

Zagreb

22/2000

Tema:

Filmski ▼ žanr

Altman
Čegir
Čelan
Gilić
Gotovac
Hajnal
Kovač
Kovačević
Krelja
Kukoč
Majcen
Marušić
Milinković
Montale
Muzaferiya
Paljan
Paulus
Pavičić
Pavlic
Peterlić
Petrović
Radić
Rubeša
Sablić
Šešić
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Valentić
Vukoja
Žaknić

OPIS



kn 50

Hrvatski filmski

FILE

u broju:

***tema broja:
filmski žanr***

***paranoia-view art:
mjesto pod suncem
festivali i priredbe:***

***animafest – f.r.k.a. 2000 – festival jednogminutnih filmova – revija
filmskog i video stvaralaštva – cannes – festival krimića***

studije i istraživanja:

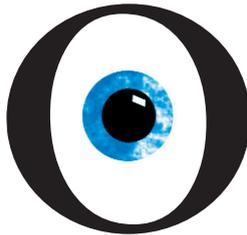
patrijarhalnost u filmovima zvonimira berkovića

»krupni plan« abbasa kiarostamija

slikovno lice stvarnosti (bilješka o dokumentarizmu)

arsen dedić i njegova filmska glazba

ljetopisov ljetopis – filmski i videorepertoar – bibliografija



Hrvatski filmski
LJETA
OPIS

Hrvatski filmski
LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 6. (2000.), br. 22

Zagreb, srpanj 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:**

Mirela Škarica

Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u
nakladi od 900 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12

tel: 385 01/48 48 771, 385 01/48 48 764,

fax: 385 01/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@inet.hr

verica.robic-skarica@hztel.tel.hr

hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

Godišnja pretplata: 120.00 kn

Za inozemstvo: 60.00 USD

Cijena oglasnog prostora:

1/4 str. 1.000,00 kn;

1/2 str. 2.000,00 kn;

1 str. 4.000,00 kn

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

CODEN HFLJFV

Sadržaj

TEMA: FILMSKI ŽANR

O ŽANRU — OPĆENITO

Rick Altman
KINEMATOGRAFIJA I ŽANR **3**

Hrvoje Turković
KAD JE FILM ŽANROVSKI? — SVJETOTVORNA TEORIJA ŽANRA **9**
FILMSKI ŽANR: BIBLIOGRAFIJA **31**

O ŽANRU — POJEDINAČNO

Jurica Pavičić
USILJENA UČITAVANJA : FILMSKA I KNJIŽEVNA KRITIKA O ŽANROVSKOJ
PROIZVODNJI **35**

Ante Peterlić
KLASIČNI MUSICAL **39**

Tonči Valentić
ŽANROVI U FILMSKOM POSTMODERNIZMU **45**

Tomislav Čegir
MANIRISTIČKI VESTERN SERGIA LEONEA **57**

OSOBNI POGLED (PARANOIA-VIEW ART)

Tomislav Gotovac
MJESTO POD SUNCEM **61**

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen
KRONIKA ožujak/lipanj 2000. **67**

UMRLI **72**

BIBLIOGRAFIJA **72**

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR **73**
VIDEOPREMIJERE **95**

FESTIVALI/PRIREDBE

Rada Šešić
ANIMAVIZIJA — ZAGREB 2000. **99**

Steve Montale
FESTIVAL IZ VIZURE SELEKTORA **105**
FILMOGRAFIJA ZAGREBA 2000. **107**

Tomislav Pavlic
F.R.K.A. 2000. **109**

Petar Krelja
DRAŽI I POUKE POŽEŠKE MINUTE **113**
FILMOGRAFIJA POŽEŽE 2000. **107**

Joško Marušić
ZANIMLJIVO! — 38. REVIIJA FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA **119**
FILMOGRAFIJA 38. REVIIJE **124**

Dragan Rubeša
OFF CANNES **126**

Sanja Muzaferija
FESTIVAL KRIMIĆA **130**
BIBLIOGRAFIJA O KRIMINALISTIČKOM FILMU **132**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Sanja Kovačević
PATRIJARHALNOST U FILMOVIMA ZVONIMIRA BERKOVIĆA **133**

Ante Škrabalo
»KRUPNI PLAN« ABBASA KIAROSTAMIJA **147**
BIOFILMOGRAFIJA ABBASA KIAROSTAMIJA **154**

Alen Hajnal
SLIKOVNO LICE STVARNOSTI (BILJEŠKA O DOKUMENTARIZMU) **155**

Irena Paulus
GLAZBENIK U DUŠI: ARSEN DEDIĆ I NJEGOVA FILMSKA GLAZBA **159**

ABSTRACTS 180

O SURADNICIMA U BROJU 187

Hrvatski filmski
LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 6 (2000), No 22

Zagreb, July 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, Mirela Škarica

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of
900 copies

Subscription abroad: 60 US Dollars

Account Number:

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

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis

Croatian Film Club's Association

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771,

fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vjekoslav.majcen@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

CODEN HFLJFV

Contents

SUBJECT: FILM GENRE

ABOUT GENRE IN GENERAL

Rick Altman
CINEMA AND GENRE **3**

Hrvoje Turković
WHEN IS A FILM GENERIC? — A 'WORDMAKING' THEORY OF GENRE **9**
FILM GENRE: BIBLIOGRAPHY **31**

ABOUT GENRE IN PARTICULAR

Jurica Pavičić
ARTIFICIAL INPUTS: FILM AND LITERARY CRITICISM ON GENRE PRODUC-
TION **35**

Ante Peterlić
CLASSICAL MUSICAL **39**

Tonči Valentić
GENRE IN FILM POSTMODERNISM **45**

Tomislav Čegir
MANNERIST WESTERN OF SERGIO LEONE **57**

A PERSONAL VIEW (PARANOIA-VIEW ART)

Tomislav Gotovac
A PLACE IN THE SUN **61**

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen
CRONICLE **67**

DECEISED **72**

BIBLIOGRAPHY **72**

REPERTOAR

edited by: Igor Tomljanović
CINEMA REPERTOIRE **73**
VIDEO PREMIERES **95**

FESTIVALI/PRIREDBE

Rada Šešić
ANIMAVIZIJA — ZAGREB 2000 **99**

Steve Montale
FESTIVAL FROM A SELECTOR'S POINT OF VIEW **105**
FILMOGRAPHY OF ZAGREB 2000 **107**

Tomislav Pavlic
F.R.K.A. 2000 **109**

Petar Krelja
CHARM AND LESSONS OF POŽEGA'S MINUTE **113**
FILMOGRAPHY OF POŽEGA 2000 **107**

Joško Marušić
INTERESTING! — 38th REVUE OF FILM AND VIDEO **119**
FILMOGRAPHY OF THE 38. REVUE **124**

Dragan Rubeša
OFF CANNES **126**

Sanja Muzaferija
FESTIVAL OF DETECTIVE MOVIES **130**
BIBLIOGRAPHY OF DETECTIVE MOVIES **132**

STUDIES AND RESEARCHES

Sanja Kovačević
PATRIARCHY IN FILMS OF ZVONIMIR BERKOVIĆ **133**

Ante Škrabalo
ABBAS KIAROSTAMI'S »CLOSE UP« **147**
BIBLIOGRAPHY OF ABBAS KIAROSTAMI **154**

Alen Hajnal
THE PICTORIAL FACE OF REALITY (DOGMA APPROACH) **155**

Irena Paulus
A MUSICIAN AT HEART: ARSEN DEDIĆ AND HIS FILM MUSIC **159**

ABSTRACTS 180
ON CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 187

Rick Altman

Kinematografija i žanr*

Žanr prije filma

Pojam žanr, posuđen iz francuskog jezika, odnosno izraza 'genre' koji znači 'vrsta' ili 'tip' (a potječe od latinske riječi *genus*) igrao je važnu ulogu u razvrstavanju i ocjenjivanju književnosti, osobito od vremena talijansko-francuskog aristotelovskog preporoda 16. i 17. stoljeća. U književnim studijama pojam 'žanr' koristi se na različite načine. Odnosi se na različite vrste razlikovanja tekstovnih kategorija: prema tipu prezentacije (epski/lirski/dramski tekst), odnosu prema stvarnosti (fikcija/ne-fikcija), razini stila (ep/roman), vrsti zapleta (komedija/tragedija), prirodi sadržaja (sentimentalni roman/povijesni roman/pustolovni roman), i tako dalje.

Pokušavajući unijeti red u ovu zbunjujuću sliku, pozitivizam 19. st. začeo je znanstveni pristup modeliranju studije književnih žanrova. Prva je osnovica bilo Linnaeusovo dvočlano razvrstavanje životinja i biljaka (prema kojoj je svaki primjerak identificiran dvjema latinskim riječima, jednom za rod te drugom za vrstu). Zatim je uslijedio još uporniji pokušaj zasnivanja studije povijesti žanra na Darwinovim postavkama o evoluciji rodova i vrsta. Oslanjanje na znanstvene modele doživjelo je svoj vrhunac početkom 20-og stoljeća, u vrijeme kada se kinematografija iz čudnovate novotarije pretvara u unosnu svjetsku industriju. Međutim taj pristup nije uspio točno odrediti pojam 'žanra' iako su žanrovski označitelji ostali u uporabi kao oznake širokih grupacija za razvrstavanje i svrstavanje velikog broja tekstova.

Rani filmski žanrovi

Tijekom ranih godina filmskog stvaralaštva, filmovi su uglavnom identificirani prema dužini i temi, a žanrovski izrazi upotrebljavani su vrlo neobvezno ('borilački filmovi' u kasnim 1890-ima ili 'narativni filmovi' poslije 1904). Oko 1910. godine, kada je proizvodnja filmova konačno nadmašila potražnju, sve su se češće uporabljali žanrovski izrazi u svrhu prepoznavanja i razlikovanja filmova. Dok je u književnosti žanr ponajprije bio odgovor na teoretska pitanja ili u praktičnom smislu pomoćno sredstvo pri opsežnim razvrstavanjima (na primjer u knjižnicama), rano filmsko žanrovsko nazivlje predstavljalo je stenografsku komunikaciju između filmskih distributera i prikazivača.

Najranije filmsko žanrovsko nazivlje posuđeno je iz već postojećeg korpusa književnoga i dramskog jezika ('komedija'

i 'romansa') ili je jednostavno opisivalo temu filma ('ratni filmovi'). Kasniji filmski žanrovski rječnik često je izvođen iz specifičnih filmskih postupaka ('trik film', 'animirani film', 'film potjere', 'filmski žurnal' ili 'film d'art'). Međutim, standardizacijom filmske produkcije tijekom i nakon Prvoga svjetskog rata, žanrovsko je nazivlje postajalo sve specijaliziranije. Više nije predstavljalo žanr kao širok pojam u stilu književne ili kazališne tradicije, naprotiv, označavalo je razne podžanrove dviju glavnih kinematografskih vrsta, melodrame i komedije. Prije 1910. prikazivači i distributeri u Sjedinjenim Američkim Državama redovito su za opis žanra rabili određeni pridjev i opću imenicu. U doba nijemog filma, točnije njegove druge polovice, ispuštali su imenicu, a pridjev je dobivao ulogu imenice. Tako 'slapstick', 'farsa' i 'burleska' prestaju biti tek vrste komedije i postaju odvojeni žanrovi. Na isti je način utjecaj melodrame u kinematografiji zamaskiran žanrovskim pridjevima poput: u SAD-u 'western', 'napet', 'zastrašujući', 'serijski' ili 'povijesno (romantično) pustolovni film ili swashbuckler'; u Njemačkoj 'Kammerspiel'; u Francuskoj 'boulevard film' te u Japanu 'jidaigeki' (povijesni film) ili 'gendaigeki' (film o modernom životu).

Žanrovski film u studijskom razdoblju

U raspravi o žanrovskom nazivlju, važno je razlikovati različite funkcije koje pojam žanra može ispunjavati za pojedine sudionike u kinematografskom procesu. Važno je prepoznati tri uloge:

1. *Proizvodnja*: žanrovski pristup osigurava model za proizvodne odluke. Poput kakvog prešutnog znanja, predstavlja privilegiran način komunikacije između članova ekipe.
2. *Distribucija*: žanrovski pristup nudi temeljnu metodu razlikovanja proizvoda, uspostavljajući stenografsku komunikaciju između producenta i distributera ili između distributera i prikazivača.
3. *Potrošnja*: žanrovski pristup opisuje uobičajene obrasce prihvaćanja od strane gledatelja. Na taj način olakšava komunikaciju između prikazivača i publike, ili između samim gledatelja.

Prema definiciji svi filmovi pripadaju nekom žanru ili žanrovima, barem u okviru distribucijskih kategorija, ali samo su

* Izvorno je tekst objavljen pod naslovom *Cinema and Genre* u zborniku Geoffreya Nowel-Smitha, ured., 1997. ('1996.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, New York: Oxford University Press. Tekst objavljujemo s odobrenjem izdavača, na čemu mu zahvaljujemo.



Velika pljačka vlaka (*The Great Train Robbery*, E. S. Porter 1903.)

neki filmovi svjesno proizvedeni i prihvaćeni prema (ili usprkos) specifičnom žanrovskom modelu. Kada je pojam žanra ograničen samo na svoju opisnu ulogu, kao što to obično i jest kada se rabi u svrhu distribucije i svrstavanja, tada govorimo o 'filmskom žanru'. Međutim, kada pojam žanra preuzme aktivniju ulogu u produkciji i potrošnji, tada govorimo o 'žanrovskom filmu', naznačujući time do koje mjere prepoznavanje žanra postaje sastavni dio gledanja filma.

Početak filmske industrije ocrtavaju slabi filmski žanrovi, dok žanrovske filmove proizvode zrele filmske industrije poput onih koje su se razvile u Sjedinjenim Državama, Francuskoj, Njemačkoj i Japanu između dva rata, te velike industrije koje proizvode poglavito za nacionalnu ili regionalnu publiku, poput onih koje djeluju u Kini i Indiji. Iako su žanrovi važni za shvaćanje nacionalnih kinematografija, holivudski sustav studijske proizvodnje drži prevlast u svijetu u proizvodnji žanrovskih filmova od 1930-ih. Filmska industrija Sjedinjenih Država nametala je publici širom svijeta niz jakih žanrova više od pola stoljeća dok je žanrovska produkcija drugih nacionalnih kinematografija rezultirala manjim brojem filmova, nesustavno snimanim te manje priznatim. Filmovi su snimani na mahove ili su bili ograničeni na B-produkciju te podložni utjecaju američkih žanrova.

Razvoj žanrovske filmske produkcije obično je povezan pomakom s poimanja žanra zasnovanog na sadržaju na definicije žanra temeljene na opetovanim motivima zapleta, ponavljanim uzorcima kadrova, standardiziranim pripovjednim oblicima i predvidivim obrascima prihvaćanja. Prve filmove proizvedene u Sjedinjenim Državama koje mi danas smatramo filmovima o Divljem Zapadu odnosno 'vesternima' publika onog doba nije tako doživljavala. Na primjer, *Velika pljačka vlaka* (*The Great Train Robbery*, 1903.) uvrštena je u niz drugih kazališnih melodrama koje su adaptirali rani filmski stvaraoci. Umjesto da je odmah poslužio kao model za buduće vesterne, taj je film najprije izazvao bijuciju kriminalističkih filmova. Unutar jednog desetljeća rastuća produkcija 'vestern filmova potjere', 'vestern melodrama', 'vestern romana' i 'vestern epova' okupila se pod okriljem

jednog žanra jednostavno nazvanog 'vestern'. U svojim počecima, o čemu svjedoče i mnoge asocijacije pri spomenu pridjeva, vestern je podrazumijevao velik broj različitih zapleta, likova i tonova. Međutim, tijekom 1910-ih i 1920-ih mogućnosti koje je implicirao ovaj jednostavni zemljopisni označitelj (zajedno s raznim utjecajima rastuće zapadnjačke ikonografije i književnosti) istražene su, ispitane i sustavno određene. Dok je jednom bio tek zemljopisni pridjev koji opisuje najčešće mjesto radnje filmova raznih tipova, 'vestern' je ubrzo postao naziv za neodređeno protumačen filmski žanr usmjeren prema distribuciji koji iskorištava zanimanje publike za Zapad. Kasnije će ojačan i usustavljen žanrovski koncept nadahnuti ponovnu proizvodnju žanrovskih filmova koje će gledatelji sustavno interpretirati prema standardima svojstvenim 'vesternu'.

Isto je tako uvriježena pretpostavka da se mjuzikl pojavio na holivudskoj sceni s pojavom zvučnog filma. No činjenica je da prvi filmovi čiji se zaplet vrtio oko zabavljača i njihove glazbe nisu smatrani 'mjuziklima'. Umjesto toga, prisutnost glazbe viđena je kao način predstavljanja pripovjednog materijala koji već sam po sebi ima žanrovske sklonosti. Tijekom ranih godina zvučnog filma u Hollywoodu izraz 'mjuzikl' rabi se uvijek kao pridjev koji opisuje različite imenice poput komedije, romanse, melodrame, zabave, atrakcije, dijaloga, revije. Čak i filmovi koje danas nazivamo ranim klasicima mjuzikla, nisu bili ocijenjeni kao mjuzikli kada su prvi put prikazani. *The Broadway Melody*, 1929. propaganda MGM-a opisala je kao 'dramsku senzaciju ispunjenu pričom, pjesmom i plesom', dok je Warners *Pustinjsku pjesmu* (*The Desert Song*) obilježio kao 'operetu ispunjenu pričom i glazbom'. Tek potkraj te godine izraz 'mjuzikl' unaprijeđen je u imenicu u Radio Pictures'ovom opisu filma *Rio Rita* kao 'mjuzikl na filmskom platnu'.

Ironično je što je mjuzikl kao samostalni izraz koji opisuje specifičan žanr ušao u široku uporabu tek na prijelazu 1930/31, kada se interes publike za mjuzikl naglo strmoglavio. Gledano unatrag, obzirom na stvaralaštvo prethodnih godina, u suvislu su grupaciju mogli ući samo filmovi tako različitih obilježja. Iako su već sačinjavali vrstu kategorije koju nazivamo žanrom, za tog ranog razdoblja glazbeni filmovi još nisu postali pravi žanrovski filmovi budući da pravila karakteristična za žanrovsku produkciju, kao i potrošnju nisu još ustanovljena. Tek je 1933. godine, konačnim spajanjem glazbenog stvaralaštva i romantične komedije, izraz 'mjuzikl' odbacio svoju opisnu ulogu i postao imenicom — tako je Warners svoj film *42-a ulica* (*42nd Street*) opisao kao 'mjuzikl od glave do pete'.

Kako žanrovi postaju sve suvisliji te pridobivaju sve širu publiku, tako raste i njihov utjecaj na sve vidove kinematografskog iskustva. Žanrovska mjerila osiguravaju proizvodnji dobrodošao model koji im olakšava brzu isporuku kvalitetnih filmskih proizvoda. Scenaristi se sve više u radu oslanjaju na obrasce zapleta i tipove likova vezane uz određene žanrove. Glumačke agencije lakše predviđaju fizički izgled i glumačke vještine potrebne filmskoj industriji. Primarno estetsko osoblje (redatelj, snimatelj, majstor za zvuk, skladatelj, umjetnički direktor) štede vrijeme reciklirajući rješenja

osmišljena u prijašnjim produkcijama. Ostalo osoblje (drvo-djelje, kostimografi, šminkeri, glazbenici, urednici, mikseri, itd.) iskorištavaju mogućnosti novog kombiniranja prijašnjih žanrovskih elemenata (vestern lokacija, kostima iz određenih razdoblja, snimljenog materijala, zvučnih efekata i slično). Svi žanrovski filmovi tako iskorištavaju prednosti vezane uz proizvodnju na tekućoj vrpici.

Određivanje žanrovskih mjerila znatno je utjecalo i na distribuciju i prikazivanje filmova. Umjesto da razmišljaju o svakom gledatelju pojedinačno, prikazivači gledatelje razvrstavaju u skupine zahvaljujući očitoj vjernosti određene publike određenoj vrsti žanra. Sredstva prepoznavanja žanra — naziv žanra, stilske figure, zvučni isječci, vrste zapleta ili žanrovski glumci — vrše važnu propagandnu ulogu, djeluju kao svojevrsan poziv na parenje vjernom žanrovskom gledatelju. Usporedno s povećanjem potpore pojedinačnom žanru i razvijanjem njegovih posebnosti, počinju se razvijati i specijalizirani potporni sustavi: novinske kolumne, klubovi obožavatelja, trgovački proizvodi, stripovi i kratki filmovi, čak i umjetnička djela, časopisi i knjige.

Publici žanrovska mjerila olakšavaju postupak odlučivanja. Zahvaljujući žanrovskoj stenografiji, gledatelji imaju točno određena očekivanja od gledanja žanrovskog filma. Iako se žanrovska publika često smatra prilično priprostom, stalno ponavljajući iste obiteljske rituale, samo se putem te dodatne razine očekivanja od žanra mogu ostvariti najsloženiji uzorci gledanja, uz dodatnu komplikaciju neispunjenih žanrovskih očekivanja. Zato mnogi filmski pokreti temelje svoju produkciju na prešutnim žanrovskim mjerilima (francuski *Nouvelle Vague*, *New American Cinema* u Sjedinjenim Državama ili čak politički radikalni latino-američki film).

Žanrovski gledatelji

Teoretičari književnih žanrova neumorno ponavljaju da čitatelji dok čitaju uvijek u glavi imaju određen žanrovski obrazac ili obrasce. Svakako moramo priznati neizbježan doprinos žanra svim vrstama poimanja, uključujući i interpretaciju filmova. Međutim, ne angažiraju svi filmovi žanrovsko znanje gledatelja na isti način i u jednakoj mjeri. Dok neki filmovi posuđuju od ustoličenih žanrova, drugi vidljivo predstavljaju žanrovska obilježja do te mjere da žanrovski obrazac igra glavnu ulogu u filmu. Najočitiiji takav slučaj mnogi su noviji filmovi koji parodiraju dobro poznate žanrove, no to isto vrijedi i za klasične žanrovske filmove. Filmska produkcija temeljena na žanrovskim filmovima ne ovisi samo o redovnoj proizvodnji prepoznatljivo sličnih filmova te održavanju standardiziranog sustava distribucije i prikazivanja, već o stvaranju i održavanju pouzdane, žanrovski obučene publike, koja posjeduje dovoljno znanja o žanrovskim sustavima da prepozna određeni žanr, koja je dostatno upoznata sa zapletima žanra da iskaže određena žanrovska očekivanja te koja je odgovarajuće odana određenim žanrovskim vrijednostima da u žanrovskom filmu može dopustiti, čak i uživati u mušičavom, nasilnom ili samovoljnom ponašanju koje možda u 'stvarnom životu' ne odobrava.

RKO-ov *Top Hat* iz 1935. godine s glumačkim parom Astaire-Rogers daje prilično jasnu sliku napetosti koje podrazu-



Cilindar (Top Hat, M. Sandrich 1935.)

mijeva žanrovsko gledanje filma. Taj film istodobno nudi plesnu glazbu, prizore nogu koje plešu, i poznata, žanrovski obojena imena Freda Astairea i Ginger Rogers. Najavna špica filma *Top Hat* daje nam očit ključ. Jasno se kaže: 'Ovo je mjuzikl.' 'Ne gledajte ako ne volite mjuzikle, ali ako volite, zadovoljstvo vam je zajamčeno.' Mjuzikl, međutim, kao što nas kritičari žanra neprestano podsjećaju, ne može opstati bez svoja tri gradivna elementa: 'Momak susreće djevojku, momak pleše s djevojkom, momak osvaja djevojku.' U *Top Hatu* taj postupak od samog početka nailazi na nevolje. Kada Astaire probudi Rogersovu svojim noćnim stepanjem, ona učini ono što bi u 1930-ima učinila svaka pristojna mlada dama koja gostuje u otmjenom hotelu: umjesto da se požali izravno neugodnom bučnom gostu, ona se požali upravi hotela. Prema ovom scenariju, direktor bi utišao Astairea, izvijestio o tome Rogersovu i incident bi bio zaboravljen. I ne bi bilo mjuzikla (budući da momak nije susreo djevojku). Već u ovoj ranoj fazi filma na kušnju dolazi gledateljeva odanost. Treba li Rogersova slijediti pravila ponašanja? Ili treba zanemariti društvenu definiciju prihvatljivog ponašanja u korist onog koje će rezultirati mjuziklom? Gledatelj oklijeva

tek trenutak: žanrovski užitak uvijek je važniji od društveno ispravnog ponašanja.

Ta strategija ponavlja se sve do kraja filma. Žanrovski užitak sve se više udaljuje od društvenih običaja da bi im na kraju postao posve oprečan. Kada Astaire Rogersovu pozove na ples, ona misli da je on oženjen njezinom najboljom prijateljicom (iako gledatelj zna istinu). Rogersova isprva oklijeva zaplesati s Fredom, na taj način ponovno ugroživši naš žanrovski užitak (momak pleše s djevojkom). Kada Rogersovu njezina najbolja prijateljica nagovori ne samo da pleše s Astaireom, već da plešu blizu jedan drugomu, gledatelj je očaran, Rogersova osjeća da sudjeluje u nečemu zabranjenom i time samo pojačava užitak gledanja. Zasadu smo mi kao gledatelji uspješno izbjegavali nedopuštene želje projicirajući ih na Ginger. Ukratko, Rogersova će postupiti ispravno udavši se za svog poslodavca da bi izbjegla napast daljnjih flertova s Astaireom te na taj način još jednom ugrožava naš žanrovski užitak (momak osvaja djevojku). Mi smo zato oduševljeni kada Astaire i sada udana Rogersova zajedno odu na krstarenje brodom. Ovaj put smo doslovno morali izabrati preljubničku vezu da bismo si zajamčili nastavak žanrovskog užitka.



Slomljena strijela (*Broken Arrow*, D. Daves 1950.)

Na početku nismo željeli zabranjeno; samo smo željeli da Rogersova poželi ono što je zabranjeno. Sad se odjednom nalazimo u situaciji da otvoreno slavimo emocionalnu konzumaciju preljubničke ljubavne afere. Kada sami kročimo svijetom, poštujemo njegova pravila; kada uđemo u žanrovski film, sve naše odluke svjesno mijenjamo da bismo podržali drukčiju vrstu zadovoljenja. U vesternima i gangsterskim filmovima žudimo za prizorima nasilja kakve društvo odlučno osuđuje. U filmovima strave i užasa aktivno izabiremo zaplet koji odvodi u opasnost radije nego onaj koji nam jamči sigurnost. Od žanra do žanra, žanrovski gledatelj uvijek sudjeluje u otvorenim kontra-kulturalnim činovima.

Stoga u postupku žanrovskog gledanja prepoznajemo sljedeće elemente:

1. *Žanrovsku publiku*: dostatno upoznata sa žanrom da može sudjelovati u posve žanrovski temeljenom gledanju;
2. *Žanrovska pravila i običaje*: metode konstruiranja i interpretacije filma sukladne sa žanrovskim mjerilima;
3. *Žanrovski ugovor*: prešutni dogovor između producenata žanra (da će osigurati propagirano žanrovske zadovoljstvo) te žanrovskih potrošača (da očekuju i radije izabiru određene žanrovske događaje i užitke);
4. *Žanrovsku napetost*: napetost, ugrađenu u žanrovski film, između aktualizacije žanrovskih mjerila i nepoštovanja tih mjerila, često u korist nekog alternativnog niza društveno neprihvatljivih mjerila;
5. *Žanrovsku frustraciju*: osjećaj kojim rezultira nesposobnost filma da ispuni žanrovska mjerila.

Kao i kod svakog sustava značenja, žanrovski obojen susret žanrovskog filma sa svojom publikom podložan je povijesnim promjenama. Ono što se u studijsko doba smatralo žanrovskom frustracijom danas se, u vrijeme žanrovskih parodija, pretvorilo u metažanrovski užitak.

Povijest žanra

Prijelazom na zvučni film, Hollywood kao i njegov svjetski utjecaj počinju rasti, a žanrovske kategorije i žanrovska kodifikacija poprimaju novu važnost. Tijekom 1920-ih oslanjanje na žanrovska mjerila uglavnom je žrtvovano na uštrb osebnosti europskih redatelja poput Lubitscha, Murnaua i Stroheima; na uštrb šašavih komičara poput Chaplina, Keatona, Langdona, Lloyda i Normanda; i slavni redatelja poput Griffitha i DeMillea koji su mogli slijediti vlastite sklonosti. Kada se filmska industrija konačno oporavila od prijelaza na zvučni film i njegovih posljedica, ostalo je vrlo malo mjesta za osebnosti. Uz nekoliko iznimaka, studijsko financiranje filmova zahtijevalo je da s proizvodne vrpce na redovan i predvidiv način izlaze standardizirani proizvodi. Tijekom studijskog razdoblja žanr nije bio samo pogodnost, iz praktičnih razloga bio je trgovačka potreba.

Voditelji studija dijelili su uvjerenje da uspješni filmovi nisu djelo individualnog genija, već domišljatog praćenja općih obrazaca. Tako je svaki uspješan film mogao proizvesti novi žanrovski model. Kada je Warners 1929. krenuo u produkciju *Disraelija* kao njihovog prestižnog projekta za tu godi-

nu, jednostavno su izabrali već kupljeni scenarij (još uvijek popularne drame Louisa Napoleona Parkera iz 1911) i uigranog glavnog glumca (Georgea Arlissa koji je glumio glavnu ulogu i u kazališnoj i nijemoj filmskoj verziji drame) u vrijeme kada su se svi studiji koprcali pokušavajući otkriti prikladne karakteristike zvučnog filma. Iako se očekivalo da film poluči uspjeh prije svega u ekskluzivnijih gledatelja, koje su još nazivali 'carriage trade', *Disraeli* je doživio uspjeh iznad svih očekivanja: šest mjeseci prikazivanja u New Yorku, nakon čega je uslijedilo prikazivanje širom svijeta tijekom 1697 dana u više od 29 000 dvorana, a ukupno ga je vidjelo više od 170 milijuna gledatelja, na 24 svjetska jezika.

Kao da vrši znanstvene opite filma, Warners je tijekom ranih '30-ih producirao nekoliko serija filmova pokušavajući otkriti *Disraelijevu* formulu uspjeha: ekranizirajući kazališne drame, kostimirane drame, snimajući filmove o bogatim državniciima ili stranim novčarima te novim filmovima pod redateljskom palicom Alfreda E. Greena s Georgeom Arlissom u glavnoj ulozi. Uskoro je još jedna biografija stranog državnika zamalo dostigla *Disraelijev* uspjeh — *Voltaire* (1933). Zapravo, film je bio dovoljno uspješan da uvjeri Darryla Zanucka da povede Georgea Arlissa sa sobom kada je napuštao Warners da bi osnovao Twentieth Century Productions. Kao najveći iskušavač Hollywooda, Zanuck je uvijek znao prepoznati što će mu donijeti novac: u svome novom studiju snimio je niz filmova s Arlissom iskorištavajući formulu 'biografija-slavnog-stranca' koja se potvrdila uspjehom *Voltairea*.

Bez Arlissa Warners se nije imao čime natjecati. Plodove svojih pokusa s Arlissom Warners će uspjehi poželjeti tek kada se kao potencijalni glavni glumac u stranim biografijama pojavi Paul Muni. Snimljen u jeftinoj produkciji, Munijev prvi biografski film, *The Story of Louis Pasteur* (1936.) postigao je neočekivan uspjeh u kinima, započinjući novi niz pokusa. Kad je publika pokazala mali interes za medicinsku junakinju (Florence Nightingale u *The White Angel*, *Bijeli anđeo*), Warners se ponovno okrenuo Muniju u filmu *The Life of Emile Zola* (1937.). Ovaj put je Warners posao obavio kako treba tako da je potpuno ista ekipa radila i na *Juarezu* dvije godine poslije. To je bila Munijeva treća biografija slavnog stranca, redatelju Williamu Dieterleu četvrta (od šest); Henry Blake je tada producirao treći Warnersov biografski film; Tony Gaudio bio je direktor fotografije na svom četvrtom biografskom filmu. U posljednja dva filma ove serije Munija je zamijenio Edward G. Robinson. Sve u svemu, kako je rekao urednik Finlay McDermid u listopadu 1941: 'Gotovo je četrdeset biografija... bilo u razmatranju za kupnju ili u postupku istraživanja'.

Što možemo iz biografskih filmova (*biopics*) naučiti o žanru? Prvo, žanrovi su katkad u potpunosti posuđeni iz književnosti ili kazališta, ali žanr isto tako može biti stvoren iz gotovo svakog materijala. Drugo, svaki uspješan film koji nije već na početku poistovjećen s određenim filmskim žanrom izaziva pokušaj konstruiranja žanra na kojemu studio iskušava niz pretpostavki vezanih uz određeni izvor uspjeha. Treće, pokušaji otkrivanja i ponavljanja uspješnog obrasca neumitno podrazumijevaju organiziranje studijskih direktora, umjet-

ničkog i tehničkog osoblja u polutrajne mini-postrojbe. Četvrto, kad se otkrije uspješan obrazac, smjesta ga preuzimaju i drugi studiji stvarajući tako novi, posve legitiman, široko prihvaćen žanr. Peto, žanrovi 'lutaju' zajedno s obrascima na koje se oslanjaju; junaci Warnersovih biografskih filmova kreću se od državnika do medicinskih genija, a MGM-ovi i Foxovi prelaze s europskih političara na impresarije, skladatelje i druge glazbene zvijezde, istovremeno zadržavajući istu temeljnu strukturu.

Važno je reći da filmski producenti nisu jedini igrači u igri stvaranja žanrova. Dok su neki filmski žanrovi uzeti kao pretrade iz književnih i kazališnih izvora, a neki primarno razvijeni unutar filmske industrije, neki mogu nastati i iz pera kritičara i gledatelja. Na primjer, ono što danas nazivamo 'film noir' odredili su i imenovali poslijeratni francuski kritičari. Tražeći prečicu kroz žanrove koje je Hollywood poznavao pod različitim nazivima poput 'gangsterski', 'krimi', 'detektivski', 'tvrd', 'psihološki triler', pojam film-noira naglasio je neke druge kvalitete svojstvene mnogim filmovima nastalim za vrijeme i neposredno poslije rata, prenoseći pozornost sa sličnog zapleta na zajedničko ozračje proizašlo iz tipova likova, stila dijaloga i izbora osvjetljenja.

Sposobnost novih tumačenja granica žanra ovisi o jakom mehanizmu potpore predstavljenom u studijskim institucijama za promidžbu i novinsku kritiku koje kinematografije tradicionalno iskorištavaju u svrhu učvršćivanja i održavanja slijeda žanrovskih mjerila. Za opće prihvaćanje pojma 'film-noir' uglavnom je zaslužan razvoj filmskih studija kao akademske i kulturne industrije.

Danas, raslojavanjem i medija i publike te sposobnošću izravnog obraćanja određenim slojevima publike, više se nego ikad prije javlja mogućnost da suvremena publika, gledajući stare žanrove na nov način, iznjedri nove žanrovske oblike. Dok interesi potrošača daju nova tumačenja širokoj lepezi filmova (i televizijskih programa) prema njihovu modnom sjaju, *high-tech* opremi ili blistavim automobilima, kontra-kulturalne skupine grade alternativne žanrovske mreže okretanjem pozornosti k feminističkim, rasnim i homoseksualnim temama. U vrijeme vladavine produkcijskih žanrovskih filmova, od 1930-ih do 1950-ih, određeni broj čimbenika govorio je protiv žanrova zasnovanih na viđenju publike: važnost zajedničkog nacionalnog javnog djelokruga, središnji nadzor produkcije i distribucije, opća ideološka sloga, nedostatak alternativnih sustava komunikacije. Na završetku stoljeća, uz glazbu satelitskog prijenosa, elektronske pošte, telefoto strojeva i mobilnih telefona čini se očitim da će budućnost žanrova sve više ovisiti o načinu na koji publika doživljava film.

Prikladan način prikazivanja složenosti povijesti žanra jest u prepoznavanju da žanrovi ovisе o dva povezana, ali vrlo različita vida. U najmanju ruku svi filmovi određenog žanra dijele nekoliko pojedinačnih elemenata koje možemo nazvati 'semantičkim' sastavnicama. Na primjer, western prepoznajemo kad na platnu ugledamo kombinaciju konja, grubih likova, nezakonitih djela, polunaseljene divljine, prirodnih zemljanih boja, pucnja traperu te općeg poštovanja prema stvarnoj povijesti američkog Zapada (naveli smo samo ne-

koliko izrazito različitih semantičkih elemenata koji obilježavaju vesterne).

Kada se žanr razvio iz početnog stupnja pridjeva u nešto usredotočeniju imeničku definiciju, razvio je i određenu 'sintaktičku' dosljednost redovito razvijajući slične obrasce po kojima se spajaju različite semantičke komponente: uzorci zapleta, metafore-vodilje, estetska hijerarhija i slično. Iako bismo svaki film smješten na Američkom Zapadu mogli nazvati vesternom, postoje važne razlike između filmova koji urese vesterne rabe samo da bi opravdali uporabu pjesme s tog prostora, izazvali bučan smijeh ili proučavali indijanske običaje i onih koji sustavno divljini na izdisaju suprotstavljaju šireću civilizaciju, a društvu sklone zakone te podvojeni individualizam prikazuju u dva niza dijametralno suprotstavljenih likova, utjelovljujući suprotnosti u složenu liku glavnog junaka koji iskazuje osobine obje strane.

Filmski žanrovi obično imaju zajedničke semantičke značajke: žanrovski filmovi ugrađuju opće semantičke značajke u zajedničku sintaksu. Značenja sadržana u semantičkim elementima obično su posuđena iz već postojećeg društvenog koda, dok sintaktičke značajke punije izražavaju osebujno značenje određenog žanra. Kada kritičari kažu da žanr ispunjava svoju funkciju u društvu, pritom gotovo uvijek misle na sintaksu. Pisanje povijesti pojedinačnih filmskih žanrova (kao i opisivanje odnosa između žanrova) znatno je lakše ako shvatimo da žanr podrazumijeva dva odvojena tipa suvislosti, semantičku i sintaktičku, koje se razvijaju u šire na različite načine, u različita vremena i prema standardiziranom uzorku, ali se međusobno i usklađuju.

Često se nameće mišljenje, prema francuskom antropologu Claudeu Lévi-Straussu, da žanrovi imaju ritualnu svrhu, ponavljajući izmišljene odgovore na pitanja koja proizlaze iz suprotnosti ugrađenih u samo društvo. U tom svjetlu vestern možemo shvatiti kao pregovarača između suprotstavljenih američkih vrijednosti slobode pojedinca i društvenog djelovanja, poštovanja za okoliš i potrebe za industrijskim rastom, dubokog štovanja prošlosti i želje za izgradnjom nove budućnosti. Tako shvaćen žanrovski film proizvod je filmske industrije napravljen na zahtjev određene publike koja koristi filmove kao način kulturalnog 'mišljenja'.

Neki kritičari vide žanrovske filmove kao osobito ekonomičan oblik ideologije. Umjesto da budu posredni autori filmova, gledatelji se navode da vjeruju da dobivaju ono što žele, dok su zapravo samo namamljeni da prihvate program jedne industrije, interesne skupine ili vlade. U takvom svjetlu vesterni izgledaju kao složena opravdanja za otimanje indijanske zemlje, zamjenu vladavine zakona za prijašnje načine razrješavanja sukoba i ustanovljavanje postojanog poretka na Zapadu temeljenog na osiguranom smještaju, prijevozu i komunikaciji. Drugim riječima, vestern je isprika za doktrinu 'Manifest destiny' i komercijalno iskorištavanje zapadne zemlje i prirodnih bogatstava.

Sve u svemu, čini se da je najbolje priznati da uspješna studijska proizvodnja filmova u određenoj mjeri ovisi o objema funkcijama. Dugovječnost filmskih žanrova objašnjava se trajnom sposobnošću postignuća nekih od tih ciljeva, dok posebna složenost i snaga žanrovskih filmova proizlazi iz njihove sposobnosti da istodobno ispune obje funkcije. Postu-

pak stvaranja postoje žanrovske sintakse podrazumijeva otkrivanje zajedničkog tla između ritualnih vrijednosti publike i ideoloških uvjerenja industrije. Oblikovanje određene sintakse unutar danog semantičkog okruženja vrši dvostruku ulogu: na logičan način spaja element s elementom istodobno prilagođavajući želje publike zahtjevima studija. Za uspjeh žanra nije zaslužno samo koliko je on savršen odraz ideala publike, ni koliko je dobra isprika za holivudsku industriju, već koliko je sposoban usporedno ispunjavati obje funkcije. Upravo takav trik, ta strateška predodređenost najjasnije ocrtavaju uspješnu produkciju žanrovskog filma.

Kao što se žanrovi ne pojavljuju posve oblikovani, isto tako nestaju na u povijesti prepoznatljive načine. U načelu, žanrovi stavljaju na provjeru utvrđena sintaktička rješenja što s vremenom dovodi do raskida sintaktičkih veza, dok semantičke uzorke često ostavljaju netaknutima. Neki poslijeratni vesterni, počevši sa *Slomljenom strijelom* (*Broken Arrow*, 1950) Delmera Davesa, počeli su ispitivati brojne tvorbene običaje sintakse vestern filmova, poput motiva provoditelja zakona, civilizirajući učinak konjice, ratničku prirodu Indijanaca i oslanjanje žanra na povijesne činjenice. Kasniji vesterni Johna Forda, osobito *Cheyenne Autumn* (1964), pokušavaju ispraviti previše pojednostavljeno kao i nepravde svojstvene klasičnim vestern filmovima, uključujući i Fordove rane radove, dok stvaratelji koji se pojavljuju 1960-ih, poput Sergia Leonea u Italiji ili Sama Peckinpaha u Americi, sustavno ruše sve pijetete tog žanra. U poslijeratnom razdoblju niz je 'refleksivnih' mjuzikala ispitivalo pretpostavke poput vezanosti glazbe za sreću, veze glazbenog stvaralaštva sa stvaranjem stabilnih heteroseksualnih parova i obećanjem da parovi koji vole glazbu nakon vjenčanja žive zauvijek sretni. *Oklahoma!* (1955), *Priča sa zapadne strane* (*West Side Story*, 1961) i *Paint Your Wagon*, 1969. primjeri su filmskih mjuzikala (u izvorniku kazališnih predstava) koji uvode neugodne elemente tradicionalno isključene iz sintakse tog žanra. Iako takvi pokušaji podriivanja ustanovljenih sintaktičkih veza ne uspijevaju uvijek od prve, s vremenom ipak usmjeruju filmsku industriju na novu vrstu postžanrovske produkcije u kojoj sintaktički žanrovski filmovi gotovo u potpunosti ustupaju mjesto žanrovskim parodijama, filmovima miješanih žanrova ili pokušajima osmišljavanja nove sintakse iz poznatog semantičkog materijala.

Posuđujući književnu ili kazališnu semantiku, kinematografija često nameće posve novu sintaksu. Roman strave i užasa opravdava svoje zastrašujuće djelovanje tipičnim znanstvenim pretjerivanjem 19. stoljeća, dok filmovi strave i užasa izgrađuju svoju sintaksu oko pretjeranog seksualnog apetita filmskog lika. Budući da žanrovski sustavi snažno ovise o vjernom gledanju složne publike, dvije zemlje mogu svaka odjelito razviti osebujnu sintaksu unutar istog semantičkog žanra (holivudski vesterni i talijanski špageti vesterni). Jedna te ista industrija može pojedinačno ili čak istodobno iskazati mnogostruke različite tipove sintakse za jedan semantički žanr (bajkoviti, show i folklorni pristup holivudskom mjuziklu) dok druge zemlje nastavljaju iskorištavati verzije tog žanra (poput cvjetajuće industrije indijskih i egipatskih mjuzikala).

Prijevod s engleskog: Mirela Škarica

Hrvoje Turković

Kad je film žanrovski — svjetotvorna teorija žanra*

1. U čemu je »žanrovitost« nekoga niza filmova: tradicijski odgovori

1.1. Žanrovska ikonografija

Žanr je kategorija koju primjenjujemo na povezan niz filmova. Zadatak opće teorije žanra jest da pronađe uvjete koje film ispunjava da bismo ga doživjeli kao film određenoga žanra. Tradicijski pristup utvrđivanju ovih uvjeta sastojao se u tome da se traga za *zajedničkim značajkama* žanrovskoga niza.

Na pitanje što je to zajedničko filmovima jednoga žanra, a i posebno za njih — tj. što ih razlučuje od drugih žanrova, od drugačije žanrovske i nežanrovske okoline — prvi i najuočljiviji odgovor jest: postoje neki *tipski sastojci* koji se, uza sve svoje pojedinačno varijantne ostvaraje, tj. uza sve različite konkretne svoje pojavnosti u svakome filmu, tipski ponavljaju iz filma u film. Sastojci na koje se pritom misli jesu u pravilu tzv. *slikovno predloženi prizorni sastojci*: nepropustivo uočljiv tip odjeće koju nose likovi, tip ambijenta kojima se kreću, tip naprava kojima su okruženi i kojima se služe, tipične društvene situacije u kojima se zatječu... Recimo, počnemo gledati film i kadrovi koji teku ispod naslovnice (špice filma) pokazuju, npr., dolinu okruženu visokim planinama viđenu s visine; u kadar ujaše konjanik (vidimo ga s leđa), o pojasu mu razabiremo pištolj u istaknutu toku, a potom na glavi šušir široka oboda. Naredni je kadar opet pogled s visine, ali sada slikom dominira pusta ravnica u koju ujahuje osamljena točkica konjanika. (Opisana dva kadra početak su čuvenog vesterna *Shane*, Georgea Stevensa, SAD, 1953.).

Gledatelju s gledalačkim iskustvom, ali bez ikakva prethodna znanja o tome pojedinačnome filmu, takav će početak jasno nagovijestiti da to vjerojatno gleda *western*, film posve određena žanra, te će biti pripremljeniji za mnogošto od onoga što nakon takva početka slijedi.

Neki žanrovi posjeduju takve *karakteristične, emblematske slike* (tipski predložene tipske sastojke prizora) koje kao da odmah signaliziraju iskusnome gledatelju o kojemu je žanru riječ. One su *žanrovski indikativne*. Splet takvih slika teži se nazvati *ikonografijom žanra* pod utjecajem povijesno umjetničke tumačiteljske struje (*ikonologije*) koju je afirmirao osobito Panofski (1993./1955.).

* Ova je rasprava dio oveće studije posvećene pojmu žanra, koja je već dulje u radu. Neki su sastavni (odnosno pripremni) dijelovi ove studije već prije objavljeni: Turković 1987., Turković 1989. a, Turković 2000.

Ove nam slike ne izgledaju poznate samo zato što se tipski ponavljaju iz filma u film, nego i zato što nam se čini da sa sobom nose i cijelo bogatstvo specifičnih konotativnih značenja uvjetovanih specifičnim *žanrovskim kontekstom* u kojemu se varijantno, ali tipski prepoznatljivo, javljaju. One kao da nam otvaraju određeno *značenjsko polje* naslijeđeno od ostalih filmova žanra.

Dojam koji ostavljaju pojedinačne takve slike, kaže Kitses u svojoj knjizi o *westernu*, proizlazi

»iz točnoga razumijevanja (ili intuicije) načina na koji elementi, što se od filma do filma uvažavaju, mogu poprimiti odjeke *ikone*. Ovaj naziv, koji posuđujem iz povijesti umjetnosti, trebao bi konotirati sliku koja bilježi, ali i nosi pojmovnu i emocionalnu težinu što je izvlači iz *definiranoga* simboličkoga polja, iz tradicije. Poput *Svetog pisma*, *western* nudi svijet metafora, raspona potencijalnog sadržaja koji se očituje ovisno o filmaševoj svijesti i zaokupljenostima« (Kitses 1969.: 22).

Ili, nešto dalje *ikonu* određuje:

»Kao rezultat masovne proizvodnje, vremenskog taloženja i dijalektike između povijesti i arhetipa, likova, situacija i akcija — sve to dobiva emblematsku moć. Pokret na horizontu, uspostava zajednice, potjera za Indijancima, sve to ima svoj raspon mogućih asocijacija. Scene poput dvoboja revolverima, kupanja ili brijanja, igranja pokera imaju potencijalno ritualističko značenje koje se može izvući na površinu i obraditi. Potraga, putovanje, sukob, sve to može preuzeti moralna ili alegorijska suzvučja.« (Kitses, 1969.: 25).

Dakako, ovo ne važi samo za *western*. Gangsterski ćemo film prepoznati po, recimo, kadrovima pustih gradskih (prigradskih) ulica, po prisutnosti policijskog auta u ophodnji, i po silueti čovjeka koji se očito skriva od policijskog auta (usp. početak *Džungle na asfaltu/Asphalt Jungle*, Johna Hustona, SAD, 1950.). Automobili, pištolji, telefonski razgovori, nadmetački žargonski dijalozi, razgovori pod prijetnjom nasilja, obračun revolverima ili mašinkama... sve se to drži »ikonografijom kriminalističkoga filma«, indikacijom žanrovske pripadnosti danoga filma. Znanstvenu fantastiku ćemo prepoznati po tehnološki »inovativnim« ambijentima i naprava-

ma, povijesno nepoznatom »futurističkom« odjećom... Povijesni film po povijesnim (tipski prepoznatljivo prošlosnim) »kostimima«, arhitekturi, prijevoznim sredstvima...

Ikonografski elementi imaju dvostranu službu. S jedne strane služe kao »vanjski« signali za identifikaciju određenoga žanra (»vanjski« utoliko što ih uočavamo i prepoznamo na letimični pogled, bez ikakva uživljanja i daljeg praćenja filma). S druge strane, oni nas doživljajno pripremaju i uvode u poseban žanrovski svijet (značenjsko polje) danoga filma, dakle olakšavaju »ulaženje« u film, njegovo prikladno kontekstualiziranje u ostalo naše životno, i, osobito, filmskogledateľjsko iskustvo.

1.2. Nestalnost »ikonografije« — njezina svjetovna uvjetovanost

Zanimljivo je, međutim, da većina zastupnika »ikonografske teorije« žanra izbjegava točno i iscrpnije pobrojati ikonografske elemente svakog pojedinačnog žanra, navesti i odrediti specifične *ikone* dane ikonografije. Najčešće se govori općenito o »ikonografiji«, i tek se usput i vrlo općenito, ovaako kako je to i u prethodnom odjeljku učinjeno, navode pojedini »ikonografski« sastojci, bez pažljivije odredbe i empirijskog istraživanja o njihovim osobinama, mjeri pojavljivanja, njihovoj »čvrstoći« i konkretnim varijacijama koje trpe.

Naime, implicitne su poteškoće u ispitivanju ikonografije odmah svakome naslutive i obeshrabruju svako analitičnije istraživanje.

Glavna je poteškoća u prevelikoj varijabilnosti »ikonografskih elemenata«, dojmju neobvezatnosti da se u filmu danoga žanra javi baš neki poseban ikonografski element. Iako, primjerice, većina Westernera nosi osobit šešir široka oboda te nošenje toga tipa šešira možemo držati »ikonografskim elementom« vesterna, nemaju nužno svi likovi nekog vesterana taj tip šešira (javljaju se i cilindri i polucilindri), niti likovi moraju uopće nositi šešir (farmer u Stevenovu *Shaneu* ne nosi šešir većim dijelom filma), a javljaju se i drugi tipovi kapa što služe diferencijaciji likova (npr. davycroketovska šubara; vojničke kape, polucilindri i cilindri i dr.).

Mogli bismo reći da nema tog »ikonografskog elementa« koji bi baš *morao* biti prisutan u filmu danoga žanra, niti su takvi elementi obveznog, čvrsto konvencionaliziranog oblička u kojem bi *morali* biti prisutni kako bi funkcionirali kao ikonografski element. A time se gubi njihova pojedinačna identifikacijska »obvezatnost«, a time i identifikacijska pouzdanost. Naime, u korijenu je korisnosti »ikonografije« pretpostavka da je riječ o *čvrstim* i *autonomnim slikama*, takvima koje je lako izlučiti i identificirati, prepoznati im značenje neovisno o posebnome prizornome i narativnome kontekstu u kojem se jave, da ih je lako detektirati u filmu, te da su obvezatno prisutne u filmovima žanra.

Temelj je artikulacije ikonografskih istraživanja u povijesti likovne umjetnosti u stanovitoj značenjskoj samostalnosti, simboličkoj autonomiji ikonografskih elemenata (u srednjovjekovnoj i renesansnoj tradiciji ikonografski elementi bili su blisko vezani uz imenovalačke napise i komentatorska verbalna tumačenja; usp. Gombrich 1978.). Iako je simbolički obilježene ikonografske elemente moguće naći u pojedinom

filmu žanra, riječ je češće o prigodnom izlagačko-retoričkom izlučivanju simbola (stilskih figura), postupku kojim se »normalan« prizorni element čini retorički naglašenim, izdvojenim, posebno simbolički važnim. Npr. bijele gamašne glavnog gangstera dobivaju osobito metonimijsko-simbolsko značenje u *Neki to vole vruće* Billyja Wildera (*Some Like it Hot*, SAD, 1959.), ali takvima postaju zahvaljujući posebnim redateljevim retoričko-izlagačkim potezima u tom filmu, i nemaju ga mimo toga filma. Iako westernerski šešir nosi svoje vesterne konotacije i kad ga vidimo u suvremenom kriminalističkom filmu (npr. u *Šerif u New Yorku/Coogan's Bluff*, 1968., Donalda Siegela) te ga doživljavamo kao unos »vestern ikonografije« (i tipskih vrijednosti vesterana) u urbani kriminalistički prizor, manje je stvar u samostalnom simboličkom »unosu« šešira, koliko o tome da westernerski šešir evocira osobit kontekst — jer se pretežito javlja u geografskome okolišu povijesno obilježena američkog Zapada, a potom i Juga (Texasa, koji je najdulje zadržao vesterne tradicije) te metonimijski »evocira« tu sredinu. Nije šešir »po sebi« simboličkim elementom, nego je takav po svojoj »izvornoj« situacijskoj, svjetovnoj uklopljenosti, po tome što je jednim od indikativno razlikovnih aspekata jedne obilježene sredine (teksaške), a time i filmova koji se pretežito bave tom i takvom sredinom ili se pozivaju na nju.

U tome je upravo i ključ stanovite »relativnosti« ikonografskih elemenata u žanrovskim filmovima: nisu oni sami po sebi identifikacijski odlučujući, nego su takvi po tome što obilježavajuće pripadaju nekome osobitome povijesno-društveno-zemljopisnome *svijetu* (na to upozorava i Kitses u navedenom prvom ulomku, samo tamo ne govori o »svijetu«, nego o tradiciji i »simbolskom polju«). Ako u vesteranu vidimo pretežito nenapučenu (civilizacijski nedirnutu) prirodu (»divljinu«, oaze civilizacijskih naseobina (rastrkanih gradića, osamljenih farmi — »vrtova«), ako su ljudi često naoružani, jašu na konju ili se voze zapregama, ako je posrijedi osobit govor i sustav oslovljavanja i dr., onda je to stoga što su svi ti »ikonografski« elementi učestali, te prema tome tipičnim, sastavnicama jednog povijesnog, zemljopisno-društvenoga, svijeta. Njihova tipična pripadnost olakšava identifikaciju svijeta kojemu tipično pripadaju.

Iako određeni svijet, kao svaki svijet, ima svoja »stilska obilježja« (što se u njemu drži pristalim i vjerojatnim a što ne), ona tipično variraju. Nije film vesteranom po tome što u njemu jašu osamljeni oružani ljudi, nego tu jašu osamljeni oružani ljudi zato jer je to jedno od obilježja toga specifičnoga *svijeta*: civilizacijski »neukroćenog« (ili tek lokalno i nepostoјano »ukroćenog«) područja u kojem vrebaju mnoge opasnosti po život (divlje zvijeri, Indijanci, razbojnici). Ako se u gangsterskom filmu javljaju gradski ambijenti, telefoni, automobili, suvremeniji pištolji i automati... onda je to zato što su to sastavnice industrijske urbane sredine i osobita društvena kruga kojemu se gangsterski filmovi posvećuju, a ne zato da bi film »imao ikonografske elemente« i prema njima pripadao gangsterskom žanru.

Nisu, dakle, pojedinačni sastojci po sebi »ikonografijom«, nego su to po svojoj *pripadnosti određenome svijetu*, jer su dijelom ukupna sastava danoga svijeta, odnosno pripadaju

repertoaru obilježavajućih sastojnica nekog promatranoga svijeta. »Ikonografski elementi« u nekom filmu mogu varirati upravo onoliko koliko prikladna obilježja nekoga izabranog svijeta mogu varirati: onoliko koliko varira oružje na danome području, tipovi ljudi što se tamo susreću u promatranome povijesnom trenutku, raspon odjeće koju pojedinci nose u različitim prilikama, koliko variraju oblici prijevoza, izgled ulica, izgled stanova itd. Koliko su varijabilne osobine povijesno-mjesnog svijeta koji se ocrtava, toliko može biti varijabilna i »ikonografija« toga tipa filmova. »Ikonografija« se izvodi iz značajki svijeta, te se svijet koji se u žanrovskom filmu prikazuje ne može držati konstruktom probrane ikonografije. (Doduše, mogu postojati filmovi u kojima se *ikonografski konstruira svijet* — SF filmovi i bajke npr.; ali i tu elementi funkcioniraju kao ikonografski po tome što su raspoznatljivo posebnim sastavnicama predodžbeno cjelovitoga svijeta). Naravno, što su neki sastojci (neke varijante) učestaliji i običniji za neki svijet (ili se u nizu filmova prikazuju kao takvi) to će bolje funkcionirati kao »ikonografija«, tj. kao pokazatelji da je baš o tome određenome svijetu riječ. Ali, zalih varijeteta tipičnih elemenata nekoga svijeta vrlo je velika i nije svedena na samo one koji su već upotrijebljeni u filmu. Često može biti čak i izvorom individualnosti, idiosinkratičnosti pojedinoga filma (i stvaratelja) u sklopu danoga žanra traganje za rjeđim i neočekivanim »ikonografskim« sastojcima danoga svijeta, želja da se ikonografija »osvježi« (npr. Hawks daje Jamesu Caanu kontekstualno neuobičajen polucilindar u vestern filmu *Eldorado*, SAD, 1967., pušku skraćenu na veličinu pištolja i nošenu kao pištolj o boku, u opasaču, i to je predmetom i dijaloških zafrkancija unutar filma).

Neki elementi postaju »ikonografskim« samo po tome što su *tipičnijim obilježivačima (identifikatorima)* danoga svijeta od drugih, i što su uporabno ustaljeniji, a ne po tome što bi bili »konvencionalno obaveznim, nužnim. Onoliko koliko određena konstelacija »izgleda« može indicirati o kojem je geografskome i historijskome području riječ, o kojem je tipu društvenog staleža riječ — o kojem je »svijetu« riječ — utoliko ta konstelacija služi i kao »ikonografija« — identifikator — danoga svijeta, odnosno žanra koji se posvećuje tome svijetu, bez obzira je li se ona već javila u filmovima ili je novouvedena u filmsku tradiciju, ili još nije uvedena, ali bi mogla biti jer je konzistentna s tim svijetom (ili povijesno drugdje potvrđena: npr. iz fotografskih zapisa o osvajanju Zapada u SAD može se utvrditi niz »ikonografskih« značajki koje još nisu upotrijebljene u postojećim vesternima).

»Ikonografija«, dakle, samo priručno olakšava razabiranje svjetovnog konteksta u kojemu se tipizirani elementi obilježavajuće javljaju, te je tako tek *neizravno* žanrovski indikativna. Ono što obilježava žanr prije je *izbor svijeta* kojim će se film baviti, negoli neki pojedinačni sastojci toga svijeta, pojedini elementi toga sustava. Ono što možemo očekivati od žanrovskog svijeta jest da postoji dostatan *splet* osobitih obilježja prema kojem ćemo taj »svijet« koliko-toliko lako prepoznati kao poseban, osobit, određen, a nikako prisutnost baš ovog ili baš onog njegova karakterizirajućeg (»ikonografskog«) elementa. Svako geografsko, povijesno ili socijalno seljenje pozornosti na ovaj ili onaj dio danoga svijeta



Shane (G. Stevens 1953.)

često za sobom nosi priličnu promjenu i u relevantnoj »ikonografiji« — jer se mijenjaju ambijenti, sastav ljudi, njihova prigodna odjevenost i opremljenost, civilizacijsko-naturalne pogodnosti, tip djelatnosti koje obavljaju i dr.

»Ikonografiranje« pojedinih sastojaka svijeta često ovisi o postojanosti zanimanja niza filmova za neku regionalno i razdobljem ograničenu povijesnu sredinu, u kojoj su dani »ikonografski« sastojci stalnije i vidljivije prisutni, te je po tome brže i lakše identificiraju. »Ikonografska«, identifikacijska funkcija pojedinih prizornih sastojaka priručna je i prigodna, ona jest važna, ali nije svevažna.

Zato govor o »ikonografiji žanra« (s implikacijom da je riječ o razmjerno autonomnim elementima, svojega vlastitoga značenja razmjerno neovisnoga o kontekstu) više ima *figurativnu* nego doslovno odredbenu važnost: upozorava da neki prizorni elementi poprimaju »indikacijsku« (i konotativno noseću) *ulogu* koja *slič*i indikacijskoj i konotacijskoj ulozu alegorijskih figura i atributa u religijskom i alegorijskom slikarstvu, ali koja ipak nije istovrijedna ovoj potonjoj.

Teorijsko-analogijski prijenosi funkcioniraju samo dok su fleksibilni, dok ih se ne želi kanonizirati kao doslovne i jedino tumačilački mjerodavne. Ako se učini ovo potonje, tada analogije »prokližu«, pokazuju se nepouzdanim i napuhanim, krajnje odredbeno »skliskim«.

1.3. »Motivika« — događajna ikonografija i ikonografija uloga

Ponekad se pod »ikonografijom žanra« ne podrazumijevaju samo ovi »statički«, sinkroni elementi nekog svijeta — njegova arhitektura, prirodni zemljopisni raspored, odjeća, civilizacijski instrumentarij — nego i osobite indikativne djelatne situacije, osobite »događajne jedinice«. I Kitses u naveđenoj odredbi navodi kao ikonografska takva zbivanja kao: »potjera za Indijancima«, »dvoboje revolverima«, »igranje pokera« i sl. Međutim, takva se indikativna jedinična zbivanja rjeđe zovu »ikonografskim« (nemaju onu likovnu statičnost na koju je nabaždaren likovnjački inspiriran ikonograf-

ski pristup), nego se uobičajenije naziva *motivima* (usp. Tomaševski 1998.: 13). Motivi nisu, dakle, drugo nego svojevrsna *događajna ikonografija* (usp. Turković 1996.: 31-32) koja se prenosi iz filma u film.

Najčešći i najzapamtljiviji motivi vesterna jesu, primjerice, spomenuti dvoboji pištoljima na ulici, tučnjava u *saloonu*, kretanje osamljenog jahača po obzoru ili ravnici, ujahivanje stranca u grad, gonjenje velikog broja goveda... U gangsterskim i detektivskim filmovima, takvi su motivi npr. potjera po gradskim ulicama i kućama uz pucnjavu, grubijansko ironični nadmetački razgovori, sustavno prikupljanje obavijesti ispitivačkim razgovorima s ljudima... U melodramama to su ljubavne scene, povišena dijaloška razračunavanja (tumačenje karaktera sugovornika kroz napregnut dijalog) i dr.

Ali, motivima se ponekad uzimaju i osobiti ustaljeni i učestalo pojavljivi »karakterici«, ili ljudski tipovi, tipične »društvene uloge«. U motivske karaktere vesterna (za opći tip Westernera; usp. Washaw 1994.) primjerice pripadaju: tip »revolveraša«, »farmera«, »šerifa«, predstavnika »gradskih vlasti«, »poročne žene« (engl. *dame*) i dr.

Motivi se pojavljuju i nestaju, ne smatraju se obligatornim. Obično se govori o »provlačnim motivima«, podrazumijevajući da se nestalno javljaju u određenome filmu (ne moraju ga cijeloga obilježavati), da se nestalno javljaju u nekome žanrovskome nizu filmova (ne javljaju se nužno u svim filmovima žanra), i da imaju svoje naglašene pojavne inačice (ne rješavaju se na isti predočavalački način: npr. svaki redatelj želi dvoboj u vesternu riješiti na svoj izvoran vizualan način i uz osobitu situacijsku postavu). Podrazumijeva se da motivi nemaju onu pojavnu stabilnost koju ima »prava« ikonografija. Ali, ipak, čim je neki događaj ili događajni element tipski prepoznatljiv (a to podrazumijeva da se prepoznatljivo javlja u nizu filmova žanra), on dobiva »indikacijsku« vrijednost za žanr u sklopu kojeg se učestalo javlja, dobiva »ikonografsku« odnosno »motivsku« funkciju.

Motivi su još očitije od ikonografskih elemenata »svjetovno ovisni« — nisu samostalna »žanrovska« vrijednost. Kako je svijet koji crtava vestern bez čvrste zakonske kontrole, to su dvoboji, tučnjave, prijetnje oružjem jedan od načina na koji se u tome svijetu rješavaju i reguliraju suprotstavljeni društveni interesi. Također, svaki »svijet« obilježava pojava posve određenih »društvenih uloga«. Zato pojava tipiziranih karaktera nije drugo do derivat standardnoga repertoara društvenih uloga u danoj prilici u danome svijetu. U vesternu, zato, možemo očekivati uloge naoružanih »cowboya«, farmera, naoružanih šerifa, profesionalnih revolveraša, barmena i barskih dama, vozača poštanskih kočija, Indijanaca i dr., uloga koje se mogu naći u tome razdoblju na tom prostoru. I tu, opet, filmaši nastoje za svoje filmove pronaći ponekad još »neiskorištene« uloge, nove, a za dani tip svijeta moguće, »tipove«, i to može biti jednim od izvora diferencijacije filmova unutar žanra.

Dakle, i opet, nisu motivi ti koji »konstituiraju« žanr, nego su oni karakteristični »repertoarni element«, sastavne značajke (među brojnim drugim značajkama) svijeta koji se crtava u filmu. Stoga, kad među svjetovima različitih žanrova postoji mjera događajne bliskosti, tada se i motivi u njima

preklapaju. Npr. bavimo li se svijetom u kojemu su tjelesni sukobi važno obilježje — npr. u vesternima, kriminalističkim filmovima, akcijskim povijesnim spektaklima, akcijskim SF-om, borbenim filmovima i dr. — obvezno će biti prisutni neki od raznovrsnih *borilačkih motiva* (dvoboja, tučnjava, potjera, nasilne smrti...) — imat će zajedničku događajnu »motiviku« (iako se pritom motivske uloge mogu razlikovati — za prepoznavanje istovrsne motivike dosta je da dijele tipske događajne značajke).

1.4. Fabularna formulaičnost

Žanrovsku »poznatost« pojedinog filma često prati dojam da je određeni ili općeniti slijed zbivanja i njihova predočavanja u filmu visoko predvidiv — »formulaičan«. U velikom broju filmova, primjerice, možemo naslutiti prilično pouzdano sretan završetak (*happy end*), a nakon odulje nježne i opuštene scene možemo očekivati neki dramatični obrat, nakon bijesnih pogleda i verbalnih odmjeravanja suparnika u vesternu možemo očekivati dvoboj (bilo ubrzo, ili odloženo, kasnije u filmu), možemo očekivati da ćemo naizmjenično u nizu gledati jednog pa drugog sudionika dvoboja uz postupno detaljiziranje i dr. Čini se kao da postoje razaberi »recepti«, »formule« za rješavanje događajnoga slijeda i njegova predočavanja, recepti kako riješiti pojedine situacije (motivi) i njihov globalan niz. Kad gledalac (ili neki stvaralac) shvati tu »formulu«, »recept«, stvar će mu postati visoko predvidiva — »klišeizirana«, »šablonizirana«, »ukalupljena«. Kad se govori o »žanrovskim formulama«, »žanrovskim klišejima« — pomišlja se najčešće upravo na ovu osobinu sekvencijalne »frazeme« u žanrovskim filmovima, te na činjenicu da prethodno znanje kojeg je žanra neki film omogućuje prilično pouzdana očekivanja o tome koje će se takve vjerojatne sljedeće zbivanja i njihova predočavanja tu sresti.

Idea o postojanju »formule«, »recepta«, prilično je objašnjavačalački privlačna. Ona ne podrazumijeva da je neko predočeno zbivanje doslovno ponavljanje nekog prethodnog ostvarenja »uzorka« — kako to najčešće i nije u nekom žanrovskome nizu — nego podrazumijeva individualne varijacije, različito vješta ostvarenja (bolje ili lošije »skuhano« djelo prema poznatome »receptu«), dopunske individualne osobine ostvarenja u odnosu na pretpostavljenu »shematičnost«, tj. praznu »apstraktnost« recepta (formule) prema kojemu je rađeno.

Time se može protumačiti varijantnost, individualnu raznolikost žanrovskih ostvarenja, uz sav osjećaj o njihovoj bitnoj istovrsnosti. Kao što su dva jela »ista« ne po svojem konkretnome okusu (svako pojedinačno jelo ima svoju idiosinkratičnu okusnu specifičnost), nego po tome što su ostvarenjem *istoga recepta* (usp. Goodman o notacijskim sustavima, 1968.), tako i svaki pojedini film žanra, premda posve osobitim (neponovljivo pojedinačnim, idiosinkratičnim) ostvarenjem, jest zapravo pripadnikom »istog žanra« po tome što je provedbom iste »žanrovske recepture«, »formulaičnosti«. Dakako, ideja o postojanju »formule«, »recepta« prilično je i vrijednosno privlačna, osobito za preziratelje žanrova: mogu tvrditi kako tamo gdje »vladaju formule« nema stvaralaštva, da nema stvaralaštva u primjeni »gotovih receptata«, te kako nema »izvornog« i »dubokog« doživljaja tamo gdje je

ve unaprijed određeno i predvidivo. Tome će se svaki kuhar praktičar, kao i glazbenik izvođač, žestoko usprotiviti, jer svi oni znaju koliko inventivnosti i kreativnosti treba u uspješnom »ostvarivanju recepta«, odnosno ostvarivanju partiture. (Usp. moj nešto drukčiji argument u napisu *Moć stereotipa*, Turković 1996.: 82-84)

Iako se obilno spominje žanrovska »formulaičnost«, i ne znam pokušaje da se točnije odredi o kojim je to »formulama« riječ u pojedinom žanru. Često je posrijedi tek opis tip-skih situacija (motiva) i situacijskih slijedova nekog žanra. Međutim, i kad se utvrde specifični fabularni slijedovi tip-skih zbivanja, oni najčešće važe uže od žanra: važe za neki podžanrovski ciklus, za seriju ili serijal, više opisuju njih, nego ukupni žanr kojeg su dijelom. Zbog toga analitičari pojedinih žanrova daleko radije govore o pojedinačnim »varijantama« narativne konstrukcije što se zatječu u pojedinim ciklusima žanra (pojedinih podvrstama) žanra, negoli što bi bili skloni govoriti o »prafabuli« (arhe-formuli) žanra. Narativne provedbe su, naime, odveć varijabilne — vezane uz moguće događajne varijante pronalazive u danome tematiziranome svijetu — a da bi se mogle svesti na jednu »prafabulu«, a ovu uzeti kao »temeljnu formulu« žanra.

Doduše, sa stajališta shvaćanja kako pri svakome kategoriziranju postoji neka »bazična« iskustvena razina kategoriziranja (govoreći o čovjeku kojeg smo vidjeli sa psom na cesti, običnije ćemo reći da smo vidjeli »čovjeka sa psom«, nego »čovjeka sa životinjom« ili »čovjeka s koker-španijelom«), te bi se tako moglo postulirati da je u mnogim slučajevima bazična kategorija upravo ona razina na kojoj se može identificirati fabularna »formula« tipična za dani skup filmova (recimo ciklus, ili serijal), a rodnu žanrovsku odredbu držati »ne-bazičnom«, nepodatnom žanrovskoj strukturalno-narativnoj analizi. Ali ovo su spekulacije, njih treba empirijski istražiti, istražiti konkretno žanrovsko kategoriziranje u gledatelja.

Ipak, u svemu tome možemo izlučiti dvije važne stvari.

Prvo, svako traganje za formulaičnošću usko je vezano uz fabularno-izlagačku strukturu, scene, sekvence, priče u filmu. A, opet, takvi slijedovi, kao i motivi, jedna su od mogućih značajki zbivanja u predočenomu svijetu. Ako, primjerice, detektivski film odlikuje ovakav slijed priče: umorstvo, detektivi tragaju za krivcem tako da ispituju sumnjivce, vezuju sumnju za jednoga, njega nastoje zaskočiti itd., tada se može reći da se takva »fabularna formula« javlja zato jer se bavi svijetom u kojemu je takva struktura zbivanja učestala (kriminalističkom istragom) i pritom je »unutarsvjetovno« intrigantna.

Drugo, moguća formulaičnost u prezentacijskoj strukturi, ako je imalo žanrovski specifična, vezana je uz strategije uobličavanja i podržavanja osobitoga tipa interesa vezanoga uz zbivanja osobite prirode, tj. uz bolju artikulaciju specifične fabularne selektivnosti i orijentacije u prikazanu svijetu. Primjerice, prijatna nepoznatog kao »obvezatna« prizorno-fabularna komponenta filma strave, koja se narativnom nužnošću mora učestalo indicirati u filmu, čini visoko vjerojatnom prisutnost provjereno djelotvornih postupaka (»formula«) uvođenja skućene (informacijski nepotpune, »frustrira-

juće«) vizure na dano zbivanje na probranim mjestima — npr. promatranje prizora preko prepreka boljem opažanju toga prizora (usp. Turković 1989.). Kad se jave takve naglašene skućene vizure, osjećamo ih kao »kliše postupak«, »formulaičan« postupak, osobito indikativan za filmove strave (odnosno i općenitije, za filmove napetosti). Ali, njihova indikativnost kao da, ponovno, odgovara probranoj situaciji u kojoj se u danome svijetu mogu naći likovi, odnosno promatrači takve situacije, kao da je više izvodom iz svjetovne (psihološke) situacije ocrtavane filmom — a koja se drži primarnim određivačem žanrovske specifičnosti danoga filma — nego što bi bila sama po sebi »žanrovski odredbena« — skućavanje vizura javlja se i u drugim žanrovima.

Problem je s formulaičnošću što se većina »formula« izvodi iz tipične fabularne strukture, koja, zato što je prepoznatljiva, ima tipsku strukturiranost. A fabula je, doista, tako nam intuicija govori, nekako prisno vezana uz žanrovsku diferencijaciju, uz moguće, odnosno intrigantne događajne nizove u predočenome svijetu, ali ne po »formulama«.

1.5. Zaključak

Sve ove tri razmatrane odredbe žanra nisu promašene — one usmjeravaju pozornost na važne značajke žanrovskih filmova, ali nisu objašnjavački dostatne. Nisu same po sebi odredbene, nego su derivativno odredbene — po tome što se izdvajaju kao indikativne za *svijet* koji se filmski predočava, i/ili za tip fabule, intrigantnog zbivanja u tome svijetu.

Izbor svijeta koji će se filmom ocrtati čini se tako odlučujućim za odredbu žanra (ili/i ciklusa, serije, serijala, nastava-ka...), kao i za odredbu mogućeg *ikonografskog, motiivskog i formulaično-događajnog repertoara* nekog žanra.

Razvidimo razrađenije ovu »svjetotvornu teoriju« žanra.

2. Žanrovski svjetovi: generativna srž žanra

2.1. Ocrtavanje osobitoga »svijeta« u žanrovskome nizu

Kad stanemo gledati bilo koji igrani film, čini nam se da doživljajno ulazimo u osobit *svijet* u kojem ćemo se morati snalaziti za vrijeme trajanja filma. U snalaženju svijetom što je predočen u danome filmu uvelike nam pomaže njegovu *žanrovsko prepoznavanje*. A ovo potonje ne znači ništa drugo do činjenice da onda kad znademo o kojem je žanru riječ, onda zapravo znademo o kojem je *tipu svijeta* riječ — nađemo se u *okvirno poznatome svijetu*. Kažem »okvirno«, jer, dakako, svaki film ocrtava po mnogočemu idiosinkratičan svijet, svijet jedinstvenih značajki (jedinствена »presjeka«), i od filma do filma što pripadaju istome žanru varijantnost predočena svijeta može biti ogromna (osobito u znanstvenoj fantastici gdje se upravo traga za svijetom ključno različitim od dotada predočenih u tome žanru, ili pak u povijesnom filmu u kojem se prate obično međusobno vrlo različiti prošlosni svjetovi u svakom od povijesnih filmova). Ali, svejedno, kad je žanr poznat, poznat je tip varijacija svijeta u filmovima toga žanra, odnosno tip varijantnosti svjetova predočanih unutar žanra, i prepoznaje se da je taj tip važno različit u odnosu na varijantnost svjetova predočanih u drugim žanrovima, odnosno izvan danog žanra.



Džungla na asfaltu (*Asphalt Jungle*, J. Huston, 1950.)

Kako smo to ponavljano utvrđivali, unutarnje osobine pojedinačnog žanra koje su dosad teorijski tematizirane — one u ikonografiji, motivici i »formulaičnoj« strukturi radnje i njena predočavanja — mogu se uzeti zapravo kao *indikativni sastojci, obilježavajuće osobine* posebnih svjetova ili varijantata svijeta što izlučuju dani žanr.

Žanr se, mogli bismo reći, sastoji u razlučivanju nekog tipski posebnog svijeta i u njegovu istraživanju, razradi. To je istraživanje vođeno temeljnom radoznalošću: kakav je on, odnosno, kakav je on sve? Naravno, kako se pri razradi i ispitivanju nekog svijeta mijenja tematizacijsko žarište, tako se mijenjaju i indikativni sastojci toga svijeta koje će se dovoditi u područje promatranja. Mijenjat će se, varirati, dakle, ikonografija danoga žanra. Primjerice, ovisno o tome hoće li se dani vestern pozabaviti farmerima (*Shane*), ili stočarima (*Crvena rijeka/Red River*, Howard Hawks, SAD, 1948.), sukobom vojske s Indijancima (*Rio Grande*, John Ford, SAD, 1950.), naseljavanjem novih krajeva (*Karavana ide na zapad/Wagonmaster*, John Ford, SAD, 1950.), pitanjem uspostavljanja zakonitosti u zabačenim naseljima (*Moja draga Klementina/My Darling Clementine*, John Ford, SAD, 1946.) i dr., tako će se mijenjati repertoar ambijenata, repertoar likova (»karaktera«) koje ćemo sretati u tim ambijentima, repertoar njihove odjeće, oruđa, prijevoznih sredstava i

dr., repertoar djelatnih i društvenih situacija u koje će likovi biti upleteni i dr.

Također, kako se svijet mijenja od žanra do žanra, tako se mijenja i *repertoar* indikativnih sastojaka i osobina: prijelaz iz svijeta vesterna u svijet kriminalističkog filma podrazumijeva prijelaz iz jednog povijesnog razdoblja u drugo (iz ograničenog razdoblja druge polovice 19. stoljeća na dvadeseti vijek), prijelaz iz jednog društveno-zemljopisnog područja na drugo (s ruralnog američkog »divljeg« Zapada na urbani industrijalizirani ambijent) i prijelaz iz jednog socijalno-običajnog varijeteta u drugi (različiti tip društvenih uloga, tipičnog ponašanja i normi koje sve to reguliraju, a što se sve zatječe u danjoj regiji i danom razdoblju i karakterizira ih). Takvi prijelazi podrazumijevaju, naravno, i promjene u velikom broju identifikacijskih indikatora (»ikonografije«) za svaki od tih svjetova. Također, prijelaz od kriminalističkog filma na psihološku dramu neće nužno podrazumijevati ključnu promjenu ambijenata niti raspona likova (filmovi obaju žanrova mogu se odvijati u urbanim sredinama unutar istih društvenih grupacija — osobito hičkokovski određen triler), ali hoće podrazumijevati ključno različiti tip »problemskog područja« s kojim se likovi pretežito moraju nositi, pa će uglavnom podrazumijevati vrlo različiti repertoar situacija s kojima likovi tipično moraju izaći na kraj i različiti

tip djelatnosti i reakcija likova (drugačiji će biti »presjek svijeta« ocrtan u filmu). I tako dalje.

2.2. Svijet i svjetovi

Takav naglasak na ulogu koju »ocrtavanje svijeta« ima za izdvajanje žanrova nužno nameće vrlo jednostavno, ali i vrlo sklisklo pitanje o samome pojmu svijeta i svjetova.

Zbog njegove snažne podrazumijevanosti i mnogovrsne uporabe, čak je i okvirno određivanje pojma svijeta teško »za pamet izgubit«. Ali, za naše raspravljačke potrebe dovoljno je polazno istaknuti ovo: *svijetom*, barem onim na koji se misli kad govorimo o našem »životnom svijetu« i kojeg se priziva u vezi s igranim (fikcionalnim) filmom, držimo *uređenu ukupnost okoline i okolnosti (fizičkih, bioloških, socio-psiholoških) u kojima dani ljudi žive, u kojima se moraju životno snaći, i koje — na podrazumijevan način — uvjetuju čovjekov život*. Svijet je relacijski pojam: svijet je ono što okružuje *nas*. Naš (ljudski) svijet, tako, čini Zemlja i svemir u kojem se ona nalazi, svi Zemljini krajevi, sve što napuče Zemlju (i svemir), sva zbivanja što se odvijaju u tome obuhvatu i sve zakonomjernosti koje sve to reguliraju i drže u nekoj postojanosti. A sve je to zbiljski ili mogući »teren« za naše snalaženje, za naš život. (usp. Filipović, ured., natuknica »Svijet«, 1984.).

Dalje razrade ove odredbe najfunkcionalnije je izvesti iz onoga što podrazumijeva samo postojanje filmskog »ocrtavanja svijeta« i njegova »žanrovskog variranja« (usporedi ove izvode s Turković, 1994., poglavlje »Modeliranje svijeta«):

1. »Mjera« (prauzorak, paradigma, prototip) za razabiranje prirode nekog svijeta jest naš *matični životni svijet*: svijet gledatelja i proizvođača u vremenu gledanja, odnosno proizvodnje. Iz svog matičnog životnog svijeta (svijeta u kojem upravo živimo) mi procjenjujemo prirodu svijeta predočenog na filmu. Na temelju svog životno-svjetovnog iskustva (našeg »svjetovnog znanja«; naše »svjetovne enciklopedije«, što bi rekli lingvisti) mi procjenjujemo je li svijet predočen filmom »naš svijet« («suvremen svijet») ili nije (pa je davno-povijesni ili budućnosni), je li posrijedi »blizak« («domaći») ili »strani« svijet, je li on »zbiljski« ili je »nezbiljski« («fantastičan»), je li »uvjerljiv« (prihvatljiv: »realističan«) ili nije i sl. I povratno, upravo zato što procjenjujemo iz svog životnog svijeta, svijet predočen na filmu ne može a da se ne oslanja na gledateljevo/proizvođačevo iskustvo s njihovim životnim svijetom, a to ne može a da ne čini čak i onda kad je posrijedi posve drugi i drugačiji svijet (npr. fantastičan svijet ili davno-povijesni svijet). Ma kakav se svijet predočilo filmom, *taj se svijet obraća životno-svjetovnome iskustvu, životno-iskustvenoj spremi gledatelja*. Opet, ključno je važna činjenica da filmom predočen svijet jest *varijantan* u odnosu na životni i, kako ćemo uskoro vidjeti, važno je da filmovanjem razrađujemo ove polazne potencijale varijantnosti prema životnome svijetu. (O razlici prikazivanog svijeta i životnog svijeta vidi Turković 1994.: poglavlje »Teorija prikazivanja«).

2. Svijet je podrazumijevano *sveobuhvatan*. Mi možemo trenutačno biti u vrlo ograničenome životno danome ambijentu — recimo svojoj sobi, dvorani kina — ali svejedno podrazumijevamo da se ovaj ambijent nadovezuje na neslučajan

način s drugim ambijentima koji nas okružuju, odnosno da je ambijent u kojem se nalazimo sastojak ukupnosti ambijentata na Zemlji, a Zemlja da se vezuje sa svemirom oko nje. Podrazumijevamo da se zbivanja oko nas nekako vezuju sa zbivanjima koja im prethode i koji će uslijediti, sa zbivanjima što se istodobno odvijaju na drugim stranama itd. Tvrdnja da svijet obuhvaća »totalitet« zato nije nimalo trivijalna osobina: svijet obuhvaća i ono što nam nije nadohvat i podrazumijeva šire okruže i šire mogućnosti od onih neposredno zamjedbeno i djelatno danih. Svijet se ne svodi na neposrednu *vizuru* (ono što je zamjetljivo s danog stajališta), niti na neposredni *prizor* (tj. na razgledljiv i akcijski neposredno dostupan *odsječak* svijeta), nego na vezanu ukupnost svega što, vezano uz naš život, postoji. Kad je riječ o filmu to jednostavno znači da čim počnemo gledati igrani film, odnosno prve prizore u tome filmu, ti prizori za nas impliciraju cijeli svijet zbiljnosti i mogućnosti čijim su dijelom ti prizori. Unatoč ograničenosti polaznih prizora, i mogućoj »fragmentarnosti« svih prizora u filmu (film i nije drugo nego uglavnom eliptično povezan niz scena danih u »izrezima«, nije drugo do niz »prizornih uzoraka«), mi gledajući igrani film ipak nastojimo razabrati i konačno razabiremo ukupnost podrazumijevanoga svijeta kojemu prikazani prizori pripadaju. Pokazani prizori u filmu uvijek su upravo *sinegdohalni* (dio za cjelinu) zastupnici ukupnoga svijeta.

3. Podrazumijevamo također — a to je sugerirano i podrazumijevanjem sveukupnosti — da je svijet *uređen*, koherentan, kontigvitetan, razmjerno postojan, zakonomjerman: bez ove pretpostavke ne bismo mogli držati da svi oni iz vida ispušteni aspekti i dijelovi prizora koji nas okružuje, kao i ukupnost svega uokolo, i nadalje postoje na predvidiv, ili zamisliv, način. Bez podrazumijevanja uredenosti ne bismo mogli povezivati eliptičke (djelomične) uzorke prizora koje nam pruža film od scene do scene, od kadra do kadra, pa i u samome kadru. Također, bez podrazumijevanja uredenosti (postojanja nekih zakonomjernosti) mi se ne bismo imali šanse znači u polazno nepoznatome svijetu u kakve nas uvođe neki žanrovski profilirani filmovi (npr. znanstvenofantastični filmovi nas »bacaju« u polazno posve nepoznat svijet). A »snaći« se u takvu polazno posve nepoznatu svijetu i ne znači ništa drugo nego »uhvatiti« načela njegove uredenosti — pronaći što se od tog novog svijeta dade svesti na poznate oblike poznatih svjetova, odnosno koje to zakonomjernosti (poredak) vladaju u tom novom svijetu.

4. Četvrto, kako smo to do sada u više navrata naznačili, naš je životni svijet ključno obilježen *podrazumijevanjem* — većinu osobina životnoga svijeta (naravno ne sve) uzimamo *zdravo za gotovo*, kao pretpostavku, jer su ugrađene u naše životne rutine, u brojne automatske poteze, u naše ukorijenjeno opće znanje (usp. Schutz, Luckmann 1974.: 3-4). Nekih ključnih osobina životnoga svijeta postajemo svjesni samo u kriznim trenucima, a i tada tek nekih, a ne svih. Ova se podrazumijevanost životnog svijeta prenosi i u filmski svijet te i njega obilježava visoka mjera podrazumijevanosti (usp. Turković 1994.: 202-207). Čak i onda kad se prikazuju prilike u kojima se »ruši ljudski svijet« (npr. u filmovima katastrofe; ratnim filmovima), čak se i tu neki aspekti svijeta, neke zakonomjernosti podrazumijevaju. Zapravo, dvije

prethodno navedene osobine (sveukupnost i uređenost) *podrazumijevaju se* — *podrazumijevanje* je konstitutivna osobina svijeta (usp. Schutz, Luckman 1974.: 3-8). A kako mi ne možemo podrazumijevati ono što nam nije već pouzdano dokazano (po svojoj uređenosti, zakonomjernosti), to konstitutivna osobina svijeta jest i stanovita (razmjerno visoka) mjera pouzdanosti, pouzdanosti vezane uz razmjernu poznatost (familijarnost, odmačenost). Dakako, kad se pouzdanost danog svijeta naruši, ili kad se nađemo u nepoznatom svijetu, takva prigoda automatski artikulira osobit zadatak za naše snalaženje: nastojanje da se pouzdanost povрати, *da se obnovi podrazumijevateljski odnos prema svijetu*. Većina žanrova upravo na ovome temelje svoju intrigantnost (kako ćemo to kasnije razložiti govoreći o fabularnim temeljima žanra).

5. Peto, svijet je *varijabilan*: svijet našeg djetinjstva razlikuje se od svijeta u kojem smo trenutno, a pretpostavljamo da će i svijet koji dolazi biti drugačiji od našega trenutnoga. Svijet je podložan promjeni i preinačavanju, njegova postojanost jest *postojanost pod promjenama*. Svijet je varijabilan, međutim, ne samo zato što je podložan promjenama, nego i zato što je naš odnos prema njemu promjenjiv: svijet primamo i njemu pristupamo s promjenjivom selektivnošću: do svojega »podrazumijevanja svijeta« dolazimo uvijek preko ograničenih, *probranih* neposrednih aspekata (dijelova), onih koji su nam sukcesivno »na dohvat ruke« (Schutz-Luckman 1974.: 36-40). Naša predodžba o svijetu određena je uvijek, tako, *kriterijem selekcije* aspekata preko kojih ćemo konstituirati svoju predodžbu o ukupnosti svijeta. Primjerice, svijet siromašnog radnika razlikuje od svijeta dokonog bogataša (jer im je različita selekcija neposrednih životnih okolina kojima se kreću i djeluju, i okolnosti pod kojima sustavno žive), svijet duševno poremećenog čovjeka ključno se u mnogočemu razlikuje od svijeta uravnoteženog, svijet ratara od svijeta stanovnika megalopolisa. Naravno, da bi ova selektivnost bila »svjetotvorna«, konstitutivna za poseban svijet, ona mora biti dugoročno dostatno uhodana, postojana da bi se dala podrazumijevati. Jer je upravo podrazumijevanje *ukupnosti* na temelju probranih aspekata ono što dane sustavne okolnosti života nekog čovjeka, neke zajednice, čini cjelovitim »svijetom«. Ova *varijantnost svijeta* u temelju je varijantnosti žanrova i varijantnosti unutar žanra: žanrovi i žanrovska diferencijacija »hrani« se na mogućnosti da svijet bude varijantan, da se različito predodžbeno varijantno konstituiraju. Svaki prepoznatljiv žanr razrađuje neki varijantni svijet, ili jedan tip varijantnosti unutar danoga svijeta.

6. Šesto, čovjekov svijet nije sveden na ono zbiljsko, aktualno, svijet nije sveden na ono što je *zamjedbeno dano*: svijet je ključno *zamisliv*, *predočljiv*, svijet konstituiraju i ono što je *zbiljski*, ali i *zamislivo* — *moguće*. Nema životnog, postojećeg svijeta koji ne bi bio i *mogućim svijetom* (čim postoji, znači da je i mogući!), ali čim je mogućnost u igri, odmah se podrazumijeva i drugačiji *mogući svijet*, odnosno, drugačije *zamisliv svijet*. Nema svijeta kojemu se ne bi mogao protustaviti zamisliv alternativni svijet. Naime, kako obuhvatnost životnoga svijeta čovjeku nije »neposredno dana« ni postojanost pod promjenama nije neposredno utvrđiva: i jedno i drugo se *zamišlja*. Zamišlja se kao *moguće* (ma koliko bilo

istodobno zbiljski uvjerljivo): prizor ulice koji trenutno ne vidim iz moje sobe tek je »zamišljen« (ili pamtilački podrazumijevan), mogući. Međutim, čim je nešto moguće, ne mora biti baš takvo nego i drugačije. Dade se zamisliti i drugačije, alternativno. Zato, živeći u svom životnom svijetu, mi živimo među stalnim mogućnostima drugačijega, alternativnoga svijeta. Varijantnost u filmskim svjetovima temelji se na ovome. No nije samo stvar u ovim metafizičkim implikacijama. Snalazeći se, mi često *probiremo* okolnosti pod kojima ćemo se snalaziti i poduzetno utječemo na okolnosti da bi nam omogućile uspješno snalaženje, uspješno djelovanje. Takvog probiranja ne bi moglo biti bez zamišljanja mogućih alternativa, drugačijih mogućih prilika i mogućih oblika snalaženja u njima. Nema planiranja snalaženja ako ne možemo unaprijed zamisliti varijantne mogućnosti snalaženja. Također, sve što bude izabrano pri djelovanju ima moguću neizabranu inačicu, alternativu: svijet je napučen neostvarenim ali naslućenim i zamislivim mogućnostima — svakome se životnome svijetu — svijetu u kojemu trenutno živimo — mogu zamisliti alternativni neozbiljeni svjetovi. Ovaj je aspekt osobito važan u razvoju različitih žanrova: kako ćemo poslije razvijenije pokazati, žanrovi cvatu na ovoj mogućnosti predočavanja svjetova koji su *alternativno mogući* onome u kojemu gledatelj/proizvođač trenutačno živi.

Ove dvije posljednje osobine posebno su važne za utemeljenje i razvoj igranofilmskih žanrova. Ako je razlikovanje žanrova vezano uz tipsko razlikovanje svjetova, a njegovanje žanra vezano uz varijacijske razrade unutar izabrane varijante svijeta, očito je *ispitivanje svjetovnih varijacija* ključno obilježje žanrovskog stvaralaštva i žanrovski vezanog doživljavanja. Ta ispitivačka usredotočenost na svjetovne varijacije izvedenica je temeljne varijacije: varijacije filmom predočenih svjetova u odnosu na naš životni, tj. onaj u kojemu i iz kojega gledamo filmski svijet. Bez obzira koliko bio »realističan« ili čak »dokumentaran«, svaki je filmom ocrtni svijet tek *zamišljajna varijacija* u odnosu na naš matični životni svijet.

Odveć bismo zadržali u osobito područje teorije prikazivanja kad bismo sad išli u raščinjavanje razloga iz kojih je filmski svijet pretpostavno varijacija životnoga (usp. za detaljniju analizu osobitosti filmskog prikazivanja u Turković 1994: poglavlje »Teorija filmskog prikazivanja«). Ono što možemo zasigurno tvrditi jest da upravo na zamišljanje (predočavanje) svijeta usmjerena izradbenost (artefakturalnost) filma jest ne samo temeljem, nego i omogućavateljem i »pogonom«, poticajem za svu onu svjetovno-varijacijsku radoznalost (epistemološku usmjerenost) koju pokazuje i gledatelj filma i filmski stvaratelj.

2.3. Problem: kad je varijantnost svijeta — žanrovska?

Koliko god se činilo uvjerljivim shvaćanje kako se u igranom filmu predočava svijet, te kako se pojedini žanr sastoji u razvijanju i razradi nekog tipa svijeta, time se, međutim, otvara Pandorina kutija problema.

Naime, svaki igrani film dočarava neki svijet, jer je to rodna funkcija igranoga filma (igrani film je, predočavatelj konkretnog, pojedinačnog, životnoga svijeta). Dalje, svaki igra-

ni film dočarava svijet koji je varijantan ovom našem životnome, onom u kojem i iz kojega gledamo film: čak i najrealističniji film predočava neki presjek svijeta koji je varijantan, različit u ponečemu od našeg svakodnevnog životnog svijeta, ne da se posve svesti na njega. Potom, osim u nastavcima (serijalima i serijama) — a i tu postoje nužne svjetovne varijacije od nastavka do nastavka — svaki film predočava svijet koji je barem u ponečemu, a često u mnogočemu varijantan u odnosu na svjetove predočene u drugim filmovima: filmski se gledatelj od filma do filma prebacuje iz jedne varijante svijeta u drugu (ili iz jedne faze u »funkcioniranju svijeta« u varijantnu drugu). Ali, uza svu varijantnost između svjetova pojedinih filmova, prebacujući se iz jednog filma u drugi mi srećemo mnoge vezane »svjetovne poznatosti«.

Dakle, težak problem što leži pred teorijom žanra jest sljedeći: koja je to varijanta svijeta koja je »žanrorodna«, koja može generirati žanr? Koji su to uvjeti za aktualno (diferencijalno) formiranje nekog žanra?

Dosadašnja razmatranja donekle su nam odredbeno suzila moguće odgovore na ovaj ključni problem. Razvidimo, sažeto, koja su to »suzenja«.

Da bi varijacije svjetova bile žanrovskim, mora postojati neko »svjetovno nadovezivanje« među filmovima istog žanra. Ti filmovi moraju razrađivati *dostatno istovrsne svjetove*. Ako nemamo mogućnost da od filma do filma osjetimo da se nalazimo »na terenu« istotipskog svijeta, ili da odgonetavamo na kojem se to tipskom svjetovnom terenu nalazimo, onda nemamo mogućnost da razaberemo neki niz filmova kao »žanrovski«.

Svijetovi filmova određenog žanra samo se *tipski* nadovezuju. *Isti* se svijet ostvaruje unutar nastavaka serijala i serije, ali niti serijal niti serija još ne čini žanr. Do žanra dolazi onda kad pojedinačni filmovi žanra ocrtavaju međusobno *dostatno različite svjetove* (posve neidentične svjetove, kao u ZF-u, ili uočljivo međusobno različite presjeke svijeta, npr. u filmovima kriminalističkog žanra). Razlika (varijacija) među svjetovima pojedinih filmova unutar jednog žanra podjednako je konstitutivna za žanr kao i veza među tim svjetovima.

Razlike između nizova filmova što pripadaju različitim žanrovima jesu razlike u *kriteriju* izbora *tipa* variranja: žanrovi se međusobno razlikuju po *izboru tipske varijacije*. Kriterij za izbor određenog tipa varijacija za konstituiranje nekog žanra, pretpostavlja se, mora biti dostatno različit od žanra do žanra, ili međužanrovske razlike ne bi bile ni od kakve važnosti. A opet, kriterij za međusobno razlučivanje žanrova mora biti rodno vezan — on, recimo, mora biti kriterij tipske diferencijacije *svjetova* — jer inače ne bismo razlikovali baš *žanrovske* diferencijacije od drugih vrsnih diferencijacija prisutnih u igranom filmu i u filmu uopće. Koliko se god žanrovi međusobno razlikovali, da bi bili žanrovi mora ih povezati jedinstven *temelj za razlikovanje*.

Dakle, pitanje je po kojem to kriteriju jedan tip varijacije svijeta, među svim nepregledno mogućim varijacijama, postaje žanrovski generativan?

Odgovor ćemo odmah dati: *po kriteriju relevantnosti*, tj. kriteriju *važnosti* danoga svijeta za danoga gledatelja/stvaratelja

filma, odnosno za gledateljsku skupinu (»zajednicu«). Riječ je, specifičnije, o *komunikacijskoj relevantnosti* (usp. Sperber/Willson, 1995.; usp. pojam *smislenosti* u: Turković 1994.), koju se podrazumijeva od svakog filma, dakle i od igranog, pa tako i od žanrovskog. Film se izrađuje za nekakav doživljajni prihvat i teži biti za njega važan, relevantan. Među svim predočavalački mogućim i zamislivim varijacijama svjetova, nisu sve podjednako *relevantne* za doživljajvalačku publiku (čijim su dijelom, podsjetimo, i proizvođači filma). Što su dane tipske varijante svijeta relevantnije to su žanrovsko-generički latentno važnije, lakše se uspostavljaju u žanrovski niz.

Naša je, dakle, zadaća odrediti onaj *kriterij relevantnosti* bilo koje varijante svijeta po kojoj se ona uspješno kandidira kao moguće žanrovska, kao žanrovski generativna, kao vrijedna svjetovnog ispitivanja i razrade iz filma u film, tj. kao vrijedna žanrovske konstitucije.

2.4. Kriteriji relevantnosti svjetovne varijante

Prvo, pitajmo se: kad je varijanta svijeta predočena u danome filmu *komunikacijski relevantna, priopćajno važna*?

Grubo odgovoreno, priopćajno je intrigantna (relevantna) ona varijanta svijeta koja ima intenzivnije i proširenije *doživljajne posljedice*. (usp. Sperber, 1994.; McKay tako određuje *semantičku informativnost* McKay, 1969.; usp. Turković, 1994.: 191).

Jednostavan pokazatelj (simptom) intenzivnosti doživljajnih posljedica — a time i relevantnosti filmskoga svijeta — jest u mjeri »uživljenosti« u film, mjeri zaokupljenosti filmom. Kad punom koncentracijom pratimo što nam film nudi, kad je svijet dočaran filmom takav da nam njegovo otkrivanje posve zaokuplja duh, to je pokazatelj da nam je svijet izrazito relevantan. *Posve zaokupiti* ovdje znači aktivaciju ukupnosti naših doživljajnih moći i iskustava, i onih zamjedbenih kao i onih zaključivalačkih, i to spoznajnih moći pobuđivanih i bojanih složenim emotivnim angažmanom i emotivnim iskustvom.

Ali upozorivši tako na važan *indikator, pokazatelj* relevantnosti — a to je mjera zaokupljenosti filmom — još uvijek nismo utvrdili *izvor* relevantnosti. Što to u filmu *izaziva* intenzivnije i proširenije doživljajne posljedice? Ili, da drugačije postavimo problem: koje to filmom predočene varijante svijeta imaju veće izgleda da nas navedu na pune i jake doživljaje?

Kako smo utvrdili da je glavni generator žanrovskog nadovezivanja predočavanje *varijantnog* svijeta — varijantnog našem dnevnome — prikladno je potražiti odgovor u *mjeri* varijantnosti. Kolika i kakva mora biti »varijantnost« predočenoga svijeta da bi bila doživljajno relevantna?

Odgovor koji prvo i najlakše padne na um jednostavan je: Svijet predočen u nekom filmu bit će to doživljajno relevantniji (intrigantniji) što je *veća* njegova varijantnost prema matičnome gledateljevu svijetu (Altman govori o »razmaku« između »žanrovskog svijeta« i »kulturno-normativnog svijeta« gledatelja, usp. Altman, 1999.: 165). Ili jednostavnije rečeno: što je predočen svijet *različiti* od gledateljeva matič-

nog svijeta, i to različiti na što *raznostraniji* način, to će nam biti doživljajno intrigantniji, više će nas zaokupiti. Za ovo tumačenje izvora zanimljivosti (izvora relevantnosti) možemo naći brojne primjere. Izbor »egzotičnih« predjela i ljudi u velikom broju dokumentaraca i avanturističkih filmova sam je po sebi intrigantan: fascinira nas mogućnost tuđeg svijeta koji se u toliko pojedinosti i u toliko globalnih stvari razlikuje od našeg dnevnog. Slična je naša spontana zaokupljenost daleko prošlosnim svijetom što ga prikazuje neki povijesni film, ili zamišljeno budućnosnim svijetom nekog znanstveno-fantastičnog filma. U takvim filmovima mi čak trpimo dulje praćenje vrlo rutinskih zbivanja samo ako pritom možemo otkrivati korjenite različitosti u izgledu ambijenata, u odjeći ljudi, u stvorenjima koje se tu sreću, u napravama koje napućuju taj svijet, u rutinskim manirama ponašanja ljudi, u načinu njihova govora i sl. Uostalom, upravo na te aspekte svijeta ide najveća proizvodna pozornost takvih filmova (sjetite se nastavaka *Ratova zvijezda/Star Wars* u produkciji Georgea Lucasa) te je tzv. »dizajn« filma (scenografsko, kostimografsko njegovo dotjerivanje, uz uporabu mnogih posebnih postupaka — trikova — kako bi se postigli učinci krajnje različitosti) jedna od središnjih zaokupljenosti filmaša tijekom izrade takvih filmova.

Doista, čini se da su neki žanrovi ključno obilježeni ponajprije ovom dimenzijom različitosti. Riječ je o *znanstveno-fantastičnim filmovima*, *povijesnim filmovima* i ponekim *avanturističkim filmovima* (onim s fantastičnim elementima, ili elementima »otkrića skrivenih civilizacija«).

Iako je riječ o djelotvornom činitelju intrigantnosti nekog filma, on očito nije dostatan da objasni intrigantnost svih tipova filmova. Što uraditi za žanrovima u kojima se ocrtavaju varijante svijeta koje su, po mnogim svojim osobinama, *slabo različite* od našeg životno-matičnog, koje su, kako to uobičajeno kažemo — *realističke*. Na primjer, mnogi kriminalistički filmovi pokazuju urbane ambijente kakve možemo dnevno sretati, ljude kakve srećemo na ulici, društvene običaje koji važe i za naše dnevno ponašanje i okruženje itd. To važi i za brojne melodrame, drame, komedije, pa i za neke filmove strave. Mnogi tzv. *suvremeni filmovi*, oni koji se bave svojom i gledateljevom suvremenošću, upravo ciljaju biti što bliži aktualnom dnevnom gledateljevu svjetovnome iskustvu (biti što »uvjerljivije realistični«). Kako tu stoji s postuliranim različitostima predložene varijante svijeta?

Ovome se može pridružiti još jedno ograničenje: intrigantnost različitosti ima svoj »rok«. Naime, kad bi se predočavanje različitosti svelo isključivo na *opis* (nabrajanje raznih aspekata predočavanog, a različitog, svijeta), svaki bi cjelovečernji film ubrzo postao izrazito dosadan, usprkos jake varijantnosti svijeta kojeg predočava. Opis različitosti nije dostatan da bi neko predočavanje varijantnoga svijeta učinilo intrigantnim na dulji rok — na rok trajanja cjelovečernjeg filma, a osobito ne u duljem nizu filmova koje gledamo na ekranima. Čak i krajnje različiti svjetovi kakve nalazimo u ZF i povijesnim filmovima, moraju imati još neke komponente intrigantnosti da bi bili u cjelini svojeg trajanja relevantni gledatelju, održavali njegov interes.

Čini se, naprosto, da načelo velike različitosti svjetovne varijante nije dostatno da bi objasnilo intrigantnost svakog žanra, a i održalo interes za pojedini film, unutar onih žanrova u kojima je jaka varijantnost ključna.

2.5. Problematizirano snalaženje u svijetu kao kriterij relevantnosti: fabularno načelo

Ono što igrani film tipično određuje nije tek *suočavanje* sa (zamišljenom) varijantom svijeta, već »*uvlačenje*« u taj svijet. U prototipski uspješnom igranom filmu mi se »*uživljavamo*« u predloženi svijet te je mjera u kojoj se uspijevamo uživjeti u film ujedno i mjera njegove relevantnosti za nas.

»Uživljavanje« je na suprotnom doživljajnom kraju od opisanog utvrđivanja značajki predložena svijeta — *uživljavanje* podrazumijeva doživljajno preuzimanje na sebe *uloge snalazitelja* u tome novome svijetu, snalazitelja koji mora prigodno aktivirati svaku svoju prikladnu sposobnost i iskustvo kako bi se snašao u prilikama s kojima je suočen u tome svijetu, svijetu u koji je »epistemološki bačen« (filmom predložen svijet tipično nije u kontinuitetu sa životnim svijetom gledatelja). Dakako, što je taj svijet različiti od našega poznatog, to će on postavljati veće zahtjeve pred potrebu našeg snalaženja u njemu. Za snalaženje u njemu morat ćemo intenzivnije angažirati svoje sposobnosti i iskustva, bit ćemo jače zaokupljeni.

Uvođenjem pojma snalaženja doista smo nešto tumačilački dobili. Naša radoznalost za varijantni svijet nije tek *upoznavalačka* nego i *snalazilačka* — podrazumijeva suočavanje s nizom problema i podrazumijeva složene (doživljajne) angažmane u njihovu rješavanju.

Dakako, ima tu jedno važno ograničenje. Mi, kao gledatelji, možemo se snalaziti samo promatrački, doživljajno (*epistemološki*; usp. Turković, 1994.: 44-51), jer smo, pri gledanju filma, tipično nepokretni i bez mogućnosti konkretne životne akcije u predloženu svijetu filma (ne možemo »interventno«, životno, djelovati na zbivanja u tome svijetu; usp. Turković, 1994.: 44-46). Mi najčešće »preuzimamo ulogu« snalazitelja u predloženu svijetu tako da *spoznajno-promatrački pratimo* neki živi lik koji je suočen s problemima snalaženja u predloženu svijetu. Praćenje snalaženja predloženih likova u predloženu svijetu katalizator je našeg interesa, izazivač i vodič našeg doživljajnog snalaženja u tome svijetu. I onda kad nam različitost predložena svijeta nije dostatna da bismo i dalje promatrali taj svijet s interesom (da bi on zadržao relevantnost za nas), mi ostajemo i dalje »uživljeni u taj svijet« po tome što snalazilački pratimo snalaženje lika u tome svijetu.

Sada ni ova sugestija da bi relevantnost neke varijante svijeta ovisila o tome pratimo li snalaženje nekog lika ili nekih likova u tome svijetu ili ne, ovako izrečena, nije posve vjerodostojna.

Naime, isti tip prigovora koji vučemo od početka može se postaviti i ovome tumačenju. Kao što nije svaka varijanta svijeta jednako zanimljiva, niti je to, na dulji rok, veća mjera njegove različitosti od matičnog svijeta — nije ni svako predloženo snalaženje u svijetu jednako zanimljivo za praćenje, ne izaziva »uživljavanje«. Recimo, ako promatramo čo-

vjeka kako hoda cestom (čest prizor u filmu), pritom njega ne poznajemo, hod mu je rutinski uigran, a on samo ide i ne čini ništa osobitog, očigledno je da ovu varijantu rutinskog aktiviteta, takva rutinskog snalaženja u svijetu, nećemo držati osobito zanimljivom, niti ćemo držati da film koji prikazuje niz takvih rutinskih radnji ima izgled biti osobito doživljajno relevantan. Ako, međutim, znademo da na njega iza ugla vreba drogeraš koji je ubilački nastrojen (kriminalistička situacija), ili ga čeka banana na pločniku koju ovaj ne opaža a postoji mogućnost da će na nju stati i poskliznuti se pred brojnim promatračima (komedijska situacija), ili znademo da ga na kraju hoda očekuje sastanak s izdavačem i presuda hoće li mu prihvatiti njegov životni roman za objavljivanje ili ne (socijalno-psihološko dramska situacija), ili znademo da je paraplegičar, ili pak mrtav pijan, ali da s ogromnim naporom samokontrole uspijeva održavati izgled rutinizirano vještog hoda (psihološko dramska situacija)... tada će praćenje njegova rutinskoga hoda dobiti sasvim neočekivane implikacije: nećemo pratiti čovjeka u rutinskoj, nego u vrlo nerutinskoj situaciji — u prilikama u kojima se suočava s ugrožavajućim i rutinom nesavladivih problemima.

Upravo takve potonje situacije — u kojima je snalaženje u svijetu *problematizirano*, a osobito ako je *krizno problematizirano* (tj. mora se razmjerno brzo riješiti, inače neće biti izdrživo, može imati neke krajnje neželjene, pa i kobne posljedice), pa je tako problematizirano i naše, gledateljsko, snalaženje u njegovu praćenju — jesu one koje podižu zanimanje za tako predočen svijet, pa bio on i najrealističniji, tj. tipski istovrstan našem životno-matičnome (usp. o društveno-narativističkoj, tematizacijskoj, važnosti narušenja i devijacija Bruner, 1990.).

Tako opisano načelo pojačavanja interesantnosti, međutim, i nije ništa drugo nego — *fabularno načelo*, načelo konstituiranja *fabule*, *priče*, tj. osobito strukturirana (intrigantno, interesno pojačana) zbivanja. Ono je temelj tzv. *fabularnih naracija*.

Naime, temeljna interesno pojačavalačka konstitucija fabularnih struktura naracija je sljedeća:

Obvezno je predočiti (barem po implikaciji) svijet kojim vladaju brojne regularnosti što omogućuju primjenu rutinskih vještina u snalaženju njime. Tj. potrebno je naznačiti kako izgleda »svakodnevni svijet«, koji je to »svakodnevni svijet« *pozadinski* (podrazumijevan) u danome filmu (usporedi prethodnu analizu »svjetovnih karakteristika« u odjeljku *Svijet i svjetovi*).

Ovo predočavanje podrazumijevanog stabilnoga svijeta interesno je vezano uz (obvezatnu) pojavu nerutinskih problema, tj. problema koji traže nerutinska rješenja, ili pak problema koji narušavaju najtemeljitiye regularnosti ocrta stabilnoga svijeta pa time, nužno, onemogućuju primjenu uhodanih rutina u svladavanju tih problema, odnosno u općem snalaženju u tim uvjetima narušenih regularnosti. Potrebu da se takva nerutinska problemska situacija riješi pojačana je ako je ta situacija krizna (kriznost tu znači da ako se u određenom roku ne razriješi, za sobom će povući kobne posljedice).



Kako je zelena bila moja dolina
(How Green Was My Walley, J. Ford 1941.)

Ono što događajno strukturira takvu situaciju jesu uzastopni potezi samih protagonista da svladaju iskrsla narušenja i njihove posljedice, da riješe krizu, i da ponovno »zavladaju« svojim svijetom, odnosno da uspostave takvu situaciju u kojoj se ponovno mogu rutinski snalaziti.

Gledateljev interes u takvu filmu strukturira upravo snalaženje likova u takvim netrivialnim životno-problematiziranim, krizno zaoštrenim, situacijama. Nas, gledatelje, u filmu intrigira praćenje likova u situacijama u kojima su njihova temeljna snalaženja svijetom dovedena u pitanje te oni moraju s njima izaći na kraj kako bi opstali na za sebe (i svoju okolinu, i za gledatelja) vrijedan način. Fabula ima, tako, ugrađenu anticipativnu strukturu, strukturu očekivanja u pogledu razvoja zbivanja i njegova praćenja: gledatelj u fabularnom filmu očekuje da će uočiti pojavu nerutinskog problema, tj. očekuje da se u filmskim prizorima »nešto dogodi«, a potom očekuje da će pratiti način na koji će likovi izaći na kraj s iskrslim problemima i s njihovim posljedicama (za ovakvo ili slično objašnjenje fabularne strukture usp. Branigan, 1992.: 4-6; Bruner, 1990.: 47-52; Buckland 1998.: 27-34; Todorov, 1986.; Turković, 1985.; 1990. c; 1996.: 48; Vale, 1972.: 134-135).

Fabularno načelo pojave »nerutinskog problema« (a među njima i korjenitije ugroženosti) može se javiti u svakoj varijanti svijeta, bez obzira bila ona »realistička« ili »fantastička«, nama odomaćena ili posve nepoznata, i svaku će varijantu svijeta učiniti doživljajno iznutra relevantnom, vrijednom praćenja.

2.6. Fabularna tehnika sugeriranja alternativnih svjetova: fabularni »dvo svijet«

Pitanje je, međutim, kakve veze ima praćenje problematiziranog snalaženja likova u filmu s varijantnošću svijeta i s generiranjem žanrova? Jer, da ne zaboravimo: iako smo upozorili na problematizacijski aspekt fabularnosti zato da otkrijemo još jedan čimbenik intrigantnosti, relevantnosti, naše je ipak temeljno pitanje na koji način pojava nerutinskih problema postaje čimbenikom (i kriterijem) za diferenciranje relevantne *varijante svijeta*?

Naime, nerutinski problemi koje očekujemo u nekome filmu mogu biti pojedinačni, javljati se prigodno i nenajavljeno, rješavati se pojedinačno i konačno, biti mjesni a ne svjetovno dalekosežni. Na primjer, u kriminalističkome (detektivskom) Don Sieglom filmu *Prljavi Harry (Dirty Harry, SAD, 1971.)* detektiv Harry ode nešto prigristi u svoju *fast food* restauraciju, opazi da je u tijeku pljačka u banci nasuprot restauraciji i kad lopov istrči iz banke Harry mu, uz izjavu da je policajac, zaprijeti revolverom. Lopov se okreće da zapuca u Harryja, ovaj ga pogodi, potom pogodi i auto pomagača u bijegu, i završi svojom čuvenom replikom kojom izaziva pogođenog lopova da pokuša dohvatiti pušku i pucati, jer nije sigurno je li Harry dotada ispucao sve metke, ili ima još neki u cijevi svog Magnuma. Situacija pljačke banke, posve izgobljena iz svakodnevnice i svakodnevnih rutina, kako je naglo iskrsla, biva naglo i superiorno — i vrlo rutinski — riješena i nema nekih daljih, nerutinsko-problematičnih, posljedica. Ona je dramaturški lokalna.

Pogledajmo, međutim, što nam *nazornoga* donosi predočavanje ovakve nerutinske situacije. Iako je svrha cijele ove sekvence pljačke banke i Harryjeva upletanja da pokaže koliko su takve nerutinske i opasne situacije zapravo čista rutina za Harryja, i kakav je Harry u njima, sama ta situacija, kao i Harryjeva operativna rutiniziranost u njezinu rješavanju, nešto je posve »izvanstandardno« za naš običan životni svijet, odnosno za naš dnevni siguran život kakav je prije toga ocrtan u tom filmu. Ova prilika pruža uvid u globalno postojanje alternativnog sustava svijeta u kojem je zločin i njegovo rješavanje učestala, »normalna«, pojava, gdje vlada posve drugi sustav »rutina«: s jedne strane lopovsko-pljačkaške rutine (i norme), a s druge one policijsko-hvatačke. Ocrтана pojedinačna situacija tek je, dakle, *sinegodhalnim* (mjesnim, djelomičnim) dočaravateljem *globalne mogućnosti* alternativno (zamjenski) ustrojena svijeta, a dokazuje da je ocrtavanje dimenzija takvog alternativnog svijeta doista tematizirana u danome filmu dobivamo u ostatku filma u kojem se ipak sustavno prati i za Harryja nerutinski problem serijskog ubojice. Štoviše, dva svijeta koja se u ovoj sceni ocrtavaju (svijet građanski mirnog i sigurnog svijeta i kriminalistički svijet lopova i policajaca i osobite logike njihovog funkcioniranja) u sukobu su, jedan drugoga ugrožava — ri-

ječ je o ocrtavanju dvaju *protusvijetova*. To je drugi smisao *alternativnosti*: alternativnim svijetom nije samo drugačije moguć svijet, nego i *protusvijet*, tj. supostojećí svijet koji se *kosi* s ovim našim i prijeti mu potpunim poništenjem, njegovom zamjenom, ili bitnom preinakom. Protusvijet je *ugrožavajuće zamjenski*. Fabularni film predočava svojevrsan *dvo svijet* — svijet i njegov protusvijet.²

Važno je u tome sljedeće: ova ocrтана svjetovna dvostrukost, predočavanje supostojanja svijeta i protusvijeta, ima dvostrani doživljajni efekt, efekt na koji smo također upozorili pri odredbi značajki svjetovnih varijacija. Ocrtavanje alternativnog svijeta suočava gledatelja s *dvostranom tematizacijom*. Prva strana tematizacije, tj. ono što se prirodno najizrazitije tematizira jest alternativni svijet (protusvijet) što je uveden narušenjem standardno-matičnog — mi smo i u životu i u odnosu na film osobito osjetljivi za narušenja uhodanog, standardnog (usp. Bruner 1990.: 78; Turković, 1994.: 131), pa svaki *protusvijet* koji se javlja narušenjem ovoga ustaljenog postaje tematski naglašenim, tematiziranim. Međutim, druga strana tematizacije jest uperena na sam podrazumijevani, matično-svakodnevni svijet: samom pojavom protusvijeta tematiziraju se oni, inače podrazumijevani, aspekti svakodnevnog svijeta što su narušeni i narušenjem ugroženi, jer se pojavom narušenja ono što je bilo pouzdano uhodano, podrazumijevano, rutinizirano ispostavlja kao nepouzdanu i neizvjesnog opstanka (usp. Turković, 1985.). Kao što nas pojava i zamjećivanje greške u govoru upozorava da govor slijedi neke pravilnosti, pravilnosti kojih do pojave greške nismo ni bili svjesni, tako uvođenje narušavajućih alternativnih svjetovnih mogućnosti upozorava na načela na kojima je sazdan naš temeljni svijet i pokazuje ta načela kao *ne-nužna*. Fabularna alternativnost tako ima dalekosežne svjetonazorne posljedice ne samo po interesantnost prizvanih alternativnih svjetova, nego i na razumijevanje našeg matično-svakodnevnog životnog svijeta. Kako smo za mjeru relevantnosti uzeli mjeru posljedica koje predočeni svijet ima po naš doživljaj, odnosno po naše predodžbe, onda ova dvostrana tematizacija očigledno snažno pojačava mjeru relevantnosti onoga što nam film nudi.

Ponovimo uvjete uspostavljanja alternativnih varijanti svijeta i intenziviranja njihove relevantnosti u fabularnome filmu:

U prvome redu, neke životno doista važne, temeljne, rutine moraju biti poremećene da bi se uspjelo aktivirati predodžbu globalno alternativnih mogućnosti, a ne tek lokalno alternativnih. U slučaju pljačkaške sekvence iz *Prljavog Harryja* ugrožene su rutine koje jamče siguran građanski život, a to ugrožavanje globalizira činjenica da su ugrožene i same etičko-legalne norme koje reguliraju sigurnosne rutine. (Riječ je o normama uperenim protiv pljačke imovine i ugrožavanja života građana.) Ako je narušena neka temeljna pravilnost našeg života, sva je prilika da će to imati dalekosežne, tj. nadlokalne, posljedice, tj. da će mnogošto vezano uz dobro funkcioniranje tih pravilnosti biti narušeno, te da ćemo imati posla s pravim *sustavom narušenja*, to jest — s alternativnim protusvijetom. Zato i najpojedinačnija situacija koja postaje problemskom uvođenjem kriznih narušenja do-

biva funkciju sinegdohalnog predstavnika globalno alternativne svjetovne mogućnosti.

S time je vezan drugi uvjet: kako bismo bili sigurni da je upravo alternativni svijet tematiziran u filmu, dulji film mora ipak predočavati više od pojedinačne nerutinski problemske situacije. To se može činiti repetativno-varijantnim nizanjem narušavajućih situacija određenoga tipa, kako je to slučaj u komedijama ili u avanturističkim filmovima, u kojima jednu geg situaciju smjenjuje druga, jednu lokalno kriznu situaciju smjenjuje druga. Takva ponavljana prisutnost rodno povezivih narušenja upozorava na njihovu sustavnu mogućnost, na njihovu stvarno sustavnu zamjenjivačku mogućnost u odnosu na svakodnevni svijet. S druge strane, filmom se može pratiti kauzalno-intencionalni lanac zbivanja aktiviran pojavom danoga narušenja i nastojanja likova da s njime izađu na kraj. U tom slučaju nisu fabularne samo lokalne situacije (pojedine scene), nego je fabularno ustrojena cjelina filma, i mi tu, s jedne strane, pratimo dugoročne posljedice temeljnog narušenja, a pritom, usput, otkrivamo svojstva alternativnog ustrojenog svijeta, »protusvijeta«. Ukratko, onda kad se narušenja povežu u *tematizacijski sustav*, kad se tematiziraju kroz veći dio filma, ona postaju potvrdom i razradom alternativnog svijeta, ili presjeka svijeta — ne mogu se držati tek prolaznom, lokalnom, stvari.

Uvođenje narušenja, nerutinski-problemskih situacija (»događaja«) u okruženje standardnog, rutiniziranog svijeta ima dvostrane tematizacijske posljedice: zajedno s tematiziranjem *protusvijeta* tematiziraju se i oni podrazumijevani temeljni aspekti matičnog svijeta koji su izravno ugroženi postojanjem protusvijeta. Ovi aspekti svakodnevnog svijeta, narušenjem problematizirani, jesu ujedno mjesta interferentnog *preklapanja* dvaju svjetova — tu se načela jednog i drugog svijeta konfrontacijski razotkrivaju. Takva mjesta možemo nazvati *žarištima alternativnosti* (ili *fabularnim žarištima*). Prema prethodnoj točki, ono što ojačava predodžbu o alternativnome svijetu jest sustavna prisutnost takvih žarišta u predočenim prizornim situacijama.

2.7. Žanrovska generativnost fabularne alternacije

Opisujući ove fabularne mehanizme *alternacijske (dvostrane) tematizacije* zapravo smo opisali načelo što leži u srži generiranja velikog broja žanrova (opisali smo »proizvodni stroj« različitih žanrova i pojedinoga žanra). Naime, možemo uzeti da u brojnim, osobito suvremeno-svjetovnim žanrovima, ključan »generativni pogon« žanra (dakle ono što daje moćno odskočište za formiranje i razvoj nekog žanra i za međužanrovsku diferencijaciju) leži upravo u izboru *dominantnoga tipa* problemskog para *narušenje/zakonitost koja se narušuje*, para koji obilježava situacije što su žarišta svjetovne alternativnosti. (Usp. o žanrovskom obilježju odstupanja od normi Altman, 1999.: 156-160, iako Altman ne pronalazi u tome kriterij diferencijacije žanrova). Izborom tipa alternacije uspostavlja se temelj stvarnome ili potencijalnome žanru.

Evo pokušaja tek nabačene ilustracije ove tvrdnje, temeljene, dakako, na iskristaliziranome iskustvu s postojećim žanrovima.

Katalizator (generator) žanra *kriminalističkog filma* jest *narušenje ključnih legalnih normi matičnog društva*: norme nenasilja i tjelesne sigurnosti u društvu, a osobito norme neubijanja drugog čovjeka, norme zaštitenosti osobne imovine u sklopu društva i sl. Naravno, pitanje jesu li takve norme kao i oblici narušavanja tih normi doista zakonski (pravno, legalno) regulirane ili nisu nije toliko presudno, iako je važno — zakoni tek čine izričitim norme i tipizacije spontanosti običajnih regulacija nekog društva (tzv. etičkih regulacija), implicitnih regulacija koje zbiljski omogućuju sigurno životno funkcioniranje u sklopu danoga društva. Alternacijski »dvosvijet« ocrtan u postojećem žanru kriminalističkog filma sastoji se, s jedne strane, upravo od matičnog svijeta u kojem podrazumijevano vladaju navedene temeljne legalne norme te od njemu alternativnog protusvijeta kojim vladaju sile nesputane određenim legalnim normama, tj. svijeta u kojim važe drugačije regulacije. Ono što je ovdje važno naglasiti, jest da ove opreke nisu *dane*, nego su *istraživane* u kriminalističkome žanru: različiti tijekovi istoga filma, odnosno posve različiti filmovi unutar žanra, ne rade drugo do *tematski pronalaze* koji se sve običajno-legalni aspekti mogu *kritično* narušiti na koji sve način i s kojim sve posljedicama. Pritom, to se često čini implicitno: pronalaženjem intrigantnih »alternacijsko-žarišnih situacija«, tj. koncentracijom na ove ili one »događaje« te nastojanja da ih se održi srodnim ili/i (kauzalno-intencionalno) vezanima kroz fabulu filma.

Upravo su takva žanrovska *istraživanja/razrade* tipološko-repertoarnih potencijala neke alternativno-svjetovne situacije ona koja konstituiraju žanr, i utoliko je žanr bitno »proizvodno otvorenom« kategorijom — dok je »vitalan« nije »formulacičan«.

Katalizatorom *melodrame* jesu narušenja koja se mogu javiti na *području emocionalnih regulacija* što vladaju nekim društvom i koje život u tome društvu čine emocionalno stabilnim i djelotvornim. U novije se vrijeme o personalnom aspektu takvih regulacija raspravlja kao o »emocionalnoj inteligenciji«, iako je riječ nadasve o internaliziranim vještinama *društvenih regulacija*, regulacija emocijskog usaglašavanja među ljudima. Kako su najdrastičnija narušenja emocionalnih usaglašavanja vezana uz emocijski najizrazitije odnose, uz *ljubavno-spolne odnose*, to su upravo narušenja emocionalnih regulacija na tome području jezgrena za generiranje žanra melodrame. Melodrame, ili kako se o njima u nas govori — *ljubavni filmovi*, tipično ispituju varijante narušenja emocionalnih regulacija ljubavnih odnosa u različitim tipova ljudi, te ispituju raznolike posljedice takvih narušenja, a svime time ispituju i same raznolike oblike temeljnih emocionalnih regulacija koje postaju naglašene pod svjetlom narušenja.

Emocionalne regulacije dijelom su tematizirane i u žanru tzv. *socijalno-psihološke drame* (paradigmatski primjer je, primjerice, G. Stevensov film *Mjesto pod suncem/A Place in the Sun*, SAD, 1951.; J. Fordov film *Kako je zelena bila moja dolina/How Green Was My Valley*, SAD, 1941.; *Staze slave/Paths of Glory*, Stanley Kubrick, SAD, 1957. i dr.), ali one se više vezuju na odnose unutar specifičnih društvenih skupina (obitelji, skupine prijatelja, sredine zaposlenja i sl.) ili

na relaciji između tih skupina, odnosno pojedinca i tih skupina. Ipak, iako važne, emocionalne regulacije tu nisu u prvome planu. Ono što je u prvome planu jesu, s jedne strane, *društveno statusne regulacije*: ono što biva narušeno, što biva ugroženo jesu statusne pozicije pojedinca i skupina i regulacije tih pozicija. Tu ili biva narušena statusna samoprocjena junaka, procjena društvene važnosti uloge koju pojedinac ili neka specifična skupina ima u danom matičnom društvenom okružju. S druge strane, socijalno-psihološke drame ispituju pojavu i moduse konflikata između pojedinih normi, odnosno konflikata u primjeni normi, i to u zajednicama koje podrazumijevaju usklađenost temeljnih normi i neproblematičnost njihove primjene i oslanjaju se na tu usklađenost i neproblematičnost u svojem svakodnevnom funkcioniranju. Protusvijet koji ocrtavaju socijalno-psihološke drame jest presjek svijeta u kojemu nema normativno-provedbene sigurnosti.

Jedna linija žanra *komedije* (osobito one temeljene na *slapstick* tradiciji, tzv. gegovske komedije) tematizira razinu elementarnih fizičkih, psihičkih i društveno-komunikacijskih vještina: komičari su tipično ljudi koji narušavaju automatizirani tijek temeljnih tjelesno-fizikalnih vještina (kretanja ambijentom, baratanja stvarima), koji narušavaju temeljne komunikacijske rutine (pravila pristojnosti, načela prikladnosti nekog oblika ponašanja) i čije su pojedinačne reakcije na dane konkretne situacije nepredvidive. U žanru komedije ove tipa uobličuju se predodžbe o protusvijetu u kojem nema osigurane predvidivosti tamo gdje se nju najviše očekuje — tj. svijeta u kojem se sve ono što je krajnje predvidivo u životnoj svakodnevnici ljudi može pokazati krajnje nepredvidivim. Drugim riječima, u komedijama se nagovještava mogućnost kaotična svijeta, svijeta bez pouzdana poretka, ali ono što komedije čini komedijama jest jasna *uvjetnost* (prigodnost, jednokratnost) takva svijeta: nezamislivo je da svijet bude kaotičan *konačno* i nepovratno.

Kad se svijetu stabilnoga, »sjedilačkog« života, tj u životnom funkcioniranju smještenom u granice domaćeg dobro poznatog i svladivog »terena«, suprotstavi svijet putno-rizična života (putovanja protkana nepredvidivim modusima ugrožavanja života), onda se generira žanr koji mi nazivamo *pustolovnim, avanturističkim* (na anglosaksonskom se području o njemu znade govoriti kao o — *action-adventure movies*, cf. Martin, Porter, godišnjak). Primjer je, od novijih filmova, Spielberg/Lucasovi nastavci o Indiana Jonsu (npr. *Potruga za izgubljenim kovčegom/Raiders of The Lost Arc*, SAD, 1981.), Zemeckisov *Potruga za zelenim dijamantom/Romancing the Stone*, SAD, 1984. i dr.

Filmovi strave, opet, tematiziraju postojeće temeljne biološke zakonomjernosti (»prirodne zakone«: što je biološki moguće a što nije), provjerene i prihvaćene u našem matičnome svijetu, a tematiziraju ih tako da predočavaju njihovo neočekivano narušenje (mrtvaci oživljuju; javljaju se biološki »nemoguća« bića čiji modus opstojnosti djeluje razorno na ljudska bića i Zemljinu biosferu), i time se silovito ocrtava alternativni svijet prijetećeg »nadaravnog«.

Poneki se *znanstveno-fantastični filmovi* temelje na istovrsnom načelu — obično su to filmovi »dodira treće vrste«, tj.

susreta s izvanzemalcima, samo se tada alternativni svijet projicira u svemir, a »dodiri« (žarišna zbivanja) točke su interferencije tog alternativnog i našeg matičnog svijeta (npr. Spielbergovi *Dodiri treće vrste/Close Encounters of the Third Kind*, SAD, 1977. i E. T./E. T. — *The Extra-Terrestrial*, SAD, 1982.).

2.8. Problem alternative žanrovskog svijeta mimo fabularnog »dvosvijeta«

Međutim, u takvu fabularnom pristupu alternaciji kriju se problemske zamke koje nas vraćaju nekim polaznim utvrdinama.

Postoje, naime, filmovi u kojima temeljni kriterij za prizivanje alternativnog svijeta nije u fabularnim žarištima. Npr. povijesni filmovi i futuristički SF filmovi prikazuju često alternativne svjetove čija je ključna odredba upravo u tome da *ne interferiraju* s našim suvremenim matično-svakodnevnim, da nisu *supostojećim dvosvijetom*, da nisu *sinkronom alternativnom*. Takvi filmovi prikazuju posve tuđi svijet kao *jedini postojeći*, uz potpuno isključenje prikazivanja našeg suvremeno-matičnog svijeta.

Međutim, kako sam upozorio, i onda kad prikazuju samo »tuđi svijet«, ti su »tuđi svjetovi« važni za doživljavanje upravo *na pozadini matično-suvremenog*: prateći kako stvari stoje u civilizacijski posve drugačijem svijetu od nama suvremenog mi opet obavljamo dvostruku tematizaciju: tematiziramo »drugačije ustrojstvo« tog ocrtanog svijeta, ali i one aspekte suvremenosti koji su »nadmješteni« u novome svijetu, kao i one aspekte suvremenosti koji su »zadržani« u novome svijetu ali se sad moraju prepoznati u posve novome svjetovnome okružju, u novome ukupno-svjetovnome sklopu, u novome svjetovnome kontekstu. Ta je tematizacija i ojačana podrazumijevanjem kauzalnih veza između našeg matično-suvremenog svijeta i prošlog, odnosno budućeg.

