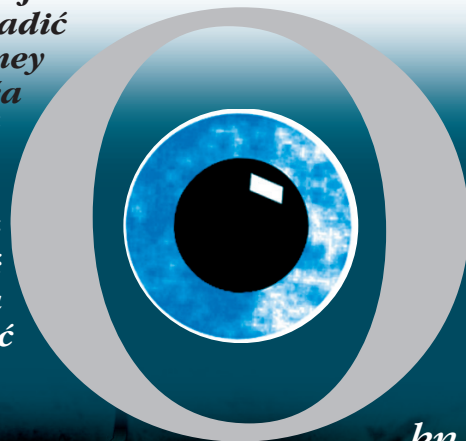


Zagreb
23/2000

Ajanović
Čelan
Gilić
Gotovac
Heidl
Jagec
Kitson
Kovač
Kukoč
Kurelec
Lukanović
Majcen
Manovich
Milićević
Milinković
Nenadić
Paljan
Radić
Romney
Rubeša
Sablić
Susovski
Tomljanović
Turković
Valentić
Vukoja
Žaknić

PLS



kn 50

Hrvatski filmski
LJETO



u broju:

portret autora:

vatroslav mimica

politika televizijskog programiranja

festivali i priredbe:

pula – split – motovun – venecija – bologna

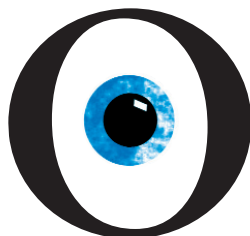
studije i istraživanja:

diskusija o postmodernizmu – prilozi o zagrebačkom crtanom filmu – digitalni film

ljetopisov ljetopis

filmski i videorepertoar

bibliografija



Hrvatski filmski

LJET

OPIS

Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 6. (2000.), br. 23

Zagreb, listopad 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.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

Godišnja pretplata: 120.00 kn

Za inozemstvo: 60.00 USD

Cijena oglasnog prostora:

1/4 str. 1.000,00 kn;

1/2 str. 2.000,00 kn;

1 str. 4.000,00 kn

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

Slika na korica: *Prometej s otoka Viševice*

CODEN HFLJFV

Sadržaj

PORTRET AUTORA: VATROSLAV MIMICA

Damir Radić
NAJLJEPŠI I NAJUZBUDLJIVJI POSAO 3

Damir Radić
FILMOVI VATROSLAVA MIMICE 39
FILMOGRAFIJA VATROSLAVA MIMICE 52

POLITIKA TELEVIZIJSKOG PROGRAMIRANJA

Clare Kitson
CHANNEL 4: JEDINSTVEN TELEVIZIJSKI EKSPERIMENT 55

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen
KRONIKA lipanj/listopad 2000. 59

BIBLIOGRAFIJA 64

UMRLI 64

REPERTOAR

KINOREPERTOAR 66
VIDEOPREMIJERE 92

FESTIVALI/PRIREDBE

Tomislav Jagec
PULA, 2000. 96
PULA 2000. — FILMOGRAFIJA I NAGRADE 103

Diana Nenadić
TRANZICIJA I NAPUKNUTI VIDEOEKAN 105

Tomislav Gotovac
ZONA (Iz bilježnice člana žirija za film) 109
FILMOGRAFIJA I NAGRADE 5. FESTIVALA NOVOG FILMA 113

Igor Tomljanović
MOTOVUN 2000. 116
FILMOGRAFIJA I NAGRADE MOTOVUN FILM FESTIVALA 119

Dragan Rubeša
VELIKI MALI FILMOVI, Venecija 2000. 120

Marin Lukanović
NOVOOTKRIVENE OSOBINE STARIH FILMOVA, Bologna 2000 124

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: DISKUSIJA O POSTMODERNIZMU

Mladen Miličević
DODATNA SMUTNJA U RASPRAVI ŠTO JEST A ŠTO NIJE POSTMODERNI FILM 127

Nikica Gilić
PERIODIZACIJSKA PROBLEMATIKA FILMSKOG POSTMODERNIZMA 132

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: PRILOZI O ZAGREBAČKOM CRTANOM FILMU

Midhat Ajanović
MALI ČOVJEK NA RAZMEĐU SVJETOVA 142

Marijan Susovski
ANIMIRANE FILMSKE REKLAME ZAGREB FILMA (1967.–1977.) 160

Marijan Susovski
POPIS ANIMIRANIH REKLAMNIH FILMOVA ZAGREB FILMA 1967.–1977. 172

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA: DIGITALNI FILM

Lev Manovich
ŠTO JE DIGITALNI FILM? 177

Jonathan Romney
GRAFITI OD MILIJUN DOLARA: BILJEŠKE IZ DIGITALNE DOMENE 186

ABSTRACTS 194

O SURADNICIMA 199

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 6 (2000), No 23

Zagreb, October 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

Cover photography: *Prometej s otoka Viševice*

CODEN HFLJFV

Contents

PORTRAIT OF AN AUTHOR: VATROSLAV MIMICA

Damir Radić

THE MOST BEAUTIFUL AND EXCITING JOB 3

Damir Radić

FILMS BY VATROSLAV MIMICA 39

VATROSLAV MIMICA'S FILMOGRAPHY 52

THE POLICY OF TELEVISION PROGRAMMING

Clare Kitson

CHANNEL 4: A UNIQUE BROADCASTING EXPERIMENT 55

CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CHRONICLE June/October 2000 59

BIBLIOGRAPHY 64

DECEASED 64

REPERTOIRE

CINEMA REPERTOIRE 66

VIDEO PREMIERES 92

FESTIVALS/EVENTS

Tomislav Jagec

NATIONAL FILM FESTIVAL, PULA 2000 96

PULA 2000 — FILMOGRAPHY AND AWARDS 103

Diana Nenadić

THE TRANSITION AND A CRACKED VIDEO SCREEN 105

Tomislav Gotovac

ZONE (from the notebook of a jury member) 109

FILMOGRAPHY AND THE AWARDS OF THE 5th FESTIVAL OF NEW FILM AND VIDEO 113

Igor Tomljanović

MOTOVUN 2000 116

FILMOGRAPHY AND THE AWARDS OF THE MOTOVUN FILM FESTIVAL 2000 119

Dragan Rubeša

GREAT LITTLE FILMS, Venice 2000 120

Marin Lukanović

NEWFOUND QUALITIES OF OLD FILMS, Bologna 2000 124

STUDIES AND RESEARCH: DISCUSSION ABOUT POSTMODERNISM

Mladen Miličević

ADDING MORE CONFUSION TO WHAT IS (NOT) POSTMODERNIST CINEMA 127

Nikica Gilić

PROBLEMS OF PERIODISATION OF FILM POSTMODERNISM 132

STUDIES AND RESEARCH: CONTRIBUTIONS ON ZAGREB ANIMATION

Midhat Ajanović

LITTLE MAN ON THE BORDERLINE OF WORLDS 142

Marijan Susovski

ANIMATED FILM COMMERCIALS PRODUCED BY ZAGREB FILM (1967–1977) 160

Marijan Susovski

A LIST OF ANIMATED COMMERCIAL FILMS BY ZAGREB FILM (1967–1977) 172

STUDIES AND RESEARCH: DIGITAL FILM

Lev Manovich

WHAT IS DIGITAL FILM? 177

Jonathan Romney

A MILLION DOLLAR GRAFFITI: NOTES FROM DIGITAL DOMENA 186

ABSTRACTS 194

ON CONTRIBUTORS 199

Damir Radić

Najljepši i najuzbudljiviji posao

Biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom

Razgovor s g. Vatroslavom Mimicom vođen je pismenim i usmenim putem, odakle potječu i određene neujednačenosti u govorno-stilskom iskazu, pošto je namjera bila u usmenom dijelu intervjua, jednako kao i u ranijem slučaju s g. Antom Babajom, zadržati što autentičniji oblik izravnog razgovornog oblika. Usmeni dio razgovora vođen je u drugoj polovici lipnja ove godine, u zagrebačkom stanu bračnog para Mimica u Preradovićevoj ulici. U razgovoru je sudjelovala i supruga g. Mimice, gospođa Giovanna Gezzan Mimica, koja je bila asistentica redatelja na gotovo svim filmovima svog supruga, redovno potpisivana kao Ivana Mimica, stoga je krotatizirani oblik njezina imena zadržan i u intervjuu.

Porijeklo, djetinjstvo, rana mladost

Damir Radić (DR): Odakle potječu Mimice?

Vatroslav Mimica (VM): Mimice su štokavci Hrvati, došli na obalu mora iz Hercegovine, iz sela Gorice ispod Bilog Briga u drugoj polovici XVII. stoljeća. Prvi je došao Grgo Tavra sa ženom Lucijom. Onda su se Mimice tako prezivali, a novo prezime stekli su po nadimku Grgina sina Mije Tavra, zvanog Mimica. O Grgi je ostala legenda da je u Hercegovini ubio jednog bega pa prebjegao, te kasnije pomogao Mlečanima osvojiti Zadvarje od Turaka. Toga mog predka spominje i Andrija Kačić-Miošić u svom *Razgovoru ugodnom naroda slovinskog*: »...a junački Tavra kapetane mnoge turske glave odsicao...«.

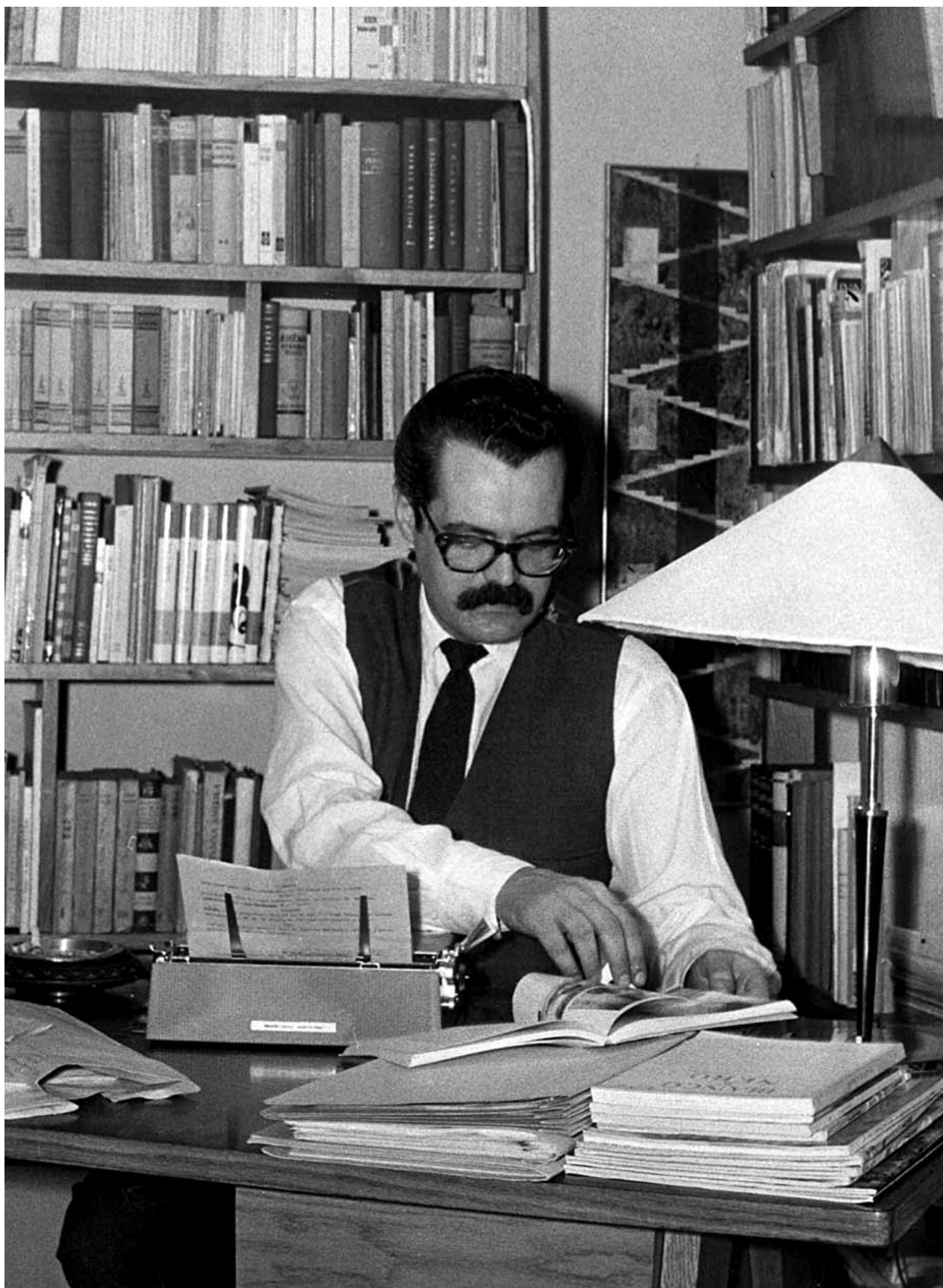
DR: Vi ste rođeni u Omišu; kako ste proveli djetinjstvo i koliko možete osvjestiti djetinje korijene vaše kasnije umjetničke osobnosti?

VM: Rođen sam u Omišu 1923., gradiću blizu Mimica, gdje je moj otac imao veliku trgovinu tekstila koja je propala za vrijeme svjetske krize. Do toga svjetskog i obiteljskog sloma 1931. proveo sam djetinjstvo i dio pučke škole u tom gradiću. Veza s Mimicama bila je, međutim, vrlo jaka, ne samo zbog pršuta, ovčjeg sira i soparnjaka (vrsta kolača od zelja i suhog grožđa), nego najčešće zbog čestih odlazaka na selo babi Mariji, a posebno zbog ljetovanja. U godinama poslije Prvoga svjetskog rata ljudi su bili plodni da nadoknade izgubljene živote u velikoj klaonici, pa je more sve vrvjelo od bezbrojne golišave djece koja su skakala s obalnih sedara i bućkala se u moru. Svaka je sedra (vrsta stijene) imala ime: Goluban, Katurača, Mareja, Mostić, Ploče, Grancikul, itd., i bile su kao neka mitska lica koja su se družila s djetecom. Na večer su stari i mladi sjedili na glavici, zidanom groblju, i uz

mjesečinu pričali priče o svojim doživljajima sa stravinama. Tih stravina bilo je mnoštvo, bio ih je pun zrak, a najopasniji bio je Marijorgo, davao u obličju velikog, sivog magarca koji bi se noću pridružio putniku, pa ako čovjek ne bi bio oprezan, zavukao bi mu se među noge i odnio ga na leđima ravno u propast. No među tim onostranim bićima bio je i jedan simpatični vragolan, Macić, crni čovječuljak od pola metra s bagulinom (štapom) u ruci i okruglim polucilindrom na glavi, koji je ljudima pravio nepodopštine, ali nije bio zao. Bio je i Morski čovik, kojega se moglo vidati uz more, a ja sam ga kasnije, kad sam snimao film *U oluji*, i vidio. Snimali smo ljubavnu scenu na hridinama s vanjske strane Hvara, blizu Svete Nedjelje, kad sam dolje u dubini, na mirnoj površini mora, vidio okruglu ljudsku glavu s velikim očima koje su gledale ravno u mene. Bila je to sredozemna medvedica, vrsta tuljana koja beznadno izumire, pa je vjerojatno došla da me pozdravi prije odlaska. Pričam o svemu tome, jer je magijski svijet koji sam u djetinjstvu intenzivno doživljavao tada ušao u moju svijest i nije je nikad napustio. Dapače, njega sam kasnije našao u filmu i stavljao u film.

Drugi, ne manje važan dio moga djetinjstva bila je — povijest. Omiš je u prošlosti bio jako i neosvojivo gusarsko gnijezdo. Cijeli je kameni gradić bio u znaku tog davnog vremena i svi su se njegovi građani time jako ponosili. Na ušću Cetine postojao je, a možda je i danas, podvodni kameni nasip »mostina« koji su izgradili gusari. Kad bi ih napala mletačka galija, oni su se lakim i brzim brodicama »leutima« bijegom spašavali u rijeku Cetinu, a galije su nasjele na mostinu. Tada bi svi, stari i mladi, bogati i siromašni, nasrnuli u pljačku galije, pa tko što ugrabi. Na Veliki petak, u procesji zakukuljenih ljudi, od kojih je jedan — najveći griješnik grada te godine — bosonog vukao na leđima, kao pokoru, teški i glomazni drveni križ, mjesni župnik don Sime Vulić nosio je pred sobom čvrsto, u obim rukama »feralić«, skupocjenu monstrancu koju su davno omiški gusari opljačkali s neke mletačke galije. Svi su se dičili tim plijenom i o njemu govorili s pobožnošću. A da se ne bi zaboravila gusarska okrutnost, djeca su pred noge bosonogom nosaču križa bacala oštre puntine (čiode) koje su mu se nemilosrdno zabadale u noge.

Treći, a možda i najvažniji, dio mog djetinjstva bio je neprekidni pokret svih slika i zvukova koji su me okruživali. Omiš je krasan gradić, smješten pod samim zidinama Mosora i Kosmatice. Pored njega se rijeka Cetina ulijeva u more, prolazeći prije samog ušća kroz golemi kanjon koji je stotinama



milenija godina dubla. Uz obale Cetine ljudi su često sjedili i gledali njezine vode. Reklo bi se — držala ih je dalmatinska fjaka, mlitavost. A oni su pažljivo promatrali pokret vode, njezine virove i nisu o ničemu drugom posebno mislili. Osim rijeke Cetine u pokretu je bilo sve: more u jugu, buri i bonaci i lišće Kaštelanovih jablanova u Zakuću. Oblaci i cvileći limeni dimnjak »makako« pred mojim prozorom, koji je bio moj dobar prijatelj i ja sam ga zvao Dilber. Zatim galebovi, pa jegulje koje su hvatali na ušću Cetine u jesen prije njihova puta u Saragatsko more, a koje su se micale čak i kad su ih pekli u vrelom ulju. Dva brda koja su se nadvila nad Omišom imala su profile ogromnih divova koji su samo prividno spavali, jer kad su gromovi u njih udarali, njihova su srca orila jekom po nekoliko minuta. Jednako je bilo kad ih se je u kanjonu izazivalo uzvicima: Cuješ li me? Oni bi dugo poslije toga: UJEŠEME, UJEŠEME, uješeme... Nije onda ni čudo da sam u svojoj petoj godini bio pobjegao od kuće sa Ciganima čergarima, pa su me tek nakon nekoliko kilometara dostigli i dobro istukli.

DR: *Ta priroda u pokretu koju spominjete očito ima neke veze s filmom kao umjetnošću pokretnih slika.*

VM: Govoreći o pokretu svega (*pantha rhei*), ja naravno aludiram na film kao pokretnu zvučnu sliku. Možda samo umišljam da je to sve bilo tako, ali možda je ipak i bilo. U svakom slučaju ja čvrsto vjerujem da postoji duboka unutarnja veza između slike u pokretu i poezije.

»Oduvijek ima tajnih veza između pjesnika i breza« — rekao je Dobriša Cesarić. Također čvrsto vjerujem da najljepše legende čovječanstva nisu slučajno nastale uz vatru, nego da su ih nadahnuli pokreti plamenih jezika i lelujave sjenke pripovjedača i slušača okupljenih oko ognjišta. Današnje nam je ognjište — hladno svjetlo televizora.

DR: *Sjećate li se svoga prvog filma? Pretpostavljam da se prvi susret s filmom dogodio u djetinjstvu.*

VM: Točno se sjećam prvog filma koji sam vidio. Bio je to *Kralj kraljeva* Cecila B. De Millea, čije ime onda nitko nije znao, jer je film nastajao sam od sebe, stvarao ga je sam Bog. Imao sam pet-šest godina i roditelji su me sa starijom sestrom i bratom povelili u kino *Ivezić* blizu omiške pjace. Naša susjeda, nezgodno joj je reći ime, nije htjela ići, jer da je već bila u kinu i da znade što je to. Prošli smo kraj gospođe Ivezić koja je dostojanstveno sjedila na kasi s ogromnom punđom na glavi i kazala: »Vidjet ćete, gospođa Mimica, krasno je, ja sam se do sita naplakala. Pri tome je iz pundže izvukla ogromnu dugu iglu i opet je vratila u kosu, a ja sam bio siguran da je sebi probila glavu. Za vrijeme filma, dok je Isus molio u Getsemanskom vrtu a iza njega su se prikradali rimski vojnici, na stolicama pred nama neke su starice uzbuđeno šaptale: »Okreni se, Isuse moj, uvatit će te!« Ja sam poslije toga danima razmišljao, što bi bilo da se je Isus tada doista okrenuo i pobjegao.

DR: *Jako ste vezani za svoje djetinjstvo i rodni kraj, često odlazite u Omiš, Mimice?*

VM: U drugoj polovici pedesetih moja Lina (ime od milja supruge g. Mimice; op. D. R.) i ja kupili smo u Mimicama teren s malom plažom i borovom šumicom, pa da ćemo

tamo graditi kuću/atelje. Teren se zvao »Vrića žala«. Dali smo za njega sve novce koje sam dobio za *Jubilej gospodina Ikla*. No stvari su se zamrsile jer lokalni seoski moćnici nisu iz zavisti i zlobe htjeli dati suglasnot za gradnju. Dugo smo se, godinama, natezali oko toga, a kad smo na koncu od općine Omiša dobili dozvolu, stvar nam se bila toliko ogadila da smo teren prodali prvom kupcu koji je naišao. Time sam ja zauvijek spustio zavjesu na taj dio svog života i nikad se više nisam pojavljivao dolje. A svoju vriću žala naravno da i sada nosim na leđima, hodajući ovim čudesnim lukom života od magijske svijesti do Interneta.

DR: *Cijelo ste djetinjstvo proveli u Omišu odnosno Mimicama?*

VM: Kad mi je bilo osam godina moja se obitelj preselila u Split. Nakon propasti trgovine mog oca bilo je donijeti odluku hoćemo li kopati zemlju ili knjigu. Moji su se roditelji odlučili za knjigu, te su nas teškim naporom školovali. U Splitu sam završio pučku školu i šest razreda gimnazije. U tom vremenu mnogo sam čitao, posebno ruske pisce Dostojevskog, Tolstoja, Turgenjeva. Imali smo u kući smeđe *Minervino* izdanje Krležinih djela i ja sam ga čitavog pročitao. Od profesora u gimnaziji dobro pamtim Tonka Soljana, prirodošlovca od kojeg sam prvi put čuo da i životinje imaju inteligenciju i osjećaje, te Vladu Rismonda, profesora hrvatskog jezika koji me je naučio da je knjiga života mudrija od svih napisanih knjiga. U splitskom sam periodu propušio, uživao u dimu cigarete i od onda, eto već šezdeset godina, neprekidno pušim.

Odlazak u Zagreb; rat

DR: *Kad ste došli u Zagreb?*

VM: Otac se financijski oporavio i u Zagrebu otvorio bistro. Tako sam zadnja dva razreda gimnazije završio u Zagrebu, postao Zagrepčanin i upisao medicinu, jer je to bila tradicija u obitelji. Poslije rata 1941.-45. nastavio sam studij medicine kao vojni student i došao do zadnjeg ispita koji sam odugovlačio i nikad nisam položio da ne bih morao ići kao funkcioner vojnog saniteta na dužnost u Beograd. Uspio sam se nekako demobilizirati uz pomoć Ivana Šibla, Veljka Vlahovića i tadašnjega hrvatskog partijskog rukovodioca Zvonka Brkića, koji me je poslao ravno u Jadran film za generalnog direktora, uz napomenu da me tamo šalje po kazni. Prije toga sam nešto pisao, osnovao 1946. *Studentski list* i bio jedan od urednika u časopisu *Izvori*, zajedno s Josom Barkovićem, Slobodanom Novakom, Đurom Šnajderom i Antom Zemljarem.

DR: *Možete li reći nešto više o vašim ratnim danima?*

VM: Što se tiče mog sudjelovanja u Narodno-oslobodilačkoj borbi, moram reći da nikad nisam o tome rado govorio, jer sam se uvijek osjećao blokiran silnim trijumfalizmom i patetikom s kojima se o tome pričalo. Zbog toga nisam uradio ni jedan film na temu NOB-e, kako je to bilo uobičajeno, osim *Makedonskog dijela pakla*, gdje mi je drugo podneblje omogućilo da bar donekle uspostavim potrebnu pripovjedačku distancu. Za mene je sudjelovanje u SKOJ-u, NOB-i, antifašističkoj borbi bilo prirodno i normalno opredjeljenje, jer

nisam mogao prihvatiti građanski konformizam i biti ravnodušan prema zlu. Ne mislim da je to neka moja posebna vrlina, jer su se tako ponijele stotine i stotine hiljada znanih i neznanih pripadnika moje generacije. Istina je da smo o mnogočemu imali iluzije koje su se srušile, ali u onom osnovnom, a to je pobjeda dobra nad zlom, siguran sam da nismo grijehili.

DR: Što mislite o usporedbama i izjednačavanju komunističkog i naci-fašističkog totalitarizma?

VM: Kad se danas poistovjećuju fašistički i komunistički totalitarizam mislim da se radi greška koja bi mogla biti sudbonosna za daljnji razvoj naše civilizacije. O zlu i zločinaštvu fašizma i rasne teorije napisano je mnogo i analitički, a o komunističkoj utopiji i o tome kako je put u pakao popločavan dobrim namjerama, odnosno kako su dobre namjere popločavale taj put u pakao, koliko ja znam napisano je vrlo malo, a da to ne bi bila propaganda i politikantstvo. Kod nas skoro uopće ništa. Jedino što se sjećam jednoga odličnog intervjua Darka Bekića, našega sadašnjeg ambasadora u Portugalu, koji je prije nekoliko godina postavio izvanrednu distinkciju između geneze fašizma i komunizma. Želim reći, da bez stvarne analize i ocjene korijena i pojave tzv. realnog socijalizma i birokratskog komunističkog jednogumlja svijet zaista riskira da se tako nešto opet ponovi i to u nepopravljivom obliku, pa da nas neke nove dobre namjere ne odvedu definitivno u propast, kao onaj Marijorgo iz mojih mimičkih priča. Jer, ne smijemo živjeti u iluziji da smo jedina inteligentna vrsta u svemiru, te da smo zbog toga izabrani i zaštićeni. Radije vjerujemo da su već mnoge svemirske civilizacije nestale, jer nisu znale preživjeti u borbi za opstanak.

DR: Kažete da ste bili blokirani ratom i da osim makedonskog izleta niste snimili nijedan partizanski film, no rat se ipak provlači kroz velik dio vaših igranih filmova: njegove duboke posljedice izrazito su prisutne u U Oluji, Prometeju s otoka Viševice (gdje su u retrospekcijama prisutni segmenti pravog partizanskog filma), Ponedjeljku ili utorku, Kaja, ubit ću te! (koji se najvećim dijelom odvija u vrijeme rata i mogao bi se žanrovski označiti kao ratna art drama), Hranjeniku (čija se radnja također zbiva u vrijeme Drugoga svjetskog rata, no u izoliranom miljeu koncentracionog logora), Posljednjem podvigu diverzanta Oblaka. Također, napravili ste i jedan crtani ratni film, prilagodbu Kaštelanovih Tifusara. Kod vas je dakle i te kako bila prisutna ratna problematika, čini mi se štoviše da bi se možda moglo govoriti i o svojevrsnoj opsjednutosti ratom, njegovom prirodom i posljedicama.

VM: Bio sam blokirani u odnosu na svoju partizansku prošlost i nisam volio taj trijumfalizam, cijelu pompu koja se oko toga stvarala. Meni je to djelovalo malo ljudožderski, živjeti na račun nečega što je bilo. Ali kao što sam rekao, ni ja sam nisam mogao uspostavljati onaj pravi odnos distance prema toj temi, prema ratu. I to ne iz nekih ideoloških razloga; jednostavno, to se bilo inkorporiralo u mene, kao dio moje mladosti, kao jedna cjelina koju sam ja kao gradsko dijete intenzivno primio. Iz mojih partizanskih dana uvijek se nastojim sjetiti onih lijepih trenutaka drugarstva i požrtvornosti, čega je bilo jako mnogo, a neizbrisivo su mi ostale u pamće-

nju slike prirode koje sam kao gradsko dijete doživljavao kao samo čudo. Recimo, na primjer, svitanje i buđenje dana u stoljetnim slavonskim hrastovim šumama, kad se među katedralski visokim stablima dolje pri dnu, među niskim grmljem vuku tanki pramenovi magle, odnosno vile plešu kolo. Tu lirsku situaciju jednoga ratničkog jutra prekrasno je i jedinstveno lijepo uhvatio (Gordan) Lederer u onom svom poznatom predsmrtnom filmu s Banije. Trebao je za to dobiti sve moguće Oscare. A kad smo već kod televizije rado spominjem i film Dominika Zena o Svenu Lasti, kojega zbog čistoće i profinjenosti smatram remekdjelom na temu nedavnog rata u Hrvatskoj.

DR: Poseban odnos prema prirodi, koji spominjete, i te kako je vidljiv u vašim filmovima.

VM: Da, taj moj doživljaj prirode, osjećaj pustolovine — ja sam u partizane naime otišao iz mamimog toplog kreveta, ni iz kakve prisile.

DR: Koje ste godine otišli u partizane?

VM: 1943., ali sam godinu dana prije toga radio ilegalno u Zagrebu i nosio glavu u torbi; to je bilo dosta ružno vrijeme.

DR: Kakvom ste se ilegalnom djelatnošću bavili u Zagrebu?

VM: Povezivao sam partizanske simpatizere. To je sve izvana djelovalo naivno, nije tu bilo nekih udarnih akcija, nije bilo pucanja. Radilo se o štampi, dijeljenju letaka, razmjeni informacija, skupljanju pomoći za partizane itd. Išao sam kod svojih profesora s Medicinskog fakulteta i dobivao od njih novce za partizane.

DR: Nije vas bilo strah dolaziti kod profesora i tražiti pomoć za partizane? Kako se to uopće radilo?

VM: Nije se išlo na slijepo, sve je to bilo po uhodanim kanalima. Recimo, profesor kemije Pinter, Pićin (Tomislava Pintera) otac, jednog dana iz čistog mira mi pride i kaže »hoćete kolega doći k meni«. Onda je izvadio novce i rekao: »ovo bih ja dao, ovo je moj prilog«. Ja se pravim da ne znam o čemu je stvar: »kako meni, šta meni...«, ali on je znao da ja to radim, jer sve se zapravo znalo, čudo jedno. Inače, svatko je idiot tko kaže da ga nije bilo strah, to su čiste budalaštine. Pogotovu u ratnim sukobima. Ja sam imao jedno strašno ratno iskustvo, prilikom njemačke protuofenzive 1944., u kasnu jesen 1944. Kad je već počela ta protuofenziva nas su stavili na tzv. virovitički mostobran. Rusi su bili s one strane Drave. Mi smo branili jedan vrlo osjetljiv položaj na tom mostobranu, Bujanj se zvao, i tamo smo bili skoro tri mjeseca. Ja sam bio partizanski doktor. Izdržali smo tri mjeseca, bila je stvorena tako nekakva atmosfera da ne smijemo popustiti. Kad je brigada došla na taj položaj bilo nas je skoro tisuću, a kad su nas povukli, bilo nas je oko dvjesto. Ostali su što poginuli, što teško ili lakše ranjeni (u partizanima je inače aksiom bio čuvati ranjenike; to je bio takav jedan jak zakon koji se ni po koju cijenu nije smio prekršiti, to je bio način obrane jer je svatko od nas mogao biti ranjen i morala se stvoriti takva etika da se ranjenika ne smije ostaviti; prije moraš poginuti nego ostaviti ranjenika; nije to bila nikakva vrsta milosrđa, nego oblik samoobrane). Bilo je situacija kad je došlo do mijesanja vojnika pa se nije znalo tko je tko, jer to nije bio front s jasnim linijama razdvajanja. I kad

bi došao juriš, ljudi bi se izmješali. Ja sam inače pored skal-pela i ostale medicinske opreme nosio i šmajser; morao sam ga imati, braniti se.

DR: *Tu ste se tukli s ustašama, domobranima, Nijemcima?*

VM: Nijemci su bili jako žestoki, oni su se bili povlačili iz Grčke, kompletna njemačka vojska. Čuvali su svoju odstunpicu, tako da im je ovaj koridor u sjevernoj Hrvatskoj bio dragocjen. Sa strane NDH u borbi je bila Plava divizija, a u toj Plavoj diviziji bilo je jako puno crnih, Bobanovih ustaša iz Jasenovca; sjećam se tih faca.

DR: *Vi ste kao liječnik sigurno imali pune ruke posla.*

VM: Trebalo je praviti i manje operacije pa i amputacije, bile su to gadne rane od artiljerije.

DR: *Virovitički mostobran, Bujanj — to vam je bilo najtraumatičnije ratno iskustvo?*

VM: To je bio jedan intenzivan i strašan ratni doživljaj. Mi ga možda u ono vrijeme i nismo osjećali tako u svakom trenutku — umoran si pa zaspis, pa si moka pa se osušis pa si zbog toga zadovoljan, ima i toga, ali generalno, bilo je to strašno iskustvo. Sjećam se da sam jedno desetak godina poslije rata sreo svog ratnog komandanta, zapovjednika Zagorske brigade Ivicu Družinca, s kojim sam se bio sprijateljio za

vrijeme rata. On je bio jedan fini dečko. Bio je žandar u staroj Jugoslaviji, u Hrvatskom zagorju, bio je pravi Zagorec i imao je neko vojno obrazovanje. Sreo sam se tako s njim desetak godina poslije rata, on je nešto bio oslabio na živcima pa sam ga išao posjetiti u Krapinske toplice. Pitao me je jel' se sjećam — a ti naši stari borci sjećali su se svega, to je užasno kako su se ti ljudi koje je vrijeme pregazilo dobro sjećali, jedan mi je došao i rekao »jel' se sjećas kako si me na leđima prenio preko Sutle«; ne želiš ga uvrijediti pa kažeš »kak' se ne bi sjećal«, a nemaš pojma o čemu priča — dakle pita me Družinac »jel' se sjećas kad smo stajali pred štabom a kraj nas su počele padati granate, a ti si mirno stajal', nisi se ni maknul'; ja sam te krajem oka gledal i onda je mene ko komandanta bilo stid da ja pred tobom pokažem da me je strah pa sam stajao pored tebe na nogama, a to je bilo blesavo«. Rekao sam mu »Ivica mene je bilo strah, ali ja sam imao stid od tebe da ga pokažem!«. Zato kad pričaju o neustrašivosti, to su budalaštine.

