Lukea obješenog za noge, to kretanje prati uzlazni gudački *glissando* koji svojim rječnikom već najavljuje bijedan prizor naglavačke obješenog Lukea.

Međutim, niti Wagner nije mogao izbjeći glazbenu ilustraciju. Prisjetimo se samo rečenice koju smo već ranije citirali: »U *Prstenu* uzlazni pokret znači evoluciju, a silazni propast...«<sup>50</sup> Premda je glazba prurušena u simboliku i nije toliko direktna koliko Williamsova, očito je da se i kod Wagnera mogu naći primjeri (doslovnog) glazbenog opisanja. Kontrast zastarjelog i naprednog pomalo zbunjuje. On je naglašeniji kod filmskog skladatelja, jer je takva priroda njegovog medija. Premda je on glazbeno obrazovan, premda vješto upotrebljava znanja svojih bližih i daljih prethodnika, premda je njegova glazba u smislu skladateljske vertikale

iznimno kvalitetna, ipak u njoj nailazimo na banalnosti poput doslovnog opisa i »preuglazbljenosti«. Williams je po prirodi tradicionalist (vidi njegov odnos prema simfonijskom orkestru!), ali je i filmska priča *Ratova zvijezda*, u svojoj svojoj dječjoj naivnosti, takva da dopušta zastranjenja u tradicionalizam. To nije sadržaj o kome treba dublje razmišljati (premda i on nosi svoju poruku), pa i dodatna glazbena objašnjenja, direktna (ilustracija) i indirektna (*Leitmotivi*), nalaze svoje opravdanje u broju likova i složenosti priče (koja je počela mnogo prije, a odvija se i nakon »stare« trilogije).

Zapravo, najveći je problem u »dvoboju« Williamsa i Wagnera stoljetna vremenska razlika. Obojica upotrebljavaju glazbu na sličan način, obojica skladaju kvalitetno, služeći se sličnim skladateljsko-tehničkim postupcima, obojica povremeno zastranjuju — jedan u »preuglazbljenost«, ilustraciju i predvidljivu upotrebu *Leitmotiva*, a drugi u preveliko oslanjanje na aktualne filozofije ali i u doslovni opis. Jednog (starijeg) smatramo revolucionarnim i naprednim, dok drugog (mlađeg) smatramo solidnim skladateljem koji ne donosi ništa novo nego sumira znanja svojih prethodnika.

U pokušaju da pravilno prosudimo o obojici, zaboravit ćemo na trenutak veliku vremensku razliku te ćemo ih promotriti iz perspektive njihove sadašnjosti. John Williams se, u svojoj »zastarjelosti« oslanjao na stare skladatelje filmske glazbe (Maxa Steinera, Ericha Wolfganga Korngolda, Milklosa Rozsu i druge) te je obnovio neke tradicionalne postupke (preuglazbljenost, predvidljivost glazbenog ponašanja, ilustracija, ponovno uvođenje simfonijskog orkestra u film). Richard Wagner se, u svojoj »zastarjelosti«, oslanjao na Beethovenove simfonije (svojim je operama pristupao kao simfonijama s dramskim predloškom) i na Händelove oratorije (monumentalnost) te je svoju opernu reformu izgradio na temeljima koje su postavili raniji operni reformatori — Lully, Rameau, Gluck i Mayerbeer. Dakle, ako Williamsu prigovaramo da se oslanjao na uzore stare pedeset, četrdeset (pioniri filmske glazbe), pa i sto godina (Wagner), što onda prigovoriti Wagneru, čiji su uzori stariji od njega i do dva stoljeća?

John Williams je, u svojoj »avangardnosti«, sumirao znanja svojih prethodnika: on je avangardan u odnosu na ostale skladatelje filmske glazbe, jer ga ne zanima površna upotreba jedne, dvije ili tri filmske teme, nego, poput Wagnera, izgrađuje cijelu mrežu *Leitmotiva* koji se međusobno prepliću, koji su međusobno srodni, koji su čak i višefunkcionalni. Williamsov se avangardizam u odnosu na kolege filmske skladatelje vidi i u harmonijskom smislu (nizanje akorada iste vrste na način Debussyja), tonalitetskom i čisto zvukovnom smislu (atonalitet, *Klangfarbenmelodie*), melodijskom smislu (premda striktno periodične strukture, melodije su bogate alteracijama, modulacijama i većim skokovima) te formalnom (otvorena forma) i ritmičkom smislu (ritmička raznolikost).

Richard Wagner je, u svojoj »avangardnosti« donio niz novina koje su obilježile 20. stoljeće. Novine proizlaze iz preobrazbe opere u muzičku dramu, zbog koje je uveo mrežu *Leitmotiva*, podijelu opere na prizore umjesto na brojeve i sa-

krio orkestar od pogleda gledatelja. Njegovo je shvaćanje glazbe bilo futurističko, jer je novim poimanjem harmonije te tretiranjem akorada na način zvuka najavio raspad tonaliteta i dominaciju zvukovne boje u djelima nekih skladatelja 20. stoljeća. Potpuno slobodan pogled na formu i na melodiju (koja ili treba biti »beskonačna« ili se treba ponašati po zakonitostima govora), također je najavio buduća stremljenja k otvaranju forme i upotrebi *Sprechgesanga*.

Kada malo bolje pogledamo, kod obojice skladatelja avangardizam proizlazi iz »zastarjelosti«. Obojica su u jednakoj mjeri tradicionalisti koliko su napredni inovatori. Svaki je u svom mediju postigao mnogo, a kako se mladi ugledao na

starijeg (koliko mu je to područje djelovanja dopuštalo), među njima se pojavio niz dodirnih točaka. Osim na području odnosa glazbe prema sceni (slici, pozornici) i zbivanjima na sceni, te na području čisto glazbenih odnosa, dodirne su točke nastale i na području uzajamnog prožimanja tradicionalizma i avangardnosti. Primijenjeni na Richarda Wagnera i Johna Williama »avangardizam i tradicionalizam su kontradiktorni, ali uzajamno komplementarni fenomeni... Ili, kako to Stendhal kaže: romantičar današnjice, bez obzira na to koliko revolucionarni njegovi stavovi i njegovo ponašanje bili a i upravo zbog toga što su revolucionarni, sigurno postaje klasik sutrašnjice.«<sup>51</sup>

## Bilješke

- Ideja i pojam »filma za subotnje poslijepodne« (*a Saturday-afternoon movie*) potekla je od Georgesa Lucasa, a pojavljuje se u gotovo svim napisima o staroj trilogiji, odnosno novoj tetralogiji *Ratova zvijezda*. Čak je i John Williams u jednom razgovoru spomenuo da je partituri kronološki najstarijeg nastavka *Nova nada*, pristupio na »način dobrog filma za subotnje poslijepodne«. U prošlom je broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* Vladimir Sever već pokazao da su filmovi s naslovom *Ratovi zvijezda* daleko nadišli svoju inicijalnu ideju. (vidi: Sever, Vladimir, srpanj, 1999., *Pulp Fantasy: Alternativni kritički pristupi Ratovima zvijezda, Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska knjižnica, Hrvatski filmski savez, god. 5, br. 18, str. 165-172.)
- Dyer, Richard, 28. ožujka 1999., *Making »Star Wars« Sing Again*, *Boston Globe*, Boston, str. 1 (članak s Interneta)
- Napomena o prvom dijelu citata: Kao obožavatelj Flasha Gordona i, zajedno s njim, Lisztovih *Preludija* (jedan od njih pojavljuje se u naslovnoj špići serije), te ističući da je i Kubrick u *2001 Odiseji u svemiru* upotrijebio klasičnu glazbu — simfonijsku pjesmu *Tako je govorio Zarathustra* Richarda Straussa (relativno nepoznata skladba širokoj publici postala je iznimno popularana nakon prikazivanja filma) te valcer *Na lijepom plavom Dunavu* Johanna Straussa — George Lucas je još četiri dana prije početka snimanja *Epizode IV: Nova nada* (najstarijeg nastavka ciklusa) bio uvjeren da će njegovoj svemirskoj sagi najbolje odgovarati glazbena podloga sastavljena od već napisanih djela skladatelja ozbiljne glazbe (neka od navedenih djela doista je probno stavio na zvučnu vrpcu). Na svu sreću, Lucasov dobar prijatelj Steven Spielberg, na snimanje najstarijih *Ratova zvijezda* doveo je Johna Williama...
- Byrd, Craig L, 1997., *Interview with John Williams*, *Film Score Monthly*, Los Angeles: Lukas Kendall, vol. 2, br. 1.
- Adams, Doug, lipanj 1999., *The Sounds of Empire*, *Film Score Monthly*, Los Angeles: Lukas Kendall, vol. 4, br. 5, str. 22.
- U glazbenoj enciklopediji *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, u natuknici o Richardu Wagneru, Curt von Westernhagen, Carl Dalhaus i Robert Bailey pišu da je Richard Strauss Wagnerovo centralno teoretsko djelo *Opera i drama* nazvao »knjigom nad knjigama o glazbi«. Djelo se uglavnom odnosi na objašnjenje novina u tetralogiji *Prsten Nibelunga*, ali objašnjava i Wagnerove nove ideje u vezi teksta, glazbe, scenografije, razradbe motiva, harmonije i ritma. Strauss je primijetio da je knjigu teško čitati, jer sadrži misli koje »iskaču« direktno iz Wagnerove glave i koje zahtjevaju uspostavu potpuno novog rječnika. (vidi: Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, 1980., Wagner, Richard, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 20, str. 111)
- Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, 1980., Wagner, Richard, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 20, str. 131.
- Warrack, John, 1980., *Leitmotiv*, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 10, str. 644.
- Vjerojatno zbog veličine pojma i nastojanja da ga se što bolje razjasni kroz samo nekoliko rečenica neki autori zaboravljaju da pojam *Leitmotiv* uopće ne potječe od Wagnera. U potrazi za najprikladnijom riječju koja bi mogla opisati njegovo poimanje operne teme, Wagner je koristio pojam *Grundthema* (temeljna, osnovna tema). Tek je njegov mladi suvremenik Hans von Wolzogen, inače strastveni ljubitelj Wagnerovih opera i veliki analitičar njegove glazbe (zanimljivo je da je Wolzogen rođen u Bayreuthu, gradu u kojem je Wagner sagradio vlastito kazalište kako bi njegove opere mogle biti izvedene točno kako ih je zamislio) uveo pojam *Leitmotiv* (provodni motiv). Sâm je Wagner označio Wolzogena kao začetnika pojma *Leitmotiv*, koji se i njemu učinio prikladnijim od pojma *Grundthema*. (Pojmovi *Grundthema* i *Leitmotiv* se ne prevode). (vidi: Goslich, Siegfried, 1960., *Leitmotiv*, u: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ur: F. Blume, Bärenreiter Kassel — Basel — London — New York: Druckerei C. Biegel & Sohn, Ansbach, str. 584.)
- Tema o sličnosti opere i filmske glazbe dotiče se našeg članka, ali je opsegom prevelika da bismo je mogli bolje razraditi.
- Gorbman, Claudia, 1987., *Unheard Melodies*, London: The British Film Institute, str. 90 (radi usporedbe filmskog i opernog *Leitmotiva* vidi također Paulus, Irena, 1994., *Uloga glazbe u klasičnom holivudskom filmu: funkcije glazbe u filmu Casablanca*, Zagreb (diplomski rad dostupan u knjižnici Muzičke Akademije u Zagrebu), str. 41-48.
- O površnosti uporabe *Leitmotiva* u filmu vidi: Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, London: Dennis Dobson Ltd, str. 4-6.
- John Williams ne spada u skupinu filmskih skladatelja koji su, premda glazbeno neobrazovani, ušli u povijest filmske glazbe. Williams je studirao glazvovir i kompoziciju na *University of California* (gdje je bio student Bobbyja van Eppsa), na *Julliard School of Music* (u klasi prof. Rosine Lhevine) te je privatno učio kod Maria Castelnuova Tedesca i Arthura Olafa Andersena. Njegova temeljita glazbena naobrazba (premda u početku orijentirana na pijanizam) odrazila se kasnije u njegovim filmskim partiturama.
- Opera tetralogija Richarda Wagnera *Prsten Nibelunga* sastoji se od četiri opsežne opere: *Rajmino zlato*, *Walküre*, *Siegfried* i *Sumrak bogova*. Mnogi smatraju da sličnost između Wagnerovog *Prstena Nibelunga* i Lucasovih *Ratova zvijezda* leži već u činjenici da dijelovi obaju ciklusa nisu nastali kronološki. Wagner je libreta svoje tetralogije napisao doslovno natraške: prvo je, godine 1848., zamislio operu *Siegfriedova smrt* (*Siegfrieds Tod*); kasnije će operu preimenovati u *Sumrak bogova/Götterdämmerung*). Godine 1851. proširio je *Siegfriedovu smrt* operom *Mladi Siegfried* (*Der junge Siegfried*); koja je danas poznata pod imenom *Siegfried*). Godinu dana kasnije odlučio je još više proširiti svoju dvodijelnu dramu, pa već 1852. piše libreta za *Die Walküre* i *Das Rheingold*. Međutim, za razliku od libreta, glazbene partiture svih četiri opere napisao je pravilnim kronološkim redoslijedom.

S druge strane, budući da je George Lucas, kao što znamo, svoju sagu *Ratovi zvijezda* započeo pisati od četvrtog dijela (u početku je planirao čak devet nastavaka), dakle od sredine, John Williams se našao u nebranom grožđu kada je glazbom trebalo povezati četvrti, peti i šesti nastavak s prvim. On, za razliku od Richarda Wagnera, nije imao privilegiju pisanja glazbe po redu.

- 14 U ovom se tekstu ograničavamo na partituru »starih« *Ratova zvijezda* — »mitološki« karakter priče ne odnosi se na sve partiture Johna Williamsa (pa čak i u *Ratovima zvijezda* osim mitologije nalazimo i na druge narativne utjecaje). Wagneru je mitologija središte zanimanja ali se od nje najviše odmiče u operi *Majstori pjevači*, koja je »povijesnog« sadržaja s jasnom kritikom konvencija u glazbi njegovih suvremenika (i prethodnika).
- 15 Čak niti Darth Vader nije »sivi« lik. On samo »mijenja boje«: na početku početaka (*Fantomska prijetnja*) je »bijeli«, kasnije postaje »crni« (*Nova nada, Imperij uzvrća udarac*) i naposljetku se opet vraća među »bijele« (*Povratak Jedija*).
- 16 Turkalj, Nenad, 1997., *125 opera*, Zagreb: Školska knjiga, str. 408.
- Ukratko: Bijeli vitez Lohengrin spašava čast Else od Brabanta i ženi se njome. Jedino što Lohengrin traži za uzvrat jest njezino apsolutno povjerenje: ona ne smije pitati tko je on i odakle dolazi. Naravno, Elsa, ne može izdržati, postavlja kobno pitanje i ostaje bez voljenog muža, koji se mora vratiti odakle je došao.
- 17 Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, str. 127-129.
- 18 Kada ga je Craig L. Byrd pitao o svakoj pojedinoj temi, John Williams je o temi Lukea Skywalkerera odgovorio vrlo kratko, u općim crtama (uzvišena, idealistička, herojskog zvuka), dok je o glavnoj temi (premda se radi o jednoj te istoj temi) govorio prilično dugo: »Uvod u film je bio toliko vizualno fascinantan, sa slovima koja dolaze niotkuda i svemirskim brodovima itd, da mi je odmah bilo jasno da ta glazba mora imati okus onoga što se odvija ispred gledateljevih očiju, da mora biti iznimno snažna. U mojoj glavi to je vrlo jednostavna, vrlo direktna melodija koja dramatično skače za oktavu i sadržava triolu koja jednostavno grabi za gušu.« (Op. aut: oktavni skok u naslovnoj temi nije direktan, već se uvijek odvija preko, za Williamsa karakterističnog, isticanja tonike i dominante.) (vidi: Byrd, Craig L, ibid, str. 8)
- 19 Byrd, Craig L, ibid, str. 7.
- 20 Adams, Doug, ibid, str. 22.
- 21 Matessino, Michael, 1996., *Star Wars: A New Hope, Special Edition*, programska knjižica uz CD, str. 12.
- 22 Sever, Vladimir, ibid, str. 168.
- 23 Između ostalog, Wagnerov Tristan-akord složen je od samih kvarti (od kojih je jedna povećana), dok Williams, premda se igra s tonalitetima, nikada ne razbija ternu strukturu akorda.
- 24 U *Novoj nadi* se sve važnije teme čuju na početku, u uvodnoj glazbi ili u prvoj sceni, ali su nakon toga predstavljene pojedinačno, točno vezane uz prvu pojavu određenog lika.
- 25 Doug Adams također napominje da tema Moći izvedena u duru ne zvuči nikako: »pokušajte je odsvirati u durskom tonalitetu i odmah ćete shvatiti zašto skladatelj to nikada nije učinio.« (Adams, Doug, ibid, str. 23.)
- 26 Tim je riječima Obi-Wan objasnio Lukeu što je Moć.
- 27 Matessino, Michael, ibid, str. 12.
- 28 Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, ibid, str. 121.
- 29 Ibid, str. 131-132.
- 30 vidi: Byrd, Craig L, str. 7.
- 31 No to ne znači da se u sceni Benove smrti njegova tema uopće ne pojavljuje. Kada Obi-Wan spušta svjetlosnu sablju i značajno pogleda Lukea, da bi tako dopustio da ga Darth Vader ubije, čuje se tema Obi-Wan Kenobija. Tek će se na nju nadovezati Leina tema, ovog puta uporabljena isključivo radi svojih glazbenih, a ne funkcionalno-simboličkih karakteristika.
- 32 vidi: Gutman, Robert W, 1968., *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music*, New York: Harcourt, Brace & World, str. 363.
- 33 Za prvi dvoboj Lukea i Dartha Vadera skladatelj je napisao daleko više glazbe nego se to čuje u filmu. Kako je veći dio glazbe izbačen u montaži, tako ispada da dvobojem dominira tema Dartha Vadera, premda je Williams izvorno zamislio ravnopravnu upotrebu Lukeove i Vaderove teme.
- 34 Za podatke u vezi »beskonačne melodije« vidi: Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, str. 121.
- 35 Ibid, str. 121.
- 36 Ibid, str. 123.
- 37 O emancipaciji boje u Novoj glazbi 20. stoljeća vidi: Gligo, Nikša, 1987., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, str. 64-65. i 168-170.
- 38 Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, ibid, str. 124.
- 39 Gligo, Nikša, ibid, str. 169.
- 40 Ibid, str. 169.
- 41 cit. prema: Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, str. 124.
- 42 Byrd, Craig L, str. 5.
- 43 Ne mogu odoljeti da na ovom mjestu ne zapišem neke upute koje je Williams davao Londonskom Simfonijskom Orkestru za vrijeme snimanja glazbe za *Epizodu I: Fantomska prijetnja*:
- »Nakon deset uzastopnih ponavljanja jednog dijela partiture, Williams se obratio orkestru: 'Hvala vam', rekao je nakon problematičnog čitanja, '...A sada da vidimo da li možemo dobiti plemenitiji zvuk,' ovu je primjedbu uputio limenim puhačim i udaraljka, ali i samom sebi. 'Nije preglasno,' izjavio je, 'ali zvuk je preblizu; smetat će dijalogu.' 'Možete li prijetiti a da ne svirate glasnije?' 'Publika bi ovo prije trebala osjećati nego slušati.' 'Zamolit ću harfu da ovdje ne svira — mislim da će zvuk harfe odvući oko od onog što bi trebalo vidjeti.'« (iz: Dyer, Richard, ibid, str. 6.)
- 44 To potvrđuju Westernhagen, Dalhaus i Bailey: »*Tannhäuser* i *Lohengrin*, djela čija količina novina nije bila mala, prihvaćena su gotovo jednoglasno sa strane obrazovane srednje klase iz pedesetih godina 19. stoljeća — među njima su bili i ljudi poput Eduarda Hanslicka koji su kasnije kritizirali njegove muzičke drame.« (ibid, str. 119.)
- 45 Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, ibid, str. 117.

Alfred Lorenz je oblike u Wagnerovim muzičkim dramama pokušao svesti na stare njemačke oblike pjesama: *Bar* formu (AAB) i *Bogen* formu (ABA), ali je u tome pretjerao, pa je morao nasilno »navlačiti« svoje analize da odgovaraju navedenim formalnim obrascima.

46 Filmska makroforma *Povratka Jedija* je obrnuta: prvi se dio odvija na jednom mjestu, palači Jabbe the Hutta, a drugi dio, u kome će biti završni obračun na dva: Zvijezdi Smrti i šumovitom planetu Endoru. Zbog ravnopravnog tretiranja tema u toj epizodi, a i zbog toga što redatelj nije koristio »prijelazne« kadrove da razdvoji dva palalelna mjesta radnje, glazbena makroforma nije tako jasna kao u *Epizodi IV* i *Epizodi V*.

47 cit. prema: Gligo, Nikša, *ibid*, str. 101.

48 vidi: Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, *ibid*, str. 121.

49 *Ibid*, str. 121.

50 *Ibid*, str. 132.

51 *Ibid*, str. 119.

## Bibliografija

Adams, Doug, lipanj 1999., *The Sounds of Empire*, *Film Score Monthly*, Los Angeles: Lukas Kendall, vol. 4, br. 5, str. 22-25 i str. 47.

Andreis, Josip, 1966., *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga

Byrd, Craig L, 1997., Interview with John Williams, *Film Score Monthly*, Los Angeles: Lukas Kendall, vol. 2, br. 1.

Dyer, Richard, 28. ožujka 1999., Making »Star Wars« Sing Again, *Boston Globe*, Boston (članak s interneta)

Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, London: Dennis Dobson Ltd.

Gligo, Nikša, 1987., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb

Gorbman, Claudia, 1987., *Unheard Melodies*, London: The British Film Institute

Goslich, Siegfried, 1960., Leitmotiv, u: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ur: F. Blume, Bärenreiter Kassel — Basel — London — New York: Druckerei C. Biegel & Sohn, Ansbach, str. 584-588.

Gutman, Robert W, 1968., *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music*, New York: Harcourt, Brace & World

Hanslick, Eduard, 1977., *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod

Matessino, Michael, 1996., *Star Wars: A New Hope, Special Edition*, programska knjižica uz CD

Matessino, Michael, 1996., *Star Wars: The Empire Strikes Back*, programska knjižica uz CD

Matessino, Michael, 1996., *Return of the Jedi*, programska knjižica uz CD

Paulus, Irena, 1994., *Uloga glazbe u klasičnom holivudskom filmu: funkcije glazbe u filmu Casablanca*, Zagreb (diplomski rad dostupan u knjižnici Muzičke Akademije u Zagrebu)

Sever, Vladimir, srpanj, 1999., Pulp Fantasy: Alternativni kritički pristupi Ratovima zvijezda, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Hrvatski filmski savez, god. 5, br. 18, str. 165-172.

Turkalj, Nenad, 1997., *125 opera*, Zagreb: Školska knjiga

Warrack, John, 1980., Leitmotiv, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 10, str. 644-646.

Westernhagen, Curt, Dalhaus, Carl, Bailey, Robert, 1980., Wagner, Richard, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur: S. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, sv. 20, str. 103-145.

...*Star Wars: Episode I: The Phantom Menace*, citati Georgea Lucasa i Johna Williamsa u programskoj knjižici CD-a

Davorka Perić

# Polusubjektivni kadar i lik s leđa — u slikarstvu, filmu i stripu

## Uvodna razmatranja

### Definiranje pojma polusubjektivni kadar

Budući da će ovdje biti govora o polusubjektivnom kadru i liku koji je u kadar smješten s leđa, kao o specifičnom, i ne toliko čestom kadru u odnosu na subjektivne i objektivne kadrove, morat ću prvo objasniti pojmove objektivnog, subjektivnog i polusubjektivnog kadra. Takva podjela kadrova učinjena je obzirom na točku promatranja, odnosno na promatračko stajalište, položaj kamere pri snimanju pojedinog kadra.

Ukoliko je točka promatranja određena i nekome pripisana, naratolozi i filmolozi je nazivaju *točkom gledišta*. Ako u tijeku filma ne možemo odrediti s čijeg motrišta vidimo dati prizor, radi se o objektivnoj točki gledišta, objektivnom kadru. Budući da se ne može odrediti kojoj osobi pripada dana vizura, objektivna točka gledišta naziva se i *apersonalnom*. Jean Mitry (1972.) govori o njoj još kao *opisnoj* i određuje ju kao sliku u kojoj kamera snima iz kuta koji daje najbolji opis promatranog zbivanja, tako da pogled na prizor bude što bezličniji, a ljudi i stvari da budu u filmskim situacijama onakvi kakvi su u realnosti, tako da se ništa ne ističe.

Najčešće se točke promatranja pripisuju nekome od likova u filmu, mogu se pripisati naratoru, autoru i kameri, a ovisno o tome kome je pripisana naratolozi bi govorili o različitim perspektivama. Točka gledišta nekog od likova ili personalna točka gledišta, ona s koje filmski lik promatra prizor jest *subjektivna vizura* toga lika; iz nje i mi (gledaoci) vidimo birani dio prizora njegovim pogledom. To je, dakle, svjesno izabran kut koji ističe dio prizora, detalje i osobe bitne tome liku. Jean Mitry govori o *opisnom subjektivizmu*.

Da bismo znali da točka promatranja pripada nekom liku, njega treba prethodno prikazati kako gleda u nešto, treba, dakle, najaviti subjektivni kadar, kao što je to, uobičajeni postupak u klasičnom narativnom filmu.

Subjektivnost kadra može se sugerirati i umetanjem vizualnih prepreka ili nekim posebnim postupcima kamere, kao što je, primjerice, lelujava i neoštra slika. Također »*moгуće je da se točki promatranja — čija je subjektivnost sugerirana tehnikama tjelesnog ograničavanja promatranja — specifi-*

*ra subjekt tako da u vidno polje uđe, s leđa naknadno, lik koji također gleda to što i gledalac gleda. Tu se subjektivna točka gledanja pretvara u polusubjektivnu.*« (Peterlić, ured., 1986.-1990., natuknica »točka gledišta«).

Za razliku od subjektivnog kadra, *polusubjektivni kadar* ili *polusubjektivna točka gledišta* jest ona kod koje se lik koji promatramo nalazi u vidnom polju, dakle točka promatranja danog kadra se nalazi iza njegovih leđa, a mi zajedno s njim promatramo nešto drugo u vidnom polju, nešto što nam zajednički privlači pažnju. (Peterlić, ured., 1986.-1990., isto). Polusubjektivne točke gledišta nisu rijetke, najčešći oblik čine kadrovi snimljeni preko ramena (engl. *over-shoulder shot*), odnosno kadrovi snimljeni iza leđa nekog od likova, tako da mu je dio glave i ramena u kadru. Budući da su posrijedi kadrovi koji obuhvaćaju lik i ono što on gleda (odnosno njegova sugovornika), takve se kadrove može nazvati i *obuhvatnima*. Mitry (1972.) polusubjektivni kadar naziva i »pridruženom slikom«, te kaže da polusubjektivna slika, sačuvavši sve osobine »opisne« slike, prihvaća točku promatranja bilo koje osobe koja je objektivno postavljena u prvom planu: kamera prati tu osobu i vidi što i ona.