Spoznajnu (podrazumijevalačku) prisutnost matično-suvremenog svijeta u povijesnim i budućnosnim filmovima neizostavno treba imati na umu, jer je ona za njih *žanrovski konstitutivna*. *Vestern* nećemo dobro shvatiti ako ga definiramo samo po kriteriju fabularnih alternacijskih žarišta (npr. narušavajućeg odnosa između »civilizacije« i »divljine«, »vrta« i »pustinje...), jer će se tada izgubiti iz vida njegova vremensko-povijesna alternativnost prema suvremenu svijetu proizvodnje/gledanja. *Vestern* je važan po tome što ocrtava svijet u stanju koji je ključno različit od suvremenoga a može se shvatiti kao njemu »roditeljski«, kao onaj iz kojeg se (kauzalno-kontigvitetno) razvio ovaj suvremeni. To važi za svaki povijesni film, iako u njima kauzalne veze sa suvremenosti ne moraju biti tako ključne kao u *westernu*. To važi i za *znanstveno-fantastične svjetove*: važan čimbenik fascinacije futurističkim svjetovima jest u tome što se podrazumijeva da oni svoje realno povijesno (kauzalno) podrijetlo imaju u ovom našem suvremenome svijetu: budućnosni svjetovi su toliko različiti od našeg, a opet su proizašli iz njega. Kako smo to polazno utvrdili, svi se ti predočeni svjetovi *tematiziraju iz vizure suvremeno-matičnoga svijeta* gledatelja, odnosno tvoritelja filma, pri čemu su podrazumijevane kauzalne veze tih dvaju svjetova žanrovski ključne. Ali, svedeno, žanrovski je tu također važna činjenica da se ovakvi, »dru-

gi«, svjetovi prikazuju kao *jedini perceptivno dostupni* svjetovi, kao jedini univerzum u kojem se mora životno-spoznajno snaći. Filmovi tih žanrova gledatelja »bacaju« u tuđi svijet u kojem se je potrebno snaći »od temelja«. Riječ je o *potpunoj predodžbenoj smjeni-inačici* našem snalaženju u suvremeno-matičnome svijetu.

Međutim, kako sam na to već upozorio, fabularna alternacijska žarišta i tu su važna za ojačavanje doživljajne relevantnosti tih potpuno zamjenskih svjetova. Tako da oni, uz polaznu dvojnost između *prisutnog tuđeg svijeta* i uz njega kazualno *podrazumijevana suvremenog svijeta*, uključuju još i fabularno alternacijski *dvosvijet*. Pritom, većina takvih žanrova sklona je koristiti fabularna žarišta dvosvijetova što su iskristalizirana u drugim žanrovima. Npr. *znanstveno-fantastični filmovi* koriste fabularna žarišta filmova strave (npr. *Zabranjeni planet/Forbidden Planet*, F. M. Wilcox, SAD, 1956; *Alien*, Ridley Scott, SAD, 1979.), kriminalističkih filmova (detektivskih, *film noir*: *Istrebljivač/Blade Runner*, Ridley Scott, SAD, 1982.; zatvorsko-detektivskih: *Outland*, Peter Hyams, SAD, 1981.) filmova, pustolovnih filmova (*Ratovi zvijezda/Star Wars*, George Lucas, SAD, 1977.; *Pobješnjeli Max/Mad Max*, George Miller, Australia, 1979.)... *Povijesni filmovi* koriste fabularna žarišta npr. ratnih filmova (*Waterloo*, Sergei Bondarchuk, SAD, 1971.); melodrama (*Kleopatra/Cleopatra*, Josef L. Mankiewicz, SAD, 1963.; *Doktor Živago/Dr. Zhivago*, David Lean, SAD, 1965.); socijalno-psiholoških drama (*Bostončani/The Bostonians*, James Ivory, SAD, 1984.), pustolovnih filmova (*Četiri Mušketira/The Four Musketeers*, Richard Lester, SAD, 1975.) i dr. Dakako, tu se onda ostvaruje osobito alternacijsko (tematizacijsko) *intenziviranje*: intrigantne alternative suvremenosti projiciraju se u budućnost, odnosno prošlost, pa se i time ostvaruje veza između matično-suvremenog svijeta i tih »tuđih« svjetova, ali se ujedno ocrtava »nadpovijesnost« nekih suvremenih alternativa, njihova *univerzalnost*.

Međutim, nisu samo povijesni i budućnosni filmovi oni u kojima fabularna žarišta nisu žanrovski generativna. Osobito je tumačiteljski izazovan slučaj *mjuzikla*. Fabularna žarišta mjuzikla u pravilu su — kao i u SF-u i povijesnom filmu — preuzeta iz drugih žanrova, iz, recimo, romantične komedije (ljubavnih sukoba humorno postavljenih, npr. *Cilindar/Top Hat*, Mark Sandrich, SAD, 1935.). Ali, nisu ona ta koja generiraju taj žanr, iako ga čine narativno zanimljivim, i, kao i slična fabularna žarišta u SF-u i povijesnom filmu, unose fabularno generirane »dvosvijetove« (npr. svijeta rutinski prikladna ponašanja u danim prilikama temeljena na prikladnoj obaviještenosti o tim prilikama i protusvijeta kaotično generiranih nesporazuma što razaraju tkivo onoga prvog svijeta: *Cilindar*). Ali — nije ni jedan film mjuziklom samo po njima.

Naravno, mjuzikl je mjuzikl po glazbi, pjevanju i, eventualno, plesu prisutnom u njemu, ali, prema našoj svjetovnoj teoriji, ta glazba/ples mora imati nekih alternacijsko-svjetovnih implikacija da bi bila čimbenikom žanrovske generativnosti. Jer, opet, nije svaki film s visokom prisutnošću glazbe, pjevanja i plesa i mjuzikl: npr. u Altmanovu *Nashvilleu*

(SAD, 1975.) puno se pjeva, a film se ne drži mjuziklom. Ako, međutim, obratimo pozornost na činjenicu da prizorno ugniježdena glazba-pjevanje-ples u mjuziklu podrazumijeva izričitu i visoku *izvještačenost* (artefaktualnost), i da podrazumijeva visoku vještinu u tome (usp. Peterlić, 2000.) — a sve to pod svjetlom njene krajnje svakodnevne *besfunkcionalnosti* (dnevno-operativne nesvrhovitosti) — onda možemo reći da mjuzikl ocrtava jasan dvosvijet: »prozaičan« svijet rutinske svrhovite operativne (»nisko vješte«) svakodnevice i u njemu »neumjesna« protusvijeta idealizirane visokovješte izvještačenosti. Interferencija ta dva svijeta obojava sve ostale tipove interferencija (i one ljubavne, i one karijerne): sva se fabularna žarišta pokazuju kao trenuci u kojima se »prozaičan« život miješa s »idealizirano-izvještačenim«, u kojemu se »niske vještine« svakodnevice interferentno sučeljuju (ili kontrastno zamjenjuju) s »visokim vještinama« izvještačena svijeta glazbe/pjevanja/plesa.

Naravno, ta se opreka (prozaičnost-idealizirana izvještačenost) u prototipskim mjuziklima motivira oprekom svijeta skrbne svakodnevice i luksuzno-lukrativnog svijeta *show-bussinessa*, te se u žanru mjuzikla istražuju implikacije svakoga od njih u njihovu konkretnome kontrastu, uz istraživanje implikacije njihovih interferencija. Sva fabularna žarišta u raznim tipovima mjuzikla javljaju se u funkciji istraživanja ovih implikacija.

Takvo, međutim, tumačenje žanrovski proizvodne *alternativnosti* u mjuziklu, omogućuje i razumijevanje kako to da se jezgrenim mjuziklima (vezanim uz *show-business*) tako lako priključuju i filmovi koji nemaju ništa sa *show-bussinessom*: npr. »operni« filmovi poput *Cherbourški kišobrani/La parapluies de Cherbourg*, Jacquesa Demyja, Francuska, 1963. (u kojima se skroz pjeva), ili operetni (u kojima se naprosto neke dijaloške dionice pjevaju) poput *My Fair Lady*, Gorgea Cukora (SAD, 1964.). Naime, i u njima nalazimo protusvijetove »prozaične običnosti« i »idealizirane, visokostatusne, izvještačenosti« kojima je ključnim katalizatorom glazba/pjevanje/ples, samo tu nisu »realistički motivirani«.

2.9. Proizvodna i rodna otvorenost (generativnost) žanrova

Kako svaki film polazi od podrazumijevanja »sveukupnoga« svijeta, a svaki svijet je mnogostruko reguliran i raznovrsno rutiniziran to se u svakome trenutku mogu narušiti mnoge rutine a time i uvesti »protusvijet« koji je višestruko alternativan matičnome svijetu.

Primjerice, u svakom se polazno ocrtanom »rutinskom« svijetu podrazumijevaju mnoge uigranosti: uigranost emocionalnih odnosa, i javnih društveno-statusnih odnosa, i onih u obitelji, računa se na uigrane djelatne koordinacije u kućanstvu, na poslu, na ulici..., na uigranost osnovnih svakodnevnih komunikacija i dr. I sve to ima u podlozi svoje normativne regulacije. Krupno narušenje bilo koje pojedine rutine (i norme) može povući narušenje u mnogim drugim rutinama. Primjerice, zahtjevi zaposlenja (koje postavljaju, recimo, špijunska, detektivska i druga profesija) mogu imati krizne posljedice po savjest protagonista, po unutarobiteljsku komu-



E. T. (E. T. — *The Extra-Terrestrial*, S. Spielberg, 1982.)

nikaciju, a potom ugroziti opstanak obitelji. Zato špijunski i detektivski film može imati jake melodramske, odnosno socijalno-psihološke implikacije (usporedi npr. *Sabotaža/Sabotage*, Alfred Hitchcock, SAD, 1936.). Svjetovna alternativa se u takvu slučaju može artikulirati podjednako pomoću špijunsko-kriminalističkih alternacijsko-žarišnih situacija (razvija se predodžba o špijunsko-policijskom protusvijetu: u *Sabotaži* se prati pritisak špijunskih naredbodavaca na Homolku, a ovaj je pritom pod policijskom prismotrom, i pod pritiskom svoje savjesti), kao što se artikulira provodni niz melodramskih situacija (razvija se predodžba o ljubavno-iskušavalačkim odnosima između detektiva i Silvije Sidney),

odnosno izrazita je socijalno-psihološka dramska situacija (u kojoj se ocrta svijet sukobljenih normi obiteljske solidarnosti i načela opstanka šire društvene zajednice — Silvija Sidney odbija prihvatiti sumnje u pogledu svog muža, ali potom njena sumnja u krivicu supruga za smrt brata izaziva krizu u njenim odnosima s Homolkom, te je dovodi u stanje u kojemu se u njoj križa želja za osvetom, supružninska vjernost i pitanje hoće li prihvatiti opća načela retributivne pravde koja rukovode djelatnošću detektiva — što je karakteristična socijalno-psihološka dramska žarišna situacija).

Zapravo, rijetki su filmovi u kojima se »protusvijet« artikulira samo po jednoj dimenziji, po jednom kriteriju. A to zna-

či da su doista rijetki filmovi koji su žanrovski »čisti«, barem ukoliko narušenje uzmemo kao *katalizatora* (*generatora*) žanra (žanrovski generativna svijeta). *Vesterni* su ponekad naglašeno *melodramski* (npr. *Moja draga Klementina/My Darling Clementine*, John Ford, SAD, 1946.), vrlo često *avanturistički* (*Profesionalci/Professionals*, SAD). *Mjuzikli* su često *romantične komedije*, ponekad *socijalno-psihološki*; mnogi žanrovi imaju *avanturističkih*, *komičkih*, *melodramskih* značajki iako se ne vode kao avanturistički, komički i melodramski. Možemo čak reći da je u biti žanrova problemska, tematizacijska »promiskuitetnost« — »posve čisti žanr« je nadnaravna mistifikacija. Ono što determinira percepciju nekog posebnog žanra uglavnom je tek *prevlast* (*dominacija*) jedne alternacijske dimenzije nad drugim (obvezatno) prisutnima, a nikako ne *isključiva* prisutnost samo jedne alternacijske dimenzije.

K tome, kako smo to vidjeli, postoje žanrovi koji su *primudno* »promiskuitetni«. To se odnosi na one žanrove kojima je ključni diferencijalni kriterij — ocrtavanje korjenito različitog svijeta. Kako je ikonografsko/motivska struktura tih filmova drastično različita od ove u kojoj dnevno živimo, to se nju predodžbeno razvija kroz cijeli film: mi kroz film upoznajemo dimenzije različitosti tog novouvedenog svijeta. Ali, kako smo prije upozorili, sama ikonografsko-motivska različitost još nije dostatna da bi opravdala »upad« u takav svijet, da bi ga za gledatelja učinila relevantnim. Izlagačku relevantnost predočavanju takvog svijeta daje uvođenje fabularne poremetnje. A ta fabularna poremetnja može biti preuzeta iz bilo kojeg od etabliranih žanrova. Zato se SF »promiskuitetno« kombinira s drugim žanrovima, o čemu je već bila riječ. Zapravo, kako upozorava Altman (1999.), evolucija žanrova često ide upravo putem specifikacije (razrade) jednog alternacijskog obrasca uz pomoć drugog, te često producenti u reklamiranju svojih filmova i naglašavaju osobitu žanrovsku kombinaciju svoga novog filma. Ako, k tome, uzmemo da *stvaralački pristup* filmaša, a *radoznali pristup* gledatelja, podrazumijeva *ispitivanje alternacijsko svjetovnih mogućnosti*, *mogućnosti alternacijskih tematizacija*, onda je samorazumljivo da od svakog filma, htjeli-nehtjeli očekujemo stanovite *varijetetne* (*alternacijske*) *novine*, i da su te novine jedan od *ključeva zanimljivosti žanrovskih filmova*.

Prema tome je svaki žanr *generativan*, *proizvodno plodan*: tj. kao što govornik prirodnog jezika u svakome trenutku izgovara rečenice sklopljene na način na koji ih do tada nije nikada sklopio, a pri tome se razumijevaju s lakoćom (chomskyjevo načelo sintaktičke generativnosti), tako i filmaši u svakome novome proizvodnome trenutku stvaraju svjetove koji dotada nisu u takvu obliku zabilježeni, a prihvaćaju se s lakoćom kao zamislivi i žanrovski obilježeni.

Oni koji žanrove svode na odrvenjene konvencije, na klišeiziranu primjenu »formula« najčešće imaju na umu najotrcanije, eksploatacijske varijante (brzinski urađene pod ogromnim pritiscima štednje i bilo kakve zarade), ili diletantske pokušaje početnika koji se grčevito drže najtipičnijih uzora a da im ne nadziru djelotvornost. Ili pak imaju na umu parodije — čija je glavna poluga *karikaturalna stereotipizacija* žanrovskih predložaka.

3. Nazorni temelji svjetotvorstva

3.1. Nazorna narušenja, jesu li žanroftvorna?

Iako smo postulirali da u većini »suvremenih filmova« fabularni film ključno određuje svjetovno-alternacijska struktura (svijet-protusvijet), ustanovljavanje *fabularne* alternative kao žanrovski generativne ne može se primijeniti »bez neobjašnjeg ostatka«.

Na primjer, iako se mnoge komedije mogu bezbrižno podvrtati pod gore ocrtani obrazac fabulizma (većina nijemofilmskih *slapstick* komedija, pa i brojne zvučne temelje se na praćenju junaka koji je proizvođač kaosa u uigranoj svakodnevici »normalnih« ljudi, te narušava temeljne civilizacijske rutine svakodnevnog života), postoje gegovi koji se ne daju svesti na taj tip alternativnosti.

Uzmimo za primjer Chaplinov geg o kojem raspravlja Arnhem (1962.: 39). U poznatu Chaplinovu filmu *Useljenik* (*The Immigrant*, SAD, 1917.) u početnoj sceni gledamo prizor na palubi pretrpanog broda koji se ljulja. Ljudima je mučno, neki povraćaju. Charlieja zatječemo s leđa kako je nagnut preko ograde i trza se kao da i on povraća, a potom, kad se naglo uspravi, ustanovimo da je lovio ribu. Charlievo ponašanje u ovoj prilici nije narušenjem nikakvih rutina brodskog svijeta — ribarenje je legitimna mogućnost pri putovanju brodom. Ono što se ovdje poremetilo jest naše kontekstualno potaknuto, *rutinizirano*, *tumačenje* situacije, narušena je *naša automatska identifikacija predočene situacije*, ona koja se oslanja na visoku kontekstualnu vjerojatnost: mi Charlievo trzanje tumačimo konzistentno s dominantnim prizorom, ali svejedno krivo. Najvažnije je, pritom, da mi nismo krivo protumačili situaciju zato što smo nesposobni tumači, nego zato što su vizure u kojima nam se predočavaju prizori u tom filmu tako izabrane da nas navedu na neprikladno tumačenje koje će potom biti iznenađujuće »razobličeno«. I opet je prisutna »ugrađena« alternativnost, ali sada alternativnost *tumačenja* prizornih prilika a ne sama *prizorna alternativnost*. Ono što je ovdje problematizirano nije sam predočeni svijet, nego naše (gledalačko) *tumačenje svijeta*: takav geg nas upućuje kako uz naša rutinska tumačenja prizora svijeta postoje njima alternativna a pobijačka *tumačenja*.

Važno je u svemu tome da se ovdje pod *tumačenjem* ne podrazumijeva neki silogistički, logičko-zaključivalački, sviješću nadziran proces, nego je riječ upravo o *spontanoj doživljajnoj reakciji*: gledajući prizore mi spontano, s podrazumijevanim pouzdanjem, identificiramo prizor kao takav i takav, da bi se gegom narušila i neočekivano pretumačila ova spontano doživljajna strana našeg odnosa prema svijetu. Time je narušen naš najuhodaniji *nazorni* temelj snalaženja, onaj koji primjenjujemo »zdravo za gotovo«, odnosno kako bi to kompjutoraši rekli — *by default* (u odsutnosti posebno-prikladnih tumačenja za danu posebnu priliku, primijeni se ono koje je tipično prikladno za takve prilike).

Zapravo, većina *vizualnih gegova* (engl. *sight gag*), onih gegova koji ovisе o osobitom izboru i rasporedu točki promatranja i o međusobno oprečnim perceptivnim tumačenjima vezanim uz različite točke promatranja, takve je prirode: tu

se u samome prizoru uglavnom ne zbiva ništa što bi narušilo i preinačilo uhodani (rutinski) tijek zbivanja, ali se štošta preokretnog zbiva u našem značenjskom tumačenju prizora. Ovaj aspekt komičnih filmova i čini da poneki teoretičari žanra dvoje može li se komedija svrstati u žanrove: ponekad i nemamo posla s osobitim »svijetom«, nego tek našim najobičnijim svijetom samo s povremeno poremećenim (ključno preinačenim) vizurnim i značenjskim tumačenjem. Osim toga, humora imamo u mnogim filmovima koji pripadaju nekom drugom čvrstom žanru kao popratnu ali sustavnu osobinu, pa nije jasno možemo li i takve filmove pripisivati komediji ili ne. Primjerice, Hawksov *Eldorado* je western, ali humor — je li zato taj film komedija? Njegov *Hatari* (SAD, 1962.) je skroz protkan duhovitošću, ali se vodi kao pustolovno-akcijski (usp. Martin, Porter, godišnjak), a takvim se vode i Lesterovi *Četiri mušketira* (*Four Musketeers*). Hitchcockovi filmovi prožeti su humorom, kao primjerice *Sjever-sjeverozapad* (*North by NorthWest*, SAD, 1959.), ali se ovaj vodi kao *mystery/suspens* (»zagonetno-napeti«, odnosno kriminalističko-špijunski). Itd. Ako je komedija žanr po osobitoj nazornoj vizuri, a ne po ocrtavanju osobitog prizornog (alternativnoga) svijeta, može li se uopće držati žanrom u istome smislu kao i drugi žanrovi?

Prema svim intuicijama, odgovor je pozitivan: komedija je jedan od najstarijih, najupornije percipiranih žanrova, i na spontanoj, nerefleksivnoj razini (onoj koja nam je ipak najvažnije empirijsko mjerilo), nema sumnje u njenu »žanrovitost«.

Ako je tako s komedijom onda i pitanje: »Idu li narušavanja nazornih očekivanja, tj. našeg *svjetotumačilačkog* sustava, u žanrovski generička *svjetotvorstva*?« — mora imati potvrđan odgovor.

3.2. Nazorna strana filmskog svjetotvorstva

Predočavanje svijeta u filmu jest tek *predočavanje*: mi u tome svijetu ne živimo i ne moramo se u njemu *interventno* snalaziti (usp. Turković, 1994.). Ako nam je po nečemu važan, taj nam je predočeni svijet važan upravo *nazorno*: po tome koliko i kako *izaziva* naše predodžbe o svijetu. Tematizirano snalaženje i likova i nas, gledatelja, u svijetu predočenom filmom nadasve je *nazorno snalaženje*: koja su naša iskustva i norme iz matičnog svijeta tematizirani kao »podrazumijevani« (kao »rutinski svijet svakodnevice«), a koji je to i kakav sve alternativni svijet koji se ocrtava. Iskrsavanje nerutinskih problema kao *žarišnih tematizatora* (katalizatora tematizacije) i matičnog svijeta i protusvijeta, tj. kao prizivatelja fabularnog »dvosvijeta«, nije tek stvar prizornih odvijanja u filmu nego nadasve našeg doživljajnog (nazorno posljedičnog) *tumačenja* tih odvijanja: fabularna zbivanja pojačavaju relevantnost predočena svijeta zato jer na osobit način razigravaju naš *svjetotumačiteljski sustav*, naše nazore, i to na načine koje smo gore opisali.

Poimanje žanrova kao *ispitivanja svjetovnih varijacija* zapravo je podrazumijevalo da je riječ o *nazornom modelotvorstvu* — nije se tu ispitivao stvarni životni svijet nego *nazorni temelji našeg tumačenja svijeta*. Ti su nazorni temelji ispitivani uz pomoć *predodžbenog modeliranja alternativnih svjetova*. »*Svjetotvorstvo*«, o kojemu smo cijelo vrijeme go-

vorili, zapravo je *modelotvorno svjetotvorstvo*, modelotvorna razrada našeg *svjetotumačiteljstva*. Sve se odvija na nazornoj razini (usp. Turković 1994.: 191-202) i prvenstveno je nazorno relevantno.

Prema ovim izvodima, ono što se narušuje kad se u filmskim prizorima »nešto dogodi«, kad, recimo, Thornhila (Carry Grant) otmu u filmu *Sjever-sjeverozapad*, ili kad ga nastoje ubiti, onda to nije samo rutinska priroda zbivanja, već naše *tumačenje* tih zbivanja kao rutinskih. Thornhilovo ponašanje do toga trenutka, ma koliko individualno zanimljivo, percipiramo kao »obično« za jednog prezaposlenog činovnika, a i on se ponaša kao da je sve to (dikiranje sekretarici pri izlasku iz zgrade) za njega obično. Međutim, sva ta ustanovljena običnost jest *nazorno ustanovljena*. Mi situaciju *prepoznajemo kao rutinsku*, a prepoznajemo je kao rutinsku jer je možemo kao takvu *rutinski* (bez zagonetnih a važnih ostataka) *identificirati*. Naše je *svjetotumačenje* ovdje rutinsko, svodivo na tipizacijska očitavanja (usp. Shutz, Lukman, 1974.). Međutim, kad ga otmu, iako sam čin gotovo rutinski očitamo kao »otmicu«, sam taj čin postavlja niz tumačilačkih (identifikacijskih) zagonetki: kako je moguće da ga usred bijela dana otmu a da nitko ne reagira, tko su ti ljudi koji ga otimaju, zašto baš njega, kamo ga vode, što će s njime biti, kako će se on ponašati, kako će se otmičari ponašati itd. Narušeno je rutinsko-tipizacijsko razabiranje prizora (i za samoga lika, ali i za nas, gledatelje, koji pratimo zbivanja), i pred naše su razumijevanje postavljeni *nerutinski problemi*. Naslućivanje alternativnog sustava iza žarišnih narušavanja dodaje sustavnu problemsko-tumačiteljsku perspektivu filmu: koja je sve priroda nagovještene svjetovne alternativnosti, koji je alternacijski sustav posrijedi i kako će se sve on (interferentno) reflektirati na podrazumijevani matični svijet, koji je i koliki njegov »razorni« doseg s obzirom na naš običan svijet i sl. A kako se time tematizira i matični svijet, tumačilački se pitamo koji su sve aspekti matičnog svijeta ugroženi i zato osjetljivije percipiramo svakodnevne aspekte matičnoga svijeta, osjetljivije opažamo kako se likovi odnose prema tim normama i dr. Cijeli je fabularni mehanizam zapravo *nazorno aktivacijski* mehanizam, naciljan da razbije, odnosno tematizira, naše rutinsko tumačenje svijeta, ono koje se oslanja na tipske modele i na uigranu njihovu primjenu. Ne možemo stvari tek rutinski tumačiti, oslanjajući se tek na naša tipizacijska očitavanja prilika, nego moramo aktivirati naše najsloženije tematizacijske sposobnosti, one stvaralačko-tumačilačke.

S tog stajališta opisan Chaplinov *vizualni geg* nije po načelnom kriteriju nazornosti različit od *situacijskih gegova* (tj. od gegova kojima lik svojim potezima narušava rutinski tijek zbivanja). Ali, ti se tipovi gegova ipak razlikuju po onome što *aktivira* neuobičajeno nazorno tumačenje. Dok situacijski gegovi aktiviraju tek tumačenje prizora, a u tome mogu biti neovisni o vizuri sve dok vizura osigurava dobru identifikaciju situacijski ključnih komponenti prizora, dotle je Chaplinov vizualni geg posve ovisan o vizuri na zbivanje, jer geg uvjetuje osobito izabrana oskudna vizura, ona koja ne daje najbolji dostup za identifikaciju ključnih komponenti prizora. Dakle vizualni se geg razlikuje od situacijskog tek po tome *nazoro tvornom naglasku* — po tome je li nazorno

aktivaciju izaziva ponajprije sam prizor razmjerno neovisno o vizuri u kojoj je dan, ili je izaziva prije svega sama vizura.

3.3. Izlagačke strategije kao strategije pojačavanja žanrovski specifične alternativnosti (žanrovske diferencijacije)

Taj vizurni aspekt ne mora odlikovati sve filmske komedije, ali očigledno ulazi u legitimne nazorne specifikacije komedije: komedijsko nazorno narušenje ne postiže se samo probirom i postavom unutarprizornih zbivanja, nego i vizurnim pristupom prizornim aspektima.

Ima još žanrova i protožanrovskih artikulacija u kojima se vizurni pristup, odnosno osobito usustavljenje vizurnog pristupa (ponekad nazivano *perspektivom pripovijedanja*) (usp. Turković 1990. b) čini važnom konstituentom baš toga žanra. Primjerice, *film strave*, kako smo na to već upozorili, podrazumijeva izbore takvih vizura koje sugeriraju »nečiju neznanu« vizuru, a da potom ne pokazuju — »čiju«. Takve vizure, uz prethodne prizorne naznake da su junaci ugroženi, odnosno da u prizoru postoji »sila koja ugrožava ljude«, frustriraju gledatelja jer mu ne pružaju dobar pregled nad ukupnošću prizora (narušujući dominantnu normu vizurnog pristupa prizoru: normu izbora najpogodnije točke promatranja na prizor; usp. Turković, 1989.). Ono što film *strave*, naime, žanrovski specificira nije samo predočavanje situacije u kojoj su biološki temelji matičnoga svijeta ugroženi, nego je to ujedno i film kojim se nastoji izazvati — u gledatelja — osjećaj ugroženosti, a vizurna frustracija ključno je sredstvo pojačavanja emotivnog sudioništva gledatelja. Filmom *strave* se, naime, s nazorne vizure gledano, »modelira osjećaj ugroženosti« (Turković, 1989.), modelira se specifičan sklop osjećaja (npr. emocija ugroženosti/straha, krizne brige za druge ljude, a obje su emocije vezane uz osjećaj frustracije, operativne prikraćenosti, jer — kao gledatelji u kinu — ne možemo posegnuti za interventnim aktivnostima na koje takva emocijska stanja tipično gone.

I *mjuzikli* su tipično obilježeni osobito probranom vizurnošću. Idealizacijsko-alternacijski (izrazito nazorni) pjevno-plesni aspekti mjuzikla (što se kontrastiraju prozaičnoj svakodnevnici) snažno su pojačani njihovom naglašeno piktorijalnom vizualizacijom (usp. Peterlić, 2000., ovaj temat). U takvim se mjuziklima naprosto ne može a da se naglašeno ne uoči izvještačenost pjevnih i plesnih točaka, i to, dakako, visoko vješta i krajnje razrađena (»barokna«) izvještačenost plesnih točaka. Takav visokostandardni piktorijalni pristup plesnim točkama nije obvezatno prisutan u mjuziklima, ali kad je prisutan on postaje *karakterističan*: odgovara »duhu« ovoga žanra, njegovu specifičnom nazorno-alternacijskom opredjeljenju, i razrađuje ga. I ovo nas ponovno upozorava kako određena »ikonografska« rješenja i nisu obvezatna, ali zato nisu manje žanrovski indikativna. Ona, naime, nisu indikativnija po sebi, nego po tome što pridonose izbistravanju alternacije.

Ta nam tumačenja olakšavaju razumijevanje zašto tzv. »narrativni stil« — tj. strategije vizurnog predočavanja prizornih tijekova — ostavlja dojam važnog prinosa žanru. Izborom i usustavljenjima (vezivanjem) vizura (točki promatranja) naglašeno se utječe na nazorni odnos prema prizorima, na gle-

dateljske (emocionalno-motivacijske) procjene što je i koliko, na koji specifičan način, doživljajno važno u danome trenutku (usp. Turković, 1997.). Probir vizura (specificiranje perspektiva pripovijedanja kroz film) krupno utječe na emotivno-motivacijsko modeliranje *modus sudioništva* gledatelja u prizornim zbivanjima i u tijeku izlaganja, utječe na *moduse snalaženja* gledatelja u predočenome svijetu, ali i u izlagačkoj društvenoj ponudi koju zastupa dani film. Ti modusi snalaženja (tj. emotivno intelektualni angažmani pri praćenju zbivanja i filmskoga tijeka) različiti su od žanra do žanra, ali ne toliko globalno (te zato većinom nisu globalno žanrovski diferencirajući), koliko lokalno — vezano uz *žarišne scene* i njihove *aspekte* i osobita nazorna (doživljajna) odnosa na kojeg one potiču. Iz tih se razloga mnoge ikonografske jedinice u žanrovskim filmovima (»motivske ikonografije« i neki »formulaični sljedovi«) ne pamte samo po prizornim »događajima« kojima svjedočimo, nego i po vizurnom modusu pod kojim su nam predočeni, tj. po modusu (intelektualno-emocionalnog) sudioništva na koje nas potiče dana artikulacija vizurnog pristupa. Zato, recimo, pamtimo dvoboje u vesternu po detaljiziranom raskadriravanju pogleda i detalja malih pokreta tijela (nogu, ruku, nehotičnih tikova...) jer ne samo da se time upozorava na oprezno-napregnuto, maksimalno koncentrirano, ponašanje junaka u dvoboju, nego se takvom smjenom kadrova u samog gledatelja priziva (evocira) stanje napregnute mentalne analitičnosti junaka u kriznoj situaciji.

Svojevrsne (»ikonografske«) standardizacije (»stereotipizacije«) raskadriravanja pojedinih žanrovski tipičnih prizornih situacija vođene su pronalaženjem prikladne vizurno-slikovne (»filmske«) rekonstrukcije tipičnog modusa psihološkodjelatnog snalaženja ljudi u takvim situacijama. Zato se, primjerice, svaku akcijsku situaciju u akcijski obilježenim žanrovima (vesterni, kriminalistički filmovi, pustolovni...) teži raskadrirati u kratkim, vizurno specifičnim kadrovima (od totala do analitičkih detalja) koji gledatelja navode na preuzimanje stava naoštrene zamjedbene analitičnosti ugroženih sudionika, bilo onih u akciji, bilo zatečenih promatrača. Pritom postaje izrazito važna priroda akcije: ako je posrijedi defenzivna akcija kakva je prisutna u filmovima *strave*, pojačava se mjera prisutnosti krupnih kadrova perceptivno naoštrena junaka i subjektivnih kadrova onoga što opaža, a dominiraju obično klaustrofobično skućeni kadrovi; ako je posrijedi potjera tada se uz detaljiziranu analitičnost javljaju u većoj mjeri informativno širi kadrovi kako bi se imalo bolju kontrolu nad ambijentalnim snalaženjem likova; ako je u pitanju dijaloški obračun u melodramskim ili socijalno-psihološkim scenama tada detaljizirano analiziranje istančanih neverbalno-verbalnih reakcija s raznolikom distribucijom »zadržavanja« na likovima postaje pravilom (zato se standardiziralo »jako raskadriravanje« dijaloga u žestokim razgovornim obračunima u melodramama). Itd.

Također, budući da se mjeru i oblik gledateljeve »uvučenoosti« u zbivanja, i njegovu »pristranost« uz ove ili one likove (tj. njegovu »identifikaciju s likovima«) artikulira i time što ga se vizurno vezuje uz određene likove (određuje se tzv. »točka gledišta«; usp. tu natuknicu u *Filmskoj enciklopediji*, 1990., Leksikografski zavod), to su poneke situacije, ali i po-

neki žanrovski izbistreni svjetovi nazorno obilježeni sustavnim modeliranjem takve personalizirane pristranosti (»identifikacije«). Ovo osobito važi za melodrame i drame, ali zapravo za sve žanrove.

Dakako, većina ovih postupaka i nije »rezervirana« ni za jedan poseban žanr, već se upotrebljava poprijeko po žanrovima. Ali, činjenica jest da su mnoge specijalizirane strategije vizurne artikulacije imale osobite poticaje i osobito su se razvile upravo pod zahtjevima dočaravanja osobitog alternacijskog dvosvijeta jednog žanra (odnosno dane žarišne scene). Zato su se strategije vizurno-metakomunikacijskog ojačavanja anticipacija narednih zbivanja i poteza osobito ojačale u akcijskim filmovima; strategije vizurnog pojačavanja napetosti (pojačavanjem prijetnje i neizvjesnosti kad će se prijetnja ostvariti, s iznenađujuće-zaticajnim vizurama) osobito su se razrađivale u onim filmovima u kojima je posrijedi situacija izravne životne i tjelesne ugroženosti; a strategije razrade »vizurne subjektivnosti« (subjektivnih kadrova) osobito su se razrađivale u svim filmovima i u svim tipovima scena u kojima je psiha ugrožena (filmovi strave, melodrame i psihološke drame...). Zato se i moglo proširiti uvjerenje kako su neki stilski postupci »obilježeno žanrovski«, iako to u pravilu nije slučaj — tek im je podrijetlo i mjera uporabe u nekome žanru veća, izrazitija, funkcionalno ključnija (svjetotvorno indikativnija), pa se zato — po zapamćeno jakome dojmu — »ikonografski« vezuju uz te žanrove (odnosno za svjetovno predočavanje što karakterizira te žanrove).

4. Sažetak i zaključak

Žanrovima obilježavamo nizove igranih filmova (usp. Turković, 1987.) što ih doživljajno i sporazumijevalački svrstavamo u istu kategoriju. Teorija žanra traga za uvjetima koje mora ispuniti film da bi bio svrstan u danu kategoriju, u dani žanr. Klasični odgovori na ovaj zadatak bio je da se u filmovima određenoga žanra traže *zajedničke karakteristike* na temelju kojih te filmove svrstavamo u određeni žanr. Njih se tipično nalazilo u žanrovski obilježavajućoj *ikonografiji* (tipskim prizornim sastojcima: odjeća, arhitektura, ambijentima, civilizacijskim predmetima i sl.), u *motivici* (tipskim prizornim zbivanjima: vestern dvobojima; detektivsko-lopovskim potjerama; melodramskim dijaloškim razračunavanjima, mjuzikalskim plesnim točkama, komičkim gegovima i dr.), ili u *formulama* (tj. u tipskim događajnim ili izlagačkim — prezentacijskim — slijedovima: nakon ljubavnog prizora mora se pojaviti nešto što ugrožava ljubav u melodrami; ako jahač jaše mirnim krajolikom on će za neko vrijeme sigurno upasti u teškoće; ako je u pustolovnom filmu junakinja neizbavljivo ugrožena, nešto će se pojaviti što će je izvući i sl.).

Međutim, svi ovi odgovori suočavaju se s ključnom poteškoćom: svi ti elementi nisu obvezatno prisutni, oni variraju od filma do filma, uvijek se mogu pojaviti neki novi a konzistentni sa starim. Ono što sve te »zajedničke elemente« čini indikativnim nije toliko njihova autonomna prepoznatljivost, nego činjenica da se zna kako oni čine *prizorni repertoar* nekog određenog *svijeta*: povijesnog svijeta Američkog zapada (vesterni), urbanog svijeta industrijalne Amerike i Europe (kriminalistički film); zamišljenog svijeta buduće civilizacije (znanstvena fantastika); ili pak zato što se pokazu-

je specifična sredina određenoga svijeta (specifičan »presjek svijeta«), svijeta *show-businessa* u mjuziklima, presjeka svijeta ljubavnika i obiteljskih odnosa u melodrami. Zapravo, kad počnemo gledati žanrovski film taj nas predodžbeno »uvlači« u *poznati tip svijeta (presjek svijeta)*, tjera nas da ga *prepoznamo* i da u njemu *otkrivamo* ove ili one njegove značajke, neke poznate neke nove.

Na ovome dojmu može se utemeljiti *svjetotvorna teorija žanra*: ono što *generira* žanr (što je u temelju njegove varijabilne i evolutivno iznijansirane proizvodnje) jest modeliranje nekog *tipskoga svijeta* i *istraživanje* njegovih značajki. Ikonografski, motivski i sekvencijalno »formulaični« elementi samo su »karakteristični« elementi repertoara danoga svijeta, koji se mijenjaju kako se mijenja *istraživački interes* modeliranja svijeta, ali nikako nisu konačno određujući po žanr.

Kako svaka nova teorijska hipoteza koja uspješno odgovara na prethodna pitanja obično otvara neka nova pitanja, to je slučaj i sa svjetotvornom teorijom žanra. Kako je pri igranofilmskom predočavanju svjetova moguće zamisliti neizmjeran broj drugačijih svjetova, izazovno je pitanje što to izdvaja određen svijet (ili presjek svijeta) kao »žanrovski plodan«, žanrorodan?

Odgovor je bio: latentno je žanrorodan onaj svijet koji je *spoznajno-priopćajno relevantan*, tj. koji ima zamjetne posljedice na naš svjetonazor, tj. na (društveno poduprto) poimanje našeg matičnog, svakodnevnog životnog svijeta, onoga iz kojeg gledamo film. Kao jedan kriterij relevantnosti bio je »razmak«, »razlika« između predočena svijeta i gledateljeva matičnoga svijeta — taj je kriterij važno u igri u konstituiranju povijesnih i budućnosnih filmova (znanstvene fantastike, npr.), odnosno filmova fantastičnog nadžanra.

Međutim, ovaj kriterij nije lako primijeniti na »suvremene filmove«, one koji se bave matičnim svijetom gledatelja. Tu se javlja dodatan kriterij relevantnosti: *fabularni kriterij*. Fabuliranje podrazumijeva da se podrazumijevani stabilni svijet narušuje, te se time nagovještavaju mogućnosti *alternativno ustrojenoga svijeta*. Fabularni pristup naraciji tako teži predočavanju svojevrstna »dvosvijeta« — jedan bazičan, normativno uhodan, i drugi »protusvijet« koji se javlja kroz određeni tip narušenja ovoga bazičnoga. Vrlina je fabularnog kriterija u tome što svjetovnu razliku, koja povećava intrigantnost prikazana svijeta, ne uspostavlja tek prema »izvanfilmskom« matičnome svijetu gledatelja, nego je predočavateljski uključuje i tematizira kroz predočavanje *uzajamno alternativnih svijetova*. K tome, alternativnost ovdje ne znači samo supostojanje dvaju različitih svijetova, nego i njihov *zamijski* odnos: u fabuli se jedan svijet pokazuje kao onaj koji svojim postojanjem ugrožava istodobno postojanje drugoga i prijeti njegovim potpunim uništenjem, ili potpunim preustrojenjem. Brojni se žanrovi mogu odrediti po *tipu narušenja*, odnosno po *kriteriju alternacije*: primjerice, u kriminalističkom se filmu narušuju legalni (kriminalističko regulatorni) temelju funkcioniranja suvremene civilizacije; u melodramama normativne regulacije intimnih emocijskih (osobito ljubavnih) odnosa; filmove strave može se odrediti

po narušavanju važećih bioloških (»prirodnih«) zakona u našem svijetu i dr.

Kako je u cijeloj priči važno da se sve ove svjetovne alternacije iskušavaju predodžbeno, i važne su po svojim nazornim konzekvencama, to se u artikulaciju prizornih alternativa uspješno uključuju i osobiti »izlagački postupci«, tj. vođenje vizure. U ponekim se žanrovima čak i narušavanje isključivo vizurno uvjetovanih očekivanja javlja kao žanrovski generativno (npr. u komedijama; u mjuziklima), a u svakome žanru prizorna su narušavanja pojačavana osobitim retoričkim vođenjem vizurnoga pristupa prizoru, te se i taj aspekt smatra žanrovski diferencirajući čak i kad je riječ o »transžanrovskim« postupcima.

Ovdje razrađen svjetotvorni pristup tumačenju žanra traži dalju razradu. Žanrovi nisu samo predodžbena stvar — oni su evidentna »socijalna institucija«. Žanrovi kao javna stvar imaju komunikacijsko razmjensku vrijednost (doživljavanje žanra, iako osobno, uvijek podrazumijeva da je riječ o sudoživljavanju s drugim pratiteljima žanra; usp. Altman 1999.). Žanrove konstituira i složena javna komunikacija o njima

(proizvodno reklamiranje, kritičarske i teorijske karakterizacije filmova, fanzini) kao i privatna (razgovori o doživljenom filmu, fan-klubovi). S druge strane, žanrovska ustaljenja imaju društveno regulativnu (kulturnu) funkciju — »institucionalnost žanra« počiva u tim aspektima (usp. Turković 1996.: »Vrste kao društveni razvodnici«).

Sada, u ovome radu, ipak smo se mogli (prigodno) posvetiti analizi maštovitih temelja žanra uz prigodnu suspenziju razmatranja »socijalno institucijskih« uvjeta formiranja žanra, pod pretpostavkom da se određeni tipovi filmova ne bi mogli ustaliti i postati »socijalnim institucijama« kad ne bi imali »maštovitih« temelja za to. Ono što pred »svjetotvornom teorijom žanra« još predstoji kao ključan dalji zadatak jest ispitivanje što je to u svjetotvornim iskušavanjima što ih čini društveno-regulativno uporabivim u određenim kulturnim i povijesnim uvjetima, i koji su kulturni uvjeti pod kojima se razvijaju ovi svjetotvorni potencijali a ne neki drugi mogući, zašto se u jednome dobu osobito plodno razvijaju jedni žanrovski obrasci a u drugome drugi.

Bilješke

- 1 Jaki je suvremeni trend u filmskoj teoriji da se pojam i pojava žanra tumači nadasde *metodološki*: da se ispituju okolni (povijesno-društveni) uvjeti pod kojima se javlja neko izlučivanje žanrova, i da se demonstrira njegova »skliskost« — nesigurnost koju imamo u identificiranju »žanrovskog korpusa«, tj. filmova koji pripadaju pojedinom žanru; promjenjivost i popratna nesigurnost u pojmovnom određenju pojedinog žanra; nestalnost u imenovanju pojedinog žanra i sl. Suvremena žanrovska teorija vrlo je sklona postmodernistički favoriziranom *metodološkom relativizmu* (usp. najnoviju knjigu Altmana, 1999., za umjereni, ali osjetljivi relativizam). U ovom dijelu rada uzeo sam nezahvalan zadatak da ipak ponudim »ontološku« odredbu žanra, tj. da pokušam pronaći ono *imaginacijsko, maštovito, jezgro* koje je »krivo« za samu pojavu »žanrovanja«, i na koje se oslanja svaka *povijesno-relativna*, i često kolebljiva, žanrovska razrada.
- 2 Za semiotički upućena čitatelja naglašavanje fabularnosti kao ocrtavanja alternativnih svjetova bit će indikativno. Postuliranjem problemsko-rješavačke strukture fabule obično se tumači tzv. *sintagmatska struktura* narativnoga filma, odnosno tzv. *dramska struktura* uopće (tj. podjela filma na sukcesivne makrostrukture: stanje ravnoteže/rutinskog djelovanja /*uvod, ekspozicija*/; pojava narušavajućeg »dogadaja« /*zaplet*/; razrada poremetnji i pokušaja njihova rješavanja /*sukob, komplikacije*/; razrješenje narušenja, odnosno uspostava nove ravnoteže, tj. mogućnosti rutinskog funkcioniranja /*razrješenje*/); usp. Buckland 1998.: 31). Međutim, upozoravanjem da takvom strukturom predočavanja zbivanja ravna načelo uspostavljanja alternativnih svjetova (protusvjetova, dvosvjetova) uvodi se *paradigmsko-opozicijsko načelo* u ustrojavanje fabule. Ono što »generira« sintagmatsku strukturu (epizodski niz u naraciji: tzv. *narativnu sintaksu*) jest upravo paradigmsko načelo ocrtavanja svjetovne opreke (»dubinska opozicija«). Ovakav je pristup na tragu Levi Straussova paradigmskog pristupa (usp. Strauss, 198?), iako ovdje pronalazim opozicijsko načelo na posve drugoj strani i na posve drugoj razini od Levi Straussa.

Literatura

- Altman, Rick, 1999., *Film/Genre*, London: British Film Institute
- Arnheim (Arnhajm), Rudolf, 1962. (1933.), *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Belan, Branko, 1979., *Sintaksa i poetika filma. Teorija montaže*, Zagreb: Filmoteka 16
- Bordwell, David, 1985., *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen
- Branigan, Edward, 1992., *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge
- Buckland, Warren, 1998., *Film Studies*, London: Hodder&Stoughton
- Filipović, Vladimir, 1984. (2. izd.), *Filozofijski rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Gavrić, Tomislav, ured., 1989., *Moć imaginacije. Eseji o filmskom žanru*, Beograd: Rad
- Gombrich, E. H., 1978., *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance I*, London: Phaidon Press
- Goodman, Nelson, 1968., *Languages of Art*, London: Bobbs-Merrill
- Kitses, Jim, 1969., *Horizons West*, Bloomington: Indiana U. P.
- MacKay, D. M., 1969., *Information, Mechanism and Meaning*, Cambridge: The MIT Press
- Martin, Mick, Marsha Porter, 199... (periodično godišnje izdanje), *Video Movie Guide*, New York: Ballantine Books
- Neale, Stephen (1980.), *Genre*, London: British Film Institute
- Nowell-Smith, Geoffrey, ured., 1996., *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, New York: Oxford U. P.
- Panofsky, Erwin, 1993. (1955.), *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth: Penguin Books
- Peterlić, Ante, 2000., »Klasični holivudski musical«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 22/2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez (vidi ovaj broj)
- Schutz, Alfred, Thomas Luckman, 1974., *The Structures of the Life-World*, London: Heineman
- Sperber, Dan, 1994., »Understanding Verbal Understanding«, u: Jean Khalifa, ured., *What is Intelligence?*, New York, London: Cambridge U. P.

- Sperber, Dan, Deirdre Wilson, 1995. (2. izd.) (prvo: 1986.), *Relevance. Communication & Cognition*, Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell
- Stojanović, Dušan, ured., 1987., *Teorija žanra*, Beograd: Institut za film
- Lévi-Strauss, Claude, 198? (1957.), »Struktura mitova«, u: C. Lévi-Strauss, 198?, *Strukturalna antropologija*, prev. Anđelko Habazin, Zagreb: Stvarnost
- Thompson, Kristin, David Bordwell, 1994., *Film History: An Introduction*, New York, London: McGraw-Hill
- Todorov, Tzvetan (Cvetan), 1986., »Gramatika narativnog teksta«, u: M. Beker, ured., *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber
- Tomaševski, Boris, 1998., *Teorija književnosti. Tematika*, prev. Josip Užarević, Zagreb: Matica hrvatska
- Turković, Hrvoje, 1985., »U pohvalu thrilleru«, u: H. Turković, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE
- Turković, Hrvoje, 1987., »Terminološko razgraničenje: 'filmski žanr'«, u: D. Stojanović, ured., 1987.
- Turković, Hrvoje, 1989a., »Priroda pojma 'filmski žanr'«, u: T. Gavrić, ured., 1989.
- Turković, Hrvoje, 1989b., »Modeliranje ugroženosti: film strave«, *Pitanja*, br. 4-5, 1989, Zagreb
- Turković, Hrvoje, 1990a., »Žanr«, u: *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Turković, Hrvoje, 1990b., »Naracija«, u: *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Turković, Hrvoje, 1990c., »Privlačnost fabulizma«, *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj, 1990, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Turković, Hrvoje, 1991., »Filmske vrste — nacrt filmske genologije«, *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj 1991., Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Turković, Hrvoje, 1994. (2. izd. 2000.), *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 1996., *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2000., »Raspon i povijesno podrijetlo žanrova«, *Zapis*, br. 29, god. VIII., Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 1997., »Igre pristranosti«, *Hrvatski filmski ljetopis* (u: *Zbornik u počast Anti Peterliću*), br. 8/1996.; Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2000., »Raspon i povijesno podrijetlo žanrova«, *Zapis*, br. 29/2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Vale, Eugen, 1972. (prepravljeno i prošireno izdanje, izvorno: 1944.), *The Technique of Screenplay Writing*, London: Souvenir Press
- Warshaw, Robert, 1994., *The Immediate Experience*, New York: Atheneum

Filmski žanr: Bibliografija

Priredio: Hrvoje Turković*

- Aas, Lars Joergen, 1995., »Genres List«, World Wide Web Page, www.msstate.edu/Movies/contributions_genres.html.
- Trenutačno www.imdb.com ili www.uiarchive.sco.uiuc.edu/genres.list.gz s novim webmasterom.
- Allen, Robert, ured., 1987., *Channels of discourse: Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Allen, Robert, 1989., »Bursting bubbles., 'Soap opera' audiences and the limits of genre«, u Seiter, Borchers, Kreuzner, Warth, ured., 1989.
- Almendarez, Valentin, Bruce Jenkins, Karl Stange, 1978., *Film Reader 3. Film Genre. Film and the Other Arts*, Evanston, Ill.: Northwestern University
- Altheide, D L & R P Snow, 1979., *Media Logic*. Beverly Hills, CA.: Sage
- Altman, Rick, 1987., *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press
- Altman, Rick, ured., 1992., *Sound theory/Sound Practice*, New York: Routledge
- Altman, Rick, 1999., *Film/Genre*, London: British Film Institute
- Andrew, Dudley, 1984., *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 1992., *Aesthetics of Film* (prijevod, Richard Neupert), Austin: University of Texas Press
- Austin, Bruce A, ured., 1987., *Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law 3*, Norwood, NJ: Ablex
- Austin, Bruce A., 1989., *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*, Belmont, CA: Wadsworth
- Austin, Bruce A., F. Thomas Gordon, 1987., »Movie Genres: Toward a Conceptualized Model and Standardized Definitions« u: B. A. Austin, ured., 1987.
- Babintgon, Bruce, Peter William Evans, 1993., *Biblical epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Manchester: Manchester U. P.
- Barrios, Richard, 1995., *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*, new York: Oxford U. P.
- Bauman, Richard, 1992., »Genre«, u Richard Bauman, ured., 1992., *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications. Centered Handbook*, Oxford: Oxford U. P.
- Babee, Thomas O., 1994., *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*, University Park: Penn State U. P.
- Bennet, Tony, 1990., *Outside Literature*, London and New York: Routledge
- Bennett, Tony, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer & Janet Wollacott, ured., 1981., *Popular Television and Film*. London: British Film Institute/Open University Press
- Bignell, Jonathan 1997., *Media Semiotics., An Introduction*. Manchester., Manchester University Press
- Bordwell, David 1989., *Making Meaning., Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA., Harvard University Press
- Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson, 1985., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press
- Boyd-Barrett, Oliver & Chris Newbold (Eds.), *Approaches to Media, A Reader*. London., Arnold
- Branigan, Edward, 1992., *Narrative comprehension and Film*, London, New York: Routledge
- Bratton, Jacky, Jim Cook, Christine Gledhill, ured., 1994., *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, London: British Film Institute
- Braudy, Leo, 1977., *The World in a Frame: What Wee See in Films*, New York: Anchor
- Browne, Nick, ured., 1997., *Refiguring American Film Genres*, Berkeley: University of California Press
- Buckingham, David, 1993., *Children Talking Television., The Making of Television Literacy*. London., Falmer Press (Chapter 6., 'Sorting Out TV, Categorization and Genre', pp. 135-55)
- Buscombe, Edward, 1995., »The Idea of Genre in the American cinema«, u: Grant, ured., 1995.
- Bywater, Tim; Sobchack, Thomas, ured., 1989., *Introduction to Film Criticism, Major Approaches to Narrative Film*, New York and London: Longman
- Carrol, Noël, 1990., *The Power of Horror or Paradoxes of the He-art*, New York: Routledge
- Casey, Bernadette, 1993., »Genre«, u: Kenneth McLeish, ured., *Key Ideas in Human Thought*, London: Bloomsbury

* Bibliografijom su obuhvaćeni teorijski radovi s engleskog i hrvatskog, te srpskog i slovenskog govornog područja. Naglasak je stavljen na opće (načelne) obrade žanra, a studije posebnih žanrova uvrštene su kad su relevantne za opće tumačenje žanrova.

- Cavell, Stanley, 1981., *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press
- Cawelti, John, 1975., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green: Bowling Green University Popular Press
- Cawelti, John, 1976., *Adventure, Mystery and romance*, Chicago: University of Chicago Press
- Cohen, Ralph, 1987., »Do Postmodern Genres Exist?«, u: Perloff, ured., 1987.
- Corner, John, 1991., »Meaning, genre and context., the problematics of 'public knowledge' in the new audience studies«, u James Curran & Michael Gurevitch, ured., *Mass Media and Society*, London: Edward Arnold
- Crafts, Stephen, Micael Brindley, Beverly Blankenship, 1998., *Identification, Gender and Genre in film: The Case of Shame*: Australian Catalog/Dornded Publ.
- Custen, George F., 1992., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*; New Brunswick: Rutgers U. P.
- Dick, Bernard F., 1990., *Anatomy of Film* (drugo izdanje), New York: St. Martin's
- Dixon, Wheeler W., ured., 2000., *Film Genre 2000: New Critical Essays*, New York: State University of New York
- Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp, Linda Williams, ured., 1984., *Re-Visions: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, MD: American Film Institute/University Publications of America
- Elseasser, Thomas, 1984., »Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brother Bio-pic«, *Wide Angle*, vol. 8. No. 2.
- Elseasser, Thomas, ured., 1990., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute
- Fairclough, Norman, 1995., *Media Discourse*. London.
- Feuer, Jane, 1992., 'Genre study and television'. In Robert C Allen (Ed.), *Channels of Discourse, Reassembled., Television and Contemporary Criticism*. London., Routledge, pp. 138-59
- Fiske, John, 1987., *Television Culture*, London: Routledge
- Fiske, John, 1989., *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman
- Fiske, John, 1990., *Introduction to Communication Studies* (drugo izdanje), London, New York: Routledge
- Foster, William Trufaut, 1914., *Vaudeville and Motion Picture Shows. A Study of Theaters in Portland, Oregon*, Portland: Reed College
- Fowler, Alastair, 1989., »Genre«, u Erik Barnouw, ured., *International Encyclopedia of Communications*, Vol. 2., New York: Oxford University Press
- Freedman, Aviva, Peter Medway, ured., 1994a., *Genre and the New Rhetoric*, London.: Taylor & Francis
- Freedman, Aviva, Peter Medway, ured., 1994b., *Learning and Teaching Genre*, Portsmouth NH: Boynton/Cook
- Gavrić, Tomislav, ured., 1989., *Moć imaginacije. Eseji o filmskom žanru*, Beograd: Rad
- Gehring, Wes D., 1988., *Handbook of American Film Genres*, Westport, CT: Greenwood
- Gehrig, Wess D., 1999., *Parody As Film Genre: 'Never Give a Saga an Even Break'*: Greenwood Publ. Group
- Giannetti, Louis, 1993., *Understanding Movies* (6. izdanje), Englewood Cliffs: Prentice Hall
- Gitlin, Todd, 1983., *Inside Prime Time*, New York: Pantheon
- Gledhill, Christine, 1985., »Genre«, u Pam Cook, ured., *The Cinema Book*, London: British Film Institute
- Gledhill, Christine, ured., 1987., *Home Is Where the Heart is*, London: British Film Institute
- Grant, Barry Keith, ured., 1995., *Film Genre Reader* (drugo izdanje), Austin: University of Texas Press
- Grodal, Toben Kragh, 1994., *Cognition, Emotion, and Visual Fiction: Theory and Typology of Affective Patterns and Genres in Film and Television*, Copenhagen: Department of Film and Media Studies (revidirano izdanje: Oxford: Oxford University Press, 1997.)
- Gunning, Tom, 1984., »Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films«, *Iris*, vol. 2, no. 1 (pretiskano u Thomas Elsaesser, ured., 1990)
- Gunning, Tom, 1995., »Those Drawn with a Very Fine Camel's Hair Brush: The Origins of Film Genres«, *Iris*, 20.
- Hansen, Miriam, 1991., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Hayward, Susan, 1996., *Key Concepts in Cinema Studies*, London: Routledge
- Hodge, Robert & Gunther Kress, 1988., *Social Semiotics*, Cambridge: Polity
- Jacobs, Lea, 1993., 'The Woman's Picture and the Poetics of Melodrama', *Camera Obscura* 31
- Jaglom, Leona M, Howard Gardner, 1981a., »Decoding the worlds of television«, *Studies in Visual Communication* 7(1)
- Jameson, Richard T., ured., 1994., *They Went Thataway: Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*, San Francisco: Mercury House
- Jenkins, Henry, 1992., *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge
- Jensen, Klaus Bruhn (1995.), *The Social Semiotics of Mass Communication*. London: Sage
- Kaminsky, Stuart, 1974. (prepravljen izdanje 1984.), *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular film*, Dayton: Pflaum
- Karney, Robyn, ured., 1995., *Chronicle of the Cinema*, New York: Dorling Kindersley
- Karnick, Kristine B., Henry Jenkins, ured., 1984., *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge
- Kelly, Hope & Howard Gardner (Eds.), *Viewing Children Through Television (New Directions for Child Development 13)*. San Francisco, CA., Jossey-Bass, pp. 9-30
- Kitses, Jim, 1969., *Horizons West*, Bloomington: Indiana U. P.
- Klinger, Barbara, 1994., *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana U. P.

- Klinger, Barbara, 1994., »Local' Genres: The Hollywood Adult Film in the 1950s«, u Bratton, Cook, Gledhill, ured., 1994.
- Knight, Deborah, 1994., 'Making sense of genre', *Film and Philosophy* 2
http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm
- Konigsberg, Ira, 1987., *The Complete Film Dictionary*, London: Bloomsbury
- Koszarski, Richard, 1990., *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, New York: Scribner's
- Kress, Gunther, 1988., *Communication and Culture, An Introduction*, Kensington, NSW: New South Wales University Press
- Krutnik, Frank, 1994., »A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian«, u Karnik, Jenkins, ured., 1994.
- Kuhn, Annette, 1982., *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London: Routledge & Kegan Paul
- Landy, Marcia, 1991., *British Genres: Cinema and society, 1930-1960*; Princeton: Princeton U. P.
- Lang, Robert, 1989., *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelly*, Princeton: Princeton U. P.
- Lichter, S Robert, Linda S Lichter & Stanley Rothman (1991.), *Watching America., What Television Tells Us About Our Lives*. New York., Prentice Hall
- Livingstone, Sonia M (1990.), *Making Sense of Television., The Psychology of Audience Interpretation*. London., Pergamon
- Lopez, Daniel, 1993., *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trend and Movements Defined, with a Filmography for Each*, Jefferson, NC: McFarland
- Lunefeld, Peter, 1994., *Film Rouge: Genre, Postmodern Tehory, and the American Cinema of the 1980s*: UCLA dissertation
- Maltby, Richard, 1989., *Passing Parade: A History of Popular Culture in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford U. p.
- Maltby, Richard, 1995., *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford and Cambridge, MA: Blackwell
- Mast, Gerald, 1973., *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, Indianapolis: Bobbs-Merrill
- MacCabe, Colin, ured., 1986., *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*, Manchester: Manchester U. P.
- Merritt, Russell, 1983., »Melodrama: Post-Mortem for a Phantom Genre«, *Wide Angle*, vol. 5, no. 3.
- Miller, Carolyn R, 1984., »Genre as social action«, *Quarterly Journal of Speech* 70., 151-67; pretiskano u Freedman, Medway, 1994a
- Modleski, Tania, 1982., *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden CT: Archon Books
- Morley, David, 1980., *The 'Nationwide' Audience., Structure and Decoding*, London., British Film Institute
- Muller, Eddie, Daniel Faris, 1996., *Grindhouse: The Forbidden World of 'Adults Only? Cinema*, St. Martin's Griffin
- Muser, Charles, 1990., *The emergence of Cinema: The american Screen to 1907*, New York: Scribner's
- Naficy, Hamid, 1989., »Television Intertextuality and the Discourse of the Nuclear Family«, *Journal of Film and Video*, vol. 42, no. 4.
- Naremore, James, 1988., *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley: University of California Press
- Neale, Stephen (1980.), *Genre*, London: British Film Institute
- Neale, Stephen, 1990., »Questions of Genre«, *Screen*, vol. 31, no. 1 (pretiskano u Grant, ured. 1995.)
- Neale, Stephen, 1995. (1990.), »Questions of Genre«, u Boyd-Barrett, Newbold, ured., 1995.
- Neale, Stephen, 2000., *Genre and Hollywood*, London: Routledge
- Nolletti, Arthur, ured., 1992., *Reframing Japanese cinema. Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana U. P.
- Nowell-Smith, Geoffrey, ured., 1996., *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, New York: Oxford U. P.
- O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske (1994.), *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London., Routledge
- Palmer, Jerry, 1987., *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*, London: British Film Institut
- Perloff, Marjorie, ured., 1987., *Postmodern Genres*, special issue of *Genre*, vol. 20, br. 3-4 (Fall-Winter)
- Ryall, Tom, 1970., »The Notion of Genre«, *Screen*, vol. 11, no. 2 (March-April)
- Ryan, Marie-Laure, 1979., »Towards a Competence Theory of Genre«, *Poetics* 8
- Sacks, Sheldon, 1968., »The Psychological Implications of Generic Distinctions«, *Genre*, vol 1., no. 2 (April)
- Schatz, Thomas, 1981., *Hollywood Genres., Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: Random House
- Seiter, Ellen, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner, Eva-Maria Warth, ured., 1989., *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*, London: Routledge
- Silver, Alain, 1977, *The Samurai Film*, south Brunswick, NJ: Barnes
- Singer, Ben, 1990., »Female Power in the Serial. Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly«, *Camera Obscura* 22 (Januar)
- Sklar, Robert, 1993., *Film: An International History of the Medium*, New York: Prentice Hall and Harry N. Abrams
- Sobchack, Thomas & Vivian C Sobchack, 1980., *An Introduction to Film*, Boston, MA: Little, Brown & Co.
- Sobchack, Vivian, 1991., *Screening Space: The American Science Fiction Film* (drugo izdanje), New York: Ungar, 1991.
- Solomon, Stanley J, 1976., *Beyond Formula., American Film Genres*, New York: Harcourt Brace Jovanovic
- Stojanović, Dušan, ured., 1987., *Teorija žanra*, Beograd: Institut za film
- Taves, Brian, 1993., *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*, Jackson: University Press of Mississippi

- Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules (1994)., *Tools for Cultural Studies., An Introduction.* South Melbourne., Macmillan (Chapter 5)
- Tolson, Andrew, 1996., *Mediations. Text and Discourse in Media Studies*, London: Arnold
- Tudor, Andrew, 1974., *Image and Influence. Studies in the Sociology of Film*, London: George Allen & Unwin
- Turković, Hrvoje, 1985., *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Cekade
- Turković, Hrvoje, 1990., »Vrste, filmske« i »Žanr« u: *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Vrdlovec, Zdenko, ured., 1989., *Filmska komedija*, Ljubljana: Revija Ekran
- Warshow, Robert, 1994., *The Immediate Experience*, New York: Atheneum
- Williams, Alan, 1984., »Is a Radical Genre Criticism Possible?«, *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no. 2 (Spring)
- Wright, Will, 1975., *Sixguns and society: A Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press
- Wyatt, Justin, 1994., *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press

Jurica Pavičić

Usiljena učitavanja: filmska i književna kritika o hrvatskoj žanrovskoj proizvodnji

Lako je uočiti da je javnost — a osobito kulturna javnost — nezadovoljna hrvatskom filmskom, a još više književnom kritikom. Filmski autori, filmolozi, javne osobe iz kulture i teoretičari često domaćoj filmskoj kritici prigovaraju antiintelektualizam, manjak svijesti o tradiciji, holivudiziranost, dodvoravanje populističkom ukusu i raskorijenjenost iz tradicije kulture u cjelini.

Prigovori koje čujemo i koji idu na račun književne kritike sasvim su oprečni: prigovara joj se akademska zatvorenost, zakučasti stručni metajezik, samodovoljnost, manjkava komunikacija s čitateljstvom i status produžene ruke akademske filologije.

Filmskoj se kritici prigovara da piše i uzdiže *samo* filmove koji se *ionako* gledaju, a propušta govoriti o onom što je publici manje dostupno: o art-filmu, eksperimentalnom filmu, neovisnom filmu, europskom i azijskom filmu. Književnoj se kritici prigovara da uopće *ne piše* o knjigama koje se *ionako* čitaju. U čitavoj hrvatskoj Gutenbergovoj galaksiji teško ćete naći više od desetak suvislih analitičkih tekstova o piscima koji pune vrhove toplista — poput Coelhoa, Wieveghe ili Grishama. Ona propušta govoriti o knjigama za koje postoji zanimanje šireg čitateljstva, a posvećuje ozbiljnu i minucioznu pozornost rodovima i (osobito hrvatskim) piscima i knjigama koje nemaju nikakve izgleda za širu popularnost. Hrvatska filmska kritika povela se za stanjem tržišnih odnosa u kinematografiji i pobrkala ih s apsolutnim stanjem vrijednosti u kinematografiji. Književna se, pak, kritika ponaša kao da tržišne vrijednosti ne postoje, nemaju baš nikakve veze s neakvim vrlinama djela i kao da ih se čitatelji ni najmanje ne tiču.

Ta dva dijametralno suprotna sljepila u velikoj mjeri generiraju i odnos dvaju kritičarskih plemena spram žanru. Hrvatska filmska kritika živi u stanju trajnog porodiljstva žanrovske kritike. Već četiri generacije (nakon *hičkokovaca*, *filmovaca* i *kinotekaša*) uzastopce otkrivaju i reafirmiraju žanrovske vrijednosti i žanrovske autore. *Hičkokovcima* su pri tome referenca bili Hitchcock, Hawks, Wyler i Ford, *filmovcima* Carpenter, Hill, Badham i Penn, a *kinotekašima* Verhoeven, McTiernan i Cameron. Pri tome se spektar kanonskih očeva i metodološko oruđe ne mijenja u bitnom. Glorifikacija klasika Hollywooda pretvara se u književnokritičkom cehu u mantru koja je odavno izazvala ironijski komentar Branka Maleša kako mu je »dosta više Ford-Hawks dogmatika« ili onu Lukasa Nole kako »danas se ugledati na Forda

bi bilo isto kao ugledati se na Marulića«. Trideset godina u Hrvatskoj se filmskokritička *wild card* dobijala poklonstvom žanrovskim kumirima starine. Istodobno, mnogi ljudi žive od pisanja o filmu a imaju ozbiljnih problema s razumijevanjem Godarda, Bressona, Antonionija, Tarkovskog, s razumijevanjem poetika novog vala i filmskog modernizma uopće. Pred današnjim filmovima nastalim u nekoj od tih tradicija — recimo, filmovima Wong Kar Waija, Huo Hsiao Hsiena, Larsa Von Triera — bit će zbudjeni.

Istodobno, književnoj kritici u Hrvatskoj žanr i pristup žanru postavlja teško rješiv metodološki problem. O takvim će se knjigama u Hrvatskoj pisati onda kad ih je napisao hrvatski autor pa dospiju u ladicu kritike specijalizirane za domaću književnost, ili kad je autor zbilja neporecivo umjetnički kanoniziran poput le Carrea, Grahama Greena ili Chestertona. I onda kad pišu o takvim knjigama hrvatski književni kritičari pribjegavaju »diskursu nadilaženja«. On se očituje u tome što se knjizi priznaje vrijednost *iako* je žanrovska. Pritom se obično koriste retorički rituali poput: »nadišao je puku žanrovsku makulaturu«, »više je od samog krimića«, »izmiče žanrovskim stereotipovima«. Hrvatska književna kritika, u pravilu, svaku žanrovsku književnost naziva »trivijalna književnost«, što dovoljno govori o getoiziranosti. Ona je svaki put iznenađena žanrovskim opredjeljenjem i smatra da je potrebno posebno napomenuti da je ta i ta žanrovska knjiga »ipak« i dobra književnost.

Baš kao što je u ove dvije struke oprečno gledanje na žanr, važnost i dosege žanra, različita je i povijest percepcije žanra. Pri tome se teško može reći što je bilo prije, jaje ili kokoš, ili: je li različita geneza svijesti o važnosti žanra uzrokovala različito gledanje na žanr ili obratno.

Uspom svijesti o važnosti, stručnoj zanimljivosti i potencijalnoj estetskoj vrijednosti žanra kod filmofila, filmologa i filmskih kritičara bio je empirijski uvjetovan i skopčan s gledateljskim afinitetima. Ta se svijest formirala koncem pedesetih i početkom šezdesetih i bila je *fanovska*. Funkcionirala je na način kako danas funkcionira i formira vrijednosti zajednica ljubitelja SF-a ili pojedinih podsmjerova pop glazbe. Brojni intervjui i memoarski pabirci pripadnika te generacije (Peterlića, Ivande, Tadića, Lisinskog...) lijepo pokazuju kako se sustav vrijednosti formirao u tjesnoj priljubljenosti uz gledateljske afinitete. Budući i tadašnji klasici — Wyler, Hawks, Ford, Hitchcock, George Stevens, Wilder — tada su još aktivni redatelji. Filmske su se vrijednosti kanonizirale u

hodu i empirijski. Svijest o žanru i njegovim mogućim implikacijama — psihoanalitičkim, političkim, religijskim i moralnim — došla je kasnije, iza užitka i refleksije o užitku. Taj fanovski, ljubiteljski dvokorak radile su i kasnije generacije hrvatskih filmskih stručnjaka, svaka na svojim idolima, bili oni Carpenter ili Mc Tiernan.

Svijest o žanru i njegovoj vrijednosti u književnoj je akademskoj zajednici krenula iz drugog smjera: iz teorije. Nju je rasplamsala strukturalistička svijest, lektira i metoda, kad se raširila sveučilištem i kritikom polovicom šezdesetih. Strukturalizam je, sasvim razumljivo, obožavao žanr: žanrovski produkti u svakom mediju savršeno su odgovarali strukturalističkoj analizi repetitivnosti, funkcionalnosti i formalne ustrojenosti. Strukturalisti su kao idealan objekt svoje metode uvijek tražili narativne vrste koje naginju trivijalnom, ponovljivom i razglobljivom: bajke (Propp), renesansne novele (Todorov), romane o Jamesu Bondu (Eco). Takva je perspektiva, međutim, potencijalno opasna kad iz teorije inficira kritiku: jer, strukturalizam se za žanr zanima upravo *zato* što je trivijalan i upravo zbog onih stvari koje su u žanru trivijalne i nesofisticirane. Zaokupljenost žanrom koja potiče iz strukturalizma za kritičara je pogubna jer afirmira opće, repetitivno i nespecifično, a ne zanima se za specifično i pojedinačno. Kritičarev je posao pak u prvom redu: izdvojiti, prepoznati i opisati zasebno, individualno i singularno u nekom djelu.

Strukturalistički interes za žanr već je potkraj šezdesetih imao znatan odjek u domaćoj književnoj znanosti. U to vrijeme nastaje opsežan i vrlo dobar tematski blok o detektivskoj književnosti u *Mogućnostima*. O krimiću uskoro knjige ili studije pišu Stanko Lasić, Viktor Žmegač, Branimir Donat, a kasnije i Igor Mandić i Pavao Pavličić. U tom trenutku hrvatska žanrovska tradicija — kako književna tako i filmska — gotovo i ne postoji. Domaći klasični filmski pripovjedači poput Bauera, Tanhofera i Golika tek će biti kanonizirani. Jugoslavenski filmski krimić jedva postoji, a fantastika postoji samo kao politička alegorija. U književnosti samo žanr povijesno-avanturističke proze ima kontinuitet i tradiciju. Hrvatski krimić od *Kneginje iz Petrinjske ulice* do Timothy Thatchera može se svesti na nekoliko slova, a SF od rodonačelnika Milana Šufflaya do sedamdesetih gotovo da ne postoji.

Tako se dogodilo da u hrvatskoj književnosti proza koja tematizira, destruirala, metafizički analizira i intertekstualno aludira na žanr nastane bez stvarne žanrovske tradicije. Tadašnja generacija pisaca borhesovaca (Pavličić, Tribuson, Jelačić Bužimski, Kekanović) uvelike je parodirala, pastiširala i ogoljavala klišeje SF-a, krimića, a osobito horora. Istovremeno, te su proze bile naglašeno antižanrovske i eksperimentalne. Bile su zadojene, s jedne strane, ipak čitateljskim užitkom i sjećanjem na njega (Pavličićeva *Lada od vode*), a s druge još i više strukturalističkom sviješću. Nije uostalom čudno da su kritičari koji su promovirali i branili taj naraštaj (Velimir Visković, Branimir Donat) bili naglašeno teorijski obaviješteni, da su prakticirali hibridnu »znanstvenu kritiku« i da su (često na ismijavanje protivnika) u kritiku unosili tada pomodnu strukturalističku i semiološku terminologiju: struktura, označitelj, označeno, kod...

Nagruće prve generacije postmodernističkih prozaika prema uporabi žanra i igranju sa žanrom nije nekakav hrvatski specifikum. Gotovo da nema poetičara postmodernističke proze (Waugh, McHale, Linda Hutcheon...) koji ne upozorava kako je koketiranje sa žanrom svojstveno postmodernoj eksperimentalnoj prozi. Pri tome se žanr koristi zbog dvaju njegovih svojstava. S jedne strane, on je visokodificiran, strogo i repetitivno strukturiran i u toj mjeri ukazuje na književnost kao artifičijelnu tvorbu, sklop, naplavinu konvencija, rezultantu nebrojenih kodova i potkodova koje publika poznaje i očitava. S druge strane, žanr je predmet intertekstualnih i metatradicijskih poigravanja, kao i čitava popularna kultura i kulturna tradicija: njega se pastišira, ironizira, parafrazira, on služi kao most prema tradiciji toliko drag »književnosti o književnosti« i »filmu o filmu« osamdesetih i kasnih sedamdesetih.

Dakako da ovakva tendencija postmoderne »uporabe« žanra kao intertekstualnog i metatekstualnog sredstva postoji i u filmu. Dovoljno je spomenuti neke filmove braće Coen (*Militerovo raskršće*, *Blood Simple*), Tarantina (*Jackie Brown*), ali i holivudske postmodernističke spektakle poput *Batmana* ili *Dicka Tracyja*. Razlika je u tome što je u filmu takva produkcija nalegla na filmološki humus koji je od prije valorizirao, upoznao, poštivao i stvorio metodološki aparat proučavanja i vrednovanja žanra. U književnosti nije bilo sasvim tako, a u Hrvatskoj baš nimalo.

Zato se dogodilo da je hrvatska književna kritika počela cijeniti i vrednovati žanr tražeći u njemu u prvom redu materijal za inter- i meta-tekstualna iščitavanja. Interpretirala je posezanje za žanrom kao naglašeno stilizacijsku, antirealističku, »samosvjesnu«, »narcističku« (Hutcheon) strategiju. Žanr joj se sviđao u onoj mjeri u kojoj je ulančan u tradiciju, u kojoj tematizira tradiciju, ogoljuje i problematizira vlastita tvorbeno pravila i razotkriva se kao konstrukt.

Pri tome je zanimljivo da domaća žanrovska proizvodnja nije davala povoda za takva tumačenja. Primjer za to su trojica jedinih sustavnih autora krimića u hrvatskim osamdesetima, Goran Tribuson, Pavao Pavličić i Ljudevit Bauer. Premda su od spomenute trojice čak dvojica bivši borhesovci koji su počeli karijeru kao rano-postmodernistički osvještani metatradicijski pisci, prelaskom na krimić te se osobine gube. Iznimka je donekle tek *Dobri duh Zagreba*, zbirka autoironijskih Pavličićevih krimi-priča koja je poslužila kao predložak za Tadićev *Ritam zločina*. Dvadesetak krimića koliko ih je ovaj trojac pisaca napisao u osamdesetima i devedesetima iskazuju relativno tradicionalističke, klasičarske i naturalističke crte. U velikoj mjeri graniče sa socijalnim romanima (Lj. Bauer, Tribuson), čak sa socijalnom satirom (Lj. Bauer), nadahnuti su više klasicima poput Simenona (Pavličić) ili Chandlera (Tribuson) nego postmodernom prozom. Jedini snažniji odmak od ove matice jesu Pavličićevi fantastični romani s detekcijskim elementima koje ustrajno piše sve do kraja stoljeća. No, čak i oni ne pokazuju antinaturalistička ili ironijsko-metažanrovska svojstva.

Drugim riječima, hrvatski žanrovski roman (baš kao i znatan dio žanrovske literature u svjetskoj književnosti) nije bio eskapističko antižanrovski. Štoviše, ta je književnost možda

i jedina stvarna socijalna književnost u Hrvatskoj u kasnom razdoblju komunizma. Ona se — baš kao i književnost jednog Grahama Greena ili Patricije Highsmith — evolutivno naslanja na prozu 18. i 19. stoljeća. Baš ni po čemu žanr tu ne služi kao antirealističko ili metaliterarno sredstvo, a po vremenu intertekstualna koketiranja (osobito Tribusonova s Chandlerom i *film noir*) teško se mogu smatrati dominantom teksta.

Na neki način takva »klasičnost« i »tradicionalnost« u očima književne kritike manifestirala se kao mana i uzrokovala česte prigovore zbog izdaje borhesovskih načela, retradicionalizacije i »konverzije« (za Tribusona). Takva tradicionalnost činila je i glavninu klasika svjetskog žanra nesimpatičnima hrvatskoj kritici. Stalno zadojena (postmodernošću) i agresivna prema nepostojećim avetima socrealizma hrvatska književna kritika doživljavala je pisce poput Simenona, le Carrea ili Greena odbojno nemodernima.

Mala tradicija hrvatskog žanrovskog filma sličnih problema nije imala. Ona se pojavila kao osviještena i samosvjesna praksa osamdesetih godina. Dakako, žanr je postojao i prije u hrvatskom filmu. Osim kanoniziranog žanra partizanskog filma (Bulajić, Vrdoljak, Galić, Bauer), postojale su komedije (Golik), melodrame (Bauer, Golik, Grlić), pustolovni filmovi (Bauer), trileri (Hadžić, Tanhofer, Bauer, Štiglic), pa i krimići (Hadžić). Žanrovski film osamdesetih i autori poput Tadića, Ž. Tomića i Šorka novost su u tom smislu što se percipiraju kao »žanrovci«, u značenju odmaka od normativne, ne-žanrovske produkcije drama, socijalno-feljtonističkih filmova i književnih adaptacija. Njih i kritika poima kao »žan-

rovce«, one koji teže preuzeti štafetu samozatajnog klasičarskog zanata. Kritika to pozdravlja i identificira s istovrsnim tendencijama u Novom Hollywoodu (Carpenter, Spielberg, De Palma, Schrader...). Žanrovskost žanrovaca je manifestacijska, oslonjenost na tradiciju snažna, baš kao i samosvijest o tradiciji. Filmski žanrovci osamdesetih u tom su smislu poprilično postmodernistička pojava. Uostalom, česti scenariisti u tim djelima upravo su pisci borhesovskog pred-postmodernističkog naraštaja (Pavličić, Jelačić Bužimski...).

Unatoč toj metažanrovskoj crti žanrovci osamdesetih bivaju u kritici percipirani kao nastavljači klasičarskih, pripovjedačkih zasada starih majstora. To je pomalo i svojevrstan paradoks, jer su filmovi Zorana Tadića, Živorada Tomića ili naslovi poput Kreljine *Stele*, Šorakovih *Vremena ratnika* ili Nolinog *Ruskog mesa* kudikamo bliži modernističkom poimanju žanra, onom nalik na francuski novi val (Chabrol, Malle) ili Novi Hollywood (Scorsese, Spielberg, De Palma, Carpenter...), nego staroj žanrovskoj klasici.

Tako je, na neki način, percepcija žanra u Hrvatskoj ostala u znaku zrcalnih sljepila. Žanrovski osvještana s postmodernizmom, književna kritika tražila je u žanru oruđe literarne samosvijesti i onda kad je nailazila na tradicionalističke pisce i knjige. Filmska kritika pak, u želji da konstituirati nacionalni *mainstream* i ispuni manjak stvarne i produkcijski pozamašne narativne klasike, težila je modernističke novožanrovce tumačiti kao nadomjestak-nastavak te klasike. Književna je kritika pošavši od teorije silovala produkciju, a filmska pošavši od žudnje za nedostajućim gledateljskim iskustvom — učinila isto.



Yankee Doodle Dandy (J. Cagney, 1942.)

Ante Peterlić

Klasični holivudski musical

U većini razdoblja povijesti umjetnosti, pa i povijesti filma, lako je razaznati žanr koji je svojedobno bio na neki način (stilski i/ili tematski, prijamom, utjecajem i dr.) dominantan i reprezentativan. U filmu, tako, postoji jedan čije i samo spominjanje jasno označuje određeni povijesni trenutak filma, a riječ je o glazbenoj komediji, što se uglavnom odnosi na američki mjuzikl (*musical*). Naime, samo ime žanra možda može i laika uputiti prema početku zvučnoga razdoblja, prema tridesetima, te iako su tada nastali i neki umjetnički znatno zreliji filmovi kao i neki popularniji od većine mjuzikla, ime ovoga žanra ipak je postalo nedvosmisleno znakovitim za taj »datum«, toliko rječitim da se nešto takvo više nije ponovilo u povijesti filma. Film je 1927. godine »počeo govoriti«, a u prvom komercijalno uporabivom zvučnom filmu *Pjevač džezza* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland) zapravo još više pjevati, i tada je ubrzo počeo carevati diktat masovnoga gledateljstva koje je tražilo da s ekrana dopru sve vrste zvukova. A kad s ekrana dopru glazba i pjesma, nismo daleko ni od plesa, pa »ideal« vremena postaje ono što čitamo s plakata u glazbenoj komediji s radnjom iz tog vremena — u filmu *Pjevajmo na kiši* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly i Stanley Donen, 1952.) vide se reklamni plakati kojima se gledatelji privlače sloganom da je propagirani film »stopostotno govoren, pjevan i plesan«, dakle, trisostotno poželjan!

Ova podsjećanja na vrijeme nastanka glazbene komedije nametnula su se, međutim, ne samo zbog potrebe za povijesnim orijentiranjem, nego više iz drugoga razloga. Naime, premda mnogi zbog obilježja toga žanra s lakoćom povezuju mjuzikl s određenim razdobljem i kolikogod mnogi imaju i dosta jasnu osnovnu predodžbu o toj vrsti filmova, ipak se o tom žanru i njegovoj poetici i raspravljalo i znalo znatno manje nego što bi se moglo pomišljati s obzirom na naznačene uvodne činjenice i, neovisno o njima, vrlo uočljive posebnosti toga žanra. Sustavnija, opsežnija i znanstveno utemeljenija istraživanja počela su tek sedamdesetih godina — kada je klasični mjuzikl bio već na izdisaju! Prije toga žanr je bio često promatran s neskrivenim omalovažavanjem, i to naročito u njegovoj kolijevci, u SAD, dok su se znalci zrelijega zanimanja i pragmatičkog respekta dugi niz godina susretali tek u osamljenim kritikama, esejima, te nagradama *Oscar*. Naime, Američka akademija za film favorizirala je svaki profitabilni spektakl, što je također štetilo ugledu ovoga žanra u mnogih nekadašnjih pretencioznijih filmskih esteta. U Hrvatskoj, na primjer, hvaljenje nekoga mjuzikla izazi-

valo je još oko 1960. godine uglavnom pogled ispunjen mješavinom sažaljenja i prezira.¹

Koja su, dakle, osnovna obilježja tog žanra, i to onog klasičnog mjuzikla, što je to što konstituira njegovu poetiku? Što je sve uzrokovalo nastajanje velikog broja takvih (sličnih) filmova, i to za povijest filma u jednom prilično dugom, tridesetogodišnjem razdoblju?

Naziv je pristigao iz kazališta, a u kazalištu Amerike, gdje se taj žanr najprije razvio (oko 1900. na Broadwayu), i Velike Britanije (oko 1930.) ta skraćenica od *musical comedy* označavala je, citirajmo A. S. Hornbyjev *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* (Oxford, 1986.), »...laka, zabavni komad s pjesmama i plesom«. Dakako, film nije preuzeo jedino naziv nego i ono temeljno iz »formule« — »prevlast«, to jest kvalitativnu i/ili kvantitativnu važnost pjevanja, glazbe, plesa u kazališnim djelima koja je zatekao početkom zvučnoga razdoblja i koja su ga neosporno inspirirala. Kazališnu »formulu« film je, međutim, ubrzo preobrazio u skladu sa svojim specifičnim izražajnim repertoarom, stvorio je vlastitu poetiku žanra, a ona se »milimetarski« razradivala iz godine u godinu, ostavši punih trideset godina gotovo netaknutom, koliko je trajala i sklonost gledateljstva prema takvim filmovima.

Podrijetlo početnih i osnovnih sastavnica te poetike bilo je u iskustvima stečenim u kazališnom mjuziklu,² ali da je takvo iskustvo bilo i blijedno, poticaji za nastanak filmova te poetike javili bi se i u onih sa siromašnijom maštom. Odnosno, lako je bilo pretpostaviti da bi filmovi takva tipa mogli ispunjavati posve određena očekivanja većeg dijela gledateljstva. I čak neovisno o početnoj pomami gledateljstva za svim mogućim zvučanjima — što je bio »supstratni« uzrok nastanka žanra — očekivanje u svezi s mjuziklom bilo je i u onoj teško zatomljivoj žudnji za ugodom, posrijedi je bio izrazito hedonistički poriv, očekivanje užitka u eskapističkim potencijalima pjesme, plesa, glazbe, za oslobođenjem od što više tegoba. Znači, žanr je odlikovala donekle i jedna »larpurlartistička« dimenzija: »trebala« je to biti umjetnina koju obilježava — više no ikoji drugi žanr — upravo njezina što čišća »estetičnost«, sa što je moguće manjom opterećenošću onim čestim izvanfilmskim kontekstom kojeg obilježava neugoda. Drugim riječima, treba postojati i nešto u čemu ništa ne bi smjelo ometati »uživanje«, barem ne u obliku analitičkog i realističkog zadubljanja u teže rješive ljudske, životne, društvene probleme — to se »prepušta« drugim žanrovima

koji u recepciji funkcioniraju opozicijski, u nekim aspektima stoga nužno i kontrastno prema mjuziklu. Ako se prihvati pomalo problematična, ali prilično rasprostranjena tvrdnja, da je američki film najizrazitije utemeljen u zadovoljavanju onoga što Freud određuje kao »načelo užitka«, onda je upravo ovaj žanr bio prigoda da se skupina njegovih stvaralaca pridržava toga načela u optimalnoj mjeri. Ili, dopune radi, sve sadržajno i najuže estetično u ovome se žanru usmjerava prema ugodi, sredstva služe da bi se ostvarilo »umjetnički lijepo« i ne smiju poslužiti za oblikovanje nečega što bi se u tom recepcijskom trenutku doimalo kao »ružno«. U usporedbi s onim gledateljem koji je, na primjer, 1979. godine bio zagrijan za *Kosu* (*Hair*, Miloš Forman), tipičnom ondašnjem gledatelju izgleda nije bilo zamislivo da se pjesmom i/ili plesom mjuzikalskog tipa komentiraju neki egzistencijski dramatični sadržaji. Dakako, to ne znači da su se i u ondašnjem mjuziklu mogli posve izbjeći »utjecaji« koja izazivaju neugodu; teško je i zamisliti žanr koji je potpuno imun na »odraze«. Međutim, kada se ponekad i dotaknu takvi momenti života, kao na primjer u filmu *Lov za srećom* (*Gold Diggers of 1933.*, M. Le Roy, 1933.), u kojem se u jednoj »točki« uzbudljivo ilustrira (ne i objašnjava ili analizira) tragedija velike ekonomske krize, tada se pjesmom na katarzičan način prevladava neugoda. Ili, kada se u jednom »broju« filma *42. ulica* (*42nd Street*, L. Bacon, 1933.), u nekoliko kadrova sugerira mučnina života iza kulisa spektakla, odnosno, iza fasada gradskih zgrada, tada se energijom mjuzikalne montaže, ritma i koreografiranih pokreta na gledatelja prenosi energija kakva je potrebna za prevladavanje pokazane stvarne nemjuzikalne životne drame. Drugim riječima socijalne i psihološke teme vrlo su rijetko eksplicitno naglašene, njihov je prikaz krajnje pojednostavljen, a kada jesu naglašenije tada su većim brojem elemenata djela prevladane, potisnute u drugi plan: djelo u cjelini zrači ugodom i najčešće tek složenim postupkom dekonstrukiranja moguće je otkriti i ono što je sineast eventualno prikrivao.³

No, vraćajući se pitanjima nastanka i poetike žanra koji je težio ugodi, to na prvi pogled izgleda lako ostvarivo — tek treba u film »preseliti« onu glazbu, pjesmu i ples što i izvan filma tvore takvu vrstu užitka. Puko filmsko »preslikavanje« takvih kazališnih ili, svejedno, samo za film sastavljenih »točaka« pojavljivalo bi se tek kao dokumentacija tih točaka, i postalo bi na kraju neprivlačno publici (»dosadno«). Te točke trebalo je, prema najstarijem i gotovo nepogrešivom receptu, uklopiti u neku priču (a i ona se može preuzeti iz kazališnog mjuzikla), no, u priču uklopljen lijepo/ugodni ples, pjesmu i glazbu trebalo je uskladiti i s temeljno realističnim poimanjem filma u Americi, u zemlji u kojoj je žanr doista procvjetao. Problem, naime, još nije bio riješen izbjegavanjem dramski i problemski radikaliziranih konflikata, nego je bio i u tome što ljudi u zbilji tek iznimno rijetko komuniciraju pjesmom i plesom, pa stoga, u sklopu realističke motivacije, takav film, sličan kazališnoj predstavi, može biti apsolutno neuvjerljiv. Odnosno, iako je dio gledateljstva, barem onoga iz metropola u kojima su se mogli stalno gledati kazališni mjuzikli, bio pripremljen za eventualno filmsko preuzimanje kazališne konvencije izražavanja likova pjesmom i plesom, »mimetičnost« filmske registracije pojavnog

svijeta stvarala je ipak posebne kriterije. Stoga, čini se preporučljivim da se prije raščlanjivanja tvorbe onoga što tvori »užitak« — a spomenuli smo da su to glazba, ples i pjevanje — raspravi o toj konstituenti.

Najprikladnije (i učestalije no u kazalištu) bilo je — evo prvoga specifičnijega elementa poetike žanra — da glazbeni elementi uđu u hibridnu vezu s komedijom, bilo situacijskom, bilo komedijom karaktera. U svakom slučaju, komedija je oslobođena svih mučnijih napona, osobito tzv. laka komedija i, još važnije, stilizacijski elementi takve komedije ostvaruju i dostatni, ali ne i preveliki odmak od iskustva ili predodžbe o realitetu, tj. predstavljaju daljnji faktor razlike između filmskih i zbiljskih događanja i ljudskih ponašanja. Jedna stilizacijska komponenta našla je, znači, potporu u drugoj, a prema tom načelu neprekidno su se nizale druge, daljnje komponente.

Komplementarna toj sastavnici bila je, pak, ona što se odnosi na osnovne odnose među likovima. Dok je komedijsko (komično, smiješno) neutraliziralo naslutivu zbiljsku problematiku u pozadinski naznačivanim problemima, »međuljudski« odnosi kao da su bili prepisani i iz melodrame sa sretnim završetkom: susret budućega para, udvaranje, ljubav, nesporezum, trzavice, intrigice oko zaljubljenih, ratovanja u stilu *screwball* komedije, »osvajački trikovi« nekoga od zaljubljenih, »kroćenja goropadnice« ili nestašnog mužjaka, kasnije i gnjavaže pigmalionstva. Ali, nakon takvih fabularno nužnih »narušavanja ravnoteže«, javlja se bezuvjetni *happy end*. Sveukupno uzevši, mjuzikl je preuzimao lako prepoznatljivi splet sadržajnih elemenata i konvencija melodrame koji upravo samom svojom konvencionalnošću funkcionira i kao daljnji stilizacijski element u toj simbiozi s glazbenim i s komedijskim. Dakako, ljubavna veza prikazivala se, s današnjeg stajališta, tek u bitnim »obrisima« manifestiranja tog ljudskog poriva, a prikazivala se i čedno: psihološka, sociološka ili neka druga razrada, kao i pokazivanje prevelike intimnosti, odviše bi skretali pozornost prema područjima gledateljeva zanimanja, za koja je tadašnji ljubitelj takve vrste filmova bio nespreman. Ipak, to ne znači da je u tim filmova izostajala doza erotičnosti. Dapače, kako većina povjesničara naglašava, mjuzikl je bio najerotičniji žanr tridesetih:⁴ ples može »slutiti« i seks, a odjeće je manje jedino u filmovima o Tarzanu... A ta erotska komponenta također se, više nego u kazalištu, uklopala u svijet ugone, kao faktor pridružen frenetičnoj dinamici plesa.

I napokon, treća sastavnica: da bi taj svijet pjesme i plesa bio uvjerljiv, takvo je moralo biti i ambijentiranje događaja. Barem u prvoj fazi razvoja žanra — a neusporedivo češće nego u kazališnom mjuziklu — radnja se zbivala u kazališnim krugovima, najčešća lokacija bila je pozornica ili bilo koje mjesto na kojemu se i izvan filma svira, pjeva, pleše (npr. luksuzni hoteli, kao u nekoliko filmova s parom A-staire-Rogers), pa su i junaci priče trebali biti izvođači, autori, producenti, financijeri i razni kazališni mešetari i »štakori« koji teže uspjehu predstave. A takva radnja morala je, nakon peripetija koje prijete uspjehu *showa* i *show-businessa*, završiti *happy endom*. Uspjeh u poslu trebao je biti sukladan uspjehu u ljubavi, a sam uspjeh tipično izaziva ugodu.

A i ples je bio »realističan«. Figure klasičnoga baleta uglavnom su se činile neprikladnima. Uglavnom je prevladavao tadašnji najpopularniji način američkog (donekle i afro-američkog) mjuzikalskog plesanja kakvoga je Europa teže pronalazila, onaj u kojemu se zatiru tragovi baleta što je izrastao na konvencijama i manirama aristokratskijega ponašanja. Prevladao je tzv. *step* (*tap dancing*, *tap dance*³), ples koji je dosta sličan razigranom skakutanju, kadikad i koračanju, kojim se ističe ritam (naglašen zvukom metalnih pločica na potplatima), a kako je iznimno dinamičan može stvarati euforičan ugođaj. Kad bi se junaci našli u luksuznom hotelskom ambijentu tu bi se plesalo na odgovarajući način »gospodskije«, i s »figurama« iz klasičnog baleta, što je bilo prihvatljivije za hotelsku scenografiju. Pjevanje je, pak, bilo prihvatljive melodioznosti (*popular music*), skladbe lako zapamtive — sve kao u kazališnom izrazito populistički orijentiranom mjuziklu, tom spoju vodvilja, operete, revije, glume, gegova... kao na primjer u djelima Portera, Berlina, Gershwina, Harta, Rodgersa-Hammersteina, Kerna i dr.

Iako se nisu u posljednjim ulorcima izbjegavali »dodaci« prethodnim tvrdnjama koje upućuju na dimenziju užitka/ugode, ipak većinu ovih sastavnica »formule« mjuzikla možemo smatrati uporišnom motivacijskima s obzirom na ostvarenje dojma uvjerljivosti. Iako je žanr bio stilizacijske naravi, s hedonističkim elementima — glazbi, plesu, pjesmi, odnosno tzv. točkama, »brojevima« — ipak je trebalo priskrbiti nešto »elementarne« uvjerljivosti, »filmsko opravdanje« za to što se likovi izražavaju pjevanjem i plesanjem dok se u zbilji u istim situacijama izražavaju najčešće govorom. Ti su

elementi, kako smo nabrojili, bili sljedeći: 1) s obzirom na radnju i ambijent bio je to najčešće svijet pozornice ili njezinih prebivatelja (koji se i izvan pozornice mogu prepustiti nesvakidašnjosti izražavanja na svoj profesijski način, 2) s obzirom na žanrovske modele preuzeti su elementi lake komedije ili melodrame s *happy endom*, i, još nespomenuto, 3) kada ples i pjesma nisu bili dio posla (predstave ili bilo kakva glazbeno-javno događanja), junaci bi zapjevali ili zaplesali većinom u trenucima kada sebi netko daje takva oduška i u životu, u nešto »povišenijem« stanju, stanju zaljubljenosti, izražavanju veselja, zbog eventualnog šaljivanja — dakle, kada ne bi bilo sasvim neobično da to učini i neka od tih muza sasvim zaboravljena osoba. Naglasimo još, izuzevši stanja izmelodramatizirane zaljubljenosti i njoj odgovarajućega tugovanja, većinom je to povišenije stanje bilo stanje radosći. U ovome žanru lijepo je podrazumijevalo simbiozu s radošću, kao što nije bilo mjesta za »estetiku ružnoga« pa ni za grotesku. Konačno, treći tip motiviranja pojave plesa i pjesme: »odušak« je mogao imati i formu zamišljanja, maštavanja, »polusna« — javljati se u trenucima kada bi se junaci njima prepustili (naravno, uglavnom u svezi s ljubavlju), pa se to dugi niz godina rješavalo poznatim konvencionaliziranim postupkom bliženja (montažnog ili vožnjom) licu budućeg zamišljatelja, a onda je nakon pretapanja slijedila »plesna točka«.

Ti se motivacijski sastojci mjuzikla mogu tumačiti i evolucijski posljedično — kao preuzimanje i filmsko prilagođavanje sastavnica kazališnoga mjuzikla, prilagođavanje koje je bilo usmjereno prema realističkim atributima i naglascima — u



Kopači zlata (*Gold Diggers*, B. Berkeley, 1935.)



Zvijezda je rođena (*A Star Is Born*, 1937.)

glumi, razradi likova, ambijentiranju i tome slično. Dalji motivacijski elemenat bio je, međutim, drugačije naravi, bio je izrazito estetički, artističan, proizlazio je iz specifičnih svojstava filma: glazbeno i ono što se njemu pridodavalo stvorilo bi u kontekstu filma stilizacijsku odskočnu dasku, motivacijski impuls za otklone od »realiteta«. Navedimo samo dva primjera iz rane faze mjuzikla, iz filma *42. ulica* s koreografijama Busbyja Berkeleyya. U oba primjera završni prizori su mjuzikalsko-revijski, njihova radnja počinje na pozornici, no ona se toliko »razigra«, toliko se filmski preobrazi (s obzirom na svaku zamislivu kazališnu izvedbu) i stilizira, pa to omogućuje (»motivira«) redatelju i koreografu da prikazani prostor i fizički povećaju, hiperdimenzioniraju, te da s postavljenim artefaktima, rekvizitima, scenografijom (na primjer bazen u *Svetlima pozornice*) prijeđu prostorne granice pozornice.

Postoji, međutim, nešto što je postavilo prvu i još jasniju razliku između filmskoga i kazališnoga mjuzikla. Za to je zaslužan spomenuti legendarni koreograf i redatelj Busby Berkeley koji je početkom tridesetih, nekih sedam godina nakon početka postojanja zvučnoga filma, otkrio da se glazbenim, u prvome redu plesnim, scenama može pristupiti na doista filmski način, pa se njegov postupak predstavio kao jedan od najuočljivijih i najatraktivnijih primjera razlike između kazališnoga i filmskoga viđenja prizora — upravo i zato što se radnja tih filmova dobrim dijelom zbiva na kazališnoj pozornici. Naime, kako je već davno ustanovio Bela Balazs, takav se prizor može filmski razlagati. Iako je gledatelj i u kazalištu i kinu utaboren stalno na istome mjestu, u kazalištu se scensko zbivanje stalno vidi iz iste udaljenosti (plana), istoga kuta (rakursa) i u vremenskom kontinuitetu (»nemon-tažno«), dok se u filmu perspektiva mijenja: zahvaljujući montaži, ti su parametri promjenljivi. Stoga, može se stalno otkrivati neka nova kakvoća glazbene točke, pa prizor dobiva na raznovrsnosti iako se pred gledateljem kontinuirano

odvija ta ista točka. Nadalje, iz pažljivo odabranih udaljenosti kamere i kutova snimanja glazbena točka može postati i iznimno, i na nekazališni način vizualno spektakularna, pa je to navelo Berkeleyya da od tijela izvođača »gradi« piramide i rozete, odnosno, takve skupne konfiguracije u revijalnim filmovima koje, razumljivo, oduševljavaju i svojom uže likovnom oblikovanošću, kao neka neobična arhitektonička tvorevina. Dakako, to znači da je i takva likovna atraktivnost postala daljom sastavnicom »recepta« za stvaranje ugođe. Uz to, montažnim razlaganjem prizora mogao se ostvariti i specifično filmski ritam prikazivanja, ritam kojega tvori i izmjenjena kadrova a koji je mogao glazbenom broju pridati dodatnu energiju. A prizor se obogatio i poetički — novim tipom »obavijesti« i novim strukturno izlagačkim mogućnostima. Unošenje kamere među izvođače, detaljiziranja elemenata točke, viđenje plesne točke iz različitih i za kazalište nemogućih vizura otkrivalo je nove, nepoznate elemente scenskoga zbivanja, a omogućavalo je i da se portretiraju izvođači i njihovi odnosi prikazivanjem elemenata ponašanja koji nemaju samo izvedbena obilježja nego i najuža osobna obilježja likova, pa je točka s tako usmjeravanom pozornošću mogla predstavljati i razvojni stupanj u razvijanju priče filma. Napokon, glazbeni se »broj« mogao »prekidati« trenutačnim prijelazima na likove u gledalištu (ako se u prizoru prikazuje predstava) ili su se istodobno mogli, kamerom postavljeno iza gledatelja, prikazivati i gledatelji i izvođači, pa se time mogla uspostaviti i takva opisna ili dramska konstelacija.

Dakako, ta bi se »Balazsovska vizura« mogla dopuniti »Arnheimovskom«, tj. spoznajama i dokazima Rudolfa Arnheima o filmu kao »instrumentu« kojim se pojavno svijeta ne reproducira mehanički, odnosno, kojim se viđenje svijeta nužno mijenja. Prenošenjem trodimenzionalnoga (svijeta pozornice) u dvodimenzionalno (filma) prizor je nužno dobio novu predispoziciju za uobličavanje na uže likovni način. »Čvrstim« filmskim okvirom i zaklanjanjima u perspektivi stvorila se svijest o naročitosti i važnosti autorova izbora sadržaja prikazivane točke, kao i mogućnosti stvaranja napetosti unutar relacije vidljivo-nevidljivo u prizoru. Vremenski prostorno diskontinuiranim prikazivanjem prostora scene moglo se ostvariti sve ono što su potencijali montažnih postupaka. Posebnim efektima (»trikovima«) prizor se mogao preobraziti i do stupnja neprepoznatljivosti, odnosno, gotovo »neusporedivosti« s kazališnim. Iz glazbenog je, dakle, proizašla i mogućnost stvaranja jedne nove retorike a i novoga tipa komunikata, informacije.

A kad smo stigli do fenomena komunikacije i informacije, nameće se i treća, i komplementarna, dopuna prethodnih razmišljanja, i to iz semiološke perspektive: znakovlje plesa, pjesme, glazbe postalo je filmski označeno. Film je svojim jezikom počeo govoriti o tim umjetnostima, upoznavao je s njima na nov način, davao im je novi smisao — sadržaj koji zadire u složena pitanja komparativne estetike i intermedij-skih odnosa.

I ako se sada u razmatranju uzmu u obzir ovi uže filmski elementi koji preobražavaju, razrađuju i obogaćuju glazbene, ako se uzmu u obzir njihova moć preoblikovanja i njihova

retorička učinkovitost, neospornim se čini da su ti elementi mogli imati vrijednost čimbenika supstituiranja onih glazbenih. U najkonkretnijem slučaju to znači da je učinkovitost tih filmskih elemenata mogla zamijeniti, poništiti, prevladati eventualnu prosječnost onih glazbenih, plesno-pjevanih. Pozudan dokaz za to film je najsigurnijeg pragmatika filmske režije Howarda Hawksa: u filmu *Muškarci više vole plavuše* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953.) postoji »točka« *Kad ljubav krene krivo...* u kojoj osrednje pjevaju i plešu ljepotice Jane Russell i Marilyn Monroe. Međutim, Hawksov izbor planova i montažna rasijecanja prizora u takvoj su svezi s tempom pjesme i ritmom plesa da se stječe dojam o nekom glazbenom »dometu« — iako je taj domet ponajprije filmskog podrijetla. Dakako, ako su filmski vizualni i montažni elementi mogli predstavljati kvalitetu supstitucije (dopune, preobrazbe, nadgradnje) glazbenih, onda su nužno i glazbeni elementi mogli »inficirati« vizualne i predstavljati kvalitetu supstitucije za montažne. Konkretno, glazbena pratnja, ples ili pjesma davali bi novi smisao prikazanom okolišu, njegovom izgledu, čineći ga dramatičnim, liričnim, lijepim, ugodnim, tajanstvenim i sl., iako to nisu bili njegovi uočljivi izvorni atributi, a ti bi glazbeni agensi također lako i često motivirali eliptične montažne (vremensko-prostorne) prijelaze.

No, ustanovivši da se sve to »znalo« već oko 1933. godine, valja se ponovno usredotočiti na ono što pored glazbe, plesa i pjesme pridonosi u tim filmovima očekivanom doživljaju ugođe/uzžitka lijepog. Te elemente navest ćemo kronološkim redom njihova pojavljivanja, koliko je to moguće.

Prije svega, unatoč opisanoj mogućnosti da filmsko supstituira glazbeno, ipak bilo je poželjno da se u takvim filmovima nađu i vrhunski izvođači koji bi mogli oduševljavati i na samoj »registracijskoj« razini, dokazom izvanfilmske autonomnosti svoje vještine, dakle retoričnošću iskazivanja neke svoje natprosječne umjetničke sposobnosti. I upravo u to vrijeme, oko sredine desetljeća, žanr nalazi i svog najnadarenijeg izvođača: *all round* talent Fred Astaire nenadmašivo je plesao, ugodno pjevao, živahno glumio. Spoj kojega čine njegov izgled (neki kažu »crtanofilmski«), blago neformalni stil ponašanja i ležerni stil glume također su djelovali rastećuće, pridavali su i komičnu intonaciju događanjima. Pored toga, znao je i najuvjerljivije, katkad i gotovo neprimjetno ostvariti prijelaz iz neplesnog u plesno, nepjevanoga u pjevno, to jest iz koračanja u sve uočljivije plesno gibanje, iz sjetnoga razmišljanja u pjevušenje.⁶ I tako, mjuzikl je s njim dobio pravog šampiona kakav je potreban toj vrhunskoj razonodi. Jer: ljepota u toj vrsti može biti i šampionske prirode, žanr impresionira i uz pomoć onih koji se čine najboljima i koji se čine najsvestranijima (kao što bijahu Fred Astaire i Judy Garland). Ono »najbolje« po čemu se postaje i »prvak«, u pojedinim je slučajevima bilo i izmjerljivo. Eleanor Powell, »kraljica« stepa razvijala je početkom četrdesetih rekordnu brzinu od šest zabilježivih udaraca (potpeticama) u sekundi! A kako su za ples potrebne noge, poželjno je da one budu što ljepše, pa se »rekord« u tom pogledu ostvario početkom pedesetih: bez većih oklijevanja stručnjaci su utvrdili da su najljepše one kojih je vlasnica Cyd Charisse. A kako plešu dvoje, tražio se i najskladniji i najsimpatičniji par, a to

su postali Fred Astaire i Ginger Rogers — pretežito u filmovima Marka Sandricha iz druge polovice tridesetih.

Formulu mjuzikla, znači, definirali su s jedne strane elementi onakve i onolike uvjerljivosti kakva je potrebna mjuziklu i, s druge, oni koji su u vezi s lijepim, artističkim, radosnim, u funkcijama ostvarenja užitka. Film se, međutim razvija, pa se ta »formula« mjuzikla — ne narušavajući opisanu realističko-motivacijsku osnovu — i dalje obogaćuje. Tako se sljedeći larpurlartističko hedonistički dodatak našao u boji. Kad se ta tehnologija razvila sredinom četrdesetih, odmah je bilo jasno da boja — kao dio scenografije, kostima, ambijenta i cjelini — može povećati ugodu. Najviše je za to zaslužan redatelj Vincente Minnelli filmovima poput *Gusara* (*The Pirate*, 1948), *Amerikanca u Parizu* (*An American in Paris*, 1951) i *Diži zavjesu* (*The Band Wagon*, 1953.), u kojima se favoriziraju tri boje, takozvani primari, ili prvo suglasje. To su crvena, žuta i plava koje stvaraju najugodniju harmoniju, to jest, njihov spoj najteže stvara osjećaj neugode.

Spomenuli smo, međutim, i okoliš. U crno-bijeloj fazi filma i mjuzikla dominirala je scenografija u kojoj je bilo najlakše ostvariti crno-bijele kontraste, primjerice u ambijentu hotela ili pozornice. Bila je to Metro-Goldwyn-Mayerova tzv. bijela scenografija (scenografa Van Nest Polglasea), a s kavalerima pretežito u crnim odijelima i engleskom kroju, a damama najčešće u bijelim haljinama. No, kad je film počeo eksploatirati boju, takva je scenografija i kostimografija postala deplasirana. Također, u istom vremenu, nakon Drugoga svjetskog rata koji je ljude upoznao s »grubom« stvarnošću, počeli su se sve više snimati izvanstudijski filmovi, u realnim ambijentima. Mjuzikl će se, razumljivo, radi spektakla i ugođe orijentirati na atraktivnije ambijente, na primjer na New York kao u Donen-Kellyjevu *U gradu* (*On the Town!*, 1949.) i Pariz kao u Minnellijevu filmu *Amerikanac u Parizu* ili u Donenovu *Smiješnom licu* (*Fanny Face*, 1957). Ambijent, međutim, ima i svoje specifične mogućnosti ugođe, pa će se vrlo spontano i on uklopiti u formulu. Minnelli će tako u spomenuti film unijeti slike i scenografske dekoracije ili pozadine kojima je podrijetlo u francuskom slikarstvu impresionizma, pa će i ljepota tih slika ukrasiti spektakl žanra. Donen će, pak, isparodirati nimbus egzistencijalista i poigrati se s modnom fotografijom. Primjer s egzistencijalistima među koje se u plesu i pjesmi uklopi Astaire, dakako, pokazuje da nužno ne mora biti eksploatirano nešto što je po sebi lijepo, nego i što je zanimljivo, što je događajna, u prvom redu kulturalna atrakcija, pa će se u spomenutom Donenovu i Kellyjevu filmu *Pjevajmo na kiši* pjesmom i plesom »razmotriti« razdoblje otkrića zvuka, razdoblje koje je stvorilo filmsku glazbenu komediju, dok će Cukor dotaknuti u *Zvijezda je rođena* (*A Star Is Born*, 1954) suvremeni Hollywood. Minnelli će, pak, u filmu *Diži zavjesu* duhovito stilizirati svijet brutalnih detektivskih romana i kazališnih novotarija, Hawks će sa sportašima krenuti na Olimpijadu u *Muškarci više vole plavuše* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953.), a Donen će se u pomoć snijega, hladnoće i samoće u američkoj pustopoljini prisjetiti otmice Sabinjanki u *Sedam nevjesta za sedmero braće* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954.). Takvo realističnije ambijentiranje ponešto će promijeniti i prirodu plesa čija obilježja više ne diktira jedino stilizirani am-

bijenat pozornice, hotela, tih nekada pretežito izvedbenih lokacija, nego i za plesne egzibicije nepripremljena mjesta. Ples će, adekvatno novom ambijentiranju, postati neformalniji, realističiji, po potrebi i akrobatičniji, a šampion toga stila bit će Gene Kelly koji zna ekvilibrirati na žici (*Gusar*), a i nezburno plesati po kiši. Usput, kao prilog tvrdnji o milimetarskom razvoju formule, može se napomenuti da je spomenuti prizor iz *Pjevajmo na kiši* postojao već u barem tri ranija filma, samo u kraćoj i manje atraktivnoj verziji.

Stigli smo tako do sredine pedesetih — kada je formula klasične glazbene komedije bila definitivno sastavljena, dakle, onaj recept s najviše odgovarajućih srodnih »ingredijenata«. U tih tridesetak godina postojanja žanra tek se ponekad, ponešto smanjio stupanj artifičijelnosti nekih elemenata — s obzirom na okoliš, obilježja likova i tip koreografije. Izlazak kamere u realne eksterijere uzrokovao je prividno ili djelomično skrivanja geometričnosti plesnih »figura« i koreografske simetrije, a likovi više nisu toliko često bili iz redova glazbenih profesionalaca. Formula je, međutim, ostala nepromijenjena, žanr se pokazao vrlo strogim, čvrsto kanoniziranim, odustajanja od formule bila su rijetka, svi klasici žanra kao i uvjerljivo najveći dio ostalih filmova bijahu u skladu s naznačenom spontano stvaranom poetikom. I iako se ono artifičijelno-stilizacijsko u žanru nešto potisnulo, ipak je ostalo bitan element njegove retorike.

O tome posredno svjedoči i zastupljenost *jazza* u filmskim mjuziklima. Iako je *jazz* bio najvjerojatnije najrepresntativnija glazba Amerike u prvih pedeset godina ovoga stoljeća, koja je oduševljavala vitalnošću i izvornošću, te bila masovno prihvaćena, tek je neznatan broj mjuzikla nastao na temeljima te glazbe. Istina, tada nije bilo poželjno da crnci budu među eksponirano najpopularnijima, oni nisu mogli postati filmske zvijezde, no razlog je bio također i u samom žanru filmskoga mjuzikla i u toj vrsti glazbe. *Jazz* je improvizirana glazba, njezini su vrhunci dosegnuti u *jam-sessionu*, u dimu,

neredu i grozničavoju opuštenosti nekakve špelunke, dakle, u ambijentu i ugodajima koji su strani scenografijama Van Nest Polglasea, najpoznatijeg MGM-ovog scenografa glazbenih filmova.

O tome svjedoči i zastupljenost pojavljivanja prirodnog okoliša, netaknutih krajolika, u takvim filmovima. Primjeri filmova *Brigadoon* (V. Minnelli, 1954.) i *Sedam nevjesta za sedmero braće* (1954.) — rijetkih od uspješnih iz ruralnog okoliša — mogao je navesti na krive zaključke jer se njihova radnja zbiva u divljini, no *forte* njihovih točaka i emocionalnoga apela bio je tek vrlo posredno podržavan scenografijom za koju se brine priroda. »Prirodno lijepo« — a očekivalo bi se da bi i ono moglo postati elementom stvaranja ugođe — izgleda da nije smjelo konkurirati lijepom stvorenom od čovjeka već i zato što ono ima svoju prirodnu autonomiju koja se odupire režiji, koreografiji, stilizaciji. Stoga, uz parket, razne podije i ravni asfalt, mogao je popršten mjuzikla biti i »element« kojega je ukrotio čovjek — konkretno: voda, ali ne ona mora, rijeke ili jezera, nego pravokutni artefakt koji se zove bazen. U takvom elementu — u kojemu nije baš lako pjevati i plesati, moglo se, međutim, koreografirati plivanje, sport za sve uzraste kojemu su mjuzikalsku ugodu još pribavljali glazbena pratnja, plave boje vode, luk-suznost okoliša i naravno, privlačive plivačice na čelu s Esther Williams. Žanr je bio urban, ruralni su ambijenti bili rijetki, nije bilo veće šanse za razvijeniju mjuzikalsku pastoralu. Čovjek onakva usponski raspoloženog vremena tražio ju je u svjetlima velegrada i glasovima mjuzikla. Za ondašnjega gledatelja pastoralu je u većoj mjeri nudio vestern (u kojemu se tridesetih također i pjevalo). Istodobno su se znatno češće i na programu kina pojavljivali gangsterski film i mjuzikl — kao dvije različite strane lica velegrada. A s ovim započinjanjem iscrtavanja »karte« holivudskih žanrova, načinjajući dakle važnu komplementarnu temu, nastupa i pogodan trenutak za dovršavanje ovoga napisa.

Bilješke

- 1 U svezi s tim nije na odmet upozoriti da se pokojni kritičar Hrvoje Lisinski 1961. odvažio staviti u nekom, ne sjećam se više kojem, beogradskom listu film *Pjevajmo na kiši* na prvo mjesto liste najboljih filmova te godine.
- 2 Misli se dakako u prvom redu na brodvejske mjuzikle. Ali i na operete; taj je kazališni žanr bio iznimno popularan u SAD dvadesetih godina. U ovom napisu govorit ćemo, međutim, pretežito o filmskom mjuziklu, budući da je njegova »formula« apsorbirala specifično operetske elemente. Također, elementi srodni američkom mjuziklu pojavit će se i u njemačkoj kinematografiji s početka zvučnoga razdoblja, kada je repertoar njemačkoga glazbenog filma možda i raznovrsniji od američkog. To, međutim, a naročito zbog anticipacije budućnosti mjuzikla, zaslužuje posebnu obradu.
- 3 Tome će se posvetiti teorija i kritika približno od prijelaza na sedamdesete godine.
- 4 Zbog toga je 30-ih mjuzikl prilično zabrinjavao Legion of Decency. Ako je važno i zanimljivo: pedesetih godina najviše »problema« imali su sa Cyd Charisse.
- 5 Može se konstatirati da u periodizaciji povijesti mjuzikla upravo posezanje za stepom može biti međaš. Step će, naime, početi iščezavati krajem 50-ih kada je počeo odumirati klasični mjuzikl. A ako je taj plesni stil »znak« za klasični mjuzikl, onda je u tom smislu »rock« najčešće uočljivi znak za novi mjuzikl.
- 6 Oni kojima to nije »polazilo«, a znala je to biti nespretnost u režiji, nepripremljenim započinjanjem pjevane dionice često su znala izazvati gromoglasni smijeh u dvoran!

Korištena literatura

- Altman, Rick (ured.), 1981., *Genre: The Musical*, London: Routledge & Kegan Paul
 Barrios, Richard, 1995., *A Song in the Dark, The Birth of the American Musical Film*, New York: Oxford U. P.
 Feuer, Jane, 1982., *The Hollywood Musical*, Bloomington: Indiana U. P.
 Kobal, John, 1983., *Gotta Sing Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musical*, London:
 Vallance, Tom, 1970., *The American Musical*, New York: London: A. Zwemmer LTD.

Tonči Valentić

Žanrovi u filmskom postmodernizmu

Uvod

Jedan od najznačajnijih pojmova u filmologiji svakako je pojam žanra, a jedna od najvažnijih njenih grana je teorija žanra kao sustavno, znanstveno utemeljeno proučavanje koji su parametri i kriteriji presudni u odlučivanju zašto neki film pripada određenom žanru, koje su specifičnosti žanrovskog razvrstavanja naspram svih ostalih klasifikacija, te koji su psihološki i sociološki temelji prisutni u kategorizaciji i konstituciji žanrova.

U teoriji filma pojam žanra počinje igrati značajniju ulogu potkraj 60-ih godina, pretežno pod utjecajem modernističkih tendencija, ali i nekih izvanfilmskih, društvenih kretanja i promjena. Ključno razdoblje jesu 60-e godine, jer tada postupno dolazi do slabljenja žanrovskog sustava, do specifičnog metafilmskog odnosa prema žanrovima, kao i do sve veće važnosti nežanrovskih filmova. Još jednom se potvrđuje teza da teorija prati praksu kada je ona već na zalasku — sustavnija teorija žanra rađa se upravo tada kada klasična žanrovska produkcija zamire, u trenutku kada su normativni kanoni unutar pojedinih žanrova takoreći potrošeni i sve manje obvezujući — to znači da od modernizma nastupa međusobno prožimanje među žanrovima, kao i rađanje nekih novih koji su izravna posljedica takva prožimanja. U tom smislu vrlo je zanimljivo pratiti što se u razdoblju tzv. *postmodernog filma* (o dvojbenuosti ovog pojma može se raspravljati) dešava sa žanrovima, te koji su žanrovi u spomenutom razdoblju najrašireniji i najznačajniji. Čini se da je filmska produkcija u zadnjih dvadesetak godina žanrovski prilično šarolika, a samim time i zanimljiva za analizu. Upravo tom temom bavi se ovaj tekst — ovo je teorijska analiza koja propituje postmoderne filmove s obzirom na njihovu žanrovsku strukturu.

1. Pojam žanra

1.1. Definicija žanra

Žanr je klasifikacijski termin kojim imenujemo određene tipove igranih filmova svrstavajući ih zajedno zbog nekih njihovih zajedničkih obilježja i osobina. U jednoj varijanti, to je *podvrsta* igranog filma, koja se formira najčešće spontano te pretpostavlja gledateljevu receptivnost koja prepoznaje određene teme i načine prikazivanja filmske građe po čemu se neka vrsta filmova razlikuje od druge. Ova definicija pretpostavlja mogućnost klasifikacije, naime »mogućnost da se pojedinačni filmovi nekako grupiraju u vrste, u razrede; da

postoje različiti tipovi grupiranja«. ¹ Pretpostavljamo također da među filmovima istoga žanra postoje određene sličnosti. U teoriji žanra (koja se u punom smislu razvila od 60-ih godina) razlikujemo nekoliko pristupa toj tematici. Većina se teoretičara slaže da su zajednička obilježja vezana pretežno uz tematsku, tj. sadržajnu razinu filma, pri čemu su bitne neke tipske teme. Jedan je od pristupa *motivska teorija žanra* prema kojoj su takve tipizirane situacije nazvane motivima. Drugi je pristup zapravo *konvencijski pristup žanru* — on se oslanja na konvencije što uvjetuju odabir motiva i ikonografije. Značajniji je, međutim, *naratološki pristup*. ² Prema njemu, »ono što u prvom redu odlikuje određeni žanr jest tip dramskog sukoba koji je u temelju fabulističke strukture filma«. Unutar teorije žanra također postoji razlika prema pitanju geneze i diferencijacije žanrova. *Univerzalistički pristup* smatra da su razlike među žanrovima općeljudske prirode, naime sve tumači postojanjem nekih psiholoških i socioloških univerzalija. U navedenu klasifikaciju pripadaju *mitološka*, *arhetipska* i *psihoanalitička teorija žanra* (potonjoj ćemo se kasnije vratiti). Drugi je pristup žanru *konvencionalistički*. Prema njemu se postojanje različitih žanrova može pripisati konvencijama, odnosno društvenim običajima kao kulturnim tvorevinama. Nama se čini da su obje teorije prihvatljive i da imaju dovoljno argumenata kojim potkrepljuju svoje postavke. Na primjer prvoj ide u prilog teza o znatnoj sižejskoj i izlagačkoj razlici između mjuzikla i horora koja je uvjetovana potpuno drugačijim stupnjem percepcije stvarnosti. Drugoj tezi ide u prilog shvaćanje žanra kao posljedice i uzroka filmske proizvodnje — velike hollywoodske kompanije nerijetko su proizvodile samo određene žanrove za ciljanu publiku i time stvorile određene konvencije. ³ Nadalje, žanr se vrlo često definira svojom temom, tj. sižejskom strukturom. ⁴ U tom smislu vrlo je zanimljivo pitanje postoje li uopće ne-žanrovski narativni filmovi? Smatramo da postoje, ali su u strogo smislu klasifikacije stilski i tematski manje inovativni i zanimljivi od žanra. Riječ je npr. o filmovima koje povezuje samo činjenica da u njima glumi neki poznati glumac, ⁵ ili npr. o nastavcima, serijalima i ciklusima koji ne pripadaju ni jednom određenom žanru. Ipak, često se dešavalo da su određeni ciklusi stvorili žanr. ⁶ Još jednom ponovimo — žanr je kanonizirana filmska vrsta koju odlikuje postojanje stalnih filmskih kodova koji su karakteristični za određene tipove filmova, pomoću kojih gledatelji lako percipiraju dotične filmove unutar nekog društveno prihvaćenog klasifikacijskog sustava.

1.2. Žanr i naracija

Smisao je naracije u oblikovanju filmske građe značajan i mnogostruk. Ona igra veliku ulogu u strukturiranju i oblikovanju sadržaja; točnije, ona sadržaj čini koherentnim istovremeno povezujući raznolike elemente u cjelinu. Pokušat ćemo dokazati da se temeljne narativne strukture mijenjaju od žanra do žanra, te istovremeno za svaki pojedini slučaj utemeljuju novu pripovjedačku i vremensku perspektivu.

Žanr je u svojoj biti određen njemu karakterističnim tipom izlaganja priče, preciznije — određenim diskursom.⁷ Govor narativne strukture vesterna zapravo je način izgradnje sižea linearnog (u jednoj varijanti pikaresknog) tipa, što je slično modelu lančanog ili stepenastog romana.⁸ Osnovni je motiv tog žanra putovanje, a s obzirom da je ono linearno (u svojoj biti epsko s mogućim digresijama i retardacijama), takva je i naracija. Vizualna ekspresivnost i neke arhetipske komponente uobličene su u priču koja ne sadrži retrospekcije — događaj je izložen od početka do kraja, te je sadržajno uokviren nekim lajtmotivom (npr. osveta, pronalaženje). Diskurs ovdje kruži oko poretka i ponovnog uspostavljanja zakona pri čemu su vrlo jasne binarne opozicije: ravnoteža je narušena pojavom zlikovca — priprema za obračun — završni obračun i uspostavljanje reda.⁹

Kod detektivskog filma sasvim je drukčije. Priča je ovdje ustrojena prema kružnom modelu (analogija s prstenastim romanom u teoriji književnosti). Jednostavnije rečeno, priču tek treba konstruirati, ona kruži oko neizrečenog i nepričanog, te je u tom smislu autorefleksivna. To je dakle priča o pokušaju rekonstrukcije priče, a linearni model se kao narativna satisfakcija pojavljuje tek na kraju (npr. kada Holmes ili Poirot akterima ispričaju što se zapravo dogodilo).¹⁰ Naracija počinje rezom, pukotinom, narušavanjem reda, normalnosti i poretka: ona počinje ubojstvom.¹¹ Priča se gradi upravo na objektu koji je uspostavlja; npr. lešu koji je pronađen, novcu koji je ukraden. Paradoksalno, taj objekt oko kojeg se akteri filma (ili romana, svejedno) dramaturški okupljaju i uvode u priču, pojavljuje se samo na početku. Iako konstitutivan za izgradnju sižea, on uvijek ostaje u pozadini. Što se tiče pozicije pripovjedača, on može biti sudionik događaja (Watson u A. C. Doylea), protagonist (Philip Marlowe u R. Chandlera u *hard-boiled* krimićima), žrtva ili

pak počinitelj (u Patricije Highsmith). (Prema nekim novijim interpretacijama pozicija detektiva se povezuje s pozicijom psihoanalitičara.) Treći model naracije na koji ovdje želimo ukazati predstavlja glazbena komedija, odnosno mjuzikl (*musical*). Kao »najčišći oblik filmske zabave u žanrovskoj produkciji«,¹² mjuzikl je imanentno eskapistički žanr (naravno, s pozicije socijalno-političkog zaleda). On je svojevrsni spektakl-žanr, i kao takav njegovo je vrijeme popularnosti prošlo.¹³ Hiperspektakularna dimenzija mjuzikla kriva je za njegovu propast u razdoblju kada su filmske spektakle (povijesne, ratne, dramske) zamijenili neki skromniji oblici izlaganja priče. Narativna komponenta ovdje je podređena oniričkoj strukturi u prostoru gdje se ono realno transformira u imaginarno na podlozi krajnje estetizacije. Ta oniričnost u mjuziklu znači da je njegova struktura zapravo struktura snova, mašte i fantazije. S obzirom na retoričnost, začudna je činjenica da se govori pjevajući, a izražava plešući, što u stvarnom životu nije slučaj. S obzirom na naraciju, začudna je upravo ta izmjena pripovjednih segmenata (priča) i glazbeno-plešnih točaka, odnosno neka njihova međusobna veza. Upravo je taj *modus vivendi* priče i prikaza ono što tvori realno-imaginarni prostor mjuzikla upisujući strategijski osmišljen mit o zabavi i spontanosti u narativnu mrežu »najidealnijeg holivudskog žanra«.¹⁴

Pokušali smo na ova tri primjera pokazati u kojoj mjeri narativne tehnike uvjetuju nastanak i razvoj određenog žanra. Nismo slučajno odabrali vestern, mjuzikl i detektivski film, jer upravo su ti žanrovi uspjeli ostati najpostojaniji u svojoj kanonskoj formi ne pretrpjevši tijekom razvoja toliko značajne promjene zbog kojih bi se pretvorili u neki drugi žanr, ili s njim sjedinili. Sada ćemo pobliže promotriti kanonska svojstva žanra s obzirom na stanje danas, tj. suvremene filmove.

1.3. Žanr i citatnost

Suvremeni film obilježava, među ostalim, i citatnost kao vrlo čest postupak. Da bi se nešto citiralo (bez obzira radi li se o autofilmskim ili inofilmskim citatima), citirana građa gledateljstvu mora biti poznata. Zato se ona uzima iz filmske povijesti pri čemu su neka razdoblja i autori češće citirani od drugih. Čini se da su neke tipične žanrovske motivske situacije privlačnije za *parodijski citat*, a uspješniji i kvalitetniji filmovi za nešto dublju *citatnu polemiku*. Kad bi se napravila pregledna statistika filmova nastalih u ovom desetljeću, vjerojatno bi najcitiraniji autor bio Hitchcock, i to pretežno neki njegovi modeli prezentiranja filmske građe,¹⁵ a često i pojedini filmovi.¹⁶

Žanr koji se prvi počeo sustavnije citirati bio je vestern, jer ima relativno najjednostavniji žanrovski klišé.¹⁷ On se, kao što je već rečeno, zasniva na nekim arhetipskim načelima, problematici izbora između dobra i zla, gdje pobjeđuje ovo prvo.¹⁸ Na udaru citatnosti ubrzo se našao i horor. Indikativnom se čini činjenica da su gotovo svi romani i filmovi (koji su često preuzimali književne predloške) na ovaj ili onaj način vezani uz seksualnost, uz područje čovjekovih strahova i neuroza (a pogotovo vezani uz frazu *sex&violence*). To je prilično zanimljiva teza kojoj treba posvetiti čitavo jedno poglavlje. Ubrzo dolazi do miješanja žanrova, pa tako nalazimo



Čovjek slon (*Elephant Man*, D. Lynch, 1980.)

spajanje horora i komedije s elementima groteske, sklonost prema trivijalnim obrascima, ali unutar relativno realističkog prosede. Dok su arhetipski elementi u vesternu (koji se zasnivaju na binarnim opozicijama) bili citirani najčešće u smislu demitologizacije žanra,¹⁹ horor je uspješno spojio tradiciju i inovacijske elemente te se uspio održati kao *ultimativni* žanr devedesetih. Osim toga, razvio se i jedan specifičan žanr — *raspravljajući film*, koji je nastao u trenutku raspada korektivnih žanrova i normirajućih obrazaca pogleda na svijet, a obilježava ga svojevrsni filozofični pristup i traženje čovjekovog uporišta za koje se smatra da je izgubljeno. Zanimljivo je da je riječ o širokom pokretu, s obzirom da ovaj pravac nije usmjeren na pojedinu nacionalnu kinematografiju ili na pojedinog autora. Njegove začetak možemo naći već u političkom filmu 60-ih, a traje zapravo sve do danas.²⁰ Značajne su promjene nastale i u znanstveno-fantastičnom filmu. Njega je dobrim dijelom zamijenio *film fantazije*; on sada preferira stiliziranu, ekspresionističku fotografiju,²¹ koristi gotske i srednjovjekovne bajke kao šizejnu strukturu,²² te preuzima trivijalne obrasce, uglavnom stripove.²³ Krajnji je domet navedene scenografsko-fotografske estetizacije tzv. *francuski neobarok*, negativan primjer do čega se sve može doći spajanjem svih prije navedenih komponenti suvremenog filma.²⁴

1.4. Žanr i kognitivna kartografija

Jedan od zanimljivijih, iako ne toliko često analiziranih, aspekata suvremenog filma odnosi se na tehnološko/tehničko zaleđe, tj. na *strategiju* filmske proizvodnje. Pod ovim ne shvaćamo samo tehničku stranu filma kao proizvoda,²⁵ već prije svega posljedice/učinke koje on izaziva u složenoj mreži društvenih odnosa, u mreži moći. Teorijski iskazano, riječ je o iznošenju na vidjelo onog društveno i politički *nesvjesnog*, koje se kroz film (kao specifični vizualno-narativni medij) pokazuje kao ekonomsko-ideološki proces percipiran dvostruko: kao svijest o postojanju političke represije i kao njeno razotkrivanje. Koristeći ovaj teorijski model analizirat ćemo tri filma za koja smatramo da najbolje prikazuju ono o čemu je ovdje doista riječ, a to su mehanizmi artikulacije individualne uobrazilje i socijalne organizacije.

Polazišna je točka ove teorijske konstrukcije svojevrsna geopolitička estetika.²⁶

F. Jameson smatra da je film (kao medij postmoderne umjetnosti) zapravo sofisticirani oblik industrijske proizvodnje, a s obzirom da je postmoderna po svom bitnom određenju stadij kasnog kapitalizma,²⁷ on ukazuje na nužnu vezu politike i filma. Paradigme koje omeđuju taj problem svode se na analizu postmodernog filma pod utjecajem raznih geopolitičkih čimbenika.²⁸ Pojavu takvih filmova on smješta u rane 70-e. *Kognitivna kartografija* (bolje rečeno, umreženje u strukturi moći) ovdje označava i iznosi procese politički nesvjesnog.²⁹ Nužna je dakle komparativna analiza.³⁰ Presudno je za navedeno razdoblje ukidanje razlike između visoke i niske, trivijalne razjetnosti. Jameson ovdje dodaje: da, ali samo preko područja političko-ekonomskog utjecaja.³¹ Ove su teze svojevrsna iznimka u suvremenoj raspravi o filmu, žanru i politici, ali su postavljeni problemi aktualni i filmološki zanimljivi. *Uvećanje* (*Blow-up*, 1966) Michelangela



Intervju s vampirom (*Interview with the Vampire*, N. Jordan, 1996.)