Inače što se tiče mog osobnog doživljaja ratnih strahota iz Drugoga svjetskog rata, ja sam bio siguran da nikad nitko neće saznati što sam kao mladić, radeći u sanitetu kao 'doktor', prošao na prvoj liniji. A onda sam vidio Spielbergov film *Saving Private Ryan* i doživio duboku katarzu, posebno u sceni obrane mosta. Jer to je bilo upravo tako, a meni se



Vatroslav Mimica i Oktavijan Miletić 1955.

vratilo nekom čudesnom kometskom putanjom. U tom je, naime, filmu moj sin Sergio bio prvi Spielbergov pomoćnik, te mu je po prirodi svog posla pripremao i namještao scene za snimanje. A ja u svojoj kući zaista nisam nikad davio ni svog sina ni svoju suprugu raznim ratnim pričama u onom smislu — »ja iza grma... itd«.

DR: *Kako ste se uopće bili odlučili da idete, kako se je onda govorilo, u šumu?*

VM: To je išlo po logici stvari, nisam više mogao izdržati u Zagrebu. Inače, otišao sam u partizane na vrlo interesantan način. Bio sam izgubio prvu vezu, onda sam lutao po gradu i nisam znao kako i šta. I sreo sam tako jednu gospođu za koju sam nešto možda slutio da je imala neke veze sa sindikatima prije rata. I ja joj otvoreno ispričam svoj problem, a ona mi kaže: »u redu, ja ću te prebaciti«. Smjestila me je u jednu kuću iznad Britanca (Britanskog trga), tamo sam ostao par dana i čekao vezu. Ona mi je inače bila rekla da moram uzeti crno odijelo, kao da idem na svadbu. I onda smo lijepo sjeli u autobus u Dubravi, kupili kartu, prešli rampu, tj. tu neku granicu (govorilo se za NDH da se u njoj smije svirati harmoniku »jer ako je preveć rastegneš buš prešela na partizansku stranu«), autobus je vozio otprilike tričetvrt sata i onda smo došli u Oborovo, mjesto blizu Zagreba. Ja gledam kroz prozor i vidim neke vojnike. Mislim si — ustaše, a to su bili partizani. Shvaćate? Autobus je normalno vozio između Zagreba i Oborova, a u Zagrebu su bili ustaše, u Oborovu partizani! I tako sam ja u crnom odijelu prešao na partizanski teritorij, niko me ništa nije pitao, ni propusnicu, ni bilo što drugo.

DR: *U partizanima ste stekli konkretno medicinsko iskustvo?*

VM: Ja sam završio tzv. prvi državni. Prvi državni — to su bili teorijski predmeti; još nisu bili klinički. Kad sam došao u partizane u početku sam tajio da sam medicinar, međutim su me prokužili.

DR: *Zašto ste tajili?*

VM: Nisam htio da se zna, htio sam biti normalan vojnik, ali su me prokužili i poslali me u sanitet. I cijelo vrijeme sam bio u tom sanitetu.

DR: *Jeste li bili na Petrovoj gori, u partizanskoj bolnici?*

VM: Nisam. Ono što je posebno interesantno, ja sam dugo bio u bjelovarskom području, tamo je bio dosta veliki oslobođeni teritorij, kako smo mi to zvali, a ja sam bio jedini doktor. Morao sam asistirati i kod poroda žena, zvali su me i seljaci okolo, nisu imali nikog drugog. Ali sam imao sreću da je kraj Bjelovara, u mjestu Velika Kapela, bio jedan liječnik, doktor Oroz, koji je bio jako dobar liječnik, a surađivao je s nama partizanima. I onda sam ja dolazio po noći k njemu, to je bilo nekih dvadesetak kilometara od nas. Savjetovao sam se ako je bio neki teži slučaj, ako je trebalo nekog rendgenski pregledat i tako dalje. On se zbog svoje obitelji nije usuđivao izlaziti na partizanski teren, ali sam se s njime uvijek savjetovao, on mi je davao knjige, priručnike, ja sam mu to vraćao i tu sam stekao neko iskustvo, znanje.

DR: *Vi ste cijelo vrijeme rata bili u tom sjevernijem području?*

VM: Ja sam bio u sjevernoj Hrvatskoj. Poslije smo osnovali Deseti korpus zagrebački, gdje sam se jako sprijateljio sa (Ivanom) Šiblom; zapravo on mi je na neki način spasio život. Poslije svega ovog užasa kojeg smo prošli na Bubnju, malo sam bio u psihičkoj krizi. A prije toga sam u ovim našim partizanskim časopisima znao napisat neku bilješku; to je bilo malo pismenije nego što se obično tamo radilo, malo izvan onog štancanog načina pisanja koji meni nikad nije ležao, i on (Šibl) je to zapazio. I poslije Bubenja, on je mene povukao u štab korpusa. Tamo je bio formirao neki politički odjel i nas je nekoliko skupio u to; stavio nas je u zavjetrinu. Tu sam ostao dva mjeseca, onda nas je Šibl, mene i još dvojicu, poslao u jedinice kao vršioce dužnosti političkih komesara. Ja sam potkraj rata bio vršilac dužnosti političkog komesara Gupčeve brigade. A to je praktički značilo da smo kad je bio juriš ja i komandant morali uzeti pištolje u ruke i prvi krenuti.

DR: *To je već sam kraj rata čija je kruna, što se Hrvatske tiče, ulazak partizanske vojske u Zagreb. Vi ste bili u sastavu Desetog korpusa zagrebačkog, kojem nije dozvoljeno da prvi uđe u grad.*

VM: Ja samo znam da naš korpus zagrebački nije smio ući prvi u grad. Kad smo nakon neprospavanih noći (zadnjih petnaest dana takoreći nisam silazio s konja) došli u Zagreb — moja je majka bila u špaliru koji nas je dočekao kod Petrove crkve i mahala mi; poslije navečer sam ulovio pola sata vremena i došao doma; trebao sam se okupati i ići dalje — mi smo, naš korpus, mislili ići dalje na zapad, takav je bio tempo kretanja: no došao je befel da Deseti korpus ostaje u Zagrebu. Kao zbog toga da čuvamo Zagreb i držimo red u njemu. Tek kasnije, ja sad to mogu rekonstruirati, poslali su uglavnom vojvođanske odnosno srpske jedinice tamo, za Bleiburg. Imali su plan koji je bio unaprijed zamišljen, da tamo treba sve potući, zatamaniti. Nije se o tim stvarima onda moglo ni slučajno znati, mada su naravno postojali kuloari pa su se mnoge tajne znale prepričati, ali ovakve stvari su bile takvom zavjerom šutnje doslovce blokirane da...

DR: *A kako ste doživljeli to što vam nisu dali da prvi uđete u Zagreb?*

VM: Bili smo bijesni i ljuti, ali ne znate vi što je to boljševička škola. To su vam tako neki čudetni vučji mentaliteti. Ako bi neki rukovodilac pao u nemilost, kad bi slučajno došao negdje, u neko svoje dotadašnje društvo, znalo bi se gdje sjedi, ali za njega mjesta više ne bi bilo. Uvijek bi se po tom boljševičkom principu pronašla neka varijanta: nas su npr. zadržali u Sesvetama, s tim da mi kao zagrebačka jedinica — a mi smo bili elitna hrvatska jedinica jer u Desetom korpusu zagrebačkom bilo je više od devedeset posto Hrvata, dobar dio baš Zagrepčana — moramo doći uredni u Zagreb, a ne oznojeni s terena itd., i onda smo mi jadni taj dan čizme laštali i sređivali se tako da bi u međuvremenu mogle ove neke odrpane srpske jedinice ući u grad prije nas. Nismo mi naravno mogli u ono vrijeme tako interpretirati, ali smo bili jako nezadovoljni; nismo bili nimalo sretni.

Sukob s informbiroom; direktorski mandat u Jadran filmu; odnos prema Đilasu

DR: 1948. dolazi do sukoba sa Staljinom i istočnim blokom. Kako ste se snašli u tim zbivanjima?

VM: Nisam imao nikakve dileme, jer mi je cijeli taj svijet dogmatizma bio stran. Osim toga ja sam se odgajao na Krleži i dobro sam bio upoznat s Krležinim sukobom na ljevici. Moj osobni doživljaj bio je taj kad smo se na vitrovitičkom mostobranu susreli s Rusima: to su bili divljaci, čisti divljaci. Mi smo naravno bili naivni, susreli smo se s njima raširenih ruku. Sjećam se, u štabu je to bilo (uvijek je odmah do kuće u kojoj je bio štab bila moja ambulanta; ja sam redovno ručao u štabu), kad su došli ti nesretni Rusi. Iz susjedne je sobe moja bolničarka počela urlati. Ja sam otišao unutra i imao što vidjeti: Rus, kreten, htio ju je silovati. Zgrabio sam ga i izbacio van, skoro je došlo do pištolja. Tako da sam s Rusima imao vrlo jasno iskustvo, o čemu se tu manje-više radi. I zato mi te stvari, kad je došlo do raskida sa SSSR-om, nisu bile nimalo dvojbene. Osim toga bio sam ipak odgojen humanistički, imao sam, da tako kažem, dosta literature u sebi. Ali to vrijeme sukoba sa Staljinom bilo je takvo da čim je netko nešto malo rekao, jednu riječ, ili je šutio u nekom neodgovarajućem momentu, preko noći je nestajao. Mislim da je kasnije prvi bio (Antonije) Isaković koji je govorio o tim protostaljinjskim čistkama. Netko mu je dao dozvolu da to napiše. Ili recimo o Bleiburgu, to se nije moglo ni u snu pomišljati na takve stvari.

DR: Recite, kako je došlo do toga da su vas kao vrlo mladog čovjeka postavili za generalnog direktora Jadran filma?

VM: Takvo je vrijeme bilo, vrijeme kadrova. Ja sam već bio pomalo poznat i preko tog časopisa *Izvor*. Smatrali su me čovjekom od kulture. U *Jadran-filmu* su inače bile česte smjene. Prije mene u kratkom roku bilo je smijenjeno tri-četiri direktora. Ja sam bio jedini koji nije dobio nogu, nego sam sam otišao. *Jadran-film* je inače bio smješten na Jordancu, gdje je poslije nastala škola (gimnazija). Tamo je bila uprava, a ateljee smo imali na Šalati. Na Šalati je bila jedna velika hala, popovska, koja je njima bila privremeno rekvirirana; poslije im je vraćen njihov dio. U toj hali imali smo svoje ateljee. Ja sam bio jedan od prvih koji je tražio novu lokaciju za studije i prije mog odlaska smo izborili tu sadašnju lokaciju u Dubravi. Iza mene je došlo do podvajanja između *Jadran-filma* kao produkcije i *Dubrava-filma* kao poduzeća za usluge.

DR: Koliko ste proveli na mjestu direktora?

VM: U *Jadran-film* sam došao u proljeće 1950. i tamo, najprije na dužnost generalnog, a zatim umjetničkog direktora, proveo blizu dvije godine. Kroz to vrijeme, nakon sastanaka i dnevnog potpisivanja papira, učio sam u pogonima sve faze izrade filma, zarazio se njime, pa videći da kancelarijski i birokratski posao nije za mene, otišao u neizvjesnost slobodne profesije i počeo raditi svoje filmove.

DR: Koji su filmovi obilježili vrijeme vašeg mandata?

VM: Za vrijeme moje uprave u *Jadran-filmu* proizvedeni su, pored brojnih dokumentaraca, *Bakonja fra Brne* Fedora Hanžekovića, u to vrijeme vrlo dobro primljen kod nas i u

svijetu, *Plavi 9* Kreše Golika, te *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića. Za *Ciguli Miguli* kazao sam scenaristu Joži Horvatu, mom partizanskom drugu i rukovodiocu — »Čuj, Joža, za to ne bu dovoljno samo odobrenje Savjeta!«. Nakon nekoliko dana on mi je donio vrlo pozitivnu recenziju Milovana Đilasa i ta me je recenzija osobno pokrila kod partijske istrage, kad je film bio zabranjen. Ta simpatična i relativno bezazlena satira bila je odobrena za prikazivanje tek dvadesetak godina kasnije. Očito je da se tada pojavila prerano. Najveću je traumu doživio Branko Marjanović, odličan redatelj, veliki gospodin i učitelj svih nas. Ali u to strogo vrijeme morao je i svaki osmijeh imati odobrenje, pa smo Fadil Hadžić i ja ozbiljno razmišljali predložiti Ministarstvo smijeha.

DR: Spomenuli ste Đilasa. Kako ste doživjeli njegov pad početkom odnosno sredinom pedesetih?

VM: Ja sam bio dosta uključen u tu njegovu reformu, ne organizaciono nego u glasnim razgovorima. To je djelovalo vrlo simpatično, vrlo simpatično, te njegove liberalne ideje; nije se znalo što je sve otraga, dok nije pao. Kad je pao nije bilo dileme jer Tito je bio vrhovni autoritet, to se nikako ne može zaboraviti. Tito je bio jedan relativno prosvječeni apsolutist i vrhovni autoritet u svakom pogledu. I kad je on neku stvar, pa tako i ovu s Đilasom, na određen način procijenio, onda se o tome više nije diskutiralo. Odnos prema vrhovnom autoritetu je jako dobro prikazao (Andrej) Končalovski u svom filmu *Unutarnji krug*, rađenom po autentičnim zapisima kinooperatera koji je vrtio filmove za Staljina. Končalovski je sjajno uhvatio atmosferu međusobnog odnosa Staljina i kinooperatera, tu jednu luđačku vjeru tog dečka koji je vrtio filmove za Staljina.

DR: Je li bilo još škakljivih zgoda za vrijeme vaše uprave u *Jadran-filmu*?

VM: Kad čitam nečije autobiografije, uvijek pomišljam da je to borba za bolju prošlost, što vjerojatno i jest. Ali, kad sam se već dao natjerati da govorim, nema mi druge nego nastaviti. Pa tko hoće vjerovati, nek vjeruje. Za vrijeme mog direktorskog mandata doživio sam dvije epizode koje su uistinu bile opasne. Najprije o onoj blažoj. Bilo je vrijeme Golog otoka poslije Informbiroa.

Vladimir Tadej, u to vrijeme predviđeni scenograf za film *Bakonja fra Brne*, upao je u veliko sranje, bio je od Komiteta proglašen društvenim ološem i izbačen iz Partije, jer mu se jedan znanac bio povjerio da je informbiroovac, a Tadej ga nije prijavio. Sada je bilo odlučiti da Tadej ode ili ne ode s ekipom na teren. Podmetnuo sam leđa i poslao Tadeja da radi svoj posao u filmu, a zbog toga samo za dlaku što nisam i ja bio poslan na Goli otok.

Druga je epizoda bila mnogo gadnija. Jedne nedjelje rano ujutro, bio je i neki državni praznik, došao je u moj stan ing. Albert Pregernik, šef našeg tonskog odjela i utemeljitelj filmskog tona u Hrvatskoj, te me uspaničeno upitao — jesam li ja odobrio da se iz *Jadran-filma* odvozi filmska tehnika. Došlo je, naime, na Jordanovac, tadašnje sjedište *Jadran-filma*, nekoliko kamiona iz Beograda s pismenim naređenjem jednog Rankovićeva pomoćnika da uzmu tonsku i laboratorijsku opremu. Tada je u beogradskoj štampi vođena kampanja

za centralizaciju filmske proizvodnje u filmskom gradu u Košutnjaku, jer da smo mi mala zemlja i da je preskupo imati nacionalne kinematografije. Sjeo sam u auto sa šoferom Mačekom, koji je tražio da ga se zove Mačka, jer je prezime bilo nepopularno, pa krenuo u potragu za hrvatskim rukovodiocima. Konačno sam pronašao u jednoj vili kraj Samobora svog mentora Zvonka Brkića i on je to sredio specijalnim telefonom, tako da su se kamioni vratili u Beograd prazni. Kasnije su, za vrijeme jedne druge uprave u *Jadran-filmu*, ipak uspjeli ostvariti dio te svoje opsesije, pa su odnijeli sav povijesni arhiv, posebno onaj iz NDH, te ga smjestili u beogradsku kinoteku.

DR: *Kako je došlo do vašeg odlaska s mjesta direktora Jadran filma?*

VM: Vrlo jednostavno. Otišao sam onima koji su me postavili i rekao da ne želim više biti direktor.

DR: *Oni su to prihvatili?*

VM: Pa nisu bili oduševljeni, ali...

DR: *Ostavku ste dali da bi sami mogli raditi filmove?*

VM: Da, ja sam se htio osloboditi te obaveze, a iz filma više nisam mogao, želio sam početi režirati. Nije inače bilo nikakvih problema oko mog odlaska s direktorskog mjesta, nije bila potrebna posebna pismena ostavka, nije se o tome u medijima govorilo, ja sam jednostavno pokupio svoje papire i otišao. Ukratko, kad sve zbrojim, za mene je odlazak u slobodno zvanje bio uistinu odlazak u osobnu slobodu. Vremena su bila burna, a mornari kažu da se za vrijeme nevremena ne treba držati obale gdje je neprekidna opasnost da budeš bačen na hridine, nego da treba ploviti prema pučini, na otvoreno more. Tako je nastao moj prvi film *U oluji*.

U oluji; 'Slučaj Welles'

DR: *Vi ste bez ikakvoga prethodnog izravnog filmskog iskustva odmah krenuli s dugometražnim igranim filmom. Kako ste se pripremali za film U oluji?*

VM: Iako nisam imao neposrednoga realizatorskog iskustva, ne mogu reći da sam baš sasvim nepripremljen krenuo u taj film. Za vrijeme tesanja zanata u *Jadran-filmu* znao sam uzeti neki igrani film koji mi je bio drag, staviti ga na montažni stol pa vrtjetit naprijed-natrag do iznemoglosti i analizirati svaki rez. Bili su to najviše filmovi klasične režije. *Kratak susret* i *Veliko iščekivanje* Davida Leana, čija me dramaturška meštirija i dan danas oduševljava. Onda *Najljepše godine našeg života* i *Nasljednica* Williama Wylera, koji je fenomenalno vladao mizanscenom. Bili su još i drugi filmovi, da ne nabrajam sve. Wellesov kulturni film *Građanin Kane* nisam volio, čak sam o njemu, prije dolaska na film, mladenački negativno pisao. To sam rekao i samom Orsonu Wellesu kad je jednom na prolasku kroz Zagreb bio kod mene u stanu. Kazao sam mu da je radio puno bolje filmove, kao što su na primjer *Veličanstveni Ambersonovi*, *Dama iz Šangaja* i *Macbeth*. On me je najprije začuđeno gledao, a onda je prasnuo u grohotan smijeh, kako je samo on znao, i na kraju rekao: »Ja se potpuno slažem s tobom, ali što možemo, kad smo u tom mišljenju mi dva — sami!«.

DR: *Welles je bio kod vas u vrijeme snimanja Procesa u Zagrebu?*

VM: Mislim da je bio kasnije, a možda čak i prije. Ne znam kako je došlo do tog kontakta, ali uglavnom bili smo u Gradskom podrumu gdje je on pojeo pola stola i onda smo počeli pričati o svemu: o filmu...

IM: I onda su rekli hajde idemo kod tebe na kavu.

VM: Da, tako je bilo.

IM: I onda smo došli u naš stan, a on je inače tad stanovao u hotelu *Palace*.

VM: Bio je jako, jako zgodan i duhovit čovjek.

DR: *Kako ste se upoznali?*

IM: Tu večer nas je netko pozvao na večeru u Gradski podrum, i on je bio tu.

VM: Za vrijeme tog boravka u našem stanu svidjela mu se ova naša stara seljačka drvena stolica iz Dalmatinske zagore, negdje iz zaleđa Trogira (kako smo tražili lokacije za film, onda smo ponekad, za svoju dušu, zalazili i dublje no što je trebalo pa smo otkrivali razna sela i u jednom takvom smo našli tu stolicu), pa je jedno vrijeme očijukao s njom. Nije mogao sjesti u fotelju jer je bio preglomazan pa se smjestio na toj stolici. Mi u to vrijeme nismo toliko vladali engleskim, ali on je dosta dobro govorio talijanski. Bio je poliglota, s Linom je govorio još i njemački. I pri odlasku je rekao do viđenja i u šali zgrabio taj stolac kao da će ga odnijeti sa sobom.

DR: *Vratimo se na vaš debi. Dakle, glavna priprema za prvu režiju bilo je analitičko gledanje klasičnih filmova?*

VM: Analitički gledajući dobre filmove polako sam svladao pravila mizanscene, učio kako praviti montažni plan i analizirati scenu, kako koristiti objektivne, uglove snimanja i štošta drugo što se smatra tajnama zanata. Divio sam se glumcima koji su, uz puno uživanje i izražavanje osjećaja, znali kontrolirati svoje kretnje i odigrati pravu gestu za montažni rez. Dobri filmski glumci, posebno američki, znaju često više o montaži i zanatu filmske režije od samih režisera. Na to ih je natjerala borba za opstanak u struci. Kod nas, na žalost, nije tako.

DR: *Jeste li imali neke konkretne uzore za film U oluji?*

VM: Praktički ne. Da ih je bilo, sigurno bih se oslanjao na njih, jer mi sigurnost ipak nije bila velika. Ono što sam nedvojbeno osjećao u sebi, bilo je da se moram okrenuti od rata prema budućnosti.

DR: *No s obzirom da ste radili melodramu, zasigurno ste bili upućeni u, i kod nas silno popularne, filmove tadašnjeg melodramskog prvaka Emilija Fernandeza. Reklo bi se da je vizualna strana vašeg prvičnjaka mogla biti nadahnuta Fernandezovim vizualnim stilom, odnosno stilom njegova snimateља Figueroe.*

VM: Frano Vodopivec Canci, s kojim sam i kasnije odlično surađivao, bio je tada zaljubljen u Figuerou. I meni su se sviđale meksičanske melodrame koje je Figueroa snimao za Emilia Fernandez, posebno *La malquerida*. Bilo je to vrije-



U oluji (1952.)

me Mame Juanite i filma *Jedan dan života*. U kinu je pored mene sjedio jedan Dinarac u uniformi s velikim brčetinama, sav se grčio u jecajima a suze su mu se slijevale niz zlatne gumbe na bluzi. Govorio sam Canciju da mi ipak nećemo tako slatko i patetično, nego mnogo oporije.

DR: *Toj oporosti pridonosi i pojava tumača glavne uloge, Dragomira Felbe, koji sam po sebi ima jednu oporo-realističku intonaciju.*

VM: Felba je zapravo bio jedini koji je u to vrijeme dobro kužio film. Imao je filmsku školu, bio je prošao film *Barba Žvane* (lik barba Žvane) i još neke druge filmove, a i nosio je u sebi taj jedan afinitet.

DR: *Ali on je kasnije dosta marginaliziran.*

VM: On nije bio glumac velike geste, velike galame po prirodi, bio je takav čovjek, dosta nenametljiv, a meni je baš on bio po mjeri. Taj njegov nastup s onom starom kožnatom jaknom preko ramena...

DR: *Izvrstan je.*

VM: Ima malo tih carneovskih crta, pokupio sam to, Felba ima ono jeangabinovsko, ružno-lijepo lice. Naravno, u ono vrijeme ja to nikom nisam govorio, ali zapravo sam taj lik Drage, koje je Felba stvarno odlično odglumio, posudio od Jeana Gabina i francuskog *noira* i to mi se i sada čini da je

jedna od najboljih linija u filmu. Negativci iz grada ispali su slabiji dio, a to je za priču loše. Što je jača i uvjerljivija negativna snaga u radnji, napori 'dobre' strane su uzbudljiviji.

DR: *Gdje ste snimali U oluji?*

VM: Počeli smo snimati u Kaštelima, u Kaštel Gomilici koja je još uvijek bila autentično sačuvana. Ima znate u toj našoj Dalmaciji tih ribarsko-seljačkih aglomeracija, kako ih zovu arhitekti, i ja sam se uvijek čudio kako se nikad nitko od konzervatora nije sjetio da bar nekoliko takvih naselja sačuva od invazije betona. Jer u tim izvornim naseljima osjeća se ljudska mjera u svemu. Kaštel Gomilica bila je jedno od posljednjih takvih naselja gdje sam mogao snimati bez dijelova betona. A ove druge, izvanurbane stvari, snimali smo na vanjskoj strani Hvara. To je snimano južnije od Hvara i onih uvala, Dubovice i drugih, kod sela Sveta Nedjelja. Tamo smo snimali, koristili te posebne forme kamenja, tamo je snimljena i ona ljubavna scena između Drage i Rose.

DR: *I ona sjajna scena na plaži s Dragom, Rosom i djevojčicom je tamo snimljena?*

VM: Da, tamo je i plaža snimljena.

DR: *Na scenariju ste surađivali s Veljkom Bulajićem i Franjom Vodopivcem; koliki je bio njihov scenariistički udio?*



Za vrijeme snimanja filma *Jubilej gospodina Ikla* (1955.)

VM: Gledajte, ja sam uvijek, manje-više, svoje scenarije sam definitivno oblikovao. Mogu reći, na žalost, da sam cijelog života tražio jednog svog autentičnog scenarista, jer nikad nisam bio zaljubljen u tu scenarističku fazu rada. Zapravo sam u scenariju pokušavao zabilježiti film kako ga vidim i osjećam. Ali uvijek mi je trebao sparing partner, jedan ili dvojica s kojima sam mogao raditi, izmjenjivati mišljenja, no oblikovao sam uvijek ja.

DR: Vaša je uvijek bila osnovna ideja i priča?

VM: Osnovna priča i završna verzija.

DR: Veljko Bulajić u filmu i glumi, i to istaknutu epizodnu ulogu svećenika spletkara sklonu ženama.

VM: Veljko Bulajić, pored Mate Relje i Branka Majera, bio je jedan od mojih pomoćnika, ali mu taj posao nije ležao pa da bi se nekako uposlio dogovorio sam se s njim da odigra ulogu mladog i ambicioznog don Duje. Danas ta uloga, s obzirom na njegovu karijeru, djeluje slikovito i intrigantno, no bez obzira na sve, on je to dobro uradio i mislim da mu je to glumačko iskustvo poslije koristilo u radu. Don Duje je ina-

če autentičan lik iz onih naših krajeva, ženskar. Ali ja sam, ako ste primijetili, u filmu radio ravnotežu jer nisam htio napraviti neku antireligioznu propagandu. Imate onog fratra franjevca na parobrodu, na početku filma, ono je fenomenalan lik kroz koji je izašao na vidjelo taj dubinski talog koji imaju neke profesije.

DR: Scena na plaži s *Dragom*, *Rosom* i djevojčicom meni je neobično draga i zanimljiva.

VM: Scenu na plaži bilo mi je najlakše snimiti, jer je ona sama od sebe potekla iz mene. Tu sam plivao u svojoj vodi. Za razliku od te scene i mnogih drugih stvari, glazbeni komentar u filmu danas mi djeluje užasno prenatraglašeno i kao nešto izvan i mimo mene. Našao sam se pred velikim orkestrom i meni nepoznatim znakovima na partituri. Ali to je bio i obol vemu, jer kad i sada pogledam mnoge filmove iz zlatne holivudske producentske ere, ostajem zapanjen koliko glazba terorizira gledatelje.

DR: Frano Vodopivec napravio je izvrsnu fotografiju.

VM: Bio je vrlo čudesan snimatelj. Poslije se u modernim tehnikama nije mogao toliko dobro snalaziti jer nije pratio literaturu, ali bio je iznimno talentiran.

DR: Kako je film primljen u javnosti?

VM: Sve u svemu, mene je rezultat tog prvog filma kao ohrabrio da idem dalje. Bilo je u vezi s njegovim prijemom u javnosti raznih stvari, i loših i dobrih, ali ja sam sve to pomalo zaboravljao. Ostao mi je samo dobri slani okus Mediterana koji je film nosio u sebi, te miris smriča, cmija (smilja) i borovine. Inače, nekoliko godina kasnije imao sam, u vezi s tim mojim osjećajem Mediterana, interesantan i osobit doživljaj. Na festivalu u Oberhausenu ušao sam jednog jutra u mračnu kinodvoranu gdje su se vrtjeli filmovi iz informativne selekcije. Iznenadilo me je kad sam ugledao niz kadrova iz Mimica. Međe, drače, sikalina, borovina, rev magaradi, brabonjci koza, iste grimase i bore na ljudskim licima, isti šudari (rupci) ženama na glavi, mišine i vučije za vodu. Pomislio sam u prvi čas da je neki pedantni Švabo snimio etnografski film o mom kraju, a onda se je uključio tekstualni komentar i ja sam u njemu prepoznao današnji grčki jezik. U programu je pisalo da je to film o Homerovom kraju. Tada mi se otvorilo da antika i mit nisu nešto daleko i nedostupno, nego dio samoga mene, moje najveće intime, i ako želim govoriti o Mediteranu da moram posegnuti za velikim, jakim i vječnim temama.

Jubilej gospodina Ikla

DR: Nakon melodrame uslijedio je sasvim različit žanrovski iskorak u komediju, i to burlesku. Kako je došlo do ideje za *Jubilej gospodina Ikla*?

VM: Ideju za film *Jubilej gospodina Ikla* dao je jedan, danas skoro od svih, zaboravljeni mladić. Zvao se Tomica Pezelj. Završio je gimnaziju u Senju, došao u Zagreb, pa se zaposlio u ateljeu Jadran-filma kao scenski radnik, da bi bio blizu filmu, jer je bio zaljubljenik u njega. Jednom mi je prišao i od onda smo često znali prošetati pod zagrebačkim drvoredima. Svaki bi mi put pričao neku svoju filmsku ideju, koju bi odnekud iskopao, a jednog dana i ovu o gospodinu Iklu. Taj

gospodin Ikl bio je inače istinita zagrebačka figura, moglo ga se sretati po gradskim ulicama, odjevenog u *bonjour*, a govorilo se za njega da se probudio na odru, ustao i u bijelim čarapama sišao u grad. Ostalo je dalje išlo samo od sebe.

DR: *No na špici filma piše da je film snimljen prema ideji Antuna Nalisa.*

VM: Ne sjećam se više, ali moralo bi se spominjati i ime Tomice Pezelja. Ako ne, onda je to greška, jer ovo što sam vam ispričao je autentično. Inače sam ja tu priču o Iklu pričao Nalisu koji je bio fenomenalan kozer u društvu, ciničan i sarkastičan, bez dlake na jeziku, a ljudi su se uz njega valjali od smijeha. Čeznuo je za komičnom ulogom. Tako sam ja pisao scenarij, a on je preda mnom glumio, baš kao u vrijeme *slapsticka*. U filmografskim krugovima Europe počeo se je u to vrijeme, nakon Ionesca i teatra apsurdna, javljati interes za nijemu komediju, posebno za Buster Keatona i njegovu čudesnu, hladnu glumu. Klima je, dakle, bila tu. Tada me je dočekalo jedno veliko iznenađenje. Oktavijan Miletić, ozbiljan gospodin, uz Marjanovića uistinu veliki autoritet hrvatskog filma, jer su obojica i prije rata profesionalno radili u filmu, prišao mi je i ponudio se da bi rado snimao taj film koji pripremam. Kad sam to s velikim zadovoljstvom i respektom prihvatio, on mi je pružio ruku i rekao: »Ja sam za prijatelje Okti«.

DR: *U filmu ima dosta noćnih scena. Kako je proteklo snimanje?*

VM: Snimalo se s lakoćom, ukoliko je uopće moguće s lakoćom snimati. Počeli smo noćnim scenama na Mirogoju, najprije, kako je to uobičajeno, s manjim sastavom. Tada je, jedne noći, netko primijetio negdje u mraku, u daljini, među grobnim spomenicima, jednog pijanca koji je, da bi valjda skratio put kući, išao prečacem kroz groblje. Jedva se je držao na nogama i s velikim čuđenjem gledao što se to tamo događa. Film je u to vrijeme bio u nas još velika rijetkost, pa kako da pijanom čovjeku dođe do pameti da je to filmska ekipa. Tada smo na trenutak svi prekinuli snimanje i jedan za drugim u koloni mirno i nijemo prošli pokraj pijanca. On nas je neko vrijeme zapanjeno gledao a onda, kao da je sam vrag ušao u njega, odgalopirao, potpuno otriježnjen, u obratnom pravcu. Kad smo, nakon nekoliko dana, snimali masovku sprovođa gospodina Ikla, a to je trebala biti podloga za uvodne naslove filma, odjednom mi je sinula ideja, sjetivši se naše noćne šale s pijancem, da prodefiliramo kao kompletna ekipa pred kamerom. Za čas smo to sredili, uprobali nekoliko puta, utvrdili tajming i tako napravili tu 'špicu' koja je ostala u pamćenju.

DR: *Kakav je bio odjek kod publike?*

VM: Film je imao jako dobar odjek kod zagrebačke publike. Prikazivan je u kinu *Lika* u Ilici, a rep za ulaznice bio je na trotoaru do *Name*. Onda je film preko noći skinut s repertoara, jer je netko procijenio da je to podilaženje malograđanštini. Valjda je ipak postojalo Ministarstvo smijeha za koje se u javnosti nije znalo. Meni je bilo žao da je tako prošlo, jer bi se možda još koji put navratio komediji. Mada sam, zapravo, još jednom, iako u manjem obliku, radio film sa sličnom estetikom komedije apsurdna. Bio je to crtić *Kod fo-*

tografa. 1959. bili smo zbog preuređenja prostorija na kratko vrijeme preselili studio crtanog filma iz Vlaške u Ilicu, u prostorije nekadašnjeg vrlo poznatog zagrebačkog fotografskog studija *Tonka*. Tamo je po podovima i u spremištima bilo puno starih fotografija, jedna velika kolekcija ljudske taštine. Sve je bilo više nego jasno i ja sam jednog popodneva u dva sata napisao scenarij. (Zlatko) Bourek je skopao izvanrednu scenografiju, Šaco (Aleksandar Marks) je kao obično genijalno crtao, a Jura (Vladimir Jutriša) smrtno ozbiljan, kao Buster Keaton, animirao je gegove. Film je dobio nekoliko međunarodnih nagrada. S kratkim filmovima se u to vrijeme mnogo lakše išlo u svijet, jer veliki filmski lobiji nisu obraćali neku posebnu pažnju na te kratke zafrkancije. Dok se i tu nisu dosjetili jadu, pa je onda išlo sve teže i teže.