Ukoliko filmski prikazivački sklop sastavljen od dva elementa — gledanja i viđenja — primijenimo analizirajući objektivni, subjektivni i polusubjektivni kadar, uviđamo da *objektivni kadar* sadrži u sebi ono viđeno a da nismo prethodno na bilo koji način upozoreni da to što mi (gledatelji) vidimo netko od likova gleda. *Subjektivni kadar* pretpostavlja gledača, a odnosi se na kadar dijela prizora koji taj gledač vidi. Filmsko-montažni sklop »gledano-viđeno«, koji se tipično sastoji od dva kadra u slučaju subjektivne vizure, u *polusubjektivnom kadru* se stapa u jedno, u jedan kadar. Jedno je nastalo kohezijom dva elementa i samim time semantički ojačalo.

Začudnost, osobiti kutovi postave gledača i gledanog, skrivanje identiteta lika, voajerstvo, prisutnost tajne i psihološka atmosfera koju može stvoriti »ono zakriveno« karakteristični su problemi koji se javljaju kada je riječ o polusubjektivnom kadru, kako u filmu, tako u slikarstvu i stripu.

## Pojavljivanje i tumačenje polusubjektivnog kadra u slikarstvu, filmu i stripu

### Površinsko i dubinsko, vidljivo i nevidljivo

Za lik koji je prikazan s leđa i time zakriva svoj identitet sasvim je logično i karakteristično da se javlja u baroku, zbog jake veze semantičkih svojstava ovakvog prikaza lika i stilskih osobina baroka.<sup>1</sup> Ovim povijesnim skokom na barok vjerojatno su izostavljeni neki vrlo zanimljivi slikarski primjeri, no dubinsko shvaćanje prostora i prostornih odnosa, mizanscenski razmještaj likova, aktiviranje dubinskih prostornih slojeva, te komunikacija likova po dubinskim planovima, od prednjeg plana prema pozadini (i obrnuto), zajednička je polusubjektivnom kadru i baroknom slikarskom prostoru. Prikazivanje lika u prvom planu, tako da leđima zaklanja svoj identitet i otvara svojim pretpostavljenim pogledom prostorno usmjerenje pažnje, prisutan je u baroknom slikarstvu, a karakterističan je za polusubjektivni kadar.

U baroknom slikarstvu javlja se lik okrenut leđima, smješten u prvi plan slike. On uspostavlja prostorni odnos s drugim likom, postavljenim *en face* u dubini slike, a taj pogledom komunicira s likom u prvom planu, onim koji nam je okrenut leđima. Često je ovakav perspektivni prodor, odnosno komunikacija likova po dubinskim planovima, od bližeg k dubinskom vidljiva u motivu *slikara s modelom*, kao primje-



Jan Vermeer van Delft (1632.-1675.), *Slikar i model* 1665.-1670.

rice na Vermeerovoj slici *Slikar i model* (ili *Slikar u ateljeu*, Jan Vermeer van Delft, 1631.-1675.) nastaloj u drugoj polovici 17. stoljeća. Barokni slikar stvara dijagonalni prodor po dubini kadra i usuđuje se postaviti lik okrenut leđima u prednji plan, dok renesansni slikari prikazuju likove uglavnom s lica ili u profilu, te ti likovi uspostavljaju prostorne odnose uglavnom unutar istog plana, a ne po dubini slike.

Vermeerova slika *Slikar i model* otvara i drugi problem: slikar prikazuje sebe unutar kadra slike, ušao je u prostor gledanog i uspostavio promatrački sklop slikar-model, odnosno vizualni sklop gledač-gledano. Nasuprot tome, renesansni slikar fizički ne ulazi u prostor slike i kadar unutar okvira ostaje objektivan prikaz modela ili nekog drugog motiva.

U baroku, ušavši u prostor slike i prikazavši sebe u trenutku kada stvara sliku i gleda svoj motiv, slikar prebacuje točku promatranja iza svojih leđa i sam postaje akterom u slici, te mi gledajući sliku vidimo ono što vidi slikar, ali k tomu i slikara koji gleda taj isti prizor, na taj način nepoznata subjektivnost gledatelja prizora dobiva subjektivno obojenje slika-reve vizure, postaje polusubjektivna vizura.

Uspoređujući baroknu sliku s dubinskim kadrom u filmu, uzet ću namjerno dva klasična, »povijesna« primjera, prvi iz *Pravila igre* (1932.) Jeana Renoira i drugi iz filma Orsona Wellesa *Gradanin Kane* (1941.).

U *Pravilu igre*, prvi susret protagonista, Christine i Jurieua, prikazan je iz vizure Christine, ona, kao gledač, zauzima prvi plan, a Jurieau je prikazan u dubini kadra, dakle on je ono što gledač iz prvog plana vidi. Uzimajući u obzir prethodni filmski kontekst, jasno nam je da je njihovo gledanje obostrano, odnosno da su oboje i gledači i promatrano.

U *Gradaninu Kaneu* u prizoru Kaneova zaljublivanja u Susan, u krupnom planu vidimo Kaneov zatiljak, koji zacrnjuje veliki dio površine prvoga plana, u drugom planu vidimo krhku, plavu djevojku. Da nismo svjesni konteksta mogli bismo na osnovi ovog rakursa pomisliti da je u pitanju ugrožavanje mlade djevojke.

Ovim klasičnim primjerima dubinskog kadra s postavom lika s leđa u prvi plan, uvidamo sličnost s baroknim korištenjem planova i dubine kadra, ali također i razlike obzirom na specifičnost filmskog medija koji računa s prizorno-montajnim kontekstom i ovisi o njemu — pojedini kadrovi mijenjaju svoja značenja ovisno o kadrovima koji im prethode, odnosno koji iza njih slijede.<sup>2</sup>

U *Pravilu igre* filmska priča nas upućuje na važnost spomenutog polusubjektivnog kadra: kako zajedno s likom iščekujemo susret protagonista, zapažamo polusubjektivnost kadra, iako se kamera niti na trenutak ne umiri da nam ga naglasi kao polusubjektivnog. Kod *Gradanina Kanea* situacija je drugačija, ovdje snimatelj naglašava važnost trenutka, ne samo naglašenim položajem točke promatranja nego i dužinom trajanja kadra.

Snimani su s leđa u prvom planu, poput Vermeerova slikara, i »prikupljači retrospektiva« o Kaneu. Oni, u prvome planu s leđa, bilježe doživljaje koje im prenose likovi iz drugog plana, a ovi su osvijetljeni posebnim izvorom osvjetljenja, po-

put modela s Vermeerove slike, gdje jaka svjetlost dolazi bočno, s lijeve strane kroz prozor i osvjetljava model.

Zajedničko je ovim primjerima to da su »promatrani« svjesni »gledača«, te s njime komuniciraju pogledom. Njihovo gledanje je usmjereno i obostrano, iako je prizor prikazan iz perspektive gledača nama okrenuta leđima. Naša se točka promatranja nalazi iza leđa tog lika s kojim dijelimo pogled na isti prizor.

Ovu grupu primjera nazvat ću *klasičnim polusubjektivnim kadrovima*.



Michelangelo Antonioni, *Noć*, 1961.

Primjer koji slijedi sasvim je suprotan, govori o nemogućnosti uspostavljanja komunikacije, o pasivnom promatranju koje prebacuje težište s fizičkog, odnosno pojavnog na psihološko.



Michelangelo Antonioni, *Noć*, 1961.

U filmu *Noć* Antonioni prikazuje svoje protagonistice tako da obje snima s leđa. U prvom planu je žena glavnog lika, sjedi na krevetu i gleda u leđa druge žene, kojoj je njezin muž zadivljen. One mirno, šutke sjede. Pasivnost koja proizlazi iz postave likova leđima prema kameri i njihovoga nekomunikacijskog mizanscenskog razmještaja, oslikava njihovo duhovno stanje, rezigniranost i otuđenje. Likovi ne samo

da ne uspijevaju i ne žele uspostaviti odnose međusobno, već su otuđeni od sebe samih i situacija u kojima se nalaze. Likovi ne uspostavljaju promatračke odnose, ali ih zajedničke karakteristike, umor, pasivnost i ravnodušnost ipak ujedinjuju.

Situacija iz *Žeželjeva stripa Rex* (1995.) nešto je drugačija. I taj kadar prikazuje dva lika s leđa, međutim, zbog naglašenog isticanja planova (ženski lik kojeg u prvom planu vidimo od laktova do koljena otisnut je jače, crnije) lik u prvome planu djeluje kao da je »prikovan za površinu« i od nje neodvojiv, dok lik u drugom planu slobodno odlazi u dubinu kadra. Podudarano je s ovim jednostavnim vizualnim iščitavanjem i značenje ovakvog prikaza: Rex odlazi, djevojka ostaje.



Danijel Žeželj, *Rex*, 1995.

U sljedećoj su grupi dva primjera, prvi iz Antonionijeva filma *Noć* a drugi iz *Žeželjeva stripa Rex*. U njima dani polusubjektivni kadrovi psihološki su prikazi 212 unutrašnjih stanja likova. Prizori ne prikazuju odnos lika i pozadine, već upućuju na unutrašnje proživljavanje likova, pozadina je ili neodrediva ili projekcija doživljaja.



Michelangelo Antonioni, *Noć*, 1961.



Daniel Žeželj, Rex, 1995.

### Romantičarski pejzaž i motiv lika s leđa

U doba romantizma pejzaž je omiljena tema, taj pejzaž je beskrajn i rasplinut, a podudarnosti osobina pejzaža s osjećajima i stanjima likova karakteristične su za romantičarski hu-



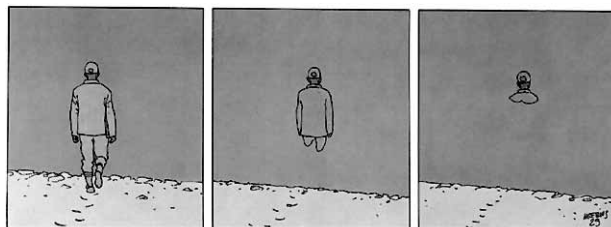
Johan Christian Clausen Dahl (1788.-1853.), *Lavrik by Moonlight*, 1839.

manizirani pejzaž. Upravo zbog te podudarnosti između osjećaja koje prožima i lik i pejzaž, sasvim je razumljivo da je romantizam posegnuo za pejzažom kao samostalnom temom, i u njega smjestio lik s leđa. Kako je u beskrajnom pejzažu čovjek sitan, on se u njemu gubi stapajući s okolinom. Pejzaž čovjeku ne daje uporište, već postaje ciljem gledanja. Njemački romantizam, unutar drezdenske škole i umjetničkog kruga oko Caspara Davida Friedricha (1774.-1840.), uvodi motiv lika prikazanog s leđa. S likom s leđa koji gleda krajolik slikarstvo romantizma uvodi dijalog između lika i svijeta, u tom slikarstvu dolazi do stapanja gledača i krajolika u jedan prizor, postaje naglašenija identifikacija lika s prirodom, odnosno prirode s likom.



Caspar David Friedrich (1774.-1840.), *Noćni pejzaž*, 1818.

Prikaz pasivne, neinformativne strane lika (njegovih leđa) ovdje ima izrazitu retoričku vrijednost, jer se upravo pomoću nje pojačava intenzitet ujedinjenosti lika i pozadine, krajolika kojem se lik obraća. Ovom sintezom prizor dobija najbijeniju duhovnu dimenziju.



Jean Giraud Moebius, *Upon the Star*, 12/1988.



U Moebiusovom stripu *Upon the Star* stapanje lika s pozadinom i njegovo postupno nestajanje u pozadinu prikazano je u tri faze. Tu je na doslovan način »objašnjen« proces koji nastaje uživljavanjem lika u ozračje prizora u kojem se nalazi. Emocionalni naboj koji je prisutan u ovim prizorima proizlazi iz identifikacije lika s okolišem.

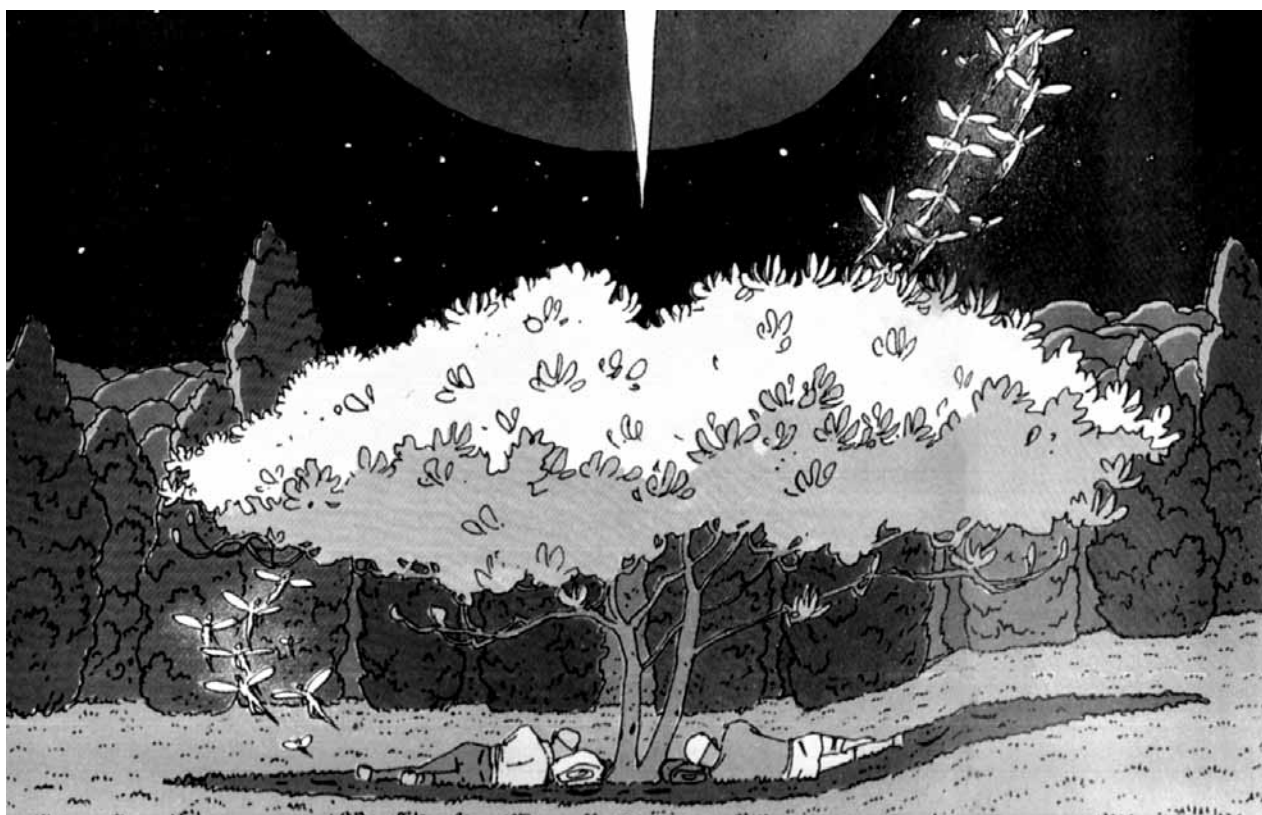
Identificiranje s prirodom, prepuštanje i stapanje s njom, preuzimanje osjećaja koje iz nje proizlazi vidljivo je i na kadru Moebiusovog stripa *The Gardens of Aedena*. Ono je tamo naglašeno kompozicijom, simetričnom postavom dvaju likova koji su, nama okrenuti leđima, legli pod stablo. Iz ovog simetričnog rasporeda proizlazi osjećaj reda i harmonije. Stapanje okoline i likova izraženije je ukoliko su nam likovi okrenuti leđima. Kad bi nam bili okrenuti licima, lica bi nam plijenila pažnju, te bismo prije gledali njihova lica izdvojena od pozadine, nego stopljena s pozadinom. Ovako prizor promatramo kao cjelinu, s likovima koji pripadaju krajoliku.

cijom svih poznatih elemenata pejzaža, čišćenjem kadra, apstrahira se pozadina, a likovi na njoj postaju simbolima.

Dosadašnji primjeri ukazuju na dva problema.

Prvi je problem odnosa prednjeg lika i pozadine u koju gleda. U prvoj grupi primjera (Veermer, primjeri iz *Pravila igre* i *Gradanina Kanea*, Antonionieve protagonistice *Noći*) proučavao se međusobni odnos lika u prvom planu i pozadine, te uspostavljanje komunikacije usmjerenim promatranjem. Tada se radilo o dva različita elementa, iako su oni bili udruženi u jedan kadar. U drugoj grupi primjera, prikazom lika s leđa u pejzažu ili na nekoj drugoj apstraktnoj ili urbanoj pozadini, postiže se najveći stupanj sinteze, ujedinjenja gledanog i gledanog. U ovom, nazovimo to sada »romantičarskom« odnosu s prirodom, ostavruje se sjedinjenje čovjeka i pejzaža putem iste emocije koja ih zajednički proživlje.

Između tih dviju grupa postoji razlika u stupnju ujedinjenosti između lika i pozadine. Razlika između subjektivnog i po-



Jean Giraud Moebius, *The Gardens of Aedena*, 1988.

Zapravo, veliki broj stripova i filmova završava odlaženjem lika u dubini slike. Odlaskom protagonista negdje prema točki nedogleda, naime, slutimo kraj. Takva je situacija i u završnom kadru Antonionijeva filma *Noć*: protagonisti su smješteni u pusti pejzaž, koji simbolizira stanje u kojem se nalaze. Takav pejzaž podvlači paralelu s njihovim emocionalno-duhovnim stanjem — prazninom. Sada više ne samo protagonisti filma nego univerzalnije gledano, čovjek i žena, polako i umorno odlaze prema dalekom horizontu. Reduk-

lusubjektivnog prikazivačkog sklopa<sup>3</sup> slična je razlici između polusubjektivnog kadra u kojem su dva lika u međusobnom odnosu, ali razdvojeni, i polusubjektivnog kadra koji prikazuje lik u pejzažu, gdje su lik i pejzaž stopljeni.

Drugi problem koji otvara prikaz lika s leđa u pejzažu ili nekom drugom ozračju leži u klasifikaciji takvoga kadra. Je li to uvijek baš »polusubjektivni« kadar, onaj u kojem se sugerira subjektivnost viđenja lika u prvom planu (viđenog s

leđa)? Budući da imamo gledača skrivenog identiteta s kojim zajedno promatramo isti prizor, to ukupna vizura ne mora biti vizura samoga lika, već može biti posrijedi autorovo viđenje lika i ambijenta. Dakle, težište se može prebaciti s vizure gledača u kadru na autora i njegovu perspektivu. Da je polusubjektivni kadar autorski naročito je očito kad se radi o završnom kadru filma ili scene. Često se autorska perspektiva takvoga kadra naglašava duljinom trajanja kadra, kao u Antonionijevim filmovima. Za polusubjektivne kadrove iz *Noći*, osim izrazite duljine trajanja kadra, karakteristični su i totali, kakav je i ovaj završni. Oni svojom veličinom i trajanjem sugeriraju izgubljenost i osamljenost.



Završni kadar filma *Noć*, Michelangelo Antonioni, 1961.

### Važnost pozadine

Iako polusubjektivni kadar može postati naglašenije autorskim, ipak drugi put, izdvajanjem lika na pozadini, autor nam želi približiti unutrašnje stanje lika, pokušava nas na tren prizvati u njegov svijet i učiniti da svijet vidimo »njegovim očima«. U takvu slučaju pri određivanju psihološkog stanja lika koji nam je okrenut leđima izuzetnu važnost ima pozadina pred kojom se on nalazi.



Scott McCloud, *Understanding comics*, 1993.

U Antonioniovoj *Noći* Jeanne Moreau gleda kroz prozor bolesničke sobe i ljudima u njoj okreće leđa. Zamišljeno gleda urbani prizor, iz ovog kadra prodire osjećaj otuđenja koji će ostati prisutan tijekom cijelog filma.



Michelangelo Antonioni, *Noć*, 1961.

Slična je situacija na početku Wendersova filma *Tri američka LP-ja* (1969.), gdje pred simbolima urbanog života — nebo-derima — stoji djevojka koja s jednog od nebodera promatra grad. Taj početni kadar promatranja »kulisa velegrada« traje nekoliko minuta uz glazbenu pozadinu, a da nam se ne pokaže lice djevojke. I tu nam kadar ukazuje na osjećaj osamljenosti, karakterističan za moderno doba.



Wim Wenders, *Tri američka LP-ja*, 1969.

U filmu *Čudnije od raja* (1984.), redatelj, Jim Jarmush dovođi svoje likove da vide dugo očekivano jezero zbog kojeg su krenuli na put. Stavljajući ih leđima okrenute pred ogradu s koje ga promatraju, međutim vidi se samo bijela pozadina, prerezana horizontalom ograde i njihove tri crne siluete. Prikazani su kao da ne vide ništa ili nemaju što vidjeti. Ponovno je riječ o kadru koji ostavlja dojam praznine i besmisla.

Struktura kadra može biti takva da svjesno odvaja prvi plan od pozadine, te iz toga proizlazi novo značenje suprotno identifikaciji: suprotnost i odvajanje od pozadine.



August Macke, *Veliki svijetli izlog*, 1912.

Pred Mackeovim *Velikom svijetlim izlogom* (1912.) stoji žena sa šeširom, nama okrenuta leđima, gleda veliki svijetli izlog, iz kojeg se pažljivim gledanjem razabiru likovi iz pojavne stvarnosti među mnoštvom apstraktnih oblika. Postavom figurativnog, realnog lika pred izlog u kojem se nalaze neodređeni elementi, sličan je diferencijaciji dvaju svjetova prisutnoj kod plakata Toulouse-Lautreca, gdje se izdvaja crni lik promatrača, od onoga što on gleda, a to je obojeno. Kod Mackea je figurativni prikaz gledača, ženskog lika, suprotstavljena gotovo apstraktnom prizoru izloga. Uzbudljivost je upravo u razlici tih dvaju svjetova, koji se povezuju tek okvirom slike i gledanjem gledača.

### Voajerizam

Motiv s Mazzaucellijeve sličice iz stripa *Ghost of the White Chapel* sličan je peeping — Tom scenama, čestim u razdoblju nijemog filma, gdje voajer viri kroz ključanicu koncentrirajući se na golišavo tijelo žene. Zajednička je ovim primjerima voajerska vizura i motiv koji se promatra, no njima nedostaju napetost i psihološke konotacije prisutne pri tajnom promatranju koje nije isključivo seksualno-zabavljaka motivacije, već uključuje i psihološku napetost, strah i opasnost.



Mazzaucelli, Drawn & Quarterly, *Ghost of the white chapel*, 11/1994. vol 2.



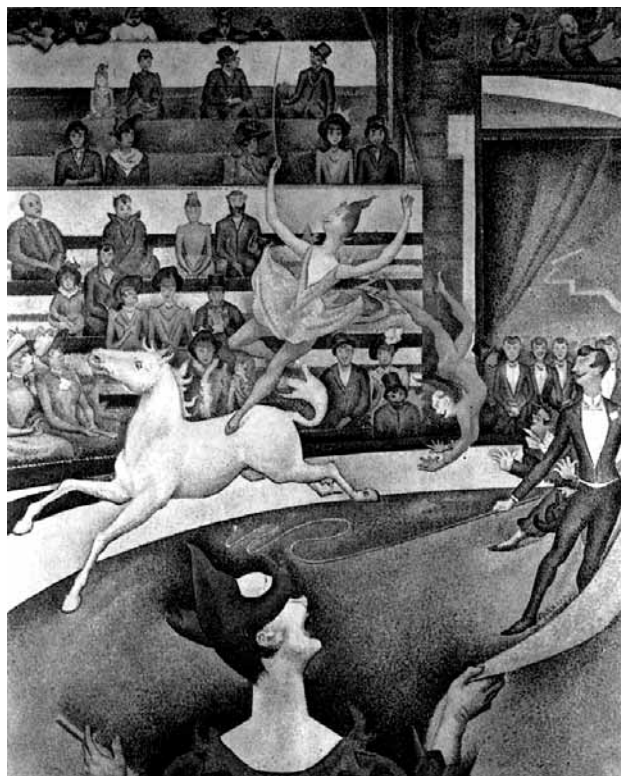
Jean Honore Fragonard, *The Swing*, 1766.

Na slici *Ljuljačka* (Jean-Honore Fragonard, 1762.-1806.) dodirnut je problem gledanja iz voajerske perspektive. Dakle, tema je gledanje, u prvom planu je gledač — voajer koji viri djevojci pod lepršavu, rokokrokinolinu. Djevojka zanihanom ljuljačkom dolazi iz dubine slike. Tom prostornom kretanju iz dubine kadra, suprotstavljeno je usmjerenje voajerskog pogleda. Njihov susret nalazi se na dubinskom središtu platna. Mi vidimo isti prizor koji se nalazi i u vidnom polju voajera, ali i njega samog, tako da i mi postajemo voajeri. Lik je smješten u donjem lijevom kutu slike, cijeli je u slici, nije nama okrenut leđima, i dijagonalno usmjerava pogled prema već spomenutom određenju. Ovo, tako, nije pra-

vi polusubjektivni kadar, ali, svejedno, ovdje imamo promatrača u voajerskoj poziciji i s njim dijelimo isti motiv. Upravo zbog našeg »sudjelovanja« u promatranju ovaj primjer ukazuje na uzbudljivost voajerske pozicije.

### Kraj stoljeća i slikarske inovacije

U slikarstvu potkraj 19. i početkom 20. stoljeća, u razdoblju zvanom *Belle époque*, pojavio se na plakatima kazališnih predstava, kabareta i cirkusa lik odsječen rubom kadra. Fragmentarnost u prikazu lika, gdje dio govori za cjelinu, ranije nije bila uobičajena, likovi su se prikazivali tako da im rub kadra, odnosno izreza nije odsijecao dio ramena ili ruku, *prijelom stoljeća* otvara novi problem u prikazivanju likova. Ovdje je situacija utoliko složenija jer lik ne pokazuje jasno svoje lice, već je lik promatrača na plakatima prikazan s leđa do ramena, tako da smo se približili definiciji polusubjektivnog kadra. Lik je smješten u prvom planu, površina njegova tijela bez jasnog i određenog identiteta (leđa) prekriva velik donji dio površine slike.



Georges Seurat, *Veliki cirkus*, 1891.

Fragmentarnost, odnosno prikazivanje dijelova postaju elementi koji govore za cjelinu, vode nas u smjeru moderne umjetnosti, odnosno očituju tendenciju novog eksperimentiranja s formom. U početku, kao na Seuratovoj slici *Veliki cirkus*, još se ne vidi sklonost izdvajanja fragmenata, oni se ne ističu nekim posebnim likovnim svojstvima od cjeline slike. Tako cjelina ostaje homogena. Zajedničkom promatračkom pozicijom s likom u prednjem planu djelomično se identificiramo s njim, što ovakvom kadru daje specifičan psihološki naboj.

Promatrač i sudionik u cirkuskom prikazu, on je dio cjeline prikazana prizora. To je, također, naglašeno jedinstvenim likovnim izražajem, tzv. *divizionističkom tehnikom*, dobivanja miješanih boja uz pomoć isprepletanja točkica čiste boje, tako da je čitava slika podvrgnuta istom sustavu stilizacije.