Antonionija psihološka je drama s elementima detekcije. Radi se o fotografu koji sasvim slučajno snimi ubojstvo, čega postaje svjestan tek naknadno, u procesu razvijanja fotografije, i to tehnikom uvećanja (*blow-up*). Međutim, u kratkom vremenu tragovi ubojstva se brišu i ostaje samo fotografski zapis za koji nitko nije zainteresiran. Na simboličkoj razini, realnost je zamijenjena prikazom realnog koji je u svojoj dokumentarnosti zapravo imaginaran, jer je označiteljem iza kojeg ne stoji označeno. Film zapravo propituje *problem prezentacije* s obzirom na moć prikazivanja, anticipirajući elemente diskusije koja će se razviti nešto kasnije. Sadržajno gledano, snimljen je zločin kojeg nitko nije vidio, a još manje se zna zašto je počinjen i tko ga je počinio. Još je znakovitije to da je on sasvim slučajno snimljen i prepoznat tek u procesu razvijanja, i to kao fotografski zapis nečeg što tek

treba rekonstruirati. Međutim, ovdje se ne dolazi do rješavanja, razotkrivanja ubojice, već se stvar završava ispreplitanjem stvarnog i pojavnog, i to u svijetu u kojem zločin ne samo da ništa ne predstavlja, već je izbačen iz diskursa kao nepostojeći, kao ono *prazno mjesto* oko kojeg se ne može rekonstruirati događaj. U klasičnom detektivskom filmu, motiv i ubojica otkrivaju se na kraju, čime se priča vraća na početak. Ovdje se ništa ne rješava, jer zločina kao da nije ni bilo: pitanje je što je vjerodostojnije: zapis ubojstva ili *prazno mjesto objekta*, zločina koji bi taj zapis trebao predstavljati.³²

Blow Out (1981) Briana De Palme u središte ovog detektivsko-političkog filma stavlja problem fonografskog bilježenja stvarnosti.³³ To je ostvarenje svojevrsni citat Antonionija, s kojim ima dosta sličnosti. Glavni je junak montažer tona, koji sasvim slučajno zabilježi zvuk automobilske nesreće u kojoj pogine predsjednički kandidat. Rekonstruirajući priču (sinkronim spajanjem postojećeg zvuka i slučajno snimljenih fotografija) dolazi do zaključka da je riječ o ubojstvu, a ne nesreći. I ovdje je događaj opterećen političkim konotacijama: istragu pokušavaju spriječiti službe sigurnosti, i to uništavanjem svih dokaza o naručenom ubojstvu. Problem *stvarnosnosti* onog snimljivog odlično je izložen: protagonist je zapravo montažer zvuka u hororima i u početku uporno traži glumicu koja bi uvjerljivo odglumila vrisak; kada na kraju njegova suputnica u istrazi biva ubijena, njen je vrisak (snimljen na vrpici) uvjerljiviji od onih glumljenih. Ovdje je jasna politička pozadina: kolizijom istine i laži nije moguće znati kako se događaj stvarno dogodio, tj. zabilježena fotografsko-fonografska stvarnost (a film je upravo to) nije jamac stvarnosti. U krajnjoj liniji: *tko zapravo polaže pravo na istinu*, pod pretpostavkom da je ona spoznatljiva?



Noć vještica (*Halloween*, J. Carpenter 1978.)

Serijski *Dosjei X (X-files)* Chrisa Cartera još je jedan primjer postmodernog pristupa temi nadziranja/kontroliranja u tematskom bloku urotničkih teorija. U tom smislu vrlo je značajan podatak da je serija u svijetu, a i u nas iznimno gledana i popularna, te se snima dulji niz godina. To dakako govori nešto o samim gledateljima i njihovom odnosu spram navedene teme. Radnja se vrlo jasno temelji na binarnoj opoziciji znanje — vjerovanje koju predstavljaju likovi dvoje agenata FBI-ja: oni istražuju paranormalne pojave, pri čemu proizlazi da su sve one na ovaj ili onaj način proizvedene od neke vladine/državne/urotničke grupe s ciljem zavaravanja javnosti i skrivanja pravih podataka/istina. Ovaj tematski kompleks pitanja daje se svesti na ono osnovno — gdje je zapravo istina i može li se do nje uopće doći? Odnosno, kako smo naveli u prethodnom primjeru: kako funkcionira suodnos znanja i moći?³⁴ Iako je po svojoj strukturi i pitanjima koje postavlja eminentno postmoderna, ova je serija ipak vrlo konzervativna na fabularnoj razini, odlikujući se (najčešće) *urednom* naracijom i shematiziranim postupcima likova (što se od serije i očekuje). Zanimljiv je novitet tzv. *putovanje kroz žanrovski sustav*, jer je (ovisno o temi) svaka epizoda snimana u drugom žanrovskom kodu koji se ne mijenja tijekom dotične epizode, već se unutar serije smjenjuju određeni žanrovi. Npr. jedna će epizoda u kojoj se istražuje ubojstvo biti strukturirana kao detektivski film, a ona u kojoj neko nepoznato biće ulazi u tijela protagonista biti karakterizirana nekim hororskim kodovima (npr. kratki kadrovi, specifično osvjetljenje, krupni plan kao osnova suspenza, spec. efekti i sl.). Koriste se i neki citati iz područja koje je komplementarno sadržaju pojedine epizode, npr. elementi skrivene i nađene priče, potrage koja je ujedno rekonstrukcija događaja,³⁵ ali tu je i pretenzija na realističko-konkretizacijski prikaz zbivanja: na početku svake sekvence navedeno je mjesto i vrijeme događanja.

1.5. Žanr kao proizvodnja smisla

Definirajući žanr i objašnjavajući njegov odnos spram naracije, namjerno smo propustili ukazati na neke aspekte koji su presudni za razumijevanje institucije filmske umjetnosti. Radi se o žanrovskom sustavu kao modelu klasifikacije prema nekim općenitim i posebnim karakteristikama s obzirom na društvene kodove (univerzalistički i konvencionalistički pristup žanru). Naime, žanr je (kao klasificirana i arhetipska institucija) ujedno i *mjesto proizvodnje smisla*, određenog sustava znakova, koje gledatelji ne samo da prepoznaju, već ih i doživljavaju kao sustav orijentacija, iščekivanja i konvencija, sustav koji je smješten kao fluidno mjesto značenja, sustav koji kruži između »industrije, teksta i subjekta«.³⁶ Pod potonjim podrazumijeva se film kao društvena institucija, tekst kao tkivo filma (i ujedno poruka) i subjekt kao mjesto tvorbe smisla. Svojevrsna ideološka funkcija filmske institucije u cjelini zasnovana je na naraciji kao utemeljitelju značenja, onome što svakom iskazu daje vjerodostojnost, i ujedno onome što svaki filmski iskaz utemeljuje kao smislen. Naracija je tako kanonizirana ne samo kao supstancijalno tkivo filma, već je i u procesu *filmske prakse* ubilježena kao normativ koji propisuje razinu razumljivosti nekog filma, bivajući sredstvo za njegovu procjenu. Osim toga (a to je najvažniji trenutak), ona »određuje ideološku funkciju filmske in-

stitucije u cjelini«. U poglavlju o naraciji spomenuli smo njezin doprinos pri sređivanju i sistematiziranju filmske građe, a sada ćemo reći nešto o totalizirajućoj funkciji naracije s obzirom kako na ne-narativne strukture,³⁷ tako i na razdoblje u kojem razaranje naracije znači i neku vrstu otpora spram žanrovskog sustava i dominantne, komercijalne kinematografije.³⁸

»Žanrovi se među sobom razlikuju po težini diskursa koji im je zajednički, po načinu na koji se ti diskursi upisuju u specifičnije žanrovske elemente i po načinu na koji se uklapaju u kodove specifične za film.«³⁹ Diskurs koji određuje neki žanr upisan je u njegovoj narativnoj strukturi (v. poglavlje žanr i naracija).⁴⁰ Na djelu je smisljena proizvodnja opozicija, iz koje slijedi normirajući sustav koji, slikovito rečeno, važe i odmjera može li neki film ući u dotični žanr ili ne. Sintagma iz naslova (žanr kao proizvodnja smisla) odnosi se na proces kodifikacije, na diskurzivnu formaciju koja uspostavlja red i poredak, čime ujedno sadržaj i filmski prikaz tog sadržaja postaje smisljeni iskaz — čak i ako on to nije. S obzirom da svaki pojedini žanr već *a priori* određuje jedan temeljni oblik odnošenja prema svijetu, dakle arhetipski (prema konvencionalističkoj teoriji), ispadanje iz žanrovskog sustava ili miješanje više njih percipira se kao narušavanje ravnoteže.⁴¹ Svaki takav rez pokušava ukazati na to da se smisljeni iskaz o svijetu može dati i u nenarativnoj formi, preciznije rečeno — utemeljitelj smisla može biti i njegovo odsustvo.⁴² Lyotardovim riječima, velikim i obvezujućim pripovijestima više se ne vjeruje: postmodernizam stoga donosi jedan novi jezik, novi oblik komunikacije koji ide mimo komercijalne kinematografije, ali ujedno s njom polemizira i stalno upućuje na nju. Miješanjem žanrova granice između diskurzivnih formacija postaju sve fluidnije, a kodovi sve nestabilniji.

2. Žanrovi u postmodernizmu

S obzirom na dosad rečeno, u suvremenom filmu prevladavaju žanrovi čija je struktura obogaćena citatnom polemikom i naglašenom eklektičnošću. To je razdoblje traženja novih putova povratka priči, ali ne u sustavu žanrova, već iza ili pored njega: u tom smislu govorimo o žanrovskoj istodobnosti. Posljedica narušavanja tradicionalne strukture je teža protumačivost, jer se u dijalogu s tradicijom udvaja označitelj na koji se dotična struktura poziva — to znači da sada označitelj stoji umjesto drugog označitelja, a ne označenog (tj. već se *citiraju citati*). To je jedna od negativnih strana suvremenih filmova uopće — gubitak referencijalnosti prelazi u hermetizam izričaja. Ponekad se u takvim artističkim pokušajima sižejni i scenarijski nedostatak pokušava prikriti prenaglašenom estetičnošću (a postmodernizam je eksplicitno estetičan). Osim toga filmašima se čini da su sve velike teme već *potrošene*, pa se u *reciklaži ostataka* ponekad teško snaći. Ovdje ne zagovaramo ni jednu od ponuđenih opcija koje se mogu naći u suvremenom filmu, već ukazuje-mo na neke nedostatke, ali i prednosti i jednih i drugih.

Postmodernizam odlikuje ironija i autoironija: to je posljedica spoznaje da je nemoguć povratak tradicionalnim shemama pripovijedanja u sustavu i okruženju koji u njih više ne

vjeruje — radi se o eskapizmu koji rezultira povratkom na trivijalne sheme i sadržaje, a u svojoj je namjeri dvostruk. S jedne strane, ovladavanje trivijalnim predlošcima satisfakcija je zbog nemogućnosti pristupa velikim temama, a s druge, to je još jedino područje koje dopušta (tako se čini iz današnje perspektive) beskrajna prekrajanja sadržaja uz izostanak odgovornosti za neadekvatno citiranje (nije slučajno da se u ovom razdoblju vrlo često snimaju parodije). Svojevrсна nadmoć nad trivijalnim sadržajem ponekad se pervertira u narativni i/ili vizualni egzibicionizam; međutim, kako nema *normativne poetike* ni čvrstog kanona (prema sloganu *anything goes*) ne postoji ni jedinstveni kriterij što (na području žanrovske kinematografije) u strogom smislu *jest*, a što *nije* dobar film. No, ovdje nije namjera vrednovati pojedina ostvarenja, već pokazati neke osnovne karakteristike razdoblja.

»Zadatak je postmodernista da otkrivajući opće interesne temelje ujedno otkriva i posebne promatračke moduse, retoričke artikulacije, u sklopu kojih su se ti interesi pojavili i recepcijski (interesno, subjektivno) djelovali na individualne recipijente (tj. pomoću kojih su ti objektivni interesi subjektivno djelovali na pojedince). Postmodernistima, dakle, postaju važni tradicijski stilski i žanrovski (odnosno 'zanatski', 'tehnološki') obrasci, jer bez njih nema pravog razumijevanja individualnog efekta nadindividualnog, recepcijskog uspjeha određenih imaginacijskih uzoraka.«⁴³ Naime: žanrovski obrasci postaju bitni u recepcijskom smislu, jer su ne samo referentna točka na koju se suvremena produkcija oslanja, već su i jamac gledanosti filma.⁴⁴ Postmodernisti (holivudska struja) ovdje su zapravo druga generacija modernista koji su naslijedili modernistički senzibilitet i tradiciju,⁴⁵ ali s izrazitom orijentacijom na publiku. Njihova je specifičnost da su u svoj modernizam asimilirali američki tradicijski populizam, i tom populizmu prilagodili industrijsku organizaciju i tehnološki razvoj. Psihološki orijentirani fabulizam (koji je bio osnova i velikih filmskih spektakala) zadržan je i u ovom razdoblju, ali je stvar mnogo više usmjerena na recepciju. Ona je, kao što je već rečeno, dobrim dijelom ovisna o žanrovsko-fabulističkim obrascima.⁴⁶ Na prvi pogled paradoksalno, u ovoj interpretaciji postmodernistički su filmovi *mainstream*: oni to sigurno jesu po svom komercijalnom efektu, ali ne i po tome što su pobudili interes za neke dotad nepoznate ili potpuno zanemarene žanrove (film fantazije, moderna bajka,⁴⁷ SF i horor,⁴⁸ tzv. *film nostalgije* i sl.). Ono što je u cijeloj ovoj priči najvažnije, to je stvaranje novog modela recepcije, naime takvih filmova koji su svjesno produkcijski planirani. To ne uključuje samo dotično ostvarenje, već se nakon posljednje klapa i pretpostavljene uspješne recepcije već razmišlja i o nastavku.⁴⁹ Takav model je novitet i nije postojao sve do prije desetak godina, kada se produkcija u potpunosti orijentirala na zahtjeve publike, često joj ugađajući i snimajući filmove za široki krug recipijenta. Poneki su filmovi doživjeli i po pet ili čak deset nastava; udovoljavajući zahtjevima publike, oni su postali žanrovima svoje vrste, razvijajući vlastitu poetiku i ponekad (zahvaljujući razgrananoj distributerskoj mreži, monopolskom statusu i popratnoj industriji — tzv. *merchandise*) postizali planetarni uspjeh. To je dakako isključivi produkt postmo-

dernizma i njegovih *cyber-fenomena* i tehnologija. Ali sve je počelo sredinom sedamdesetih, kada se odjednom počelo ujedinjavati trivijalne sheme s komercijalnom, fabularnom strukturom.

3. Analize filmova

Analizirani filmovi različitih su žanrova, filmskih struja i kinematografija. Mnogo toga ih povezuje, ali i razdvaja: u tom su smislu dobar prikaz razdoblja u kojem je sve moguće i sve polaže jednako pravo na vrednovanje po kriterijima koji još nisu uspostavljeni (zanemarimo li one usko filmološke). Izbor filmova je reprezentativan, ali istovremeno i subjektivno proizvoljan.

3.1. *Ratovi zvijezda/Star Wars (George Lucas, 1977.)*

Ova znanstveno-fantastična epopeja, trilogija o sukobu dobra i zla jedna je od najznačajnijih pojava suvremenog filma. U toj trilogiji — *Ratovi zvijezda (Star Wars, 1977.)*, *Imperij uzvrata udarac (1979.)* i *Povratak Jedijske (1983.)* — sadržano je mnogo toga što će kasnije odrediti pravac razvoja »komercijalnog« postmodernog filma u Americi. Projekt *Ratova zvijezda* rađen je sa sviješću o tome da se recepcijske sklonosti publike prije svega temelje na fabulizmu, tj. fabulistički razrađenom scenariju. Dakako, to se znalo i prije, ali je ovdje ponuđeno nešto novo: evolucijski, tj. inovativni element ovdje se odnosi na promjenu žanrovskog sustava, te na podudaranje osobnih afiniteta sa sklonostima publike. Neki autori ovdje uočavaju tzv. *ispovjednu struju fabularnog filma* (koja kod Lucasa počinje *Američkim grafitima/American graffiti, 1973.*), a odnosi se pretežno na modernističke tendencije s obje strane oceana.⁵⁰ Naime, autorski modernizam razvio je senzibilitet kako za osobnu osjetljivost autora prema problemima vlastitog života, tako i za osjetljivost gledatelja koji će se u procesu identifikacije u tim tematskim pitanjima snaći i u njim se uživjeti. Tome je dakako pridonio visoko vrednovan položaj autora u modernizmu. Sada dolazimo do ključne razlike: pozicija promatranja i pozicija interesa bitno se razlikuju u modernizmu i postmodernizmu. *Klasični film* smatrao je da u svijetu postoje stvari od općeg i pojedinačnog interesa, pri čemu su prevagu odnosile one prve, i to u obliku stalnih kodova, žanrovskih obrazaca i sl. Svaki intimizam, tj. autorski senzibilitet za nešto što nije od univerzalnog značaja, klasičnom je fabularnom filmu bio stran. Sasvim suprotno, *modernizam* je smatrao da interes ne određuje stvar koja se promatra, već je interes u samome subjektu koji promatra: svaka stvar se može učiniti zanimljivom ako se zauzme subjektivno zainteresirano stajalište. Ta je težnja prema »subjektivnom proizvođaču interesa«, zauzimanju stajališta, upravo suprotna narativnoj shemi koja (kroz žanrovski sustav) proizvodi objektivni interes, a samim time i normativizira, sugerira određenu shematičnu poziciju promatranja (o tome smo opširno govorili u poglavlju o žanru i naraciji, a s obzirom na narativni totalitarizam). *Postmodernizam* je treći, i ujedno objedinjavajući moment koji integrira ta dva pristupa. Kod Lucasove trilogije (koja je idealan primjer za ovu tezu) fabulizam, koji je važan za proizvodnje interesa, ovdje je ipak sredstvo koje omogućava subjektivnu poziciju promatranja, a ona je ovdje smještena u ono imaginarno, bajkovito, možemo čak reći — infantilno. To

znači da je prisutna u vidu arhetipa (odnos dobra i zla, podsjeća na dječje bajke, mitove, po svojoj je strukturi epska), a dobrim dijelom se oslanja na ono imaginarno. Povratak fabulizmu ovdje je spojen s onim individualističkim, modernističkim pristupom koji insistira na subjektivnosti i povlaštenoj točki promatranja. Samo što ovdje nisu u pitanju osobni problemi nekog određenog pojedinca (u europskoj varijanti — intelektualca, građanina, redatelja ili nekog trećeg), već je film ponuđen za identifikaciju *svima bez iznimke*; upravo stoga jer tema obrađuje arhetipske elemente i obrasce u kojima se *svi* mogu prepoznati. Upravo zato su nužni tradicijski stilski i žanrovski obrasci, jer samo kroz njih ono individualno postaje univerzalno, i obratno.⁵¹ Ne treba zaboraviti i na odnos takvih filmova i tehnologije, koja se sada razvila do neslućenih razmjera, a koja u velikoj mjeri odlučuje o daljoj komercijalnoj sudbini filma.⁵² Postmoderna metafiličnost izgradila je nove putove ne samo novom pristupu filmskoj građi, već i filmskoj industriji u cjelini.

3.2. *Priča iz Lisabona/Lisbon Story (Wim Wenders, 1995.)*

Nekoliko je obilježja filmskog postmodernizma prisutno u ovom ostvarenju. Prije svega, riječ je o autoreferencijalnosti, jer je radnja filma — snimanje filma; odnosno, u tradiciji *raspravljачkog filma*⁵³ postavlja se pitanje može li se u filmskoj umjetnosti krenuti ispočetka, isto kao što se postmoderna (preuzimajući gotove kulturne i semantičke obrasce) pita može li se krenuti iznova. Isto pitanje postavlja i skupina njemačkih sineasta — može li njemački film (nakon što je izgubio vezu s tradicijom i okrenuo se sasvim novom tematskom krugu) 60-ih krenuti novim putem. Prevrednovanje tradicije, ali i njeno uvažavanje, prihvaćanje, dijalog s njom, osnovne su odlike postmodernističkog pristupa. Film dakle pripada tradiciji *raspravljачkog filma* (čak i filma putovanja), s nekim naznakama globalne metafore, koja ipak nije dovoljno jasno određena. I ovdje protagonist luta, čeka, traži uporište — kretanje je ovdje citatni pandan narativnoj shemi vesterne. Ono obično dovodi do nekog mjesta, ili u drugoj, više simboličkoj varijanti, do spoznaje, do cilja. Filmovi putovanja su *filozofični* nastavak *filma ceste* koji je svoje početke doživio u Americi kao model de-mitologizacije i prevrednovanja tekovina američke civilizacije. »Početi iz početka« ovdje nije više samo pitanje o životu nakon apokalipse⁵⁴ ili o započinjanju jedinog života iznova,⁵⁵ već se ovdje razmatra sam filmski medij, tj. ponovno se promišlja suodnos zvuka i slike, odnos snimljenog i nesnimljivog, snimljenog i zbiljskog. Protagonist, montažer zvuka, dolazi u Lisabon tražeći svog prijatelja snimatelja želeći konačno montirati film, odnosno zvuk. Nakon što ga je bezuspješno tražio, dolazi do zaključka da je jedini pravi film onaj koji je snimljen, ali ga nitko nije vidio. Ovdje je na zanimljiv način postavljen problem perspektive (točke promatranja, položaja Subjekta, stanja kamere), kao i problem samog promatranja. Sve što je snimljivo, snima se uvijek s određene *povlaštene* pozicije, odabranog mjesta promatranja koje uvjetuje odabir snimanog materijala i način na koji je taj materijal (sve što pripada izvanjskom svijetu, a dade se snimiti) predstavljen. Kao krajnja posljedica — može li se i sam život snimiti u svojoj životnosti, pokretu⁵⁶ i neponovljivosti? Osim toga, film do-

tiče pitanje postmodernog odnosa prema priči, tj. povratku priči; također propituje suodnos filma i stvarnosti u konverziji: naime, u kojoj mjeri film utječe na zbilju. Taj je film snimljen u stogodišnjici filmske umjetnosti, te se i taj podatak dobro uklapa u tematski sklop o kojem je ovdje riječ: odnos cjelokupne filmske umjetnosti naspram njene prošlosti, a tako i naspram realnog svijeta. Postmodernističkom se senzibilitetu filmska prošlost često pokazuje kao teret,⁵⁷ ali ponekad i kao zanimljiv, gotovo neiscrpan arhiv filmskih tehnika i postupaka, baza podataka iz koje se proizvoljno može uzimati bilo što i spojiti s bilo čime.⁵⁸

3.3. *Mrtav čovjek/Dead Man (Jim Jarmusch, 1995.)*

Taj je film ponajprije citat vesterna, i to relativno doslovan, a po svojoj strukturi u velikoj mjeri polemičan. Vestern je dobrim dijelom putopisni žanr i svojevrsna preteča filma ceste. Putovanje u vesternu ne znači samo otkrivanje novog (prema sintagmi Divlji Zapad), već se na doslovnijoj sižejnoj razini postavlja kao metafora, pojavljuje se i kao spoznajni element u građi priče: cilj je samospoznaja — otkrivanje sebe samog, dovršenje nekog sukoba ili moralne dileme. U takvim je filmovima dramaturgija jasna — putuje se od mjesta A do mjesta B, pri čemu se protagonist tijekom doslovnog ili simboličkog puta mijenja i sazrijeva. Dramaturgija je vrlo često usmjerena na psihičko stanje lika (iako taj žanr pretežno insistira na izvanjskim oblicima izražaja — npr. djelovanje). Kao što je već rečeno, motiv putovanja se prvi put naglašeno tematski javlja u raspravlačkom filmu gdje je ono postalo cilj za sebe, i upućeno je na samospoznaju protagonista. U žanru fantastike putovanje je premješteno u svemir ili u bajkovite krajolike (filmska bajka), dok je u avanturističkom filmu uvjetovano kretanjem glavnog junaka. Putovanje je također i u svijesti lika, što zapažamo kao čest slučaj u modernističkim filmovima egzistencijalističke tematike (o tome je već bilo riječi). Naličje putovanja nije ni sam taj čin, ni odlazak, već dolazak — protagonist stiže na kraj puta. U retoričkom smislu, ovdje govorimo o začudnosti cilja. Zaključno — već u doba modernizma, a napose postmoderne, svijet je već *fizički otkriven*, stoga putovanja u klasičnom prostornom smislu nema (vestern kao fizičko otkrivanje, osvajanje prostora u ovom je razdoblju anakrono). Preostaju samo putovanja sebi samome, dakle ona *introspektivna*. Na tom tragu nalazi se i ovaj film u kojem se ne dolazi, već odlazi. Cilji je film zapravo alegorija umiranja, i to u postmodernoj varijanti filma putovanja.

U nizu *spajanja nespojivog*, dakle stilskog, žanrovskog i sižejnog eklekticizma, značajno je ime finskog redatelja Akija Kaurismakija.⁵⁹ Svojevrsni *dijaloški asketizam* i minimalistička režija (pod time podrazumijevamo odustajanje od modernističkog isticanja autora kao isključivog kreatora filma) Kaurismakija su učinili jednim od najznačajnijih suvremenih europskih filmša. U prvi plan dolaze psihološki portreti malih ljudi i njihovih problema predloženi na način koji u gledatelju pobuđuje simpatiju. Filmovi se odlikuju vješto stvorenom atmosferom, koja je prije svega rezultat humorno-bizarnih, gotovo grotesknih situacija. Kaurismaki je *postmoderni kompilator* u punom smislu te riječi: sve se miješa sa svime. Kao obrasce dramske situacije uzima tzv. psihološ-



Ratovi zvijezda (*Star Wars*, G. Lucas, 1977.)

ke portrete protagonista koje kombinira s groteskno-parodičnim scenama tzv. uvjetne priče, one koju tek treba konstruirati. Ipak, svi su njegovi citati izrazito funkcionalni, a ne tek samodopadna ekstravagancija autora koji u svoja ostvarenja često unosi i elemente trivijalnog (npr. pop i rock kulturu, te stripove, tj. komiku, gegove i kompoziciju kadra koja podsjeća na klišeje strip-kulture). Potpuno originalan i neovisan pristup rezultat je činjenice da Kaurismaki koristi inofilmske citate bez direktne reference i bez provokativne parodičnosti: cilj mu je *urednom* naracijom, ali često grotesknim sadržajem i tjeskobnom atmosferom ispričati jednostavnu priču: onu, kojoj se postmodernizam često vraća kao izvorno filmskom uporištu, prostoru smislenosti događanja.

3.4. *Twin Peaks (David Lynch, 1990.)*

Sintagma *groteska & trivijalni obrasci* najbolje opisuju i sažima opus D. Lyncha, po mnogočemu kontroverznog redatelja, povremeno izrazito hermetičnog stila, ali i smisla za komercijalnost. Postupci obrade građe i njezina prezentacija izrazito su autorski usmjereni, tj. iako se oslanjaju na neke žanrove i model sapunice, ipak ukazuju na to da se radi o samostalnoj redateljskoj pojavi koju nije lako definirati, niti svesti na odgovarajući žanrovski obrazac. Vrlo često se odriče fabulativne razumljivosti, tj. konstruira priču koja ne počiva na naraciji, već na kombinaciji začudnosti snimljenog materijala, stilizirane i estetizirane fotografije, te grotesknim prizorima seksa & nasilja zbog kojih film dobiva na retoričkoj vrijednosti: postaje provokativan a nerijetko i zamoran za gledanje. Insistira na svojevrsnoj estetici ružnog, vješto balansirajući između trivijalnih obrazaca (tzv. *schlocka*, šunda) i komercijalne serijalne TV-sapunice. Dobar primjer za uspješan spoj ta dva elementa nalazimo u TV-serijalu *Twin Peaks*, gdje koristi obrazac tipičnog američkog proizvoda (serijala u nastavcima) da bi unutar zadane sheme prošao kroz nekoliko žanrova,⁶⁰ uvijek unoseći elemente grotesknog i nadrealnog (čemu pomaže stilizirana, *meka* fotografija). Konačni je rezultat *nezačudnost začudnog*: naime, s obzirom da navedene postupke koristi sistematski i promišljeno, dosljedno iz epizode u epizodu, stvara dojam fantazijskog, poremećene slike svijeta koju gledatelj prihvaća kao normativni model, te prateći serijal svakodnevno, ujedno prihvaća i nametnutu sliku svijeta kao normalnu, tj. ne-začudnu. U (iste godine nastalom) filmu *Divlji u srcu (Wild at Heart, 1990)* okreće se samoparodiji, autocitatnosti i ironiji; namjerno radeći *vizualno neuredan* film (kompozicija kadra

Uvećanje (*Blow-up*, M. Antonioni 1966.)

nezgrapna, osvijetljenje začudno i nedosljedno provedeno), uz naglašeno karikaturalnu glumu (zapravo preglumljivanje) i glazbeni kontrapunkt, približava se kategoriji šunda, koju svjesno preuzima kao sižejno-vizualno-glumačku paradigmu po kojem će i neki drugi autori raditi šund filmove, svjesno pretjerujući u sva tri netom navedena segmenta.⁶¹ Zanimljivo je da se Lynch smatra i šund-autorom, ali i art-filmašem, čime je jasno pokazano kolika je mala granica između redateljskog, autorskog filma i trivijalnih shema, granica koja je za postmoderna senzibilitet postala vrlo labilna. Konkretno, i kod Lyncha se ambicije kreću između izrazito komercijalnih projekata — *Čovjek slon* (*Elephant Man*), *Plavi baršun* (*Blue Velvet*), *Twin Peaks*, te *Dina* (*Dune*) — (rađenih u skupoj holivudskoj produkciji) i samodopadljivog hermetizma — *Eraserhead*, *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*) koji često prelazi u recepcijski autizam, odnosno gubitak većeg broja gledatelja kojima se gledanje takvih ostvarenja čini naporom (s obzirom na odsustvo *smislene* naracije). Ipak, Lynch pripada među tzv. *kult-redatelje*, a njegovi filmovi među *kult-filmove*. Ti su termini proizvod postmodernističke optike koja naginjanje k trivijalnim rješenjima i pretjerivanju shvaća kao poželjni i prihvatljivi model. Naime, ono što je nekad pripadalo B ili C produkciji, danas se cijeni i vrednuje kao vrhunsko ostvarenje. Na djelu je *optika obrata*: (svjesni) šund je zauzeo mjesto koje mu nikad u povijesti filma nije pripadalo.⁶² Tzv. *schlock-art* i *trash-filmovi* snimani od pedesetih godina nadalje, odjednom su postali popularni i iznimno cijenjeni, obožavani od jednog dijela publike i citirani od većeg dijela suvremenih redatelja. Ovdje ćemo izdvojiti kulturno ostvarenje američkog kralja pornografsko-kičaste *trash scene* — *Pink Flamingos* (1972) Johna Watersa. Kombinirajući groteskni i vizualno izrazito kičast pristup, uz elemente odvratnosti i parodičnosti, Waters u svojim filmovima nudi prikrivenu, ali ne i potpuno izravnu kritiku američkog društva insistirajući na estetici ružnog, pa čak i groznog, dovodeći svoje filmove na krajnji rub provokativnosti (iduća ostvarenja: *Female trouble* (1974) i *Poliester* (1981)). Jedan od autora kojeg svi često spominju u kontekstu postmodernog filma jest Pedro Almodovar, španjolski filmaš, koji proizvodeći kič zapravo progovara o njemu, i to na filmski zanimljiv način.⁶³ On je prije svega redatelj komedija (i to najčešće onih situacijskih, uz mnoštvo obrata i zapleta): razvoj dramaturških situacija je jasan i pregledan, ali sve je

uklopljeno u alogičnu konstrukciju. Zanimljiv je način na koji se čvrsta dramaturgija (priča ide u širinu, a tek se tijekom radnje nepovezani tokovi spajaju u homogenu cjelinu) kompaktno uklapa u okružje »magijskog realizma«, naime retoričkog efekta, koji nastaje sukobom »realne«, klasične dramaturgije i prikazane građe koja je po svojoj tematici provokativna, a donekle i nadrealna. Dramske situacije on najčešće završava/poentira nekom dosjetkom, nekim začudnim rješenjem uvijek na razini groteske i provokativnosti. Njegove su situacijske komedije ne samo komedije grotesknog humora, već se u njima vidi i inovativnost autora s obzirom na razvoj dramskih situacija, kao i smisao za suptilni pozadinski humor koji ponekad *izvlači* naraciju. Almodovara uzimamo za primjer (a slični su po tematici i pristupu B. Luna i F. Trueba, npr.) uspješnog spoja klasične naracije i žanra situacijske komedije s »avangardističkim« postupcima koji od filma svjesno prave *kičastu razglednicu* za širu publiku.

3.5. Vampiri/Vampires (John Carpenter, 1998.)

Carpenter je jedan od najpoznatijih redatelja horora, s jasno izgrađenom poetikom i žanrovskom sviješću. Osim toga, on je u znatnoj mjeri utjecao na daljnji razvitak SF-a, horora i trilera: utemeljio je neke žanrovske situacije (pogotovo u filmu *strave*); često je citirao tuđe filmove i stilske postupke, a i sam je bio citiran, i to na najrazličitijim mjestima. Već je njegov prvi, niskobudžetni film *Tamna zvijezda* (*Dark Star*, 1975.) postigao velik uspjeh. Ta crnohumorna SF-komedija (začudna kombinacija žanrova, s obzirom da se SF drži »ozbiljnim« žanrom) zapravo je uspješna parodija Kubrickove *Odiseje u svemiru*. Istovremeno, to je duhovit i ležerno režiran film kojim se Carpenter priklanja B-produkciji. *Napad na policijsku stanicu* (*Assault on Precinct 13th*, 1976) policijski je triler koji odaje naklonost prema nekim redateljima starije holivudske generacije (iz tzv. zlatnog doba fabularnog filma): H. Hawksu i J. Fordu, ponajprije zbog situacijske dramaturgije koja će uskoro postati dominantna u svim njegovim filmovima: manja skupina ljudi nalazi se u nekoj rizičnoj situaciji;⁶⁴ izdvojeni od svijeta i prepušteni sami sebi, protagonisti se međusobno povezuju zaboravljajući na dotadašnje nesuglasice, te izlaze iz opasnosti. Takav model izoliranosti od svijeta i usredotočenost na određenu skupinu ljudi izvanredan je dramaturški potencijal i poticaj za *suspense* kao i za dramaturgiju horora, jer ono što ugrožava skupinu u izvana, može biti i neko nepoznato čudovište (ikonografija horora, kao i temeljna simbolika ostaje više-manje ista). Idući je film bitan za razvoj žanra: *Noć vještica* (*Halloween*, 1978) doživio je mnogo (doduše, neuspješnih) nastavaka, te ostao jedan od omiljenih filmova *strave*.⁶⁵ Slijede manje uspješni *Magla* (*The Fog*, 1979) kao izravni (ali ne i polemični) citat Hitchcockovih *Ptica*, te *Bijeg iz New Yorka* (*Escape from New York*, 1981). *Stvor* (*The Thing*, 1982) obrada je starijeg filma istog naslova (kojemu je producent, a navodno i redatelj H. Hawks). U ovom i u idućem filmu *Knez tame* (*Prince of Darkness*, 1987) prisutna je *dramaturgija izoliranosti* (skupina ljudi suočena s nečim nepoznatim). Konačno, u *Vampirima* (1998) redatelj se vraća starim temama obrađujući ih isto onako kako je to radio zadnjih dvadeset godina (u tom se smislu film doima staromodnim i konzervativnim, ponekad nesvjesno prelazeći iz horora u komediju).

Međutim, koncept i ovdje dobro funkcionira, te je istodobno suvremen. Radi se o tzv. *gotskom vesternu* s elementima horora.⁶⁶ Skupina ljudi, profesionalnih lovaca na vampire, kreće u borbu protiv njih. Oružje, ikonografija, scenografija, narativna struktura, *macho* dijaloz, mizoginija, jednostavne i predvidljive dramske situacije — sve to izuzetno nalikuje vesternu. Ovdje je *hororski* dodatak jedino činjenica da protivnici nisu banda pljačkaša, već vampiri, no to uopće ne mijenja temeljnu narativnu strukturu — dva se žanra prožimaju.⁶⁷ Nadalje, kad je riječ o gotskom hororu spomenimo i novija ostvarenja *Drakulu* (*Dracula*, 1992) F. F. Coppole i *Intervju s vampirom* (*Interview with the Vampire*, 1994) N. Jordana. Oni označavaju novo razdoblje horora, povratak izvornim književnim predlošcima, kao i prevrednovanje dotadašnje tradicije žanra (čemu teži Jordan u spomenutom filmu).

3.6. *Vrisak/Scream* (Wes Craven, 1996.)

Poznat ponajprije po vrlo uspješnom hororu *Strava u ulici brijestova* (*Nightmare on Elm Street*, 1984) i pripadajućim nastavcima, Craven se osamdesetih pojavio kao jedno od značajnijih imena ovoga žanra. Inovativno miješajući san i javu, u navedenom je filmu stvorio potreban *suspense* koji je osnova svakog kvalitetnog horora. U novijem ostvarenju *Vrisak*, na iznimno zanimljiv način osvrnuo se na neke filmove istoga žanra pokazujući istančan senzibilitet spram tematike i zahtjeva gledatelja devedesetih. Ponajprije, uočavamo pomak dobne granice gledatelja kojima se filmovi obraćaju (ne samo ovoga žanra, već i šire), kao i dobne granice protagonista u filmu. Riječ je o tinejdžerskoj komediji/drami s elementima trilera i horora; u isto vrijeme to je parodija, ali i sasvim ozbiljna polemika sa zakonima žanra — junaci u filmu organiziraju kviz na temu filmova strave, nadmeću se u tome kakav bi film po tim pravilima izgledao. Kad se dogodi zločin (ubojica je osoba koja za model preuzima Michaela iz *Noći vještica*), oni pokušavaju rekonstruirati zločin upravo onako kako bi on trebao izgledati u idealnom, tipičnom hororu, tj. iz zakona filmskog žanra pokušavaju deduktivno istražiti i razriješiti stvaran, zbiljski zločin. Režirajući film, Craven neprimjetno i vrlo efektno prelazi iz komedije u sasvim ozbiljan triler, i obratno (dakako, po pravilima žanra detekcije, ubojica je onaj na kojeg se najmanje sumnja). Uz mnoštvo detalja, izravnih i neizravnih citata, još je zanimljiviji nastavak, *Vrisak 2*. Film počinje eksplicitnom autoreferencijalnošću: gledatelji u kinu gledaju film snimljen po događajima koji su se dogodili u prvom nastavku (dakle, ne taj film, već priču o njemu koja je snimljena prema protagonistima iz prvog dijela!). Iznenađa, u publiku koja frenetično prati film (maskirana u kostim ubojice iz filma), pojavljuje se pravi ubojica koji ostaje nezamijećen jer svi imaju istu, tj. njegovu masku. Vrlo inteligentno i po obrascima trilera korektno izvedena sekvenca ovdje postaje paradigma za ono što želimo pokazati: postupak ogoljen do samih granica, *fe-*

tišizam žanra (obožavanje *suspensa*, hororskih situacija, ukratko publika koja »proizvodi« nastavke određenih filmova) ovdje je pokazan u svojoj punini. Citirajući ne prvi film, već priču, siže prvog filma (onako kako bi on pretpostavljivo mogao biti snimljen), Craven proniče u citatnost i autoreferencijalnost na najbolji mogući način — samim prikazom filma o događaju unutar postojećeg (stvarnog) filma. Ova *dvostruka optika* inovativan je postupak ne samo u ovom žanru, već i ukazuje na budući odnos prema filmskoj naraciji, kao i prema fenomenu filmske institucije u cjelini.

4. Zaključak

Namjera je bila, kao što je to rečeno na početku, iznijeti neke žanrovske aspekte suvremenog filma kojeg neki nazivaju i postmodernističkim. Obrazložiti zašto bi neki film pripadao takvoj poetici, odnosno tom razdoblju, nije nimalo lako. Naime, postmoderna nije (još uvijek) definiran i normiran termin, a upitno je hoće li ikada to postati. S druge strane, trebalo je obrazložiti koji su to elementi (nazvani postmodernim) eksplicitno prisutni u pojedinim ostvarenjima. Na kraju nam se čini da tek neki filmovi pripadaju tom sadržajno-formalnom određenju: nisu, naime, svi filmovi devedesetih postmoderni, niti je taj pojam vezan isključivo za ovo desetljeće. Stoga je odabir analiziranih filmova ipak dobrim dijelom subjektivan. Dakako da su svi elementi o kojima je bilo riječ (a govore u prilog ovom razdoblju) prisutni u analizi, ali ona je mogla uključivati i neke druge filmove i autore. Stoga je teoretski *najjače* poglavlje ono o žanru. Ondje je sustavno i pregledno izložena filmološka teorija žanra s obzirom na neke konstitutivne čimbenike koji ga definiraju i određuju (naracija, citatnost, »proizvodnja smisla«, alternativni pristup teoriji žanra). U tom smislu, teorija žanra je relativno čvrst oslonac na kojem se navedeni filmovi mogu analizirati. U dublju *filmološku* analizu pojedinih filmova nismo ulazili, već je prednost dana presjeku dominantnih struja i tendencija: iz takve teoretske konstrukcije moguće je lakše uspostaviti dijalog s postavkama moderniteta, s obzirom da puki zbroj pojedinih filmova ipak ne može dati preciznu *sliku razdoblja* koja bi bila općevaljana. Osim toga, pretpostavka da se ne valja uvijek oslanjati na uobičajene periodizacije i klasifikacije filmova i razdoblja, pokazala se opravdanom. Bez namjere za uspostavljanjem neke nove periodizacije, treba ukazati na *rezove* koji nastaju uslijed nasilnog svrstavanja nekog filma u određeni žanr ili razdoblje. Ukratko, čini se da je ovim radom prikazan tek jedan dio suvremenije svjetske filmske produkcije (i to onaj najzanimljiviji i najpogodniji za analizu). Ostatak nipošto nije a priori manje vrijedan, već je podložan drugoj vrsti analize — onoj koja uzima u obzir neke uže aspekte filmske umjetnosti. U ovoj analizi pristup je (kao što se jasno vidi) bio drukčiji — nužno *interdisciplinaran*.

Bilješke

- 1 H. Turković u: *Teorija žanra*; Beograd, 1987., str. 38.
- 2 O svim ovim teorijama v. iscrpan pregled u Filmskoj enciklopediji, str. 752.
- 3 Nije slučajno da su upravo žanrovski najjače obilježeni filmovi proizvedeni u Americi.
- 4 Npr. vestern je film čija je radnja *nužno* smještena na američkom Zapadu, a opisuju događaje između 1840. i 1900. godine, mjuzikl je *nužno* komedija u kojoj se pjeva, detektivski film *nužno* ima za siže neki kriminalni događaj ili ubojstvo oko kojeg se gradi priča, i sl.

- 5 Čije ime potencijalno osigurava veliku gledanost.
- 6 Tako npr. vestern svoj razvitak duguje filmovima o Bronco Billu i Tomu Mixu, komedija braći Marx, mjuzikl Fredu Astairu i Ginger Rogers, itd.
- 7 Obzirom da je diskurs vrlo raširen pojam, ovdje ga upotrebljavamo u smislu *filmske diskurzivne prakse*, odnosno specifičnog govora koji se strukturira u svakom žanru zasebno. Pod diskursom u širem smislu podrazumijevamo taj pojam onako kako je definiran kod M. Foucaulta, s kojim nalazimo neke dodirne točke.
- 8 Klasifikacija preuzeta iz M. Solar: *Teorija književnosti*, Zagreb, 1984., str. 178.
- 9 U ovakvoj konstrukciji često se poštuje jedinstvo radnje, mjesta i vremena. Npr. *Točno u podne* (High Noon, 1952.) Freda Zinnemanna.
- 10 Jasnije rečeno, to je tip *povratno — linearne naracije*. Priča doduše teče linearno, ali joj nedostaje početak, koji se tek na kraju može rekonstruirati. Upravo zbog toga govorimo o kružnom modelu, jer se priča vraća na ishodište. O tim aspektima v. S. Lasić: *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb, 1973.
- 11 U novijoj psihoanalitičkoj diskusiji taj se rez naziva *trauma*.
- 12 S. Furlan u: *Teorija žanra*, str. 94.
- 13 Njegovo zlatno doba smješteno je od 30-ih do 40-ih godina. Danas se takvi filmovi više ne snimaju, uz poneku parodijsku iznimku (W. Allen i A. Reznais) i neuspjeli pokušaj (*Evita*).
- 14 Izvanredan primjer revitalizacije, ali i demistifikacije glazbene komedije nalazimo u: *Žena je žena* (*Une femme est une femme*, 1962) J.-L. Godarda, i to s obzirom na idealiziranje filmskog medija kao takvog, odnosno njegove *aure* (po W. Benjaminu).
- 15 Npr. stvaranje *suspensa*, model *običan čovjek u neobičnoj situaciji*, identifikacija s protagonistom, subjektivni kadrovi i sl. Od većih redatelja koji usvajaju njegov režijski rukopis posebno izdvajamo De Palmu i Polanskog (pogotovo *Mahnitost*, 1988). Izvrstan je noviji primjer film *Mreža* (I. Winkler, 1996) koji u cijelosti preuzima navedeni model.
- 16 Takav cjeloviti citat nazivamo *remake*. U novije vrijeme on je izuzetno popularan i raširen; najviše se odnosi na holivudsku produkciju. Međutim, kod Hitchcocka nije dao značajne rezultate: noviji remakeovi *Psiha*, *Nazovi M radi umorstva*, kao i parodijska obrada *Vrtoglavice*, djela su minorne vrijednosti.
- 17 Ovdje treba razlikovati spaghetti-vestern kao proto-postmodernistički parodijski citat, od filma ceste koji je korektan autofilmski citat; iako ne ulazi u izravnu polemiku, bavi se demitologizacijom sadržajnih i formalnih elemenata žanra (npr. Fonda, Altman).
- 18 U tom smislu nije pesimističan poput *tvrdog* detektivskog filma ili *film noirea* npr.
- 19 Izvrstan su primjer *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, 1992) Clint Eastwooda, žanrovski antivestern; komedija *Maverick* (1994) R. Donnera ili sada već klasičnik *Divlja horda* (*The Wild Bunch*, 1969) S. Peckinpaha.
- 20 Od pojedinih autora izdvajamo Bergmana, W. Herzoga, R. W. Fassbendera i pogotovo Wima Wendersa. Kasniji su predstavnici Mađar Peter Gothar (*Vrijeme, Ta Amerika*), Derek Jarman i W. Allen, Amerikanac Jim Jarmusch i Finac Aki Kaurismaki. O potonjima ćemo reći nešto više.
- 21 Npr. *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982) R. Scotta ili *Batman* (1989) T. Burtona, kao i pripadajući nastavci.
- 22 Npr. *Conan* (1982) J. Milliusa ili *Gospodar prstenova* (*Lord of the Rings*). Najznačajnija je trilogija G. Lucasa *Ratovi zvijezda* koju neki ubrajaju među prve prave postmodernističke filmove.
- 23 Npr. *Dick Tracey*, *Darkman* i sl.
- 24 Izdvajamo L. Bessona i J. J. Benneixa. Čini se da je ovdje prije riječ o *manirizmu*.
- 25 Npr. problem financiranja, filmske opreme, izgradnja studija, distribucija filma, itd.
- 26 Većim dijelom oslanjamo se na knjigu Frederica Jamesona: *The Geopolitical Aesthetic* (Cinema and Space in the World System), Indiana Univ. Press, 1992.
- 27 Teza je zapravo Lyotardova.
- 28 Ibid., str. xiv. »If film is the most postmodern of artforms then it will also be one in which the current political unconscious may most fruitfully be analyzed.«
- 29 Ibid., str. xiv. »For Jameson, cognitive mapping is a way of understanding how the individual's representation of his or her social world can escape the traditional critique of representation because the mapping is intimately related to practice — to the individual's successful negotiation of urban space.«
- 30 Ibid., str. xv. »...we can only understand a film politics when we place it both in its local political context and its global context as film — for any film will inevitably reflect on what one might call its place in the global distribution of cultural power.«
- 31 Ibid., str. xi »...assuming that the relation to the economic is a fundamental element within the cultural object to be analyzed (...) in the psychic processes which engage in its production and reception.«
- 32 Naime, »was there really a murder in the first place?«.
- 33 Slično kao i F. F. Coppola u filmu *Prisluškivanje* (*The Conversation*, 1974).
- 34 Brilljantne analize i doprinose ovoj temi dao je M. Foucault u: *Znanje i moć*; Zagreb, 1994. Pravo je pitanje: koji je to unutrašnji režim moći koji polaže *pravo na znanje*? Diskurs praćenja, prisluškivanja, nadziranja, skrivanja istine, diskurs paranoje simptomatičan je ne samo za navedenu seriju, nego i za mnoštvo suvremenih filmova. Spomenimo npr. *Zavjeru* (1997) R. Donnera ili *Zmijske oči* (*Snake Eyes*, 1998) B. De Palme, rašomonski prikaz u kojoj poliperspektivnost iskaza dokida mogućnost stvarne rekonstrukcije priče.
- 35 V. npr. *Svi predsjednikovi ljudi* (*All the President's Men*, 1976) A. J. Pakule, političko-detektivski film čija je radnja rekonstrukcija konkretne političke afere.
- 36 Nav. prema S. Nealeu u: *Teorija žanra*
- 37 Pod ovime podrazumijevamo npr. eksperimentalni i animirani film.
- 38 Radi se konkretno o modernizmu i postmodernizmu, iako naznake *otpora* nalazimo već i u avangardi. Tek od 60-tih godina možemo govoriti o novom, drukčijem pogledu na instituciju filma u cjelini.
- 39 V. *Teorija žanra*, str. 55

- 40 U hororu diskurzivni poredak utemeljen je na opoziciji *čovjek-priroda*, u vesternu na opoziciji *zakon-bezakonje*, u mjuziklu *želja-zapreka*, u komediji *red-nered*, i sl.
- 41 »Kinematografska institucija postoji pretežno zato da bi proizvodila naraciju, film kao naraciju, ali i zato da bi proizvodila naraciju kao film«, *Teorija žanra*, str. 64.
- 42 Izvrstan su primjer filmovi D. Lyncha i L. Buñuela.
- 43 H. Turković u: *Kinoteka*, str. 50, br. 35-36, 1991.
- 44 Naravno, u slučaju izrazito komercijalno orijentirane holivudske produkcije.
- 45 Autor razmatra avangardistički modernizam američkog *undergrounda*.
- 46 »Kad se kaže da prijemljivost gledalaca treba graditi samom strukturom filma, onda to podrazumijeva oslanjanje filma na ustaljene, dominantne interesne obrasce koje kultivirani gledalac ima pri promatranju filma. Fabulističnost upravo to osigurava.«, *ibid.* str. 46.
- 47 Npr. *Ratovi zvijezda*, E. T., *Conan*, *Willow*, ciklus o Indiani Jonesu i sl.
- 48 Npr. *Alien* i nastavci, *Noć vještica*, *Zvezdane staze* (*Star Trek*), *Superman*, *Ralje* (*Jaws*) i sl.
- 49 Navedimo nasumce i bez ikakve kronologije: *Noć vještica*, *Strava u ulici brijestova*, *Umri muški* (*Die Hard*), *Smrtonosno oružje* (*Lethal Weapon*), *Rambo*, *Petak 13*, *Američki nindža*, *Terminator*,...
- 50 Osim Lucasa, spomenimo i Wellesa (*Citizen Kane*), Truffautu (*Les quatre cents coups*, *La nuit americaine*). Svojevrsnu kombinaciju isповjednog i raspravljačkog filma nalazimo kod W. Allena.
- 51 Uzmimo npr. komplementarno ovoj tezi, Spielbergove filmove, ili pak briljantan primjer suodnosa univerzalnog i općeg, glamura i spektakularnosti, te planetarnog recepcijskog uspjeha — *Titanic* (1998) J. Camerona.
- 52 Kao noviji primjer navodimo digitalnu tehnologiju korištenu u četvrtom nastavku *Ratova zvijezda*, *Fantomska prijetnja* (*The Phantom Menace*, 1999). »Kinematografija 20. st. bila je celuloidna; kinematografija 21. st. bit će digitalna. U bliskoj budućnosti, a to će se dogoditi vrlo brzo, svi će se filmovi snimati i projicirati digitalno. Snimljeni će se materijal automatski unositi u računalo, u kojem će se zbiti i najveći dio postprodukcije.«, George Lucas, cit. intervju.
- 53 V. ostala Wendersova ostvarenja: *Alice u gradovima* (*Alice in der Stadt*) *Tijekom vremena* (*Im Laufe der Zeit*), *Američki prijatelj* (*Der amerikanische Freund*), *Paris Texas* itd.
- 54 V. suvremenija ostvarenja poput: *Pobješnjeli Max* (*Mad Max*), *Bijeg iz New Yorka* (*Escape from New York*), *Vodeni svijet* (*Waterworld*) itd.
- 55 Npr. *Paris Texas* i sl.
- 56 Naime, kinematografija je etimološki — slika kretanja, odnosno slika pokreta, njegov zapis.
- 57 Zbog *zamora* žanrova, iscrpljenosti narativnih obrazaca, klišeiziranih motivskih situacija, normirajućih stilskih postupaka i sl., filmašima se čini kao da su sva filmska izražajna sredstva već — banalno rečeno — potrošena.
- 58 Citatnost je zapravo moguća tek pod uvjetom potpune raspoloživosti filmske umjetnosti u cjelini.
- 59 Izbor iz filmografije: *Zločin i kazna* (1983), *Calamari union* (1985), *Ariel* (1988), *Lenjingradski kauboji idu u Ameriku* (1989), *Djevojka iz tvornice šibica* (1989), *Unajmio sam plaćenog ubojicu* (1990), *Zombi i vlak duhova* (1991).
- 60 Serijal započinje kao detektivski film, odnosno film istrage: nakon otkrića leša u malom provincijskom gradiću (čest motiv kod Lyncha, npr. *Plavi baršun*) i dolaska detektiva, svi stanovnici postaju osumnjičeni. Daljnjim fabularnim tijekom, serijal poprima obilježja horora, filma fantastike, melodrame i akcijskog filma, uvijek zadržavajući temeljne postavke TV-sapunice: radnja se prekida u najzanimljivijem trenutku, postoji visok stupanj identifikacije s likovima, odnosi među likovima su složeni tako da se epizode mogu nizati beskonačno, itd.
- 61 Dobar su primjer filmovi Q. Tarantina, pogotovo *Pakleni šund* (*Pulp Fiction*, 1994).
- 62 Dostatno je sjetiti se filмова *kralja šunda*, »najgoreg redatelja svih vremena« — Eda Wooda i Burtonovog prevrednovateljskog filma o njemu, kao i filмова Rogera Cormana.
- 63 Istaknutiji filmovi: *Matador* (1985), *Žene na rubu živčanog sloma* (1988), *Cvijet moje tajne* (1995), *Kika* (1992), *Sve o mojoj majci* (1999).
- 64 Izvrstan primjer su filmovi Johna Forda *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, 1939) i *Izgubljena patrola* (*The Lost Patrol*, 1934). Carpenter ovdje preuzima model psihološkog nijansiranja likova koje je moguće zbog jedinstva mjesta, radnje i vremena, omogućeno činjenicom da su likovi »dostupni« jedni drugima i da odatle proizlaze dramske situacije. Nije neobična teza da je npr. *Stvor* (iako *remake* jednog starijeg filma istog naslova) zapravo dobar citat *Izgubljene patrola* (skupinu ljudi napada nevidljiv i nepoznat neprijatelj).
- 65 U nekim segmentima podsjeća na Hitchcockov *Psycho*. Inače, ova Carpenterova *uspješnica* nedavno je duhovito citirana u: *Vrisak* (1996) i *Vrisak 2* (1997) Wesa Cravena, također majstora horora.
- 66 Inače, ta dva žanra mnogo su bliža nego što se to na prvi pogled čini. Oba se zasnivaju na borbi dobra i zla, koriste pojednostavljene obrasce (nema jačih psiholoških portreta likova), imaju uski ikonografski radijus i pojednostavljenu temeljnu simboliku.
- 67 Ovome je sličan film *Od sumraka do zore* (*From Dusk Till Dawn*, 1996), ne osobito uspjeta, ali efektna horor groteska R. Rodrigueza. Dobar je primjer spoja komičnog i zastrašujućeg *Bal vampira* (*Dance of the Vampires*, 1967) R. Polanskog.

Literatura

- Arnheim, Rudolf, 1962., *Film kao umetnost*; Beograd: Narodna knjiga
- Belan, Branko, 1979., *Sintaksa i poetika filma*; Zagreb: Filmoteka 16
- Deleuze, Gilles, 1991., *Podoba-gibanje*, Ljubljana: ŠKUC — Studia humanitas
- Filmska enciklopedija*, sv. 1 i 2 (1986., 1990.), Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Gregor/Patalas, 1977., *Istorija filmske umetnosti*, Beograd: Institut za film
- Habermas, Jürgen, *Filozofski diskurs moderne*, 1988., Zagreb: Globus

- Jameson, Frederic, 1992., *Geopolitical Aesthetic*, Bloomington, London: University Press, British Film Institute
- Lyotard, Francois, 1990., *Postmoderna protumačena djeci*, Zagreb: »August Cesarec«, Naprijed
- Lyotard, Francois, 1988., *The Postmodern Condition*: University of Minnesota Press
- Milanja, Cvjetko, 1996., *Slijepe pjege postmoderne*, Zagreb: Studio grafičkih ideja
- Oraić-Tolić, Dubravka, 1990., *Teorija citatnosti*, Zagreb: GZH
- Orwell, Miles, 1995., *After the Machine*, Mississippi: University Press of Mississippi
- Peterlić, Ante, 1977., *Uvod u teoriju filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Peterlić, Ante, 1976., *Pojam i struktura filmskog vremena*, Zagreb: Školska knjiga
- Postmoderna — Nova epoha ili zabluda*, 1988., Zagreb: Naprijed
- Postmoderna ili borba za budućnost*, 1993., Zagreb: »August Cesarec«
- Sadoul, George, 1962., *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb: Naprijed
- Schmidt, Burghardt, 1988., *Postmoderna — strategije zaborava*, Zagreb: Školska knjiga
- Solar, Milivoj, 1984., *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga
- Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina hrvatskog filma*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Štefančić, Marcel, 1991., *Lovec na ljudi*, Ljubljana: Karantanija
- Teorija žanra — zbornik*, 1987., Beograd: Institut za film
- Turković, Hrvoje, 1991., »Novoholivudski postmodernizam — Filmovi nebeskog letača«, *Kinoteka* br. 35-36.
- Virilio, Paul, 1994., *The Vision Machine*, London: British Film Institute
- Virilio, Paul, 1997., *Open Sky*, London — New York: Verso Books
- Žižek, Slavoj, 1984., *Birokratija i uživanje*, Beograd: Radionica SIC
- časopisi: *Republika*, *Quorum*, *Frakcija*, *Kinoteka*, *Vijenac*, *Treći program Hrvatskog radija*

Filmografija

- Američki grafiti (American Graffiti)*; red. G. Lucas, SAD, 1973.
- Bijeg iz New Yorka (Escape from New York)*; red. J. Carpenter, SAD, 1981.
- Blow Out*; red. B. De Palma, SAD, 1981.
- Čovjek slon (Elephant Man)*; red. D. Lynch, SAD, 1980.
- Dina (Dune)*; red. D. Lynch, SAD, 1984.
- Divlji u srcu (Wild at Heart)*; red. D. Lynch, SAD, 1990.
- Dracula*; red. F. F. Coppola, SAD, 1994.
- Dosjei X (X-Files)*; prod. C. Carter, SAD, 1993.-...
- Eraserhead*; red. D. Lynch, SAD, 1977.
- Female Trouble*; red. J. Waters, SAD, 1974.
- Imperij uzvrća udarac (Empire Strikes Back)*; red. I. Kershner, SAD, 1979.
- Interju s vampirom (Interview with the Vampire)*; red. N. Jordan, SAD, 1996.
- Izgubljena cesta (Lost Highway)*; red. D. Lynch, SAD, 1996.
- Knez tame (Prince of Darkness)*; red. J. Carpenter, SAD, 1987.
- Magla (The Fog)*; red. J. Carpenter, SAD, 1980.
- Mrtav čovjek (Dead Man)*; red. J. Jarmusch; SAD, 1995.
- Napad na policijsku stanicu (Assault on Precinct 13th)*; red. J. Carpenter, SAD, 1976.
- Noć vještica (Halloween)*; red. J. Carpenter, SAD, 1978.
- Pink Flamingos*; red. J. Waters; SAD, 1972.
- Plavi baršun (Blue Velvet)*; red. D. Lynch, SAD, 1986.
- Poliester*; red. J. Waters, SAD, 1985.
- Povratak Jediija (The Return of the Jedi)*; red. R. Marquand, SAD, 1983.
- Priča iz Lisabona (Lisabon Story)*; red. W. Wenders; Njem./Port./Franc., 1995.
- Ptice (The Birds)*; red. A. Hitchcock, SAD, 1963.
- Ratovi zvijezda (Star Wars)*; red. G. Lucas, SAD, 1977.
- Strava u ulici brijestova (Nightmare on Elm Street)*; red. W. Craven, SAD, 1984.
- Stvor (The Thing)*; red. J. Carpenter, SAD, 1982.
- Tamna zvijezda (Dark Star)*, red. J. Carpenter, SAD, 1975.
- Twin Peaks*; red./prod. D. Lynch, SAD, 1990/91.
- Uvećanje (Blow-up)*; red. M. Antonioni, V. Brit., 1966.
- Vampiri (Vampires)*; red. J. Carpenter, SAD, 1998.
- Vrisak (Scream)*; red. W. Craven, SAD, 1996.

Tomislav Čegir

Maniristički western Sergia Leonea



Za šaku dolara (1964.)

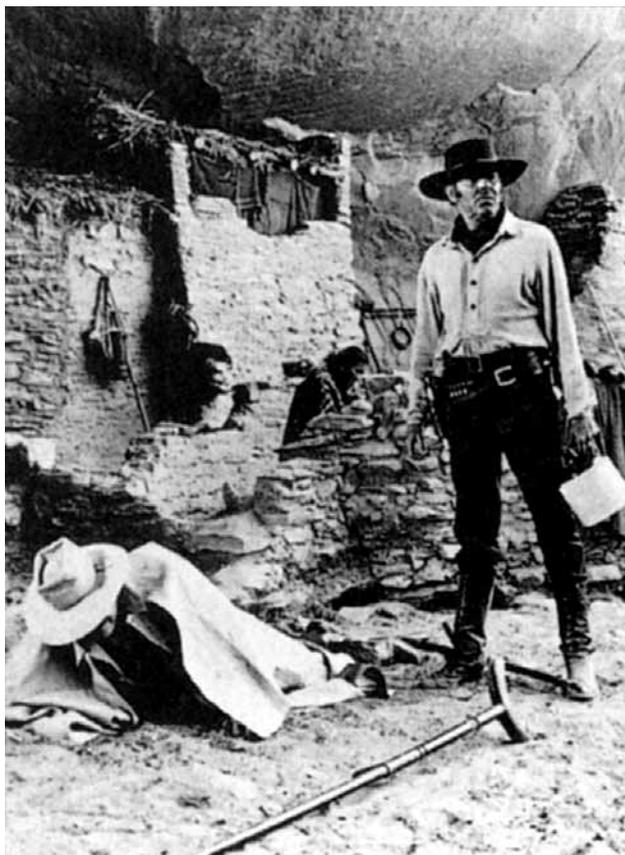
Između višestrukih odredaba kojima podliježe Sergio Leone, ovdje ćemo obraditi jednu, sažetu u tvrdnji: Sergio Leone je manirist vesterna.

No, što je uvjetovalo takav njegov položaj, određen odnosom prema klasičnom razdoblju žanra? On preoblikovanju žanrovske tradicije pristupa s izvanjskog stajališta društva koje nije američko, već europsko; dakle sa stajališta koje se prema američkom mitu odnosi s jasno izraženim odmakom. To stajalište nije samo njegovo — europski, odnosno talijanski proizvodni odnos prema žanru vesterna nije započeo s redateljskim pokušajima Sergia Leonea;¹ no upravo su njegovi filmovi bili prvi koji su postigli uspjeh u izvornom podneblju nastanka žanra, u SAD-u.

Sergio Leone stvara u razdoblju kada klasično u vesternu već podosta odmiče od svojih vrhunaca, kada većina autora što ih uvrštavamo među najznačajnije u »zlatnom« hollywoodskom razdoblju snima svoje posljednje žanrovske primjere. Goto-

vo se znakovitim može činiti podatak da upravo 1964. godine, kada Sergio Leone uprizoruje *Za šaku dolara*, čak dvojica znamenitih autora: John Ford i Raoul Walsh stvaraju svoje završne vesterne — *Jesen Čejena* (Ford) i *Udaljena truba* (Walsh). Šezdesete se prema pedesetima odnose sa znatnom razlikom, promotrimo li ta dva razdoblja sa stajališta društvene uvjetovanosti, odnosno stanja filmske industrije. Izmijenila se sama struktura društva, ne samo američkog već i europskog, političke su promjene bivale izraženije no prije, pa se nužno morao mijenjati i ustroj filmske industrije. Tako je i klasičan pristup žanru vesterna postao gotovo suvišan, jer se promijenilo zanimanje gledateljstva. Odrednicama klasičnog nije se u šezdesetima moglo više pristupiti istovjetno pedesetima; društvene su promjene izazvale otklon prema manirističkom pristupu. U tom se kontekstu javlja i maniristički odnos Sergia Leonea prema tradiciji i nasljeđu, i to ne samo žanra vesterna već i, sveobuhvatnije, prema američkom mitu o pokoravanju Zapada. Vesterni Sergia Leonea, a riječ je o trilogiji *Za šaku dolara* (1964), *Za dolar više* (1965) i *Dobar, loš, zao* (1966), te *Bilo jednom na Divljem zapadu* (1968), na izniman način preoblikuju mit, ali i komentiraju samu njegovu bit. Mit o Zapadu za Leonea sadrži sve bitne izvorne sastojke, no neki su od njih prenaplašeni gotovo do samih krajnosti. Leoneovo viđenje mita u potpunosti je primjereno razdoblju u kojem nastaje. Sumnja u ispravne društvenih vrijednosti odražava se u sumnji u ispravnost samog američkog mita o Zapadu, iako je riječ o sagledavanju s odmakom. Ne mora se činiti začudnim da Leone poznaje sve izvorne odrednice i žanra i mita, poštuje obje tradicije, ali ih ne priznaje u potpunosti — zato da bi mogao pristupiti njihovom preoblikovanju. U Leoneovim vesternima tako »dolazi do hipertrofije svih komponenti žanra (onih vanjskih) dok etička ili metafizička dimenzija kojom klasični western obično završava potpuno nestaje. Dolazi do visoke svijesti autora o stilu koji postaje sam sebi svrha, a time i odrediteljem sadržaja».² Ako u klasičnom vesternu protagonist mora donijeti kakvu moralnu odluku, u Leoneovim vesternima uočavamo da nema »veličanja nikakve posebne ideologije, već spretnosti i sposobnosti junaka da uništi svoje protivnike».³ Sadržaj mita prestaje biti važan sam po sebi, on se ograničava na stilske postupke u kojima prevladava manirizam. Stilski manirizam uočavamo na svim razinama, od uobličavanja protagonista do same ikonografije žanra.

Prije svega, pogledajmo kako Sergio Leone promatra dodir američke i meksičke tradicije, što za njega one predstavljaju



Za šaku dolara (1964.)

i kakav je njihov međusoban odnos?⁴ Zanimljiv je odnos dvaju civilizacijskih podneblja što ga možemo uočiti u žanru vesterna. U John Fordovoj *Poštanskoj kočiji* (1939.), Meksiko je podneblje u kojem se zakonski otpadnici, ali moralno ispravne osobnosti, mogu odvojiti od »blagoslova civilizacije« koja bi mogla naštetiti njihovoj ustroju. U Sam Peckinpahovim vesternima Meksiko postaje mjesto pročišćenja protagonista, no jednako tako i mjesto starijih civilizacijskih tekovina u kojem možemo uočiti starije civilizacijske tekovine od onih američkih. No, za Leonea Meksiko je podneblje otuđenja i nedostatka sigurnosti, ne samo za pojedinca već i za čitavu zajednicu. U filmu *Za šaku dolara* meksičko naselje San Miguel tek je područje sukoba dviju suprotstavljenih obiteljskih klanova, meksičkog i američkog u kojem gotovo i nema drugih stanovnika, u kojem je opasnost neprestano prisutna i u kojem civilizacijsko nasljeđe gotovo uopće ne postoji. Osnova je zajednice mala obitelj razdvojena i ugrožena sukobom dvaju klanova. U pitanju je njezina opstojnost, jer su članovi međusobno razdvojeni i tek im akcijsko djelovanje stranca osigurava zaštitu i bijeg na područje Sjedinjenih Država, gdje će iznova moći uspostaviti obitelj kakva treba biti. Film *Za dolar više* predstavlja tek nešto izmijenjeno zaleđe samim zbijanjima. Oba su područja bez ustanova zakona, područja u kojem je djelovanje odmetnika nespitano i u kojem tek lovci na ucjene predstavljaju zamjenu za predstavnike zakona. Film *Dobar, loš i zao* predstavlja pak drugu krajnost rasula i odsutnosti poretka. Smješten u

razdoblje američkog građanskog rata, pokazuje sav besmisao sukoba u kojem je uloga pojedinca svedena na mogućnost preživljavanja izbjegavanjem općeg rasula, iako se pojedinačnom ne može umaknuti.⁵ *Bilo jednom na Divljem zapadu* pokazuje nam svu slojevitost Leoneovog odnosa prema područjima zapadno od Mississippija. Dvoznačnost je očitovana u svakom motivu. Izgradnja željezničke pruge, a njome se pokoravaju golemo prostranstva i omogućuje izgradnja novog društva, istodobno je i put kojim materijalizam i korupcija prodiru u neoskrvnutu ljepotu Zapada i primarni društveni poredak. Uz izgradnju je pruge povezano i nastajanje malih gradova koji su, svojim načinom opstanka, zapravo male kapitalističke zajednice koje još tek površno odišu pionirskim duhom. Nema dakle u Leoneovom viđenju Zapada suvišnog sentimentalizma kojim bi opteretio svoj autorski manirizam, više uočavamo gotovo stilizirano razmatranje pozadine na čijem je predlošku stvoren mit i njegove preinake. Ako se čini da je Leone u svom viđenju mitskog i zbiljskog u vesternu suviše hladan, pretjerano stiliziran, to je nužan postupak da bi njegova svrhovitost takva prikaza ostala neokrnjena.

Leoneov manirizam posebice je izražen u odnosu prema ikonografiji vesterna. »On je koristi u što je moguće više dramatskih situacija i to ne samo u smislu koreografije, već i u smislu scenografije.«⁶ Kako dobro poznaje tradiciju žanra u kojem stvara, on lako preuzima već videne ikonografske motive iz raznih filmova, uklapa ih u svoje filmske cjeline i daje im znatno veći naglasak no što je to ranije bio slučaj. Ikonografija u Leoneovim vesternima postaje čimbenikom za sebe, sastavnicom bez koje njegova djela ne bi mogla biti stilizirana u tolikoj mjeri. Stvarnost je toliko prenaplašena u vesternima Sergia Leonea da prestaje biti realističnom. Stilizacija određenih ikonografskih motiva toliko je potpuna da postaje gotovo ritualnom. Na primjer, u američkom je vesternu prečesta uporaba vatrenog oružja gotovo oznakom slabosti. Protagonisti su klasičnog vesterna često u stanju razriješiti situaciju, iskazujući snagu vlastite osobnosti i bez uporabe oružja. Kada je posrijedi njegova uporaba, čini se to u klasičnom vesternu bez suvišnog naglašavanja, jer bi tada motiv nadjačao sam sadržaj. Kod Leonea nalazimo oprečnu situaciju, njegovi protagonisti, naime, često rabe vatreno oružje, svjesni su svoje vještine rukovanja njime i ne zaziru od okršaja. Dok je u klasičnom vesternu oružje bilo tek sredstvo kojim se sukobljavaju sudionici, kod Leonea ono postaje njegovim zasebnim, gotovo najvažnijim sudionikom. Upravo je Leone prvi primijenio kadar s točke gledišta revolvera, dok je poraženi sudionik u drugom planu. Pritom, u raskadriranju dvoboja, pravo maniristički, taj redatelj produžava stvarno vrijeme revolveraškog sukoba, poigravajući se filmskim vremenom. Namjerno prenaplašeni, takvi sukobi postaju gotovo mitološki, oni su »konačno poprište u kojem junak po već utvrđenoj skali vrijednosti demonstrira u borbi sve što zna, sve što može, pokazuje koliko vrijedi,«⁷ postaju oni dapače, svojevrsnom »zamjenom športskog natjecanja«⁸ okušavanja spretnosti s oružjem i iskušavanja vlastite hladnokrvnosti. No, valja se prisjetiti da je u nizu revolveraških sukoba kojima obiluju Leoneovi vesterni nužno barem spomenuti završne koji se svojim odrednicama razlikuju od onih uo-

bičajenih. U filmu *Za šaku dolara* protagonist oboružan revolverom suprotstavlja se antagonistu koji rabi pušku, dakle oružje veće snage; a pritom se zaštićuje na poseban način. No, naposljetku, pobjednik sukoba upravo je onaj koji prazno oružje puni prvi, čime je podcrtana već spomenuta kontekstualna športska dimenzija. *Za dolar više* nudi drugačije viđenje obračuna. Glavni je protagonist tek sporedni sudionik, onaj koji tek svjedoči dvoboju antagonista i drugog protagonista motiviranog osvetom. *Dobar, loš, zao* naposljetku je sukob troje likova, ne tek dvoje; dok i u *Bilo jednom na Divljem zapadu* uočavamo otklon od uvriježenog. Obračuni su, dakle, najnaglašenija ikonografska odrednica svih navedenih filmova, no nisu i jedina. Odjeća likova služi poput označnice prvotnog raspoznavanja. Poncho glavnog protagonista u »dolarskoj« trilogiji, dugi kaputi skupine antagonista u *Bilo jednom na Divljem zapadu* koji su preuzeti od negativaca u *Mojoj dragoj Clementini* (John Ford, 1946),⁹ svojom su prepoznatljivom uporabom postali više od pukog motiva. Ikonografija zauzima u vesternima Sergia Leonea znatniju ulogu no u bilo kojem drugom razdoblju žanra, njezina je svrhovitost neupitna, nema nikakvih sumnji u njezin značaj u oblikovanju filmske cjeline u kojoj sudjeluje. No, stilizacija ikonografije s manirističkog stajališta ostala bi tek puki dodatak da Leone punu pozornost ne posvećuje svojim likovima, bilo da je riječ o protagonistima ili antagonistima. Njihova je opstojnost u filmskoj sadašnjosti gotovo uvijek povezana sa zbivanjima iz prošlosti. Postupci su Leoneovih protagonista, mučenih prošloću, uvijek i njome uvjetovani. Retrospekcija tako ima središnji značaj u njegovim filmovima. Ona je prikrivena u filmu *Za šaku dolara* gdje tek jedna protagonistova rečenica iskazuje motivaciju pomoći bespomoćnoj ženi i njezinoj obitelji. U *Za dolar više* upravo je drugi protagonist motiviran osvetom zbog zločina koji je počinio antagonist. Taj je zločin evociran izravno, u dva kratka antagonistova *flashbacka*, ili neizravno, prisutnošću satova sa slikom sestre protagonista osvetnika, satova koji posjeduju obojica upletenih. Osveta je motivacija i protagonista u *Bilo jednom na Divljem zapadu*, a njezine razloge uočavamo u promišljenom stupnjevanju retrospektivnih dijelova filma. Ni u klasičnom vesternu motiv osvete nije bio rijedak, no njezina je provedba uvijek bila drugačijeg značenja no u Leoneovim filmovima. Razlike možemo iznaći u tradiciji dvaju različitih podneblja. Angloamerička tradicija zagovara moralne dvojbe protagonista tijekom provođenja osvete, dok, prema latinskoj tradiciji melodrame, junaka ne priječe u izvršenju osvete nikakve moralne dvojbe. Njegove prepreke nisu unutarnje već vanjske i on ih sve mora svladati da bi raščistio s prošlošću. Nije uputno zanemariti ni motiv lovca na ucjene koji se znatno naglašava u *Za dolar više*. Ako je protagonist *Za dolar više* u svom poslu motiviran isključivo materijalnim, u klasičnom je vesternu njegovo obnašanje takva posla bilo gotovo uvijek motivirano osvetom zbog nekog počinjenog zločina, i to onda kad zakon postaje neučinkovit. Protagonisti u Leoneovim filmovima nisu ni izvorno dobri, ni loši, već ih određuje njihovo



Za šaku dolara (1964.)

djelovanje u odnosu s antagonistima. Nema u njima izrazitih pozitivaca, moralno određenih od samog početka, jer ih na djelovanje uglavnom nagoni njihov pragmatizam. Do manirizma naglašenih osobnosti koje ih čine »većim od života«, ti protagonisti u svom ustroju ne nose nikakve etičke ideale za koje se valja izboriti. Svi su oni redom usamljenici koji zazeru od izravnih veza s drugim likovima. Kada te veze i postoje, više su zasnovane na skepticizmu no na potpunom povjerenju. U filmu *Za šaku dolara*, koji je nastao prema istovrsnom predlošku *Tjelesne straže* (Akira Kurosawa, 1961.),¹⁰ protagonist je usamljenik koji zbog vlastite dobrobiti potpomaže obje zavađene strane. Nema on obiteljskih veza, a njegovo iskazivanje poštovanja obiteljske tradicije očitovano je u pomaganju nemoćnoj meksičkoj obitelji. U *Za dolar više* odnos dvojice protagonista surogat je obitelji, jer se oni međusobno nazivaju »ocem« i »sinom« iako u njih ne uočavamo nikakvih naznaka stvarnog povjerenja. *Dobar, loš, zao* prikazuje tri protagonista potpuno različita ustroja koji su povezani jedino željom za materijalnom dobiti. U *Bilo jednom na Divljem zapadu*, pak, važan je odnos protagonista i antagonista, jer: »njihove su individualne razlike manje važne no divovske kvalitete koje imaju u zajedništvu, i u svakom slučaju etičke su razlike između dobrog i lošeg manje važne no povijesni jaz između dva naraštaja pionira: nomadskih pustolova i novih naseljenika odlučnih da stvore nešto za sebe zbog čega su prikladniji nastajanju industrijske civilizacije.«¹¹ No, upravo u tom filmu ženska je protagonistica pragmatičnija od protagonista, prava začetnica nove zajednice, ona koja ne mari za prošlost, već skrbi za bolju budućnost. U ranijim Leoneovim vesternima žene su u okviru filmske cjeline gotovo nevažne, njihova je uloga više predmotivacijska no dramaturška. Zanimljivo je da tek u filmu *Bilo jednom na Divljem zapadu* Sergio Leone u uobličavanju protagonistice poseže za manirističkim postupkom sažimajući u njoj neke od bitnih odrednica žena klasičnog vesterna, od bivše prostitutke, preko udovice, do začetka nove društvene zajednice.

Ne treba pri raščlanjivanju filmske građe vesterna Sergia Leonea zaboraviti ni njegov neuobičajen pristup vizualnosti. O njegovu se redateljskom stilu dovoljno raspravljalo; njegova je sklonost raznolikoj uporabi planova, sa snažnim nagla-



Za šaku dolara (1964.)

skom na krupnom detalju, uočljiva bez većih poteškoća. Ako je u klasičnom vesternu prikazani lik gotovo uvijek neraskidivo povezan s okolišem u kojem opstoji, u manirističkom je on izdvojen da bi se gledatelju prepustila mogućnost dublje psihologizacije lika samog po sebi. Leone ne zazire od uporabe kadrova autorskog komentara, čime postiže veću sugestivnost i usmjerava gledateljevu pozornost. Ako klasični vestern slijedi tip montaže čijim začetnikom možemo smatrati Davida Warka Griffitha, maniristički se vestern, u Leoneovoj izvedbi, više priklanja nasljeđu koje započinje Sergejem Eisensteinom. »Leone i prošlost i sadašnjost sjedinjuje zamučivanjem, a radnju obavljenu u prošlosti prikazuje ili u usponenom pokretu (ako joj želi pridodati ritualni karakter) ili

potpuno drugačije osvijetljenu ili pak nešto mutniju«. ¹² Poigravajući se filmskim ritmom, maniristički rabeći glazbene zapise Ennia Morriconea, služeći se mogućnostima tišine, Sergio Leone tvori filmsku cjelinu koju treba razmatrati s poštovanjem.

Gotovo je neprestano očevidna njegova ljubav spram vester- na, njegovih mitova i junaka, uz česte posvete klasičnim primjercima žanra. ¹³ Svjestan da ne može dostići ni jednog od svojih uzora, Leone niti ne pokušava prizvati u sjećanje nekog od značajnijih redatelja klasičnog vesterna. Vlastito stvorenim rukopisom on oblikuje filmove u kojima je »čas lirik, čas dramatik, čas epik«. ¹⁴ Često očitovana opreka »starih« i »novih« vremena koju nalazimo u opusima svih značajnijih redatelja ove filmske vrste, nije toliko očito prisutna u Leoneovom prinosu žanru; osim u filmu *Bilo jednom na Divljem zapadu*. Potpuno svjestan da je povijest osvajanja ujedno i povijest nasilja, prepušta on gledatelju, s tipično europskim odmakom, donošenje suda o ispravnosti vremena u kojima se radnja odigrava. Tako Sergio Leone iskazuje i vlastitu dvojnost spram stvaranja i odrastanja američkog društva, ali i spram mitskih predložaka koji to stvaranje prate. Dok s razumijevanjem, ali ne i potpunim odobravanjem prati sam mit, Leone je svjestan društvenog nesklada između osobnosti, koja je bila bitan čimbenik izgradnje Divljeg zapada, i ustanova koje te osobnosti često sputavaju, te nije ni sam siguran koliko je bilo ispravno poslužiti se mitom da bi se oblikovalo društvo. No, istodobno se, upravo maniristički, pita koliko je i sam mit bio ispravan.

Bilješke

- 1 Talijanski vestern obuhvatio je ne samo filmske pokušaje, već i rani književni odmak Emilia Salgarija, kao i stripovna izdanja nastala u razdoblju nakon Drugog svjetskog sukoba. Prema raznim navodima, prije prvog Leoneovog vesterna snimljeno je oko dvadeset i pet primjera tog žanra — tzv. »špavesti vesterna« — u talijanskoj produkciji.
- 2 Marinković, 1989.
- 3 Isto.
- 4 Ne treba zaboraviti činjenicu da Leone nema prigodu snimati u hollywoodskom okružju i na izvornim lokacijama, već u talijanskim filmskim studijima i u španjolskoj provinciji Almeriji koja mu služi kao predtekst meksičkog područja.
- 5 Besmisao sukoba u *Dobar, loš, zao* možemo, dakako, shvatiti kao otvorenu metaforu tada suvremenog sukoba u Vijetnamu.
- 6 Marinković, 1989.
- 7 Isto
- 8 De Fornari, 1997.
- 9 Zanimljivo je da ih rabi i Walter Hill u svom vesternu *Jahači na duge staze* (1980)
- 10 Sam Sergio Leone isprva nije isticao izravan izvornik, već se pozivao na djela poput Dashiell Hammettovog »tvrdukuhanog« kriminalističkog romana koji je nadahnuo i Kurosawu. Oreste De Fornari u svojoj citiranoj knjizi navodi da je na filološkoj razini riječ o slabo održivoj tezi, koliko god bila zanimljiva ona o kulturnoj povezanosti koja dokazuje kako zapleti i klišeji mogu nastajati u različitim podnebljima a da autori ne budu svjesni sličnosti.
- 11 De Fornari, 1997.
- 12 Marinković, 1989.
- 13 Najglasovitiji je primjer uvodna sekvenca *Bilo jednom na Divljem zapadu* koji ne samo da je posveta čestim epizodistima vesterna Jacku Elamu i Woody Strodeu, već i svojevrсна inačica motiva preuzetog iz Fred Zinemannova *Točno u podne* (1952).
- 14 Marinković, 1989.

Literatura

De Fornari, Oreste. 1997., *The Great Italian Dream of Legendary America*, Rim: Gremese
 Gallafent, Edward, 1994., *Clint Eastwood — Actor and Director*; Australia: Capricorn Link
 Marinković, Pavao, 1989., »Bio jednom Sergio Leone«, *Kinoteka* br. 6, lipanj 1989, Zagreb

Tomislav Gotovac

Mjesto pod suncem Georgea Stevensa*

Mjesto pod suncem/A Place in the Sun

Paramount Pictures

Producenti i redatelj: *George Stevens*

Scenarij: Michael Wilson i Harry Brown, prema drami *Patricia Kearneyja* temeljenoj na romanu *Američka tragedija* Theodora Dreisera

Kamera: William C. Mellor

Scenografija: Hans Dreier i Walter Tyler Kostimografija: Edith Head

Glazba: Franz Waxman

Montaža: William Hornbeck

Premijerno prikazan u rujnu 1951.

Trajanje: 122 minute

Uloge: Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters, Anne Revere, Raymond Burr, Herbert Heyes, Keefe Brasselle, Shepperd Strudwick, Frieda Inescort, Ian Wolfe, Lois Chartrand, Fred Clark, Walter Sande, Douglas Spencer, John Ridgely, Kathryn Givney, Ted de Corsia, Charles Dayton, Paul Frees i William Murphy.

Kraj autoceste stoji mladić u radnim hlačama i uzaludno pokušava zaustaviti jedan od automobila što prolaze pokraj njega. U jednoj ruci nosi maleni kofer dok palac druge ruke drži u zraku bezuspješno tražeći prijevoz iako se čini da ga vozači ne primjećuju. Zatim se mladić okrene, razočaran plodovima svog truda. Ispred njega nalazi se veliki plakat s djevojkom u kupaćem kostimu i natpisom: 'To je Eastman.' Začuvši zvuk trube mladić se osvrne, no tek je na trenutak uspio ugledati prelijepu djevojku za upravljačem skupog automobila. Slijedio ga je pogledom gledajući kako nestaje u daljini.

Kiša pljušti.

Istrčavaju iz automobila ispred Alicine kuće i sklone se ispod stubišta.

»Laku noć... Rado bih te pozvala unutra, ali gđa Roberts je vrlo stroga u tom pogledu.«

»Ne bih htio da imaš problema zbog mene«, kaže George te, ispruživši ruku kroz prozor, upali Alicin mali radio. Kako je glazba preglasna, George utrči u sobu da bi je stišao.

»Rado bih te pozvao unutra, smije se iz sobe, ali glazba mora biti vrlo tiha.«

Alice se oprezno ogleda oko sebe, zatim tiho priđe hodnik i uđe u svoju sobu. Zagrlje se i počnu plesati. George zatvori vrata.

»Ovo je divno... Gđa Roberts spava odmah kraj vrata«, šapne Alice.

»Željeli smo nešto poput ovoga«, tiho kaže George.

»Da, poput...«

Iz malog radija na prozoru čuju se tihi zvuci rumbe...

Iz malog radija na prozoru više se ne čuje glazba, s vremena na vrijeme začuje se zujanje... Negdje kukuriče prvi pijetao... Sviče zora, George se iskrada iz Alicine sobe.

George nervozno šeće po sobi. Kroz prozor vidimo velik osvijetljeni plakat s natpisom 'Vickers'. George korača gore-dolje po sobi, zatim izađe u hodnik i priđe zidnom telefonu.

»Halo, Alice?... Ja sam. Kako si? Još uvijek isto?... Ne, još nisam našao liječnika... Što? Da, dobro. Ne brini se. Sve će biti u redu. Da?... Da, zapravo... Laku noć...«, natmureno spušta slušalicu i vraća se u svoju sobu. I prije nego što je ušao u sobu, ponovo zazvoni telefon. Vraća se i podiže slušalicu.

»Da, ja sam. Tko?... O, zdravo! Da, naravno da te se sjećam. Nisam ti odmah prepoznao glas... Petak navečer?... Mislim da ću moći... Ne, volio bih. Da... dobro, vidimo se tamo. Do viđenja, gđice Vickers... Što?...«, George se nasmiješi: »Do viđenja, Angela...« Spušta slušalicu i vraća se u sobu. Sjeda i počne sanjariti...

George je u svojoj sobi, u ruci drži kalendar... Dok on razmišlja s radija čujemo glas koji govori: ...»čini se da je ova čarolija lijepog vremena čak i prelijepa u nekim dijelovima zemlje... iz New Yorka stižu izvješća da je sedmero ljudi umrlo zbog visokih temperatura... Zato budite oprezni, ne zaboravite da se isto može dogoditi i vama... vozite oprezno... ako niste dobri plivači, ne idite u velike dubine, držite se obale...«

George prelazi sobu, staje pred slikom koja visi na zidu; to je slika Ofelije koja pluta na vodi... Zuri u sliku, a zatim se okrene... Baca se na krevet, prekrivajući lice rukama... Izvana se čuje truba Angelinog automobila... George je ne čuje,

* Tekst je napisan za Galeriju De Appel u Amsterdamu, za manifestaciju *12 Films*, 1979.



drži glavu u rukama... Angela podiže kamenčić i baca ga na Georgeov prozor. On je čuje i istrčava van... ulaze u auto i zagrlje se.

Na jezeru je sunčan dan. Drveni dokovi svijaju se pod udarima velikih valova koje proizvode bučni čamci što prolaze prvo u jednom, a zatim u drugom smjeru. George i Angela su na jednom od tih čamaca, u grupi ljudi. Na doku je ostao radio i čujemo vijesti: ...»čamac i djevojčino tijelo nađeni su, ali mladićevo tijelo danas još nije nađeno, 17 je sati...« — grozna buka prolazećih brodova prigušuje glas radijskog voditelja; nakon nekog vremena ponovno začujemo voditeljev uzbuđeni glas: »...ronioci su pomno pretražili dno, ali...« — zvuk motora ponovno prigušuje voditelja. »...osnovana sumnja da mladić nije u jezeru te da je živ, koja također potvrđuje i da...« — ponovno čamac u prolazu prigušuje glas voditelja — »... a sada malo glazbe...« — s radija se čuje glazba orkestra.

Još uvijek odjevena, očekujući Georgea, Alice je zaspala na krevetu. On tiho uđe u sobu i vidi stol postavljen za dvoje na kojem je torta u čast njegova rođendana. Alice se budi.

»Draga, prijam je trajao do prije nekoliko minuta... Žao mi je. Nisam ih se mogao riješiti tri sata...«

»Četiri«, ona ga ispravlja ne pogledavši ga. »Izgleda da si se jako dugo pozdravljao... Mogao si nazvati...«

»Da, znam... znam... mogao sam.«

»Nema veze«, suho odvratila Alice, pokazujući na stol. »Tvoji rođendanski darovi čekaju te na tanjuru.« Kad George pride stolu i uzme mali paket, ona nastavlja istim tonom: »Sretan rođendan!«, i zatim sjedne za stol.

»Divno je!«, kaže George gledajući nalivpero koje je odmotao. »To je baš ono što mi je potrebno za novi posao, ha?«

»Je li ondje bilo puno mladih ljudi?«

»Ne puno. Zašto?«

»Otopio se!«, Alice pokaže na sladoled i doda: »Je li i tvoja rođakinja Marsha bila ondje?... I sve one lijepe djevojke o kojima čitamo u novinama?«

»Neke su bile«, odvrća George jednolično, »ali nisu sve lijepe.«

»A Angela Vickers?«

»Što?«

»Je li ona lijepa? Je li ti ona privlačna?«

»Da, sviđa mi se... Naravno, lijepa je djevojka... nosi lijepu odjeću.«

»A zašto i ne bi, s tim novcem.«

»Draga, zašto me i dalje gnjaviš?«

»Ne mogu si pomoći. Ne shvaćam zašto im nisi mogao reći da imaš još jedan dogovor.«

»Znaš da im ne mogu reći za tebe. Zar ne razumiješ... Da moja obitelj sazna za našu vezu, oboje bismo ostali bez posla.«

»George... možda me više ne želiš toliko vidjeti... Radi li se o tome? Ili me možda više uopće ne želiš vidjeti?... Sad kad si šef odjela...?«

»Nikad to nisam rekao...«, odgovori mirno gledajući Alice, a ona počne plakati. On klekne kraj nje i obgrli je rukom. »Nemoj plakati, draga... Gledaj, plešeš jednako dobro kao i te djevojke... i izgledaš jednako dobro... Prestani plakati. Hoćeš li?«

»O, George«, jeca Alice, »to je grozno! Ne... ne mogu ti reći koliko grozno!«

»Što je grozno?«

»Pa, tako se bojim...«

»Čega, draga?« George se odmakne skidajući ruku s njezina struka.

»George, u nevolji smo... U velikoj nevolji...«

»Kako to misliš?« Ustane i nagne se nad nju.

»Sjećáš li se one prve noći... kad si došao ovamo?... Tako sam zabrinuta!...«

Shrvan brigama, George pleše namrgođen... Alice je uzrujana njegovim raspoloženjem.

»Zar nisi sretan što si sa mnom?«

»Sretan? Problem je što sam večeras i previše sretan.«

»Čudno izgledaš. Tako mračno i daleko... Kao da imaš nešto na umu... Što?«

»Lijepo je... neću kvariti.«

»Bilo bi bolje da mi kažeš!«

»Volim te!«, kaže George tiho. »Volio sam te od prvog trenutka kad sam te ugledao... Čini mi se da sam te oduvijek volio, i prije nego što sam te upoznao.« Prestaju plesati.

»A ti si mladić koji se pitao zašto sam ga pozvala ovamo večeras!... Pa, reći ću ti zašto. Volim...« ona naglo zašuti: »Zar nas netko gleda?... otrči prema balkonu i izađe van. George je prati. Oboje stanu.

»I ja volim tebe! To me plaši!... Ali osjećam se divno!«

»Divno je kad si ovdje... Kad te mogu zagrliti... Ali što će biti sljedećeg tjedna? I čitavog ljeta?... I dalje ću te jednako voljeti, a tebe neće biti...«

»Ali bit ću na jezeru. Možeš me ondje posjetiti. Tamo je tako lijepo, moraš doći!... Znam da su moji roditelji ozbiljan problem. Ali doći ćeš za vikend, kad i moji školski prijatelji. Vikendom ne moraš raditi, to je najbolje vrijeme... Ako ne dođeš, ja ću doći k tebi s autom... Odvest ću te iz tvornice... Nekako ćemo se snaći... Bit će nam divno zajedno...« George joj ljubi ruku, ona mu miluje lice.

»Bit ću najsretniji čovjek na svijetu!«

»Drugi najsretniji čovjek na svijetu!«, Angela ga ispravlja.

»O, Angela«, šapće on ljubeći joj ruku, »kad bih ti samo mogao reći koliko te volim! Kad bih ti samo mogao reći sve...«

»Reci, mami... Reci joj sve...«

Zagrlje se i poljube.

Usprkos činjenici što film prati različite situacije, Stevens ponavlja čitave nizove elemenata na različitim filmskim razinama tako da nam se čini da tijekom svake sekunde trajanja filma gledamo jednu te istu složenu sliku.

Vizualno-prizorni elementi, tzv. ikonografski elementi, u filmu jesu:

Slike žena: na plakatima (na autocesti, u tvornici); kod kuće (slika Ofelije); likovi u filmu: žene zaposlene u tvornici, Alice i Angela, majka Hannah (fantastično djelo W. C. Mellora).

Voda: prisutna je i na slici žene u kupaćem kostimu i na slici utopljene Ofelije; voda (kiša) pojavljuje se u noći kada Alice i George prvi puta vode ljubav, zatim je tu voda (jezero) na kojoj se odvija Alicino umorstvo, i voda (jezero) na čijim se obalama razvija romansa između Angele i Georgea, te voda (kiša i snijeg) na početku Georgeova suđenja.

Imena glavnih likova: imena Eastman, Vickers, Angela, George vidamo na plakatima, u neonskim svjetlima, na čekovima, u novinskim naslovima, na velikim vrtnim vratima (inicijal A).

Sredstva javnog komuniciranja: usko su povezana s glavnim likovima: radio, telefon, novine, kino, ulična misija.

Zvučni elementi:

Fantastična glazba Franza Waxmana: brojne teme poput Alicine teme, Angeline i Georgeove teme, teme zabave...

Radio: glazba, vijesti, razne informacije

Gnjurčevo zavijanje: ponavlja se više puta (kad se Angela i George kupaju, za Alicinog umorstva, u sudnici tijekom Georgeova svjedočenja, itd.)

Zvuk trube Angelina automobila: ponavlja se tri puta!





Elementi filmskog pristupa:

Pretapanje slika: (Imamo sliku A, sliku B i sliku C: Stevens ih stapa na sljedeći način: A se pretapa u B i tek što slika A nestaje, slika B se počinje pretapati u sliku C, a kada nestane i posljednji trag slike B, nestaje i slika C!) Stevens tijekom cijelog filma sustavno koristi ovo pretapanje, a sama pretapanja su duga i teška!*

Stapanje slike i zvuka: Također koristi i metodu preklapanja i stapanja zvuka iz prizora koji slijedi s onim na platnu (najočiti primjeri: **zvuk:** početak Georgeova suđenja, čitanje optužnice i uvodna rasprava; **slika:** panorama unutrašnjosti Angeline vile na jezeru polako se stapa sa sudnicom tako da imamo dojam da George sjedi u vili na jezeru da bi uskoro shvatio da je ipak u hladnoj sudnici.

Stapanje krupnih planova i totala: simbolizira prizor u kojem je Alice ubijena, u kojem se krupni plan Georgeova znojnog lica pretapa u total jezera u sumrak s malom bijelom točkom koja predstavlja čamac!

Déjà vu: sustavno se prikazuju ljudi i mjesta, te uvode zvukovi koji će se kasnije pokazati sudbonosnim za glavne likove: poput gnjurčevog zavijanja, trube Angelina automobila ili slike velike sudnice (prazne) kad se Alice i George žele vjenčati, ali to ne učine, a zatim te iste sudnice (ispunjene do posljednjeg mjesta) iz koje Georgea šalju na električni stolac!

Inzistiranje na takozvanim »sequence« kadrovima: u kojima Stevens snima glumce s leđa (prizor kada George dolazi k Alice za svoj rođendan ili kada razgovara na telefon s Alice i Angelom), ili snima glumce pri vrlo slabom svjetlu (prizor kada George prvi put ulazi u Aliceinu sobu, prizor kada Alice i George razgovaraju u automobilu nakon što je Alice bila kod ginekologa).

Mjesto pod suncem je film koji očito nije napravljen s namjerom da zadivi publiku neobičnim pristupom ili da izmamim uzvike poput: Kakav kadar! Kakav krupni plan! Kakav total! Kakva glazba! Kakvih li pretapanja! itd. *Mjesto pod suncem* je djelo čovjeka koji je prije svega, savjestan radnik, koji ima ono što nazivamo »poštenu stav prema svojoj publici«. Odnosno, njegova je namjera da što bezbolnije prepriča dobru priču s dobrom porukom. No, zaboravimo priču. *Mjesto pod suncem* je revolucionaran film u pravom filmskom (čitaj »živućem«) smislu te riječi. Stevens je spontano stvorio čitavu zbrku. *Mjesto pod suncem* je esej o klišeima i ubijanju klišeja u jednom te istom objektu. Zamišljam *Mjesto pod suncem* kao objekt koji ne postoji kao drama, priča ili poruka u književnom smislu; *Mjesto pod suncem* je opća crvena linija — pulsirajuća ravna linija u pokretu.

Uvriježeno mišljenje (klišej) o Mjestu pod suncem najbolje je izrazio Leonard Maltin u svojoj knjizi *TV filmovi*:

»Ambiciozan film, no već na početku neobično zastario, ova adaptacija Dreiserove 'Američke tragedije' snažna je velikim dijelom zbog briljantne Cliftove izvedbe, koju je zamalo dostigla i Wintersova kao neugledna djevojka kojoj Clifta otima privlačna Taylorova. Prikaz dokonih bogataša i američkog morala čini se zastarjelim, a Burrovo tumačenje okružnog tužioca posve je apsurdno. Svima odličan za trud, šest Oskara uključujući one za najboljeg redatelja, najbolji scenarij, najbolju glazbu i najbolju kinematografiju.«

Bravo Leonarde Maltine!

● *Mjestu pod suncem* napravljena su tri sjajna eseja:

1956. — *Odbjegli osuđenik na smrt (Un Condamné à mort s'est échappé ili Le vent souffle où il veut; A man escaped)* — redatelj: Robert Bresson, fotografija: Léonce-Henry Burel, glazba: Mozart, Misa u C molu, 102 min

1959. — *Džepar (Pickpocket)* — redatelj: Robert Bresson, fotografija: Léonce-Henry Burel, glazba: Jean-Baptiste Lully, 75 min

1959. — *Do posljednjeg daha (À bout de souffle)* — redatelj: Jean-Luc Goddard, fotografija: Raoul Coutard, glazba: Marcial Solal, 90 min

* Čitao sam davno, prije 30. godina, da se *Georgy* (Stevens) jako razljutio kad je čuo da je glupi biznismen koji je kupio TV prava od Paramounta, između ostalog i za *Mjesto pod suncem*, izrezao dva dugačka pretapanja iz filma i tako skratio film (koji izvorno traje 122 min) za 20-ak minuta. Stevens je tužio glupog biznismena, ali je izgubio spor.

Direktor fotografije William C. Mellor radio je na sljedećim filmovima:

Preko širokog Missourija (Across the Wide Missouri), William Wellman, 1951.

Prema zapadu (Westward the Women), William Wellman, 1951.

Gola ostruga (The Naked Spur), Anthony Mann, 1953.

Loš dan u Black Rocku (Bad Day at Black Rock), John Sturges, 1954.

Div (Giant), George Stevens, 1954.

Ljubav poslije podne (Love in the Afternoon), Billy Wilder, 1957.

Gradić Peyton (Peyton Place), Mark Robson, 1957.

Dnevnik Anne Frank (The Diary of Anne Frank), George Stevens, 1959.

Poriv (Compulsion), Richard Fleischer, 1959.

Najbolje od svega (The Best of Everything), Jean Negulesco, 1959.

Napuklo zrcalo (Crack in the Mirror), Richard Fleischer, 1960.

Velika kocka (The Big Gamble), Richard Fleischer, 1961.

Najljepša priča ikad ispričana (The Greatest Story Ever Told), George Stevens, 1965.

William W. Hornbeck je, između ostalih, montirao i ove filmove:

Lady Hamilton, Alexander Korda, 1941.

Predučerje rata (Prelude to War/Why We Fight No. 1), Frank Capra, 1943.

Nacisti napadaju (The Nazis Strike/Why We Fight No. 2), Frank Capra i Anatole Litvak, 1943.

Podijeli i vladaj (Divide and Conquer/Why We Fight No. 3), Frank Capra i Anatole Litvak, 1943.

Bitka za Britaniju (The Battle of Britain/Why We Fight No. 4), Frank Capra, 1943.

Bitka za Rusiju (The Battle of Russia/Why We Fight No. 5), Anatole Litvak, 1943.

Bitka za Kinu (The Battle of China/Why We Fight No. 6), Frank Capra i Anatole Litvak, 1944.

Rat u Americi (War Comes to America/Why We Fight No. 7), Anatole Litvak, 1945.

Nasljednica (The Heiress), William Wyler, 1949.

Razlog za život (Something to Live For), George Stevens, 1952.

Shane, George Stevens, 1953.

Bosonoga kontesa (The Barefoot Contessa), Joseph L. Mankiewicz, 1954.

Div (Giant), George Stevens, 1956.

Odjednom, prošloga ljeta (Suddenly, Last Summer), Joseph L. Mankiewicz, 1959.

Filmografija kompozitora Franza Waxmana (selektivna):

Plavi andeo (Der Blaue Engel) — Joseph von Sternberg, 1930.

Liliom — Max Ophuls, 1933.

Frankenštajnova nevjesta (The Bride of Frankenstein) — James Whale, 1935.

Veličanstvena opsesija (Magnificent Obsession) — John Stahl, 1936.

Sutterovo zlato (Sutter's Gold) — James Cruze, 1936.

Zakon linča (Fury) — Fritz Lang, 1936.

Kapetan Hrabrost (Captain Courageous) — Victor Fleming, 1937.

Jedan dan na trkama (A Day at the Races) — Sam Wood, 1937.

Tri ratna druga (Three Comrades) — Frank Borzage, 1938.

Božićna pjesma (Christmas Carol) — Edwin L. Marin, 1938.

Braća Marx u cirkusu (At the Circus) — Edward Ruzzell, 1939.

Neobičan teret (Strange Cargo) — Frank Borzage, 1940.

Rebecca — Alfred Hitchcock, 1940.

Grad uspjeha (Boom Town) — Jack Conway, 1940.



Priča iz Philadelphije (The Philadelphia Story) — George Cukor, 1941.

Fantom Londona (Dr Jekyll and Mr Hyde) — Victor Fleming, 1941.

Sumnja (Suspicion) — Alfred Hitchcock, 1941.

Žena godine (Woman of the Year) — George Stevens, 1942.

Tortilla Flat — Victor Fleming, 1942.

Junaci avijacije (Air Force) — Howard Hawks, 1943.

Rub tame (Edge of Darkness) — Lewis Milestone, 1943.

Stari znanac (Old Acquaintance) — Vincent Sherman, 1943.

Odredište Tokio (Destination Tokyo) — Delmer Daves, 1944.

Pustolovine u Burmi (Objective Burma) — Raoul Walsh, 1945.

Ponos marinaca (Pride of the Marines) — Delmer Daves, 1945.

Humoreska (Humoresque) — Jean Negulesco, 1947.

Nora Prentiss — Vincent Sherman, 1947.

Dvije gospode Carroll (The Two Mrs Carrolls) — Peter Godfrey, 1947.

Opsjednut (Possessed) — Curtis Bernhardt, 1947.

Tanni prolaz (Dark Passage) — Delmer Daves, 1947.

Neosumnjičen (Unsuspected) — Michael Curtiz, 1947.

Slučaj Paradine (Paradine Case) — Alfred Hitchcock, 1948.

Oprostite, pogrešan broj (Sorry, Wrong Number) — Anatole Litvak, 1948.

Noć i grad (Night and the City) — Jules Dassin, 1950.

Bulevar sumraka (Sunset Boulevard) — Billy Wilder, 1950.

Trčao je cijelim putem (He Ran All the Way) — John Berry, 1951.

Mjesto pod suncem (A Place in the Sun) — George Stevens, 1951.

Plavi veo (The Blue Veil) — Curtis Bernhardt, 1951.

Moja rodaka Rachel (My Cousin Rachel) — Henry Koster, 1953.

Vrati se, mala Shebo (Come Back Little Sheba) — Daniel Mann, 1953.

Stalag 17 — Billy Wilder, 1953.

Dvorišni prozor (Rear Window) — Alfred Hitchcock, 1954.

Princ Valijant (Prince Valiant) — Henry Hathaway, 1954.

Srebrni kalež (Silver Chalice) — Victor Saville, 1954.

Gospodin Roberts (Mister Roberts) — John Ford, Mervin Le Roy, 1955.

Zločin na ulicama (Crime in the Streets) — Don Siegel, 1956.

Duh svetog Ljudevita (Spirit of St. Louis) — Billy Wilder, 1957.

Ljubav poslije podne (Love in the Afternoon) — Billy Wilder, 1957.

Sayonara — Joshua Logan, 1957.

Gradić Peyton (Payton Place) — Mark Robson, 1957.

Priča o opatici (Nun's Story) — Fred Zinnemann, 1959.

Priča o Ruth (Story of Ruth) — Henry Koster, 1960.

Cimarron — Anthony Mann, 1960.

Kralj ludih dvadesetih (King of Roaring '20s) — Joseph M. Newmeyer, 1961.

Taras Bulba — J. Lee Thompson, 1962
Izgubljena komanda (Lost Command) — Mark Robson, 1966.

Mjesto pod suncem završavan je više od četiri mjeseca, a George Stevens snimio je više od 122.000 metara filma. Započevši karijeru kao snimatelj u sedamnaestoj godini, George Stevens je do tridesete režirao više od 30 kratkih filmova Laurela i Hardyja, a radio je i kao pisac gegova. Stevens je do bro shvaćao vrijednost filma. Scenarij za *Mjesto pod suncem*, koji su prvotno napisali i uredili Harry Brown i Michael Wilson, a kasnije preradio Stevensov bliski suradnik Ivan Moffat, pažljivo je napisan da bi točno pokazao kako bi trebao izgledati film. Kompozicija kadrova teče glatko. George Stevens bi zamislio kadar s Elizabeth Taylor, zavodljivom i beskrajno lijepom koji bi se zatim pretopio u Shelley Winters, s uvijačima u kosi, kako snuždeno gleda poštanske sandučiće.

George Stevens je rekao: »Ja sam jedan od redatelja koji vjeruju da svaki element koji ulazi u film utječe na gledatelja, iako gledatelj možda neće shvatiti utjecaj tih malih, nevažnih sitnica« (poput tihe glazbe s radija na prozoru tijekom prizora Cliftovog zavodjenja Wintersove, ponavljanja prizora vatre i vode, tuljenja gnjurca na jezeru Loon koje potcrtava nekoliko scena prije i poslije umorstva). Snimanje *Mjesta pod suncem* nastavilo se u listopadu 1949. gotovo bez ikakvih problema. Na mjestu snimanja bilo je tiho kao u katedrali da se glumci mogu usredotočiti bez ikakvih ometanja. Ekipa je hodala na prstima, prenoseći rekvizite i scenografiju kao da su skupi kristal. U pauzama snimanja George Stevens je glumcima puštao glazbu da bi ih »održao u raspoloženju«. Većinom im je puštao glazbu Franza Waxmana napisanu za *Mjesto pod suncem*, uglavnom »temu sa zabave«.

Stevensu je najdraža ideja bila da mu Montgomery Clift i Elizabeth Taylor ili Montgomery Clift i Shelley Winters pročitaju dijalog, a zatim odigraju prizor bez govora, samo se gledajući. »Na taj bi način gluma bivala snažnija zato što morate prenijeti svoje misli«, komentirala je Shelley Winters. George Stevens uvijek je vrlo svjesno stvarao posebnu vrstu energije od prizora do prizora.

Montgomery Clift glumio je Georgea Eastmana s tako velikom koncentracijom i intenzitetom da bi često snimanje prizora završio posve mokr. »To je najgore u glumi«, rekao je Elizabeth Taylor. »Tijelo ti ne zna da glumiš. Znoji se i proizvodi adrenalin kao da su ti osjećaji pravi.« Kasnije je George Stevens izjavio Američkom filmskom institutu: »U Mjestu pod suncem najviše me zanimao odnos suprotstavljenih slika... Shelley Winters koja puca po šavovima sa sladoledom što joj se slijeva niz ruku... nasuprot Elizabeth Taylor u bijeloj haljini s plavim vrpčama kako leprša s neba... Tako automatski remetite ravnotežu prizora i stvarate dramu.«

Budući da je tu neravnotežu htio postići kako na vizualnom tako i na emotivnom planu, George Stevens je bio najstroži prema Elizabeth Taylor, koja sve dotad nije glumila ozbiljne uloge. Zahtijevao je stalna ponavljanja njezinih prizora s Montgomery Cliftom, a kada nije mogao dobiti ono što je htio, prigovarao bi i izazivao dok Elizabeth Taylor, nenavikla na kritiku, ne bi ljutito planula.

Katkad bi Montgomery Clift sam odglumio ulogu Angele Vickers. Uvijek je glumio s autoritetom, a kada je interpretirao ženu gotovo je mogao dočarati zapretanu esenciju žene.

Izvršna gluma uvijek posjeduje određenu crtu androgine biseksualnosti.

Njegova usredotočenost na glumu odražavala se na Elizabeth Taylor na gotovo fizički način — poput električnih šokova. Montgomery Clift toliko bi se uigrao u prizor da mu je ona uskoro počela odgovarati i kemija koju su na taj način proizveli obasjala je platno poput vrele munje.

Njihova nezaboravna prva ljubavna scena (Elizabeth Taylor i Montgomery Clifta) snimljena gotovo u potpunosti u krupnom planu 6-inčnim objektivom zabilješka je kako su djelovali jedno na drugo u filmu. Elizabeth Taylor je bolno, majčinski nježna, dok Montgomery Clift predstavlja mučnu suprotnost hladne vanjštine koja krije veliku unutrašnju strast.

Za taj prizor George Stevens je preradio dijalog u 2 sata ujutro. »Htio sam da riječi tog dijaloga hitaju u stakato tempu«, rekao je. »Montgomery se mora osloboditi — toliko je njome dirnut. Elizabeth mu mora u svega nekoliko sekunda reći koliko je divan, uzbudljiv i zanimljiv... Uglavnom, moralo je to biti nešto što još nikada nikome nisu rekli.« Kada joj je Stevens dao novi dijalog, Elizabeth Taylor je upitala: »Pardon, a što je, dovraga, ovo?« George Stevens je oboma rekao da nauče dijalog, zatim će ga probati i snimiti, ali kad su ga snimali tražio je da riječi izgovaraju jedno drugomu što brže i što impulsivnije. Elizabeth Taylor se rastopila kada je morala reći: »Reci mamić...« George Stevens se prisjeća: »Mislila je da je nečuvano što to mora reći — bila je profinjnija od svog vremena.« Međutim, George Stevens je inzistirao na toj rečenici. Htio je stvoriti ozračje koje je istovremeno primitivno i iskonsko, »nešto poput predodređenog susreta«. Kada su George Stevens i William Hornbeck montažno obrađivali prizor, nisu rabili moviolu. Umjesto toga postavili su dva projektora i usporedno su gledali krupne planove Montgomeryja i Taylorove na platnu koje je prekrivalo čitav zid. Zatim su film montirali tako da se činilo da se kamera kreće od Montgomeryjevog lica do lica E. Taylor »stvarajući tempo u kojem su riječi izgovarane najbrže što mogu biti.« »Montgomery se i sam tako osjećao, sav se zajapurio«, rekao je George Stevens. Elizabeth Taylor rastapala bi se dok je gledala u njega i govorila mu. »Htio sam dobiti osjećaj da su potpuno izgubljeni jedno u drugomu.«

George Stevens svoje predodžbe stvara služeći se okom kamere.

Mjesto pod suncem predstavlja prekretnicu u mom životu, nadahnua je smjer kojim će krenuti moj rad i moja vizualna filozofija.

Međutim, 21. stoljeće pokazat će da je George Stevens bio možda jedini pravi filmski redatelj 20. stoljeća (uz Carla Theodora Dreyera, Roberta Bressona i Yasujiro Ozua).

U Zagrebu, proljeće 1979.

Prevela s engleskog: Mirela Škarica

Vjekoslav Majcen

Kronika ožujak/lipanj 2000.

21. III.

Distributerska i prikazivačka tvrtka InterCom Issa preuzela je od Importanne Gallerije na Iblerovu trgu novu zagrebačku kinodvoranu pod nazivom *Broadway — Galerija* (351 mjesto). To je je nakon duga vremena prva nova suvremeno uređena kinodvorana u sastavu poduzeća koje je vlasnik i prvog multipleksa u Zagrebu. Nakon otvorenja u dvorani se počeo prikazivati film *Duboko modro more* Rennyja Harlina, iz produkcije Warner Bros.

24.-26. III.

U Zagrebu je održana 3. F.R.K.A. — Festivalna revija kazališne akademije, koju studenti filmskog odsjeka ADU-a priređuju od 1998., kao godišnji pregled studentske filmske produkcije. U četiri sata natjecateljskog programa predstavljeni su radovi sadašnjih studenata Akademije, a u popratnim programima prikazani su nagrađivani filmovi studenata iz Engleske, Danske, Ukrajine, Grčke, Nizozemske, Slovenije, Estonije, Izraela i Njemačke. U posebnom programu gostovali su sa svojim filmovima bivši studenti Akademije koji su danas već afirmirani redatelji.

Najboljim filmom Revije proglašen je film *Sunčana strana subote* Roberta Orhela, koji je dobio i nagradu za režiju. Josip Visković dobio je nagradu za scenarij filma *Učimo hrvatski*, nagradu za fotografiju osvojio je Vjeran Hrpka (*Promašaj*), a za montažu Ivana Fumić (*Promašaj*).

Najboljim glumcima proglašeni su Mare Škaričić (*Tri u drugoj*) i Bojan Navojec (*Vratite im Dinamo*).

Nagradu publike dobio je Antonio Nuić za film *Vratite im Dinamo*, a nagradu za životno djelo snimatelj Tomislav Trumbetaš.

27.-28. III.

U splitskoj kinoteci Zlatna vrata održana je repriza Dana hrvatskog filma, na kojoj je prikazan program sastavljen od filmova splitskih autora i nagrađenih filmova na ovogodišnjoj smotri hrvatskog kratkometražnog filma.

28. III.

U povodu osamdeset petog rođendana Jože Horvata, u čakovečkom Centru za kulturu održana je projekcija filma *Ciguli miguli* (Branko Marjanović, 1952.) za koji je književnik Joža Horvat napisao scenarij.

29. III.-3. IV.

U zagrebačkom KIC-u održani su tradicionalni Dani japanske kulture u Hrvatskoj, koje od 1993. godine redovito priređuje Društvo prijatelja Hrvatska-Japan svakog posljednjeg tjedna u ožujku. Ove godine u pet večeri prikazani su filmovi *Shimanto River*, *Pale Hand*, *The sky can't be this blue*, *A brief message from the heart* i *Night train to the stars*.

30. III.-16. IV.

Na Venecijanskom bijenalu (La Biennale di Venezia) održana je filmska retrospektiva pod naslovom *La meticcica di fuoco. Olter il continente Balcani (Poprijeko Balkanskog kontinenta)*.

Iako su u središtu retrospektive bili filmovi zemalja koje pripadaju balkanskom prostoru, retrospektiva je proširena i na susjedne zemlje središnje Europe, koje su svojedobno pripadale austro-ugarskom carstvu, težeći tako istražiti kompleksnu europsku geografiju i kulturnu povijest. Stoga su u pripremi retrospektive sudjelovali i filmski arhivi, filmski kritičari i redatelji iz Slovenije, Austrije, Mađarske, Rumunjske, Češke i Hrvatske. Tako je Hrvatska u sklopu programa predstavljena cjelovečernjim filmovima *Zastava* (B. Marjanović), *Bakonja fra Brne* (F. Hanžeković), *Kruh i sol* (F. Čap), *H-8* (N. Tanhofer), *Cesta duga godinu dana* (G. De Santis), *Tri Ane* (B. Bauer), *Crne ptice* (E. Galić), *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik), te kratkometražnim filmovima *Govor pokoljenja* (R. Sremec), *Kamera broj 300* (B. Ranitović), *Put* (Stasenko) i *Lice* (I. Martinac).

Također je priređen *hommage* redatelju Anti Babaji posebnom projekcijom filmova *Breza*, *Izgnubljeni zavičaj* i *Kamenita vrata*, a u katalogu je objavljen esej o ovome autoru koji je napisao filmski kritičar Vladimir Sever.

Kurator retrospektive bio je Sergio Grmek Germani (organizacijski direktor Dario Ventimiglia), a iz Hrvatske u izboru programa sudjelovao je filmski teoretičar Hrvoje Turkočić.

Ova retrospektiva ujedno je jedan od programa kojim Venecijanski bijenale želi postati priredbom koja će se održavati tijekom cijele godine.

30. III.

Na godišnjoj skupštini Društva hrvatskih filmskih redatelja ponovno je za predsjednika udruge izabran Hrvoje Hribar, koji je tu dužnost obavljao i u prethodnom mandatu. Za

članove novog Upravnog odbora izabrani su Vinko Brešan, Lukas Nola, Nenad Puhovski i Snježana Tribuson.

31. III.

Održana je godišnja skupština autora dokumentarnih filmova okupljenih u producentskoj udruzi Factum. Autori koji sudjeluju u dokumentarnom filmskom projektu Centra za dramsku umjetnost u Zagrebu, usvojili su Povelju o dokumentarnom filmu. U Povelji se zalažu da se iz sredstava namijenjenih filmskoj produkciji osigura snimanje 20 srednjemetražnih i dokumentarnih filmova godišnje, kako bi se osnažila ova produkcija, koja godinama nije imala sustavnu financijsku potporu.

1. IV.

Na trećem festivalu slovenskog filma u Portorožu, nagradu za najbolju fotografiju dobio je hrvatski redatelj Tomislav Pinter za snimateljski rad u (slovenskom) filmu *Mokuš* redatelja Andreja Mlakara.

2. IV.

U Zagrebu je nakon kratke bolesti, iznenada umro filmski autor i urednik TV-emisija Darko Vernić-Bundi.

4. IV.

Dokumentarni film Ernesta Gregla *Umjetnost gline i vatre* izabran je u konkurenciji 140 filmova iz 21 zemlje svijeta za prikazivanje na manifestaciji Keramos Play Projection Art studija Francuske u Montpellieru. Film je također uvršten u program Međunarodnog festivala filmova o primijenjenoj umjetnosti (FIFMAZ), koji se od 5.-7. svibnja održava u Belgiji.

5. IV.

Redatelj Tomislav Rukavina snimio je dokumentarni film o Hrvatskoj, koji je prikazan u sklopu hrvatske izložbe na EXPO-u 2000. u Hannoveru.

5.-7. IV.

Na tribini filmskog ciklusa Instituta Otvoreno društvo, koju vodi Hrvoje Turković, gostovao je novosadski autor Želimir Žilnik, koji se predstavio kratkim filmovima *Žene od 13 godina pa nadalje* (1993.) i *Za Ellu* (1997.). U sklopu ovog gostovanja, u dvorani zagrebačke kinoteke prikazana su dva Žilnikova duga filma *Marble Ass (Dupe od mramora, 1994.)* i *Wanderlust (Kud plovi ovaj brod, 1998.)*

6. IV.

Nakon predstavljanja u Berlinu i na beogradskom FEST-u, film *Marsal* Vinka Brešana prikazan je na svečanoj premijeri u sarajevskom kinu Imperial.

6.-11. IV.

Na međunarodnome dokumentarističkom filmskom festivalu *Jedan svijet 2000.*, koji je od 6. do 11. travnja održan u Pragu, u posebnoj je terminu prikazan hrvatski igrani film *Zrinka Ograste Crvena prašina*.

Film je uvršten u program prema preporuci direktorice središnjeg Amnesty International filmskog festivala u Amsterdamu, a predstavnici češke televizije najavili su i njegovo televizijsko emitiranje, te sudjelovanje u posebnome programu Međunarodnoga filmskog festivala u Karlovym Varyma.

6.-16. IV.

U Dublinu je održan 15. međunarodni filmski festival u čijem je službenom programu prikazan film *Bogorodica* Nivena Hitreca.

7.-8. IV.

U MM centru održane su dvije večeri posvećene novom britanskom umjetničkom filmu i videu. Prve večeri gost iz Britanije Michael Maziere predstavio je izbor filmova i videoradova britanskih autora (M. Wallinger, A. Krting, A. Lindsay, P. Bush, D. Goodwin, T. Macmillan, T. Emin, C. Freedman, G. Starr, G. Wearing, J. Smith, M. Hulse, G. Barber, O. Harrison, M. Maziere), a druga večer bila je posvećena opusu gosta M. Mazierea, koji je predstavio svoje filmove *Cezanne's Eye II*. (1991.), *The Red Sea* (1992.), *Remember Me* (1996.) i *Blackout* (1999.).

7. IV-7. V.

Prema izboru zagrebačkog Instituta za suvremenu umjetnost na Međunarodnom bijenalu mladog stvaralaštva Big Torino 2000. sudjelovalo je 35 mladih hrvatskih umjetnika s različitih područja umjetnosti. Hrvatsku vizualnu umjetnost na Bijenalu svojim videoradovima predstavljala je splitska autorica Renata Poljak

13.-14. IV.

U programu 14. međunarodnog filmskog festivala u Washingtonu održane su dvije projekcije filma Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju*.

Nakon Washingtona, održane su tri projekcije filma (26., 28. i 30. travnja) u San Franciscu, najstarijem filmskom festivalu u SAD-u.

15.-30. IV.

Film *Transatlantic* Mladena Jurana prikazan je u natjecateljskom programu 18. međunarodnog filmskog festivala u Montevideu. Festival u Montevideu organizira Urugvajaska kinoteka i odvija se u nekoliko programa, a u konkurenciji za nagrade sudjeluje 18 igranih filmova iz cijelog svijeta. Redatelj Mladen Juran održao je u Montevideu konferenciju za novinare na kojoj je predstavio svoj film.

27. IV.

U riječkome Hrvatskom kulturnom domu premijerno je prikazan dokumentarni film *Janko Polić ili vitez crne psovke*, novo djelo u serijalu dokumentarnih filmova o znamenitim Riječanima *Patristika fluminensia* redatelja Bernardina Modrića.

Scenarist filma o Janku Polić Kamovu, koji je snimljen u koprodukciji Istra filma i Dokumentarnoga programa Hr-

vatske radiotelevizije, jest Goran Ježić, snimatelj Dražen Petrač, a izvornu glazbu skladao je Emilio Kutleša.

28. IV

U Zagrebu je na tiskovnoj konferenciji održanoj na Fakultetu elektrotehnike i računarstva predstavljena javnosti nova računalna igra *Poslanik — znanstveno-fantastična avantura*. Autori iz programerske grupe Fragile Bits su igru koja sadrži mnogo logičkih zagonetki razvijali pune tri godine. Igra je podijeljena u tri tematska dijela, dijalozi sadrže više od 20 000 riječi, a cijela igra ima više od 40 minuta filmskih animacija i više od 2 000 zvučnih efekata.

Poslanik je prva hrvatska igra na dva CD-a, a prodaje se po cijeni od 99 kuna. Na svjetskom tržištu u prodaji bit će i engleska verzija igre *The Ward*. Ljubitelji kompjutorskih igara sve informacije o igri mogu naći na adresi www.lminfo.hr.

28. IV

U povodu održavanja 8. hrvatske revije jednogminutnih filmova, u MM centru održana je projekcija najuspješnijih radova prikazanih na revijama od 1996.-1999. godine.

U počast nedavno preminulom filmskom i video autoru Darku Verniću-Bundiju, na početku programa prikazani su njegovi filmovi *Na pragu sreće*, *Moja majka-A*, *Za povijest i Povratnik*.

2.-4. V

Na trima projekcijama koje su održane u Institutu Otvoreno društvo, u MM centru i na Akademiji likovnih umjetnosti predstavljen je filmski i videoopus mađarskog umjetnika Janosa Sugara. Prikazani su njegovi filmovi *This Type of Intention is on the Border of Credibility* (1983.), *Persian Walk* (1985.), *Tweedle* (1987.), *Camera in Trouble* (1992.), *Ambiguous Window* (1993.), *Do you know my method* (1998.), videoradovi *The Immortal Culprits* (1988.) *Ariadne Unemployed* (1997.), i TV-serija *Misunderstandings* (1991.).

4.-9. V

U posebnom programu 46. međunarodnog festivala kratkometražnih filmova u Oberhausenu (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 2000.) prikazan je izbor filmova i videoradova hrvatskih autora. U programu su prikazani: *Don Quixote* (Vladimir Kristl, 35 mm, 1961.), *K3 ili Čisto nebo bez oblaka* (Mihovil Pansini, 16 mm, 1963.), *Sretanje* (Vladimir Petek, 35 mm, 1963.), *Plavi jahač* (Tomislav Gotovac, 16 mm, 1964.), *Untitled* (Goran Trbuljak, video, 1973.), *Open Reel* (Dalibor Martinis, video, 1976.), *Personal Cuts* (Sanja Iveković, video, 1982.), *Absence she said* (Breda Beban, Hrvoje Horvatić, video, 1986.), *Energy of Tape* (Milan Bukovac, video, 1992.).

5. V

Kao najbolji film na festivalima turističkog filma u Splitu i Beču film *Dubrovački vidici ljepote* Balda Čupića u produkciji Hrvatske televizije, dobio je nagradu besplatnog emitiranja na 18 nacionalnih televizijskih kuća u Europi, te

je dosad prikazan u Njemačkoj, Italiji, Rumunjskoj, Poljskoj, Češkoj, Velikoj Britaniji, Bugarskoj i Austriji.

Dubrovački vidici ljepote dobili su u Beču nagradu Međunarodne federacije festivala turističkog filma, a u Splitu nagradu kao najbolji nacionalni turistički film.

5.-7. V

Dokumentarni film Ernesta Gregla *Umjetnost gline i vatre* prikazan je u službenoj konkurenciji 2. Festivala International du Film des Métiers d'Art (FIFMA) koji je održan u belgijskom gradu Namuru.

8.-12. V

U suradnji Francuskog instituta, Instituta otvoreno društvo, Hrvatskog filmskog saveza i Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu je gostovao Marc Mercier (Marseille). U dvorani Instituta Otvoreno društvo i MM centru, gost iz Francuske predstavio je međunarodni program umjetničkog videa s radovima Nelsona Sullivana (SAD), Jean-Claudea Mocika (FR), Pierrea Yvesa Clouina (FR), Williama Wegmana (SAD), Marie-Anque Guillemot (FR), Jeana Francois Guitona (D) i Jacka Smitha (SAD), a u Akademiji likovnih umjetnosti održao je 5-dnevnu videoradionicu.

9. V

Prema odluci ocjenjivačkoga suda, ovogodišnji dobitnici HRT-ove Nagrade Ivan Šibl su radijski i televizijski voditelj Vojo Šiljak i scenarist i autor brojnih televizijskih tekstova Ivo Štivičić.

12. V

U Zagrebu su dodijeljene tradicionalne nagrade Večernjaka ruža, koju prema glasovanju čitatelja dodjeljuje Večernji list popularnim ličnostima u javnim medijima.

Prema glasovanju čitatelja najpopularnije su osobe 1999. godine u pojedinim kategorijama:

— TV osoba: Nensi Brlek, a za njom slijede Željka Ogresta, Mirjana Hrga, Helga Vlahović-Brnobić i Mirjana Rakić

— glumica: Bojana Gregorić (slijede Ena Begović, Anja Šovagović-Despot, Alma Prica i Lucija Šerbedžija)

— glumac: Goran Višnjic (slijede Ivo Gregurević, Tarik Filipović, Goran Navojec i Rene Bitorajac)

Za TV osobe stoljeća izabrani su Helga Vlahović-Brnobić i Oliver Mlakar.

Najboljom glumicom stoljeća proglašena je Ana Karić (slijede Ena Begović, Marija Kohn, Zdravka Krstulović, Mia Oremović, Asja Kisić, Smiljka Bencet, Mira Furlan, Anja Šovagović i Sanda Langerholz), a najboljim glumcem Boris Dvornik (slijede Fabijan Šovagović, Pero Kvrđić, Relja Bašić, Martin Sagner, Rade Šerbedžija, Vanja Drach, Ivo Gregurević, Mustafa Nadarević i Karlo Bulić).

Film stoljeća prema glasovima čitatelja Večernjaka je film *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik), a daljnji je redoslijed: *Breza* (Ante Babaja), *Crvena prašina* (Zrinko Ogresta),

Kako je počeo rat na mom otoku (Vinko Brešan), *U gori raste zelen bor* (Antun Vrdoljak), *H-8* (Nikola Tanhofer), *Svoga tela gospodar* (Fedor Hanžeković), *Kad mrtvi zapjevaju* (Krstó Papić), *Maršal* (Vinko Brešan) i *Glembajevi* (Antun Vrdoljak).

TV serijom stoljeća poglašena je serija *Gruntovčani* scenariste Mladena Kerstnera i redatelja Kreše Golika, a iza nje slijede: *Naše malo misto* (Miljenko Smoje, Danijel Marušić), *Velo misto* (Miljenko Smoje, Joakim Marušić), *Kuda idu divlje svinje* (Ivo Stivičić, Ivan Hetrich), *U registraturi* (sc. i r. Joakim Marušić), *Smogovci* (Hrvoje Hitrec, Milivoj Puhlovski), *Prosjaci i sinovi* (Ivan Raos, Antun Vrdoljak), *Mejaši* (Mladen Kerstner, Ivo Vrbanić), *Glembajevi* (Antun Vrdoljak), *Kapelski kresovi* (Ivica Ivanac, Ivan Hetrich).

12. V

U zagrebačkom Kulturno-informativnom centru počela je nova serija filmskih tribina pod zajedničkim nazivom Hrvatska filmska baština. Tribinu vodi filmski redatelj Branko Ištvančić, koji je zamislio da u nizu tribina sustavno prikaže hrvatsku filmsku baštinu. Tribina je organizirana u suradnji s Hrvatskom kinotekom, a gost prve tribine bio je Vjekoslav Majcen, koji je predstavio najstarije filmske dokumente nastale u Hrvatskoj u razdoblju od 1903. do 1926. godine.

12.-16. V

U Osijeku su održani 6. dani makedonske kulture na kojima su nastupila brojna makedonska kulturno-umjetnička društva, mezzosopranistica Rahilka Burzevska, slikar Zoran Kostovski, violinist Kiril Naumov, te glumica Kostadinka Velkovska-Turković.

U sklopu Dana prikazan je i makedonski igrani film *Zbogom dvadesetom stoljeću*, te otvorena izložba *Naših prvih pet godina* o zbivanjima na prvih pet priredbi Dana makedonske kulture u Osijeku.

Nakon Osijeka Dani makedonske kulture održani su i u Puli.

15. V

Redatelj Zrinko Ogresta pozvan je da predsjedava međunarodnim žirijem ovogodišnjeg rimskog festivala Medfilm, koji se održava od 10. do 18. srpnja pod pokroviteljstvom Euroimagesa, središnje zaklade za potporu europskog filma. Uz Ogrestu u žiriju ovog uglednog festivala su Hulya Ucansu, direktorica Međunarodnog festivala u Carigradu; talijanska glumica Valeria Bruna Tadeschi; alžirska redateljica Rachida Krim i talijanski filmski kritičar Enrico Ghezzi.

16. V

Redatelj Krsto Papić dobitnik je ovogodišnje Nagrade grada Zagreba za filmsku umjetnost.

17. V

U organizaciji Matice hrvatske održana je rasprava o temi *Suvremeni hrvatski film u inozemstvu*. Okrugli stol vodio je filmski kritičar Dario Marković, a gosti su bili redatelji

Vinko Brešan, Zrinko Ogresta i Krsto Papić koji su posljednjih godina postigli zapažene rezultate sudjelovanjem na brojnim međunarodnim filmskim festivalima.

19. V

U velikoj dvorani Akademije dramske umjetnosti predstavljena je javnosti knjiga Nikole Tanhofera *O boji na filmu i srodnim medijima*, koja je izašla u nakladi Akademije i Novog Libera. O knjizi su govorili Maja Rodica-Virag, Slavko Goldstein, Enes Midžić i Silvestar Kolbas koji je knjigu priredio za tisak.

20.-21. V

U Osijeku i Vukovaru održana je premijera novog filma osječkog redatelja Branka Schmidta *Srce nije u modi*. Riječ je o komediji koja je u proizvodnji imala naziv *Čudo u Starom Rastovcu*, a govori o britanskom ekologu koji od ratnih razaranja želi spasiti najstariji (slavonski) hrast na svijetu. Scenarist te crne komedije, koja je djelomično snimana u osječkoj baroknoj Tvrdi, jest Goran Tribuson, a sufinanciran je novcem Ministarstva kulture, te pod pokroviteljstvom Grada Osijeka. Naslovne uloge u filmu igraju Graham Rock, Nataša Lušetić, Ivo Gregurević, Damir Lončar i Franjo Dijak. Nakon premijere Osječanima su se predstavili glavni akteri filma, među kojima i Dado Topić koji u filmu pjeva naslovnu skladbu.

25. V

Novi izvršni direktor Festivala hrvatskog filma, pulski dogradonačelnik Armando Debeljuh najavio je na konferenciji za tisak da će se ovogodišnji Festival hrvatskog filma u Puli održati od 27. do 30. srpnja. Kako se očekuje na festivalu će biti prikazana četiri filma: *Maršal* Vinka Brešana, *Četverored* Jakova Sedlara, *Srce nije u modi* Branka Šmidta i *Nebo, sateliti* Lukasa Nole.