Prelazak na animirani film; Zagrebačka škola crtanog filma; prijateljstvo s Vladom Kristlom; razmišljanja o filmskoj režiji i plodonosnosti odnosa režisera i producenta

DR: *Kako je došlo do toga da s igranog pređete na crtani film?*

VM: Moj prelazak na crtani film nije bio nimalo idiličan, kako bi se moglo pomisliti. Nakon *Ikla* napisao sam scenarij za igrani film *Čovjek iz Mirne ulice* po romanu jednog sarajevskog pisca. Dobio sam od tadašnjih filmskih vlasti potrebne novce i trebao započeti pripreme u *Jadran-filmu*, kad su me od tamo pozvali i rekli mi da je ugledni američki redatelj (Jean) Negulesco pročitao moj scenarij i da bi rado režirao taj film. Meni su s oduševljenjem priopćili da su mi osigurali mjesto asistenta u toj ekipi. Ja sam tada, ne mogu reći bez riječi, a opet ne želim ni ponoviti te riječi, uzeo svoj scenarij, s novcima koji su mu pripadali, i odnio ga u novoosnovani *Zagreb-film*. Tamo su me dočekali s oduševljenjem, a onda počeli zavlačiti, sugerirati izmjene, poboljšanja i tome slično, da bi mi nakon više mjeseci kazali kako su bili u financijskoj stisci pa su morali potrošiti novce koje sam im donio, ali neka se ne brinem, čim se oporave bit će sve u redu i tako dalje. Pokušao sam zbog toga antišambrirati, ali bez dosluha, pa kad mi je dosadilo udrio sam brigu na veselje, što sam drugo mogao, pa kako sam već od ranije pisao za druge s (Vladimirom) Tadejem scenarije animiranih filmova, napisao sam jedan za sebe i uhvatio se režije. Bio je crtić *Štrašilo* u koji sam uletio bez velikog razmišljanja i nepripremljen. Zbog toga tom jadnom filmu i nije preostajalo drugo nego da bude napravljen u tradicionalnom stilu. Godina je bila 1957.

DR: *Spomenuli ste suradnju s Tadejem. Kako je došlo do nje?*

VM: Mi smo se zezali, bili smo generacija koja je voljela sjediti zajedno, zabavljati se, pričati, popiti koji gemišt, a neprekidno se naravno govorilo o umjetnosti. Ja i Tadej radili smo za (Nikolu) Kostelca i (Dušana) Vukotića. Vud (Vukotić) je naš scenarij *Cowboy Jimmy* naravno preokrožio po svojoj mjeri, promijenio je neke stvari, ali duh je ostao isti. Mislim da smo onda za Kostelca napravili *Benko i Kamenko*, to je bila neka priča o pečinskim ljudima. I tako je to išlo s Tadejem, zabavno nam je to bilo. Nije trebalo dugo raditi, sjedili bi i pričali. Uglavnom bi priču složili pričajući, nabacili

bi puno ideja i onda došli do one prave. Istovremeno smo se družili u *Zagreb-filmu* u Vlaškoj 70 pa bi recimo došao Kostelac i rekao nam »dajte nekaj za mene skupajte«, i to je tako išlo.

DR: *A suradnja s Marksom i Jutrišom? Kako je došlo do toga da vam oni postanu glavni suradnici?*

VM: Moj prvi film *Strašilo* nisam radio s Marksom kao glavnim crtačem, a Jura jest bio glavni animator. Glavni crtač u *Strašilu* bio je Ivo Kušanić, fenomenalni karikaturista koji kasnije više nije imao živaca da ostane u crtanom filmu. Družeci se u velikoj tonskoj hali u Vlaškoj 70, preko kontakata, razgovora, duhovno sam se zbližio sa Šacom, Bourekom i tim dečkima. Više mi je odgovarala Šacina grafika koja je uvijek bila sumorna, tvrda, pomalo pesimistična. Poslije se priključio (Mladen) Pejaković koji je napravio višeslojnu scenografiju za *Malu kroniku*. Kasnije je došao neki Mandek iz *Zagreb-filma*, pokupio je tu scenografiju za neku izložbu i to je onda nestalo. Ja sam inače dugo vremena čuvao te predloške, folije i scenografije, no dođe jedna izložba pa druga pa treća, pa neka fešta i sad više nemam ništa, što mi je žao. A u pariškoj kinoteci kod Lagloisa, u muzeju bila je jedna soba u kojoj su bili predlošci mojih crtića.

DR: *Kako su izgledali počeci Zagrebačke škole crtanog filma?*

VM: Ono što sam počeo doživljavati u Studiju crtanog filma nadišlo je sva moja optimistična očekivanja. Cijeli je studio bio smješten u Vlaškoj 70, u bivšoj tonskoj hali *Jadran-filma*. Svi zajedno, u jednom jedinom velikom prostoru. Svaka ekipa imala je pisali stol za režisera i dva pulta, za glavnog crtača i glavnog animatora. Svatko je svakome zavirivao u tanjur — što to pripremaš, što to radiš — ali nikoga ta tuđa znatiželja nije smetala. Upravo obratno, tako su se izmjenjivale informacije. Bilo je tu crtača iz bivšeg propalog poduzeća *Duga-film*, studenata Škole za primijenjenu umjetnost sa solidnom estetskom pripremom, karikaturista iz *Kerempuha* i — što da nabijam: društvo je spadalo u prvu ligu. Bile su to i inače velike i plodne godine zagrebačke kulture i modernizma: EXAT, Muzički bijenale, novi Muzej za umjetnost i obrt, Galerija za suvremenu umjetnost na Gornjem gradu, Nove tendencije, Richter, Srnec, Picelj, Murtić, itd. Na sve strane, usprkos dominaciji službenog jednogumlja, sazrijevale su nove ideje. Godine debelih krava! Nedavno sam pročitao jednu od najvećih gluposti koja je ipak izrečena na ovim prostorima, a to je da je sve to organizirala CIA da bi podrovala komunizam. Sic!

DR: *Koliko ste bili u toku aktualnih zbivanja u svjetskoj animaciji?*

VM: Naš glavni prikupljač svjetskih informacija bio je Nikola Kostelac-Nino. Kao veliki erudita, on je marljivo nabavljao i prikupljao časopise kao što su *Graphis*, *Modern Publi-city* i drugi koji su se ažurno bavili primijenjenom grafikom. Veliku inspiraciju nalazili smo u albumima karikatura američkog grafičara Steinberga, iz kojega je kasnije izrastao kompletni (Nedeljko) Dragić. Svjetski prethodnici bili su nam Saul Bass koji je radio animirane špice za Hitchcocka i drugu holivudsku elitu, zatim disidentska Disneyjeva grupa UPA na čelu sa Stephenom Bosustowim, pa Jioi Trnka sa

svojim crtićem *Darek*. Ali iz svega toga nastajalo je uistinu nešto naše i autohtono. Kad sada govorim o tome periodu i o stvaranju Zagrebačke škole crtanog filma nekako mi nedostaje motivacija, jer svi smo o tome i previše govorili. Da, ključni ljudi bili su: Kostelac, Vukotić, Mimica, a onda smo pomogli i (Vladimiru) Kristlu da se vrati u zemlju, jer je odlutao u svijet u potrazi za nekim svojim donkihoterijama.

DR: *A u kakvim ste vi bili odnosima s Vladom Kristlom. On je na glasu kao velik ekscentrik.*

VM: Lina i ja smo s Kristlom stvarno bili veliki prijatelji, posjećivali smo se, on je jedna posebna ličnost. U ovaj naš stan, gdje se inače snimao *Telefon*, Kristl je došao, pogledao ga i odmah imao mnoštvo ideja kako ga preurediti.

IM: Mi smo tražili interijer za snimanje *Telefona* i našli smo ovaj stan koji je tad bio u strašnom stanju. To je bila odlična scenografija za *Telefon*, odgovarala je onom što je trebalo za atmosferu tog filma, a kako se meni stan jako svidio, ti visoki stropovi, dogovorili smo s dotadašnjom stanarkom, to je bila jedna Talijanka koja je naslijedila taj stan, zamjenu za moj mali ali prekrasan stan u Lopašićevoj ulici, s tim da smo naravno platili i nadoknadu. I onda je došao Kristl i vidio taj prostor koji je već bio pofarban u bijelo, parketi su bili baš očišćeni, ali još ništa nije bilo unutra, nismo imali namještaj, i onda on kaže: »Ništa tu ne smijete staviti, ništa tu ne smije doći, to mora ostati prazno«. Ja kažem »Oprosti Vlado, ali gdje ćemo mi sjesti?«, on: »Nije to važno, na pod«. Sve je bilo, što bi se reklo, klinički čisto, on se naslonio na radiator i rekao »Ništa drugo ne treba«.

VM: Bio je vrlo energičan, imao je čudan senzibilitet. Na žalost, bio je potpuno neukrotiv čovjek.

IM: Zadnji smo ga put sreli u Oberhausenu.

VM: Zadnji film koji je ovdje radio bio je jedan kratki igrani film, persiflaža na lik Tita. Doslovce i direktno, čovjek u bijeloj admiralskoj uniformi, s limuzinama, svi skaču oko njega, ulizuju mu se, on se ponaša bahato kao diktator. Pokaže meni taj film, ja kažem: »Čuj Vlado, to ti ne može proći«. On energično odgovara: »Ja sam pisao maršalu«. Pitam ga: »Što si pisao« (Kristl je inače bio partizan), on dogovara: »Ja sam mu napisao da ptica koja leti ne poznaje granica.« Naravno, film mu je bio zabranjen. Onda se pokupio i otišao. Navodno sada, to nam je lani mislim (Ivan) Picelj rekao, da je kupio neku kuću u Provansi.

IM: Bio se oženio ponovno, pa rastao.

VM: Navodno živi sad tamo, u Provansi.

DR: *Uvijek se isticalo kako ste vi jedini među istaknutim autorima Zagrebačke škole crtanog filma koji nije bio ni crtač ni animator. Kako na to gledate?*

VM: Ja sam u tom našem krugu uvijek čvrsto zastupao stav da je u sintagmi 'crtani film' glavni akcenat na riječ — film, i da se to nikad ne smije zaboraviti. Nažalost, bojim se da su mnogi i u nas i u svijetu to zaboravili. Često su me pitali kako sam ja radio te filmove a nisam bio crtač. A kako rade redatelji igranih filmova, ako nisu glumci. Upravo o tome se i radi, to su ljudi koji rade — filmove.

DR: *Strašilo vam je bio prvi crtani film, rađen u diznijevskom stilu. Vi ste, međutim, uvijek isticali da ste u samom startu imali ideju da radite jedan, uvjetno rečeno, antidiznjevski crtić. Čitao sam sjećanja sudionika i različite su interpretacije kako se došlo do specifične poetike Zagrebačke škole crtanog filma. Vukotić npr. kaže kako je puno stvari, pa i reducirana animacija, nastalo slučajno, uslijed materijalne oskudice.*

VM: Ja sam, ako ste to primijetili, od samih prvih početaka, uključujući čak i film *U oluji*, uvijek kretao od toga da moramo biti autohtoni i da ne smijemo ići putem imitacije. To bih mogao i danas preporučiti svim mladim ljudima koji se bave filmom. Ako ideš putem imitacije za čas izgoriš, jer nemaš tehničke, organizacijske ni bilo koje mogućnosti da dostigneš neke uzore. Jedino gdje možeš naći prostora i za svoju dušu i za neke vrijednosti to je biti što je više moguće autentičan, držati se svojih korijena. Naravno u ono vrijeme kad smo mi radili crtiće, naišli smo na totalno nerazumijevanje. Postavljalo se pitanje — zašto bi to bili naši filmovi. Na primjer, 'Što lupetaš s *Malom kronikom* i prometom automobila, pogledaj koliko toga ima na ulici'. A nije riječ o tome da u filmu postoji prometna gužva, a da na našim ulicama u ono vrijeme nije bilo ni izbliza toliko automobila. Pa nije tu riječ o faktografiji, nego o nečem sasvim drugom, o drugoj duhovnoj klimi koja nastane u nekoj sredini iz koje onda moraju stvari proizaći. Uglavnom, meni je od samog početka bilo jasno da nemamo što tražiti u imitaciji Disneyja. Postojala je jedna knjiga koja je u *Zagreb-filmu* bila biblija, netko ju je uspio ne znam kako prošvercati iz Disneyjeva studija, skripte jednog od najuglednijih Disneyjevih animatora, koji je skrivečki od Disneyja napravio skripte u kojima se egzaktno kaže što to znači animacija, kako se animiraju filmovi, što su tu ekstremi, što su faze i sve ostalo. Našim dečkima je to sve skupa bilo više nego dragocjeno, u smislu učenja, kako se stvari moraju tehnički postavljati. Međutim sam mentalitet koji je Disney nosio u sebi, ta slatkastost i taj njegov uporni prenametljiv antropomorfizam, to neprekidno vraćanje prije svega na čovjeka i čovjekovu mjeru meni je bilo strano, ja sam imao nekako drugačiji osjećaj, da je čovjek samo dio nečeg puno drugačijeg i šireg. Tako da sam ja stvarno od samog početka bio usmjeren suprotno od Disneyjeve tradicije. I Kostelac je imao dosta sluha za takvo drugačije poimanje filma, više nego (Vjekoslav) Kostanjšek. Kostanjšek je po crtežu bio savim nešto drugo od Disneyja, ali je po načinu animiranja bio diznijevac. I onda je došlo do jednog nesporazuma, recimo u *Premijeri*: s jedne je strane suvremeni crtež baziran na trokutu, kvadratu, kugli, a s druge strane kretanja je sva gumena, diznijevska, a to nije moglo ići zajedno. Onda recimo imitiranje perspektive: ako je grafički list ploha, kako se može iz plohe praviti perspektivu. Ja sam recimo u *Samcu*, ako se sjećate, radio pomicanje planova i to je jedno sasvim drugačije rangiranje pojma prostora.

DR: *Da, to su bile strahovito moderne stvari, te skokovite promjene perspektive i ono izlaženje likova iz prostora kadra i vraćanje u njega; kako ste uopće došli do toga?*

VM: To je moralo biti tako, izlazilo je samo iznutra. Uostalom, ako sam čitao Joycea ili Faulknera, ja nisam čitao me-



Strašilo (1957.)

hanički; prvi sam put pročitao, a onda sam išao čitati analitički, vidjeti o čemu se radi, postupak. Ima taj trenutak, znate, netko ga zove inspiracija, netko intuicija, postoji taj trenutak prosvjetljenja, epifanija, kad ljudska svijest i osjećaj rade u jednom intenzitetu koji je izvan racionalnog, ali to mora imati svoju pripremu, da bi uopće došlo do takvih bljeskova. A kasnije treba biti jako mudar pa znati se još uvijek grijati na tom svjetlu. Recimo kad se radi igrani film — pa tko bi imao svaki dan inspiraciju? Treba znati ekonomizirati, treba znati kontrolirati stvari. Ja sam recimo kod igranih filmova svaki dan snimanja imao popis svih kadrova, kompletan plan snimanja, i montažni rez i scena itd. A skoro redovito se događalo tako da bih postavio prvi kadar, počeo snimati i onda bi se jedanput klupko počelo odmotavati u drugom pravcu.

DR: *Drugačije nego što ste bili planirali?*

VM: Isto, ali drugačije. Više nisu kadrovi bili onako poslani, nego sam počeo raditi nešto drugačije. Ovisno o temperamentu glumca, o mizansceni, o svjetlu, o rezultatu tog kadra, milijun razloga, a najviše o mom osjećaju. Na kraju bi snimili taj radni dan, scena bi se snimila bez tekstualnih promjena (scenarističke promjene nikad nisam volio raditi za vrijeme snimanja), ali montažne promjene su bile skoro redovite.

DR: *Znači imali ste detaljno napravljenu knjigu snimanja, kadar po kadar, ali ste na snimanju mijenjali.*

VM: Svaki dan sam ujutro ponovno provjeravao i učvršćivao plan snimanja za taj dan. Amerikanci recimo imaju redatelj koji uvijek počinju s masterom i onda ga poslije pokrivaju s bližim planovima. Meni je to bilo strano. Ja sam uvijek išao od početka pa redom. Od početka 'rečenice' nadalje. Ali se ta rečenica uvijek drugačije razvijala nego što je bilo u početku zamišljeno, jer je to bio jedan čulni odnos s materijom. Naravno, bilo je i dana krize, jalovih. Nije ih bilo puno, ali kad bi nastupili trebalo se znati pokrivati znanjem i iskustvom. A kad se gledaju svi moji igrani filmovi, bilo je dvije-tri situacije kad sam znao reći »dečki pauza, ne ide mi«. To je za ekipu jako važno, presudno, jer ekipa vam je hidra, zvi-



Samac (1958.)

koncu konca nije ni francuski naturalizam izrastao ni iz čega); dakle film je prikazan u Touru sa svom gradskom elitom (to je ipak gradić sa sto tisuća, možda i više ljudi); autor je uvijek kad je film prikazivan sjedio u centralnoj loži, a poslije projekcije su se palili reflektori i obasjavali autora; i sad, dolazi *Inspektor*, a nakon toga filma takva provala bijesa i zviždanja — da nisam mogao razumjeti o čemu se radi; na mene reflektori, ja ustanem na noge i u jednom trenutku osjetim takvo divno olakšanje i počnem aplaudirati; netko tko je dolazio iz ondašnje Jugoslavije, još uvijek opterećen provincijalnim kompleksima, još uvijek opterećen porijeklom iz jednog malog naroda, iz jedne male sredine, dolazim u jednu veliku Francusku i najedanput se nalazim pred ljudima koji jednostavno nemaju pojma o ničemu; ja sam bio tako užasno sretan poslije toga i to mi je stvarno bilo kao neki melem. To je ta priča. Lina će reći da ju nisam trebao ispričati.

IM: Pa nisam ja cenzura.

VM: (smijeh)

DR: U Zagreb-filmu su zapravo htjeli da *Inspektor bude komercijalni proizvod*?



Kod fotografa (1959.)

VM: Da, bilo je rečeno — »Lijepo je bilo, ta priznanja i to sve skupa, to nam znači, ali trebalo bi sad nešto i za novac«. »Hoćete jedan krimić?« — pitao sam ih. Znaite, ja sam bio okorjeli branitelj autorskog filma, ali sam čvrsto uvjeren da prave kinematografije nema ukoliko ne bi postojala prava ravnoteža između ta dva suprotna pola, između producenta i redatelja. Redatelj po prirodi stvari ide u svom pravcu, a producent pak mora stvari držati čvrsto na zemlji, u nekim okvirima, ja bih čak rekao konvencijama koje su u tom momentu neophodne. Tu mora neprekidno postojati jedan sraz i sukob interesa, a kad se to događa za vrijeme snimanja, onda to može biti jako plodonosno, kao jedan stvaralački proces. Nije slučajno da je i američka kinematografija imala svoje krize, pa i sada ih ima, sad je u dosta velikoj krizi. Kad nema producerskih ličnosti, osobnosti, ljudi od ugleda i hrabrosti da kažu — ovo da, ovo ne — ljudi od svađe, od sukobljavanja, onda obično nema ni pravih rezultata.

DR: Poznato je da su baš u holivudskom filmu producenti imali i, može se reći, autorsku ulogu usmjerivača.

VM: Da, na neki svoj čudan, možda rustičan način, i iz toga su onda nastajali veliki filmovi. U Americi ima svega oko samog filma, postoji zvanje *casting director* na primjer...

DR: Da, vrlo važna pozicija u procesu stvaranja holivudskog filma.

VM: Vrlo, vrlo je važna njihova uloga. Oni ne odlučuju o izboru glumaca, ali već na osnovi scenarija nude glumačku šahovsku ploču i kažu — »za ovu ulogu mogla bi ta, ta i ta« — nabroji tri ili četiri imena itd., »ako je ovaj, onda može onaj, ako ovaj košta ovoliko, onaj će koštati onoliko...« — to je cijelo znanje i cijeli zanat. Jer podjela je uloga u filmu krucijalna stvar.

DR: Vratimo se na *Inspektora*. Taj film je posebno fascinantan u svojoj vizualnoj slojevitosti, bogatstvu detalja, raznovrsnim postupcima i idejama.

VM: Kad se jedanput otvori sustav, od načina kretanja inspektora, od toga kako treba razlagati stvari, onda se to samo dalje razvija. Ono što sam ja znao govoriti — onda se film sam pravi; ima jedan trenutak kad se film počne sam praviti. Kad su riješeni svi ključni problemi u prosedu, onda se sve uigra i stvar ide dalje.

DR: U filmu ima dosta kubističkih utjecaja. Glava je okrenuta na jednu stranu, tijelo na drugu, takve stvari.

VM: Naravno, u svemu tome je rječnik modernih umjetnosti. To oslobađanje od sile teže u svakom pogledu; spontanost, a ne prisila.

DR: Uz *Marksa i Jutrišu* te *Boureka*, koji je radio scenografiju za *Happy End* i *Inspektora*, jeste li s još nekim ostvarili iznimnu suradnju za vrijeme boravka u Zagreb-filmu?

VM: Ne mogu a da ne spomenem iz tog vremena Kurta Griedera, genijalnog glazbenika koji mi je radio glazbu za *Samca* i *Inspektora*. Dolutao je odnekud iz Njemačke u naše krajeve, radio kao tonski majstor, znao sve o glazbi i o potrošačkoj civilizaciji, a na kraju potrošio i svoj vlastiti život vozeći pijan negdje na nekoj autostradi Italije.

jer sa stotinu glavu, tako osjeti kad je režiser u krizi da ju ničim ne možete prevariti. I ako režiser u tom trenutku folira, ako nije po prirodi stvari dirigent koji upravlja tim orkestrom, može ići ča. To treba znati držati na okupu, a može se samo jednim uzbuđenjem i poletom u koji onda svi ljudi ulaze.

DR: Režiser mora biti autoritet.

VM: Apsolutno.

DR: Vi ste jako mnogo polagali na vizualnu stranu filma, imate bogatu mizanscenu, slojevite kompozicije kadra, bogatu teksturu slike, i u animiranim i u igranim filmovima.

VM: To je moja priroda. Nisam mogao vizualno odvajati od cjelokupne svoje estetike. Ja sam na snimanjima uvijek visio za kamerom, a pogotovo na *Seljačkoj buni*.

DR: Vratimo se crtanom filmu i Strašilu.

VM: Postoji u tom filmu mali nesklad između glazbe i pokreta, glazba trči ispred pokreta. Nešto se malo, malo poremetilo, ali film je zgodan.

DR: Meni je jako simpatičan, baš me razgalio, dirljiva je priča.

VM: Lijepa je priča. Priča je jako jako zgodna.

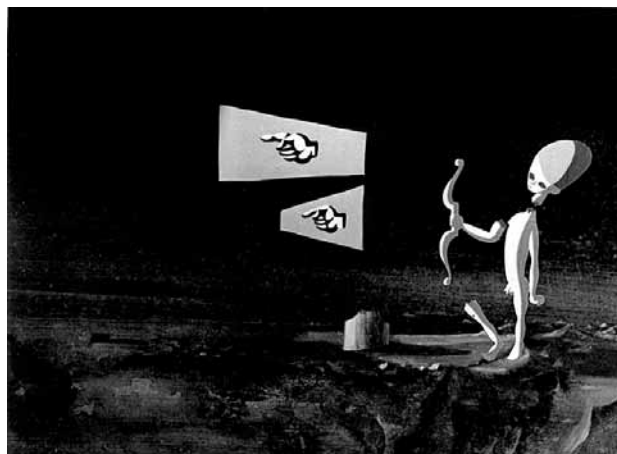
DR: Da, onako diznjevaska, jako topla.

VM: Da. Samo nekako, kako bih vam rekao, nisam zaorao duboko. Nije to u biti bio moj svijet, ali sam ga radio pošteno. A nakon *Strašila* po scenariju Ive Vrbanića oštro sam krenuo u svijet svojih tema. *Samac* je naišao na svjetski odjek u Veneciji, pa kad smo nakon te nagrade javili vijest u Pulu, gdje se je tada održavao festival igranog i kratkog filma, tamo me je na povratku dočekala *Zlatna arena* s iskraćenim imenom nekog drugoga kojemu su već bili dodijelili nagradu. Dobio sam i nagradu *Zlatno pero* kritike za najbolji film svih kategorija, ali mi ta nagrada nikad nije bila uručena, jer ju je maca bila negdje u mraku popapala. Iza *Samca* slijedili su *Happy End*, *Inspektor se vratio kući*, *Kod fotografa* i *Mala kronika*. S *Malom kronikom* zatvorio se, tematski i izražajno, jedan ciklus započet sa *Samcem* i ja sam shvatio da je vrijeme, kako kažu Dalmatinci, da — skupljam tunju iz crtanog filma. U međuvremenu, prije i poslije mog najvažnijeg ciklusa crtanih filmova, napravio sam *Jaje* (malu osvetu filmskim savjetima i komisijama), *Tifusare* (intimno vraćanje duga svojoj partizanskoj mladosti) te *Vatrogasce* (ironiju na glupost i kratkovidnost vlasti).

DR: U čitavom vašem crtanofilmskom opusu najviše su me iznenadili Tifusari, koji se ni po čemu ne uklapaju u vašu poetiku. Začudilo me je da ste išli na doslovnu vizualizaciju *Kaštelanove poeme*.

VM: Ne znam ni sam, mene je tu mnogo više privlačilo animiranje te grafike, tog drvoreza. Tu smo se dosta izživljavali, Šaco i ja, štampanjem, otiskivanjem itd. Lina kaže da joj je ostavilo jako dobar dojam, meni intimno ne toliko. Mislim da je (Zlatko) Crnković malo pretjerao u interpretaciji same poeme, da je otišla malo previše gore. Došlo je malo, mislim, do jedne disproporcije.

DR: Malo je to sve previše patetično.



Happy End (1958.)

VM: Da, otišlo je u krivom pravcu.

DR: Nesumnjivo, Inspektor se vratio kući i *Mala kronika* dva su vaša najjača crtana filma.

VM: Naravno. Inspektora svaki put s velikom guštom pogledam.

IM: Meni je najdraža *Mala kronika*.

VM: Ima kod *Inspektora* neka čudna sinteza, ne znam kako bih to nazvao. Kad ga odgledaš, misliš da si gledao igrani film. A opet je to animacija. Bourek je napravio izvanrednu scenografiju, sve se zapravo slilo u jednu čudesnu cjelinu. Lina će se sad naljutiti na priču koju ću ispričati u vezi s *Inspektorom*: ja sam već onda imao svoju afirmaciju u međunarodnim krugovima, mene se i citiralo, bio sam i po žirijima, dakle imao sam ime i poziciju, ne mogu reći malu; a onda mi je došao poziv da *Inspektor* bude prikazan u Touru, gdje je u to doba bio glavni francuski festival kratkometražnog filma; ima inače, znate, jedna ogromna razlika, koju ljudi obično ne znaju, kad se govori o Francuzima: jedno je Pariz, a drugo su Francuzi — oni Francuzi iz ostalih gradova, izvan Pariza to su najstrašniji malograđani koji postoje na svijetu (postoje i francuski filmovi koji govore o tome, na



Inspektor se vraća kući (1959.)



Ženidba gospodina Marčipana (1963.)

DR: Zašto ste napustili Zagreb film?

VM: Stvorili su se boksovi, raspalo se to društvo u velikoj hali. Možda sam ja sentimentalniji, ali prešlo se na prvi kat, gore su bile kancelarije *Zagreb-filma*, pa je svatko dobio svoju sobu, zatvorena vrata, nije to više bilo to. Malo po malo počelo se to osipati. Uostalom, sve ima svoj vijek trajanja. Čujte, stvari traju pa prestanu.

Ipak, veza sa škvađrom u Vlaškoj 70 nije se ni nakon odlaska prekinula. Napisao sam scenarij i supervizirao Dragicu njegov prvi film *Krotitelj divljih konja*, Marksu sam dao scenarij za njegovo remek-djelo *Muha*, pisao sam za (Branka) Ranitovića *Pozivnicu* i *Kentaura*, za (Martina) Pintarića *Čvor* i *Ženu bez predrasuda*, a objavio sam u *Filmskoj kulturi* neku vrst svog kreda *Razmišljanja o filmskoj umjetnosti*. Ali to je sve bilo jeka na onaj moj glavni ciklus.

DR: U retrospektivi smo vidjeli i *Ženu bez predrasuda*, jer su u Hrvatskoj kinoteci vama pripisali i režiju tog Pintarićeva filma, kao što smo vidjeli i Ranitovićevu *Pozivnicu*, čiju su režiju također pripisali vama. Nije to prvi put da se tako manifestira nesredenost filmskog fonda u Kinoteci (bilo je takvih krivih autorskih adresiranja i prilikom ciklusa Ante Babaje), no ostavimo to sad po strani. Zanima me vaša suradnja s

Martinom Pintarićem, jednom vrlo slabo poznatom figurom na hrvatskoj crtano-filmskoj sceni.

VM: On je inače živio blizu Zagreba, mislim u Stenjevcu, imao je neku klet. Tamo je živio sam, nije se mogao uklopiti ni s kim. Vidjeli ste *Ženu bez predrasuda*. On je to sve napravio sam, nije znao drukčije raditi. Nitko njemu nije ni animirao ni fazirao, ništa.

DR: Niste li mu vi bili supervizor?

VM: Ja sam bio supervizor jer mu je trebao netko za podršku. Ja sam napisao taj scenarij po Čehovu, dolazio je tu u naš stan, pa mi pokazivao svoje crteže. Ja sam mu dao podršku jer sam vidio da je dijete koje se igra. Ali sad sam prilikom svoje retrospektive prvi put vidio taj film.

DR: Tek sad, prvi put?

VM: Da, jer on je bio čovjek koji nije vodio nikakvu brigu ni o sebi ni o filmu, bio je pravi boem. Ali zgodan mu je taj filmić.

Povratak igranom filmu

VM: Nakon crtanog filma nisam imao osjećaj da se vraćam igranom filmu. Za mene je to bio — nastavak, sada s jednim

novim, izgrađenim senzibilitetom. Često su me pitali koja je razlika između rada na crtanom i igranom filmu. Meni je to u prvom redu bila razlika u dužini, ne u doslovnom smislu, nego otprilike kao razlika između lirske pjesme i romana. Pojavila mi se je potreba za velikom formom.

DR: *I potreba da tu formu promišljate drugačije nego u vašim prvim igranim filmovima. Iz crtanog filma donijeli ste modernistički pristup materiji.*

VM: Posebno je sada bio drugačiji moj odnos prema priči. U prva dva igrana filma bio sam uronjen u priču, zarobljen njo-me, kao zlatna ribica akvarijem. Priča je bila cijeli svijet, svemir, a ja sam u tome plivao i snalazio se. Sada sam priču kontrolirao. Ona je bila znak, metafora i izražajno sredstvo, kao i sve drugo. Imao sam svoju Arhimedovu točku s koje sam mogao micati svoju polugu.

DR: *No prije nego se pozabavimo središnjim, transparentno modernističkim dijelom vašega igranofilmskog opusa, recite nešto o filmovima koji su im prethodili, a vrlo su slabo poznati. Mislim na *Tvrđavu Samograd* koju ste ostvarili u talijanskoj produkciji (a nije prikazana u retrospektivi jer Hrvatska kinoteka nema kopiju), te kratkometražne radove *Telefon* i *Ženidba* gospodina Marcipana.*

VM: Najprije je u početku šezdesetih bilo jedno međuvrijeme u kojemu sam napravio cjelovečernji spektakl *Tvrđava Samograd/Sulejman osvajač*, te dva kratkometražna igrana filma — *Telefon* i *Ženidbu* gospodina Marcipana. Talijanska filmska proizvodnja bila je tada u velikoj ekonomskoj ekspanziji, a ja sam u Italiji bio dosta poznat kao autor interesantnih i nagrađivanih kratkih filmova pa se je jednog dana pojavio kod mene u Zagrebu jedan mladi producent, bivši kaskader i vlasnik filmske konjice, Spartaco Antonucci, te mi ponudio da radim za njega neki povijesni spektakl. Upozorio sam ga da ne bih znao napraviti 'camicione', kako su filmski ljudi u Italiji zvali pseudopovijesne filmove iz rimske i barbarske prošlosti u kojima su mase statista nosile jeftine, duge košulje — camicie. Rekao mi je neka samo radim po vlastitom izboru. Uzeo sam kao osnovicu priče sigetsku epizodu, ali je preobrazio vrlo slobodno, mijenjajući većinu povijesnih imena, pa i ime samog Zrinskog nazvavši ga Ivanićem, po vodi hvarske bune, jer sam bio svjestan da ipak radim pseudohistorijski film. Od povijesti sam zadržao jednu bitnu činjenicu, a to je da je bečki dvor ostavio branitelje tvrđave na cjedilu i prepustio ih golemoj turskoj sili da svi izginu.

DR: *Gdje ste snimali film, u Italiji ili kod nas?*

VM: Film je jednim dijelom sniman u vojvođanskim ravninama uz tehničku uslugu *Košutnjaka*. Pomoćnik mi je bio Stipe Delić, a s njim sam i talijanskim režiserom Mariom Cagianom napisao scenarij. Jednu od glavnih uloga (Mehmedpaše) igrao je mladi šekspirijanski glumac i tadašnja velika zvijezda Edmund Purdom, koji je nekoliko godina prije toga bljesnuo u filmovima *Princ student* Richarda Thorpea i *Curtizovu Egipćaninu*. Slovenski glumac Stane Potokar igrao je ulogu kapetana tvrđave te magistralno odglumio njegovu smrt. Prije snimanja te scene zamolio me je da mu dam vremena za koncentraciju, otišao u stranu i dugo ostao sam.

Tada nitko od nas, osim njega samog, nije znao da boluje od raka i da će nekoliko mjeseci kasnije umrijeti.