Korak dalje u traganju za neizrecivim »metafizičkim« nabojem polusubjektivnosti vidljiv je na plakatima Toulouse-Lautreca, onim koji prikazuju društvene prilike toga doba i ukazuju na izoliranost pojedinca, umjetnika, promatrača. Njegovi plakati, u jednom svojem vidu, predstavljaju i studiju odnosa promatrača i kabaretskih plesačica, odnosno gledanog. Nizom plakata, Toulouse-Lautrec proučava proces diferencijacije, odvajanja dvaju svjetova, na društvenom i na likovnom planu. Primjerice, na plakatu za *Moulin Rouge* 1891. svijet promatrača odvojen je od svijeta promatranog upotrebom boje. Plesačice su prikazane »u boji«, jakim, čistim, primarima; crvenom i žutom, a crnu koristi kao konturnu liniju kojom definira lik. To je obojeni svijet plesačica, kojega promatraju crne izdužene siluete. Naime, u prvom planu, u donjem desnom kutu slike, vidimo siluetu gledača (u ovom slučaju i gledaoca kabareta), prikazanog do struka, koji usmjerava pogled po dijagonali prema nogama plesačice.



Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge*, 1891.



Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, plakat, 1893.

Dvije godine poslije na plakatu *Jane Avril* iz 1893. godine, voajersku poziciju donjega desnog kuta, u kojem se na prethodnom primjeru nalazio cijeli lik, zamjenjuje samo fragment violončela, ruke i glave. Opisnost cijele slike reducirana je na osnovne elemente; gledač u prvom planu i predmet gledanja u pozadini, krupni plan i pozadina slikarski su odvojeni primjenom boje, odnosno njenom odsutnošću. Likovi i dalje uspostavljaju dijagonalne prostorne odnose usmjeravanjem pogleda i položajem tijela. Ovi primjeri otvaraju problem redukcije koja teži odstranjivanju stvarnih, pojavljivanja elemenata. Ako tome dodamo da skrivanje samo pojačava uzbuđenost, jer ono dopušta da se naslućuju fascinantnije stvari, na tragu smo »onog neodređenog« i »neizrecivog«.

Takva tehnika korištenja obojenih likova i tamnih silueta, našla je odjeka u stripu i filmu. Alain Resnais primjenjuje ovu stripovsku tehniku zatamnjenja likova. Naknadno zatamnjujući pojedine likove, dobiva siluete izdvojene iz cjeline prikaza, a samim time ih akcentira. Hupeenn Hermann u vinjeti stripa *Sarajevski tango* (1995.) boju koristi za prizor koji lik, prikazan s leđa, vidi kroz rupu na porušenoj zgradi, a on i prostor ruševine u kojoj se nalazi su crni. Simbolika uporabe boja je čitka; negativno — neboja, pozitivno — boja.



Hupeenn Herman, *Sarajevski tango*, 1995.

### Uloga ogledala

Sljedeća grupa primjera odnosi se na još jedan aspekt polusubjektivnog kadra. U njemu je lik prikazan s leđa, a njegov odraz vidimo u ogledalu.

*Akt s leđa* (Christofer Wilhelm Eckenberg, 1783.-1853.) prikazuje trenutak uređivanja kose lika viđenog s leđa. Odraz



Christofer Wilhelm Eckenberg, *Akt s leđa*, 1841.

u ogledalu ovdje nam ne daje uvid u psihološko stanje lika. Nasuprot tome, Kirchnerova *Žena pred ogledalom* u odrazu ogledala donosi više od fizičkog portreta, u njemu se ogleda i njezino unutrašnje stanje, ono se očituje u oslikanu izrazu lica.

Na ovim slikama ne pretpostavljamo da ćemo vidjeti odraz nekoga drugog u ogledalu, ne pokušava se otkriti nekoga nevidljivog gledača; one jednostavno prikazuju lik čije tijelo već vidimo u kadru, u bližem planu.

Drugačije je na slici *Arnolfini i njegova žena* Jan van Eycka (1390.-1441.); odraz u ogledalu u dubini slike prikazuje slikara i time označava njegovu prisutnost i točku gledišta koja se nalazi izvan granica izreza, negdje »ispred slike«. Ovim želim ukazati na razliku koja nastaje otkrijemo li u ogledalu odraz lika koji nije prikazan u kadru, jer se time točka promatranja pomiče unazad i pripisuje se toj osobi, a ne više liku u vidnome polju, u kadru. Prebacivanjem točke promatranja u off-prostor, naša točka gledišta se smješta negdje između točke gledišta lika u kadru i točke s koje promatra lik čiji odraz vidimo u ogledalu. Time smo i mi »ubačeni u



Ernest Ludwig Kirchner, *Žena pred ogledalom*, 1912.

igru«. U filmu takav kadar stvara izrazitu napetost jer osjećamo da smo i mi promatrani. Zbog te svoje osobine takav se kadar koristi u filmu strave, gdje potencira osjećaj da se i na nas vrebaju.

Na fotografiji Filipa Beusana na iznimno se zanimljiv način aktiviraju promatračka polja i njihova dubina. Prvi plan zauzima Ivan (u donjem desnom kutu) i ogledalo, a u ogledalu, osim Ivana, vidimo i grupu od tri lika u pozadini, a samim time znamo da se nalaze u off-prostoru, iza točke pro-



Filip Beusan, *Ivan i družina, Grohote, Šolta*, 1999.

matranja slike, te, gledajući fotografiju uključujemo i aktiviramo i taj off prostor i likove. Ivan je i promatrač i promatrani, budući da u ogledalu vidi samoga sebe, a vidi ga i grupa likova koja se nalazi iza njega, a vidimo ga i mi, gledatelji fotografije. Jedan od likova je autor fotografije, koji se vidi u ogledalu, dakle imamo snimljenog i onog tko snima.

U filmu *Prošle godine u Marienbadu* (1961.) Alain Resnais ogledalo koristi za tumačenje psihološkog stanja lika: uz lik koji sjedi pred ogledalom vidimo i njegov odraz u ogledalu; lik je nama okrenut leđima i bezbroj se puta ponavlja u ogledalu, perspektivno se smanjujući.

U filmu *Odvratnost* (1965.) Romana Polanskog, Catherine Deneuve, snimana polusubjektivnim kadrom pred ogledalom, otkriva izrazom lica gađenje prema četkici za zube koja pripada ljubavniku njezine sestre. Kod uobičajenog polusubjektivnog kadra promatračev doživljaj predmeta gledanja ostao bi nam uskraćen, a ovdje nam ogledalo otkriva lice (Catherine Deneuve) prepuno gađenja.

### **Napetost i zagonetka**

Polusubjektivnim prikazom može se pobuđivati osjećaj napetosti. Obzirom na to koliko dugo lik ostaje nepoznat, napetost je veća.

Postoji nekoliko različitih situacija u filmskom prikazu dijaloga gdje nema gotovo nikakve napetosti. Primjerice, kad iz polusubjektivne vizure vidimo lik s leđa, te njegova sugovor-



A) Michelangelo Antonioni, *Noć*, iz vizure M. Vitti



B) dijaloška promjena perspektive, vizura J. Moreau

nika u drugom planu s lica, a u sljedećem kadru se kut snimanja promijeni za 180 stupnjeva, tako da likovi zamijene položaje u kadru, na taj način gledač postaje promatrani lik, i obrnuto. Dijaloškom izmjenom vizura stvara se ritam, a tajna skrivenog promatrača nestaje u trenutku prebacivanja kamere sa lika na lik.

Drugačija situacija je u već spomenutom stripu *Steve Canyon*. U njemu se autor odlučio da lik uvede postupno, kao »zagonetku«. Svog nam junaka nije predstavio odmah u prvom kadru, ali nam je naznačio njegovu prisutnost, a time nas zainteresirao da saznamo tko je on. Kako ga u narednim kadrovima i dalje vodi s leđa, taj interes raste, svakim sljede-



Milton Caniff, *Steve Canyon*, 11. siječnja, 1947. (sl. 1-5).



Milton Caniff, *Steve Canyon*, 6. sličica.



Mazzaucelly, *Ghost of the white chapeel*; Drawn & Quaterly, 11/1994. vol. 2

ćem kadrom nadopunjava i povećava zagonetku. Tim prikri- vanjem, odnosno postupnim otkrivanjem pojačava se iščeki- vanje i napetost. Lice je lika, odnosno zagonetka, odgonet- nuto tek u šestom kadru.

Treći stupanj obzirom na intenzitet i trajanje zagonetnosti odnosi se na polusubjektivnu vizuru lika koji gotovo u cijel- om filmu ne otkriva svoj identitet i funkciju, a pojavljuje se povremeno, u posebno napetim situacijama.

Ponekad vidimo samo nogavice ili cipele i svjesni smo pri- sutnosti takve nepoznate osobe i upozoreni da i ona vidi si- tuaciju koju i mi vidimo. Pojavljivanje te neidentificirane osobe često prati neki glazbeni motiv, lajtmotiv. Kasnije može i izostati fragmentarno prikazivanje te osobe, ali uko- liko čujemo glazbeni motiv koji ju je ranije pratio, napetost raste, jer pretpostavljamo približavanje tajanstvenog lika i njegovu prisutnost u off-prostoru.

### Fragmentarnost

Fragmentarno prikazivanje, odnosno odsijecanje lika okvi- rom kadra, aktivira ulogu okvira i prostora izvan njega. Sli- karstvo i film u početku su težili prikazivati likove u cijelo-



Enki Bilal, *The Town that didn't Exist*, 1989.



Orson Welles, *Građanin Kane*, 1941.



sti. Prikazivanje lika s leđa, skrivanje identiteta, te tražena fragmentarnost u prikazu likova odlike su slobodne upotrebe izreza, bez obzira radi li se o slikarstvu, stripu, filmu ili fotografiji.

Govoreći o fragmentarnosti u prikazu lika, želim ukazati na promjenu do koje dolazi s obzirom na točku promatranja.

Ukoliko su u kadru prikazane noge nekog lika ili cipele (pod uvjetom da su snimljene iza toga lika), možemo govoriti o polusubjektivnom kadru, jer se točka promatranja nalazi iza



A) subjektivni kadar



B) subjektivni kadar

A i B) Cris Butler i J. K., fragmenti table iz Stripburgera 17/1999.

lika čije noge vidimo (iako su po definiciji u *Filmskoj enciklopediji* polusubjektivne točke gledišta »kadrovi snimljeni preko ramena, odnosno snimljeni iza leđa nekog od likova, tako da mu je dio ramena i glave u kadru«).

Snimimo li lik s niske točke promatranja u kadru su, umjesto leđa i glave, noge, a točka promatranja ostaje iza lika. Tako se, na primjer, prikazuje protagonist filma *Gradanin Kane*: snimano iz donjeg rakursa, u prvom planu vidimo noge, a u pozadini vidimo Kaneova sugovornika. Dakle, točka promatranja je iza nogu lika koji je u vidnom polju. Mi zajedno s gledačem vidimo isti prizor u dubini kadra.

U sljedećem primjeru iz *Stripburgera* u prvi plan kadra ulaze nečije ruke koje se drže za rešetke. Dakle ponovo imamo fragmentarno prikazan lik nepoznatog identiteta, međutim ovdje se točka promatranja ne nalazi iza lika čije su ruke, već je to točka gledišta toga lika. Vidimo da fragmentarni prikaz lika, ovisno o tome odakle je snimljen, odnosno ovisno o pomicanju točke promatranja, može polusubjektivni kadar promijeniti u subjektivni.

Naravno da i ruke mogu biti prikazane u prvom planu kadra, a da u pitanju bude polusubjektivni kadar kao na ovoj vinjeti iz *Stripburgera*.



C) polusubjektivni kadar  
Cris Butler i J. K., *Stripburger*, 17/1999.

Pasivna, stražnja, strana lika može djelovati svojim izražajnim svojstvima i opozicijskim kvalitetama ponekad jače i izražajnije od aktivne i uobičajene, prednje strane, odnosno samoga lica. Drugim riječima, pasivno je nekada izražajnije od aktivnog. Do toga dolazi ukoliko se pasivno javlja kao kontrast, te je njegova izražajnost naglašena rijetkom i specifičnom upotrebom.

Obzirom na različitu primjenu polusubjektivnog kadra i prikaza lika s leđa, njihova izražajna svojstva mijenjaju svoju retoričku vrijednost. U različitim likovnim medijima (kako u filmu, tako i u stripu, slikarstvu ili videu), izražajna svojstva lika prikazanog s leđa, zadržavaju sličnu vrijednost i funkciju (npr. stvaranje napetosti ili straha, iščekivanja).



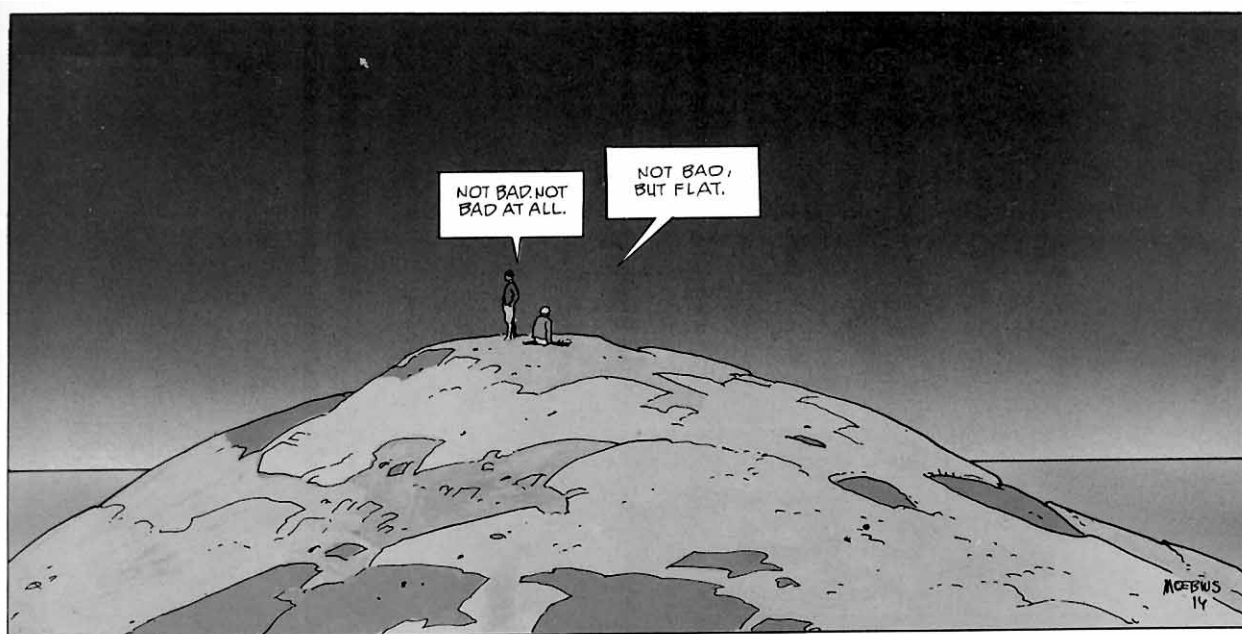
Mazzaucelli, *Ghost of the White Chapel*, Drawn & Quaterly, 11/1994. vol. 2

### Zaključak

Nekoliko je različitih primjena prikaza pasivne strane lika, osobito s obzirom na odnos promatrača i promatranog.

U prvoj skupini je bio polusubjektivni kadar koji se pojavljuje pri komplementarnoj smjeni obuhvatnih kadrova gledača i gledanog. Ovakav se prikaz likova koristi u dijaloškim montažnim nizovima i pri ocrtavanju odnosa među likovima u interakciji. Oni ističu obostranu promatračku komunikaciju, stajališta i jednog i drugog sugovornika ili međusobnih promatratelja: gledatelj zajedno s gledačem vidi gledani lik, a pritom naizmjenice preuzima promatračko usmjerenje svakog od lika.

Drugi vid upotrebe polusubjektivnog kadra jest u prikriivanju identiteta lika. Promatračka pozicija lika upućuje nas da taj lik gleda, ali ne i da je viđen od strane promatranog. Ovdje je gledanje jednosmjerno, odnosno nije uspostavljena obostrana promatračka komunikacija. Zauzimanje takve vo-



Jean Giraud Moebius, *Upon the Star*, 12/1988.

ajerske pozicije pojačava retoričku vrijednost kadra. Otkrivanje identiteta nepoznatog gledača je pokretač i usmjeravač pažnje.

Treća situacija odnosi se na promatračku poziciju lika koji promatra prizor u dubini kadra. Tu nije posrijedi dijaloška upotreba, niti je nužno u pitanju zagonetna osoba, nego je posrijedi lik s kojim smo se ranije upoznali, ali je u danom kadru izdvojen i udaljen od pozadine u koju gleda, tako da mi zajedno s njim promatramo situaciju na distanci.

Fizička distanciranost često je paralelna s psihičkom distancom. Takva je situacija u Antonionijevom filmu *Noć*, kada Jeanne Moreau s galerije promatra ljude na zabavi.

Obzirom na odnos lika i pozadine kadrovi prikazuju lik s leđa na dva načina. Ako je lik na pozadini pejzaža, na apstraktnoj pozadini ili na pozadini bilo kojeg drugog ambijenta u kojemu je smješten cijeli lik, tada može doći do stapanja lika i pozadine, ili do naglašenog odvajanja lika i pozadine.

Ukoliko dolazi do stapanja lika s pozadinom, dolazi do subjektiviziranja ambijenta, oni postaju jedno, ujedinjeni emocionalnim nabojem koji prožima i lik i ambijent.

Isto tako postoje kadrovi koji prikazuju lik na pozadini, gdje se posebno naglašava »različito svjetova«, kroz odvojenost prvog plana od pozadine, što se postiže različitom likovnom obradom lika od pozadine.

I ovaj vid prikaza lika s leđa, zbog zauzimanja promatračke pozicije istosmjerne s onom lika, možemo uvrstiti u polusubjektivni kadar, a zbog estetskih i psiholoških konotacija koje kadar sadrži i u autorski.

Možemo zaključiti da se s obzirom na kontekst mijenja i funkcija i karakter prikaza. Filmski prikazivački sklop gradi svoju estetska i psihološka značenja iz odnosa gledača i gledanog, te odnosa toga kadra s širim kontekstom, odnosno i s cjelinom filma.

## Bilješke

- 1 Zaobići ću sada njegova ranija pojavljivanja. Iako nije uobičajen, lik s leđa javlja se i ranije, na primjer u rimskom slikarstvu — poznata je *Djevojka koja bere cvijeće*: djevojka je okrenuta leđima dok bere cvijeće, te simbolizira nepoznatu stranu zagrobnog života.
- 2 Na tu moć konteksta ukazuje i način na koji Toland snima Kanea. Donji rakursi kojima obiluje film u prikazu Kanea izražavaju njegovu volju za moć, ali isto tako, budući da u kadar snimanjem odozdo ulaze i teški stropovi puni paučine koje pritišću i guše našega junaka, nastaje sasvim suprotan efekt koji ukazuje na njegovu nemoć.
- 3 Subjektivni prikazivački sklop podrazumijeva dva kadra, u jednom pokazuje najavu gledača, a u drugom kadru promatrani prizor. U polusubjektivnom kadru gledanje i viđenje se ujedinjuje unutar istog kadra.

## Literatura

- Arnheim, Rudolf, 1962., *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Bazin, Andre, 1967., *Šta je film?*, I-IV, Beograd: Institut za film
- Eco, Umberto, 1970., »Tumačenje Steve Canyon«, *Život umjetnosti*, br. 11 i 12, Zagreb
- Marković, Dario, 1992., *Sadržajni aspekti krupnog plana*, Zagreb: Filozofski fakultet (neobjavljen magistarski rad, mentor: Ante Peterlić)
- Mitry, Jean, 1972., *Estetika i psihologija filma*, I-IV, Beograd: Institut za film
- Peterlić, Ante, 1982., *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Peterlić, Ante, ured., 1986.-1990., *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Peterlić, Ante, 1994., »Pravilo igre«, *15 dana*, godište XXXVII, broj 1, Zagreb
- Peterlić, Ante, 1995., »Građanin Kane«, *15 dana*, godište XXXVIII, broj 3, Zagreb
- Peterlić, Ante, 1995., »Subjektivni kadar«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 3/4, Zagreb: Filmoteka 16
- Posavac, Zlatko, 1972., »Strip i stripologija«, *Život umjetnosti*, broj 22 i 23, Zagreb:
- Prassel, Igor, 1998., *Strip + animacija + film = součnkovanje v umetnosti*, Ljubljana: ?
- Tomić, Svetozar, 1985., *Strip, poreklo i značaj*, Novi Sad

Gordan Lederer

# Tehnika snimanja crtanog filma

## Iz iskustva Zagrebačkog kruga crtanog filma...

### I. Trik-studio

#### 1.1 Trik-studio

Prostoriju, ili nekoliko prostorija, u kojoj se snimaju crtani filmovi, ili preciznije — u kojoj se isključivo snimaju crtani filmovi, zovemo Trik-studio tj. Studio za trik-snimanje, a popularno samo Trik ili Studio.

Zgodan primjer je terminologija koja je u upotrebi u Croatia filmu, tj. u prostoru gdje je s desne strane dvorišna zgrada u kojoj se animira, fazira i kopira, a s lijeve je labirint u kojem se kolorira, izvodi scenografija, i konačno — arhitektonski gledajući u samom dnu labirinta — snima. Sve zajedno zove se Studio za crtani film (službeni naziv), tj. samo Studio, a prostor za snimanje samo Trik. Čak i na kućnom telefonskom mementu piše Trik 005. Dakle, taj trik-studio se, kao i u Filmoteki 16 i u Zagreb filmu, sastoji od jedne jedine sobe (s predvorjem) u kojoj je smješten sav potreban pribor i inventar. Soba mora biti prostrana, glatkog poda bez bilo kakvih utora (idealna podloga je pod od epoksi-smole), crno ili tamno obojenih zidova, visoka najmanje 3 (čak 4) metra, po mogućnosti s prozorom koji se može dobro zamračiti.

A potreban je sljedeći inventar:

1. trik-stol
2. trik-kamera
3. rasvjeta
4. klima uređaj
5. 3 velika stola za odlaganje materijala
6. 3 mala stola kao pomoćni prostor pri snimanju
7. dva daktilografska stolca s promjenljivom visinom i na kotačima
8. dva udobna stolca za odmor
9. više zidnih ormarića i polica
10. pisaći stol i prikladna svjetiljka
11. klupica i ljestve (u slučaju kada je kamera na većoj visini)
12. Različite sitnice (koš za smeće, spužva i držak za brisanje poda, plastična kanta, telefon, vješalica za kute itd.).

Budući da ćemo trik-kameri, trik-stolu, rasvjeti i najvažnijem priboru, posvetiti posebne odlomke, preostaje nam da se za-

držimo na opisu namjene ostalih spomenutih naprava i predmeta.

*Klima-uređaj:* Ta naprava je već dovoljno poznata i njezinu primjenu ne treba posebno opisivati.

Možemo još dodati da je neizostavni dio inventara trik-studija, odnosno, da toplina koju isijavaju reflektori nije neugodna samo snimatelju — nego je opasna i za filmski materijal uloženi u kameru. Da bismo snimili 120 metara filma potrebno je po deset do petnaest dana bar osmosatnog rada dnevno, a to znači i osam sati grijanja na dan (tj. oko 120 sati grijanja ukupno).

Ipak, ljeti ni klima-uređaj nije dovoljan, pa se služimo provjetravanjem kroz plastične zavjese s prorezom. Svjetlo koje pri tome ulazi nije dovoljno intenzivno da bi utjecalo na rasvjetljenost plohe trik-stola. Prozori ipak ne smiju biti dugo otvoreni, pogotovo ako nisu spušteni zastori, i to ponajprije zbog prašine, te zbog propuha koji može izazvati neopisivi nered. U svakom slučaju, u trik-studijima Zagreb filma nikada ne otvaraju prozore, u Filmotekinu »triku« ih ni nema, dok u Croatia-filmu prozore ponekad i otvorimo, ali ujedno pazimo da domaćica u stanu iznad nas ne istresa tepihe.

*Veliki stolovi:* To su najobičniji drveni stolovi pokriveni pločama od debelog stakla (radi lakšeg čišćenja), dimenzija 2 x 1 metar, i služe isključivo za odlaganje:

- a) kadrova za snimanje
- b) snimljenih kadrova
- c) različitih folija i različitih kartona
- d) scenografije (pozadina) i velikih predmaketa.

Obično ih rasporedimo tako da stoje u različitim dijelovima prostorije, pa na stolu do ulaznih vratiju držimo snimljene kadrove, prazne celove i različite kartone, a na ostala dva stola (uza zid nasuprot vratima) odlažemo kadrove za snimanje, poliesterske kolor filtere, scenografiju i velike makete. Naravno, taj raspored je raspored u trik-studiju Croatia filma što je, budući da se radi o najbolje opremljenom studiju, ujedno i najbolji primjer.

Svaka folija stoji uvijek na istome mjestu, scenografije su poredane po brojevima, fascikl s poliesterskim filterima možemo otvoriti bez većih pospremanja, pred-makete nećemo izgužvati, ljudi koji redovito prenose snimljene kadrove (na relaciji: trik-arhiva) dolaze samo do ulaznih vratiju, i sve u svemu, u takvoj prostoriji vladaju nužni red i disciplina.

*Mali stolovi:* To su tri niska ali dovoljno prostrana stolića, od kojih jedan mora imati ladicu. Taj s ladicom je postavljen s lijeve strane trik-stola, tj. mjesta na kojem sjedi snimatelj, a ostala su dva s lijeve i desne strane mjesta na kojem sjedi asistent.

Ako trik-snimatelj radi sam, sjedeći, onda koristi samo dva stola. Na stol s ladicom odlaže se karton snimanja, preko njega staklo, a radna ploha tog stola mora biti prekrivena debelom tkaninom (čoja, pliš...). U ladici držimo kartonske vrpce (koje služe pri uklanjanju sjena), škare, olovke (marker) i ostali sitni pribor, te krpe za čišćenje stakla i celova. Pri ruci moraju biti i vata, alkohol ili trikloretilen (pomoću njih čistimo prljavštinu na samim folijama, npr. otiske prstiju, kapljice boje i sl.). Ostala dva stola služe za odlaganje celova onog kadra kojeg upravo snimamo. Poželjno je da na njih mogu stati šest planova standardnog formata ili tri plana s folijama velikog formata.

Planovi se slažu na sljedeći način: Plan s najvećim rednim brojem stoji na lijevom kraju lijevog stola (s obzirom na asistenta koji sjedi između stolova), a onaj s najmanjim rednim brojem s desne strane desnog stola. To je stoga što kadar postavljamo od zadnjeg prema prvom planu. Kadrove s manjim brojem planova snimamo sjedeći, a asistent također sjedi, dok one s velikim brojem planova snimamo (najčešće) stojeći, uz asistenta koji također stoji. To naročito vrijedi pri snimanju posebno dugačkih celova, tj. celova koje bi, kod manipuliranja iz sjedećeg položaja, vukli po podu (takvi celovi su široki »standard«, a dugački i do šest puta »standard«).