31. V-11. VI

U MM centru održana je pod nazivom *Svi filmovi Vatroslava Mimice*, opsežna retrospektiva filmova ovog redatelja. U sklopu retrospektive prikazano je 26 animiranih i igranih filmova V. Mimice, uz uvodni komentar filmskog kritičara Damira Radića.

1. VI

U Hannoveru su u povodu otvorenja milenijske izložbe EXPO 2000., podijeljene nagrade osvojene na međunarodnom filmskom videonatječaju Goethe instituta na temu *Svijet voda*, na kojem je sudjelovalo 20 000 učenika iz cijelog svijeta. Nagradu na ovom natječaju osvojili su i učenici OŠ Kozala iz Rijeke za svoj film *Dar životu*.

Film su snimili članovi Kinokluba 4T, OŠ Kozala s voditeljicom Petrom Ključarić i napredna skupina učenika njemačkog jezika s voditeljicom, profesoricom njemačkog jezika I. Zic.

3. VI

Na Međunarodnom festivalu studentskog filma održanom u Tel Avivu od 27. svibnja do 3. lipnja, na kojem su prikazana 164 filma različitog žanra iz 40 država, hrvatski film

Dvoboj autorice Zrinke Matijević dobio je nagradu za najbolji dokumentarni film.

5.-9. VI.

U zagrebačkom kinu Jadran održani su Dani izraelskog filma, koje su pripremili Veleposlanstvo Izraela i Kinematografi Zagreb. U ciklusu izraelske kinematografije prikazani su filmovi *Kadosh* (Amos Gitai), *Passover Fever* (Shemi Zarhin), *Saint Clara* (Uri Sivan, Ari Folman), *Under Western Eyes* (Giora Asaulov, Shahar Katzav) i *Dybbuk* (Yossi Soffer). Svi filmovi predstavljeni su u razdoblju od 1995. do 1999. na svjetskim festivalima od Cannesa do Montreala.

9.-11. VI.

U Šibeniku je održana 38. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži. Na Reviji su sudjelovala 32 dječja kinokluba i 20 skupina srednjoškolskog uzrasta s ukupno prijavljenih 85 filmskih i videoradova (od kojih je u natjecateljskom programu prikazano 58 ostvarenja). Najbolje radove nagradio je stručni ocjenjivački sud u kojem su bili Maja Flego, Desanka Jurić-Matošoin, Mladen Kušec, Berislav Majhut, Joško Marušić, predsjednik i Stjepko Težak, te posebni žiriji djece i mladeži.

11. VI.

U Zagrebu je u 81. godini života umrla filmska montažerka Tea Brunšmid.

12. VI.

Kao uvod u Svjetski festival animiranih filmova, Multimedijски centar je u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom i Britanskim savjetom u Hrvatskoj, priredio program britanskih animiranih filmova pod nazivom *The Best Of*.

12. VI.

U Zagrebu je u 48 godini umro kazališni, televizijski i filmski glumac Đorđe Rapajić.

14. VI.

Na tiskovnoj konferenciji održanoj u dvorani zagrebačke kinoteke, predstavljen je program 6. Sarajevo Film Festivala koji se od 18. do 26. kolovoza održava u glavnome gradu Bosne i Hercegovine. Festival i njegov ovogodišnji program predstavili su Mirsad Purivatar (direktor festivala), Elma Hadžiredžepović (urednica programa *Made in Bosnia*), Faruk Lončarević (selektor regionalnog programa), i Philippe Bober (selektor programa *Novi tokovi*). U devet filmskih dana, na festivalu će biti prikazano više od sto filmova, među kojima i canneski pobjednik, film Larsa von Triera *Dancer in the Dark*.

14. VI.

Održan je plenum Društva hrvatskih filmskih redatelja, na kojem je raspravljano o stanju u hrvatskoj kinematografiji, a ponajviše o nedavnim ostavkama povjerenika za igrani film Zvonimira Berkovića i Nenada Polimca.

15. VI.

U suradnji Hrvatskog filmskog saveza i Arkzin Communications u MM-u gostovala je autorica dokumentarnih filmova Hito Steyerl iz Münchena, koja je prikazala jednosatni dokumentarni film *The Empty Centre* (*Prazno središte*, 1998.).

16. VI.

Pod nazivom *Bloom's Day — U spomen na gospodina Viraga/End Art Project*, Ivan Ladislav Galeta održao je u Multimedijском centru autorsku večer posvećenu Jamesu Joyceu. U realizaciji projekta sudjelovao je glumac Rene Medvešek koji je čitao ulomke iz romana *Ulysses*.

19. VI.

Filmolog Ante Peterlić dobitnik je Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo iz područja filmske umjetnosti, koju je odbor ove ugledne nagrade (Ivo Josipović, Pavle Dešpalj, Nenad Fabijanić, Branko Ivanda, Boris Maruna, Mladen Pejaković i Zlatko Vitez), dodijelio za 1999. godinu.

Iz područja kazališne umjetnosti nagradu za životno djelo dobio je kazališni i filmski glumac Relja Bašić, a godišnju nagradu iz područja filma dobio je Vinko Brešan za film *Maršal*.

19.-20. VI.

U MM centru održana je projekcija filmova nizozemskog autora Paul de Nooijera, a ugledni filmski stručnjak Ingo Petzke (Njemačka) predstavio je program međunarodnih eksperimentalnih animiranih filmova.

21.-25. VI.

U Zagrebu je održan 14. svjetski festival animiranih filmova — Zagreb 2000. Na festival je prijavljeno ukupno 586 animiranih filmova od kojih je međunarodna selekcijska komisija (Clare Kitson, Steve Montal i Hrvoje Turković) u natjecateljski program uvrstila 55, a u program panorame 37 filmova.

Festivalsko vijeće dodijelilo je tradicionalnu Nagradu za životno djelo — Zagreb 2000. češkom animatoru Janu Švankmajeru, a o pojedinačnim nagradama odlučio je međunarodni žiri u kojem su bili Gari Bartdin, Fusako Yusaki, Tsvika Oren, Bill Plympton i Mato Kukuljica.

23. VI.

U Ljubljani je otvorena najveća ovogodišnja europska izložba moderne umjetnosti Manifesta 3. Izložba se održava pod geslom *Borderline Syndrome — Energies of Defence*, a od hrvatskih autora svoje radove na Manifesti izlažu Ivana Jelavić i Tomo Savić-Gecan.

Usporedno s početkom Manifeste u Ljubljanskoj Modernoj galeriji otvorena je nova zbirka 2000+ Arteast Collection (*Umjetnost Istočne Europe u dijalogu sa Zapadom*) u čijem su fundusu hrvatski autori zastupljeniji, pa se na toj izložbi mogu vidjeti radovi Brace Dimitrijevića, grupe Gorgona, Tomislava Gotovca, Sanje Iveković, Julije Knifera, Ivana Kožarića, Dalibora Martinisa, Gorana Petercola, Mladena Stilinovića, Slavena Tolja, Gorana Trbuljaka.

Umrli

Darko Vernić-Bundi, filmski i videoautor, TV urednik i redatelj (Zagreb, 9. IV. 1952. — Zagreb, 2. IV. 2000.). Pohadao Technical and Art Coledge u Croydonu, zatim Građevinski fakultet (i usporedno Filozofski fakultet), a diplomirao je na Višoj građevinskoj školi i na Fakultetu prometnih znanosti u Zagrebu. Od 1962. bavi se amaterskim filmom i videom (*300 kilometara na sat*, anim., 1962.; *Slova*, 1978.; *Noc na Maslinskoj gori*, 1981.; *Slike s izložbe*, 1981.; serija *Glazbeni automati*, 1981.). Iznimno plodan autor, te svojim filmovima, a zatim i videoradovima, nastupa na brojnim festivalima na kojima je i nagrađivan (Samobor, Zagreb, Požega, Split). Ogledao se u različitim vrstama — snimao je dokumentarne filmove/veide (*Unije*, 1984.; *Maskenbal u Veneciji*, 1994.; *Svijet Božidara Jakca*, 1995. i brojne druge), plesne trominutne spotove (*Magnetiizam*; *Koncept 3*; *Crvi*; *Tamno bijela*; *Ženski portret*; *Astrid*; Zagreb: 1990.-1991.; *Govor tijela*, 1995. i dr.), glazbene spotove (*Debela djevojka*, 1985.; *Naj ti poljub narise ustnice*, 1985.; *Trotl boy — Psihomodopop*, 1991.; *Nevidljiv — Vještice* 1991.; *Kad bi mene pitali*, 1997/98.; *Moja Majka — Nebojša*, 1998. i dr.), videotrailerare (*Videogrom*, 1991.; *Octo Rock*, 1991.; *Moda*, 1991. i dr.), videoumjetničke radove i dr. 1996. godine u vlastitoj je produkciji snimio dugometražni igrani film *Izgubljeno blago/The Lost Treasure*. Radio kao filmski djelatnik u Jadran filmu, te na televiziji (Ljubljana, Zagreb). Kao stalni suradnik HTV-a uredio je i režirao oko 5000 emisija TV *Kalendara*, 20 emisija *Stereovizija*, 200 emisija *Animavizije* i dr., a uz to je izradio oko 300 raznolikih videopriloga za ra-

zne TV emisije. Za televizijski i videorad primio više nagrada. (*Izvor HFLJ*, 18/1999.)

Tea Brunšmid, montažerka i glazbena voditeljica (Županja, 9. XII. 1919. — Zagreb, 11. VI. 2000.). Nakon završene Trgovačke akademije diplomirala na Glazbenoj akademiji u Zagrebu (1947.). Jedna je od prvih hrvatskih montažerki zvuka i glazbenih voditeljica na filmu. Od 1946. radila je kao montažerka zvuka i glazbena voditeljica u muzičkom odjelu Jadran filma, a od 1963. u Zagreb filmu. Bila je montažerka zvuka u 20-ak dugometražnih filmova (*Živjet će ovaj narod*, 1947.; *Zastava*, 1949.; *Plavi 9*, 1950.; *Ciguli Miguli*, 1952.; *Koncert*, 1954.), no najviše se istaknula kao glazbena voditeljica u više od 400 kratkih filmova, među kojima najznačajnije mjesto imaju brojni animirani filmovi Zagrebačke škole crtanog filma (među ostalima *Koncert za mašinsku pušku*, 1958. i *Surogat*, 1961., D. Vukotića; *Znatiželja*, 1966. B. Dovnikovića; *Slike iz sjećanja*, 1989. N. Dragića i dr.). Od 1970. do 1990. godine predavala je montažu zvuka na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Dorđe Rapajić, kazališni, filmski i TV glumac, TV voditelj umro je u Zagrebu 12. VI. 2000. u 48 godini života. Glumac zagrebačkog kazališta Trešnja, sudjelovao je u brojnim emisijama obrazovnog, dječjeg i dramskog programa Hrvatske televizije, a najveću popularnost stekao je ulogom Nosonje u dječjoj TV-seriji *Smogovci*. Povremeno je glumio i u filmovima: *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982.), *Osuđeni* (Z. Tadić, 1987.) i *Vrijeme za...* (O. Kodar, 1993.).

Bibliografija

UDK: 791.44.077(497.5Čakovec)»1975-200«

Kermek-Sredanović, Mira

ŠKOLA ANIMIRANOG FILMA ČAKOVEC: 1975.-2000. /

Mira Kermek-Sredanović; prijevod Mirjana Sever... et al.; ilustracije Krešimir Hlebec. — Zagreb : Hrvatski filmski savez,

2000. — 117 str., ilustr.; 18 cm. — Kazalo. — Summary
Sadržaj: Predgovor / Tako je rastao ŠAF: Švi preduvjeti za osnivanje ŠAF-a; Tri razdoblja u djelovanju ŠAF-a / Sve ŠAF-ove i Lukmanove radionice: Dječje filmske radionice; Filmske radionice Ede Lukmana — osobitosti i kronologija / Osobitosti rada u ŠAF-u: ŠAF — izvanškolski oblik djelovanja; Osobitosti voditeljskog pristupa; Gostovanja profesionalnih animatora / Suradnja s ASIFA-om — ŠAF u svijetu: Počeci predstavljanja ŠAF-a u svijetu; ŠAF u projektima ASIFA-e; ŠAF-ovi filmovi na svjetskim festivalima / Novi mladi... Mašta zarobljena ekranom / Drugi o ŠAF-u / Filmografija 1975.-1999. / Sudjelovanje na festivalima, revijama, projekcijama... / Nagrade i priznanja — Filmske radionice 1975.-1999. / Napomene o voditeljima ŠAF-a / Kazalo vlastitih imena / Kazalo naslova filmova / Summary

UDK: 791.44.02

Tanhofer, Nikola

O BOJI NA FILMU I SRODNIM MEDIJIMA / Nikola Tanhofer; dopunio i priredio Silvestar Kolbas. — Zagreb : Akademija dramske umjetnosti; Novi Liber, 2000. — 144 str. : ilustr. u boji; 28 cm; Bibliografija: str. 124-125. — Kazala. — Summary.

ISBN 953-97568-1-2 (Akademija)

8. HRVATSKA REVIIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA / CROATIAN MINUTE MOVIE CUP — katalog / uredili Željko Bažlog, Zvonimir Karakatić, Marko Orešković. — naslovnica ZE-ZE-JO-MA-MA. — Požega : GFR film-video, Požega, Hrvatski filmski savez, Zagreb: 2000. — 32 str., ilustr.; 24 cm;

Sadržaj: Program Revije / Natjecateljski program — filmografija / Popis prijavljenih radova za 8. reviju — filmografija / Zapisnik Komisije za tehnički pregled i program / Statistički podaci o programu / Pravila sudjelovanja / Nagrade 8. revije;

38. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA DJECE I MLADEŽI — katalog / urednica Vera Robić-Škarica; vizualno oblikovanje Igor Kuduz. — Zagreb : Hrvatski filmski savez, 2000. — str. 32, ilustr.; 24 cm;

Sadržaj: Podaci o priređivačima i ocjenjivačkim sudovima / Program Revije / Filmska i videoostvarenja prijavljena za 38. reviju — filmografija / Pregled prijavljenih radova i kinoklubova / Dodatak: program Medijske škole.

14. SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANIH FILMOVA, ZAGREB 2000. — katalog / uredili Vesna & Borivoj Dovniković, ilustracije: Borivoj Dovniković, grafičko oblikovanje Tihomir Bregar — Design Studio Bregar. — tehnička i grafička priprema Design Studio Bregar, Domagoj Dvojković & Kolaž. — Zagreb : Zagrbez film, 2000. — str. 214; ilustr.; 30 cm;

Sadržaj: Milan Bandić: Pozdravni tekst / Michel Ocelot: 40-godišnjica ASIFA-e / Službene nagrade / Pravila festivala / Međunarodna selekcijska komisija / Međunarodni žiri / Pregled prijavljenih filmova / Program Festivala / Konkurencija : filmografija / Panorama : filmografija / Stanislav Uliver: Jan Švankmajer / Retrospektive — Rada Sešić: Indijska animacija / Tsvika Oren: Izraelski animirani film / Eladi Martos: Nezavisna španjolska i videoanimacija devedesetih / David Erlich: Zdravica za 40. godišnjicu ASIFA-e / Program Iz arhiva ASIFA-e : filmografija / Borivoj Dovniković: Jubilej *Velikog mitinga* / Škola animiranog filma Čakovec / B. D. : In memoriam : Dušan Vukotić; Nikola Kostelac / Posebne projekcije / Steve Montal: Nove ideje... Nove tehnologije.

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

ANGELIN PRAH / ANGELA'S ASHES

SAD, Irska, 1999. — pr. Dirty Hands Productions, Scott Rudin Productions, David Brown Productions, David Brown, Alan Parker, Scott Rudin, kpr. James Flynn, Morgan O'Sullivan, izv. pr. Adam Schroeder, Eric Steel. — sc. Laura Jones, Alan Parker prema romanu Franka McCourta, r. Alan Parker, d. f. Michael Seresin, mt. Gerry Hambling. — gl. John Williams, sgf. Geoffrey Kirkland, kgf. Consolata Boyle. — ul. Emily Watson, Robert Carlyle, Joe Breen, Ciaran Owens, Michael Legge, Ronnie Masterson, Pauline McLynn, Liam Carney. — 145 minuta. — distr. BLITZ.

BITI JOHN MALKOVICH / BEING JOHN MALKOVICH

SAD, 1999. — pr. Gramercy Pictures, Propaganda Films, Single Cell Pictures, Michael Stipe, Sandy Stern, Steve Golin, Vincent Landay, izv. pr. Charlie Kaufman, Michael Kuhn. — sc. Charlie Kaufman, r. Spike Jonze, d. f. Lance Acord, mt. Eric Zumbrennen. — gl. Carter Burwell, sgf. K. K. Barrett, kgf. Casey Storm. — ul. John Cusack, Cameron Diaz, Catherine Keener, Orson Bean, Mary Kay Place, W. Earl Brown, Carlos Jacott, John Malkovich. — 112 minuta. — distr. BLITZ.

Dvojica debitanata — režiser Spike Jonze i scenarist Charlie Kaufman — polučila su jedan od najzanimljivijih aktualnih američkih filmova, na iznimno zabavan način spojivši prevladavajući *angažirani* humor i mračne tonove u pozadini. *Biti John Malkovich* još je jedan od suvremenih holivudskih filmova (tu su i *Klub boraca* kao najeklatantniji primjer te *Probudena savjest*) koji ispovjeda svojevrсни antikapitalistički svjetonazor, odnosno izvrjava kritici očigledne devijacije (suvremenog) kapitalističkog sustava. Daka-ko želja da se na neko vrijeme svijet vidi i iskusi iz kućišta nekog drugog, po mogućnosti slavnog, bogatog i uspješnog, jednako kao i želja da se drugima superiorno manipulira nije specifični produkt kapitalizma, ali upravo u jednoj od njegovih zaštitnih tvorevina — industriji zabave, tj. showbusinessu — dobiva jednu od svojih radikalnih inačica koja je predmet ovog filma.

No Jonzeovo i Kaufmanovo ostvarenje ne zadržava se samo na tlu angažirane društvene satire. Ima u njihovu filmu pregršt motiva, a jedan od ključnih je i pitanje ljubavi. Film se bavi onom strastvenom, tzv. slijepom ljubavi koja zaljubljenika upravo izluđuje, zbog koje zanemaruje pa i bešćutno otpisuje svog dotadašnjeg ljubavnog sudruga, a ne preza ni od poduzimanja još drastičnijih koraka, kao što je u ovom slučaju lutkarova prijetnja vlastitoj ženi revolverom. Takva ljubav je pokretačka dra-



Angelin prah

* 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 21 film iz SAD, 2 filma iz Francuske, po 1 film iz Irana, Španjolske, Italije i Velike Britanije, te 7 koprodukcijских filmova (2 filma u koprodukciji SAD i Velike Britanije, po 1 film u koprodukciji SAD i Irske; Jugoslavije i Italije; SAD i Australije; Švedske i Danske; Brazila, Španjolske, Francuske i Japana; SAD, Japana, Francuske i Njemačke).

Filmove su distribuirali: Adria Art Artist (2), Blitz Film&Video Distribution (8), Continental film (6), Discovery (1), Europa film i video (1), FM Impex Film (1), InterCom Issa (2), Kinematografi Zagreb (6), MG Impex Film (1), UCD (7).

maturška snaga onog dijela filma čiji su nosioci likovi neuspjela lutkara (Cusack) i njegove supruge (Diaz) koja u zajedničkom stanu ima pravi zoološki vrt, dok lik lutkarove poslovne partnerice (Keener) prije svega utjelovljuje modernu (američku) poslovnu ženu (dakako u ponešto pomaknutom izdanju s obzirom na opću, dijelom kafkijansku prirodu filma) — samouvjerenu, privlačnu, prepotentnu, seksualno nespontanu, britko elokventnu — čiji je osnovni pokretač profit. No likovi nisu postavljeni statično — mijenjaju se tijekom filma, ili točnije rečeno dopuštaju manje izraženim stranama svog bića da se afirmiraju, i to ne samo — u filmu ovakvog idejnog usmjerenja očekivano — na gore, u smislu pogubnog utjecaja eksplozivne smjese želje za slavom i želje za ljubavlju, kao što je slučaj s lutkarom, nego i na bolje, o čemu svjedoči lik lutkarove poslovne partnerice za kojom on gine: ona će nakon godina koje je provela u braku — s njezine strane motiviranu profitom i fascinacijom moći — naposljetku ipak dati prioritet ljubavi koju neporecivo osjeća za lutkarovu suprugu.

Prije spomenuti mračni motivi prisutni su u filmu. Najstrašniji je onaj po kojem skupina staraca produžava svoj život tako da se useli u tijelo relativno mladog (44-godišnjeg) 'nosioca', u ovom slučaju Johna Malkovicha. Zaista mi je teško zamisliti nešto degutanije od prizora u kojem ishlapljeni starci ulaze u tijelo čovjeka 'u najboljim godinama', a to nije sve! Voda staraca (Bean) ništa ne prepušta slučaju, nego mnogo godina prije 'transmisije' odre-

đuje budućeg 'nositelja' — ni više ni manje nego sadašnju dražesnu djevojčicu, kćerku poslovne žene, lutkarove supruge i Johna Malkovicha (trojno roditeljstvo, koje može asociirati i na novozavjetno bezgrešno začće i roditeljstvo koje iz toga slijedi, jedna je od sjajnih dosjetki filma), u koju se međutim već 'nastanio' lutkar kako bi bio blizu svoje voljene (bivše) poslovne partnerice. Starci će u tijelo djevojčice ući tek kad ona navrší 44 godine, ali gledatelj nju vidi sada, kao djevojčicu, i pomisao da će u njezino tijelo i dušu jednom invaziju izvršiti stari slinavci doista mora izazvati gnušanje.

Biti John Malkovich nije samo u cjelini vrlo dojmljiv ostvaraj, nego pruža i pojedinačne bisere. Osobni mi je favorit rijetko duhovit prizor u kojem se čimpanza — koja je od potisnutih trauma iz djetinjstva dobila čir — prisjeti događaja koji producira njezine psihičke probleme, a i scena ulaska Johna Malkovicha u samog sebe stvarno ima duhovitih rješenja. *Cameo* rola Charlieja Sheena kao Malkovicheva intimusa oduševljena lezbijskim sklonostima nove Malkovicheve ljubavnice također zaslužuje biti istaknuta.

Nije naodmet spomenuti da je film snimljen s budžetom od trinaest milijuna dolara, što je za holivudske prilike skromno, da je u Americi uspio zaraditi nešto preko dvadeset te da je naišao na uglavnom oduševljen prijem kritičara, a imao je i vrlo plodan festivalski pohod te je nominiran za tri *Oscara*. Jedan od njegovih producenata je *frontman* R.E.M.-a Michael Stipe

(koji, zanimljivo, fizički podsjeća na Johna Malkovicha), za čiju je grupu režiser Jonze radio spotove (kao i za neke druge prestižne izvođače s rock-scene), a u gotovo nezamjetnoj *cameo* roli čovjeka koji sjedi na kauču kad lutkar dođe na razgovor za novi posao pojavljuje se Tom Waits.

Hrvatska je kritika, općenito govoreći, relativno mlako primila film. Bez ikakva razloga jer *Biti John Malkovich* ide u red onih ostvarenja koja, sad je to s obzirom na njihov već pozamašan broj očito, pri kraju tisućljeća preporučuju američku kinematografiju.

Damir Radić

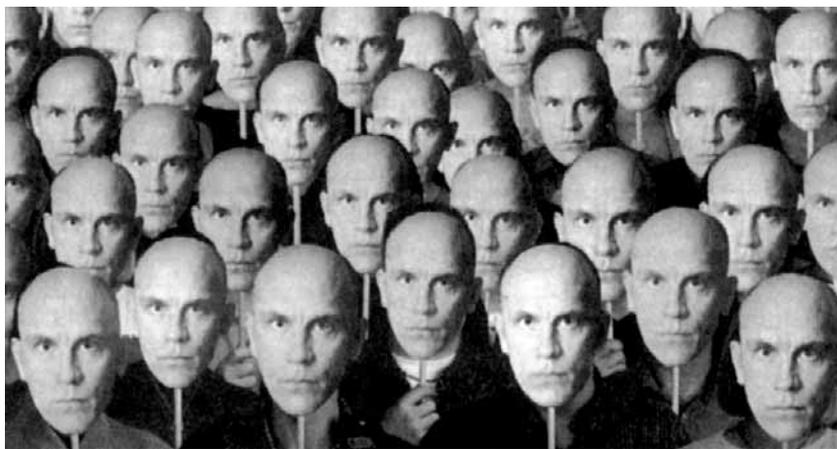
BRUCOŠ IZ PROVINCIJE / OUTSIDE PROVINCE

SAD, 1999. — pr. Eagle Beach, Michael Corrente, Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Randy Finch, kpr. Marisa Polvino, izv. pr. Billy Heinzerling, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Michael Corrente, r. Michael Corrente, d. f. Richard Crudo, mt. Kate Sanford. — gl. Sheldon Mirowitz, Pete Townshend, sgf. Chad Detweiler, kgf. Annie Dunn. — ul. Shawn Hatosy, Jon Abrahams, Tommy Bone, Jonathan Brandis, Jack Ferver, Adam Lavorgna, Jesse Leach, Gabriel Mann. — 96 minuta. — distr. UCD.

DEČKI NIKAD NE PLAČU / BOYS DON'T CRY

SAD, 1999. — pr. Fox Searchlight pictures, Independent Film Channel, Killer Films, Hart-Sharp Entertainment Production, Jeffrey Sharp, John Hart, Eva Kolodner, Christine Vachon, kpr. Morton Swinsky, izv. pr. Pamela Koffler, Johnatan Shering, Caroline Caplan, John Sloss. — sc. Kimberly Pierce, Andy Bienen, r. Kimberly Pierce, d. f. Jim Denault, mt. Lee Percy, Tracy Granger. — gl. Nathan Larsen, sgf. Michael Shaw, kgf. Victoria Farrell. — ul. Hilary Swank, Chloe Sevigny, Peter Sasgaard, Brendan Sexton III, Alison Folland, Alicia Goranson, Matt McGrath, Rob Campbell. — 118 minuta. — distr. Continental film.

Glavna je junakinja/junak ove priče žena koja želi biti muškarac, pa protivno savjetu najboljega prijatelja stalno glumi muškarca, te bez većih poteškoća zavarava sve s kojima stupi u kon-



Biti John Malkovich



Dečki nikad ne plaču

takt. Takvim ranjivo-požudnim bićem, koje zavodi žene i šarmira muškarce nije teško biti fasciniran, a i dojmljiva androginitet i glumačka odmjerena Hillary Swank u tom smislu ne mogu biti beznačajni. K tome su junakinjina sreća, bol i suze zbog neobičnosti dodatno privlačni čak i onima koji ne mogu na prvu loptu sasvim shvatiti njen problemom strelovitog klizanja seksualnog označitelja, a i narativna struktura vezana oko prikriivanja velike tajne prilično je poticajna. Uostalom, u današnjem je društvu (pa čak dijelom i u hrvatskom), te u umjetničkoj produkciji zadnjih desetljeća, ionako prilično popularno tematiziranje izrazito marginalnih životnih sudbina i emocija. Stoga je čak i nešto šira publika sklona s kakvim takvim razumijevanjem pratiti doživljaje pripadnika etničkih i seksualnih manjina (koliko god možda i Indijanci i transvestiti i homoseksualci bili zbunjeni ovakvim trpanjem u isti koš), a ne treba zaboraviti ni priče o doživljajima oboljelih od mentalnih ili spolno prenosivih bolesti, ali i doživljajima senzibilnih vampira i poluvampira, strojeva i kiborga, mutanata, vanzemaljaca, mrtvacu...

No, nakon apsolviranja takvih zapažanja, kojima možemo, dakako, objasniti

i oscarovski interes za ovaj mali film, ipak vrijedi primijetiti kako filmska struktura baš i nije podržala ovako obrazloženu poticajnost i široku zanimljivost. Ni sjajna gluma većine protagonista, pojedine zarazno bizarne scene (primjerice ona u kojoj junakinja glumi muškarca i pri spolnome činu), te visok stupanj suosjećanja za lik koji laže gdje stigne, ne mogu prikriti nelagodan osjećaj trapavog povezivanja scena, nevještog kombiniranja retoričnosti i dokumentarističnosti, te zbrkanog općeg tona, neobjašnjivog narativnim, ritmičkim ili asocijativnim povezanostima. Završna ocjena stoga ne može biti previsoka, bez obzira na visok stupanj razumijevanja za društvenu važnost i demokratsku legitimaciju ovakvih priča.

Nikica Gilić

DJECA RAJA / CHILDREN OF HEAVEN / BACHEHA-YE ASEMAN

Iran, 1997. — pr. The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults, Amir Esfandiari, Mohammad Esfandiari. — sc. i r. Majid Majidi, d. f. Parviz Malekzaade, mt. Hassan Hassandust. — ul. Mohammad Amir Najji, Amir Farrokh

Hashemian, Bahare Seddiqi, Nafise Jafar-Mohammadi, Fereshte Sarabandi, Karnal Mirkarimi, Behzad Rafi, Dariush Mokhtari. — 88 minuta. — distrib. UCD.

Senzacija koju je u devedesetima izazvao iranski film s brojnim nagradama na međunarodnim festivalima, hvalospjevima kritičara i jednom pravom redateljskom zvijezdom, Abbasom Kiarostamijem, gotovo se može mjeriti s otkrićem japanskog filma pedesetih godina. Prvi iranski film koji se pojavio u domaćim kinima samo donekle objašnjava ovaj iznenadni uzlet kinematografije za koju do prije nekoliko godina nismo znali niti da postoji. Film Majida Majidija minimalistička je priča iz siromašnog predgrađa Teherana o bratu i sestri čije su cipelice nestale, pa mora posuđivati bratove kako bi mogla u školu.

Nije Majidijev film ni po čemu revolucionaran, u osnovi riječ je o neorealističkoj poetici s krajnje pojednostavljenom pričom i inzistiranjem na socijalnoj problematici s dječjim likovima u glavnim ulogama, no nije nerazumljivo zašto ovakav tip filmovanja izaziva toliku pažnju. U kontekstu stilski, dramaturški i na svaki zamislivi način prezasicećenih holivudskih turbo raskošnih produkcija, jednostavnost i mirnoća filmskog izraza *Djeca raja* doista se može činiti kao da dolazi s drugog svijeta. Kroz jednostavan zaplet karakterističan za dječje filmove Majidi uspijeva ispričati dirljivu obiteljsku priču, ali i dati vrlo realističku sliku suvremenog iranskog društva kontrapunktirajući njegove siromašne slojeve s gradskim četvrtima koje podsjećaju na rezidencijalne četvrti bogatih zapadnjačkih prijestolnica. Niz vrlo finih redateljskih i glumačkih minijatura zaokružen je paradoksom na kraju filma kad pobjeda



Djeca raja

dječaka u trci ne predstavlja happy end, već izaziva suze na njegovu licu. Doista lucidno obrtanje dramaturške tradicije holivudskog filma.

Konačno, *Djeca raja* posve su očito djelo stilski vrlo rafiniranih i obrazovanih filmaša što je vidljivo kako iz moderne vizualne teksture filma, tako i iz precizno režiranih i uzbudljivih akcijskih scena (nesreća na biciklu, utrka). Nije revolucionarno, ali osvježavajuće svakako jest.

Igor Tomljanović

DJEVOJK MOJH SNOVA / LA NIÑA DE TUS OJOS

Španjolska, 1998. — pr. Cartel, Fernando Trueba Producciones Cinematográficas, Lola Films, Eduardo Campoy, Andrés Vicente Gómez, Cristina Hueta. — sc. Rafael Azcona, Miguel Ángel Egea, Carlos López, David Trueba, r. Fernando Trueba, d. f. Javier Aguirresarobe, mt. Carmen Frías. — gl. Antoine Duhamel, sgf. Juan Botella, Gerardo Vera, kgf. Sonia Grande, Lala Huete. — ul. Penélope Cruz, An-

tonio Resines, Neus Asensi, Jesús Bonilla, Loles León, Jorge Sanz, Rosa María Sardà, Santiago Segura. — 121 minuta. — distr. Europa film.

Pred početak Drugog svjetskog rata, mala skupina španjolskih filmaša otišla je u Njemačku kako bi snimila film u španjolskoj i njemačkoj verziji. I dok svaka verzija ima svog nacionalnog glavnog glumca, u oba je slučaja glavna zvijezda lijepa Španjolka Macarena Granada (Cruz). Čim je primijeti, ozloglašeni njemački ministar propagande Goebbels (Silberschneider), poznat kao veliki ženskaroš koji dobije što želi, biva opsjednut njezinom ljepotom. Premda je ljubavnica redatelja Fontiverosa (Resines), Macarena nema izbora i mora se naći s Goebelsom. Stvari se dodatno zakompliciraju kada za statiste bivaju dovedeni Židovi, a Macarena se zaljubi u jednog od njih. Međutim snimanje se bliži kraju i on se uskoro vraća u logor...

Dobitnik sedam nagrada Goya, Truebin film započinje kao obećavajuća komedija s mnoštvom zanimljivih likova smještenih u neuobičajeno okružje.

Snimljen na tragu komedija smještenih u vrijeme ili pred rat, film ima i prepoznatljiv španjolski šarm, ali se u drugoj polovici prilično razvodnjuje kao da ne zna točno što bi s pričom. Ipak *Djevojka mojih snova* ne postaje dosadnom, te u više navrata i uspijeva postići željenu kvalitetu. Najveće zasluge za to svakako pripadaju glumačkoj ekipi koju predvode Penélope Cruz i Antonio Resines. No, još su upečatljivije sporedne uloge, gdje se izdvajaju Santiago Segura, danas najpopularniji španjolski komičar u ulozi scenografa homoseksualca, te Miroslav Táborsky kao plašljivi prevoditelj. Usprkos nagradama nije riječ o filmu koji se može svrstati u vrh novije španjolske produkcije, no poklonici španjolskog filma, a posebice Penélope Cruz neće biti razočarani.

Sanjin Petrović

DOGMA

SAD, 1999. — pr. Lions Gate Films, View Askew Productions, Scott Mosier, kpr. Laura Greenlee. — sc. i r. Kevin Smith, d. f. Robert D. Yeoman, mt. Scott



Čovjek na mjesecu

Mosier, Vincent Pereira, Kevin Smith. — gl. Howard Shore, sgf. Robert Holtzman, kgf. Abigail Murray. — ul. Ben Affleck, Matt Damon, George Carlin, Linda Fiorentino, Salma Hayek, Jason Lee, Jason Mewes, Kevin Smith, Alan Rickman, Chris Rock. — 130 minuta. — distr. UCD.

Kevin Smith snima filmove za adolescente, ali i za one koji se još osjećaju mladima, premda su već osjetnije ušli u tridesete godine života. Sa svega par filmova iza sebe, Smith je danas kult filmaš čija je najveća snaga u izravnom, nimalo uljepšanom pristupu problematici koja na posredan ili neposredan način određuje život Amerikanaca mlađeg naraštaja. Prizeman gotovo do banalnosti, taj ljubitelj stripa redovito u svojim filmovima mahom izaziva salve smijeha u gledatelja koji svakodnevni život ne uzimaju isuviše ozbiljno. Ruku na srce, niti situacije koje je ocrtavao u Trgovcima, Mallratsima i Chasing Amy nisu bile od životne važnosti, ni za gledatelje, pa ni za glavne junake.

U *Dogmi* Smith odlazi korak dalje, te i dalje tražeći smijeh u gledatelja, pokušava biti intrigantan, baveći se zahtjevnijom tematikom. No, čini se kako je Smithu svaki neparni film dobar, dok svaki parni dobiva prolaznu ocjenu, ali...

Dogma je cjelina koja se čini predugačkom, te ne nudi ni upola toliko smiješnih prizora, koliko se od tog filmaša s pravom očekuje. Doduše, komični segmenti su povremeno doista briljantni, dovodeći publiku gotovo do suza. No, humora je premalo i nije u stanju pokrpati bezbrojne scenarističke rupe. Isto tako se mora primijetiti kako se Smith ovom prigodom prvi put odlučio režirati akciju, ali to ne čini baš odviše impresivno.

Autor je očividno dobro proučio katekizam Katoličke crkve, no njegov film nije ni izdaleka kontroverzan, kao što se to dalo zaključiti iz medijske kampanje i predugog odlaganja premijere. *Dogma* je religiozna satira, ali i djelo autora koji vjeruje. Smithova borba s teologijom kazuje kako je on i više nego dobro poznaje, te usprkos pokoje grube šale i prizemne zafrkancije, itekako pazi da ne ode predaleko. Smith crkveno učenje istodobno uzima vrlo ozbiljno, ali se i šali na njegov račun.

Uz malo više discipline i, pogotovo, odlučnosti u montaži, *Dogma* bi bilo mnogo kakvosnije ostvarenje. Ovako nam ostaje tek pregršt izvrsnih trenutaka, što je dostatno za preporuku, no premalo za Kevina Smitha.

Mario Sablić

DUBOKO MODRO MORE / DEEP BLUE SEA

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho III Film Partnership, Akiva Goldsman, Tony Ludwig, Alan Riche, kpr. Rebecca Spinkings, izv. pr. Duncan Henderson, Bruce Berman. — sc. Duncan Kennedy, Donna Powers, Wayne Powers, r. Renny Harlin, d. f. Stephen Windon, mt. Frank J. Urioste, Derek G. Brechin, Dallas S. Puett. — gl. Trevor Rabin, sgf. William Sandell, Joseph Bennett, kgf. Mark Bridges. — ul. Saffron Burrows, Thomas Jane, LL Cool J, Jacqueline McKenzie, Michael Rappaport, Stellan Skarsgard, Aida Turturro, Samuel L. Jackson. — 104 minute. — distr. Inter-Com Issa.

Madarsko-hrvatska kompanija Inter-Com Issa otvorila je svoju prvu kinodvoranu u Zagrebu, Broadway Galeriju (prva nova kinodvorana u metropoli nakon, ako se ne varam, više od četrdeset godina), izuzetno atraktivnim i zastrašujućim akcijskim hororom *Duboko modro more*, garniranim SF elementima. Ta priča o skupini očajnika koja se bori za opstanak pred naletom monstruozno moćnih i inteligentnih morskih pasa, koje je takvima učinila mlada, lijepa i nerazumno ambiciozna znanstvenica (Burrows), želeći pronaći lijek protiv Alzheimerove bolesti, briljantno je ambientirana u izolirani znanstveni istraživački centar usred oceana. Centar je zapravo svojevrsna golema betonska kula s tri podvodne i jednom nadvodnom etažom te kontrolnim tornjem. Način na koji se Renny Harlin snalazi u tom prostoru, koji može prizvati krugove Danteova pakla, doista je dojmljiv i baca u sjenu umijeće redateljskog tretiranja izoliranog prostora nebodera, koje je svojedobno demonstrirao ugledniji John McTiernan u svom najslavnijem filmu *Umri muški*. Harlin istina radi sa slabijim scenarističkim predloškom (koji je hrabro, no pitanje je i koliko funkcio-

nalno, inzistirao na neuobičajenim dramaturškim rješenjima u pogledu redosljeda stradanja likova) pa se mogu uputiti prigovori u vezi mjestimične neuvjerljivosti zbivanja i zažaliti što likovi nisu podrobnije razrađeni. Ali u cjelini njegova je režija toliko funkcionalno 'napumpana', toliko precizno i silovito pogađa trenutke čiste jeze i lakoćom uvodi humorne pasaže (mjestimično ih sjajno miješajući sa stravom u istom prizoru) da suvereno marginalizira prigovore koje u ovakvoj vrsti ultimativno zabavljačkog filma ionako treba shvatiti uvjetno.

Može se reći da je *Duboko modro more* lijep primjerak filmskog larpurlartizma, čija sadržajna strana ipak nudi mogućnosti zanimljivih promišljanja. Na primjer moglo bi se uvjerljivo dokazivati da je riječ o filmu modificirane hawksovske tradicije gdje je erotski atraktivna i emancipirana žena remetilački čimbenik i gdje se u konačnici slavi muško prijateljstvo. Štoviše moglo bi se tumačiti da je znanstveničina emancipiranost rezultirala neprimjerenom ambicioznošću u pokušaju da se ovlada prirodom te da je ona samo nastavak onog nepouzdanog, previše radoznalog a premalo bogobojažnog ženskog niza začetog Evom. I zato će biti kažnjena, posljednja preostala psina će ju slasno pojesti kad to valjda više nitko ne očekuje, a očekivanu i tijekom cijele



Duboko modro more

log filma pripremanu međusobnu erotsku realizaciju drske znanstvenice i hrabrog krotitelja morskih pasa (Jane) gotovo crnohumorno će zamijeniti idila dvojice jedinih preživjelih, dvojice muškaraca: krotitelja, koji simbolizira pustolovan američki individualistički (muški) duh, i crnog kuhara zvanog Propovjednik (LL Cool J) kojem svevišnji oprašta grijeha i nagrađuje njegovu duboku vjeru spasom u zadnji čas. Ili drugačije rečeno, kad bi se film promatrao iz ove perspektive, ljudima će se poduzetnost i ambicioznost na području koje je zabran svevišnjeg osvetiti, posebno ako je u pitanju dokazano nepouzdan ženski rod. Preživjeli muškarci pružaju suprotan, pozitivan primjer: oni su prirodi i stvoritelju prepustili njihovo, a zadovoljili se svojim, tj. prirodnim mjestom na svijetu koje im je svevišnji, izravno ili neizravno, odredio.

Semantički dakle konzervativan (mada značenjski *background* ovdje ne treba uzimati k srcu jer filmu nije cilj promovirati bilo kakvu ideologiju, osim onu *entertainment*a, tj. čiste zabave), sintaktički bravurozan, *Duboko modro more* izuzetno je ugodno iznenađenje ovogodišnjeg kinorepertoara, ionako krcatog odličnim filmovima.

Damir Radić

ERIN BROCKOVICH — ŽENA OD 333.000.000 DOLARA / ERIN BROCKOVICH

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Universal Pictures, Jersey Films, Danny DeVito, Michael Shambert, Stacey Sher, kpr. Gail Lyon, izv. pr. John Hardy, Carla Santos Shambert. — sc. Susannah Grant, r. Steven Soderbergh, d. f. Ed Lachman, mt. Anne V. Coates. — gl. Thomas Newman, sgf. Philip Messina, kgf. Jeffrey Kurland. — ul. Julia Roberts, Albert Finney, Aaron Eckhart, Marg Helgenberger, Cherry Jones, Veanne Cox, Conchata Ferrell, Tracey Walter. — 130 minuta. — distr. Continental film.

U povodu jednog od novijih holivudskih uprezanja kreativnog redatelja u izrazito nekreativne svrhe mnogi su hrvatski kritičari iskazali obilje dobre volje, pa im čak ni Julia Roberts nije uspjela probuditi onaj gen za osuđiva-



Erin Brockovich

nje zbog kojega ljudi vjerojatno i postaju kritičari. Doduše, visoka razina redateljskog zanata u ovome filmu nije upitna a i u drugim aspektima vizualnosti i zvučnosti nije teško naći razlog za poneku lijepu riječ. No, *Erin Brockovich* je, i u tom smislu, čini nam se, američki ekvivalent *Bogorodici* autorskog para Hitrec i Hitrec — vrlo ideologiziranoj te ne pretjerano vješto zamišljenoj priči, kakvu bi malo koji redatelj uspio uobličiti na način koji bi spriječio pad u kreativni ponor.

Divljenje liku samohrane majke Erin, ne pretjerano obrazovane, ali zato bistre i odlučne žene koja postigne sve što se može postići (služeći se i pripijetnom vulgarnom odjećom te izazovnim izgledom) prepustit ćemo dakle određenom segmentu takozvane ženske novinarske produkcije. No, s obzirom da je riječ o filmu čija bi »humanistička« vrijednost trebala nadilaziti estetsku, prilično je zanimljivo primijetiti da za likove žena (bez obzira na stupanj obrazovanja) koje nemaju grudi i stra-

žnjicu prikladne za postizanje odvjetačkih uspjeha ni ovaj film ni njegova istoimena junakinja nemaju previše razumijevanja.

Čini se dakle kako ovo djelo ne pokušava odstupati pretjerano od obzora očekivanja zamišljenog američkog ženskog prosjeka (šifra: Oprah?), no ucipljanost djela na točno određene segmente publike ne bi bila grijeh kada bi film imao još neki zamjetnije uspješan aspekt strukture. Usporedimo li kratki susret prave Erin s njenim fikcionalnim utjelovljenjem prilično se uvjerljivim čini i naš dojam da sve što Julia Roberts kao glumica u ovom filmu postiže ne vrijedi puno, a vjerojatno ni ono što postiže ne postiže svojom zaslugom. Stoga se čini da je Woody Allen prije par godina pronašao pravi način za rad s tom mega-zvijezdom: Juliji Roberts treba dati jednostavnu i ne preveliku ulogu, a kameru treba držati što dalje od njezina blještavog smiješka.

Nikica Gilić

GLADIJATOR / GLADIATOR

SAD, 2000. — pr. Dream Works SKG, Universal Pictures, Scott Free Productions, David H. Franzoni, Branko Lustig, Douglas Wick, izv. pr. Laurie MacDonald, Walter F. Parkes. — sc. David H. Franzoni, John Logan, William Nicholson, r. Ridley Scott, d. f. John Mathieson, mt. Pietro Scalia. — gl. Hans Zimmer, sgf. Arthur Max, kgf. Janty Yates. — ul. Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Oliver Reed, Derek Jacobi, Djimon Hounsou, Richard Harris, David Schofield. — 154 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nakon tri i pol desetljeća (pseudo)povijesni holivudski spektakl antičke vremensko-prostorne smještenosti trijumfalno se vratio na scenu i nudi ono što je uvijek nudio: pregršt vizualnog blještavila, jednostavnu dramatičnu priču s udarnim akcijskim točkama i nezahjevne likove. Što se tiče likova, oni su u vrhunskim klasičnoolivudskim izdanjima doduše znali biti i razrađeniji, ali promišljanjima u tom smjeru tvorci *Gladijatora* nisu se zamarali. No zato su predano slijedili stari holivudski običaj prekrajanja povijesnih činjenica kako im god padne na pamet, samo da stvar ispadne što *uzbudljivijom* i *intrigantnijom*. S obzirom da je jedan od

dvojice glavnih likova rimski car Komod (Phoenix), zanimljivo je na njegovu primjeru pokazati kako to holivudski krojači modificiraju povijest.

U zbilji, kako je rekonstruirana po povijesnim izvorima, Komod je vladao dvanaest godina (180-192), u filmu, koliko se da razabrali, svega par mjeseci. U zbilji, Komodov je otac, *car filozof* Marko Aurelije (Harris) umro u vojnom logoru, najvjerojatnije kao žrtva epidemije kuge, u filmu ga Komod ubija pošto sazna da je za svog nasljednika odredio vojskovođu Maksima (Crow), a ne njega, Komoda. U zbilji, Komod je svoju sestru Lucilu i suprugu Krispinu optužio za zavjeru i zatočio na izolirani otok, gdje ih je kasnije dao ubiti; u filmu Komod nema bračne družice, a u sestru Lucilu (Nielsen) je zaljubljen; ona skuje zavjeru koja propada, ali car ipak biva ubijen te ga Lucila nadživljuje. U zbilji se Komod, koji je bio izdanak one ekscentrične linije rimskih careva, povremeno borio kao gladijator u areni i dakako bio nepobjediv, u filmu se prvi i posljednji put nađe u areni u borbi s Maksimom i odmah skonča (u stvarnosti je Komod, po većini izvora, zadavljen u kadi, što je bio ishod zavjere u kojoj je sudjelovala i njegova dugogodišnja utjecajna ljubavnica Marcija — simpatizerka kršćana, a možda i sama kršćanka).

U zbilji je dakle Komod bio daleko intrigantniji lik nego u filmu (spomenuto sudjelovanje u gladijatorskim borbama ekscentričnost je koja je premašivala i Neronovu opsesiju sobom kao genijalnim umjetnikom i Kaligulino imenovanje konja senatorom — od svega toga u filmu nije iskorišteno gotovo ništa), gdje je ipak naglasak na heroju bez mane i straha, vojskovođu Maksimu, porijeklom Španjolcu (takvi su mu korijeni dani valjda kao dodatni argument careve sklonosti ratniku, jer Marko Aurelije je rodom iz Španjolske).

Drastično mijenjanje poznatih povijesnih činjenica nema dakako nikakve načelne veze s ostvarenom kvalitativnom razinom filma, spomenuto je samo kao zoran primjer općeg holivudskog voluntarizma, odnosno — važnije — kao pokazatelj *maštovitosti* dosega konkretnih tvoraca konkretnog filma. Za kakvoću *Gladijatora* daleko je značajnija npr. nedosljedna karakteri-

zacija likova. Tako se u sceni prvog pojavljivanja Komoda i Lucile jasno sugerira Lucilina erotska nesputanost i koketnost spram Komoda, iz čega slijedi zaključak da je njihov odnos incestuozan, da bi se u daljnjem tijeku radnje Lucila — bez ikakve vidljivije motivacije — preobrazila u moralno i decentno, čak plaho stvorenje koje prezire poremećena brata i počne protiv njega kovati urotu; dakako incestuoznost je u međuvremenu zaboravljena, odnosno uglavnom se svodi na jedan mlak i neuspjao Komodov pokušaj da sestru privoli na zajednički odlazak u krevet.

O scenarijskoj pomutnji svjedoči i zaboravljeni razlog, promoviran na početku filma, Aurelijeve odluke da prijestolje povjeri Maksimu. Aurelije naime u njemu vidi moralno stamenog čovjeka velike ratničke karizme, neosporno najpodesnijeg za iskorjenjivanje korupcije koja suvereno vlada u Rimu, a čiji su glavni nosioci senatori. Kasnije se upravo neki senatorski uglednici promoviraju u onu *moralnu vertikalnu* s kojom se Maksim treba udružiti, a gledatelji na nju osloniti. Pritom bi se trebalo podrazumijevati da je njihova želja da stanu na kraj Komodovoj samovladu sama po sebi moralna, premda bi se koncentriraniji i skeptičniji gledalac mogao zapitati jesu li to oni isti korumpirani senatori koje je Aurelije putem Maksima htio dovesti u red. Ili su oni bili cijelo vrijeme časna opozicija korupciji? Ili su sudjelovali u korupciji, ali ipak trebamo biti na njihovoj strani jer politički je trenutak takav da išće savez s manjim protiv većega i u konkretnom trenutku opasnijeg zla? Na sva ta pitanja film ne daje odgovore jer njegovim tvorcima naravno nije na kraj pameti da bi ih itko njima relevantan (a to znači gledateljske mase) mogao postaviti. I u pravu su. Odjek publike je odličan, ponajviše stoga što je Ridley Scott jednostavan i mjestimično — kako je po-



Gladijator

kazano — tanak predložak vizualno bravurozno uobličio, mada ni ta bravuroznost nije lišena problematičnih trenutaka.

Npr. najveći su dijelovi uvodne sekvence bitke između Rimljana i Germana dani uz upotrebu kompjutorske animacije, koja na čudan način ubrzava sliku i umjesto dojma pojačane spektakularnosti (uz istovremenu sugestiju radikalnog naturalizma u prizorima pokolja i ublažavanja tog naturalizma zbog nedovoljne jasnoće viđenog), što je zasigurno bila Scottova namjera, pruža učinak blizak crtanim filmovima, koji je neprimjeren danom kontekstu. Što se pak tiče prizora gladijatorskih borbi, osobito koloseumskog uprizorenja bitke u Kartagi, na djelu je bio izrazit manirizam. Mješavina kratkih brzih kadrova snimljenih iz najrazličitijih raskursa kojima je cilj polučiti efekt vizualnim bombardiranjem u modernističko/avangardističko je doba bila dobrodošla demonstracija dotad neviđenih mogućnosti filmskog medija, ali danas, kad je zahvaljujući silnoj popularnosti muzičkih spotova *montaža atrakcija* postala opće mjesto, dati u ovakvom filmu prednost bombastičnom fotomontažnom vatrometu na račun preglednosti prizora doista je manirizam i podilaženje većinskoj pubertetsko-tinejdžerskoj publici. Snovitim pak scenama u kojima Maksim prolazi žitnim poljima i susreće svoju voljenu obitelj — ženu i sina, može se prigovoriti kičastost.

Ipak, uz sve primjedbe, pošteno je priznati da *Gladijator* pruža nešto manje od tri sata dinamične zabave ispunjene atraktivnim slikama i dobrim glumcima koji svojim likovima daju maksimum onog što je na temelju zadanog predloška bilo moguće, a nije za potcijeniti ni dirljivost prizora u kojima Maksim iskazuje privrženost izgubljenom obitelji noseći sa sobom figurice supruge i sina, vjerujući da će se jednom s njima ponovno sreći na drugom svijetu. Tome se nada i Maksimov preživjeli sudrug, crni legionar (Hounsou), *samo ne tako skoro, ne tako skoro* — kaže on, ostavljajući afirmativan odnos prema životu i svijetu, ma kakav on bio, kao završnu poruku filma.

Damir Radčić

GLAVNI KOLODVOR / CENTRAL STATION / CENTRAL DO BRASIL

Brazil, Francuska, Španjolska, Japan, 1998. — pr. Videofilmes / Mact Productions, Martine de Clermont Tonnerre, Arthur Cohn, izv. pr. Elisa Tolomelli, Lillian Birnbaum, Don Ranvaud, Thomas Garvin. — sc. João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein, r. Walter Salles, d. f. Walter Carvalho, mt. Isabelle Rathéry, Felipe Lacerda. — gl. Antônio Pinto, Jacques Morelenbaum, sgf. Cássio Amarante, Carla Caffé, kgf. Cristina Camargo. — ul. Fernanda Montenegro, Marilla Pera, Vinícius de Oliveira, Sôla Lira, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stela Freitas, Matheus Nachtergaele. — 110 minuta. — distr. UCD.

Nakon velike međunarodne afirmacije pedesetih i šezdesetih brazilska kinematografija otklizala se na marginu zanimanja međunarodne filmske javnosti, odakle su povremeno za nju budili interes pojedini filmaši poput Bruna Barreta i kultnog Hectora Babenca. No sudeći po ciklusu brazilskog suvremenog filma, prikazanog na tadašnjoj TV Zagreb 1989., produkcijska i kvalitativna razina najsnažnije južnoameričke kinematografije održala se na solidnoj razini, tako da velik uspjeh *Glavnog kolodvora* — nominiranog za *Oscara* za najbolji film na neengleskom i najbolju glavnu žensku ulogu (Montenegro), dobitnika Zlatnog globusa, Zlatnog (Salles) i Srebrnog (Montenegro) medvjeda i niza drugih međunarodnih nagrada — pretjerano ne iznenađuje.

Glavni kolodvor je film narativno razlomljen na dva dijela — kraći velegradski u kojem se postavlja osnovna problemska situacija te putopisno-ruralni gdje dolazi do elaboracije odnosa umirovljene učiteljice Dore (vrlo solidna Montenegro), koja dodatno zarađuje pišući na glavnom kolodvoru pisma u ime nepismenih, i malog dječaka Josuéa (odlični de Oliveira) kojem neočekivanim slijedom okolnosti postaje pratilja na njegovu daleku putu neznanom ocu u provinciju. Mada se Montenegro i mali de Oliveira skladno nadopunjuju, središnja tema filma zapravo nije njihov odnos sam po sebi, nego pročišćavajući utjecaj kojeg on ima na (anti)junakinju. Dora će putujući s Josuéom prijeći i vlastiti unutarnji put

od samodostatne, cinične i ne osobito sućutne žene do osobe čiji će plemeniti emocionalni slojevi nakon dugog zatišja ponovo biti probudeni.

Takva je tematika dobro poznata i moguće već poprilično istrošena, a Salles osim toga na nekoliko mjesta pribjegava staromodnim režijskim rješenjima; ipak njegov film ostavlja dobar dojam. Sigurno provedena narativna koncepcija — s putovanjem kao okosnicom — u kojoj nema praznih hodova, odlična produkcija sa sjajnom fotografijom, uvjerljive glumačke izvedbe te dobro provedeni i ravnomjerno raspoređeni emocionalni dodiri čine *Glavni kolodvor* filmom vrijednim poštovanja.

Damir Radčić

GLAZBA MOG SRCA / MUSIC OF THE HEART

SAD, 1999. — pr. Miramax Films, Craven/Maddalena Films, Marianne Maddalena, Walter Scheuer, Allan Miller, Susan Kaplan, kpr. Stuart M. Besser, Sandy Gallin, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Amy Slotnick. — sc. Pamela Gray inspirirana dokumentarnim filmom »Small Wonders«, r. Wes Craven, d. f. Peter Deming, mt. Patrick Lussier, Gregg Featherman. — gl. Mason Daring, sgf. Bruce Alan Miller, kgf. Susan Lyall. — ul. Meryl Streep, Aidan Quinn, Gloria Estefan, Angela Basset, Jane Leeves, Cloris Leachman, Kieran Culklin, Charlie Hoffheimer. — 124 minute. — distr. UCD.

Čudno i donekle apsurdno. Wes Craven, redatelj koji je filmsku umjetnost zadužio uvijek iznova iznalaženom svježinom i inovativnošću — što je, *nota bene*, dokazao i u devedesetima izvlačenjem žanra horora iz romantičarskog *ghotic*-ozračja te njegovim postavljanjem u sam vrh filmofilmske pozornosti — i u drugom je pravom pokušaju izlaska iz zabrana stravičnoga iskazao nemaštovitost i neoriginalnost.



Glazba mog srca

Podsjetimo, sredinom devedesetih Craven je snimio *Vampira iz Brooklyna*, svojevrsni pokušaj ukrcavanja na već trošni brod *ghotic*-horora koji je na kraju ispao tek bljedunjava parodija usmjerenja u kojem su vampiri bili lijepi, a njihove žrtve nježne i dekoltirane ljepotice. Nakon toga neuspjeha, Craven je potpisao dva nastavka *Vriska* i tim potezom neke stvari, kako u žanru horora, tako i u vlastitoj filmografiji, postavio na svoje mjesto. Sada se, pak, Craven poželio potpuno lišiti ikakvih natruha ikonografije stravičnoga. Rezultat se zove *Glazba moga srca*, a opća mu je značajka istovjetna *Vampiru iz Brooklyna*.

Dobro, možda ne moramo biti baš toliko preoštri. Jer *Glazba moga srca* po svojoj je tematici velika, istinita priča o violinistici Roberti Guaspari (Meryl Streep) koja se, unatoč svim svojim privatnim problemima (muž je ostavlja s dvoje djece) odluči posvetiti velikom pedagoškom zadatku — glazbenom obrazovanju djece u jednoj harlemskoj školi. Pritom će nailaziti na brojne probleme u pretežito neobrazovanoj, afroameričkoj sredini, ali i u samom sustavu školstva. Ishod je, pretpostavljate — pobjeda. Sve u svemu, jedna velika američka priča za koje bi američki filmski producenti sigurno voljeli da ih ima što više pa da ne moraju trošiti tolike novce na scenariste-obrtnike. Zapravo, *Glazba moga srca* je istinita i ozbiljnija verzija svojedobnoga hita *Opasnih misli* u kojem se Michelle Pfeiffer morala dobrotno potruditi kako bi ukrotila problematične klince jedne državne škole.

Za pripovijedanje istinite priče, Craven je odabrao hiperrealističan stil i snimanje na autentičnim lokacijama. Svoj obol takvome odabiru dala je i Meryl Streep, i dalje glumica koja će najbolje od svih filmska zbivanja učiniti stvarnima. E sad, teško je Cravena okriviti što stvarni događaji ponekad znaju biti užasno predvidljivi, nalik mentalnom sklopu holivudskih salonskih scenarista. Prizovemo li izreku o *životu koji piše drame*, prepoznat ćemo u životnoj priči Roberte Guaspari puno velikih i malih drama koje redatelj posve korektno prenosi na platno. Posebno su dramatični trenuci u kojima se čini kako će naša junakinja odustati od svega.

Ali, korektnost i prosječnost nisu ono što Cravena čini Cravenom. Ako je nešto istina, Craven se u to ne želi miješati. On nije, primjerice, Oliver Stone koji će činjenicu i fikciju pomiješati u jedno. Osim toga, Roberta Guaspari nije Freddy Krueger ili tinejdžer ubojica s kojima se treba poigravati i dalje ih nadograđivati. Ona je, misli Craven, žena-spomenik kojoj valja odati počast, a u spomenike se, jel da, ne treba dirati. Takav stav je sigurno moralno ispravan, no za istinitu filmsku priču prilično poguban. *Glazba moga srca* na kraju izgleda — upotrijebimo tu floskulu još jedanput — kao prosječan televizijski film. Unatoč svoj veličini gospođe Guaspari i gospodina Cravena.

Ivan Žaknić

IVANA ORLEANSKA / JOAN OF ARC / JEANNE D'ARC

Francuska, 1999. — pr. Columbia Pictures, Gaumont, Patrice Ledoux, kpr. Bernard Grenet, izv. pr. Leeloo Productions. — sc. Andrew Birkin, Luc Besson, r. Luc Besson, d. f. Thierry Arbogast, mt. Sylvie Landra. — gl. Eric Serra, sgf. Hugues Tissandier, kgf. Catherine Leterrier. — ul. Milla Jovovich, John Malkovich, Faye Dunaway, Dustin Hoffman, Pascal Greggory, Vincent Cassel, Tchéky Karyo, RichardRIDINGS. — 157 minuta. — distr. Continental film.

Nakon desetljeća nezainteresiranosti prošle su se godine čak dva filma bavila sudbinom Ivane Orleanske. Filmofilima je zasigurno još u sjećanju Dreyerovo remek-djelo, ali je posve iluzorno porediti klasika sa MTV-ovskoj publici namijenjenog djelca Luca Bessona, ili sa preciznom, vrlo dobro odglumljenom i likovno intrigantnom televizijskom mininizankom, koja odnedavna obogaćuje ovdašnju videoponudu.

No, tema ovog napisa ipak je Bessonova Ivana Orleanska, uradak koji će zadovoljiti poklonike francuskog sineasta, ali će svi oni koji očekuju nešto više od impresivne vizualizacije biti nemalo razočarani. Naime, Besson je oduvijek bio sklon apsolutno svaki predložak učiniti primjerenim spektakularnoj vizualizaciji, s posebnim naglaskom na grandioznom uprizoravanju akcijskih segmenata. Tako je osobna drama po-

stala prvorazredni akcijski uradak. Štoviše, Besson posve drugačije prilazi glavnoj junakinji, ne nastojeći snimiti kontroverznu političku dramu, pri čemu bi mu bilo lako povući paralele sa suvremenim društvenim ustrojem, već se više bavi potencijalnim ludilom protagonistice, ne baš uvjerljivo tumačene od oku ugodne Mile Jovovich.

Dakako, Bessonov pokušaj bi zavrijedio pohvalu glede izvornosti da taj filmaš istodobno pošto poto ne nastoji biti vjeran osobnim filmskim preferencijama, pa posebnu pozornost posvećuje scenama bitaka. Rezultiralo je to cjelinom u kojoj nas akcija ostavlja bez daha, ali je nespretno spojena s mnogo intimnijim momentima.

Usprkos izvršnoj fotografiji i nadahnjujućoj glazbenoj podlozi, Ivana Orleanska ne uspijeva isprovocirati publiku. Besson jednostavno ne uspostavlja ujednačeni ritam i emocionalno ne veže gledatelja uz sudbinu glavne junakinje. U ponekim trenucima on, čini se nesusjesno, uspijeva oformiti senzibilan prizor, ali su takvi trenuci više podsjećanje na potencijale koje je nudila ova priča, a koje francuski autor nije uspio iskoristiti.

Mario Sablić

IZMEĐU ŽIVOTA I SMRTI / BRINGING OUT THE DEAD

SAD, 1999. — pr. Paramount Pictures, Touchstone Pictures, De Fina-Cappa, Barbara De Fina, Scott Rudin, kpr. Joseph P. Reidy, Eric Steel, izv. pr. Bruce S. Pustin, Adam Schroeder. — sc. Paul Schrader prema romanu Joëa Connellyja, r. Martin Scorsese, d. f. Robert Richardson, mt. Thelma Schoonmaker. — gl. Elmer Bernstein, sgf. Dante Ferretti, kgf. Rita Ryack. — ul. Nicolas Cage, Patricia Arquette, John Goodman, Ving Rhames, Tom Sizemore, Marc Anthony, Mary Beth Hurt, Cliff Curtis. — 120 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

U svoja prethodna tri filma, Paul Schrader i Martin Scorsese uspjeli su ponuditi intrigantne filmove, cjeline koje su ušle u filmsku povjesnicu, te učinile Scorsesea jednim od najznačajnijih suvremenih filmaša, a Schradera jednim od najintrigantnijih scenarista. Dakako, valja se prisjetiti kako je riječ



Između života i smrti

o filmovima *Taksist*, *Razjareni bik* i *Posljednje Kristovo iskušenje*. Stoga su filmofili očekivali da će film *Između života i smrti* biti visoko rangiran. Njihove su nade ipak tek djelomice ispunjene.

Reklo bi se kako je riječ o cjelini koja je besprijekorno režirana. Scorsese je nebrojeno puta pokazao i dokazao kako savršeno barata filmskim čimbenicima, kako mu glumci nerijetko ostvaruju uloge karijere, te kako s publikom radi što mu je volja. I ovdje su svi ti elementi prisutni, ali je nedvojbeno riječ o jednom od slabijih Scorseseovih uradaka.

Usprkos, tehnički gledano, savršenoj režiji i primjerenom odsabiru *Između života i smrti* je hladan film, djelo uz čije se junake teško vežete, a čija je konstantna depresivnost pomalo odbojna. Scorsese ovdje ne čini nikakve kompromise. Turobna ugodajnost je sustavno sprovedena, te se čini kako gledate mračniju epizodu televizijske hitne službe. Scorsese se posve posvetio tvorbi postojanog ozračja, pa ni ishodišnog junaka ne tumači cjelovito. On, kao i većina redateljevih glavnih likova, tijekom filma traga za iskupljenjem,

no to je ujedno i njegova jedina značajka. Agresivna fotografija Roberta Richardsona stoga je najdojmljiviji čimbenik ovog djela u kojem glasoviti filmaš ne poseže niti za gromoglasnim akcijskim prizorima. Mračan i tjeskoban, realističan na granici naturalizma, *Između života i smrti* je film kakav danas može, pored Scorsesea, snimiti samo neki ambiciozan nezavisni autor. Komercijalni Hollywood je svjetlosnim godinama iza.

Mario Sablić

KRAJ LJUBAVNE PRIČE / THE END OF THE AFFAIR

SAD, Velika Britanija, 1999. — pr. Columbia Pictures, Neil Jordan, Stephen Wooley, kpr. Kathy Sykes. — sc. Neil Jordan prema istoimenom romanu Grahama Greena, r. Neil Jordan, d. f. Roger Pratt, mt. Tony Lawson. — gl. Michael Nyman, sgf. Tony Pratt, kgf. Sandy Powell. — ul. Ralph Fiennes, Julianne Moore, Stephen Rea, Ian Hart, Jason Isaacs, James Bolam, Sam Bould, Heather-Jay Jones. — 105 minuta. — distr. Continental film.

Redatelj Neil Jordan potpisuje intrigantnu seriju filmova o likovima upitnoga seksualnog identiteta, nejasnih rodbinskih veza, sumnjiva mentalnog zdravlja, te o likovima s onu stranu groba (katkad sklonim krvopijstvu). U tim pričama, međutim, gledatelji često susreću »zdrave«, heteroseksualne, ideološki prilično konvencionalne te, kako se to najčešće kaže, »obične« likove, suočene s natprirodnim i ostalim neobičnim pojavama. Takav je slučaj i s ovom neobičnom ljubavnom pričom lijepe, »klasične« redateljske izvedbe (sa snimateljskim, scenografskim i kostimografskim radom kakav se obično naziva funkcionalnim), prigušene glume, te promišljene narativne kompozici-



Kraj ljubavne priče

cije. Prvi je dio priče, naime, prilagođen junakovu viđenju, te i njemu i gledatelju ostaje nejasno zašto je junakinja prekinula veliku (nezakonitu) aferu.

Kasnije se ipak razjasni njena »vjerska« motivacija, no ostaje nejasna ozbiljnost s kojom treba shvatiti teoriju o važenju natprirodnih zakona (ugovor s Bogom) u svijetu ovoga filma... Junak, naime, isprva nije vjernik, a kada njegova velika ljubav počne gubiti život (u skladu s člankom o kršenju velikog ugovora), još je prerano za donošenje velikih metafizičkih zaključaka. No kada se na kraju otkrije da je u trenutku važenja ugovora (bivša) ljubavnica neobjašnjivo izlječila dječaka-detektiva stvari zadbivaju sasvim drugačije konture...

Međutim, u ovakvoj priči vjerojatno bi nedostajao poneki element potkrepljivanja metafizičkoga obrata, kada ne bi bilo lika junakinjina supruga, naizgled slabe i izgubljene figure koja neizravno pruža ključ za interpretaciju ostalih odnosa u filmu. Muž (Stephen Rea) voli, štiti, pati i prašta, a na određeni način voli čak i neprijatelja (uljeza u bračnoj luci), okrećući drugi obraz prema jednom od najpoznatijih kanona kršćanskoga ponašanja. Preko toga su lika glavni junaci u većoj mjeri okruženi značenjskim silnicama katoličkoga koda, pa je sve ono nadnaravno što se oko njih i u vezi s njima dogodi jače motivirano, uvjerljivije uklopljeno u svijet *Kraja ljubavne priče*. Pribrojimo li ljepoti forme ovu dramaturšku promišljenost (dakle motivaciju koja nije sadržana u pet dvominutnih dijaloških replika ni u pomalo kakvom jeftinom montažnom simbolu), jasno je otkud se može izvući toliki užitek i smireno zadovoljstvo susreta s nečim prilično nepičnim za hrvatski kinorepertoar.

Nikica Gilić

LEGENDA O PIJANISTU / LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO

Italija, 1998. — pr. Meduza Produzione, Francesco Tornatore, izv. pr. Marco Chimenz, Laura Fattori. — sc. i r. Giuseppe Tornatore, d. f. Lajos Koltai, mt. Massimo Quaglia. — gl. Ennio Morricone, Roger Waters, sgf. Francesco Frigeri, kgf. Maurizio Mille-



Legenda o pijanistu

notti. — ul. Tim Roth, Pruitt Taylor Vince, Clarence Williams, Bill Nunn, Mélanie Thierry, Easton Gage, Alberto Vasquez, Cory Buck. — 125 minuta. — distr. BLITZ.

Legenda o pijanistu na papiru izgleda kao film koji mora biti dobar. Redatelj je Giuseppe Tornatore koji se proslavio filmom *Kino Raj*, glavnu ulogu tumači glumac Tim Roth, glazbu je napisao Ennio Morricone, a književni predložak »Novecento« napisao je Alessandro Barrico, autor u nas rasprodanih romana *Ocean more* i *Svila*. Na žalost ono što se našlo na ekranu nije uspjelo ispuniti očekivanja.

Na velikom preoceanskom brodu, na prvi dan 1900. godine, brodski ložac Danny (Nunn) pronalazi na glasoviru napušteno dijete. Uzevši ga on ga odgaja na brodu, a dječak, prozvan 1900, prvih osam godina provede skrivajući se. Kada Danny nesretnim slučajem pogine, mali 1900 već je redovan član posade. Tumarajući jedne noći brodom, dolazi do glasovira i započinje svirati kao da je školovani glazbenik. Kada se dvadesetak godina kasnije brodom orkestru pridružuje trubač (Taylor Vince), 1900 već je stekao slavu svojim improviziranim skladbama koje nastaju u trenutku sviranja...

Riječ je u biti o zanimljivoj premisi o čovjeku kojemu je brod cijeli svijet i nikada nije stupio na kopno koje ga uža-

sava jer mu se čini bezgraničnim, dok uvijek vidi gdje brod završava. Tim Roth, umjesto da je svom liku pridao obilježje ekscentrika, on mu je prečesto davao prigup izraz kakav je imao kao portir u *Četiri sobe*. No zato je vrlo dobru ulogu pružio Pruitt Taylor Vince (*Heavy*) kao njegov najbolji prijatelj. Premda se na trenutke može primijetiti da je film temeljen na Barricovu romanu, Tornatore ipak nije uspio dočarati ozračje njegova romana, a sam je film prilično nedosljedan. Ipak, pojedine sekvence su vrlo dobro uspjele, kao što je pokušaj silaska na kopno ili trenutak kada 1900 prvi put čuje reproduciranu svoju skladbu. Zapravo to nije loš film, ali nije ni dobar kao što je mogao biti, a jedina komponenta filma koja besprijekorno funkcionira jest glazba Ennia Morriconea.

Sanjin Petrović

LUDA IGRA U TEXASU / HAPPY, TEXAS

SAD, 1999. — pr. Marked Entertainment, Mark Illsley, Rick Montgomery, Ed Stone, kpr. Glenn S. Gainer, izv. pr. Jason Clark. — sc. Mark Illsley, Ed Stone, Phil Reeves, r. Mark Illsley, d. f. Bruce Douglas Johnson, mt. Norman Buckley. — gl. Peter Harris, sgf. Maurin L. Scarlata, kgf. Julia Schklair. — ul. Steve Zahn, Jeremy Northam, William H. Macy, Ally Walker, Illeana Douglas, M. C. Gainey, Ron Perlman, Mo Gaffney. — 98 minuta. — distr. UCD.

●dlične kritike i reputacija jednog od najzanimljivijih novih filmova sa Sundance festivala svakako će vam se učiniti pretjeranima kad pogledate ovaj film. Početna ideja je jedino što je ostalo od ovog filma jer na putu od zanimljive ideje do dobrog filma autori *Lude igre u Texasu* su se izgubili ni ne znajući što žele postići svojim filmom.

Debitantski redateljsko-scenaristički um zaslužan za ovaj projekt Mark Illsley, podjednako je griješio u obje funkcije koje si je odabrao. Scenarij vrvi banalnim dijalozima, nepotrebnim situacijama i nerazrađenim likovima, a sve to Illsley nije uspio sakriti režijom, već je počinio dodatno zlo. Prava je sreća da je redatelj na raspolaganju imao odličnu glumačku ekipu koja je spasila gotovo sve što se dalo spasiti pa njima ujedno idu i najveće pohvale te zasluge zbog gledljivosti filma. Sigurni nastupi Williama H. Macyja i Jeremyja



Luda igra u Texasu

Northama ostali su u sjeni izvrsno raspoloženog i efektnog Stevea Zahna čija

je uloga u ovom filmu nagrađena posebnom nagradom žirija na spomenutom festivalu, ali to, nažalost, nije dovoljno.

Simpatičan pokušaj da se oživi duh screwball komedije zahvaljujući redatelju Illsleyju nije ispaao previše uspješan.

Denis Vukoja

LJUBAV JEDNE ŽENE / TUMBLEWEEDS

SAD, 1999. — pr. Spanky Pictures, Solaris, River One Films, Gregory O'Connor, kpr. Lisa Bruce, izv. pr. Ted Demme, Joel Stillerman, Jerry McFadden, Angela Shelton, Gregory O'Connor, Gavin O'Connor, Thomas J. Mangan IV. — sc. Gavin O'Connor, Angela Shelton, r. Gavin O'Connor, d. f. Daniel Stolloff, mt. John Gilroy. — gl. David Mansfield, sgf. Bruce Eric Holtshousen, kgf. Mimi Maxmen. — ul. Janet Mc Teer, Jay O. Sanders, Kimberly J. Brown, Gavin O'Connor, Laurel Holloman, Lois Smith, Mi-



Ljubav jedne žene

chael J. Pollard, Ashley Buccille. — 102 minute. — distr. Discovery.

Mary Jo Walker (Janet McTeer) prvi put se udala sa 17 godina, a nakon toga promijenila je još tri muža i brojne dečke. Svaki put kada veza pukne, Mary Jo otputuje sa svojom kćeri Avom (Kimberly J. Brown) u potrazi za novim domom, novom ljubavlju i novim životom. Tako njih dvije sada stižu u Starlight Beach, mirno mjesto na obali. Mary Jo se uspijeva zaposliti, a Ava stječe prijatelje u novoj školi i nada se da će ovaj put konačno biti drukčije. Ali njihova novopronađena nezavisnost je kratkotrajna, jer Mary Jo ulazi u novu vezu s Jackom Ransomom (Gavin O'Connor), vozačem kamiona kojeg je sreća na svom putu za Kaliforniju. Ava nije sretna takvim razvojem događaja jer vjeruje da će se uskoro ponoviti stara priča...

Ljubav jedne žene redateljski je debi Gavina O'Connora koji je ujedno i potpisao scenarij sa svojom bivšom ženom Angelom Shelton, čije je djetinjstvo poslužilo kao predložak za priču. O'Connor je želio filmu dati pomalo dokumentaristički izgled kako bi dobio na autentičnosti. Na žalost to mu uvijek ne uspijeva, a zapravo su najbolje glumački improvizirane scene. Već je iz toga vidljivo da su glumci velikim dijelom iznijeli film i oni su najzaslužniji za njegovu konačnu solidnu ocjenu. To se ponajprije odnosi na glavnu glumicu, Britanku Janet McTeer koja je uvjerljivo odigrala temperametu Amerikanke s juga, za što je dobila brojne nagrade, a bila je nominirana i za *Oscara*. No, vrlo uspješna joj je partnerica Kimberly J. Brown u ulozi kćeri, te redatelj O'Connor koji se pokazao kao sasvim solidan glumac, dodijelivši si, zapravo ne baš privlačan lik, Marynog novog problematičnog momka.

Ljubav jedne žene prilično je dobro ostvarenje koje istražuje međuljudske odnose, pogotovo između majke i kćeri, i da ne pati od nekih početničkih grešaka mogao je biti odličan film.

Sanjin Petrović

MARTA, VOLIMO TE / MARTHA, MEET FRANK, DANIEL AND LAURENCE

Velika Britanija, 1998. — pr. Banshee, Channel Four Films, Grainne Marmion. — sc. Peter Morgan, r. Nick Hamm, d. f. David Johnson, mt. Michael Bradsell. — gl. Ed Shearmur, sgf. Max Gottlieb, kgf. Anna Sheppard. — ul. Monica Potter, Rufus Sewell, Tom Hollander, Joseph Fiennes, Ray Winstone, Deborah Weston, Jan Pearson, Steve O'Donnell. — 88 minuta. — distr. BLITZ.

NEBESKA UDICA / SKY HOOK

Jugoslavija, Italija, 1999. — pr. Cinema Design, Cine Enterprise, Radio Televizija Srbije, Ljubiša Samardžić, kpr. Giacomo Billi. — sc. Srđan Koljević, Đorđe Milosavljević, r. Ljubiša Samardžić, d. f. Radoslav Vladić, mt. Marko Glušac. — gl. Vlatko Stefanovski, sgf. Vladislav Lasić, kgf. Jasmina Sanader. — ul. Nebojša Glogovac, Ana Sofrenović, Ivan Jevtović, Katarina Žutić, Nikola Kojo, Sonja Kolačarić, Dragan Bjelogrić, Irfan Mensur. — 95 minuta. — distr. Adria Art Artist 21.

Redateljski debi Ljubiše Samardžića bio je vrlo zapažen na prošlogodišnjem Berlinskom festivalu, čak se našao među konkurentima za glavnu festivalsku nagradu Zlatnog medvjeda, a uglavnom je dobio i vrlo pozitivne kritike. Tek tu i tamo koji bi kritičar ili profesionalni političar kvario dojam optužbama za srpsku propagandu. One su eskalirale u Hrvatskoj, gdje su se kritičari natjecali u upinjanju dokazivanja Samardžićeve perfidnosti, tako da ste čitajući njihove tekstove bili sigurni kako je *Nebeska udica* neka srpska varijanta *Bogorodice* ili *Četveroreda* (nagradno pitanje: je li itko od tih kritičara kudio ideologiju filmova kao što su *Cijena života* ili *Božić u Beču* u vrijeme njihove premijere, je li jasno rekao da je na djelu šovinistički nacionalizam?). Takve su kritike međutim bile čista tlapnja, jer na sreću ideološki neopterećena gledatelja Samardžićev debi izuzetno je zrelo ostvarenje koje svakako zaslužuje poštovanje.

Film se usredotočio na skupinu mladih ljudi — stanare jedne beogradske zgrade, u vrijeme NATO napada. Samar-

džić, uz asistenciju vrsne glumačke postave (na čelu s odličnim Nebojšom Glogovcem, a posebno valja izdvojiti i sjajnog Ivana Jevtovića u ulozi izbjeglog Sarajlije), suvereno, po altmanovskom receptu, profilira niz zanimljivih likova, demonstrirajući za jednog 64-godišnjeg debitanta vrlo svjež redateljski iskaz. Prizori povišene erotičnosti u kojima dolazi do zbližavanja Jevtovića i atraktivne slatkice Katarine Žutić stvarno su impresivni, hladno-topli bračno-obiteljski odnos Glogovca, Ane Sofrenović, njihova filmskog sinčića Ognjena Mirkovića i majke/svekrve/bake Milene Dravić imaju potrebnu slojevitost, a odlično tempiran klimaks dolazi u snovitoj *slow motion* sekvenci s jugoslavenskim košarkaškim zvijezdama, koje se vjerojatno ne bi posramio ni Spike Lee.

Ukratko, riječ je o iskreno emocionalnom filmu lišenu klišeja, patetike i napose propagande (primjedbe naših kritičara o ignoriranju kosovske situacije koja je prethodila NATO udarima doista su apsurdno ridikulozne i odgovaraju prigovorima o 'ignoriranju genocida nad Indijancima' koje bi netko mogao uputiti npr. Johnu Fordu za *Poštansku kočiju*), koji bi i našim — po tom a i mnogim drugim pitanjima beznažno nedarovitim — filmotvorcima mogao biti vrijedan pokazatelj u barantanju osjetljivim temama.

Damir Radić

NEKA DRUGA LJUBAV / THE NEXT BEST THING

SAD, 2000. — pr. Paramount Pictures, Lakeshore Entertainment, Leslie Dixon, Linne Radmin, Tom Rosenberg, kpr. Marcus Visardi, Richard S. Wright, izv. pr. Gary Lucchesi, Lewis Manilow, Ted Tannebaum. — sc. Thomas Ropelewski, r. John Schlesinger, d. f. Elliot Davis, mt. Peter Honess. — gl. Gabriel Yared, sgf. Howard Cummings, kgf. Ruth Myers. — ul. Madonna, Rupert Everett, Illeana Douglas, Michael Vartan, Josef Sommer, Malcolm Stumpf, Lynn Redgrave, Benjamin Bratt. — 108 minuta. — distr. BLITZ.

Prva polovica godine već je dala nekoliko kandidata za najbolji film godine, a sada eto konačno i nominacije za naj-



Neka druga ljubav

veću bedastoću godine. Madonna je učiteljica joge, a Rupert homoseksualac. Sumnjivo od prve rečenice, ali zapravo smo tek počeli. Iako su bili samo prijatelji, omakla im se jedna divlja noć i eto Madonne u blagoslovljenom stanju. E sad tek počinje ono pravo. Rupert ne želi biti »tamo neki homoseksualni ujak, već pravi otac djeteta« i na okupu je jedna bizarna nefunkcionalna obitelj, zapravo karikaturni prototip nove američke obitelji koju je izrodila politička korektnost devedesetih.

Kako god bilo, svaki bi pametniji hollywoodski filmaš starog kova (recimo Ernst Lubitch ili Billy Wilder) od tog kupusa napravio burlesknu komediju, a na tom tragu je u prvoj polovici filma bio i John Schlesinger, ali... Ali, stvar se nekome očito činila preozbiljnom za zafrkanciju (ozbiljne probleme treba tretirati ozbiljno), pa je ubačen nesuvisli lik dobrohotnog njujorškog bankara (Madonnin *love interest*), a film prebačen u žanr melodrame i sudske drame. Potezom scenarističkog pera Madonna

je od dobarice pretvorena u kučku, Rupert Everett od savršenog oca gotovo u psihopata, a kao šećer za kraj dodan je i jedan savršeno besmislen i nemotiviran sudski obrat. Uz kontraliht i poneku suzu, obiteljski problemi i nabujale emocije, na kraju, su ipak uglavnom riješeni, a od Madonne i Ruperta sretniji su samo gledatelji. Svemu dođe kraj, pa tako i *Nekoju drugoj ljubavi*.

Igor Tomljanović

PLANET TAME / PITCH BLACK

SAD, Australija, 2000. — pr. Gramercy Pictures, Interscop Communications, Intrepid Pictures, Tom Engelman, izv. pr. Ted Field, Scott Kroopf, Tony Winley. — sc. David N. Twohy, Jim Wheat, Ken Wheat, r. David N. Twohy, d. f. David Egby, mt. Rick Shine. — gl. Graeme Revell, sgf. Graham Grace Walker, kgf. Anna Borghesi. — ul. Radha Mitchell, Cole Hauser, Vin Diesel, Keith David, Lewis Fitz-Gerald, Claudia Black, Rhiana Griffith, John Moore. — 108 minuta. — distr. BLITZ.

U neznanoj budućnosti svemirski trgovački brod prisiljen je spustiti se na isušeni planet s napuštenom ljudskom kolonijom. Preživjeli putnici uskoro otkrivaju da su razlog nedostatka ljudi proždrljive ptičurine koje izlaze samo noću i tamane sve ukusno što im se nađe na putu. Sljedeći na jelovniku su, dakako, naši junaci. Ovakav ili sličan fabularni kostur najjednostavniji je i najčešći obrazac SF-horora, podžanra horora (ili podžanra SF-a?) čiji je model uspostavio *Alien* R. Scotta 1979., a od drugog nastavka tog serijala *Aliens* J. Camerona (1986.) *Planet tame* se u svojoj fabularnoj osnovi bitnije razlikuje samo po tome što njegove beštije znaju letjeti. S antologijskim serijalom povezuje ga i sličan izgled čudovišnih bića što potvrđuje da duh legendarnog H. R. Giger, dizajnera *Aliena*, i dalje suvereno lebdi nad SF-horor vodama.

Narativna je razrada ove tipizirane priče u *Planetu tame*, međutim, vrlo nemaštovita i ponavljajuća. Sporedni likovi iznimno su površni i rađeni prema stereotipu etničke šarolikosti (par tradicionalnih Arapa s turbanima i jedan još tradicionalniji Englez s duhovito ciničnim replikama), dok su glavni likovi »usložnjeni« površnim moralnim di-



Planet tame

lemama i mračnim tajnama. Film je, naravno, pun logičkih rupa, a dijalozi su na razini eksploatacijskih ostvarenja niže razine. Da Hollywood štanca ova-ke reprodukcije i iznimno blesave scenarije, nije nikakvo čudo, međutim, kad takav scenarij potpiše David Twohy, profesionalni scenarist čiji radovi uključuju *Vodeni svijet*, *G. I. Jane* i narativno remek-djelo Andrewa Davisa *Bjegunac*, onda se čovjek ipak mora zapitati kako i zašto.

Možda je scenarij (čiji je on, doduše, »samo« koautor, ali to mu baš i nije isprika) loš zbog toga što je Twohy uglavnom vodio brigu o tome kako svoj treći redateljski rad napučiti sa što više autorskih kadrova, dok je priču potpuno zanemario. Bez sadržajnog temelja, izražajna sredstva, poput čudnih rakursa, vrtoglavih izmjena planova, stalnih promjena svjetlosnih ugodaja i brzih montažnih skokova, nemaju nikakvo ili skoro nikakvo značenje. Ova vizualna ušminkanost i dinamičnost imaju opravdanje u programskoj težnji producenata 90-ih da vizualnom spektakularnošću ugrade razmaženom gledatelju koji stalno traži »brže, više, jače«, ali, žalosno je koliko mnogo redatelja, poput Twohyja, koriste ovu običnu komercijalnu nužnost u svrhu isticanja nepostojeće značenjske složenosti svojih filmova i svog lažnog autorstva. Danas je svatko vizualni čarob-

njak, ali su među njima rijetki kvalitetni i pametni umjetnici.

Juraj Kukoč

POKAŽI MI LJUBAV / SHOW ME LOVE / FUCKING AMAL

Švedska, Danska, 1998. — pr. Memfis Film, Zentropa Productions, Film i Väst, SVT Drama Göteborg, Lars Jönsson, kpr. Peter Aalbæk Jensen. — sc. i r. Lukas Moodysson, d. f. Ulf Brantas, mt. Michal Leszczyłowski, Bernhard Winkler. — sgf. Lina Strand, Heidi Saikkonen, kgf. Maria Swenson. — ul. Alexandra Dahlström, Rebecca Liljeberg, Mathias Rust, Erica Carlson, Stefan Hörberg, Josefin Nyberg, Ralph Carlsson, Maria Hedborg. — 89 minuta. — distr. Adria Art Artist 21.

Dobivši američkog distributera švedski film *Jebeni Amal* kao nuspojavu dobio je i američki naslov — *Pokaži mi ljubav*. Duhovitost i suptilnost na prvi pogled nezgrapnog originala tako je zamijenjena doslovnošću i ispraznošću šlagerske fraze. Ta razlika ujedno je i razlika između ovog i većine američkih filmova o tinejdžerima.

Amal je gradić u kojem žive srednjoškolkice Elin i Agnes, prva omiljena, površna i otvorena, a druga osamljena, ozbiljna i povučena. No iako posve različite, i jedna i druga slažu se u tome da Amal zaslužuje pridjev iz naslova; Elin stoga što ga zaobilaze trendovi, Agnes zato što ga smatra preskučenim da bi prihvatio njenu zaljubljenost u Elin. No problem zapravo nije u Amalu, nego u pubertetu, što djevojke, naravno, ne shvaćaju, ali zato itekako dobro shvaća scenarist i redatelj Lukas Moodysson.

Izvorni naziv — psovka »jebeni Amal« — izvanredno sažima tipičan tinejdžer-



Pokaži mi ljubav

ski osjećaj nezadovoljstva i izgubljenosti, koji ne može naći ni vlastiti uzrok, a kamoli rješenje. Kao što im krenje postanu nezgrapne, kad preko noći narastu desetak centimetara, takvo im postaje i ponašanje, kad se odjednom suoče s novim interesima i osjećajima. U izražavanju tih osjećaja tinejdžeri nisu nimalo suptilni — kad su smeteni, piju iz boce i povraćaju na WC-u; kad su tužni, slušaju Albinonijev *Adaggio* i režu vene. Iako film govori o ljubavi između dviju djevojaka, tema ipak nije suočavanje s homoseksualnošću, nego odrastanje koje počinje u trenutku kada dolazi do prvog životnog izbora. Elin izabire iskrenost umjesto popularnosti, a činjenica da time izabire djevojku umjesto dječaka, samo naglašava važnost tog čina. Njeno lezbijsko opredjeljenje jednako je »konačno« i »zrelo« kao i odluka da postane psiholog, da se nikad ne uda ili nešto treće.

Isprva mučan u prikazu Agnesine osamljenosti, film neprimjetno postaje lak i vedar, prolazeći tako krajnosti koje svakodnevno prolazi svaka tinejdžerska duša. Na kraju, kada Elin i Agnes zapanjenim učenicima obznanjuju »da se idu ševiti«, a onda sjedeći na krevetu pričaju o čokoladnom mlijeku, Moodysson još jednom duhovito sažima sve proturječnosti puberteta — samo u tom razdoblju moguće je istodobno prisustvo banalnosti i ozbiljnosti, površnosti i iskrenosti, odlučnosti i zbunjivosti, osobina koje se inače poništavaju.

Ništa nezaobilazno i revolucionarno, ali iznimno pametno i duhovito.

Jelena Paljan

PRIČA O IGRAČKAMA 2 / TOY STORY 2

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, Helene Plotkin, Karen Robert Jackson, izv. pr. Sarah McArthur. — sc. Andrew Stanton, Rita Hsiao, Doug Chamberlain, Chris Webb, r. John Lasseter, d. f. Sharon Calahan, mt. Edie Bleiman, David Ian Salter, Lee Unkrich. — gl. Randy Newman, sgf. William Cone, Jim Pearson. — glasovi. Tom Hanks, Tim Allen, Joan Cusack, Kelsey Grammer, Don Rickles, Jim Varney, Wallace Shawn, John Ratzenberger. — 94 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Kako početi razgovor o filmu *Priča o igračkama 2*, u zemlji u kojoj su mnoge stvari krivo shvaćene i podložne raznim predrasudama, poput one da su animirani filmovi rađeni isključivo za djecu i da su limitirane vrijednosti takva projekta. O ovom filmu može se govoriti na nekoliko načina. Možda kao dio fenomena 'nastavak koji je bolji od originala'. Ili animirani film koji je zaista za svu publiku. Ili pak kao o filmu koji je svojom kvalitetom i inventivnošću nadmašio istovrsne igrane filmove, a to, morate priznati, nije baš jednostavno. *Priča o igračkama 2* nastavak je popularnog računalno animiranog filma kompanija Pixar i Disney, o gomili igračaka koje prolazeći životne zgrade i nezgode na prilično banalan, ali isto tako i davno zaboravljen, način pričaju o svijetu oko sebe, a samim time i oko nas. U osnovi vezan uz priču o prijateljstvu dvojice glavnih likova, igračke kauboja Woodyja (Tom Hanks) i astronauta Buzz Lightyeara (Tim Allen), film jednako dobro inkorporira i mnoštvo sjajnih i odlično odbačenih likova, te se uz stare (iz prvog dijela) pojavljuju i novi.

Nikada dosad, ni u jednom komercijalnom filmu nije napravljen ovako savršeno žanrovski izbalansiran film, koji je time rezultirao besprijekornom kvalitetom i vrhunskom zabavom. Pregršt raznovrsnog humora (od satire do *slapsticka* preko ironije), napetosti akcijskih scena koje se mogu nositi s *Terminatorom* ili djelima Johna Wooa, temeljito razrađeni likovi, emotivna uvjerljivost, i tako u beskonačnost bi trajalo nabranje kvalitete ovog remek-djela. Ovdje ništa ne smeta, ali ništa ni ne nedostaje. Velik dio besprijekornosti ovog djela proizlazi iz same činjenice da se takvi projekti vrlo pažljivo i precizno planiraju. Svaka pa i najmanja sitnica se analizira, mijenja, doraduje do perfekcije, pa ako netko ima volje to prokomentirati kao umjetno i sintetično, jedini je komentar: savršeno.

I dok još uvijek postoje rasprave o tome je li bolji *Vrtlog života*, *Probudena savjest* ili nešto treće od prošlogodišnjih komercijalnih američkih ostvarenja okrenite se malo oko sebe i obratite pozornost na 'igračke'. Bez preveli-

kih sumnji, ipak najbolji holivudski film prošle godine.

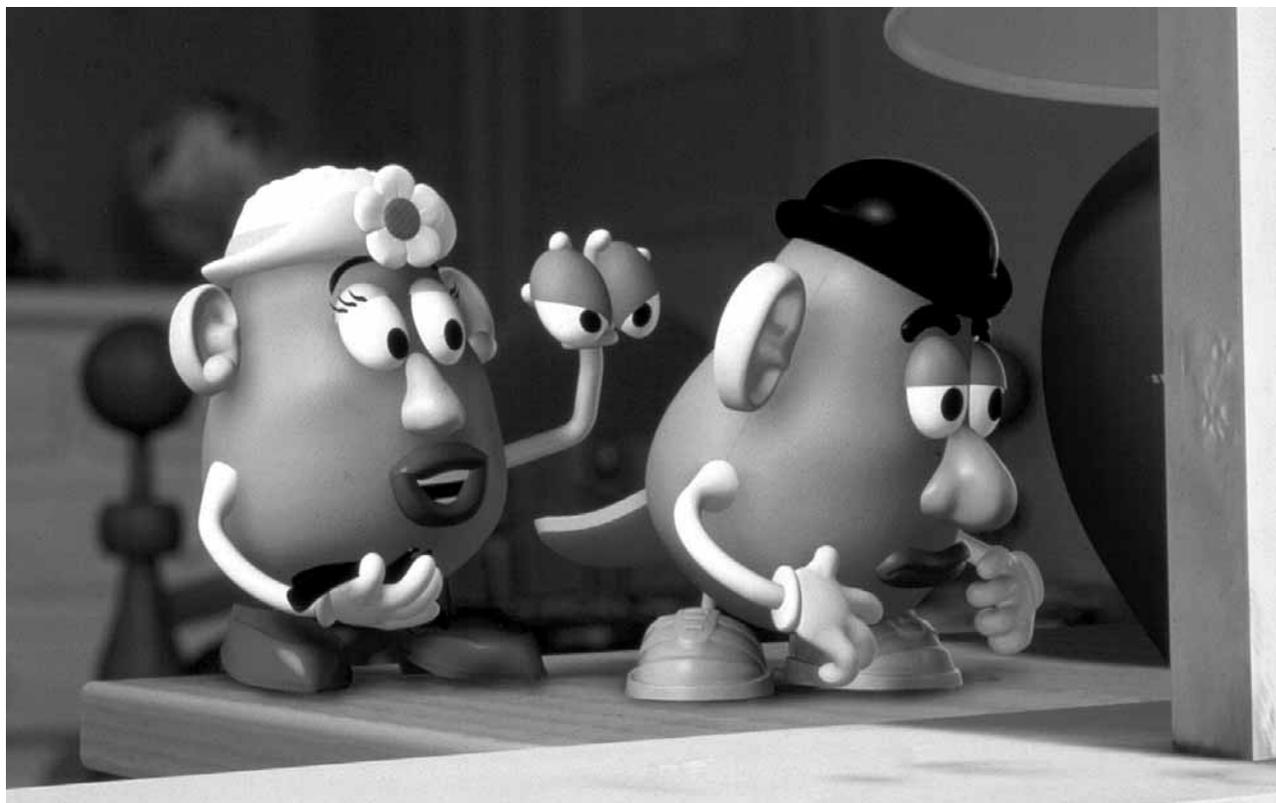
Martin Milinković



Probudena savjest

PROBUĐENA SAVJEST / THE INSIDER

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Forward Pass, Blue Light Productions, Mann/Roth Productions, Kaitz Productions, Pieter Jan Brugge, Michael Mann, kpr. Michael Waxman. — sc. Eric Roth, Michael Mann, r. Michael Mann, d. f. Dante Spinotti, mt. William Goldenberg, David Rosenbloom, Paul Rubell. — gl. Pieter Bourke, Lisa Gerrard, Graeme Revell, sgf. Brian Morris, kgf. Anna B. Sheppard. — ul. Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer,



Priča o igračkama 2

Diane Venora, Philip Baker Hall, Lindsay Crouse, Debi Mazar, Stephen Tobolowsky. — 160 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

PUT SAMURAJA / GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI

SAD, Japan, Francuska, Njemačka, 1999. — pr. JVC, Le Studio Canal+, BAC Films, Pandora Film, ARD-Degeto Film, Richard Guay, Jim Jarmusch, kpr. Diana Schmidt. — sc. i r. Jim Jarmusch, d. f. Robby Müller, mt. Jay Rabinowitz. — gl. RZA, sgf. Ted Berner, kgf. John Dunn. — ul. Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman, Henry Silva, Isaach de Bankolé, Tricia Vessey, Victor Argo, Gene Ruffini. — 115 minuta. — distr. MG Film.

Pisati o nekom Jarmushevom filmu najviše podsjeća na dvojbenu čast recitiranja svečane pjesmice na školskoj priredbi; sanjaš o tome, želiš to, no kad to uistinu dobiješ u zadatak, grlo se osuši, ruke se počnu znojiti, glava ti se isprazni... ukratko, imaš tremu.

Ghost Dog ime je suvremenog američkog samuraja, potpuno predanog drevnom kodu Bušido. On živi na krovu nebodera u golubinjaku čiji žitelji mu služe kao pismonoše i jedina veza s talijanskim mafiozom, njegovim stalnim poslovnim suradnikom. Pogadate, poslovi kojima se ovaj dvojac bavi nije dostava pizza, nego plaćenih ubojstava. Problem nastaje kad bosovi naruče »čišćenje« Ghost Doga kao potencijalnog

nezgodnog svjedoka. Naš mafijaš je nekoć davno spasio našem samuraju život i od tada ga tretira pokroviteljski, gotovo očinski. S druge strane, Ghost Dog, dosljedno kodu po kojem živi, smatra svog spasitelja svojim gospodarom i učiteljem, nedodirljivim autoritetom. Ovo predstavlja okosnicu radnje koja bi drugom redatelju (npr. Johnu Woo) poslužila za uprizorenje besprijealnog akcijskog djela s potencijalom epskog filma.

Kod Jarmuscha sve je to potpuno drugačije. Taj »najeuropskiji« od američkih nezavisnih filmaša ovdje je duboko zahvatio u filmsko nasljeđe starog kontinenta, prije svega u opus »najameričkijeg« europskog autora J. P. Melvillea, tj. u likove koje je ovom redatelju sjajno oživotvorio Alain Delon (policajac, plaćeni ubojica...). Također se mogu uočiti strukturne sličnosti s ne tako davno viđenim *Tijelom kao knjiga* Petera Greenawayja, prije svega u citatima koji odjeljuju sekvence filma (navodi iz svojevrstne Biblije srednjovjekovnih samuraja), pojašnjavaju unutrašnji život glavnog lika i sugeriraju »što je pjesnik htio reći«.

Ova »neizvornost« Jarmushev film čini najnekarakterističnijim u dosadašnjem opusu, ali nipošto i najslabijim. Izgleda da ga jednostavno nije zanimalo prikrivanje uporišta inspiracije, već se usredotočio na pomnu razradu likova i motiv (ne)mogućnosti življenja shodno starovremenskom »bontonu« u

suvremenoj urbanoj sredini. *Ghost Dog* na prvi pogled može djelovati čak praznjakav, ali ispod površine krije se sadržaj za više filmova. Ne treba zaboraviti ni čuveni Jarmushev iščašeni smisao za humor koji je obilato prisutan i u ovom uradku, tako da se možete ponegdje i opustiti prateći napredovanje junaka prema Nirvani. No to nije samurajski film, već Bušido film, film Jima Jarmuscha, dakle film koji treba pogledati više puta ne bi li se iscrpilo sva moguća značenja. Da sam ga pogledao više nego jednom, vjerojatno bi ovaj tekst bio potpuno drugačiji, ali ne bi nužno bio ispravniji. Pogledajte ga. Višekratno.

Staša Čelan

SANJIVA DOLINA / SLEEPY HOLLOW

SAD, 1999. — pr. Mandalay Pictures, American Zoetrope, Scott Rudin, Adam Schroeder, kpr. Kevin Yagher, izv. pr. Larry Franco, Francis Ford Coppola. — sc. Andrew Kevin Walker, r. Tim Burton, d. f. Emmanuel Lubezki, mt. Chris Lebenzon. — gl. Danny Elfman, sgf. Rick Heinrichs, kgf. Colleen Atwood. — ul. Johnny Depp, Christina Ricci, Miranda Richardson, Michael Gambon, Caspar Van Dien, Jeffrey Jones, Richard Griffiths, Ian McDiarmid. — 105 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Sanjiva dolina na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće prati mladog njujorškog policijskog istražitelja Ichaboda Canea (Depp), entuzijastičnog čovjeka novog doba i (znanstvenih) metoda, daleko ispred još neprosvijetlene (premda je upravo stoljeće prosvjetiteljstva na izmaku) sredine u kojoj obitava i djeluje. Cane dobiva zadatak istražiti čudne događaje u izoliranoj seoskoj zajednici Sanjive doline, sjeverno od New Yorka, gdje navodno natprirodni počinitelj ubija ljude odsjecajući im glave. Mladi će istražitelj morati priznati poraz svog racionalističkog pristupa pred doista natprirodnim ubojicom, bezglavim jahačem (Walken), no njegov metodičan um ne potpisuje potpunu kapitulaciju: zahvaljujući njemu Cane će otkriti zavjeru lokalnih poglavara i naposljetku shvatiti da djevojka koja ga ljubi i koju sam ljubi (Ricci) nije morbidna bacačica čini, kako je u jednom trenutku po-



Put samuraja

mislio, nego kao i on nevinu dušu kojoj po njegovu namjeravanom odlasku iz doline prijete smrtna pogibelj.

Vješto i uvjerljivo zapletena i potom jednako vješto raspletavana priča dobrodošao je »pomoćni« sadržaj filma kojem su ipak u središtu izražajni osobujni protagonisti, njihova karakterizacija i međuodnosi te, iznad svega, postupak vizualnog oblikovanja. *Sanjiva dolina* je film za kojeg se zaista može reći da je slikarsko platno; Tim Burton oduvijek je bio izrazit i izniman vizualac, ali vizualna razina koju uz dragocjenu pomoć ingenioznih suradnika (snimatelj Lubezki, scenograf Heinrichs, kostimograf Atwood) postiže u *Sanjivoj dolini* upravo je nevjerojatna. Prigušen i ispran, smeđe intoniran kolorit, seoska atmosfera drveno-kamernih kuća, zemljanih puteva, natkritih drvenih mostova, vjetrenjača, livada i šuma, uvijek prožeta izmaglicom, sve to, poduprieto i živopisnim fizionomijama (pored lijepih lica Johnnyja Depa i Christine Ricci pravi začim filmu daju nesvakidašnje dječje fizionomije te iznimna pojava Christophera Walkena), čini briljantan, rijetko viđen slikovni kontekst na kojeg se doslovno može primijeniti naziv lijepa umjetnost.

Kad se svemu doda neočekivano tečna Burtonova režija (naime u prethodnim je filmovima, mimo njihove izrazito epizodične strukture, Burtonovoj režiji nedostajalo protočnog strukturalnog kontinuiteta, tj. lakoće u povezivanju narativnih segmenata), onda se *Sanjiva dolina* ne može opisati drugačije nego kao izniman spoj uzbudljive, složene i lako ispriповjedane priče, iznimnih protagonista i vizualnosti od koje zastaje dah.

Damir Račić

TALENTIRANI GOSPODIN RIPLEY / THE TALENTED MR. RIPLEY

SAD, 1999. — pr. Paramount Pictures, Miramax Films, Mirage Enterprises, Timnick Films, William Horberg, Tom Sternberg, kpr. Paul Zaentz, izv. pr. Sydney Pollack. — sc. Anthony Minghella prema romanu Patricie Highsmith, r. Anthony Minghella, d. f. John Seale, mt. Walter Murch. — gl. Gabriel Ya-

red, sgf. Roy Walker, kgf. Ann Roth, Gary Jones. — ul. Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett, Philip Seymour Hoffman, Jack Davenport, James Rebhorn, Sergio Rubini. — 139 minuta. — distr. UCD.

Ima li do dana današnjega zanimljivijeg lika u kriminalističkom romanu od gospodina Ripleya Patricije Highsmith? Ima li u današnjoj kinematografiji akademski suhoparnijeg redatelja od Anthonyja Minghelle čiji je *Engleski pacijent* u devet kategorija osvojio srca oskarovih akademika iako će mnogi filmofili bez griznje savjesti stati iza tvrdnje Elaine iz serije *Seinfeld* kako je riječ o rijetko dosadnom filmu? Na oba pitanja odgovorite niječno, pronađite nekakvu aritmetičku sredinu i eto vam odgovora na pitanje kakav je film *Talentirani gospodin Ripley*.

Prije nego što se upustimo u analizu odgovora na oba pitanja, recimo još kako je ovo druga verzija Highsmithina romana iz 1955. godine. Prvu je, šest godina nakon objavljivanja romana, potpisao Francuz Rene Clement, nadjenuo joj je ime *Purple Noon*, a Ripleyev lik glumio Alain Delon.

Dakle, Ripley je jedan od najzačudnijih serijskih likova kriminalističke književne fikcije, privlačni psihopat koji iz romana u romanu obilato koristi svoja tri talenta: bezočno laganje, imitiranje glasova i lažiranje potpisa. Stoga nije osobito teško prepoznati razloge iz ko-

jih se Ripley učinio Minghelly zanimljivim u sadašnjem filmskom trenutku. Na prvi pogled ugladen i naočit, a zapravo asocijalan i duševno bolestan, Ripley je pravi primjer anti-junaka svojevrsnoga *neo-noira* devedesetih koji su uglavnom izvanredno preuzeli likove fatalnih žena iz razdoblja klasičnih *noir* ostvarenja. Umjesto da, dakle, stvori svoga izvornog *neo-noir* negativca, Minghella je radije prelistao literaturu i naišao na Highsmithina Ripleya ne smještajući ga, međutim, u sive i jednolične gradove današnjice već, istovjetno književnom predlošku, u mondene i šarene mediteranske lokacije pedesetih. Upravo na tom mjestu nadogradnje filma, redatelj zapada u višestruku zamku. Naime, izborom lokacije i scenografije te cjelokupnoga ozračja prve polovice filma, Minghella citira *dolce vita* stil, ali njegovi konzumenti nisu introvertirani Evropljani, nego, osim samoga Ripleya, takozvana *zlatna američka mladež* iz pedesetih godina. Ripleyeva žrtva Dickie Greenleaf (Jude Law) i, u nešto manjoj mjeri njegova izabranica (Gwyneth Paltrow), hedonistički uživaju u ljepotama Mediterana, a njihove isprazne živote u početku će popuniti zanimljiva Ripleyeva pojava. Nameće se logično pitanje: je li Ripley zapravo kazna za njihove živote? Već tako postavljeno pitanje za Minghellu je problem, ne zbog pukoga postojanja takvih motiva (dapače!), nego zbog posljedica koje trpi Ripleyev lik. Min-



Talentirani gospodin Ripley

ghella je, tvrde filmografski zapisi, tri godine pripremao ovaj film, a onda mu se dogodilo da mu, zbog slabo izložene motivacije, glavni lik pojedju u biti sporredna zbivanja i motivi. Kratko formulirano: zašto, dovraga, taj Ripley ubija? Možda se dio odgovora na to pitanje izgubio u Mingellinu beskrajno opsežnom izlagačkom postupku punom nepotrebno dugih kadrova — čak i triler-ske dionice režirane su sporom rukom, što, umjesto vjerojatno željenoga *suspensa*, proizvodi dosadu. Ali, nismo li na samom početku utvrdili da je riječ o akademski suhoparnom redatelju? Ta se opsežnost i dugotrajan rad, ipak, pozitivno oslikavaju u nekim drugim filmskim segmentima. Primjerice, u izboru glumaca i radu s njima. Tako ćemo, bez obzira na sve mane *Talenti-ranoga gospodina Ripleya*, ipak, vjerojatno upamtiti izvanrednu pojavu Mata Damona iz čijeg je pogleda i osmijeha puno toga jasno, Judea Lawa kao iznimno uvjerljivoga *playboya* i Gwyneth Paltrow kao njegovu, ne baš pre pametnu, pratilju.

Ivan Žaknić

TRI KRALJA / THREE KINGS

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Village-A. M. Film Partnership, Coast Ridge, Atlas Entertainment, Charles Roven, Paul Junger Witt, Edward L. McDonnell, kpr. Douglas Segal, Kim Roth, John Ridley, izv. pr. Gregory Goodman, Kelley Smith-Wait, Bruce Berman. — sc. i r. David O. Russell, d. f. Newton Thomas Sigel, mt. Robert K. Lambert. — gl. Carter Burwell, sgf. Catherine Hardwicke, kgf. Kym Barrett. — ul. George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube, Nora Dunn, Jamie Kennedy, Mykelti Williamson, Cliff Curtis, Said Taghmaoui. — 114 minuta. — distr. InterCom Issa.

Premda se u podtekstu *Tri kralja* trude biti provokativnim uratkom koji propituje razlog za američko igranje role svjetskog policajca, koje je posebice eskaliralo potkraj proteklog stoljeća, ipak je ponajviše riječ o akcijskoj avanturi. Rat je ovdje samo efektivna podloga, slikovit okoliš koji često determinira junake. Riječ je o vrlo solidnom uratku, koji, začudno, nije imao osobiti odjek.

Tri kralja su ipak film koji se u mnogočemu razlikuje od standardizirane no-



Udri do kosti

voholivudske akcijske konfekcije, premda sama priča i zvijezdama protkana glumačka ekipa sugeriraju nešto drugo. Stavimo li u stranu autorsku slojevitost, koja zainteresiranima ostavlja prostora za razmišljanje, riječ je o djelu impresivne likovnosti, solidne glume i inventivno režiranih akcijskih prizora. Redatelj David O. Russell nije pao pod utjecaj montažnih doskočica već akciju režira mnogo sporije. Stoga svakoj takvoj sceni daje određenu težinu pa *Tri kralja* nisu samo raskošna videoigra, kao što su to slično utemeljeni akcijski uratci, mahom nastali pod utjecajem akcijske pučke škole, mahom honkonška usmjerenja. To je tenzičan triler, fino ocrtanih karaktera koji je povremeno neugodno realističan, a ponekad bizarno smiješan.

Redatelj David O. Russell zna kako stvoriti napetost, te kako je održavati. On spretno vodi priču, s naglaskom na neizvjesnoj završnici, pa je prava šteta što su rasplet očividno kreirali producenti kojima je ipak blagajnički utržak najvažniji.

Nespretno dodvoravanje patriotski osjetljivoj američkoj publici danak je koji ne odviše moćan autor plaća Hollywoodu. S druge strane, *Tri kralja* je odličan film, djelo promišljena filmaša koji ima što reći, ali koji zna kako gledatelju ponuditi stotinjak uzbudljivih filmskih minuta.

Mario Sablić

UDRI DO KOSTI / PLAY IT TO THE BONE

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Productions, Touchstone Pictures, Shanghai'd Films, Stephen Chin, izv. pr. David Lester. — sc. i r. Ron Shelton, d. f. Mark Vargo, mt. Patrick Flannery, Paul Seydor. — gl. Alex Wurman, sgf. Claire Jenora Bowin, kgf. Kathryn Morrison. — ul. Woody Harrelson, Antonio Banderas, Lolita Davidovich, Lucy Alexis Liu, Tom Sizemore, Robert Wagner, Richard Masur, Willie Garson. — 124 minute. — distr. BLITZ.

URAGAN / THE HURRICANE

SAD, 1999. — pr. Buena Vista International, Beacon Pictures, Azoff Films, Rudy Langlais Production, Arman Bernstein, John Ketcham, Norman Jewison, kpr. Irving Azoff, Tom Rosenberg, Rudy Langlais, Thomas A. Bliss. — sc. Arman Bernstein i Dan Gordon prema knjigama »The 16th Round« Rubina »Hurricane« Cartera i »Lazarus and the Hurricane« Sama Chaitona i Terryja Swintona, r. Norman Jewison, d. f. Roger A. Deakins, mt. Stephen Rivkin. — gl. Christopher Young, sgf. Philip Roseberg, kgf. Aggie Guerard Rodgers. — ul. Denzel Washington, John Hannah, Deborah Kara Unger, Live Schreiber, Vicellous Reon Shannon, David Paymer, Dan Hedaya, Harris Yulin, Rod Steiger. — 155 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nadareni boksač, Rubin 'Hurricane' Carter (Washington) je izgledao kao da je nezaustavljiv na putu prema vrhu i slavi. Međutim, sve je prekinuto kada



Uragan

ga je jedne večeri zaustavila policija pod sumnjom da je počinio brutalno ubojstvo u obližnjem baru. Jedina indikacija koja ga je povezivala sa zločinom, bila je činjenica da se traže dva crnca, a Carter je te večeri povezao nekoga. Nakon namještenog suđenja on biva osuđen na doživotnu robiju. No pokazao se kao čovjek izuzetna duha koji je odbio nositi zatvorsku odjeću i uspio se mentalno izolirati. Devetnaest godina kasnije, mladi Lesra Martin (Shannon) kupuje njegovu knjigu *Petnaesta runda* i biva fasciniran njegovom hrabrošću i snažnom voljom. Lesra, koji živi kod troje mladih Kanadana koji mu omogućuju školovanje, odlučuje kontaktirati Cartera...

The Hurricane temeljen je na istinitoj priči o Carterovoj sudbini i njegovu konačnom oslobađanju za koje je zaslužna nekolicina običnih ljudi koji su bili dovoljno ustrajni u svojim nastojanjima. Carterov je slučaj svojedobno imao ogromni publicitet, Bob Dylan je napisao pjesmu o njemu, na njegovu su stranu stali mnogi političari i osobe iz javnog života, ali uzalud. Redatelj Jewison prilično je rutinirano odradio svoj dio posla davši tako dovoljno mjesta Denzelu Washingtonu koji je dojmljivom glumom filmu dao prepoznatljivost. Washington je za svoju interpretaciju bio nominiran za *Oscara*, a osvojio je Zlatni globus, te Srebrnog med-

vjeda u Berlinu. Najveći je problem filma lik policijskog detektiva Vincenta Della Pesce (Hadaya) kojemu je životni zadatak da Carter ostane u zatvoru. Njegova mržnja je vidljiva, ali nikad nije razjašnjeno gdje se nalazi njen izvor. No, to ipak nije naškodilo filmu koji nije remek-djelo, ali je dobro ispričana priča koja pokazuje da pravda ipak još može pobijediti.

Sanjin Petrović

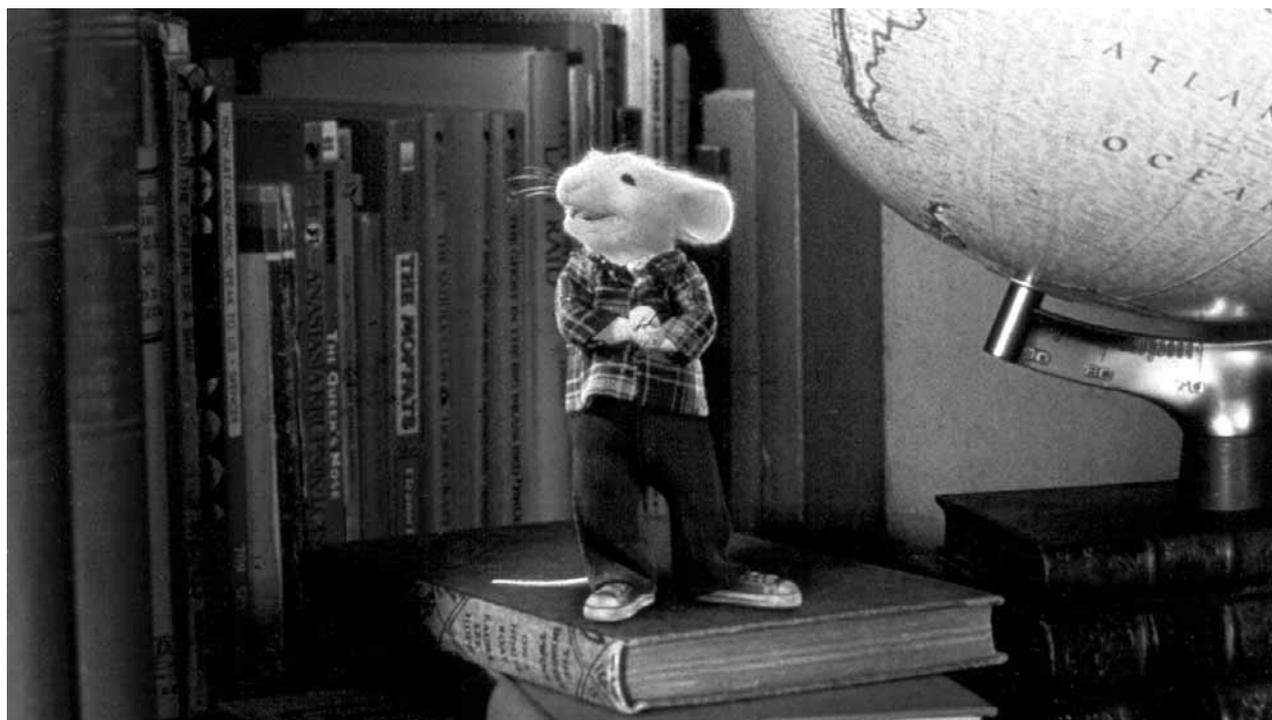
VELIKA PUSTOLOVINA STUARTA MALOG / STUART LITTLE

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Franklin/Waterman Productions, Douglas Wick, kpr. Jason Clark, izv. pr. Jeff Franklin, Steve Waterman. — sc. M. Night Shyamalan, Greg Brooker, r. Rob Minkoff, d. f. Guillermo Navarro, mt. Tom Finan, Julie Rogers. — gl. Alan Silvestri, sgf. Bill Brzeski, kgf. Joseph A. Porro. — ul. Geena Davis, Hugh Laurie, Jonathan Lipnicki. — 84 minute. — distr. Continental film.

Ima li smisla na kraju desetljeća u kojem su čak i svinje progovorile, krave letjele nebom, Michael Jordan igrao košarku sa Zekoslavom Mrkvom, a *Disney* i *Dreamworks* svaki na svoj način preporodili *blockbuster* animaciju, na veliki ekran postaviti miša koji govori i koji će, štoviše, postati punopravni član jedne obitelji. Stručnjacima

iz *Columbije*, koji su se poželjeli uključiti u utrku sa spomenutim dvjema tvrtkama, činilo se da ima. I izgleda da nisu pogriješili jer je *Velika pustolovina Stuarta Malog* ušla u sam vrh filmske zarade te neprijeporno osvojila dječja srdašca. No, odmah raščistimo nešto — za razliku od klasičnih Disneyevih priča ili dvodijelnih nastavaka *Priče o igračkama* ili *Prašćića Babea*, *Velika pustolovina Stuarta Malog* ne pripada običajenoj kategoriji *filmova za djecu u kojima će uživati i odrasli*. Ovo ne morate prebukvalno shvatiti — odnosno, u gledanju pustolovina maloga miša možda možete uživati i ako imate više od deset godina, iako je baš sve u tom filmu podređeno djeci te nema tu više nekih velikih animacijskih čuda ili scenarističkih diverzija kao, primjerice, u drugom nastavku *Prašćića Babea*. Osim toga, klinci su danas već potpuno naviknuti na doskočice poput one da su pravi roditelji maloga miša poginuli kada se brdo konzervirane hrane u samoposluzi srušilo po njima. Ukratko, djelatnici *Columbije* precizno su prepoznali sva opća mjesta dječjih interesa i odlučili igrati sigurno što potvrđuje i odabir Roba Minkoffa kao redatelja koji iza sebe već ima filmove poput *Best of Roger Rabbit* ili *Kralja lavova*. A Minkoff će *Veliku pustolovinu Stuarta Maloga* ispričati kroz jasan prikaz ljudskih vrlina i mana te čvrsto odvajanje dobra i zla na fabularnoj razini, a na stilskoj će suvereno promarširati kroz žanrovska citiranja (posebno dobar dojam ostavlja prizivanje *horora* u sceni u kojoj se miš nađe u pustom parku suočen s krdom mačaka) i odmjerenu izmjenu dramskih i humornih trenutaka.

Doprinos ovoj bajci, lišenoj ikakvih veza sa stvarnim svijetom (što se, usput rečeno, i doslovno provlači kroz film tijekom cijelog trajanja), dat će i lukav potez domaćega distributera koji se odlučio za sinkronizaciju. U početku se sve čini poprilično iritantnim, pogotovo zato što je većina junaka preimenovana u imena koja kao da su uzeta iz dinastije hrvatskih narodnih vladara. Međutim, prema kraju i sinkronizacija počinje idealno funkcionirati, a pretvaranje mačje bande u pripadnike pojedina naca iz naših regija, ima nevjerovatno učinkovit rezultat. Ako je suditi po reakciji djece u našim kinima, Stuart



Velika pustolovina Stuarda Malog

Mali je njihov favorit, dok su roditelji, ipak, tu i tamo pogledavali na sat, unatoč kratkom trajanju filma.

Ivan Žaknić

ZELENA MILJA / THE GREEN MILE

SAD, 1999. — pr. Castle Rock Entertainment, Dark Woods, David Valdes, Frank Darabont. — sc. Frank Darabont prema istoimenom romanu Stephena Kinga, r. Frank Darabont, d. f. David Tattersall, mt. Richard Francis-Bruce. — gl. Thomas Newman, sgf. Terence Marsh, kgf. Karyn Wagner. — ul. Tom Hanks, David Morse, Bonnie Hunt, James Cromwell, Michael Clarke Duncan, Michael Jeter, Graham Greene, Sam Rockwell. — 180 minuta. — distr. BLITZ.

Iskupljenjem u *Shawshanku* Frank Darabont postao je jednim od rijetkih filmaša koji su vjerno prenijeli pisanu riječ Stephena Kinga na filmsku vrpcu. Dapače, taj se film izdignuo iznad pisane izvornika i postao jednim od najudjmljivijih suvremenih zatvorskih uradaka. Frank Darabont tom je prigodom mudro shvatio kako spojiti realističnu dramu s pučkom legendom i

magičnim karakterom, što su u biti temelji svakog Kingova rukopisa.

Zelena milja je još jedan zatvorski film, također proizašao iz romana autora mnogih bestselera. Očekivati još jedno Iskupljenje bilo bi previše, no djelce preduga trajanja, preširoke dramaturške strukture, a koje u svojoj završnici neprestano balansira na rubu ponora patetike možda je ipak premalo za Darabonta. Što se pak Kinga tiče, on je



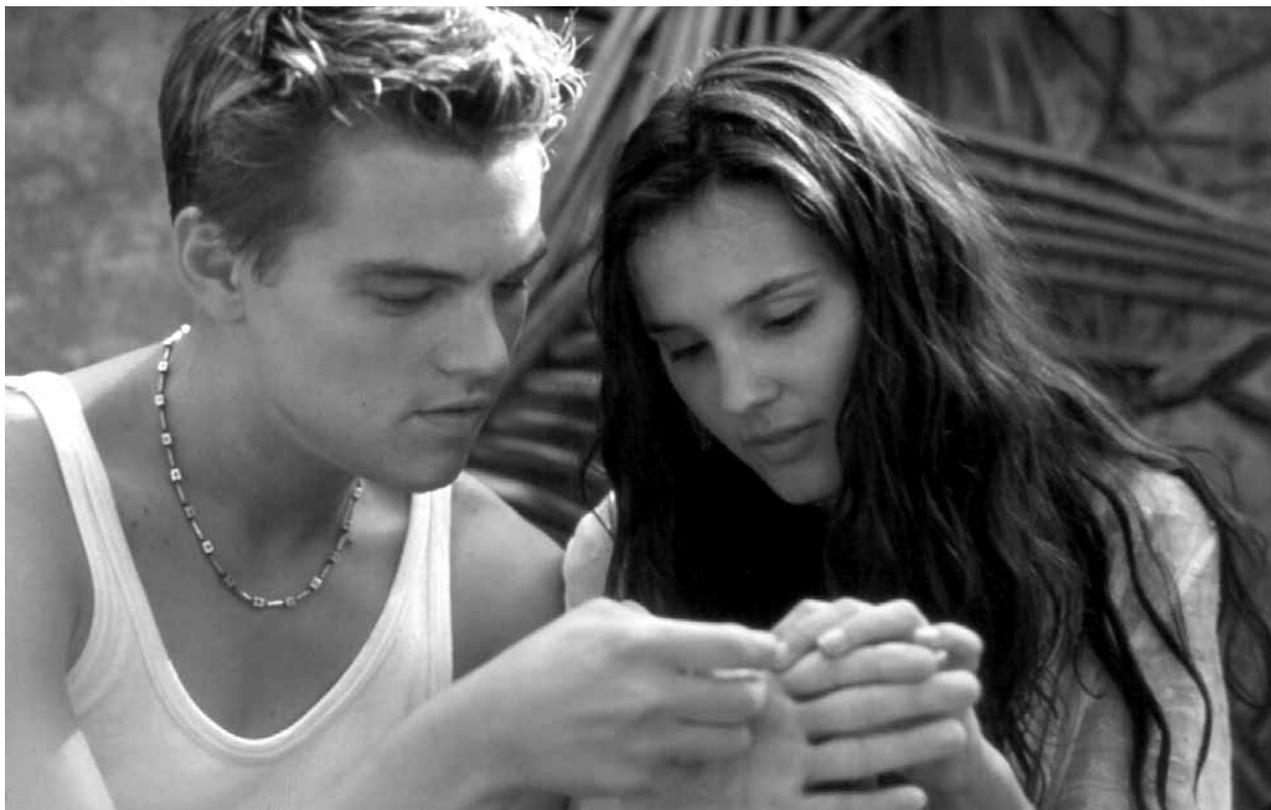
Zelena milja

navikao i na mnogo slabije filmske inačice svojih romana.

Zelena milja je film koji će vas ipak dirnuti. Natopljen emocijama, taj uradak senzibilnijim gledateljima naprosto zamagljuje razumniju, odnosno logičniju perspektivu, te priječi uvid u svoje brojne nedostatke. Primjerice, najbolji dio filma je njegova druga polovica, jer Darabontu treba previše filmskog vremena da konačno postavi temeljnu situaciju. On zato u prvoj polovici vrluda podzapletima, bavi se sporednim likovima i čini sve ono što i Stephen King u svojim romanima. No, King nerijetko uspijeva svojim stranputicama sustavno održavati napetosti, pa i podići cjelinu na epsku ravan. Darabont, pak, jednostavno snima razvučeni film.

Povremeno snažna i dojmljiva drama s fino zaokruženim karakterima (što ne čudi u trosatnom filmu) nedvojbeno bi bolje zaživjela u obličju televizijske mini nizanke. Čvršći i discipliniraniji uvod poboljšao bi opći dojam, premda usprkos svemu, Darabontov film vrijedi preporučiti onima kojima je do osjećajnih drama o pitanjima humanosti.

Mario Sablić



Žal

ŽAL / THE BEACH

SAD, Velika Britanija, 2000. — pr. Twentieth Century Fox, Fegment Film, Andrew Macdonald, kpr. Callum McDougall. — sc. John Hodge prema istoimenom romanu Alexa Garland, r. Danny Boyle, d. f. Darius Khondji, mt. Masahiro Hirakubo. — gl. Angelo Badalamenti, sgf. Andrew McAlpine, kgf. Rachael Fleming. — ul. Leonardo DiCaprio, Tilda Swinton, Virginie Ledoyen, Guillaume Canet, Robert Carlyle, Paterson Joseph, Lars Arentz Hansen, Daniel York. — 118 minuta. — distr. Continental film.

ŽIVOT IZ ANĐEOSKIH SNOVA / LA VIE REVÉE DES ANGES

Francuska, 1998. — pr. Centre national de la cinématographie, Diaphana, Fondation GAN, France 3 Cinéma, Le Studio Canal+, Les Productions Bagheera, Prociprep, François Marquis. — sc. Erick Zonca, Roger Bohbot, r. Erick Zonca, d. f. Agnès Godard, mt. Yannick Kergoat. — gl. Yann Thiersen, sgf. Jimmy Vansteenkiste, kgf. Françoise Clavel. — ul. Élodie Bouchez, Natacha Régnier, Grégoire Colin, Patrick Mercado, Jo Prestia, Francine Massenha-

ve, Živko Niklevski, Murielle Colvez. — 113 minuta. — distr. FM Impex Film.

● Od filma *Život iz anđeoskih snova*, cjelovečernjega prvijenca redatelja i koscenarista Erica Zonce ljubitelji evropskoga filma mogu dobiti sve što im tako jako nedostaje na hrvatskom tržištu — bizarne likove smještene u krajnje situacije (susret sa smrću, putena zaljubljenost u očito pogrešnu osobu...), usporena priča sa znatnim događajnim i karakterizacijskim obratima, sugestija opće važnosti i općeg važenja prikazanih zbivanja i sugeriranih općih značenjskih normi (ideoloških kodova)... No, uz uobičajene fraze o osvjetljenju u kinima, valja napomenuti kako ova priča o dvije prijateljice s društvene margine doista uspijeva grubošću te neurednošću postupka sugerirati zbrkani uvid u prave životne situacije, a potencijalno možda malko banalan, značenjski ustroj dviju junakinja zapravo je izrazito dojmljiv.

Uz komplimente režiji, na ovome mjestu svakako valja priznati i ulogu glume, a brbljiva, vesela te senzibilna Isa (Élodie Bouchez), baš kao i šutljiva,

povučena i strastvena Marie (Natacha Régnier) još su jedan dokaz kako, unatoč svom lupetanju o političkoj korektnosti i ravnopravnosti spolova, američka kinematografija na polju složenosti i inteligentne razradenosti ženskih likova prilično zaostaje za Europom (baš kao što, uostalom, zaostaje i za vlastitom tradicijom od prije više od pola stoljeća). S iznimkom u »negativcu«
Chrissu (Grégoire Colin), koji uglavnom služi kao funkcija lika Marie, muški su likovi, međutim, podjednako razradeni. Stoga Patrick Mercado i Jo Prestia kao Charly i Fredo, ljubavnici junakinja (a u prvome dijelu filma i »sporedni«
Živko Niklevski kao vlasnik šivaonice), pridonose snažnom realističkom dojamu iz kojega Zonca s priličnom vještinom uspijeva izvući konotacije apsoluta (pa čak i onostranog), kakve se uz filmski realistički dojam tako često vezuju. Na nekim je mjestima filma, doduše, možda malko uzmanjkalo ritma, no u ovom se slučaju to ne čini presudnom zamjerkom — opća je razina dojmljivosti vrlo visoka.

Nikica Gilić

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

DEVETI KRUG PAKLA / LIMBO

SAD, 1999. — pr. Sony Pictures Entertainment, Screen Gems, Green/Renzi, Maggie Renzi. — sc. i r. John Sayles, d. f. Haskell Wexler, mt. John Sayles. — gl. Mason Daring, sgf. Gemma Jackson, kgf. Shay Cunliffe. — ul. David Strathairn, Mary Elizabeth Mastrantonio, Vanessa Martinez, Michael Laskin, Leo Burmester, Herminio Ramos, Dawn McInturff, Tom Biss. — 126 minuta. — distr. Continental film.

John Sayles, režiser voli pričati o običnim ljudima i situacijama. Situacije jednostavne, mjesta različita, priče o ljudima koje progoni prošlost. Tako i u filmu *Limbo*, smještenom na Aljasci, radnja se odvija oko tri lika: tihog ribara, barske pjevačice u prolazu i njezine kćeri problematičnog ponašanja. Svaki od tih likova pritisnut je vlastitom poviješću koja im se odražava na budućnost. U početku film je zanimljiva studija o ljudskim dušama, no vrlo brzo prerasta u tragičnu studiju kada se likovi nađu u 'limbu': neljudski uvjeti i pakleno okruženje koje izvlači iz čovjeka i najbolje i najgore. Svaki od njih doživi transformaciju, nakon koje iz njih izlaze istine i frustracije nagomilane godinama.



Deveti krug pakla

Saylesov najveći problem u ovome slučaju jest što on mnogo priča, a premda kaže. Pogotovo o stvarima o kojima se manje-više sve zna. Prilike da u raznim detaljima koje spomene, ali ne obradi, su ono što je moglo ovaj film podignuti iznad prosjeka. Neki solidno razrađeni sporedni likovi kojima se gubi svaki trag i smisao što film više ide prema kraju, bivaju nepravedno izbačeni iako imaju dovoljno težine za radnju filma. U širini i snazi cijele priče autor nije vidio mnogo toga, ali je ipak uspio zadržati se na troje glavnih likova. Plusevima se svakako mora pridodati sjajna kamera oskarovca Haskell Wexlera koja je dobro oslikala otuđenje, strah i sve ostale emocije.

Limbo je vrlo osobit film, projekt koji vam se može i ne mora svidjeti, s jednakim brojem mana i vrlina. Film s dosta stila, jednostavnog sadržaja i iznenađujućeg završetka. Baš taj i takav kraj daje pripadajuću završnu riječ na ovaj poseban projekt. Kraj koji je možda malo nepristojan potez, no u svakom slučaju vrlo pošten. No ipak je krajnji dojam da je *Limbo* morao i trebao biti bolji film.