DR: *Jeste li nakon filma dobivali ponude da nastavite karijeru u Italiji?*

VM: Kad sam došao u Rim na pripreme *Tvrđave Samograd* sa svojom suprugom Linom, istarskom Talijankom, susreli smo se s Lekom Obradovićem, tadašnjim direktorom *Lovćen-filma* koji je radio mnoge koprodukcije s Talijanima. Pitao me je — znam li gdje sam došao. A onda je kroz zube promrsio — ovdje se jede živo meso. Zaista je i bilo tako. Snimanje se je u dva navrata prekidal, Spartaka su požderale veće filmske ribe, a ja sam ipak izvukao i živu glavu i živu film, jer je na kraju sve ispalo vrlo solidno. Poslije tog filma trebao sam raditi novi spektakl za producenta Ergasa, tadašnjeg muža Sandre Milo. Bilo je to životno raskrižje, ali smo se ipak odlučili da ne podlegnemo izazovu novca i komercijalnog filma. Kasnije sam se često u mislima navraćao na tu odluku i razmišljao jesam li pogriješio i nisam li kroz komercijalni film ipak mogao nekako progurati svoje stavove i ideje. Ali ne vjerujem da bi to bilo moguće, jer kad se jednom proda duša vragu, teško ju je dobiti natrag.

DR: *Vratili ste se u Hrvatsku i snimili dva kratkometražna filma.*

VM: Vrativši se, napravio sam, baš za tu svoju sačuvanu i taštu dušu, dva već spomenuta kratka igrana filma *Telefon* i *Ženidba* gospodina Marcipana.

DR: *Iz današnje perspektive Vjenčanje gospodina Marcipana doima se, može se reći, popartistički.*

VM: Ha, ha, teško je to u ono vrijeme smjestiti.

DR: *Svjesna uporaba kiča, artificijelnosti...*

VM: Poslije talijanske avanture s *Tvrđavom Samograd* i tih dilema, da li sjesti na komercijalni kolosijek, onda se kod mene pojavio jedan, neću reći inat, nego gušt, jedna želja da se čovjek opet malo igra sa stvarima.

DR: *Da, riječ je baš o igralačkom filmu.*

VM: Pa i sam naslov jasno govori o čemu se tu radi. Inače, na retrospektivnoj projekciji u MM centru *Marcipanu* je otvickaren kraj.

DR: *Nisam ga nikad ranije gledao i bio mi je čudan taj kraj, previše nagao rez.*

VM: Otvickaren mu je kraj. A kraj je taj da on s tom svojom obezglavljenom ženom pleše, i onda se kamera polako izvlači i otkrivamo da je to sve skupa atelje. Razotkriva se artificijelna pozadina čitavog zbivanja. Ne znam da li je prilikom projekcije na retrospektivi vrpca pukla baš u tom trenutku, ili taj komad filma i inače fali; valjda nije i negativ oštećen.

Modernistička trijada — *Prometej s otoka Viševice; Ponedjeljak ili utorak; Kaja, ubit ću te!*

DR: *Prometej s otoka Viševice značio je vaš povratak u Jadran-film.*

VM: Nakon *Telefona* i *Marcipana* došao mi je poziv od direktora *Jadran-filma*. Bilo je to prvi put da me jedan domaći producent pozvao da radim za njega. Ne samo to, nego



Prometej s otoka Viševice (1964.)

zapravo se još od *Čovjeka iz Mirne ulice* nisam u cijeloj bivšoj Jugoslaviji mogao sastati s igranim filmom. Postojao je neki zid koji nikako nisam uspijevao probiti, a nisam znao o čemu se radi. Slučaj mi je pomogao da to otkrijem. Došao sam jednom u laboratorij *Jadran-filma* zbog nekog crtića, zaustavio se u krugu poduzeća s nekima u razgovoru, a onda mi je vjetar donio do nogu jedan roza pelir-papir s obližnje hrpe koju su iz *Jadran-filma* pripremili za otpad. Vidio sam, onako odozgo, na tom papiru svoje ime pa ga podigao. Bila je to okružnica koju je u vrijeme *Čovjeka iz Mirne ulice* i moje 'afere Negulesco' tadašnji direktor *Jadran-filma*, neki danas nikome poznati Jelovica, poslao svim filmskim poduzećima u zemlji sa zahtjevom da mi se ne da film.

Prometej s otoka Viševice

DR: No novi vas je direktor sad pozvao na suradnju.

VM: S Ivom Vrhovcem, tadašnjim dugogodišnjim i vrlo uspješnim direktorom *Jadran-filma* brzo sam se sporazumio. Napisao sam *Prometeja s otoka Viševice* zajedno sa Slavkom Goldsteinom i Krunom Quienom u relativno kratkom roku, a relativno dugo sam se natezao s dramaturzima koji su htjeli otupjeti oštricu kritičnosti. Bilo je to vrijeme kad je bivšu Jugoslaviju zapljusnuo val reforme. Goldstein je već onda bio vrlo radikalan, ja nešto umjereniji, ali je i to teško prolazilo. Na kraju višednevnog rada na tekstu poslužio sam se trikom. Videći da su dramaturzi posebno zapeli za jednu scenu, ja sam je najprije žestoko branio, a onda odjednom popustio i rekao: »Dobro, eto vama ta scena, a vi meni sve

ostalo«. Oni su uzeli svoj plijen, ja svoj film, pa svaki na svoj daljnji posao.

DR: Kako ste se odlučili za postupak miješanja vremenskih razina?

VM: To još ne bih nazvao pravom strujom svijesti, to je više bila jedna jukstapozicija, zabranjena. Cijeli je problem bio što sam to baš htio naglasiti. S filmom *U oluji* sam imao veliki otpor tome da mi glava bude okrenuta natrag, prema ratu, zato je cijeli taj film okrenut prema naprijed, prema budućnosti. Za razliku od njegova brata koji je nestao u partizanima, Drago, glavni lik *U oluji*, bio je čovjek iz polusvijeta, odnosno družio se s polusvijetom; ali nosio je novo vrijeme, nosio je budućnost. E sad, u *Prometeju* sam htio suprostaviti ta dva svijeta: suvremeni svijet — otuđen, hladan, formalan, i taj bivši svijet na kojega se već uhvatila patina, ali je nosio u sebi, negdje u iskonu, neke druge vrijednosti, vrijednosti ondašnjih ideala. S Pićom (Tomislavom Pintrom) sam razgovarao kako i što; naravno, nametala se sama po sebi ta zrnata fotografija s kornom, da bi se dobio taj odnos dvaju svijetova. Onda je on počeo eksperimentirati — naši laboratoriji u to vrijeme nisu bili u mogućnosti, nisu bili sposobni napraviti nešto drugo — i onda je on došao na ideju da retrospekcije snima na tonskom negativu, a tonski negativ je po svojoj kemijskoj prirodi tvrd jer tonski zapis mora da bude jako oštar (u to vrijeme smo tako radili ton, nije bilo magneta). Dakle to je snimano na ton negativu, ne na negativu slike. Rekao sam: »Čuj Pićo, pitaš me stvari koje ja ne znam«, iako sam se već dosta razumio u kameru — eksponi-

ciju, objektivne — tu sam već bio doma (ne znam kako danas režiseri mogu bez tog tehničkog znanja raditi filmove, a ima ih, takvih koji ne znaju); ali ovo s ton negativom, to su već bile takve specifičnosti u koje nisam mogao ulaziti. Pićo kaže: »Čuj, pa ja bih probao...«, na što sam ja rekao: »Nećeš staviti samo svoju, nego i moju glavu u torbu, ali idemo probat«. I stvarno, snimili smo tako, a nakon prve (kontrolne) projekcije, u Šibeniku (film je sniman u Rogoznici), zavladao je muk. Vraćamo se kombijem, u kombiju tišina, nitko ništa ne govori. Dođemo u Rogoznicu, izađemo van, Pićo pita: »Što misliš, što kažeš?«, ja kažem: »Čekaj, da se razumijemo, je li to laboratorij napravio onako kako si ti zamislio?«, on: »Pa nije.«, ja: »Šta se iz toga još može napraviti?« (jer slika je bila previše kontrastna i previše tvrda), on: »Ne ne, mogu ja ovo, mogu ono...«, ja: »Čuj Pićo, daj mi sad jedan dan vremena da razmislim«. I stvarno, nakon jednog dana ja kažem: »Idemo dalje, s tim da sad treba smiriti tu fotografiju, ne više da bude tako drastično tvrda jer bi to onda skakalo u jednu drugu realnost, ne bi više bio isti film, ali idemo sad u tu jukstapoziciju, staviti ta dva svijeta jedan pored drugog i vidjeti što se događa«. I onda smo to polako tesali, oblikovali, pa se još poslije dotjerivalo u laboratoriju i tako je to nastalo.

DR: U prvom dijelu filma, retrospekcije su dosta akronološke, skače se vrlo slobodno s jednog vremenskog segmenta na drugi, a poslije, u drugom dijelu, one se počinju uglavnom uredno kronološki odvijati.

VM: To je normalno. Retrospekcije su isprva nepovezane, onda sve više ulaze u priču i vuku je naprijed. Prvo su išle asocijacije čulnog tipa, neposredno taktлно provocirane (npr. *flashback* s ključom pred kućom). One se tako razbijene nameću tom čovjeku koji je direktor i bavi se sasvim desetim problemima, a onda ga njegovo djetinjstvo i mladost postupno osvajaju, dok ga ne prevladaju. A onda kad ga retrospekcije prevladaju, ulazi se sve više i više u samu priču.

DR: Zašto je glavni lik Mate Bakula u kasnijoj životnoj dobi stariji nego što bi realno trebao biti, on je fizički ostario daleko više od svih drugih likova u filmu pa ga čak glumi i drugi glumac: Slobodan Dimitrijević je mladi Mate, a Janez Vrhovec stari; to ste namjerno tako napravili da bi naglasili njegovu silnu unutarnju promjenu, umor, istrošenost?

VM: Da, to je bilo namjerno. On je čovjek koji je sagorio i to sam onda na taj način dodatno istaknuo. Inače, da je krunska scena čitavog filma za mene bila i ostala scena sa žigicama, to je jasno. U ono vrijeme nije to bilo baš lako napraviti. Kad se pale žigice s onim zvukom, pa ona lica... Negdje u svemu je neka depatetizacija svih tih ondašnjih ceremonija i odnosa prema prošlosti, to se proteže kroz film.

DR: Film je najvećim dijelom vrlo kritičan, Mate Bakula — sad zagrebački direktor, a u mladosti nadobudni partijac koji je pod svaku cijenu želio unaprijediti zaostali rodni otok — stalno preispituje svoje postupke iz prošlosti i nije baš siguran da je postupao dobro, no onda sve to izglađuje optimističan kraj. Ispada da je sve ono što je radio, njegovo političko i intimno djelovanje bilo opravdano, iako se to ne bi reklo iz onog što je prikazano do tada u filmu.

VM: Ako uzmete lik Stipice, koji bi zapravo trebao biti novi Prometej, pa ga stavite na vagu s Matom Bakulom iz mladosti, ne bi se baš uspostavila neka ravnoteža. Osim toga mislim da je potpora koju ostarjeli Mate Bakula na kraju daje Stipici više formalna. Zadnji kadar sa Stipicom i galebom — ne bih rekao da je to neki veliki optimizam. Meni se čini da u cjelini filma dominira kritičnost, da je vrlo oštra.

DR: No zato se sam kraj i doima toliko kontrastnim, kao da ste tu 'preoštru' kritiku željeli malo ublažiti.

VM: Možda ne ublažiti, nego taj kraj više sugerira da život ide dalje, da život mora prevladati stvari koje su se dogodile. Uostalom gledajte odnos između ostarjelog Mate Bakule i njegova tasta, starog Pavla Vuisića, taj umor s jedne i druge strane, nema više te klasne tenzije.

Inače, ovakvu raspravu, vrlo interesantnu, ja sam već imao u Parizu. Pri projekciji *Prometeja* jedan krug francuskih kritičara upravo se podijelio na tom pitanju. U jednih je prevladao taj doživljaj kritičnosti (ne subverzivne — nikad nisam bio disident), a drugi su smatrali da taj kraj označava jedan moj konformizam. No svi su imali pozitivan odnos prema filmu. Uostalom, publika u pulskoj areni jako je prepoznala baš tu njegovu kritičku crtu.

DR: Prometej je bio jako dobro primljen od publike, dobio je nagradu Jelen, što je prilično čudno za jedan izrazito modernistički strukturiran film.

VM: Meni je to isto bilo čudno, s obzirom na filmski jezik, ali ljudima su sami problemi kojima se film bavi bili jako bliski i ta ih diskontinuirana montaža nije smetala jer je film cijelo vrijeme impregniran onda vrlo aktualnim stvarima. Tad nisi mogao otvoriti novine da nije bilo nešto iz sadašnjosti i nešto iz prošlosti pa onda ni to miješanje sadašnjosti i prošlosti u filmu ljudima nije djelovalo kao nešto neprihvatljivo.

DR: Nagrada publike u Puli nije bila jedina koju je film dobio.

VM: Film je u Puli 1965. dobio Veliku zlatnu arenu, zajedno s filmom *Tri Saše Petrovića*. Ja sam pored *Jelena* dobio još i *Srebrnu arenu* za režiju, dok je *Zlatnu arenu* dobio Saša (Petrović), a *Brončanu arenu* Žika Pavlović. Bila je to godina inauguriranja autorskog filma u bivšoj zajedničkoj državi.

DR: Spominjali ste projekciju za kritičare u Parizu. Kakav je bio međunarodni odjek?

VM: *Prometej* je te godine prikazan na festivalu u Moskvi, a Pićo je dobio zasluženu nagradu za kameru. Ja sam trebao ostati bez nagrade, jer je u žiriju bio Veljko Bulajić koji nije mogao imati afiniteta za ovakav moj pristup tematici revolucije. Međutim je u žiriju bila i Marina Vlady kojoj se film jako dopadao, a osim toga je na nju utjecao i Georges Sadoul, tako da je i meni pripala jedna specijalna nagrada žirija. Govorim o tim nagradama, jer su one bile jako važne i jedina 'logistika' modernim autorskim tendencijama kod nas u zemlji. Ali ne samo u moralnom smislu, nego i u materijalnom. Sasvim konkretno, za vrijeme rada na crtičima, a radilo se dugo i za male honorare, moja je obitelj uglavnom živjela od međunarodnih novčanih nagrada.

DR: *Spomenuli ste Sadoula. On je pokazao posebnu sklonost prema Prometeju?*

VM: Te jeseni Georges Sadoul, veliki francuski kritičar a još veći povjesničar filma, došao je posebno u Zagreb da održi predavanje o *Prometeju s otoka Viševice*. On je, kao ljevičar i bivši nadrealista, doživio taj film uistinu kao svoju duboku katarzu i imao potrebu da o tome govori. A pri tome ne treba zaboraviti da ga se smatralo dogmatski lijevo orijentiranim.

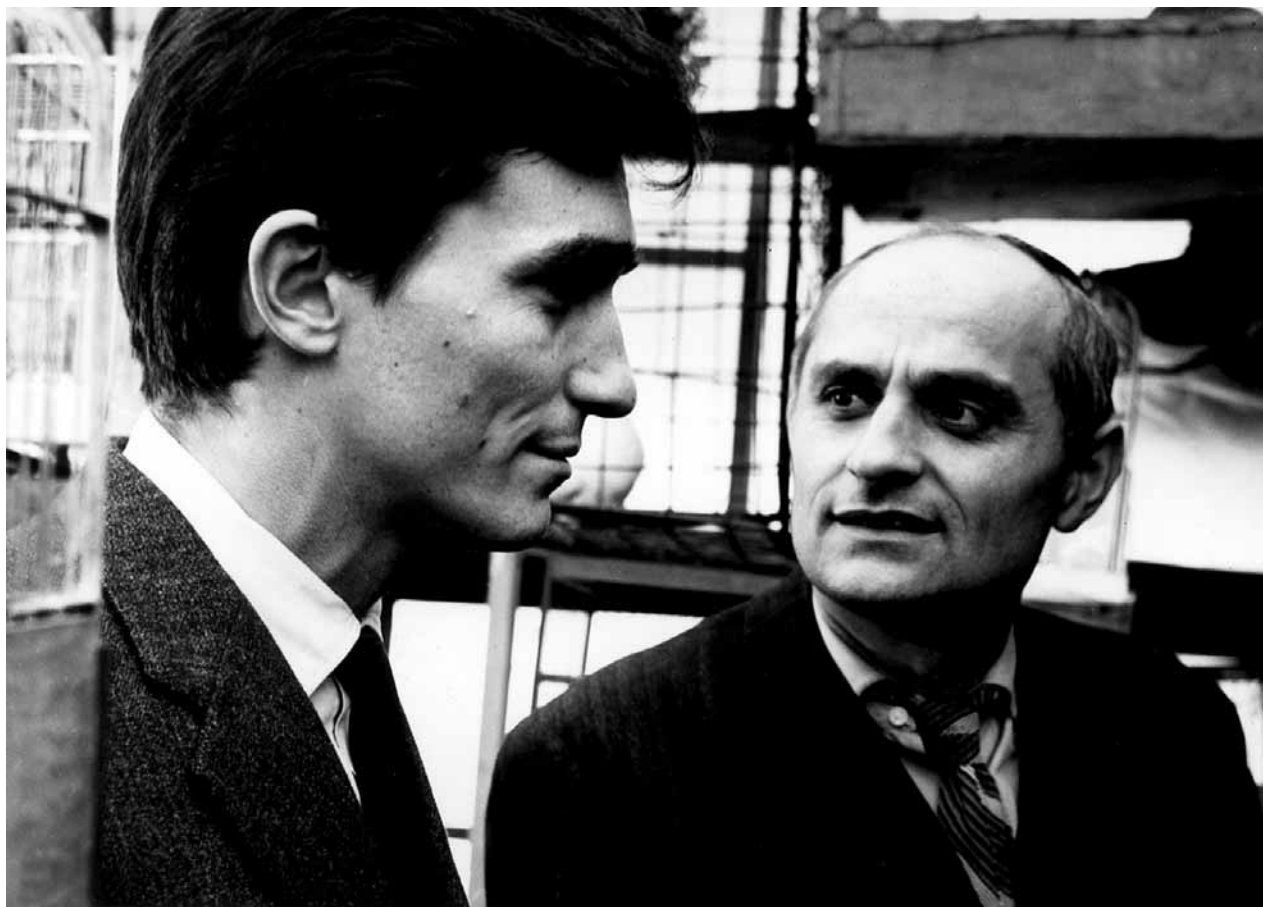
Ponedjeljak ili utorak

DR: *Nakon Prometeja s otoka Viševice slijedi Ponedjeljak ili utorak. Ako ste za Prometeja rekli da još nije prava struja svijesti, ovdje je upravo ona na djelu.*

VM: Meni je uspjeh *Prometeja* bio velik poticaj. U istoimejnoj minimalističkoj prozi Fedora Vidasa našao sam pravu mogućnost i veliki prostor da se filmski razigram u *Ponedjeljku ili utorku*. I danas sam uvjeren da nije dobro kad se literatura mehanički prenosi i prepričava filmom, kad filmska traka služi goljoj ilustraciji literature. Današnji film, uz veliku asistenciju televizije, najčešće upravo tako postupa. A film je ipak posebna i samosvojna umjetnost. Kao što je pisana književnost naslijedila usmenu i postala nešto sasvim drugo, tako je i film, svojom pokretnom slikom, započeo jednu novu epohu ljudske kulture. Ili možda probudio i ob-

novio u nama atavistička stanja koja je imao pećinski čovjek kad je gledao igru plamenih jezika. Kinematografija je u biti, sa svim svojim složenim tehničko-duhovnim komponentama, jedan viši civilizacijski iskorak i domet. Dok mi Hrvati nismo oko 1100. dobili svoju Baščansku ploču bili smo jedan narod, poslije toga smo postali drugi i drugačiji. Veliki sam ljubitelj američke kinematografije, još uvijek znam kao prosječni gledatelj uživati u dobrom, pa i prosječnom filmu, ali sasvim podržavam sve ove otpore koji se javljaju diljem Europe protiv dominacije američkog filma. U nas bi ljudi odgovorni za razvoj države i društva morali razmišljati o tome. Zar je moguće da je došlo do kolektivnog zaborava?

Ali vratimo se gdje smo prekinuli. *Ponedjeljak ili utorak* neočekivano je dobro prošao u jednom dijelu kritike, kao i među kolegama filmskim radnicima. Film je dobio u Puli 1966. *Veliku zlatnu arenu*, a ja *Zlatnu arenu* za režiju. Bilo je to vrijeme duhovne gladi. Filmski jezik kojim je film govorio — diskontuirana montaža, slobodne asocijacije, upotreba kolora i crno-bijele fotografije bez ključa, itd. — sve je to tada bilo novo i avangardno. Današnji televizijski gledatelj vidi to svaku večer u raznim spotovima i čini mu se prirodnim i običnim. Ali u ono vrijeme prosječni gledatelj nije to htio prihvatiti. Iako je za onoga tko se je bez predrasuda htio prepustiti filmu postojala unutra čvrsta priča i to nima-



Ponedjeljak ili utorak — S. Dimitrijević i F. Šovagović (1966.)

lo lokalna, nego opća. Mislim da je i danas aktualna, čak i aktualnija.

DR: *Je li film sniman sav u boji pa je jedan dio razvijen crno-bijelo, a drugi koloru, ili ste snimali odvojeno crno-bijelo i u koloru, jer ste već u startu znali koje će sekvence biti crno-bijele, a koje kolor?*

VM: Unaprijed je to bilo riješeno, situacije nisu bile slučajno odabirane, znalo se što će se snimati crno-bijelo, a što u boji. Poslije su me pitali po kojem sam ključu raspoređivao što je crno-bijelo, a što je kolor. Ja sam imao svoj intimni ključ, ali on nije bio čitljiv i nisam htio da bude čitljiv. Ta izmjena nije smjela biti mehanička. Bila je to baš stvar najčišćeg senzibiliteta — što u kojem trenutku i kako. Ali ako bih to sad možda pokušao — neću reći definirati, nego približiti se tom problemu — možda su u koloru lirske partije, možda su to neki više lirski emocionalni akcenti u jednom otuđenom svijetu bez emocija, hladnom, praznom. Možda bi to bio jedan od ključeva tog postupka. Ali nije nipošto bilo samo to, bilo je tu mnogo spontanosti. Pićo bi na snimanju pitao: »onda?«, ja bih rekao: »kolor«, on: »onda?«, ja: »crno-bijelo«; jednostavno sam osjećao što treba u kojem trenutku biti crno-bijelo, a što kolor.

DR: *Znači samo je snimanje teklo prilično glatko?*

VM: Snimali smo s lakoćom i u vrlo kratkom roku smo bili gotovi. Sve je bilo precizno predviđeno i ništa nije nastalo slučajno. S Pinterom kao snimateljem bilo je zadovoljstvo raditi, a glumci su, na čelu sa Slobodanom Dimitrijevićem Lobjijem izvanredno shvatili da treba glumiti bez glume.

DR: *Odličan vam je onaj kadar u crtanofilmskom stilu, kad junak u dječaćkom izdanju i njegova majka izlaze iz kuće, a ispred njih je veliko stablo.*

VM: To je snimano na tzv. kristalu. Stavi se veliko staklo i uštima s pozadinom, pa se ukomponira kadar i kretanje i sve zajedno. To se inače radi u spektaklima, kad treba filmski nadograditi građevine. I u *Seljačkoj buni* ima nešto tog kristala, tako smo snimali grad i scene u taboru. U *Ponedjeljku ili utorku* sam to primijenio kao krunski akcent te scene.

DR: *A ona crvena jabuka na kraju?*

VM: I na početku, na početku su tri jabuke, na kraju jedna; zašto?

DR: *Simbolistička pitanja koja traže posebnu vještinu. Naslov Ponedjeljak ili utorka ste uzeli, odnosno Vidas ga je uzeo, od Virginije Woolf?*

VM: Da, Fedor Vidas je naslov uzeo iz jednog eseja Virginije Woolf. Inače, po mom mišljenju, Vidas je potcijenjen pisac. On se nije nigdje gurao, bio je fina priroda, ali bio je prvi u ono vrijeme *Krugova*, kad se počelo s modernizmom u literaturi u nas, Vidas je zapravo prvi u nas uhvatio taj svijet minimalističke literature, potpuno zatvoren, hermetičan, s malim pomacima od faktografije. Neki dan smo mu vidjeli sina, koji me iznenadio jer je živio jedan dosta pustolovni život; vidjeli smo ga Lina i ja na televiziji, on je meteorolog negdje na sjevernom polu. Studirao je meteorologiju pa je radio najprije na Antarktiku pa gore na Arktiku... Na špiči

filma te emisije pisalo je da je na njoj surađivao i Fedor Vidas. Njega inače dugo nismo vidjeli.

Kaja, ubit ću te!

VM: Sljedeći film *Kaja, ubit ću te!* više sam, rekao bih, kle-sao nego snimao. Bio sam opsjednut duhom Radovana, klesara portala trogirskoga katedrale. Cijeli sam film napravio u jednom dahu, tako rekuć bez sna. Jednog smo dana snimili 80 kadrova. Kako god mu i danas prilazim, ne znam s koje strane da uđem u njega. Zatvoren je i ne da blizu sebi.

DR: *Film je rađen prema priči Krune Quiena. Kako ste došli do nje?*

VM: Na taj tekst Krune Quiena upozorio me Fedor Hanžeković koji je u to vrijeme bio umjetnički direktor *Jadran-film*. Pronašao ga je negdje među starim rukopisima. Nazvao me je i rekao: »Cuj, ti si Dalmoš, možda tu nađeš nešto za sebe!« Ne samo da sam našao, nego me je tekst od prvog trenutka opio kao najbolje staro vino. S Krunom Quienom, koji je na taj svoj stari tekst već bio i zaboravio, radio sam na jedinstven način. Ništa se od njega nije moglo izvući konkretno, a opet sve što je rekao i napisao bilo je dragocjeno i poticajno. Kasnije je po filmu kompletirao svoj stari tekst i objavio kao novelu u *Forumu*. Canci Vodopivec, koji je inače pisao i objavljivao pjesme, odmah je u tekstu prepoznao svoju 'poeziju kamena', a ja sam ga upozoravao: »Canci ova-ga puta ne piši, sva ti poezija mora biti u samoj kameri«.

DR: *Kako je bio napisan izvorni Quienov tekst?*

VM: O, jako inspirativno. On je to očito bio napisao u jednom dahu. Inače Quien je radio jako zgodne komentare za Marjanovićeve filmove o prirodi i pokazao, kad su naši književnici u pitanju, rijetki sluh za film; imao je filmski senzibilitet. *Kaja, ubit ću te!* napisao je u formi novele, mislim čak u prvom licu. Temeljena je na stvarnom događaju ubojstva Kaje Sicilijanija. On je krenuo od tog gradića, Trogira, u kojem sto godina nije bilo zločina, pa je gradio atmosferu, taj kamen, te kamene skale; točno se sjećam i sada dojma koji je taj tekst ostavio na mene kad sam ga prvi put čitao; jako me je odmah bio zapalio. Uspostavio sam kontakt s Krunom i jako smo lijepo radili.

DR: *Tekst je bio više klasičnije ispričan, ili je i on sam imao izrazitiji modernistički pristup?*

VM: Ne, tekst je bio linearna, uzročno-posljedična priča, ali s elementima poezije u sebi. Što se filma tiče, ja sam ga jednostavno morao napraviti tako kako jesam i stvarno sam riskirao. Ne mislim zbog vanjskog prijema filma, nego se moglo dogoditi da poslije više ne radim filmove, da višem nemam što reći. Kao što se npr. dogodilo nakon *Ponedjeljka ili utorka* — nitko me više ne bi mogao natjerati da radim takav tip filma, jer sam taj rječnik u tom obliku iscrpio. Jednako je bilo i u crtanom filmu, kad sam osjetio da se u rasponu od *Samca* do *Male kronike* spirala podigla, ali sam na kraju došao na istu točku, nisam više imao što novo ponuditi. Tako se moglo dogoditi i s *Kajom*, da jednostavno sve iscuri iz mene i da prestanem snimati filmove. No nisam mogao drugačije, morao sam tako raditi film, i stvarno sam ga

napravio, neću reći u bunilu, jer sam uvijek sve kontrolirao, ali film je napravljen kao da je od jednog komada.

DR: *Kako ste izabrali Zaima Muzaferiju za naslovnu ulogu?*

VM: Nedostajao nam je Kaja i svugdje smo ga tražili, a onda mi je jednog dana netko pozvonio na vrata i predamnom je stajao jedan nespreni dugonja. Bio je to Zaim Muzaferija, bosanski glumac amater, inače srednjoškolski profesor. Pustio sam ga u stan, dobro pogledao i rekao mu: »Vi ste Kaja, zar ne?!«. Tako je riješen i problem lika Kaje. Mjesnog ridikula Uga Balu odlično je odigrao Izet Hajdarhodžić, a Nalis je napravio ulogu svog života. O njoj mi je Krleža jednom prilikom izgovorio cijeli mali esej.

DR: *Kaja je autorski beskompromisan film.*

VM: Potpuno beskompromisan. Nakon montaže na mene su s raznih strana vršili pritisak da filmu dodam glas pripovjedača s tekstualnim komentarom. Ali, nisam se dao. Kakav se glas može dodati toj šutnji kamena?! U New Yorku su ljudi fenomenalno primili film.

DR: *U Puli nisu pokazali isti entuzijazam.*

VM: Film je došao u Pulu 1967. na festival i tamo bio bijesno izviždan. Zviždanje je počelo, dobro se sjećam, iz novinarskih loža, a publika je to prihvatila kao neki *happening*. Dok sam bio na pozornici, netko je bacio na mene kamen. Novine su odmah nakon toga pisale — Mimica kamenovan. Baš tako — biblijski! Inače, bila je to podvala. S publikom je lako manipulirati. Pogotovo s pulskom koja je uvijek bila hepeninški raspoložena, a moj film nije bio od onih koji dižu na noge u smislu mitraljeza i takve vrsti akcije.

DR: *Spomenuli ste New York; film je u svijetu mnogo bolje primljen?*

VM: Te jeseni, u studenom, Francuska kinoteka organizirala je, na inicijativu Lotte Eisner, retrospektivu mojih filmova. U elitnoj dvorani u Palais Chaillot prikazano je u četiri večeri pet mojih crtića (*Samac, Happy End, Kod fotografa, Inspektor se vratio kući* i *Mala kronika*) te tri posljednja igrana filma (*Prometej s otoka Viševice, Ponedjeljak ili utorak* i *Kaja, ubit ću te!*). Predgovor katalogu napisao je Henry Langlois, direktor Francuske kinoteke i slavni osnivač institucije kinoteke uopće u svijetu. Za vrijeme projekcije *Kaje*, dok sam nervozno šetao hodnicima palače, Langlois mi je prišao, znatizeljno me je gledao, te rekao: »Pa vi ste, Mimica, ipak napravili kolor-film!«. On je, naime, mrzio filmove u koloru i živio u uvjerenju da je boja nešto suprotno crno-bijeloj stilizaciji koja je potrebna filmu.

U proljeće 1968., nakon prikazivanja u Francuskoj kinoteci, dobio sam poziv od selektora Njujorškog filmskog festivala da im pokažem film. Otišao sam s Verom Čičin-Šain, koja je bila poslovni tajnik *Mozaik-filma* (poduzeće grupe građana koje sam osnovao s Brankom Lustigom; takva su se poduzeća ironično nazivala — gege), u Beč ili München, ne sjećam se gdje, i pokazao film. Bilo je dvoje selektora. Zapravo selektor i selektorica, ozbiljna djevojka velikih, tužnih očiju. Vera Čičin-Šain je s njom uspostavila lijepi kontakt i kasnije ga održavala. Bila je to Susan Sontag, velika američka esejistkinja, tada još u Europi nedovoljno poznata. Oni su pogle-

dali film, pozdravili se i žurno otišli u svoj hotel, jer da su smrtno umorni. Nakon dva sata javila se Susan Veri, pričala s njom o svemu i svačemu, a onda kao usput rekla — »što se tiče filma, naravno da je primljen u program«. Film je potkraj ljeta prikazan na Njujorškom filmskom festivalu u prepunoj sali Lincoln centra sa 6000 mjesta. Henry Langlois je specijalno došao iz Pariza održati uvodnu riječ prije filma. Zamolio je gledatelje da ga s pažnjom pogledaju, jer da će im se to isplatiti. S Linom i sa mnom u loži bio je Amos Vogel, direktor festivala, koji je poznao moje crtiće iz Oberhausena. Napetost je među nama bila velika, ali je film zaista odlično primljen. Ljudi su ustali na noge i vrlo, vrlo dugo aplaudirali, možda i ne toliko filmu i meni, koliko slavnom Langloisu što je imao tako dobar njuh. To je tipično američki. Sutradan je u »New York Timesu« izašla vrlo povoljna kritika, i to na prvoj strani što je bilo vrlo neuobičajeno. Nakon toga slijedile su i druge povoljne kritike. Film je otkupljen za prikazivanje u sveučilišnim centrima Amerike.

U jesen te iste godine dobio sam za *Kaju* Zlatnu medalju Filmskog kluba u Napulju, jednog vrlo elitnog kruga talijanskih ljubitelja filma. Poslije projekcije upoznao sam se s čovjekom koji mi je rekao da je on zapravo seljak iz Santarcangela u Romagnu, a da se usput pomalo bavi i filmom. Bio je to Tonino Guerra, jedan od najvećih i meni najdražih talijanskih filmskih scenarista. Po maštovitosti i slobodi duha u mnogome je sličan našem Quienu. Postali smo veliki prijatelji, pa je Lini i meni poklonio dvije svoje slike, jer je bio i slikar. 1973. Fellini je po njegovu scenariju snimio *Amarcord*, meni osobno najbolji film svih vremena. U nas sam mogao pročitati i čuti da *Kaja* u mnogome podsjeća na *Amarcord*, te da sam se inspirirao tim filmom. Pet godina ranije!

DR: *Film je sniman na autentičnim lokacijama, u Trogiru?*

VM: U Trogiru su snimani gradski prizori, jer se tamo radnja i stvarno događa. No razoreni grad, uvodni i završni dio, gdje pleše ridikul Ugo, to su Bale, istarsko mještace sjeverno od Pule, prema Rovinju. U to vrijeme su bile stravične, znate, s onim prozorima; svi su prozori imali te paučine...

DR: *Tzv. mrtve kuće.*

VM: To je autentično snimano, a tako je slično poslije rata izgledala i Pula.