Spomenimo i stolce. Pogodno je da budu daktilografski iz više razloga — ponajprije stoga što se i snimatelj i asistent pri radu vozaju i okreću (od stolića do stolića, lijevo-desno), a također i zbog toga što je konstrukcija takva stolca prilagođena dugom sjedenju. Ostali nabrojeni inventar koristimo na uobičajeni način, što znači da ga nije potrebno posebno opisivati, ali treba napomenuti da je nabavljanje i razmještaj (unutar prostorije za trik-snimanje) svakog od nabrojanih predmeta rezultat procjene zasnovane na dugogodišnjem iskustvu.

Ponavljam osnovno pravilo: svaka stvar (svaki predmet, svaki dio pribora) stoji uvijek na istom mjestu, to mjesto mora biti adekvatno uporabnoj namjeni predmeta, te u funkciji radnog procesa, i bolje je stvoriti višak nego manjak takvog prostora za odlaganje i spremanje.

Snimatelj i asistent rade u kuti; ta kuta ne smije biti bijele boje (refleksi!), prema potrebi koriste pamučne rukavice (iste onakve kakve, tijekom rada, upotrebljavaju kopistice i koloristice); prostoriju (»trik«) čiste sami, pod brišu mokrom spužvom (»partviš« i metla ne dolaze u obzir); namanje poda ima i funkciju ovlaživanja zraka (zbog toga se tijekom radnog dana pod briše više puta); u trik-studiju se ne puši, ne jedu se sendviči, ne kuha se kava, i sve u svemu, treba vladati red i disciplina.

## 1.2 Trik-stol

Trik-stol je metalna konstrukcija projektirana tako da omogućuje tehničku realizaciju svih kreativnih zahtjeva uobičaj-

jenih pri filmskom snimanju »slike po sliku«. (eng. cartoon camera table, njem. Tricktisch, fr. Table de Truquage).

Osnovni dijelovi trik-stola jesu:

1. nosač kamere
2. sustav transporta nosača kamere
3. postolje nosača kamere
4. postolje radne plohe
5. sustav transporta radne plohe
6. radna ploha (sa sustavom za pomicanje štiftova)
7. pomoćna uspravna letva (za grafičku kontrolu pomaka kamere)
8. pomoćna vodoravna ploha (za grafičku kontrolu pomaka stola)
9. prema potrebi: multi-plan sustav, sustav za stražnju projekciju

Svi bitni dijelovi izrađeni su od čelika, uspravna pomoćna letva je aluminijska, vodoravna pomoćna ploha drvena, a pokrivač otvora predviđenog za postavljanje ekrana za stražnju projekciju je staklena ploča. Sustav transporta štiftova je mjeden, štiftovi također, a postoje i aluminijski štiftovi s mjedenim klinovima.

Nosač kamere i radnu plohu pokrećemo pomoću sistema klizača s lastinim repom (koji osigurava kretanje samo u željenom smjeru), a sam klizač pokrećemo sistemom pužnog prijenosa (strojarski rečeno: dva horizontalna i jedan vertikalni suport). Pužno vreteno ugrađeno u trik-stol koji posjeduje Croatia film omogućuje više od deset pomaka po milimetru.

Za slučaj kružnog kretanja (okretanja) radne plohe ugrađena je tzv. »okretna glava« (360 stupnjeva).

Štiftove pomičemo pomoću dvije »transportne letve«, koje s donje strane imaju narez, odnosno pomoću još dva sistema pužnog prijenosa.

Sve u svemu, imamo dvije ručice za transport radne plohe, jednu za transport kamere, i dvije za transport štiftova. Radnu plohu zaokrećemo izravno, tj. uhvatimo je i rotiramo gledajući oznake zalijepljene uokolo »okretne glave«. Na radnu plohu je pričvršćen i nosač metalne igle, a funkcija je igle da na pomoćnoj vodoravnoj plohi označava sve pomake radne plohe (tzv. »pantograf«). Sličan sistem je učvršćen i na nosač kamere, tj. on pokazuje, na pomoćnoj uspravnoj letvi, sve pomake kamere. Na obje pomoćne plohe prije snimanja zalijepimo papir, pa pri komponiranju kadra olovkom zabilježimo sve ekstremne položaje obiju kontrolnih igli (o tome će biti više riječi u poglavlju o tehnici snimanja).

Iako dijelom trik-stola smatramo i štiftove, oni na njega nisu trajno učvršćeni. Učvršćujemo ih sami, i to za svaki kadar posebno.

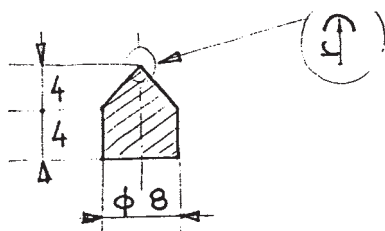
U krugovima ljudi koji se profesionalno bave crtanim filmom riječ »štift«\* se ne prevodi. Nju nije ni moguće točno prevesti, jer naprava na koju se odnosi jednostavno nema svog domaćeg imena (ono što tehničari prevode sa »zatik«

nema veze s animacijskim štiftom). To znači da bi naziv, u skladu s namjenom predmeta, trebalo — izmisliti.

Dimenzije štiftova koji su u upotrebi u Croatia filmu:

duljina: 250 mm  
širina: 20 mm  
debljina: 1 mm

Srednji klin:



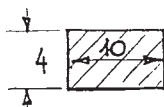
Srednji klin

Udaljenost bočnih klinova: 24 mm  
Udaljenost bočnog od srednjeg klina: 12 mm

Chromacolor iz Londona proizveo je za Croatia film štiftove za istu vrstu perforacije, ali drugih dimenzija. Ti su štiftovi izrađeni od boljeg materijala, no njihova konstrukcija nije tako dobra, pogotovo kada na iste štiftove moramo postaviti veći broj celova.

duljina: 330 mm  
širina: 12 mm  
debljina: 0,5 mm

Bočni klinovi:



UDALJENOST BOČNIH KLINOVA: 24 mm  
UDALJENOST BOČNOG OD SREDNJEG KLINA: 12 mm

Bočni klinovi

Na kraju poglavlja ostalo je još spomenuti dimenzije trik-stola. To je osobito nezgodno s obzirom na činjenicu da je svaki zagrebački trik-stol — unikat!

U ovom gradu postoji pet ili šest sličnih, ali ne i dva ista trik-stola. Konstruirali su ih, prema različitim slikama, perspektivama, pa i po sjećanju, Mek Klarić (Zagreb film) i Ernest Gregl (Croatia film, Filmoteka 16), a izrađeni su od (najčešće) različitoga otpadnog materijala. Postoji i anegdota o jednom od tastera za eksponiranje slike, koji je sada ugrađen u trik-stol u Zagreb filmu, a koji je nekada bio dio okidača za ispuštanje bombi iz američkog strateškog bombardera B-29 (»leteća tvrđava«).

Ipak, moguće je odrediti bar približne dimenzije koje treba imati jedan trik-stol. Radna ploha mora biti dugačka oko 1 m, široka oko 75 cm, debela oko 2 cm, te mora biti učvršćena na postolje visoko oko 90 cm. Postolje nosača kamere treba biti visoko od 2,5 m do 3,5 m, široko oko 60 cm, i

učvršćeno uza zid. Veličina nosača kamere ovisi o samoj kameri, a o tome će biti više riječi u idućem poglavlju.

### 1.3 Trik-kamera (engl. *cartoon camera, trick camera*; njem. *trick kamera*; fr. *camera de troquage*)

Većina trik-kamera koje su se do sada upotrebljavale, koje se rabe i danas, koje će se još dosta dugo upotrebljavati u zagrebačkom krugu crtanog filma, zapravo su različite rabljene trofejne, prepravljene klasične 35 mm filmske kamere predratne ili netom poslijeratne proizvodnje. Izuzetak su 16 mm kamere (TV Zagreb, Jadran film, neki privatni obrtnici) te 35 mm kamera Zagreb filma tipa Oxberry, koje se smatraju suvremenijim tehničkim dostignućima.

Mi ćemo se ipak zadržati na prvospomenutim »prepravljenim rabljenim kamerama« (tj. »adaptiranim trofejnjacama«), jer je njima snimljena većina zagrebačke crtano-filmske produkcije.

Krenimo redom:

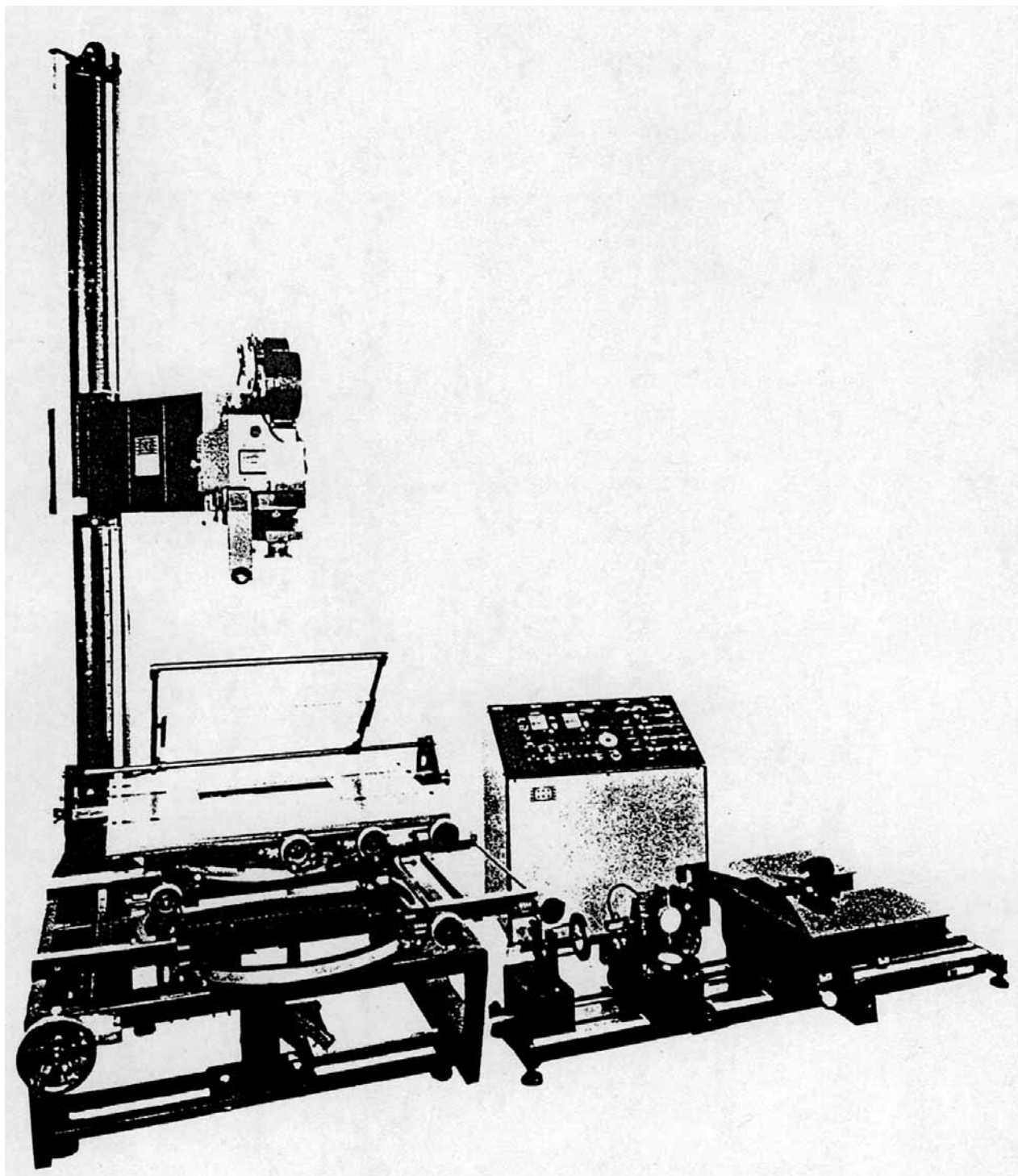
Ne znamo čime je snimao Sergije Tagatz, ali znamo na kojoj je kameri snimljen prvi »pravi« crtani film u Zagrebu (*Martin u nebo*). Film je snimio Stanislav Novoryta 1929. god. Evo opisa: »Filmovi su snimani kamerom Ernemann (tipe), posebno adaptiranoj za taj posao i smještenoj na specijalno napravljenom postolju. Crteži su realizirani na bijelom debelom papiru; arci su imali dvije rupe i učvršćivani su na postolje pomoću dva zavrtnja. Posao je bio unekoliko olakšan time što je s obzirom na ondašnju projekciju trebalo snimiti samo 16 kvadrata. Svaki kvadrat sniman je rukom, jednim obrtanjem ručice kamere. Trik-stol napravili su sami suradnici foto-filmskog laboratorija, a kameru je preradio i adaptirao inž. Aleksandar Gerasimov. Svi filmovi snimljeni su na 35 mm vrpci.«

(»50 godina crtanog filma u Hrvatskoj« almanah 1922.-1972.)

Ernemann tip E je ujedno i jedina predratna trik-kamera o kojoj je sačuvan poneki podatak. Kako ona (vrlo vjerojatno) nije uništena odmah poslije snimanja, logično je pretpostaviti da je na njoj snimljen i ostatak crtanofilmskog opusa Škole narodnog zdravlja A. Štampar.

Od »poslijeratnih zahvata« postoji dokumentacija o adaptacijama kamera Cinephon tip 414 i Newall. One se, kao i sve ostale filmske kamere, sastoje od sljedećih osnovnih dijelova:

1. kućišta (bez zvučne izolacije)
2. optičkog sustava: objektiva, tražila, kompendiuma
3. sektora (Cinephon 180 stupnjeva, Newall 175 stupnjeva)
4. transportnog mehanizma
5. vratašca s okvirom
6. pogonskog mehanizma (elektromotor Elin tip 56 A 4)
7. kontrolnog mehanizma (brojač kvadrata)
8. kasete: vanjska kasete za 120 m filma.



objektivi:

1) Apochromat 50/f. 2 / proizvađač: Kinoptik Paris (Osnovni objektiv. Na novijim trik-kamerama strane proizvodnje osnovni i najpopularniji objektiv je Nikkor 55/2.8 mm)  
horizontalni vidni kut: 23,7 stupnjeva  
vertikalni vidni kut: 17,3 stupnjeva

2) Tele-megor 150/4 — Meyer Görlitz  
horizontalni vidni kut: 8 stupnjeva  
vertikalni vidni kut: 5,8 stupnjeva

3) Primoplan 75/1.9 — Meyer Görlitz  
horizontalni vidni kut: 15,9 stupnjeva  
vertikalni vidni kut: 11,6 stupnjeva

Filteri i predleće: (Tiffen, New York)

- 1) Tiffen softnet black / gradacija 1 do 5
- 2) Tiffen softnet white / gradacija 1 do 5
- 3) Multi-image lenses 3P, 3D, 5R, 6R, 6D, 6L  
(Efekt multi-image leća možemo animirati. Nakon svakog snimljenog kvadrata leću malo zakrenemo.)
- 4) Star effect filters  
(4 pt 1 mm, 4 pt 2 mm, 6 pt 3 mm, 8 pt 3 mm, 12 pt 2 mm, vari-cross effect)  
(Prvi broj označava broj »zraka«, a drugi promjer centralne točke. Efekt koji dobivamo tim filterima također možemo animirati. Koristimo ih najčešće u dvostrukoj ekspoziciji.)
- 5) Tiffen polarizing filter
- 6) Clear filter for protection: anti-reflection coating with a magnesium fluorid.

Specifikacija radova na kameri Newall za trik-snimanja:

- 1) Adaptacija vratašca za snimanje i izrada nove maske tražila,
- 2) Ugradnja sistema rasvjete za projekcijsko komponiranje slike (tj. komponiranje slike pomoću svjetlosnog snopa),
- 3) Adaptacija uređaja za pretapanje s ručnim pomicanjem sektora i promjenjivim skalama za pretapanje,
- 4) Izrada sistema poluga za automatsko uoštravanje i izrada krivulje vodilice,
- 5) Ugradnja pogonskog trofaznog motora s prijenosima i uređaja s elektromagnetskim sistemom za pojedinačno ekspoziranje slike,
- 6) Izrada kompendiuma s držačem za filtere,
- 7) Montaža novog brojača kvadrata (broj s montažnog stola Victor) i izrada pužnog kola s izlaznom osovinom za brojčanik,
- 8) Izrada komandnog pulta sa sklopkama za pogonske funkcije.  
(adaptacija dovršena 12. 12. 1982.)

Specifikacija radova na konstrukciji kamere Cinephon tip 414 — za mogućnost automatskog izoštravanja u području pomaka od minimalnog do maksimalnog vidnog polja standardnog (50 mm) objektiva:

(Opaska: standardni objektiv računamo prema dijagonali formata je 25 mm objektiv, ali on je iz više razloga nepraktičan — pa se — standardnim naziva 50 mm objektiv.)

- 1) Izrada ploče za prednji dio kamere nosača sklopova,
- 2) Izrada držača objektiva s kliznim vodilicama i potisnim oprugama,
- 3) Izrada sistema poluga i osovine za automatsko izoštravanje kamere,
- 4) Adaptacija zaštitne maske kompendija,
- 5) Ugradnja sistema rasvjete za projekcijsko komponiranje s mogućnošću korištenja i postojećeg tražila komponiranja,
- 6) Podešavanje krivulje oštrenja s mogućnošću snimanja malog formata,

- 7) Završno testiranje kamere, za snimanje do minimalnog formata.  
(adaptacija dovršena do 22. 3. 1983.)

(U prilogu možemo vidjeti skicu za adaptaciju kamere Newall, te skicu izrade univerzalnog nosača kamere. Usporedbe radi priložene su i slike trik-stola i trik-kamere proizvođača Neilson-Hordel Limited, tipa NH 213, proizvedenog 1981. godine, usavršenog 1984. godine. Obje verzije imaju ugrađen novitet Optical Periscope and TV camera View-Finder's. Dimenzije trik-stola proizvođača NH su:

duljina: 55 inches (1,4 m)  
 širina: 51 inches (1,3 m)  
 visina: 135 inches (3,43 m)  
 težina: 1985 lbs (900 kg)

Inače, NH trik-kamera (tip 83.00) može snimati pojedinačno, tj. sliku po sliku, i kontinuirano — 2, 3, 4, 8, 12, 24 i 25 slika u sekundi. Njezin sektor ima otvor od 170 stupnjeva, tražilo je refleksno, a postoji mogućnost optičke kontrole slike tijekom snimanja. Naravno, izoštravanje je automatsko, postoji i mogućnost komponiranja pomoću snopa svjetla, te kontola svih pomaka pomoću Electronic Joystick motor controls i Motorized table top rotation uređaja. U sistem »animation-stand« — a ugrađuju se i različiti digitalni računari, s namjenom usklađivanja i kombiniranja različitih funkcija stola i kamere, a koji se naručuje prema želji i potrebi (tzv. Computer control systems). Na trik-stol se (od 1984.) ugrađuje i rasvjeta, tj. dva reflektora jačine prema želji. U osnovi, NH-sustav nije novitet u smislu drukčijeg tehnološkog pristupa, jer on je čak i na prvi pogled sličan zagrebačkim već prastarim trik-sistemima, no njegova je osnovna prednost u maksimalno usavršenim funkcijama klasičnog trik-stola, što konkretno znači: daleko lakše rukovanje, daleko brže rukovanje, daleko preciznije rukovanje. Osim toga, NH-sistem je moguće iskoristiti i za snimanje različitih filmskih trikova, pa čak i kao *time-processor*, odnosno kao uređaj za snimanje specijalnih efekata.

Cijena kamere s priborom je 21.880 engleskih funti. Standardni objektiv je Nikkor 55/2.8, a koristi se i Nikkor 28/2.8.

Ovo bi poglavlje (nabrajanjem svih ostalih tehničkih mogućnosti, usporedbi...) bilo moguće nastaviti i na idućih desetak stranica, no ipak je najvažnije sljedeće:

- 1) Tehnička oprema na kojoj se snimaju crtani filmovi zagrebačkog kruga već je odavno zastarjela.
- 2) Zahvaljujući sporom razvoju tehnologije snimanja crtanog filma ona je još upotrebljiva, čak i u vrhunskim projektima (najnoviji primjer imamo u posljednjem filmu N. Dragića).
- 3) Njezin je osnovni nedostatak nemogućnost dovoljno brze manipulacije, što znatno poskupljuje cijelu produkciju, ali — s obzirom da zastarjelost vrijedi i za ostale segmente u proizvodnji crtanog filma — ne bi bilo razložno ulagati samo u razvoj tehnologije snimanja slike.
- 4) Rad sa stranim producentima i koproducentima nužno nameće brzo obnavljanje tehničke baze za proizvodnju i



snimanje ctanih filmova, prije svega zbog povećavanja radnih mogućnosti (kapaciteta) svih zagrebačkih studija za crtani film.

- 5) Obnavljanje treba vršiti dvosmjerno. Prvo treba obnoviti i osuvremeniti način proizvodnje klasičnog crtanog filma, pa zatim konačno pokrenuti i ozbiljnu primjenu novih tehnologija (video animacija, kompjutorska animacija, različite kombinacije).

(Napomena: klasičan crtani film, »klasičan« je u smislu: uobičajen, tipičan, uzoran, običan.)

#### 1.4 Rasvjeta u trik-studiju

U »triku« su postavljene dvije vrste rasvjete: radna rasvjeta i rasvjeta trik-stola. Prva je poput one u svim sličnim prostorima, tj. to je stropna rasvjeta (po mogućnosti ne neonska) jačeg intenziteta. Pod takvim se svjetlom uglavnom odmaramo, pregledavamo kadrove, ili radimo neki posao koji nije u vezi sa samim snimanjem. Na pisaćem stolu stoji stolna lampa sa žaruljom od 100 W. Njezino svjetlo je dragocjeno pri označavanju milimetarskog papira, što je čest posao kojim proračunavamo i određujemo pomake trik-stola, kame-re i štiftova.

Glavnu rasvjetu, tj. rasvjetu pri kojoj snimamo, čine dva reflektora od po 650 W, učvršćena na posebne metalne konstrukcije.

U Croatia filmu imamo reflektore talijanske proizvodnje, proizvođača Ianiroa, a tip reflektora je Polaris model 260. Žarulje proizvodi zapadnonjemačka tvornica Osram, a puna oznaka proizvoda koji nas zanima jest: Osram — halogen glühlampe/64721/220 V — 650 W/G 22

Takve žarulje su vrlo pouzdane, rijetko pregaraju prije vremena, otporne su na strujni udar pri paljenju, i mogu biti upaljene više od 200 sati. Reflektori su u strujnu mrežu uključeni preko stabilizatora napona sljedećih karakteristika:

Iskra — magnetni stabilizator — tip ARF 200; ulaz 220+/-20% / izlaz 220+/-1%

Nosač rasvjete nije stativ (kao što smo već spomenuli), nego posebna metalna konstrukcija. Nju čine konzola koja je učvršćena na zid, poprečna konzola učvršćena (pomoću klizača s vijkom) na »zidnu« konzolu, i uspravna konzola učvršćena (također pomoću klizača s vijkom) na poprečnu. Reflektor visi na uspravnoj konzoli. Cijeli sistem omogućava pomicanje u smjerovima: naprijed-natrag, lijevo-desno, gore-dolje, pa na neki način podsjeća na ortogonalni koordinatni sustav s tri osi.

Intenzitet svjetla koje pada na radnu plohu iznosi oko 300 footcandlea, u što je već uračunat gubitak koji nastaje pri prolazu svjetla kroz polarizirajuće filtere. Otvor blende na objektivu kamere uvijek je 8 do 11, što je empirijski dobivena vrijednost za film:

Eastman color negativ 5247 (125 ASA)

Polarizacijski filteri montirani su ispred same leće reflektora na nosače izrađene od debele žice. Filteri su izrađeni u obliku folija formata 10"x10", a minimalna udaljenost (od leće reflektora) je 12". Učvršćeni su u željenom položaju, što

znači da ih više ne možemo okretati. Sam je nosač adaptirani nosač pomoćne klape, a montaža filtera na okvir nosača izvedena je kvačicama za prikopčanje sobnih zastora.

Karakteristike polarizacijskih filtera — folija:

Glare — stop polarizing filter

10"x10" Unmountek GS 10

3 M — USA (St. Paul)

Neutral color

Wattage: Lamps: Distance lamp to filter

TO 1000 W standard 12"

TO 1500 Wquartz 12"

Jasno je da rad s nizom materijala koji imaju tako visok stupanj refleksije, kao što ga imaju triacetatne i poliesterske folije, bez polarizacijskih filtera nemoguć. No bitno je postići i samo jednu ravninu refleksije, tj. onemogućiti nastanak neravnina i nabora pozadine i celova, a s tim u vezi pojavu tzv. »blicera«, što je moguće jedino upotrebom (prekrivanjem) posebno kvalitetnog stakla. Takvo staklo, a imamo ga izrezanog u svim potrebnim formatima, obvezno položimo na celove već postavljene pozicije (»kvadrata«). Time smo cijelu postavu »ispeglali«, ujedno stvorili mogućnost podlaganja kartonskih vrpca (kojima uklanjamo sjene), a uz to i problem s Newtonovim kolobarima.

Staklo ne koristimo samo onda kada imamo vrlo ravnu pozadinu i samo jedan, ne previše debelo koloriran (»podekan«) plan. U tom slučaju pozadinu (koja je dobro i cijelom površinom zalijepljena za plohu trik-stola) pokrijemo čistim velikim celom, pa nam taj cel služi kao neka vrsta elektromagneta. Jačim trljanjem dlanom cel »napunimo« statičkim električnom, odnosno, stvorimo uvjete u kojima će se ostali celovi upravo lijepiti na njega. Tada nemamo problema ni sa sjenama, ni s »blicerima«, ni s Newtonovim kolobarima.

Ipak, tako jednostavni, čak se može reći i »siromašni« kadrovi, nisu osobito česti. Bar što se tiče filmova *Čudesna šuma* i *Čarobnjakov šešir*.

(Spomenuti kadrovi su karakteristični za reklamne spotove, a to dovodi do paradoksa financijske prirode.)

#### 1.5 Folije

folija od lat. = list

cel od celuloid (lat.-grč. cellula — eidos; ćelija — lik, izgled): tvar od samljevene nitroceluloze (praskava pamuka) i kamfora.

Celulozni triacetat (lat. acetum = sol octene kiseline)

Poliester (Polyester); dobiva se od umjetnih smola zgušnjavanjem viševaleantnih alkohola s višebazičnim karbonskim kiselinama.

Pri snimanju crtanog filma upotrebljavamo dvije vrste folija. To su:

- a) prozirne folije na bazi triacetata i poliester (polyestera), popularno zvane »cel« (kao uspomena i navika na nekadašnje folije izrađene na bazi nitroceluloze, tj. celuloida);

b) poliesterske folije — filteri u različitim bojama.

Folije iz skupine »a«, tj. celovi, likovni su predložak koji snimamo, dok su folije iz grupe »b« sredstvo kojim postizemo različite efekte i ugođaje. Za jedan crtani film potrebno je oko 70.000 celova (*Čudesna šuma*), i samo dvadeset poliesterskih folija u različitim bojama.