Martin Milinković

DVORAC / THE CASTLE

Australija, 1997. — pr. Working Dog Productions, Debra Choate, izv. pr. Michael Hirsh. — sc. Santo Cilauro, Tom Gleisner, Jane Kennedy, Rob Sitch, r. Rob Sitch, d. f. Miriana Marusic, mt. Wayne Hyett. — gl. Edmund Choi, Craig Harnath, sgf. Carrie Kennedy, kgf. Kitty Stuckey. — ul. Michael Caton, Anne Tenney, Stephen Curry, Anthony Simcoe, Sop-

hie Lee, Wayne Hope, Tiriell Mora, Eric Bana. — 82 minute. — distr. UCD.

Daryl Kerrigan, vozač kamiona iz Melbournea, zadovoljan je svojim životom, voli svoju obitelj i dom sagrađen na prilično neobičnom mjestu, uz samu aerodromsku pistu, ali niti to ne umanjuje njegovu sreću. Međutim, aerodrom se želi proširiti i ponudi Daryl novčanu naknadu u zamjenu za kuću i zemlju na kojoj je sagrađena, ali kako je Daryl dom svetinja i nikakvi novci ga ne mogu natjerati da se iseli, on se sa svojim neobičnim susjedima i jednako neobičnim članovima obitelji odlučuje na sudsku parnicu s moćnom kompanijom.

Od jednih hvaljen, a od drugih osporavan, ovaj se film s dosta uspjeha prikazivao na matičnom australskom tržištu, ali u svjetskoj distribuciji nije imao previše uspjeha. *Dvorac* uistinu prosječnom gledatelju nije pretjerano zanimljiv film i to je vjerojatno glavni razlog njegova neuspjeha u svjetskim kinima jer koga bi zanimala australska drama ako u njoj ne glume Gibson ili Crowe. Jasno je kako film ove tematike, malog budžeta i nepoznatih glumaca nije imao što tražiti u kinodvoranama, ali to ne znači da je riječ o lošem filmu. Naprotiv, na videokasetama se čini odličnim izborom unatoč određenoj površnosti i plitkosti pisanog predloška, a redatelju i ekipi vjerojatno i nije bila namjera raditi pretjerano ozbiljan film. *Dvorac* je jednostavna i opuštena komedija s otkačenim i zanimljivim protagonistima te duhovitim dijalozima i situacijama, dok je njena naj-

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 10 novih videonaslova. Od toga 7 filmova iz SAD, po 1 film iz Australije i Velike Britanije, te 1 ko-produkcijski film (SAD/Kanada).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (2), Continental (5), Issa film&video (1), UCD (2).

veća vrlina maestralan nastup glavnog glumca Charlisa Buda Tingwella.

Denis Vukoja

KONTROLORI LETA / PUSHING TIN

SAD, 1999. — pr. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, Art Linson, izv. pr. Alan Greenspan, Michael Flynn. — sc. Glen Charles, Les Charles, r. Mike Newell, d. f. Gale Tattersall, mt. Jon Gregory. — gl. Anne Dudley, sgf. Bruno Rubeo, kgf. Marie-Sylvie Deveau. — ul. John Cusack, Billy Bob Thornton, Cate Blanchett, Angelina Jolie, Jake Weber, Vicki Lewis, Matt Ross, Kurt Fuller. — 123 minute. — distr. Continental film.

Et o primjera kako i iskusan filmaš, uz pomoć imenima glasovite glumačke postave, uspije snimiti slabašno djelo. Evidentno je da je ovdje riječ o očajnom scenariju, koji ni u jednom trenutku ne nastoji ponuditi išta povrhu formulaičnog zapleta s predvidljivim raspletom, a sve to još i zašecereno teško probavljivim dijalozima.

Mike Newell (*Četiri vjenčanja i sprovod*) očividno nije dobro pročitao ponuđeni scenarij kada se odlučio snimiti ovaj film. Isto bi se moglo utvrditi i za umiješane glumačke veličine, jer svi skupa teško izvlače čist obraz u *Kontrolorima leta*. Umjesto dramatičnog djela č smještenog u slikovito okruženje, Newellov uradak najmanje se bavi kontrolorima leta, a više mačističkim nadmetanjem dvojice ustreptalih mužjaka. Tijekom filma posve prestaje biti bitno čime se oni bave, a postaje presudno tko će pobijediti, ili je bolje reći tko će odnijeti ženu. Tko to uspije probaviti — svaka mu čast.

Dakako, zastranio je i Newell koji je dopustio dominaciju karaktera čija je motivacija u najmanju ruku sumnjiva, dok je sve potencijale glede miljea u kojem se radnja odigrava naprosto



Kontrolori leta

upropastio, rutinski uprizoravajući tenzične sekvence.

Ukratko, djelce koje valja pogledati jedino ako doista nemate pametnija posla, poput čitanja telefonskog imenika.

Mario Sablić

MALI OD PALUBE / CABIN BOY

SAD, 1994. — pr. Touchstone Pictures, Steve White Productions, Tim Burton, Denise Di Novi, izv. pr. Barry Bernardi, Steve White. — sc. i r. Adam Resnick, d. f. Steve Yaconelli, mt. Jon Poll. — gl. Steve Bartek, sgf. Steven Legler, kgf. Colleen Atwood. — ul. Chris Elliot, Ritch Brinkley, Ricki Lake, James Gammon, Brian Doyle-Murray, Brion James, Melora Walters, I. M. Hobson. — 80 minuta. — distr. Continental film.

Kako je *Mali od palube*, nakon šest godina života na policama bjelosvjetskih videoteka, dospio i u krug interesa naših distributera, teško je objasniti. Naime, ovaj filmić redatelja i suscenarista Adama Resnicka vjerojatno ni na svjetskom videotržištu nije imao prevelikoga uspjeha, a i hrvatski se vlasnici videoteka prema njemu ignorantski odnose pa ćete, ako ga se usudite posuditi, morati pričekati da vam ga naruče iz neke druge videoteke u lancu. No, dobro, pustimo te sitne svakodnevne probleme te pretpostavimo da je ime Tima Burtona, kao jednoga od producenata, odigralo određenu ulogu u dovođenju *Maloga od palube* pred sud hrvatske filmske publike. Resnickov film, pak, počinje kao inačica *moronske komedije* kada se poludebilni bogati i razmaženi maturanat (glumi ga Chris Elliot koji je i autor filmske priče) greškom, umjesto na luksuzni brod, ukrca na ribarsku olupinu *Prljava drolja*. Tu već prepoznajemo Burtonov interes za autsajdere, iako je čitav scenarij postavljen kao određena inverzija burtonovskih postulata. Odnosno, u *Malom od palube* ne gledamo autsajdera u neslaganjima s društvenom okolinom, nego autsajdera koji je takav jer je dospio u društvo autsajdera u odnosu na prevladavajuće društvene matrice. Odnosno, nasuprot razmaženog i priglupog maturanata imamo ribare koji *samo jedu ribu i smrde*. Dodatno zbunjuje i neodređenost vremenske smještenosti radnje, no sve je to ništa prema zbunjenosti samo-

ga Resnicka koji gotovo do samog kraja ne zna što bi on sa svojim filmom: da li ga ostaviti na terenu idiotizma, da li ga potpuno preusmjeriti na dječju pustolovinu ili ga, što se ni u kom slučaju nije dogodilo, pretvoriti u burtonovsku fantaziju, odnosno u onu mješavinu infantilnosti, strasti i pameti za koju se Tim Burton do u detalje specijalizirao. Kako je ova posljednja mogućnost tek puko nagađanje kao posljedica Burtonova producenatskog potpisa, razmotrit ćemo, prve dvije mogućnosti. Upravo je nevjerojatno da sva filmska zbivanja, pogotovo uvođenje nakaradnih sporednih likova (polutan čovjeka i morskog psa, džinovski prodavač cipela i njegova žena-pohotnica s osam ruku), sve do kraja navode vodu na mlin objema mogućnostima. Ishod je, međutim — katastrofalan. Na kraju, tako, dobijamo patetični bučkuriš koji bi htio biti malo čudan, malo pustolovan, a zapravo je infantilna do neukusa i teško gledljiv. Možda je za opis ovoga slikopisnog slučaja dovoljan podatak da Adam Resnick nakon 1994. i *Malog od palube* više nije dobio priliku za režiranje. *Maloga od palube*, pak, već sada prekriva prašina videoteka, a i Tim Burton će vjerojatno zaboraviti da je imao prste u ovom (ne)djelu, osim ako mu se to ne bude stavljalalo pod nos.

Ivan Žaknić

NEBO U LISTOPADU / OCTOBER SKY

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Charles Gordon Production, Larry J. Franco, Charles Gordon, izv. pr. Peter Cramer, Marc Sternberg. — sc. Homer H. Hickam Jr., Lewis Colick, r. Joe Johnston, d. f. Fred Murphy, mt. Robert Dalva. — gl. Mark Isham, sgf. Barry Robison, kgf. Betsy Cox. — ul. Jake Gyllenhaal, Chris Cooper, William Lee Scott, Chris Owen, Chad Lindberg, Natalie Canerday, Elya Baskin, Chris Ellis. — 108 minuta. — distr. BLITZ.

Redatelj Joe Johnston imao je u svojoj karijeri nekoliko pravih *blockbustera* (uznemirujući *Jumanji* i zabavni *Draga, smanjio sam djecu*), ali kritičari mu nisu bili previše skloni što ga je očito natjeralo da za svoj četvrti projekt odabere nešto sasvim drugačije od onoga što je dosad radio. I ovaj se put radi o obiteljskom filmu ali ovdje je naglasak na sadržaju umjesto na efektima koji su

bili dominantni u spomenutim filmovima. *Nebo u listopadu* ozbiljniji je i osobniji projekt temeljen na autobiografskoj knjizi *The Rocket Boys* glasovitog NASA-inog znanstvenika Homera Hickama. Radnja se događa pedesetih godina prošlog stoljeća u malenom rudarskom gradiću Coalwoodu u vrijeme kad Sovjetski Savez lansira prvi Sputnik u svemir. Mladog Homera to toliko oduševi da odluči uz pomoć nekolicine prijatelja konstruirati vlastitu raketu, a zatim ju poslati u svemir.

Iako je riječ o predvidljivoj djelatcu u kojem sve teče po obrascima ustaljenim u ovakvim žanrovima (obiteljski film s temom odrastanja) ne mogu mu pronaći ozbiljnije zamjerke. Johnston je uspješno evocirao razdoblje pedesetih godina, a pokazao se sigurnim i discipliniranim redateljem koji je u stanju snimiti film bez specijalnih efekata. U filmu se izmjenjuju dramski i komični elementi, a Johnston ne bježi ni od sentimentalnih trenutaka, ali cijelo vrijeme uspijeva održati film daleko od patetike uobičajene u takvim djelima. U konačnici riječ je o vrlo dopadljivoj filmu koji neće razočarati ni zahtjevnije gledatelje kao ni one željne isključivo zabave.

Denis Vukoja

OVISNOST / THE ADDICTION

SAD, 1994. — pr. Fast Films, Dennis Hann, Fernando Sulichin, izv. pr. Russell Simmons, Preston Holmes. — sc. Nicholas St. John, r. Abel Ferrara, d. f. Ken Kelsch, mt. Mayin Lo. — gl. Joe Delia, sgf. Charles Lagola, kgf. Melinda Eshelman. — ul. Lily Taylor, Christopher Walken, Annabella Sciorra, Edie Falco, Paul Calderon, Fredro Starr, Kathryn Erbe, Michael Imperioli. — 82 minute. — distr. UCD.

● *visnost* je zanimljiv prinos moćnom opusu Abela Ferrare u devedesetima, također i podžanru vampirskog filma. Ferrara i njegov scenarist St. John spajaju filozofiju (ponajviše Nietzschea), problematiku genocida i vampire te poentiraju da su žrtve nasilja, kolektivne valjda jednako kao i individualne, ponajviše same krive za svoju nesretnu sudbinu, jer se nasilniku nisu odlučno suprotstavile. Nietzsche je svojom fascinantom retorikom štošta rekao toč-

no, osobito ono o ljudima ovcama i inferiornom mentalitetu stada, no često je bio zaslepljeno jednodimenzionalan u svojim stavovima, a takav je i Ferrarin film. To je što se tiče njegove idejne strane, no oblikovni pristup je sasvim druga priča, tu svjedočimo neopisivoj vizualnoj virtuznosti (u crno-bijeloj tehnici) koja nostalgično priziva izniman slikovni identitet povijesnih filmskih avangardi i nezavisnog odnosno underground američkog filma pedesetih i šezdesetih. Vizualna bravuroznost (kakva uporaba svjetla, kakva ekspresivnost tekture, kakve kompozicije kadra, kakvi pokreti kamere...) u prožimanju s tjeskobnim ugođajem tvori rijetko viđenu horor cjelinu, oplemenjujući film suptilnošću koju radi spomenute idejne pojednostavljenosti možda i nije zaslužio imati.

Damir Radić

PALAČA S REŠETKAMA / BROKEDOWN PALACE

SAD, 1999. — pr. 20th Century Fox, Adam Fields Production, Fox 2000 Pictures, Two Girls Productions, Adam Fields, Lope V. Juban Jr., izv. pr. A. Kitman Ho. — sc. David Arata, r. Jonathan Kaplan, d. f. Tom Sigel, mt. Curtiss Clayton, Don Zimmerman. — gl. David Newman, sgf. James Newport, kgf. April Ferry. — ul. Claire Danes, Bill Pullman, Kate Beckinsale, Jacqueline Kim, Daniel Lapaine, Tom Amandes, Aimee Graham, John Doe. — 100 minuta. — distr. Continental film.

Sličan filmu *Viša sila* Josepha Rubena, *Palača s rešetkama* govori o sudbini američkih turista koji se, zbog rigidnih zakona u Indokini, suočavaju s opasnošću da zbog posjedovanja droge budu osuđeni na doživotnu kaznu ili čak smrt. Dok Rubenovi junaci svjesno upotrebljavaju nelegalne supstance, Kaplanove dvije junakinje (Claire Danes i Kate Beckinsale) uhvaćene su dok su, navodno nesvjesno, prenosile drogu preko granice i strpane u zatvor na 33 godine. Posao lokalnog tajlandskog detektiva Hanka (Bill Pullman) jest da dokaže da je ta navodnost točna, a šanse za to ima jedino ako pronađe misterioznog muškarca koji im je prvio društvo u Bangkoku (te ih zaveo) da bi



Palača s rešetkama

im, kako one tvrde, neopazice podmetnuo paket u putnu torbu.

Kaplan nije autor, već stari rutiner. Njegov je cilj, slijedeći klasični hollywoodski scenarij u kojem je fabula sveta krava, što jasnije i efikasnije predočiti njen sižejni razvoj. Stalne izmjene događaja i stalni protok akcije ne remeti s puno redateljskih komentara niti se trudi psihološki ili ugođajno usložniti situacije. Fabula ide dalje i gotovo.

Ali, Kaplan zna neke stvari. Razlog zbog kojeg je uvijek od producenta dobivao filmove s društveno angažiranim temama (najpoznatiji je *Optužena* s Jodie Foster) valjda je i taj što ih je on znao pretvoriti u priče o ljudima, a ne o stavovima. U ovom filmu temeljni dramski sukob vrti se oko pitanja krivnje, ali ne sudsko-pravne, već osobne. Da li je jedna od djevojaka ipak svjesno prenijela drogu preko granice na nagovor spomenutog zavodnika? Kvalitetu filmu daje diskretni, nenametljivi način na koji Kaplan potiče gledatelja da sam pronađe odgovor na to pitanje. Naime, on vrlo pažljivo režira prvi dio filma u kojem prikazuje susret i provod djevojaka s misterioznim muškarcem i njihove postupke sve do uhićenja, namjerno izostavljajući i suptilno natuknjujući mnoge detalje. Zahvaljujući tome, gledatelj u drugoj polovici filma, kad se postavlja spomenuta dilema, postaje svjestan važnosti tih, naizgled usputnih, ali i jasno predočenih detalja i oni ga potiču da pokuša sam dati moguće rješenje zagonetke. Takvo zanimljivo i dobro ostvareno uključivanje gledatelja u stvaranje filmskih značenja obogaćuje film i uzdiže ga iznad anemičnog prosjeka sličnih angažiranih ostvarenja. A da bi doznali tko je kriv, i je li uopće kriv, morate pogledati film, malo se pomučiti i odgonetnuti.

Juraj Kukoč

POSLEDNJI DANI DISKA / THE LAST DAYS OF DISCO

SAD, 1998. — pr. Gramercy Pictures, Castle Rock Entertainment, Westerly Films, Whit Stillman, kpr. Edmon Roch, Cecilia Kate Roque, izv. pr. John Sloss. — sc. i r. Whit Stillman, d. f. John Thomas, mt. Andrew Hafitz, Jay Pires. — gl. Mark Suozzo, sgf. Ginger Tougas, kgf. Sarah Edwards. — ul. Chloë Sevigny, Kate Beckinsale, Chris Eigeman, Mackenzie Astin, Matt Keeslar, Robert Sean Leonard, Jennifer Beals, Matthew Ross. — 113 minuta. — distr. Issa film i video.

Dok je Brett Easton Elis svijet yuppija vidio ispunjen drastičnom duhovnom i emocionalnom reduciranošću, dosadom, depresijom i beznađem (kakvu li je promašenu, podobnjačku holivudsku adaptaciju doživio njegov debitantski roman *Manje od nule*, a o rezultatima prilagodbe zloglasnog *Američkog psiha* moći ćemo suditi vjerojatno najesen, kad bi film trebao zaigrati u našim kinima), Whit Stillman (*Barcelona*) o istom je progovorio sa simpatijom i suosjećanjem, što nije ni čudno s obzirom da je i sam (bio) njegov sudionik. *Posljedni dani diska* također se bave yuppijima, i to sa samog početka osamdesetih kad je taj pojam i plasiran i kad se poklopio sa zalaskom disko ere, koja zapravo, kao što jedan od likova na kraju filma ispravno zaključuje, nikad neće prestati (iščeznuo je samo najslabiji segment disko kulture — disko glazba), jer doista, prisnažujem, ima li boljeg mjesta za noćni izlazak i provod od diska? Odgovor je naravno ne, jer puno je teže na bilo kojem drugom mjestu društvenog okupljanja motiviranog željom za zabavom naći toliku količinu (samosvjesnog) erosa i to u jednom od njegovih najpoticajnijih oblika — plesu.

Na stranu moja potreba za demonstriranjem sklonosti disku za razliku od



Posljedni dani diska

kafića i sličnih uglavnom monotonihih mjesta lišenih akcije (u disko ljudi zalaze ponajprije zbog erotske interakcije, a u kafiće da bi ubili vrijeme), *Posljedni dani diska* stvarno je dobar film. Stillman u njemu profilira niz interesantnih likova i hvata odgovarajući ugođaj (premda je točna primjedba da ni u jednom disku na svijetu likovi ne pričaju toliko kao u Stillmanovom filmu i to iz dvaju razloga — prvo što pričanje ometa uvijek preglasna glazba, i drugo što ljudi u disko i ne dolaze s namjerom da puno govore) i opći mentalitet (yuppijevske) populacije kojom se bavi, pri čemu važan oslonac ima u jako dobro raspoloženim glumcima, koji u relativno malim odsječcima vremena koje svaki posebno dobiva ostvaruju maksimum i uspjelo individualiziraju likove koje tumače. Prednjači, kao i uvijek, odlična Chloë Sevigny, a jako je dobar i Chris Eigeman u ulozi jednog od voditelja prestižnog disko kluba, čiji je specijalitet zavođenje djevojačka pričom o tome kako je nedavno shvatio da je homoseksualac. Da ne duljim, film u kojem zajedno nastupaju takve mačkice kao što su Chloë Sevigny i Kate Beckinsale može promašiti samo ako je redatelj zadnji bezveznjak; Whit Stillman to zasigurno nije.

Damir Radić

PREDSJEDNIKOVE CURE / DICK

SAD, Kanada, 1999. — pr. Phoenix Pictures, Pacific Western, Gale Anne Hurd, izv. pr. David Coatsworth. — sc. Andrew Fleming, Sheryl Longin, r. Andrew Fleming, d. f. Alexander Gruszynski, mt. Mia Goldman. — gl. John Debney, sgf. Barbara Dunphy, kgf. Deborah Everton. — ul. Kirsten Dunst, Michelle Williams, Dan Hedaya, Will Ferrell, Bruce McCulloch, Teri Garr, Dave Foley, Jim Breuer. — 94 minute. — distr. Continental film.

Afera Watergate očito je nepresušno vrelo holivudske inspiracije. No, konačno smo dočekali i uradak koji se tim, za noviju američku povijest, sudbonosnim činjenicama bavi na neobvezniji način.

Usprkos naoko zanimljivoj premisi i još zanimljivijem polazištu, *Predsjednikove cure* su tek prosječna komedija. Sagleđati aferu Watergate iz drugoga kuta, te posredno se zabaviti ikonografijom



Predsjednikove cure

početka sedamdesetih godina jamčilo bi u rukama maštovitijeg filmaša barem urnebesnu komediju. Andrew Fleming je ipak redatelj kojem je ponajviše stalo do urednog filmskog prepričavanja, te koji se nije u stanju maknuti ni milimetar dalje od onoga što je zapisano u scenariju.

Solidnu glumačku postavu Fleming ni izbliza ne iskorištava, pa je iskusnog karakternog glumca Dana Hedaya pretvorio u neuvjerljivu karikaturu. Svojim nadolazećim zvjezdicama, Kirsten Dunst i Michelle Williams on je osigurao mnogo bolji tretman, premda ni njima uloge ograničenih adolescentica neće osobito koristiti u daljoj karijeri.

Problem je što Fleming jednostavno ne uspijeva obogatiti zaplet, pa se iscrpi u svega tridesetak minuta filma. Geg s prigupim tinejdzerkama i pokvarenim predsjednikom nije baš moguće neprestano ponavljati, a to je upravo ono što Fleming čini. Tako je film koji traje devedesetak minuta postao dosadan, a prigoda za ekscentričnu završnicu je propuštena. No, ako vam je tek do neobvezne razbibrige, *Predsjednikove cure* će vas sasvim zadovoljiti.

Mario Sablić

ŽELIM TE / I WANT YOU

Velika Britanija, 1998. — pr. Revolution Films, Andrew Eaton, izv. pr. Stewart Till. — sc. Eoin McNamee, r. Michael Winterbottom, d. f. Slavomir Idziak, mt. Trevor Waite. — gl. Adrian Johnston, sgf. David Bowes, David Bryan, Mark Tildesley, kgf. Rachel Fleming. — ul. Rachel Wiesz, Alessandro Nivola, Luka Petrusic, Labina Mitevska, Carmen Ejogo, Ben Daniels, Dan Daniels, Graham Crowden. — 87 minuta. — distr. BLITZ.

Rada Šešić

Animavizija — Zagreb 2000.

Zagreb, 21. — 25. lipnja

Sumirajući program službene selekcije ovogodišnjega zagrebačkog svjetskog festivala animiranih filmova, nametnule su mi se tri značajke koje određuju stremljenja animatora danas u svijetu (iako je teško generalizirati jer zaključivati mogu samo na osnovi onoga što je izabrano za prikazivanje).

Prva je značajka povratak klasičnim tehnikama — crtežu na celu i papiru, animiranju lutaka, plastelinu, kolažu. Bile su, naravno, zastupljene i kompjutorske tehnike, 2D i 3D animacija, no znatno manje nego prethodnih godina, odnosno manje nego što sam očekivala. Pa čak i onda kad su likovi animirani računalom opravdanje je često bilo vidljivo u samoj ideji i pristupu razvoju te ideje, a nije kao prijašnjih godina bilo uvjetovano isključivo isprobavanjem novih tehničkih mogućnosti ili financijskim mogućnostima produkcijskog studija.

Druga je značajka nastojanje autora na što uvjerljivijem preslikavanju stvarnosti, ili bolje reći slijeđenju narativnih postupaka igranog filma. Imali smo tako nekoliko izvrsnih, impresivnih djela koja dramaturški potpuno odgovaraju formi kratkog igranog filma. Izvedbeno su se animatori dobro potrudili (i u tome najčešće briljantno uspijevali) da likovi, njihove kretnje, pozadina, epizodni likovi i scenografija uvjerljivo dočaravaju realni svijet. Tako hiperrealistički ostvareni likovi dramaturški postavljeni u potpuno realističan filmski okvir, uz dramatične, gotovo holivudski bombastične glazbene akcente, nameću pitanje: zašto se autor opredijelio za tehniku animacije, a ne za živu akciju? Svakako je impresiv-

no kad netko u animaciji ostvari fantastičnu uvjerljivost i gotovo fotografski preslikanu lakoću i gipkost pokreta junaka. Pitanje je samo — čemu, osim ako to nije vidljivo iz same ideje i postavke u filmu. Nije li ljepota animacije upravo u njezinoj začudnosti i posebnosti da ima ono što igrani film nema — slobodu kojom likovi mogu nastajati i nestajati u pozadini prema želji autora, slobodu da animacijska stvarnost nadvisi i nadjača pravu, životnu igrano-filmsku zbilju. Nije li mašta kreatora puno nepredvidljivija, bogatija, inspirativnija nego ono što vidimo u životu pred sobom kad »na javi ne snivamo«.

Treća značajka festivala nagovještava raspoloženje autora koje prevladava trenutačno u svijetu i to ne samo u animaciji nego i u igranom filmu devedesetih, i, eto, početkom dvjeteisućite, a to je mračnjaštvo, turobnost i tjeskoba. Bilo da su izborom likova autori odredili nijansu atmosfere u svom djelu (pa smo imali razne životinje za heroje filmova poput štakora, miševa, svinja...), bilo da su heroji u ljudskom obliku izražavali strah, užas, klaustrofobičnost. Opće raspoloženje velikog broja filmova bilo je kafijsko sivilo i beznade. Uspješno emaniranje takvog stanja postignuto je monokromatskom likovnošću. Velik je broj filmova ostvaren u nijansama sivo-plavo-zelenog, imitacijom sepije ili crno-bijelog filma, te tonovima od plavog, preko sivog, do zagasito zelenkastog. Tu i tamo u tim bi se filmovima pojavili akcenti žute ili ugašeno crvene boje i oni su uvijek nosili neko bitno dramaturško akcentiranje glavne priče. Tako pročišćen, za-



Zora novog dana (W. Tilby & A. Forbis, 1999.)



Festival (R. Catani, 1998.)

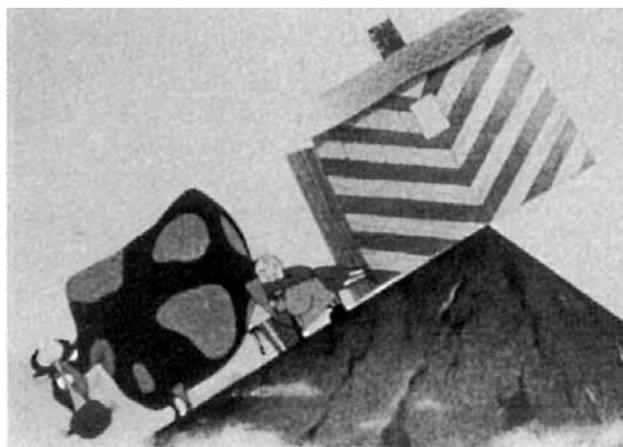


Koliko god je potrebno (J. Quinn, 1998.)

nimljiv i jasan likovni govor svakako je pridonio da se gledatelj u velikom broju filmova može poistovjetiti čak i s tmurnim, mišolikim likovima, no ipak, čim bi se na platnu pojavio neki vrckavi, koloritni film, dvorana Lisinskog bi vidno živnula.

Tako je bilo, na primjer, za prikazivanja filma Bruna Bozzetta *Europa i Italija*. Vrlo jednostavnim grafičkim izrazom, koristeći samo međunarodno obilježje za zemlje EU i Italije, autor je na lucidan i izuzetno duhovit način prokomentirao južnjački mentalitet, neobveznost, aljkavost, šarmantnost i pomanjkanje discipline svojih sunarodnjaka. Bozzetto je jednostavno uspoređivao ponašanje zapadnih Europljana i Talijana na primjerima parkiranja, na autoputu i ulici, kod udvaranja, pri telefoniranju itd. Unatoč krajnjoj jednostavnosti ili upravo zbog nje, te zbog odličnih dosjetki, publika je ovaj film pozdravila burnim pljeskom. Film ovoga velikog prijatelja zagrebačkog festivala, napravljen u 2D tehnici, bio je jedno od 5-6 djela po kojima će se sigurno festival u 2000. i pamtiti.

Zora novog dana (Grand prix) autorice iz Kanade Windy Tilby i Amande Forbes, ostvaren je crtanjem na fotokopija-



Na kraju svijeta (K. Bronziti, 1999.)

ma. To znači da su likovi prilično realistično izrađeni, no ljudski su likovi preokrenuti u životinjske, a finalni dodir crtanja rukom ublažio je krutost i ovičenost predmeta, pozadine i likova te dao treperavost i dinamiku slici. Sve to rezultiralo je šarmantnošću i razigranošću koja je izvrsno pristajala priči. Odlične dramaturgije, naracija kreće preko krupnih planova naoko beznačajnih predmeta, jednog limuna i konzervi preko kojih zapravo upoznajemo zbivanja u jednom stanu, pa poslije u cijelom gradu. Upoznajemo tako i protagonista — vedru prasicu. Pjevušeći neku melodiju koja zvuči kao iz doba američkih mjuzikla pedesetih, simpatična prasicu nam se predstavlja guleći krumpire (naravno, ona će pojesti samo ljusku, a baciti krumpir). Nakon što je bila svjedokom smrti nepoznatog lika, drugog junaka filma, pijetla, zateći će se u čudnom, potresenom stanju duha. Film završava opet pjesmom iz mjuzikla, oslobođenjem od potištenog raspoloženja.

Toaster s početka filma zatvara posljednju sekvencu, a metro koji putuje u punoj brzini i vraća nas ponovno u grad gdje se zapravo drama cijelog filma i odigrala, nestaje u punom koloru dok je većina svega prethodnog bila u sivo-plavo-zelenkastoju gami. Iznenađa podignuta roleta donosi svjetlo u kuću, a u tom iznenadnom izbjeljenju nestaje i posljednji tračak slike.

Film koji se izuzetno dopao i publici i filmskim znalcima (Nagrada Društva hrvatskih filmskih kritičara i nagrada žirija za najbolji film u kategoriji od 6 do 15 minuta) je *Na kraju svijeta*, djelo Rusa Konstantina Bronziti i francuske producerske kuće. Ostvaren u tehnici cel animacije, s crtežom monokromatskog ugođaja, ovaj nas film odvodi u neki začudni zemaljski kutak gdje zajedno u jednoj kući žive djed i baka, krava, pas i mačka. Kuća je na samom planinskom vrhu pa je svako kretanje unutar prostora prebacuje bilo na lijevi ili desni planinski hrbat. I upravo to ekvibriranje cijele kuće i komične situacije koje se otvaraju 'čurenjem' kuće iz ravnoteže osnovica je zapleta priče, te urnebesno-smiješnih raspleta. Autor je izuzetno efikasno i inventivno koristio lijevu i desnu stranu kadra u kojima su se pojedini dijelovi radnje odvijali krajnje autonomno, no stapajući se u jedinstvenu radnju punu komike i apsurdnih situacija u kojima su likovi djelovali individualno ozbiljno, a sveobuhvatno tatijski komično. Prozorski okvir na sredini kuće djelovao je kao prostor pomirenja ove dvije strane, ili pak prostor neutralnosti i iznenađenja u kojem su se pojedini likovi — djed, baka, pas... pojavljivali i potencirali time zbuđenost i nesnalaženje u sveopćem kaosu. Briljantna linija komičnog uspinje se do samoga kraja filma, pa čak ne pada ni tada: iza odjavnice kuća propada u rascijep između planinskih strana te tako nastaje nova komična situacija iz koje će možda nastati novi film, u glavi gledatelja, ali ne nužno samog autora. Tako kraj dolazi kao nagovještaj novog početka. Humor situacije u ovom je filmu, uz izvrsnu animaciju i duhovito kreirane likove, oduševio publiku u dvorani. Zanimljivo je bilo pratiti odjavnice u kojoj je bilo očito da su cijeli film zapravo napravili Rusi, dok su se francuska imena pojavljivala samo u radu na mizansceni i u postprodukciji.

Još je jedan film kreirao Rus, zajedno s kanadskim partnerom, a proizvela ga zapadna filmska kompanija. *Selo idiota* Eugena Fedorenka i Rose Newlove baziran je na staroj židovskoj pripovijetci o junaku Shmendrikovu koji želi pobjeći iz svog sela kako bi vidio svijet u nadi kako će otkriti nešto bolje i zanimljivije od onog što već ima doma. Igrom slučaja, junak se vraća ponovno u svoje selo vjerujući kako je zapravo daleko od doma, te zaključuje kako je cijeli svijet isti, pa nema smisla dalje putovati, ali ni doma se vraćati, te se »udomljuje« ponovno u vlastitoj obitelji. Virtuozno slikan, meni je ovaj film zasigurno jedan od 2-3 najdraža na ovogodišnjem festivalu. Duhovit, šarmantan, likovno inspirativan i poetičan, simpatično-naivno poučan, ovaj nas film zapravo suočava s nama samima i našom vječitom težnjom da dosegne ono što nemamo, zaboravljajući pritom kvalitete onog što već imamo. Ostvaren kolažom na staklu, izuzetno zahtjevnom i teškom tehnikom, film impresionira i svakom svojom likovnom komponentom kao i duhovitim, filozofičnim razmišljanjem o prirodi čovjeka.

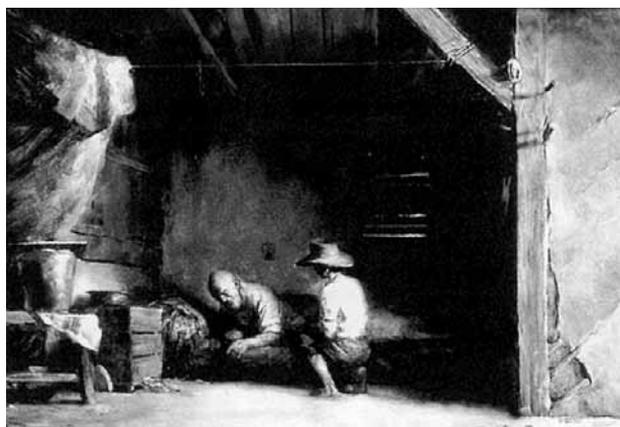
Da bez ruskih autora više neće biti ni američke ili kanadske animacije potvrdio je još jedan Rus koji je napravio briljantan, višeslojan, likovno bogat film. To je Aleksandar Petrov s filmom *Starac i more* rađenim u hiperrealističnoj maniri. Njegov će film zasigurno ostati upamćen kao jedan od dometa ovogodišnjeg festivala (ne samo zbog nagrada). Temeljen na istoimenom romanu Ernesta Hemingwayja, film je zadivio prije svega nevjerojatnom perfekcijom izvedbe i imitacije stvarnosti do najmanje pojedinosti. Sam početak filma, likovno ostvaren u maniri japanskih minijatura u kojima dominira izmaglica koja se diže iznad vrhova planina i morske površine, nagovještava ono što pamtimo iz njegova filma *Rusalka* kojim je pobijedio na prethodnom festivalu u Zagrebu i kojim je konkurirao za *Oscara*. Film *Starac i more*, posrećio se, te je redatelj dobio *Oscara* ove godine, no ne i *Grand prix* na festivalu u Zagrebu (dobio ga je u Annecyju). Film se u središnjem dijelu razvio u vrhunski izvedeno precizno oponašanje igrano-filmske strukture, u kojoj autor uvjerljivo koristi likove, pozadinu, epizodiste, te retrospekciju kao dramaturški element. Samo su poneke scene, kao ona kad se starac bori s morskim psima, te kad čamac zalijevaju veliki valovi, ostvarene zgusnuto-animiranim potezima u kojima se tehnika »pisanja i brisanja« ispod same kamere itekako primijeti, dajući slici izuzetnu ljepotu i poetičnost. Upravo su to dijelovi filma koji potenciraju samu bit animacije u kojoj prijeteći val ima mnogo veću snagu i dramatičnost kad je ovako animiran nego da je snimljen u »živoj« akciji. Takve su i neke scene noćnog mora, te sam početak dijela retrospekcije u kojoj se starac sjeća svoje pobjede u Casablanci kad je snagom tijela i uma nadjačao protivnika. Autor je ovaj film ostvario u istoj tehnici kao i *Rusalku*, koja je animacijski ipak puno autentičnija, bajkovitija i snažnija i to upravo zbog poetičnosti, nježnosti i suptilnosti vizualnog izričaja. Radeći sada u kanadskom studiju, autor je sve to nekako ponovio ali na američki način, te se izgubio poput Čeha Formana i Patera u prvim američkim igranim filmovima (ili poput animatora Mihaila Aldashina koji je na prošlom festivalu impresionirao filmom *Rođenje*, a sad je iz ame-



Selo idiota (E. Fedorenko & R. Newlove, 1999.)

ričkog studija stigao sa solidnim ali ne i dojmljivim filmom *Mike, Lu i OG. Crash Lancelot*). Naizgled sve je ostalo isto, samo je produkt ispaio nekako poput holivudskog spektakla. Dramatična glazba, pokreti kamere koji simuliraju avionski snimak, impresivno zumiranje iz daljine pa kroz vodu u dubine, izraziti gornji rakursi izvedeni precizno kao u živoj akciji, te sama retrospekcija glavnog junaka, podsjećaju me na formu kratkog igranog filma i nekako distanciraju od same priče. Film je izvrstan, ali me ostavio ravnodušnom. Nije me »zagolicao« poput *Satiemanije*, *Rusalka* ili *Bajke nad bajkama*, da spomenem samo one koje čitatelji *Ljetopisa* sigurno pamte.

Kad već spominjemo hiperrealizam u animaciji, evo još jednog filma koji je vrhunski ostvaren i to u tehnici pokretanja lutaka: *Vlasuljar* Steffena Schafflera. Ovaj njemački autor odveo nas je u doba epidemije kuge u Londonu 1655. godine, kad su mrtvozornici obilazili kuće kao danas kontrolori RTV pretplate, i pozivali narod da izbací svoje mrtve. Film je odista impresivno izveden, vještina animacije dovedena je do perfekcije. Lutke su kreirane i ostvarene na takav način da svaki lik ima uvjerljivu i vrlo precizno građenu psihološku posebnost. Tako je narator ujedno i kroničar vremena, onaj koji promatra sa strane i pomalo zazire od posljedica



Starac i more (A. Petrov, 1999.)



Vatreni krug (A. Hykade, 2000.)

komunikacije s vanjskim svijetom. Dramaturgija je vođena precizno poput neke priče u kratkom igranom filmu. Svaka je sekvenca raskadrišana izuzetnim osjećajem za *suspence* poput onog u filmu *Pad kuće Usher*, ili Hitchcockove *Rebecca*. Duge vožnje kamerom kroz prostor, montaža u kojoj se detalji izmjenjuju u izvrsnom ritmu koji podražava užas, strah, nešto nepoznato, prijeteće koje samo što nije zakućalo na vrata, te dramatična glazba, drže gledatelja u napetosti do samoga kraja kad se zapravo otkrije da su vlasuljari rezali kosu mrtvima i time još više širili zarazu. Film debitanta u animaciji koji je ranije režirao kratke igrane i dokumentarne filmove, svakako je zaslužio Nagradu *Zlatko Grgić* koja se dodjeljuje za najuspješniji *debut*. Njegova poema o patnji, strahu i umiranju u kojoj je glas naratoru »posudio« britanski glumac Kenneth Branagh, jedno je od djela po kojem će se ovogodišnji festival pamtili.

Još je jedan debitant ostvario neobičan film i to na tragu onog što je u eksperimentalnom filmu postalo već dijelom davne povijesti. Naime, poput Oscara Fischingera Nizoze-danac Oerd van Cuijlenborg, igrao se animiranjem linija, apstraktnih oblika, točkica po fonogramu jazz glazbe. Film se i zove *Jazzimation*. Autor je na domaćem festivalu u Utrechtu konkurirao za glavnu nagradu, ali je nije dobio dok je na međunarodnom festivalu u Portugalu osvojio prvu nagradu u kategoriji debitantskih radova.

Kad smo kod debitanta, bilo je ugodno vidjeti kako su se na festivalu, nakon projekcija u službenoj selekciji, publici predstavljali uglavnom mladi autori, djevojke i mladići u dobi od 20 do 30 godina. Autora iz starije generacije, poput Bozzetta ili Švicarca Schwizgebela, koji je ove godine imao izvrstan film *Fuga*, skoro da i nije bilo (čak ni ovi autori nisu osobno bili na festivalu).

Belgijski mladi autor Stefan Vermeulen napravio je grafički zanimljiv crno-bijeli film *Suburbanites*. U vrlo širokim linijama, poput kakvog drvoreza, na čemu je autor radio pune dvije godine, ovaj nas desetminutni film odvodi u sumornu, klaustrofobičnu i kafkijanski represivnu atmosferu. Zanimljivo je da autor iz Belgije mašta o svijetu u kojem nema sloboda, te njegov junak jednoga dana odluči bježati u šumu i pokušati »nemoguće«.

Britanski autor Sam Morrison predstavio se u Zagrebu svojim prvim profesionalnim filmom *Emma 18*, napravljenim za Channel 4. Ta televizijska kuća jedno je od rijetkih utočišta u Velikoj Britaniji gdje autori mogu dobiti sredstva za

svoje autorske projekte, bilo da je riječ o kratkom igranom, animiranom ili eksperimentalnom filmu. Dokumentaraca tamo ima nešto manje jer im vrata otvara uglavnom BBC. Izrazito jakim bojama, zelenom, plavom, crvenom na likovima obrubljenim jakim crnom linijom, autor je pričao o čudnovatoj bakici koja vodi svoj tajni erotski život dok je cijela obitelj smatra starom, nezanimljivom i gnjavatorskom starijom.

Autorica iz Singapura koja živi i radi u Britaniji, debitirala je filmom *Ništa*. Crtežom na papiru uz 2D kompjutorsku animaciju, autorica je na tamnoj pozadini nijansirala okvir u okviru da bi u najmanjem izrezu u kadru nicali prizori koji su ilustrirali načine učenja francuskog, osobito riječi 'rien' (ništa). Uz neobičan crtež crtkastim linijama, imitirajući kvalitetu krede na papiru, prizori su se otvarali jedan iz drugog potencirajući upravo bit animacije u kojoj sve može nastati ni iz čega i pretvoriti se ponovo u pozadinu ili pak stvoriti impresivan i bogat novi prostor.

I hrvatski su predstavnici bili ove godine mladi autori: Daniel Šuljić i Nicole Hewitt. Šuljićev *Film s djevojčicom* već je u Zagrebu na Danima hrvatskog filma osvojio Nagradu *Ok-tavijan* kao najbolji u kategoriji animacije. Konkurencija tada i nije bila velika, no sad već sam izbor u konkurenciju govori da Zagreb film može puno očekivati od ovog mladog stvaraoča koji se školovao i još živi u Beču. Njegov prethodni film *Kolač*, ostvaren u sličnoj likovnoj maniri, nagrađivan je na svjetskim festivalima animacije (Zagreb 1998.), a ovaj novi tek kreće na festivalsko putovanje. Ostvaren bojom na staklu, slobodan, gotovo neuredan crtež koji imitira šarm dječje likovnosti, taj se film odlikuje izuzetnim jedinstvom pripovijednog i likovnog izričaja. Naime, film priča o nestašlucima djevojčice koja se odvažuje upustiti u kočac s »velikim i malim« životnim izazovima. Tako je odvažna i ponekad ljutita djevojčica dobila i adekvatan crtež poput onog, ako se netko prisjeća, u filmu *Kolač*, kad se grabežljivci gotovo infantilno ali opasno tuku za imetak, vlast, premoć.

In/dividu Nicole Hewitt ostvaren je u izuzetno neobičnoj i teškoj tehnici piksilacije i animacije objekata uz korištenje specijalnih efekata. U filmu se zapravo istražuju učinci kon-



The Periwig-Maker (S. Schiaffler, 1999.)

strukcije i dekonstrukcije, komponiranja i dekomponiranja te dislokacije živog i neživog. Sve je to smješteno u uredski prostor koji opet može potaknuti razne asocijacije, pa možemo čak pomišljati kako je cijeli film jedna velika metafora produkcije u, recimo, Zagreb filmu.

Ove je godine festivalski prostor bio ravnopravno otvoren i komercijalnoj animaciji odnosno reklamnim filmovima. Osobno nisam za takvu koncepciju nagradnog programa (možda popratni), jer mi se čini kako se autorski film u kojem animator ispovijeda svoju privatnu priču, emociju ili stanje posve slobodno, teško može uspoređivati s naručenim filmovima koji su limitirani temom, medijem koji ih emitira, trajanjem. No, zanimljivo je bilo vidjeti reklamne radove poznatih animatora poput Aleksandre Korejwo iz SAD-a, koja je na prošlom festivalu u Zagrebu dobila nagradu za film *Labud*. Ovaj put predstavila je reklamu rađenu neobičnom tehnikom obojene soli, tako da spot za banku Hapoalim izgleda zaista impresivno. Poznata britanska autorica koja također radi u SAD-u, Joanna Quinn, napravila je reklamu u svom prepoznatljivom stilu za mačju hranu Whiskas i osvojila prvu nagradu u toj kategoriji.

Zanimljivo je da su na ovogodišnjem festivalu konkurirali autori iz zemalja poput Albanije, Koreje, Kazahstana, Argentine... dakle država koje se u svijetu animacije pojavljuju zbilja vrlo rijetko. Kvaliteta njihovih filmova nije doduše bila na razini radova iz europskih zemalja ili recimo SAD-a i Kanade, tako da se broj od 47 zemalja sudionica sveo nakon selekcije na svega sedamnaest. Iz zemalja s manjom produkcijom u užu su selekciju ušli po jedan film iz Indije (panorama) i Koreje (natjecateljski program), te je zanimljivo bilo promatrati uključenost istočnjačkog senzibiliteta u animacijskom izričaju (ranijih smo godina imali puno više filmova iz kineskih i japanskih studija).

* * *

Za Hrvatsku je svakako velik događaj bilo prikazivanje filma *Veliki miting* kojim je domaća autorska produkcija zapravo i utemeljena. Premijera ovog filma bila je u Zagrebu prije skoro pola stoljeća, a neki od autora i suradnika prisjećali su se



Film s djevojčicom (D. Šuljić, 2000.)



In/dividu (N. Hewitt, 1999.)

na festivalu početaka kreativne animacije u Hrvatskoj. Temelji kreativne animacije udareni su dakle prije pola stoljeća.

A prije četvrt stoljeća počeo je kreativni rad malih animatora u Čakovcu. ŠAF (Škola animiranog filma) kroz koju je prošlo nekoliko stotina djece od kojih se neki danas i profesionalno bave filmom ili likovnom umjetnošću. Ta je »škola« imala na festivalu svoj zasebni program, a tradicionalna Međunarodna dječja radionica svoje je novo izdanje imala nakon Festivala u studiju čakovečkog centra pod ravnanjem Ede Lukmana.

Osim ovih programa, hrvatska je animacija bila predstavljena i retrospektivama Dušana Vukotića i Nikole Kostelca, a u posebnim programima predstavljene su izraelska, španjolska i indijska animacija. Bilo je osobito zanimljivo pratiti povijesni razvoj indijske animacije u kojoj je edukativni, namjenski film prevladavao sve do osamdesetih godina. Tada su, naime, dvojica vrhunskih animatora Bhimsain i Ram Mohan napustili državnu producentsku kuću Films Division i otvorili privatne studije. Potez je iziskivao odvažnost, ali se ubrzo isplatio. Nakon njih, u Mumbaiu je otvoreno još stotinjak studija da bi ih danas bilo već oko tri stotine. 90% ih se bavi komercijalnom animacijom, no autori sada ipak imaju barem tih 10% prostora za svoj autorski, slobodan izričaj.

David Ehrlich priključio se jubilarnim programima svojim filmom posvećenim 40. godišnjici postojanja ASIFA-e, Međunarodne asocijacije animatora u čijem je arhivu već odavno pohranjen i dobar dio filmova umjetnika kojem je zagrebački festival uručio Nagradu za životno djelo. Bio je to češki autor Jan Švankmajer čija je retrospektiva bila predstavljena tijekom više festivalskih dana. Zanimljivo je da su radovi ovog skromnog i tihog čovjeka bili nedavno i na programu nizozemskih art kina.

Trideseta obljetnica festivala, odnosno 15-o festivalsko izdanje najavljeno je već za 2002. godinu, osim ako festivalski organizatori ne poslušaju autora Joška Marušića i krenu s jednogodišnjim, a ne dvogodišnjim festivalskim izdanjima.

Nagrade 14. svjetskog festivala animiranih filmova

GRAND PRIX

Zora novog dana / When the Day Breaks / Kanada : 1999. — Wendy Tilby & Amanda Forbis; crtež na fotokopijama

Kategorija A (30 sek–6 min)

1. *Festival / La Sagra* / Italija : 1998. — Roberto Catani; crtež na papiru
2. *Koliko god je potrebno / Whatever it Takes* / SAD : 1998. — Joanna Quinn; cel animacija

Kategorija B (6 min–15 min)

1. *Na kraju svijeta / At the Ends of the Earth* / Francuska : 1999. — Konstantin Bronzit; cel animacija
2. *Selo idiota / Village of Idiots* / Kanada : 1999. — Eugene Fedorenko & Rose Newlove; kolaž na staklu

Kategorija C (15 min–30 min)

1. *Starac i more / The Old Man and the Sea* / Kanada : 1999. — Alexander Petrov; crtež na staklu
2. *Vatreni krug / Ring of Fire* / Njemačka : 2000. — Andreas Hykade; cel animacija, 3D računalna animacija

Kategorija D — Nagrada Zlatko Grgić za debitantski film

Vlasuljar / The Perwig-Maker / Njemačka : 1999. — Steffen Schiafler; lutke

Posebne diplome

Ribarenje / Fishing / SAD : 1999. — David Gainey; 3D računalna animacija (za animaciju likova u 3D računalnom filmu)

Idemo se igrati? / Let's Play? / Rusija : 1999. — Kirill Kravchenko; 2D animacija, crtež na papiru (za humor i izvrsnu animaciju)

Fuga / Fugue / Švicarska : 1998. — Georges Schwizgebel; cel animacija, crtež na papiru (za vizualni izražaj)

Europa i Italija / Europe & Italy / Italija : 1999. — Bruno Bozzetto; 2D računalna animacija (za originalno opažanje ljudske različitosti)

Kraljičin samostan / The Queen's Monastery / Velika Britanija : 1998. — Emma Calder; crtež na papiru (za umjetničku i originalnu uporabu akvarela u animaciji)

Moja je baka glačala kraljeve košulje / My Grandmother Ironed the King's Shirts / Kanada-Norveška : 1999. — Torill Kove; cel animacija (za duhovit i inventivan pristup ukazivanju osobne i povijesne priče)

Labirint / Labyrinth / Mađarska : 1999. — Ferenc Cako; lutke (za monumentalni izraz u animaciji)

Nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara

Na kraju svijeta / At the Ends of the Earth / Francuska : 1999. — Konstantin Bronzit; cel animacija

(Priredio: V. M.)

Steve Montal

Festival iz vizure selektora

14. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2000.

Pregled i uvod

U filmskim krugovima, Zagreb je postao sinonim za Svjetski festival animiranih filmova — događaja koji svoju nenadmašnu svjetsku reputaciju duguje gostoljubivosti, srdačnosti i posvećenosti animaciji kao umjetničkom obliku koji se uz njega vezuju. U kojem se god studiju animacije našli, bio on u Aziji, Europi ili Sjevernoj Americi, spomen Zagreba uvijek će izmamiti smiješak na licu animatora koji je uživao u gostoljubivosti i vrsnosti Svjetskog festivala animiranih filmova.

Svjetski festival animiranih filmova održava se svake druge godine u lipnju u glavnom gradu Hrvatske, gradu koji je istovremeno i dom vrlo priznatog studija animacije: Zagreb filma. Radovi autora Zagreb filma, Borda Dovnikovića, Dušana Vukotića, Vlade Kristla, Nikole Kostelca, Aleksandra Marksa i Zlatka Grgića sačinjavaju jedan od najznačajnijih pokreta u animaciji. Osvrtni na stil i utjecaj Zagreb filma često se javljaju u razgovorima filmskih djelatnika od Hollywooda do Tokija i Sydneja. Zagreb film je također preuzeo organizaciju i vođenje festivala Zagreb 2000.

Svjetski festival animiranih filmova održava se pod pokroviteljstvom ASIFA-e te se odvija u skladu s napucima koje je ustanovila Međunarodna asocijacija animiranog filma. ASIFA je najutjecajnije udruženje animatora i može se pohvaliti članstvom više od 50 zemalja.

Svjetski festival animiranih filmova prvi put je održan 1972. kada je Hrvatska bila dijelom bivše Jugoslavije. Prvi naziv Svjetskog festivala animiranih filmova bio je »Deveti svjetski festival« budući da je bila namjera da se održava naizmjenice s festivalom u Annecyju, gdje se 1971. godine upravo završio osmi festival. Zagreb i Annecy ostali su do današnjeg dana vodeća odredišta za predstavljanje animiranih radova. Međutim, razgovarate li s animatorom s bilo kojeg kontinenta reći će vam da je zagrebački festival mnogo intimniji i jedinstveni mu je cilj promoviranje razvoja animacije kao umjetničkog oblika. S druge je strane i Annecy hvaljen kao velik festival, ali smatra se komercijalnijim budući da je uz njega vezano i tržište. Čak i u ekonomski teškim vremenima koje je Hrvatska proživljavala početkom i sredinom '90-ih. Zagreb je nastavio održavati festival zbog svoje vjernosti animaciji kao umjetničkom obliku.

Danas postoji više od tisuću filmskih festivala koji pokrivaju sve žanrove i stilove od »fantastičnog filma« do »dokumentarnog«, te »eksperimentalne avangardne animacije«, pa je katkad teško uvidjeti smisao i svrhu sudjelovanja na festiva-

lu. Kako sam u posljednjih pet godina bio na više od pedeset filmskih festivala smatram da se festivali prepoznaju prema sljedećim obilježjima:

- Kvaliteta filmskog programa
- Kvaliteta filmskog programa
- Kvaliteta filmskog programa (da, smatram je dovoljno važnom da je nabrojim tri puta!)
- Povijest
- Gostoljubivost
- Organizacija
- Značaj nagrada
- Vrsnost pozvanih gostiju iz domaćih i međunarodnih krugova

Sasvim je vidljivo da spomenuta obilježja bitno sužavaju popis više od tisuću festivala na popis od tridesetak događaja s kojima se već može raditi. Od ovih, odmah se prisjećamo Annecyja, Karlovyh Vary, Berlina, Sundancea, Cannes. Suzimo li popis samo na važne festivale animacije, ostaje nam ih tek nekoliko — Hiroshima, Annecy, Ottawa, Espinho — i Zagreb.

Program i izbor filmova

Najvažnije obilježje festivala jest kvaliteta filmova koje predstavlja, a Svjetski festival animiranih filmova ima u tome besprijekornu reputaciju koju je stekao stvaranjem raznolikih programa koji odražavaju suvremena kretanja u globalnoj animaciji. Izbor ne obuhvaća samo tradicionalne oblike animacije, već i 2D i 3D kompjutorsku animaciju.

Animatori, akademici, novinari i entuzijasti prelaze i po 10.000 km da bi vidjeli radove koji se prikazuju u Zagrebu tijekom pet festivalskih dana. Gotovo 600 radova iz više od 50 zemalja pravi su izazov za sastavljanje programa — to je posao Selekcijske komisije.

Izbor je podijeljen na dvije ključne komponente — SLUŽBENA KONKURENCIJA i PANORAMA. Radovi predstavljeni unutar Službene konkurencije natječu se za festivalske nagrade i prikazuju prve četiri večeri festivala unutar 90-minutnih programa. Pete večeri festivala održava se svečani čin dodjela nagrada te se ponovno prikazuju nagrađeni filmovi. Panorama ove godine sadržava niz od oko 35 filmova koji odražavaju visoku kvalitetu radova prikazanih izvan službene konkurencije. Na Selekcijskoj komisiji leži

odgovornost za izbor i termin prikazivanja gotovo 100 filmova koji sačinjavaju Službenu konkurenciju i Panoramu. Seleksijska komisija se sastoji od tri člana, jednog iz Hrvatske i dvojice iz svijeta (ove su godine članovi bili iz Velike Britanije i SAD-a). Sastanak Seleksijske komisije traje devet dana i održava se u Zagrebu u ožujku godine održavanja festivala. Članovi pregledaju otprilike 80-100 filmova na dan da bi izvršili izbor filmova.

Festival vrši izbor, ali nema nikakav utjecaj, niti komentira odluke Seleksijske komisije. Izbor podrazumijeva prikazivanje filma, katkad i ponovljeno, ukoliko član Seleksijske komisije drži da ima nejasnoća ili otvorenih pitanja u vezi s filmom. Svi članovi Seleksijske komisije rade zabilježbe za svaki prikazani film. Nakon nekih 25 prikazivanja u trajanju od dva sata, komisija raspravlja o odgledanom pokušavajući suziti popis filmova na kategorije prikladne za prikazivanje na festivalu.

Nakon što Seleksijska komisija završi s pregledavanjem 600 prijavljenih radova, gotovo se čitav dan vrši izbor filmova za Službenu konkurenciju i Panoramu. Postupak izbora temelji se na kreativnosti, stilu, izvornosti, kvaliteti animacije i općoj izvrsnosti umjetničkog oblika. Kada komisija suzi popis na željenih 100 filmova, članovi ponovno raspravljaju o filmovima i razmatraju mogućnosti prikazivanja filmova u Službenoj konkurenciji ili Panorami. Još jednom se pomno raspravlja o svim radovima dok Seleksijska komisija ne dođe do jedinstvene odluke o izboru filmova.

Kada završi s izborom filmova, komisija posvećuje pozornost filmskom programu — danima i terminima u kojima će filmovi biti prikazani. Kada se članovi komisije konačno usuglase oko rasporeda, producenti zagrebačkog festivala dobivaju završnu verziju programa izabranih filmova. Članovi komisije potpisuju svoju odluku, a festival obavještava filmske stvaratelje je li njihov rad prihvaćen ili odbijen.

Postupak izbora uključuje suradnju profesionalaca iz različitih zemalja i različitih pozadina na polju animacije. Rasprave o tome zašto bi neki film trebalo prihvatiti ili ne često su žustre i iscrpne, a komisija se uvijek trudi razmatrati svaki film u svjetlu njegova stvaratelja i umjetničkog oblika. Zasiurno nije lako pregledati 600 filmova tako da organizatori festivala surađuju s članovima komisije dajući im obrasce za bilježbe i ocjenjivanje filmova. Festival podupire članove komisije omogućujući im da za izbor uzmu vremena koliko trebaju, te doista podržava integritet tog postupka.

Zemlje s najvećim brojem prijavljenih radova bile su Velika Britanija, Sjedinjene Države i Kanada, međutim zavidan broj prijava stigao je i iz ostalih zemalja širom svijeta od Hrvatske do Irana, od Rusije do Meksika. Izabrani filmovi oslikavaju raznolikost i kreativnost animacije. Predstavljaju nove stilove i škole, jednako kao i djela vodećih imena na ovom polju poput Brune Bozzettoa i Davida Erlicha.

Zaključak

Svjetski festival animiranih filmova planira se pune dvije godine i podrazumijeva mnogo priprema. Zagreb aktivno ohrabruje studente i profesionalce da prijavljuju svoje radove oglašavajući festival na svjetskoj razini festivalskom po-

štom, na Internetu, te putem samih zagovornika festivala koji ga zdušno promoviraju međunarodnoj zajednici. Za vrijeme festivala, težak posao određivanja pobjednika Službene konkurencije leži u rukama petorice profesionalaca — procjenitelja koji predstavljaju hrvatsku i međunarodnu scenu animacije.

Osim po projekcijama u koncertnoj dvorani »Lisinski«, Svjetski festival animiranih filmova poznat je po gostoljubivom i velikodušnom ozračju koje omogućuje da majstori animacije popiju kavu sa proučavateljima animacije raspravljajući nove trendove i tendencije. Festival je poznat i po dugo očekivanom i često spominjanom »slavnom« festivalskom izletu. U rano jutro pred festivalskim hotelom zaustavljaju se tri autobusa i odvoze animatore sa svih kontinenata u staru hrvatsku vilu smještenu na padinama iznad Zagreba gdje provode dan ispunjen zdravicama i tradicionalnim hrvatskim jelima i glazbom. Izlet je nevjerojatno iskustvo na kojemu mladi i stari animatori uživaju u vinima, raspravljaju o animaciji; mjesto na kojemu se sklapaju nova prijateljstva i oživljavaju stara.

Nakon četiri dana izvrsnih filmova pristiglih sa svih strana svijeta, festival završava u nedjelju navečer svečanim činom dodjele nagrada. Animatori, obožavatelji i novinari ispunjavaju »Lisinski« do posljednjeg mjesta da bi čuli pobjednike. Oko dva sata ujutro, animatori se vraćaju u svoje hotelske sobe da bi se spakirali za duga putovanja kući koja ih očekuju sljedećega dana.

Svjetski festival animiranih filmova vodi Zagreb film. Festival je izuzetno dobro organiziran s iznimnim ukusom i okom za detalje. Osoblje je sjajno organizirano i na usluzi gostima festivala. Zagreb se više posvetio animaciji kao umjetničkom obliku, nego komercijalnom pothvatu. Zagreb je mjesto u kojem uživete u čistoj animaciji bez pritiska distributera prisutnog na mnogim drugim festivalima. Zagrebački festival također krasi odluka da se prema svakom animatoru, bio on student ili etablirani animator, odnosi s podjednakim štovanjem.

Ta sveopća posvećenost animatorskom društvu čini Zagreb najboljom festivalskom okolinom od svih festivala na kojima sam bio. Umjesto da VIP osobe borave u otmjenom hotelu, a mladi filmaši u studentskim domovima, Zagreb se prema svima odnosi jednako. Animatori prikazuju filmove, jedu, slave i borave u istom hotelu čime se postiže intimno okružje u kojemu mladi animatori mogu doručkovati s majstorima poput Jerzyja Kucia, Edwarda Nazaroyja i Borda Dovníkovića.

Moj me posao vodio na festivale širom svijeta, od planina Kolumbije do Sydneyja u Australiji, od Berlina do Karlovyh Vary. Bez oklijevanja mogu reći da Svjetski festival animiranih filmova smatram jednim od najboljih festivala kojima sam prisustvovao. Ljepota Zagreba, srdačnost i profesionalna organizacija festivala kao i kvaliteta filmova čine zagrebački festival jedinstvenim i posebnim.

Svjetski festival animiranih filmova predstavlja kreativnost u najboljem izdanju — uživajte u filmovima!

Prevela s engleskog: Mirela Škarica

Filmografija 14. svjetskog festivala animiranih filmova

Konkurencija

BIJEG : ESCAPE / Velika Britanija, Nexus Animation : 1999. — r. i crt. Vehicle aka Adam Foulkes & Alan Smith. — crtež na papiru, 2D kompjutor, reklamni film za banku Natwest, 1 min

BINGO : BINGO / Kanada, Alias / Wavefront : 1998. — r. Chris Landreth, gl. Jim La-marche. — 3D kompjutor, 5 min

BOLESNA KOMUNIKACIJA : ILL COMMUNICATION / Velika Britanija, Bermuda Shorts : 1999. — r. i crt. Danny Capozzi, gl. Nick Taylor. — glina, 2.47 min

EMMA 18 : EMMA 18 / Velika Britanija, Creative Film Productions : 1999. — r. i crt. Sam Morrison, gl. Jim Burke. — cel animacija, 4.30 min

EUROPA I ITALIJA : EUROPE & ITALY / Italija, Italtoons Corporation : 1999. — r. i crt. Bruno Bozzetto, gl. Roberto Fratini. — 2D kompjutor, 6.20 min

FESTIVAL : LA SAGRA / Italija, Roberto Catani : 1998. — r. i crt. Roberto Catani, gl. Mario Mariani. — crtež na papiru, 2.40 min

FILM S DJEVOJČCOM : A FILM WITH A GIRL / Hrvatska, Zagreb film : 2000. — r. i crt. Daniel Suljić, gl. Tomislav Babić. — boja na staklu, 7 min

FUGA : FUGUE / Švicarska, Studio GDS : 1998. — r. i crt. Georges Schwizgebel, gl. Michele Bokanowski. — cel animacija, crtež na papiru, 7.12 min

GRINTAVAC REX : REX THE RUNT / Danska, Egmont Imagination : 1998. — r. Richard Golezowski. — glina, 10 min

GUSTA NOĆ : CONDENSED NIGHT / Velika Britanija, Royal College of Art : 1998. — r. Laurie J. Proud. — cel animacija, 1.56 min

HOBO : HOBO / Njemačka, E-H-M-A-N-N : 2000. — r. i crt. Jochen Ehmann, gl. Mas-lbande / Dr. J. — cel animacija, crtež na papiru, 7.48 min

IDEMO SE IGRATI? : LET'S PLAY? / Rusija, Studio Begemot st. Petersburg Filmstudio Lenfilm : 1999. — r. i crt. Kirill Kravchenko, gl. Luis Armstrong. — 2D kompjutor, crtež na papiru, 4 min

IN/DIVIDU : IN/DIVIDU / Hrvatska, Zagreb film : 1999. — r. Nicole Hewitt, gl. I. Pa- vlica, I. Marušić. — objekti, piksilacija, specijalni efekti, 7.05 min

IRON KIDDIN' WHEEL SKIDDIN' : IRON KIDDIN' WHEEL SKIDDIN' / SAD, Acme Fil- mworks : r. Scott Ingalls. — cel animacija, objekti, fotografije, 2D kompjutor, cr- tež na papiru, specijalni efekti, lutke, kolaž, reklama za tvrtku Earth Grains Co., 0.30 min

JAZZIMATION : JAZZIMATION / Nizozemska, Netherlands Institute for Animation Film : 1999. — r. i crt. Oerd Van Cuijlenborg, gl. Jeroen Van Vliet. — 2D kompjutor, 4.40 min

KLIZAK LED : LA GLACE GLISSE / Kanada, National Film Board of Canada : 1999. — r. Claude Cloutier, gl. Denis Larochelle. — crtež na papiru, kompjutorski obojeni crteži, 1 min

KOLIKO GOD JE POTREBNO : WHATEVER IT TAKES / SAD, Acme Filmworks : 1998. — r. Joanna Quinn. — cel animacija, reklamni film za Whiskas, 0.30 min

KONCERT ZA KLAVIR : PIANO CONCERTO / Švedska, Antonius Animation : 2000. — r. i crt. Richard Antonius, gl. Maurice Ravel. — fotografije, 2D kompjutor, 9.52 min

KRALJIČIN SAMOSTAN : THE QUEEN'S MONASTERY / Velika Britanija, Pearly Oyster Productions : 1998. — r. i crt. Emma Calder, gl. Leos Janacek. — crtež na papi- ru, 6.04 min

LABIRINT : LABIRINTHUS / Mađarska, C.A.K.O. studio : 1999. — r. Ferenc Cako, gl. Laszlo Sary. — lutke, 8.30 min

LOKALNI SKOK : LOCAL DIVE / Australija, Sarah Watt Productions : 1998. — r. i crt. Sarah Watt, gl. Rosemary Pearse. — cel animacija, 4.30 min

LJUTIT DJEČAK (KOST, PSOVANJE, FAROVI) : ANGRY KID (BONNE, SWEARING, HEADS LIGHTS) / Velika Britanija, Aardman Animation : 1999. — r. i crt. Dar- ren Walsh, gl. Will Hodge, Stuart Gordon, The insects. — piksilacija, 2.39 min

METEŽ U SVIJETU DISKETA : UPROAR IN THE DISKETTE WORLD / SAD, Acme Fil- mworks : 1998. — r. Christoph i Wolfgang Lauenstein. — glina, lutke, reklamni film, 0.30 min

MIKE, LU AND OG — 'CRASH LANCELOT' : MIKE, LU AND OG — 'CRASH LANCE- LOT' / SAD / Moskva, Kinofilm LLC : 1998. — r. Mikhail Aldashin. — 7.20 min

MJERILO ZA GORIVO : FUEL GAUGE / SAD, Acme Filmworks : 1998. — r. Peter Chung. — cel animacija, reklamni film za Rally's, 0.30 min

MJESEC : LA LUNA / Velika Britanija, Spectre Films Ltd : 1999. — r. i crt. Vera Neu- bauer, gl. Peter Brewis. — lutke, 25.45 min

MOJA JE BAKA GLAČALA KRALJEVE KOŠULJE : MY GRANDMOTHER IRONED THE KING'S SHIRTS / Kanada/Norveška, National Film Board of Canada : 1999. — r. Torill Kove, gl. Kevin Dean. — cel animacija, 10.35 min

MUHA ZVANA LOVIE : LOVIE THE FLY / SAD, Manhattoons Animation Inc. : 1999. — r. i crt. Joe Byrnes, gl. Chris Jones. — glina, 3.30 min

NA KRAJU SVUJETA : AU BOUT DU MONDE / Francuska, Folimage : 1999. — r. Kon- stantin Bronzit Folimage. — cel animacija, 7.45 min

NAJMANJI ROBO : THE LITTLES ROBO / Velika Britanija, Royal College of Art : 1999. — r. Richard Kenworthy, gl. Old Man Waltz' by Calexico. — crtež, 3D kompjutor, 9.15 min

NAJVIŠI STANDARD PROFESIONALIZMA I USLUGA : THE HIGHEST STANDARD OF PROFESSIONALISM AND SERVICE / SAD, Acme Filmworks : 1998. — r. Aleksan- dra Korejwo. — obojena sol, reklamni film za banku Hapoolim, 0.50 min

NETOLERANCIJA : INTOLERANCE / Velika Britanija, Spectre Films : 2000. — r. Phil Mulloy, gl. Peter Brevis. — 2D kompjutor, crtež na papiru, 11 min

NIŠTA : RIEN / Velika Britanija, Kingston University : 1999. — r. i crt. Kunyi Chen. — 2D kompjutor, crtež na papiru, 2.45 min

PAD : PAD / Češka, Czech television, FAMU, Kratky film Praha : 1999. — r. Aurežl Klimt, crt. Petr Poš, gl. Petr Komar Soudek. — lutke, 14.27 min

PUTOVNICA : PASSPORT / Velika Britanija, Royal College of Art : 1999. — r. Siri Mel- chior, gl. Soren Sigumfeldt Eriksen. — višeplanski animirani kolaž, 6.49 min

RANBO 13 : RANBO 13 / Mađarska, Minores Foundation : 1998. — r. i crt. Balázs Pál, gl. Neo. — crtež na papiru, 3D kompjutor, specijalni efekti, 5.16 min

RAZLIKA : LA DIFFÉRENCE / Švicarska : 1999. — r. i crt. Rita Küng, gl. Stella & Eye. — 2D kompjutor, crtež na papiru, 8.51 min

RIBARENJE : FISHING / SAD, Pacific Data Images (PDI) : 1999. — r. David Gainey, crt. Nick Walker, gl. Marco D'Ambrosio. — 3D kompjutor, 3.33 min

SELO IDIOTA : VILLAGE OF IDIOTS / Kanada, National Film Board of Canada : 1999. — r. Eugene Fedorenko, Rose Newlove, gl. Normand Roger. — kolaž na staklu, 12.41 min

- STAIRCASE MOUNTAIN : STAIRCASE MOUNTAIN** / Velika Britanija, Royal College of Art : 1998. — r. Stephen Brown, gl. San Jacobs, Andrew Jacobs. — lutke, 6 min
- STANLEY : STANLEY** / Velika Britanija, Surrey Institute of Art and Design : 1999. — r. i crt. Suzie Templeton, gl. Jonny Templeton, Sam Butterfield. — lutke, 7.01 min
- STARAC I MORE : THE OLD MAN AND THE SEA** / Kanada, Productions Pascal Blais : 1999. — r. Alexander Petrov, gl. Normand Roger. — crtež na staklu, 22 min
- SUBURBANITES : SUBURBANITES** / Belgija, Trope Films : 1998. — r. i crt. Stefan Vermeulen, gl. Paul Voet. — crtež na papiru, 10.15 min
- TAJNO IME CORGI : CODENAME CORGI** / Velika Britanija, Living Doll Animation : 1999. — r. i crt. Tracy Spottiswoode, gl. John Hardy. — objekti, lutke, 12.06 min
- TATA I JA : DADDY AND I** / Koreja : 1999. — r. Kyung-Hwa Lee, Songhee Lee, Hye-Jung Kim, You-Jin Jung, Eun-Su Park, Dong-Jae Lee, crt. Hye-Jung Kim, gl. Sung-Jin Kim. — 2D kompjutor i snimanje direktno na filmsku vrpcu, 8 min
- TERMIT REX : TALLON TERMITE REX** / SAD, Acme Filmworks : 1998. — r. Ashley Lenz. — cel animacija, reklamni film, 0.30 min
- VLASULJAR : THE PERIWIG-MAKER** / Njemačka, Ideal Standard Film : 1999. — r. Steffen Schäffler, crt. Carlos Grangel, gl. Chris Heyne. — lutke, 15 min
- UŽICI RATOVANJA : PLEASURES OF WAR** / Finetake Productions : 1998. — r. i crt. Ruth Lingford, gl. Andy Cowton. — 2D kompjutor, specijalni efekti, 11.30 min
- VATRENI KRUG : RING OF FIRE** / Njemačka, GAMBIT : 2000. — r. Andreas Hykade, gl. Steffen Kahles. — cel animacija, 3D kompjutor, 15.30 min
- VJETAR : THE WIND** / Kanada, National Film Board of Canada : 1998. — r. Martin Barry, Claude Cloutier, gl. Denis Larouchelle. — crtež na papiru, 1 min
- VOZEĆI KUĆU : DRIVING HOME** / Australija : 1999. — r. i crt. Susan Kim, gl. Christopher Danta. — slika na staklu, 1.30 min
- VRHUNCI I DNA : UPS AND DOWNS** / Velika Britanija, Royal College of Art : 1998. — r. Sophia Lynch, gl. Jim Howard, Helga Solberg. — crtež u negativnim bojama, 6.37 min
- ZORA NOVOG DANA : WHEN THE DAY BREAKS** / Kanada, National Film Board of Canada : 1999. — r. Wendy Tilby, Amanda Forbis, gl. Judith Gruber-Stitzer. — crtež na fotokopijama, 9.33 min
- Panorama**
- 3 GOSPOĐICE : 3 MISSES** / Nizozemska, CinéTé Filmproduktie : 1998. — r. i crt. Paul Driessen, gl. Michiel Heneman. — 10.30 min
- AKBAROV GEPARD : AKBAR'S CHEETAH** / Velika Britanija, Varga (London) LTD : 1999. — r. i crt. Iain Gardner, gl. Nicholas Hooper. — cel animacija, crtež na papiru, 5.48 min
- ANDREAS U RATU : ANDREAS IN TIME OF WAR** / Velika Britanija, Halo Productions : 1999. — r. Alejandra Jimenez Lopez, gl. The Audio House. — 2D kompjutor, crtež na papiru, kolaž, 5.20 min
- BERMUDA : BERMUDA** / Estonija, Eesti Joonisfilm : 1998. — r. i crt. Ülo Pikkov, gl. Sven Grünberg. — cel animacija, 11 min
- BEZ POTPORE : SIN SOSTEN** / Meksiko, Imcine, Salamandra Producciones : 1998. — r. Antonio Urrutia René Castillo, gl. Andrés Franco. — glina, 4 min
- BLJEŠTAVILO : DAZE** / Velika Britanija, National Film and Television School Beaconfield Studios : 1998. — r. i crt. Sarah Bowen, gl. Mark Scholfield. — piksilacija, 3D kompjutor, specijalni efekti, 10 min
- DELTA : DELTA** / Norveška, Volda College : 1999. — r. DELTA TEAM (6 studenata: Oyving Tangseth, Endre Skawdfer, Jens Andersen, Trine Habjorg, Robert Depuis, Sven Mattis Folkestad), crt. i gl. DELTA TEAM. — lutke, 6.45 min
- JEZIK ZA ZUBIMA : LA BOUCHE COUSUE** / Francuska, Folimage : 1998. — r. Jean-Luc Graco i Catherine Buffat Folimage, gl. Serge Besset. — lutke, 3.30 min **KAMELEON : KAMELEON** / Jugoslavija, Dunav film : 1999. — r. i crt. Želimir Zarković. — 2D kompjutor, 2.30 min
- KUPKA : BATH** / Velika Britanija, Whitehorse Films : 1999. — r. i crt. Alison Hempstock, gl. Ben Park. — slikano na kartonu, 4.30 min
- LAKU NOĆ, MJESEČE : GOODNIGHT MOON** / SAD, Michael Sporn Animation, Inc. : 1999. — r. i crt. Michael Sporn, gl. John Debney. — 2D i 3D kompjutor, crtež na papiru, 3.15 min
- LIOLOV : LIOLOV** / Italija, Vertigo Video : 1999. — r. i crt. Francesca Tosetto, gl. Sergej Rachmaninov. — crtež na papiru, 1 min
- LUZ : LUZ** / Španjolska, SAD, UCLA School of Theater, Film and Television : 1999. — r. i crt. Jose Javier Martinez, gl. Debussy. — 2D i 3D kompjutor, 8.10 min
- MAJKA UBU : MERE UBU** / Njemačka, Heinrich Sabl Filmproduction : 1999. — r. Heinrich Sabl, crt. Harald Cispai, gl. Torsten Ratheischak. — lutke, 14.57 min
- MEA CULPA : MEA CULPA** / Španjolska, Universidad Islas Baleares (MAISCA) : 1999. — r. i crt. Beatriz Herraiz. — 3D kompjutor, 2.25 min
- MOSKOVSKÉ ULICE : MOSCOW STREETS** / Rusija, Devon Animation Studio : 1998. — r. i crt. Dimitrij Režikov. — crtež na papiru, 1.40 min
- MUTT : MUTT** / SAD, Will Vinton Studios : 1999. — r. i crt. Kirby Atkins, gl. Jamie Hagerly. — 3D kompjutor, 6 min
- NAJA IDE U ŠKOLU : NAJA GOES TO SCHOOL** / Indija, Velika Britanija, Soumitra Ranade Productions : 1999. — r. i crt. Shilpa Ranade, gl. Rajivan S. A. — kolaž, crtež na papiru, 7.15 min
- NAUČI SE VOLJETI : LEARN TO LOVE** / Japan : 1999. — r., crt., gl. Maya Yonesho. — crtež na papiru, animacija predmeta, 3 min
- NIZ RIJEKU : JYLGA AGYMY GUILAP ALYSKA** / Rusija, Bashkortostan Film Studio : 1998. — r. i crt. Vladislav Bajramgulov. — crtež na papiru, 7 min
- NOĆ MRKVE : PORGANDITE ÖÖ** / Estonija, Eest Joonisfilm : 1998. — r. i crt. Priit Pärn, gl. Olav Ehala. — cel animacija, 29.32 min
- OII VAN IZ NAŠEG VLAKA : OII GET OFF OUR TRAIN** / Velika Britanija, Varga, London LTD : 1998. — r. Jimmy T. Murakami, crt. John Burningham, gl. Colin Towns. — 2D i 3D kompjutor, crtež na papiru, 28.03 min
- OSUMNJICENI : A SUSPETA** / Portugal, Zappelin Filmes : 1999. — r. Jose Miguel Ribeiro, gl. Bernardo Devlin. — lutke, 25 min
- PANTERA : PANTHER** / Njemačka, Vuk Jevremović : 1998. — r. i crt. Vuk Jevremović, gl. Goran Mikulec. — cel animacija, crtež na papiru, 6.35 min
- PEPELJUGA ILI MAJČIN DUH : ASHPUTTLE OR THE MOTHER'S GHOST** / Australija, Beastie Films : 1998. — r. i crt. Nag Vladermersky i Susi Allender, gl. Amelia Barden. — kolaž, 11 min
- PONPON : PONPON** / Francuska, JPL Film : 1999. — r. Fabien Drouet, crt. Jean Marc Ogier, gl. STOP. — glina, 5.20 min
- POSLEDNJI NAJBOLJI PRJATELJ : LAST BEST FRIEND** / Velika Britanija, Royal College of Art, Animation Course : 1999. — r. Steven Smith, gl. Miguel Mera. — 5.30 min
- PRELUDJU : PRELUDE** / Australija, Victorian College of The Arts School of Film and Television : 1999. — r. i crt. Andrea Brookes, gl. Brett Aplin. — crtež na papiru, 6.42 min
- PROHVALO S VIHOROM : GONE WITH THE WIND** / Rusija, School of New Screen Technologies — Pilot : 1999. — r. Aleksandar Tatarski, gl. R. I. M. Group. — crtež na papiru, 11.18 min
- PROTEST : PROTEST** / SAD, Pitch Inc Russ Dobe : 1999. — r. Steve Katz, crt. Chris Gil-lingan, gl. La Wally. — 3D kompjutor, 2.30 min
- PTICE : PASSARINHOS** / Brazil, Trattoria di Frame : r. i crt. Marina Wilter. — 0.30 min
- SVJETLOSNi TOK : RADIANT FLUX** / SAD, David Ehrlich : 1999. — r. i crt. David Ehrlich, gl. Tom Farrell. — crtež na papiru, 3.35 min
- ŠEST TJEDANA U LIPNJU : 6 WEEKS IN JUNE** / Velika Britanija, Picasso Pictures Ltd : 1998. — r. i crt. Stuart Hilton, gl. Junior Cottonmouth. — cel animacija, 6.05 min
- TRENJE KOTAČA : LA ROUE CONTRE LA FRICTION** / Kanada, National Film Board of Canada : 1998. — r. Claude Cloutier, gl. Denis Larochelle. — crtež na papiru, kompjutorski obojeni crteži, 1 min
- VATROGASNA POSTAJA : FEUERHAUS** / Njemačka, Bärbel Neubauer : 1998. — r., crt., gl. Bärbel Neubauer. — izravan crtež na vrpci, 5.25 min
- VELIKA NEVOLJA : DEEP SHIT** / Norveška, AAKRA Film : 1998./99. — r. i crt. Astrid A. Aakra, gl. Starholm & Nilsen. — cel animacija, 5.06 min
- ŽIVOTINJA : ANIMAL** / Španjolska, Gorgomo Films : 1999. — r. i crt. Miguel Diez La-sangre, gl. Miguel Ruiz. — cel animacija, 9 min

(Priredio: V. M.)

Tomislav Pavlic

F.R.K.A. — Zagreb 2000.

Filmska revija Kazališne akademije

Jednogaodišnja produkcija Filmskog odsjeka zagrebačke Akademije dramske umjetnosti i ove je godine ponuđena na uvid publici. Filmska Revija Kazališne Akademije (F.R.K.A. 2000.) tako je treću godinu za redom besramno uzurpirala kazališnu dvoranu Akademije. I to, zbog duljine programa, čitava tri dana. Dakako, u tome svojevrsnom filmskom maratonu nisu prikazani samo filmovi iz natjecateljskog programa, tj. prošlogodišnja produkcija Filmskog odsjeka ADU, nego i sad već uobičajeno popratni programi. Filmovi studenata europskih ekvivalenata ADU ponovno su poslužili za usporedbu »naših« i »njihovih« produkcijskih uvjeta, a filmovi iz programa »pulskih *hit-maker*« pak, za usporedbu studentskih radova danas afirmiranih redatelja s njihovim profesionalnim ostvarenjima.

»Kud' da idu filmski djelatnici?!« radni je naziv okruglog stola održanog na samom početku festivala. Pogadate, riječ je o jednom u nizu sličnih pokušaja da se raspravom dođe do rješenja o budućnosti, modelu, načinu financiranja i inim parametrima hrvatske kinematografije. I kao što na projekcijama, u potrazi za mladim talentima, nisu viđeni producenti, »producenti« ili urednici u Dramskom programu HRT-a, tako ni na okrugli stol, unatoč službenom pozivu, nije došao nitko iz Ministarstva kulture RH. No, sva je sreća da među običnim smrtnicima ima dovoljno zainteresiranih za film, tako da je barem projekcijska dvorana uglavnom bila ispunjena, a to je najvažnije.

Glumci s Akademije su nas ponovno zabavljali svojim najavama filmskih blokova. Ovaj put bila je riječ o songovima iz poznatih mjuzikala iz filmske povijesti koji su opisivali najvažnije faze u procesu nastajanja filma. Najave je režirala studentica dramaturgije Marijana Fumić.

Popratni program

Što se tiče filmova u programu »pulskih *hit-maker*« (iza tog konspirativnog, ali laskavog naziva, skrivaju se Vinko Brešan, Neven Hitrec, Hrvoje Hribar, Lukas Nola, Ognjen Sviličić, Snježana Tribuson i Davor Žmegač) zanimljivo je bilo komparirati autorske senzibilitete navedenih nekad i danas. Da je bila organizirana kakva nagradna igra s pitanjem npr. »Čiji je ovo film?«, najlakše bi bilo pogoditi da je film *Ruža je... ruža je...* režirao H. Hribar, i to možda isključivo zbog »onog nečeg« po čemu se prepoznaju filmovi određenog redatelja. Taj glazbeno-montažni dokumentarni film bez riječi prikazuje proces proizvodnje umjetnih ruža kao mehanički balet. Strojevi koji oblikuju laticice »plešu« u ritmu *Valcera*

cvijeća P. I. Čajkovskog, plus ironijski komentar na kraju. S ovom pomalo apsurdnom i bizarnom temom i glazbenom podlogom ruskog klasika teško je ne povezati Hrvoja Hribara. S druge strane, film kojem bi najteže bilo pogoditi autora bio je *Slike koje ostaju*. Taj smrtno ozbiljan, gotovo patetičan film o ženi i djetetu koje napušta muž i otac, nema ni zrnca humora, snimljen je objektivima normalne žarišne dužine i ničim ne da naslutiti Vinka Brešana kakvog ga danas znamo. *Slučaj jednog vampira* Davora Žmegača, najblaže rečeno, neobičan je film. Toj mješavini igranog i pseudodokumentarnog teško je odrediti granice između zafrkancije i ozbiljnog pristupa. Neke šale čine se očitima, ali se teško oteti dojmju da je cjelina bila puno ambicioznija. *Svjetski rekord* otkriva da je Snježana Tribuson i za studentskih dana bila sklona komediji. U filmu je riječ o duhovitoj analizi nesuglasica u »prosječnoj« zagrebačkoj obitelji. Film nosi pokojni Franjo Majetić svojom uobičajeno brilijantnom glumom. Trojica su redatelja predstavljena autobiografijama. Lukas Nola je kućnim filmovima iz svog djetinjstva vizualizirao pjesmu svog negdašnjeg benda, Neven Hitrec je konceptualan, napravivši film u tri subjektivna kadra, a Ognjen Sviličić svoj je život prikazao kroz dijalog sa svojim *alter egom*.

Filmove studenata stranih škola ovom prigodom, ipak, nećemo promatrati kroz prizmu produkcijskih uvjeta, već ćemo ih pokušati razvrstati po nekakvim tematskim i stilskim preokupacijama.

Zanimljivo je da je tema čak četiri filma kriza obiteljskih odnosa (obitelj i odnosi u obitelji i braku kao polazište za razvoj filmskog sižeja, gotovo uopće nije predmet interesa hrvatskih studenata, osim kao okvir za neke druge, najčešće ironijske, zamisli, a i tada iznimno rijetko).

Tako engleski *Great Falls* François Méthéa prikazuje noć u kojoj žena napušta muža i sina zbog drugog muškarca. U nizozemskom *Weekendu* Nanouk Leopold uspješno barata s većim brojem (većinom rodbinski povezanih) likova i nekoliko paralelnih radnji. Samohrana majka i njezino dvoje djece glavni su junaci drame *Susei Yam* Nir Bergmana s jeruzalemske Sam Spiegel Film and Television School. Još jedan engleski film, dokumentarac *Forever Together* Susanne Falkum Løvik, bavi se obiteljskim traumama. Protagonisti obiteljskog ljubavnog trokuta (otac je oženio svoju posvojenu kćer) obračaju se svaki posebno izravno u kameru iznoseći svoju verziju događaja. Gotovo potpuna odsutnost drugog materijala, izrazita stilska čistoća i krajnji minimalizam izra-

žajnih sredstava osiguravaju ovom filmu snažnu sugestivnost. Tema koja također često zaokuplja europske studente (a koja nije strana ni njihovim hrvatskim kolegama, štoviše, dominantna je) život je mladih i njihova potraga za identitetom. Vidjeli smo pet takvih filmova. *Ba Derech Maala* Yuval Zafrira je, kao i spomenuti *Susei Yam*, izdanak jeruzalemske škole, a to je znak da je riječ o dobro »napisanom« filmu. Na prvi pogled naivna priča o dva mladića različite dobi koji se sukobljavaju zbog sestre starijeg, polako uvlači gledatelja u dramu sa sretnim razrješenjem. Sretan završetak, međutim, nema i engleski *Runt* Jessea Lawrencea. Skupina obijesnih dječaka uznemirava veterana s Falklanda i njegovu ljubimicu — malu svinju. Jedan od malaca otkriva da se iza odbojne i neugledne vanjštine veterana — klošara skriva ugodna osoba. Međutim, prekasno — ostali dječaci ubijaju svinju, a on ostaje u rascjepu, izgubivši novog prijatelja i ostavši bez onih koje je do tada smatrao prijateljima. Sljedeća tri filma iz ove skupine odlikuje visoko estetizirani vizualni stil. Španjolski film *Endora* Fernanda Mainguyague svoju vizualnu atraktivnost zahvaljuje prije svega ambijentu, nepreglednoj ravnici na kojoj se odvija ova apoteoza slobode kao najveće vrijednosti. *Lost Weekend* Dagur Kärja iz danske produkcije djelomično se referira na istoimeni film Billyja Wildera. Mladi DJ, alkoholičar, nikako ne uspijeva izaći iz hotela, te je u njemu »prisiljen« provesti vikend (po tom motivu djelomično priziva asocijaciju na *Andeo uništenja* Luisa Buñuela). Variranje scena neuspješnog pokušaja napuštanja hotela i repetitivno korištenje scene iz noćnog kluba stvaraju zatvoreni krug koji odražava junakovu nemoć da se odupre neumitnom kraju, odnosno fatalističkom razrješenju. Film vrijedi pogledati i zbog neobične teorije o mini-barovima u hotelskim sobama, koju iznosi vlasnik hotela. Mladić koji vojni rok odraduje je mrtvačnici glavni je akter njemačkog filma *Vita Reducta* Toma Schreiber. Pratio njegov razvoj od prvobitnog gnušanja i mučnine spram smrti do potpune ravnodušnosti. No, kad jedno tijelo prepozna kao djevojku svog prethodnika, ponovno uviđa svu emocionalnu težinu smrti.

Sklonost baziranju filma na dosjetki, vjerojatno je opća značajka studentskih filmova. Argentinski *100% Lana* Ariela Winograda duhovita je minijatura o sudbini prirodne vune, a slovenski *Rop stoletja* Jana Cvitkovića također je tipičan geg-film, u rasponu od filma pljačke, preko komedije zabune, do filma potjere (i to doista originalne).

Filmovi koji pripadaju širokom spektru onoga što nazivamo eksperimentalnim filmom, rijetko se rade na ADU (češće u jednoj sasvim specifičnoj grupaciji — snimateljskim vježbama). *Something Taken*, poljskog redatelja Marcina Kryszmalowicza, strukturalno je složen film, koji iziskuje možda i najopsežniju analizu, no teško ga se doživljava kao zaokruženu cjelinu, jer djeluje kao fragment, isječak iz nekog duljeg filma. Također poljski, *A Quarter Before Dying* Roland T. Was Dead Already Piotra Szczepanskog, možda i ne teži nekom formalnom eksperimentu, no dojmu nerazumljivosti dodatno pomaže i fotografija (ili je stvar u kopiji) na kojoj je malo toga razabirljivo. Filmovi grčkih studenata imaju zloglasnu reputaciju ne odveć zabavnog filmskog smeća. Ovaj put su se ipak izvukli. *As if We Were Eating in Pompeii* Dimitrisa G. Priftisa nije remek-djelo, ali je ipak podnošljivi

viji od mnogih grčkih uradaka prikazanih na sličnim smotrama. I na kraju, ostao je još samo nizozemski film, *Blanche & Marie* Jasper Beerthuisa. To je film sofisticirane duhovitosti s temom opsesije, vrlo profesionalnog izgleda, vrhunskih glumačkih izvedbi i što je rijetkost za kratke forme, izvrsno profiliranih likova.

Ti se popratni programi bili vrlo zanimljivi i vrijedni pozornosti, s nekoliko uistinu odličnih filmova. No, zanimanje publike, što je i razumljivo, ipak su najviše pobudili filmovi iz programa konkurencije. Taj je program, kao što se i očekivalo, otkrio neka nova (zanimljiva) imena, kao što je i afirmirao neka F.R.K.A.-publici već otprije poznata.

Natjecateljski program

Ove se godine nije ponovila prošlogodišnja nesklonost žirija prema filmu koji je dobro prošao na Danima hrvatskog filma. Tako je *Sunčana strana subote* Roberta Orhela, na DHF-u ovjenčan s nekoliko glavnih nagrada i ovdje osvojio nagradu za najbolji film i režiju. Premda je ovaj film nakon projekcije mnoge u publici, što se moglo zaključiti iz komentara, po nekim strukturalnim rješenjima asociirao na vjerojatno najpoznatiji studentski film s ovih prostora, Dukićev *Mirta uči statistiku*, nepravедno bi bilo svoditi ga samo na tu usporedbu. Taj pretežito dijaloški film prokazuje jedno subotnje popodne koje dvojica prijatelja provode časkajući o različitim temama. Te su teme ponekad i ozbiljna životna pitanja, no Orhel im pristupa neobveznim i duhovitim tonom, mudro izbjegavajući ozbiljnost koja bi bila kobna po film. Vrhunac takva pristupa je u završnoj sceni, u kojoj glavni junak ostaje sam sa psom, »uviđajući« kako mu je ovaj najzahvalniji sugovornik. Kako bi suzbio vrlo lako moguću monotonost nizanja dijaloških scena, autor pribjegava različitim režijskim rješenjima: protagoniste smješta u raznovrsne ambijente i situacije, scene razdvaja efektnim i dinamičnim glazbenim pasažima, a jedinstvenost scena često razbija »nadrealnim« i *flashbackovskim* upadicama (otuda i spomenuta asocijacija na Dukićev film, ali tu sličnost uglavnom i završava). Jedino je, možda, šteta što živahna i dinamična izvedba filmske ekipe nije imala i adekvatnu potporu glumačkog dijela, čijim bi se životnijim i uvjerljivijim nastupom upotpunio opći dojam o ovom filmu.

Film koji se na neki način izdvajao od ostalih jest *Promašaj* Stanislava Tomića. Zato što je crno-bijeli, ali i zbog, sasvim osobnog, dojma da je riječ o filmu koji najbolje skriva svoje studentsko »podrijetlo«. Taj dojam vjerojatno ostavlja zbog toga što se ne osniva na dosjetki, vicu, već funkcionira poput »pravog« filma. Priča je to o ubojici (Zvonimir Jurić) koji dolazi u neidentificirano mjesto da ubije dugodržavnog vlasnika lokalne birtije (Filip Šovagović). No, situacija se komplicira kad se ispostavi da je vlasnik birtije sklon samoubojstvu. Tada se razvija tipični odnos sadista i mazohista, a tu je i frustrirana žena vlasnika birtije (Mirta Zečević). Unatoč priči koja drži gledatelje u iščekivanju rasplesa (bez nasilne želje za stvaranjem »napetosti«) težište ovog filma je ipak na stvaranju tmurnog ugođaja. U tom pogledu zadaća nije bila nimalo jednostavna, jer se autor vrlo lako mogao izgubiti u nizanju kadrova golog drveća ili oronulih kućeraka, što bi ga zasigurno odvelo u diskutabilne i sumnjive sfere onog što

neki vole nazivati »dobrom atmosferom«. Naravno, uočljiva je (možda i nesvjesna) težnja da ovaj film dijelom bude i *hommage* Robertu Bressonu i Zvonimiru Juriću (zato nije nimalo čudno da potonji tumači naslovnu ulogu). Tako ni instrumentarij tih redatelja Tomiću nije stran: c/b fotografija (nagrađenog Vjerana Hrpke), dugi kadrovi, puste ulice, spori montažni tempo (također za montažu nagrađena Ivana Fumić). No, opasnost od upadanja u spomenute klišeje uspješno je izbjegnuta. Film je izvrsno zaokružen dolaskom i odlaskom glavnog junaka na željezničkoj postaji, a njegova putovanja skelom preko rijeke neizbježno prizivaju asocijaciju (u pozitivnom smislu) na Mimičin *Događaj*. Motiv stranca solidno funkcionira, iako nije do kraja iskorišten, a možemo žaliti što su neke scene imale potencijal da budu antologijske, a propušteno je da to i postanu. Sve u svemu, ostaje tvrdnja s početka: ovo je možda jedini film festivala koji bez zadržke funkcionira izvan konteksta studentskog filmovanja i zato se sa zanimanjem očekuje daljnji tijek Tomićeve redateljske karijere.

Kada se govori o dodatnoj afirmaciji od prije poznatih imena, onda se to prije svega odnosi na Antonija Nuića. Prošle je godine s filmom *Na mjestu događaja* osvojio gotovo sve glavne nagrade. Ovaj put dobio je nagradu publike za TV-dramu *Vratite im Dinamo*, a autor je i scenarija za film *Rano buđenje* (o kojem — poslije). *Vratite im Dinamo* urnebesno je zabavna vivisekcija umova četvorice Bad Blue Boysa. Jedne večeri, tijekom koje su se okupili radi gledanja utakmice na TV-u, zahvaljujući nestanku struje počinju međusobno otkrivati svoje »mračne« tajne... Jedan je, naime, Židov, drugi je Hercegovac, treći Srbin, a tek je četvrti »pravi« Zagrepčanin. S postupnim otkrivanjem pojedinačnog podrijetla raste i međusobna netrpeljivost, koja se nakratko prekida viješću o pobjedi omiljenog im kluba. Zahvaljujući podosta reduciranim mogućnostima specifične forme zvane TV-drama, do punog izražaja došla je sjajna izvedba četvorice glumaca (Rakana Rushaidata, nagrađenog Bojana Navojca, Franje Dijaka i Hrvoja Kečkeša). Oduševljava umješnost kojom su izrazili svu infantilnost, postupnu promjenu međusobnih odnosa, a posebno način suptilnog ocrtavanja svih ljudskih značajki spomenutih etničkih i regionalnih skupina (doduše već izvrsno iskazanih Nuićevim scenarijem).

Još je jedna TV-drama izazvala pozitivne reakcije publike. *Učimo hrvatski* Josipa Viskovića vješta je adaptacija drame Davida Ivesa *English Made Simple*. Žiri mu je dodijelio nagradu za scenarij, a sam Visković nije bio previše zadovoljan što je tu nagradu dobio baš za adaptaciju. U obliku obrazovne TV emisije o jeziku koja proučava suptilne nijanse verbalne komunikacije, drama vrlo duhovito varira u biti jedan te isti razgovor mladića i djevojke na tulumu. Mnogi bi se u tako osjetljivom postupku zapetljali ili ostali bez suvisla završetka, no Visković se uspio izvući relativno uspješnim potentiranjem. Jedina mu je mana što je vrhunac zabavnosti negdje pri kraju prve polovice drame, a prema kraju njezin intenzitet opada. Glumci su uspješno dočarali ponekad i relativno male promjene između scena, posebno vrlo raspoložena Hana Hegedušić.

Jedno od obilježja svih filmskih festivala, pa tako i ovogodišnje F.R.K.A.-e, jest činjenica da bez nagrada ostaju i filmovi koji ih svojom kvalitetom objektivno zaslužuju. Najbolji je primjer za to *Rano buđenje* Mladena Dizdara, jedan od najboljih filmova prikazanih ove godine. Scenarij za ovaj film o studentu iz dijaspore kojeg muče podstanarski problemi u Zagrebu, napisao je već spomenuti Antonio Nuić. Duhovitom Nuićevom predlošku film duguje velik dio svog šarma, kao i izvrsnoj interpretaciji Franje Dijaka u naslovnoj ulozi (uz više nego solidnu potporu Jasmina Telalovića i Zrinke Cvitešić u sporednim ulogama). Ipak, prije svega treba istaknuti Dizdarovu umješnost da te elemente zalački uklopi u cjelinu. Ono što najprije upada u oči njegova je vještina dinamičnog i preglednog pripovijedanja, što postiže efektinim ispuštanjem pojedinih dijelova radnje. Dijakov naratorski tekst i eliptična montaža odlično se nadopunjuju, tako da se ne događa da tekst suvišno pojašnjava nešto što već vidimo, niti dolazi do nekakvog nasilnog kontrapunktiranja. Odnos vizualnog i auditivnog pokazuje Dizdarov osjećaj za mjeru, kao i sposobnost koncentriranja na bitno.

Uspoređujući ovogodišnji festival s prošlogodišnjim, uočavamo gotovo potpuni izostanak dokumentarnog filma. Ako ne uzmemo u obzir film *Moji bubnjevi* Tvrтка Rašpolića, kratku vježbu s prve godine i TV-reportažu *United Colors of Croatia* Srđana Šarenca, jedini je pravi reprezent tog filmskog roda *Spomenik nulte kategorije* Zvonimira Rumboldta. Spomenik o kojem je u filmu riječ je Hrvoje Barić-Grop, stanovnik splitskog Geta, pravog spomenika nulte kategorije. Zanimljivo je da je film prikazan zajedno s vježbom koja se na ADU zove priprema za dokumentarni film, kao jedinstvena cjelina. Takva autorova odluka začuđuje, tim više što se priprema u odnosu na sam film čini potpunijom, temeljitijom i konciznijom, unatoč tome (ili baš zbog toga) što je kraća od filma. Zbog toga sam film djeluje kao dodatno i nepotrebno elaboriranje već viđenog, a da ne donosi ništa bitno novoga. Zato bolje funkcionira priprema koja je koncipirana tako da u prvoj polovici Splitsani daju izjave o Gropu, a u drugom dijelu se on pojavljuje i priča o sebi. Redatelj opravdava uvodjenje lika u film. Vrijeme preostalo do kraja pripreme taman je bilo dovoljno da se iscrpi sve što se imalo reći. Uz primjerenu *hard 'n' heavy* i *punk* glazbenu podlogu koja dominira, to bi bilo sasvim dovoljno. Druga razina filma, ona koja govori o Gropovu okruženju, nije u dovoljnoj mjeri isplivala na površinu. No, bez obzira na sve, film je vrijedan pozornosti već i zbog spomenute činjenice da je jedini pravi dokumentarac ove godine.

Nagrada za najbolju žensku ulogu pripala je Mari Škaričić za ulogu u TV-drami *Tri u drugoj* Z. Rumboldta. Ta drama iz »ženskog kuta« problematizira muško-ženske odnose. Od tri ženska lika, onaj M. Škaričić bio je glumački najsloženiji (zbog naoko nepomirljivih suprotnosti u njezinu karakteru, kao i zbog postupne psihološke transformacije) a žiri je ocijenio da se ona s time uspješno nosila.

Stari znanac F.R.K.A.-e Daniel Kušan otkrio nam je *Dvije tajne*, film neobično tjeskobnog ozračja (osobni dojam), ali i neobičnog odsustva (rekli bismo: specifično kušanovskog)

humora. *Momo i Elza* Siniše Bajta stanovita je varijacija Vukotičevog *Surogata*, a Natalija Župan u *Rastanku* originalnost traži u obrtanju stereotipa. Nikola Ivanda i ove godine potvrđuje da je autor osebujnog senzibiliteta, filmom *Cipele*. Dva su filma u »žanru« potjere: *Kratki spoj*, kojim se redatelj Tvrtko Rašpolić pokazuje kao mogući budući kralj hrvatskog *schlocka*, te *Dvoboj* Marka Raosa, začudna vizualizacija začudnog rituala. I, ostala su još tri reklamna spota: rutinski *New West* D. Kušana, *Durex* Almira Fakića nedovoljno jasne priče, te *00: 00* Tomislava Šanga, šaljivi poziv na plaćanje televizijske pretplate.

Nakon svečane dodjele nagrada, direktorica festivala Maja Vukić zatvorila je festival. No, umjesto prigodnog govora, Maja je zapjevala (za ovdašnje prilike) kontroverznu pjesmu *Tomorrow Belongs to Me* iz filma *Cabaret*, a tijekom pjesme su joj se priključili i svi sudionici. Je li riječ o simboličnom iskazu optimizma za budućnost ovog festivala ili tek o spektakularnom načinu da se taj festival zatvori, vidjet ćemo već za godinu dana. Tada bi F.R.K.A. u kazališnoj dvorani trebala gostovati četvrti put. Poželimo sreću organizatorima.

F.R.K.A. 2000. — filmografija

CIPELE, režija: Nikola Ivanda, snimatelj: Davor Petrić, montažer: Marin Juranić; rastanak — filmska vježba II. godine, 5 min, 16 mm

DUREX, režija: Almir Fakić, snimatelj: Almir Fakić, montažerka: Sandra Mitić; namjenski film I. godine, 30 sec, S-VHS

DVJE TAJNE, režija: Daniel Kušan, snimatelj: Miran Krčadinac, montažerka: Maja Vukić; kratki igrani film IV. godine, 20 min, 16 mm

DVOBOJ, režija: Marko Raos, snimatelj: Viktor Gloc, montažer: Ivor Ivezić; potjera — filmska vježba I. godine, 5 min, 16 mm

KRATKI SPOJ, režija: Tvrtko Rašpolić, snimatelj: Željko Galić, montažerka: Sandra Mitić; potjera — filmska vježba I. godine, 5 min, 16 mm

MOJI BUBNJEVI, režija: Tvrtko Rašpolić, snimatelj: David Pavlinić, montažerka: Kristina Krepela; dokumentarni film I. godine, 5 min, 16 mm

MOMO I ELZA, režija: Siniša Bajt, snimatelj: Žarko Sušac, montažerka: Ana Štulina; rastanak — filmska vježba II. godine, 7 min, 16 mm

NEW WEST, režija: Daniel Kušan, snimatelj: Miran Krčadinac, montažer: Mladen Magdalenić; namjenski film IV. godine, 45 sec, S-VHS

00:00, režija: Tomislav Šanga, snimatelj: Igor Savatović, montažer: Veljko Segarić; namjenski film IV. godine, 30 sec, S-VHS

PROMAŠAJ, režija: Stanislav Tomić, snimatelj: Vjieran Hrpka, montažerka: Ivana Fumić; srednjometražni igrani film IV. godine, 35 min, 16 mm

RANO BUĐENJE, režija: Mladen Dizdar, snimatelj: Ivan Kovač, montažerka: Ana Štulina; kratki igrani film II. godine, 18 min, 16 mm

RASTANAK, režija: Mladen Dizdar, snimatelj: Robert Cerić, montažerka: Maša Škalec; rastanak — filmska vježba II. godine, 6 min, 16 mm

RASTANAK, režija: Natalija Župan, snimatelj: Lutvo Mekić, montažerka: Biana Flis; rastanak — filmska vježba II. godine, 5 min, 16 mm

SPOMENIK NULTE KATEGORIJE, režija: Zvonimir Rumboldt, snimatelj: Mirko Pivčević, montažer: Veljko Segarić; dokumentarni film III. godine, 60 min, 16 mm + VHS

SUNČANA STRANA SUBOTE, režija: Robert Orhel, snimatelj: Darko Drinovac, montažerka: Maja Jureković; kratki igrani film IV. godine, 25 min, 16 mm

TRI U DRUGOJ, režija: Zvonimir Rumboldt, snimatelj: Ivan Kovač, montažer: Davor Švaić; TV-drama III. godine, 25 min, S-VHS

UČMO HRVATSKI, režija: Josip Visković, snimatelj: Krešimir Vlahek, montažer: Davorin Tomšić; TV-drama III. godine, 20 min, S-VHS

UNITED COLOURS OF CROATIA, režija: Srđan Šarenac, snimatelj: Srđan Šarenac, montažer: Srđan Šarenac; reportaža I. godine, 10 min, S-VHS

VRATITE IM DINAMO, režija: Antonio Nuić, snimatelj: Lutvo Mekić, montažer: Mato Ilijić; TV-drama III. godine, 30 min, S-VHS

Nagrade F.R.K.A.-e 2000.

Najbolji film:

Sunčana strana subote, r. Robert Orhel

Najbolja režija:

Robert Orhel, Sunčana strana subote

Najbolji scenarij:

Josip Visković, Učmo hrvatski

Najbolja fotografija:

Vjieran Hrpka, Promašaj, r. S. Tomić

Najbolja montaža:

Ivana Fumić, Promašaj, r. S. Tomić

Najbolja ženska uloga:

Mare Škaričić, Tri u drugoj, r. Z. Rumboldt

Najbolja muška uloga:

Bojan Navojec, Vratite im Dinamo, r. A. Nuić

Nagrada publike:

Vratite im Dinamo, r. Antonio Nuić

Nagrada za životno djelo F.R.K.A. '00:

Tomislav Trumbetaš, snimatelj

Petar Krelja

Draži i pouke požeške minute

Na margini 8. hrvatske revije jednogminutnih filmova, Požega 2000.

Prosvjetljenje

Šezdeset sekundi ili čak manje. A u onoj posljednjoj ili tek njezinu djeliću, *frame-u* — prosvjetljenje! Prosvjetljenje?! I ne baš uvijek! Taj »tako dugo« isčekivani djelićak jednogminutnog djelca zna proizvesti običan — pif. Tek nešto organiziraniji organizmi ove jednogminutne forme dosežu razinu dopadljive dosjetke za jednokratnu upotrebu. Dakako, kadšto bivaju predvidljivi, ali i divni upravo u toj svojoj predvidljivosti. Jednom se — budući minimalistički — poigravaju malenkušću; drugi put bi se — baš zbog te svoje malenkosti — htjeli nositi s ukupnošću čovjekova života, s protočnošću civilizacija, s nesagledivošću svemira. No, jednogminutaš je najblistaviji kada, kao na kakvoj uzbudljivoj i do kraja neizvjesnoj utakmici punoj tempa i promjenjivosti rezultata, »zakuca« svoj pobjednički pogodak zajedno s vriskom sirene koja je označila kraj igre. Prosvjetljenje!

»Tašisti«

Ostvarenja 8. revije mogu se, začudo, lako svrstati u nekoliko koherentnih skupina. Onu prvu — »tašističku« — podarila nam je slučajnost autorskog poigravanja na temu objesnosti kolorističkih mrlja. Primjerice, u češkom videu *Nateraci* Zdeneka Patzenhauera zaigrani klinici su ti koji će čovjeku što predano i ponešto mukotrpno popravljati svoja kola ukrasti crnu boju da bi od svog psa načinili — dalmatinera. Animirani *Perypetie malatza* Poljaka Henryka Lehnerta apsurdistički izvrće stvari; soboslikar »pripitomljuje« trepereću crvenu mrlju na praznom zidu i gura je u svoju kantu s bojama. U »tašiste« također su se svrstali i Talijani Armando i Claudio Alberti sa svojim odlično režiranim i podosta neobičnim videom *Aiutarci a darti un mano*. Odrekavši se — zamislite molim vas — čak jedne cijele sekunde autori su nam predočili zgodu o blago retardiranim putnicima čiji je kombi doživio gumi defekt; od slučajnog će svjedoka događaja »oteti« dizalicu, ukloniti kvar i na rastanku zahvalno odalmiti »dobročinitelja« ostavivši mu na poleđini blješteće bijele košulje tragove zamazanih ruku.

Žena — troglodit, egzekutor, pauk, pas i cowboy

Požega 2000. dala je znatan prostor muškarčevu poimanju svog najučestalijeg životnog partnera — žene. Iz videa *The Troglodytes* Allesija Zeriala izlazi da ga je već Eva Trogloditka kinjila i ograničavala svojom — i ne baš bezrazložnom — ljubomorom; naime, ta će ga dama — zbog toga što je pokazao trogloditski otvoreno i glasno zanimanje za obnaženu i provokativnu ljepoticu — zatući toljagom. Video karakterizira — golotinja izvedbe.

Neupitnost ženske supremacije efektno je predočena u hrvatskom crtiću *Vrući poljubac* Stiva Cinika (Stevana Šinika); budući da animacijskom umijeću nisu strane male filmske forme, autor je — zbrajajući i oduzimajući kvadrate — zaista znao svom *Vrućem poljupcu* nametnuti pravi *timing*. U ovom »nastavku« na temu Clintona i Monice, Monica je ta koja je aktualnog predsjednika SAD-a svezala, položila na leđa i odsvirala mu pobjedničku pjesmu na »njegovu« instrumentu.

Po Nijemcu Franku Dietrichu žena bi — tihom i naoko nenametljivom strategijom pauka — htjela uspostaviti neupitnu diktaturu nad svim aspektima muškarčeve egzistencije. U videu *My Wife Is the Health Resort* junak se ravna isključivo po pismenim ženinim uputama posijanim po cijelom stanu; primjerice, u frižideru ga čekaju uredno složeni paketići s hranom koji se smiju otvarati i jesti isključivo ako se poštuju žene jezgrovite naredbe; svaka od košulja — iz kolekcije apsolutno identičnih — nosi preciznu naznaku kada se smije obući...

No, kao da će se taj čvrsti sustav do u najsitnijih detalja definiranih postupaka stubokom urušiti kada se junak — poželjevi napustiti stan — nađe pred dva para cipela lišenih uputa kojim se redom smiju obuvati... Odlučivši se za onaj par koji mu se učinio prikladnijim, našega će prijana iznenaditi papirić što se krio u jednoj od cipela sa ženinim izravnim pitanjem: »Kamo si krenuo, kopile?«. Poučan film, jetke duhovitosti, dobre igre i točno odmjerenih kadrova.

A može li muškarac podčiniti ženu? To se pita mladi Dario Juričin u ponešto nategnutom videu *Pas* (s glasom Tomislava Gotovca). Kuknjava osamljena muškarca da bi mu život bio kudikamo lakši kada bi imao psa s kojim bi se mogao bavljati zapravo cilja na ženu — onu koja puže četveronoške. Poput psa. Maštarije, tek puke maštarije.

Ljubo Zdjelarević je pak u pukih 45 sekundi — dobro odvađenih, vješto razigranih — lišio ženu i njezinih neupitnih svojstava — nježnosti i osjećajnosti. U njegovu videu *Posljednji let iliti ubojica ženskog lica* trojica razigranih mladića pokušavaju likvidirati nasrtljivu muhu; no, dvokrilac je — čini se — neuhvatljiv, a da je i vraški brz — to je vidljivo iz povremenih brišućih švenkova (i svojevrsnog »lamatanja« kamere) koji nam otkrivaju kukčev pogled na svu skučenost prostora u kojem se odvija ta neravnopravna smiješna drama. Sva je prilika da bi to sićušno zvrndavo zanovijetalo na kraju s lakoćom uteklo svojim nespretnim progoniteljima, da se tu nije našla neka hladnokrvna mlada dama koja će

HRVATSKA REVLIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA
CROATIAN MINUTE MOVIE CUP 2000. - 27. 6. 2000.

priređivači:
 GFR FILM-VIDEO
 Požega

pod pokroviteljstvom:
 MINISTARSTVA KULTURE
 REPUBLIKE HRVATSKE

HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
 Zagreb

POŽEŠKO-SLAVONSKE
 ŽUPANIJE

GRADA POŽEGE

generalni sponzor

POŽEGA
 Turistička zajednica grada

POŽEGA
 DVORANA GRADSKOG KAZALIŠTA
 petak, 26. svibnja 2000. u 19,00 sati



medijni partneri:


WITH THE PATRONAGE OF


iznenadnim, brzim i neumoljivo preciznim pogotkom okončati taj kukčev iritantno kapriciozni posljednji let.

Naime, kaj? Stvari bi za žene bile još kako-tako podnošljive kad bi taj video sugerirao opstojnost stare (predrasudne?) spoznaje o muškarcima kao nepopravljivim komplikatorima i ženama kao vječitim pragmatičarkama koje pojednostavnjuju zbrku svijeta, da to Zdjarlovićevo »ovo« čitanje prirode spolova i njihovih opreka ženu ne predočava kao hladnokrvnog i bezosjećajnog egzekutora koji usputnoj likvidaciji dvokrilca ne pridaje baš nikakvo značenje. Dakako, postavlja se pitanje je li tu riječ tek o toj ženi iz videa (mm Tussaud ne predstavlja sve žene svijeta) ili o ženi uopće? Odgovorio bih ovako: mora da se potpisnik ovih redaka i sam kuša o filmološki razigrati — na način trojke iz videa koja lovi muhu — kada mu se učinilo da je djelce *Posljednji let...* kudikamo više od dopadljive dosjetke. A opet...

Civilizacija praznih ekrana

Kvalitetno heterogena skupina videa dotiče nadasve zanimljivu temu — audiovizualne medije. Počnimo jedinstvenom i nepretencioznom bilješćicom *Fantazija* Maše Škalec; šutljivi tercet dokolikači — tek »titlovene« misli otkrivaju što jedno o drugome stvarno misle. Titlovi kao metasignali dio su i videa *Cigareta* Irene Marković, ali ovdje je rezultat kudikamo intrigantniji. Za kratke kavanske konverzacije djevojke i mladića ispisuju se titlovi koji u potpunosti protuslove sadržaju njihova razgovora; dok titlovi sugeriraju trajniju vezu, dotle dijalog upozorava na njihov skori rastanak koji će se — po isteku jedne minute — i dogoditi. Razotkriva li

i ovdje pisani tekst njihove misli, njihove želje? Možda. Druga mi se mogućnost, bez obzira je li to bila i autoričina namisao, čini znatno zanimljivijom; stvarni dijalog sugerira autentičnu životnu situaciju — kako to zna biti u »neprerađenu« životu — a titlovi onu vrst fikcionalnog derivata svojstvenog za formulaičnu »obradu« životna materijala.

Prvi dio šokantne *Rijeke bez povratka* Alena Kazamana »postmodernistički« citira ulomak iz poznatog istoimenoga američkog filma s ležecom Merylin Monroe i Robertom Michumom koji »uspavanu« ljepoticu diskretno masira; na ovaj nevini prizor izravno se nadovezuje žestoka porno sekvenca vulgarno raspomamljenih strasti. Tek jedan rez, a toliko (prljavih?) asocijacija! Sugerira li nam taj rez misli i želje junaka tog holivudskog filma? Ili se hoće izravno prokazati određena vrsta ušminkane američke filmske proizvodnje — kadšto tako daleke od realiteta? Je li tu riječ o grubom sudaru između fikcionalnog i dokumentarnog? A možda je u pitanju tek krupna elipsa koja stavlja rame uz rame dva vremenski udaljena poimanja seksualnosti na filmu... Čekajte, čekajte, a muški fantazmi?

Rijeka bez povratka nas — mogućim nepomirljivim sudarom filmskog i videofragmenta — uvodi u video pod nazivom *Weg Erme*e Karela Debrouwera koji bi — podsmjehujući se prednostima tehnološkog dostignuća videa — htio vratiti dignitet filmu i filmskoj vrpici. U toj se sjajno sklopljenoj duhovitoj tvorevini pompozna demonstracija svemoći elektronskog uređaja izvrće u svoju suprotnost kada se spikerov glas, što slavi svu fascinantnost znanstvenog dostignuća, stane, zbog neplaniranog elektroničko-tonskog ubrzanja, groteskno deformirati i kada u samom finalu, umjesto himnički najavljene slike, na ekranu iskrsne titrajući — prazan ekran. Dakako, svi koji se služe sveprisutnim videom i kojima se ta novotarija tolike ekspanzivne moći zavukla pod kožu dobro znadu da to čedo novog doba i zaista zna biti obijesno i nepouzđano. Ali, zar i klasična filmska kamera ne zna »zaštekati« baš u trenutku kad se ispred njezina objektivna odvija jedinstveni neponovljivi prizor, zar se i u njezinu slučaju ne dešava podmukla anomalija da ton ode šumom a slika drumom? Očito, karakter sukoba između nepopustljivo fanatičnih zagovornika filmske kamere i bespogovornih pristaša visokosofisticiranih uređaja nije tako jednostavan, kakvim ga predočava Debrouwer. Uostalom, zar belgijski autor ne skače sam sebi u usta kada, rugajući se elektronskim uređajima, sasvim lijepo upakirava svoj proizvod u neprijeporne pogodnosti elektroničke ambalaže. I zar taj isti autor ne bi mogao napraviti video koji bi demonstrirao dobitke što ih je ponudila nova tehnologija? Jer, nekim se od tih dobitaka, paradoksalno, i sam bio poslušio u svom *Weg Erme*e da bi se narugao videu kao takvom.

No, spor će — čini se — izgubiti na važnosti kada još gromoglasnije progovori najnoviji tehnološki iskorak koji već ozbiljno vitla ekranima — digitalni film! Stoga, film i video morat će znatno elastičnije redefinirati svoje neprijeporno krvno srodstvo da bi što spremnije dočekali tu ne baš bezazlenu novotariju koja tek izvrće stvari naglavačke...

Izlazi da se i jedan drugi video s Požege 2000. boji praznog TV ekrana — hrvatski *Odiseja 2000*. Dubravke Novak. Citirajući Kubrickov film *Odiseja u svemiru 2001* (onaj njegov dio koji pokazuje kako je pračovjek mamutovu kost lansirao u visine, a ova se »nešto kasnije« preobrazila u svemirski

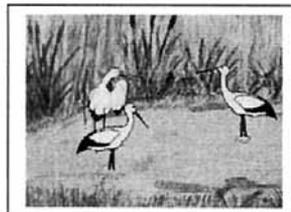
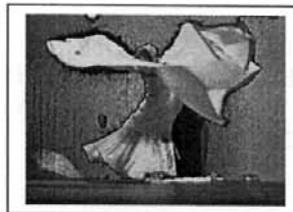
brod), gospođica Novak je — uz određeni broj izvedbenih poteškoća — pokušala ustvrditi da se moderno doba nije baš mnogo udaljilo od svojih primitivnih civilizacijskih početaka. Ništavnu sliku suvremenog svijeta simbolizira ispražnjeni titrajući ekran ispred kojega se našao zgranuti junak, ali i ona mamutova kočurina koja je svojedobno — prema Kubrickovu filmu — inicirala civilizacijski ciklus; sada je, umjesto u svemir, valja baciti na smetlište da ne bi iznova potakla nastanak — ovakve civilizacije!

»Zadimljeni« kadar videa *Milenij* Staše Čelana podloga je za igru asocijacija na temu milenija; mladi ljudi, mahom filmaši, izriču svoje asocijacije, nesigurne i ni po čemu originalne ili upamtive. Poenta se čuva za sam kraj: nečija usta sugestivno izgovaraju riječ *rosebud* (pupoljak) koja je mnogima poznata, ali tek filmofilima govori ono na što je autor filma programski ciljao; dakako, riječ je to koju junak znamenita Wellesova filma *Gradanin Kane* izgovara neposredno prije no što će isпустiti dušu. I ako tragači za cjelovitom istinom o čudovištu od čovjeka poznatom pod imenom Charles Forrester Kane nisu uspjeli dokučiti što bi u životu jedne takve kreature imala značiti jedna tako čedna riječ, onda to nije ni pošto slučaj s filmašima koji i dalje — vjernički nepopustljivo — drže svojim programom fascinanti i neponovljivi fenomen s kraja milenija — FILM! ROSEBUD!

A daroviti Šved Kristoffer W. Fargerström prihvatio se parodijskog ismijavanja žanra niklog u Hong Kongu a utemeljenog na orijentalnim borilačkim vještinama. Ono što je u tim filmovima svojedobno zaokupljalo pozornost određenog broja kritičara i filmofila — vatrometna akcionost i baletna koreografija spektakularnih scena borbi dovedenih do uzbuđljivog stilizacijskog krešenda — to je Fargerströma nadahnulo da svaku od 60 sekundi videa *Budha vs. Shaolin* nabije duhovitim vezancijama (na fantastične akcije, na dijalog u tim filmovima) i dobro osmišljenim i sjajno izvedenim trikovima. Dakako, u samom finalu videa, na njegovim završnim *frame*-ovima, autor ispisuje poruku da je to samo izmišljotina koja samu sebe groteskno dokida.

Ekperimentalna minuta

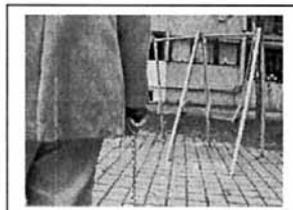
Već samo ograničenje na 60 sekundi jest stilizacijski poziv na eksperiment; znatan broj filmova 8. Požege posjeduje, u ovom ili onom obujmu, virus koji nagriza čedno lice tradicionalnog koncepta. Pa ipak, nađoše se i djelca koja duh eksperimenta uzimaju kao polaznu izvedbenu pretpostavku. Dakako, ne onu prevratničku koja se hoće prepotentno pitati o načelima medija; o manje ili više smislenim, manje ili više prihvatljivim eksperimentalističkim ivercima je ovdje riječ. Primjerice, Vladislav Knežević u svom *Closer+Closer* prizor ljudskog lica, postupno razloženog u više planova, obrubljuje pulsirajućom ornamentikom koja nastaje kada u okularu pratimo promjenjivost igračački dojmljivih geometrijskih oblika; znači li to nekom nešto ili nam je dostatno što godi oku? Video *Relevant* (ver. 0.94) neoštro stilizacijski, iz gornjeg rakursa, prati put nogu po geometriji nogostupa. *Daily Progress* Ane Hušman nudi, u prizoru ruševne gradske aglomeracije s njezine dvorišne strane, pansinijevski zaustavljeno vrijeme s malim dodatkom Galetinih transcencijacija. *Čuješ li* Koraljke Kurcenberger iz BIH registrira šuljanje nogu kroz travu, i makar nitko ništa ne pita, na ekranu elektonika ispisuje: »Šta?«. Napokon, *Dugina gusjenica* Alana



Solde prolazniku podastire ekran geometrijski pravilno podijeljen u šest polja; odmah je jasno da će prolaznikova mala figurica postupno popuniti sva polja, kao što je samorazumljivo da će, obrnutim redom, nestajati i na kraju posve nestati. Prolaznikovo koračanje kroz kvadrate popraćeno je i aktiviranjem različitih boja... Koraci i kvadrati koji mjere vrijeme.

Superiornost iranske minute

Sve prisutniji iranski film na svjetskoj filmskoj sceni, a napose na onoj festivalskoj, imao je svog dojmljivog predstavnika i u Požegi: video *The Last Request* Marjanah Danekar. Dje- lo je to koje od svoje prve pa do posljednje sekunde zrači suptilnošću lica, neumoljivošću zbivanja i opipljivošću depresivne atmosfere. Iz slijeda prigušenih prizora izrasta spozna- ja o dječaku koji je poželio čašu vode, ali mu je tu po-



sljednju želju uskratila prijevremena smrt. Dok iznad dječakova tijela zatvaraju vreću i odnose njegovo beživotno tijelo — na stolu ostaje neispijena čaša i lice djevojčice na jastuku iz čijih turobnih očiju zrači potresna spoznaja o neispunjenoj želji i veličini pretrpljenog gubitka.

Zajedničko im je samo — minuta

Za kraj nam ostade pregršt heterogenog videoiverja nesvodljivog na kakav prepoznatljivi zajednički nazivnik. Na čelu ove grupe nalazi se scenarijski intrigantni i režijski dobro vođeni švedski *Stranger on a Train* nepoznata autora; dvojičica sputnika u kupeu komforna vlaka čitaju iste novine (ništa čudno), isti članak (zar baš obojica o genetskom inženjeringu!); čine to zato što su jedan drugome slični kao jaje jaju. Klonovi!

U jednostavnije ali uvijek dobro primane jukstapozicijske igrarije ide luksemburški crtić *Face* Jannota Stirna. Djevojčica se krevelji pred »ogledalom«, da bi se — promjenom točke snimanja — otkrilo njezino izrugivanje roditeljima — na fotografiji. U hrvatskom *Naprijed* Alda Tardozzija izlazi da jedino potencijalni ljubavnici ne hodaju natraške — onako kako hoda sav »normalan« svijet na zagrebačkom Trgu bana Jelačića. *Una minuta* Karla Galeta mjeri protok vremena, sekundi, sukcesijom ljudskih lica. U filmu *Jesen* scenarista i režisera Milana Bunčića i snimatelja i montažera Milana Bukovca pretapaju se melankolični prizori koji diskretno svjedoče o tihom nestanku dvaju dotrajalih života. U *Meaning of Existence* Estonca Aska Kasea oštra će vilica prekratiti »egzistencijalistički« dijalog dviju rajčica o smislu života. U tatijskom *Le creneau* Jeanick i Pierre Michela stari »šajser« pomaže parkiranju kola koja moraju manevrirati u krajnje skučenom prostoru, a tren kasnije sjeda u svoja kola koja su otežavala spomenuto parkiranje. Dokumentarni belgijski *Les goinfres* Jeana Pirsona — snimljen u jednom kadru — pokazuje proždrljive ptiče koji pokušavaju progutati golemu gusenjicu; nije preporučljivo opisati duhovitu poantu ovoga filma, nju treba vidjeti. U jednom je kadru snimljen i *Posljednji pozdrav* Požežanina Matka Šperande; o nožnom palcu čovjeka kojeg bolničarke odvoze put vječitog počivališta visi ceduljica na kojoj piše: »Pozdrav iz Rovinja«. Video *Pred licem* Tomislave Vereš u zadanih 60 sekundi duhovito rekapitulira sustav agresivnih ideologema s ovih strana pohranjenih u podsvijest čovjeka koji je stao pred posljednji sud.

Tom na krovu džamije

U neobičnosti festivala svakako ide činjenica da je Tomislav Gotovac Požegi ponudio čak 5 filmova, a Požega mu je uvrstila u natjecateljski program tek jedan: *Straža na Rajni*. Visoko samosvjesni Tom tome nije poklonio neku osobitu pozornost; i njega je dobri duh opuštena i razigrana festivala bio ponio i on je hladnokrvno konstatirao da je mislio kako će mu uvrstiti u program neki drugi, a ne baš taj film.

A *Straža na Rajni*? Ispentrao se na zagrebačku »Džamiju« (Dom hrvatskih umjetnika), tamo na Trgu hrvatskih velikana (nekoć Trg žrtava fašizma), obnažio se i isturio svoja prsa prema agresoru s »divljeg istoka«. Dakako, nisu to tek dva statična kadra koji popunjavaju onih 60 sekundi; tu je referencijalni naslov *Straža na Rajni*, pa melodija one dojmljive američke pjevačice koja je svojedobno autora bila ganula, pa ta njegova nagost ima svoju lijepu povijest, počevši od dugometražnog *Plastičnog Isusa* L. Stojanovića s beogradskih Terazija pa do onog hapšenja na zagrebačkom Trgu Republike, kad je na sebi, od odjevnih predmeta, imao tek policijske lisice — nataknete na ruke.

Istini za volju, možda će to njegovo stražarenje spram istoka nekoj mlađariji biti nejasno (ratne devedesete ubrzano odlaze u zaborav), ali na početku milenija ovaj video svjedoči i o stražarenju artista na građevini ispod koje se, u pravilnim razmacima, sudaraju dva oprečna koncepta svijeta — onaj Velikana i onaj Žrtava.

Uvjereni smo da će, u povodu izrade monografije *Tomislav Gotovac*, »tomolozici« marno istražiti i požešku epizodu. 9. Požega?

Evo nas opet!

Filmografija 8. hrvatske revije jednominutnih filmova

Natjecateljski program

AIUTACI A DARTI UNA HANO : HELP US TO GIVE YOU A HAND / autori: Armando i Claudio Alberti, Superotto Video Club Merano, Italija, 1998., VHS, 59 sec

BUDDHA VS. SHAOLIN / Kristoffer W. Fagerström (r, sc, k, mt), Ludvig Tunel (r, sc, k), Panglijud (ton), Parentesen, Švedska, 1998., VHS, 60 sec

CIGARETA / Irena Marković (r, sc, mt), Samuel Polenus (k), Goran Vidović (ton), KK Zagreb, Zagreb, 2000., VHS, 60 sec

CLOSER & CLOSER / Vladislav Knežević (r, sc.), Dubravko Slunjski (k), COIL (mt), FX Interzone & Frame, 1999., VHS, 59 sec

ČUJEŠ LI? / Koraljka Kurcemberger (r, sc), Amel Kobić (k), Mario Radišić (mt), NTV Zetel, BiH, 1999., VHS, 59 sec

DAILY PROGRES / Ana Hušman (r, sc, k), Draško Ivezić (mt), Galeb Vekić (ton), ALU — odjel multimedia, Zagreb, 2000., VHS, 60 sec

DE VREK / autor: Kkaos van der Spiegel, samostalni autor, Nizozemska, VHS

DUGINA GUSJENICA / Alen Soldo (r, sc, mt, ton), Petar Jurčević (k), KK Split, Split, 2000., VHS, 59 sec

FACE / autor: Jannot Stim, C. A. L. Ciné-Amateurs-Luxemburg, Luksemburg, SVHS, 50 sec

FANTAZIJA / Maša Škalec (r, sc), Nina Koletić (k), Veljko Segarić (mt), Ivan Rajković (ton), Klub nadobudnih montažera, Zagreb, 2000., SVHS, 59 sec

GOSPODO, JESTE LI SPREMI ZA DVAESTPRVO? / autor: Matko Dodig, KK Zagreb, Zagreb, 2000., SVHS, 58 sec

HAMMER / autor: Alia Reza Mourtažavi, samostalni autor, Iran, VHS, 60 sec

HELP / autor: J. C. van Weezenberg, samostalni autor, Nizozemska, VHS, 50 sec

JESEN / Milan Bunčić (r, sc), Milan Bukovac (k, mt), Autorski studio F. F. V., Zagreb, 2000., SVHS, 59 sec

LA DANSE DU VENT / autor: Pierre Mairey, CBI, Francuska, 2000., SVHS, 57 sec

LE CRENEAU / autori: Jeannick i Pierre Michel, ATELIER CINEMA ET VIDEO, Francuska, 1999., SVHS

LES GOINFRES / autor: Jean Pirson, samostalni autor, Belgija, SVHS

LOVEC / autor: Vikentija Đorđevski, Akademski KK, Skopje, Makedonija, 2000., VHS, 57 sec

MEANING OF EXISTENCE / autor: Asko Kase, samostalni autor, Estonia, 1999., VHS, 60 sec

MILENU / Staša Čelan (r, sc, mt, ton), Vedran Šamanović (k), KK Zagreb, Zagreb, 2000., SVHS

MY WIFE IS AT THE HEALTH RESORT / autor: Frank Dietrich, samostalni autor, Njemačka, 1999., SVHS, 57 sec

NAPRIJEDI! / Aldo Tardozzi (r, sc), Maja Zrnić (sc, k), Mato Ilijčić (mt), Luka Zima (ton), samostalni autor, Zagreb, 2000., SVHS, 60 sec

NATĚRAČI (Painters) / autor: Patzenbauer Zdeněk, Krapat, Češka Republika, 1999., VHS, 60 sec

NAVUJAČI / autor: Djan Kljajić, samostalni autor, Zagreb, 2000., VHS, 60 sec

OBSAZENO — ZAUZETO / autor: Milan Haškovec, Hašfilm, Češka Republika, 2000., VHS, 60 sec

OD JA DO NE / autor: Franc Kapič, Film in video klub Maribor, Slovenija, 2000., SVHS, 60 sec

ODISEJA 2000 / Dubravka Novak (r, sc, mt), Damir Obad (r, sc, k, mt, ton), Hrvoje Nikšić (ton), samostalni autor, Zagreb, 2000., VHS, 58 sec

OL'JUNIDISLAV PROTIV IZVANZEMALJACA / autor: Damir Alter Matijević, samostalni autor, Zagreb, 2000., VHS, 57 sec

PAS / Dario Juričan (r, sc), Stjepan Žgela (k), Željko Radivoj (mt), Tomislav Gotovac (ton), samostalni autor, Zagreb, 2000., SVHS, 60 sec

PERYPETIE MALARZA / autor: Henryk Lehnert, AKF Chemik-Oswiecim, Poljska, 1998., VHS, 57 sec

POSLEDJNI LET ILITI UBOJICA ŽENSKOG LICA / Ljubo Zdjelarević (r, sc, k), Petar Orešković (r, sc, ton), Matko Dodig (mt), KK Zagreb, Zagreb, 2000., SVHS, 45 sec

POSLEDJNI POZDRAV / Matko Šperanda (r, sc), Marko Orešković (mt), GFR film-video, Požega, 2000., VHS, 60 sec

PRED LICEM / Tomislava Vereš (r, sc, mt, ton), Milan Bukovac (r, sc, k, mt, ton), Autorski studio F. F. V., Zagreb, 2000., SVHS, 60 sec

RELEVANT (ver 0.94) / autor: Željko Blaće, ALU, Zagreb, 2000., VHS, 60 sec

RJEKA BEZ POVRATKA / autor: Alen Kazaman, samostalni autor, BiH, 2000., VHS, 55 sec

SLAVA / autor: Josip Matić, GFR film-video, Požega, 1999., VHS, 60 sec

STRANGERS ON A TRAIN / Filligan, Švedska, 2000., VHS, 58 sec

STRAŽA NA RAJNI / autor: Tomislav Gotovac, KK Zagreb — SF, Zagreb, 2000., SVHS, 59 sec

THE LAST REQUEST / autor: Marjanek Denekar, samostalni autor, Iran, VHS, 60 sec

THE TROGLODYTES (How humanity discovered the vowels) / autor: Alessio Zerial, Super 8 & Video Club-Fedic-Merano, Italija, 1999., SVHS, 60 sec

UMA MINUTA / Karlo Galeta (r, k), Ivan Prlić (sc), Tihomir Tikulin (sc), Tihoni Brčić (mt), samostalni autor, Zagreb, 2000., VHS, 60 sec

VOLBA STAROSTU (Election of the Mayor) / autori: Jan Kuska, Jaroslav Chomo, Amafilm Nicolaus, samostalni autor, Slovačka, VHS

VRUĆI POLJUBAC / Stiv Cinik (Stevan Šinik) (r, sc), D.I.A.T. d.o.o. (k, mt), Tomislav N. Babić (ton), D.I.A.T. d.o.o., Zagreb, VHS, 60 sec

WEG ERMEE / autor: Karel Bebrouwere, samostalni autor, Belgija, SVHS

WITHOUT RETURN / autor: Uwe Muschner, samostalni autor, Njemačka, 1999., VHS, 60 sec

Nagrade 8. revije — Požega 2000.