IM: Bale su bile čisto talijansko mjesto, i to onih Talijana koji su došli s juga Italije. I kad su nakon rata otišli, to je sve ostalo mrtvo kompletno. Imate opet drugi grad, Peroj...

VM: To je crnogorsko mjesto.

DR: *Bio sam tamo, nisam znao da su stanovnici Crnogorci.*

IM: To su čisti Crnogorci.

VM: Za razliku od Srba došljaka — to su bili oficiri — koji su bili jako neugodni...

IM: I danas su još neugodni.

VM: I danas su vrlo neugodni; za razliku od njih, ovi su se Crnogorci korektno ponašali.

DR: *Prolazio sam kroz Peroj na putu za Barbarigu, pokraj one crkve na ledini...*



Kaja, ubit ću te! — Zaim Muzaferija (1967.)

IM: To je pravoslavna crkva. Mi smo inače kupovali od njih, oni imaju maslinovo ulje koje rade po starim receptima. Oni su zadržali sve te crnogorske običaje.

VM: Uslijed tih ratova i od ranije Istra je bila jako devastirana. Ti gradići na istarskim brežuljcima, svi su se gradili povišeno jer su se bojali onih iz drugog mjesta — međusobno su se naime tukli i pljačkali. Onda su došli Rumunji, danas ih zovu Čiči; Romani. Oni su tamo na visoravni gdje je tunel Učka i u okolici. Dolazili su iz svih krajeva, pa tako i Talijani iz južne Italije. A za vrijeme fašizma Mussolini nije imao nikakvo povjerenje u istarske Talijane.

IM: Jer su bili, Vatre (skraćenica od Vatroslav), svi odgajani austrijski.

VM: To je bio jedan sasvim drugi duh, jer su bili odgajani pretežno pod utjecajem Austro-Ugarske. U Puli se predивно živjelo za vrijeme Austro-Ugarske jer je bila glavna luka imala je visok standard.

IM: Ljudi koji su radili u Uljaniku, tamo je bio arsenal, bili su plaćeni zlatom.

VM: A Mussolini je kompletno uveo u Istru državni aparat — policiju, školstvo.

DR: Kako je teklo snimanje u Trogiru, s obzirom da je film rađen prema istinitim događajima; kakve su bile reakcije?

VM: Na snimanjima smo imali tzv. maltretiranje očevidaca. Cijeli se Trogir sjatio na snimanju, jer u Trogiru se pamtio taj

događaj, to ubojstvo, s obzirom da je to grad u kojem dotad sto godina nije bilo ubojstva. Ubojstvo Kaje Sicilijanija izvršio je Piero Coto, njegov drug iz dječastva i mladosti, zato jer je Kaja nešto surađivao s partizanima, a Piero je prešao ustašama. Kruno (Quien) ispričao je to prema istinitom događaju. To se među Trogiranima ukorijenilo kao legenda i onda je bilo problema s faktografskim prigovorima. Bio je pravi davež: »To se nije dogodilo na ovom mistu, nego se dogodilo na ovom mistu, a to nije bilo ovde nego je bilo ovde, a Kaja nije ima trafiku gdje vi zamišljate, nego je bila ovde...«. To nije bilo ni prvi ni zadnji put, ni meni ni drugima, da se to događa, ali to je tako — teror faktografije.

DR: Onaj podvodni prizor na početku filma, s ribama i morskim konjicom, gdje je to snimano?

VM: To smo radili u splitskom akvariju. Meni je bilo važno ući kroz jednu površinu u drugu.

DR: Svijet prirode, životinja, tu je igrao značajnu ulogu, a kad se vaši filmovi gledaju u kontinuitetu primjećuje se da se nerijetko javljaju detalji životinja, npr. guska koja lepeće krilima i pijetlovi u Seljačkoj buni, majmunčići u Banoviću Strahinji.

VM: Imate potpuno pravo. Ja jako osjećam u sebi otpor prema toj granici koju čovjek povlači prema prirodi. Mislim da je čovjek apsolutno napravio jednu umjetnu i lažnu granicu, podigao Berlinski zid. Berlinski je zid bilo lako srušiti, kako ovaj zid srušiti, to ne znam. Čovjek je sebe izdvojio iz priro-

de. I sad se vraćam na Disneyja: počeo je prirodu antropomorfno, čovjekoliko interpretirati. Čovjek neće sebe prihvatiti kao dio prirode i ne želi priznati svoju nemoć u tom smislu, da je samo jedan od dijelova nečega većeg od njega samog.

DR: Terence Malick je osobito poznat po sličnom odnosu prema prirodi, i meni je bilo zanimljivo kad sam se prvi put susretao s njegovim filmovima, Pustarom i osobito Nebeskim danima, da mi je to već bilo na neki način poznato iz vašeg Kaja, ubit ću te! Gledali ste Malickove filmove?

VM: Kako da ne. Taj odnos prema prirodi jest moj, sasvim moj, ali moram priznati da sam na to naišao u ruskih pisaca, manje-više svi su bili pobijeni, koji su pisali o ruskoj revoluciji, Babelj, Vsevolod Ivanov i drugi koji su pišući o tim revolucionarnim zbivanjima najednom znali stati i osjetiti tatraj vlati trave. Uvijek me je znalo fascinirati to njihovo vezivanje za prirodu.

DR: To je prisutno i kod Pasternaka, u Doktoru Živagu.

VM: Naravno, ali govorim baš o onim ranijim, heretičkim piscima koji su pisali iz sebe i nisu se obazirali ni na koga; to je trajalo do Krakovskog kongresa i inauguriranja socrealiz-

ma. U tih sam pisaca susretao taj tip suradnje, korelacije između čovjeka i prirode.

DR: Kad smo kod Rusa, odnosno Ukrajinaca, taj pristup je prisutan i u Dovženka, da se vratimo na filmsko tlo.

VM: Da, Zemlja.

DR: Postoji čitava jedna linija, filmska tradicija koja povezuje čovjeka i prirodu; moglo bi se reći romantičarsko nasljeđe. No da se vratimo na Kaju. Tu vam je asistent bio Lordan Zafranović. Kako je došlo do te suradnje?

VM: Lordan Zafranović bio je asistent volonter. On je, ako ste primijetili, prije toga u Prometeju s otoka Viševica, glumio.

DR: Vidio sam na špici da glumi, ali ga nisam prepoznao; koji lik je igrao?

VM: Igrao je Niku, brata junakove prve žene.

DR: On je Niko?! To je istaknutija uloga, ja sam bio uvjeren da je glumio neku marginalnu rolicu.

VM: Cijenio sam ono što se radilo u splitskom amaterskom kinoklubu pa sam radeći Kaju pozvao te dečke, Verzzotija, Martinca, da se priključe: »dečki ak' hoćete da se malo mu-



Događaj (1969.)

vate, muvajte se«. Ovi drugi su nešto razmišljali, onda se pojavio Lordan i rekao da bi radio. On je volontirao, a pomoćnik režije mi je bio (Zlatko) Sudović.

DR: *Sad sam prilikom ove projekcije Kaje u MM centru prvi put shvatio da je Zafranović na neki način pokupio od vas neke stvari i iskoristio ih u Okupaciji u 26 slika.*

VM: Može biti.

DR: *Mislim na prizore crnokošuljaške provale nasilja.*

VM: Da, može biti. Meni je bila jako važna ona scena koja najavljuje nasilje, kad dolazi jugo pa voda izvire između kamenja, ta zloslutnost, najava stvari.

DR: *Može se reći da su u filmu prisutni i elementi horora, pogotovo onaj početak s opustošenim kućama i ludakom.*

VM: Točno. Samo što se sve to otima žanrovima.

DR: *Naravno.*

VM: U to se vrijeme uopće još nije spominjala žanrovska kinematografija. Tek je s postmodernom došlo do uspostavljanja jedne distance i onda se počelo govoriti o filmskim žanrovima. Tu su Njemci dosta utjecali, Fassbinder je zapravo bio prvi koji je s onim svojim poznatim esejom o Širku otvorio najedanput taj prostor, presjekao je tu tabu priču i rekao: »Zašto ne melodrama?«

Poetičko smirivanje: *Događaj; Hranjenik*

DR: *Ranije ste spomenuli poduzeće Mozaik-film. Možete li nešto više reći o njemu?*

VM: U to vrijeme nastupio je u zemlji jedan trenutak privredne liberalizacije pa sam, kao što sam rekao, s Brankom Lustigom osnovao *Mozaik-film*. U *Mozaiku* smo proizveli TV seriju *Sumorna jesen* po scenariju Ivana Šibla i u režiji Zvonimira Bajsića, TV film po Krležinu tekstu *Adam i Eva* u režiji Maria Fanellia, te pripremili *Događaj* i još neke igrane filmove. Interes hrvatskih redatelja bio je velik i svi su se počeli okupljati oko poduzeća, ali kad je trebalo dobiti jedan zaista minimalni kredit od nekih pedeset tisuća dinara, vrata svih banaka bila su zatvorena. *Jadran-film* se smrtno uplašio te nove konkurencije, te je upotrijebio sav svoj utjecaj da nas onemogućí.

Događaj

DR: *Slijedi Događaj, film u kojem radikalni modernistički izričaj zamjenjujete znatno smirenijom, klasičnijom naracijom.*

VM: *Događaj* iz 1969. je film s 'pravom' pričom i uzročno-posljedičnim događanjem. Za mnoge je to bilo iznenađenje i kao neko napuštanje mojih modernističkih istraživanja. Ja, međutim, nisam to tako doživljavao. Ne treba zaboraviti da je to bilo vrijeme Andyja Warhola, velikog prodora pop-arta, obnove interesa za figuraciju u likovnim umjetnostima i melodiju u glazbi, a do svega toga nije došlo slučajno. U svemu tome iskazivao se neki novi senzibilitet.

DR: *Scenarij je temeljen na Čehovu.*

VM: Prvu verziju scenarija za *Događaj* dao mi je Željko Senečić Miško. Nakon što mi se tekst jako dopao, te sam već

počeo raditi na njemu, on mi je sa sebi svojstvenim osmijehom rekao: »Pa naravno da mora biti dobro, kad je to — Čehov!«. Sreća da nismo morali tražiti autorska prava! Scenarij smo napisali u troje — Senečić, Quien i ja.

DR: *Je li u scenariju bilo velikih izmjena u odnosu na izvornu Čehovljevu priču?*

VM: Osnova je priče ista. Ta je novela zapravo skaz — to je u ruskoj literaturi naziv za postupak kad netko naivnim, primitivnim rječnikom pripovjeda o važnim događajima. To je specifičan način prilaženja velikim, značajnim stvarima koji sam ja kasnije primijenio u *Seljačkoj buni*. U Čehova, dakle, priču iznosi kočijaš koji vozi nekog čovjeka koji je očito Čehov. Oni se voze i kočijaš mu kaže — u onoj kući se dogodilo to i to. I onda esenciozno priča osnovu te priče. Mi smo to poslije u scenariju nadograđivali.

DR: *Podjela je uloga vrlo zanimljiva. Boris Dvornik i Fabijan Šovagović kao izraziti negativci. Vrlo netipično za njih, a obojica fantastično funkcioniraju.*

VM: O svom umjetničkom i ljudskom prijateljstvu s Pavlom Vuisićem Pajom i Fabijanom Šovagovićem Šovom sada ne bih govorio, jer kad bih se tu otvorio, gdje bi bio kraj ovom razgovoru. Što se tiče Pavlove uloge u *Događaju*, nemam što reći, on je kao i uvijek bio sjajan, njegova uloga je sasvim sjela. Za Šovu nisam imao nekakvih problema, odmah je zagrizao za ulogu i napravio ju stvarno fenomenalno; ima nekoliko njegovih krupnih planova, posebno ono u kući kad svira frulicu i ugleda malog gore na tavanu — to su neponovljive stvari. Što se tiče Borisa (Dvornika), njega sam morao slomiti; Šovu sam nagovorio da mi u tome pomogne. Boris se bojao da mu ta uloga neće sjesti u repertoar, ali kad je uronio unutra zagrizao je dobro — ona scena s Nedom Spasojević, onaj ples i onaj plač, to je napravio sjajno.

IM: On nije htio igrati negativca.

VM: Ozbiljno, nije htio igrati negativca; pa i danas on ne želi spominjati taj film.

DR: *A to mu jedna od najzanimljivijih uloga.*

VM: I iz njega samog su tad izašli neki njegovi mrakovi. Kod Šove koji je druga vrsta čovjeka i glumca, to nije bio nikakav problem.

DR: *Sekvenca tučnjave u bari između Vuisića, Dvornika i Šovagovića vrlo je zanimljiva. Kako ste došli do takvog rješenja?*

VM: Malo mi, malo ona niska voda i blato — to sam naravno naučio od Japanaca — treba koristiti jako nisku vodu ako se hoće dobiti pravi efekt. Namjerno nisam htio da mi tu scenu uvijek obavljaju kaskaderi, jer nisam želio uobičajene kaskaderske koreografije. Samo sam generalno dogovorio situaciju između Paje, Borisa i Šove i onda sam išao iz kadra u kadar i puštao ih da se tamo natežu; oni su malo fingirali, malo se stvarno tukli... Onaj predah za vrijeme njihove borbe sam unaprijed planirao, jer to se tako događalo — i u ratu.

DR: *Da, vrlo realistično, no postavlja se pitanje zašto Šovagović ranije ne potegne nož?*

VM: Jer je takav.

DR: *Oni zapravo nisu imali jasnu namjeru da ga ubiju, nisu ni sami znali što hoće osim da se dokopaju novca.*

VM: U tome je cijela priča. Oni ne djeluju s nekim planom. Taj Matijević (Fabijan Šovagović) je takav kakav je. Nepredvidljiv. Reakcije svih njih su zapravo nepredvidljive. Meni je to jako drago, ja te stvari jako volim, to je baš divno, znate. Užasno je ono što Amerikanci zovu *predictability*, predvidljivost — kad autor upadne u zamku predvidljivosti, a gledatelj je pročitao. Zato su ovi spontaniteti dragocjeni.

DR: *Šovagović je pogođen metkom iz pištolja u rame. No poslije se ta rana ignorira, kao da se ništa nije dogodilo.*

VM: Metak ga je samo okrznuo. Poslije on to još malo osjeća, ali nismo na tome inzistirali.

DR: *Kako ste se odlučili za Nedu Spasojević?*

IM: Sjajna je bila, sjajna glumica.

VM: Da, sjajna glumica. Bila je u to vrijeme jedna od najboljih glumica tih godina. Napravila je stvarno do kraja tu ulogu. Ona scena kad čačka oko vatre pa se nasmije, to je toliko slojevito... Uživao sam raditi s tim ljudima, sve to skupa je bilo jako, jako dobro.

DR: *Nakon malih uloga u Prometeju, Ponedjeljku ili utorku i Kaji, vaš sin Sergio u Događaju igra jednu od glavnih uloga.*

VM: Lina i ja ga nikad nismo maltretirali s glumom, htjeli smo da bude slobodno dijete, bez ikakvih suvišnih obaveza.

DR: *Naposljetku vam je postao glumački nezaobilazan, od Prometeja (gdje je prvi njegov kadar) do Seljačke bune (gdje tumači glavnu ulogu) glumio je u svim vašim filmovima, osim u Hranjeniku.*

VM: Imao sam povjerenja u njega, osim toga mislim da je bio jako dobar glumac. Meni je danas žao što se nije nastavio baviti glumom, ali kad mu to kažem on odgovara: »Nemoj se s tim zezat«. Da je nastavio s karijerom glumca možda bi imao više novaca i manje bi se fizički maltretirao, jer posao asistenta režije fizički je vrlo naporan. Inače njegov glumački angažman kod mene išao je sam po sebi, to je bilo logično. A Marinu (Nemet) je pronašla Lina.

DR: *Ona je sjajna u Događaju, gdje ste ju otkrili?*

IM: Kod Sergiove učiteljice. Došla sam u školu, u Varšavskoj ulici, tražila sam djevojčicu za tu ulogu. I dođemo u razred kad pred sobom ugledam nju s tom dugom žutom kosom, onako eteričnu, vitku, znala sam da je ona ta. Onda smo uzeli još dvije curice, zbog druge djece, da ne bi ispalo da je sve gotovo...

VM: Meni su podvalili. Uzeli su neku malu agresivku, kao kontrast Marini, koja je došla sva jadna, povučena; znali su naravno koga ću izabrati.

IM: Napravili smo probno snimanje. Ona je izgledala fantastično, bila je nestvarna, s tom kosicom, prekrasno je izgledala.

DR: *Marina i Sergio su išli zajedno u razred?*

IM: Ne, ne, Sergio je stariji, išli su u istu školu.

DR: *Ali sjajno su se složili u Događaju.*

VM: Onu cijelu scenu na tavanu da smo snimali u Americi, strpali bi nas u zatvor.

DR: *Zašto?*

VM: Zato što je u Americi točno određeno koliko dijete smije snimati. Mogu snimati četiri sata pa dvanaest sati odmora i takve stvari. Zato je u Americi uvijek problem raditi s djecom jer su užasno strogi propisi. Uglavnom, cijelu završnu sekvencu u kući smo morali završiti u vrlo kratkom roku, jer je Boris imao neku predstavu u Splitu i morao je otići. Sekvencu smo snimali na Kulmerovu imanju, gore pod Sljemonom, u jednom štaglju gdje je Senečić napravio izvrstan set.

DR: *A gdje je ona šuma, gdje su interijeri snimani?*

VM: Šumu smo snimali u Turopolju. Uglavnom, imali smo strašno ograničeno vrijeme. I jednu smo djecu stavljali malo spavati, za to vrijeme mi smo snimali scene bez njih, onda smo ih opet budili... Inače bilo je sjajno raditi s njima. Opet bih volio nešto raditi s djecom. Njima je tekst najmanji problem, oni ga začas upamte, točno po redoslijedu, bez improviziranja. No nije ključan tekst, nego spontanost. Njih treba dovesti u stanje igre — kad se to uspije onda nema nikakvih problema.

DR: *Da, onaj prizor na tavanu kad se igraju vožnje kočijom je izvrstan.*

VM: Oni su se guštali kad smo to snimali.

DR: *Koje je godište Sergio?*

VM: 1956.

DR: *A Marina?*

VM: Mislim da je 1961., ili 1960.

IM: Za koliko smo dana snimili *Događaj*?

VM: To je bilo strašno kratko. I *Kaja, ubit ću te!* snimljen je za vrlo kratko vrijeme.

DR: *Kakav je bio prijem filma?*

VM: Prikazan je na Venecijanskom i Londonskom festivalu s vrlo povoljnim odjecima. Bio je među prvima, ako ne i prvi film iz bivše Jugoslavije otkupljen za distribuciju u Americi. U New Yorku se u jednom art kinu držao jako dugo, oko pola godine. Poslije toga od tog američkog distributera, ujedno i producenta, dobio sam na čitanje tek objavljen roman *Papillon*, zanosio se neko vrijeme time, ali stvar su pograbile veće ribe. Kao što je rekao Leko Obradović: »Ovdje se jede živo meso«.

Hranjenik

VM: Ja sam se vratio na zemlju i u zemlju. U to su vrijeme Talijani u nas napravili film o logorima i za tu potrebu adaptirali omladinsko naselje za radne akcije pokraj Zagreba. Na to me je upozorio Senečić, pa sam odmah tražio tekst na logorsku temu. Saznao sam za dramu Milana Grgića i tom me tekstu privukla njegova globalna metafora. Nije tu bila tolika riječ o ljudskim patnjama u fašističkim koncentracijskim logorima, koliko o imanentnoj ljudskoj slabosti i nepovjere-



Hranjenik (1970.)

nju u vlastite snage, radi čega ljudi odgajaju i othranjuju među sobom diktatore koji onda vrše nasilje nad njima. Bio je to film o totalitarizmu, i danas vrlo aktualan. Prikazan na Pulskom festivalu 1970. figurirao je u žiriju do zadnjeg časa kao jedan od glavnih kandidata za nagrade, kad se o njemu odjednom zašutjelo. Netko je na Brijunima gledao film, a tamo je takvih 'hranjenika' bilo ne malo, pa je od tamo došao 'befel' da se oko njega sagradi zid šutnje. Tako je i bilo i ostalo, pa je to jedan od mojih manje poznatih filmova. No meni je nekako posebno drag, možda upravo zbog takve svoje sudbine.

DR: *Iz ovog što kažete, a i nekih ranijih iskaza, ispada da ste vi zapravo bili disident, s čim bi se malo tko iz kinematografije onog vremena složio.*

VM: Ne bih želio da se shvati kako se hvalim da sam u to vrijeme bio disident. Takav politički radikalizam ne bi odgovarao mojoj naravi. Čak bih rekao da je kod mene bilo obrnuto: živio sam u nekoj iluziji da će se tvrda linija vođenja društva i neprimjereni postupci državnog socijalizma moći izmijeniti nekim reformama koje su se tu i tamo pojavljivale. Zbog toga sam se povremeno, iako ne prečesto ni strastveno, uključivao u politički i društveni rad. Ali tu baš nisam pokazao neku veliku umješnost. Tako sam, na primjer, *Gla-*

su končila dao jedan veliki intervju, koji je obostrano bio vrlo koncilijantan, ali sam zbog toga ipak žestoko dobio po prstima. Što se tiče rata i nasilja čije se erupcije kao lajtmotiv pojavljuju u mnogim mojim filmovima, ja tu nisam mogao ništa. Bilo je to nezaobilazno iskustvo moje mladosti i ja samo mogu željeti nekim budućim generacijama da ih takve sablasti ne proganjaju.

Za razliku od politike, u umjetnosti sam bio vrlo radikalan. U prirodi je umjetničkog stvaranja da ne podnosi ništa drugo osim istine. Umjetnost je mikroskop i teleskop i skalpel za seciranje društva i svijeta. Ne znam tko je to izmislio da je umjetnost ljepota. Ima u njoj, naravno, i ljepote i sklada, ali kako da stvoriš i isišiš iz prsta ljepotu i sklad, ako ih nemaš u duši i svijetu oko sebe. Dostojevski je jednom rekao: kako ljudi mogu jesti naranče, dok ima djece koja gladuju.

Makedonski dio pakla — jedini partizanski film u opusu

DR: *Nismo u retrospektivi imali priliku vidjeti vaš makedonski izlet, partizanski film Makedonski dio pakla. Kakav je to film, kakva je priča u pitanju?*

VM: Snimio sam *Makedonski dio pakla* 1971. po ratnim zapisima Pande Taškovskog i scenariju Slavka Janevskog. Do-

bio sam od njih poziv i objeručke sam ga prihvatio. Ovdje u Hrvatskoj stvari su postale zamršene i po mom uvjerenju kretale u pravcu nekoga lukavog navlačenja na tanki led. Inače, riječ je o epizodi koja se dogodila u selu Lavci kraj Bitole. Priča govori o učitelju koji je tamo pokrenuo otpor bugarskoj okupaciji, koja je bila užasno surova. Bugari su htjeli slomiti Makedonce (jednom su me pitali jesu li Makedonci Bugari; rekao sam: »Nisu, kak bi bili Bugari«; oni govore sličan jezik — sličnost između makedonskog i bugarskog je otprilike kao između hrvatskog i srpskog, ali nisu isti jezici: makedonski je mnogo mekši od bugarskog) i zato je njihova okupacija bila vrlo surova. Film je s jedne strane priča o tome, o toj okupaciji i njezinim ciljevima, a s druge strane je legenda o tom njihovom učitelju (oni su ga zvali daskalos, što je na grčkom učitelj) koji je pokušao pokrenuti ljude da se pobune. Ulovili su ga i spalili; zapravo spalili su jednu štalu u kojoj je on bio. On se nije htio predati, a ostala je legenda da na zgarištu nisu pronađene njegove kosti.

DR: *Kako je film prošao, kakav je bio odjek?*

VM: U njih u Makedoniji to je kulturni film, i danas ga prikazuju vrlo često. Inače, zadnju, najveću ratu honorara nikad mi nisu isplatili (smijeh). Kad sam se u Zagrebu obratio odvjetniku, on mi je hladnokrvno rekao da ne vrijedi ni pokušati, jer to je tamo — njihov sud.

(Pseudo)povijesni filmovi — Seljačka buna i Banović Strahinja

Seljačka buna

DR: *Česte su bile primjedbe na autentičnost filma Seljačka buna. Jeste li temeljili film na povijesnim izvorima?*

VM: Pripreme za *Seljačku bunu* 1573. započeo sam 1972. godine, a trajale su tri godine. Radio sam ih vrlo intenzivno, najprije sam, a onda s drugima. Za razliku od *Tvrđave Samograd*, ovoga puta želio sam uraditi film utemeljen što je moguće više na povijesnim faktima. Prošao sam brdo literature, a u istraživanju mi je od početka mnogo pomogao profesor Josip Adamček s Filozofskog fakulteta, jer se i on u to vrijeme bavio tom temom. No ipak sam mnoge stvari morao sam dokučiti i stvoriti u sebi osjećaj empatije, potpunog uživanja u vrijeme i epohu. Otkrio sam razne stvari koje su me začudile i iznenađivale. Na primjer: zagorski 'škrilak' bio je zapravo španjolski renesansni šesir krilak, u carinskim dokumentima 'š. krilak', koji se u to vrijeme uvezio u Hrvatsku iz Španjolske, zajedno sa španjolskim plaćenicima. Detalj, sam po sebi zabavan, otkrio mi je mnogo više: Hrvatsko zagorje sa Zagrebom bilo je u to vrijeme raskrižje velikih srednjoeuropskih putova. Današnji zagrebački Tuškanac dobio je ime po talijanskim trgovcima Toskancima. Nije bilo moguće da ove naše dijelove Europe nisu zapljusnule ideje renesanse. U našoj znanosti je tada, s obzirom na preostale spomenike, u mnogih vladala presdrasuda da smo mi imali renesansu uglavnom i pretežno u primorskim dijelovima Hrvatske. Meni se je, međutim, otkrilo da je buna 1573. sama po sebi dokaz da su ovi krajevi bili već jako impregnirani kulturom i duhom renesanse. Isto tako da su buna ili 'puntu' (po njemačkom Bund — savez) organizirali ekonomski ojačani pojedinci slobodnjaci i trgovci kojima su smetale feudalne

malte, te su htjeli otvoriti put k moru i stvoriti svoju seljačku državu, svoj 'orsag'. Zbog toga je moj Gubec u filmu i igrao šah. A obespravljeni i potišteni vlastelinski kmetovi prigrlili su takvu puntu kao svoju šansu i postali 'puntari'. Napisao sam svoje teze i objavio ih i kao cjelinu i u pojedinim intervjuima. Mislim da je već od tada mnogima počela smrditi ta moja 'srednjoeuropska' interpretacija, a to je onda pratile cijelu sudbinu filma. Zapanjujuće je koliko je to istovjetno s mnogim današnjim otporima i pritiscima. No ja sam onda gurao dalje.

DR: *Uvijek mi je bila smiješna primjedba da Gubec nije glavni lik.*

VM: To je bio glavni prigovor; nezamislivo, ali istinito. Gubec je bio Šovo. Za njega je Miro Modrinić, među rijetkima koji su u nas bez rezerve pozitivno pisali o filmu, kazao da je »čovjek za sva vremena«. Dakle, jedna od glavnih primjedbi zbog koje je film u Hrvatskoj primljen relativno hladno (pored opće atmosfere koju je stvarao Stevo Ostojić protiv tzv. velikih projekata) bila je ta da Gubec nije u filmu glavno lice, nego da je radnja ispričana iz ugla sporednog lika.

DR: *Po meni, to je jako dobro rješenje.*

VM: Pa u tome i jest bit. Da se događaji sagledaju iz svojevršne naivne perspektive sudionika koji nije u središtu zbivanja. Uostalom, to je postupak koji je poznat u literaturi, spominjao sam ga već u vezi *Događaja* i Čehova, a sličnu stvar imate i u Melvillea u *Moby Dicku*. Meni je primjedba o Gupcu djelovala kao da bi se Melvillea pozivalo na red zato što je njegova priča o kapetanu Ahabu i njegovoj opsesiji da ubije Moby Dicka ispričana iz ugla neiskusnog došljaka Ismaila. Pa nije li upravo stvar u tome da se iz takva ugla pripovijedanja postiže začudnost i pojačava veličina glavnog nositelja povijesne radnje, a da se pri tome ne upada u nezgrapni patos. Ali kome držati predavanje iz Lessingove dramaturgije?! Od svih borbi, najteža je borba s mentalitetima, kazao je jednom prilikom Krleža, koji je u tome imao veliko iskustva.

Kad je već riječ o mentalitetima, moram dodati sljedeće. Ima naroda, posebice malih, koji rado prave neki svoj račun s poviješću i traže u tom smislu naplatu duga svijeta prema sebi. Ima u tome i mazohizma: proglasiti sebe žrtvom i uživati u samosažaljenju. A kakva je korist od toga! U svijetu se, ponavljam po treći put — jede živo meso, pa tko prije nauči tu lekciju, ima veću mogućnost opstati.

DR: *Izuzet decentralizacije Gupca, koji su, po vašem mišljenju, mogući razlozi tako slabog prijema filma u Hrvatskoj? Slovenski su ga kritičari, koliko mi je poznato, dočekali s velikim odobravanjem.*

VM: Mislim da je ljudima smetalo to što sam napravio otklon od folklornog pristupa. Oni su, čini mi se, očekivali svojevrstu smotru folklor, 'našeg Gupca' i tome slično. No teško je reći o čemu je zapravo bila riječ. Ipak, s druge strane siguran da je neke ljude zasmatala ta evidentna srednjoeuropska kontekstualizacija onodobne Hrvatske. Malo sam previše neoprezno trubio o tom srednjoeuropskom kontekstu i pristupu te vrste pa mislim da je bilo podmetanja i s te strane. Inače, oko filma je u Hrvatskoj stvorena hi-

sterija prema kojoj je pulski kamen bio dječja igra. Zaredala su anonimna pisma i anonimni telefonski pozivi. Neki mladi kritičari mislili su da će steći slavu ako udare po meni. U Slavoniji kažu — nisi pravi drvosječa dok ne oboriš hrast. Jedno vrijeme sam svako jutro pred vratima svog stana nalazio pravo pravcato govno. Čak i mnogo, mnogo kasnije doživio sam jedan od posljednjih odjeka tog ludila. K nama je 1996. ili 1997. došao film *Independence Day*, pa kako je naš sin Sergio bio u tom filmu prvi pomoćnik redatelja (Roland Emmerich se o njemu vrlo povoljno izražavao u našim novinama), bilo je prirodno da smo htjeli pogledati film. Bio je veliki rep i ja sam nazvao kino Zagreb s molbom da nam rezerviraju karte. Blagajnica je kazala da moram govoriti s upraviteljem, pričekao sam, a onda sam s druge strane čuo jedan glas koji je grcao od bijesa: kako se usuđujem ja koji sam svojom *Seljačkom bunom* uvrijedio cijeli hrvatski narod uopće misliti na film... Trajalo je to desetak minuta, a ja sam ga pustio. Dok se on tako pjenio, razmišljao sam o tome histeričnom licu koje je iz mraka svoje anonimne sigurnosti praznilo bijes nakupljen tijekom cijelog svog jadnog života. Onda sam se sjetio gdje sam takvo lice već jednom vidio. Bila je to 1941. kad su u Zagreb ušli njemački vojnici na tenkovima. Kraj mene je na rubu pločnika stajala jedna usidjelica i izbezumljeno kličala — Sieg Heil, Sieg Heil. Pri tome se svako malo nekako čudno tresla i slinila, jer ju je obuzimao orgazam. I to ne jedanput.

DR: Je li netko kritičarski relevantan uopće podržao film u Hrvatskoj?

VM: Naravno da bi mi bilo mnogo teže, pa i nemoguće, da nisam i u našoj sredini imao podršku dijela kritike. Najznačajniji mi je bio mladi hrvatski kritičar Ranko Munitić koji je svojim lucidnim analizama i esejima još od vremena crtanog filma pratio moj rad i otkrivao u njemu stvari koje su i mene samog znale iznenaditi. Izgubio sam s njime kontakt u bespućima ovih ratnih dana, jer je prešao na drugu, krivu stranu.

DR: A kakav je bio odjek filma u inozemstvu?

VM: Prikazan je u Cannesu 1976. u okviru tjedna autorskog filma, te dobro ocijenjen kao nešto svježije u povijesnom filmu. Sljedeće zime film je prikazan na Festu u Beogradu i tamo ga je zapazila selektorica iz talijanske distribucije EVI-FILM. Kupili su ga i ambiciozno predstavili u Italiji, zajedno s Kurosawinim *Derzu Uzala. Anno domini*, tako se je film tamo zvao, doživio je od cjelokupne talijanske kritike istinske hvalospjeve. Kritičari svih novina i časopisa, bez ijedne jedine iznimke, kao da su se takmičili tko će s većim superlativima pisati o filmu. Gian Luigi Rondi, papa talijanske filmske kritike, napravio je sa mnom intervju i objavio ga u svojoj knjizi razgovora s »58 velikih redatelja«. Hvala mu na tome, tada mi je to još uvijek trebalo. Od predsjednika talijanske republike dobio sam visoko odličje u rangu francuske legije časti i proglašen vitezom časnikom.

Dok smo sređivali film za eksploataciju i izrađivali talijansku verziju, pogledao ga je i Kurosawa, te dao ocjenu da je bitka na Stubičkom polju odlično urađena. Da, kazao sam, to je bitka dvaju carstava — carstva bogatih i carstva siromašnih. On se je na to samo nasmiješio. Mislim da mu je ta moja so-

cijalna vizura bila previše europska i strana za njegov metafizički svijet. Kad sam gledao njegov film *Kagemusha* koji je 1980. radio za Coppolu, učinilo mi se, a možda sam samo umišljao, da je struktura završne bitke u tom filmu podsjećala na onu sa Stubaka.

DR: Vratimo se na pripremu filma. Koliki je bio budžet, kako su osigurane financije?

VM: Imao sam mnoge koji su me podržavali, a ipak zatvaranje financijske konstrukcije nije išlo lako. Sredstva su nam ispala jako ograničena. Cijena jednog prosječnog igranog filma u nas je bila dvije milijarde dinara, a mi smo imali na raspolaganju tri i pol milijarde, s tim da je film bio predviđen u trajanju više od tri sata, dakle kao dva igrana filma. Naknadno se je Televizija Zagreb uključila s još dvjesto milijuna, ali joj je za to trebalo isporučiti četiri jednosatne epizode. Tadašnji ratni spektakli u nas stajali su više od deset milijardi, uz besplatnu pomoć vojske.