Životni put jednog cela, ako zanemarimo proizvodnju, rezanje i distribuciju, počinje u perforirki (napravi kojom probušimo papir za animaciju i celove). A kako svaki studio ima štiftove različitih dimenzija, on mora imati i »posebne« perforirke, tj. »posebno« perforirane celove. Zato slobodno možemo zaključiti da svaki studio za crtani film ima i »posebne« celove.

Već perforirani cel preuzimaju kopistice. To su (najčešće) pedantne i strpljive djevojke koje pažljivo preslikavaju konture nekog lika ili scene. Iduće u lancu su koloristice (»dekorice«); u toj fazi cel dobiva različite boje, a nakon sušenja i sortiranja dolazi u ruke trik-snimatelja. Trenutak snimanja je magijski obred pri kojem udružene duše različitih celova, napuštajući svoja prvotna utjelovljenja, prelaze na medij sličnih kemijskih karakteristika — na film koji također ima triacetatnu bazu.

Iz cijelog proizvodnog postupka proizlaze sljedeći (snimateljski) problemi: što više ruku, to više masnih otisaka na celu; što više štiftova, to oštećenije perforacije; što deblji namaz boje, to više sjena, što više pričanja za vrijeme posla, tim više još kojekakvih grešaka (a da otiske šalice za kavu niti ne spominjemo).

No, vratimo se praznim folijama.

Kao što smo rekli, postoje triacetatne i poliesterske folije. Triacetatne su sivkaste, manje prozirne, ali vrlo elastične, a poliesterske su bezbojne, krute, no vrlo prozirne. Triacetatne su folije i nešto jeftinije, a s tim u vezi u domaćim studijima i češće u upotrebi (iako bi se većina snimatelja radije opredijelila za uporabu poliesterskih folija). Ipak, i jedne i druge imaju zajedničku karakteristiku, a to je debljina od samo 0,10 mm. Kada je riječ o formatima, možemo reći da su veličine folija — celova u načelu standardizirane, a osnovni je tzv. standard-format (275 x 200 mm).

Jedan od najpoznatijih svjetskih proizvođača različitih tipova folija je Folex (sa sjedištem u Zürichu), a tip namijenjen upotrebi u proizvodnji crtanog filma naziva se: folex pen — dia / A Crystal-clear polyester film, tj. Glasklare polyester folie.

Postoji još niz detalja i problema u vezi s folijama — celovima, no kako je riječ o informacijama usko povezanim s nekim drugim poglavljima, spomenut ćemo ih poslije. Prvi dio poglavlja 1.5 možemo završiti sljedećim opisom:

»Za crtanje Tagatz se koristio voštanim papirom. Na jednom listu nacrtao bi pozadinu, na drugom figuru, na trećem ostale potrebne detalje; zatim je odvojeno snimao pozadinu, likove i sporedne figure, pa je prilikom konačne dorade raspolagao s dva ili čak s tri negativa, koje je zatim kopirao na jedan pozitiv. Mjesta na kojima se pozadina vidjela kroz cr-

tež, pokrivaio bi tušem. Bez iskustva, s minimalnim sredstvima i alatom, Tagatz je svaki čas nailazio na poteškoće, ali prema njegovim riječima — dobiveni rezultati su zadovoljavajući.«

Poliesterske folije u bojama (tj. tzv. poliesterske filtere u boji), koje koristimo za stvaranje posebnih ugođaja (najčešće su to bljeskovi eksplozija, grmljavina, noćni ugođaji, ponekad posebni ugođaji motivirani nekom od osobina lika i sl.), biramo prema vrsti i namjeni crtanog filma kojeg snimamo. No, ipak, u većini filmova koristimo plave, a zatim crvene i zelene folije. Zato i možemo reći da je gotovo obvezna garnitura tih pomagala sastavljena od folija u različitim plavim, crvenim i zelenim tonovima. Poglavitno je važno imati što više nijansi plave boje, jer nijansiranjem plavoga stvaramo različite prijelaze iz atmosfere u atmosferu (noć-zora-jutro ili sl.).

Kao primjer upotrebe poliesterskih folija u boji mogu poslužiti neke sekvence iz filma *Čarobnjakov šešir*. Primjerice ona u kojoj veliki ledenjaci, uz neopisivu grmljavinu i munje koje isijavaju iz očiju, pokušavaju zavladati Čudesnom šumom. U šumi vlada kaos, stabla se ruše, životinje bježe u panici i neredu, a sve zajedno izgleda kao napad Marsovaca ili njima sličnih.

Osnovni je postupak, dakako, u dinamičnoj animaciji, u nizu statičnih kadrova »nabijenih« radnjom, ali i u potpuno snimateljskim zahvatima. Da bismo dočarali udare gromova, razradili smo cijeli sistem izmjene poliesterskih filtera. Početak udara značio je bljesak od dva kvadrata »bijelog«, pa kvadrat »crnog«, i opet dva kvadrata »bijelog«. To »bijelo« mogao je biti karton, ili čak poluprozirna »izmedica« (celovi su od međusobnog dodira zaštićeni izmedicama od tankog paus-papira; one sprječavaju dodir materijalima — celovima — iste tvrdoće), ovisno o tome želimo li vidjeti konture kadra, a »crno« je zatvoreni sektor. Već nakon petog kvadrata »crno« je zamijenjeno »tamnoplavim«, a to »tamnoplavo« koje traje još desetak kvadrata i koje je »ispresijecano« bijelim strelicama (njih smo dobili prskanjem pomoću zračnog kista; strelice su animirane), postupno prelazi (izmjennom folija u boji) u svjetloplavo, pa nakon još jednog ili dva kratka bljeska, zamire. No, ako bi tu svoje prste umiješao i Čarobnjak, onda plavo može prijeći i u crveno, narančasto, ljubičasto, tamno pa svjetlozeleno... itd.

Poliesterski filteri u boji moraju biti veći od najvećeg formata bezbojnih folija, s tim da nije dobro da budu veći od površine radne plohe trik-stola. Naravno, to nije nikakvo pravilo, nego najpraktičnije rješenje. Takve filtere nikada ne izrezujemo pa stavljamo pred objektiv, što je uvjetovano »fiksnom« blendom, o kojoj smo već govorili, a ujedno je i stari običaj u svim zagrebačkim studijima crtanoga filma.

Idealan komplet poliesterskih color folija — filtera nudi američki concern The great American market, a set nosi komercijalni naziv Gamcolor (deep dyed polyester color filters). Gamcolor sistem je podijeljen u devet »obitelji« (families), a svaka »obitelj« ima još niz rodaka.

Kodifikacija je sljedeća:

- 100 — magenta
- 200 — red
- 300 — orange
- 400 — yellow
- 500 — yellow-green
- 600 — green
- 700 — blue-green
- 800 — blue
- 900 — violet

Unutar svake od nabrojanih zona postoji još jedna dioba. Na primjer:

- 110 — dark rose
- 120 — bright pink
- 365 — warm straw
- 720 — light steel blue
- 995 — orchid

Kupcu se isporučuje i spektrogram svakog filtera, a to je krivulja kojoj je na jednoj osi označena T (transmission %), a na drugoj valna dužina (wave length nm). Svaki filter ima i oznaku totalne propusnosti (total transmission trough the filter), pa je tako T za:

- 385 — light amber 77%
- 440 — very light straw 83%
- 510 — no color straw 90%
- 905 — dark blue 1%

Kao što smo spomenuli u uvodu, vrstu i broj poliesterskih kolor filtera naručujemo prema vrsti i namjeni filma kojeg snimamo, a sljedeći komplet možemo smatrati univerzalnim, tj. dovoljnim da zadovolji zahtjeve većine animatora i snimatelja:

- 1. 890 dark sky blueT — 3%
- 2. 810 mon blue T — 11%
- 3. 880 daylight blue T — 22%
- 4. 860 sky blue T — 28%
- 5. 830 north sky blueT — 51%
- 6. 760 aqua blue T — 14%
- 7. 220 pink magentaT — 18%
- 8. 245 light red T — 13%
- 9. 250 medium red XTT — 77%
- 10. 270 red orange T — 16,6%
- 11. 315 autumn gloryT — 37%
- 12. 460 mellow yellowT — 83%
- 13. 570 light green yellow T — 46%
- 14. 660 medium green T — 36%
- 15. 330 sepia T — 37%

Toliko o triacetatnim i poliesterskim folijama, i o polyester-skim color filterima.

### Bilješka

\* Štift — njem. stift: čavao bez glavice, metalna osovina (ali i odgojni zavod, konvikt, samostan, lukav razbojnik koji se ne ustručava od ubojstva... i sl.

## II. Sustavan prikaz stvaranja crtanoga filma

- 1. IDEJA
- 2. SINOPSIS
- 3. SCENARIJ

\* \* \*

4. STORY-BOARD = knjiga snimanja

5. DESIGN FILMA: predložak likova, likovno rješenje pozadina

6. FONOGRAM VOKALIZACIJE

7. FONOGRAM MUZIKE

\* \* \*

8. LAY OUT = postava

(Proširena knjiga snimanja s bitnim elementima radnje za svaki kadar filma; konačne skice pozadina. To je uputa animatorima i scenografu.)

9. ANIMACIJA

\* \* \*

10. FAZIRANJE

11. KOPIRANJE

12. KOLORIRANJE (»DEKANJE«)

\* \* \*

13. SCENOGRAFIJA

\* \* \*

14. SNIMANJE SLIKE:

14.1 priprema za snimanje slike (kontrola)

14.2 primopredaja kadrova

14.3 evidencija primljenog materijala

14.4 diskusija o kartonu snimanja

14.5 završni izbor scenografije

14.6 raspoređivanje folija (planova) po radnim plohamama

14.7 priprema kamere

14.8 postavljanje kadra

14.9 proračunavanje pomaka stola i kamere

14.10 postava startne pozicije

14.11 snimanje kartona — klape

14.12 podešavanje brojčanika na kameri

14.13 snimanje slike

14.14 obilježavanje i odlaganje netom snimljenog kadra

14.15 evidencija snimljenog materijala

14.16 vađenje materijala iz kamere

14.17 poslovi oko slanja materijala na razvijanje, kontrola radne kopije i slično

\* \* \*

15. MONTAŽA SLIKE

16. SNIMANJE GLAZBE

17. SNIMANJE ŠUMOVA

18. MONTAŽA ZVUKA

\* \* \*

19. ČITANJE SVJETLA — završna definicija kolorista

## 20. IZRADA TONSKIH KOPIJA

Dužnosti snimatelja tijekom pripreme filma:

1. kontrola tehničke ispravnosti kamere i trik-stola
2. nabava ili konstrukcija i izvedba različitih dodatnih uređaja (prema dogovoru)
3. odabir filmskog negativa, nabava količine koja je potrebna, provjera uvjeta u kojima će materijal biti uskladišten, odabir laboratorija u kojem će biti obrađivan
4. kontrola senzimetrijskih ispitivanja negativa
5. izrada format-uzorka
6. snimanje različitih proba (animacije, posebnih efekata...)

## III. Tehnika snimanja

### 3.1 Karton snimanja

»Karton snimanja (ili ekspozicijski list) pisani je, kodificirani način sporazumijevanja između režisera, animatora i snimatelja. Režiser i animator unose u karton snimanja sve upute snimatelju o folijama, pozadinama, te o radu trik-kamere i trik-stola.«

Premda svaki studio za crtani film ima svoj karton (s nazivom otisnutim u zaglavlju), nije se teško snaći u toj naizgled šarenoj kolekciji. To možemo zahvaliti načelno standardiziranim rubrikama, te općenito upotrebljivim oznakama.

Karton snimanja u pravilu se sastoji od dviju osnovnih vodoravnih rubrika i šest uspravnih. One međusobno čine križaljku u kojoj su opće informacije upisane u vodoravnom, a direktne instrukcije u uspravnom slijedu. Na svakom se listu može opisati 120 kvadrata, a radnja se po potrebi upisuje i na više listova.

U karton snimanja ne unosi se opis pozicije kadra s obzirom na pozadinu, ali se obvezno prilaže papir s ucrtanom kompozicijom, pa format kompozicije i štiftovi kao ishodišna točka dopunjuju odgovor i na to pitanje.

Osnovne rubrike su:

vodoravne rubrike:

- naziv filma
- broj kadra
- broj sekvence
- broj lista
- broj pozadine

okomite rubrike:

- opis radnje
- kamera
- dijalog
- broj plana
- broj kvadrata

U prvoj vodoravnoj rubrici upisuju se opće oznake filma i kadra, rubrika ispod njih je popunjena opisom sadržaja okomitih rubrika, a u okomitim rubrikama upisane su upute snimatelju. Moglo bi se reći da je zaglavlje skript u malom, a ostatak tzv. »željezna knjiga snimanja«. Jer, tu odstupanja

nema. Snimatelj je odgovoran za maksimalno preciznu realizaciju uputa iz kartona snimanja, od toga odstupa samo kada primijeti grešku, tj. u slučaju kada je grešku moguće ispraviti, a osobito kada je snimatelj zna ispraviti.

Postoji cijeli niz više uobičajenih nego standardiziranih oznaka. Navodim najčešće i najvažnije:

Č. C. To je oznaka za čisti cel. O tome više u odlomku o kontinuitetu boja.

Oznaka radi uštede vremena. Cel miruje u ovisnosti o tome kroz koliko se sekundi »proteže« crta.

Uobičajeno je da se samo isti brojevi pišu jedan ispod drugog, a različiti s odmakom (ali u istoj koloni).

Oznaka za zatamnjenje i otamnjenje. Obvezno se izbroje kvadrati »trajanja« oznake. Upisuje se u rubriku »kamera«.

Pretapanje. Dužina je određena brojem kvadrata kroz koji se oznaka proteže. Upisuje se u rubriku »kamera«.

Linija u boji, upisana između dva plana, ili ispred prvog plana, ili iza zadnjeg plana. To znači da se (zbog nekog posebnog efekta) ulaže folija u boji oznake. Oznaka se često kombinira sa zatamnjenjem ili pretapanjem pozadine. Crvena linija sa zaokruženim ekstremima. Označava vožnju kamere npr. od kompozicije A do kompozicije B. Oznaka se upisuje u rubriku »kamera«.

Oznaka za vožnju pozadine. Upisuje se u rubriku »kamera«. Broj znači jediničnu mjeru pomaka po kvadratu, a strelice označavaju smjer pomicanja.

Oznake za makete. Upisuju se u rubrike koje označavaju redni broj plana.

Pred-maketa. Oznaka se upisuje u rubriku »kamera«, odmah ispred rubrike za prvi plan.

Dva zaokružena broja su znak tzv. »ekstrema« u animaciji, ili oznake za početak ciklusa (npr. kad se pokret ciklički ponavlja).

Ostale informacije — instrukcije nemaju strogo određene oznake, pa su ili kombinacije osnovnih znakova, ili kratki opisni tekst. Animatori često izmisle i neke »specijalne« načine obilježavanja, ili ih pak svaki studio standardizira prema vlastitu mišljenju. Radi bolje preglednosti navedene se oznake upisuju crvenom olovkom, a ostale informacije crnom ili plavom.

Karton snimanja mora biti ispisan točno, uredno i precizno, jer ni najbrižljivija kontrola ne može otkriti grešku u animaciji, jer greška najčešće nije u ideji i crtežu nego u kodifikaciji te ideje. Priprema za snimanje slike počinje upravo pregledavanjem kartona snimanja. U razgovoru s režiserom snimatelj kontrolira upisane informacije, daje primjedbe i sugerira bolja rješenja, a također provjerava mogućnost izvedbe pojedinih instrukcija. Nije neuobičajeno da animator, nedovoljno upoznat s mogućnostima trik-stola i trik-kamere, zahtijeva zapravo nemoguće varijante. Dobar je primjer (u domaćim tehničkim uvjetima) želja da se u dvostrukoj ekspoziciji vrše različiti efekti, a da se pri tome vozi i pozadina. To znači dva put pogoditi istu poziciju pozadine, što je u vožnji

po oznakama na milimetarskom papiru — teško ili nemoguće.

Kontrolirajući kadar snimatelj provjerava i ispravno brojno stanje folija, što doslovce znači provjeru svake folije, a praktično se provjeravaju najveći broj u kartonu i njemu nužno odgovarajući posljednji broj u snopu folija. Obvezno se provjere i oznake pojedinih planova, zatim pozicije maketa, pred-maketa, čistoća folija itd.

Cijeli je postupak (koji nije uobičajen u svim domaćim studijima — dok veliki američki i kanadski studiji imaju posebne odjele za kontrolu) zapravo supervizija već pregledanog materijala, a osnovno je pravilo zapravo da se eventualni nedostatak mora otkriti prije samog snimanja.

Životni put dispozicijskog kartona počinje u tvornici papira, krštenje doživljava u štampariji, punu zrelost na animacijskom stolu, a u mirovinu odlazi na snimateljev nalog. Sav iskrižan, isprectan, zaključen, s upisanim brojem na čistoj prednoj strani, presložen na tri dijela, taj uski i dugački papir završava u arhivu, da bi koju godinu poslije postao sekundarna sirovina ili čisti ugljik. No to je samo privid, jer kao što je anima besmrtna, tako je besmrtna i duh kartona na koji je ona kodificirana.

### 3.2 Postavljanje i komponiranje kadra

Nakon pregleda cjelovitog materijala, nakon analize kartona snimanja, nakon razgovora s režiserom i nakon konačnog izbora pozadine — scenografije (kada ona nije jednoznačno određena) pristupamo postavljanju kadra i komponiranju slike.

U animiranom filmu statična kamera ne znači i statični kadar, statični stol također ne jamči statični kadar, kao što on još ne mora biti statičan kada su i kamera i stol nepokretni. Jer, mogu se pomicati i štiftovi, pa je upravo vožnja štiftova najčešći način pomicanja pozadine. Zato kadrove u kojima kamera, stol i štiftovi miruju zovemo statičnim kadrovima, a one u kojima postoje različite vožnje i korekcije — dinamičnim kadrovima. Terminološki gledajući, to svakako nije najispravnije rješenje, međutim, ako ga prihvatimo kao mogućnost označavanja kadra po pomaku jednog od triju osnovnih elemenata (kamera, trik-stol, štift), i ako uzmeo u obzir udomačenost tih naziva, jasno je da boljeg rješenja za sada nemamo.

Postavljanje statičnih i dinamičnih kadrova ne teče istim tijekom, no prve tri faze postupka postoje u oba slučaja. To su:

- a) priprema kamere
- b) učvršćivanje glavnih štiftova
- c) postavljanje kompozicije

#### a) priprema kamere

Pritiskom na dugme za eksponiranje »oslobadamo« sektor, okrećući osovinu elektromotora (ručno) otvaramo sektor, pa tek tada podižemo optički sistem za kontrolu slike. Kada bi postupili obrnuto, smanjili bi »šlingu«, izazvali trenje filma o prizmu, preveliku napetost i možda pucanje perforaci-

ja ili čak i uloženi filmskog negativ. Zatim skidamo jedno od bočnih sjenila (obično ono s desne strane), otvaramo blendu i kamera je spremna za komponiranje slike.

#### b) učvršćivanje glavnih štiftova

U jednom kadru u upotrebi može biti više štiftova, ali oni štiftovi na kojima su učvršćene folije i prema kojima je postavljena početna pozicija scenografije — glavni su štiftovi. To su u velikoj većini kadrova donji štiftovi. Bočni se koriste vrlo rijetko, a za gornje su obično učvršćene pozadine ili pred-makete.

Mjesto gdje ćemo pričvrstiti glavne štiftove biramo s obzirom na veličinu folija i veličinu pozadine. Bitno je da ne budu suviše visoko (tj. previše udaljeni od donjeg ruba) i da budu apsolutno paralelni s donjim i gornjim bridovima stola. Učvršćujemo ih ljepljivom vrpcom, tj. sistemom obostrano ljepljive vrpce odozdo, a doljepljivanjem sa strana. Pozicije ostalih štiftova određujemo prema poziciji glavnih. U slučaju da je pozadina suviše velika, odnosno u slučaju da štiftove ne lijepimo ispod same pozadine (kao što je uobičajeno), snalazimo se pomoću debljeg kartona čiji je donji kraj učvršćen za stol, a na gornjem su zaljepljeni glavni štiftovi. Dakako, taj pomoćni sistem mora biti izrađen precizno i nepomično. Jednom učvršćeni štiftovi postaju i ostaju zakonom do kraja snimanja kadra.

#### c) postavljanje kompozicije

U crtanom filmu pojam »postavljanje kompozicije« treba shvatiti doslovce. Kompoziciju, a to je čisti bijeli perforirani papir s ucrtanim četverokutom, jednostavno položimo na štiftove. Dakle, to je slučaj kada »postaviti kompoziciju« ne znači i »komponirati« sliku. Dalji postupak je tek nešto složeniji i sastoji se u tome da vidno polje kamere (podešavanjem visine kamere) uskladimo s izrezom ucrtanim na papir. Ali...

Kompozicija s papira obično nije dovoljno precizna, odnosno, omjer stranica obično nije pravilno određen. Animator koji je odredio kompoziciju često zaboravlja da se koprodukcijski film mora uskladiti i za standardni i za wide screen izrez. (To je osobito neugodan slučaj jer rezultira nezadovoljstvom američkoga gledatelja, što je razumljivo ako se sjetimo da ovaj gleda »rezan« posred očiju ili sl.) Događa se da pojedine folije nisu do kraja kolorirane, odnosno da se odjedanput pojavljuje lik bez dijela ruke, leđa, glave, ovisno o tome što je uz rub kadra. Također se događaju loše proračunate vožnje koje rezultiraju ispadanjem lika iz kadra. Tu krivicu snose i animator i snimatelj, a obojica zbog lošeg proračuna.

Sve u svemu, postoji cijeli niz takvih sitnih, a ako nisu otkrivene na vrijeme i skupih grešaka. Zajedničko im je ishodište nedovoljno precizno komponiranje slike, ili pak nepridržavanje zadane kompozicije.

I sada nastavljamo od onoga »Ali...«.

Ali ni postavljanje kompozicije nije tako jednostavno, jer sve te greške treba otkriti, pa čak i one koje ni ne slutimo. To zahtijeva još jednu kompleksnu provjeru folija i rasporeda pla-

nova, i što je sada najvažnije korekciju kompozicije. Zato neću pogriješiti ako ustvrdim da dobar trik-snimatelj zadanu kompoziciju koristi samo kao uputu, a sliku komponira sam prema spomenutim odrednicama. Njegova je dužnost da još u pripremi filma, ovisno o dogovorenom formatu u kojem se snima, izradi precizne mjere »format-uzorka« za sve veličine folija.

Treba uzeti u obzir i činjenicu da crtani film, poput ostalih filmskih vrsta i radova, ima sebi prikladne i neprikladne formate slike. Teško je zamisliti crtani film u cinemascopu, iako ih ima, a jedan je snimljen i u Zagrebu (Ivo Vrbanić, Ernest Gregl: *Romeo i Julija*), ili u ultra panavision formatu. To je već zato što je »crtić« prvenstveno likovna disciplina, pa se kao takav ne voli suviše udaljavati od čarobnog omjera 1 : 2 ili 2 : 3. Dokaz je velika većina crtanih filmova snimljena baš u standardnom filmskom formatu. Međutim, da bi proizvod bio konkurentan mora biti prilagođen zakonima tržišta, pa upravo to uvjetuje povećavanje omjera stranica ponajprije komercijalnih crtanih filmova. Trend slobodno možemo nazvati »američkim diktatom«, posebno kada je u pitanju *Čudesna šuma* koja je u Jugoslaviji prikazivana u standardnom, a u SAD u widescreen formatu. Ne treba zaboraviti ni TV-format i dobru prodaju videokasete. Dobar primjer su rangliste s početka 1988. godine, jer tada su u Francuskoj, Britaniji i SAD na prvim mjestima video-top-lista bili Disneyjevi *Lady and the Tramp*, *Jungle book* i *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Ukupno gledajući, čini mi se logičnim zaključiti da u klasičnom animiranom filmu nisu osobito prikladni formati širi od widescreen-a (1 : 1,66), odnosno da je kod određivanja kompozicije slike potrebno komponirati nešto šire (kada je u pitanju animator, ali uže kada se komponira na kameri), s osobitom brigom o krupnim planovima. U tu definiciju svakako ne spada kompozicija slike u art-filmovima, eksperimentalnim filmovima i sl., iako je to u načelu stvar navike i običaja. Moram, nažalost, spomenuti i to da je snimatelju najčešće svejedno što snima, prije svega stoga što je snimanje crtanog filma izrazito maniristički posao, a zatim jer je vrlo malo animatora koji kameru i njezine mogućnosti upotrebljavaju kao izražajno, a ne samo reproduksijsko sredstvo (manirizam — u smislu »oponašanje uzora bez vlastite duhovne i likovne invencije«).

Vratimo se samom postupku postavljanja kompozicije. Nakon što je kamera zaustavljena na pravoj visini, nakon što je trik-stol zaustavljen u pravoj točki, te nakon pretpostavke da smo to ponovili za sve formate koje u tom kadru imamo (što je zabilježeno na kontrolnom stolu), slijedi posljednja optička provjera i »zatvaranje« kamere. Daljnji postupak pripada pripremi kamere i trik-stola. Prvo spustimo prizmu, što znači da film dolazi iznad samih vratašca, pa zatvorimo blendu, postavimo bočna sjenila, okular (zuher) prekrijemo crnom krpom i — sada smijemo uključiti motor koji pokreće transportni mehanizam kamere.

#### *Tzv. statični kadrovi*

Kao što smo već spomenuli, to su oni kadrovi u kojima su kamera, trik-stol i štiftovi, nepomični. Pokreću se samo likovi ili lik u kadru, iako postoje situacije kada i tehnika i sadr-

žaj miruju. U prvom je slučaju riječ o figuri koja govori, figurama koje ilustriraju neki sadržaj (spotovi) ili sl., a u drugom o pejsažu ili o potrebi da se prikaže neki specijalni ugođaj(i). U *Čudesnoj šumi* i *Čarobnjakovu šeširu* u statičnim kadrovima prevladavaju krupni planovi likova koji govore (to su tzv. dijaloški kadrovi) i likova koji na govor reaguju, a nisu neuobičajeni ni totali — uz napomenu da se pri totalima obično dodaju vrlo lagane vožnje pred-maketa, ili efekti munja s pretapanjima color-filtera. Priprema takvih kadrova pripada najjednostavnijima. Najprije se dobro zalijepi pozadina — scenografija, učvrste štiftovi, postavi kompozicija, složi se nekoliko potpunih planova kao proba, provjere rubovi kompozicije — i to je gotovo sve. Nakon što smo sigurni da imamo zadanu situaciju, kameru zatvorimo (postupak je opisan na prethodnim stranicama), upalimo elektromotor, snimimo klapu, i bročjanik vratimo na nulu. Kadar je tek sada potpuno spreman za snimanje.