1. nagrada

BUDDHA VS. SHAOLIN / Kristoffer W. Fagerström (r, sc, k, mt), Ludvig Tunel (r, sc, k), Pangljud (ton), Parentesen, Švedska, 1998., VHS, 60 sec

2. nagrada

AIUTACI A DARTI UNA HANO : HELP US TO GIVE YOU A HAND / autori: Armando i Claudio Alberti, Superotto Video Club Merano, Italija, 1998., VHS, 59 sec

3. nagrada

WEG ERMEE / autor: Karel Bebrouwere, samostalni autor, Belgija, SVHS

Milenijska nagrada

MILENU / Staša Čelan (r, sc, mt, ton), Vedran Šamanović (k), KK Zagreb, Zagreb, 2000., SVHS

Nagrada UNICA-e

GOSPODO, JESTE LI SPREMI ZA DVAESTRPRVO? / autor: Matko Dodig, KK Zagreb, Zagreb, 2000., SVHS, 58 sec

Nagrada publike

POSLEDNJI POZDRAV / Matko Šperanda (r, sc), Marko Orešković (mt), GFR film-video, Požega, 2000., VHS, 60 sec

Nagrada Galerije Beck

FACE / autor: Jannot Stim, C. A. L. Ciné-Amateurs-Luxemburg, Luksemburg, SVHS, 50 sec

Nagrada Galerije Hajdarović

DUGINA GUSJENICA / Alen Soldo (r, sc, mt, ton), Petar Jurčević (k), KK Split, Split, 2000., VHS, 59 sec

(Priredio: V. M.)

Joško Marušić

Zanimljivo!

38. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži

Šibenik, 9.-11. lipnja 2000.

Zanimljivo! Kad bi se pažljiviji čitatelj koncentrirao na dugački i komplicirani podnaslov ovoga teksta, otkrio bi nekoliko zanimljivosti, nelogičnosti i imao potrebu postaviti nekoliko pitanja.

Brojka 38. opako nas upozorava da je to počelo jako, jako davno i oduzmemo li tu brojku od milenijske godine u kojoj živimo, vratit će nas to u šezdesete, a one bogme, izazivaju mnoge (pri)misli u našim glavama i srcima (ovisno gdje već tko drži da misao obitava). Svakako, ako je već riječ o djeci, a to je bjelodano, pita se čovjek — gdje su ta djeca danas i što je ostalo od njihovih filmskih uspomena? Stide li ih se, ili su pače, ponosni na njih? Da li su sve to zaboravili, kao što već djeca olako zaboravljaju, ili pamte... Poput *Baby Jane* u istoimenom filmu, koja je benigni detalj iz djetinjstva ekspanzirala u vlastitoj duši do tragičnih razmjera.

Riječ *hrvatskog*, tupo nas učvršćuje u ponosnoj činjenici da je taj domoljubni pridjev nekako životario i »onda«.

Ono *filmsko i video* već izaziva ozbiljne dvojbe. Naime, po svoj prilici na ovim revijama (a što bi se reklo — i šire) *film* nije uzet tek kao pojam za filmsku vrpcu na koju se nešto snima, već je to točan naziv za umjetničko-komunikacijsko-tehnološki način promišljanja svijeta u kojem živimo. Pa je potpuno jasno da je i *video* u tom smislu isto što i film. Ili video možda promišlja neku drugu stvarnost, u što čisto sumnjam. Ne bih želio biti duhovit tamo gdje duhovitosti nema mjesta, ali ako je naziv upućen potpuno neupućenima, onda bi u naslovu još trebalo stajati i da je to sve još s tonom, da je u boji, da sve što djeca glume nije istina i da sve što na platnu vidimo nije stvarno nego samo pokretna slika, i na koncu da svatko to gleda na vlastitu odgovornost, jer posljedice uživanja u filmu nisu još istražene, budući da sve to ima tek stotinu i pet godina.

Riječ *stvaralaštvo* govori nam da je riječ o mladim modelarima koji s radošću i pjesmom hrle na slobodne aktivnosti i da su oni naša nada i uzdanica, jasno, uspijemo li im isprati mozak u tolikom omjeru da postanu uzorni obiteljski ljudi i poduzetnici, ali da suviše ne propitkuju. Kad su mali da pitaju malo, a kad narastu — još manje.

Sintagma, pak, *djeca i mladež* govori o različitim uzrastima, ali nitko ne zna definiraju li se uzrasti brojem godina ili brojem hormona, ili bi to nekako trebalo kombinirati.

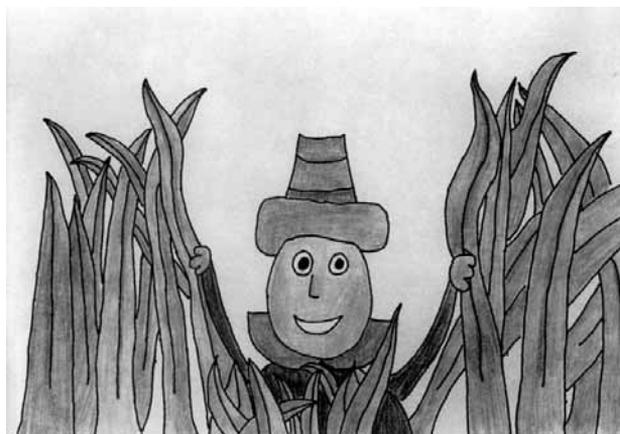
Revija je održana u Šibeniku, čudesnom kamenom gradu prekrasnih urbanih iznenađenja i lijepih djevojaka. U vlaškoj

prijestolnici koja kroz stoljeća nije imala pomorsku ekspanziju, a u vještini pravljenja vina uzdala se u mudrost starih: »Kako ispadne! Bog će dati pa će se popit«. Grad koji se sakrio u najudaljenijoj dragi iza labirinta zaljeva Svetoga Ante. Konačno, grad, koji navodno proživljava gospodarsku kataklizmu, u kojem, ne da je 10 posto ljudi nezaposleno, već ih samo 10 posto radi. Grad između gađenja prema aluminijskoj industriji koja propada, i prezira prema turizmu koji bi se htio proširiti na čak tri mjeseca godišnje.

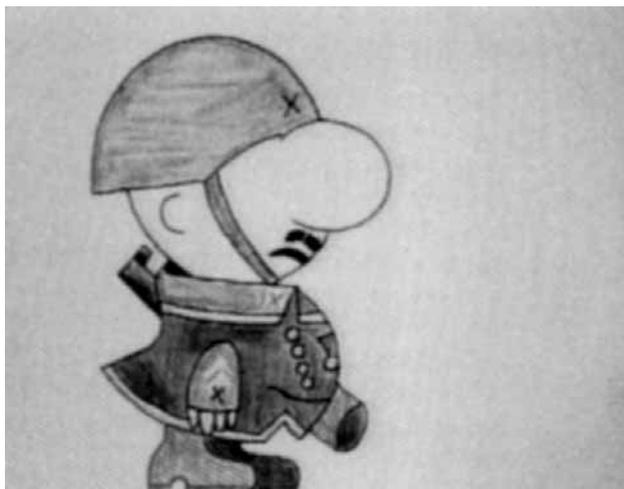
Dakle, zašto smo otišli upravo tamo, dekoncentrirati te dobre ljude u njihovoj egzistencijalnoj fjaki?

Prvo, stoga što su bili apsolutni pobjednici prošlogodišnje revije u Pregradi. Ne volim generalizirati, ali ima u tim malenim Šibenčanima izvorne radosti pretočene u vic, ima radosti u uspjehu poput one u nogometnih fanatika, i nekakve čvrste, ali ispravne svijesti o tome da film i nije najsudbonosnija stvar na ovome svijetu, kao što bi urednici ovoga časnoga *Ljetopisa* to željeli.

A drugo, koliko se god neponovljivi i prekrasni šibenski voditelj i domaćin Tomislav Crnogaća nijemo ispričavao zbog zle sreće šibenskoga gospodarskog čuda, nismo nekako svemu tome povjerovali. U stotinama kafića, tisuće je mladih koji ne izgledaju ni odrpano, ni ošamućeno, jeli smo klasične, pretjerane količine liganja, jedino što osoblje hotela Jadran još uvijek živi u vremenima prve Revije, ali bez Trsta, Čkalje i druga Tita. Nezaposlene nismo vidjeli. Po svoj prilici provode dane iza škura uz satelitske programe.



Buba film (ŠAF, Čakovec)



Tko tebe kamenom, ti njega (OŠ Luka, Sesvete)

I na koncu, sve se to odvijalo u danima lipnja kad ljudi svake godine ponavljaju isto: »Ne pamti se ovako sušna i vruća godina«. To je možda točno, jedino što neće priznati i da loše pamte. U svakom slučaju, ako Hrvatski filmski savez iz Dalmatinske ulice u Zagrebu i dalje bude ustrajao u ovome terminu, neka umjesto daljnje kompjutorizacije, kupi kakav dobar pokretni *air condition* ili barem onaj veliki ventilator divovskih krila koji bi se vještinom našega Željka Radivoja i ostalih dečki mogao nekako prespojiti na projektor, pa neka nas hladi dok se film vrti. Mislim da na Reviji dječjeg stvaralaštva nemaju što tražiti lepeze. Znam da Šibenik nije Pula, ali jednom elitnom i jedinom dječjem festivalu, doista ne pristaju »uspajcane« i znojne nastavnice, koje umjesto svećanih toaleta nose široke kratke hlače, pokazujući celulit i pupkove.

Još nekoliko riječi o Šibeniku. O filmovima ću govoriti opširno, i makar su oni poenta ovoga teksta kad su djeca u pitanju, doista, ne živi mali čovjek samo od filma. Budući da sam u svemu što se djetinjstva tiče za to da ono bude doista to što jest, a to znači neponovljiv i dragocjen predio znatiželje, igre, sreće, dobrote i uznemirujućih čežnji, onda je i »infrastruktura« percepcije i ocjene tih filmova, kao i njihovo nastajanje — dio djetinjstva i to bogomdan dio jer je uzbuđujući otklon od svakodnevnog školsko-obiteljske pauperizacije.

Zamislite mališane, a i momčice i cure (takozvana — *mladež*), kojima su tek proradili repići, u prigodi da otputuju nekamo i da se druže sa svojim vršnjacima, da kod njih stanu, da se kunu u vječno filmsko prijateljstvo koje ni *Povjerenik za film* neće jednoga dana pomutiti. Zamislite njihove razgovore prije spavanja po šibenskim mansardama, zamislite sreću malenih »autora« što se mogu praviti važni pred svojim simpatijama.

Žao mi je stoga što se ovaj događaj naziva *revijom*, a ne *festivalom*, jer *festival* znači bogobojazni hedonizam, slavlje i radost što najljepši dio života možeš podijeliti uz svoje vršnjake, daleko od roditeljske ignorancije i nastavničke bešćutnosti, a uz uznemirujući miris raspadajućih algi što pozivaju na ljetni razvrat.

Umjetnost, a posebno *medijska umjetnost* kao što je film, krijepi dušu optimizmom i vjerom u sutrašnji dan, susreće nas sa snovima bližnjih, pa festival, naravno, nije samo stroj za gledanje filmova i njihovo ocjenjivanje, već i sve što ide uz njega. Kako za djecu tako i za odrasle. Jedina je razlika što odrasli malo više jedu i piju, ali i kao mališani čeknu za ljubavlju, samo je nazivaju prigodnim imenom: *festivalski flert* što će, navodno, ojačati brak koji je u opasnoj kolotečini.

Najbolji i najsvrsishodniji festivali su oni gdje produkcija i festivalski hedonizam nekako idu držeci se za ruke. Tamo gdje hedonizam prezire produkciju počinje *Istok* u najgorem smislu te riječi, a tamo gdje je produkcija sve, a festivalska radost ništa — potpuni je zaborav svoga postojanja.

Mislim da se ove naše revije dobro drže kad je riječ o tananim odnosima ovih i festivalskih i životnih istančanosti.

Možda će vam se ovaj uvod učiniti pretjeranim i jedva čekat dio teksta o filmovima, ali kako je čitanje *Ljetopisa* jednostrana komunikacija i kako nema »interakcije«, važno je da se susretete s mojim stajalištima o filmu, koja su bitna za razumijevanje mojih prosudbi ovogodišnjeg dječjeg stvaralaštva.

Dakle, kao sinkretička umjetnost (znači — umjetnost što se organski sastoji od više samosvojnih, autentičnih umjetnosti koje žrtvuju svoj identitet za zajednički rezultat koji zovemo filmom), film može opasno odvesti svoga autora u *čorsokak* (turski: slijepa ulica) jednog od motiva koji nas sile da se upustimo u bogohulnu i skupu avanturu pravljenja ove optičke izmišljotine čijim porukama katkada senzibilne i nesrećene osobe vjeruju više nego životu samom.

Čak i odrasli profesionalci katkada povjeruju da je predivan zalazak sunca umjetničko djelo, a vješti bleferi (koji su se hrpimice sjatili oko filma) brzo su shvatili: ako radiš film o ljubavi, film će biti bolji ako ti glumi dobar »komad«, ako radiš film o ratu, film će biti bolji ako umjesto dva, imaš dvjesto tenkova u kadru.



Vode naše slavanske (OŠ Mladost, Osijek)

Velika većina ljudi čitavog je života rastrzana između krajnosti: da li su mediji općenito (pa tako i film, »naša najvažnija umjetnost« — kako je to ispravno zaključio još drug Lenjin, a Ameri to proveli u djelo), prijenosnici artističkog i umjetničkog napora oblik i pojavnost *komunikacije* ili *manipulacije*? Pa i roditelj će i u najtrivijalnijem momentu odgoja katkada ošamariti vlastito dijete i siliti ga da jede odvratna, ali hranjiva jela — jer je to za njegovo dobro! Koliko je umro diktatora uvjerenih da su činili dobro svom narodu, koliko je novopečenih tajkuna otišlo u zatvor jer su bili sigurni da zgrtanjem čine dobra djela čuvajući društvenu supstancu za »bolja vremena«.

I sad zamislite dijete koje je u prigodi raditi film!

Njegova komunikacija sastoji se od naivnih pitanja, a njegova manipulacija bijedan je pokušaj da se dodvori mnogima (a to su, osim mlađe sestre — gotovo svi) da budu milostivi i nasmiješeni prema njegovu, ničim izazvanu djetinjstvu.

Pa kako mi nismo psiholozi, ni dječje filmsko stvaralaštvo ne želimo koristiti u svrhu dječje psihijatrije, ako ćemo se ovdje ozbiljno i odgovorno baviti samo filmskim prosudbama, onda nam se valja latiti nekih kriterija:

1. Nije nužno djecu gnjaviti pretjeranom »filmskom kulturom«, oni su se kroz razne medije već nagledali filmova u tolikoj količini kao ni jedan odrastao filmofil. Naravno, valja ih uvijek upozoriti na rubna moralna i uljudbena područja, ali tako da ih sami propituju, definirajući vlastiti svjetonazor i duhovno uporište.

2. Film treba shvatiti kao igru u kojoj se vježba radoznalost, a radoznalost je infrastruktura kreativnosti, a kreativnost je jedino kakvo-takvo jamstvo opstanka.

Moram priznati, čitav žiri ovogodišnje Revije imao je slično mišljenje o tome, zato sam se toliko o tome i raspisao. Ocijenili smo i honorirali one uradke gdje su voditelji djecu poticali, a ne prisiljavali. Nagradili smo one filmove koji se svojim temama i filmskim izričajem ne dodvoravaju nikome, ali ne preziru dopadljivost; onim ostvarenjima koja otkače-



Parangal (OŠ Fausta Vrančića, Šibenik)



Smrt vreba utorkom (Videoklub Astra, Šibenik)

nost, izvornost, strast i dinamičnost pretpostavljaju »domaćem radu« kvazi-ispravne »režije« ili nadobudnim i nategnutim scenarijima.

Vjerojatno su najbolji filmovi nastali nakon dugotrajnih priprema i razgovora gdje se tražila iskrenost i preciznost, a kad se s čvrstom idejom došlo na »set«, onda se ispravno krenulo dječjim načinom: haj' mo se zekati!

Loše su prošli prerežirani filmovi, kao i filmovi gdje su se djeca samo zavitalavala, ali se nisu pripremala, pa je sve rezultat — nepotrebna improvizacija.

Zanimljivo je da su nagrade dječjeg žirija i žirija mladeži bile gotovo istovjetne onima nas »odraslih«, koji smo ogrezli u iskustvu i kompromisima.

Ono što je dubiozno i problematično jest činjenica da se katkad nisu mogli razlikovati radovi dobnih skupina ni po infantilnosti, ni po znatiželji. Čini se da se u odrastanju nešto pobrkalo, pogotovo što su u filmovima i njihovu nastajanju ravnopravno sudjelovali i dječaci i djevojčice, pa je zavladao pravi kaos neravnomjerne zrelosti.

Na okruglom stolu, na kraju Revije, iznijete su stoga ideje da se kategorije po uzrastu redefiniraju i da se u programu odvoje.

Bilo je dosta govora o nasilju u filmovima. O tome valja reći koju riječ.

Povijest filma nas poučava da je film stilizacija života, uvijek u izričaju jači od života. Pojavnosti nasilja u životu su mnogobrojne, perfidne, zapretene i opake. Užasniji i veći od njih je tek naš strah od njih, strah koji se taloži od prvoga dana u kolijevci kad su nam ugasisi svjetlo u sobi, pa do dana kad nam se u kuću uselila punica. Nikakav stilizirani oblik nasilja, ma kako žestok bio, ne može se usporediti s učincima na našu dušu onoga pravoga, životnoga pa i najbezazlenijeg nasilja, kad se recimo roditelji, navodno civilizirano i »sporazumno«, razvedu — kažu, za dobro djeteta.

Ne mistificiram »dobrotu« djece, ali ona su doista još moralno uščuvana bića, jer se kod njih moral još nije odvojio od ljubavi. Stoga, očekivati u njihovim filmovima »moralizira-



Sve zbog nje (OŠ Šestine, Zagreb)

nje«, doista je besmisleno. No, kako su već sigurno taknuti surovostima, jasno je da postaju opčinjeni nasiljem. Ali, oni se s njome sprdaju, djetinje želeći popraviti ovaj svijet. Isto to rade kad glasno pjevaju hodajući uz mračne stubove ne bi li otjerali svoj strah i vukodlake s njim.

Bilo je to jasno sineastima od tvoraca prvih vesterna pa do Tarantina.

Još jedna tema dominira u filmovima. To je, još uvijek naivna, ali erotski i te kako impregnirana tema ljubavi između djevojaka i momaka. Ako smo katkada kritični prema pretencioznosti takvih filmova, sjetimo se da odnos ljubavi, erotike i pornografije na filmu nisu riješili ni »pravi« autori snažnog filmskog i osobnog iskustva. Izgleda da je sfera intimnog života jedini životni »žanr« koji doista nikakav film ne može nadmašiti.

Držim da su ekološke teme, kojih ima dosta, djeci nametnute i da je stvarni i filozofski ekološki problem njima nejasan i nevažan.

Čulo se ponešto i o žanrovima. Kao, trebalo bi ih definirati i odvojiti. Bojim se da je to rizičan i nepotreban projekt u kojem ćemo za čas zaći u teško definirana područja i djecu samo zbuniti. Dapače, treba ih hrabriti da ne misle na žanrove, neka ih miješaju i mijese, neka njima manipuliraju i neka se s njima igraju. Neka doista, sam film shvate kao *fiction* pa ma kako realističan, glumljen ili dokumentaran bio.

A sada o filmovima.

Najbolji film (po mom mišljenju, jer dodijeljene su nagrade ravnopravne — prve nagrade svim nagrađenim filmovima) u kategoriji dječjeg stvaralaštva jest film *Parangal* (kino klub osnovne škole Fausta Vrančića iz Šibenika). To je filmić koji pršti šarmom, dječjom iskrenom duhovitošću, neposrednim i nenategnutim komentarima i nadasve, obiljem zornosti koje kamera voli. Čak i ideja da se djeca takmiče u ribarenju s pravim ribarima (koji u pravilu pretjeruju kad pričaju o ulovu) je izvorna. To je onaj tip filma u kojem djeca-stvaraloci svakako uživaju, a gledateljima poručuju da su najveće i najvažnije teme ovoga našeg svijeta uvijek vrlo blizu nas. I film dokazuje istinu da je obična autobiografija najbolji opis svijeta.

Videoklub Astra, također iz Šibenika, prikazao nam je film *Smrt vreba utorkom*. U pregledu filmova za selekciju, činio

nam se pomalo pretencioznim (djeca se odijevaju konspirativno i dramatično, penju se do jednoga stana i kad očigledni krimič dođe do vrhunca dramaturške tenzije, sve se rasprši u bizarnom obratu jer to su — maškare!). No kad smo ga odgledali na velikom platnu u Šibeniku, nismo mogli odoljeti činjenici da je taj filmić tako superiorno i precizno režiran i vođen, da to svojstvo nadilazi sva druga pitanja i ovo ostvarenje stavlja u položaj favorita. Tu se djeca nisu igrala s temom, ali su se izvrsno poigrala s — filmom.

Iz osnovne škole Antuna Augustinčića u Zaprešiću došao nam je filmski možda najinteresantniji film — *The Cure*. Naime, mali autori upotrijebili su izvanredan »štos« dvostruke ekspozicije, i junaka priče — ovisnika o TV-ekranu, npr. samo po sebi to je hvalevrijedna ideja, funkcionalno neobično primjerena ideji filma. Pogotovo su dramatični prizori kad dječak-slika hoda kroz prirodu i polako se rješava svoje napasti i opet postaje ljudskim bićem. Ovo je jedan od rijetkih filmova koji eksperimentalnim načinom priča jednu običnu filmsku priču, dokazujući da je svaki dobar film sam po sebi — eksperimentalan.

Iz iste osnovne škole stigao je i film *Bic*. I u ovome filmu osjećamo isti originalni rukopis, u najboljoj maniri otkačenih, eksperimentalnih filmova, ali dramaturški naslonjenih na realistični prosede. Kroz nepomični kadar, lijevo — desno u prvom planu jure biciklisti, tako brzo i tako često da to postaje nama, a i čudnovatom čitatelju novina u daljini totala — sasvim irelevantna činjenica. Kao dio krajolika i života koji se odvija u tom slučajnom mikrosvijetu. Ali, onda autor »poremeti« zadani red i istom brzinom kroz kadar na koncu prorjuri apsurdno vozilo — bicikl koji je napravljen naopako, ali na njemu je svejedno vozač kao da je to najnormalnija stvar na svijetu. Tek tada čitatelj novina, koji je zajedno s klupom na kojoj je sjedio bio tek dio scenografije, podiže pogled i gleda prema nama. I njemu koji je u kadru, i nama koji film promatramo »s ove strane rampe« jasno je da se rješenje i odgovori na pitanja apsurdna nalaze *izvan kadra*, a da je sam kadar tek djelić informacije o sveukupnim zbivanjima. Odličan film!

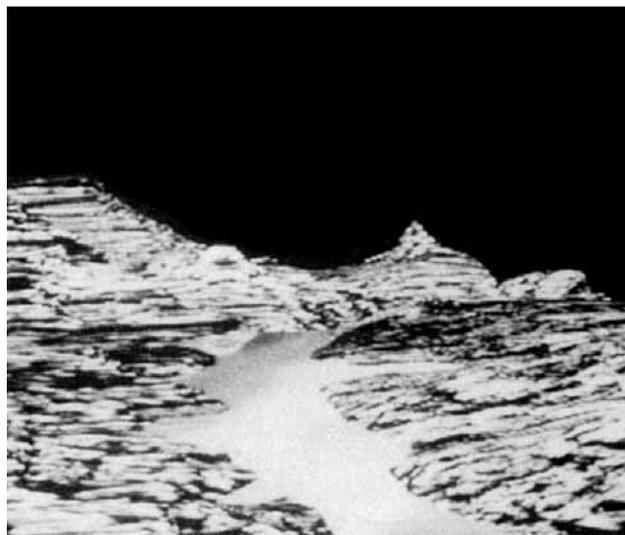
Buba film je crtić koji dolazi iz Škole animiranih filmova u Čakovcu, čijeg voditelja Edu Lukmana smo još prije dvadeset godina zvali legendarnim. Na žalost, još smo daleko od dana kad će se neko drugo mjesto čak i približiti rezultatima ovog izuzetnog studija. Ove godine iz Čakovca je došlo još nekoliko odličnih crtića, ali ovaj film o maloj bubi kojoj ukradu točkice je najkonzistentniji, u ideji i animaciji najizvorniji, u priči i poenti najzreliji. I film *Zoograd* je odličan, ali ima tipični otežavajući položaj koji se katkada javlja kad više djece radi na istom filmu. Naime tada se »smisli« priča da svatko radi jedan mali dio. Dakako, nije to slučaj kao kod zbora *Zagrebački mališani* gdje nekoliko nadarene djece snimi pjesmu, a onda okolo na playback nastupa i zijeva zbor od dvije stotine klinaca, ali — kompilacija se ipak osjeća što filmu daje status vježbe. To je isto hvalevrijedno, no u prednosti su uvijek filmovi gdje se »timski« rad ne osjeća toliko na konačnom filmu.

Osim ovih nagrađenih, spomenut ću još neke naslove koji su na mene ostavili poseban dojam i da sam bio »sam svoj žiri« i njih bih nagradio.

Videoklub Mursa i osnovna škola Franje Krežme iz Osijeka došli su s doista šarmantnim filmom *Park kulture*. Brbljava, ali vrlo duhovita djevojčica vodi nas kroz obični gradski park i izmišlja nevjerovatne priče kako se tu nešto strašno događalo. Osim ubojstava i pljački ima i ovakvih nevjerovatnih storija: »... Tu na klupi su se seksali, a onda ju je on nastavio silovati...« Odlična kritika urednosti svijeta ostalih i njihovog licemjerja i vještine da zabašure nemoral i nezakonje, pa da sve izgleda normalno i svakodnevno. Taj film ohrabruje male buntovnike i anarhiste da se posluže filmom i kažu odraslima što misle o njihovu projektiranom svijetu.

Meni osobno (za razliku od ostalih članova žirija) svidio se film *Doviđenja djeco*, napravljen u suradnji Hrvatske radiotelevizije i osnovne škole Marija Jurić Zagorka iz Zagreba. Svoje djetinje »prljave« snove da napakoste učiteljici (a kome će drugome?) djeca tako dosljedno provedu, toliko izlude sirotu nastavnicu da ona napusti školu. Zašto mi se sviđa taj film? Stoga što je toliko iskren i naivan u svojoj namjeri da sam doista navijao da se učiteljici dogodi ono što joj djeca priželjkuju. Ne zato što bi u stvarnome životu to trebalo raditi, ili stoga što će film možda »negativno utjecati« na djecu pa im možda dati ideju da to i naprave, već stoga što je iz svakog kadra potpuno jasno da je riječ o filmskoj stilizaciji dječje podsvijesti koja još nije toliko zakrečena da bi djeca radila ono što rade odrasli: jedno mislili, a drugo nam (filmom) pričali.

U kategoriji mladeži najdojmljivije ostvarenje svakako je film *Harmonija zabluda* kinokluba Zagreb iz istoimenog grada. Budući da sam pisao recenziju za ovaj film, dopustite mi da sam sebe citiram iz festivalskog kataloga: »Ovo se malo ostvarenje slobodno može nazvati primjernim. Izvanredna, sarkastična i cinična priča jedne generacije koja nema vlastitog identiteta. Svi nose *walkmane* na ušima, svatko živi u svome 'slušnom' ambijentu i komuniciraju samo mimikom i pokretima ruku, družeći se s dosadnim i nepoticajnim svijetom oko sebe, svijetom koji je bez etike, ljepote, odgovornosti i uzbuđenja. Kad na kraju skinu slušne aparature, onda



Virtual (FKVK Zaprešić)



Transilvanijska pastorala (VANIMA, Varaždin)

nijemo bulje u televizor na kome uopće i nije važno što se zbiva. Bitno je da se životari bez punih dimenzija života, pomoću tehničkih posrednika što nas poput aparata za infuziju održavaju u nejasnoj ideji opstanka. Vrlo hrabra i dramatična priča, koja afirmira film kao nenadomjestivi medij za postavljanje teških pitanja o svakodnevicu.

Pametnome dosta.

FKVK (Što to znači?) Zaprešić iz Zaprešića i 10. gimnazija iz Zagreba udružili su se i napravili izniman film *Z novih dvoroff*. Koristeći dvostruku ekspoziciju, u istom kadru slikovno i zvučno kontrapunktiraju vrijeme sjajne i raskošne prošlosti i bijedne i zapuštene sadašnjosti jednog ambijenta (dvorac — imanje slavnoga nam bana). Upečatljiv, jasan i glasan film. 3rd *millenium* videokluba Mursa iz Osijeka sjajan je filmić izvanrednih eksperimentalnih i vizualnih svojstava. To je film koji doista ohrabruje filmske zanesenjake. Naime, kad se o njemu piše može ga se samo hvaliti, a ne i prepričavati, jer to je jedno od onih uspješnih ostvarenja koja govore samim filmskim jezikom i mogućnostima. Unutar toga ostaje sve: i doživljaj filma, i njegova priča i poruka.

Transilvanijsku pastoralu Vanime iz Varaždina treba posebno pohvaliti. To je jedino zrelo animacijsko ostvarenje na ovoj Reviji gdje je upotrijebljena tehnika snimanja »kvadrat po kvadrat«, ali pod kamerom, što film lišava tehničke trivijalnosti od koje često pate animirani uradci gdje se predložci pripremaju unaprijed (cel ili papir). Ova tehnika je mukotrpna i rizična jer »nema popravka«, ali zato autoru pruža nepisive likovne mogućnosti. S takvom vrstom filma, klasični crtič se ne može u vizualizaciji takmičiti. Mlade djevojke koje su realizirale ovaj film, zrelo i rafinirano shvatile su to i napravile efektno ostvarenje, ambiciozno i neusporedivo.

Karta, film kinokluba Dom mladih iz Rijeke, pripada onoj vrsti filmova čiji *rejting* raste kako idu dani koji te na festivalu angažiraju. Misliš: eh, običan film, da vidimo ostale... I onda vidiš da takvih filmova i nema. Omladina se vozi autom koji se pokvari, hodaju kroz šumu da nađu pomoć i na kraju: »buuum!«, naiđu na minu. Kako jenjavaju posljednji zvukovi detonacije, tako se zatamnjuje i film. Nudi nam se zanimljiva dvojnost poruke: film možemo prihvatiti na razi-

ni obične opomene (što je također hvalevrijedno), ali možemo ga shvatiti i kao žestoku metaforu odnosa čovjeka i prirode (poput filma *Oslobađanje*, sjećate se, kad Jon Voith svira gitaru s kripom koji svira bendu).

Nekako sam uvjeren da su autori baš htjeli napraviti ovo drugo, pa da se ne bih razočarao, nisam ih u Šibeniku niti pitao je li to istina.

Eto, to su bili nagrađeni filmovi. Ukoliko dođu u kina u vašem gradu, ili u blize vam videoteke, svakako ih pogledajte.

No, bilo je još ostvarenja koja su bila u krugu zanimanja.

Mnogima se jako svidio film *Artifices murorum* kinokluba Nohma, klasične gimnazije iz Zagreba. To je utilitarno djelo o grafitima, pa koga zanima nek' izvoli!

Oni koji su skloniji klasičnoj naobrazbi omladine kad je film u pitanju, hvalili su dokumentarac — reportažu *Štrukli* videodružine COOO (a što li je pak sad to?) Dubrava iz Zagreba, film koji jasno i glasno iz ustiju stare maherice poučava kako ne bismo zaboravili vještinu spravljanja jedinog jela koje sam zavolio nakon moje jadranske životne epopeje iz prvih mi godina života i mladosti.

Svakako bih još pohvalio seriju filmova koju su vrijedni Zatrešćanci napravili u raznim koprodukcijama, a to su filmovi *Megamix*, *Ultrakick* i *Virtual* zbog više nego hvalevrijednog pokušaja da se u takozvanoj 3D (trodimenzionalnoj) animaciji proba napraviti nešto više od same vježbe. Ni iskusnim profesionalcima koji se širom svijeta trude pronaći formulu kako ovu beščutnu tehnologiju budućnosti impregnirati s malo originalne likovnosti, to ne ide baš često od ruke.

Filmski i videoradovi u natjecateljskom programu 38. revije

Osnovne škole

ADAMOV SVIJET ORIGAMIJA / Kinoklub OŠ Sikirevci, Sikirevci. — VHS, 8 min — Voditelj: Jure Ačkar

ANONIMNO PISMO / OŠ Vidici, Šibenik. — VHS, 8.32 min — Voditeljica: Gordana Kokić

BIC / CTK Zaprešić, OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić. — SVHS, 2.34 min — Voditelj: Miroslav Klarić

BUBA FILM / ŠAF Čakovec, Čakovec. — BETA, 2.30 min — Voditelji: Jasminka Bijelić, Edo Lukman

DAVOR / CTK Zaprešić, Zaprešić. — SVHS, 1.30 min — Voditelj: Miroslav Klarić

DOVIĐENJA DJECO / OŠ Marija Jurić Zagorka, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb. — Hi-8/BETA, 5 min — Voditelj: Velimir Rodić

GOST / OŠ Matija Gubec, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb. — Hi-8/BETA, 5 min — Voditelj: Velimir Rodić

HELP / Kinoklub OŠ Fausta Vrančića, Šibenik. — VHS, 7.53 min — Voditelj: Tomislav Crnogaća

JADI MLADOG PROMAŠIĆA / OŠ Petar Zrinski, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb. — Hi-8/BETA, 5 min — Voditelj: Velimir Rodić

JEDAN SAVJET KAKO BITI BOGAT... / VD *Slagalica*, OŠ Tin Ujević, VK Mursa, Osijek. — VHS, 1.40 min — Voditelj: Tihomir Jurčević

KAKO SMO IZRAĐIVALI BOOKMARKERE / Foto i videosekcija III. OŠ Bjelovar, Bjelovar. — VHS, 4.25 min — Voditelj: Antun Petrljić

ŽKO TEBE KAMENOM, TI NJEGA... / Škola animacije *Lukas*, OŠ Otona Ivekovića, Sešete. — VHS, 0.56 min — Voditelji: Dora Dančević, Dragomir Dančević, Ruža Kostelac

LJENČINA, POPRAVAK / Videoklub *Zmajevac*, OŠ Zmajevac, Zmajevac. — VHS, 2.20 min — Voditeljica: Roberta Pavić

MARINA I TOMO / Videoklub Oko II. osnovne škole Bjelovar, Bjelovar. — VHS, 6.11 min — Voditelj: Goran — Krno Kukulj

MOJ SVIJET / Kinoklub Biokovo, OŠ Stjepana Ivčevića, Makarska. — VHS, 8.30 min — Voditelj: Vinko Garmaz

MORČIĆ / Kinoklub 4 T, OŠ Kozala, Rijeka. — VHS, 10 min — Voditeljica: Petra Ključarić

NAGRAĐENA UPORNOST / OŠ Otok, Zagreb. — VHS, 11.30 min — Voditeljica: Jelena Bunjevac — Matičić

NAŠ PRVI CRTIĆ / Videosekcija OŠ Nedelišće, Nedelišće. — VHS, 7 min — Voditelj: Darko Pintarić

OD KOBASA NEMA SPASA / VANIMA, Varaždin. — BETA, 2.21 min — Voditelji: Dubravka Kalinić — Lebinac, Srećko Lebinac

PARANGAL / Kinoklub OŠ Fausta Vrančića, Šibenik. — VHS, 8.10 min — Voditelj: Tomislav Crnogaća

PARK KULTURE / Videoklub *Mursa*, OŠ Franje Krežme, Osijek. — VHS, 3.50 min — Voditelj: Zoran Bešlić

PUŠENJE / Prosvjetnokulturni centar Mađara u RH, Osijek. — VHS, 3.42 min — Voditeljica: Mirela Berlančić

SLIČICE IZ GRADA / OŠ Poreč, Poreč. — VHS, 4.12 min — Voditeljica: Dubravka Duličić — Paliar

SMRT VREBA UTORKOM / Videoklub *Astra*, Šibenik. — VHS, 6.33 min — Voditeljica: Gordana Kokić

SNAGA / Videoklub I. osnovne škole Bjelovar, Bjelovar. — VHS, 8.15 min — Voditelj: Ljubo Marković

SNJEŽNA AVANTURA / ŠAF Čakovec, Čakovec. — BETA, 2.41 min — Voditelji: Jasminka Bijelić, Edo Lukman

SREĆA / OŠ Malešnica, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb. — Hi-8/BETA, 5 min — Voditelj: Velimir Rodić

STRAŽA / Filmska grupa OŠ Janka Leskovara, Pregrada. — SVHS, 4.50 min — Voditelj: Milan Bunčić

SVE ZBOG NJE / Filmska družina OŠ Šestine, Zagreb. — VHS, 4.53 min — Voditeljica: Davorka Vuković

SVETA SANTA BARBARA / OŠ Mato Lovrak i Hrvatska radiotelevizija, Zagreb. — Hi-8/BETA, 5 min — Voditelj: Velimir Rodić

THE CURE / CTK Zaprešić, OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić. — SVHS, 4.16 min — Voditelj: Miroslav Klarić

VODE NAŠE SLAVONSKE / Filmska družina Mladost, OŠ Mladost, Osijek. — VHS, 3.52 min — Voditeljica: Đurđica Berlančić

ZAKONI PREŽIVLJAVANJA / Kinoklub II. osnovne škole, Varaždin. — BETA, 2.40 min — Voditeljica: Dubravka Kalinić — Lebinec

ZALJUBLJENI LEPTIRI / VANIMA, Varaždin. — BETA, 0.26 min — Voditelji: Dubravka Kalinić — Lebinec, Srećko Lebinec

ZOGRAD / ŠAF Čakovec, Čakovec. — BETA, 3.6 min — Voditelji: Jasminka Bijelić, Edo Lukman

Srednje škole

3^o MILLENIUM / Videoklub Mursa, Osijek. — VHS; 2.4 min — Voditelj: Branko Hrpka

ANNO DOMINI 1999. / Astronomska sekcija Druge srednje škole, Beli Manastir. — VHS, 8 min — Voditelj: Milan Stojanović

ANTININ PROBLEM / Filmska grupa Ekonomsko, upravno — birotehničke i trgovačke škole, Šibenik. — VHS, 10 min — Voditeljica: Nada Bujas

ARTIFICES MURORUM / Kinoklub Nohma, Klasična gimnazija, Zagreb. — SVHS, 12 min

CRNA KRONIKA / Kinoklub EBB, Ekonomska i birotehnička škola, Bjelovar. — VHS, 4.30 min — Voditelj: Goran Kruno Kukulj

DA JE MENI 100 DM-a / Videoklub Mursa, Centar za odgoj djece i mladeži, Osijek. — VHS, 3.20 min — Voditelj: Zoran Bešlić

DOMSKI BLUES / Videoskupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar. — VHS, 3.56 min — Voditelj: Dražen Pleško

FILM O GLINI / Videogrupa Graditeljske škole Čakovec, Čakovec. — SVHS, 7 min — Voditeljica: Kristina Horvat — Blažinović

HARMONIJA ZABLUDA / Kinoklub Zagreb, Zagreb. — VHS, 15.30 min — Voditelj: Vedran Šamanović

KARTA / Kinoklub Dom mladih, Rijeka. — SVHS, 3.47 min — Voditelj: Josip Šarlija

MEGAMIX / FKVK Zaprešić, Zaprešić, SŠC Ruđer Bošković, Zagreb. — SVHS, 3.13 min — Voditelj: Miroslav Klarić

MUZEJ JOSIPA HRESTAKA / FKVK Pregrada, Pregrada. — SVHS, 5 min — Voditelj: Milan Bunčić

NEŠTO VIŠE OD VODE / Centar tehničke kulture, Osijek. — VHS, 3.54 min — Voditelj: Branko Hrpka

PAKLENI VOZAČI / Video-Dikobraz, Gimnazija i strukovna škola Jurje Dobrile, Pazin. — VHS, 10 min — Voditelj: Igor Dobrić

PJESNIK O PJESNICIMA / Video-Dikobraz, Gimnazija i strukovna škola Jurje Dobrile, Pazin. — VHS, 11 min — Voditelj: Igor Dobrić

POSLEDNJI POZDRAV / GFR film-video, Požega. — VHS, 1 min — Voditelj: Željko Balog

POVRATAK / Videoklub Mursa, Osijek. — VHS, 3.39 min — Voditelj: Branko Hrpka

RH — SJEVEROISTOK / Filmska družina Ugostiteljsko — turističke škole, Osijek. — VHS, 3.20 min — Voditeljica: Branka Lukić

SJEĆANJE / Videodružina Gimnazije, Karlovac. — VHS; 0.48 min — Voditelj: Damir Jelić

ŠTRUKLI / Videodružina COOO Dubrava, Zagreb. — VHS, 12.15 min — Voditelj: Milivoj Labudić

TRANSILVANJSKA PASTORALA / VANIMA, Varaždin. BETA, 2.51 min — Lebinec, Srećko Lebinec

VIRTUAL / FKVK Zaprešić, Zaprešić, X. gimnazija, Zagreb. — SVHS, 0.43 min — Voditelj: Miroslav Klarić

Z NOVIH DVOROFF / FKVK Zaprešić, Zaprešić, X. gimnazija, Zagreb. — SVHS, 3.23 min — voditelj: Miroslav Klarić

(Priredio: V. ML)

Dragan Rubeša

Off Cannes

Cannes 2000: Quinzaine des realisateurs: rasadnik novih ideja



Poster 30. obljetnice Quinzainea

Umoran od lančanog bombardiranja trendovskim ekscesima i provokacijama, Cannes 2000 označio je veliki povratak »klasičnog« filma. Kao da su nam svi autori uvršteni u festivalsku konkurenciju u svom traganju za izgubljenim vremenom i unutarnjim snom pokušavali dokazati da je život film i da nam jedino magija pokretnih slika može pomoći da preživimo, kako je to nekoć bilo. Za razliku od prijašnjih izdanja ove etablirane manifestacije, festivalski šokovi su se ove godine nudili na kapaljku. Osim mentalnih projekcija jedne isprane židovske domaćice, kojima nas je bombardirao Darren Aronofsky u svom uznemirujućem filmu *Requiem for a Dream* i eksplicitnog prizora skalpiranja Aarona Eckharta u LaButeovom filmu *Nurse Betty*, što je još uvijek bila prava dječja igra s obzirom na njegove ranije ekscese (*In the Company of Men*, *Our Friends and Neighbours*) u Canneskim programima gotovo da i nije bilo naslova koji su izazvali mučninu u želucu. A vizualno raskošni *jidai-geki* Nagise Oshime (*Tabu*) u kojem je njegov autor srušio posljednji japanski tabu (homoseksualnost u samurajskim redovima) ipak ne korespondira s prirodom njegovog naslova. Oni koji su od Oshime očekivali homoerotsku varijantu *Carstva čula* mora-

li su se zadovoljiti romantičnim *gay* uzdasima u stilu: »*Želio bih se probuditi uz pjev slavuja nakon što sam proveo noć u tvom naručju*«. I to je O. K. Jer, ranija festivalska izdanja su nam često dokazivala da su se najavljene provokacije znale pretvoriti u sveopću dosadu.

Staromodne priče

Ovogodišnja retromanija koja je obilježi program u Cannesu očitovala se u svim mogućim formama, od nostalgičnog povratka »staromodnim« pričama u kojima dominiraju tipične američke teme koje smo upoznali na stranicama krimi komada Jeromea Charyna (*The Yards* sjajnog Jamesa Greya) i žanru klasične melodrame (izniman Wong Kar Wai u svom najnovijem filmu *In the Mood for Love* napušta frenetičnu atmosferu neonskih gradova i koketira s rafiniranom poetikom ljubića), do fascinacije holivudskim mjuziklom (Von Trierov *Dancer in the Dark*) i atipičnog transfera Oliviera Assayasa (*Sentimentalne sudbine*) u ozračje porculanskih servisa iz Limogesa u boji bjelokosti čija perfekcija izrade korespondira sa savršenstvom jedne ljubavi. Kod drugih se ovaj *comeback* »klasičnog« filma iščitavao kao *hommage* njihovu redateljskom idolu. Amos Gitai (*Kippur*) u antiratnoj drami smještenoj u tijek sirijsko-izraelskog rata nadahnut je Samom Fullerom. Braća Coen (*Oh Brother Where Art Thou*) u priči o trojici odbjeglih zatvorenika ispisuju uvrnuti *hommage* Prestonu Sturgesu (šifra: *Sullivanova putovanja*) i Clarke-u Gableu (šifra: George Clooney). Sjajni Japanac Shinji Ao-

V. Vagon, *Le secret*

yama (*Eureka*) razotkriva nadahnuće u Johnu Fordu, što se nadasve odnosi na način na koji promatra krajolik (široka prostranstva, kanjoni) dok prati junake filma na njihovoj emotivnoj odiseji. A John Woo (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*) fasciniran je tradicionalnim kung-fu filmom u kojem dominiraju maestralno koreografirani borilački prizori od kojih gledatelju zastaje dah.

Bio je to i festival žena, ali ne i »feministički« festival. Festival ženskih sudbina (*Esther Kahn, Woman on Top, Things You Can Tell Just By Looking at Her*) i ženskih monologa (*Bread and Roses, Nevjerna*). Ali i nezaboravnih dječjih monologa, poput onog finalnog u atmosferski snažnoj obiteljskoj kronici koju je snimio jedan od začetnika tajvanskog novog vala Edward Yang (*Yi Yi*), autor definitivno najboljeg festivalskog filma.

No, mediji su često naglašavali da se najatraktivniji canneski naslovi kriju u njegovim paralelnim selekcijama. To se nadasve odnosi na njegov neslužbeni program *Quinzaine des Realisateurs* (Petnaest dana redatelja), čiji se umjetnički direktor oduvijek rukovodio nekonvencionalnim pristupom u izboru naslova. Dvorana u kojoj se održavaju projekcije filmova uvrštenih u *Quinzaine* ne nalazi se u sklopu festivalske palače, nego u hotelu Noga-Hilton na Croisetti. Ozračje koje tamo vlada nije nimalo glamurozno, kao što je to slučaj sa svečanim projekcijama filmova iz službene konkurencije koje su rezervirane za Grand Theatre Lumière. Nema tu nikakvih crvenih sagova, raskošnih toaleta i smokinga. Sve je mnogo opuštenije u skladu s njegovim *off-Cannes imageom*.

Nema odvojenih projekcija za javnost i akreditirane novinare. One su dostupne svima, bez obzira na njihov festivalski status. A konferencije za novinare održavaju se u opuštenoj atmosferi šatora postavljenog na obližnjoj terasi.

Selektorski pluralizam

Kao što je to slikovito opisao Gerard Modrillat, predsjednik Društva francuskih redatelja (Societe des realisateurs de films), *Quinzaine* je poput djeteta na kojem roditelji stalno viču da se ode igrati negdje drugdje. I doista, njegovi selektori su u svom pluralizmu oduvijek tragali za onim »drugim« u filmu i otvarali zabranjena vrata, rukovodeći se maksimum onog pametnog rabina: »Nikad nemoj pokazivati put onome koji ga zna jer bi se mogao izgubiti«. *Quinzaine* je bio i ostao rasadnik novih ideja i odskočna daska za brojne generacije sineasta. Jer, iako je za svjetsku filmsku elitu rezervirana službena konkurencija Cannesa, a svi njeni filmovi su ujedno i svjetske premijere, po čemu se ova priredba razlikuje od sličnih festivala, njihovi su autori mahom doživjeli svoje cannesko krštenje upravo na *Quinzaineu*. No, kad bi parafrazirali *Deklaraciju o ljudskim pravima* da su »svi filmovi rođeni slobodni i imaju jednaka prava«, taj se princip danas promatra kao utopija, kolikogod se selektori *Quinzainea* trudi li da se njime rukovode. To postaje sve teže, nadasve u današnjem vremenu u kojem autorski anonimusi i njihovi »mali« filmovi s nepoznatim glumačkim imenima teško mogu opstati na agresivnom filmskom tržištu jer nisu »immediately marketable«, kako bi to u svom dobro znanom stilu izjavilo društvo iz *Varietyja*.



M. C. Questerbert, *La chambre obscure*

B. Ghobadi, *Vrijeme opijanja konja*

Inaugurirao ga je davne 1969. godine francuski redatelj, glumac i bivši urednik *Cahiersa* Jacques Doniol-Valcroze, *Quinzaine* je funkcionirao kao odgovor na prosvjede šezdesetosmaša koji su godinu prije prekinuli canneski festival jer ih je iznervirao njegov elitizam. A *Quinzaine* je bio sve samo ne elitistički. To je dokazao njegov legendarni umjetnički direktor Pierre Henry-Deleau već u njegovu prvom izdanju, kad su se njegovi filmovi prikazivali u neuglednom canneskom kinu Rex, pri čemu je akcent stavljen na nekonvencionalnosti i selektorskom pluralizmu. Bila je to godina u kojoj su se *Quinzaineu* dogodila dva kubanska filmaša (Humberto Solas i Manuel Octavio Gomez), dva Oshimina filma (*Dnevnik lopova iz Shinjukua* i *Vješanje*), suludi Roger Corman (*The Trip*), Bernardo Bertolucci (*Partner*) i Robert Bresson (*Nježna žena*) koji je ove godine posthumno proglašen počasnim predsjednikom Društva francuskih redatelja. Brojčani podaci vezani uz *Quinzaine* doista su impresivni: do 1998. godine, u kojoj je proslavio svoju 30. obljetnicu, na njegovu programu prikazano je 686 dugometražnih i 163 kratkometražna filma.

Quinzaine je u sedamdesetim godinama označio veliki iskorak iranske kinematografije na svjetsku scenu. Bilo je to 1972. kad je u njegovu selekciju uvršten *Poštar* Dariusa Mehrija. Morrissey nas je zagrijao svojom *Vrućinom*. Njemački novovalovci su se u tom razdoblju tretirali poput *Quinzaineovih* miljenika. Scorsese je imao svjetsku premijeru svog filma *Mean Streets*. Prikazan je *Teksaški masakr motornom pilom* Tobe Hoopera. A Bigasa Lunu je nakon projekcije filma *Bilbao* ošamarila majka njegove glavne glumice. Godi-

ne 1984. Deleau je upoznao evropsku publiku s anonimnom Jimom Jarmuschom (*Stranger Than Paradise*), a 1995. je označila početak mojih canneskih hodočašća, kad me je oborio s nogu Haynesov *Safe*. Jubilarom 30. *Quinzaineu* dogodio se suludi Todd Solondz (*Happiness*), dvije godine prije no što je njegov film ugledao mrak naših kinodvorana. No, Solondza smo uzalud čekali da se pojavi na konferenciji za novinare, jer su ga roditelji nakon projekcije filma odveli u hotelsku sobu da im objasni gdje su pogrešili u svojim odgojnim metodama, kad mu se po glavi motaju takve opskurne ideje.

Novo umjetničko vodstvo

Prošle godine okončala se era legendarnog Delaua, kada je položaj umjetničkog direktora preuzela agilna Marie-Pierre Macia. Njezina se programska koncepcija nije bitno izmijenila, osim što su u program *Quinzainea* uvršteni i francuski filmaši, nakon što je ukinuta canneska paralelna selekcija *Cinemas en France* u kojoj su imali getoizirani status. No, iako je ovogodišnja francuska autorska postava mahom bila sastavljena od mladih redateljica i njihovih debitantskih filmova, među njima treba jedino izdvojiti talentiranu Virginie Wagon (*Tajna*), koliko god je neprijeporan utjecaj kojeg je na njezin senzualni i krajnje naturalistički rukopis ostavio Eric Zonca (riječ je o autorici koja je potpisala scenarij za njegova posljednja dva filma).

No, bez obzira na njegovo novo umjetničko vodstvo, *Quinzaine* ni ove godine nije odustao od sveopćeg autorskog šarenila koje se manifestiralo u naslovima potpuno dijametral-

B. Tarr, *Werckmeister harmoniak*

nog senzibiliteta, u rasponu od tipičnih »*crowd pleasera*« (ugadača masi), kao što je to bio Hermanov film *Purely Belter*, pa sve do krajnje osobnih autorskih projekata, poput apokaliptičnog Bele Tarra (*Werckmeister Harmoniak*) koji traje samo dva sata i trideset minuta, što je prava sitnica u usporedbi s njegovim maratonskim *Satan tangom*. Ipak, ovogodišnje izdanje *Quinzainea* bilo je inferiornije s obzirom na njegova prijašnja izdanja, što još uvijek ne znači da u mraku dvorane Valcroze nismo uživali u impresivnim ostvarenjima. To se nadasve odnosi na lascivnu i neuništivu gruzijsku redateljicu Nanu Djordjadze (*27 promašenih poljubaca*), politički angažiranog Raoula Pecka (*Lumumba*) i Chang-Dongovu intimističku meditaciju o izgubljenoj nevinosti (*Peppermint Candy*). Najpredaniji fanovi iranskog filma ponovno su mogli uživati u još jednoj u nizu neorealističkih freski iz Kurdistanu koju u dobro znanoj maniri reciklira Bahman Ghobadi, autor debitantskog filma *Vrijeme za opijanje konja*. A Elias Mehrling (*Sjenka vampira*) u svom bizarnom i duhovitom filmu prati zbivanja vezana uz produkciju Murnauovog *Nosferatua*, ispreplećući stvarnost s poetski intoniranom fikcijom i njenim idiosinkrazijama, pri čemu promatra glumački izričaj Maxa Schrecka (igra ga izvrsni Willem Dafoe) kao preteču »metode«, pošto se on tako snažno uživio u svoju ulogu da je Murnau pokušao uvjeriti svoju ekipu da je riječ o pravom vampiru.

Ipak, najugodnije iznenađenje ovogodišnjeg *Quinzainea* priuštio nam je britanski filmaš Stephen Daldry (*Dancer*) koji je svoj prekrasni film smjestio u jedan rudarski gradić u razdoblju thatcherovskih osamdesetih. Njegov je glavni junak siromašni dječak kojeg autoritativni otac upisuje u boksački klub, iako njega ne zanima boks nego u tajnosti pohađa baletni tečaj koji se održava u istim prostorijama, nakon što boksači završe trening. No, Daldryjev film nije nikakvo prežvakano lamentiranje na temu drugotnosti i netolerancije. On tretira dječakov ples kao terapiju, natjeravši ga da izbaci u svojim nastupima svu nagomilanu energiju i očaj, kako bi u zanosu igre počeo osjećati promjene na svom naelektriziranom tijelu. I doista, Modrillatova izjava o statusu *Quinzainea* s obzirom na ostale programe u Cannesu najbolje korespondira sa sudbinom Daldryjevog junaka, pa makar je njegov mali junak dragovoljno odlučio da se igra negdje drugdje, gdje neće nikome smetati. No, kao što je on na kraju postao afirmirani baletni umjetnik kojeg ponosni otac promatra u Bourneovoj koreografiji *Labuđeg jezera* na daskama londonskog West Enda, tako će i autor *Dancera* sa svojim idućim projektom zasigurno dogurati do Grand Theatrea Lumière i svoje traperice zamijeniti elegantnim smokingom. Jer, *Quinzaine* je ionako mahom predstavljao njegovim autorima ulaznicu za neku od budućih natjecateljskih selekcija. A ako Daldry krene stopama Sama Mendesa, Hollywood će ionako zadovoljno trljati ruke.

Sanja Muzaferija

Festival krimića

Festival du film policier, Cognac, travanj, 2000.

Svijetla festivalska prošlost

U dobroj tradiciji francuskoga filma koji se konzistentno bavio svojim policajcima i žandarima (osim u filmu *policier*, policijskim su se snagama bavile npr. francuske komedije s Luisom De Funnesom), Festival du Film Policier u Cognacu slabo poznat široj filmskoj javnosti, održao se ovoga travnja već osamnaesti put. No, zahvaljujući dijelom bogatom patronatu (ondje gdje se proizvode Martell i ostali slavni francuski konjaci koji su simbol luksuza, sasvim sigurno ima i novca), a dijelom spretnom marketingu, Festival se vremenom proćuo među znalcima, a u Francuskoj za nj znaju doslovno svi — s obzirom da su tamošnji gosti odreda kako francuske, tako i američke zvijezde prve kategorije. Među filmovima koji su ranijih godina prikazani na ovom festivalu, svakako vrijedi spomenuti *48 sati* Waltera Hilla, *Ostermanov vikend* Sama Peckinpaha, *Big Easy* Jima McBridea, *Lovac na ljude* Michaela Manna, *Ubij me ponovno* Johna Dahla, *Ruka koja njiše kolijevku* Curtisa Hansona, *Plitki grob* Dannyja Boylea, *Jednostavan plan* Sama Raimija, *LA povjerljivo* Curtisa Hansona, i mnogi drugi. Zahvaljujući dijelom slavnim gostima, ali i zanimljivim filmovima koji se uvjetno mogu uvrstiti u žanr *policiera*, a više u širu kategoriju *krimića*, organizatorima je doista tijekom godina uspjelo da u Cognacu pokažu sve što je vrijedno od vlastitih, francuskih djela na ovu temu, ali i iz kinematografija drugih zemalja. Mnogih filmova, kao ni gostiju koji su ovdje boravili tijekom godina, poput Alaina Delona, Andrea Techinea, Jacqueline Bisset, Rolanda Joffea, Johna Dahla, Sydneya Lumeta, Arthura Penna, Terencea Younga, Samuela Fullera, Sergia Leonea ili Mela Ferrera, ne bi se postidjeli ni drugi, mnogo razvikaniji francuski festivali, kao što je primjerice festival američkog filma u Dauvilleu.

Ove je godine Festival u Cognacu, osim 7 filmova u konkurenciji, prikazao i filmove mladih autora i debitantske filmove u sekciji pod imenom *Sang Neuf (Svježa krv)*, zatim dva filma pretpremijerno (film *The Fourth Floor* Josha Klausnera s Juliette Lewis, Williamom Hurtom i Shelley Duvall i film *Guilty* Anthonyja Wallera s Billom Pullmanom, koji je bio prisutan, te Gabrielle Anwar i Joanne Whalley-Kilmer). Pokazao je potom retrospektivu *policiera*, kratkometražne i televizijske filmove koji su također bili *policier*, barem prema kriteriju umjetničkog direktora festivala, Brune Barda. Dodijeljena je i nagrada za policijski roman, jer festival osim filmova, nastoji njegovati odabrani žanr i u pisanom mediju.

Nagrađena je Dorothee Chiffot *Un raccourci saisissant (Uzbudljiva prečica)*.

Festivalska sadašnjost i filmovi

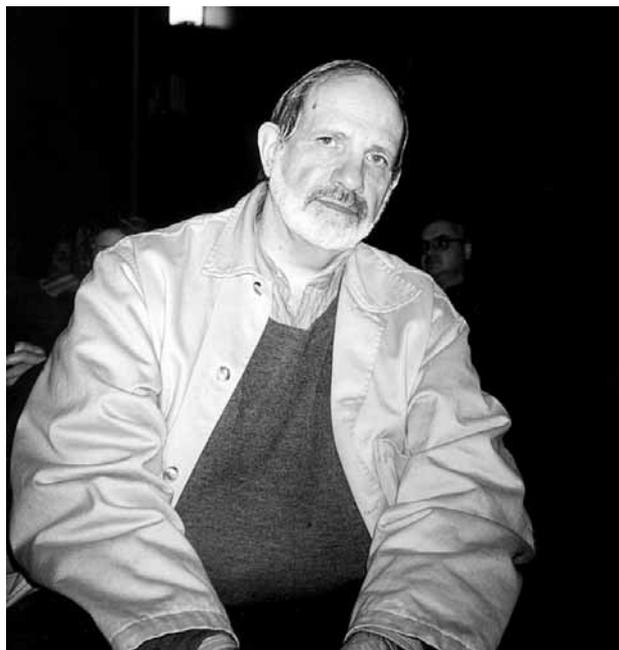
U žiriju za dugometražni film u konkurenciji ove su godine sjedili odreda slavni: francuske glumice Romane Bohringer, Brigitte Fossey i Mathilde Seigner, komičar Smain, glumac, redatelj i scenarista Patrick Braoude i glumac Jean-Pierre Kalfon, pisac i redatelj Vincent Ravalec, scenarista i redatelj Frederic Schoendoerffer, američki glumci Bill Pullman i Liev Schreiber i predsjednik, redatelj, scenarista, pisac, producent i glumac Oliver Stone.

Za doživotnog počasnog predsjednika Festivala izabran je Claude Chabrol, a među renomiranim gostima ovogodišnjeg festivala bio je i legendarni Brian De Palma, čiji film *Mission to Mars* ovih dana dobro prolazi u američkim kinima, ali mnogo slabije među kritikom. Osobito je bio zanimljiv susret De Palme i Stonea, koji su nekad surađivali na već mit-skom *Licu s ožiljkom*.

Festival je otvorio novi film Johna Frankenheimera *Reindeer Games*, s Benom Affleckom, Garyjem Siniseom i Charlize Theron u glavnim ulogama. Scenarij je potpisao Ehren Kruger (autor scenarija za *Vrisak 3*), koji se ponovno, kao i u filmu *Arlington Road (Gradani opasnih namjera)*, bavi pitanjem povjerenja: kome, koliko i do kada vjerovati? Teško da bi se taj film Johna Frankenheimera (*Manchurian Candidate, Ronin*) mogao ubrojiti među njegova bolja ostvarenja, a jedino je pravo uživanje u ovom krimiću Ben Affleck koji je još jednom superiorno potvrdio svoje izvanserijske glumačke sposobnosti, osobito zato što je ovdje u ulozi robijaša, dakle izvan svoga »tipa«. Priča se zavrta kad jedan od dvojice robijaša koji dijele ćeliju, pogiba u zatvorskoj pobuni neposredno prije izlaska kad se konačno trebao susresti s djevojkom koju je upoznao preko pisama. Iskušenje je preveliko, pa se »cimer« (Affleck) koji tada uistinu i izađe iz zatvora, ne može suzdržati da se lažno ne predstavi i ne provede vikend s lijepom Ashley (Theron). Ispostavi se da je ona sestra opakog kriminalca (Sinise) i da im Affleck treba pomoći u pljački kockarnice... Film je kritika slabo primila i premda sasvim sigurno nije riječ o remekdjelu, nije posve neduhovit; da pred kraj nije zapao u klopku koju je sam sebi postavio neprestanim nizanjanjem novih obrata, ostavio bi znatno bolji dojam. Kritičar *New York Timesa*, Elvis Mitchell, duhovito je

to sažeo riječima da film uspijeva »od duhovitog na početku, pred kraj postati smiješan.«¹ *In Too Deep*, Australca Michaela Rymera, priča je o policajcu detektivu na tajnom zadatku kojem uspijeva ući toliko duboko u crnačku gangstersku organizaciju da više nitko, pa ni on sam, nije siguran na kojoj je strani. U glavnim su ulogama Omar Epps, LL Cool J, Nia Long i Stanley Tucci. Izvanredna kamera i ozbiljan pristup likovima pridonosi kvaliteti filma koji je lako mogao skliznuti u pomodni »gangsta kič«, a koji povremeno ipak postiže snagu i pravu mjeru tragike. Ocjena? Solidan gangsterski film koji ujedno pruža zanimljiv uvid u nijanse hip-hop podzemlja i zadovoljava, barem dok god se ne prisjetimo usporedbe s vrhunskim *Donniejem Brascom* (Mike Ne-well) slične tematike.

The Opportunists debitanta Mylesa Connella, (zapaženog po režiji nekih epizoda zanimljive TV-serije *Odjel za umorstva* prikazivane i kod nas), podsjeća, pak, na *Kiss of Death* Barbeta Schroedera. U glavnim su ulogama Christopher Walken, ovdje pomalo zakočen, ali još uvijek neosporno izvrstan, zatim John Ortiz, Michael McDonald i Cyndi Lauper. Glavni junak Vic Kelley (Christopher Walken), nekad iskusni obijač sefova, sada vodi napola propalu mehaničarsku radionicu želeći ostati pošten, bez obzira na neplaćene račune i dugove, a uz pomoć svoje kćeri (Vera Farmiga) i djevojke (Lauper). Jednoga dana, međutim, na vrata mu pozvoni daleki rođak iz Irske (McDonald), koji vjeruje da je Kelley (Walken) još uvijek aktivan vrhunski lopov. Film nije dovoljno mračan da bi bio *noir*, a ipak je nedovoljno brz da bi bio pravi akcijski film, pa tako ostaje negdje napola puta. Slično bi se moglo izreći i za film Thaddeusa O'Sullivanana, *Ordinary Decent Criminal*, koji također samo donekle spašava izvrstan glumac. Ovdje je to karizmatični Kevin Spacey, potpomognut izvanrednom i seksi Lindom Fiorentino, Peterom Mullanom i Stephenom Dillaneom. Michael Lynch (Spacey), obiteljski je čovjek s čak dvije sretne obitelji, od kojih obje znaju za onu drugu. Sve uistinu ostaje u obitelji jer one su sestre. Lynch je uspješan vođa bande a vrlo je blizu i statusu gradskog (Dublin) i nacionalnog junaka kojeg slavi irski narod. Kritičari su ovom filmu zamjerili pretjeranu sličnost s *Generalom* Johna Boormana, pa su čak i u pogledu glavnog junaka, kojeg u Boormanovom filmu igra Brendan Gleeson, prednost pred Oskarovcem Spaceyem dali ovom drugom. U oba filma, naime, glavni junak prekriva lice kad se god pojavi u javnosti, obojica pljačkaju na identičan, »umjetnički način«, a ima i kadrova koji djeluju poput prave kopije Boormanovih. Film je nastajao otprilike u isto vrijeme, a inspiriran je istim kriminalcem, Martinom Cahillom, poznatim dablinskim gangsterom, pa je vjerojatnost krađe ideja zapravo mala, ali s obzirom da se *Ordinary Decent Criminal* pojavio kasnije, sličnost s poprilično uspješlijim *Generalom* ide mu direktno na štetu. Ni s ovim filmom, kao ni s *The Opportunists*, ništa nije zapravo krivo, osim što se gledalac nakon gledanja osjeća na čudnovat način prikraćenim, ili pak s projekcije izade s maglovitim dojmom kako je sve



Brian de Palma

to odnekud poznato (čak i ne samo zbog Boormanovog filma).

Thick As Thieves prvi je film Scotta Sandersa i odmah je s njim privukao pozornost na festivalu nezavisnog filma u Sundanceu. U glavnoj je ulozi Alec Baldwin, glumac koji, kako je to na Festivalu izjavio predsjednik žirija Oliver Stone, zaslužuje mali *push*, s obzirom da je kvalitetan glumac kojem u posljednje vrijeme baš ne ide; glavnu žensku ulogu igra Rebecca De Mornay (opasna detektivka). Iako će stroži kritičari filmu sasvim sigurno zamjeriti (ipak neuspješan) pokušaj da se doima poput ekraniziranog Elmora Leonarda, oni benevolentniji će ipak priznati da je mladi Scott Sanders pokazao stanovitu nadarenost i originalnost. *Thick As Thieves* nepogrešivo pripada u ponovno sve popularniji *noir*, bio on žanr ili tek stil, a prepoznaje se po idiosinkratičnom humoru, skicozno napisanim likovima koje utjelovljuju iznimni glumci i pomalo mračnom ozračju. Baldwin u ulozi prekaljenog profesionalca koji svoje poslove obavlja brzo, elegantno i bez greške, da bi se potom povukao u svoju intimu i slušao jazz, doista je odličan, a *soundtrack* (*) vrvi uistinu genijalnom glazbom. S obzirom da Macklin (Baldwin) dolazi u filmu u sukob s okrutnim lokalnim gangsterom Pointyjem (Michael Jai White), film je moguće kategorizirati i u gangsterske filmove. Duhovitost scenarija (Sanders i Arthur Krystal, prema priči Patricka Quinna) nadomješta nedostatak stilske ispoliranosti, i premda povremeno, na vlastitu štetu, previše podsjeća na *Daleko od očiju* Stevena Soderbergha, očigledno je da Sanders, donekle poput Jean-Pierra Melvillea, razumije i suosjeća s liričnim i melankoličnim vidovima života sitnih lopova i ubojica.

Filmu *Where the Money Is* Mareka Kanievske, te producenta Ridleyja Scotta, mnogo se toga može oprostiti na račun

1 Mitchel, Elvis, 2000, »Reindeer Games«: Santa Would Surely Be Useful Right Now, New York Times, 25. veljače



Predsjednik žirija Oliver Stone i Sanja Muzaferija

glavne glumice Linde Fiorentino, koju i sam redatelj smatra svojim svojevrsnim fetišem. Uz ovu uistinu izvanredno talentiranu glumicu, u filmu igraju i legendarni Paul Newman i Dermot Mulroney, pa se i neke negativnosti filma, poput scenarijske ishitrenosti ili praznjikavosti lakše mogu pod-

nijeti. Kad u dosadan život medicinske sestre (Fiorentino), koja se udala za svoju gimnazijsku ljubav (Mulroney), uđe moždanim udarom navodno paralizirani robijaš (Newman) kojeg privremeno smještaju u gerijatrijsku bolnicu, i ona ispravno zaključi da se on samo pretvara, započinje jedan posve neobičan *menage a trois* čiji je kraj predvidiv iako ne i sasvim uobičajen. Ako se u tom krimiću usprkos svemu ipak uživa, to je zahvaljujući neobičnim kutevima kamere, izvanserijskoj, mirnoj i ekspresivnoj Newmanovoj glumi i karizmatičnoj i izazovno seksualiziranoj Lindi Fiorentino.

Pobjedu u Cognacu slavio je domaći, francuski film *Une affaire de gout* Bernarda Rappa, prema scenariju Philippea Ballanda i Bernarda Rappa, psihološki triler, priča o manipulaciji koja, istini za volju, jedva da se, kroz ušicu igle, može provući u kategoriju *policiera*. Frederic Delamont (Bernard Giraudeau), ekscentričan i fobičan, pedesetogodišnji industrijalac u jednom restoranu upoznaje mladog i simpatičnog konobara (Jean-Pierrea Lorita). Uskoro mu ponudi da za golemu plaću, uz auto s vozačem i mnoge druge beneficije, postane njegov osobni kušač. Ono što započinje kao gastronomska pustolovina, polako se, ali sigurno pretvara u opasnu i perverznu igru, aferu koja neminovno završava tragično.

Festival du Film Policier, međutim, završio je sretno i svečano. Pobjednici i, svojstveno za ovaj festival, svi ostali, koji su na ovom Festivalu odreda tretirani kao VIP-ovi, svršetak Festivala su proslavili, a čime li nego — vrhunskim konjacom.

Kriminalistički film — bibliografija

priređila: Sanja Muzaferija

- Baxter, John, 1970, *The Gangster Film*, New York: Zwemmer and Barnes
- Bywater, Tim; Sobchack, Thomas (ed.), 1989, *Introduction to Film Criticism: Major Approaches to Narrative Film*: New York and London, Longman
- Cawelti, John G., 1976, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press
- Chabrol, Claude, 1955, »Evolution du film policier«, *Cahiers du Cinema* 54, str. 27-33
- Clarens, Carlos, 1980, *Crime Movies: An Illustrated History*, New York: Norton
- Grant, Barry Keith (ed.), 1986, *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press
- Hollows, Joanne; Jancovich, Mark (ed.), 1995, *Approaches to Popular Film*, Manchester and New York: Manchester University Press
- Kaminsky, Stuart M., 1974, *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Ohio: Pflann
- Kauffmann, Stanley; Henstel, Bruce (ed.), 1972, *American Film Criticism*, New York: Liveright
- Schatz, Thomas G., 1981, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York: Random House
- Shadoian, Jack, 1979, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, Cambridge, Mass: MIT Press
- Silver, Alain; Ursini, James (ed.), 1996, *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions
- Solomon, Stanley, 1976, *Beyond Formula: American Film Genres*, New York: Harcourt
- Warshow, Robert, 1970, *The Immediate Experience*, New York: Atheneum

Sanja Kovačević

Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića

(Zašto) patrijarhalnost u Berkovićevim filmovima?

Kako su domaći igrani filmovi oduvijek dosljedno razvijali marketing patrijarhalnosti (u kojem je patrijarhat ponekad uzimao i značenje ideološke kamuflaže, a ne samo obilježja mentaliteta ili životne filozofije) nije neinteresantno promotriti filmove s ovog stajališta, naročito nakon njegovoga velikog *comebacka* na domaću društvenu scenu u »*hardcore*« varijanti početkom 90-tih.

Najprije spriječimo eventualne zablude oko osnovnog pojma: *patrijarhat* je društvena kategorija koja označava prevlast muškarca nad ženom u svim važnim područjima društvenog života, od porodičnog, socio-ekonomskog do kulturnog. Pritom je važno reći da je ta dominacija, povijesno uspostavljena i evoluirana, postupno okoštala u sveobuhvatni društveni sistem, i da je ovaj pravi protivnik spolnog egalitarizma, a ne muškarci kao biološki spol.¹ Drugim riječima, koga je briga što patrijarhalnost nije biološki determinirana kad je ukorijenjena kao da jest: ponegdje liberalno konceptualizirani, ali svugdje patrijarhalno manifestirani u praksi, ti sistemski dijelovi — pravo, politika, obrazovanje, kultura, socijetalno okruženje... — legitimiziraju (katkad i legaliziraju) nemogućnost žene da razvije i druge uloge osim reproduktivne, odnosno, razvijaju specifičan i ženski i muški mentalni sklop podržavanja sistema. Time rasprava o podjeli kućnih poslova ili pravu pridržavanja kaputa postaje irelevantna.

U hrvatskoj kinematografiji tek dva autora imaju privilegirano mjesto s obzirom na liberalnu obradu tzv. ženskog pitanja — Krešo Golik i Zvonimir Berković. Dok Golik beskompromisno navija za ženu dijeleći packe muškoj superiornosti, Berković joj diplomatski podvaljuje skepsu. Zato njegovi filmovi nude nešto zanimljiviju viziju patrijarhalnog svijeta i njegova »razrješenja«.

Berkovićevi filmovi zahvalni su za ovakvu analizu ne samo zato što mu se autorski opus sastoji od četiri filma, nego i zato što su u njima ljubavni odnosi sukus radnje, čime se izdvajaju u preplavljenosti hrvatskog filma socijalnom, ratnom ili pseudopolitičkom tematikom.

Berkovićevi su ženski likovi od najsuptilnijih i najsofisticiranijih dramskih karaktera u našem filmu, autor im daje bitnu ulogu u svom filmskom svjetonazoru: tajnovit sastojak žene donosi nepredvidivost u muško-ženske odnose, često se postovjećujući s principom sudbine, tom šekspirijanskom ratištu emocija i strasti.

Nadalje, to su sve filmovi urbanog miljea koji slabije veže patrijarhalnost, ili bolje, distorzira njegovu sliku, naročito ako se prikazuje viša i srednja klasa 60-ih godina kada je domaća inteligencija opsjednuta idejama otuđenja, reificiranih odnosa i komunikacije i sl., pa je potraga za autentičnim vrijednostima i u Berkovićevim filmovima idejni lajtmotiv, interpretiran kroz vizuru muško-ženskih odnosa.

Ovdje su primijenjene dvije razine analize: *razina likova*, odnosno situacija i odnosa koje oni stvaraju s obzirom na svoj karakter i funkciju u radnji; i *značenjska razina* cjeline djela koja može biti sažeta u komentaru lika ili proizići iz završne sekvence, a odaje »stav« implicitnog autora (*implied author*«, Chatman²). Ako je podrazumijevani autor »načelo koje je izumilo pripovjedača (...) te učinilo da se likovima događa to što im se događa, i to baš određenim riječima i slikama«, njega bi se ovdje moglo nazvati ciničkim skeptikom, onim koji ni u što ne vjeruje. Unatoč i zahvaljujući tome što podrazumijevani autor ne podrazumijeva stav »živog« autora jer se razlikuje od filma do filma unutar jednog autorskog opusa,³ u Berkovićevim filmovima svi »podrazumijevani autori« konvergiraju većem ili manjem stupnju cinizma i patrijarhalnosti, što ću pokušati dokazati. Za sada treba reći da su promatrani filmovi konstruirani tako da se svi postavljene odnosi, stereotipi i djelovanja likova odmah i destruiraju, a sama se dramska radnja otkriva kao jedna velika subverzija smisla postavljenog problema. Opet, iz svakog pojedinog filma moguće je iščitati njegovu »filozofiju patrijarhalnosti«, a da se ona, naravno, ne mora poklapati s onom stvarnog autora.

Da bih izbjegla »prokrustaciju« značenja samih patrijarhalnih motiva pokušat ću u Berkovićevim filmovima pronaći patrijarhalnu situaciju koju svaki ženski lik rješava na drukčiji način, a zatim im pronaći zajednički nazivnik u sveobuhvatnijem svjetonazoru.

Na kraju, kako je Berković jedan od autora koji je »najviše utjecao na generaciju filmskih autora tzv. novog hrvatskog filma« (H. Hribar, 1996),⁴ nije naodmet upustiti se u detekciju eventualnih promjena u obradi ženskih likova u »emancipacijskim« devedesetima, kako ih zovu — u svijetu.

Rondo (1966.)

U stan zagrebačkog mladog bračnog para, umjetnika Feđe i studentice Nede, dolazi slučajni Feđin znanac Mladen na partiju šaha, na ritual koji će se održavati svake nedjelje po-

slijepodne: muškarci igraju šah, a Neda se brine za stvaranje domaće atmosfere. Priča počinje kao eksperiment kojim muškarci hoće otkriti »je li moguće inteligentno provesti jedno nedjeljno popodne«, a završava kao nenamjerni »bračni trokut«. Feđi i Nedi »nitko ne navraća«, a i Mladenu, u čiju samačku sobu svraćaju tek tuđe žene, trebaju prijatelji. Na klaviru su otvorene note Mozartovog *Ronda* u A-molu, ali Neda ga ne želi svirati, još od svoga prvog i posljednjeg koncerta, kada je upoznala Feđu. Zato će joj Mladen kupiti ploču. Kao princip neminovnosti sudbine, rondo je i dio fabule i struktura filma u kojem se »tema ponavlja, a opet je sve drukčije«, no, on je, također, i bit ženske prirode — »ista žena nikad nije ista«, mudrovat će muž prijatelju koji će s njegovom suprugom završiti u krevetu. Na kraju, premda svi sve znaju, susreti čudnog trija se nastavljaju, a mi se pitamo je li im važno znati tko je otac Nedinog djeteta.

U ovom filmu nema ni traga patrijarhalnoj opresiji nad ženom niti seksističkih aluzija, niti junaci priče zastupaju patrijarhalne uloge: muž nije nikakav papučar, još manje strogi patrijarh, ljubavnik nije nikakav latinski zavodnik, žena nije poslušna, uplašena »nevista« nego glazbeno obrazovana diplomantica (kemije!), a kao lik ravnopravan muškim likovima i u količini dijaloga i u karakterizaciji. Ipak, film vrvi od nenametljivih patrijarhalnih stereotipova, a načini na koji se likovi međusobno interpretiraju čine ključne motive i Nedinu dramsku situaciju (onu koja je određuje kao lik) — patrijarhalnima.

Kod Nede prevladavaju patrijarhalne konvencije žene nad osobnim obilježjima. Već »mačkasto« držanje M. Dravić emitira putenost, naturalnu naivnost mlade žene koja je štice i uzdržavana od muža. Zapravo, izgledom asocira na kompromis između žene po mjeri božice plodnosti i suvremene žene čiju je asteničnu budućnost navijestila Twigy baš sredinom 60-ih...

Dva puta se ističu njeni majčinski planovi, a profesionalni nijedanput, čak i skripte s fakulteta koje stalno premješta po rukama demonstrirajući dekoncentriranost zaljubljene, ukazuju na to da joj je budućće zanimanje tek profesija, a biti majkom životni poziv. Odravši se pijanističke karijere otkriva da joj je primarna želja — samoaktualiziranje kroz brak, autentičnu bliskost s muškarcem. Ona sama nekoliko puta ženu legitimira kao »*spiritus movens*« muškarca, »*vladaricu u sjeni*« (Mladene, *Vi morate naći nekoga tko će Vas natjerati da poželite nešto veliko*), te i na taj način jasno ukazuje na oblik egzistencije kojemu je reprodukcija kruna identiteta, zbog čega najliberalniji feminizmi postaju militantni. Napominjem da nam ovdje feministički stavovi služe samo kao inverzno ogledalo u kojemu se jasnije ogledaju patrijarhalni stavovi, jer, konačno, poenta i jest u tome da su ovi dobro skriveni.

Druga strana Nedinoga simbiotičkog braka od kojeg je ostalo puno ljubavnosti, prijateljstva i dosade, a malo strasti, tolerantan je, simpatičan, talentiran muž koji nije oduševljen Nedinim zapostavljanjem svoje darovitosti, niti njenim samozatvaranjem u domaćinstvo:

MLADEN: *A vi nešto svirate?*

FEĐA: *Sve, uopće nije u pitanju, meni to ide samo od sebe, ali znam neke dobro odgojene djevojčice koje su note zakopale u taj sanduk, a da ga nikad poslije nisu otkopale, nakon što su se udale.*

Ali, već je toliko siguran u njenu supružničku ulogu da je više ne percipira kao osobu s potrebom uvažavanja posebnosti (*On kupuje haljinu sa mnom, ide sa mnom krojačici na probe, u sve se miješa*), tretira je kao slatko prisustvo, hipostaziranu Ženu, zagonetku (*Što je to: lijepo, uvijek isto, nikad isto, uvijek opasno, uvijek novo — slavni sude, to je žena!*). Čovjek briljantnog glazbenog sluha (sjajna jazz varijacija Mozartovog *Ronda* u A-molu) pokazuje potpuno pomnjanje sluha za duševne varijacije kroz koje mu prolazi žena — jak teoretičar ženske naravi slab je praktičar samo zato jer je nezainteresiran (*Srce, ti si nešto rekla?*), stvarno nezainteresiran:

...jako ste me zbnili, ali ne zbog dara, ja sam odmalena navikla da mi svašta poklanjaju, u tome sam čak prilično razmažena..., ali nisam naučila da netko pamti ono što ja govorim. Teško je govoriti kada riječi imaju značenje, shvaćate? S Feđom je drugačije, oboje brbljamo i sve je kao dim. Ali, kad osjetite da vas netko sluša, da se vaše riječi lijepe za njega, onda... (slegne ramenima)

Budući da jedan drugoga doživljavaju kao samorazumljivu bračnu činjenicu, protiv čega se Neda intuitivno buni tvrdeći da je šah kao ljubav — traži partnera, oba supružnika pronalaze u Mladenu partnera kakav im je potreban. Njihova je ljubav očito iscrpila unutrašnje poticaje, a kao dominantna relacija postavilo se otuđenje koje ostavlja prazan prostor u koji se uvlači »treći«. Prazan od bračne hijerarhičnosti koja je u tradicionalnom društvu osiguravala pasivnost i šutnju žene pa time i stabilnost braka.

...ja sam umjetnik, a imam ženu, sređen život, nosim bradu, a Vi, Vi ste sudac, nemate bradu ni stalnu ženu... (obojica se nasmiju)

Nakon preljubničkog poljupca Feđa će obrijati bradu, a Mladen nositi mladenačku frizuru, čak će u jednom trenutku nenamjerno promijeniti mjesta za vrijeme igre. I imena su im



Rondo (1966.)

znakovita: Mladen je najstariji, premda ga ljubavna osvaja-nja očito pomlađuju, ozbiljan je i neodgovoran, u potrazi za tuđim ženama. Feđa (od Felix = Srećko), zvuči prisno, dječ-ččki, poput tepanja, on i djeluje infantilno, ali je vrlo odgo-voran. To što se njihovi karakteri ne podudaraju s izgledom i ponašanjem nije puklo poigravanje stereotipima. Time im se uloge u bračnom trokutu pretapaju i relativiziraju do ne-prepoznatljivosti.

Iz toga, pak, bi se mogla izvesti sljedeća jednadžba: kako je Neda patrijarhalno konotirana žena, a njen muž nema zna-čajna patrijarhalna obilježja, morao bi postojati njegov anti-pod. Zato destrukcija patrijarhalno tipiziranih uloga na per-formativnoj razini ima funkciju njihove rekonstrukcije na drugoj razini, razini latentne strukture. A ona jest patrijar-halna.

Da patrijarhalni autoritet nije iščeznuo nego da je samo uspješno »premjешten«, simbolizira sljedeća scena:

Feđa je prehladen, drži glavu Nedi na krilu, ona mu mjeri temperaturu i tješi ga dok on gunda kao razmaženo dijete. Mladen mu priča priču o doktorima budućnosti kojima će aparati javljati o bolesnim ljudima, a koju Feđa kao da ozbiljno shvaća:

FEDA: To nije moguće! Onda više nitko o nikome neće voditi brigu! Pf! Tko vam je to rekao?!

MLADEN: Umirite se, Feđa, nitko mi nije rekao.

NEDA (usmjerava njegovateljsku brižnost prema Mladenu): Obećajte mi da ćete ići pravo kući, utopiti se i popiti vrući čaj, jer, oni aparati još nisu izmišljeni.

Baš kao da joj je muž. Baš kao da ga poziva da je u sljedećem prizoru strasno poljubi.

Gdje se iščitava to premještanje autoriteta i zašto je ono bitno za patrijarhat?

Podimo redom. Prvo, Mladen je sudac, predstavlja *legalnu vlast*, i to vlast nad životom i smrti, jer nije uvijek radio u brakorazvodnoj referadi:

NEDA: Dakle, Vi ste dali nekog ubiti. Ali Vi ste to morali, zar ne? To je Vaš poziv, Vaša savjest je čista.

MLADEN: Nije baš čista. Ponekad mislim da bi suce trebalo ubijati zajedno s osuđenicima. To je jedini način da ostanu čiste savjesti.

Legitimnost, pak, vlasti izborit će stalnim pobjedama u šahu. Šah ovdje simbolizira metaforični atavizam plemenskog duha, ritualni dvoboj na intelektualnoj razini (za vrijeme igre Feđa stalno pjevuši: *Krv će danas pasti, krvca će se liti...*)

Moć koja se demonstrira u šahovskoj igri sukladna je moći koja se mjeri emotivnom naklonošću žene. Ljubavni se trokut otkriva kao obiteljski, i to patrijarhalnog ustroja. Mladen je intelektualni autoritet i vlast = otac, Feđin dječčki odnos prema Nedi, pred Mladenom izrazito aseksualan (jedina naznaka seksualnog kontakta među supružnicima odvija se nakratko i u mraku) = sin, Neda je za Mladena oličenje Žene i Ženke, ona sebe predstavlja kao buduću = majku, u nedostatku pravog djeteta dostaje i Feđa.

Premještanje funkcije patrijarha na lik koji nije njen prirodni nosilac obična je konvencija patrijarhalnosti jer ona počiva na »zero sum game« pretpostavci (pretpostavci o nepromjenjivoj količini moći) kako je, vidjet ćemo, definitivno potvrđuje posljednja scena filma. To znači da je, dajući veću moć muškarcu, patrijarhat oduzeo pravo da istu posjeduje žena, anatomizirajući mogućnost da se ona ravnopravno raspodijeli jer to nužno podrazumijeva »slabljenje« muškarca na račun žene, s obzirom da patrijarhat propisuje »fiksne« načine očitovanja »fiksne« količine moći.

Uz Mladenovu neodgovornost i promiskuitetnost, nedostaje još samo sirova demonstracija nadmoći nad ženom i suparnikom da patrijarhalni ustroj bude raskrinkan:

Feđa i Mladen slučajno zamijene mjesta za šahovskom pločom. Feđa pjevuši »krv će danas pasti, krvca će se liti«. Dolazi Neda.

FEDA: Predajem se! To je 2:0.

NEDA: Ma nije moguće.

MLADEN: Bit će 3:0.

NEDA: Neće! Je' l da mili da neće? Ovo je bilo slučajno (...)

NEDA: Prijedi u napad! Hajde, Feđa, nedađ mu da diše! (...)

FEDA: Dok sam ja povlačio krive poteze, on je zavladao samim središtem.

Mladen nudi Feđi da vrati pogrešan potez, Feđa hoće prihvatiti, ali...

NEDA (rukom poruši šahovske figure dok joj suze cure niz lice): Revanš! Pravi igrači ne vraćaju poteze.

FEDA: Slušaj srce, a da sjedneš na moje mjesto i da nastaviš sama?

Neda šutke ode u svoju sobu i baci se na krevet. Dolazi Feđa, tješi je.

NEDA: Ja sam samo htjela da ti pobijediš.

FEDA: Ali kad to nije važno. Mladen je naš prijatelj, on je dobar... Nije sramota od njega izgubiti, on je stvoren za nešto veliko. (...)

Kasnije, dok ispraća Mladenu.

FEDA: Recite, Mladene, zašto ste večeras toliko željeli da pobijedite?

MLADEN: Ne znam.

Scena, čiji je navedeni prizor dio, nosi najveći naboj nelagode u filmu zahvaljujući sjajnom uprizorenju transfera Nedinе »dramatske« borbe na ostale u sceni. Poput Ibsenove Nore, razočarana ništavilom ispod stereotipa kojima je okovana, Neda, za razliku od Nore, ne poduzima akciju kojom bi iskoračila iz njih, već se zbunjeno ogleda tko bi joj mogao ublažiti bol. Radi se o pokušaju iskradanja iz duhovne tromeći koji je spriječen u početku.

Nakon što su joj obojica dali na znanje da za nju nije predviđen otpor, jedini izraz pobune nestaje u travestiji otpora — u plaču. Priznaje nemoć jer nije »izučena« za igru na koju je pristala, uglavnom zato što nema socijalizacijsko predznanje za to (*Svaka budala može povući prvi potez, kasnije treba znati*). Nikakvom taktikom ne može pobijediti njegovu strategiju, primjenjivanu od škole do parlamenta, ona zna da je

izbjegavanje neugodnih posljedica privilegija onih koji imaju moć.

Žene internaliziraju patrijarhalna pravila, ali ne i svijest o tome da ta pravila podliježu dvostrukim kriterijima, muškim i ženskim. Za Nedu, sve što je vrijedno mora biti stavljeno u okvire, da bi izraslo u visinu, kao što skladanje zahtijeva poštivanje zadane forme da bi postalo lijepo. Pasivna, žena je ovdje žrtva svoje patrijarhalne ustrojenosti, a ne direktne prisile muškarca, stoga svoju patrijarhalnu situaciju rješava prilagođivanjem.

Ali ne samo ona. Konformnost svih protagonista »bračnog trokuta« bríše potencijalnu tragičnost na kraju filma, jer nitko nije kriv i nitko zaslužan — sve je djelo neminovnosti, sudbine. Kad nestane struje, Feđa kaže: *Izgleda da netko hoće da igramo na slijepo.*

A sudbinom vitla strast. Što je patrijarhat konzervativniji to je strast svojstvenija muškarcu kao poluga njegova aktiviteta, bilo da je seksualna, politička ili estetična. Jak patrijarhalan princip neodgovornosti koji prati tu strast (Mladen: *Vi znate da sam ja bježao od ljubavi kao i, uostalom, od svake druge odgovornosti*) na kraju ipak »podliježe« principu odgovornosti, ali tako da se njime — afirmira.

Kako?

Tijekom filma računa se na konvenciju patrijarhalnosti koja je isključivi razlog neobičnosti posljednjeg prizora u kojem muž i trudna žena prijateljuju s mogućim ocem njezina djeteta. To predočava potpuno protivni oblik zajednice od one na kojoj se temelji naše društvo, i samim time proglašava apсурdnim nedostatak patrijarhalne svijesti na kojoj ona počiva. Patrijarhatu je, kako je pokazao Engels, nezamisliva nesigurnost u određivanju krvnog potomka radi osiguranja imovinskog i statusnog nasljeđa i on ga priziva kao najjači adut u konsolidiranju *statusa quo*. Ukazivanjem na »neprirodnost« alternativnog obrasca bez patrijarhalnih uloga zapravo se potvrđuje pravovaljanost primarnog.

No, ta se konvencija »testira« od početka filma: prvi put Nedu vidimo kad na vratima dočekuje Mladena što je definira kao domaćicu, čuvaricu doma i braka oko koje će se ispreplesti radnja. Ali, tijekom filma ona samo jedanput napušta dom — da bi potražila ljubavnika, dok Feđa nikada ne prelazi ogradu svoga dvorišta. Odvijanje radnje u tom smjeru po svemu daje naslutiti stereotip po kojoj ženina »promiskuitetnost« rezultira bračnim slomom. Nedin i Feđin brak je idealtipski zamišljena veza dvoje mladih pripadnika srednje klase iz druge polovice šezdesetih. Moderan je u svakom smislu: i suvremen je i pomodan. Suvremenost isključuje »tvrđi« patrijarhalni model braka, ozbiljno nagrizen industrijalizacijom, socijalističkom doktrinom ravnopravnosti, utjecajem bračnih modela sa Zapada i sl. Istodobno se upravo tzv. liberalnost modernog braka ovdje prikazuje pomodnom, nepripadajućom domaćem društvenom miljeu, uvezenom iz društava sasvim drukčijeg kulturnog kapitala.

U društvu u kojem je nezaposleno dva puta više žena nego muškaraca, što drugo da znači scena u kojoj prevareni muž oprašta ženi i suparniku »nabijanje rogova« — nego ismijavanje oblika antipatrijarhalnog braka?

Pulovanje na mjesto nesreće (1971.)

Ponosnoj će se Jeleni u jednom poslijepodnevu život pretvoriti u katastrofu. Od nepoznata mladića Vlatka doznaje da joj je muž stradao u saobraćajnoj nesreći i da leži u Splitskoj bolnici. Vlatku vraća novac koji je posudio stradalniku, dok se zabrinuta sprema na put, iako je preko bivšeg muža, doktora Nine, saznala da je muž izvan životne opasnosti. Ali, mladić joj otkriva da muž ne želi vidjeti nju već svoju ljubavnicu za koju ona sada prvi put čuje. Susretljivost bivšeg muža neće joj olakšati šok, a posjet ocu Viktoru, bivšem političkom moćniku, samo će ga pogoršati. U takvu stanju, prihvaćajući udvaranje mlađeg Vlatka — »ljubav prije prvog pogleda« konzumirat će u neobičajenoj ljubavnoj sceni na šoderici, uz zaglušujući zvuk strojeva. Ali ubrzo od muževe ljubavnice saznaje da je i nju pokušao osvojiti istom pričom kad joj je donio Jelenin novac, naručen od muža za ljubavničinu putnu kartu. Popivši previše, Jelena se baca sa stubišta gdje se ubila i njena majka. Na kraju vidimo kako Vlatko, slučajni povod saobraćajne i Jelenine životne nesreće, u svojem automobilu vozi Jelenina muža u gipsu i njegovu ljubavnicu.

Jelena jest glavni lik, ali gledatelj ne promatra priču iz njene perspektive, nego iz one koju komentira Vlatkov glas u *off*-u tijekom filma. Vlatko se ne javlja tek kao distancirani promatrač, nego kao opipljiva snaga koja značajno manipulira njenim akcijama, bilo kao produžena ruka muža, bilo po vlastitom nahođenju. Jelenin život nije njezina priča, već priča o njoj koju pričaju drugi, muškarci. Ali ona nipošto nije nesigurna, nesamostalna, sebe nesvjesna ženica, poput Nede. Štoviše, ako je mali kapacitet korektnog i efektivnog ponašanja u stresnoj situaciji znak slabog karaktera, a samokontrola evidencija jakog, Jelena je prava »ratnica«. Sama je toga svjesna, a i drugi je takvom vide: *Mene ne treba štedjeti, sve mi recite*. Replike su joj štute, a lice ozbiljno dok je bombardiraju gadostima; ranjena je, a ne histerična; u potrazi je za načinom kojim će preživjeti, a sačuvati samopoštovanje i integritet.

Najbolja prijateljica i njezin muž koji bi htjeli izvanbračno »zgriješiti«, ali nemaju hrabrosti, nisu najbolje rješenje za Jelenin problem, ali ukazuju na seksualno oslobođenu, što ne znači i spolno ravnopravnu sredinu, u kojoj žena ima pravo »konzimirati« muškarca i time ući u mušku seksualnu ulogu, imitirati ponašanje koje simbolizira dominaciju muškarca. Da je to samo ritualno participiranje Jelena pokazuje kad ne uspije moralno razriješiti svoju prvu seksualnu »konzumaciju«. Zato vodi dugu dramatičnu borbu sa sobom prije nego odluči zaboraviti ružne događaje u Vlatkovu naručju.

U odnosu prema bivšem mužu otkriva se ranjivom ženom koja treba i traži pomoć. Osim što već jednim brakom iza sebe poručuje da nije šampionka u ostvarivanju kvalitetnih ljubavnih veza, ta je neskladnost čini »stvarnom«, čini je karakterom, a ne tek tipom žene-žrtve. No, od bivšeg muža će odbiti svaku pomoć, nakon što litanijom samosažaljenja i optužbi ispali još jedan metak u njenu izdržljivost:

NINO: ...govorila si mi: Nino, ti si vjeran, pouzdan, dobar. Ali takav si po prirodi, nisi zaslužan za to, ti si kao pčela, kao kupus što raste i ne zna za drugo...



Putovanje na mjesto nesreće (1971.)

Drugim riječima, bio joj je dosadan.

...Nisi htjela domaću životinju kraj sebe, htjela si zvijer koju ćeš pripitomiti.

Patrijarhalni diskurs voli animalne metafore u kojima se brak često percipira kao ring za borbu spolova, a oženjeni muškarci kao bića zlostavljana uskraćivanjem slobode. No, Jelena je nikome ne uskraćuje, pa joj se zato nevjera muža, a naročito ljubavnika, čini tako nesmislenom:

JELENA: Bože, kakva gadost, a mogli smo se razići kao ljudi, u svakom trenutku. Pa on je slobodan čovjek!

Ovaj se film upravo bavi određenosti muškarčeve prirode slobodom kako je sami definiraju, i kako se ona prelama na ženama.

VLATKO: U svakoj ženi krije se po jedna bolničarka. Kad bi moju mamu uhvatili bolnički instinkti uvijek se netko morao razboljeti, ili tata ili ja. Žene više vole da smo bolesni nego slobodni, govorio je moj tata.

Žene su neka vrsta krotiteljice slobode muškog duha u kojoj ovi stvaraju znanost, umjetnost, politiku... Što muškim likovima u ovom filmu znači »biti slobodan« u odnosu sa ženama? Mogućnost promiskuiteta, oslobođenje od krivnje i neodgovornosti?

OTAC: Jelena, mi smo tako slični, ti i ja. Mi stalno nešto hoćemo, a kada to ne dobijemo, onda patimo. Samo što mi imamo snage da patimo, to je ona ista snaga koja nas gura. Ali, mama je patila zbog nas, patila, a da nije znala zašto (...)

JELENA: Ti si danas živ.

OTAC: Da, ali ne i oslobođen.

Sada znamo otkud Jeleni apetit za dominaciju. I što čini njen »materijal« za autoritet. Sličnost s ocem. Makar on bio i larkrdija autoriteta. Također i zahvaljujući tome. Otac joj sam daje legitimitet za obiteljski autoritet tražeći najprije odriješnje od krivnje zbog majčine smrti, a onda i blagoslov za novo vjenčanje. Ne postoje dva autoriteta u patrijarhalnoj obitelji.

Jelena je do sada sigurno naučila da od oca, neumornog demagoga koji i u staračkom domu popravlja pegle da bi i dalje mogao držati političke govore, ne može očekivati utjehu ni sigurnost autoriteta.

VLATKO (off): Kad takva kći u takvom trenutku potraži pomoć takvog oca onda je to hrabrost. To znači liječiti nemir — nemirom.

Ocu oponira od početka razgovora, zgražajući se nad njegovim nedostatkom ponosa, koji se njemu ne čini »korisnim«.

Očevo posjedovanje žene i djece u patrijarhalnim obiteljima kreće između dva pola obilježja: na pozitivnom se očituje kao zaštita, skrb, odgovornost i umjerenost stege, a na negativnom kao nasilje, eksploatacija zbog osobnih interesa i neodgovornost. Jelenin otac bliži je negativnom polu, što mu Jelena i predbacuje: *...da si malo više brinuo za nas, mamu i mene, sve bi bilo drugačije*. Ona, uostalom, ne razumije pragmatičnu očevu ideju vodilju — nije važno šiblje nego vjetar. Tko je, dakle, Jelena?

Ne igraj se s vatrom. Ti ne znaš tko je ona, kaže njen otac.

Ona je aktivni princip: kad nešto želi, onda to i uzme. Navikla je djelovati gledajući otvorenim očima ili barem promisliti o posljedicama onoga što čini. Prikazana je po kroju onoga što se patrijarhalnim jezikom naziva »muškim principom« — hrabra je, poduzetna, samostalna, liberalna u shvaćanju spolnosti i sl. Ali! Jelenino poimanje slobode kao i njena slobodoumnost omeđene su granicama odgovornosti prema drugima. Unutar njih sve je dopušteno:

JELENA: *...je li zbilja važno što je ovaj čovjek mlađi od tebe? (...) Ostavit će te prvom prilikom. Vrlo važno, neka traje dok traje. (...) Mene je stid što sam doživjela nešto prekrasno mimo svoje volje. Ti si me zatekao neotpornu. Nisam bila odgovorna za sebe. /I sad se kajesh?/ Ne, budalo, ne kajem se. Samo želim slobodno odlučivati da li te hoću ili neću. A ja te hoću, hoću!*

Jelena slobodu veže uz odgovornost, poštenje prema sebi i drugome. Tu je jaz u poimanju slobode koji, sugerira se, dijeli spolove. Osim toga što jedni »misle globalno«, drugi »partikularno« (S. Ortner).

JELENA: *Mene nikad nije zanimala sreća čovječanstva, ali jedno znam. Mi ne možemo usrećiti mnogo ljudi, ali ako je jedan jedini čovjek s nama sretan, nešto smo učinili.*

OTAC: *Nikome ti još nisi donijela sreću, nikome Jelena.*
LJUBAVNICA: *Vi ga nikada niste voljeli, ne kao ja (...) jer ga ne vidite mojim očima, a ja vam ne mogu posuditi svoje oči.*

Ispostavit će se da je Jelena pridavala veće značenje tim zahtjevima nego što pristaje njenoj samouvjerenosti.

Nije li formiranje Jelenine osobe kao one koja čini druge sretnima, a koja sama ne mora težiti sreći, započeto u obitelji egocentričnog patrijarha i nemoćne majke, dovelo do poklapanja njezina osobnog identiteta s identitetom patrijarhalno određene žene?

JELENA: *Ja nisam nikada htjela gledati vašim očima.*

Tek u opoziciji s muževljevom ljubavnicom (ne baš pametnom rasturačicom brakova) očituje se dubina osamljenosti i posebnosti osobe s visokim moralnim zahtjevima.

Premda je fizičko nasilje u ovom filmu nezamislivo, afektivno nasilje je, doslovce, ubojito. Fundamentalnim nepoštovanjem, moralnom indiferentnošću, nasilnim stereotipiziranjem u instrument muške sreće, svi su je njeni muškarci

afektivno silovali. Nitko od njih ne želi preuzeti odgovornost za svoje postupke:

VLATKO (off): *Mi nemamo ništa zajedničko, mi smo dvije rase. (...) Ti pripadaš onima kojima ionako nije mjesto u životu, vi ste zabuna na zemlji. Vi hoćete da od života sagradite djelo, spomenik, katedralu, vama je oblik života važniji od života samoga. A mi drugi, mi ne želimo ništa zadržati, nigdje stati, neka svaki dan odnese ono što je sa sobom donio. Vi ne pristajete na sreću ako ona od čovjeka ne traži veliku cijenu...*

Generalizacijom problema na općeljudsku razinu »dvije rase«, odnosno na problem moralne i životne fleksibilnosti (kao življenje u laži i s laži, ili protivno od nje, što zahtijeva »nadjudsku« moralnu snagu) hoće se svrnuti pogled sa socijalne uvjetovanosti fatalnih izbora na koje je prisiljena žena pri traženju izlaska iz patrijarhalne situacije (štogod mislili o etici i opravdanosti samoubojstva, ono jest vrsta bijega). S druge strane, kritizira se dvostruki moral muškog društva, a to se na kraju očituje kroz »usklađivanje« Jelenine snažne ličnosti i njezina suicida — alkoholiziranim stanjem.

Ipak, nije li činjenica da ovaj ženski lik nema dijete i nigdje se ne spominje želja da ga ima, indikativna za izbor tako radikalnog izlaza iz situacije? Nije li joj nedostajala snaga koja u patrijarhalnoj svijesti daje ženi razlog i smisao postojanja?

Ljubavna pisma s predumišljajem (1985.)

Potpuno različite atmosfere od prethodnog filma, atmosfera koja je tamo od početka upućivala na tragičan svršetak, ovaj je film »nešto između ljubica i krimića«, rađen u duhu Mozartove *Čarobne frule*:

Profesor-muzikolog Kosor prisjeća se nedavnih događaja u bolnici gdje je ležao pored skromnog, srdačnog Željka čija je supruga Melita, svojom profinjnom ljepotom i kvalitetom duha, unosila uzbuđenje u njihovu bolničku svakodnevicu. Kosor ubrzo postaje njome opsjednut, piše joj anonimna ljubavna pisma kojima na poslijetku uspijeva pobuditi njenu naklonost prema neznancu koji o njoj zna nevjerojatno mnogo i to koristi da bi joj se »uvukao pod kožu«. Složenom kombinacijom Kosorovih osvajačkih poteza i slučajaja, emotivno pripremljenu Melitu u krevet će odvesti »treći«, liječnik zvan Papageno. Melita odmah uviđa »grešku« — to nije njen tajni obožavatelj — ali uviđa i to da više ne voli muža. Na kraju svi otkrivaju da je Kosor, sada novi Željkov prijatelj, Melitin papirnati ljubavnik, a odlazi od obojice jer je čeka »četvrti«, dosad potpuno sporedni muškarac, romantik.

Kosor, kao priznati intelektualni autoritet (od početka filma priprema predavanje o Mozartu), priču vodi komentarima u *off-u*, kojima, osim što daje na znanje da previše misli, a premalo poduzima, iznosi svoje glazbeno-filozofske opservacije i misli o Meliti. Novost ovoga filma jest u tome što se i Melita predstavlja kroz povremene *off-ove*, otkrivajući svoj unutrašnji svijet: strahove, stavove, emocije... Ona zbog toga ne postaje ravnopravni komentator zbivanja, prije glas koji na razini *off-a* unosi dinamiku. Njegov je glas čas ushićen, čas potišten, ali stalno emotivno angažiran. Utoliko će njegov ljubavni neuspjeh biti veći i smješnjiji, kao i nastojanje da

kontrolira njeno ponašanje: šalje joj poetična i pretenciozna metaforična ljubavna pisma i poklone, organizira da se »zbog nje mijenjaju drame klasika« (glumac u kazalištu koji igra Cyranoa de Bergeraca umjesto Roxana uzvikuje Melita!).

Željko i Kosor gledaju Melitinu puderijeru s mitološkim motivom kako je »satir iz guštika vrebao gole nimfe«.

MELITA (razbije puderijeru o pod): *To nije časno!*

ŽELJKO: *Melita! Što ti je?!*

KOSOR (off): *Kad se ruši stara harmonija, mora biti tresak, kad nastaje nova, mora biti tresak. (...)*

Kasnije, Melita slučajno razbija vazu, živci joj popuštaju i ona se rasplače. Muž je teži, ali ona neumorno plače.

KOSOR (off): *Vidio sam tvoje suze, ponosna Melita.*

Neosporno maštovito zavodjenje u kojem se ta žena romantičarski poštuje i voli, a koje ubrzo gubi šarm i funkciju jer postaje zamorno anonimno i samoj obožavanoj, ukazuje se u svjetlu manipulacije koju je ona, doduše, dopustila (prešutjevši mužu treće pismo). Jer, koliko god bio zbunjen i zaljubljen, profesor ne prestaje forsirati ljubav ni kad mu postaje očitom Melitina nemoć, jad i poniženje što ga osjeća pred sobom i iznevjerenim mužem, pa njegovo ponašanje prestaje biti simpatično i postaje kukavičko i, kako kaže Melita, nečasno.

Muž je tolerantan, jednostavan čovjek koji ne zanemaruje svoju ženu, i koji ljubav, kao i brak, tretira sa zavidnom jednostavnošću — *Ne treba oko toga filozofirati, ljubav treba uzimati kao što biljka uzima vodu*. Sa ženom komunicira u maniri svakodnevice, ali pritom nije upadljivo dosadan (*bože moj, godine braka su u pitanju*) i čak je ponekad »nestašan«, verbalno i seksualno. Ali, nešto mu, izgleda, mora nedostajati.

MELITA (off): *Ima pravo, koji muž piše ljubavna pisma svojoj ženi... Baš je mogao napisati pismo, ionako ništa ne radi u bolnici, piše samoupravne sporazume, žalbe općini zbog vikendice...*

Činjenica da ona ima dijete čini se da nikoga u ljubavnom »trokutu« ne uznemirava. Jesu li maštovita uzbuđenja dostatan razlog da se razori solidan brak s djetetom, ili: koliko moć nad takvom situacijom uopće imaju njeni protagonisti? I u ovom filmu sve se podiže na razinu sudbonosnosti: *strast i slučaj* odlučuju ključna zbivanja, a značenje im je podvučeno Kosorovim kontemplacijama o demiurškoj formi Mozartove opere kao paradigmi radnje.

KOSOR (off): *Tri akorda, onda tri puta tri akorda (...) ja sam bio u bolnici tri mjeseca, u sobi su bila tri kreveta, i sva trojica smo čekali tebe (...) (o trećem, zatajenom pismu)... u trenutku si pomislila: ima netko zanimljiviji.*

Taj prizvuk neizbjegnosti ukupnih događanja na filmu odnosi se na muško-ženske relacije, one se podižu na razinu neminovnosti, matematičke uklopljenosti stvari u mozaik, po višoj sili, oktroiranog poretka, samo njoj znanog (ne)smisla.

Otuda proizlazi da se radnja, likovi i priča koncentriraju oko borbe za i protiv Harmonije i Vrline, obje otjelovljene u ženi. Glavni protivnici su frivolan vjetropir Papageno, liječnik, te fanatik vrline Timino, Kosor — tankočutna duša i gubitnik poput Cyranoa, koji ženi prilazi s bijelom zastavom, htijući je uvjeriti u vrijednost znanja i ljepote »kao takve«, a zapravo svoje vlastite. No, to je lijepo, ono što nije lijepo je oblik patrijarhalne situacije. Ona je ovdje eksplicitna, i to dvostruko, kao tipična seksistička situacija vezana za liječnika Papagena i kao »nepostojanje« alternative, načina za drukčiji model egzistiranja osim onog prema kojem je žena objekt koji se osvaja. Krenimo redom:

a) **PAPAGENO**: *Vidi tko nam dolazi. Sjajna žena, grijeha vrijedna.*

PRIMARIJUS: *Volio bih jedanput od tebe čuti za jednu ženu da nije grijeha vrijedna, recimo da kažeš da je vrline vrijedna. Sjeti se našeg vjeronauka 'ne poželi žene pacijenta svoga'. (...)*

PAPAGENO: *Ja mislim da bi kod ove upalili puno jeftiniji štosevi. Ona je zrela, kažem vam, uskoro će pasti. Hajdemo se kladiti u večeru da će je jedan od nas okrenuti. (okrene se prema Kosoru koji to sluša sa strane) Evo, neka profesor presječe.*

KOSOR (očajno): *Pustite me kući.*

Nakon ljubavne avanture s Melitom Papageno će se pohvaliti prvoj osobi koju sretne, eto, baš Kosoru, i tko zna kome još dok ne dospije do Željкова uha. Nakon preljubničkog čina, kad Melita shvati da čovjek s njom u krevetu nije njena tajna ljubav i to mu džentlmenki obznani riječima — *Idi sada*, on se nasmiješi najopsćenijim smiješkom jednog Balkanca, jer je dobio naprosto sve što je htio. To je ujedno i jedini primjer izravno »vulgarnog« tretiranja žene kao seksualnog objekta u Berkovićevim filmovima. No, on predstavlja tek ekstremni izraz u kontinuumu deprecijacije žene, na čijem je drugom polu projiciranje njene fizičke ljepote na karakterno-duhovna obilježja.

b) Drukčiji model doživljavanja žene — koji stoji izvan tog kontinuumu jer sadrži elemente feminističkog stava — predložen je ostavljenom, frustriranom ženom koja posljednje atome poštovanja gubi zamornim posjetama bivšem ljubavniku, Kosoru.

ANA: *Nemoj je gledati, ona se svima sviđa. Ne volim žene koje se svima sviđaju. To se, naime, lako postiže, važno je samo jedno: ne kontrirati muškarcima. Bože sačuvaj biti pametan kao muškarac, biti lud kao muškarac, psovati kao muškarac, čak se i u seksu moramo praviti da nas bog-zna-kako fascinirate. Mene to nije nikad zabavljalo, biti dama u centru svemira, oko tebe muž, pas, trubadur, paž.*

Dobro poznati mehanizam direktnog ismijavanja ženskog otpora muškom »idealiziranju« žene u biće po kalupu čarobnice, ovdje funkcionira loše. Najprije zato jer je proziran, a zatim jer je neuvjerljiv. Indirektnim ukazivanjem na karakternu ili emocionalnu frustriranost onih koji ih zastupaju sugerira se da su feministički zahtjevi za priznavanjem ravno-



Ljubavna prisma s predumišljajem (1985.)

pravnosti spolova izraz neuspjeha pojedinaca i da se neopravdano proširuju na sve pripadnice spola.

Stajalište: »ne, nisu sve žene vrijedne pažnje i obožavanja, vrijedne su toga jer su takve osobe« oprečno je samom sebi u pitanju definicije »osobe« — razlika između spomenutih ženskih likova svodi se na labilnu kategoriju simpatičnosti (čitaj: učestalosti ponicanja očima), jer obje su pametne, zgodne, obrazovane, samostalne i nijedna nije duhovita. To je ono što gledatelj vidi, a gdje je tek ono što ne vidi, pa onda, kao ni Kosor, nema na temelju čega procijeniti značajnost i vrline Melitine osobnosti, već samo njenu čudesnu ljepotu (*de gustibus...*) i dostojanstveno držanje, te »tipično žensku« reakciju plača koja njegovu izazivaču daje sumnjivi osjećaj premoći. Uglavnom, osobine žene po mjeri »patrijar-

halnog« ukusa. Zato cijeli prizor, unutar cjeline filma, konotira mnijenje »salonskog ženomrstva« (J.-P. Sartre) koji povijedaju tzv. »obožavatelji« žena.

Melita je po svemu projekcija malograđanskog ideala više srednje klase u socijalizmu, mahom intelektualaca — izraz lica ujednačeno je nadzemaljski, gotovo bez mimike, a naročito produhovljena ljepota golog Melitinog tijela kraj prozora na mjesecini, ukazuje na prezir prema efemernim efektinim zadovoljstvima reklamnog društva usluga i masmedija u kojoj je umjetnosti ugašeno svjetlo (redukcije struje za Kosorovih predavanja), pokazuje nostalgiju za prošlim vremenima njene društvene angažiranosti (Mozartova *Čarobna frula*), vremenima kada tehnologija i logika komercijalnosti nisu kratile put uživanju u višim vrijednostima.

Melita je podjednako određena svojom profesijom kao i klasnom pripadnošću: radi kao farmaceut u ljekarni, što je derivacija njegovateljice, između medicinske sestre i liječnice (osim što dolaze po lijekove neki traže pomoć tipa prematiranja rane na glavi, jedan joj se žali na svih sto bolova koje trpi...); upadljivo nosi svoj društveni pedigree: njena je majka okićena statusnim simbolima, njen ogromni portret izradio je glasoviti slikar, i slično.

Ono što joj daje oslonac za otpor patrijarhalnoj situaciji, njeno je jednostavno nepokolebljivo samopoštovanje, što, dakako, pripada njenom karakteru, a ne sociološkim okolnostima, ili nedovoljno poentiranom širem obrazovanju.

Kako ovdje žena rješava svoj patrijarhalni »škripac«? Jednostavno napušta sve koji su pridonijeli rušenju braka (stare harmonije); muža, s kojim više ništa ne bi bilo isto kao prije; Kosora, koji je i nju i njen brak učinio dijelom neuspjela eksperimenta i nastavlja svojim životom.

Odlazak sa samozatajnim romantikom koji je voli i poštuje, i koji previše asocira na njena bivšeg muža doima se kao stvaranje nove harmonije, na višem stupnju. Ali, naprotiv, bolje promotrena posljednja scena daje naslutiti daleku katastrofu:

(Melita i Liječnik se poljube u polusvjetlu ulične svjetiljke.)

MELITA: Ti se uvijek pojaviš kad mi najviše trebaš. (Odu u mrak.)

(Željko sjedi na Kosorovu predavanju s čašom u ruci)

ŽELJKO: Jebem ti harmoniju, profesore!

Sve što se dogodilo podliježe višoj, kozmičkoj zakonitosti izmjene harmonije i disharmonije u kojoj je ljudska moć zanemariva, ograničena poput šahovskih figura. Onih istih kojima su Feđa i Mladen odmjeravali snage.



Konfesa Dora (1990.)

Kontesa Dora (1990.)

Armano, toliko toga ste izmislili da ni ja više ne znam što je istina, kaže na kraju filma Dora našem vodiču kroz svoj život, Karlu Armanu, stvarnoj osobi hrvatske filmske povijesti s početka stoljeća koji se vjerojatno nikada nije susreo s Dorom Pejačević.

Karlo Armano, kabaretski zabavljač i kinoamater čiji je životni san snimiti prvi hrvatski igrani film, traži klaviristu da tijekom jedne večeri prati u kinu nijeme filmove. U crkvi nailazi na ženu koja odlično svira orgulje i nagovori je na posao. Usput, ona mu sugerira da bi od grofa Pejačevića trebalo tražiti potporu za svoj plan. Misleći da je provincijska učiteljica glazbe, on joj se udvara kraj vrtuljka u zabavnom parku, izvodeći svoju kabaretsku točku »živog gramofona« (dodirivanjem dlanova otkriva melodiju što ju je slučajno odbačena partnerica iz publike u sebi zamislila), ali je nakon toga napušta odlazeći obaviti neki posao, a ni ujutro ne stigne na vlak kojim je ona odlazila u Našice. Slučajno saznajući da je neznanka kontesa Pejačević, zaintrigira ga njena neobičnost (jer ima ranu na duši), pa počne obilaziti njoj bliske ljude — bivšu guvernantu, njezina svećenika, prijateljicu Steffi, vozača Pejačevićevih, pa čak i Isu Kršnjavoga, htijući doznati što više o njoj. Odlazi u Našice obnoviti vezu s Dorom i u susretu s njenom majkom otkriva razloge Dorine usamljenosti, drame koja se raspliće u ljubavnoj sceni u štali, nakon koje ona bježi. Armano dolazi na misu zadušnicu za Doru iskreno oplakujući njenu smrt. I kao povijesni i kao filmski lik udala se za poručnika i umrla nakon poroda.

Amplituda između Dorinog emancipacijskog lika i njene ruralne patrijarhalne sredine mnogo je veća od one likova iz suvremenog urbanog okružja. Poput njenih filmskih prethodnica, Dora je fragilno biće čvrste volje, ali koje je čvrsto odlučilo društveno se afirmirati na teži način, prolazeći ženama zabranjenim putovima. Sigurno je postojala nekolicina europskih aristokratkinja koje su s intelektualcima tipa Karla Krausa, Rilkea i Loosa tečno raspravljale na četiri jezika, ali nijedna od njih nije živjela u provinciji Slavoniji komponirajući ozbiljnu glazbu.

ARMANO: *Bojao sam se da se nećete snaći. Jer ste žensko. One mogu svirati po notama, ali kad dođe ovakav stani-pani, kad treba svirati iz glave...*

DORA: *I žene imaju glavu. Neke čak i komponiraju.*

Dora ne želi biti reproduktivna umjetnica i to je razlog zašto je okolina omalovažava. Ono što je posebno u glazbenom komponiranju težina je apstraktnosti koju krasi filozofija, matematika i precizna kombinatorika slična onoj u šahu. To su vrste umne djelatnosti koje, u Dorino vrijeme, bez preسدana, monopolizira muški rod. Zato Dorino umijeće posvuda u njezinoj sredini izaziva šutnju, ignoriranje i nerazumijevanje, pa joj ne preostaje drugo nego odbaciti taj svijet.

Po Krausovu nagovoru htjela bi komponirati operu *Život je san* pa traži scenografsku suradnju sa znamenitim domaćim slikarom, ali on to odbija kao nezanimljivo:

SLIKAR: *Zašto ne bi umjesto »Život je san« napisali, na primjer, »Dremle mi se dremle, spati mi se neće«? (...)*

DORA (smiješi se): *Nisam Vam ja za folklor. Znaite, kad komponiram, tek onda osjetim svoje JA, najdublje i najtajnije JA. To moje JA vrši strahovit duševni pritisak, hoće eksplodirati. Ali, u tome JA, ja nikada ne čujem »Dremle mi se, dremle«.*

Zapravo, njen odnos prema tome svijetu nužno je ambivalentan, ako ništa drugo onda zato jer društvena izolacija mora jednom rezultirati stvaralačkom krizom. Nevidljiva za publiku kojoj se obraća, Dora je izgnanik *par excellence*, i kao umjetnica i kao žena.

GUVERNANTA (off): *On (dirigent) je pisao Dori: Draga Dora, Vas prate dvije otežavajuće okolnosti: što ste žena i što ste aristokratkinja. Ja ću izvesti Vašu simfoniju, ali na plakatu ne smije pisati ni Dora ni grofica, nego samo D. Pejachevich, neka se misli da je djelo stvorio muškarac, jer će inače dvorana biti prazna.*

Stoga je ambivalentan i njezin odnos prema vlastitoj klasi: s njenim kulturalnim dijelom, onim koji nudi model visokih vrijednosti i kriterija, želi se sinhronizirati, i od njega preuzima pozu prezira prema ordinarnom da bi se obranila i odvojila od onog dijela klase koji vodi parazitski, »banalan« život. Ali zato spretno koristi prednost nedodirljivosti svoje klase da ne bude kamenovana jer se ne slaže s društveno predestiniranom ulogom. »Dora ne želi biti aristokratska udavača koja će, prebirući po klaviru, čekati svog ženika«, kaže autor.⁵

No, pokazat će se da je baš ambivalentni odnos prema vlastitoj ženstvenosti razlog krah u njene inspiracije. (Već dojam koji ostavlja krhkost i nježna ljepota Alme Price sugerira stajalište da je profesionalizacija žene dispartatna njezinoj seksualnosti, pa se moramo upitati što bi bilo s Dorom da je glumi, primjerice, Ena Begović?)

Danas je to tzv. »opće mjesto« feminističke kritike — konstantni konflikt kojem su izložene žene u suvremenom društvu, a koji je posljedicom preuzimanja muške uloge, čini tretman vlastite ženstvenosti represivnim, a kako je priroda nepobjediva, čini ga zapravo ambivalentnim. Dora sanja ciganski život, zapravo slobodu da ostvari svoje umijeće i zapretni temperament koji je društveno neprihvatljivo iskazati.

KRŠNJAVI: *Ma, Dora je, zapravo, dobra i mila djevojka, samo ju je opasno sresti! Odmah započinje razgovor o uzvišenim temama, o nadčovjeku, o sporu između Nietzschea i Wagnera... Zapamtio sam od nje jedan aforizam: tko sluša otkucanje srca drugoga, ima osjećaj takta.*

Ona oponira intelektualnim autoritetima, redom muškarci, koji od nje onda i zaziru. Postavljanje Dore uz bok povijesno priznatim umovima iščitava se kao persiflaža tradicionalne muške optike ženskog roda. Prema prethodnom filmu, mali je to korak za autora, a veliki za imidž hrvatskog filma.

No, tek u opoziciji s drugim ženskim likovima Dora se raspoznaje kao heroina. I tek se u njihovom suodnosu očituje aktivna poluga patrijarhalnog sustava, njegovo tajno i ubojito oružje — »zločin« prema ženi počinjuju žene: violinistica

Steffi, Dorina prijateljica u ranoj mladosti, iznevjeri njenu ljubav kada na svom nastupu u posljednji trenutak zamijeni note Dorine kompozicije djelom koje, ako se dobro izvede, mora podići publiku na noge; druga prijateljica manipulira njenom plahošću prema muškarcima, vežući je za sebe i još više je izolirajući od muškaraca kao moguće konkurencije; najveća, pak, neprijateljica joj je majka, izvor traume koja ju udaljuje od suprotnog spola: potplatitviš nekog mladića da udvara Dori jer nije bila lijepo dijete, da bi ga sama kasnije zavela, majka je pokušava ugurati u patrijarhalni model ženske kompeticije za što bolji status kod muškaraca, a on je isključivo ljubavno-reproduktivne naravi: *Ja sam je htjela naučiti da je ljubav najvažnija stvar na svijetu, da se bez nje ne može i ne smije.*

Toj će istoj majci, grofici Lilli, za porodičnim ručkom, potpuno je ignorirajući, muž ležerno izjaviti da mu je najljepša godina u životu bila ona koju je proveo s ljubavnicom. Zato je majčino usmjeravanje života na pustu koketeriju i preljubničke igrarije, zapravo, način supstituiranja društvene nemoći jer je jedino tako značajna okolina priznaje kao »vrijednom« ili, čak, superiornom. Ta vrsta moći koju ona i mnoge druge žene uzimaju sebi nad muškarcima ista je vrsta moći koju muškarci demonstriraju nad njima (i nad vlastitom djecom — to uprizoruju »žive slike« koje nisu kao one u kazalištu, prikazuju se noću, u grofov dvorcu, za gospodu gdje sudjeluje Dora odjevena kao seljančica, i seljančice sasvim neodjevene).

Nije onda čudno što se Dora odmalena druži sa svećenikom i hrastovom šumom kojom tutnje zvuci Wagnerove *Propasti Nibelunga*. Čak je od oca, grofa Pejačevića, izborila poštedu šume od sječe, jer u njoj i za nju može svirati. Naime, šuma se ovdje animistički doživljava kao zaštitnik, azil kojim haraju poganski duhovi; a također, svojim postojanjem još iz »vremena mitova«, šuma je mjesto negiranja postojećeg društvenog poretka, njegova maskulino agresivnog, destruktivnog odnosa prema materiji, prirodi, ženi, pravu, proizvodnji, državi i kulturi koja sama uništava svoju Walkuru. Mitsko stanje je »predkulturno«, stanje izvan povijesti, u kojem su sve potencije otvorene, čak i one da djevojčica sklada ozbiljnu glazbu.

Poput nastojanja kakvog siromaška da osvoji nedostiznu princezu i Armanov pokušaj da se postavi u isti umjetnički rang s Dorom doima se nestvarnim.

U vlaku na koji nije došao, pripiti Armano ima viziju razgovora:

DORA: *Ja Vama vjerujem Armano... Vi ste umjetnik.*

ARMANO: *Mislite, Dora?...*

Pukotinu neravnopravnosti spolova najčešće je u povijesti otkrivala upravo umjetnost, unatoč tome što i sama, poput društva, stratificira po okrutno čvrstim kriterijima — talenta ili imaš ili nemaš. Nelogičnost nepremostivih klasnih razlika između grofice i pučanina izgleda najapsurdnije upravo u očima suda umjetnosti koji ocjenjuje po najnepredvidljivijoj kategoriji na svijetu — nadahnuću. Čini se da je prostor spolnog pluralizma nađen na području umjetnosti — i zato ovdje subverzija nije načelo gradnje filma.

DORA (*svira Beethovenovo »kucanje sudbine na vrata«*): *Ja sam napravila ugovor s Bogom da ću biti dobra skromna i smjerna, a on će u mene prosipati note s nebesa. A onda je on raskinuo ugovor i ništa mi više ne ide. (...)*

Prijelaz u mušku sferu naplaćuje se visokom cijenom — odricanjem od ženstvenosti u smislu seksualnosti i majčinstva. Dorin profesionalan život divergentan je s njenim intimnim, emotivnim životom, štoviše, oni se sukobljavaju. Ona zna da nema Slavonca koji bi dopustio da mu žena čita 'crne' knjige, a zbog komponiranja ubio bi boga u njoj. Ista snaga koja joj je omogućila ljepotu komponiranja omogućuje joj podnositi samoću — utjecanje Bogu i nju označuje kao ženu koja zahtijeva odgovornost, pravdu i sigurnost od onoga koji to ne može dati. Ugovor s Bogom, ultimativnim vlastodršcem, simbolizira apsurdni, očajnički pokušaj žene u patrijarhalnom društvu da se aktualizira usprkos njegovim zabranama.

Zato je bijeg način rješavanja Dorine patrijarhalne situacije. Bijeg u note, u sebe, u šumu. Mislila sam da će to biti boks, ali bila je to igra skrivača, opisuje guvernantu svoje pokušaje da Dori nametne autoritet.

Nakon konzumiranja ljubavi Dora otrči prema požaru.

ARMANO (*off*): *Donosi odluku kakvu nikad nije donijela u životu i otišla da je sprovede, definitivno. Nikada se više neće vratiti životu u kojem reći 'Volim te' znači kič. Ljubav ne bi bila ljubav kada ne bi promijenila živote onih koji se vole, na bolje, na gore... Više nije komponirala, udala se na brzinu za poručnika, udala se, rodila i umrla.*

I tu završava radnja filma, a počinje biografija. Armanov posjet misli zadušnici trebao bi potvrditi da je netko kao on bio ili mogao biti predstavnik onoga autentičnog za čim je tragala u glazbi. Kad se pojavila erotska ljubav i njena strast, potisnula se strast za komponiranjem. Bijeg od pritiska patrijarhalnog okruženja u okrilje patrijarhalne ženske uloge majke i supruge pokazao se kao smrtonosan, izdajnički, i — jedini mogući.

»Prosvijećena« patrijarhalnost u Berkovićevim filmovima

Kao što se Dorin lik konstituirao tijekom Armanova prikupljanja informacija o njoj, tako se i glavni ženski likovi ostalih filmova grade kroz priču i interpretaciju nekog muškog lika. Već tu, po svom voajerskom rakursu iz kojeg se promatraju, po svom zrcaljenju u muškom svjetonazoru one se prezentiraju kao objekti, a ne subjekti autohtone osobnosti. Gledano u svjetlu erotske prirode centralne teme, moguće je ekstrahirati četiri temeljna tipa muških likova:

»Bivši« muž, ili muž koji će postati bivši, prihvaća i voli ženu na jednostavan način; lišen je strasti, dobar i dosadan; motivacijski ga određuje Ljubav (Feđa, bivši Jelenin muž, Željko).

Neodgovorni, operira po sistemu »dođoh, vidjeh, odvedoh u krevet« — uz minimum napora uvijek uspijeva realizirati erotsku želju tamo gdje se drugi izuzetno trude; moralni pra-

gmatic, prikriveni seksist; pogonska snaga mu je Strast (Mladen, Jelenin muž, Vlatko i Viktor, Papageno).

Intelektualac, svijet, pa tako i ženu, doživljava s pijetetom, iz rakursa svoje suptilne prirode i estetske osviještenosti, ali njegovo štovanje ostaje bez nagrade; aktivira ih Ljepota (Kosor, djelomice Armano).

(*Lažna*) vlast, lik oca ili nosioca očinskog autoriteta i moći, no, ona se persiflira tako da je uloga lika ili sasvim sporedna, ili se lik uopće ne personificira u filmu; ipak, snažno djeluje na ženu kroz njenu Prošlost (Mladen, Viktor, Jelenin muž, Primarijus, grof Pejačević).

Razbijanjem lika tradicionalnog patrijarha i pripadajuće palete odnosa prema ženi u četiri tipa, slabi njihov patronatski, naredbodavni i nasilnički utjecaj. A opet, upravo oni tipovi koji imaju negativan stav prema ženi, koji je tretiraju jednodimenzionalno, ostvaruju svoje namjere, čime se amortizira i njihova očita amoralnost, promatrana nesklonim okom autora. Tako cinizam implicitnog autora podupire »čistokrvni« patrijarhalni model, iako u blažem, »prosvijećenom« obliku. Što to znači? Krenimo redom.