DR: Da li bi film bio dulji da je bilo više sredstava?

VM: Ne, film u tom smislu ima sve što mu treba.

DR: Ima u filmu jedan veći vremenski rez, nakon Gregorićeve odlaska, kad se odjednom pojavi Petrek i susreće osakaćenike.

VM: To je tako i bilo zamišljeno, nisam se htio baviti tom epizodom s Gregorićem jer zna se da je on otišao za svojom utopijom. No da je bilo više novca, bilo bi manje nerveze, manje tenzija — tenzije su pri radu na *Seljačkoj buni* bile strašne.

IM: Vatre je dobio tešku upalu pluća, onog dana kad se snimala sekvenca u kojoj (Franjo) Majetić dolazi s onim svojim kolima u selu raditi predstavu. To je bilo strašno, kiša, blato, trebalo je snimanje privesti kraju, a nije bilo novca. Vatre je radio s temperaturom...

VM: Da, dobio sam tešku upalu pluća. Bilo je to u vrijeme božićnih i novogodišnjih praznika, kad smo napravili prekid u snimanju, i trebalo mi je oko petnaest dana da dođem k sebi.

DR: Jako mi se sviđa i to što ste ubacili putujuću kazališnu družinu kao neki dodatni narativni i ugodajni začim.

VM: Meni je to bilo jako bitno, nešto neodvojivo od mentaliteta, ljudi, vremena.

DR: Koliko je uvodna sekvenca plemićkog lova na čovjeka (kmeta) povijesno utemeljena?

VM: Film je utemeljen na autentičnim činjenicama 16. stoljeća, od Dožine bune, preko seljačkih ratova u Njemačkoj do ovdašnjih zbivanja — to je sve jedan krug, s tim da je ovdje do pobuna došlo s određenim zakašnjenjem. Ja sam proučavao te autentične podatke; recimo Gupčev govor nakon vješanja jednog od vođa bune, trgovca Mikule zbog pljačke, to je zapravo autentičan Dožin govor uoči završne bitke, kako je zabilježen. Jedino je izmišljeno lice u svemu tome onaj slikar koji folira da govori njemački — u njemu sam zapravo prošvercao sebe u film. Drugo je sve temeljeno na autentičnim dokumentima, ali ne samo usko vezanim za Gupčevu bunu. Inače sljepilo je u nas bilo i jest užasno. Poslije



Seljačka buna 1573. (1975.)

sam ga sreo i u *Banoviću Strahinji*. U Srbiji naime nisu htjeli priznati zašto je Strahinja oprostio nevjeru svojoj ženi. Čitao sam eseje i eseje srpskih akademika, sve moguće su izmišljali i smislili, a nitko nije htio reći najjednostavniju stvar: da je to napravio jer prezire svoju tazbinu i njihovo pravovjerje, da ne kažem da pravovjerje znači i pravoslavlje. Pjesma o banoviću Strahinji je uistinu bogumilska pjesma, to nije pravoslavna pjesma koja pripada crkvenom kosovskom ciklusu, nego je nastala kasnije. Banović Strahinja ili Strahinić ban ne pripada pravoslavnoj tradiciji. A u *Seljačkoj buni* je ista priča. Pa molim vas, riječ punta, puntari — to nije ništa drugo nego njemačka riječ *bund*, savez, odnosno organizacija. Organizacija je bila ona koja je pokrenula seljačke ratove u Njemačkoj. Dakle naša seljačka buna bila je odjek onog što se događalo u (srednjoj) Europi, to je bio, kao što sam rekao, isti kulturni krug i ja sam se radeći film zbog toga oslonio i na njemačke autentične dokumente, povezao Europu i Hrvatsku, što ovdje nisu htjeli shvatiti i prihvatiti.

DR: A pjesme iz Seljačke bune, također su autentične?

VM: To su sve autentične pjesme, neke su čak doslovce iz tog vremena, a ima i jedna koja se pjevala i ranije u kmečkim puntama u Sloveniji.

DR: A ona pjesma koju pjeva seljačka vojska kad prolazi sa zastavama, s pripjevom heja hoj?

VM: Ona nije autentična. Nju je komponirao Alfi (Kabiljo), a tekst mislim da smo napisali ja i...

DR: Ta pjesma i čitav prizor vuku na partizansku ikonografiju.

VM: Da. Tekst smo napisali ja i Jura... ne mogu mu se sjetiti prezimena, bio je jedan od prvih direktora međunarodnog festivala crtanog filma u Zagrebu, kasnije je obolio od Parkinsonove bolesti.

DR: Niste išli na razradu ljubavne veze između Petreka/Sergija i djevojke/Marine, nije vas zanimala ta linija?

VM: Ne, mislim da je ovo kako je u filmu dovoljno. Ona scena u toploj bari zapravo je sve kaj treba s tim u vezi. Koliko se sjećam, u seriji je malo više prostora dobio taj odnos.

DR: *Spomenuli ste TV seriju. Nju danas nitko ne spominje, a činjenica je da nije prikazana valjda nekih dvadesetak godina.*

VM: Napravio sam za zagrebačku televiziju seriju od četiri jednosatna nastavka, a tamo je neki režiser zabavnog programa uzeo dvije kasete finalnog miksa i na njima snimio nešto svoje. Kad su neke strane televizije tražile da otkupe seriju, od strane naše TV nije bilo ni slova odgovora. Nastojao sam, a još ću uvijek nastojati, jer mi je to dužnost, privoljeti televiziju da mi omogući ponovno miksat i te dvije epizode.

DR: *Što se tiče vizualnog pristupa filmu, često se naglašava la veza s Hegedušićevim slikarstvom.*

VM: Bio sam, zapravo, jako inspiriran Breugelom, što nije bilo nikakvo moje specijalno otkriće, tu je bio Hegedušić sa svojim *Podravskim motivima*, pa Krleža sa svojim esejima, Marijan Matković, jako sam intenzivno tražio taj svijet, srednjoeuropski svijet. U likovne studije za izradu filma uključili su se Aleksandar Marks, Pavao Štalter, Boris Dogan, te najviše i najuspješnije Ferdinand Kulmer, budući kostimograf filma. Kulmer je izradio, po renesansnim uzorcima, oko dvjesto crteža kostima, zastava i vojne opreme na listovima velikog formata. Priredili smo i njegovu i Doganovu izložbu, a da još sami nismo znali kako ćemo to ostvariti jer su nam sredstva, kao što sam rekao, ispala jako ograničena.

Inače, po kostime smo krenuli u London, vođeni više intuicijom nego stvarnim informacijama, jer smo vidjeli kako su sjajno opremljene povijesne serije BBC-a. Tamo su nas uputili na firmu *Bergman & Nathan*, koja je bila vodeća u Londonu i imala fenomenalno uređene funduse kostima i opreme svih epoha. Kad smo to pregledali porasle su nam zazubice, ali nam se smrknuo pred očima od cijena. A onda nam je ipak granulo sunce. Pričam dramatično, onako kako je bilo. Gospodin Bergman, jedan od suvlasnika firme, bio je u Drugom svjetskom ratu britanski komandos na Visu i očito su ga uz to vezivale neke snažne uspomene. On je od svog škrtog partnera isposlovao zaista simboličnu cijenu za posudbu tisuću kostima i Kulmer je tako dobio priliku da probere i složi sve što mu je trebalo po njegovim crtežima. Kostime i opremu poslala nam je firma *Bergman & Nathan* svojim kamionima i u pratnji svojih garderobijera, za istu simboličnu cijenu.

DR: *To znači nisu bili autentični hrvatski plemićki kostimi iz onog doba?*

VM: Jesu, samo za hrvatsko plemstvo i seljake smo kod nas dali napraviti kostime. Dio specifičnih hrvatskih plemićkih kostima dali smo izraditi ovdje, jednako tako oklope, pancirne košulje, zastave i ostalo. Po Turopolju smo skupljali tkanine za kmetsku odjeću, dajući novu robu za staru. A iz Londona su bili kostimi i oprema koji su se koristili u čitavoj Europi, vojna oprema je svugdje bila ista. Plaćenici su bili svugdje isti, oklopi su bili manje-više talijanske ili španjolske proizvodnje... Meni je potpuno nedvojbeno da je Zagreb, mada na periferiji, bio dio srednje Europe pa su i plemićka odjeća i vojna oprema ovdje bili više-manje kao i drugdje u Europi.

DR: *Koliko dugo je film sniman?*

VM: Snimljen je u rekordnom roku od 72 radna dana, odnosno dvanaest tjedana. Zima je bila bez snijega, pa smo većinu zimskih scena radili s mramornom prašinom iz Arandelovca koju smo dopremili vlakom.

DR: *Snijeg nije bio pravi?*

VM: Ne, osamdeset posto scena nije snimano na pravom snijegu.

DR: *Što je snimljeno s pravim snijegom?*

VM: Snijeg je padoo samo tri dana i mi smo u tom razdoblju snimili oko stotinjak kadrova na nekoliko različitih lokacija. Na pravom smo snijegu snimili prolaz seljačke vojske kroz mećavu, ono gdje vojska prolazi i pjeva. Zatim dolazak Sergia/Petrek u svoje selo pa njegov susret s osakaćenim pripadnicima seljačke vojske i početak napada u bitki kod Stubice. Da, pravi je snijeg i oko tople bare koji pada na šikaru, kad Marina (Nemet) kaže Sergiu: »To te Bog posluhnuo«.

IM: I u totalima bitke kod Stubice ima nešto malo pravog snijega.

VM: Ostalo je rađeno s mramornom prašinom.

DR: *Je li film sniman na izvornim lokacijama?*

VM: Ne, one ne postoje. Ono trgovište bilo je jako teško naći, snimali smo ga u Sloveniji. Dvorac je Tabor; pod dvorcem smo sagradili selo, selište jer ga naravno nije bilo. Jedan dio snimali smo u Trakošanu, jedan u Kranju, tamo je napravljen jedan pasaž. Na Gornjem gradu, Jezuitskom trgu radili smo scenu pogubljenja Gupca.

DR: *A sama bitka kod Stubice?*

VM: Ona je rađena na Ponikvama.

DR: *Jako mi se sviđa (Alfi) Kabiljova glazba.*

VM: I ja sam mu čestitao. To je tako dobro napravio, iznutra je ušla u film ta glazba. To je najbolja filmska glazba koju je on napisao i jedna od najboljih filmskih glazbi uopće.

DR: *Osim Kulmera, Kabilja i ljudi koje ste već spomenuli, postoje li još neki suradnici koje želite posebno istaknuti?*

VM: Branko Blažina kao direktor fotografije pokazao je veliki senzibilitet u izboru i postavljanju svjetla, za kamerom je sa mnom kao švenker bio izvanredni Venci Orešković, scenografiju je s preciznošću uradio Veljko Despotović, a Ljubo Šikić, po ne znam koji put, bio je moj pomoćnik. Direktor ekipe bio je Branko Lustig.

Banović Strahinja

DR: *Iz kojeg vremena potječe pjesma o banoviću Strahinji?*

VM: Priču je napisao, zapravo spjevao, u prošlom stoljeću narodni pjevač, starac Milija iz Kolašina koji je imao lice puno ožiljaka jer se je negdje sjekao s kolašinskim Turcima. Pjesmu je znao govoriti jedino kad je bio potpuno pijan. Na prostorima bivše Jugoslavije našao sam oko tridesetak verzija te pjesme o Strahinjiču banu i njegovoj nevjernoj ženi, čak u Međimurju i na poluotoku Pelješcu, ali je ova Milijina najbolja i istinsko je remek-djelo. U njoj je podloga, kao što sam ranije rekao, nedvojbeno bogumilska i starovjerska. Pjesma

ne pripada tzv. Kosovskom ciklusu, nego je, upravo obrnuto, izrazito protunemanjička, što je balkanskim deseteračkim duhovima bilo izrazito svetogrдно. Rekao sam da su se kopljom lomila među učenim glavama na pitanju zašto Strahinja na kraju prašta ženi, a nitko se nije usudio pogledati istini u oči, da on to radi uprkos i iz prezira prema svojoj tzbini i njihovoj pravovjernosti.

DR: *Film je rađen prema scenariju Saše Petrovića. Jeste li što mijenjali u njemu?*

VM: Dosta sam ga skrojio prema sebi, ali na kraju smo se fer dogovorili da on potpiše scenarij kao autor; ja sam na kraju samo stavio na špicu da sam izvršio adaptaciju scenarija.

DR: *Kakva je bila suradnja s Petrovićem, jeste li često kon-taktirali, raspravljali o scenariju i filmu u cjelini?*

VM: Ja i Saša Petrović nikad nismo bili bliski, bili smo čak i rivali, ali smo se međusobno poštivali. Imao sam osjećaj da se Saša uplašio mraka koji je izronio iz njegova teksta, pa je stvar prepustio meni da se iskušam. Dao mi je taj tekst, ja sam rekao da ga moram prekrojiti po svojoj mjeri, što je njemu naravno bilo sasvim normalno, rekao je da bi i on tako napravio, prilagodio sebi tuđi scenarij. Poslije smo nekoliko puta malo popričali, on se nije uopće miješao u moj posao. Kasnije je došao pogledati grubi snit, sa svojim društvom iz Beograda, rekli su da je u redu i to je bilo sve. Nisam imao s Petrovićem nikakvih problema.

DR: *Je li bilo nekih vaših većih zahvata u originalni scenarij?*

VM: Trebalo bi usporediti njegovu i moju verziju scenarija pa vidjeti. Recimo on je razvio liniju onog derviša koji u pjesmi postoji, ali je marginalno spomenut. Liniju s Alijom i Andom sam ja razvio, s onom predscenom kad Alija njoj daje nož da ga ubije. Onaj ološ kojeg Jug Bogdan daje Strahinji kao pomoć za Andino oslobođenje, to sam isto ja razradio. Finale je isto bilo drugačije. On ga je postavio više akcijski, po njemu je Strahinja s konjem upao u crkvu i oteo Andu, a ja sam išao na ovu verziju, da do zadnjeg trenutka ostane otvoreno pitanje hoće li on njoj oprostiti i poštediti je.

DR: *U Seljačkoj buni ste se mučili s financijama. Kakav je slučaj bio s Banovićem Strahinjom, koji je rađen u hrvatsko-srpsko-njemačkoj koprodukciji?*

VM: Priprema filma bila je relativno lakša nego što je to bilo sa *Seljačkom bunom*, a i financijsku konstrukciju bilo je nešto lakše zatvoriti jer sam, pored *Košutnjaka*, imao i njemačkog koproducenta, baruna von Hirsberga koji je platio Franca Nera i Gerta Fröbea, svjetski poznatog po ulozi u filmu *Goldfinger*. Bio sam barunov gost u njegovu dvorcu blizu Münchena, iz kojega ga je za vrijeme prošlog rata Hitler preko noći bio iselio da bi u njega smjestio Mussolinija, nakon što su ga SS-ovci u listopadu 1943. zračnim desantom izbacili iz internacije. Gdje god se okreneš, svugdje susret s poviješću.

DR: *Kako je proteklo snimanje?*

VM: Film je imao skućeni budžet i malo vremena za snimanje, a u miješanoj ekipi osjećala se nervoza, jer su se već na horizontu skupljali crni oblaci. U beogradskoj štampi bila je

vođena kampanja protiv toga da nacionalnog junaka igra strani glumac. Trudio sam se da ništa od toga ne ostane na filmskoj traci, pa mislim da nije ni ostalo, osim što sam u montaži bio dosta ograničen materijalom.

DR: *Kako ste surađivali s Francom Nerom?*

VM: Izvrsno, Franco je duša od čovjeka. Skroman, miran čovjek, nije bilo s njime problema ni u kojem pogledu.

DR: *Zašto ste za ulogu Ande izabrali Sanju Vejnović?*

VM: Uzeo sam Sanju Vejnović prije svega zato da dobijem to dijete-ženu. Nisam želio ići na varijantu da Anda bude rasna, apriorno zla žena koja ima...

DR: *Niste htjeli rasnu ženu.*

VM: Rasna ženka i sad se pojavi rasni muškarac, mačo... Nisam htio tu mačo varijantu, nego me više zanimala metafizička strana cijele te, kako ja kažem, bogumilske priče, ta koegzistencije dobra i zla.

DR: *Je li Anda u pjesmi fizički opisana?*

VM: Ne, o njoj se samo govori kao o ženi općenito. Ali kontekst je dosta jasan, jasno je da je ona postala Alijina ljubavnica. U filmu je to puno jače izdramatizirano. A upravo to da se ona mora naći u tom procjepu, između ta dva svijeta (»on anđeo, ja đavo« — kaže Alija), to sam htio dobiti i mislim da je zato izbor Sanje Vejnović bio opravdan i dobar. Inače bi priča bila sasvim drugačija, kao na primjer *Poštari uvijek zvoni dvaput* — tamo je druga žena, nešto sasvim drugo, drugi pristup stvarima.

DR: *Mnogo je efektnije što je takva, krhka i tzv. dječjačke građe.*

VM: Da, počevši od njezina akta na početku; tijelo joj je čedno, poludječje; sve se dalje razvija u tom pravcu.

DR: *(Rade) Šerbedžija je također dao odličnu ulogu.*

VM: Rade je odličan glumac. Shvatio je značenje te uloge i odigrao ju u onom svom stilu living teatra.

DR: *Prizor završne borbe između Strahinje/Franca Nera i Alije/ Dragana Nikolića poprilično se naslanja na tučnjavu iz Događaja. Isti realistički pristup, ambijent blata i vode. Je li to bilo svjesno?*

VM: Pa ima sličnosti, prije svega ona pauza u borbi između Strahinje i Alije, koja mi je dramaturški bila jako potrebna; u tom trenutku trebalo je napraviti taj prekid da Strahinja kaže Andi: »Mene ili njega«. A što se tiče ovoga drugog — bilo je više faza tog njihova dvoboja pa smo se dogovorili, glumci i ja, kako će raditi po pojedinim fazama, kako će im rasti temperatura, kako će im se to ogledati na licima, i to su dobro odglumili obojica.

DR: *Jeste li se u vizualnoj koncepciji Alijine turske grupe oslanjali na ikonografiju samurajskih filmova? Recimo Šerbedžijin lik s kratkom pletenicom, odjećom, načinom na koji barata mačem (jataganom) može prilično podsjetiti na samuraje.*

VM: Ja sam se još iz vremena *Seljačke bune* bavio tim načinom rukovanja hladnim oružjem. Mi recimo pojam mačevanja znamo samo kroz mačevalačke škole, kroz suvremeno

mačevanje, kroz standardne tipove mačevalačkih filmova itd. Međutim, način služenja tim oružjem bio je sasvim drugačiji. Npr. jatagan se držao baš onako kako ga Rade drži u filmu. Pa recimo veliki mač dvoručnjak — ja ga nisam mogao upotrijebiti u *Seljačkoj buni* jer bi to bilo prekomplikirano za uvježbavati — to je mač velik skoro dva metra i s njime se rukovalo skoro na principu bumeranga, odnosno poluge; onaj koji je zamahnuo tim mačem koristio je njegovu centrifugalnu silu pa je usmjeravao. U kojoj je mjeri ovo što ste me pitali doslovce vezano za samuraje ili je istovjetno samurajima, pitanje je. Naravno, sve to se može uzeti i kao moj svojevrsni hommage Kurosawi, jer ja ga smatram veličanstvenim režiserom koji potpuno vlada kinestetikom. Inače turske uzvike u filmu, uključivši i one u bitci, to nam je radio jedan pravi Turčin koji je bio službenik u turskom konzulatu; on se jako uživao u to, a uzvici malo podsjećaju na one japanske, premda su autentično turski.

DR: Ona stara Ciganka koja glumi Nikolićevu i Šerbedžijinu majku, tko je to?

VM: To je prava Ciganka, Pašana se zvala. Ona je bila prava majka cijeloga jednog ciganskog plemena, Seferovića.

DR: Sa mnom je u niže razrede osnovne škole išao jedan Seferović — Ramiz. Seferovići iz vašeg filma su iz Srbije?

VM: Ne, ne, to su naši ovdašnji Cigani. Čak je jedan od tih Seferovića, mislim, glavni u njihovu romskom udruženju u Hrvatskoj. Inače, Pašana je dobro pratila snimanje, sve joj je bilo jasno; rekla je: »Ja ću tebi govoriti ono što ja hoću, a ti poslije to napravi kako ti hoćeš«. Samo bi me pitala — hoćeš da ti govorim kratko ili dugo; rekao bih joj kako i onda smo to poslije nasinhronizirali.

DR: Gdje je sniman film?

VM: Šumsko-močvarni prizori snimani su u jednom rukavcu Odre, zamak banovića Strahinje rađen je kraj Karlovca, kod hrvatske karaule sagrađene protiv Turaka koja još uvijek postoji, dvorac Jug Bogdana i manastir radili smo u jednom manastiru u zapadnom dijelu Makedonije tamo smo radili i neke pejzaže.



Banović Strahinja (1981.)

DR: U Srbiji niste ništa snimali?

VM: Ne.

DR: Neki prizori odvijaju se po noći, no na filmu ta noć izgleda kao dan. To je namjerno ili je riječ o tehničkoj grešci?

VM: Mislim da je riječ o kopiji. Ti su prizori snimani u suton i ujutro. Ali kad se izrađuju kopije, onda pojedine kopije znaju napraviti svjetlije ili tamnije. To je u nas na dosta slaboj razini. Obično se ispegla festivalska kopija, a ono što se kasnije događa s kopijama na žalost izmakne kontroli. Pogotovo u ono vrijeme kad nije bilo elektronike. Danas postoji elektronski zapis i stroj samo utiskuje i umnaža film.

DR: Kako je film prošao u Puli i, s obzirom na njemačkog ko-producenta, u međunarodnoj distribuciji?

VM: Film je prikazan u Puli 1981. i tamo je Alfi Kabiljo ponovno zasluženo dobio nagradu za glazbu, Dragan Nikolić za izvanrednu ulogu Alije, a film se je dopao gledateljima, najviše ženskom dijelu. Iste godine prikazan je na Venecijanskom festivalu, a u Njemačkoj ga je barun dobro distribuirao, posebno na videokasetama.

Osobit mi je doživljaj bio kad je film prikazan na filmskom festivalu u Mojkovcu, u Crnoj Gori. Sa znatiželjom, ali i s tremom, pošao sam tamo, jer je to kraj gdje je nastala poema po kojoj je film snimljen. Na dan večernje projekcije već su od podneva počeli iz okolnih brda silaziti brkajlije na konjima, a žene i djeca pješke za njima. Čitave kolone s raznih strana. Na večer je dvorana bila prepuna, da nije ni igla mogla više stati unutra, a još ih je najmanje toliko ostalo vani. Onima koji su bili vani prepričavali su oni iznutra usmenom štafetom što se događa. Kad je došao trenutak da Strahinja kopa oči nevjernoj ženi svi su samo uzdisali, a kad ju je poštedio nastalo je veliko olakšanje i odobravanje. Tako se je u mene zatvorio luk — od magijske svijesti iz djetinjstva do magije suvremenog filma.

Prilog socijalno-kritičkom filmu 70-ih: Posljednji podvig diverzanta Oblaka

DR: Posljednji podvig diverzanta Oblaka izvrsno je režiran film; jedna od vaših najboljih režija.

VM: Nismo ga uspjeli pogledati na ovoj retrospektivi, ali ostao mi je u dobrom sjećanju. U njemu sam iskušavao mi-



Posljednji podvig diverzanta Oblaka (1978.)

zanscenu s dugim, televizijskim kadrovima, odnosno montažu unutar scene s kamerom iz ruke; i to bez *steadycama*.

DR: Kod nas steadycama onda nije ni bilo?

VM: Kod nas ga je bilo nemoguće dobiti. Bilo ga je u svijetu, ali je bio jako skup.

DR: Odličan rad kamerom na malom prostoru, unutar kuće. Ta je kuća preko puta Zagrepčanke autentična?

VM: Ne, mi smo ju sami napravili. Inače, nikako nismo mogli dobiti odobrenje da tamo sagradimo objekt. Zašto? Rekli su mi da sam protiv samoupravljanja, da podvaljujem samoupravljanju i to zato jer je u *Zagrepčanki* bilo sjedište samoupravnih interesnih zajednica (SIZ-ova). Mene naravno nije zanimala *Zagrepčanka* sama po sebi, nego odnos tog monstroznog objekta i ove male kuće.

DR: Tko vam je zamjerio da podvaljujete samoupravljanju?

VM: Oni koji nam nisu dali odobrenje.

DR: Čitali su scenarij?

VM: Naravno, za dobivanje odobrenja morao se dati scenarij na čitanje.

DR: Ali u filmu vi branite samoupravljanje, a kritični ste prema tzv. tehnomenadžerima. Doduše, mišljenja o tome tko su nositelji samoupravljanja bila su različita. Iz jedne perspektive to su bili upravo tehnomenadžeri.

VM: Da, ali u zgradi, *Zagrepčanki*, bili su smješteni SIZ-ovi, u njoj je bilo institucionalno samoupravljanje, a kontra zgrade je kućica.

DR: Zagrepčanka se mogla shvatiti kao simbol samoupravljanja, a u vašoj vizuri ugrožava staroga poštenog borca u njegovoj skromnoj kućici.

VM: Međutim, onda smo ipak »izboksali« to odobrenje; netko mi je pomogao, ali ovog trenutka ne sjećam se tko.

DR: Konačno ste, nakon niza epizodnih nastupa i jedne 'podijeljene' glavne uloge u Događaju, Pavla Vuisića izabrali za tumačitelja središnjeg lika.

VM: Da. Samo što je bio dosta često pripit pa smo imali muke s njime, posebno za duge kadrove. Bio mu je naime umro brat Duje, s kojim je bio užasno vezan.

DR: Brat mu se zvao Duje?

VM: Zapravo Dule, a on ga je zvao Duje. Pajo ga je iz inata zvao Duje jer je bio Crnogorac, baš izraziti, danas bi bio protiv Bulatovića.

DR: Istaknutu ulogu u filmu ima i Miki Manojlović, koji tad nije bio naročito poznat.

VM: Miki Manojlović onda još nije bio zvijezda.

DR: Kako ste se odlučili za njega?

VM: Negdje sam ga zapazio i vidio da je interesantan, talen-tiran glumac.

Sergio Mimica Gezzan

DR: Vaš sin Sergio (Srđan) izgradio je u Hollywoodu karijeru uspješnog asistenta redatelja, od Schindlerove liste redovito surađuje sa Spielbergom. Ima li redateljskih ambicija?

VM: Upravo priprema svoj redateljski debi. Sergio je blizak sa Spielbergom i vjerujemo da će uspjeti realizirati taj projekt.

DR: Spielberg će mu biti producent?

IM: Sergio bi mogao i sam biti producent, ali ne voli se baviti s novcima. Spielberg mu sad priprema čitav taj projekt. On i Sergio imaju dva jedina primjerka scenarija; naime jako paze da scenarij ne dođe nikom drugom u ruke, jer bi onda sljedeći dan osvanuo na Internetu. I zato nitko od onih koji su uključeni u pripremu filma, osim naravno Sergia i Spielberga, ne zna priču.

DR: Ni vi ju ne znate?

IM: Mi znamo (smijeh). Priča je inače jako dobra i film će biti veliki bum.

VM: To je film koji je Sergio naslijedio od Kubricka.

DR: Kubricka?

VM: Da. Sergio i Kubrick bili su veliki prijatelji.

IM: Kubrick je dugo spremao taj film, a poslije njegove smrti, na pogrebu u Londonu, Sergio se sreo s njegovom ženom i ona mu je dala pristanak da režira taj scenarij.

VM: Sergio je scenarij naravno preokrojio prema svojoj koži, što je normalno. Ja mislim da će film, u najmanju ruku, biti na razini Kubrickove *Odiseje*.

DR: Kad počinje snimanje?

VM: Mislim da bi trebalo početi u kolovozu, ali film neće izaći prije ljeta iduće godine (2001.), jer bit će mnogo posla oko digitalne obrade.

Nerealizirani i neprikazani projekti; sažetak

DR: Banović Strahinja neočekivano je ispao vašim posljednjim filmom. Kako to?

VM: Poslije *Banovića Strahinje* napisao sam tekst *Marut* o Ciganinu virtuozu koji svojom violinom podstiče pobunu Roma u koncentracionom logoru. Dobio sam ovdje odobrenja sredstva i film raditi s Rogerom Cormanom, kulturnim američkim redateljem i producentom, ali su mi onda ovdje oduzeli sredstva, jer sam tobože prekoračio rok priprema, te dali novce drugom filmu. Nakon toga pripremao sam dugo za *Sampaolo* iz Rima film i TV seriju o djetinjstvu i odrastanju Fridricha II. Hohenstaufena (1194-1250), kralja Sicilije, Nijemca po ocu i Normana po majci, jednom od najinteresantnijih likova europske i svjetske povijesti. Projekt na žalost nije ostvaren. Trebao sam još raditi tekst *Buža Živka* Jeličića, ali mi televizijska organizacija rada nije odgovarala.

Zadnje što sam napravio bio je jednosatni filmski esej o Zagrebu 1982. *Transworld film* iz Rima i talijanski producent Giacomo Pezzali organizirali su izradu prestižne autorske serije *Kulturne prijestolnice Europe*. U izradi su osim mene sudjelovali, svaki snimajući o svome gradu: Krzysztof Zanussi, Miklos Jancso, Theo Angelopoulos, Ermanno Olmi, Jioi Menzel i drugi. Prava za plasman serije u bivšoj Jugoslaviji dobio je *Jadran-film*, a oni su seriju prodali Novosadskoj televiziji koja im je najbolje platila. Serija je bila prikazana u nas 1984. ili 1985., ali su je, iz vrlo očitih razloga, dali —

bez mog filma. Početkom agresije na Hrvatsku nadosnimio sam za taj film nekoliko sekvenci o uspostavi hrvatske države, kao njegov drugi dio, i to je zajedno s prvim dijelom prikazano u programu Hrvatske televizije. Ali bez najave i u nekom neadekvatnom terminu, jer već je počela šutnja o mom filmskom radu. Kad je Ladislav Galeta u *Filmoteci 16* prikazao kraću retrospekciju nekih mojih filmova, jedini odjek o tome bio je članak tada meni nepoznatog Damira Radića u *Hrvatskom slovu*. Na jednom od svjetskih festivala animiranog filma u Zagrebu Joško Marušić objavio je veliku listu stvaralaca zaslužnih za slavu Zagrebačke škole, a moje ime nije naveo.

DR: *Nije vas spomenuo? Nevjerojatno.*

VM: Zbog čega? Ima jedna anegdota koju sam već negdje ispričao. Kad su Turci pod Maltom doživjeli 1565. teški poraz svoje flote, onda se u Carigradu nitko nije usudio javno izgovoriti riječ — Malta. Čak su tiskane posebne geografske karte Sredozemlja bez Malte. Ljudi su se samo među sobom došaptavali: Malta jok!

Ali otkud bih ja mogao imati pravo da budem nezadovoljan?! Napravio sam u našim prilikama 12 igranih i desetak kratkih filmova koje i danas potpisujem. A proveo sam život u najljepšem i najuzbudljivijem zanatu našeg doba, okružen sve samim romanticima i pustolovima. Jer što smo mi filmaši drugo, ako nismo to?!

Damir Radić

Filmovi Vatroslava Mimice

Vatroslav Mimica višestruki je prvak hrvatskog filma, preciznije rečeno pionir niza njegovih značajnih segmenata. Ukratko, Mimica je, ne računajući izgubljene filmove desetih i dvadesetih godina koji na kasniju hrvatsku kinematografiju nisu polučili nikakav (izravan) utjecaj, tvorac prve prave hrvatske melodrame (*U oluji*), prvi je u hrvatski film uveo elemente slapsticka (*Jubilej gospodina Ikla*), prvi je izraziti modernist Zagrebačke škole crtanog filma (*Samac*, *Inspektor se vratio kući*, *Mala kronika*), prvi je sustavni i oblikovno najradikalniji hrvatski cjelovečernji igranofilmski modernist (*Prometej s otoka Viševice*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Kaja*, *ubit ću te!*), prvi je i jedini hrvatski autor koji u opusu ima niz (pseudo)povijesnih filmova (*Tvrđava Samograd*, *Se-ljačka buna 1573.*, *Banović Strahinja*). Čak i uz apstrahiranje kvalitativnih dosega Mimičina umjetničkog djela, neosporno je dakle da je riječ o jednom od ključnih hrvatskih filmaša, ili, kako se to frazeološki voli reći — jednom od (kamen) međaša hrvatske kinematografije. U proteklom desetljeću Mimica je zbog ideološke nepodobnosti prešućivan i marginaliziran (ipak je 1995. Ivan Ladislav Galeta u danas nepostojećem Art kinu FilMOTEKE 16 organizirao kratku retrospektivu njegovih filmova), što nije nikakvo čudo jer vrijeme nacionalističke HDZ-ove vladavine općenito je bilo nenaklonjeno hrvatskoj filmskoj baštini, a onda naravno posebno autorima ljevičarske političke provenijencije poput Mimice. U sklopu nastojanja nekih ljudi od filma (Petar Krelja, Vjekoslav Majcen) da se opusi doajena hrvatske kinematografije sustavno i temeljito izvuku na svjetlo dana i iznova valoriziraju, u Multimedijalnom centru Studentskog centra, pod vodstvom Ivana Paića, organizirana je u lipnju ove godine gotovo najopsežnija moguća (kopije dugometražnih igranih filmova *Tvrđava Samograd* i *Makedonski dio pakla* te crtanog filma *Vatrogasci* nisu bile dostupne, sam Mimica je zamolio da se ne prikaže crtani film *Perpetuum Mobile* zbog naknadnih producerskih intervencija, dok nije postojala dobra volja organizatora iz MM centra da se prikažu kratkometražni dokumentarci *Oslobodene snage*, *Zasluge kardinala Stepinca* i *Poslije deset godina*, koje je Mimica korežirao s Veljkom Bulajićem odnosno Milanom Katićem) retrospektiva Mimičinih filmova (prethodila joj je retrospektiva Ante Babaje, a trebale bi ju slijediti one Zvonimira Berkovića i Fadila Hadžića), čiji je neposredni rezultat tekst koji slijeđi te velik intervju s autorom.