#### *Klapa*

U crtanom filmu klapa se ne koristi. Njezino osnovno svojstvo, razumljivo već iz samog naziva (clap sticks, synchron klappe), jednostavno je nepotrebno, a također je nepotrebna i većina predviđenih evidencijskih rubrika (nažalost i rubrika: »direktor fotografije«). Umjesto klape može poslužiti ili karton s brojem kadra (u kratkim filmovima), ili naslovna stranica fascikla u kakav je uloženi svaki kadar. Druga je varijanta bolja (a u dugometražnim filmovima nužna), jer osim broja kadra informira i o broju sekvence. Studio za crtani film Croatia filma koristi fascikle s otisnutim nazivom filma, brojem kadra, brojem sekvence, varijantom kadra ili brojem repeticije, te s upisanim imenima autora kadra i suradnika u realizaciji kadra. Običaj je da se snimi sedam kvadrata naslovne stranice fascikla prije početka kadra, zatim jedan kvadrat sa zatvorenim sektorom, i na kraju kadra još dva kvadrata sa zatvorenim sektorom (ili kako se to kaže — dva kvadrata »crnog«). Ti »crni« kvadrati služe urednom razdvajanju kadrova i trebali bi biti pomoć montažeru. Jasno je da nisu nužni, kao što nije nužno snimiti više od dva kvadrata »klape«. Oznaka može biti i unutar samoga kadra, a takvim oznakama najavljujemo pogrešku koja je odmah ispravljena. Primjerice, kada montažer nađe oznaku »2 van« dužan je izbaciti dva kvadrata prije oznake, cijelu oznaku, i crni kvadrat poslije oznake. U ovom slučaju to je pet kvadrata, jer oznaka se snima na dva, a »crno« na jednom kvadratu. Neispravljive ili neispravljene oznake ne označavamo. Ako karton zaboravimo snimiti na početku, okrenemo ga naopako i snimimo na kraju kadra.

Nužno je (i višestruko korisno) namjestiti bročjanik na nulu, i to ne prije snimanja kartona — klape, već prije snimanja prvog cela, tj. nakon snimanja kartona — klape. Po broju na bročjaniku i po broju na kartonu snimanja (koji moraju biti identični) kontroliramo ispravnost reda planova i brojeva celova pod kamerom, a po broju na milimetarskom papiru (i po broju na bročjaniku kamere) kontroliramo ispravnost vožnje pozadine, štiftova ili slično.

#### *Tzv. dinamični kadrovi*

Pri snimanju klasičnog crtanoog filma u većini su kadrovi u kojima se kamera, stol i štiftovi kreću, što osobito vrijedi za

*Čarobnjakov šešir*, a u nešto manjoj mjeri i za *Čudesnu šumu*. Kada kažemo da se kamera, stol i štiftovi kreću, onda to znači vožnju kamere, vožnju stola i vožnju štiftova, odnosno vožnju kamere i korekciju stola. Korekcija i vožnja stola mogu se shvatiti kao dva naziva za isti postupak, međutim, treba razlikovati korekciju koja uvijek ide uz vožnju kamere, i vožnju stola kao samostalnu operaciju.

*Vožnja kamere:* Pri radu na standardnom trik-stolu kameru pokrećemo po okomitoj osi, objektiv s kojim radimo ima fiksnu žarišnu daljinu i vidni kut, a njihovim primicanjem ili odmicanjem (približavanjem ili udaljavanjem) u odnosu na scenografiju na radnoj plohi stola postižemo promjenu veličine izreza, tj. mogućnost promjene formata onoga što u crtanom filmu nazivamo kompozicijom. Kada bi na kameru montirali zoom objektiv, koristili ga kao nadomjestak za vožnju, rezultat bi bio identičan. Zato animator često govori: »Napravi mi zoom na oči«, i u osnovi neće pogriješiti, premda o zoomu nema ni govora. (Ova naizgled apsurdna tvrdnja postaje sasvim prihvatljiva tek kada se sjetimo da su crtani i kolaž film jedine filmske vrste u kojima je predložak koji snimamo dvodimenzionalan.)

Ipak, vožnja kamere po okomitoj osi pripada elegantnijim i preciznijim rješenjima jer se, uz mogućnost vrlo precizne kontrole pomaka (po gotovo tri metra visokoj osovinu), koristi i jednostavniji optički sistem s manje aberacija i s boljom korekcijom u makropodručju. Izoštravanje se vrši automatski, ali ne piezo ili infra-red auto focusom, nego mehanički, na način opisan u poglavlju o trik-kameri.

Osjećaj dubine prostora trebaju stvoriti pred-makete, mekocrtači ili sl., a u vrlo rijetkim situacijama i neoštrina različitih planova. Te rijetke situacije znače primjenu tzv. multiplan postupka, no to već pripada u specijalne animacijske tehnike.

Kako se određuju vožnje kamere i korekcije trik-stola? Najprije odredimo sve veličine izreza-kompozicije, pa za svaku ucrtamo njezine koordinate (svakim pomakom trik-stola pomičemo i kontrolnu iglu), a to isto ponovimo za svaki ekstrem visine kamere. Točke na kontrolnoj plohi spojimo ravnom linijom, izbrojimo broj okretaja vijaka za pomicanje trik-stola (posebno za kretanje gore-dolje (NS), posebno za kretanje lijevo-desno (EW), i to tako da brojimo koliko je okretaja potrebno da se kontrolna igla pomakne od točke A (kompozicija A) do točke B (kompozicija B), zatim od točke B do točke C itd. Broj okretaja svakog vijka koji pokreće stol, te broj okretaja vijka koji podiže i spušta kameru, podijelimo s brojem kvadrata u kadru. Dobiveni rezultat predstavlja točan broj okretaja potrebnih da se (pomoću vijaka za transport) stol i kamera iz pozicije (kompozicije — izreza) A dovedu u poziciju B, pa iz pozicije B u C, i dalje, ovisno o tome koliko pozicija — kompozicija — ekstremnih izreza imamo.

Cijeli postupak je teže opisati nego izvršiti, što znači da je u osnovi vrlo brz i jednostavan (uz pretpostavku da smo pedantni i vični elementarnoj matematici).

Ravna je linija kojom su spojene točke zadanih izreza u matematičkom smislu rezultanta gibanja po uzdužnoj i popreč-

noj osi, dok u praksi služi kao kontrola cijelog proračuna. Ako će se, tijekom snimanja kadra, kontrolna igla kretati točno po liniji — proračun je bio dobar. Ako se pojavi odklon — snimanje treba prekinuti a korekciju izračunati ponovo.

Pogrešku u vožnji kamere otkrivamo teže i kasnije (obično nakon polovice kadra), tj. onda kada već možemo primijetiti da se kamera prebrzo približava cilju. Vožnju kamere na početku lagano ubrzavamo, na kraju lagano usporavamo (sve to u najčešće 4-6 kvadrata), s izuzetkom kada počinje na prvom kvadratu, ili kada završava rezom na vožnju. Isto vrijedi i za korekciju stola (korekcijski švenk), s tim da stol i kamera ne moraju stati u isti čas.

*Vožnja štiftova:* »Kretanje štiftova pod kamerom nazivamo vožnjom štiftova. Štiftovima pokrećemo pozadinu, makete i, najčešće, folije s radnjom u ciklusu«.

Kao što smo već spomenuli, na trik-stol možemo pričvrstiti donje i gornje, a prema potrebi i lijeve i desne štiftove. Najčešće se kombiniraju donji i gornji štiftovi, i to tako da donji služe kao glavni štiftovi, tj. štiftovi na kojima su učvršćene folije, dok se na gornje fiksiraju ili pozadina ili pred-maketa. Moguće je kombinirati i pred-maketu i vožnju pozadine, ali u tom slučaju pred-maketu učvršćujemo na donje štiftove, dok pozadinu i dalje vozimo na gornjima. Nije neuobičajena ni suprotna varijanta, kao ni mogućnost da se dok pred-maketa i pozadina miruju, pokreću folije učvršćene na bočne štiftove.

Sve u svemu, međusobnim odnosima i pokretanjem štiftova postižemo različite efekte koji su nam u animaciji potrebni, pa ti efekti (kombinirani vožnjama kamere) čine pretežit broj u arsenalu crtano-filmskih trikova. Oni svoju najveću primjenu imaju u dugometražnom crtanom filmu, što odmah možemo uočiti i na primjerima *Čudesne šume* i *Čarobnjakova šešira*. (U oba filma imamo velik broj kadrova čija efektnost proizlazi upravo iz kombinacija razl. vožnji štiftova i vožnji kamere.)

Osim toga, evidentno je da su ti filmovi svojevrsni *hommage* duhu i tradiciji filmskih djela Walta Disneyja, odnosno da je tehnika animacije i tehnika snimanja u najboljoj namjeri prilagođena spomenutom uzoru, i konačno da taj uzor već odavno nije samo uzor nego zakon. Dakako, zakon u svom žanru. Jedan od paragrafa tog zakona glasi: »Permanentna vizualna atrakcija«.

Možda je to i najznačajniji paragraf, jer on osim vožnji štiftova i kamere, osim korekcija i vožnji stola, obuhvaća i različite efekte koji se postižu pomoću ekspozicije i sl., a o tome detaljnije na idućim stranicama. Sada se još možemo vratiti na tehničke detalje vezane za vožnju štiftova, njihovu međusobnu udaljenost, proračunavanje vožnje, obilježavanje pomaka po kvadratu itd. Jasno je da štiftovi ne mogu stajati bilo gdje, da ne mogu biti postavljeni bilo kako, odnosno da međusobno čine neki odnos, i da su u 99% slučajeva usporedni rubovima trik-stola.

Postoji više shema za odnose štiftova, ovisno o formatu folija i scenografije, iako uvijek treba voditi računa da je pri postavljanju više štiftova najidealniji standardni format. Uobi-

čajani standardni format (u Zagrebu) je 200 puta 275 mm, pa ako dodamo po 25 mm za udaljenost slike od štiftova po visini, a 15 mm po širini, dobivamo da je razmak između gornjih i donjih štiftova 250 mm, a između desnih i lijevih 305 mm. Kao što smo već dva puta spomenuli, najčešće se upotrebljava kombinacija donjih i gornjih štiftova, i to varijanta u kojoj su gornji pokretni. Odličan primjer takvog mehanizma je ciklus *Figure u hodu*, gdje na taj način štedimo materijal, vrijeme, pa i trud (to vrijedi samo za animatora).

Dovoljno je izanimirati ciklus od dva koraka (lijevom i desnom nogom), što može iznositi šest do osam folija, iskopiranih na dugačkom a uskom formatu (širina standardna, a dužina standard puta tri do četiri), pa da te folije izmjenjujemo na štiftovima koje vozimo. Pri takvoj vožnji (štiftova), a to vrijedi i za sve ostale vožnje, pomake kontroliramo po skali, označenoj na milimetarskom papiru (u obliku vrpce). Kada su folije i pozadina na startnoj poziciji, tj. u kompoziciji i točki A, namjestimo položaj strelice koja je učvršćena na štiftove ili pozadinu na nultu točku milimetarske trake. Postupak je sljedeći: Prvo izrežemo strelicu a najpogodniji materijal je ostatak (rest) negativa. Takva strelica je savitljiva, ima oštar i precizan vrh koji se ne troši, a s 1 m negativa možemo izrezati bar 50 strelica. Zatim zalijepimo milimetarsku vrpču. Možemo izabrati bilo koju poziciju uz pokretne štiftove. Milimetarska vrpča je, naravno, već iscrtana tj. označena, i to prema proračunu koji je napravio animator. Na kraju učvršćujemo strelicu, i to tako da njezin vrh označava nultu točku na skali. (Preciznost vožnje pozadine, kao imperativ, osobito dolazi do izražaja kada u kadru imamo pretapanje, što znači da je potrebno da određeni dio pozadine, u intervalu pretapanja, dva puta provedemo ispod kamere.)

Kosu vožnju štiftova primjenjujemo kod kadrova u kojima radnja ne teče paralelno s kompozicijom slike. To je slučaj kada zarotiramo stol, a štiftovi i dalje ostaju usporedni s bridovima. Gledajući kroz kameru, scenografija djeluje iskošeno, tj. vožnjom štiftova dobivamo efekt uspinjanja ili spuštanja. Klasičan je primjer: dječak na saonicama projuri kroz kadar strmom padinom. Na to se vrlo lako može vezati ljuljanje kadra (uslijed treska u drvo ili pada u provaliju, što su uobičajeni kadrovi u dječjim filmovima) koje postižemo laganom vožnjom — rotacijom stola. Ako dodamo i nekoliko naglih pokreta (stola) u smjeru gore-dolje (NS) konačno dobivamo efekt potresa najvišeg intenziteta (vidi: *Tom i Jerry*, *Eustahije Brzić*, *Pink Panther...*)

Kosa i vodoravna vožnja štiftova, kada slijede jedna iza druge, čine efektnu kombinaciju i otvaraju niz mogućnosti, a u ekstremnim slučajevima koristimo i okomitu vožnju, odnosno kretanje bočnih štiftova. Dakako, bočne štiftove vozimo i u nekima od »običnih« situacija (lift, raketa...), ali ih najčešće uopće ne vozimo, tj. uopće ne koristimo. Ipak, u slučaju kad imamo dva bočna štifta, osnovni (glavni) će biti lijevi, a desni štift pokretni. Vožnju bočnih štiftova, gledajući sa stajališta pripreme i realizacije, uzimamo kao vožnju donjih i gornjih štiftova okrenutu za 90 stupnjeva, s tim da folije ostaju u vodoravnom položaju, tj. perforiramo ih s bočne strane.

Poglavlje možemo završiti citatom iz Dovnikovićeve *Škole crtanog filma*:

»Mogućnosti vožnji štiftova (u kombinaciji s kretanjem trikotla i kamere) velike su i raznolike, pa će često svaki novi problem predstavljati i novi stvaralački izazov za animatora. A u tome i jest draž animacije.«

(Od ovog citata za snimatelja ostaje samo dio o problemu — ali bez stvaralačkog izazova.)

### 3.3 Ekspozicijski efekti

Osnovni ekspozicijski efekti jesu:

- a) otamnjenje
- b) zatamnjenje
- c) pretapanje
- d) dvostruke i mnogostruke ekspozicije

Funkcija im je ista ili slična onoj u »realnom filmu« (izraz preuzet od B. Dovnikovića, *Škola crtanog filma*, str. 117), s tim da se u crtanom filmu ti efekti izvode u kameri. Razlog je više subjektivne nego objektivne prirode, tj. više je u sferi likovnog mišljenja nego u tehničkim predispozicijama (nedostacima) domaćih laboratorija.

#### a, b) Otamnjenje i zatamnjenje

O otamnjenju i zatamnjenju dovoljno je reći da se koriste u istu svrhu kao i u ostalim filmskim vrstama, tj. kao način uvođenja u radnju, kao elipsa, ili kao način svršetka kadra, sekvence ili filma, i da je uobičajena dužina trajanja za oba efekta od 12 do 96 kvadrata, ovisno o tome na kojem ih mjestu u filmu primjenjujemo.

#### c) Pretapanje

Za razliku od zatamnjenja i otamnjenja pretapanje primjenjujemo češće i raznolikije. Osim za povezivanje kadrova koristimo ga i kod međusobnih transformacija, pojavljivanja i iščeznuća radnji, likova i različitih predmeta, zatim za tzv. animaciju pretapanjem, te za niz specijalnih efekata.

Animacija pretapanjima je postupak kojim »štedimo« međufaze, pojednostavljujemo vokalizaciju, omekšavamo pokret i sprječavamo titranje predloška. To je način kojim možemo animirati različite cikluse fotografija, pa čak i slike koje nemaju međusobnu tematsku vezu. Ako je kraća od 8 kvadrata animaciju pretapanjem često zovemo i »meki rez«, što je ujedno najčešća primjena tog postupka, a ako je pretapanje dulje od pet sekundi (ili 120 kvadrata) — tada ga gotovo ne primjećujemo. Zato možemo zaključiti da kratka pretapanja od 3 do 8 kvadrata koristimo i opažamo kao omekšani rez, da su uobičajena pretapanja od 24 do 48 kvadrata, i da pretapanja duža od 72 kvadrata koristimo u osobitim slučajevima.

Primjena postupka omekšanog reza bila je idealna za animiranje nizova fotografija u filmu *Muybridge and co*, dok se u crtanim filmovima poput *Čudesne šume* i *Čarobnjakova šešira* uglavnom primjenjuju pretapanja u trajanju od 48 do 72 kvadrata, najčešće kao prelazak iz ambijenta u ambijent, ili kao elipsa.



Kada pretapanje izvodimo u kameri postupak je sljedeći: Prema uputi iz kartona snimanja odredimo duljinu pretapanja. Zatim izrežemo papir u obliku kružnog odsječka i pomoću kutomjera razdijelimo ga na odgovarajući broj polja. Primjerice, ako pretapamo u 60 kvadrata, ucrtamo liniju na svaka tri stupnja. Označeni papir učvrstimo iznad ručice za zatvaranje i otvaranje sektora (čime smo ujedno završili pripremu za pretapanje). Slijedi zatamnjenje, precizno premotavanje (također kvadrat po kvadrat) filmske vrpce, pa otamnjenje, tj. postupak koji je uobičajen pri pretapanjima. Dakle, cijela razlika je u tome da pretapamo kvadrat po kvadrat, odnosno da sektor zatvaramo ručno, stupanj po stupanj. Važno je napomenuti, da prije pretapanja treba pripremiti i komponirati oba kadra, tj. kadar koji pretapamo i kadar u koji pretapamo, a što je uvjetovano tehničkim problemom, tj. kamerom kroz koju tijekom snimanja nije moguće gledati (vrijedi za opremu kojom raspolažu Zagreb film, Croatia film i Filmoteka 16).

#### d) Dvostruka i mnogostruke ekspozicije

Za razliku od neanimiranog filma u kojem se primjenom dvostruke i mnogostrukih ekspozicija postižu različiti specijalni efekti ili ugođaji, u animiranom filmu dvostruku ekspoziciju koristimo i za dočaravanje najobičnijih pojava i ugođaja (npr. prašine, vode koja teče i sl.). Takva primjena dvostruke ekspozicije uvjetovana je nemogućnošću tehničke izvedbe dovoljno prozirnih koloriranih folija, ili slikovito rečeno, nije moguće nacrtati i obojiti crvenu prašinu, plavu vodu, ili zlatno čarobno zvono, pa čak ni pomoću zračnog kista. Jer, od 24 špricane folije možda je na dvije, ili najviše tri-četiri, približno jednaka gustoća nanosa boje. Dakle, kada želimo dobiti prozirnu površinu, odnosno kada tu »prozirnost« (gustoću) želimo točno odrediti i zadržati u cijelom ciklusu ili cijelom filmu, postupamo na sljedeći način: U razgovoru s režiserom ili animatorom utvrdimo definiciju željenog ugođaja. Recimo, kola prolaze kroz pustinju, prašina je sivkasto smeđa, u totalima može biti gušća (jer je slabije vidljiva), a u srednjim i krupnim planovima prozirna (toliko koliko je potrebno da se naslute kotači i likovi koji jašu iza kola).

Kad točno saznamo što je autor htio postići (u takvim slučajevima obično ne reagiramo na opaske u kartonu snimanja, i to prije svega stoga što su rijetki animatori s dovoljno iskustva da ih točno upišu), napravimo nekoliko proba. To su obično probe na 30, 50 i 70% od pune ekspozicije. Prašina u totalu može biti eksponirana sa 70%, u srednjim planovima s 50%, a u krupnim planovima nekog od pratioca s 30% pune ekspozicije.

Čarobni plašt *Čarobnjakova šešira* eksponiran je sa 70%, ali je poluproziran, što je približno ekspoziciji od 50%. Slapovi su eksponirani s 50%, a efekti bljeskanja groma kroz cijelu skalnu različitim postotaka pune ekspozicije. Važno je samo dvoje. Prvo, snimatelj ne smije izgubiti mjeru, tj. mora biti svjestan da mala promjena kuta položaja ručice za otvaranje i zatvaranje sektora vodi iz željenog ugođaja u stilizaciju, ili čak u negaciju pravila — »u crtanom filmu je (skoro) sve moguće«. Drugo, snimatelj i u toj prilici mora biti maksimal-

no pedantan i precizan u radu. To je povezano uz način izvedbe dvostruke ekspozicije takvog tipa, odnosno uz činjenicu da je svaka folija po dva puta eksponirana. Prvo eksponiramo sve planove osim onoga koji treba biti proziran. Ako uzmemo primjer koji smo već opisali, proizlazi da se kao prva ekspozicija (precizno — prvih 50% ekspozicije) snime scenografija, kola, pratioci, a kao druga ekspozicija (drugih 50%) ponovo scenografija, kola i pratioci — i prašina (koja je dekana u vidu smeđih, neprozirnih, oblaka). Rezultat su 100% eksponirana osnovna radnja i 50% eksponirana, dakle poluprozirna, prašina.

Naravno, istim je postupkom moguće sugerirati i neke neuobičajene ugođaje, npr. titranje tek naslutljive slike kao ilustracije teme o kojoj neki lik razmišlja, pa klasičan primjer ukazanja neke sablasti ili anđeoskog duha koji napušta tijelo netom umrloga, ili nešto već prema zamislama koje mogu biti gotovo neograničene.

U animiranom filmu upotrebljavamo i uobičajeni postupak od dvije pune ekspozicije (jedna preko druge), kao i različite kombinacije mnogostrukih ekspozicija. Na prvi način možemo izvesti npr. padanje snijega, i to tako da prvo snimimo (sa 100% ekspozicije) ambijent u kojem se događa radnja, pa preko toga (također sa 100% ekspozicije) snijeg koji pada (pri snimanju snježnih pahuljica kao podlogu koristimo crni pliš na kartonskoj podlozi). Razlog tom naizgled nepotrebno zahvatu vidljiv je tek pri približavanju kamere, tj. onda kada shvatimo da jedino zasebno snimljene pahuljice uvijek zadržavaju istu veličinu i gustoću, odnosno oblik pojavnosti na koji smo u prirodi i navikli. Snježne sekvence *Čarobnjakova šešira* ipak nisu snimljene u dvostrukoj ekspoziciji, i to zato što u svim kadrovima u kojima pada snijeg kamera miruje. Problem konstantne veličine i gustoće pahuljica u različitim planovima riješen je jednostavnije, tj. korištenjem jednog te istog »snježnog ciklusa« u svim kadrovima (slikovito: u svim kadrovima »pada« istih 12 folija snijega — i to kao A2).

Na kraju ovog poglavlja možemo zaključiti da se u animiranom filmu, u slučaju kada primjenjujemo više od jedne ekspozicije, najviše koriste dvostruke ekspozicije, posebice kada treba dočarati neke uobičajene efekte i ugođaje, dok su mnogostruke ekspozicije, koje se izvode u cilju stvaranja specijalnih efekata i ugođaja, zastupljene u mnogo manjoj mjeri, tj. proporcionalno njihovoj upotrebi u neanimiranom filmu (ili u »realnom« filmu — oba naziva nisu, terminološki gledajući, naročito prikladna).

\* \* \*

Na kraju ovog pregleda osnova tehnike snimanja crtanog filma spomenuo bih još nekoliko manje važnih detalja (ako ih tako uopće možemo okarakterizirati), tj. još nekoliko problema i postupaka s kojima se u svom radu trik-snimatelj redovito susreće, odnosno zbog kojih ga često zna zaboljeti glava. To su problemi rukovanja maketama i pred-maketama, problemi oko uklanjanja sjena između pojedinih planova i scenografije — pozadine, problemi u održavanju kontinuiteta boje, problemi nastali uslijed nejednake izmjene planova i sl.

Počnimo s pred-maketama. Pomoću njih postizemo privid dubine prostora, njima možemo prikriti nedostake u scenografiji ili radnji, a kao što sam naziv govori — postavljene su ispred svih ostalih folija, tj. pred-makete su zapravo ono što često opažamo i nazivamo kao »forplan«. Problem je u sljedećem: Prvo, da bismo izvršili izmjenu folija, pred-maketu svaki put dižemo pa poslije ponovno namještamo. A kao što kaže B. Dovniković: »Na projekciji nećemo smatrati velikom greškom ako se nekontrolirano tresu figura u pokretu, ali kad se to događa s rekvizitima, objektima, onda je već riječ o propustu koji vrijeda oko«. Dakle, ako se grm u prednjem planu tresu nekontrolirano, onda to nije vjetar nego greška. Rješenje je u tome da pred-maketu učvrstimo, ali ne na štiftove, jer na njima imamo stalnu izmjenu folija, nego na suprotnu stranu, tj. na mjesto gdje bi stajali gornji štiftovi, ili ako je to iz nekog razloga nemoguće, na mjesto koje je predviđeno za bočne štiftove. Postavljanje štiftova samo zbog učvršćivanja pred-makete nije potrebno, tj. pred-maketu jednostavno zalijepimo za podlogu. Time je prvi problem riješen, s tim da još moramo pripaziti da se makete izrađene na većim formatima celova ne »nagužvaju«. Zato ih svaki put poravnamo trljanjem dlanom (kod svakog namještanja novog kvadrata). To ujedno izaziva pojavu statičnog električnosti, što znači opasnost od prašine ali i bolje nalijeganje folije na foliju, pa je to ujedno najjednostavniji postupak uklanjanja sjena. Drugi je problem u načinu izrade pred-maketa. Jasno je da moraju biti iste ili vrlo slične pozadini, dakle i iz istog materijala, najčešće kartona, koji onda stvara velike sjene. A te sjene je, za razliku od onih između folija i pozadine, daleko teže ukloniti.

Sjene, osim trljanjem folija (pri čemu, kao što smo spomenuli, koristimo statički električnost — koji zna biti neugodan, pogotovo za asistenta), uklanjamo i podmetanjem dugih i vrlo uskih kartonskih traka. Pravilo je: svaka sjena ima svoju vrpcu. Zato pri složenijim kadrovima, ispod scenografije zna viriti prava šuma kartonskih vrpca. To (neravnine folija koje nastaju uslijed pretjeranog podmetanja) opet stvara problem s newtonovim kolobarima, a kada i njih uklonimo, pa uklonimo i »blicanje« koje nastaje iz identičnog razloga, ostaje još problem u činjenici da svaka »ispravljena« sjena izaziva još dvije »neispravljive«, pa se cijeli postupak, koji zna trajati i deset minuta po kvadratu, svodi na slobodnu

procjenu: »Koja greška će se najmanje primjećivati?« (to su obično newtonovi kolobari). (Inače, sa sjenama lakše izlaze na kraj bogatije produkcije. Tu se ne radi ni o kakvoj posebnoj dodatnoj opremi za uklanjanje sjena, nego jednostavno o boljim bojama, tanjim namazima koje te boje dopuštaju, kao i o boljoj kvaliteti folija i papira za izradu pozadina — scenografija. Tijekom snimanja *Čarobnjakova šešira* muku mučimo upravo s predebelim namazom boja, sa suviše tankim papirom za izradu pozadina — koji nakon sušenja ostaje valovit — odnosno s nekim detaljima koji ne bi pratili bogatiju produkciju *Čudesne šume*.)