Oni muški likovi koji su u takmičenju za ženu prikazani kao »pobjednici«, koji su »konzumirali« njenu emotivnu i fizičku naklonost (2. i 3. tip), ženu ili idealiziraju ili reificiraju. U oba slučaja ona nije realno biće s manama i vrlinama, odnosno, tragom Sherry Ortner,⁶ njena se narav mitologizira u sveticu ili vješticu, čime se stavlja izvan kruga društvene relevantije. Štoviše, junakinji je uvijek nezanimljiv onaj tip muškaraca, »gubitnika«, koji je doživljavaju i »personalno«, a ne isključivo erotomanično, što samo potvrđuje njenu patrijarhalnu uvjetovanost. Muško-ženski odnosi odižu se iznad morala time što se sugerira da su žene, bez obzira koliko participirale od »muškog principa« (inicijativnošću, samostalnošću, snalažljivošću, prisebnošću, bezobzirnošću i sl.) ponajprije određene svojom ženstvenošću u smislu majčinstva, urođene brižnosti ili afektivne iracionalnosti pri rješavanju sukoba s okolinom, i socijalne naivnosti (ponekad njihove greške djeluju nategnuto: nevjerojatno je da pametna žena poistovjeti čovjeka onako vulgarnih grimasa, kao što je Papageno sa sofisticiranim intelektualcem kao što je Kosor u *Ljubavna pisma bez predumišljaja*).

Ono čega naše junakinje uglavnom nisu svjesne jest da njihov patrijarhalni *circulus vitiosus* zbog kojeg (p)ostaju žrtvama zatvaraju upravo žene jer ih taj krug ujedno i oblikuje. Što ne znači da bi, da su toga svjesne, išta mogle promijeniti. Dora je pokušala, pa vidite gdje ju je to dovelo. Junakinje su postavljene u opoziciju s drugim ženskim likovima ne toliko da bi se ukazalo na razlike među njima, koliko da bi te razlike izravnilo snagom patrijarhalne uvjetovanosti koja ih prisiljava na kompromise.

Koji su to likovi?

Neprijateljica-konkurentica: Otvorena ili prikrivena, destruktivno djeluje na junakinju. Dobro je prilagođena sustavu (ljubavnica Jeleninog muža), ali ga nužno ne prihvaća u potpunosti (Dorina majka). Pristanak na »pravila igre« daje im moć manipuliranja sredinom, pa i junakinjom. Parodija

tipa je u liku koji pruža »otpor«, ali je neprilagođena i nema utjecaja na junakinju. No, sve su antipatične, i za svaku je vezano »opravdanje« koje u gledatelju budi sažaljenje pa mu se čine manje odgovorne od muških likova za pad junakinje (ljubavnica je, eto, mlada i zaljubljena, groficu Lilli muž vara i ponižava, Kosorova »bivša« je ostavljena).

»Slaba« prijateljica: Premda se deklarira kao prijateljica, uvijek nekako iznevjeri junakinju: svjesnom izdajom (violinistica Stefft: kajem se, ali, znate što, danas bih napravila isto), ili činjenicom da je tek prisutna, ali ne i prisna (Jelenina prijateljica, Melitina kolegica u ljekarni). Poput konkurentice, one također prihvaćaju patrijarhalni sustav i od njega su prihvaćene — uspijevaju ostvariti svoje društvene ambicije, pijanističke ili ljubavničke, svejedno.

Prijateljica: Voli i podržava junakinju (Jelenina majka, grofica Sidonija), čak joj nastoji pomoći (Dorina guvernanta), ali u tome ne uspijeva. One su divne i zato jer uvijek nekako negiraju svoje patrijarhalno okruženje, ali opet neuspješno: jedna se ubija, drugu drže lezbijkom, treća je usidjelica.

Kritika je ovdje sasvim transparentna: u patrijarhatu postoji samo jedan put ženskoj društvenoj afirmaciji — dobra udaja. Slijedi umješnost ostanka na njemu. Kćer je majci prva konkurentica pa od majke dobiva prve instrukcije: traži se fizička ljepota i duhovna krotkost (ono između diktira društveni trend). Kasnije će radna i privatna sredina i ostali društveni mehanizmi verificirati danu lekciju da su u borbi za bogate »resurse« žene ženama najveći neprijatelji. »Podijeli pa vladaj« pokazuje se i kao moto patrijarhizirane poetike ovih filmova jer implicitni autor implicitno isključuje mogućnost efikasne potpore junakinjama od nekih žena koje ih okružuju, a vrlo eksplicitno naglašava suparništvo i netrpeljivost između njih. Stajalište samoga implicitnog autora prema junakinjama odiše poštovanjem i zaštitništvom, ali zaštitom koja referira na osamljenost, nepripadnost sredini ili smrt. Sukladno tome, »neprijateljice« persiflira gotovo chaplinovski — da bi izazvala Armanovo zanimanje, grofica Lilli se baca u jezero, nakon čega djeluje kao »pokisla kokoš«.

Svaki od navedenih filmova djeluje kao eksperiment kojim se ispituje izdržljivost vrijednih žena pod pritiskom društvenih normi u različitim uvjetima patrijarhalnog laboratorija: radikalnim bijegom (*Putovanje na mjesto nesreće*), prilagođavanjem na njegove uvjete (*Rondo*), prilagođavanjem tih uvjeta sebi (*Ljubavna pisma s predumišljajem*) i nepristajanjem na zadane uvjete kreativnom pobunom što stvara nepodnošljivu napetost i rezultira odustajanjem od pobune. Žena mora imati iznimnu darovitost da bi se oduprla, mora imati nešto tako izuzetno da se čini da je dano od Boga, da je natprirodno, zapravo — neprirodno (*Kontesa Dora*).

Dalje, u sva četiri filma radnje su strukturirane tako kao da se iskušava ženska patrijarhalna uloga koja obitelji udara temelj. Sve su preljubničke scene popraćene komentarima koji ističu ljepotu i oslobađajući osjećaj ljubavnog čina, ali ih u pozadini pritišće neugodna atmosfera ili kontekst »neprirodnosti«:

Rondo — Mladenova samačka soba: oboje šute i gledaju nekamo u stranu;

Putovanje na mjesto nesreće — kraj jezera, na šljunku: uz snažan, enervantni zvuk strojeva;

Ljubavna pisma s predumišljajem — u njezinu stanu, ona spoznaje da njen tajanstveni »drugi« nije čovjek pokraj nje u postelji; a on nas podsjeća da ona ima dijete;

Kontesa Dora — u štali, gdje sluškinje primaju svoje konjushare.

Tako se prešutno, ali vrlo sugestivno, relativizira spomenuti verbalni komentar i osuđuje ženina prijevera muža, a ona svodi na »pravu mjeru« (također i persiflažom moralne borbe koju protagonistica vodi u sebi prije samog preljuba).

Slijedom toga, svi navedeni filmovi koncipiraju istu shemu, shemu iskušenja:

Izazov — koji muškarac, kao načelo aktiviteta, penetrira u postojeći bračni sustav nudeći ženi neki oblik uzbuđenja (emotivnog, seksualnog) čime izaziva njenu (*»dramatsku«*) borbu sa sobom, odnosno, novim emocijama i osjećajem odgovornosti.

Pristanak na destrukciju starog sustava (harmonije) — seksualnim činom, i očekivanje žene da će oformiti novi sustav, kvalitetniji od starog.

Razrješenje starog i uspostava novog sustava — novi sustav se, kao vrijednosno viši, otkriva surogatom (*Ljubavna pisma...*) ili se minira u apsurd (*Rondo*), smrti nakon koje sve ostaje isto (*Putovanje na mjesto nesreće*), protuprirodnosti koja nužno vodi k smrti (*Kontesa Dora*).

Još nešto, ova shema nosi i klasičnu tragičnu notu ako se promotri kao pogrešan način potrage žene za autentičnim vrijednostima — ljubavi, pravdom, iskrenošću, slobodom, poštovanjem... Kao u grčkim tragedijama, te su žene tragetkinje po Usudu-Rondu, nesvjesne svoje spolnosti, ispaštaju ono što i nije njihova »krivnja«, nego krivnja bogova, kršćanskog ili patrijarhalnog, svejedno, bitno je da je društveno oktroiran. Dorin je Bog raskinuo ugovor s njom jednako neodgovorno kao i Nedin ili Jelenin ljubavnik s njima. A isto se događa muškim likovima koji u ženi vide Vrijednost po sebi. Njima je sudbina namjestila gubitničku situaciju.

Tragičnost oslobođenja žene (ili zašto sv. Arnulf uspijeva zaštititi prevarene muževe)

Svako odupiranje normama patrijarhalnog društva, norma koje minoriziraju ženu, završava smrću ili nesrećom (*Putovanje, Kontesa Dora*), a prate je neizbježni osjećaj krivnje i neuroze, tipičan za one koje odbijaju biti na »svom mjestu«. Svako prilagođavanje patrijarhalnom modelu žene nagrađu-

je se barem iluzijom o dobitku (*Rondo, Ljubavna pisma s predumišljajem*). Što je veća amplituda pritiska sredine i otpora žene to je mogućnost povoljnog rješenja njene patrijarhalne situacije manji. Prihvaćanje te situacije otkriva se kao čisti cinizam — žena treba prihvatiti činjenicu da se njen identitet krije u njejoj ženstvenosti, u spolnoj pripadnosti, neovisno o njenom karakteru i naravi, i da tu leži njen osobni kapital, karta za životnu predstavu.

Žena pristupa patrijarhalnom svijetu sa zahtjevom na »sve ili ništa«, a taj je svijet izrelativiziran, u njemu vlada dvostruki moral: neodgovornost muškarca kažnjava se društvenom nelagodom, dok žensku neodgovornost razrješuju penološki mehanizmi »sudbine«. Uglavnom moralni, zahtjevi koje pred muškarca postavlja žena opisani su kao previše principijelni, previše konstrukti, kao proturječni i nerazrješivi.

Kao epilog, potkapanje odnosa i teza što su se izgrađivale u filmu obvezno vodi zaključku da je borba glavnog ženskog lika apsurdna, uzaludna, smiješna i nepotrebna. Naime, sugerira se da je taj subverzivni obrat djelo sudbine, slučaja, neke više sile na koju čovjek nema utjecaja, ali se analizom ispostavlja da se radi o dubokim strukturama patrijarhalne svijesti koja uviđa nesmislenost ograničavanja ženskih potencijala, ali koja ne uspijeva razriješiti konflikt kojim proturječi sama sebi.

U nemogućnosti da se odredi nedvosmislen stav prema tzv. ženskom pitanju, uviđajući da postojeće norme negiraju žensku osobnost i dopuštaju slamanje mnogih darovitosti (*Kontesa Dora*), ustanovljuje se da su cinici, oni likovi koji ne mare za moral i društvene norme, nosioci životne filozofije koja uspjeh postavlja kao cilj po sebi. Cinizam je, kao alat konformizma, »zdravo« poimanje svijeta koje bi trebalo olakšati životnu borbu ljudskim patnicima, pa tako i ženama kad se suoče sa silama većim od sebe.

Na kraju, izričita kritika patrijarhalnog modela čini površinsku matricu iščitavanja ovih filmova, dok je »kultura ženske inferiornosti« dubinski strukturirana te se razumijeva sudbinski neizbježnije nego to sugerira termin Sabrine P. Ramet (kao: »paket društvenih vrijednosti poduprt realizacijom u ekonomskim, političkim i društvenim odnosima«). To je kultura koja se stalno podgrijava (između ostaloga i filmom) deklarativnom jednakošću, kočeci tako mobilizaciju u smjeru fiktivne jednakosti spolova. Preziru se načini na koje se žene ekskomuniciraju iz područja muških sposobnosti, ali ne i teza o temeljno osvajačkoj, dominantnoj ulozi muškarca.

Bilješke

- 1 KATUNARIĆ, Vjeran (1984), *Ženski eros i civilizacija smrti*. Zagreb: Naprijed, str. 29.
- 2 GILIĆ, Nikica (1997), »Pripovijedač i podrazumijevani autor u teorijskom modelu Seymoura Chatmana«, *Hrvatski filmski ljetopis* 1997. (11): 83-91
- 3 To se ne mora poklapati sa stavom autora jer je on autorova konstrukcija koja se može razlikovati od djela do djela. U njemu je »smještena cjelokupnost značenja djela, uključujući konotacije, implikacije i neizgovorene poruke (...) organizira izlaganje priče, te upravlja promjenama u postupku« (Gilić, 1997).
- 4 HRIBAR, Hrvoje (1993), »Mladi hrvatski film — Interview«. *Kinoteka* 1(6-7): 32-36.
- 5 BERKOVIĆ, Zvonimir (1995), *Zvonar katedrale duha*. Zagreb: Znanje, str. 139.
- 6 Patrijarhalno mišljenje prikapča muškarca uz obilježja kulture (mogućnost apstraktnog mišljenja i kreiranja artefakata, posredni odnosi i sl.), a žene uz prirodu (rađanje, zbog socijalizacije djece ostvaruje personalnije odnose), pa je time stavljena »izvan područja kulture«: zato joj se pripisuju značenja koja podrivaju ili transcendiraju društvene kategorije — vještice i vile, Fortuna, Pravda, i sl. ORTNER, Sherry (1983), »Žena spram muškarca kao priroda spram kulture«, u Ž. Papić, L. Sklevicky /ur./ *Antropologija žene*. Beograd: Prosveta.

Filmografija

RONDO, 1966, Jadran film

Scenarij i režija: *Zvonimir Berković*; snimatelj: *Tomislav Pintar*; scenografija: *Željko Senečić*; montaža: *Radojka Tanhofer*; glazba: arhivska (W. A. Mozart);

Glavne uloge: *Relja Bašić* (Feđa), *Milena Dravić* (Neda), *Stevo Žigon* (Mladen), *Zvonimir Rogoz*, *Rudolf Kukić*, *Boris Feštini*.

PUTOVANJE NA MJESTO NESREĆE, 1971, Jadran film

Scenarij i režija: *Zvonimir Berković*; snimatelj: *Aleksandar Petković*; scenografija: *Željko Senečić*, *Tanja Frankol*; montaža: *Katja Majer*; glazba: *Alfi Kabiljo*;

Glavne uloge: *Ana Karić* (Jelena), *Rade Šerbedžija* (Vlatko), *Emil Kutijaro* (Viktor, otac), *Stevo Žigon* (Nino, muž), *Nataša Maričić* (ljubavnica)

LJUBAVNA PISMA S PREDUMIŠLJAJEM, 1985, Marjan film/Croatia film

Scenarij i režija: *Zvonimir Berković*; snimatelj: *Goran Trbuljak*; scenografija: *Željko Senečić*; montaža: *Maja Rodica-Virag*; glazba: arhivska (W. A. Mozart);

Glavne uloge: *Irina Alferova* (Melita), *Zlatko Vitez* (Kosor), *Kruno Šarić* (Željko Gajski), *Relja Bašić* (Primarijus), *Siniša Popović* (dr. Host), *Mustafa Nadarević* (»Papageno«), *Eliza Gerner* (Melitina majka), *Vera Zina* (Prijateljica).

KONTESA DORA, 1993, Hrvatska televizija, Croatia film

Scenarij i režija: *Zvonimir Berković*; snimatelj: *Goran Trbuljak*; scenografija: *Željko Zagotta*; montaža: *Maja Rodica-Virag*; glazba: *Dora Pejačević*;

Glavne uloge: *Alma Prica* (Dora), *Rade Šerbedžija* (Karlo Armano); *Eliza Gerner* (Gazdarica), *Irina Alferova* (Sidonija Nadherny), *Relja Bašić* (Kršnjavi), *Božidar Boban* (Hugo pl. Mihalovich), *Tonko Lonza* (Teodor Pejačević), *Zdravka Krstulović* (Lilla), *Helena Buljan* (Didi), *Ksenija Pajić-Vukov* (Steffi Graf)

Ante Škrabalo

Krupni plan Abbasa Kiarostamija

»Budimo stoga mi oni koji daju svjetlo egzistenciji.«

»Prilazim ti s dobrim mislima, O Mazda Ahura, tako da mi možeš podariti (blagoslove) dvaju egzistencija.«

»A istina, o Mazda, bila je implantirana u ovaj (naš) izbor da nam učini dobro, ali prijevara (je bila implantirana) u lažno poučavanje da učini zlo (ljudima). Stoga tražim zaklon dobrih misli, i protjerujem sve prijetvorne iz (našeg) društva.«

Iz zaratustrijanskih *Jasna* liturgija

Na prvi pogled, film *Krupni plan* (1990.) Abbasa Kiarostamija može prevariti gledatelja prividnom jednostavnošću i nepretencioznošću svoje priče, ostavljajući opći dojam »slatkog malog filma« i ništa više, spontane vježbice kojom se redatelj pozabavio da popuni vrijeme između drugih, »ozbiljnijih« umjetničkih projekata. Riječ je o kvazidokumentarcu koji opisuje priču nezaposlenog Iranca po imenu Hosein Sabzian, uhapšenog zbog pokušaja prijave relativno dobrostojeće obitelji kojima se lažno predstavio kao slavni iranski redatelj Mohsen Mahmalbaf. Film dokumentaristički prati suđenje Sabzianu, miješa te scene s rekonstrukcijama relevantnih situacija koje su se dogodile prije suđenja (pri čemu svi likovi glume sami sebe), te završava praćenjem Sabziana po izlasku iz zatvora, kad se pravi Mahmalbaf susreće s njime i odvodi ga da se ispriča obitelji koju je prevario. Općenito gledano, ozračje filma unekoliko podsjeća na talijanski neorealizam De Sice ili Rossellinija, u isto vrijeme djelujući i izrežirano i autentično, prikazujući stvarne događaje onako kako se događaju, ili ih, pak, glume njihovi stvarni protagonisti — no sve to kroz uvijek neizbježno manipulativni kontekst jedne umjetničke forme, u ovom slučaju filma. No, kao što je slučaj i s velikim djelima talijanskog neorealizma, teško da se može pronaći bilo koja stvar u vezi s ovim filmom koja bi se mogla uzeti kao posve jednostavna. Jer, iako je istina da Kiarostamijevi filmovi od gledatelja ne zahtijevaju posebnu pozornost i intelektualnu senzitivnost (karakteristika koja ih u očima nekih gledatelja može učiniti i dosadnima), to još uvijek ne znači da prividna jednostavnost postoji igdje osim na samoj površini. A upravo je to posebice slučaj baš s *Krupnim planom*, filmom koji bi mogao biti Kiarostamijev najdublji i najkompleksniji film. Dok su neki drugi njegovi filmovi, poput *Okusa trešnje* (1997.), estetski ekonomičniji i možda elegantniji te stoga bliži nekoj tradicionalnoj ideji »umjetničkog djela« (što se reflektiralo i u njihovu intenzivnijem prihvatu na međunarodnoj festivalskoj sceni). Upravo ta, ne baš očigledna, kompleksnost *Kru-*

pnog plana čini ga vjerojatno najzanimljivijim Kiarostamijevim filmom.

Kiarostami je sam izjavio da mu je *Krupni plan* osobno najomiljeniji od svih filmova iz dosadašnje filmografije, i to do te mjere da ima »snažne osjećaje jedino u vezi s tim filmom.« Argument koji, iz njegove vlastite perspektive, najviše tome pridonosi jest da mu film, upravo zbog svoje teme, nije dopustio uobičajenu slobodu autorske kontrole i manipulacije. Učinilo mi se kako Kiarostami ovdje, bilo to svjesno ili ne-svjesno, baš i nije ispričao cijelu priču o izvoru vlastite vezanosti uz taj film (i time, u trajanju od jedne do dvije rečenice intervjuja, kao da je odlučio nakratko sam preuzeti ulogu Sabziana, impersonatora redatelja Mahmalbafa i glavnog protagonista *Krupnog plana*.) Jer, nije vjerojatno da bi se Kiarostami osjetio toliko osobno vezanim baš uz taj film — baš ovaj jedan, od svih svojih dosadašnjih — kad taj film ne bi ujedno povezivao i izražavao najvažnije osobne tematske preokupacije iz cjeline Kiarostamijeva filmskog opusa. Postoje tri takve teme (barem tri — ne mogu tvrditi da su one koje sam uspio pronaći ujedno i sve postojeće). Prvo, tema morala i pravde, povezana sa šiitskom verzijom islama, no (o čemu će ubrzo biti riječi) prožeta elementima zaratustrijanizma (zoroastrizma), religije davnog Irana — Perzije. Drugo, tema filmske samoreferentnosti, međusobnog zapletanja stvarnosti i iluzije i rezultirajućeg dovođenja u pitanje njihove razlike — što je, konačno, »stvarnost« kao takva, a što »iluzija«? — tema koja mami zainteresiranog gledatelja prijateljskim izazovom da ih sam pokuša ponovno rasplesti. I, konačno, treće, tema određena emotivnom prizmom pomoću koje Kiarostami promatra svijet kroz oko kamere — određena vrsta djetinje »neiskvarene nestašnosti«, to jest nestašluk bez iskrene zlonamjernosti u pozadini, zaigranost kojoj nije cilj da se nekome naudi, ni da se nešto postigne nauštrb drugih — perspektiva koja povezuje Kiarostamija s djetinjim likovima iz onih njegovih filmova koji se djelomično ili potpuno bave djecom (npr. *I život ide dalje*, 1991).

Pitanje je zaratustrijanskih elemenata u filmu, u našem kontekstu, donekle ezoterično kao tema za raspravu, s obzirom da je zaratustrijanizam religija i filozofski sustav za koji većina nas sazna, ako uopće sazna, kroz usputna spominjanja Nietzschea ili Richarda Straussa, pri čemu nam baš i nije sasvim jasno o čemu je tu zapravo riječ. No, čak i vrlo površan pogled na zaratustrijanska naučavanja otkriva fascinante sličnosti s Kiarostamijevim osobnim preokupacijama.²

Na primjer, Kiarostamijev međunarodno najpoznatiji film *Okus trešnje*, lirska priča o čovjeku koji autom obilazi Teheran tražeći nekoga tko bi ga bio voljan pokopati nakon što počini samoubojstvo, razmatra i predstavlja jedan od najosnovnijih zaratustrijanskih moralnih stavova — naglasak na *slobodi osobnog izbora* između života i smrti, svjetla i tame, dobra i zla, Ahura Mazde i Ahrimana, i na eksplicitnom priznavanju individualnog prava na izbor životnog puta koji nije u skladu s božjim željama. Zaratustrijanizam je osebujan vjerski sustav utoliko što je istodobno radikalno monističan i radikalno dualističan: monističan zato što je Ahura Mazda, Mudri Gospodin, jedino pravo božanstvo i stvoritelj univerzuma, a dualističan stoga što unutar njega Ahura Mazda igra i drugu ulogu: s jedne je personifikacija principa dobrote i svjetlosti — jedna polovica osnovnog para zaratustrijanskih dualističkih polariteta — a drugu polovicu čini Ahriman, personifikacija tame i zla (te dvije polarnosti su u stalnoj, prilično uravnoteženoj, međusobnoj borbi). U *Okusu trešnje*, borba različitih aspekata Ahura Mazde i Ahrimana vizualno je simbolizirana međuigrom svjetla i sjene na površini staklenih ploha — obično prozora na zgradama ili vozilima — koje Kiarostami voli ubacivati između kamere i glavnog protagonista. Čak i najduža rasprava u povijesti zaratustrijanizma, nezavršena još i tisuću godina poslije, nalazi svoj izraz u jednom od Kiarostamijevih filmova — rasprava koja je pokušavala pomiriti monističku ideju o Ahura Mazdi kao Stvoritelju svega što postoji s problemom nastanka Ahrimana. Jer, ako je Ahura Mazda stvorio i Ahrimana, princip zla, kako je to moguće s obzirom da bi Mudri Gospodin trebao biti isključivo dobar (a ako je ipak on i taj koji je stvorio zlo — kako onda može biti isključivo dobar?). No, ako Ahura Mazda ipak *nije* stvorio Ahrimana, otkuda je onda zlo moglo doći, ako ga nije stvorio Ahura Mazda, koji je jedini Stvoritelj cijelog univerzuma? Film o kojem je riječ jest *I život teče dalje*, gdje, putujući među ruševinama koje su ostale iza jezivog iranskog potresa ranih 1990-ih godina, likovi stalno iznova raspravljaju je li Alah (u ovom kontekstu, Ahura Mazda s drugim imenom³) stvarno mogao učiniti nešto tako bezrazložno i nasumce razorno kao što je to veliki potres, s obzirom da bi Alah trebao biti samo dobar i milostiv, a ako to nije bio Alah, tko onda?

Kiarostamijev latentni zaratustrijanizam posebno dolazi do izražaja u *Krupnom planu*, budući da se tematika i forma ovog filma jednako dotiču snažne preokupacije društvenom pravdom, koja čini još jedan važan zaratustrijanistički motiv, kao što se dotiču i svih postojećih osnovnih dualnosti zaratustrijanizma: istina Ahura Mazde i njegovog proroka Zaratustre protiv Ahrimanove Laži, svjetlost protiv tame, dobra protiv zla, »materijalna« stvarnost (*menog*) i »nematerijalna« stvarnost (*getig*), međusobno povezani putem zaratustrijanističke *Jasna* liturgije, koju predvode svećenici, »oni koji daju svjetlost egzistenciji«.

Pitanje društvene pravednosti stalno se iznova postavlja u filmu stoga što se dobar dio filma događa u sudnici, te što Kiarostami, sud, prevarena obitelj Ahankah, i, naravno, sama publika — svi moraju za sebe odlučiti treba li se Sabzianu oprostiti za ono što je učinio ili ne, jer Sabzian uključuje tvrdnje o bijedi i siromaštvu vlastite egzistencije u svoju obranu dok pred sudom objašnjava razloge koji su ga nave-

li da se počne lažno predstavljati kao Mahmalbaf. Procjena koju svatko mora napraviti u vezi Sabziana jest da li je on iskrena »sveta luda« ili vrlo vješt prevarant. Situacija stoga uključuje i aspekte dobra/zla i istine/laži, te osnovne polaritetne dualnosti između Ahura Mazde i Ahrimana. Ovi motivi pak uvode u fokus jedan drugi važan motiv: istina nasuprot fikciji u filmskoj umjetnosti, odnos materijalne stvarnosti i »nematerijalne« filmske stvarnosti, međusobno povezani preko »liturgije« filmske projekcije, pri čemu redatelj, na određeni metaforički način, poput zaratustrijanskih svećenika postaju »oni koji daju svjetlo egzistenciji« — bilo kao stvarno svjetlo od kojeg se sastoji filmska projekcija, bilo kao metaforičko »svjetlo« utjehe umjetnosti, koje istovremeno oplemenjuje i nestvarni svijet filmskih protagonista i — barem za duljinu projekcije — stvarni svijet individualnih gledatelja.

Time dolazimo do mjesta gdje se zaratustrijanski elementi isprepleću s drugim, osobnijim Kiarostamijevim preokupacijama — filmska samoreferentnost i s njome povezana »nužnost govorenja laži da bi stigli do dublje istine« u umjetnosti, kao i djetinji »neiskvareni nestašluk« kojeg Kiarostami koristi u pristupu prije opisanim motivima. Samoreferentnost (inače omiljeni Kiarostamijev motiv) vuče korijen iz činjenice da, kao što Kiarostami sam kaže u filmu dok razgovara sa šiitskim svećenikom koji je ujedno i sudac u Sabzianovom slučaju, tema samog suđenja ima veze s filmskom umjetnošću. Kiarostami radi film o nekome tko je varao svoju »publiku« — obitelj Ahankah — tvrdeći da radi na nepostojećem filmu i pretvarajući se da je netko drugi nego što uistinu jest. Ali, upravo pretvaranje neke osobe da je netko drugi nego što uistinu jest — drugim riječima, lažno predstavljanje — jest osnovna karakteristika filmske umjetnosti: mogućnost da se gledatelj uživi u neki film počiva baš na sposobnosti publike da povjeruje kako su glumci koji se vide na ekranu netko drugi od svojih stvarnih »ja«. Što se tiče varanja publike, redatelj to čine cijelo vrijeme — stvarnost, bez obzira koliko je dobro snimljena, teško da ikada može biti prikladna za izravan prijenos u gotov film;⁴ obično je nužno »izgladiti rubove«, izbacujući ono što može djelovati zbunjujuće ili biti oprečno zamišljenom značenju filma, i povezujući veliki broj odvojenih kadrova u funkcionalnu organsku cjelinu. Osim toga, već sam čin postavljanja kamere da snima »stvarnost« trenutno će iskriviti i izmanipulirati tu istu stvarnost, jer će rezultirajuća slika ovisiti o vrsti kamere, vrsti filma i osvjetljenja koje se koristi, kao i zato što će ljudi suočeni s »okom« kamere modificirati svoje ponašanje čak i kad to ne bi trebali. U *Krupnom planu*, modificiranje ponašanja posebno dolazi do izražaja u dokumentarističkim scenama iz sudnice — od likova koji sudjeluju svatko pokušava dati najbolju moguću verziju sebe samoga onako kako on ili ona misli da bi ta najbolja verzija valjda trebala izgledati. Otac obitelji Ahankah ne želi da njegova obitelj ispadne naivna, sin ne želi ispasti pretjerano okrutan prema Sabzianu u očima drugih (tako da na samom kraju suđenja povlači svoju tužbu, ali tek *nakon* što mu sudac-svećenik kaže kako to povlačenje tužbe neće spriječiti neki oblik zakonske kazne za Sabziana), a Sabzian želi prikazati svoju prijevaru

kao potpuno dobronamjernu — da je želio učiniti obitelj Ahankah sretnom time što će ih uvjeriti kako je jedan slavni redatelj zainteresiran za njih. Dok bi, u teoriji, sve ovo mogle biti njihove istinite karakteristike, vrlo je teško ne sumnjati u sve njih redom — jer, svi su oni znali da kamera cijelo vrijeme snima ono što se događa, tako da će mnogi imati priliku vidjeti njihovo ponašanje u sudnici.

Što se tiče Kiarostamijeve djetinje zaigranosti, »neiskvarenog nestašluka«, riječ je o karakteristici koju je sam priznao i koja prominentno utječe na to kako snima filmove, kao i na to kako interpretira ono što čine drugi primjer je scena u filmu *I život teče dalje* u kojoj protagonist filma (glumac koji impersonira samog Kiarostamija — tragovi *Krupnog plana*?) razgovara s djevojčicom koja je nešto starija sestra malog glumca-naturščika koji je prethodno igrao glavnu ulogu u Kiarostamijevom filmu *Gdje je kuća mog prijatelja* (1987; i koja također posjeduje istu vrstu nevjerovatno lijepih plavozelenih očiju kao i njezin brat; već samo zbog tog para očiju vrijedi pogledati cijeli film). Protagonistov sin je izrazio želju da ostane s njom i njezinom prijateljicom da bi gledali večernju nogometnu utakmicu Svjetskog kupa na portabl-televizoru koji je netko uspio spasiti iz ruševina; ali, otac želi za danjega svjetla stići do gradića Koker, gdje bi se trebao nalaziti mali glumac-naturščik iz prethodnog filma. Protagonist pita djevojčicu koji je točno put za Koker — savjet koji je ona sama maloprije dobrovoljno ponudila. Sada, zapetljavši se u riječima, ona odgovara da ipak ne zna put. Protagonist nije uvjeren i pita je li sigurna, na što ona molećivim tonom priznaje pravi razlog za vlastitu iznenadnu amneziju — »Smije li on ostati s nama?« Djevojčica je pokušala nestašnu prijevaru, ali na tako nevješt i u osnovi neiskvaren način, bez ikakvih zlih namjera u pozadini, da je protagonist-»redatelj« dovoljno ganut da ipak dozvoli svom sinu da ostane gledati utakmicu. Djevojčica je, na određen način, zgusnuti simbol za samoga Kiarostamija, jer je upravo ova vrst neiskvarenost-nestašno-prevarantskog stava karakteristična za redatelja i filmove koje radi, te je vjerojatno i glavni razlog zašto redatelj simpatizira varalicu Sabziana, koji mu se (ako je vjerovati razlozima koje je naveo da su ga motivirali na prijevaru) čini duhovno blizak takvoj djeci — ili, još važnije, blizak samome Kiarostamiju. Na razini metoda koje je Kiarostami primijenio u *Krupnom planu*, nestašno poigravanje oblikuje točan način na koji se isprepleću zaratustrijanski elementi i filmska samoreferentnost: zaratustrijanske dualnosti postaju relativizirane i donekle negirane, tako da su istodobno i točne i netočne, kroz pomućivanje razlika između njih, ili stvaranje takvih dualitetnih razlika tamo gdje se one ne bi trebale pojavljivati (što je također i rezultat antinomije istodobnog monizma i dualizma zaratustrijanskog naučavanja). Primjer je scena prvog susreta između Sabziana, koji je upravo izašao iz zatvora, i pravog Mahmalbafa, gdje obojica nose gotovo identičnu odjeću. Kad se pri pozdravu zagrlje, jedini način da ih se razlikuje leži u činjenici da pravi Mahmalbaf nosi tamne naočale — što je gotovo potpuno »jednačenje« koje sugerira neku vrst stvarnog (nasuprot onom tek zamišljenome) znaka jednakosti između pravog i lažnog redatelja. Drugi su primjer neke od scena iz sudnice, gdje jedan od

Ahankahovih sinova svjedoči — kamera se često propušta zaustaviti samo na njemu dok govori, već svako malo uvodi u kadar i njegova brata, koji mu je fizički vrlo sličan, na trenutke stvarajući iluziju kao da jednu te istu osobu vidimo u duplikatu — sugerirajući, možda, da sin u svojem svjedočenju daje samo jednu stranu cijele priče. (Inače, ovo definiranje dualističkih suprotnosti da bi ih se potom negiralo vjerojatno je bilo glavni faktor koji je naveo Akiru Kurosawu da dade svoj umjetnički »blagoslov« Kiarostamiju — jer, od izjednačavanja samuraja i bandita u filmu *Sedam samuraja*, preko izjednačavanja kriminalca i policajca u *Bijesnom psu*, do, recimo, izjednačavanja ucjenjivača i žrtve ucjene (*Između neba i pakla*), Kurosawa je ostao vjerojatno najvažniji redateljski zastupnik kriptičnog negiranja takvih suprotnosti). Kiarostamijevo zaigrano isprepletanje i izjednačavanje polaritetnih suprotnosti funkcionira i na drugim razinama od onih dosad spomenutih — na primjer, kamera se s vremena na vrijeme brzo zarotira lijevo-desno u kratkom luku, putanjom i brzinom podsjećajući na sakadičke pokrete ljudskog oka — donekle time brišući razliku između »oka« kamere i ljudskog oka, i to sve u filmu koji se tako intenzivno bavi pitanjem istine nasuprot laži i opsjeni.

Sve tri gore opisane glavne teme se u filmu ne tretiraju zasebno, već se isprepleću i utječu jedna na drugu. Jedno obilježje filma koje je istodobno određeno svim trima temama možemo pronaći u redosljedu kojim su različiti dijelovi filma međusobno spajani. Na samom početku vidimo Sabzianovo hapšenje, scenu koja je vjerojatno bila rekonstruirana i snimljena pri kraju snimanja filma; slijedi sudski proces, jedini dio filma koji nije snimljen rekonstruktivno već dokumentaristički; no, suđenje je ispresjecano kronološkom progresijom odglumljenih scena koje rekonstruiraju interakciju između Sabziana i obitelji Ahankah prije hapšenja i suđenja. Kad suđenje završi, pojavljuju se dokumentarističke scene susreta između »lažnog Mahmalbafa« Sabziana i pravog Mahmalbafa. S obzirom da su te scene snimljene nakon suđenja, ali prije rekonstruktivnih scena, kronološki bi bile smještene negdje prema sredini. Vremenska progresija stoga nije samo razigrano izokrenuta naopako, već izokrenuta i zatim dodatno »pošemerena« međusobnim ispresjecanjem nekih dijelova pri montaži: ono što se dogodilo posljednje je prvo (rekonstrukcija hapšenja), nakon čega slijedi ono što se dogodilo prvo (suđenje) ispremiješano s onim što se dogodilo prema kraju (snimanje rekonstruktivnih scena), da bi konačno sve završilo sa scenama koje kronološki pripadaju u sredinu — susret Sabziana i Mahmalbafa te prateći događaji. Suprotnosti su istodobno izjednačene — istina (suđenje) i fikcija (rekonstruktivne scene) slijepljene su zajedno, fikcija se koristi da bi se objasnilo podrijetlo istine te je time postignuta samoreferentnost s obzirom na proces snimanja filmove. Zaratustrijanski tonovi su također prisutni: sam redosljed dokumentarnih i rekonstruktivnih »lažnih« scena sugerira pitanje je li ta ispremiješana *patchwork*-forma filma predstavlja, u nekoj konačnoj analizi, Laž — čime bi priča pripala Ahrimanu, ili Istinu, čime bi pripala Ahura Mazdi.

To bi, dakle, bile tri glavne teme i način na koji njihova međuigra funkcionira na makroskopskoj razini filmske struktu-

re. Da bismo, također, mogli vidjeti kako njezin tok funkcionira na »mikroskopskoj« razini, nužno je detaljno pozabaviti se nekim reprezentativnim segmentom filma. Jedna prikladna sekvenca, čiji sadržaj posebno dobro odgovara međugri triju glavnih tema u filmu kao cjelini, pojavljuje se pretkraj filma, nakon posljednje scene u sudnici. U posljednjoj sudskoj sceni u filmu, jednog od sinova iz obitelji Ahankah vidimo, u srednje-bliskom planu, kako iznosi tvrdnju da je zadovoljan s obzirom da Sabzian osjeća žaljenje zbog onoga što je učinio, te da će stoga on (mladi Ahankah) povući svoju tužbu. Slijedi rez; pojavljuje se scena eksterijera, te osvjetljenje shodno tome prelazi s prigušenog svjetla u sudnici na danje svjetlo (da bi ostalo takvo do kraja filma). Kamera se nalazi u nekakvom parkiranoj vozilu — vjerojatno automobilu ili kamionetu — negdje oko razine očiju, te s prilično velikom dubinom polja i s nekoliko dubinskih planova snima uličnu vrevu. Najbliže je kameri ploha kamionetskog vjetrobrana, većinom nevidljiva (Kiarostami ovdje nije iskoristio vlastitu karakterističnu sklonost igri svjetla i sjene na staklenoj površini postavljenoj između kamere i likova koje snima) izuzev dok kamera panoramira prema lijevo ili desno, otkrivajući tamna, mutna polja koja odgovaraju metalnim pregradama između prozora. Iza ovoga se nalaze dva-tri reda parkiranih automobila, pri čemu je sve što je niže od razine prozora na automobilima ili »odsječeno« donjim rubom slike, ili sakriveno redom automobila bližim kameri. Još dalje, u pozadini, vidi se ulica kroz koju tu i tamo prođe poneko vozilo, kao i pločnik s nešto drveća i prolaznicima koji bilo stoje, bilo prolaze pločnikom. Konačno, zid reda zgrada koje omeđuju ulicu (koji se vidi pod pravim kutem u odnosu na perspektivu kamere) ograničava maksimalnu dubinu kadra i stvara pozadinu za sve bliže planove kadra. Vidimo Mahmalbafa — ovaj put *pravog* Mahmalbafa — kako po prvi put osobno ulazi u film, pojavivši se na motociklu preko desnog ruba kadra. Vidi ga se u totalu kako se kreće zdesna nalijevo, djelomično skriven parkiranim automobilima i dijelovima krošnji okolnog drveća, što se nastavlja kroz trajanje ovog cijelog, vrlo dugog kadra. Kamera počinje panoramirati prema lijevo da bi ga slijedila u prolazu, no ne uspijeva — Mahmalbaf nestaje u polje mutnog crnila koje iznenada zauzima cijelu lijevu polovicu slike. Zaustavio je motocikl točno na krivom mjestu, i metalna stijenka kamioneta — u kojem je kamera postavljena — blokira pogled. Čuje se glas nekoga iza kamere — možda Kiarostamija? ili nekoga drugog, nasnimljenoga kasnije? — »Izgubili smo ga«. Drugi glas odgovara, nastavljaajući: »Nije čekao na pravom mjestu« — »Ne mogu ga uopće vidjeti«, da bi rasprava bila zaključena sa: »Ovu snimku *ne možemo* ponoviti.« Kamera nastavlja panoramirati dalje ulijevo, otkrivajući još jedan prozor na kamionetu, lijevo od tamnog polja metalne pregrade, no Mahmalbafa se i dalje ne može opaziti — mora da je zaustavio motocikl točno u zoni metalne »slijepe pjege« pred kamerom. Kamera tad brzo počinje panoramirati natrag prema desno, oponašajući zamišljeni pokret očiju onih koji se nalaze iza kamere, a koje pretražuju vidno polje tražeći Mahmalbafa. Razlika između »oka« kamere i pravog oka osobe koja stoji iza nje time je pomućena. Čuje se glas koji kaže: »Iza taksija je«; istog trena postaje moguće razlučiti na slici siluetu njegove glave, djelomično zaklonjenu au-

tomobilima u prednjem planu i taksijem kojeg se vidi u totalu, također djelomično zaklonjenog automobilima ispred, a stoji u pozadini blizu ruba pločnika. Kamera zumira prema Mahmalbafovom licu — sad ga se vidi u dalekom do blizu planu. Zoom se zaustavlja, da bi ponovno počeli glasovi iza kamere — »Izgubili smo zvuk« — »Mikrofon na Mahmalbafovom reveru je krepao« — »Star je, vjerojatno je slab kontakt« — »(IT'S PEAKING)«. Zvuk se ponovno pojavljuje, a u istom trenu, Mahmalbaf počinje hodati udesno. Kad stigne do sredine slike, kamera ga počinje slijediti panoramirajući udesno, držeći ga u sredini slike. Mahmalbaf prolazi uz nekoliko skupina prolaznika. A tada se unosi još jedna razina u prednji plan — cijelu sliku odjednom zauzima lateralna strana kamiona ili kamioneta u prolazu zdesna ulijevo između najbližeg plana i nešto udaljenijih parkiranih automobila: sugestija je da se tu nalazi još jedan kolnik, i da je kamionet ili kamion u prolazu zaklonio cijelu sliku. Ali, ovdje je zapravo riječ o namjerno vizualnoj varci — korištenje pauze i usporenog kretanja otkriva nešto potpuno neprimjetno pri kontinuiranom gledanju filma. Nikakav kamionet stvarno ne prolazi kroz scenu; umjesto toga, pojavljuje se brzi rez na snimku lateralne strane jurećeg kamioneta ili autobusa plave boje, u vrlo krupnom planu, s nekakvim motociklom (možda čak Mahmalbafovom vlastitim, snimljenim prije ili poslije ostatka scene) kojeg se nazire u tamnoj, zamućenoj silueti superponiranoj preko lateralne strane autobusa. Taj intervencirajući kadar traje tek djelić sekunde i pokazuje samo sredinu stijenke autobusa u pokretu — i prolaz prednjeg i prolaz stražnjeg kraja vozila izrezani su iz kadra. Cijela scena nestaje u još jednom brzom rezu, vraćajući nas natrag u kadar s Mahmalbafom koji hoda udesno niz ulicu: vidimo ga baš u trenutku kad stiže do Sabziana, koji je upravo pušten iz zatvora i stoji na pločniku. Pravi i lažni Mahmalbaf se zagrlje pri susretu, i Sabzian počinje plakati na Mahmalbafovom ramenu. Mahmalbaf ga pokušava smiriti i utješiti — »Nemoj plakati; nema potrebe za plakanjem« čuje se iz sada funkcionalnog mikrofona na reveru, zajedno sa zvukovima ulice i prigušenim Sabzianovim jecanjem. Osobito je zanimljiva, već spomenuta, činjenica da Mahmalbaf i Sabzian nose odjeću bojom i oblikom vrlo sličnu (siva jakna, sive hlače); kad se ovo promatra u svjetlu njihove međusobne fizičke sličnosti (koja je i omogućila Sabzianu njegovu prijearu), sugerirana je nekakva vrst identičnosti između njih dvojice — jedini način da s ove udaljenosti razlikujemo tko je od njih pravi a tko lažni Mahmalbaf, tamne su naočale koje nosi pravi Mahmalbaf (tamne naočale su također i Kiarostamijev osobit zaštitni znak — slučajnost ili ne?). Kadar je ponovno prekinut brzim rezom: ono što se ovaj put pojavljuje ponovno izgleda kao strana autobusa ili kamioneta u prolazu, no ovo još jedanput nije istina: pažljiviji pregled otkriva da se u biti radi o prijelaznom kratkom stacionarnom kadru neke tamnozeleno površine, vjerojatno školske ploče. Trenutak kasnije, novi rez nas ponovno vraća na ulicu, gdje Sabzian i dalje plače na Mahmalbafovom ramenu; Mahmalbaf ga, uz puno truda, konačno uspijeva primiriti. Obojica počinju hodati ulijevo, i kamera ih slijedi. Mahmalbaf pita Sabziana kamo namjerava ići, a Sabzian odgovara da namjerava otići do Ahankahovih. Neki kamion, prolazeći zdesna ulijevo, nakratko blokira pogled (ovaj put se radi o stvarnom prolazu

kamiona kroz kadar, bez trikova s rezovima), nakon čega vidimo dvojicu protagonista zaokupljene razgovorom. Mahmalbaf pita Sabziana je li ga je ikada prije vidio; Sabzian odgovara da jest, u *Vjenčanju blaženih* (bilo bi zanimljivo znati da li je ova rečenica doista bila spontana i nepredviđena, s obzirom da bi »vjenčanje blaženih« također moglo poslužiti kao ironična metafora za susret i međusobni zagrljaj pravog i lažnog Mahmalbafa). Slijedi rez na ponovno pojavljivanje našeg starog prijatelja, »simuliranog« plavog autobusa, te povratak na scenu ulice. Mahmalbaf pita Sabziana bi li radije htio biti Mahmalbaf ili Sabzian, i komentira kako je on sam već umoran od bivstvovanja samim sobom. Ne čujemo nikakav odgovor, što je i konzistentno s neuhvatljivošću Sabzianove iskrenosti ili neiskrenosti pri njegovoj prijeveri i to ponovo sugerira neku vrst jednakosti između to dvoje suprotnih polariteta. Kroz sve vrijeme, kamera horizontalnim panoramiranjem drži dvojicu protagonista što bliže liniji vertikalne simetrije u kadru, zaustavljajući se kad oni zastanu i ubrzavajući kad i oni. Mahmalbaf Sabzianu daje nekakvu knjigu, da bi zatim otišao pokupiti svoj motocikl; bijeli autobus (stvaran) u prolazu ga sekundu-dvije skriva od našeg pogleda. Sabzian prilazi motociklu i sjeda iza Mahmalbafa; redatelj uključuje motor, zaokrećući silazi na kolnik i započinje voziti prema lijevoj strani.

Kamera panoramira ulijevo i slijedi ih dok god može. Kad završava pokret, prošavši gotovo 180 stupnjeva, cijela dosadašnja ulična scena konačno prestaje, da bi počela kontinuirano montirana scena dvojice protagonista na motociklu (katkad isprekidana prolazom pravih i »simuliranih« autobusa). Vidi ih se u bližem sve do srednjeg plana (rub slike »odsijeca« stražnji kotač i njihova stopala); kreću se s malim odklonom ulijevo u odnosu na smjer koji slijedi vertikalnu liniju simetrije dok ih kamera prati krećući se iza njih. S vremena na vrijeme dadu se razabrati neke od riječi iz njihova razgovora, ali je teško razumijeti o čemu razgovaraju (prepostavljajući ovdje da titlovi prenose sve ono što je razumljivo u njihovom razgovoru); čuje se kako Mahmalbaf pita: »Kad si u autobusu sreo onu ženu...«, ne čujemo ni ostatak rečenice ni Sabzianov mogući odgovor. Ali, baš u tom trenutku, motocikl se pomakne ulijevo — dok se kamera rotira da bi ga pratila, odjedanput se u kadru, u prvom planu, pojavljuje retrovizor koji na trenutak zaklanja protagoniste; time saznajemo da je kamera montirana unutar nekakvog autobusa, pri čemu cijeli autobus služi kao divovska kolica za kameru (a u svojoj netom dovršenoj djelomičnoj rečenici Mahmalbaf je govorio upravo o *autobusu*). Mahmalbaf i Sabzian završavaju u totalu blizu desnog ruba slike; sad ih vidimo kroz prednji vjetrobran autobusa, pri čemu vjetrobran ima vrlo vidljivu rupu okruženu paučinastim pukotinama na staklu, koja zauzima veći dio slike. Rupa je vjerojatno nastala slučajno, i to nauštrb željama vlasnika autobusa, no kamera, s dvojicom protagonista u pozadini i paučinastom rupom u prednjem planu, kao da nekako transformira tu superpoziciju dviju slika u fantastičnu vizualnu metaforu s višestrukim mogućim značenjima, metaforu koja posjeduje tip bogatstva teško ostvariv u bilo kojem drugom umjetničkom mediju izuzev filma (kao što se iz ovoga dade primijetiti, radi se o meni osobno najdražem od svih kadrova u filmu). Rupa

bi mogla predstavljati sunce (i time također Ahura Mazdu u zaratustrijanskom sustavu) koje podaruje svoje svjetlo Sabzianovu »novom početku«; jednako lako mogla bi predstavljati paukovu mrežu (sa svim paučinastim pukotinama koje okružuju rupu) koja bi pak mogla simbolizirati i Sabzianovu prijeveru obitelji Ahankah, i Kiarostamijevu prijeveru u stvaranju filma koji je »stvaran, no izrežiran« (svaki od njih je time ulovio vlastitu publiku u neku vrst paukove mreže). Ili, različito i od jednog i od drugog, rupa bi mogla stajati za tehničke nesavršenosti koje su dio procesa filmskog snimanja, nesavršenosti koje istodobno i sprečavaju izravnu opservaciju cijele istine (s obzirom da rupa odvlači pozornost od Mahmalbafa i Sabziana na motociklu) i prisiljavaju autore na manipulativno »izglađivanje« takvih detalja u filmu — na to da film izrežiraju i izmanipuliraju da bi izgledao stvarniji i vjerodostojniji. Slijedi rez na krupni plan retrovizora u autobusu: Sabzian, Mahmalbaf i motocikl vide se u retrovizoru, u širem srednjem planu. Kadar je snimljen ručnom kamerom (kamera se vidljivo trese, što nije slučaj s ostalim snimkama iz autobusa). Slika koju sad vidimo jest iluzija svjetla (virtualna slika u ogledalu) smještena unutar druge iluzije — one samoga filma; ovo izgleda kao početak beskrajnog regressa — »iluzija iluzijine iluzije«, čime dalje pomućuje i briše svaku preostalu razliku između iluzije i stvarnosti. Ponovno slijedi brzi rez i nova posjeta »simuliranog« plavog autobusa u vrlo krupnom planu, ovaj put pod kutom koji odgovara kutu kretanja motocikla dva kadra ranije (smjer kretanja autobusa sad slijedi smjer kretanja motocikla, baš kao što je u svojim prethodnim pojavljivanjima slijedio lateralni hod protagonista). Trenutak kasnije, sljedeći rez nas vraća za kameru postavljenu iza slomljenog vjetrobrana, dalje prateći Mahmalbafa i Sabziana na motociklu. Ponovno se čuju fragmenti izlomljenih rečenica, no ostaju nerazumljivi (ili barem neprevedeni). Novi rez nas ponovno smješta iza ručne kamere, pred retrovizor koji se vidi u krupnom planu; vidimo nekog drugog motoristu, da bi se kamera potom pomaknula malo ulijevo, vrativši u kadar Mahmalbafa i Sabziana reflektirane u retrovizoru, samo da bi ih trenutak kasnije zamijenio drugi motorist. Slijedi rez i još jedna pojava »simuliranog« plavog autobusa (možda čak i doslovno ponavljanje njegova prethodnog pojavljivanja), pa natrag kameri pred slomljenim vjetrobranom.

Sljedeći rez nam otkriva potpuno novu scenu: kamera stacionarno snima, u totalu, tržnicu cvijeća na otvorenome. Automobili prolaze lateralno u prednjem planu; iako smo u drugoj ulici, dubina i organizacija kadra vrlo su slične onima već viđenim u prvom susretu Mahmalbafa i Sabziana (kamera je ponovno montirana u stacionarnom kamionetu). Motocikl ulazi u kadar slijeva (vidi ga se u izdaleka), te se zaustavlja; Sabzian silazi i hoda prema desnoj strani; kamera ga prati dok kupuje lonac s cvijećem od prodavača. Stvarni autobus prolazi u prednjem planu, trenutno zaklanjajući scenu (ovo je poslužilo da maskira skokovit rez), nakon kojeg vidimo Sabziana kako se vraća prema motociklu s loncem visokih žutih cvjetova. Mahmalbaf mu kaže da ih zamijeni za crvene, što ovaj i učini. Nakon toga Sabzian se ponovno penje na motocikl s loncem cvijeća u rukama, Mahmalbaf starta i motocikl kreće. Iznenada počinje glazba, prvi se put pojaviv-

ši ovako kasno u filmu — klasičnoglazbena melodija, ona vrst glazbe posebno vedra ugodaja koja je posebno prirasla Kiarostamijevu srcu. Novi rez nas vodi za kameru koja je montirana unutar autobusa u vožnji — vidimo ih u vožnji, odostraga, s cvijećem iz Sabzianovog lonca vidljivim kraj njihovih glava. No, paučnasta rupa u vjetrobranu je sada nestala — uz pojavu glazbe i nestanak rupe, kao da sad gledamo gotovu filmsku iluziju, dovršeno umjetničko djelo iz kojeg su izbačene ili sakrivene sve nesavršenosti poput rupe ili nekoordiniranog zvuka. Ovo također može sugerirati da je rupa zapravo predstavljala grijeh Sabzianove prijekave, i da je kupnjom cvijeća konačno doista platio svoj dug pravdi, što je maknulo »mrlju« rupe s njegove priče. Kamera panoramira ulijevo, slijedeći ih dok dobivaju na udaljenosti u odnosu na autobus — sad ih se vidi u totalu. Slijedi ulazak rezom, nakon čega ih vidimo sa strane u blizu planu — autobus s kamerom mora da je ubrzao (ili su oni usporili) i približio im se sa strane. Takva perspektiva traje tek trenutak-dva; nakon još jednog reza, protagonisti se sad vide, još uvijek u blizu planu, ali koso odostraga i sa strane. Sabzian razgovara s Mahmalbafom, gestikulirajući rukama; ne čujemo ništa od njegovih riječi, dok glazba još uvijek traje u pozadini. Slijedi cijeli niz brzih rezova koji odvajaju tri-četiri vrlo kratka (sekundu-dvije) kadra, koji svi prikazuju protagoniste na motociklu u polu-blizu planu, jedino svaki put pod nešto drugačijim kutom (rezovi su vrlo brzi, tako da ih je teško točno izbrojiti čak i uz pomoć pauze i *slow-motiona*). Taj niz rezova prestaje jednako naglo kao što je i počeo; posljednji od rezova otkriva novi kadar, snimljen stacionarnom kamerom: vidimo krupni plan parkiranog automobila, s nevjerojatno lijepom slikom izrezuckana lišća na pozadini plavoga neba koja se reflektira s vjetrobrana u kameru; iako teško, moguće je kroz ovu igru svjetla i tame razabrati ulicu kroz staklo udaljenijeg prozora na automobilu (ovo je također jedini put da Kiarostami u *Krupnom planu* značajno koristi ovu tehniku snimanja kroz igru svjetla i sjene na staklenoj plohi — nešto što inače osobito voli raditi, posebice u *Okusu trešnje*). Kako se kadar nastavlja, postaje moguće (jedva, kroz sliku reflektiranu s vjetrobrana) vidjeti Mahmalbafa i Sabziana na motociklu kako ulaze u kadar zdesna, iza automobila. Dok prolaze kraj automobila, kamera panoramira ulijevo da bi ih pratila, te se konačno pojavljuju u potpunosti izlazeći iza parkiranog automobila, viđeni u totalu. Kadar djeluje metaforički: borba između svjetla i tame, dobra i zla, Ahura Mazde i Ahrimana — i dvojica koji se iznenada pojavljuju vani. Glazba, koja je kontinuirano trajala još od scene kupnje cvijeća, sad prestaje kad Mahmalbaf zaustavi motocikl pred vratima kuće obitelji Ahankah. Sabzian silazi s motocikla noseći svoj lonac cvijeća; počinje hodati ulijevo dok se kamera panoramira da ga prati, ostavljajući Mahmalbafa i motocikl izvan kadra nekoliko sekundi. Sabzian zvoni na vratima; a dok to čini, Mahmalbaf ponovno ulazi u kadar zdesna, pješke, pridružujući se Sabzianu. Čuje se izmjena riječi između Sabziana i nekoga u kući (nije jasno o kome je od Ahankahovih riječi): »Sabzian ovdje« — »Tko?« — »Sabzian. Mahmalbaf.« Nema odgovora — očito ga ne žele pustiti unutra, barem ne ako je sam; Sabzian ponovo počinje plakati. Mahmalbaf intervenira — prilazi vratima, zvoni, i predstavlja se; odgovor je ovaj put trenut, prijazan i žo-

vijalan. Također, da bi primirio Sabziana, pita ga kad je prvi put bio u toj kući i saznaje da je to bilo prije četrdeset dana. Vrata se otvore, te se pravi i lažni Mahmalbaf okreću prema njima. *Pater familias* obitelji Ahankah pozdravlja pravog Mahmalbafa, poljubivši ga triput u obraz; kako se Ahankah pri tome drži kao da Sabzian uopće ne postoji, Mahmalbaf mu kaže: »Gospodina Sabziana poznajete.« Sabzian nespreno pokušava izraziti poštovanje dubokim naklonom; gesta koja izgleda više nego malčice smiješno. Mahmalbaf nastavlja, zamolvivši Ahankaha da oprostí Sabzianu. Slijedi skok u bliži plan rezom, nakon kojega se protagonisti vide u polublizu-blizu planu. Mahmalbaf uvjerava Ahankaha da se gospodin Sabzian promijenio i moli ga da ga odsad vidi »u novom svjetlu.« Ahankah, vječno sklon tome da ispadne velikodušan domaćin, odgovara da će ih on (Sabzian) »sve učiniti ponosnima«. Slijedi rez, nakon kojega vidimo krupni plan Sabzianova lica, snimljenog sprijeda uz malu inklinaciju kamere: cvjetovi koje nosi u loncu vide se uz lice. Slika se kreće djelić sekunde dok Sabzian pokreće glavu, da bi se tada — sasvim iznenada — zamrzнула; titlovi kreću preko ekrana dok glazba (ista melodija kao i prije u sekvenci) ponovno započinje. Izraz Sabzianova lica u ovom posljednjem kadru je prava studija višeznačnosti — smiješak koji bi mogao biti pokajnički, skroman i nervozan, ili nestašan i djetinjast, ili — tko zna?

Cijela opisana sekvenca prepuna je primjera zaratustrijskih elemenata s pratećim moralnim pitanjima, filmske samoreferentnosti, i zaigranog nestašluka, međusobno isprepletenih poput bogatih šara na nekom perzijskom ćilimu. Zaratustrijski etički motivi su prisutni i na razini individualnih slika, kao i na razini situacije u kojoj se nalazi Sabzian. Na razini individualnih slika, možemo navesti međuigru svjetla i tame na vjetrobranu automobila iza kojega pravi i lažni Mahmalbaf »ispadaju« na motociklu, ili fenomenalna slika paučnaste rupe na vjetrobranu autobusa — i jedna i druga slika sugeriraju konflikt između Ahura Mazde i Ahrimana, kao i moguću pobjedu Ahura Mazde. Na razini cijele situacije, može se reći to da je njezina struktura modelirana na mitskoj zaratustrijskoj slici suđenja duši, i to ponovljenoj dvaput zaredom. U zaratustrijskoj mitologiji duša umrlog mora prijeći most *Chinvat*, Most Odjelitelja, gdje joj u susret hoda *daena*, personifikacija Savjesti. Shodno rezultatu susreta u svakom individualnom slučaju, duša biva poslana ili u zaratustrijski analog Raja — Kuću pjesme, ili u njihov analog pakla, Kuću laži. U sekvenci iz *Krupnog plana*, pravi Mahmalbaf je Sabzianova *daena* u prvom susretu, a stari gospodin Ahankah je njegova *daena* u drugom susretu. U svakom od ta dva slučaja, glazba započinje ubrzo nakon susreta, sugerirajući da je susret protekao povoljno po Sabziana — svaki put, unatoč tome što je sam lagao, otvara mu se put u Kuću pjesme — pri čemu glazba predstavlja rajsku »pjesmu.«⁵ Dualističke suprotnosti su izjednačene više puta — primjerice, gotovo je nemoguće razlikovati Sabziana od Mahmalbafa pri prvom susretu i na motociklu. Također, u dvama susretima s *daenom*, iako i Mahmalbaf i Ahankah opraštaju Sabzianu, Mahmalbafov opraštaj je spontan, dok Ahankah pristaje tek nakon što je Mahmalbaf to zatražio od

njega; prethodno tome odbio je čak i otvoriti vrata pred Sabzianom. Dva susreta su time pretpostavljivo ista, a opet sasvim različita. Samoreferentnost u odnosu na filmsku umjetnost također je prisutna kroz cijelo trajanje sekvence — od »refleksije refleksijine refleksije« u kadrovima s retrovizorom, do namjernog ubacivanja »tehničkih poteškoća« — prolaz »simuliranih« vozila i privremeno »krepavanje« zvuka — koje inače smetaju pri procesu snimanja »istine«, zaklanjajući segmente slike i zvuka, i time primoravajući redatelja — ne samo Kiarostamija, već bilo kojeg redatelja — da slegne ramenima i krene izgladivati te stvari, »govoriti laži da bi stigao do dublje istine.« Zaigrani nestašluk također dolazi do izražaja; u biti, kako se približava kraj filma, počinje dominirati nad drugim temama — najočigledniji primjer, na razini individualnih kadrova, »simulirani« je autobus koji stalno iznova »prolazi kroz prednji plan«: s obzirom da se taj potpuno manipulativni kadar (što se može shvatiti, ali tek pažljivim promatranjem) ravnopravno miješa s kadrovima kamiona ili autobusa, koji stvarno prolaze kroz prednji plan, sugestija je da takav detalj — koji na prvi pogled izgleda kao čvrsta, nepatvorena stvarnost — lako u konačnoj analizi može ispasti najlažniji i najizrežiraniji od svih prisutnih detalja. On također dovodi u pitanje autentičnost cijelog ostatka netom opisane sekvence — primjerice, je li zvuk doista spontano »krepao«, ili je i to bilo isplanirano, te, najvažnije od svega, da li su sami prikazani susreti bili neuvježbani? Kiarostami metaforički Sabzianu poklanja ulaznicu za Kuću pjesme (Raj) u kontekstu forme koju je dao sekvenci i završenom filmu, no višeznačni, neuhvatljivi osmijeh na njegovu licu u posljednjem kadru ostavlja otvorenim pitanje da li se stvarno pokajao ili nije, kao što je i pitanje da li mu je Ahan-kah doista oprostio ostalo otvorenim. Na jednoj razini, tu bi se moglo govoriti o standardnom šiitskom »skoku vjere«,⁶ sa ili bez zaratustrijanskih elemenata: »možda je bolje ako vjerujemo u sve to«. No, Kiarostami je i daleko preinteligentan i daleko prenestašan da ostavi sve na tome — »skok vjere« nije pravi skok vjere ukoliko ga se ne poduzima nauštrb svih

vidljivih činjenica. Jer, sa svim jednačenjima dualističkih suprotnosti i rezultirajućim nejasnoćama u etičkom značenju kao i u razlikovanju iluzije od stvarnosti, teško je odlučiti se na takav skok na osnovi logike bilo kojeg tipa. No, ako stvarno pokušamo do kraja promisliti sva pitanja koja film postavlja — što je bilo dobro, što zlo, što stvarno, a što izmanipulirano — stižemo tek do daljnjih pitanja, koja nas potom vode do još novijih pitanja. Struktura je filma time otvorena na sve strane, gotovo nas izazivajući na (kao što ispada, nikad završivu) kontemplaciju raznovrsnih pitanja s kojima nas ostavlja. Ovo obilježje filma istodobno predstavlja konačni trijumf Kiarostamijeva zaigranog nestašluka (ostavlja nas bez ikakva konačnog povjerenja u vlastite zaključke, dok ih cijelo vrijeme naizgled nudi), kao i pravi razlog zašto je ovaj film vjerojatno najbogatiji i najkompleksniji od svih koje je do sada snimio.

Nestašno dijete po imenu Kiarostami kao da nas poziva na igru — na mentalnu igru sa svim tim nesigurnostima i višeznačnostima, gdje ono što nam je pokazao koristimo kao templat i katalizator za naše vlastite individualne mašte, u razmišljanjima i o filmu i o onim stvarima u našim životima koje se mogu dovesti u vezu s pitanjima koja film postavlja. Umjetnost, kao što Sabzian komentira u sudnici, jest ogledalo života; no, ono što nam je Kiarostami ovdje podario cijela je hala takvih ogledala, otvorena i beskrajna poput mnogostrukih slika koje bi gledatelj u njima vidio: refleksije, refleksije refleksija, refleksije reflektiranih refleksija. I tako dalje sve do beskonačnosti, ili, da parafraziramo Sabzianov odgovor na sučevo pitanje koliko je daleko bio spreman otići u svojoj prijeveri, »onoliko daleko koliko smo mi (publika) spremni ići«. Shodno tome, ono što nam je Kiarostami podario ovim filmom fascinantna je tapiserija zaratustrijanskog monizma-dualizma, filmske samoreferentnosti i zaigranog, djetinjeg nestašluka, sve isprepletено zajedno u beskrajnoj hali ogledala koja odražavaju stvarnost.

Bilješke

- Slava u području umjetnosti uvijek je relativna kategorija; Mahmalbafova slava je strogo geografski omeđena, više-manje ograničena na Iran, no to ograničenje ne znači da unutar svog područja nije intenzivna. Kao primjer vrlo intenzivne filmske slave koja je ujedno i geografski ograničena možemo navesti glumca koji vjerojatno ni sam nije svjestan da dan-danas predstavlja jednu od najvećih svjetskih megazvijezda, usporedivu u popularnosti s najpopularnijim žiteljima Hollywooda — ako se slavu mjeri brojem *fanova* bez obzira na njihovu geografsku distribuiranost. Riječ je o srpskom glumcu Bati Živojinoviću, protagonistu svim čitateljima ovih redaka odraslima u *ex-YU* dobro poznate pulp-partizanstvine *Valter brani Sarajevo* — ujedno i najvećeg, epski popularnog stranog filmskog *blockbustera* u povijesti Narodne Republike Kine.
- Nažalost, ne znam dovoljno o šiitskom islamu da bih mogao reći jesu li ti elementi drevnog zoroastrizma ušli u šiitski islam (koji se povijesno razvijao na više-manje istom geografskom području kao nekada zaratustrijanizam) i na taj način neizravno inspirirali Kiarostamija, ili su ostali sačuvani u kolektivnoj memoriji iranske kulture odvojeno od šiitskog naučavanja, ili oboje.
- Tragovi ove zaratustrijanske debate prešli su i u kršćanstvo, koje također nije uspjelo uteći paradoksu istodobnog monizma i dualizma. Riječi kao što su »đavo«, »devil«, »Teufel« vjerojatno vuku podrijetlo od staroperzijskog termina *deva*, koji je označavao rana politeistička perzijska božanstva — božanstva na koja su zagrženi rani zaratustrijanisti vjerojatno gledali kao na raznorazne inkarnacije Ahrimana osobno, s obzirom da je vjerovanje u politeistička *deva* božanstva bilo tadašnja ljuta lokalna konkurencija Ahura Mazdi. Kršćanski vrug je, u biti, Ahriman osobno, jedino što je na neki neobičan (ako već ne i nelogičan) način usput pokupio izgled i oblik starogrčkog satira.
- Svojedobno sam negdje pročitao kako je netko početkom stoljeća odlučio snimiti igrani film o revoluciji Pancha Ville i Emiliana Zapate u Meksiku. Autentičnost je bila na prvom mjestu, i cijela filmska ekipa otputovala je u Meksiko — gdje je u to doba revolucionarni rat još uvijek trajao — i živjela s pobunjenicima, snimajući stvarne bitke i jedanput čak uspijevajući nagovoriti pobunjenike da promijene vrijeme i mjesto napada kako bi članovi mogli kvalitetno postaviti kamere. Film je bio snimljen i završen, no nikad nije otišao u distribuciju. Razlog? Producenti su mislili da je previše neuvjerljiv.
- Ovdje je dobro sjetiti se svršetka *Okusa trešnje*. Završna scena tog filma mnogima se učinila suvišnom i zbunjujućom. Nakon što vidimo cijelu agoniju glavnog protagonista, nakon što on ode pokušati samoubojstvo te usred noći konačno zaspri u rupi u tlu izvan grada, popivši hrpu tableta za spavanje — odjedanput se pojavljuje završni kadar, gdje, bez ikakvog vidljivog razloga, vidimo isti teren po danu: grupa vojnika prolazi pjevajući, počinje

se čuti vedra glazba. Cijela scena je snimljena kroz drugačiji filter, koji hvata bogatstvo razigranih boja i nijansi na terenu padina koje su tijekom ostataka filma izgledale smeđe i depresivno. Scena je bila toliko antipatična stranim kritičarima da je izbačena iz nekih međunarodnih verzija *Okusa trešnje*; nikome nije bilo jasno zašto ju je Kiarostami odlučio pridodati filmu. Ako na tu scenu, međutim, gledamo iz zaratustrijanske perspektive, ona iznenađujuće postaje savršeno razumljiva: žarke, razigrane boje, raspjevani vojnici, glazba — i to sve nakon agonije i gotovo sigurne smrti. Što bi sve ovo moglo značiti doli da je Kiarostami odlučio i protagonistu ovoga filma metaforički smjestiti u raj, u Kuću pjesama?

- 6 Stavljanje posebnog naglaska na «skok vjere», na potrebu da se vjeruje bez ikakvih dokaza, jest jedna od najvažnijih obilježja šiitske verzije islama (prema onome što mi je svojedobno ispričao jedan prijatelj, inače šiit podrijetlom iz Punjaba).

Biofilmografija Abbasa Kiarostamija

Abbas Kiarostami (rođen 22. VI. 1940. Teheran, Iran), studirao je likovnu akademiju, radio kao grafičar, publicista, fotograf i snimatelj reklamnih filmova, ilustrator dječjih knjiga i dizajner filmskih naslovnica (špica). Godine 1970, u suradnji s Centrom za intelektualni razvoj djece i mladih (Kanun), realizirao je svoj prvi kratkometražni igrani film *Kruh na ulici*. Za filmove dobivao je i međunarodne nagrade (Locarno 1987, za film *Gdje je kuća mog prijatelja*). Radio je kratke obrazovne, reklamne filmove, dugometražne dokumentarce, kao i seriju filmova za televiziju. Pisao je scenarije i za druge redatelje (npr. za film *Bijeli balon* Janafa Panahija). Godine 1992. film mu je predstavljen na njujorškom filmskom festivalu, te godine dobiva nagradu Rossellini na festivalu u Cannesu za *I život se nastavlja*; 1969. održana mu je retrospektiva u njujorškom Lincoln centru, a 1997. dobitnikom je *Palma d'oro* na festivalu u Cannesu za *Okus trešnje*, nakon čega postaje svjetski poznato ime.

Filmografija

1970. *Kruh i aleja* / *Nan ya koutcheh* / *The Bread and Alley* (12 min)
 1972. *Stanka* / *Zang-e tafrih* / *The Breaktime* (17 min)
 1973. *Iskustvo* / *Tadjrebeh* / *The Experience* (60 min)
 1974. *PUTNIK** / *Mossafer* / *The Traveller* (74 min)
 1974. *Mogu, tako* / *Man ham mitoumam* / *So I Can* (4 min)
 1975. *Dva rješenja za jedan problem* / *Dow rahehal beraye yek massaleh* / *Two Solutions for One Problem* (5 min)
 1976. *Boje* / *Rangha* / *The Colours* (15 min)
 1976. *Stan za vjenčanje* / *Lebassi baraye arossi* / *Suit for Wedding* (54 min)
 1977. *IZVJEŠTAJ* / *Gozarash* / *The Report* (112 min)
 1977. *U pohvalu učiteljima* / *Bozorgdash-e mo'alleh* / *Tribute to the Teachers* (30 min)
 1977. *Kako iskoristiti svoju dokolicu?* / *Az oghat-e faraghat-e Khod Chegouneh Estefades Konim?* / *How to Make Use of Our Leisure Time?* (? min)
 1978. *Rješenje br. 1* / *Rah hal-e yek* / *Solution No. 1* (11 min)
 1978. *Palača Jahan Nama* / ? / *Jahan Nama Palace* (30 min)
 1979. *Prvi slučaj, drugi slučaj* / *Ghazieh-e shekl-e aval, ghazieh-e shekl-e dou wom* / *First Case, Second Case* (53 min)
 1980. *Zubna higijena* / *Behdasht-e dandan* / *Dental Hygiene* (? min)
 1981. *Redovno ili neredovno* / *Be tartib ya bedoun-e tartib* / *Regularly or Irregularly* (15 min)
 1982. *Kor* / *Hamsarayan* / *The Chorus* (17 min)
 1983. *Sugrađanin* / *Hamshabri* / *Fellow Citizen* (52 min)
 1983. *Zubobolja* / *Dandan dard* / *Toothache* (23 min)
 1984. *PRVAŠI* / *Aviliha* / *The First Graders* (84 min)
 1987. *GDJE JE KUĆA MOG PRIJATELJA?* / *Khane ye doust kodjast* / *Where Is the Friend's Home?* (87 min)
 1989. *DOMAĆA ZADAĆA* / *Mashgh-e shab* / *Homework* (85 min)
 1990. *KRUPNI PLAN* / *Nema ye nazadik* / *Close-up* (100 min)
 1991. *I ŽIVOT TEČE DALJE* / *Zendegi edame darad* / *And Life Goes On* (91 min)
 1994. *POD MASLINAMA* / *Zire darakhatan zeyton* / *Through the Olive Trees* (103 min)
 1995. *A propos de Nice, la suite* (odjeljak: *Reperages*) (? min)
 1995. *Lumière i društvo* / *Lumière et compagnie* / *Lumière and Company* (? min)
 1997. *OKUS TREŠANJA* / *Ta'm e guilass* / *Taste of Cherry* (95 min)
 1999. *VJETAR ĆE NAS NOSITI* / *Bad ma ra khabad bord* / *The Wind Will Carry Us* (118 min)

* Izvori: Internet stranice www.zeitgastfilm.com; <http://us.imdb.com>

** Cjelovečernji igrani filmovi označeni su velikim slovima.

Alen Hajnal

Slikovno lice stvarnosti

(bilješka o dokumentarizmu, u povodu Dogme '95)

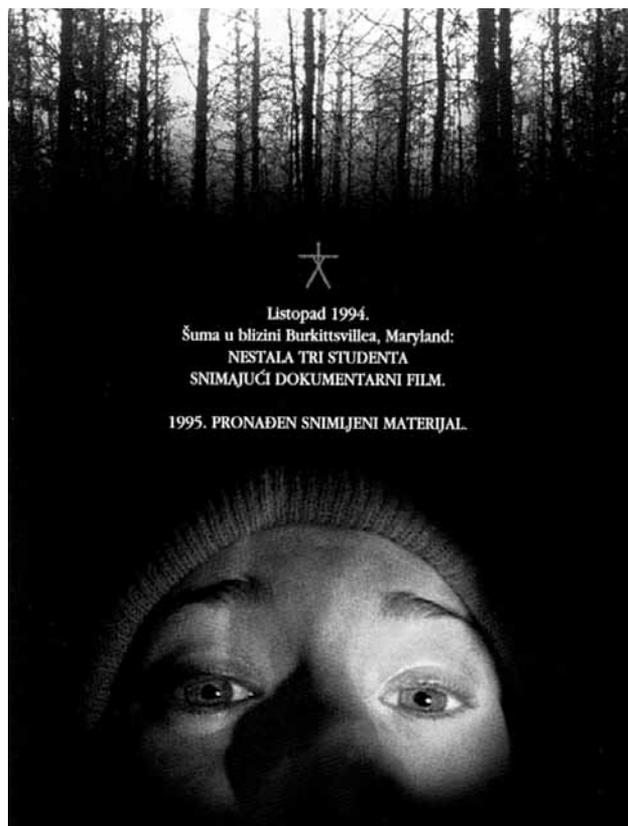
1969. godine Ferenc Grunwalsky je s nekolicinom mađarskih filmaša i pisaca objavio proglas u magazinu *Filmkultúra*, u to vrijeme najutjecajnijem filmskom časopisu u zemlji, naglašavajući potrebu za razvojem dokumentarnih filmova na osnovi čistog realizma sa socijalnom tematikom. Želja im je bila pokazati »slikovno lice stvarnosti«. ¹ Pojam *slikovno* u njihovoj terminologiji služio je kao analogija za razne oblike vizualnog umjetničkog izričaja: od crteža preko fotografija sve do pokretnih slika, pa i animacije. Po Grunwalskyju slika je pojam i fizički objekt koji označava granicu unutarnjeg i vanjskog svijeta. U daljnjem tijeku eseja bit će vidljivo da je ovdje riječ o *realnosti slikovnog*, a ne o *slici realnog* (u smislu sužanjskog kopiranja stvarnosti) što će utjecati na nekonvencionalnu definiciju dokumentarizma. Ovaj tekst je pokušaj raščlambе značenja spomenute izjave s posebnim naglaskom na poimanje dokumentarizma utvrđenog u pravilima danske skupine filmaša zvane *Dogma '95*.

Pojam *dokumentarizma* ima najmanje dva vrlo različita značenja. Najrasprostranjenije je mišljenje po kojemu dokumentarni film prikazuje stvarne događaje te puritanski opisuje činjenice bez ikakve intervencije autora. Cilj je prikazati dijelove materijalne stvarnosti onako kako ih susrećemo u svakodnevici. Postoji i drugo mišljenje prema kojem je zadaća dokumentaraca prikazivanje svega onoga što nije moguće ukrotiti slikovnom reprezentacijom, kao što su mentalna stanja i emocije. Pri takvu pristupu autor pokušava prepoznati duševne značajke unutar procesa koji se odvija pred našim očima, promatra činjenice na subjektivniji način. Primjerice, umjesto da se bavi masovnim socijalnim odnosima i važnim povijesnim događajima u dokumentarnom filmu ratne tematike, autor želi kročiti u svijest pojedinaca; ispituje ih kako bi prikazao njihovo duševno stanje i emocionalno stajalište prema određenim stvarima i pojavama, ili uranja u ozračje kako bi ga iznutra prisvojio, a s ciljem da sva ta stanja izrazi pokretnim slikama. Nazovimo prijašnji pristup *objektivnim*, a potonji *subjektivnim* dokumentarizmom. *Lice stvarnosti* nije tek puka metafora već je usko povezana s drugom kategorijom jer filmom priziva i izbacuje na površinu nešto posve subjektivno, organičko, nepredvidivo, neponovljivo. Napokon, riječ *slikovno* odnosi se na sam čin prikazivanja isječaka stvarnosti pomoću slika, propituje ontološki status slika kroz promatračevu prosudbu razine njihove transparentnosti, te aktivira našu sposobnost da prepoznamo granice okvira unutar kojih se događaji zbivaju, što često označavamo terminima reprezentacija i svijest o mediju. Slika uvijek stoji umjesto objekta koji prikazuje. Razina

nemogućnosti razlučivanja slike od stvarnosti stalni je izvor svih rasprava o njezinu značenju i načinu funkcioniranja. Važno je naglasiti da stvarnost nije uvijek početna točka analize. Postoje umjetnička djela kojima manjka bilo kakva primjetna sličnost sa stvarnim svijetom. Ipak, i tu je prisutan jedan važan detalj koji nikako ne smijemo izgubiti iz vida — a to je gledatelj. Krajnji sudac i kriterij dokumentarističnosti jest promatračev doživljaj. Sve konvencije filmskog stvaralaštva, sve tehnike i urođene sposobnosti za percepciju pokretnih slika u gledateljjevo su glavi — redatelju preostaje samo da izabere neka od tih svojstava te ih autentično izrazi publici na prepoznatljiv način (sposoban redatelj uspijeva pokazati ono što bi i on sam htio vidjeti kao gledatelj).

Objektivni i subjektivni dokumentarci imaju nešto zajedničko: oba kreću sa čvrste realne podloge da bi se nakon lutanja po poljima slobodnih asocijacija na kraju vratili i ustalili na njoj. Emocije i ozračje prikazani u subjektivnim dokumentarcima podjednako se mogu smatrati stvarnim »objektima« i to iz pukog razloga što izražavaju — iako neposredno nevidljivo — nešto što u svijetu postoji. Takva vrsta subjektivnosti dakle nije apsolutna.

Pokušajmo postaviti pitanje na radikalniji način! Što se događa kad krenemo od čiste fikcije te se skrasimo u nekoj vrsti realističnog doživljaja? Kako je to moguće? Je li to iskustvo autentično? Slična pitanja mogu se postaviti u vezi filmova kao što su Cassavettesova *Lica* (*Faces*, 1968), Larry Clarkovi *Klinci* (*Kids*, 1995), *Vještica iz Blaira* Daniela Myricka i Eduarda Sancheza (*Blair Witch Project*, 1999) i Thomas Vinterbergov *Festen* (1998). Budući da je fikcija pitanje sadržaja, problem bismo mogli preformulirati ovako: što se događa kada smo sučeljeni sa čisto fiktivnim sadržajem (ne u smislu da se nešto *nije moglo* dogoditi, nego da se jednostavno *nije* dogodilo) i formom koja je vrlo ekspresivna i dokumentaristična? Kakve je naravi »borba« forme i sadržaja? Što je značenje ovog kontrasta? Naslovnoj metafori nije potrebno daljnje dotjerivanje. *Stvarnost* je radikalizirana na sljedeći način: krećemo iz fikcije koja je realistična, a kroz ekspresivnu formu doživljaj postaje iznimno jak i neposredan što uzrokuje hiperrealistični efekt koji se naposljetku rasplinjuje poput mjehurića. *Lice* postaje sve subjektivnije, »promatra« nas zlobnim smiješkom: radikalizacija nosi u sebi stanovitu opasnost jer pokazuje ne samo ono što nije moguće pokazati, već i ono što ne želimo vidjeti. To je razlog zbog čega se ljudi u Cassavettesovim *Licima* stalno smiju: smijeh istodobno prikriva i odaje naše strahove. Po Kantu rezultat šale je mješavina iznenađenja, olakšanja i straha



fizički izraženog kroz smijeh. Radikalizirani pojam lica postaje obraz dvorske lude pune prezira. Taj pomak prema krajnosti dokazuje da ekspresivnost pobjeđuje rigidnost i puritanizam misli.

Od čega se sastoji ta ekspresivna forma? Tijekom povijesti kinematografije stvorila se konvencija po kojoj se ručna kamera i videotehnika smatraju dokumentarističnijom i bližom stvarnosti od klasičnih pokreta kamerom i 16 mm odnosno 35 mm celuloidne vrpce. Amaterizam posjeduje obilježje trenutačne »snimi i nosi« pristupačnosti za skoro svakog pojedinca. Dziga Vertovljevan san o stavljanju kamere u ruke svakom radniku ostvario se, a Godardova ideja o *film trouvé* čini srž dokumentarizma. Usprikoš otvorenoj suprotstavljenosti intelektualizma novog vala i protuindividualizma manifestata grupe Dogma '95, u osnovnom pristupu filmskom zanatu primjećuje se iznenađujuća sličnost između dva pokreta: »Po prvi put se događa da bilo tko može snimati filmove. No, što je medij pristupačniji, to je važnija uloga avantgarde. Nije slučajno da termin 'avant garde' posjeduje militarističke konotacije.«²

Prema Grunwalskyju korištenje VHS kamere ide na štetu klasičnog načina naracije. Zbog relativne novine ove tehnike nisu se još razvili primjereni mehanizmi narativne tehnike: forma je divlja i razuzdana, dok je sadržaj — zvuči paradoksalno — ostao konzervativan (*sic!*). Ukoliko nismo unutar eksperimentalnog filmskog stvaralaštva, možemo zaključiti da se težnja za razumljivošću i prihvatljivošću zadržala bez obzira na razinu sofisticiranosti tehnike i stila. VHS forma je toliko svježija i nova da se filmaši boje da ne izgube bitku u proboju do publike. Skupina Dogma '95 odbija ra-

spravljati o sadržaju, tako da je u Vinterbergovu *Festenu* posve jasno zašto je priča toliko predvidljiva — da bi spasio sadržaj od *l'art pour l'artizma* forme redatelj postavlja prilično klasični *mise-en-scene* s logički preglednim zapletom i pričom. »Srž mojih dramaturških promišljanja sastoji se u tome da izbacim najsuvišnije, najtradicionalnije prepreke, da se oslobodim rigidnosti, ali sa sviješću da je film u isto vrijeme i sredstvo komunikacije. I Joyce je htio pobjeći od rigidnosti, no s vremenom postaje sve teže komunicirati bilo s kime osim sa samim sobom«,³ kaže Lars von Trier. Tajna istovremenog straha od nove forme i osjećaja privlačnosti prema njoj ispunjen nadahnjujućom umjetničkom radoznalošću leži u dualnosti filmske ekspresije: ona je u isto vrijeme perceptivne i mentalne prirode. Forma se usvaja uglavnom putem percepcije, kroz aktiviranje raznih urođenih sposobnosti. Problem je u tome što većina tih sposobnosti ne zahtijeva rad viših mentalnih centara, tako da je izvor autorovih bojazni u tome da se ono što prikazuje i konstruira u svom umjetničkom djelu uglavnom percipira na nižoj razini, razini koja izmiče kontroli viših mentalnih funkcija mozga. Opasnost od perceptivnih reakcija koje pretiču i nadjačavaju sposobnost misaonog shvaćanja je tako neizmjerena da se umjetnik vrlo rijetko upušta u taj rizik. Izbjegavanje rizika može biti plemenita stvar — pokazuje umjetnikov osjećaj odgovornosti spram publike, no istovremeno može štetiti vrijednosti i kvaliteti samog djela. Taj paradoks ilustriran je u *Festenu* i *Vještici iz Blaira*, radikaliziran u *Klincima*, poetično uprizoren u *Licima*. Iako reprezentacija, slika čuva svoju prekonceptualnost: percepcija je uvijek »brža« od mišljenja.

Tenzija između 16 milimetarske i VHS ručne kamere prisutna je u filmu *Vještica iz Blaira* gdje su izvanvremenski događaji (svakodnevnica filmaša) snimani VHS kamerom, a dokumentarni dijelovi u crno-bijeloj tehnici sa 16 milimetarskom kamerom. To je dobar primjer funkcioniranja dokumentarističkih konvencija, sudar stare i nove tehnike, što rezultira čudnom simbiozom. Prema četvrtom pravilu grupe Dogma '95: »film mora biti u boji«. Iako nije Dogma-film, *Vještica iz Blaira* naizmjeničnim korištenjem crno-bijele i kolor tehnike dokazuje da u većini slučajeva ovaj detalj nije bitan za procjenu razine realiteta. Crno-bijela tehnika može biti isto toliko realistična kao i film u boji, ne zbog toga što konvencija dokumentarizma to zahtijeva, već zato jer naša percepcija funkcionira na taj način. Doživljaj realnog tereti popriličan paradoks: VHS kvaliteta nije tako blizu stvarnosti kao snimka klasičnom kamerom, a ipak je sposobna funkcionirati dokumentaristički. Pozadina je mutna, boje su čudne i neprirodne, videotraka ima uži spektar osjetljivosti na svjetlost nego klasična celuloidna vrpca, prirodni kontrasti kao što su konture sjena nisu dovoljno oštre. Takva obilježja rade protiv realističnosti slike, no postoji jedno koje nadilazi sve ostale i služi za osiguravanje iluzije realnosti — a to je percepcija pokreta. Prema J. J. Gibsonu percepcija pokreta je »brža« od prepoznavanja oblika. Naš percepcijski sustav nije tako oštar, točan i brz kao oko kamere. Isprva vidimo samo pjege koje se kreću po različitim pozadinama, ta informacija je dovoljna za vjerodostojnu, tj. realističnu percepciju objekata. Ručna kamera ima moćne realistične značajke jer »jedina osjetilna perspektiva koja ljudima preostaje jest ona koju posjeduje kao biće koje hoda okolo po tlu«. ⁵ »Dodirno

područje zemlje i zraka je najvažnija od svih površina za ko-pnene životinje. To je tlo. To je istovremeno i osnova njihove percepcije i ponašanja, u doslovnom i figurativnom smislu. Ta površina je njihov potporanj.«⁶ Te su se sposobnosti razvile tijekom evolucije ljudske vrste, stoga kad god gledamo filmsku sekvencu snimljenu ručnom kamerom imamo isti doživljaj kao u stvarnom životu, kao da se prolvačimo kroz gomilu ljudi u prepunoj blagovaonici, poput kamermana u filmu *Festen*. Vrlo se lako možemo poistovjetiti sa čovjekom iza kamere. Uхваćeni smo u klopku iluzije, no naš percepcijski sustav radi savršeno: ono što vidimo u istoj je mjeri vjerodostojno kao i stvarni svijet. Grunwalsky kaže da ne postoji nevidljiva kamera, jer i kamera treba funkcionirati kao glumac. Ta činjenica se prije odnosi na VHS kameru čije »greške« postaju dijelovi filmskog doživljaja: jaka svjetlost koja premašuje osjetljivost videovrpce ostavlja iza sebe krivudavi trag kao da vrpca »pamti« put svjetlosne zrake po ekranu. Kamera funkcionira poput živog organizma: hoda, promatra i osjeća kao cjelina. Ako netko stane na kamermanovu nogu kamera će reagirati na primjeren način, primjerice, naglo će se i nekontrolirano pomaknuti. Gibson kaže: »Svako oko je smješteno u glavi koja je nadalje smještena na trup koji se nalazi na nogama, a koje održavaju položaj trupa, glave i očiju na istoj relativnoj udaljenosti od podloge koja ih uzdržava. Vid je cjelovit perceptualni sustav, ne samo jedan od osjetilnih kanala. Ne promatra se okoliš golim očima, već s očima u glavi smještenom na tijelu koje počiva na tlu.«⁷ Po Grunwalskyjevim riječima, dok promatramo jedan kadar trebali bi osjećati i biti svjesni da je izvan okvira kamere stvarni svijet. Jedno od pravila ekološke teorije percepcije (koju je izradio američki psiholog J. J. Gibson) izriče da stvari koje vidimo ne prestaju postojati kada nestanu iz promatračeva vidokruga. Zanimljivo je da Grunwalskyjeva mirujuća kamera snimajući ljude koji ulaze i izlaze iz kadra, izaziva isti efekt kao ručna kamera u pokretu. Percepcija kontinuiteta funkcionira na istoj osnovi: naš vizualni sustav je parcijalan jer oči nisu sposobne obuhvatiti okolinu u cjelini, upravo zbog toga je percepcija pokreta tako važna — omogućava nam sastavljanje slike okoliša viđenog iz različitih kutova koji se djelomično poklapaju.

Za razliku od *film noir*a ručna kamera amortizira učinak krupnih planova, u svojoj svježini i spontanosti održava napetost rasipajući pozornost promatrača po cijelom kadru. U filmovima Dogme ima mnogo krupnih planova, no funkcioniraju posve različito od onih koje vidamo u Hitchcockovim filmovima. Njihova snaga je potkopana neposrednošću ručne uporabe kamere. Imamo osjećaj kao da susrećemo osobu posredstvom oka kamere, iako drama tog susreta ni iz daleka nije stilizirana kao što je to slučaj s *film noir*om — svjetlost gotovo nikad ne obasjava lice glumca odozdo, niti je kadar praćen zlokobnom pozadinskom glazbom za održavanje napetosti. Sve što vidimo jest izražajno lice promatrano kroz teturavu ručnu kameru koja ne dozvoljava dugotrajno fokusiranje i poistovjećivanje s likom. Kamera ponekad snima brže od naše percepcije kojoj je potrebno više vremena za obradu cijelog kadra. »... tek dospjela informacija u većini slučajeva potisne obradu podataka koja je upravo u tijeku. (...) vizualni bi sustav teško mogao funkcionirati drugačije, jer su nam šanse da preživimo svakako veće uspijevamo li u vrlo kratkom vremenu krajičkom oka spaziti uljeza dok pro-

matramo nešto drugo, ili čuti lom grančice u mraku u šumi zvukova svakodnevnog života. Pozornost je uperena prema novom, neobičnom, prema promjenama u okolišu. Na filmskoj traci novi kadar jednostavno nadvlada (zamaskira) mentalnu obradu nekoliko neposredno prethodećih slika starog kadra.«⁸ Čak se i klasični filmovi koriste ovim urođenim ekološkim svojstvima. Ono što dokumentaristički kadar razlikuje od kadra iz *film noir*a jest nestiliziranost i neshematičnost: slika je sirova i svježa. Značenje takve slike nije jasno jer ju njezina realističnost ograničava tako što je stavlja u konstantno sadašnje vrijeme, gdje se događaji odvijaju u skladu s brzinom naše percepcije. Nema dovoljno vremena za stvaranje pojmova. Sedmo pravilo Dogme '95 glasi: »Vremensko i zemljopisno otuđenje je zabranjeno. (Što znači da se film događa sada i ovdje.)«⁹ Ovo čudno, ali realistično percipiranje filmskog vremena raspršuje našu pozornost na djeliće: postajemo osjetljivi na najmanju razliku i promjenu unutar kadra, jer smo svjesni da sa bilo koje strane bilo što može upasti u kadar u bilo koje vrijeme. Teret stvarnosti znači da svaki pojedini kadar koji slijedi jest malo iznenađenje za gledatelja. Kao promatrači primorani smo biti u stalnoj pripravnosti. Najplodniji prikaz svega ovoga nudi se u *Vještici iz Blaira*. Napetost u svakom kadru potencirana je nemogućnošću da kadar posjeduje dominantnu značajku — ne znamo što je važno, a što nije, naš periferni vizualni sustav preuzima vodeću ulogu. Periferni vizualni sustav je u ekološkom smislu vrlo važan u opasnim situacijama (na primjer kada nas grabežljivac proganja), pogotovo u slučajevima kada pojedinac nema dovoljno informacija o vlastitom okolišu, pa tako svu svoju pozornost usmjerava na njezine granice ne bi li istražio što više prostora oko sebe. Ta vrsta osjetljivosti može se iskusiti u *Vještici iz Blaira* u prigodama kada nismo u mogućnosti (ni mi, a možda ni sami glumci!) vidjeti i prepoznati odakle potječu stanovitvi zvukovi koji dolaze izvan kadra. U *Festenu* imamo sličan dojam, ali iz pomalo drukčije perspektive. Kamera »šeta« u gužvi kao nevidljivo ali postojeće živo biće (kameraman često naleti na neku osobu, dio namještaja itd.). Kamera nije glumac u ovom filmu, prije bismo rekli da je voajer (nije plijen nego grabežljivac u ekološkom »dijalektu«), uljez koji nije dobrodošao i čije bi prisustvo trebalo ostati neprimjetno, kao da je on neki supertajni agent na zadatku, opremljen specijalnom opremom. Ponovno vidamo stvari koje ne bismo mogli i ne bismo smjeli — jedina razlika je u tome što ovaj put uživamo u prizoru. Kako bi Atom Egoyan rekao — uživamo biti manipulirani pokretnim slikama.

U *Vještici iz Blaira* situacija je vrlo složena, jer se filmska ekipa sastoji od vrlo malog broja ljudi. Nema kamermana (glumci vlastitim rukama snimaju film), priča i zaplet nisu doručeni, nitko ne zna cijelu fabulu, siže je pristupačan samo nekim glumcima (takozvani redatelji filma nisu svima rekli kako je nestala mapa). Faktor iznenađenja je prisutan tijekom cijelog filma. Takozvani redatelji nisu ništa više od montažera filma. Priče o filmu počele su već prije početka snimanja, inicirana je velika propagandna kampanja, napravljena je stranica na Internetu s pričom o vještici iz Blaira i nestanku tri studenta koji su htjeli snimiti dokumentarac u šumi, pribavljeni su dokazni materijali kako bi ljudi stvarno povjerovali u priču — sve je učinjeno da se osigura vjerodostojnost legende. Kao što je Attila Varró napisao »ovaj

film nema redatelja, manipuliran je i spekuliran do te mjere da se na kraju sam od sebe uredio i snimio.«¹⁰ Taj je film ispunio i radikalizirao jedno od najkontroverznijih pravila Dogme: redatelj filma nije važan, a u *ad absurdum* izvodu ne bi trebao ni postojati! Priča je zaokružena, ali način na koji su scene napravljene je improvizativan. Kako komunicirati i biti pristupačan publici kroz improvizaciju? Lakše nego što bi pomislili. Opće je mjesto među antropolozima da je improvizacijska komunikacija — kroz ples (pokreti), slike (vizualnost) i glazbu (auditivnost) — postojala mnogo prije literarne, odnosno pismene. Smatra se izvornijom pa otuda i njezina sposobnost da izazove osjetilne i emocionalne, a ne intelektualne reakcije. Improvizacija se, naravno, ne može zamijeniti kaosom: »Glumcima su potrebne cigle s kojima se mogu igrati, mi smo zapravo odbacili sve one improvizacijske fragmente koje smo načinili bez plana. Improvizacija bez plana je kao da igrate tenis bez loptice.«¹¹

Kao što smo spomenuli, zapleti su izrazito arhetipični, banalni, nezanimljivi i predvidljivi. Drugim riječima čine logički shvatljivu i manje-više prihvatljivu zatvorenu strukturu. Ravnoteža između klasičnog načina naracije i radikalne forme rijetko je uspješno ostvarena u spomenutim filmovima. Sadržaj ponekad prevlada formu kao u *Klincima* potpomognut nihilističnim i nadasve šokantnim sekvencama. U *Festenu* nova forma pada u svoju vlastitu klopku: prema Attili Galambosu taj film nije ništa više od finog kolača prelišenog slatkim kremom. Je li forma samo ornament? *Festen* započinje snimkom čovjeka koji se kreće pustom cestom usred žitnih polja. Scena je snimljena statičnom kamerom. Nakon

reza iznenada vidimo krupni plan njegova lica snimljenog ručnom kamerom. Što bi to moglo značiti? Činjenica da forma nadvladava sadržaj u ovom slučaju ima prilično jasnu funkciju: stvara se misaona praznina koja će se popuniti u daljnjem tijeku razvoja priče. Početno pojavljivanje ručne kamere služi kao ekspresivna ekspozicija cijele atmosfere filma i kroz grubu skicu ocrtava mentalno stanje osobe o čemu gledatelj ne može imati nikakve činjenične informacije na osnovi prvih nekoliko sekvenci. Prisjetimo li se vizualne i glazbene poetičnosti Cassavettesovih *Lica* ili *Sjena* (*Shadows*, 1959.), posljednje sekvence *Klimaca* kad nam kamera na nekoliko trenutaka priušti skoro bestežinsko lebdenje ulicama New Yorka, te jedine transcendentne scene u *Festenu* kada glavni lik doživljava viziju svoje mrtve sestre, možemo biti sigurni da tehnika nadraža svoju robovsku funkciju, dostiže status stila, i služi kao zrcalo našim emocijama (bez sentimentalizma, i u najboljim primjerima bez nepotrebne ironije), počivajući na čvrstoj i preglednoj bazi urođenih perceptivnih sposobnosti koje smo pokupili tijekom evolucije ljudske vrste. Može li se zamisliti veća razina sofisticiranosti?

Dogma '95 je antidogmatski program, ali tek je početna točka u vječitoj igri sučeljavanja gledatelja — kroz medij filma — sa svom kompleksnošću i neizbježno radikalnim doživljavanjem *samoga sebe* kao senzualnog i spiritualnog bića u jednom. Filmovi nas uče kako da ponovno postanemo hrabri te kako da autentično odgovorimo na izazove umjetničkih djela kao što smo to činili u prošlosti tijekom ljudske povijesti.

Bilješke

- 1 Báron 1998:65. (prijevod autora)
- 2 Izvadak iz manifesta Dogma '95 (prijevod autora)
- 3 Knudsen 1995 (prijevod autora)
- 4 Von Trier-Vinterberg 1995 (prijevod autora)
- 5 Anderson 1996:17 (prijevod autora)
- 6 Gibson 1979:16 (prijevod autora)
- 7 Gibson 1979:205 (prijevod autora)
- 8 Anderson 1996:103 (prijevod autora)
- 9 Von Trier-Vinterberg 1995 (prijevod autora)
- 10 Varró 1999:44 (prijevod autora)
- 11 Knudsen 1995 (prijevod autora)

Literatura

- Anderson, Joseph D., 1996., *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press
- Báron, György, 1998., »Az arcomat a fénybe fordítom...« (Lice okrećem prema svjetlu...), *Metropolis*, Zima 1997 — Proljeće 1998, str. 64-78.
- Báron, György, 1999., »Kukkolás«, *Filmvilág* 42 (1999), no. 4, str. 52-53.
- Bikácsy, Gergely, 1999., »Az oranyalom egy barom«, *Filmvilág* 42 (1999), no. 4, str. 10-12.
- Björkman, Stig »Meztelen csodák« in: *Filmvilág* 40 (1997) no. 11, str. 28-31.
- Földényi, F. László, 1997., »A lehetetlen prófétája«, *Filmvilág* 40 (1997), no. 11, str. 26-27.
- Galambos, K. Attila, »Dogmatikus elhajlás« MS.
- Gibson, James J., 1979., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin
- Knudsen, Peter Øvig, »The Man Who Would Give Up Control — Interview with Lars von Trier«: <http://www.dogme95.dk>
- Metropolis* 1997-98 Winter-Spring, Budapest: Special Issue on the Art of Ferenc Grunwalsky.
- Von Trier, Lars — Vinterberg, Thomas, 1995., *Vow of Chastity*, Copenhagen: <http://www.dogme95.dk>
- Varró, Attila, 2000., »Kalandjátékfilm«, *Filmvilág* 43 (2000), no. 1, str. 44.

Irena Paulus

Glazbenik u duši: Arsen Dedić i njegova filmska glazba

»Oduvijek sam se spremao na život muzičara...«¹ riječi su skladatelja Arsena Dedića. Međutim, Dedić nije samo skladatelj i samo glazbenik. On je »pjevač s gitarom ili s flautom, dirigent koji pjeva, skladatelj koji piše pjesme i pjesnik koji komponira, animator, tekstopisac... pjevač na recitalima i na turnejama«² i, naravno, šansonjer. On je glazbenik u čijem duhu živi i dakako pjesnik, on je šansonjer koji podjednako »zabavlja« publiku koliko je umjetnički obrazuje. No on je također i nešto drugo:

»Osim toga, ja se godinama intenzivno bavim drugim oblicima glazbe, naročito svakom mogućom 'primijenjenom' iliti funkcionalnom, da ne kažem pratećom ili ilustrativnom glazbom. To je moj rad na filmskoj i kazališnoj muzici...«³

Doista, filmska glazba Arsena Dedića pomalo je u sjeni njegovih drugih stvaralačkih djelatnosti, ali kad se njegovo ime pojavi na najavnoj ili odjavnoj filmskoj špici, ono rijetko koga iznenađuje. »Pa da, naravno, Arsen Dedić!« — naše su reakcije gotovo impulsive, jer Dedićevo je ime postalo sinonim za glazbu koja je bliska publici a koja je istodobno, u skladateljskom smislu, »ozbiljna« i daleko od svakog zabavnjačkog šabloniziranja i pretjerivanja.

»Melodijska struktura uvijek je uvjetovana gestikom riječi pjevanog teksta...« napisao je vrсни muzikolog i strogi kritičar Nikša Gligo. »Vrijednost teksta prenosi se dakle u skladbu, u njenu melodijsku strukturu, vjernim poštivanjem govorne gestike, a ta se govorna gestika — izvodilačkim umijećem — kroz pjevnost opet vraća 'sadržaju' pjesničkog predloška. Dakle, u svemu tome za srcepateljstvo, sentimentalnu ispovijest nema mjesta. Koordinate stvaralačkog procesa strogo su određene od trenutka kada pjesnički tekst, svojim imanentnim karakteristikama, začne glazbenu misao... Čini mi se da je svaka Arsenova pjesma — pjesnički raspoznatljiva na isti način kao i skladba koja bi iz nje proizašla — unaprijed osuđena na skladbu, na Arsenov pjev.«⁴

Osim muzikologa Nikše Glige niz se glazbenika, kritičara, književnika i javnih ličnosti oglasilo hvaleći djelatnost Arsena Dedića. Igor Mandić je isticao da je upravo zahvaljujući tom svestranom umjetniku »knjiška poezija izašla iz svojih korica i naprečac osvojila publiku«. Međutim, Dedić je također vraćao poeziju u knjiške korice objavljujući zbirke vlastitih pjesama. Dedić je vraćao poeziju u korice i na drugi, obrnuto proporcionalan, način »kad je snimio ploču na tekstove nekih od naših najznačajnijih 'literarnih' pjesnika.«⁵ Dedić se također dotaknuo i proze te je i nju »oblačio« i s nje

»svlačio« knjiške korice. Međutim, tu se radilo o jednom posve drugom mediju — filmskoj glazbi.

Glembajevi (1988.)

Glembajevi Antuna Vrdoljaka posegnuli su u »riznicu duhovnih vrijednosti koje zaista treba iznijeti na svjetlo dana i prezentirati široj publici, s obzirom da je ona uglavnom već izgubila naviku čitanja knjiga, ali ipak nosi u sebi iskonsku žeđ za kulturnim dobrima i potrebu potvrđivanja vlastite kulturne samosvijesti.«⁶ U tom smislu, Vrdoljak je 1988. godine učinio isto što je učinio Dedić kada je uglazbio stihove naših istaknutih pjesnika. Trebamo li se čuditi što je Vrdoljak za skladatelja *Glembajevih* odabrao upravo Arsena Dedića?

Glazba filma *Glembajevi* predstavlja onaj tip filmske glazbe u kojoj skladatelj odmah u početku određuje glazbeni stil koji će pratiti filmsku sliku. U toj je glazbi dosta elemenata tzv. »suvremene« glazbe (prošireni tonalitet, ne-melodičnost, kvartni akordi), ali ona ipak uspijeva uvjeriti gledatelja u vlastitu baroknost. U tome joj pomažu neke skladateljske tehnike poput imitacije fugata, melodijskih ukrasa te inzistiranja na dojmu zvukovne komornosti (premda je partitura, zapravo, namijenjena simfonijskom orkestru). Ta komornost, kao i povremeni prošireno-tonalitetni pristup, mjestimično se približavaju dojmu koji je stvarala glazba Bernarda Herrmanna, omiljenog suradnika Alfreda Hitchcocka. No paralela Herrmann-Dedić prisutna je samo u natruhama, jednako kao što analitičar samo u natruhama postaje svjestan da ta ista, duboko ugodajna glazba obavlja sve funkcije koje filmska glazba mora izvršavati (povezivanje kadrova, anticipiranje slike, isticanje, najava, opis itd.).

Analiza: uvodna glazba *Glembajevih*

Uvod u film *Glembajevi* zamišljen je po uzoru na »bljeskove« koji tijekom cijelog filma, u vidu halucinacija i sjećanja, odvajaju Leonea Glembaja od stvarnosti života koji ga okružuje. No špica ne donosi »bljeskove« kojih se sjeća Leone Glembaj, nego »bljeskove« koje redatelja Vrdoljaka »podsjećaju« na Zagreb godine 1913.⁷ Zagrebačka šetališta okupana suncem, igra djece, ženski razgovori i čuvari reda na kojima samo su neki od prizora koji povremeno prekidaju crninu podloge gdje se redaju imena učesnika u stvaranju filma.

Uz takvu filmsku »slagalicu« možda bi bilo teško dokučiti o kakvoj se vrsti filma radi — kada ne bi bilo glazbe. A uvodna glazba, s naročito eksponiranom prvom temom, obučenom u raskošno ruho gudača i puhača te potpuno suprotnom, lirski razigranom drugom temom u komornoj, ali zvonkoj glasovirskoj izvedbi, upravo upućuje na žanrovsku orijentaciju Vrdoljakova filma i Krležina književnog ostvarenja.

S jedne strane stoji bogati zvuk orkestra s posebno istaknutom toplom bojom gudača prve teme — raskoš ansambla, toplina zvukovne boje, ali i molski tonalitet te mozartovskorequiemska ugođaj (akordička pratnja snažno podsjeća na Mozartov *Requiem*) ne najavljuju samo priču o prošlim i budućim tragedijama, nego govore da će radnja uglavnom biti smještena u raskošnom interijeru, da će namještaj biti starinski a zavjese teške, te da će i odjeća glavnih junaka odgovarati cjelokupnoj mračnoj raskoši i bogatstvu. Glazbena sredstva su naizgled vrlo jednostavna: melodijsko kruženje oko dominante i tonike, oktavno prebacivanje melodije koje je čini još širom i rasprostranjenijom, te teški akordički stupovi u basu (u Mozartovu stilu), glazbeničku jednostavnost pretvaraju u glazbeničku dubinu i složenost iz koje se može iščitati ne samo mjesto radnje, nego i način opreme prostora, scenografija, kostimografija, pa čak i smještaj glumaca u kadru.



Primjer 1: *Glembajevi*, najavna glazba: uvod i prva tema

Druga je tema, opet, drukčija. Njezina komornost je stvarna komornost zvonkog glasovirskog zvuka, a njezina je lirika daleko od tragične intime bogate glavne teme. Kao da je nastala po uzoru na neku vježbicu za glasovir za osnovnu glazbenu školu, druga tema svojom lepršavošću najavljuje latentno postojanje djeteta željnog igre. To je dijete Leone Glembaj, koji kao odrastao čovjek ne može zaboraviti neke trenutke iz vlastita djetinjstva,⁸ a koji kao dječak nije imao privilegiju da se može igrati poput ostale djece. Njegova je povijest bila i prebogata i pretragična.



Primjer 2: *Glembajevi*, najavna glazba: 2. tema

Čitajući glazbeni oblik najavne glazbe s lakoćom zaključujemo o trodijelnoj formi (ABA) s uvodom i završnom *codom*. Međutim, u navedenoj trodijelnosti, kao što je inače slučaj kod uvodnih filmskih glazbi, moguće je pronaći elemente sonatnog oblika. Dvije teme u međusobnoj su suprotnosti, kao što nalaže pravilo bitematičnosti sonatne forme, ali u ovom slučaju nije riječ o suprotnosti dramatike i lirike, nego o suprotnosti tragične teme i dječje pjesmice. »Zakoni« sonatnog oblika također traže da se u reprizi ekspozicije nešto mora promijeniti u tonalitetnom smislu. Dok u pravom sonatnom obliku repriza izjednačava tonalitete glavne i sporedne teme, koji su u ekspoziciji bili u dominantnom odnosu, u pojednostavnjenoj imitaciji sonatnog oblika u *Glembajevima* Arsen Dedić radi upravo suprotno: u *codi* (koja je zapravo proširenje trećeg dijela i koja, kao takva, i dalje donosi glavnu temu), glavna tema modulira iz f-mola u fis-mol (modulacija za malu sekundu uzlazno jedan je od omiljenih Dedićevih postupaka).

Dakle, u uvodnoj glazbi *Glembajevih* postoje dvije teme suprotnog značaja koje bi se mogle identificirati s obveznim temama iz sonatnog oblika. Također postoji modulativno zbijanje u »reprizi« (odnosno *codi*) koje bi se moglo usporediti sa slobodnijim pristupom reprizi sonatnog oblika. Svemu tome nedostaje jedino provedba, središnji dio navedene glazbene forme. Ako bismo baš inzistirali, provedbom bismo mogli nazvati nastup druge teme. No to ne bi bila prava provedba glazbenog materijala ekspozicije, nego odmak od glavne teme, koja doista predstavlja osnovni glazbeni materijal špice. Možemo zaključiti: uvodna glazba *Glembajevih* napisana je u obliku trodijelne pjesme, ali se u taj oblik djelomično precrtava i klasična sonatna forma sa svoja tipična tri dijela (ekspozicija-provedba-repriza) i dvije obvezne kontrastne teme.

Promatrana u spoju s filmskom slikom, trodijelna struktura glazbe se *ne* odražava u eventualnoj trodijelnoj vizualnoj strukturi. Kada uvodnu špicu više gledamo a manje slušamo čini nam se da je koncipirana kaotično: to je mozaik sličica s početka stoljeća koje su namjerno razbacane u nepravilnom slijedu poput bljeskova sjećanja. Da, zamjećujemo sliku Zrinjevca kao središnju, ali na to nas upućuje glazba sa svojom specifičnom drugom temom kao središnjicom glazbenog dijela špice. S druge strane zamjećujemo i da slike padaju točno na početak glazbenih doba i da se njihovo trajanje podudara s glazbenim frazama. Također primjećujemo da je izmjena kadrova čvrsto vezana uz tempo glazbe i izmje-

nu doba. Čestitke za to upućujemo montažeru (Damir German) te pohvaljujemo suradnju redatelja i skladatelja. Jer, rezultat te suradnje jest da glazba, premda izrazito pravilne strukture, u vizualnoj špici koja je koncipirana na način »slaganja kockica« (izmjenjivanje crne podloge s imenima filmskih suradnika i »slika« s početka 20. stoljeća), ističe filmski naslov (koji je vezan uz prvu pojavu glavne teme) te ime redatelja (koje je *ritardandom* — tj. glazbenim usporavanjem — vezano uz kadencirajući završetak teme i završetak vizualne filmske špice).

Promatrane odvojeno, glazba i slika se čine strukturalno nespojive. Međutim, zahvaljujući pažljivoj radu svih filmskih suradnika, a napose skladatelja Arsena Dedića, sukob redateljevog kaosa i skladateljevog reda uopće se ne doživljava kao sukob. To je prije »uređeni nered« u kome je istaknuto ime redatelja, ali i pažljivo skriveno ime skladatelja. Kao da Dedić sebe pokušava nazivati »svojom malenkušću« — no tome raskošna zvučna kulisa s elementima tragedije i sudbinskog uopće ne govori u priglog.

Leone u partituri *Glembajevih*

Premda uvodna glazba *Glembajevih* uvjerljivo »hvata« opće ozračje i pojedinačne filmske elemente, gledanjem i slušanjem filma vrlo brzo postajemo svjesni da se niti jedna od dvije uvodne teme neće više ponoviti. Partitura potvrđuje iz toga izvedeni zaključak: Dedić je napisao dvije verzije uvodne filmske glazbe — prva je nastala iz motiva uporabljenih tijekom filma, a druga, sasvim nova i napisana gotovo tjedan dana nakon završetka cijele partiture, donosi potpuno nove teme, ali zadržava cjelokupni mračno-raskošni ugođaj.⁹

Unatoč tome što uvodna glazba ne donosi splet najvažnijih filmskih tema, Arsen Dedić se u *Glembajevima* i te kako služio lajtmotivičkim radom. Zapravo, stvaranje filmskih partitura uz pomoć lajtmotiva njegova je konstanta od koje ne odustaje ni u jednom ovdje prikazanom filmu.

Odmah u početku *Glembajevih* Dedić iznosi nekoliko tema koje definiraju najvažnije filmske likove. Leone Glembaj, sestra Angelika, odnosno Beatrice i barunica Šarlota Castelli-Glembaj — svatko od njih se može pohvaliti vlastitom filmskom temom od kojih svaka nosi vlastite specifičnosti.

Stanje duha mladog Leonea koji 11 godina nakon smrti majke dolazi u Zagreb, najbolje opisuje melodija solo-violine, čudna, složena intervalski, uz pratnju kvartnih akorda u gudačima. Njezina »uglata« ljepota i neobična liričnost, svojevrsan »ludi« mir kojeg podupire i jednostavna ritmika, već pri prvom pojavljivanju (Leone se kočijom vozi kroz Zagreb) govori da nešto nije u redu s likom kojeg predstavlja. Kako se tema izmjenjuje s jednako smirenim akordičkim odlomkom gudača, koji je čvršće vezan uz tonalitet, možemo primijetiti četverodijelnu formu (ABAB) glazbe koja ovako dijeli sliku u četiri dijela:

1. Kočija ide šetalištem (gudačka tonalitetna akordika)
2. Leone iz kočije sa znatiželjom razgledava Zagreb (violinska »uglata« tema)
3. Kočija stane pred palačom Glembaj (gudačka tonalitetna akordika)

4. U palači Glembaj sluškinja nosi prtljagu, a za njom se stubama penje i Leone (violinska »uglata« tema)

Uvjetna četverodijelnost slike, koja je stvorena ponajprije zahvaljujući glazbenoj formi, nije bio skladateljev temeljni cilj. Skladatelj je glazbom više predstavljao ravnodušan lik bogatog Leonea Glembaja, nego je pratio slijed kadrova i vanjski izgled scene.

Kao što kod Arsena Dedića nije rijedak slučaj, taj je glazbeni broj izravno preslikan u scenu u kojoj Leone razgovara sa starim Ignjatom Glembajem u svojoj sobi.¹⁰ I u ovom se slučaju četverodijelnost glazbene forme odražava u uvjetnoj četverodijelnosti slike, a violinska melodija još više ističe ludost čovjeka kojeg predstavlja:

1. Leone govori kako se doista veselio dolasku u Zagreb (gudačka akordika)
2. Leone je sve ljubomorniji na mrtvog brata: »Ti mene nikada nisi volio... Da, Ivan, on da...« (»luda« melodija solo-violine)
3. Sjećanje na Beatrice na Ivanovu sprovodu, ponovno ljubomora na brata (gudačka akordika)
4. »A mene ste slali u sanatorij. A jadna Alice...« (solo-violina)

U trenutku spominjanja Leoneove sestre Alice, te zamagljenog sjećanja na njezinu smrt utapanjem, »uglata« melodija solo-violine, koja je do sada označavala poluludog, neuračunljivog čovjeka, ravnodušnog, ali punog filozofskih stavova prema životu, odjednom poprima djevojački nježan izražaj i postaje beskonačno tužna zbog mrtve mladosti i ljepote. Budući da se melodija uopće nije glazbeno mijenjala, ni u ovoj, ni u prethodno opisanoj sceni, postajemo svjesni snage vlastite sugestije o tome što glazba izražava, ali i činjenice da je skladatelj jako dobro znao kako slika djeluje na ljudsku percepciju glazbe.



Primjer 3: *Glembajevi*, tema Leoneovog dolaska u Zagreb

Ovu smo temu predstavili više zbog njezina zanimljiva oblička, nego zbog njezina učestalog pojavljivanja. Pojavljuje se, naime, u samo dvije opisane scene, pa bismo je teško mogli nazvati pravim lajtmotivom, ali njezina dojmivost i uvjerljivost u predstavljanju Leoneova lika gotovo da doista govore u prilog lajtmotivičkom postupku. Ako ništa drugo, pribrojimo je skupini Leoneovih tema, jer, kako ćemo vidjeti, Dedić je centralni lik Krležine drame nastojao opisati iz svakog ugla, pa mu je pripisao nekoliko različitih tema slične »ravnodušne« ugođajnosti.

Druga Leoneova tema vezana je uz njegova sjećanja na prošlost koja graniče s halucinacijama. Te ga »prošle halucinacije« odvajaju od tmurne svakodnevice i podsjećaju na neke stvari koje su ostavile biljeg na njegovoj zauvijek uznemirenoj duši. Tema sjećanja/halucinacija obuhvaća cijeli jedan

glazbeni odlomak unutar kojeg se isprva prepoznaje jedno, a zatim i drugo karakteristično glazbeno kretanje. Naime, u sceni u kojoj Leone, po dolasku u očevu kuću, halucinira da razgovara s majkom, skladatelj poseže za idejom stvaranja statičnog zvuka. Glasovir, kao noseći instrument navedene statike, izvodi akordičke figuracije — skladatelj očito uživa u zvuku koji je stvorio, tim više što se akordi lijeve i desne pijanističke ruke nježno sudaraju u vlastitoj bitonalitetnosti (lijeva ruka je u fis-molu, a desna u as-molu; zatim je lijeva u g-molu, a desna u a-molu itd.). Bitonalitetno dodirivanje glasovirskih akorda uz tipičnu ritmizaciju, ostavlja dojam zvuka udaljenog zvona, koje umorno odbrojava nečiji odlazak na posljednje počivalište.

Vjerojatno je skladatelj doista imao na umu imitaciju zvuka zvona koja na specifičan način opisuju svu tragediju obitelji Glembaj još od vremena kada je Leone bio sasvim mali dječak. Međutim, taj zvuk još jasnije podsjeća na stvarno zvonu u sceni gdje sestra Angelika i Leone zajedno posjećuju grob Ivana, njezina muža i njegova brata. Dojam glazbe koja »zvoni« dok se Angelika moli na grobu muža sasvim je prikladan, jednako kao što je prikladna uobičajena statika veza na uz taj glazbeni pokret.

No u sceni se javlja još jedno glazbeno kretanje koje će obilježiti Leoneova sjećanja i halucinacije. To je također neobična tema, koja se ovdje uvlači kroz srednji registar gudača upućujući na glazvenu konstantu Leoneova čudnog ponašanja, paralelu s njegovim prividnim mirom, a zapravo uzavremom progresijom ludila. Nova tema pomalo podsjeća na temu Leoneova dolaska u Zagreb, jer je podjednako ritmički jednostavna, jer je jednako nemelodijski složena i jer ističe disonantna obilježja pojedinih intervala. Međutim, dok se Dedić u slučaju teme »dolaska u Zagreb« igrao s »praznim« melodijskim intervalima (kvarte), dotle u slučaju teme za »reminiscencije« iskušava melodijska obilježja svih disonantnih, nemelodijskih intervala: sekundi, septima i tritonusa.

Primjer 4: *Glembajevi, Sjećanja, halucinacije*

Tako dva istodobna glazbena sloja — glasovirska bitonalitetna statika i melodijski disonantna tema — postaju temeljnim odrednicama Leoneova stanja duha u trenucima njegova »isključivanja« iz sadašnjosti i »uključivanja« u prošlost. Neobičnost drugog, melodijski-disonantnog sloja postaje očitija u sljedećim scenama, gdje on prestaje biti sastavni dio toplog gudačeg korpusa i postaje daleko eksponiraniji u dionici klarineta (dječak Leone se skriva pod stol pred portretom Franca Glembaja, pljačkaša i ubojice) ili u dionici fagota (stara Barboci u Leoneovu sjećanju proročki govori: »Glembajevi su ubojice i varalice«). Čini se da se skladatelj u trenutku »halucinacija« počinje i sâm ponašati kao Leone, koji je inače u slobodno vrijeme slikar. Jer Dedić oblikuje sliku vlastite glazbene halucinacije — u njoj je jedino postojana glasovirska statika, a slikar-skladatelj na toj univerzalnoj podlozi iskušava mogućnosti slaganja različitih boja jedne čudnovate melodije.

Višestruki identitet Angelikine teme

Tema sestre Angelike na neki način također spada u skupinu Leoneovih tema. Ona se, naime, pojavljuje svaki put kada su Angelika i Leone zajedno, kada on na glas mašta o njezinoj ljepoti (hvati njezine oči i ruke, uspoređuje je s portretom) ili je samo požudno promatra. Strast za zabranjenom čistom časne sestre, koja je uz to nekad bila žena njegova brata, očituje se kroz »quasi« barokno melodijsko kretanje. »Barokno« zato što je dotična melodija puna ukrasa, zato što se skladatelj poigrava s pikardijskom tercom i povremenim sniženjem drugog stupnja te zbog stvaranja dojma sekvence premda prave sekvence nema (skladatelj drugu rečenicu teme započinje istim motivom za tercu niže, ali je razvija drugačije od prve rečenice). I dakako, tu je gudački ansambl koji svemu daje jasan barokni sukus, a on je još više pojačan u sceni Angelike i sluškinje kod kućnog oltara, gdje istu temu izvode orgulje.

S druge strane, jasne tonalitetne funkcije, šarolika ritmika, topao zvuk gudača u relativno niskom registru, te dojam beskrajnog nizanja do konačnog susreta s tonikom (koju skladatelj ne izbjegava poput baroknih skladatelja) govore da je Angelikina tema nastala na zasadama romantizma, a ne na tradiciji baroka. Uostalom, to je jednako toliko tema Angelikine čistoće (to je jedini lik koji je uspio izbjeći progresivno glembajevsko ludilo) koliko i tema Leoneove požude, to je jednako toliko strastvena ljubavna tema koliko tema božanskog mira. Zbog toga susret romantizma i baroka u Dedićevim rukama predstavlja samo još jednu glazbeno-stilsku potvrdu višestrukog identiteta teme koju pojednostavnjeno nazivamo Angelikinom.

Tema, međutim, ima i drugi dio, periodu koja je pomalo »čudna« i »šašava« (poput dviju ranije spomenutih Leoneovih tema), unatoč zadržanoj ekspresivnosti i lirično-tugaljivom izrazu violina. Taj dio, prepun kvartnih skokova i skokova za tritonus, ali i dalje u jasnim okvirima f-mola vraća nas na početak — k uvodnoj temi koja je na intervalski način odmah upozorila na Leoneovo ludilo pri njegovu dolasku u Zagreb. Začarani krug Leoneove skupine tema ovdje se zatvara.



Primjer 5: Glembajevi, Tema sestre Angelike

Ludwig van Beethoven: *Sonata quasi una Fantasia, cis-mol, op. 27, br. 2.*

One kobne večeri, kada je Leone Glembaj sjedio na terasi i, kao i obično, sipao zajedljive primjedbe na okolinu, iz jedne se sobe začuo zvuk prvog stavka Beethovenove sonate op. 27. br. 2. koju je skladatelj sâm nazvao *Fantazijom*, a izdavači su je prozvali *Mjesečevom sonatom*. Tu je sonatu, kao i uvijek, svirala barunica Šarlota pred spavanje, a taj je zvuk ispunio prostor poput nečeg svakodnevnog, nečeg što je previše uobičajeno da bi se slušalo s pažnjom. Zato baruničina svirka (o tome saznajemo iz razgovora, ali se izvor prizorne glazbe ne vidi) u ovoj sceni, osim prizorne, predstavlja i jedan oblik ambijentalne glazbe, glazbene pratnje dijaloga između Leonea i odvjetnika Pube.

Ideja da se temom jednog majstora klasike prikaže lik žene-zavodnice, prostitutke koja se s ulice uspjela ugruati u bogatu kuću velikaša, bila bi možda prenasilna kada se ne bi radilo baš o tom Beethovenovu djelu. »Posvećena Giulietti Guicciardi, sonata u cis-molu je neposredni odraz njegova (Beethovenova) zanosa i osjećaja topline, ali i čežnje protkane melankolijom,«¹¹ napisao je Josip Andreis. Nisu li te riječi najprikladniji izraz onoga što prelijepa barunica Šarlota zapravo jest? Osim toga, upravo je taj stavak oblikovan na način teme s varijacijama, što je neobično za Beethovenovo vrijeme, ali je za filmsku glazbu idealno, naročito kada se citirana tema doista želi permutirati zajedno s otkrivanjem pravih pokretačkih ambicija lika kojeg predstavlja. Jer, barunica je lijepa i na prvi pogled besprijeekorna žena, poput melankolične sonate koju svaku večer izvodi, ali se ispod njezina uglađenog izgleda krije promišljena zavodnica koja se uz pomoć svog tijela želi obogatiti.

Slijedeći inercije postupnog otkrivanja pravih baruničkih želja, Dedić samo jedan put dopušta da se Beethovenova tema izvede onako kako je izvorno zapisana. Već drugi put, kada Leone u jednoj od svojih halucinacija vidi Šarlotu koja ga zavodnički poziva u krevet, tema je izmijenjena utoliko što je uz glasovir izvodi i orkestar, te što karakteristično ritmiziran melodijski ton »gis«, uz glasovir u oktavnom rasponu izvodi i flauta. Tim malim potezom dojam melankoličnosti Beethovenove sonate biva poljuljan u korist neugodnog dojma kričave nametljivosti teme.

Nešto malo dalje, Leone se sjeća buduće barunice Šarlote kako licemjerno polaže cvijeće na odar njegove mrtve majke. Zanosna i topla *Mondschein-sonata* pretvara se u posmrtni marš. Glazbena sredstva te pretvorbe su jednostavna: jedan melodijski ton, koji je kod Beethovena proizašao iz harmonijske progresije, ostaje poput posmrtnog zvona u glasoviru, dok se akordičke figuracije pratnje pretvaraju u dugo izdržane akorde limenih puhača, proizvedeći tako glazbu tipičnu za sprovode. U trenu kada Šarlota spušta cvijeće na odar, temu iz glasovira preuzimaju flauta i gudači, dajući joj osjećaj ženske krhkosti. Istodobno se prateći gudački akordi zgušnjavaju, odalječujući se od Beethovena i upozoravajući da namjere lijepe Šarlote nisu baš sasvim čiste. Tako se tema, koja je u Beethovenovoj *Sonati quasi una Fantasia* bila neraskidivo povezana uz prateće akorde, kod Dedića počinje odvajati od svoje pratnje i počinje poprimati potpuno drukčije instrumentacijsko i harmonijsko obličje.

Odvajanje melodije od harmonije postaje sve očitije tijekom filma: karakteristična se melodija povremeno javlja sasvim izdvojeno, u obliku motiva koji iskače iz ostalog konteksta da bi upozorio na latentno prisustvo barunice Šarlote. Na taj je motivički način tema upletena u glazbu pred samoubojstvo djevojke s djetetom, a najavljuje i smrt starog Glembaja kada sudbinski zakuca u kadru od oca premlaćenog Leonea pred ogledalom.

Vrhunac transformacija Dedić-Beethovenova tema doživljava u trenutku smrti barunice Šarlote. Poludjeli je Leone ubija škarama i ona polako pada niz stepenice već potpuno nesvjesna onog što joj se upravo dogodilo. Da bi naglasio taj usporeni pad, Dedić mijenja triolski puls četvrtinske mjere u sličan, ali opet drukčiji puls 12/8, odnosno 9/8 mjere. Promjena metrike ne očituje se toliko u karakterističnoj triolskoj pratnji, koliko u — inače karakteristično ritmiziranoj — melodiji od jednog tona. Ona je, naime, do sada bila (kao i kod Beethovena) vezana uz punktirani ritam koji je stvarao malo, ali privlačno ritmičko nesuglasje između melodije i pratnje (doba se u pratnji dijelila na tri, a u melodiji na četiri dijela). Zahvaljujući Dedićevoj metričkoj promjeni, melodijski se dio teme napokon usuglasio s pratnjom (sada se doba i unutar melodije dijeli na tri dijela), ali je tema time izgubila svoju ritmičku posebnost. Osim toga, puls pratnje, koja je do sada, po uzoru na Beethovena, neprekinuto teka, prekida se u nepravilnim razmacima dugoizdržanim tonovima. Vjerojatno ne treba posebno isticati da Dedić, premda se još uvijek kreće u okvirima od Beethovena zadanog cis-mola, mijenja osnovne harmonije, pa se čak na jednom mjestu uklanja u c-mol. Također je logično da skladatelj upotrebljava orkestar koji mu stoji na raspolaganju, pa ponovno odvaja melodiju (flauta i klarinet) od pulsirajuće pratnje (glasovir, lijeva ruka) i dugačkih akorada u gudačima. Sve u svemu, postupci promjena su vrlo jednostavni, ali su sve ono što Beethoven nije htio. Upravo zbog toga se Šarlota *Mondschein*-tema u trenutku njezine smrti doimlje tako strašno iskrivljenom i potpuno različitom od izvornoga prvog stavka Beethovenove *Sonate quasi una Fantasia*.

Dedićeva glazba povremeno poprima i dramatske karakteristike...

Prateći glavne teme i njihove transformacije tijekom filma, otkrivamo da su sve one, bez obzira da li su izrazito nemelodične ili izrazito melodične ili čak posuđene od drugih autora,¹² zapravo lirske. Dedić je liričar u duši i toga se ni kao skladatelj filmske glazbe ne može osloboditi. Međutim, njegova glazba ipak povremeno poprima dramatska obilježja i u tim trenucima on poseže za malim motivima, koji se poput značajnog vezivnog tkiva, provlače kroz sve neobične i strašne situacije života Glembajevih.

Jedan od takvih motiva je neka vrsta violinskog »krika« koji se postupno penje po tonovima harmonijske mol ljestvice, a zatim naglo skače za veliku septimu (izrazito disonantni interval!) silazno. Razvučen između dugačkog prvog i posljednjeg tona, taj motiv predstavlja beznadni vapaj izgubljenih duša, kojih je u *Glembajevima* doista mnogo.



Primjer 6: *Glembajevi*, motiv — »krik«

Motiv — »krik« se pojavljuje kao najava kobnih događaja, u trenucima kada likovi viču »ne mogu više!« i skaču kroz prozor s djetetom u naručju ili žele iskočiti iz vlastite kože od nemoćnog bijesa kada saznaju da ih žena vara ili vrište od boli dok ih vlastiti otac tuče zbog preljubničkih optužbi na barunicu. Taj violinski krik, međutim, ne predstavlja opet izraz ili antipaciju moguće akcije, nego je izraz nutrine, izraz duboko povrijeđene duše i beznadnosti života. Uostalom, ta su obilježja zajednička i bogatom starom Glembaju i siromašnoj majci s djetetom — a oni oboje umiru zbog vlastita stanja duha.

Iz motiva koji »vrišti« radi vlastite beznadnosti skladatelj stvara i motiv kojeg bismo mogli nazvati motivom bračne prijevare. Njegovo je kretanje gotovo jednako kretanju prethodnog motiva: nakon uzlazne pasaže slijedi skok za izrazito disonantni interval, a sve je to zaokruženo dugoozdržanim uvodnim i završnim tonom. Međutim, prva bitna razlika od prethodnog motiva koji zbog violinskog registra predstavlja »krik« jest tamna boja bas-klarineteta. Druga razlika leži u sâmom glazbenom sadržaju: početak uspinjanja molske ljestvice iz ranijeg motiva ovdje se pretvara u uzlaznu pasažu koja često preskače tonove za kvartu. A završni silazni skok, koji je u oba motiva jednako ritmiziran (izvrnuta punktacija!) ovdje postaje još većim. Novi motiv skače za veliku nonu, uvećavajući disonantnost skoka prethodnog motiva i prebacujući ga preko oktave. Svi ti elementi — mračan ugođaj bas klarineteta, proširena skokovita pasaža i uvećani završni skok — daju novom motivu težinu koja se gomila u želucu prevarenog starog Glembaja.



Primjer 7: *Glembajevi*, motiv bračne prijevare

Motiv »bračne prijevare« potmulo govori o teškom dahu Silberbranta kada ga Leone pred gostima i starim Glembajem optužuje da spava s barunicom, podupire usporeno Glembajevo teturanje do stolca u Leoneovoj sobi kada Leone nešto kasnije optužbe proširuje i na Balučanskog, pa se gotovo sudbinski ponavlja kada Ignjat Glembaj teško izlazi iz Leoneove sobe i bespomoćno doziva Franca, predosjećajući vlastitu smrt. To je motiv koji prethodi i baruničinu smrti, a njegovo mračno kretanje također ispunjava završnu špicu prije nego ona dosegne svoju sudbinsku, molsku toniku i istakne završetak tragične priče.