Žanrovsko/populistički počeci — *U oluji*; *Jubilej gospodina Ikla* (1952.-1955.)

Vatroslav Mimica se u početnom razdoblju svog filmotvorstva usmjerio k žanru i odmah odabrao dva tradicijski izrazito populistična žanrovska modela — melodramu i komediju. Međutim, orijentacija na žanrovsko oblikovanje neće sasvim sakriti modernističke impulse, koje Mimica već tad iskazuje. Tako samo otvaranje filma *U oluji* (1952) protječe u atraktivnoj montažnoj smjeni niza izrazito ekspresivnih brodskih kadrova (odličan snimateljski rad Frane Vodopivca), a negdje u drugoj polovici filma Mimica će se poslužiti i izrazitom metaforom: na kopno izvučena hobotnica snimana u plastičnom krupnom planu treba upozoriti na ljigave



Jubilej gospodina Ikla (1955.)

pipke negativca Vincenca (Antun Nalis) koje se sprema oviti oko dobronamjernog junaka Drage (Dragutin Felba); u *Jubileju gospodina Ikla* (1955) svojevrsna je modernistička igra samo zaglavlje filma u kojem se prikazuje pogrebna povorka na Iklovu sprovodu, a koju čine članovi filmske ekipe koji se u vidokrugu kamere pojavljuju točno u trenutku kad su njihova imena ispisana na filmskom platnu (počasno posljednje mjesto u povorci pripalo je samom Mimici kao redatelju).

U oba filma, usprkos neprijepornom slijeđenju žanrovskih obrazaca (prisutan je tu, u tradiciji Johna Forda i drugih američkih klasičara, i lik ridikula koji bi trebao biti nosilac humornih tonova, a kao Mimičina specifičnost, koja je bila usklađena i s ondašnjim ideološkim dominantama, važnu ulogu ima i prilično uspjeti lik svećenika ženskara i zaplotnjaka /Veljko Bulajić/ što za razliku od spomenutog ridikula ima negativno-humorni predznak) Mimica će ugraditi i neke osobite i osobne elemente koji navješćuju njegove kasnije poetičke interese. U *oluji* je specifičan po naglašenim etnografsko-običajnim elementima (sajmišni prizori s plesom, lov na sviću, klapska pjesma) koji zasigurno dosta duguju i pozitivnom egzotično-etnografskom iskustvu onda ultrapopularnih melodrama Emilija Fernandeza, međutim ta je orijentacija vrlo važna u kasnijem Mimičinu radu (jednako kao i posebna pozornost usmjerena svijetu prirode, u prvom redu životinja — u *U oluji* pored krupnih kadrova hobotnice prisutan je i kadar, dva majmunčića u sekvenci na sajmu; jednako je prisutna i izrazita sklonost vizualno-likovnim vrijednostima koja će postati jedan od Mimičinih zaštitnih znakova), tako da nema razloga sumnjati u njezinu autentičnost. *Jubilej gospodina Ikla* burleskni je tip komedije (jedina, no manje čista burleska hrvatske kinematografije koja mu je prethodila bila je *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića po scenariju Jože Horvata) koji sadrži i neke mračnije, morbidnije tonove (oživjeli mrtvac, groblje noću, umobolnica, prizivanje duhova), neku dubinsku nelagodu čak i u onim prizorima koji su mišljeni izrazito komično (npr. natjeravanje po brojnim prostorijama i hodnicima Iklove vile), a koja može prizvati atmosferu filmova francuskog poetskog realizma, napose Renoira (npr. u sceni razgovora Ikla i prosjaka u podrumu Iklove vile), ali i izdaleka navijestiti mračne motive filmova *Kaja*, *ubit ću te!* i *Događaj*.

Filmom *U oluji* Mimica, ponovo prvi, u hrvatsku kinematografiju unosi i (za ono doba) otvorenu erotičnost. Prizor u kojem Dragica Malić u ulozu Vincencove plavokose djevojke Kike skida majicu i ostaje odjevena (u gornjem dijelu) samo u crni grudnjak kao da tek korak dijeli od kadrova nastalih petnaestak godina poslije (u znatno liberalnijem društvenom okruženju) u Makavejevljevom *Ljubavnom slučaju ili tragediji službenice PTT-a*, kad Eva Ras prvi put u tadašnjem jugoslavenskom filmu pokazuje gole grudi, odnosno, da ostanemo na hrvatskom tlu, od prizora s kratkotrajno obnaženom Jagodom Kaloper u Papićevim *Lisicama* (to je već sedamnaest godina razlike); uz to, u *U oluji* postoji i strastvena scena između Drage (Felba) i Rose (Mia Oremović), kad ju on, neposredno pošto je bila na rubu samoubojstva skokom u more, položi na stijenu i počne ljubiti u vrat i naniže (u tom trenutku, jasno, slijedi rez na dramatično nebo). U *Jubileju gospodina Ikla* nema izravnijih erotskih interakcija, ali zato

platinasta plavuša Lila Andres u ulozu Iklove nesuđene udovice intenzivno zrači seksepilom iz svakog kadra u kojem je prisutna.

Naposljedku, kako *U oluji* i *Jubilej gospodina Ikla* funkcioniraju s obzirom na svoju žanrovsku zadanost? Intenzivna melodramatičnost prvog filma, garnirana s nešto humornih tonova i elemanata krimića/trilera (kriminalac Vicenco i njegov dramatičan obračun s Dragom na brodici usred uzburkanog mora), i danas se, premda snimana u vrijeme kad je većina naših redatelja tek svladavala zanat (što je očito i u Mimičinoj režiji koja mjestimično pati od početničkog raskadriravanja scena), doima umješnom i uvjerljivom, a temeljni odnos između likova, onaj Rose i Drage, dirljivim, štoviše u kratkom prizoru obiteljske dokolice na plaži (u kojoj učestvuju Drago, Rose i njezina mala kći Jadranka) dostiže i antologijske domete. Što se tiče *Jubileja gospodina Ikla*, taj film često odlikuje mehanička režija (ali i vrstan vizualni stil kojem velik obol daje Oktavijan Miletić), što dakako ne ide u prilog težnosti i gipkosti koje traži tzv. urnebesna komedija, a osim toga i humor je nerijetko nategnut (osobito facijalno preglumljivanje Augusta Cilića); pa ipak se komedijska funkcionalnost filma čini korektnom, premda pozitivan odnos prema njemu, reklo bi se, ipak dosta ovisi o uvažavanju vremensko-prostornih okolnosti u kojima je film nastao i ranije spomenutih intrigantnih vanžanrovskih elemenata koji su u njemu prisutni. S tim u vezi treba istaknuti i činjenicu da *Jubilej gospodina Ikla* bez nekog osobito naglašenog društveno-kritičkog, a kamoli klasno osvještenog pristupa, koji je u ono doba bilo logično očekivati, slika buržoaski milje Zagreba između dva rata (radnja se odvija 1929.); ignorirajući podrazumijevajuću potrebu za eksplicitnom kritikom građanske klase, Mimica je ostvario film čiji je dominantni interes — zabava, *entertainment*.

Ako se *U oluji* i *Jubilej gospodina Ikla* kvalitativno sagledaju u kontekstu hrvatske filmske produkcije pedesetih godina, oni nedvojbeno znatno zaostaju za vrhuncima tog razdoblja — Belanovim *Koncertom* (premda melodramska okosnica filma *U oluji* u najmanju ruku nije nimalo inferiorna onoj *Koncerta*) i Tanhoferovim *H-8*; Mimičini filmovi ne mogu se staviti ni uz bok Bauerovih ostvarenja iz tog vremena, međutim oni svakako sadržavaju jednu zanimljivu osebjnost i nesumnjivo imaju istaknuto mjesto u prvom sustavnoprodukcijskom desetljeću hrvatske kinematografije.

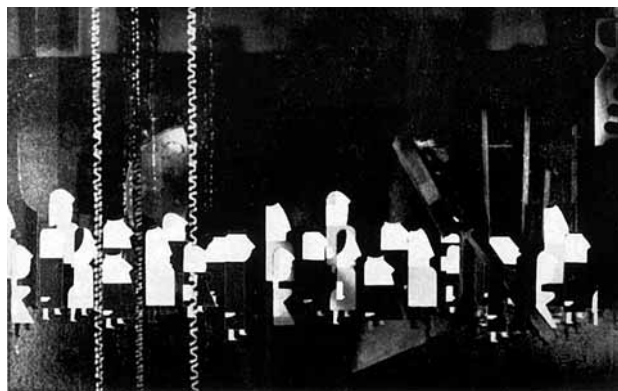
Prijelaz na crtani film i prijanjanje modernizmu (1957.-1962.)

Mimica se 1957. priključio Nikoli Kostelcu, Dušanu Vukotiću i ostalim pionirima nastajajuće Zagrebačke škole crtanog filma, koje je, u suradnji s Vladimirom Tadejem, isprva opskrbljivao scenarijskim predlošcima. Iste je godine ostvario i redateljski debi disneyjevskim filmom *Strašilo*, toplom i dirljivom pričom o prijateljstvu strašila i ptičića, koja zaslužuje znatno veće uvažavanje od onog koje joj povijesna tradicija vrednovanja Zagrebačke škole obično pridaje. No prvi 'pravi' Mimičin crtanofilmski ostvaraj (Mimica je, kao što je poznato, jedini znatni autor Zagrebačke škole koji sam nije bio ni crtač ni animator; glavni crtač mu je redovno bio

Aleksandar Marks, a animator Vladimir Jutriša), kojim on snažno i nedvojbeno manifestira svoju umjetničku orijentaciju, jest godinu dana kasnije nastali *Happy End*. Ovdje prvi put potpuno jasno dolazi do izražaja Mimičina orijentacija k tzv. velikim, univerzalnim temama (i inače karakteristična za zagrebačke crtano-filmske autore, napose prve faze); konkretno, *Happy End* je upozorenje na kataklizmu svjetskih razmjera kojoj je, kako se opravdano činilo u ono doba, naša civilizacija, rastrgana hladnoratovskom utrkom u naoružanju i opterećena strahovitim tehnološkim razvojem s nizom negativnih nusprodukata (mimo samog oružja), velikim koracima hodila. No još je važnija oblikovna izvedba *Happy Enda*. Čitav desetominutni film odvija se u jednom kadru, pretežno u melankoličnoplavoj intonaciji, a od standardnih 'rekvizita' klasičnog crtano-filmskog filma gotovo da ništa nije sačuvano.

Takav rasplinuto-onirično-vizionarski pristup Mimica će još iste godine zamijeniti vrlo konkretnim rješenjima u filmu *Samac*, koji će biti presudan orijentir najvećeg dijela njegova budućeg crtano-filmskog opusa. Dvanaestominutni je *Samac* — nagrađen u svojoj kategoriji prvom nagradom u Veneciji, što je značilo definitivno priznanje novopridošlog zagrebačkog crtiča na svjetskoj sceni — ponovo bio u dosluhu s vladajućim svjetskim, u prvom redu zapadnim trendovima: tematizirao je dezorijentiranost i izgubljenost pojedinca u visokotehnološkom svijetu moderne civilizacije, no Mimica je njime pronašao i svoj presudni oblikotvorni model. Ravne raznobojne plohe koje se izmjenjuju dokidaju perspektivu, odnosno njezin uobičajeni tretman (Mimica u *Samcu* demonstrativno perspektivu rješava 'skokovitim' smanjenjem lika koji na taj način odlazi u 'dubinu' plohe na kojoj se odvija zbivanje, a uz to njegov naslovni junak lakonski izlazi i ponovo se vraća u prostor kadra), likovi su ultimativno plošni i nadasve skloni geometrizaciji i djelomičnoj transformaciji — 'razvlačenju' i 'skupljanju' (što nije bila novost unutar Zagrebačke škole, takve je postupke promovirao Kostelac u *Premijeri*, za koju su scenarij napisali Mimica i Tadej), animacija je naravno reducirana, a zvukovi, čiji je izvor uglavnom tehnološkog porijekla (pisače mašine, automobili), izrazito naglašeni. No, za razliku od *Happy Enda*, *Samac* je i geg film te posjeduje i izrazit humoran ton.

Vrhunski je izdanak takve poetike sljedeći Mimičin najbolji crtani film i jedan od vrhunaca Zagrebačke škole — *Inspektor se vratio kući* (1959). Perspektiva je potpuno dokinuta, suodnos međusobno smjenjujućih i nadograđujućih ploha-ambijenata dodatno je dinamiziran i obogaćen fotografijama i izrescima iz novina, a cjelinu upotpunjuju raznovrsni zvukovi — od šumova različita porijekla do glasa Gaby Novak koja pjevno izgovara slogove mo-no-to-ny. Plošni lik inspektora proteže se u svim smjerovima, ako treba glava ide u jednom, a noge u drugom pravcu, dok je sama priča, kriminalističko-detektivska, dakako, reducirana poput animacije i sastoji se u inspektorovu sljedenju zločinačke mrlje. Ukratko, Mimica je u *Inspektoru* uspio kreirati vizualno iznimno bogat svijet izrazito slojevite teksture i raznovrsnih animacijsko-grafičkih rješenja koji će predane poklonike umjetničke slikovnosti ostaviti bez daha, a pritom je ponovo progovorio o usamljenoj i otuđenoj individui koja se dala ne u istje-



Mala kronika (1962.)

riivanje pravde, nego zapravo u avanturu bijega od dosade i egzistencijalne monotonije.

Treći je ključni film crtano-filmskog opusa Vatroslava Mimice *Mala kronika* (1962), u kojoj je njegov modernistički izraz već krajnje radikaln. Bučni zvukovi gradskih ulica zakrčenih prometom komplementarni su ploham nakrcanima gomilom malih plošnih likova koji se mehanički kreću, a jednako tako, odražavajući dehumanizirajuću prirodu svakodnevnog ljudskog ritma (na posao — s posla — na posao), mehanički se smjenjuju i planovi-plohe, gubeći raniju gipkost. O elementima humora, jasno i podosta prisutnima u svim ranijim Mimičinim filmovima s izuzetkom *Happy Enda*, nema govora, osim dakako u onom smislu kojeg može izlučiti groteska. Kako bi dojam bio pojačan, Mimica scenografiju garnira realnim natruhama — dijelovima strojeva i industrijskih sporednih proizvoda. Nije naodmet primijetiti da je u *Maloj kronici*, filmu koji svojom intenzivnom vizualno-mobilnom i zvučnom energijom podsjeća na godinu ranije nastalog *Don Kihota* Vlade Kristla, ključni lik jedan nesretan pas, prema čijoj će pogibiji prolaznici izraziti ravnodušnost jednaku onoj koja se u to vrijeme zatječe u Godardovim filmovima; taj je pas, naime, još jedna od životinja kojima je Mimica napucao svoje filmove i u ovom slučaju može se ga shvatiti i kao predstavnika prirodnog, stradalog u srazu s invazijom mehaničko-civilizacijskog.

Mimičina crtano-filmska faza bila je presudna po njegov daljnji opus. Pod plodonosnim utjecajem suvremenih likovnih (i književnih) strujanja i strastajući s tadašnjim duhom vremena čija je možda najprestižnija tema bila alijenacija pojedinca i društva, Mimica je u svom animiranom razdoblju udario snažne temelje vlastite modernističke poetike koja će obilježiti sljedeće, najreprezentativnije razdoblje njegova stvaralaštva. Međutim crtano-filmska faza nije bila, kao što bi se na prvi pogled moglo učiniti, ni toliko drastičan rez u odnosu na Mimičine igrano-filmske početke, ne samo u pogledu naznačenih modernističkih iskoraka koji su već u tim filmovima očit; naime, kao što je rečeno, Mimica u većini svojih crtanih filmova nije odustao od gega i humora, a to je bitna poveznica s filmom *Jubilej gospodina Ikla*, koji sadrži i elemente komike apsurdna što se opet mogu naći u Mimičnim crtanim filmovima.

Prethodeći interval igranofilmskom modernizmu — *Tvrđava Samograd, Telefon, Ženidba gospodina Marcipana, Tifusari* (1961.-1963.)

U jeku svoje afirmacije kao jednog od ključnih autora Zagrebačke škole crtanog filma, što je automatski značilo i jednog od vodećih predstavnika suvremene filmske animacije u svijetu, Mimica se odlučio na, gledajući iz elitnoumjetničke perspektive, neobičan potez. Prihvatio je ponudu talijanskog producenta i snimio svoj treći dugometražni igrani film, *Tvrđavu Samograd* (1961). Riječ je bila o ostvarenju tipično talijanske tradicije pseudopovijesnih spektakala za široku publiku, a Mimica je priču filma temeljio na stvarnim povijesnim događajima opsade Sigeta. Taj film, koji u Hrvatskoj nije prikazivan, koliko mi je poznato, od vremena svoje premijere, a neprikazan je ostao, kao što je na početku teksta spomenuto, i prilikom aktualne retrospektive u MM centru, očito je bio spona između Mimićinih žanrovsko-populističkih početaka i kasnijeg interesa za ozbiljnije shvaćen žanr povijesnog filma, realiziranog kroz *Seljačku bunu* i *Banovića Strahinju*.

Po svršetku talijanske epizode Mimica se vratio crtanom filmu, ali i nastavio 'pripremati teren' za povratak dugometražnom igranom kinofilmu, tom kralju filmskih rodova. Za

'predigru' se okušao u dva kratkometražna igrana filma, sedamnaestminutnom *Telefonu* (1962) i jedanaestminutnoj *Ženidbi gospodina Marcipana* (1963). Vizualno ekspresivni *Telefon* s Vanjom Drachom u glavnoj ulozi može se okarakterizirati kao film u duhu krugovaške alegorijske književnosti, koju je u to vrijeme filmski sustavno u svojim kratkometražnim ostvarenjima promovirao Ante Babaja, a svojim motivima izolirana pojedinca i apsurdna posredovana putem strane i prijeteeće tehničke naprave (stanar trošnog stana nikako ne može na miru u laboru namočiti noge jer mu neprestano iz čistog mira zvoni telefon, mada s druge strane slušalice nema nikog) skladno se uklapa u Mimićine tematske preokupacije, a vještím redateljskim snalaženjem u malom ograničenom prostoru navješćuje mnogo kasniji *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*. Film *Ženidba gospodina Marcipana*, koji se i dizajnerski i tematski prirodno nastavlja na Mimićine crtanofilmske radove, razigrano je pak kolor ostvarenje koje čitav čovjekov svijet prikazuje kao kičastu artificijelnu tvorevinu, a u središtu zbivanja je samodostatni mladoženja u postvarenom svijetu koji ni ne primjećuje, ili ga to nimalo ne smeta, da mu je nevjesta (bezglava) lutka.

Posljednji je 'intervalski' film crtanofilmska adaptacija Kaštelanove partizanske poeme *Tifusari*, nastala 1963., u kojoj je Mimica eksperimentirao s animacijom grafike radene u



Tifusari (1963.)

stilu drvoreza. Riječ je o neočekivano doslovnoj, prozaičnoj i patetičnoj 'interpretaciji' koja se nijednog trenutka ne približava vrijednosti antologijskih Kaštelanovih stihova, ostajući uvjerljivo najnezanimljivije ostvarenje cjelokupna Mimičina opusa.

Ultimativni igranofilmski modernizam — *Prometej s otoka Viševice, Ponedjeljak ili utorak, Kaja, ubit ću te!* (1964.–1967.)

Prometejem s otoka Viševice (1964/65) Vatroslav Mimica polučio je prvi eksplicitni i drastični modernistički cjelovečernji igrani film hrvatske kinematografije, ujedno i najradikalniji dotadašnji iskaz dugometražnog filmskog modernizma u Jugoslaviji, kojeg su prethodno začeli Boštjan Hladnik u Sloveniji (*Ples na kiši*) i Saša Petrović u Srbiji (*Dvoje, Dani*). Film otvaraju vizualno bravurozni prizori Zagreba (vjerojatno nikad prije ni poslije Zagreb nije izgledao tako svjetski kao u tih prvih desetak minuta *Prometeja*, što nije samo Mimičina zasluga, nego i sjajnog Tomislava Pintera za kamerom), u kojima se kao središnja figura usidruje pomalo oronuli sredovječni direktor socijalističkog poduzeća Mate Bakula (Janez Vrhovec), kojeg nakon godina odsustva očekuje put s (drugom) suprugom (Mira Sardoč) na rodni otok Viševicu, gdje treba otvoriti spomen-ploču. Atmosfera zagrebačkih prizora, kao i scena u vlaku kojim supružnici putuju prema moru, kreirana je u najboljoj tradiciji francuskog novog vala (i djelomično mu srodnog ondašnjeg poljskog filma), no kad se Bakula i supruga nađu na brodu koji ih prevozi na otok i tamo susretnu Bakuline nekadašnje partizanske suborce te zajedno s njima zapjeva jednu od standardnih partizanskih pjesama (*Oj Mosore, Mosore*), blistavu urbanu atmosferu zamjenjuje posve drugačiji, ruralni ugođaj koji se doima poput šake u oko.

S povratkom na Viševicu Bakulu pohode fragmenti sjećanja (realizirani u ne najsretnije izvedenoj fotografiji visokog ključa, naime njezini su kontrasti često pretjerano oštri i odvođe sliku u neželjeno artificijelnom smjeru), koji su isprva posve nepovezani, kronološki skokoviti, da bi u drugom dijelu filma, kad se Bakula 'aklimatizira' nakon dugih godina svojevrsnog dobrovoljnog izgnanstva, retrospekcije postale uredno organizirane i kroz njih se onda u dugim odsječcima, kronološki (uglavnom) linearno, pripovijeda priča o mladom i zgodnom komunistu i prvoborcu iz siromašne obitelji Mati Bakuli (Slobodan Dimitrijević), izdvojenom neshvaćenom pojedincu s vizijom, koji se prvo u ratu borio protiv okupatora i pritom mnogo pretrpio (za odmazdu su mu ubijeni roditelji i drugi stanovnici otoka; osim toga u ratu je poginuo i njegov prijatelj, mladi liječnik Niko iz imućne građanske obitelji kojeg je sam Mate poveo u partizane i čija je sestra Matina ljubav i buduća prva supruga), a potom je pod svaku cijenu (koja je uključivala i prisilno oduzimanje žita od seljaka te uvođenje dodatnih lokalnih poreza, a na intimnom planu posvemašnja posvećenost svom idealu Bakulu je naposljetku stajala odlaska zanemarene supruge koja je sa sobom povel i njihovo dijete) htio dovesti električnu energiju na Viševicu, smatrajući je *sine qua non* razvoja otoka.

Značenjska poenta filma, temeljno njegovo pitanje jest je li doista vrijedilo toliko mnogo žrtvovati, toliko mnogo uzimati od sebe i drugih zbog udaljene vizije koju su drugi listom smatrali iluzijom. U tijeku cijelog odvijanja filma Bakula, koji je u mladosti bio spoj Prometeja i Don Quijotea te pomalo Hamleta (hamletovska meditativna crta i kolebanje u donošenju konačnog zaključka posebno dolaze do izražaja u sredovječnog, egzistencijalno umornog i rezigniranog Bakule), pada u veliko iskušenje da rezimira kako je žrtva bila ne samo prevelika nego dobrim dijelom i nepravедna, a kako je djelovanje Mate Bakule odraz djelovanja Saveza komunista u cjelini kao ondašnje, kako se govorilo, vodeće društvene snage, jasno je da je Mimičin film (na čijem su scenariju sudjelovali i Slavko Goldstein te Kruno Quien) vrlo kritičan i za ono doba poprilično pa i izrazito provokativan (npr. kad Pavle Vuisić u ulozi nekad najimućnijeg mještana, inače oca Bakuline prve supruge, kaže svom zetu kao pripadniku vladajuće komunističke elite da su sad svi jednaki, ali u siromaštvu). Međutim, u samoj konačnici Mimica logičan pesimističan kraj stubokom mijenja i psihološki pojednostavljuje i politički podobno Bakuli daje ozarenu i optimističnu intonaciju — trenutak prije povratka on je doživio svojevršno prosvjetljenje (prisjetio se kako je mlad u dramatičnom trenutku, okružen i pritiješnjen lokalnim neistomišljenicima i nezadovoljnicima odlučno rekao bit će svjetla na Viševici, i svjetlo je zaista došlo pa makar i nakon njegova odlaska s otoka) te u tom zanosu poručio mladom Viševljaninu (Ivica Vidović), svom svjevrsnom *alter ego* koji želi od Viševice stvoriti turističko središte i čak na njoj izgraditi aerodrom, da ne odustaje ni od jedne točke svog plana (mladić se naime na kraju ipak pokolebao i već pomalo bio spreman odustati od nekih svojih zamisli koje su nadležni funkcionari proglasili nerealnim), nego da teži optimalnom cilju. Poruka je jasna: podnijeli smo velike žrtve u ratu i poraću, ali vrijedilo je jer dosegnuti cilj bio ih je vrijedan, izgradnja samoupravnog socijalističkog društva s ljudskim likom vizija je koja se dijelom pretvorila u okrepjujuću realnost što toliko toga žrtvovanog pa (možda) i krivo urađenog nadoknađuje, a dijelom je još u perspektivi (avangardistička optimalna projekcija u budućnost po Flakerovoj terminologiji) koja zaslužuje daljnje odricanje, no ovog puta znatno lakše jer cilj je izvjestan, a i sredstva njegova ostvarivanja su se razvila i čitavu tu posvećenu djelatnost čine znatno ugodnijom.

Bez obzira na znatnu kritičnost koju *Prometej s otoka Viševice* zaslužuje, ne treba nikako zaboraviti, još jednom to ponavljam, da je riječ o prvom hrvatskom transparentno i drastično modernističkom cjelovečernjem igranom filmu te najradikalnijem modernističkom iskoraku dotad na čitavom jugoslavenskom dugometražnom igranofilmskom prostoru i tu povijesnu dimenziju Mimičina filma valja uvažiti. Prepoznata je uostalom i na festivalu u Puli gdje je *Prometej* pomalo iznenađujuće dobio Veliku zlatnu arenu za najbolji film (*ex equo* s neusporedivo impresivnijim filmom Saše Petrovića *Tri*, uskoro nominiranim za Oscara) i nagradu publike Jelen (što s obzirom na ultraantipopulističku orijentaciju filma djeluje bizarno), a Mimica Srebrnu arenu za režiju (*ex equo* sa Živojinom Pavlovićem koji je režirao također bolji film

Neprijatelj). Usto, u prilog Mimičina filma treba reći da su neki njegovi trenuci nezaboravni, a tu prije svega mislim na spomenute zagrebačke uvodne prizore i čitavu dirljivu (i naposljetku tužnu) fabularnu liniju koja se bavi odnosom Mate i njegove najprije djevojke i potom supruge (gracilno erotična Dina Rutić), s tim da je šteta što ta linija nije dobila i nešto više prostora. Nije naodmet spomenuti ni zanimljiv i zapravo afirmativan klasni suodnos težaka Mate s predstavnicima građanske obitelji (djevojkom/suprugom i njezinim bratom), pogotovo svojevršno konačno pomirenje umornog sredovječnog Bakule i njegova ostarjeloga bivšeg tasta, koji je u predratnim danima Matu dijelom svakako i fascinirao kao zapravo prvi otočki 'Prometej' (on je naime još onda imao ideju dovođenja struje na Viševicu).

Nakon prvog, podosta labilnog koraka, Mimičina sljedeća modernistička opservacija bila je znatno zrelije i uspjelije ostvarenje. *Ponedjeljak ili utorak* (1966), temeljen na prozi Fedora Vidas (koji je s Mimicom i koautor scenarija), film je čija je ambicija, sukladno poznatoj rečenici iz znamenitog eseja Virginije Woolf *Modern Fiction* (prema kojoj je Vidas nazvao svoj rad, a onda i Mimica film), prikazati neizmjereno mnoštvo dojmova (»beznačajnih, fantastičnih, neuhvatljivih, ili urezanih oštrinom čelika«) koji se javljaju u svijesti jednog običnog čovjeka jednog običnog dana (»ponedjeljkom ili utorkom«). U Mimičinu filmu taj je čovjek novinar Marko Požgaj (Slobodan Dimitrijević), u njegov tok svijesti (u kojem se miješaju sadašnjost, prošlost i fantazijski prizori) uključena su i ondašnja trendovska pitanja, kod Mimice već otprije poznata, o otuđenom i postvarenom pojedincu, o odnosu pojedinca i njegove šire okoline u suvremenom industrijskom društvu te, također Mimičin 'trademark', bolne ratne traume (junakova su oca, glumi ga Pavle Vuisić, ubili ustaše), sjećanja na strahote koncentracionih logora (izrije-kom Jasenovac) i atomske bombe te strah od prijetnje budućih ratova i nuklearne kataklizme; ukratko — dehumanizacija suvremene civilizacije i stanje izoliranih pojedinaca koji su njezini dionici.

Ovaj značenjsko-idejni sloj filma može biti iritantan u svojoj eksplicitnosti i trendovskom sljedeću 'gorućih svjetskih pitanja', no opet, kao što je to bio slučaj i s Mimičinim crtanim filmovima, on punim plućima udiše i (kozmpolitski) želi dijeliti aktualnu idejnu problematiku svijeta (da se ne zaboravi, to je u prvom redu zapadni svijet), prema tome dovodi taj svijet u europsku provinciju gdje je Hrvatska (o većem preostalom dijelu tadašnje Jugoslavije da se ne priča) najčešće tijekom svoje povijesti bivala; međutim, daleko je važnije da Mimica u *Ponedjeljku ili utorku* oblikuje fascinantnu vizualnu strukturu, plodno se oslonivši i na vlastito crtano-filmsko iskustvo. *Ponedjeljak ili utorak* (koji se inače otvara identičnim kadrovima Zagreba kao i *Prometej s otoka Viševice*, ali snimljenima u boji i tijekom cijelog svog trajanja neosujećenima prizorima suštinski različita ugođaja kao što je to bio slučaj s prethodnikom) sastoji se od niza slika raznorodnog porijekla (od fascinantnih, naglašeno realističkih krupnih planova i detalja strojeva — sjajan je snimatelj ponovno bio Pinter — preko lirskih i oniričkih do sasvim artificialnih kadrova koje Mimica kao da je preuzeo iz vlastitih crtanih filmova) i izvanredno slojevite tekture, odnosno

Mimica njime postiže jednako vizualno bogatstvo kao i u jednom od ključnih filmova svoga opusa — *Inspektor se vratio kući*. Najvjerojatnije je u povijesti hrvatskog i jugoslaven-skog igranog filma nemoguće naći slikopis (*Ponedjeljak ili utorak* stvarno jest slikopis u najboljem smislu te riječi) kultiviranije, bogatije i uzbudljivije likovnosti, koji lakoćom nadoknađuje određenu, uostalom namjernu bezličnost glavnog lika (on je programatski 'običan', ali to ne treba doslovno i još manje negativno shvatiti; fragmenti njegovih sjećanja i zamišljaja nisu nimalo mediokritetski, krhotine njegova odnosa s bivšom suprugom, s kojom dijeli sina, i sadašnjom djevojkom, kojoj mora platiti abortus, vrlo su zanimljivi, obje su mlade žene vrlo erotične, a naposljetku i Dimitrije-vičeva vizualna izražajnost diže njegov lik iznad 'prosječne običnosti') koju kao nekakav vrlo važan prigovor filmu upućuje npr. Ivo Škrabalo u obje svoje knjige o povijesti hrvatske kinematografije.

Kreativni uzlet od *Prometeja s otoka Viševice* do *Ponedjeljka ili utorka* (nagrađen Velikom zlatnom arenom za najbolji film i Zlatnom arenom za najbolju režiju pa je u njegovoj sjeni ostao iznimno dojmiv Berkovićev debi s *Random*) nastavio se u sljedećem Mimičinom filmu *Kaja, ubit ću te!* (1967), gdje je i dosegnuo svoje vrhunce.

Kao i kratkometražni Babajin biser *Tijelo, Kaja, ubit ću te!* (nadahnut tekstom Krune Quiena koji je s Mimicom potpisao i scenarij) film je posebne magije i intenziteta i gledatelja ostavlja ravnodušnim spram detaljnijeg racionalnog pristupa i svake interpretacije. Mada će se poenta filma redovno tražiti u tematiziranju provale iracionalnog zla u pitomom mediteranskom urbano-prirodnom okolišu, njegova je bit u nečemu drugom — u fascinantno ostrašenom doživljaju kojeg izazivaju narativno-montažno fragmentirane slike iznimnog ugođaja i nerijetko iznimne ljepote (snimatelj Frano Vodopivec), u preplitanju prirodnog i civilizacijskog, u etnografsko-prirodoslovnom dahu i kulturološkim fragmentima. Lišen fabule i kompozicijski sastavljen od slabo povezanih ili posve nepovezanih narativnih komadića, u kojima se naslućuju obrisi likova — u prvom redu Kaje (Zaim Muzaferija), kojim dominira prostodušnost, i njegova budućeg crnokošuljaškog ubojice Piera (Uglješa Kojađinović), kojeg će obuzeti zlo, *Kaja, ubit ću te!* daje sliku svijeta ispunjena i dobrim i zlim, a kako je zlo ono koje izravno ili neizravno dominira zbiljskim svijetom, ono se polako ali neodoljivo uvlači u svijet filma, da bi njime zavlдалo, ostavljajući u recipijentima pustoš tjeskobe pomiješanu s dragocjenim sjećanjima na plemenite trenutke duševnog i tjelesnog mira prije intenzivnog nailaska zla.

U motivu iracionalnog zla može se tražiti srodnost s Hitchcockom i Chabrolom, zanimljivo je spomenuti da se film može opisati kao (spomenuti) spoj etnografsko-prirodoslovnog i kulturnog filma s hororom, zapaziti da je iz njega Lordan Zafranović (angažiran na filmu kao Mimičin asistent) djelomično mogao crpiti nadahnuće za tretman zla i groteskne elemente u svojim budućim ostvarenjima *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije*, da se Mimičina blaga simpatija spram građanskog sloja izražena u *Prometeju s otoka Viševice* ovdje podjednako blago nastavlja kroz lik uglednog građanina

(Antun Nalis) koji postaje žrtvom fašističkog nasilništva, da prvi put u svojim cjelovečernjim igranim filmovima Mimica izostavlja svaki erotski trag, ali suština filma *Kaja, ubit ću te!* ostaje u onom prije izrečenom, u činjenici da taj film ima vrlo posebnu osobinu intenzivnog djelovanja posve nestandardnim putem na iracionalan psihički sloj sklonog recipijenta.