Osim pred-maketa, nevolje ponekad izazivaju i makete, osobito ako se nađu u nekom planu koji nije posljednji. U tom slučaju imamo nejednaku izmjenu planova, odnosno situaciju u kojoj se donji planovi izmjenjuju brže od gornjih (ili: stražnji brže od prednjih), što ponovno može biti razlog ttranju nekog od elemenata slike, a uslijed otežanog praćenja razvoja situacije i nekoj banalnoj greški. No, kada se radi o upravo spomenutom problemu, jedini je lijek koncentracija i pažljivo praćenje oznaka u kartonu snimanja.

Situacija s više planova stvara još jedan veliki problem. To je nužnost održavanja kontinuiteta boje unutar svakog kadra, tj. u situaciji gdje boju nije moguće korigirati u laboratoriju. A problemi u kontinuitetu kolorističkog ugođaja nastaju zbog gubitka svjetlosti koju apsorbiraju folije (posebno one s triacetatnom bazom). Folije, naravno, nisu potpuno prozirne, tj. svaka djeluje kao ND filter manje gustoće, što je dovoljno da pozadina, pokrivena s pet ili šest folija, bitno promijeni boju. To nije moguće spriječiti, ali potrebno je onemogućiti skok u intenzitetu boje u slučaju kada na početku kadra imamo pet, a na kraju jedan plan. Jedino moguće rješenje je dodavanje potrebnog broja čistih (praznih) folija, i to umjesto onih planova koji nedostaju (to se u karton snimanja upisuje kao Č. C., tj. »čisti cel«.)

Iako (ni približno) nisam naveo sve postupke i probleme koji se javljaju pri snimanju crtanih filmova, jer svaki film i gotovo svaka sekvenc (da ne kažemo i kadar) imaju svoje posebnosti, ipak mislim da je ovim poglavljem (Tehnika snimanja) obuhvaćeno ono najvažnije, pogotovo sa stajališta osnovne odrednice ovog diplomskog rada, a to je: vlastito iskustvo u snimanju crtanih filmova.

## Literatura

- Dovniković, Borivoj: *Škola crtanog filma*, Zagreb, 1983.  
*Filmska tehnika*, časopis, Beograd, 1948., br. 9/10.  
 Gregl, Ernest: *Dokumentacija* (neobjavljeno)  
 Munitić, Ranko: *O animaciji*, Beograd, 1973.  
 Munitić, Ranko: *Zagrebački krug crtanog filma, I-III*, Zagreb, 1978.  
 Munitić, Ranko: *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb, 1982.  
 Stephenson, Ralph: *The animated film*, New York, 1973.  
 Škrabalo, Ivo: *Između publike i države*, Zagreb, 1984.  
 Tanhofer, Nikola: *Filmska fotografija*, Zagreb, 1981.  
 Volk, Petar: *Estetika moderne animacije*, Beograd, 1970.  
 Folex, propagandni materijali, Zürich, 1989.  
 Neilson-Hordell LTD: propagandni materijali, Middlesex, 1989.

## Kronologija crtanog / animiranog filma

28. listopada 1892. Emile Reynaud izvodi prvu javnu projekciju svojih »svjetlosnih pantomima«. Na celuloidnoj vrpici slika priče koje traju desetak minuta i posebnim sistemom ih projicira na ekran (pred publikom). To još nije film ali je kinematografska animacija. Reynaudova naprava je patentirana pod nazivom Optički teatar.

28. prosinca 1895. Ručno animirana kinematografija umire u korist filmske kinematografije.

1896. Georges Melies otkriva stop-trik, tj. snimanje kadar po kadar (image par image: one turn — one picture) i koristi ga za dočaravanje fantastičnih prizora na ekranu (*Nestajanje jedne gospođe*).

Oko 1905. Segundo de Chomon, Stuart Blackton i Emile Cohl skoro istodobno, na tri mjesta (Španjolska, USA, Francuska), konstituiraju prve rudimentarne trik-kamere. Uobičajeno je mišljenje da su Chomon i Blackton prvi uporabili stop-trik u animiranom filmu.

1905. Chomon snima i prikazuje prvi »pravi film« s animiranim predmetima (*Električni hotel*).

1906. Blackton snima i prikazuje prvi potpuno crtano-animirani film (*Duhovite faze smiješnih lica*).

Oko 1907. Cohl izrađuje svoj prvi crtani film pod naslovom *Monsieur stop*. On je 1912. otišao u SAD i unatoč tome što je novčano propao, njegovi učenici su udarili temelje industrijalizacije crtanog filma u toj zemlji.

Amerikanac Carl Huro uvodi u upotrebu voštani papir (»pausa«), a ubrzo ga Englez Paul H. Terry zamjenjuje celuloidom, dok Raul Barre primjenjuje poseban način postavljanja i promjene crteža pri snimanju (»stift«-ovi!).

Prvi je crtani film poznat diljem svijeta *Mačak Feliks*, a stvorio ga je Amerikanac Pat Sullivan. U to doba poznati su stvaraoci crtanih filmova i braća Max i Dave Fleischer, autor lika mornara Popaja (ciklus filmova o Popaju razvio se iz crtano-filmske reklame za špinat).

1923.-1926. *Alice in Cartoonland* — i na pozornicu svjetskog filma stupa Walt Disney. U tom razdoblju nastaje i *Rabbit Oswald*, a nešto kasnije i *Mickey Mouse*.

1922. Sergije Tagatz snima (u Zagrebu) prva dva animirana filma u Jugoslaviji. To su dva kratka reklamna filma *Alda* — čaji *Pasta za cipele* — *Admiral*. Svaki je bio dugačak oko 20 m normalne kino vrpce.

1925. Ernest Bošnjak iz Sombora snima prvi crtani film u Vojvodini.

1926. Josip Novak snima prvi crtani film u Beogradu.

Od 1928. počinje proizvodnja animiranih filmova u laboratoriju Škole narodnog zdravlja Higijenskog zavoda u Zagrebu. Voditelj laboratorija bio je inž. Aleksandar Gerasimov (od 1929.), emigrant iz SSSR-a (gdje se bavio snimanjem reportaža).

1929. Stanislav Noworyta snima film *Martin u nebu*. Taj prvi cjeloviti crtani film u Zagrebu kolektivno je autorsko djelo kolektiva Škole narodnog zdravlja.

1931.-1936. afirmira se Maar ton-filmska reklama. Osnivači su braća Zvonko, Ivo i Vlado Mondschein, koji u Zagreb dolaze 1931.

1932. Urađen prvi crtani film potpuno u tehnikoloru: Walt Disney — *Cvijeće i drveće*.

1934. Berthold Bartosch snima čuveni film *Ideja*. Smatra se da je u tom filmu prvi put upotrijebljena simultana animacija crteža u nekoliko planova (l' animation multiplane).

U tridesetim i četrdesetim godinama u Zagrebu se animacijom bave Viktor Rybak, Oktavijan Miletić i Kamilo Tompa.

1938. Walt Disney snima prvi dugometražni crtani film: *Snow-white and the Seven Dwarfs* (*Snjeguljica i sedam patuljaka*).

1945. Disney uvodi novi postupak u tehnologiji crtanog filma. U filmu *Tri kabalerosa* povezuje oživljene crteže i scene s glumcima.

Od 1945. (*Svi na izbore*) do 1951. (*Veliki miting*) braća Neugebauer razrješavaju tehnološke i oblikovne probleme crtanog filma, i tako, zajedno s (1951./52.) D. Vukotićem, B. Dovnikovićem i A. Luščićem, udaraju temelje Zagrebačke škole crtanog filma.

1954. N. Kostelac stvara *Crvenkapicu*, prvi naš crtani film u boji.

1954./55. D. Vukotić stvara 13 kratkih reklama koje sadrže prve elemente tzv. reducirane animacije: »Naši prvi filmovi rađeni klasičnim načinom animacije, sadržavali su dvanaest do petnaest hiljada crteža na papiru, odnosno isto toliki broj na celuloidu. Primjenom kreativno postavljene, reducirane animacije, smanjili smo broj crteža na četiri do pet hiljada, a da pritom film nije izgubio ništa od svog vizuelnog bogatstva...« (D. Vukotić, *Filmska kultura*)

Poslije rata crtani filmovi su se snimali u:

1945. do 1948. — Jadran filmu

1950. do 1951. — Kerempuhovu studiju za crtani film

1951. do 1952. — Duga filmu

1952. do 1964. — Zora filmu

1955. do 1957. — Studiju za crtani film Interpublic

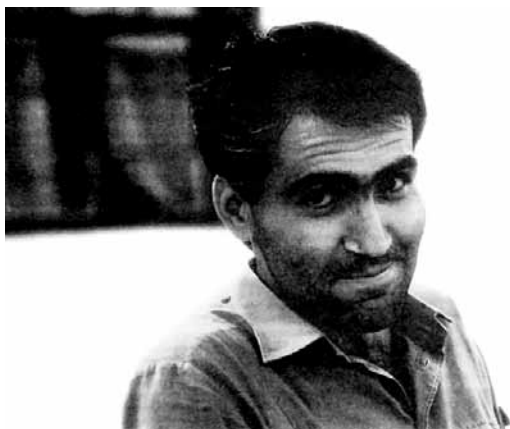
1956. Osnovan Studio crtanog filma u produkciji Zagreb filma.

1971. Osnovan Studio crtanog filma u produkciji Filmoteke 16.

1983. Osnovan Studio crtanog filma u produkciji Croatia filma.

23. 12. 1986. U kinu Zagreb održana je premijera *Čudesne šume*, prvog dugometražnog crtanog filma u tadašnjoj Jugoslaviji. Redatelj filma je Milan Blažeković, a snimatelj Ernest Gregl.

## Biofilmografija Gordana Lederera



**G**ordan Lederer (Zagreb, 21. 4. 1958. — kraj Hrvatske Kostajnice, 10. 8. 1991.). U Zagrebu je pohađao osnovnu školu i gimnaziju, a nakon toga je završio školu za fotoreportere Jugoslavenskog instituta za novinarstvo u Beogradu. Školske godine 1983./1984. upisao je Odsjek filmskog i TV snimanja na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i diplomirao 1989. godine. Zatim 1986. počinje studij arheologije na Filozofskom fakultetu, a naposljetku, 1989. i postdiplomski studij »Kulturna povijest istočnojadranske obale« na Interuniverzitetском centru u Dubrovniku.

Radio je kao fotoreporter (vanjski suradnik *Vjesnika*, *Borbe*, *Politike* i omladinskih novina) i fotograf (industrijski dizajn, velika povećanja za opremanje interijera), a u profesionalnoj filmskoj i TV-produkciji surađivao je od 1986. godine. U koautorstvu s Mojmirom Koničem

1986. režirao je i snimio kratkometražni animirano-eksperimentalni film *Maybridge i comp.* (produkcija ADU), za koji iste godine dobiva Prvomajsku nagradu Sveučilišta *Sedam sekretara SKOJ-a* i nagradu ASIFA-e za najbolji debitantski film na 33. festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu. Kao drugi snimatelj realizirao je kratki igrano-dokumentarni film *Letališće* (1987., TV Ljubljana), a kao snimatelj, dokumentarne filmove *Udruženje samaca* i *Badanj* (1987., TV Zagreb); surađivao je na multimedijalnim prikazivanjima Borisa Bakala (*Stolpnik i 22 prizora smrti*); od 1986. do 1989. radi kao asistent trik-snimatelja i snimatelj na dugometražnim animiranim filmovima *Čudena šuma* i *Čarobnjakov šešir* (Croatia film, redatelj Milan Blažeković), i snima nekoliko animiranih videospotova. Član je Društva filmskih radnika od 1988. godine. Od 1989. godine je stalno bio zaposlen kao kamerman na Hrvatskoj televiziji. No, pored redovitog kamermanskog posla, kao snimatelj i scenarist — u suradnji s Draženom Šimićem — od 1989. do 1990. godine realizirao je niz samostalnih autorskih priloga arheološko-povijesne i putopisne tematike, vezanih uglavnom uz dokumentarni program redakcije *Obzora* (urednik Mladen Trnski): *Turris stagno* (1990.), *Turska kosa* (1989.), *Bunja* (1989.), *Castrum Justiniani* (1989.), *Uskršnji običaji u Velikoj Hrvatskoj* (1989.), *Mirna rijeka* (I. dio 1989.), *Lička Zrmanja* (1990.), *Hercegovina danas* (1990.), *Najstarije Topusko* (1990.), *Vodeničarstvo u Zagrebu* (1990.), *Savom mjesec dana nakon poplave* (1990.), te mini-serijal pod naslovom *Agramer Historische Video Zeitung* (1989.-1990.: *Posljednja snivališta zagrebačkih purgera*, *Mirogoj*, *Gradine i gradišta na Medvednici*). Godine 1990. snimatelj je dokumentarnog filma *Tunguska katastrofa I/II* (režija Željko Belić), 1991. snima na iransko-iračkom ratištu (*Kurdsko kolijevka traži utočište*, sa Zvonkom Zmazekom i Draženom Šimićem), a iste godine kao autor i snimatelj realizira dokumentarce *Zima u plavsko-gusinskoj kotlini* i *Knin bez komentara*.

Od samog početka rata u Hrvatskoj izvještavao je za dnevnik Hrvatske televizije. Kasnog popodneva 10. 8. 1991., na banijskom bojištu (pokraj Hrvatske Kostajnice), Gordan je teško ranjen, ali general Rašeta onemogućava helikoptersku pomoć, te on umire na putu prema zagrebačkoj bolnici.

## PORTRAIT OF AN AUTHOR: ANTE BABAJA

UDC: 791.44.071.1(497.5)  
791.43(497.5)»1953/1992«

Ivo Škrabalo

## Ante Babaja: The passive Hero of Croatian Film

Babajá's longtime preoccupation with film as a form of artistic expression is readily recognizable in his opus, which means that he yearns to transform every factographic detail or literary antecedent into a uniquely filmic form of art that is impossible to apply to any other medium. In every one of his works, which are all different in their methodology and genre, he confronts the viewer and himself with some of the most formidable issues regarding human fate. It can be said of Babaja's films that they bear witness to the author's efforts to reveal the fundamental *absurdity* of living, before which we are all completely helpless. In this manner, *Body* (1965) empirically and brutally portrays the body as a shell for the human spirit and being. Unraveling the enigma of the human face is the essence of some of his brilliant film impressions (*Cabin*, 1966, *Waiting Room*, 1975, *Old Woman*, 1976). His excellent documentary *Can You Hear Me* (1965) disturbingly bears witness to the effort to bring the meaning of language to the consciousness of deaf children. Babaja best expressed his fundamental fatalism in his four feature films, which have undoubtedly already become Croatian film classics. Among them, *Birch Tree* (1967) is regarded as a masterpiece of what is considered the apex of Croatian film as a whole. *Smells, Gold and Thyme* (1971), has been described as a film about alienation, but it is rather a grand descent into pessimism and resignation as the life philosophy of the passive hero. *Lost Homeland* (1980) talks about the return to the point of departure, while *The Stone Gates* (1992) is the author's own creative testament, in which all of the elements of his filmic thought and expression are present. *The Stone Gates* can be considered a work which offers a synthesis of Babaja's film art, which he most often used to express his life philosophy of resignation without tragedy in a superbly masterful manner.

UDC: 791.44.071.1(497.5)(049)

Damir Radić, Vladimir Sever

## Biofilmographic Conversations: Ante Babaja

Ante Babaja was born in 1927 in Imotski. He was educated in Belgrade and Zagreb, where he began to study economics and law. He became involved in film through Branko Belan, first as an assistant to K. Golik (*Blue 9*), then to Belan himself (*Not Everyone Sleeps at Night*, 1951, *Concert*, 1954). He also volunteered for J. Becker in Paris for a while, and in 1955 he made his first documentary film entitled *A Day in Rijeka*. This was followed by the short fiction films *Mirror*, *Ship*, *Misunderstanding*, *Elbow (as such)*, *Jury*, *Justice*, *Love*, *Body*, *Cabin*, the documentary *Can You Hear Me?* and other films. All of these work show an author of exceptional visuality and wittiness, with a tendency to explore media and subtly criticize society. In 1961, despite the dissatisfaction of censors and the frequent ban of his works, Babaja made his first feature length film *The Emperor's New Clothes*. He photographed it in high key, and the stylization was so great that the censors could not even detect, much less grasp, the stinging social critique. This film was followed by *Birch Tree* (1967), unquestionably one of the greatest Croatian films, which was based on the motives of primeval village life. During that time, Babaja also dedicated himself to pedagogical work at the film directing department which he founded at the Academy for Theater, Film and Television. This is the reason that the gaps between his films became increasingly larger: the political-provocative *Smells, Gold and Thyme* 1971, the lyrical-nostalgic *Lost Homeland* 1980, and finally the intimate, *The Stone Gates* 1992, which sums up the author's credo and which functions as a confession as well. With his not large opus, Ante Babaja has carved a unique place for himself in Croatian cinema as an author who has consistently held true to his view of film: »Film has, for me, since the first day that I have been aware of it, always been art. Film as art, this is something that I have always emphasized. Naturally, film exists in a hundred different ways, but I am only interested in this one — film as art.«

UDC: 791.44.071.1(497.5)  
791.43(497.5)»1955/1992«

Damir Radić

## The Films of Ante Babaja

Ante Babaja is an author of a diversified, but integral and consistent world which has two fundamental emanations — one that is stylized and playful/satirical and one that is realistic/naturalistic/documentary. A (critical) interest in human nature and social surrounding in addition to the questioning and investigation of the formal possibilities of film is the bond that connects them. Babaja's representative character (lonely, introverted) is a sensitive individual, unhappy on the one hand due to the inherent uneasiness of his being, and on the other hand, under the influence of the dominant mediocrity of his surroundings (including political persecution).

Ante Babaja has made an indelible mark in three film forms — feature, documentary and experimental, and, at the very least, his three films *Body*, *Birch Tree* and *Lost Homeland*, are anthological achievements in Croatian cinema which have also earned him a special place in the realm of European and world cinema. Even though the public in general, and the majority of critics attribute his undeniable status as a classic of Croatian film solely to his film *Birch Tree*, it should be emphasized that within the framework of Croatian cinema, Babaja's entire feature length opus is exceptional (*The Emperor's New Clothes* and *Smells, Gold and Thyme*). It would also be difficult to find something to equal his short length opus (with the peak of excellence achieved in *Elbow*, *Justice*, *Jury*, and *Love*), and his *Can You Hear Me?* together with *Can You Hear Me Know?*, undoubtedly belong in the highest category of documentary film works, while his *Body* is an immeasurable contribution to experimental film which, at the time, had world wide relevance. In short, Ante Babaja is one of the most intriguing and most creative personalities in Croatian film.

UDC: 791.44.071.01(497.5)  
791.43(497.5)(091)

Vladimir Sever

## Lost Beauty: The Films of Ante Babaja

The key period in Ante Babaja's film life happened in France, where he was an assistant to Becker, Christian-Jaque and Ciampi. The picturesque, eloquent spirit of his early short works reflects Babaja's enthusiasm with film, and it places him shoulder to shoulder with his European contemporaries. After his return to Zagreb, Babaja, not inclined to direct confrontation with the political structures of the time, opted to portray the actual fates of people. This proved to be a much stronger critical argument than direct criticism.

Social and cultural, instead of political, Babaja's criticism penetrated much deeper and proved itself to be far more lasting than any type of political confrontation.

In his film *The Emperors New Cloths*, all he had to do was transfer an everyday story to the realm of Anderson's fairytale in order to achieve the full freedom to dissect society from the inside. In *Birch Tree*, the village is a grandiose, rich and emerald landscape in the late fall. It is full of inhospitable mud, and, in its most extreme instance, can be experienced as a rotting corpse. *Smells, Gold and Thyme*, shot in black and white, is the story of a bleak and deserted Adriatic island during the winter, which dreams about its former glory and which does not have a future to believe in. *Lost Homeland* is a far reaching elegy to some of the more turbulent decades of Croatian history, the search for connections between generations, between different regimes, and the quest for a means for history to condemn and exonerate an individual. On a different note, *The Stone Gates* casts away every reality based on outward geography, replacing it with a city seen as a nonlinear, almost musical landscape.

## FILM OF THE NINETIES

UDC: 791.43»1990/1999«  
791.43.01

Jurica Pavičić

## Controversies and Trends of a Decade

For film, the nineties were a decade of contradictions in the technological, economic, geographic and poetic sense. It was a decade during which the digital technical revolution moved feature films closer to virtual reality and almost changed the ontological status of film, but it also featured a counter-offensive to this phenomenon as well. The mainstream, represented by the major studios, had its commercial might tested and it came out stronger than ever before. The decade was in part marked by the flowering of post-modernism, and also by its negation. In addition, there was the widespread affirmation of yesterday's marginal films.

The filmic nineties can be divided into two major sub-periods: the first, crowned by the triumph of Tarantino's *Pulp Fiction*, is the period of the anti-Hollywood counter-revolution in which American independent film dominated (along with its non-American allies — Kaurismäki, Peter Jackson, Matthieu Kassovitz). The second period featured the return of the domination of the big studios, especially after the *Titanic* phenomenon. Thus, the nineties have, in a much shorter timeframe, recycled the economic-poetic history of film from the sixties onward, and the success of »small« films like *The Blair Witch Project* and *The Sixth Sense* in the last year are indications that the pendulum might be swinging in the other direction once again. However, while the

postmodern spirit was still dominating the first generation of independents and their films with their mostly inter-genre and meta-traditional games with expressed nonsensical, complex and populist components, the second generation of indies was characterized by very serious, downbeat films dealing with difficult subjects (faith, insanity, sexual deviation, death, fanaticism, poverty).

The beginning of the nineties was in the sign of postmodernism. The directors who were in fashion at the time — Lynch, the Coen brothers, Besson, Almodovar, Burton, Jeunet and Caro, all reflect typical postmodernist tendencies: intermediality, citations, strong intermedial ties to tradition, the use of special effects, illusion and stylization, anti-realism and a narcissistic questioning of media.

The directors at the end of the decade — P. T. Anderson, Von Trier, Korine, Mendes, Solondz, Winterbottom — are the exact antithesis of this, i. e. they are serious and scowling naturalists who have given up stylization and baroque-ness for the commonplace.

In the whole of world cinema of the nineties, superpower status was assumed by, at first glance, marginal cinemas. The most exiting was the boom of East Asian cinema, associated with the success of the Hong Kong action film (John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam...). This boom was supported to an even greater degree by the so-called »fifth generation« of mainland Chinese cinema (Chen Kaige — *The Yellow Earth*, *The Big Parade*, *Farewell My Concubine*; Zhang Yimouku — *Red Rye*, *Ju Dou*, *Raise the Red Lantern*, *The Story of Qui Ju*, *Not One Less*), who have been followed by the »sixth generation« (Zhang Yuan — *Beijing Bastards*, *Eastern Palace*, *Western Palace*, *Eighteen*). We should also add New Zealand's Peter Jackson, Lee Tamahori and Jane Campion, and Iran's Majida Majidi, Mohsen Mokmalbef and Abbas Kiarostami to this list of reigning marginal artists.

The European film crisis is primarily the crisis of its big film industries. From the beginning of the eighties, Italian film has been in an unprecedented slump. Despite some brilliant works (Tornatore, Amelli, Salvatores), the average Italian production is worse and more downbeat than the Croatian. Spanish film remains the most commercially successful (Almodovar, Bigas Luna...), and Alex De La Iglesia and Julio Medem are two of Spain's up and coming film makers. The veterans of the so-called New German film like Wenders, Herzog and Schloendorff made mostly sterile Euroimage films in the nineties, and the marginal character of German film came to an end only at the end of the decade with emergence of young artists Caroline Link, Wolfgang Becker and Tom Tykwer. France remains the most productive European film making country by far with a production of nearly 150 feature films annually. The advantage of the French is that their old school is still working (Chabrol, Tavernier, Rohmer, Resnais), and its significance has been enriched by foreign directors (Kieslowski, Kusturica, Paskaljević, Kiarostami, Pintilia, Theo Angelopoulos). Among the big European film makers, the British are in the best position. Their renaissance took place on foundations laid by deserving film makers from the previous decade (Jordan, Figgis, Frears, McKenzie, M. Leigh, Newell). On

the one hand, there has been a diversification among the various British film making regions: Scotland and Wales, and on the other hand, there has also been a greater mingling of British and American film capital. At the same time, British film is increasingly leaning more toward the mainstream and enriching it with its own tradition of the social film (*Four Weddings and a Funeral*, *The Full Monty*, *Brassed Off* and *The Crying Game*).

The last few years of the decade have been in the sign of the budding of European film (along with the British and the success of Dogma 95, there are the New German Independents, the recovery of Czech film and other phenomena) In the spirit of these films, the revolution at the end of the decade was hit by its own counter revolution. The authors who are participating in this European budding are the poetic associates of the new, young gloomy films by US authors Anderson, Korine, Gray and Kimberly Pierce, and by Asian Zhang Yuan.

UDC: 791.43.01

Nikica Gilić

## **The nostalgic Mode of the Postmodern and Nostalgia as a Theme and Symbol of the End of the Century**

The artistic merit of a postmodern work is often found in the unexpected joining of elements in the various chapters of cultural history, and in the mixing of genres, styles, conventions and cliches. This presumption that the paradigm is exhausted, and that innovation is trickery can be interpreted as nostalgia for a time when there was still faith in the power of creation and poetry. Accordingly, this type of nostalgic sentimentality is sometimes invalidated, while, at other times, it is enriched through an ironic viewpoint.

A paradigmatic example of this type of film nostalgia during the eighties and nineties is Tim Burton, whose films exude nostalgia at various representative levels — from the overall structure to the mood of his characters and various motifs. Exceptional examples of this are the films *Batman* (1989), *Batman Returns* (1992), *Ed Wood* (1994), *Tim Burton's Nightmare Before Christmas* (Henry Selick, 1993), *Mars Attacks!*, 1996, as well as *Midnight in the Garden of Good and Evil* (Clint Eastwood 1997), in which a pathological obsession with a traumatic childhood and a nostalgia for a nonexistent ideal society are at the forefront.

Unlike the eighties, the end of the nineties produced a number of very good films that, on the surface, resemble the manifestations of this postmodern sensibility, but that could not be pared down to the same stylistic paradigm (*Pleasantville*, Gary Ross, 1998, *The Wedding Singer*, Frank Coraci, 1998, *Blast from the Past* Hugh Wilson, 1998). Not even the manaristic broadness of *Blast from the Past* and *The*

---

*Wedding Singer* can be compared to the richness of *Batman's* para-narrative structure.

On a note not related to a concrete decade, it is worth mentioning how the above mentioned films by Tim Burton are exceptionally postmodernistic, just like *Midnight in the Garden of Good and Evil*, while in the case of *Pleasantville*, *The Wedding Singer* and *Blast from the Past*, the execution (which is in great part typical of postmodernistic art) is a secondary property of the structure. Even if it would be excessive to assert that these three films represent a return to realism/mimetism (in the sense of the classic Hollywood style), we would not be mistaken in saying that they do signify a return to some genres — the romanitic comedy, and even to some extent, the screwball. However, this time around, they are devoid of the irony that marked the return of the melodrama/horror in films such as *Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990.