Još su dva, međusobno nesrodna motiva, temelj glazbene građe Dedićeve partiture. Prvi od njih je zapravo glasovirska tema koja putem molske akordike i i klizanja alteriranih tonova najčešće govori o nekom prividnom vanjskom miru a skriva stvarna, teška i nemirna unutarnja, duševna zbivanja (npr. srdžbu kada Glembaj shvaća da ga barunica cijelo vrijeme vara ili Leoneovo samooptuživanje za smrt Glembaja kad pred njegovim odrom trga njegovu posmrtnu sliku, ili Leoneov težak zaključak da je on sâm »čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembaj«).

Drugi je motiv sekventnog kretanja i površna bi ga analiza mogla vrlo lako svrstati u neku vrstu glazbenog mosta koji skladatelju pomaže da poveže pojedine odlomke. Međutim, taj motiv, premda najjednostavniji od svih, nastupa nakon smrtnih situacija (smrt žene s djetetom, smrt starog Glembaja) i ukazuje na posljedice koje se više ne mogu ispraviti. To je motiv koji, poput Leonea, na beskonačne molbe i suze samo sliježe ramenima. Motiv sliježe ramenima kada Leone iz svoje mračne sobe promatra odvjetnika Pubu i slugu okupljene oko mrtve djevojke, sliježe ramenima i kada Glembaj čita baruničina ljubavna pisma i očajnički pokušava utvrditi da je to falsifikat, a također i kada Glembaj konačno umre u Leoneovu naručju shvaćajući da su sve optužbe na barunicu bile istinite. Glazbeno oblikovanje motiva ne pretpostavlja nikakvo slično značenje ravnodušne okoline, jer je uzlazno sekventno kretanje doista najneutralniji oblik glazbenog izražavanja. Ali zbog filmskih mjesta na kojima se ta glazbena neutralnost pojavljuje daje se lako zaključiti o svojevrsnom skladateljevom ponavljanju Leoneova psihičkog stanja. Njemu je već sve svejedno, a posljedice se ionako više ne daju ispraviti.

Mračne sobe, tmurna okolina, crnina u duši i oko nje, teški smrtni udarci i sjećanja na jednako krvavu prošlost — sve su to obilježja Vrdoljakova filma *Glembajevi* koji je na veliko platno prenio tragiku i težinu Krležinih riječi, a koje je Arsen Dedić ponovno s platna vratio na papir. No ovaj se put radilo o živom notnom papiru, papiru koji je ostao zauvijek uglazbljen i zarobljen na filmskoj vrpici. I tu su note zaživjele vlastiti život, pretvorene u raskošan, doduše mračan, ali i vrlo intiman, zvuk. Zvuk koji je ostao jedan od najboljih,

premda još uvijek tipičnih, filmskih glazbi Arsena Dedića. Prepuna pozitivnog proturječja lirске intime i barokne raskošnosti ta je glazba proizašla iz skladateljeve nutrine i postala dijelom Glemabajevske zbilje. Ili Glemabajevske nutrine. Ili nutrine gledatelja, kamo se, skladateljevom vještinom, uspjele preseliti. Konačan dojam je neobičan: tragičan, mučan, dječje naivan i, prije svega, intimno lirski.

Igor Mandić o počecima Arsena Dedića: šezdesete

Arsen Dedić »u specifično glazbenim ugodajima patnju preokreće u samosvijest, razočarenje u pogled na svijet, koje osunčani krajolik vidi s njegove mračne strane...«¹³ Izvučene iz konteksta, riječi Igora Mandića kao da opisuju obilježja Dedićeve glazbe za film *Glembajevi*. Međutim, Mandić se uopće nije bavio filmskom glazbom kao granom Dedićeve djelatnosti, nego je prikazivao novi skladateljsko-pjesnički pravac koji je Arsen Dedić oblikovao u razdoblju između 1960. i 1970. godine. Jer, Dedić je, prema Mandiću, prije svega pjesnik i šansonjer, a tek onda sve drugo. Uostalom, prvu je filmsku partituru Arsen Dedić potpisao tek 1972. godine, a do tada se probijao kroz život kao pjesnik-literata i štošta drugo. Došavši iz rodnog Šibenika, Dedić je u Zagrebu imao status studenta Muzičke akademije koji se sâm uzdržavao »zarađujući sviranjem, pisanjem, prepisivanjem nota, prevodenjem stihova inozemnih zabavnih pjesama i pisanjem svojih tekstova.«¹⁴ I premda Igor Mandić s malim oprezom piše o tom razdoblju Dedićeve djelatnosti (»Ne kažem... da je tim radovima davao garanciju za neku buduću izuzetnu pjesničku karijeru, što se uostalom nikad ne zna...«¹⁵) sâm skladatelj ističe vlastitu svestranost tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća, te spominje nagrade koje je već tada počeo primati:

»Dakle, kao nagrađivani literata s 'Vidikova' i 'Poletova' natječaja, kao prevodilac recimo Gershwin, Endrigo, Polija i drugih, kao dvorski tekstopisac gotovo svih tadašnjih mladih kompozitora Kalodere, Bogliunija, Kabilja, i kao vokalni solist... — neosjetno sam zaplovio u vode koje su me dovele ovamo gdje sam danas.«¹⁶

Te su vode, prema riječima Igora Mandića, početkom šezdesetih godina bile vrlo mutne i u njima je pojava Arsena Dedića bila jednako nova koliko i različita od tada prevladavajućeg klišeiziranog šlagerizma:

»Jednostavno tako se zbilje da je u pravom trenutku pravi čovjek bio na pravom mjestu: kad se početkom šezdesetih godina u nas počela intenzivnije oblikovati moderna industrija zabave, u vrijeme kad se do krajnje napetosti zaoštrila unutrašnja oprečnost između masovne i elitne kulture, u trenutku kad je epoha šlagera bila na svojoj najvišoj, najblistavijoj, ali u stvari najtrulijoj točki, dok je iza obzora nadirala grmljavina rock-kulture, dakle u takvoj konstelaciji sve je bilo spremno za pojavu Arsena Dedića.«¹⁷

No u svemu tome za nas je najbitnije da je Dedić tada bio »... prvi među našim modernim pjesnicima koji je osjetio i znao

da put do masovne publike vodi preko medija koji joj pripadaju...«¹⁸ Zbog toga je, ubrzo nakon isteka tih oprečnih šezdesetih u kojima je »isplivao na površinu« kao novi tip »glazbenog zabavljača«, Dedić objeručke prihvatio poziv na skladanje glazbe koja je bila čvrsto vezana uz medije i uz pomoć koje se kao skladatelj najlakše mogao obratiti publici. Doduše, ta je glazba bila skrivena iza privlačnosti sadržaja i filmske slike, ali je istodobno predstavljala oblik skladateljeva direktnog komuniciranja s publikom. Publika možda još nije bila svjesna njegove nazočnosti godine 1972. u igranom filmu Tomislava Radića *Živa istina*, ni godine 1973. u dokumentarnom filmu Vladimira Rostohara *Svijet moj koliko i tvoj*, a ni godine 1976. u igranom filmu Željka Senečića *Od kolijevke pa do groba najljepše je dačko doba*. Ali upravo su đaci, te iste, 1976. godine, s uživanjem gledali *Vlak u snijegu* redatelja Mate Relje iz kojeg su, osim zanimljivog i pustolovnog sadržaja, u pamćenju zadržali simpatične pjesme Arsena Dedića — *Zadrugarsku*, *Dobro jutro* i *Kokotiček lepo poje*.

Pjesme iz filma *Vlak u snijegu* (1976.)

Za priču o razredu jedne seoske škole koji dolazi u posjet velikom gradu te pri povratku biva zarobljen u vlaku zbog snježnog nevremena, Arsen Dedić je odabrao iznimno jednostavan glazbeni jezik koji nastoji uspostaviti maksimalnu vezu s publikom — djecom. Tako glazba podupire ideju filmske priče te se vlastitom jednostavnošću i dječjom naivnošću bez problema počinje sviđati i onima koji film gledaju opterećeni ozbiljnošću životnog iskustva — dakle, odraslima. Obje kategorije gledatelja Dedić je ponajprije pridobio simpatičnim dječjim pjesmicama, a tek zatim prilično neutralnom popratnom glazbom, ponekom glazbenom ilustracijom, jednim lajtmotivom, jednom glavnom temom te prizornom svirkom limene glazbe ispred zagrebačkoga Hrvatskog Narodnog Kazališta.

No, krenimo redom. Prva pjesma koja se prizorno pojavljuje u filmu, a koju će svaki mališan zbog njene melodičnosti i jednostavnosti teksta brzo zapamtiti, jest pjesma *Dobro jutro*. Nije važno što se pjesma prizorno pojavljuje samo u jednoj sceni, sceni predstavljanja troje sretnih prijatelja — Ljubana, Drage i Pere — koji idu u školu i pocupkujući pjevaju odu proljetnom suncu. Nije također važno što će se ista pjesma pojaviti nešto kasnije, skroz iskrivljena u instrumentalnoj verziji, jer su se troje prijatelja na smrt posvađali (djeca vjerojatno neće ni primijetiti popratnu glazbu uz posvađanu trojku).¹⁹ Važno je da melodija pjesme odmah »ulazi u uho«, da se lako pamti zbog strofne strukture, jednostavne harmonijske osnove i zanimljive instrumentacije (instrumentalni međudio s fućkanjem), te da trenutačno uspostavlja kontakt s publikom svake dobi. Pjesma se pojavljuje u samo dva navedena primjera na početku filma, ali je i to dovoljno da svatko poželi zapjevati s tri prijatelja i da tako odmah prihvati »muzikantski« duh filma.

Kada Pero, Ljuban i Draga uz pjesmu dospiju do škole, ovdje ih čeka učitelj i nova pjesma, odnosno kanon — *Kokotiček lepo poje*. Prikazujući pijetla prije početka pjesme koja će se malo poslije zaoriti iz škole, redatelj je vjerojatno želio istaknuti idilu ruralne sredine. Idila je jedino pomučena ne-

savršenosti izvedbe, ali ta nesavršenost (u obliku početnog razilaženja u tempu prvog i drugog glasa) ne smeta. Naime, struktura kanona je takva da zahtijeva što manje različitih harmonija, a s druge strane se od seoske školske djece ne može očekivati da pjevaju poput profesionalnog zbora. Tu malu nesavršenost, uostalom, primijetiti će samo izvježbano uho školovanog glazbenika, kao što će taj isti sitničavi glazbenik primijetiti da kameraman i redatelj namjerno varaju publiku. Ako se prate kretanje kamere, koja sukcesivno prikazuje tri skupine učenika, moglo bi se pomisliti da je kanon troglasan. Međutim, djeca pjevaju u dva glasa s time da drugi glas pred kraj izlazi iz kružnog toka kanonske melodije i doista postaje pratećim glasom teme. Potez je jednostavan, neprimjetan a i razbija jednoličnost kanonskog kruženja.

Vlak u snijegu: tipično-netipična uvodna glazba

Kao u većini filmova, i u dječjem filmu *Vlak u snijegu* potvrđeno je očekivanje da će skladatelj glavnu temu ili glavne teme predstaviti u filmskom uvodu, špici. Doduše, *Glembajevi* su pokazali da, što se tiče filmske najavne glazbe i mogućeg pojavljivanja glavne teme u njoj, Dedić zna biti nepredvidljiv. Da li je pojava dviju tema koje najavljuju film Antuna Vrdoljaka i koje se više nikada ne pojavljuju tijekom filma, bila slučajnost ili namjera uzrokovana zahtjevima redatelja ili samokritikom skladatelja — ne znamo, ali analizirajući uvodnu glazbu filma *Vlak u snijegu*, shvaćamo da Arsen Dedić kao filmski skladatelj jednako ozbiljno prihvaća šablonu koliko se od nje odmiče.

Doista, uvodna glazba *Vlaka u snijegu* donosi glavnu temu — melodiju himne zadrugara istaknutu u raskošnoj akordici limenih puhača. No to je samo dio teme, njezin početak, koji melodijski i harmonijski dva put skreće u pravcu suprotnom od onog kojim se inače kreće tijekom filma. Osim toga, melodija se pojavljuje nakon duljeg uvoda gdje skladatelj nastoji stvoriti ozračje vlaka zaustavljenog u visokim nanosima snijega (slika u podlozi špice). Duljina uvoda sa sinkopiranim ritmom električnog glasovira, bas-gitare i gudača, te kratkoća iznošenja teme nakon dugog uvoda ostavljaju dojam da je tema, unatoč ekspanziranosti putem iznimne melodičnosti i vebne instrumentacije, gotovo nebitna. Drugo je, međutim, što će svako dijete, koje je dva put gledalo film, već kod drugog gledanja u filmskoj špici odmah prepoznati komadić himne zadrugara, najmelodičnije teme filma.

Uz jednu tipičnost — a to je predstavljanje glavne teme (jer ona se zbog iznimne melodičnosti prepoznaje kao glavna, bez obzira na kratkoću pojavljivanja), u filmskom uvodu nailazimo na nekoliko skladateljskih postupaka koji razbijaju tu tipičnost. Prvom »anomalijom« smatramo nepostojanje druge teme. Kontrastom prve i druge teme filmski skladatelj obično nastoje stvoriti aluziju na sonatnu formu. No uvodna glazba Arsena Dedića za *Vlak u snijegu* je monotematska, pa već tu gubi na eventualnoj sličnosti sa sonatnim oblikom. Osim toga, glazbena forma špice nije jasno trodijelna (što je još više odalečuje od sonatnog oblika). Zbog nejednake duljine dijelova — uvoda, teme i *code* — natuknuta trodijelnost doživljava se kao dvodijelnost čiji prvi dio čini dugački uvod, a drugi dio tema i *coda* (riječ je, zapravo, o dvodijelnom obliku s elementima prijelaza k trodijelnosti).

Kao treća »anomalija« doživljava se činjenica da glazba filmske špice ne najavljuje žanr. Atmosferičnost i svojevrsna napetost glazbenog uvoda stvorena pulsiranjem istog ritma s istaknutom sinkopom, jednako kao ekspresivnost glavne teme kasnije, ničim ne najavljuju da se radi o dječjem filmu, a još manje govore o njegovoj latentnoj povezanosti sa žanrom filmskog mjuzikla.

Glazba određuje filmski žanr

Pretpostavka da u filmu *Vlak u snijegu* ima elemenata filmskog mjuzikla možda se na prvi pogled čini čudnom, ali nam ipak pada na pamet. U sceni u uredništvu »Smilja« djeca, na poziv učitelja, pjevaju himnu svoje zadruge. Prvo što percipiramo, a što nas podsjeća na mjuzikl jest činjenica da je pjesma prizorna (izvor je jasno vidljiv, premda uočavamo male nespretnosti pri sinhronizaciji solista), ali su prateći instrumenti (odnosno prateći orkestar) neprizorni. Ne bi to bio prvi mjuzikl u kojemu nevidljivi orkestar prati pjevače i u kojemu se to čini sasvim logičnim, premda se u maloj redakciji »Smilja« među tiskarskim strojevima ne može sakriti ni malo dijete, a naročito ne cijeli simfonijski orkestar. Zatim, uočavamo način na koji je scena snimljena — kretanje kamere je gotovo spotovsko, a i kretanje djece je strogo koreografirano (posebno rukovanje dviju skupina djece). Onda zamjećujemo i promjenu teksta te njegovo prilagodavanje sadržaju scene (djeca pjevaju o slaganju slova u tiskari). Uz to, iz skupine djece izdvajaju se solisti koji cijeloj izvedbi daju osjećaj raznolikosti i živosti. I naposljetku, radnja je na trenutak zaustavljena (premda je učitelj najavio pjesmu) kako bi mali pjevači mogli opisati zbivanja pri nastanku jednoga dječjeg časopisa.²⁰

Tome ne treba mnogo dodati — sve navedeno upućuje da je riječ o namjerno izdvojenom glazbenom broju kojemu je cilj stvoriti, barem na trenutak, dojam muzičkog filma. Ako se prisjetimo da u filmu postoje i druge pjesme (*Dobro jutro, Kokotiček lepo poje*) koje su, doduše, predstavljene prizorno, ideja o glazbenom filmu, koju smo u početku samo naslućivali, počinje doista poprimati pretpostavljeno naličje. Tim više što *Himna zadrugara*, već od prvog pojavljivanja kada je djeca pjevaju u školi nalikuje na glazbeni broj. Već se tada pratećim prizornim orguljama koje svira učitelj u školi pridružuje »nevidljivi« orkestar. Isti će neprizorni orkestar slavodobitno pratiti i završno pjevanje *Himne zadrugara* u vlaku oslobođenom iz snijega, gdje kao solisti sudjeluju i konduker Edo Peročević (koji se u filmu predstavlja svojim pravim imenom) te vlakovođa i ložičar.

Dakle, premda se u javnoj glazbi skladatelj Arsen Dedić »ponašao« prilično neutralno, tijekom filma upravo on svojom glazbom govori o pravom filmskom žanru: to je dječji film s elementima glazbenog filma.

Lajtmotivi u Vlaku u snijegu

Osim što *Himna zadrugara* definitivno potvrđuje pretpostavku o postojanju elemenata žanra glazbenog filma, ona predstavlja i dio Dedićeva lajtmotivičkog rada. Moramo istaknuti — a to smo učinili već pri analizi filma *Glembajevi* — da lajtmotivički rad predstavlja skladateljevu konstan-

tu koja je temelj svih njegovih filmskih partitura. Zbog niza glazbenih brojeva u *Vlaku u snijegu* ta konstanta nije toliko izražena kao u ostalim Dedićevim filmskim radovima, ali ipak postoji. Također, lajtmotivi nisu tako brojni kao u drugim skladateljevima filmskim partiturama.

Glavna je tema, očito, *Himna zadrugara*. Već sâmmim pojavljivanjem u filmskoj najavnici, ona je predstavljena kao osnovni glazbeni materijal. Tekst pjesme, i, dakako, scene u kojima se pojavljuje, govore da je riječ o temi sloge i zajedništva, a to potvrđuju i mjesta gdje tema nastupa neprizorno, kao sastavni dio popratne glazbe. U toj se funkciji pojavljuje u sceni u kojoj Ljuban i djeca iz učiteljeva pisma saznaju da će se sâmi morati vraćati kući — premda usporena i iznesena u dionicama gudača uz akordičke figuracije solo-violine, tema govori da će sada sloga doista biti potrebna članovima zadruge »Sloga«. U gotovo istom aranžmanu tema zajedništva prati Perine tužne pokušaje da se, nakon svih loših postupaka, ipak vrati zadrugarima, ali ga oni ne puštaju u svoj vagon. I, naposljetku, tema sloge vezana je uz glazbu koja prati scenu iskopavanja vlaka iz snijega. Ovdje ona prvo sramežljivo (gudači), a zatim punom snagom (puhači) govori o nezadrživosti dječjeg zajedništva čija snaga uspijeva probiti snježni nanos brže od glavnog vlakovođe koji cijelo vrijeme rješenje traži u željezničkom pravilniku.

Tema zadrugara osim pojmova sloge i zajedništva povremeno ističe i pojam prijateljstva (Pero se na kraju ipak pokazuje pravim prijateljem, a baš u trenutku kada pobjedonosno donosi improvizirani alat — papirnate tanjure kojima će promrzli mali radnici još brže iskopati vlak iz snijega — pojavljuje se tema zadrugara). No to je samo stoga što je pojam sloge, odnosno zajedništva širi od pojma prijateljstva. Dedić je, naime, prijateljstvu namijenio drugu temu — temu *Dobro jutro* koju smo već ranije spomenuli. No kako se pjesma *Dobro jutro* pojavljuje samo dva put tijekom filma — prvi put kao prizorni glazbeni broj, a drugi put kao iskrivljena popratna tema u prizoru posvađanih prijatelja — to je ne smatramo pravim lajtmotivom, već samo filmskom temom koja u određenom trenutku poprma određena značenjska obilježja.

Zapravo, u filmu *Vlak u snijegu* postoji samo jedan lajtmotiv koji je sastavni dio popratne glazbe i koji se ni u jednom trenutku ne pretvara u prizornu pjesmu ili glazbeni broj. To je tema djevojčice Drage.

Kao jedina tema koja je vezana uz neki lik, a ne uz opći pojam, Dragina se tema prvi put pojavljuje u jednoj od uvodnih filmskih scena, gdje se Ljuban u vlaku raspituje kako je bolesnoj djevojčici Dragi. Glazbeno rješenje teme vrlo je jednostavno: njezina je forma dvodijelna, melodija se oslanja na temeljna tonalitetna uporišta, dominantu i toniku, a zbog toga što obuhvaća pet različitih tonova prirodne molske ljestvice te zbog toga što je često izvodi tamburaški orkestar, u njoj prepoznajemo latentne folklorne karakteristike. Međutim, čim se pojavi u drukčijoj instrumentaciji (na primjer, u sceni glasanja, gdje Ljuban glasa za Dragu, a Draga za Ljubana, izvodi je flauta) njezina prividna folklornost ustupa mjesto naglašenoj lirici. Naravno, tema je lirska jer je i djevojčica vrlo nježna. Tema također ukazuje na neskrivene simpati-

je između Ljubana i Drage, pa bismo je, da se radi o drukčijoj vrsti filma, čak mogli nazvati ljubavnom temom.



Primjer 8: *Vlak u snijegu*, Dragina tema

Glazbeni izričaj filma *Vlak u snijegu*

U želji da sumiramo sve do sada rečeno i bacimo nešto općenitiji pogled na glazbu filma *Vlak u snijegu*, zaustavljamo se na činjenici da je unutar dječjeg filma s elementima filmskog mjuzikla moguće prepoznati nekoliko načina glazbenog izražavanja skladatelja Arsena Dedića. Prvi, i zbog dopadljivosti, najuočljiviji (te Dediću najbliži) pristup filmskoj glazbi predstavljaju pjesme. Film donosi četiri različite pjesme (četvrta je citat narodne melodije *Zbogom majko premilena*) od kojih samo neke sudjeluju u oblikovanju popratne glazbe (*Himna zadrugara*, *Dobro jutro*), a samo jedna predstavlja stvaran lajtmotiv (*Himna zadrugara*). Sve dječje pjesmice, odnosno način njihove uporabe, dovodi film do sâmog ruba žanra glazbenog filma. Ako ne možemo reći da *Vlak u snijegu* jest glazbeni film, onda svakako možemo reći da se njegov temeljni žanr, žanr dječjeg filma, isprepleće sa žanrom glazbenog filma.

Drugi oblik Dedićeva izražavanja su filmske teme. Većina njih proizlazi iz pjesama. Samo je jedna popratna tema doista mišljena lajtmotivički a to je malo prije spomenuta tema Drage. Ona je podjednako jednostavna, melodična, lirska, te je zbog toga lako zapamtljiva i prepoznatljiva. Doista je primjerena liku kojeg predstavlja.

Treći oblik izražavanja rado bismo stavili pod »ostalu« popratnu glazbu da upravo ta »ostala« glazba nije šarolika i doista raznovrsnija i inventivnija nego se to na prvi pogled čini. Još kada smo analizirali pjesmu *Zbogom majko*, a kasnije i Draginu temu, pronašli smo u njima skrivene asocijacije, pa čak i izravna oponašanja narodne glazbe. Kao suprotnost tome, Dedić za scene u gradu sklada glazbu s naglašenim urbanim obilježjima. To su: jedan spori čarlston (za scenu u zagrebačkoj uspinjači) te limena glazba (za zbivanja pred zagrebačkim HNK).

Budući da je riječ o dječjem filmu, ne bi nas mnogo smetalo kad bi popratna glazba obilovala rješenjima poput komentara i ilustracija. Oni doduše postoje (postoji čak i doslovan opis — *glissando* dubokih gudača — u sceni gdje Draga udara pljusku Peri) ali su takve glazbene situacije rjeđe nego se očekuje. Osim što su svedene na minimum, one nose još jedno pozitivno obilježje — a to je da glazba u slučaju ilustracija prelazi domenu dječje jednostavnosti i poprma nešto suvremeniji oblik (koji je, dakako, u funkciji filmskih situacija).

Ipak, čini se da je Arsenu Dediću dopadljivost glazbe daleko važnija od suvremenijeg pristupa, a dopadljivost združena s jednostavnošću u filmu *Vlak u snijegu* prerasta u skladateljski imperativ. Jednostavnost se prije svega očituje u harmonijskom jeziku koji je sveden na izmjenjivanje osnovnih tonalitetnih funkcija pretvorenih u akordičke figuracije (najčešće glasovira i gitare). Dopadljivost se, s druge strane, očituje u melodijskom momentu. Melodije su (i u slučaju prizorne i u slučaju neprizorne glazbe) jednostavne i pjevne. Lako se pamte, a to je iznimno važno ako se želi stvoriti dojam glazbenih brojeva iz mjuzikla, ali i ako se pojedine teme želi istaknuti kao važne. I dok su melodije pjesmica konstanta koja se ponavlja u kružnom tijeku vlastite strofne strukture, tekstovi tih istih pjesama se mijenjaju ovisno o situacijama. Dakako, svaka pjesma ima osnovni tekst koji se provlači kroz film, ali u nekim trenucima taj osnovni tekst ne dolikuje situaciji, pa gotovo postaje nužno da *Himna zadrugara* preraste u *Himnu tiskari* i *Himnu vlaku* te da posuđena narodna tužaljka *Zbogom majko* u sceni s Perom i njegovim prijateljima u »izbjegličkom« vagonu, postane rugalica.²¹

Orkestar kojeg Dedić koristi je šarolik, ali tipičan za ovakvu vrst filma. Tamburice su prisutne radi stvaranja seoskog ugođaja, a njih upotpunjuju gudači, povremeno i puhači (flauta, klarinet, truba, trombon) te neki ne tako česti orkestralni instrumenti poput glasovira, glockenspiela, gitare, pa čak i orgulja.

Jednako su tipične Dedićeve forme. Pravilnost omiljenog trodijelnog oblika skladatelj povremeno zamjenjuje dvodijelnošću ili dvodijelnim oblikom koji nosi elemente trodijelnosti. Složenijih glazbenih formi, poput ronda, sonatnog oblika ili fugata, nema. Ali one, uostalom, nisu niti primjerene vrsti filma kojoj je partitura namijenjena.

Povijest Arsena Dedića

Vlak u snijegu bio je jedan od prvih filmskih ostvarenja Arsena Dedića. No čini se da mu skladanje filmske glazbe nije predstavljalo problem: Dedić je poslu pristupio sa sigurnošću nekoga tko iza sebe ima dugogodišnje iskustvo. Na neki način, to je iskustvo doista postojalo.

Rođen u Šibeniku, 28. srpnja 1938. godine Arsen Dedić je od malih nogu slušao oca koji je svirao trubu, udaraljke i bas. Čim je malo porastao upisao se u glazbenu školu, a kada je naučio kako puhati u flautu pridružio se ocu i s njim završio u Šibenskoj narodnoj glazbi i operetnom orkestru. Tada mu je bilo samo petnaest godina. Već je u tim ranim godinama bilo jasno da je Arsen krenuo očevim stopama i da je odlučio postati praktični muzičar. Stoga nije bilo iznenađenje kada je mladi Dedić, po završetku srednje glazbene škole, objavio da želi poći u Zagreb i tamo nastaviti svoje glazbeno školovanje.

»Došao je u Zagreb s kartonskim kovčegom privezanim konopom. U njemu su se nalazile jedna ploča Gina Paolija, jedna vesta i dvije košulje...«²² napisao je pjesnički Momo Kapor u »Književnim novinama«. Po dolasku u Zagreb, Dedić se nije odmah upisao na Muzičku akademiju. Osjećajući potrebu da se što bolje pripremi za prijemni ispit, upisao se ponovno u treći razred srednje glazbene škole (GŠ »Vatroslav

Lisinski«), pa je tek dvije godine kasnije krenuo u »pohod« na Muzičku akademiju. Upisao se godine 1959.

»Na Akademiji sam imao odličnu ekipu profesora: kontrapunkt kod Krste Odaka, harmoniju kod Krešimira Kovačevića, muzičke oblike kod Mile Cipre, flautu sam radio s Theom Tabakom, komornu muziku kod Frana Lhotke, povijest glazbe, naravno, kod Josipa Andreisa. Sve je išlo svojim tokom, a iz Šibenika sam bio donio i svoje prve kompozicije, Sonatu za flautu, kraće kompozicije za klavir i slično.«²³

Premda je tada bilo sasvim jasno kamo kreće Dedićeva životna lađa, skladatelj je, uz studij flaute na Muzičkoj akademiji, upisao i studij prava: »To je onaj stari dalmatinski oprez, na koji su nas prisiljavali roditelji, da čovjek 'ima nešto ozbiljno'...«²⁴

Na našu sreću, Arsen Dedić nikada nije postao pravnik. Gurajući dva paralelna studija, aktivno se uključio u zagrebački kulturni život te se nastavio baviti skladanjem glazbe i ozbiljnijeg i zabavnijeg usmjerenja, a nastavio se baviti i pisanjem pjesama. U javnosti se također pojavljivao i kao kritičar zabavne glazbe, te je pod pseudonimom Igor Krimov izražavao zgražanje nad stanjem u zabavnoj glazbi tog vremena.

S jedne su strane svi ti napisi predstavljali nastojanje jednog studenta da preživi u velikom gradu, ali s druge je strane bilo jasno da je Arsen Dedić od početka djelovao kao profesionalac: »Praktički sam živio profesionalno od samog dolaska u Zagreb 1957. godine...«²⁵

Pišući o tom dijelu Arsenova života Igor Mandić je primijetio: »... ne treba pomisliti da se u svijet šou-biznisa on dao zato što je tu osjećao manji otpor. Dapače, s onim pjesmama kojima se legitimirao početkom šezdesetih godina, on je mogao računati na određeni literarni i društveni uspjeh prije i više nego što su mu njegovi kompozitorski i estradni počeci jamčili da će ga dovesti do statusa zvijezde! Kao ambiciozni mladi muzičar, međutim, on se također razvija u klimi povećanih suprotnosti između konvencionalnog muzičkog života (koji je i sam tih godina doveden do nervoznog, upravo histeričnog nesklada, izazvanog prvim muzičkim bijenalom) i svijeta zabavne kulture, u kojoj laka glazba vlada emocijama i slobodnim vremenom milijuna ljudi.«²⁶ Između dvije vrste glazbe, između onog što je učio na Akademiji i onog što je slušao i čime se bavio u svakodnevnom životu, Arsen Dedić se morao, prije ili kasnije, odlučiti.

»Za jednog mladog studenta Muzičke akademije i literarnog početnika, dilema je bila riskantna, ali je oklada bila velika: u tih nekoliko prvih godina zagrebačkoga iskustva trebalo se opredijeliti, staviti čitav život na kocku. Dakako, u njegovom osobnom slučaju, kao i kod tolikih drugih, sličnih, teško je reći što je bila svjesna odluka, a što impulsivno opredjeljenje, ali u svakom slučaju izbor je bio napravljen. Profesionalac do srži (kako se vremenom ustanovilo), bez onog lagodnog, amatersko-beamterskog duha koji tako pogubno određuje većinu naših umjetnika, Arsen Dedić je osjetio novi sentiment vremena.«²⁷

Naime, konačna odluka i opredjeljenje Arsena Dedića u sebi su povezivali oboje — i ozbiljnost klasične i komunikativnost zabavne glazbe.²⁸ Zato i Igor Mandić zaključuje: »Arsen Dedić se javlja u estradnoj kulturi kao prvi autor jedne sinteze. Pjesništvo on vraća u izvorni zagrljaj glazbe, ali oslobađajući ga 'duha težine' ostvaruje mogućnost masovne komunikacije.«²⁹

Dakako, put do prvih priznanja nije bio nimalo lak. Vodio je preko pjevačkih nastupa u raznim vokalnim grupama,³⁰ preko »skidanja« pjesama s radija, preko mladenačkog oduševljenja *swingom*, »Plattersima«, *rockom*, Frankom Sinatrom, Paulom Ankom i, naravno, talijanskom kanconom. Festival u San Remu i prepoznavanje vlastite djelatnosti u stvaralaštvu majstora talijanske kancone Gina Paolija definitivno su obilježili njegovo umjetničko sazrijevanje.

U tom ozračju nastale su prve autorske pjesme Arsena Dedića. Međutim, izdavači su se prema mladom skladatelju odnosili s velikim nepovjerenjem i njegovi prvijenci »... doživljavaju neslavnu sudbinu. Posvuda ih odbijaju, i to se događa s pjesmama kao što su »Dvije lipe«, »Čovjek kao ja«, »Moderato cantabile«, »Laku noć muzičari«, dakle upravo s onim pjesmama koje će postati nešto kao moj 'zaštitni znak'.«³¹

Naposlijetku vodeći ljudi glazbenog života popuštaju, i to prije svega zbog oduševljenja publike. Tek kasnije će i kritičari početi hvaliti šansonjersku djelatnost Arsena Dedića, a neki će se redatelji sjetiti da bi se lirska jednostavnost njegove glazbe mogla upotrijebiti u medijima, kazališnim predstavama, televizijskim emisijama, serijama i dramama. U *registraturi*, *Bombaški proces*, *Vrijeme je za bajku*, *Zlatna nit*, *Tamburaši* i *Hajdučki gaj* samo su neki od Dedićevih prinosâ televizijskoj glazbi. Godine 1972. skladatelj se počinje baviti i filmskom glazbom te to desetljeće obilježava glazbom dječjeg filma *Vlak u snijegu*. Tijekom osamdesetih nastaje desetak filmskih partitura među kojima su *Treća smjena* i *Vlakom prema jugu* Petra Krelje, *Tajna starog tavana* Vladimira Tadeja, *Glembajevi* Antuna Vrdoljaka, *Povratak Katari-ne Kožul* Slobodana Praljka i *Donator* Veljka Bulajića.

Donator (1989.)

»*Donator* je svojevrsni akcioni film o upornoj potrazi Gestapoa za vrijednom zbirkom umjetničkih slika glasovitog francuskog kolekcionara koju je naslijedio mladi beogradski Židov Erih Šlomović, koji je imao svoje prijatelje i u Zagrebu. On se od nacističkih progona sklonio (zajedno sa zbirkom) u jedno srbijansko selo, gdje je njegova majka uspjela sakriti umjetnine, koje su nakon rata dospjele u Narodni muzej u Beogradu. Film je utemeljen na nedovoljno razjašnjenim okolnostima realnih ličnosti i istinskoga događaja, koje su Bulajiću poslužile da se okuša i u ambijentima sasvim drukčijim od onih u kojima se do tada sigurno kretao.«³²

Veljko Bulajić je film podijelio u tri dijela. U uvodnom dijelu upoznajemo majora Handkea, oficira Gestapoa koji kreće u potragu za Šlomovićevu blagom i pronalazi slugu francuskog kolekcionara, Francoisa Yvettea. Bivši sluga Yvette

mu priča o Šlomovićevu boravku u Parizu. Središnji dio dalje prati Handkea u potrazi za Šlomovićem i zbirkom: njegovu pozornost sada zaokuplja niz francuskih svjedoka čija ga priča upućuje da se Šlomović vratio u Beograd. I naposljetku, posljednji dio smješten je u Beograd i uglavnom vezan uz svjedočanstvo i postupke Šlomovićeve majke.

Trodijelnost filmske fabule samo se donekle odrazila u strukturi glazbene partiture. Skladatelj Dedić je više pozornosti obratio čestom izmjenjivanju sadašnjih i prošlih događaja unutar dvaju različitih mjesta radnje — Pariza i Beograda. Stoga je moguće govoriti o »francuskoj« i »balkanskoj« popratnoj glazbi, premda se osnovna trodijelnost ipak osjeća i unutar ovakve skladateljske koncepcije. Uvodni je dio obilježen glazbom iz naslovne špice, odnosno njezinom prvom i drugom temom. Središnji dio još je uvijek »francuske« provenijencije te ga, uz prvu i drugu temu, sačinjavaju Vollarдова tema i jedan »quasi« francuski valcer. Posljednjim dijelom, u Srbiji, dominiraju tema majke i još jedna tema koju smo (kasnije ćemo vidjeti zašto) nazvali temom tuge. Arsen Dedić je, dakle, i u filmu *Donator* zadržao specifičan način oblikovanja partiture uz pomoć lajtmotiva.

Donator: uvodna glazba

Uvodna glazba filma *Donator* provlači se uz kadrove dječaka Eriha koji kasno u noći prelistava monografije poznatih slikara. Činjenica da se Dedić odlučio glazbu iznijeti kroz zvuk klasičnog simfonijskog orkestra i da cijeli orkestar donosi dvije »raspjevane« teme jasnih harmonijskih oznaka (uz još nekoliko Dedićevih tipičnosti poput prohodnih tonova i alteracija koje obogaćuju tonalitet) već u špici najavljuje raskošno glazbeno rješenje cijele filmske partiture.

Kao što smo spomenuli, obje su teme iznimno pjevne, ali je prva nešto dramatičnija. No dramatičnost prve teme ne proizlazi iz njezine moguće energičnosti ili naglašene ritmike, već, upravo suprotno, ona samo predstavlja ogledalo one sudbinske tuge koja inače označava Dedićeve radove.

Glazbena građa prve teme temelji se na nizanju fraza. Temelj svake fraze isti je motiv kojemu je u svakoj novoj frazi nešto izmijenjeno ili dodano. Na prvi se pogled čini da je tema pravilna i periodična, no, zahvaljujući njezinu aditivnom oblikovanju te promjenama mjere u svakom taktu, ispod površinske pravilnosti izvire zanimljiva nepravilnost.



Primjer 9: *Donator*, najavna glazba: prva tema

Jednako kao i prva, i druga je tema pjevna. No u njoj izostaje ona nepravilnost i doza »sudbinskog«, ono proročko gledanje u budućnost koje je resilo prvu temu. Zbog toga se lirika druge teme doima nekako iskrenije, ali i jednostavnije. U ovom slučaju simplifikacija ne obuhvaća samo harmonijski, melodijski i strukturalni moment, nego i čvrstu metriku,

tipičan Dedićevski niz »uzdišućih« osminki, te modulativno kretanje (koje postoji i u prvoj temi).



Primjer 10: *Donator*, najavna glazba: druga tema

Dvije iznimno melodične i raskošne teme, međutim, nisu precizne u trenutku kada glazba treba definirati filmski žanr. No ako bismo za najavnu glazbu upotrijebili (za kritičara i analitičara teško izgovorljivu) riječ »lijepo« taj bi nas pojam doveo do estetskog razmišljanja o glazbi. Od estetike do umjetnosti, odnosno do likovne umjetnosti i slikarstva nije dalek put. Prema tome, premda glazba ne govori direktno o filmskoj vrsti, tu je vrstu indirektno ipak moguće prepoznati ili barem naslutiti.

Uloga prve i druge teme

Forma glazbe za špicu nastaje po principu izmjenjivanja dviju tema. Ako prvu temu nazovemo slovom A, a drugu slovom B, tada je glazbena forma špice ABAB(1)A. Taj se rondovski oblik pokazuje prikladnim za korištenje iste glazbe u različitim filmskim scenama. Naime, zbog različitih trajanja različitih scena, pri prijenosu istog glazbenog odlomka najčešće stradaju posljednji dijelovi glazbe koji se, prema potrebi, izrezuju za montažnim stolom. No Dedić je, želeći izbjeći tu neugodnost³³ i ujedno stvoriti dojam zaokruženosti glazbenog odlomka, pribjegao prilagođavanju glazbene forme formi slike. Kada se forma osnovnog modela temelji na izmjenjivanju dviju tema, tada takve intervencije nisu prevelik problem.

U sceni u kojoj se Šlomović prvi put pojavljuje u Parizu i to, ni manje ni više, na vratima čuvenog sakupljača slika Ambroisa Vollarda, Dedić će se poslužiti sukcesijom prve i druge teme kao u najavnoj glazbi. No zbog duljine odlomka, forma se iz četverodijelne pretvara u tipičnu (i Dediću omiljenu) trodijelnu formu ABA. Promjena glazbenog oblika i male promjene u instrumentaciji (prvu, naslovnu temu sada donosi harmonika radi stvaranja ugođaja francuske okoline) jedine su intervencije u glazbu koju smo prvi put slušali u filmskoj špici. No dva uočljiva poklapanja slike s glazbom (kada druga tema izbije u prvi plan da podupre Erihov pogled po raskošno uređenoj sobi i njegovo uočavanje vrijednih slika na zidu, te kada se početak ponovljene prve teme poklopi s Erihovim i Yvettovim izlaskom iz kuće) kazuju da je prijenos istog glazbenog odlomka pažljivo osmišljen i pripremljen, a ne samo prepisan.

Slična se situacija javlja u sceni rastanka Eriha i Juane na francuskoj granici. Forma je, smanjivanjem broja ponavljanja tema, i ovaj put pretvorena u trodijelnu ABA formu unutar koje se ističe druga tema (B dio) kada prati Juanin plač i drugo javljanje prve teme (A dio drugi put) kada Juana pješice kreće natrag u Pariz.

Premda očigledno glavna, prva se tema tijekom filma nikada ne odvaja od druge. Njezine smo nastupe gotovo izbrojili u prethodnim scenama. Ona se uvijek javlja u kontekstu

glazbenog broja predstavljenog u špici, gdje je jednako čvrsto predstavljen spoj prva tema — druga tema.

Taj se zaključak ne proteže na drugu temu. Daleko samostalija od prve, ona se tijekom pojavljivanja u drugim scenama mijenja i instrumentacijski i tonalitetno. Upotrijebivši je u sceni gdje Erih prvi put susreće Juanu, u sceni u kojoj pogled na fotografiju Eriha i Juane s Degasovom slikom budi niz Juaninih sjećanja, te u sceni u kojoj Juana i Erih vode ljubav, skladatelj jasno kazuje da se radi o ljubavnoj temi. A kada temu u prvoj navedenoj sceni namijeni oboi, u drugoj harmonici te u trećoj klarinetu; i kada osnovni tonalitet E-dura iz špice u prvoj sceni pretvori u C-dur, a u drugoj i trećoj u A-dur, skladatelj također kazuje da mu je od svih transformacijskih postupaka najmilija promjena glazbene boje.

Jedan čudan motiv i jedan veseli valcer

Prva i druga tema obilježavaju uvodni dio glazbe filma *Donator*. One se pojavljuju i u središnjem dijelu, gdje major Handke raznim svjedočanstvima slaže kockice priče o Šlomovićevu boravku u Parizu, njegovu odnosu prema mentoru, Ambroisu Vollardu te o Erihovom životu s Juanom za vrijeme Vollardova života i nakon njegove smrti. U tom, drugom dijelu filmske avanture Eriha Šlomovića i Ambroisa Vollarda pojavljuje se, kao suprotnost dvjema raspjevanim temama iz uvodnog dijela, novi motiv. Motiv je starački smiren, atmosferski, uglavnom iznesen u korpusu gudača i, poput prve teme, građen po principu adicije, tj. dodavanja tonova.³⁴



Primjer 11: *Donator*, »starački« motiv (motiv Šlomovića i Vollarda)

Motiv se javlja u scenama u kojima Šlomović i Vollard razgovaraju, a na jednom mjestu u partituri, Dedić ga naziva »muškim ljubavnim motivom«. Budući je priča o Erihu Šlomoviću temeljena na pretpostavkama i na nepovezanim činjenicama, redateljeva indicija da je između Vollarda i Šlomovića postojalo nešto više od zajedničke ljubavi prema umjetninama ostaje na razini »trača«. Redatelj ga iznosi kao neproverenu pretpostavku, pa se scena s natuknutim homoseksualizmom izravno pojavljuje na samo jednom mjestu u filmu i na tom mjestu Dedić stavlja rečeni naslov uz glazbeni broj. Pojavljivanje motiva i u drugim scenama gdje su Šlomović i Vollard sami, tu pretpostavku potihom potvrđuje, ali je i dalje ostavlja na razini pretpostavke (skladatelj uz te brojeve u partituru ne stavlja naslov »muški ljubavni motiv« premda se isti motiv pojavljuje na nekoliko mjesta prije scene s najavom homoseksualizma).

Jedini odmak od koncepcije sumnjivog odnosa između Šlomovića i Vollarda predstavlja donošenje motiva u sceni Juane u njemačkom zatvoru, gdje je tema upotrijebljena više zbog svojih tugaljivih karakteristika nego lajtmotivičke po-

vezanosti s radnjom. Uostalom, u toj je sceni motiv još više proširen, pa se doimlje poput transformacije, udaljenog prisjećanja na vlastiti osnovni oblik.

Osim motiva koji uglavnom opisuje čudan odnos između Eriha Šlomovića i Ambroisa Vollarda, u središnjem se dijelu filma pojavljuje još jedna tema. Zapravo, to nije tema nego valcer kojemu je glavna funkcija stvoriti ugođaj francuskog miljea. Već smo spomenuli da Arsenu Dediću nije bio problem stvoriti ugođaj »quasi« narodne pjesme (Dragina tema iz *Vlaka u snijegu*). Vjerojatno mu nije bio problem ni stvoriti »quasi« autentičnu »francusku« glazbu. Uostalom, »francuski« je valcer Dedić napisao na najjednostavniji moguć način — povezivanjem nekoliko tipičnosti francuske glazbe. Prvo, odabrao je ritam valcera, jer on najviše podsjeća na ulični vergl i na ulične svirače Pariza. Nadalje, odabrao je da valcer izvodi jedini logičan instrument — harmonika. I na kraju, tražio je od svirača harmonike da se povremeno »skliže« (*glissando*) s jednog tona na drugi kako bi stvorio dojam improvizacije, također tipične za francuski milje.

Valcer se pojavljuje u tri scene: u sceni gdje sluga Yvette po nalogu Vollarda odlazi vidjeti zašto Erih i Juana stanuju u neuglednom stanu, u sceni fotografiranja na ulici sa slikom Degasovih *Balerina u plavom* te u sceni u kojoj sretna Juana grli Eriha, jer je uspio dobiti novac za španjolske izbjeglice (isti »francuski« valcer u nastavku prati njihovu zajedničku vožnju biciklom). Tri pojavljivanja teme u filmu čini se malo, ali kada je tema dojmlija poput ovog »francuskog« valcera, tada su i tri ponavljanja dovoljna da se stvori francuski ugođaj i da se opišu sretni dani koje je dvoje mladih provelo u Parizu. Uostalom, ti su sretni trenuci bili prekratki, a ubrzo ih je pomutio rat.

Ratna zbivanja i dvije nove teme

Ratna zbivanja i promjena mjesta radnje (jer Šlomović početkom rata iz Pariza odlazi u Beograd) naveli su Arsena Dedića da u posljednjoj trećini filma uvede dvije potpuno nove, ali međusobno srodne teme. Prva od njih je očito lajtmotiv čija je funkcija prikaz Šlomovićeve majke. Tome u prilog govori njezino pojavljivanje u sceni u kojoj majka dočekuje sina na beogradskom kolodvoru, zatim u sceni u kojoj žena iz malog srbijanskog sela otkriva majoru Handkeu svoj pravi identitet (»Ich bin Roza Šlomović!«) te u sceni u kojoj Roza Šlomović putuje vlakom prisjećajući se savjeta svog nestalog sina. Tema je tipična za Dedićeva oblikovanja: ritmiku u kojoj se ističu punktirani ritam i velika triola, jednostavnu harmonijsku osnovicu te melodiku izraslu iz jednog motiva koji se sekventno pomiče i razvija. Zanimljivo, tema Šlomovićeve majke, premda napisana u duru, zvuči poput tugaljive molske melodije. Na neki način, dursko-molsko zvučanje upravo odgovara tužnoj staloženosti Šlomovićeve majke.



Primjer 12: Donator, tema majke

Jednako kao što u melodijskom, harmonijskom i oblikovnom smislu tema nosi tipične Dedićeve značajke, istovjetni su i njegovi postupci s njom. Naime, glazbeni odlomak koji prati majčin istup pred okupatora i njezino otkrivanje vlastitog identiteta, također prati mnogo raniju scenu svade Juane i Eriha u Parizu. Nije prvi put (vidi postupke s najavnom glazbom) da Dedić jedan glazbeni broj prenosi u drugu, sadržajno dosta različitu scenu, a isto tako nije prvi put da se jedan potvrđeni lajtmotiv upotrebljava na mjestu gdje on uopće nema lajtmotivičku ulogu. Također nije novina da se »prepisani« odlomak odlično uklopio u scenu, te funkcionira čak i bolje nego u sceni za koju je izvorno zamišljen (vidi temu Leoneovog dolaska u Zagreb iz *Glembajevih!*).

Budući je glazba trodijelna, obje su scene podijeljene u tri dijela. Dok u sceni identifikacije Rozine majke tema jasno ukazuje na lik kojeg predstavlja, tugaljivi prizvuk majčine teme u sceni svade kazuje da svađa niti Erihu niti Juani ne pada najbolje. A središnji odlomak, u kojem duboki gudači iznose novu temu, izvedenicu iz majčine teme, s tugom prati Juanin razočarani hod ulicom, ali i neutralno podvlači bespomoćnost stanovnika sela kojima Handkeov pomoćnik prijeti da će ih sve odvesti u Banjicu ako ne otkriju gdje je Roza Šlomović. Trodijelnost scene po uzoru na glazbu jasnija je u sceni svade, a i tugaljivost bolje leži gorkom okusu svade nego priznanju jednog filmskog lika da je upravo ona Roza Šlomović.

Nova tema, koja poput slike u ogledalu izvire iz teme majke i obilježava središnji dio opisanog trodijelnog glazbenog odlomka, još će se nekoliko puta pojaviti, premda je film u tom trenutku već pri kraju. Budući se pojavljuje na najboljim mjestima, u scenama gdje su likovi potpuno bespomoćni pred udarcima sudbine, tu smo temu nazvali temom tuge. Obučena u toplo ruho viole, uz treperave akorde gudača, pretvorena u definitivnu molsku obratnicu tugaljive, ali durske majčine teme, tema tuge se pojavljuje u dvjema scenama gdje Šlomovića Nijemci hvataju, a zatim i odvođe u nepoznatom pravcu. Ona se također pojavljuje u sceni majčine pogibije u sudaru vlakova nakon završetka rata. Ostavivši joj samo glazbene temelje, melodijsku i basovsku dionicu, Dedić je u sceni sudara potpuno ogoljuje. Tema tuge kao da u tom trenutku gubi dušu, a taj se osjećaj nadovezuje na stakleni pogled Šlomovićeve majke koja u smrti gleda sina-dječaka dok prelistava likovne monografije kao na početku filma.

Primjer 13: Donator, tema tuge

Komunikacija s publikom

Arsen Dedić partituru filma *Donator* (inače nagrađenu Zlatnom arenom na filmskom Festivalu u Puli) stvarao je na svoj uobičajen način — na temelju (vjerojatno) unaprijed napisanih lajtmotiva. Filmskih tema je doista mnogo i one, vidjeli smo, dijele film u tri jednaka, odnosno u dva nejednaka dijela. Naime, dok se u dijelu filma koji se zbiva u Francuskoj četiri teme (prva tema, druga/ljubavna tema, muški ljubavni motiv i »francuski« valcer) međusobno isprepliću, u dijelu filma koji se zbiva u bivšoj Jugoslaviji sve te teme nestaju i ustupaju mjesto temi majke i njoj srodnoj temi tuge.

Kada malo bolje razmislimo, većina je navedenih tema općenite naravi. A ako je neka od njih i vezana uz filmski lik (na primjer, tema Šlomovićeve majke, ili, premda neizravno, muški ljubavni motiv koji je vezan uz kolekcionara Vollarda), tada je lik kojeg predstavlja redovito sporedan. Možemo shvatiti da major Handke, kao Nijemac, i (premda ne sasvim) negativan lik, nema svoju temu (iako upravo on vodi priču, sastavlja njezine djeliće i gotovo zauzima ulogu naratora). Međutim, svakako je čudno da ni glavni lik priče, Erih Šlomović, nema svoju pravu temu. Postoji, doduše, glavna (prva) tema koju bismo mogli shvatiti kao temu Eriha Šlomovića, no ona je ipak više vezana uz opće situacije nego uz određeni filmski lik.

Nadalje, akcijski prizori, o kojima smo najmanje govorili, potpuno su nezavisni od tematskog rada. U scenama akcije, dakle u scenama kojima ne odgovara raspjevana ili tužna lirika Dedićevih tema, skladatelj poseže za glazbenim standardima. Ako se, na primjer, radi o sceni policijskog praćenja (Juane/Agnesa nakon što je puštena iz zatvora ili stolara Nikole Rajića), tada se na jednom mjestu skupljaju gotovo sve tipičnosti »glazbe za šuljanje«, kao što su: vrlo tihi *staccato* gudača, jedan visoki, dugoizdržani ton u violinama, disonantni akordi visokih puhača, zatim brzi, neujednačeni, iznenadni (i naizgled slučajni) pomaci drvenih puhača, obvezni tremolo timpana, gudačka *glissanda*, *clusteri* itd. U svakom slučaju, glazbeni standardi Dediću nisu nepoznati i on se njima obilato koristi.

Što se harmonijskog jezika tiče on je, kao i u ostalim Dedićevim djelima, nadasve jednostavan. Posezanja za disonantnijim zvukom tritonusa, sudara i *cluster*a, nastaju kao rezultati poznavanja i uporabe standarda, a ne kao oblik povlađivanja suvremenijem tipu glazbe. Čini se da je skladateljstvo shvaćanje kako bi suvremeniji potezi glazbeničkog kista možda usporili ili čak zaustavili komunikaciju s gledateljima koja je Dediću gotovo nužna. Zato se on zadržava na području jednostavnog i gledateljima prihvatljivog glazbenog jezika. Unutar tog jezika svakako nije važno što se, ali je vrlo važno kako se nešto izvodi. Uostalom, dotični je imperativ nastao daleko ranije, u vrijeme kada je Arsen Dedić oblikovao svoj stil kroz autorsku pjesmu, i kada je kao njezinu bit isticao »interpretaciju smisla« — dakle upravo onaj način izvođenja koji je i u njegovoj filmskoj glazbi uspio stvoriti neraskidiv kontakt s publikom.

Arsen na koncertu: Čarobnjak u crnom

Neki su pisci govorili o Arsenovim koncertima. Rezultati tih doživljaja, subjektivnih ili objektivnih, skoro su identični, a utjecaj Arsena Dedića na publiku pokazuje se specifičnim i gotovo čudesnim:

»Slušao sam Arsena na jednom koncertu«, pisao je Momo Kapor. »Svjetla su se pogasila i samo jedan reflektor osvjetljavao je njegovo lice. U crnom smokingu izgledao je dva puta tanji, izgubljen na ogromnoj pozornici pred hladnim očima slušalaca...« A kada je lik u crnom smokingu zapjevao, u njegovom se glasu čulo sve, pa čak i »da je njegov vlasnik morao izdržati dugu bitku zbog jednog klavira«. A kakav je bio dojam koji su crni lik i njegov glas ostavili na publiku? Doista čudotvoran, ili čak omamljujući. Jer publika je izlazila iz dvorane »pjevušeći taj refren« i sjećajući se njegovih riječi još dugo, a one su ih, poput »maskote štitele od usamljenosti, malih plaća, od ljubavnih poraza, od svega«.³⁵

Momo Kapor je taj osvrt napisao davne, 1968. godine. Međutim, ni osvrti nastali mnogo kasnije, a nama danas nešto bliže, ne ostavljaju dojam da je Arsen Dedić promijenio pristup publici.³⁶ Tako je Abdulah Sidran u pogovoru Dedićevoj zbirci pjesama *101 pjesma* iz najdubljeg kutka vlastita doživljaja izvukao sljedeće riječi:

»Na pozornici — ništa: jedan klavir, jedna stolica, notni stalak i gitara. I Čarobnjak u crnom. Koliko suvremene ležernosti u njegovu gipkom kretanju kozmosom poezije, od lirskog šapata do satiričkog ujeda!«³⁷

Koncerti i pjesme Arsena Dedića nisu samo oduševljavali gledatelje, književnike i kritičare. Njegove su pjesme ostavile dubok dojam i na jednog filmaša, kojemu je asketska lirika puna skrivenih poruka predstavljala nešto čime se i sâm bavio. Bio je to (i još uvijek jest) redatelj Petar Krelja. On je u Dedićevim pjesmama prepoznao lirsku intimu, ljepotu svakodnevice, askezu koja se mogla odlično iskoristiti u često socijalno orijentiranim filmovima s povremenim elementima golikovskog humora. Prvi film koji su Krelja i Dedić snimali zajedno bio je dokumentarac *Vrijeme igre*. Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih Petar Krelja i Arsen Dedić intenzivno su surađivali, a kao rezultat njihove suradnje nastali su filmovi (i njima pripadajuća glazba): *Usvojenje*, *Godišnja doba*, *Probni rok*, *Zimsko ferije*, *Treća smjena* i *Vlakom prema jugu*. Tijekom osamdesetih i devedesetih Dedić i Krelja su se rjeđe susretali, a kroz to vrijeme nastaju samo dva zajednička filma: dokumentarni film *Trideset dvije nadnice* i igrani film *Stela*.

Što Dedićeve pjesme znače Petru Krelji?

Gledajući i analizirajući filmove *Stela* i *Vlakom prema jugu* shvaćamo da je Dedić bio zamoljen da piše drugačiju filmsku glazbu. Barem drugačiju od turobne raskoši *Glembajevih*, od tematskog bogatstva *Donatora* te od muzikantskog duha raspjevane djece iz filma *Vlak u snijegu*. Petar Krelja je odlučio iskoristiti samu bit Arsena Dedića — intimističku liriku njegove glazbe, asketsko skrivanje iza maksimalne jednostavnosti sada i instrumentalnog sastava, te sposobnost

skladanja pjesama koje ulaze u filmove na način elementa identiteta, a ne na način imitacije filmskog mjuzikla.

U filmu *Vlakom prema jugu* pjesma se javlja samo na jednom mjestu. Pred kraj priče, kada Marina navečer sjedi sama u spavaćoj sobi, Krelja ispunjava kadar Dedićevom pjesmom *Vlakom prema jugu*. Nostalgičan pjev Arsena Dedića izvrsno se uklapa u intimnu scenu mlade žene, ali pjesma ipak stoji samostalno. Zapravo, pjesma je jednako samostojna koliko je čvrst sastavni dio filma.

Dedićev pjev ne predstavlja tematsku osnovicu glazbene partiture, ali je nešto drugo — neka vrst tihe reklamne pjesme (radnja kao da je na trenutak zaustavljena, ili barem usporena), koja bi u klišeiziranom američkom filmu zasigurno ispunjavala završnu ili uvodnu špicu. No pjesma *Vlakom prema jugu* mnogo je manje tiha reklama, a mnogo više element identiteta filma — zato što se uklapa u intimističku sredinu scene, zato što se svejedno ponaša samostalno, ali i zato što Krelja preuzima tekst jednog stiha i pretvara ga u filmski naslov.³⁸ U filmu *Stela* također se pojavljuje pjesma. No ovaj put pjesma ne nosi naslov filma (ili obratno), a njeno je pojavljivanje učestalije. Pjesma *Odlazak* (napisana prema stihovima Tina Ujevića) pojavljuje se u dvije scene prizorno: kada je Mato pjeva djeci iz Prihvatne stanice i kada je Stela pjeva Mati u prijateljićinoj kući. Pjesma se također pojavljuje u jednoj neprizornoj situaciji: u sceni u kojoj Stela, Mato i dječak Luka putuju autobusom Stelinu ocu. U tom trenutku svi su likovi sretni, pa je logično izmjenjivanje ljubavne teme s raspjevanom temom pjesme *Odlazak*. Neprizorno pojavljivanje pjesme također ima veze s kratkim dijalogom, gdje Luka, na upit da li mu se sviđa kako Mato pjeva, odgovara: »A, da. Kao Arsen.« Replika, naravno, nije slučajna.

Pjesma *Odlazak* pojavljuje se i na završnoj špici filma. Tu se definitivno potvrđuje da *Odlazak* spada u onu kategoriju pjesama koje ne predstavljaju samo mali glazbeni broj ili kratku repliku neprizorne glazbe, već obilježavaju film. Ovdje ponovno na način istinskog elementa filmske identifikacije.

***Vlakom prema jugu* (1981.)**

Glavna karakteristika Dedićeve glazbe za filmove Petra Krelje *Vlakom prema jugu* i *Stela* jest glazbena jednobojnost. Jednobojnost je uvjetovana izborom izvođačkog sastava. U *Steli* je to komorni gudački ansambl čiji je unificirani zvuk samo povremeno ožvjljen upadicama puhača (na primjer, sopran saksofona, koji izvodi *Žicovu* temu), te unificiranim zvukom druge skupine instrumenata — instrumenata s tipkama (glasovir, čembalo).

I u filmu *Vlakom prema jugu* postoji monohromija. Ona je, s jedne strane, uvjetovana odlukom redatelja da na filmsko platno vjerno prenese život u jednoj novozagrebačkoj »limenki«. A taj je život siv, kao što su sivi zidovi, terasa, toplinska stanica, pa čak i zrak. S druge je strane redateljevo viđenje apsolutnog sivila za Dedića značilo nužnost da se prikloni jednom instrumentu, njemu osobno najdražem — gitari. Odabir gitare, uz koju će se, kao partner slične boje, kasnije javiti i violončelo, također je omogućio skladatelju da stvori dojam sive glazbene »atmosfere«. Kao da je sklada-

telju bilo jedino važno ostvariti opći dojam, dojam kružne svakodnevice i života u kojemu se malo što mijenja. Općenitost i »atmosferičnost« glazbe još su više pojačani dojmom da skladatelj sjedi u nekom kutku s gitarom i cijelo vrijeme improvizira poigravajući se sa zvučnim mogućnostima instrumenta. Međutim, pažljivije slušanje filma ipak govori da je improvizacija samo prividna i da je partitura planirana. U njoj, naime, postoje neizbrisivi tragovi (nezaobilaznih) tema, a prisutan je (premda u natruhama) i tematski rad.

Za razliku od svih filmova o kojima smo već govorili, u filmu *Vlakom prema jugu* čak i broj tema odgovara skladateljevu asketskom odnosu prema partituri. U filmu postoje samo tri različite teme i one pokrivaju većinu situacija u kojima se nalaze likovi. Prva i druga tema predstavljene su odmah na početku, u uvodnoj filmskoj špici. Kao što je Dedićev običaj, njih dvije oblikuju trodijelnu glazbenu formu, ali je načelo kontrasta, koje je i inače bilo minimalno u Dedićevim uvodnim filmskim glazbama, sada potpuno izostalo.

Zadržavajući potrebu za apsolutnom monokromijom, skladatelj je stvorio dvije lirske teme, naizgled jednostavno oblikovane, a zapravo prepune alteracija i koketiranja s paralelnim molskim (odnosno durskim) tonalitetima. Stvoren je dojam da je druga tema nastavak prve. Ili da je riječ o dva dijela iste teme. Jer, prva i druga tema su, kako će tijekom filma pokazati, nerazdvojne (sjetimo se: nerazdvojne su bile i prva i druga tema u filmu *Donator* Veljka Bulajića!). Onako kako su se odvijale u špici, te se dvije teme, uz minimalne izmjene, odvijaju u nizu drugih scena (obično su to scene u kojima su Branko i Marina sami, ali se prva tema pojavljuje i u sceni gdje susjed Biškup hvali Marinu te u sceni gdje Marina plače od sreće jer je našla na tren izgubljenog sinčića Tomeka). Intervencije poput ubrzanja tempa ili promjene instrumentacije (tu Dedić nije imao mnogo izbora, pa je drugu temu, na primjer, umjesto čela, mogla izvesti samo gitara) doista su minimalne. Kao da skladatelj u *Vlakom prema jugu* nije imao previše posla. Njegova je jedina (ali ipak ne i najlakša) zadaća bila ocrtati specifičnu lokalnu atmosferu koja je istodobno svakodnevna, lirska, šaljiva i tužna.

Treća je tema jednako »atmosferična« kao prve dvije i predstavljena je odmah u prvoj glazbom obojenoj sceni. To je scena u kojoj Marina pokušava krojiti, ali joj dječaci Tomek smeta. Glazbeni odlomak u tom se trenutku uopće ne doživljava tematski, nego općenito, poput nizanjanja harmonijskih progresija. Pojava melodije u dionici violončela kao da nije važna, nego je samo posljedica harmonijskog kretanja. Dakako, kasnije pojavljivanje istoga glazbenog odlomka uz scene s Marinom (Marina u kupaonici, Marina se igra s Tomekom, Marina razmišlja), pokazuje da je odlomak tematski važan i da, za razliku od prve dvije teme, gotovo ima ulogu povezivanja s jednim filmskim likom.

Zanimljivo je da se tijekom filma treća tema ne upleće u »posao« prve i druge teme (premda su sve tri lirske, sve tri slično glazbeno oblikovane i sve tri nose sličnu potrebu stvaranja opće atmosfere). Tek pred kraj, kada se Marina i Branko, kasno u večer mire nakon svađe, pojavljuje se spoj prve i treće teme. U filmu su rijetke scene u kojima se prva tema izdvaja iz konteksta druge teme (situacija nikada nije obrnu-

ta), a ovo je jedini primjer povezivanja prve i treće teme na sličan način kao što su, tijekom filma, bile povezane prva i druga tema. Budući da se gotovo radi o završetku filma, čini se da je skladateljev cilj bila poenta, zaključak o ljubavi između Marine i Branka unatoč svemu.

Jednostavan harmonijski i melodijski jezik obogaćen alteracijama i uklonima u bliske tonalitete te jedinstvena boja blagozvučnih instrumenata, gitare i čela, u filmu *Vlakom prema jugu* nisu samo tipičan skladateljev način izražavanja. Glazbene su značajke ogledalo filmskih, pa odgovaraju u potpunosti senzibilitetu redatelja. Spoj Dedić — Krelja, dakle, već je 1981. godine rezultirao filmskim i glazbenim jedinstvom s jednim osnovnim pokretačkim motivom — naglašavanjem lirске ugodnosti.

Stela (1990.)

Isti je pokretački motiv vodio redateljsko-skladateljski dvojac devet godina poslije, kada je nastala *Stela*, socijalna drama s elementima trilera i filma ceste. Međutim, u *Steli* postoji više filmske akcije, više likova različitih karaktera i više situacija koje se odalečuju od moguće realnosti (premda je film doista oblikovan poput priče iz života). Zbog toga je film prepun tema (poput *Glembajevih* ili *Donatora*), ali se među njima samo rijetke ponašaju poput glavnih tema s lajtmotivičkim značajkama. Sve ostalo su sporedne teme i motivi koji obilježavaju pojedine slične situacije.

Na primjer, prvo pojavljivanje Mije, Stelinog oca koji žuri u Prihvatnu stanicu, opisano je ponavljanjem motiva s karakterističnim polutonskim pomakom. Također je zanimljivo da se motiv ponavlja iznad akorda čiji tonovi nisu složeni po ternom principu. Polutonski motiv u specifičnoj akordičkoj sredini opisuje Mijin lik onako kako su nam ga filmski negativci namjerno pogrešno predstavili. Stelin je otac na trenutak i glazbom predstavljen kao neodgovoran pijan litalica koji bezrazložno zna planuti ili pasti u depresiju.

Razvojem navedenog motiva Dedić je doista mogao stvoriti pravu sliku čovjeka koji je nagao, ali pun ljubavi prema kćeri. Međutim, motiv se pojavljuje samo dva put na početku filma i nikad mu nije dopušteno da se pretvori u pravi lajtmotiv nesretnog i izigranog starca.

Jednako tako značenjski »nedovršeni« ostaju:

- glasovirski odlomak kojeg bismo rado nazvali Stelinom temom kad bi se češće pojavljivao uz lik Stele;
- ritmizirani dvostruki kvartni skok kojeg bismo rado nazvali motivom opasnosti kad ga ne bismo zamijetili samo dva put u partituri (tijekom Mijine tuče s Edom i tijekom završne Mijine nesretne bitke s bratom i policajcima);
- te melodičan ali statičan gudački odlomak koji bi mogao biti tema rastanka (kada se ne bi pojavio samo u sceni rastanka Stele s »tatom« Đurom i u sceni otkrića da je rodna kuća dječaka Luke napuštena).

Međutim, rekli smo, *Stela* ima i svoje prave lajtmotive. Prva i, zbog svoje neobičnosti, najviše eksponirana jest tema Stelina dečka, Žica. Ta je tema predstavljena odmah na početku filmske špice, a gledatelji je trenutno pamte — ali ne zbog

njezine melodičnosti, nego zbog njezina čudnovatog »quasi« folklornog »vijuganja« kroz cijev sopran saksofona. No i to je vijuganje lirskih značajki. A kao suprotnost čudnovatoj lirici melodije javljaju se gudački akordi pratnje koji u sebi nose elemente tragične dramatičke. Dramatika i lirika trebali bi biti suprotni pojmovi, ali u slučaju Žicove teme, granice između dramskog i lirskog nestaju. Istodobno, stvara se svojevrsna napetost između lirskih i dramskih komponiranih tema — melodije i pratnje, linijskog i harmonijskog kretanja, melodičke i ritmičke.

Bez obzira na neobičan spoj dramatičke i lirike, te na neobično zvučanje kroz oblikovanje melodije i odabir instrumenta, Žicova tema predstavlja neku vrst filmske konstante. Uostalom, tijekom filma, Žic prestaje biti Stelin dečko te poprima ulogu duha, Steline sjene, ali i sudbinskog proricanja budućnosti te predskazivanja kobnih događaja. Tema, čudna i »uvrnuta« kakva jest, govori upravo da Žic nije samo sporedan lik, nebitan maloljetnik koji je preko ušiju zaljubljen u Stelu, nego je mnogo, mnogo više od toga.

Žicova tema prenosi se iz scene u scenu načelom doslovnog ponavljanja. Njezina neobičnost je dovoljna sama po sebi, pa je tema zanimljiva bez izmjene i jednog jedinog tona. Time se pretvara u konstantu zvučnog dijela filma, a njezina se jedina transformacija na kraju filma (promjena instrumentacije, ubrzanje tempa, promjena slijeda intervala) doimlje kao šok. Ali Stelina nesretna smrt doista jest šok, a šok je i Žicova reakcija na tu smrt, premda (zbog vremenske i prostorne udaljenosti) Žic još ne bi trebao znati za taj događaj. Predstavlja li Žic neku, naizgled neuglednu, nadnaravnu silu?



Primjer 14: *Stela*, Žicova tema

Kao i sve ljubavne teme o kojima smo do sada govorili, tema Mate i Stele je široko melodična, raspjevana, ali ima jednu osobitost. Naime, skladatelj je povjerava čembalu. Stvarajući tom neuobičajenom odlukom posebnu boju, stvoren je i dojam da temu prvi put (u sceni gdje umoran Mato skoro zaspi u vlaku premda treba čuvati štice Stelu i Luku) izvodi neki trzalački instrument a ne instrument s tipkama.³⁹ Međutim, kasnije će tema sa svim svojim aspektima, pa tako i s instrumentalnim, pokriti vlastitu širinu i raspjevanost. Temu će izvoditi danas uobičajeniji instrument s tipkama — glasovir, a zatim i viola, solo-violončelo te solo-violina. Tek će pred kraj filma temu ponovno izvesti čembalo. I ako je u prvoj sceni čembalo opisivalo progresiju Matina umora i njegovo pretvaranje u san, u posljednjoj sceni čembalo opisuje bespomoćnost usporenog pada mrtve Stele. Tema je sada i malo izmijenjena, ali doista samo malo. No čini se da je upravo to malo — silazni pomak umjesto izvornog uzlaznog pomaka na kraju fraze — dovoljno da istakne onu tanku nit koja dijeli život od smrti.

Primjer 15: *Stela*, ljubavna tema

Žicova tema i ljubavna tema jasnih su značenjskih obilježja i one se izdvajaju u mnoštvu Dedićevih lajtmotivički nestalnih tema i motiva. U filmu *Stela* još je jedna tema jasnog značenja. To je tema Steline majke. Premda se majka javlja samo kao osoba na fotografiji ili lik iz priče, Dediću je očito važno da i ona dobije svoju temu (sjetimo se, u *Donatoru* je Erihova majka također imala vlastitu temu). Majčina tema u filmu *Stela* zapravo je kratka liriska tvrdnja gudača koja u sebi nosi niz Dedićevskih tipičnosti (obilje alteracija, uklona i sekventno kretanje). Upravo zbog tih tipičnosti, te zbog opće lirike koja je očito skladateljska konstanta, moguće je zamijetiti sličnost između ljubavne teme i teme majke. Nije to prava tematska srodnost, ali neki karakteristični skokovi (tonika-subdominanta i obratno u molu), karakteristično melodijsko kretanje, karakteristična ugodajnost i harmonizacija navode na prepoznavanje ruke autora — filmskog skladatelja Arsena Dedića.

Što Dedić radi s temama?

Tijekom filma *Stela*, a i tijekom drugih filmova koje smo predstavili, većina je tema građena na sličan način — od jednog osnovnog motiva. Taj motiv Dedić najčešće oblikuje u jednom tonalitetnom okruženju, a zatim ga gura u novi tonalitet, pa još dalje u novi tonalitet itd. Odabrani tonaliteti ponekad su udaljeni za poluton ili cjeloton, pa su modulacije ili ukloni enharmonijske prirode (naslovna tema iz špice filma *Glembajevi* pred kraj špice enharmonijski »skače« iz f-mola u fis-mol). Ponekad je tijekom modulacija prirodaniji, a to su slučajevi kada skladatelj, dijatonskim ili kromatskim putem, »skreće« u paralelni ili istoimeni tonalitet (na primjer, druga tema špice iz filma *Donator* kreće se ovim modulativnim tijekom: E-dur — cis-mol — e-mol). Bez obzira kakav je tijekom modulacija i koji su modulativni postupci, Dedić se voli (premda to nije pravilo) vratiti na ishodište, u tonalitet u kojem je počeo graditi temu ili glazbeni odlomak.

Kao suprotnost modulativnom gibanju tema unutar samih sebe, mnoge su Dedićeve teme u cjelini konstantne. Odnosno, skladatelj ih shvaća kao konstante, pa ih često, bez ikakvih ili samo s minimalnim izmjenama, doslovno seli iz scene u scenu. Sjetimo se teme prvog stavka Beethovenove *Mjesечеve sonate* koja se ni u jednom trenutku ne odmiče od svoga osnovnog (od Beethovena zadanog) cis-mola. Za razliku od »Mjesечеve« teme iz *Glembajevih*, koja, unatoč zadržavanju izvornog tonaliteta, ipak doživljava transformacije, Žicova tema iz filma *Stela*, ili, recimo, prva i druga tema iz špice filma *Donator*, prenose se iz scene u scenu gotovo bez skladateljskih intervencija. Žicova tema iz *Stele* se i ne smije mijenjati, jer predstavlja neku vrst *idée fixe* koja će svoju jedinu transformaciju doživjeti na kraju, paralelno sa Stelinom

smrću. Međutim, u drugim slučajevima doslovnog ponavljanja, skladatelj često pribjegava promjeni instrumentacije. Time dokazuje kako upravo parametar boje može bitno promijeniti način shvaćanja jedne melodije. Primjerice, melodija je bila glavnom temom uvodne glazbe, a zbog toga što je u jednoj od sljedećih scena svira harmonika, postaje, premda doslovno prenesena u novu scenu, osnovnim nositeljem »francuskog« ugodaja (*Donator*).

Sljedeći trag skladateljevih postupaka s temama odjednom shvaćamo da je Dedić podjednako veliki melodičar koliko to istodobno i nije. Naime, neke njegove teme izvire iz harmonijske progresije koja se, ponekad, pokazuje bitnijom od melodije same (vidi teme iz filma *Vlakom prema jugu*, drugu naslovnu temu iz filma *Glembajevi*, »Stelin« glasovirski odlomak iz filma *Stela*). To, međutim, nije nedostatak (uostalom, i Beethoven je svoje teme gradio iz harmonijskih progresija, a jedna od njih je upravo tema prvog stavka sonate za glasovir op. 27. br. 2.). Činjenica da teme oblikuje iz harmonijskih progresija samo znači da je Dedić prije svega liričar, a tek onda melodičar. To opet pokazuje da njegova lirika ne izvire isključivo iz melodije, nego i iz ostalih glazbenih komponenti, što znači da skladatelj gleda harmoniju i melodiju u glazbenom zajedništvu iz kojeg je, prema potrebi, moguće istaknuti ili melodijski ili harmonijski segment.

* * *

»Što to, zapravo, pjeva Arsen Dedić?« pitao se Igor Mandić tijekom opsežnog eseja o autorskim pjesmama Arsena Dedića. Negdje pred kraj eseja, nakon duge polemike, analize i, zapravo, monologa, Mandić zaključuje nešto vrlo jednostavno, gotovo banalno: »On (Dedić) pjeva ono što komponira na stihove koje piše...«⁴⁰ A mi bismo mogli u istom stilu dodati: »Dedić pjeva ono što komponira na stihove koje piše i za filmove koje gleda...« Naime, našim smo esejom željeli pokazati da stvaralaštvo Arsena Dedića ne treba gledati jednostrano. On je glazbeni i, uopće, umjetnički poliglot, premda uvijek zadržava karakterističnost vlastita, duboko intimnoga glazbenog jezika. Zato su njegove ploče još uvijek (četrestetak godina nakon njegovih početaka) popularne i njegovi koncerti još uvijek odlično posjećeni.

Pišući o Dedićevim šansonama, Mandić je natuknuo i sljedeće: »Muzikološka analiza trebala bi jednom pokazati s koliko je skladateljskog umijeća on znao individualizirati posebne pjesničke glasove, odnosno kako je za svaku autorsku osobnost uspio pronaći karakterističnu melodijsku i harmonijsku frazu...«⁴¹ Mi se, doduše, nismo bavili analizom Dedićevih šansona. Ali smo, kroz muzikološku analizu jednog malog djelića filmskog stvaralaštva Arsena Dedića pokušali ukazati na posebnost njegova glazbenog izraza, na jednostavnost koja nikada ne prelazi granice ukusa, na senzibilitet koji se stapa sa senzibilitetom redatelja i čuvstvima koje proistječu iz slike. Zato, kada kažemo da je Arsen Dedić istinski hrvatski skladatelj filmske glazbe, govorimo sa sigurnošću analitičara i muzikologa koji u njegovu djelu vidi uzor budućim naraštajima ali i nove smjernice za otvaranje prema svjetskim standardima skladanja filmske glazbe.

Bilješke

- 1 Dedić, Arsen s Mandićem, Igorom, 1983, *Arsen*, Zagreb: Znanje, str. 46.
- 2 Ibid, str. 41.
- 3 Ibid, str. 49.
- 4 Ibid, str. 170. (prema: Gligo, Nikša, Dedićev glazbenički identitet, neobjavljeno)
- 5 Dedić, Arsen s Mandićem, Igorom, ibid, str. 40.
- 6 Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj (1896.-1997.)*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 423.
- 7 Naravno, Antun Vrdoljak nije doista doživio godinu 1913, pa se njegova »sjećanja« na to vrijeme svode na vlastitu predstavu, vlastito zamišljanje kako se živjelo na početku dvadesetog stoljeća. Vjerojatno zato »bljeskovi« upleteni u špicu podsjećaju na fotografije iz tog doba.
- 8 U knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj* Ivo Škrabalo ističe da se u scenariju i režiji *Glembajevih* pojavljuju neki elementi iz filmova Ingmara Bergmana, posebno u nadopisanoj sceni malog Leonea s majkom, gdje se osjeća duh i ugodaj filma *Fanny i Alexander*. (vidi: ibid, str. 426.). Vrlo je vjerojatno ta scena, te scena dječje igre na šetalistu Zrinjevac koju druga tema prati, inspirirala skladatelja Dedića da ovako oblikuje drugu temu naslovne glazbe.
- 9 Prva verzija špice *Glembajevih*, koja nije ušla u film, nastala je 4. ožujka 1988. godine. Partitura je nastajala u rasponu od 4. do 17. ožujka, s time da je većina brojeva napisana 14. ožujka 1988. Druga, u filmu upotrijebljena verzija špice, datirana je s 24. ožujkom 1988. godine. Osim toga, brojevi nisu nastajali »po redu«, što znači da su mnoge odluke u vezi glazbe donijete naknadno. Neke je brojeve vjerojatno trebalo naknadno »ubacivati« u film, neki su »ispali«, a neki su čak upotrijebljeni dva put, u dvije različite scene (što nije slučajno — Dedić je to radio i u drugim filmovima).
- 10 Čitanje partiture *Glembajevih* otkriva, potpuno suprotno slušnom očekivanju, da je ovaj broj (u partituri označen s M-19) originalno napisan za scenu razgovora Leonea i starog Glembaja. Za prvu scenu, scenu dolaska Leonea u Zagreb, Dedić je predvidio potpuno drugačiju glazbu, ali ju je, iz nekog razloga, zamijenio brojem M-19, koji, doduše, odlično sjeda i u tu scenu.
- 11 Andreis, Josip, 1966, *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga, str. 354.
- 12 Tema Beethovenove *Mjesечеve sonate* također je nemelodična. Ona se sastoji od samo jednog jedinog tona, a njezina bit leži u harmonijskoj osnovici, u pulsirajućim triolama u lijevoj ruci pijaniste.
- 13 Dedić, Arsen s Mandićem, Igorom, ibid, str. 37.
- 14 Ibid, str. 45.
- 15 Ibid, str. 11.
- 16 Ibid, str. 45.
- 17 Ibid, str. 37. Svaki segment tih tvrdnji Igor Mandić je detaljno objasnio u tekstu *Arsen Dedić — pjesnik na pozornici*, koji je objavljen u sklopu Dedićeve zbirke pjesama *Arsen* (vidi bilješku 1.) Ukratko: kada govori o oprečnosti između masovne i elitne kulture, Mandić prije svega cilja na održavanje prvog muzičkog Bijenala »... koji je upravo tada (1961) drastično označio vrijeme rascijepa! Avangardna i eksperimentalna glazba, koja se čini sumnjivom čak i profesionalcima iz cehovskih krugova, šokantna je i nepristupačna melomanima iz širih slojeva ljubitelja muzike. Kad znamo da su ti slojevi, u stvari, tek dio kulturnjačke elite, onda možemo shvatiti koji je radikalni rez napravio taj prvi MBZ, rez koji ni do danas nije prestao krvariti.« (Ibid, str. 10.). Dalje, kad piše da je epoha šlagera tijekom šezdesetih bila na svojoj najblistavijoj, ali i najtrulijoj točki, Mandić misli na »konfekciju zabave«, duboko klišeizirani šlager pun kiča i provincijalizma koji je niknuo iz »preživjelih ostataka predratne zabavne glazbe iz tada utjecajnog germanskog kruga«, »novopečene romantike soc-realističkog tipa«, »preuzimanja manira izvođenja pjesama iz repertoara tada popularnih bjeloslavjskih vokalnih grupa« i utjecaja »swinga, jazza i pomodno-talijanske kancione«. (Ibid, str. 12.). I na kraju, »grmljavinu rock-kulture« Mandić je također najavio ranije tvrdeći: »Duh estrade bio je kod nas potpuno u vlasti šlagerističkog elementa, dok su se u zapadnoj kulturi već štimale električne gitare, uz prve snažnije akorde rocka koji će obilježiti dva iduća tisućljeća.« (Ibid, str. 11.)
- 18 Ibid, str. 37.
- 19 Transformacija teme *Dobro jutro* u instrumentalnoj izvedbi za posvađanu trojku očituje se u usporavanju tempa te u nekoj vrsti dijaloga, gotovo svađe između dva glazbena sloja. Jedan sloj predstavljaju flaute i prateći instrumenti (glasovir, bas-gitara i bubnjevi) koji donose temu pjesme *Dobro jutro*, dok drugi sloj predstavlja tamburaški orkestar koji »akordima svađe« prekida prvi sloj i tako dijeli temu u sitne komadiće.
- 20 Postupak zaustavljanja filmske radnje jedna je od učestalih tipičnosti američkog filmskog mjuzikla — na tome se tijekom tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća toliko inzistiralo da se film pretvarao u oblik snimljene kazališne predstave. U *Vlaku u snijegu* radnja ipak nije na taj način zaustavljena. Dapače, pred kraj scene radnja prekida pjesmu, jer policajac dovodi dvoje »izbjeglica« — Ivicu i Maricu koji su se izgubili na tržnici Dolac.
- 21 Kada se rugaju zadrugarima što štete hranu, dečki, umjesto *Zbogom majko premilena...* pjevaju:

»Što će nama zajednica
kad se jede gibanica,
dok je mesa i bonbona
nećemo iz toga vagona!
Hej, što nam mogu,
što nam mogu snijeg i sud,
hej, neka radi,
neka radi ko je lud!«

A kada zadrugari kreću »u akciju« i nude vlakovodi pomoć u odgrtanju snijega, Pero i prijatelji se vesele:

»Neka rade, nek se muče,
nek ih štipa ciča zima,
a kad opet vlak povuče
i naš vagon ide s njima.
Hej, što nam mogu,
što nam mogu snijeg i sud,
hej, neka radi,
neka radi ko je lud!«

- 22 Ibid, str. 148. (prema: Kapor, Momo, 1968, Arsen i stare čipke, *Književne novine*)
- 23 Ibid, str. 44.
- 24 Ibid, str. 44.
- 25 Ibid, str. 45.
- 26 Ibid, str. 11.
- 27 Ibid, str. 11.
- 28 Kombinacija klasičnog obrazovanja i zabavnog usmjerenja odlično je profunkcionirala u Dedićevim autorskim pjesmama, ali je on često osjećao težinu disproporcije dviju glazbenih vrsta: »Ja sam uvijek znao više nego što autorska pjesma to traži, jer ona, u stvari, ne predstavlja velike zanatske zahtjeve. Osjećao sam čak i višak obrazovanja, i to kao neko opterećenje, budući da sam raspolagao kompozitorskim iskustvima koja ne pripadaju glazbi ove vrste. Eto zašto često nastupam i pjevam uz gitaru, zato što se tako svjesno osuđujem na izvodilačku oskudnost. Na gitari baratam samo s nekoliko akordnih zahvata a to je često dovoljno za autorsku pjesmu, dok je gomilanje zanatskog iskustva pogubno za izvornost i spontanost.« (Ibid, str. 51.)
- 29 Ibid, str. 12.
- 30 Arsen Dedić je nastupao kao član grupa »Prima«, »Syrinx«, »Zagrebački vokalni kvartet« i »Melos«.
- 31 Ibid, str. 46.
- 32 Škrabalo, Ivo, ibid, str. 398.
- 33 Tu »neugodnost« Dedić ipak nije izbjegao u sceni prvog razgovora Eriha Šlomovića i Ambroisa Vollarda u koju je izravno prenesen glazbeni broj iz špi-ce. Naime, glazba je trajanju scene prilagođena upravo intervencijom montažera.
- 34 Vollardov i Šlomovićev motiv (odnosno tema) građen je po principu ponavljanja i dodavanja. Svaki nastup motiva jasno je odvojen od prethodnog, ali mu je svaki sljedeći put dodan ili/i izmijenjen jedan ton. Ovako to izgleda u sceni prvog susreta Vollarda i Šlomovića:
1. nastup: f-b-as-b
 2. nastup: f-b-c-des (»as« je zamijenjen sa »c«, a na kraju je dodan ton »des«)
 3. nastup: jednak prvom nastupu
 4. nastup: f-b-c-des-es (na kraju je dodan ton »es«)
- 35 Dedić, Arsen s Mandićem, Igorom, ibid, str. 149. (cit. prema: Kapor, Momo, 1968, Arsen i stare čipke, *Književne novine*)
- 36 Dedićev način pjevanja i pristup koncertnoj publici doista se nije mnogo promijenio. Međutim, sâm skladatelj govori o svojevrsnom sazrijevanju i odmaku od ranijih radova, koji su nastajali »impulzivno« i »bez razmišljanja«. (usp: ibid, str. 50)
- 37 Dedić, Arsen, 1990, *101 pjesma* (izabrane pjesme), Sarajevo: Svjetlost; str. 163-164. (pogovor Abdulaha Sidrana)
- 38 Film *Vlakom prema jugu* govori o zbivanjima u jednoj zgradi u novozagrebačkom naselju Zapruđe. Naslov filma, kao i tekst Dedićev pjesme, mogu se shvatiti samo metaforički.
- 39 Čembalo je instrument s tipkama koji proizvodi zvuk tako da udarac prsta u tipku pokreće pero koje trza žicu. Prema tome, čembalo, osim u instrumente s tipkama, na neki način spada i u porodicu trzalačkih instrumenata.
- 40 Dedić, Arsen, s Mandićem, Igorom, ibid, str. 37.
- 41 Ibid, str. 40.

Bibliografija

- Andreis, Josip, 1966, *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga
- Dedić, Arsen s Mandićem, Igorom, 1983, *Arsen*, Zagreb: Znanje
- Dedić, Arsen, 1988, *Brod u boci*, Zagreb: Znanje
- Dedić, Arsen, 1987, *Hotel Balkan*, Zagreb: Znanje
- Dedić, Arsen, 1990, *101 pjesma* (izabrane pjesme), Sarajevo: Svjetlost
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj (1896.-1997.)*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Filmografija Arsena Dedića*

Igrani filmovi

1. ŽIVA ISTINA, Tomislav Radić, FAS, 1972.
2. ŽUTA, Vladimir Tadej, FRZ Centar filmskih radnih zajednica SR Srbije, 1973.
3. PROTIV KINGA, Dragovan Jovanović, FRZ Centar filmskih radnih zajednica SR Srbije, 1974.
4. KOŠAVA, Dragoslav Lazić, FRZ Centar filmskih radnih zajednica Srbije, 1974.
5. OD KOLJJEVKE PA DO GROBA NAJLJEPŠE JE ĐAČKO DOBA, Željko Senečić, Adria film, 1976.
6. VLAK U SNIJEGU, Mate Relja, Croatia film, 1976.
7. LJ-UBITI, Ratko Orozović, BH Sutjeska film, 1976.
8. HOMO HOMINI, Milivoj Puhlovski, Zagreb film, 1978.
9. USVOJENJE, Petar Krelja, Zagreb film, 1978.
10. GODIŠNJA DOBA, Petar Krelja, Zagreb film, 1979.
11. PAKLENI OTOK, Vladimir Tadej, Adria film, 1979.
12. PROBNI ROK, Petar Krelja, Zagreb film, 1979.
13. ZIMSKO FERIJJE, Petar Krelja, Zagreb film, 1979.
14. VLAKOM PREMA JUGU, Petar Krelja, Zagreb film, Kinematografi, 1981.
15. RANO SAZRIJEVANJE MARKA KOVAČA, Branko Schmidt, studentski film u suradnji s TV Zagreb, 1981.
16. ORUŽJE OD MORA, Miodrag Ristić, Zastava film, 1981.
17. PODVIZI, Štefan Zagorjan, Zastava film, 1982.
18. MAHOVINA NA ASFALTU, Jovan Rančić, CFS Košutnjak, Avala film, Beograd, Croatia film, Zagreb, 1983.
19. TAJNA STAROG TAVANA, Vladimir Tadej, Croatia film, Filmove Studio Gottwaldo, 1984.
20. ANTICASANOVA, Vladimir Tadej, JF, Master filma London, FRZ, 1985.
21. OD PETKA DO PETKA, Antun Vrdoljak, FRZ Dalmacija, 1985.
22. GLEMBAJEVI, Antun Vrdoljak, Jadran film, Televizija Zagreb, 1988.
23. SUNCOKRETI, Jovan Rančić, Centar film, Beograd, TRZ Feniks film, Beograd, FRZ Suncokreti, Beograd, 1988.

24. DONATOR, Veljko Bulajić, Jadran film, Meteor film, 1989.
25. POVRATAK KATARINE KOŽUL, Slobodan Praljak, Filmska radionica Oktavijan, 1989.
26. KARNEVAL, ANĐEO I PRAH, Antun Vrdoljak, Jadran film, HTV Zagreb, 1990.
27. STELA, Petar Krelja, Urania film, Avala film, 1990.
28. ŠKOLJKA ŠUMI, Miroslav Medimorec, Oktavijan film, HTV, 1990.
29. TEŽAK DAN GOSPODINA OSKARA (VESELI BONTON), Vladislav Vindakijević, Delta studio, 1991.
30. JAGUAR, Eduard Galić, Alba video, Zagreb, FCF, Zagreb, Gama studio, Zagreb, 1992. (igrani srednjemetražni)
31. NE ZABORAVI ME (FERGISMAJNIHT), Jakov Sedlar, Croatia film, HRT, 1996.
32. PONT NEUF, Željko Senečić, HRT, IPI International, 1997.
33. ZAVARAVANJE, Željko Senečić, Patria film, HRT, 1998.
34. AGONIJA, Jakov Sedlar, Patria film, HRT, 1998.

Dokumentarni filmovi

1. SVIJET MOJ KOLIKO I TVOJ, Vladimir Rostohar, Zagreb film, GK SSOH, 1973.
2. VRIJEME IGRE, Petar Krelja, Zagreb film, SDF, 1977.
3. TREĆA SMJENA, Petar Krelja, Zagreb film, 1981.
4. PREDRAG N, Dragoljub Mančić, Centar film, 1983.
5. IVAN RABUZIN: UVIJEK SA SUNCEM, Antun Vrdoljak, Jadran film, 1986.
6. O DJELU IVANA MEŠTROVIĆA, Antun Vrdoljak, Jadran film, 1986.
7. SAKRALNA UMJETNOST U HRVATA, Jakov Sedlar, MGC, HTV, Klein film, 1990.
8. ENIGMA MIMARA, Jakov Sedlar, Helios film, Delda Lynks Prod, 1991.
9. LICEM U LICE, Željko Senečić, Lira fundacija, Gama studio Croatia, 1993.
10. NUMIZMATIKA NA HRVATSKOM POVIJESNOM TLU, Radovan Ivančević, Stela film, 1998.

* Filmografija je sastavljena na temelju *Filmografije skladatelja filmske glazbe* Vjekoslava Majcena, objavljene u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 1996, br 5, str. 65. Veliki broj dopuna uneseno je zahvaljujući Arsenu Dediću, Vjekoslavu Majcenu, ljubaznim gospodama iz Zagreb filma te Hilmiji Šabiću, producentu iz »Plastprodukta«. Međutim, ni ta filmografija nije potpuna. Osim toga, za neke je (televizijske) filmove i serije nemoguće doći do potpunih podataka.

11. **ISTRA IZ ZRAKA**, Radovan Ivančević, Stela film, 2000.
12. **KULTURNA BAŠTINA ISTRE**, Radovan Ivančević, Stela film, 2000.
13. **CRKVE I DVORCI HRVATSKOG ZAGORJA**, Radovan Ivančević, Stela film, 2000.

Animirani filmovi

1. **DETELČEK : DJETLIĆ**, Martin Pintarić, Viba film, Ljubljana, Kinematografi Zagreb, 1973.
2. **FISKULTURA**, Vera Vlajić, Zastava film, 1982.
3. **KOD KUĆE JE NAJBOLJE: PRIJESTUPNI DAN**, Joakim Marušić, Zagreb film, 1988.
4. **AD ASTRA**, Edvin Biuković, Zagreb film, HTV, 1991.
5. **CVRČAK**, Dušan Gačić, Filmoteka 16, 1992.
6. **KOMARAC (MOSQUITOMAN)**, Krešimir Mesić, Croatia film, 1992.
7. **ZEMLJA SNA**, Magda Dulčić, Zagreb film, 1993.
8. **KRAVATA CROATICA**, Boris Kolar, Filmoteka 16, 1994.

Televizijske serije i tv drame

1. **PROSJACI I SINOVI**, Antun Vrdoljak, 1972. (TV serija, 13 epizoda)
2. **U REGISTRATURI**, Joakim Marušić, TV Zagreb, 1974. (TV serija, 9 epizoda)
3. **TAMBURAŠI**, Mario Fanelli, RTV Zagreb, 1982. (TV drama)
4. **SVILA, ŠKARE**, Eduard Galić, 1987. (TV drama)
5. **HAJDUČKI GAJ**, Branko Schmidt, RTV Zagreb, 1987. (TV drama)
6. **ZAGRLJAJ**, Antun Vrdoljak, RTV Zagreb, 1990. (TV serija: I. epizoda — Karneval; II. epizoda — Koštane zvijezde; III. epizoda — Anđeo; IV. epizoda — Prah; V. epizoda — Zagrljaj)
7. **SESTRE**, Branko Ivanda, HRTV, 1991. (TV film)
8. **JEDRIMA OKO SVIJETA**, Zvonimir Ilijić, Hrvatska televizija, 1993. (dokumentarna TV serija, 11 epizoda)

9. **NARODNI MUČENIK**, Želimir Mesarić, HRT, 1993. (TV-drama)
10. **KOSITRENO SRCE**, Mladen Juran, HRT, 1994. (TV film)
11. **NEVOLJE JEDNOG BRANIMIRA**, Zvonimir Ilijić, Hrvatska televizija, 1994. (TV serija, 3 epizode)
12. **POSEBNA VOŽNJA ILI POSLJEDNJA JESEN IVANA BREŽINSKOG**, Milivoj Puhlovski, HRT, 1995. (TV film)

Televizijski filmovi s nepotpunim podacima

1. **MEDITERANSKA KLIMA**, Joakim Marušić (TV drama)
2. **IZJAVA**, Mario Fanelli (TV drama)
3. **EZOPOVE BASNE**, Miroslav Stojanović (TV serija, neke epizode)
4. **SAMAC**, Mario Fanelli (TV drama)
5. **PUNOM PAROM**, Mario Fanelli (TV serija)
6. **VRIJEME ZA BAJKU**, Višnja Lasta (TV serija za djecu)
7. **ZLATNA NIT**, Višnja Lasta (sc: Zvonimir Balog) (TV serija za djecu)
8. **JEDNOG DANA MOJ JAMELE**, Aleksandar Đorđević (sc: Filip David, Beogradska produkcija) (TV drama)
9. **PIJETLOV KLJUN**, Mario Fanelli (TV drama)
10. **BOMBAŠKI PROCES**, Branko Ivanda (TV serija)
11. **PUSTOLOVINA U HRVATSKOJ**, Mario Saletto (glazba: Arsen Dedić sa Srđanom Sacherom) (putopisna TV serija)
12. **BESKRAJEM SVIJETA**, Mario Saletto (TV serija)
13. **ŽUR U MAGDELANDU**, Joakim Marušić (sc: Alojz Majetić) (TV drama)
14. **STARCI**, Mario Fanelli (TV drama)
15. **24 SATA U ŽIVOTU JEDNE ŽENE**, Mario Fanelli (TV drama)
16. **DJEČAK SA SUTLE**, Joakim Marušić (TV serija za djecu)
17. **NEDJELJNO PRIJEPODNE**, Želimir Mesarić (TV serija za djecu)

THEME: THE GENRE

UDC: 791.43-1/-9(091)

Rick Altman

Cinema and Genre

Borrowed from the French word meaning 'kind' or 'type' (and derived from the Latin word *genus*), the notion of genre has played an important role in the categorization and evaluation of movies. Though different classifications were present from the beginning, it was after the First World War, as cinema production became standardized, that genre terminology became increasingly specialized, and genre practice stabilized. Genres are important to the understanding of all national cinema industries, although the Hollywood studio system has exercised worldwide hegemony over genre film production ever since the 1930s. Growth in genre film production is usually accompanied by a shift from content-based notions of genre-to-genre definitions based on repeated plot motifs, recurrent image patterns, standardized narrative configurations, and predictable reception conventions. The notion of genre acquires different roles, but three of them must be recognized in particular: 1. Production: the generic concept provides a template for production decisions facilitating rapid delivery of quality film products; 2. Distribution: the generic concept offers a fundamental method of product differentiation and promotion — generic identification devices serve an important publicity function, a sort of mating call to the committed genre viewer; 3. Consumption: the generic concept describes standard patterns of spectator involvement — spectators take quite specific expectations to genre film viewing. In the process of generic spectatorship, we can recognize the following elements: (a) Generic audience that is sufficiently familiar with the genre to participate in a fully genre-based viewing; (b) Generic rules and conventions, methods of film construction and interpretation consistent with generic norms; (c) Generic contract, i.e. implicit agreement between genre producers and genre consumers; (d) Generic tension, built into genre films, between the actualisation of generic norms and failure to respect those norms, often in favour of an alternative set of socially sanctioned norms; (e) Generic frustration, the emotion generated by film's failure to fulfil generic norms. All these features and their application are subject to historical change. It is useful to perceive genre as involving two separable types of coherence, semantic (sharing of common semantic features) and syntactic (regular deployment of similar method of

making various semantic components cohere) that develop and dissipate at different rates and different times, but always in close coordination, and according to a standardized pattern. Two general societal genre functions are suggested: ritual purpose, i.e. providing a repeated imaginary solution to the questions raised by society's constitutive contradictions, and economic purpose, i.e. delivery of ideology in an especially economic form. Thus, a process of establishing a stable generic syntax involves a discovery of a common ground between the audience's ritual values and the industry's ideological commitments. Since genres do not pop out defined and formed, but rather undergo a slow process of semantic and syntactic coordination and standardization, they fade away according to recognizable historical patterns. Typically, genres expose established syntactic solution to a questioning process that eventually dissolves syntactic bond, while often leaving semantic patterns in place. They eventually reduce film industry to a new kind of post-generic production, where syntactic genre films give way almost entirely to generic parodies, mixed-genre films, or attempts to forge a new syntax out of familiar semantic material.

UDC: 791.43.01
791.43-1/-9

Hrvoje Turković

When Is a Film Generic? — A »Worldmaking« Theory of Genre

Genre is a category that is applied to a set of feature films. The task of a general theory of genre is to find conditions that have to be fulfilled for a feature film to be sorted into a particular category. Traditional approach to these conditions was to look for the common features that connect films that were felt to belong to the same genre, be it iconographic features, common events, or the same sequential formula. Though treated as a kind of stereotypes, firm and obligatory, these features proved to be empirically too varied, changeable, non-necessary in a particular genre film. However, variations in iconographic features, motives and formulas were felt as non-accidental. They were mostly just different (»normal«, or just »probable«) aspects of the particular world presented (»imagined«) in the film. E.g. empty landscape with a lonely rider, mainly horse transportation, small and improvised towns, particular means of survival (farming, cattle breeding, prospecting, hunting, trading, plundering...), lack of »law« over the vast regions of country, high

probability of firearm conflict, etc. — these are all just different aspects of the same historical region — North American West (of the »same world«). Each individual Western film can thematize different aspects of the same world, using a different set of »iconographic« elements, different set of »typical actions« and different »sequences«, though still quite characteristic of this world. There is something deeply convincing in the idea that films of particular genre are presenting us with a specific type of (imagined) world, and that each individual film within genre is actually exploring different facets of the world, or different kinds of world. Thus, when we start watching a particular genre film, we are observationally »entering« into its world, trying to see what kind of a world it is, what aspects of that world are made prominent, and what are the specific life requirements in the presented aspects of the world etc. Each film in a genre is »elaborating« somewhat different facets of the world (e.g. Western), or elaborating somewhat different variety of world (e.g. SF, historical films) — and that gives to genre films a Chomskian-like feature of generativity. Since we can imagine an immense number of world-varieties, the nontrivial question for this »worldmaking theory of genre« is: which worlds out of an immense number of imaginable worlds have a chance to become genre-generative? A possible answer is: those worlds that are more intriguing. More intriguing are, first and foremost, those imagined worlds that are more distanced (different) from our routine (default) beliefs about our »life-world« (such are, e.g., historical and fantastic worlds). Secondly, more intriguing are those films that present an opposition (a clash) between a »normal« world and a deviant, alternative one. Such a clash is typically introduced by a story pattern (fabula): an assumed background world of normative »normality« is critically disturbed, and the disturbance points to a more general possibility of an alternatively ordered world, which threatens the »normal« one. The disturbance has a two-way thematization effect: it focuses the attention on the general alternative possibilities, and at the same time it foregrounds those background norms that were violated. This intensifies not only the informational value of both worlds, but it intensifies problem-solving orientation of viewers, together with their emotionally coloured viewing motivation. The type of disturbance, judged by the nature of violated norm, is a powerful criterion for genre differentiation. E.g. narrative concentration on violation of »anti-criminal« norms of civil life is consequential in articulating crime films (these systematically present conflicts between a »normal world of civil security« and a »world of crime« which globally threatens the former). Concentration on the appearance of biologically impossible creatures in horror films brings out the possibility of the two worlds in fatal clash: the world of common biological laws routinely validated in everyday life, and the »other world« where such laws are not valid any more, this other world governed by unknown, but human life threatening laws, etc. Since all this »world-production« and »world-multiplication« is taking place on the imaginative level, on a »world-representation« level (world modelling level), what is challenged are at the same time our routine »typification« procedures (Schutz) in dealing with our common world. Now, in some genres not only scenic events but also their visual/aural presentations (vistas) do the »violating job«: that is often the case with comedies (so called »sight gags«

in distinction with »situational gags«; cf. the starting gag in Chaplin's *Immigrant*, which is described by Arnheim in *Film as Art*). The manipulation of »visual perspective« on scenic events (diegetic world) through framing and editing is mostly such that it intensifies the intrigue of events themselves, and though not necessarily »specific« to particular genre, they are nevertheless justifiably taken as genre-constitutive because they contribute to the generically essential attitude-forming aspect of narrative world-making. Of course, this account of imaginative generative basis for genre differentiation is not sufficient to explain existing genres: genres are social institutions, they are built not only through imaginative »power« of world-making film representations, but also by social-communicative life that surrounds them and factor them into a social phenomena. This aspect of »world-making theory of genre« has yet to be developed. However, one thing can be asserted with a conviction: there would be no social elaboration of »genre patterns« if they did not possess an initial imaginative power over the minds of film-viewers, regardless of whether this imaginative power was socially »utilized« (»generified«) or not.

UDC: 791.43-1/-9(497.5)

Jurica Pavičić

Artificial inputs: Croatian film and literary generic criticism

It is easy to discern that cultural public is not satisfied with Croatian film criticism, and even more so with literary criticism. Film-makers, film theoreticians, public figures in cultural life often complain that domestic film criticism is anti-intellectual, Hollywood crazed, lacking sense of tradition, pandering to populist tastes and is deracinated from the cultural tradition on the whole. Reproaches at the expense of literary criticism are completely contradictory: common accusations are that it is limited to academic circles, uses obscure, expert meta language, that it is self-sufficient and has deficient communication with the reading public in addition to holding the status of an extension of academic philology. Film criticism is often reproached that it writes about and elevates only those movies that are widely watched, while it fails to deal with those that are not already under the viewers' noses: art-film, experimental film, independent film, European and Asian film. On the other hand, literary criticism is reproached for not writing about the books that are read anyhow. These two sharply opposed blindness' largely account for the relationship of the two critic's tribes towards genre. Croatian film criticism lives in a state of permanent elaboration of generic criticism. There is already the fourth generation of critics (First Hitchcockians, then critic's circles behind the magazines 'Film' and 'Kinoteka') rediscovers and reacknowledges generic values and generic authors. At the same time, genre and the approach to genre present a difficult methodological problem for Croatian literary criticism. When they write about genre books, Croatian literary critics resort to the 'discourse of surpassing'. This can be observed from the fact that the value of a book is acknowledged 'despite' the fact that it is a generic work. In such cases, critics usually use rhetorical rituals represented by phrases such as: 'the author has surpassed

pure generic waste', 'the work is more than a mere detective novel', and 'the work avoids generic stereotypes'. Croatian literary criticism, as a rule, places any sort of generic literature under a common denominator of 'trivial literature', which says enough about its narrow mindedness. Film lovers, cineasts and film critics developed an awareness of the importance, potential aesthetic value and research attraction of genre although this development was empirically conditioned and formed itself in close connection with viewers' affinities. Perception of genre and its possible implications — psychoanalytic, politic, religious, and moral — came later on, in the steps of pleasure and meditation on pleasure. Literary academic community acquired an awareness of genre and its value from another source: theory. It started off with the structuralist movement, its literature, and its method, which spread in the academic and critical circles in the mid 60s. This view was potentially dangerous since theory infected criticism; in other words, structuralism was interested in genre only because of its triviality. Engrossment in genre that drew its roots from structuralist theory was disastrous for critics since it acknowledged general, repetitive, and unspecific elements, while disregarding those that were specific and particular. Both approaches were handicapped in the same manner: neither Croatian film, nor Croatian novel have any sort of generic tradition. In Croatia, a perception of genre remains marked by mirrored blindness. Finally achieving generic consciousness with the postmodernist movement, literary criticism sought in genre means of literary self-consciousness even when dealing with traditional writers and novels. Film criticism, on the other hand, in its effort to sustain a national mainstream and satisfy the need for real, large-scale production of narrative classic, was inclined to view these new modernist generic authors as a replacement–continuance of the classical stream. Literary criticism stemmed from theory only to end up raping the production, while film criticism did the same, only it's source was a craving after nonexistent viewers' generic experience in Croatian films.

UDC: 791.43-293(73)

Ante Peterlić

Classical musical

The expression 'musical' arrived from theatrical circles. In American theatres, where this genre first developed (around 1900 on Broadway) and those of Great Britain (around 1930s) the term 'musical comedy' represented... 'a light, entertaining show with singing and dancing' (Hornby, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford, 1986). Evidently, sound film did not take over only the name; it took the basics of the formula too — the important and a significant presence of singing, music and dancing. Nevertheless, film soon transformed the theatrical formula in accordance with its specific expressive repertoire. It created its own poetics of genre that developed, for as long as 30 years, almost as long as the viewers showed inclination towards such films. What were then, the basic features of that genre, of the classical musical, and what constructed its poetics? Beside the passing affection for all forms of 'sounding' in sound movies, musicals incorporated a particularly hedonistic urge, an expectation of pleasure in the

escapist potentials of singing, dancing and music, an aspiration towards temporary freedom from a number of problems. Having this in mind, the genre was evidently marked by an art-for-art's-sake dimension: film musical was, more than any other genre, intended to be an artwork marked by its pure aesthetic quality unencumbered by the tiresome aspects of the context outside the film. The story and its aesthetic were both oriented towards producing pleasure. Such receptive goal presented particular problems. At first glance, it seemed that in order to achieve this, one had just to transfer the music, singing and dancing into the movie itself. According to the oldest and an almost infallible receipt, the musical numbers had to be incorporated into the story (taken from a theatrical musical). A problem appeared how to incorporate singing and dancing, keeping in mind the realistic motivation that dominated American movies of that period, and how to avoid making it completely unbelievable. The most appropriate solution was to construct a hybrid connection with comedy, either comedy of situation, or comedy of character. Comedy included a factor of differentiation between film and real events and people's behaviour so that, in this manner, one stylistic component served as support to another. Furthermore, in order to make this world of singing and dancing believable, its environment had to be believable too. During the first period of the development of the genre — far more frequently than in theatrical musicals — the action took place in theatrical circles, most often on the stage or any other place where one would encounter singing and dancing even outside the movies (for example, luxury hotels, as in several movies with Ginger Rogers and Fred Astaire). The heroes, had to be performers, authors, producers, promoters, or any sort of theatre personnel striving to make the show successful. After various trials and tribulations threatening the success of the show, the story had to come to a happy ending. Success in business had to be paired up with success in love, while success itself typically evoked pleasure. The next step in the appropriation of genre by the film industry was purely aesthetic and artistic: musical numbers acquired a new 'hyper dimension'; they were played out with especially constructed equipment, and set. More importantly, the movies began using specific visual possibilities of film: film-makers started carefully choosing the distance at which camera was placed, the shooting angle, while film's structure was constructed in the editing room — this eventually made musical numbers visually and artistically extremely spectacular. This induced Busby Berkeley to use bodies of performers to 'build' pyramids and rosettes, or group formations that thrilled with their artistic form as if they were some unusual architectural creations. The musical aspect, thus, produced a possibility of constructing a new rhetoric, new means of communication. In other words, musical's formula was defined, on one hand, by the elements that were as convincing as the film context in the USA needed them to be, and on the other hand, by elements connected to beauty, art, and joy — serving to achieve pleasure. All the elements that contributed to this aim (highly skilled performances of dancers and singers; rhythmical, as well as visual and stylistic elaboration of numbers; introduction of colour) were introduced gradually following the hedonistic and art-for-art's-sake principles. Finally canonized in the 1950s, the genre began to expand: it broke out into the nature in search for the elements of

pastorals, and here it encountered stronger competition; the Western (in the 1930s singing and dancing were integral parts of westerns). Western offered to the viewers a much more believable pastoral, while the detective movies of the 1940s and the 1950s introduced a contrasting urban setting. The opening up of musicals was a signal that it was losing its receptive appeal. It is interesting, however, that a systematic, detailed and scientifically based researches have not started until the 1970s — when classical musical was already at its last gasp.

UDC: 791.43.01
791.43-1/-9

Tonči Valentić

Genres in film postmodernism

In the theory of film, genre began playing a more significant role at the end of 1960s, mostly under the influence of modernist tendencies, but also due to some social trends and changes outside the film context. The key period were the 1960s because that was the time when generic system began to loosen up, a specific meta filmic relationship towards genres appeared, while non-generic movies gained in importance. The thesis that theory follows practice when practice has already past its prime, was once more affirmed when the first more systematic theory of genre emerged at the moment when classical generic production was dying out; at the moment when norms of particular genres were almost completely worn off and less and less binding. Modernism opened the era of interpenetration of genres and the emergence of new genres that were a direct consequence of that interpenetration. In this sense, it is interesting to observe what was happening with genres in the postmodernist period (one could argue about the dubiousness of this term), and which genres were widely accepted and most significant for that period. This paper observes some key features of genres (types of approach, connections of genres and types of narration, the occurrence and role of citation in genres, cognitive cartography, that is to say, geopolitical-ideological concept of genres, and finally, genre as a factory of meaning). Bearing in mind these guidelines, we can see that genres in postmodernism were characterised by a structure enriched with citing polemics and emphasized eclecticism. Postmodernism was a period of searching for new ways of returning to the story, however, not within the generic system, but behind it, or beside it. The disruption of traditional structure made works harder to interpret; their expression was more hermetic. Postmodernism was characterised by irony and self irony, which were the consequences of the awareness that one could not return to traditional schemes of narration in a system and a surrounding that no longer believed in them. The outcome was escapism whose result was a return to trivial schemes and stories. This text attempts to test these guidelines in the analysis of postmodernist movies of different genres, different film currents and cinematographies: *Star Wars* by George Lucas; *Lisabon Story* by Wim Wenders; *Dead Man* by Jim Jarmush; *Twin Peaks* by David Lynch; *Vampires* by John Carpenter and *Scream* by Wes Craven.

UDC: 791.43-3
791.44.071.1(450)
Leone

Tomislav Čegir

Mannerist westerns of Sergio Leone

Sergio Leone holds a special place in the history of Western. He reformed generic tradition from an outside point of view of a society that is not American, but European; that is to say, from a point of view that treats the American myth from a well-defined distance. Sergio Leone made movies in a time when classical in westerns had already reached its peak. Most of the important authors of the golden era of Hollywood westerns were making their last genre movies. Leone's relation towards classical western tradition of American film was thoroughly — mannerist. Leone knew all the basic guidelines of genre and myth alike, he respected both traditions, however, he did not acknowledge them completely — in order to be able to transform them. In Leone's westerns, all the components of genre (the outside ones) were hypertrophied, while the ethical and metaphysical dimension, with which westerns usually ended, disappeared completely. The author achieved a high sense of style that became its own purpose, and for that reason, also defined the content. Where in classical westerns we had a situation when a hero had to make some moral decision, in Leone's westerns we notice that there is 'no exaltation of any particular ideology, but rather of the ability and the skill of the hero to destroy his opponents'. The content of the myth ceased to matter, it became limited to the stylistic procedures among which mannerism prevailed. Stylistic mannerism can be observed on all levels, from the choice of the setting (Mexico during the time of total uncertainty), shaping of protagonists (they are complete individuals, with no moral doubts), to the iconography of the genre (classical western iconography is utterly overemphasized and stylised). Although sometimes it may seem that Leone's viewpoint was too cold, overly stylised, it was, nevertheless, necessary to show his mannerist view. With his personal handwriting, Leone shaped movies in which he was 'now lyricist, now dramatist, now epicist'.

A PERSONAL VIEW (PARANOIA-VIEW ART)

Tomislav Gotovac

A Place in the Sun by George Stevens

A prominent avant-garde filmmaker, Tomislav Gotovac, one of the pioneers of the European »second avant-garde«, presents in an essay his personal (»paranoic«), highly detailed view of one of his favourite films. The essay is basically a textual collage, compiled out of different types of texts. He sets out by giving basic information about the film, about George Stevens and his collaborators (William C. Mellor, William W. Hornbeck, and Franz Waxman). The following paragraphs offer some dialogue excerpts from the film ending with several quotes by Stevens

and other writers on Stevens (Maltin). Important part of the essay are analytical listings of some repetitive iconographic elements in the film (pictures of women in the film, presence of water, names of the main characters appearing written down within different scenes; constant use of public means of communication — radio, telephone, newspapers, cinemas), some sound »phonography« (the presence of numerous musical themes by Waxman; repetitive presence of radio sound in the background of many scenes, loon's hooting, Alice's car horn), and some insistent stylistic elements (picture dissolving, sound merging, déjà vu, shot-sequences). The authors also gives a list of films that refer to *A Place in the Sun* (Gotovac calls them »film essays on *A Place in the Sun*«): *A Man Escaped* and *Picpocket* by Robert Bresson, and *A bout de souffle* by Jean-Luc Godard. Finally, in conclusion of the essay Gotovac gives a statement on the importance of Stevens.

STUDIES AND RESEARCHES

UDC: 791.44.071.1(497.5)
Berković

Sanja Kovačević

Patriarchy in Zvonimir Berković's movies

Croatian films have always consistently advertised patriarchy, that is to say, social situation in which men have predominance over women in all significant areas of social life, starting with family life, socio-economical and cultural life. However, in modern films, especially in the cases of Krešo Golik and Zvonimir Berković, who often deal with women's roles, patriarchy appears in particularly interesting forms. In the films of Zvonimir Berković, female characters are some of the most subtle and most sophisticated dramatic characters in Croatian cinema. The author assigns them an important role in his philosophy of life: the mysterious female ingredient introduces unpredictability in male-female relations, often identifying itself with the principle of destiny on the Shakespearian battlefield of emotions and passion. Berković's movies are also interesting because they are absorbed with the urban surrounding where patriarchy is harder to trace, that is to say, patriarchy appears in a distorted, interestingly hidden way. This paper is trying to detect a patriarchal situation that in each of four Berković's movies female characters solve in different ways. It strives to establish a common denominator that underlies life philosophies of women that resolve their positions in Berković's movies. To sum up, we may say that movies in question are constructed in such a way that all relationships, stereotypes and actions of characters disintegrate at the very beginning, while the dramatic plot is revealed as one great subversion of meaningfulness of the principal problem. Every attempt to stand up to the norms of patriarchal society; to the norms that belittle women, ends in death or misfortune (*The Journey*, *Countess Dora*), and is accompanied by the inevitable feeling of guilt and neurosis, typical for those who refuse to 'stick to their place'. Every time a

woman manages to adapt to the patriarchal model, she is rewarded at least by an illusion of gain (*Rondo*, *Love Letters With Intent*). The stronger the pressure of the community and the resistance of woman, the smaller is the possibility of her favourably resolving her patriarchal situation. Woman approaches the patriarchal world attempting to archive 'all or nothing', but that world is relativized, ruled by double morals: male irresponsibility is punished by social unease, while female irresponsibility is resolved by punishing mechanisms of 'destiny'. Act of accepting this situation reveals itself as pure cynicism — a woman needs to accept the fact that her identity is hidden in her femininity and sexual apurtenance, independent of her character and nature. This is the source of her personal capital, the ticket for her life show.

UDC: 791.44.071.1(55)Kiarostami

Ante Škrabalo

Abbas Kiarostami's *Close-up*

At first glance, Abbas Kiarostami's *Close-up* (1990) can trick a viewer with its apparent simplicity and unpretentious story. In general, the atmosphere of the movie reminds us of Italian neo-realism of De Sica and Rossellini, while at the same time it appears directed and authentic alike. It represents real life events the way they happened, or they are enacted by their real life protagonists — however, the manipulative context of an artistic form is always present, in this case, the film. Nevertheless, as the case is with all great works of Italian neo-realism, it would be difficult to find anything in connection with this movie that could be labelled simple. The fact that this movie treats three subjects characteristic of Kiarostami's work assures him a special place in his opus. First, the subject of moral and justice connected to the Shiite version of Islam, imbued with elements of Zarathustra's philosophy, and religion of ancient Iran — Persia. Second is the subject of self-referentiality of film, interweaving of reality and illusion that results in questioning their differences — what is, in the end, 'reality' as such, and what is 'illusion'? — this theme lures any curious viewer, offering him a friendly challenge to try disentangle the issue. Finally, the third is the theme defined through an emotional prism that Kiarostami uses to observe the world through the camera lens — represented by a certain childish 'unspoilt roguishness', actually, prankishness without any real malevolence behind the scenes, playfulness that does not intend to harm anyone or achieve anything at the expense of others. These characteristics of *Close-up* are subjected to close analysis. According to Kiarostami, and his character Sabzian, art is the mirror of life; but what Kiarostami offers us here is a whole room of such mirrors, open and endless like multiple pictures that viewer would see in them: reflections, reflections of reflections, reflections of reflected reflections. This characteristic of the movie represents the final triumph of Kiarostami's playful roguishness (it leaves us with no confidence in our own conclusions, while apparently offering them), and is also perhaps the real reason why this film is probably the richest and the most complex of all Kiarostami's works.

Alen Hajnal

**The Pictorial Face of Reality —
Dogma approach**

In 1969, Ferenc Grunwalsky, along with other Hungarian filmmakers and writers published a proclamation in *Filmkultura*, the country's most acknowledged film magazine at the time, in which they urged for the development of documentaries with social content based on pure realism. In their words, they wanted to show »the pictorial face of reality«. The Danish Dogma group recently reinforced the problem. The essay attempts to show the complexity of the statement. The concept, and therefore the use of documentarism, has at least two very different meanings. The most common view is that documentary shows real events, describes facts without any interference of the author. The goal is to show parts of material reality as they are found in the world. There is also another view that states that the task of documentary is to show what cannot be captured by any pictorial representation, that is — mental states and emotions. Using this approach, the author is trying to recognise some spiritual attributes within the unfolding events, to see facts in a more subjective way. Let us call them respectively *objective* and *subjective* documentaries. Subjectivism of the »pictorial face of reality« was the crucial point raised by the Dogma approach. The question was: what happens when we have a content that is pure fiction (not in a way that it cannot happen, but simply that it did not happen) and a form that is very expressive and documentary? How do form and content interact? The solution Dogma found was to radicalise the reality in a way that we start from fiction that is realistic, and through documentary-like expressive form make our experiences very intense and direct, in order to produce a hyperrealist effect that bursts like a bubble. What did this expressive form consist of? A convention developed according to which handy cam and video technique were considered more documentarist and closer to reality than classical camera movement. Technical »amateurism« had a feature of instant shoot-and-carry accessibility to almost everyone. In Grunwalsky's opinion, the use of VHS camera worked against classical storytelling. However, if we were not within the boundaries of experimental filmmaking, we could state that the urge to be understood and accessible remained, no matter how counter-classic the style and technique might be. The Dogma group refused to discuss content, and in Vinterberg's *Festen* it was clear why — in order to save content from form's *art-for-art's-sake* the director set up a rather classical *mise en scene* with logically transparent plot. 'The essence of my dramaturgical considerations is that I want to chuck out the most superfluous, habitual constraints and escape from rigidity, but at the same time film is a means of communication. Joyce also wanted to escape from rigidity, but it gradually grows difficult to communicate with others apart from yourself', said Lars von Trier. The balance between classical storytelling and radical form was rarely achieved as harmonically as in Dogma movies. Content sometimes overrode form with its nihilistic but shocking sequences. The handy cam technique rose above a simple function; it achieved the status of style, and served as a mirror for our

emotions (without sentimentalism and in best cases without unnecessary irony) on a solid and clear-cut basis of our built-in capacities that we collected through our evolution as humans. What higher complexity other than this can be imagined? The Dogma 95 was an antidogmatic program, but it was only a starting point in a game of confronting viewers through films with all the complexity and necessary radical experience of themselves as sensual and spiritual beings.

UDC: 78.071:791.43(497.5) Dedić

Irena Paulus

**A musician at heart:
Arsen Dedić and his film music**

'I always prepared myself for life of a musician...' said the composer Arsen Dedić. Arsen Dedić appeared in public at the beginning of the 1960s and began his career copying music sheets, arranging, and singing. At the same time, his ambitions were much greater. The public recognized him as a chansonnier with a completely new and different expression. Soon, he began to compose music for theatre plays and movies. The first movie he worked on was Tomislav Radić's *Plain truth* (*Živa istina*, 1972), and from then until today he wrote about a hundred movie scores. Among them are *Train in the Snow* (*Vlak u snijegu*), *The Glembajs* (*Glembajevi*), *The Donor* (*Donator*), *Southbound Train* (*Vlakom prema jugu*) and *Stella* (*Stela*).

The essay gives a detailed analysis of music of these films, presenting Arsen Dedić as one of the most significant composers of film music in Croatia. He aspires to simplicity — his whole opus (which is primarily based on the expression by means of chanson) 'surfaced' from a melody — and exactly with the help of the simplicity he speaks with language befitting films and viewers. The essence of Arsen Dedić's composing is communication with the public that he achieves by introducing clear, recognisable and most of all, melodic themes that almost always become film leitmotifs.

For example, *The Glembaj's* represent a type of film score that sets from the very beginning the musical style that will accompany the picture on the screen. This music contains many elements of the so-called 'contemporary' music (widened tonality, quartal harmony, lack of melodiousness), however, it manages to persuade the viewers of its baroque quality. Nevertheless, it seems that to Arsen Dedić likeability of music is far more important than modern approach, while likeability coupled with simplicity in the movie *Train in the Snow* became composer's imperative (due to the abundance of songs, the film is somewhere between the children's film and a musical).

The macro form of film often copied itself into the macro form of the music sheet. However, in the case of *The Donor*, tripartition of the story reflected itself only partially on the musical structure. Composer Dedić paid more attention to frequent exchanges of present and past events between two different settings — Paris and Belgrade. One could speak

about 'French' and 'Balkan' incidental music, although basic tripartition could be felt even within this concept.

Dedić often worked with one director in particular — Petar Krelja. Krelja decided to use the essence of Arsen Dedić — intimate lyric of his music, ascetic hiding behind maximal

simplicity of the orchestra, and the ability of composing songs that incorporate into movies becoming parts of their identity, although not as in film musicals. That is more than evident in the scores of movies '*Southbound Train*' and '*Stella*'.

○ suradnicima

Rick Altman (Louisiana, USA, 9. I. 1945.). Diplomirao na Duke University (1971.), a doktorirao na Yale University (1971.). Profesor je filma i komparativne književnosti na University of Iowa. Najpoznatiji je po radovima s područja filmskog zvuka i filmskih žanrova. Predavao je na više fakulteta (Wesleyan University, Bryn Mawr College, Middlebury College, University of Paris). Objavio je sljedeće knjige: *Genre: The Musical* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981); *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana U.P., 1987.); *Film/Genre* (London: BFI Publ., 1999.); knjiga dobila nagradu Kovacs za najbolju filmsku knjigu u 1999.). Uredio je posebno izdanje *Cinema/Sound: Yale French Studies*, no. 60, 1980; kao i knjigu *Sound Theory/Sound Practice* (New York: Routledge, 1992.).

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970.), apsolvant povijesti i povijesti umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Objavljuje o filmu i likovnim umjetnostima u *Hrvatskom slovu*, *Heroini*, *Kvadratu* i *Patini*, Zagreb.

Štaša Čelan (Split, 1969.) apsolvant 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, urednik u *Zarezu*, Zagreb.

Tomislav Gotovac (Sombor, 1937.). redatelj avangardnih filmova, autor brojnih performancea, stvaralac u više medija i glumac.

Alen Hajnal (Zagreb, 4. II. 1976.). Srednju školu započeo u Somboru, a završio u Zagrebu. 1994. upisao fiziku u Pečuhu, a 1995. upisuje paralelno studij filozofije na odsjeku za Humanističke znanosti sveučilišta u Pečuhu, s novijom specijalizacijom iz filmologije. God. 1999. diplomirao je fiziku. Od prosinca 1996. osniva i aktivni je član udruge Laterna Magica (i njenog internetskog diskusijskog salona) koja se bavi filmskom teorijom, organizira konferencije, filmske retrospektive, kinoklube i festivale, te jazz-koncerte. Sudjelovao na više međunarodnih znanstvenih konferencija. Trenutačno studira i djeluje u Pečuhu, Mađarska.

Goran Kovač (Zagreb, 1975.), student je komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Sanja Kovačević (Zagreb 20. III. 1969.), diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, apsolvant je dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti. Povremeno surađuje s dramskim programom Hrvatskoga radija, Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940.), diplomirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Namješten kao filmski kritičar i urednik na Hrvatskom radiju, radi kao filmski i TV redatelj (dokumentarci i cjelovečernji igrani filmovi). Uredio monografiju *Golik* (1977.). Urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978.), student komparativne književnosti i španjolskog jezika na FF u Zagrebu, objavljuje u časopisima *Revolt* i *Godine*, uređuje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb, Zagreb.

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.

Joško Marušić (Split, 1952.), diplomirao arhitekturu u Zagrebu. Autor animiranih filmova, karikaturista, bio umjetnički direktor Zagreb filma, te Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu. Voditelj je studija animacije na ALU, Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Steve Montal (Philadelphia, Pensilvania, SAD, 1968.), odrastao je u Mexico Cityju. Diplomirao je na UCLA i Yale University. Bio je utemeljivačkim dekanom fakulteta za filmsko stvaralaštvo na University of North Carolina. Djelovao je kao ravnatelj producentskog studija na Chapman University School of Film, a sada je zaposlen u Američkom filmskom institutu kao ravnatelj obrazovnog i posebnog razvojnog programa (AFI Silver Theatre). Sudjelovao je u radu brojnih žirija i izbornih komisija na više od 35 filmskih festivala na azijskom, europskom, sjeverno- i južno-američkom kontinentu.

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.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), apsolvantica 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), Split.

Tomislav Pavlic (Zagreb, 1973.), diplomirao filmsku i TV montažu na ADU (1998.), djeluje kao montažer, Zagreb.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936.), redovni profesor teorije i povijesti filma na katedri za teatrologiju i filmologiju odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Filmski esejist, urednik Filmske enciklopedije i autor više knjiga iz teorije filma, Zagreb.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, urednik u filmskoj emisiji *Omnibus* Radio studenta, suradnik u više časopisa i novina, Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF-u u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* i filmskog programa HTV-a, urednik za film u Pro-leksisovom *Općem enciklopedijskom leksikonu*. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, *Hollywooda* i dr., a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

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.

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 surađuje u filmskim emisijama HR-a. Autorica je više kratkometražnih filmova, Bjelovar.

Ante Škrabalo (Zagreb, 1975.), diplomirao molekularnu biologiju na Harvardu. Ovo mu je prvi objavljeni tekst o nekoj filmskoj temi.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvant montaže na ADU, više godina urednik Radija 101, sada slobodni filmski kritičar, 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.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976.), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1999. g.; trenutno na poslijediplomskom studiju književnosti. Diplomski rad iz filmološke teme obranio kod prof. dr. Ante Peterlića. Objavljivao u raznim časopisima i publikacijama, pretežno eseje, kritike i recenzije iz područja književnosti, filozofije, filma i kazališta. Trenutno piše za *Zarez*, *Filozofska istraživanja* i *Vijenac*, gdje je i član redakcijskog kolegija. Jedan je od osnivača medijske inicijative *Radio.active* u sklopu Multimedijskog instituta. Živi u Zagrebu.

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.

Vijenac

NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte stalne rubrike

FILMSKA SLUŽBA Damira Radića — pregled kinorepertoara VIDEOVIZOR Stjepana Hundića — pregled novih video i DVD naslova

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca — kolumna urednika filmskog programa HRT-a

DÉJÀ-VU Ante Peterlića — o filmskim klasicima te velikim stranim redateljima i glumcima

STROGO KONTROLIRANI ZAPISI Jiříja Menzela — kolumna slavnog češkog filmskog i kazališnog redatelja

ZABORAVI HOLLYWOOD Zvezdane Bubnjar — prikaz neameričkih filmova koji će biti prikazani na HRT-u

FILM NA PRVI POGLED Stjepana Hundića — pretpremijerne recenzije filmova s američkog i europskog kinorepertoara

TOP LISTE — hrvatskih i američkih kino, video i DVD naslova

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz američkog, europskog i hrvatskog filma, filmski časopisi, knjige, CD-romovi i internetske stranice

Od jeseni u Vijencu

HRVATSKA KINOTEKA Ive Škrabala

FILMSKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

TKO GLUMI, ZLO NE MISLI Relje Bašića — sjećanja iz hrvatskog i europskog filma

FILMSKA GLAZBA Irene Paulus — recenzije novih CD-ova

Pročitajte i druge stalne rubrike Vijenca: NOVE KNJIGE, PROZA, POEZIJA, JEZIK, ARHITEKTURA I URBANIZAM, LIKOVNA UMJETNOST, FOTOGRAFIJA, KAZALIŠTE, PLES, GLAZBA, INFORMATIKA, MARGINEKOLOKIJA

Za Vijenac kao stalni kolumnisti pišu i: Željka Čorak, Pavao Pavličić, Zlatko Crnković, Velimir Visković, Ive Šimat Banov, Dalibor Foretić, Pero Kvirgić i Mladen Mazur

PRETPLATNI LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove koja se pretplaćuje:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za članove Matice hrvatske, suradnike Vijenca, učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 150 DEM, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 30105-678-74993 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 30101-620-16/25731-3206505 s naznakom »za Vijenac«. Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2000.

Razgovor Igor Mihrelić Lovčić Emmy Razgovor o autoru i o njegovim djelima. Otkriva se i njegovo novo djelo. Stranica 5	Potpis Aleksandar Fleker Put u Plavstok Dobitnik nagrade Francuske akademije za pripovjedu. Stranica 21	Razgovor Mate Maras Prevoditelji su čuveni jezika Dobitnik nagrade Francuske akademije za pripovjedu. Stranica 15	Novi knjižice Ljubić, Tadić, Bogner-Saban LAZAR BLAŽIĆ
--	---	---	--

Vijenac

Godšte VI. broj 166
Zagreb, 15. srpnja 2000.
Cijena 100,00 kn

ISSN 1530-3787
www.mh.hr/vijenac - vijenac@mh.hr

Razgovor Anetolij Kudrjavcev TREBA LOVITI SPARE Za jednu kopiju od petoro ljudi stane oko koje su svi sretni i zadovoljni. Stranica 5	Razgovor John Maffeyson Novi Rollerball bit će metafizika rata Vijenac suradnik Stjepana Hundića razgovara je sa slavnom američkim redateljem, autorom filma Rollerball. Stranica 48	Velika izložba u pariškom centru Pompidou PICASSOVA VIZIJA KIPARSTVA Vijenčeva dopisnica iz Pariza izvještava o dosad najpošteniji izložbi skulptura velikoga umjetnika. Stranica 27
---	--	--

KAZALIŠNA SEZONA 1999/2000.

Teatarske zaušnice

Kazališni kritičari analiziraju prošlosezonski repertoar Zagreba, Splita, Osijeka, Dubrovnika, Rijeka i Varaždina. Stranica 44

Za Vijenac pišu: Željka Čorak, Pavao Pavličić, Jiří Menzel, Velimir Visković, Ive Šimat Banov, Dalibor Foretić, Pero Kvirgić, Mladen Mazur, Ante Peterlić