UDC: 791.43(73)

Bruno Kragić

## **American Film Postmodernism — A New Epoch or a Delusion**

This text analyses American cinema in the context of historical periodization. In spite of the widely accepted premise that the era of the classical narrative style of the 1960s has been replaced by modernism, this article starts from the assumption that this switch never actually occurred, at least not in American cinema, and ends on the conclusion of the non-existence of the postmodern stylistic epoch. The main thematic and formal paradigms of the classic Hollywood cinema — the invisible style and the resolution of incompatible values remain dominant even though a number of contemporary films use some modernistic stylistic devices. In elaborating this premise the paper also analyses the possibilities of defining postmodernist style as expressed in the essay *The Postmodern and Postmodernist in American Cinema* by N. Gilić, published in this review, and concludes that there is not enough evidence to accept the term postmodernist in dealing with contemporary American cinema. By citing *Pulp Fiction*, *Forrest Gump*, *Titanic*, *The Game* and *L. A. Confidential* the author argues that the classical narrative style in American cinema has not yet come to an end.

UDC: 791.43:78.036

Irena Paulus

## **Film Music in the Nineties: The Song and the Score — A Battle for Supremacy?**

The film score, written with the purpose of *following* the screen action with music, *cannot live independently, apart*

*from the image*, while the song can, since it does not need to conform to the action on the screen. In the nineties, this functional difference manifested itself as a problem with the mutual stylistic variance of the song and score, as a problem of their intent, as a problem of different musical worlds that, in themselves, are either acceptable or unacceptable to various audiences.

Previously, the song and the score had traveled along the same film road. Over time, the styles of the film song and the film score began to increasingly drift apart. The score remained traditionally oriented, while the song set off on another course altogether. However, this ever more apparent stylistic disparity did not have the effect of alienating either the stubborn score or the increasingly popular song, but during the nineties, the score began to adopt the rhythm and contemporary electronic instrumentation of the song. However, this popular orientation of the score did not harm its filmic functionality, nor did it hurt the real purpose of the song. Even though the song, during the nineties, sometimes attempted to interfere with the »job« of the film score, because of its rigid, already established structure, it was never suitable enough in a functional sense. It was, however, far more successful than the score in the commercial sense.

Thus, the classical division of film music into the score — which serves as scene related music, and the song, which performs as something non-scene related, remains, despite attempts from both sides to break these barriers. Consequently, the combination of song-score will become ideal for film when it creates a balance between the scene related and the non scene related, or rather between the commercial and the functional.

UDC: 791.43-3

Tomislav Čegir

## **Conquered Space: The Western of the Nineties**

This essay deals with the contextuality of the western genre in the nineties, and its connection to the tradition of the genre itself and the heritage of the society in which it was created. On reflection of the conditionality of the genre in the nineties, it is necessary to question the genre's antecedents in the late sixties and early seventies, with an emphasis on the slump of the western in the eighties.

The relationship between the mythic and real — which is often the reason for an incomplete understanding of the western — is dealt with through the traditions of genre and through society's inheritance of ethnic viewpoints. The western of nineties, with its substitution of the basic defining characteristics of the genre, has been tagged as gloomy, since, unlike the regular dualities of the past, there is an ambivalence toward the classic formulations of the genre today.



The citing of various examples of the nineties' western also encompasses an examination of their complexity, an inquiry into the 'inner' contextuality of individual films, and their connection to tradition itself. The essay questions the revisionist approach toward the, up to now, neglected participants in the conquest of the frontier west of Mississippi, the change in the moral viewpoint that appeared in the nineties' western, and the change in the formulations of the genre toward tendencies in other film genres.

## **An Encyclopedia of Directors for the 21<sup>st</sup> Century**

Prepared by Jurica Pavičić

The encyclopedia of film authors encompasses those for whom it can be, with certainty, asserted that they will be the principal creative force in world cinema for the next several decades. The author's selection was based on more or less objection criteria: festival representation, awards, international significance and fame. The fundamental criterion for inclusion in the list was age, and of the 26 authors included, all are younger than 35. With regard to the fact that Croatia suffers from a chronic lack of information about current world cinema outside the mainstream, this selection includes authors from small countries including Taiwan, Belgium, Denmark, Slovenia, and Tadjhikistan. The listed authors overcame the objective hurdles that naturally befall those belonging to small cultures, and managed to find a place for their work in the world, albeit in the limited ghetto of festivals, retrospective and art cinemas.

### **THE CRONICLE'S CRONICLE**

Vjekoslav Majcen:

### **A Chronicle — December 1999/March 2000**

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia, accompanied by a bibliography of books published in Croatia, and obituary notices of deceased filmmakers.

### **CROATIAN PREMIERES**

UDC: 791.43(497.5)»1999«

Diana Nenadić

### **Realignments**

Over the past three, turbulent film months, the Croatian public has been presented with three new feature films, and with three different film models in the new order of

Croatian cinema. The epic *Four Abreast* by Jakov Sedlar, with its controversial evocations of the Bleiburg slaughter of Croats after WWII, represents the hard line and high budget propaganda of »state« cinema. The satire awakened in the ghost of Josip Broz Tito in the comedy *Marshal* by Vinko Brešan has remained within the framework of the middle of the road film and in the style of his first comedy *How the War Started on My Island*. The youngest member of this directorial threesome, Ognjen Sviličić, with his first feature film *If I Could be a Shark*, has shown himself to be an author with a tendency toward »deviate« poetics and stylization.

UDC: 791.44.071.1(497.5)  
791.43(497.5)»1984/1999«

Jasna Posarić

### **A Collage Portrait: Zrinko Ogresta Zrinko Ogresta: Biography and Filmography (H. Té)**

Zrinko Ogresta's filmic reality is full of warmth toward the image, and especially toward the film hero who appears to be painfully real, since Ogresta does deal with serious and difficult subjects, various problems with the psyches of individuals and social conditioning. Led by the principle of »less is more«, Ogresta focuses on the feelings of the hero, and this reduction of feelings consists of the minimizing of the expressed emotions of the character, in his shutting himself up within himself. These characteristics were already evident in the protagonists of his academic films (*Emergency Exit* and *Would You Like Some Tea?*), and they can be identified at the dramaturgic foundation for his feature trilogy (*Shards*, *Washed Out*, *Red Dust*). Ogresta does not direct easily likeable films. He seems to adore the gloomy tones with which he suggest loneliness, sorrow, abandonment...

If we look chronologically, and if we accept his three feature films as a trilogy, it is interesting to observe that in his second film (*Washed Out*), Ogresta speaks about the present of pressured individuals, while in his first film (*Shards*) and his third (*Red Dust*), he encompasses a broader timeframe of several years in which he throws in facts that are not directly relevant to the life of his hero, but that do however exert an influence on him. In the process of creating a linear social dramaturgy that incorporates a broad period of time, the director offers a hermetic variety of events that can be easily recognized on a global scale, and that, when delved into deeper, open up numerous issues. More accurately, after he completed his registration of Jagoda's (*Washed Out*) mental state, his interest became more focused on finding the social context which produced Jagoda herself, and which was inherited from *Shards*. In this sense, we can speak globally about a trilogy which, when compared to the remainder of Croatian feature films in the nineties, is the most contemporary and most complex witness to our national identity.

## 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 December 1999 to March 2000.

### FESTIVALS/EVENTS

UDC: 791.66(497.5)»2000«  
791.43-92(497.5)»2000«

Diana Nenadić

### Old Rules and new Exceptions

(THE 9<sup>TH</sup> DAYS OF CROATIAN FILM, ZAGREB MARCH 2 — 5, 2000)

Filmography and Awards of the 9<sup>th</sup> Days of Croatian Film (V. Mn)

Old rules and new exceptions marked the 9<sup>th</sup> Days of Croatian Film. In the category of short and medium length films, Croatian television remains quantitatively dominant with its, mostly documentary, works. The short fiction film has been boiled down to the fresh student production of the Academy of Dramatic Arts, and animated films recorded only individual successes (*Film with Little Girl* by Danijel Šuljić), while non-budget experimental film and video kept up its solid average this year as well. One exception however is the documentary production of *FACTUM*, which has introduced an investigative approach to Croatian documentaries, as well as a socio-critical stance, political subject matter, and the refreshing documentary approaches of young authors (Andrej Korovljević in *Years of Rust*, Zvonimir Jurić in *Fortress*, Aldo Tardozi in *Terra Roza* i Zrinka Matijević in *Of Cows and Men*).

Sanja Muzaferija

### Hitchcockiana

(The conference — Hitchcock: A Centennial Celebration, MOMA, New York, October 13 to 17, 1999)

From April to July 1999, the Museum of Modern Art dedicated an extensive exhibition to Alfred Hitchcock. It encompassed screenings of his films and an exhibition of all kinds of works by Hitchcock (artifacts of his design, memorandums and reminders that he wrote, set design sketches and story-boards, drawing and photographs). This exhibition was supplemented in October when, in New York, in the

organization of New York University's Tisch School of Arts' Department for Film Studies, held the, up to now, biggest gathering dedicated to the legendary film maker entitled *Hitchcock: A Centennial Celebration*, which gathered around 400 participants. Laura Mulvey, Robin Wood and Slavoj Žižek were just some of the renowned participants at the conference which was presided over by Richard Allen, the head of Film Studies at the Tisch School of Arts at New York University. Many debates were held at the conference in the following sections: *Critical Perspectives*, *Biographical and Historical Perspectives*, *Working With Hitch: A Screenwriter's Forum*, *Hitchcock in Context*, *Hitchcock and European Cinema*, *Industrial Discourses, or the Business of Filmmaking*; *Hitchcock's Museum* and the section *The Gothic in Hitchcock*, in which the most eminent international personalities in the field of Alfred Hitchcock research participated.

Rada Šešić

### The World in India and India in the World

(The 5<sup>th</sup> International Film Festival in Calcutta, 1999)

The festival in Calcutta (at which the films *The Three Men of Melita* Žgajner and *Recognition* by S. Tribuson were shown) was organized for only the fifth time, and the featured guest was American director Gus van Sant. Ambitiously conceived, the festival, with a rich and varied program, along with thematic discussions, drew both the attention of young fanatical filmophiles and old alike. A part of the popularity of the festival lies in the fact that authorial films from Europe, and India for that matter, cannot be seen on the regular cinema repertoire (eighty percent of cinemas show exclusively popular Indian films, while the remaining twenty percent screen a combination of Hollywood and European films). Domestic, so-called parallel or art films, have over the years only found a place for screenings at foreign cultural centers.

A retrospective of Paradjanov's films had special significance at this year's festival along with many other special programs: a retrospective of new Dutch film, a program of contemporary French film, a review of Hollywood films from the thirties (Lubitsch, Ford, Hawks, Welles, Lumet), a presentation by the Gaumont film company, a retrospective of Mizoguchi, Oshima, Fellini and Hitchcock, as well as program on technology in the cinema revolution which was mostly dedicated to Spielberg. Of the smaller national cinemas, Ecuador was represented, while in the Canadian program, Sarajevo native Davor Marjanović screened his *The Father's Angel*. Out of the Indian films, the most impressive was *Throne of Death* by young director Mural Nair and *The Servant's Shirt* by middle-aged alternative Bombay film maker Mani Kauli.

While Calcutta is an already well established international film festival, there is the Bombay festival called MAMI, organized by the Mumbai Academy of Moving Images and

dedicated to popular Hindu films. The festival was established with the intention of endorsing popular Hindu films, i. e. love stories, that do not enjoy the admiration of domestic intellectuals. This is how popular Hindu film received its due respect at an international festival held at »home«, especially among international guests. Perhaps now the domestic »intellectual« public will rally behind it as well.

Andrea Radak

## Croatian Films at Fest

(The 28<sup>th</sup> International Film Festival FEST 2000, Belgrade, January 28 to February 6, 2000)

After 20 years, FEST has returned to the center of Belgrade in altogether eight venues that all gravitated toward the central Union Hall. Despite the difficult economic situation in FR Yugoslavia and numerous organizational-financial problems (state television discontinued the traditional FEST chronicle, and, in its informative programs, it completely ignored the festival; because of the constant oscillations in the power supply, many screenings were continuously interrupted, etc.), the international festival in Belgrade was held from January 28 to February 6. For the first time in 15 years, the number of screened films at FEST numbered more than 100 — i. e. around 110 films were divided into eight programs. The central program, in which Croatian films were also shown, was entitled »Eye of the Festival«, while the others were dubbed »Eye of the Portrait« (a portrait of Italian guest Pupi Avati), »Eye of Discovery« (the films of directors Frederic Fonteyne, Saša Gedeon, Amos Gita, Fred Kelemen, Aleksandra Rogožkina, as well as those of actor Kim Bodni and Čulpan Hamatov), »Eye of the City« (life in cities, from Zagreb in *Garcia*, through Swedish Amala to Teheran), »Eye of the Homeland« (the relationship toward one's birthplace), »Eye of the Atlas« (the state of film in certain national surroundings, including Croatia), »Eye of Eroticism« (ŽPriaps problem' on film at the turn of the century), and »Eye of the Past« (a retrospective of the films of Svetislav-Ivan Petrović and Ita Rine). Croatian cinema, represented by the films *Garcia* (D. Šorak), *Red Dust* (Z. Ogresta) and *If I Could be a Shark* (O. Sviličić), was exceptionally well received, and two of the three screened films immediately entered regular cinema distribution.

Marin Lukanović

## The Digital Future and Film?

(The Future Film Festival, Bologna, 2000)

How great is the contribution of computer generated visual effects in today's films? How are they achieved, how are they utilized, how should they be used, are they merely technology or a language in their own right? These and many other questions were posed at the beginning of the year in Bologna, at the second consecutive Future Film Festival, a new review dedicated to new technology in animation.

Divided into several segments (The Digital Award, D. Film Festival /on the Internet/ and Future Film Short), this year's review was more oriented toward new fields for computer applications, than toward feature films. In the program *The French Road Toward the Digital*, the work of several large French companies was screened. Digital Domain and ILM represented the American stars and stripes in the field of film production, and Walt Disney Imagineering in the field of theme parks. There was also a retrospective of Japanese robot-animation entitled *The Past of the Future*, along with a program dedicated to 'real' cartoons called *The Future of Toons*. Great hope was expressed regarding the Internet and on digital processes as one of the possible roads to help »liberate« film from the mainstream, and from the production to distribution limitations of the film industry, but the question remains as to whether contemporary audiences wish to watch films in cinemas or on computers.

## STUDIES AND RESEARCH

UDC: 791.43:78

Irena Paulus

## Williams Versus Wagner or: An Attempt and Connecting Musical Epics

The assertions of various analysts, and even of those individuals who participated in the creation of the music for the *Star Wars* trilogy, i. e. John Williams and George Lucas, motivated the author of this article to search for a link between the opera of Richard Wagner and the music for the *Star Wars* serial by John Williams. At first glance the connection between Wagner and Williams seems to be in their use of the *leitmotif*.

Wagner's idea of the *leitmotif*, or rather the musical thought that repeats itself throughout a work in order to emphasize its connection to a character, concept, object or idea, often appears in film music. However, since composers in film approach the *leitmotif* in a much simpler way than Wagner, it is better to call their realized motifs film themes.

John Williams has used the *leitmotif* in the true sense of the word. Wagner had already become familiar with various procedures for varying and transforming themes, and he touched on the idea of thematic images (the overture as a uniting element of the musical structure). However, the similarity between Williams's and Wagner's *leitmotifs* is the greatest in the area of related themes (one theme or motif passes through a series of new themes and motifs), on the basis of which Williams and Wagner create a web of interconnected *leitmotifs*.

Similarity between Wagner's and Williams's procedure can be found in the fields of melody, rhythm, harmony, instrumentation, and even in the ratio of »antiques« and »novelties« in their music. Richard Wagner's ultimate goal was the creation of musical drama, a musical-stage work based on

the old roots of opera in which all of the musical elements serve the drama. John Williams's ultimate goal is to contribute to the making of a film in which his music will serve to form the content and the functioning of all of the other film elements. In fact, their goals were very much alike. The difference lies in the specific characteristics of the medium in which they worked (opera, film), and in the 100 years between the musical-stage-film works of John Williams and Richard Wagner. This one hundred year gap between the older composer (Wagner) makes him the more advanced innovator, while it makes the younger (Williams) a composer who combines and synthesizes the knowledge of his predecessors. The analytical content of the article: Leitmotifs and the Film Theme, Thematic Images: Simple scores in the Wagnerian Mode, Evil is Always More Interesting than Good, The Theme of Power: Thematic images or *idée fixe*?, Family Ties, the Thematic Web and Musical Unity, The World of John Williams's Leitmotif, Wagner Versus Williams and Vice Versa, Avantgardism and Traditionalism.

UDC: 791.43.01  
769.9  
75.01

Davorka Perić

## **The Semisubjective Shot or the Character from Behind — In Painting, Film and Strip Art**

The *semisubjective shot* or the *semisubjective point of view* is that in which the observed character is in the line of sight, the point of view is above his back, and we, together with him, view something else in his line of site. The most common form of the semisubjective point of view is the *over the shoulder shot*, i. e. a shot made behind the back of one of the characters. With regard to the relationship between the observer and the observed, there are a few different uses for the image of the passive side of a character:

In the first group there is the semisubjective shot which appears with the complementary interchange of comprehensive shots of the observer and the observed. This type of representation of the characters is useful in sequences of edited dialogue and in defining the relationship among characters in interaction. They underline mutual observational communication, opinions and one and the other participants or mutual observers.

The second purpose of the semisubjective shot is in hiding the identity of a character. The observational position of character tells us that he is watching, but it does not tell us whether the one being watched has seen him. Observation is one way and mutual observational communication has not been established. Taking such a voyeuristic position only strengthens the rhetorical qualities of the shot.

The third situation deals with the observational position of a character watching a scene in the depth of the shot. In this case, there is no use of dialogue, nor is it necessarily a mysterious person we are seeing, but rather a character whom we met earlier, but who, in the given shot, is separated and removed from the background that he is watching. We, together with him, observe the situation at a distance. With regard to the relationship between the character and the background in shots which show the character from behind, it is both possible for the character and background to merge, as well as to be separate from one another. In the first case, what happens is the subjectification of the ambient, they become singularly united in the emotional charge pervading the character and the ambient, and with the separation of the foreground from the background, the »difference in worlds« can be emphasized. In this way, i. e. depending on the context, the function and character of a scene can be changed, and this filmic exhibitory context builds both aesthetic and psychological meaning from the relationship between the observer and the observed, and from the relationship between this shot and the wider context, i. e. the film as a whole.

## **UNCOVERED WRITINGS**

UDC: 791.43-2

Gordan Lederer

## **The Technique of Shooting Animated Film**

In the first part of the text, the author analyzes the equipment of a special effects studio for shooting animated films. In a practical example from the Animated Film Study at Zagreb Film, he observes that the technical equipment used to shoot animated films in Zagreb has long since become outdated, but thanks to the slow development of the technology for shooting animated films, it is still able to be used on even the most demanding high-profile projects. The fundamental deficiency of this equipment is its impossibility to be adequately manipulated quickly. The renovation of the technical base for the production and shooting of animated films should be undertaken in two directions: the renovation and modernization of the method of producing classical animated films and the accrument of a material and personnel basis needed for the switch to new (digital) technology.

The second part of the text is a systematic portrayal of the creation of an animated film. The author details fundamental camera techniques and explains the work of a special effects cinematographer from the preparatory phase through shooting the actual frame to controlling the quality of the developed work copy. He also explains the coordination between the director, animator and cinematographer as well as the methods of achieving certain effects.

# ○ suradnicima u broju

**Tomislav Čegir** (Zagreb, 1970.), absolvent povijesti i povijesti umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Objavljuje o filmu i likovnim umjetnostima u *Hrvatskom slovu*, *Heroini*, *Kvadratu* i *Patini*, Zagreb.

**Staša Čelan** (Split, 1969.), absolvent montaže na ADU. Osim filmskih kritika, objavljuje prikaze SF knjiga i stripova, Zagreb.

**Nikica Gilić** (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, Zagreb.

**Bruno Kragić** (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku, postdiplomant iz amerikanistike. Radi u LZ Miroslav Krleža gdje piše i uređuje leksikografske članke.

**Tomislav Kurelec** (Karlovac, 1942.), diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao kazališne i filmske kritike i eseje. Urednik je filmskog programa na HTV-u, urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb.

**Marin Lukanović** (Rijeka, 1979.), student je treće godine povijesti i kritike filma na Filozofskom fakultetu u Bologni. Suradivao je u *Novom listu*. Vodio je nekoliko radionica videa i televizije na međunarodnim srednjoškolskim i studentskim okupljanjima.

**Vjekoslav Majcen** (Zagreb, 1941.), doktorirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb, iz filmsko-povijesne tematike. Savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, glavni urednik *Zapisa* i *Hrvatskog filmskog i video godišnjaka*, urednik u ovom časopisu. Autor više knjiga iz povijesti hrvatskog filma, Zagreb.

**Martin Milinković** (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

**Sanja Muzaferija** (Zagreb, 1956.), diplomirala na FPZ u Zagrebu, magistrirala medijske studije na Sussex University (Velika Britanija). Djeluje kao novinarka u više tiskovnih (*Cosmopolitan*) i elektronskih medija (BBC, HTV), Zagreb.

**Diana Nenadić** (Split, 1962.), diplomirala na FPZ, Zagreb. Bila novinarkom u *Slobodnoj Dalmaciji*. Sada je vanjska urednica filmskih emisija 3. programa Hrvatskog radija, objavljuje filmske kritike i eseje (HR, *Zarez*, *Slobodna Dalmacija*). Urednica u ovom časopisu, Zagreb.

**Jelena Paljan** (Zagreb, 1971.), absolventica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Radi kao montažerka. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb.

**Irena Paulus** (Zagreb, 1970.), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u glazbenoj školi, te redovita suradnica/urednica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

**Jurica Pavičić** (Split, 1965.), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar u *Slobodnoj Dalmaciji*, kolumnista i esejista u više novina i časopisa (redovito u *Zarezu*). Djeluje i kao književnik (roman: *Ovce od gipsa*, 1998. i *Nedjeljni prijatelj*, 2000.), Split.

**Davorka Perić** (Zagreb, 1973.), diplomirala povijest umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, temom o polusubjektivnom kadru u slikarstvu, filmu i stripu.

**Sanjin Petrović** (Zagreb, 1973.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, urednik u filmskoj emisiji *Omnibus* Radio studenta, suradnik i više časopisa i novina, Zagreb.

**Jasna Posarić** (Zagreb, 1965.), diplomirala na FF u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1995. godine, suradnica *Vijenca* i *Novog lista*, Zagreb.

**Andrea Radak** (Zagreb, 1966.), absolventica na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Suraduje u *Jutarnjem listu*, *Vijencu*, te na 3. programu Hrvatskog radija s temama iz područja književnosti i filma.

**Damir Radić** (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF-u u Zagrebu. Filmski suradnik LZ Miroslav Krleža i filmskog programa HTV-a, urednik za film u Pro-leksisovom *Općem enciklopedijskom leksikonu*. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

**Mario Sablić** (Zagreb, 1962.), diplomirao filmsko i TV snimanje na ADU, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj, kritičar, te urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

**Vladimir Sever** (Zagreb, 1970.), novinar i pisac, diplomirao novinarstvo na FPZ. Piše filmske i književne kritike i eseje, suradnik u više časopisa i na radiju, urednik je časopisa *Plima*. Autor knjige proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998.), Zagreb.

**Rada Šešić** (Bjelovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu. Svojedobno urednica u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito suraduje u filmskim emisijama HR-a. Autorica je više kratkometražnih filmova, Bjelovar.

**Ivo Škrabalo** (Sombor, 1934.), magistrirao iz pravnih znanosti, Pravni fakultet, Zagreb. Povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu. Autor cjelovite povijesti hrvatskog filma i kinematografije (*101 godina hrvatskog filma*, 1998), Zagreb.

**Igor Tomljanović** (Zagreb, 1967.), absolvent montaže na ADU, bio više godina urednikom Radija 101, sada urednik u *Globusu*, suradnik na HR-u i HTV-u, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943.), doktorirao na FF u Zagrebu, izvanredni profesor na ADU. Urednik u ovom časopisu. Objavio više knjiga o filmu i TV, Zagreb.

**Denis Vukoja** (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

**Ivan Žaknić** (Korčula, 1972.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskoga radija. Filmske kritike objavljivao u više časopisa i novina. Sada filmski suradnik *Zareza*, Zagreb.

MEDUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA



THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM

## **5<sup>th</sup> INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM**

**SPLIT 2000**

# **FILM, VIDEO & NEW MEDIA**

**23<sup>rd</sup> TO 30<sup>th</sup> OF SEPTEMBER 2000**

P. O. Box 244, Split 21000, Croatia

### **REGULATIONS**

THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM WILL TAKE PLACE IN SPLIT FROM 23<sup>RD</sup> TO 30<sup>TH</sup> OF SEPTEMBER 2000. ALL SUBMISSIONS MUST INCLUDE A VHS (PAL) PREVIEW TAPE OR CD-ROM AS APPLICABLE ACCOMPANIED BY AN ENTRY FORM COMPLETED IN CROATIAN OR ENGLISH ALONG WITH THE SUPPORTING DOCUMENTATION.

ALL WORK MUST HAVE BEEN COMPLETED AFTER 1<sup>ST</sup> OF JANUARY 1999. THE DEADLINE FOR ENTRIES IS 1<sup>ST</sup> OF JUNE 2000. SCREENING COPIES MUST REACH SPLIT BY 1<sup>ST</sup> OF SEPTEMBER 2000.

PREVIEW ENTRIES SHOULD BE MAILED AS SMALL PACKETT/PETIT PAQUET, AND MUST BE CLEARLY LABELLED FOR CUSTOM PURPOSES AS FOLLOWS: VIDEO CASSETE, NO COMMERCIAL VALUE, CULTURAL EXCHANGE ONLY, *ALL PREVIEW TAPES WILL BE KEPT FOR THE FESTIVAL ARCHIVE.*

THERE IS NO LIMIT TO THE DURATION OF FILMS OR VIDEOS, SELECTION PANEL WILL SELECT WORK FOR COMPETITION, INTERNATIONAL JURIES WILL AWARD PRIZES.

ENTRIES SELECTED FOR SCREENING WILL BE NOTIFIED PROMPTLY AFTER SELECTION OF PROCEDURES FOR TRANSPORTING SCREENING COPIES.

THE FESTIVAL WILL MAKE ALL REASONABLE EFFORT TO PRESENT WORK IN THE BEST POSSIBLE CONDITIONS. TRANSPORT OF THE COPIES IS AT THE RISK OF SENDER.

THE SCREENING COPIES WILL BE RETURNED AFTER 15 DAYS, THE COST OF RETURN SHIPMENT WILL, AS A RULE, BE PAID BY THE FESTIVAL.

UNLESS SPECIFIC WRITTEN NOTICE IS GIVEN TO THE CONTRARY, THE FESTIVAL RESERVES THE RIGHT TO PRINT ANY ACCOMPANYING INFORMATION AND STILL PHOTOGRAPHS FOR PROMOTIONAL REASONS OR IN FESTIVAL CATALOGUE.

**DEADLINE FOR ENTRIES, JUNE 1<sup>ST</sup> 2000.**

Web-site: [pubwww.st.carnet.hr/split-filmfest/](http://pubwww.st.carnet.hr/split-filmfest/)

E-mail: [split.filmfest@st.tel.hr](mailto:split.filmfest@st.tel.hr)