Kao što je poznato, *Kaja, ubit ću te!* doživjela je kod pulske publike pravi fijasko, a niske masovne nagone sramotno je slijedio i žiri, ne dodjelivši jednom od najosebujnijih (i najboljih) hrvatskih (i jugoslavenskih) ikad snimljenih filmova ni jednu jedinu nagradu, što je i u kontekstu iznimnih ostvarenja poput *Sakupljača perja*, *Buđenja pacova*, *Jutra*, *Breze* neshvatljivo.

Poetičko smirenje i povratak fabuli — *Događaj, Hranjenik (1969.-1970.)*

Dosegnuvši s *Kaja, ubit ću te!* vrhunac modernističke radikalnosti, Mimica se logično okrenuo klasičnijem narativnom prosedeu, odnosno priči u pravom smislu riječi. Izraziti je modernistički eksperiment tako bio završen i Mimica je nov izazov našao u fabuliranju, kojim će se desetak godina poslije, ali s manje uspjeha, pozabaviti i drugi transparentni modernist s tadašnjih jugoslavenskih prostora, Dušan Makavejev.

Bavljenje (iracionalnim) zlom iz filma *Kaja, ubit ću te!* Mimica je nastavio i u *Događaju* (1969), temeljenu na Čehovljevoj noveli, filmu u kojem također postoje (no blaži nego u *Kaji*) elementi grotesknosti, a koji se žanrovski može odrediti kao tzv. triler-drama s elementima horora (što ga ponovo povezuje s *Kajom*). No ključno poetičko određenje *Događaja*, koji je i svojevrsni film putovanja (djed, glumi ga Pavle Vuisić, i unuk — Sergio Mimica, koji žive u usamljenoj kući na rubu šume, pješice odlaze na sajam kako bi prodali konja, pri čemu kao jedino prijevozno sredstvo koriste riječnu skelu, a potom se s novcem dobivenim od prodaje istim riječnim i šumskim putem vraćaju natrag, međutim psihički labilni lugar /Boris Dvornik/ i njegov pokvareni sudrug /Fabijan Šovagović/ izvrše na njih prepad kako bi ih opljačkali) oko kojeg se formira kompozicija filma (prvo putovanje /odlazak na sajam/ — sajam — drugo putovanje /povratak sa sajma/ — prepad u šumi — samostalno dječakovo putovanje /bijeg do usamljene kolibe u šumi/ — zbivanja i pokolj u kolibi — završno /'krnje'/ putovanje /dječakov bijeg nakon pokolja/, ili shematski A1 — B1 — A2 — B2 — a3, pri čemu malo slovo *a* označava završno mini-putovanje, obzirom da od tog putovanja vidimo samo početak, jer s dječakovim bijegom iz kuće užasa film završava) svakako je (morbidni) naturalizam.

Ambijenti zemljanog puta obraslog gušćom i rijedom bjelogoričnom šumom odnosno šikarom, riječne skele, stočnog sajma, kao i sami ljudi koji se zateču u tim prostorima — sve je to ruralna realističko/naturalistička građa (u koju Mimica odlično uvodi više ili manje kontrastni tehničko-urbani detalj dječakova tranzistora koji svira neku popularnu zabavnoglazbenu melodiju) koja je priprema za naturalističku kulminaciju u sekvenci tučnjave djeda s lugarom i njegovim su-



Nakon premijere filma *Ponedjeljak ili utorak* (1966.) — F. Vidas, T. Pinter, S. Mimica, V. Mimica

drugom u šumskoj, točnije šikarskoj (šikara je svojom oskudnošću, ogoljenošću i neuređenošću naturalističniji dekor) bari, gdje dvojica pokušavaju svladati trećeg, a sva trojica su blatni i mokri i sopću od iscrpljenosti i iznemoglosti. Mimica sekvencu razloma u dva dijela uvodeći začudni, ali opet realistički interval u kojem se trojica, koji se međusobno bore na život i smrt, odmaraju naslonjeni na drveće, a napadači počaste napadnutog cigaretom, koju on prihvata. Potom se borba nastavlja i svršava ubojstvom djeda.

Naturalizam u završnom dijelu filma koji se odvija u usamljenoj šumskoj kolibi (a razlomljen je u dvije cjeline — prvu čine zbrinjavanje dječaka od strane začudno lijepe domaćice kolibe /Neda Spasojević/ i igra na tavanu između dječaka i pomaknute ženine kćeri /Marina Nemet/, a drugu dolazak lugara i njegova sudruga, pri čemu se ispostavi da je lugar ženin suprug i otac djevojčice, te konačni obračun kojeg preživi samo dječak) prerasta u izrazitu pomaknutost i morbidnost — pomaknuta djevojčica, pomaknuta žena, pomaknuti lugar, strastven suodnos ljubavi i mržnje u pomaknutoj relaciji lugar — njegova žena, lugarev racionalni i do srži pokvareni prijatelj u odnosu međusobne netrpeljivosti sa ženom, lugar koji balansira između njih dvoje (s tim da se u odnosu lugara i sudruga bez imalo natezanja mogu prepoznati i latentno homoseksualne natruhe), a sve to garnirano apartno poetičnim licima Marine Nemet i Nede Spasojević, pa u ovom slučaju i dijabolično lijepim licem i skladnom figurom Borisa Dvornika (kojem je to možda najbolja, a svakako najosebujnija uloga u karijeri) te u datom kontekstu nestvarnom tavanskom igrom dječaka (čija se ugodna fizionomija skladno uklapa s onima djevojčice, žene i lugara, a kvari ju tek lugarev prijatelj što je i logično jer on svojom dominantnom hladnoćom i proračunatošću, premda i sam posjeduje crtu iracionalnosti, zapravo jest ovdje strano tijelo) i djevojčice — sve to čini jednu vrlo posebnu, strastveno-tjeskobnu cjelinu koja morbidni vrhunac dosiže u ubilačkom nizu započetom lugarovim ubojstvom (sjekiro) vlastite kćeri, za koju je, pošto je bila prekrivena dekom, mislio da je dječak što su ga on i njegov sudrug kao opasnog svjedoka odlučili ubiti.

Događaj je film kojem se štošta može prigovoriti, a uglavnom je riječ o nizu sitnica (npr. zašto djed ranije ne potegne pištolj na progonitelje, zašto lugarev sudrug ranije ne pokuša nožem okončati borbu u bari kako bi uspjeli uhvatiti dječaka koji bježi s novcem, ili s druge strane može zasmetati prenatraglašenost isticanje dječakove napuštenosti koja se tijekom filma povećava i u konačnici kulminira) koje se mogu opravdati nepredvidljivom psihologijom likova, odnosno iracionalnošću kojoj je Mimica u to vrijeme bio sklon, premda je istina da u filmu realističke utemeljenosti i standardnije naracije svođenje likova na psihološke naznake (što se mogu shvatiti i tumačiti na razne načine) ne može funkcionirati jednako dobro kao u modernističkoj, ultrafragmentarnoj strukturi filma *Kaja, ubit ću te!*.

No u svakom slučaju *Događaj* (nagrađen Velikom srebrnom arenom u Puli) i njegov tjeskobni naturalističko-morbidni svijet, u kojem dobro (dječak) na kraju preživi, ali ne i pobjeđuje (čini se da je Mimičin tadašnji stav, koji se može isčitati i iz narednog filma *Hranjenik*, da dobro uistinu može preživjeti, ali da se mora zadovoljiti samo labavom i posve neizvjesnom nadom u bolje dane; osim toga nositelji dobra u oba su filma bar malo okaljani — u *Događaju* zapravo dječak da bi spasio sebe žrtvuje djevojčicu /on je naime znao što će se dogoditi, da će lugar ubiti svoju kćerku misleći da ubija njega/), jedan je od najposebnijih filmova hrvatske kinematografije. Hrvatski će film poslije imati i (fantastičnih) horora i (socijalnih) (proto)trilera (Papić, Tadić, Tomić, Šorak), ali iznimno intrigantnim motivima (odnos dječaka i djevojčice, odnos lugara i žene, dijaboličar likova, ambijentacija) kojima Mimica barata u *Događaju* i ugođaju koji kreira, neovisno o samoj kvaliteti filma koja ipak nije vrhunska, nijedan se kasniji hrvatski film neće (ni izdaleka) približiti, kao što mu nijedan nije prethodio.

Hranjenik je ponovo manifestirao Mimičinu preokupaciju ratnim nasljeđem i univerzalnim pitanjima o prirodi čovjeka (njezinoj silnoj slabosti, ali i neočekivanoj postojanosti) i civilizacije (koja sama proizvodi ili omogućava proizvodnju dekadentnosti što ju prije ili kasnije počinje agresivno nagrizati). Kao što je naprijed uzgred dotaknuto, film se bavi i zlom u čovjeku i otporom prema njemu koji je čini se osuđen na neuspjeh, odnosno na jalovu ali u svojoj postojanosti dostojanstvenu sifiofsku sudbinu. Mimica je film utemeljio na drami i scenariju Milana Grgića, gdje su intrigantnost i provokativnost bili sadržani već u samoj činjenici da nacistički koncentracijski logor nije prikazan u skladu s ondašnjom izrazito dominantnom, gotovo ultimativnom (a uglavnom krivom) predodžbom o koncentracijskim logorima kao mjestima gdje se neprestano vrši (masovna) likvidacija zatočenika kao na tekućoj vrpici; kod Grgića i Mimice izravno je fizičko nasilje rijetko, a nasuprot njemu dominira psihička tortura; također se u logoru gotovo nijednog trena ne prikazuje prisilni zatočenički rad, nego Grgićevi i Mimičini logoraši uglavnom kontempliraju. Dakako, nije Mimičina namjera bila revizionistički poručiti kako su stradanja ljudi u koncentracijskim logorima preuveličana, niti da su ti logori bili radno-rekreacijski kampovi u kojima se skrbilo i za kulturne potrebe robijaša pa su im onda priređivani i koncerti klasične glazbe; posve suprotno, Mimica u logorima vidi idealne

uvjete za provalu niskih, izrazito nedostojanstvenih strana ljudske prirode, a skupinu logoraša kojima se bavi izolirao je u svojevrsnom irealnom vakuumu kako bi što čišće i zornije pokazao djelovanje ljudske naravi u zadanim okolnostima. Uostalom činjenice izvanjske zbilje Mimici nikad nisu bile na prvom mjestu (v. u intervjuu njegov iskaz o teroru faktografije povodom filma *Kaja, ubit ću te!*), pogotovo ne u filmu poput *Hranjenika* koji je sav podređen poruci s velikim *P*. Naime načelna intrigantnost i poticajnost *Hranjenika* s jedne strane opterećena velikim porukama i mudrim iskazima likova (najpamtljiviji je onaj jednog od logoraša, inače profesora, koji zaključuje da će se jednog dana za ovo /misli na zločin koncentracijskih logora/ suditi pojedincima, možda i cijelim narodima, ali da bi pred sud zapravo trebalo izvesti našu civilizaciju koja je takav zločin omogućila), a s druge, važnije, mlakom režijskom izvedbom koja je, bez obzira na određeni broj snažnijih naturalističkih prizora, nekoliko začudnijih scena i nešto natruha interesantnih odnosa (šteta što je ostala nerazvijena erotski poticajna linija s logoraškim kapom Gustijem i fatalnom i raskošno senzualnom plavokosom nacisticom), izrazito sterilna i dominantno u duhu televizijskih drama ondašnje TV Zagreb, a komplementarni su joj svojom poznatom 'školovanom' glumom tadašnji prvaci zagrebačkog glumišta (Zvonimir Črnko, Krsto Valentić, Edo Peročević, Boris Festini), s izuzetkom izvanseirijskog Fabijana Šovagovića i Makedonca Kole Angelovskog u najistaknutijim rolama. *Hranjenik* tako ne ispunjava svoje intrigantne mogućnosti, ostajući najnepotentnijim igranim filmom Mimičina opusa.

Utemeljenje žanra povijesnog filma — Seljačka buna 1573. (1975.), Banović Strahinja (1981.)

Novi iskorak u Mimičinih filmotvornim sklonostima bilo je okušavanje u žanru povijesnoga kostimiranog filma, kojeg je naćeo još 1961. *Tvrđavom Samograd*. No taj uradak, nastao u talijanskoj produkciji, nije hrvatskoj kinematografiji dao poticaj za inauguraciju vlastitog (pseudo)povijesnog filma, vjerojatno manje zbog nedostatka autorskog interesa koliko radi skupoće takvih produkcija i ideološke klime u kojoj su partizanski spektakli i borba za 'narodno oslobođenje' i 'socijalistički preobraćaj društva' bili mnogo dobrodošliji od prića iz davne prošlosti, koje su u krajnoj liniji mogle afirmirati i nacionalnu posebnost raznih jugoslavenskih naroda, što, suprotno službenim proklamacijama, uglavnom nije bilo naročito poželjno. S druge strane, *Tvrđava Samograd* vjerojatno ni za samog Mimicu nije bila neki orijentir u kreativnom smislu, s obzirom da je bila riječ o populističkom filmu nastalom unutar talijanske konfekcijske proizvodnje pseudopovijesnih spektakla. Sada, nakon elitnomjetničkog modernističkog iskustva i stjecanja statusa vodećega hrvatskog i jednog od vodećih jugoslavenskih filmskih autora (koji porred velikoga igranofilmskog uvaćavanja ima dodatnu rezervu ugleda u svom crtanofilmskom opusu), Mimica ima daleko veće ambicije od dramatično-romantićne zabave za mase. O tome svjedoći već sam izbor teme njegova ponovnog okušavanja u žanru povijesnog filma, velika hrvatsko-slovenska seljaćka buna koja je 1573. izbila na stubićkom vlastelinstvu Franje Tahija i koja u hrvatskoj historiografskoj tradiciji, jed-



Seljačka buna 1573. (1975.)

nako građanskoj i socijalističkoj, ima posvećeno i neupitno mjesto. Usto, godinu prije nego je Mimica počeo sa snimanjem filma navršila se 400-godišnjica bune koja je 'dostojno' obilježena, a iste su godine Ivica Krajač i Karlo Metikoš začeli prvu hrvatsku (i jugoslavensku) rock-operu *Gubec-beg*, koja će praižvedbu, u aranžmanu Miljenka Prohaske i režiji Vlade Štefančića, doživjeti u ožujku 1975., kad je Mimica usred priprema za filmsku verziju. Smatrajući svoj film projektom od 'posebnog društvenog značaja' Mimica je tražio da mu se dodijeli prosječan budžet dva cjelovečernja igrana filma (opravdavajući to i predviđenim trosatnim trajanjem filma, koji će naposljetku ipak biti otprilike pola sata kraći), međutim nije mu udovoljeno pa je dio potraživanja kompenzirao dotacijom Televizije Zagreb, obvezavši joj zauzvrat isporučiti mini-seriju od četiri epizode (ako se ne varam bio je to prvi takav dogovor, čime je Mimica anticipirao čestu praksu osamdesetih i devedesetih).

Mimičina ambicioznost i želja da se napravi drugačiji film od uobičajenog povijesno-herojskog spektakla s punim uvažavanjem 'folklorne' vizure emanirala se u samim narativnim temeljima. Umjesto da u središte zbivanja postavi legendarnog vođu bune Matiju Gupca, Mimica se odlučio sva zbivanja sagledati iz perspektive mladog kmeta Petreka (Sergio

Mimica), što je predstavljalo slijeđenje odavno afirmiranih književnih koncepata, čiju je jednu varijantu Henry James i teorijski obrazložio pod svojim poznatim terminom središnje inteligencije. Puk je međutim Gupčevom marginalizacijom bio posve nezadovoljan, što je i razumljivo, no odgovor na to zašto su (hrvatski) kritičari bili alergični na takav postupak moguće je naći ponajprije u njihovoj poznatoj konzervativnosti i idolopokloničkom odnosu spram klasične naracije.

Nadalje, Mimica film napućuje nizom živopisnih likova i situacija, od kojih je uvođenje putujuće kazališne družine (izvrsne glumačke izvedbe Marine Nemet, Franje Majetića i Zdenke Heršak) posebno uspjelo, a interesantne su i epizode s plemićkim lovom na čovjeka te slikarom koji se lažno predstavlja kao Nijemac (lik koji je Mimica zamislio kao svoj *alter ego*; v. intervju).

Onaj isti (malo)građansko-nacionalistički duh koji je 1971. napao antologijsku Štivičićevu i Hetrichovu seriju *Kuda idu divlje svinje* predbacujući joj neprimjereno i lažno portretiranje Hrvata u Drugom svjetskom ratu isključivo kao kriminalaca i pandura (!?), a kasnije će žigosati Zafranovićevu *Okupaciju u 26 slika* kao tobože antihrvatski film (!?), namjerio se i na *Seljačku bunu* pa je u marginalizaciji Gupca,

kojem je po filmskoj minutaži pretpostavljen Ilija Gregurić (pri tome u izvedbi Srbina Bate Živojinovića, što je dotični duh vjerojatno doživio kao dodatnu provokaciju), i davanju velikog prostora 'nekakvim cirkusantima' (vjerojatno je razmišljanje bilo da se Hrvate ponižava tobožnjim svodenjem na lakrdijaše, hoštaplere i dečece) vidio antihrvatsku rabotu, što je naravno rezoniranje izvan svake pameti. No što bi tek bilo da je Mimica slijedio interpretaciju kontroverzne povjesničarke Nade Klaić (koja je, premda prononsirani antikomunist, za nacionalistički um bila i ostala *persona non grata*) prema kojoj su seljaci stalno »zajebavali«¹ Tahija i neprestano ga tužakali caru, a bunu su podigli zato jer se Taši nije želio odreći svog prava prve noći na seljačke nevjestice; uz to, po njoj, ključni vođa bune nije bio Gubec nego Gregurić, te po ugušenju pobune Gubec nije pogubljen već je nastavio mirno živjeti u jednom selu, a u Beč je poslan lažni izvještaj o nemilosrdnom pogubljenju kako bi se caru zamazale oči.

Primjedbe pak u pogledu povijesne neautentičnosti Mimičina filma s obzirom na situacije koje su inspirirane nekim drugim (u ono doba materijalno i kulturno znatno razvijenijim) sredinama (i filmovima; npr. putujući zabavljači lako mogu asociirati na Bergmanov *Sedmi pečat*), mogu biti točne (o tome Mimica dosta opširno progovara u intervjuu), no kako nijedan igrani film nije povijesni dokument (u užem smislu) i kako se *Seljačka buna* bavi udaljenim povijesnim zbivanjem koje donekle precizno poznaju samo specijalisti (pa ni oni se ne mogu osloniti na pretjeran broj povijesnih izvora), takvi prigovori zapravo su uglavnom irelevantni; ključno je pitanje što ti 'neautentični' motivi (lov na ljude, putujući kazalištarci, slikar) donose autonomnoj filmskoj cjelini, a u ovom slučaju (pozitivan) odgovor je već dat — narativnu dinamičnost i ugodajnu živopisnost.

Jedini znatan prigovor (uz zapažanje da su neke fabularne linije, likovi i odnosi mogli biti razvijeniji, npr. još se mnogo moglo dobiti iz relacije Petrek — Gregurić, a bilo bi dobro i da je erotska komponenta, zastupana u likovima Petreka i djevojke iz lakrdijaške družine, dobila više prostora; također, odlučna bitka kod Stubice režirana je iznimno statično, pretežno iz jedne jedine generalne vizure, bez pravih snimateljsko-montažnih prodora u tkivo zbivanja) koji Mimičin film zaslužuje jesu jasno zamjetljive natruhe ideologiziranosti. Možda je nategnuto pomalo štreberski Petrekov lik (koji i kad ga zgodna cura pozove na posve obnaženo kupanje u toploj bari razmišlja ni o čemu drugom nego o ustanku koji će uskoro početi jer pao je prvi snijeg) shvatiti kao Mimičinu aluziju na mlade skojevece, ali Gupčevo pogubljenje jednog od vođa bune, trgovca Mikule koji je za vlastiti račun želio otuđiti dio zaplijenjene imovine iz osvojena Tahijeva dvorca, evidentno asocira na partizanska (što stvarna, što 'pravednički' izmistificirana) pogubljenja svojih saboraca radi ukradene jabuke ili vina; no najjasnija paralela značite seljačke bune s partizanskom borbom je scena u kojoj odred seljačke vojske prolazi zavojitom cestom sa zastavama i pjeva pjesmu s napjevom *heja-hoj*, koji svakog treba asociirati na čuvenu partizansku melankoliju *Sred pušaka bajoneta*.

Seljačka buna 1573. (nagrađena Velikom brončanom arenom u Puli) posve je uspjelo i u našem kontekstu izvanred-

no zanimljivo ogledanje u žanru povijesnog filma, pri čemu ne treba zaboraviti da Mimica u hrvatskoj (a koliko mi je poznato ni u drugim jugoslavenskim kinematografijama, ako ne računamo srbijansku kostimirano-pustolovnu bajku *Baš Čelik*) po tom žanrovskom pitanju nije imao prethodnika (izgubljeni filmovi poput *Matije Gupca* Ace Biničkog iz 1917. ili *Gričke vještice* nepoznatog autora iz 1920. samo su virtualno nasljeđe); u općim okvirima to je solidno ostvarenje koje ulazi u gornji dio Mimičina opusa i bez ikakvih kompleksa moglo bi ga se uvrstiti u svaki izbor europskog povijesnog filma.

Sličan zaključak može se izvesti i za šest godina kasnije nastalog *Banovića Strahinju*, prvi i jedini Mimičin film nakon *Tvrđave Samograd* koji je realiziran i uz učešće nehrvatskog kapitala (ovaj put riječ je o hrvatsko-srpsko-njemačkoj koprodukciji). Za razliku od *Seljačke bune* koja se temeljila na stvarnim povijesnim zbivanjima, uporište *Banovića Strahinje*, kojeg je Mimica temeljio na scenariju Saše Petrovića, istoimena je srpska tradicijska pjesma o srednjovjekovnom junaku Strahinji i nevjeri njegove žene što se podala turskom silniku koji ju je oteo. U osnovi je dakle dramatična melodramska situacija ljubavnog trokuta (garnirana naravno 'ognjem i mačem'), jer nije riječ se samo o pukom seksualnom podavanju kao posljedici dezorijentirajućeg kaotičnog vrtloga u kojem se mlada Strahinjina (Franco Nero) žena Anda (Sanja Vejnović) našla, nego i o evidentnim natruhama pravog ljubavnog čuvstva koje je osjetila za svog otmičara, turskog razbojnika Aliju (Dragan Nikolić). Koliko god takva složena emocionalna situacija uvijek bila intrigantna, u ovom slučaju pojačana i dilemom izbora između dobra i zla (Anda mora presuditi u dvoboju Strahinje kao predstavnika dobra i Alije kao zastupnika zla, pri čemu je njezino prosuđivanje dodatno zamagljeno i stavljeno na iskušenje jer dobro je ovdje, kao i mnogo puta ranije i kasnije, kruto i pomalo nespretno, a zlo mlade, gipkije, erotičnije, atraktivnije), ona ostaje u sjeni fascinanta lika Alijina brata Abdulaha (Rade Šerbedžija), naigled neugledna narkomana (predanog uživatelja hašiša) i slabića, sitne duše iza koje se krije čovjek koji ipak nije izgubio svaki osjećaj časti (sasječe dvojicu svojih sudrugova da bi spasio Strahinju i tako mu vratio dug, jer je on njemu u ranijoj prilici poštediti život), a jataganom barata bolje od bilo koga drugog.

Naime ljubavni trokut nema dovoljnu draž zbog nemogućnosti Strahinjina lika da se u bilo čemu nosi s Alijom. Alija je karizmatični nomadski zlikovac u naponu snage, sposoban i za plemenita erotska čuvstva, dok je već pomalo ostarjeli Strahinja čvrsto ukotvljen u vlastelinsku statiku i tradicionalne muško-ženske, bračne odnose; mlada mu i svježija žena pere noge, a njemu je čini se zanimljiviji odlazak u lov negoli bračna ložnica. Strahinja je pritom senzibilno i socijalno vrlo ograničen i uopće ne može pojmiti Alijine prednosti (on je nešto poput užtogljenog profesora u doba studentskog bunta i hipi pokreta). Njegova ga temeljna pravednost, vjernost prema Andi i odlučnost da ju, usprkos sugestijama svog tasta Jug Bogdana koji mu je već ponudio novu, mladu i jednu nevjestu, ne otpiše, štoviše da ju pod svaku cijenu izbavi iz turskih ruku, i u konačnici njegovo izdizanje iznad okoštalog mediokritetskog uma tog vremena i podneblja

(odbija Andi iskupati oči kako nalaže tradicija), uma kojem je po svemu sudeći do tada i sam u velikoj mjeri pripadao (u filmu ta problematika nije dovoljno elaborirana), čine dignitetnim likom, međutim inferiornim Aliji, a kad između dvojice rivala ne postoji ravnoteža onda njihov međusoban odnos, isprepleten s presudnom sponom koja ih veže, Andom (troje glavnih likova — posebno Andin odnos sa Strahinjom, ali i njezina odluka da se poda Aliji — psihološki su skućeno ocrniti, što je prisutno u većini Mimićinih filmova), ne može u pravoj mjeri funkcionirati, a to su dakako ključne relacije filma na kojima on kao cjelina raste ili pada.

Stoga efektno profiliran pobočni lik Abdulaha, u zavodljivoj izvedbi Rade Šerbedžije, lakoćom dolazi u središte zanimanja, dajući naslutiti da je Mimica njime potegao vezu s likom samuraja (ikonografska izvedba Abdulahova lika doima se izrazito samurajskom — on nosi perčin i kratku pletenicu, halju nalik na kimono, jataganom barata na način sasvim srodan onim filmskih samuraja) kakvog je kod Kurosawe znao tumačiti Toshiro Mifune (prije svega se to odnosi na Mifuneov *enfantterribleovski* lik iz *Sedam samuraja*), s tom bitnom razlikom da je Mimićin 'samuraj' složeniji i znatno mračniji lik, a mračnija mu je i sudbina (njegovi ga sudruzi živog nabijaju na kolac zbog izdaje, a po naredbi vlastitog mu brata Alije). Mogao je, dakako, i iz Abdulahova lika Mimica više izvući, no i ovako on svojom izražajnom pojavom i karakterom ostaje najdojmljivi sastojak filma s obzirom na likove.

Nerazrađenost ključne dramaturške (melodramske) situacije filma i nedorečen psihološki tretman nje i njezinih dionika u velikoj su mjeri nadoknađeni bitnim sastojkom, dragocjenim fluidom umjetničkog djela — atmosferom. Oskudna no ugođajna ikonografija balkanskoga bizantinskog srednjovjekovlja, garnirana spomenutim 'samurajskim' dodacima, živopisni sporedni likovi (uz Abdulaha posebno su zanimljivi groteskni razbojnici oba spola koje je Jug Bogdan dodijelio Strahinji kao pripomoć u pokušaju Andina spašavanja, a koji kao da anticipiraju spolno heterogenu razbojničku družbu Rutgera Hauera u najboljem Verhoevenovom filmu *Meso i krv*), naturalistička uprizorenja s mjestimičnim grotesknim elementima (nabijanje Abdulaha na kolac, barski dvoboj Strahinje i Alije koji se doima kao inačica barske tučnjave iz *Događaja*), vrijeme i prostor zbivanja koji Mimici ponovo omogućuju prodor u svijet prirode (šume i šikare, proplanci, jezero, lov sa sokolom, konji, majmun koji se ponovo javlja nakon debitantskog filma *U oluji*), sve to čini osnovno tkivo filma koje je solidno sazdano i može otprijeti nezaokruženost načelno vrlo poticajnog dramaturško-psihološkog sloja. Posebna je pak priča erotska dimenzija filma — lik Ande, kao glavni nositelj erotske komponente, Mimica je zamislio kao tzv. ženu — dijete (v. intervju). Tim pristupom iskočio je iz vjerojatno očekivane balkanske šablone o mačo ratnicima i rasnoj ženki koja svojim raskošnim oblinama muškarcima pomućuje pamet. Vrlo mlada, suptilne, tzv. dječake figure, nježnih grudi i kože, Anda, odnosno Sanja Vejnović promovira erotičnost nimfete, ili vremenom radnje filma bliže određenje — andeosku erotičnost. U grubom svijetu u kojem se zatekla Anda je dragocjena iznimka, a za razliku od Babajine *Breze*, čiji primitivni seljani (izuzev mentalno pomaknu-

tog Jože Svetog) ne mogu pojmiti da bi netko slab i tanak poput Janice mogao imati osobitu privlačnost, stameni muškarci *Banovića Strahinje*, napose Alija, upravo u takvoj Andi vide erotski vrhunac.

Mimićina gracilna erotska koncepcija Ande nije međutim došla niotkuda. Nakon rasne, raskošne Mie Oremović i otvoreno provokativne Dragice Malić u *U oluji* (pri čemu su oba ta lika dobre čudi što njihovu naglašeniju i populističkiju erotičnost upitomljuje) te eksplicitno seksepilne rasne plavuše Lile Andres u *Jubileju gospodina Ikla*, Mimica je redovno (s izuzetkom raskošne naci-plavuše u *Hranjeniku*, koja sadrži crtu sadističke seksualnosti) baratao s profinjelijem, krhikijim i modernijim primjercima ženske erotičnosti. U *Prometeju s otoka Viševice* to je Dina Rutić, u *Ponedjeljku ili utorku* Jagoda Kaloper; poseban je slučaj u *Događaju*, gdje se u Nedi Spasojević osebujno spajaju fizička poetičnost i psihička pomaknutost, a ne treba zaboraviti ni podjednako ostranjenju, komplementarnu pojavu devetogodišnje Marine Nemet i njezinu suptilnu dječju erotičnost. Šest godina kasnije Marina Nemet u *Seljačkoj buni* igra djevojku iz putujuće kazališne družbe, pučki neposrednu i seksualno liberalnu (crta modernosti), no bez obzira na ruralne manire ona je i ovdje nosilac rafiniranije erotičnosti — duga plavo-žuta kosa, blijeda put i vitka figura logičan su doprinos Mimićinu poimanju ženske erotičnosti. Rafirman je prisutan i u muškom dijelu erotskog para, ponajprije u pojavi Slobodana Dimitrijevića, dok je privlačan izgled 'ruralnog ljepotana i lole' Borisa Dvornika u *Događaju* garniran patološkim crtama, a sličan model spoja suptilnijeg i divljeg primijenjen je i u Dragana Nikolića u *Banoviću Strahinji*, s tim da u njega nema (barem ne izrazitih) patoloških karakternih momenata. Junak pak prvog Mimićina filma *U oluji*, Dragomir Felba, predstavlja uvijek zanimljivu inačicu tzv. ružnog ljepotana, psihološki oplemenjenu dobrodušnošću i ranjivošću koja se ogleda u njegovoj škrtosti na riječima i introvertiranosti.

Na žalost, Mimica se u tretmanu erotskog, kao i psihološkog, uglavnom zadovoljava naznakama, erotsko izbija onoliko koliko ga glumci i glumice sami nose u sebi, a erotske interakcije nositelja erotskog naboja vrlo su rijetke i kratke. Zanimljivo je s tim u vezi zapaziti da je Mimica erotski najizrazitiji u davnom prvom filmu *U oluji*, kad je erotika još tabu tema i njezina uporaba predstavlja provokaciju, te u svom posljednjem filmu *Banović Strahinja* (potpuna obnaženost Ande u kratkom trenutku kad joj Alija mačem smakne halje s tijela, kratak Andin i Alijin seksualni snošaj). I između ta dva ostvarenja ima nešto kratkih i slabo vidljivih natruha erotskih ili proerotskih međudnosa (*Događaj*, *Seljačka buna*), no sve u svemu daleko premalo od onog što je Mimica, čini se, mogao ponuditi da je bio spreman podrobnije erotski izložiti sebe i svoje glumce.

Prilog socijalno-kritičkom filmu sedamdesetih — Posljednji podvig diverzanta Oblaka (1978.)

U međuvrijeme između Seljačke bune i Banovića Strahinje Mimica se okušao u društveno-kritički angažiranom filmu Posljednji podvig diverzanta Oblaka, koji predstavlja čudan spoj suprotnosti. To je naime politički izrazito reakcionaran

film (vjerojatno najkonzervativniji prilog dominantnoj socijalno-kritičkoj struji hrvatske kinematografije sedamdesetih), ali je s druge strane najvećim dijelom virtuozno režiran. Priča govori o starom komunistu, španjolskom borcu i NOB-prvoborcu zvanom Oblak (Payle Vuisić), čovjeku sa zagrebačkog Trnja koji je oličenje skromnosti i poštenja, čime predstavlja, uz još nekoliko dobrih, jednako skromnih, štoviše siromašnih ljudi iz susjedstva (kaskader Miki Manojlović i njegova trudna supruga Marina Nemet), iznimku u društvenom okruženju kojim dominiraju korumpirani menadžeri velikih poduzeća, razmažene i bahate nogometne zvijezde kojima je glavni životni cilj dobro se prodati u inozemstvo, naizgled principijelni a zapravo beskičmeni novinari što se spremno povuku čim previše 'zatalasaju'. Oblak se sukobi sa socijalističkim menadžerskim moćnicima iz susjedne Zagrepčanke koji žele srušiti kućicu u kojoj živi sa svojom dugogodišnjom suprugom i odluči se tim malverzorima suprotstaviti i silom oružja (odnosno eksploziva). Uglavnom, poenta filma leži u tome da su zdrave snage socijalističkog društva nepotkupljivi prvoborci koji nisu kapitalizirali svoje ratne ideale te ostali skromni, siromašni pripadnici radničke klase, nasuprot beskrupuloznim tehnomadžerima i prodanim dušama koji ruše temelje samoupravljanja. Naravno, u protežiranju siromašnih na račun imućnih uvijek ima nečeg simpatičnog, većina je sklona, barem kad su film i sport u pitanju, navijati za slabijeg, no u ovom slučaju Oblak se prije svega doima kao predstavnik onih rigidnih slojeva bivšeg društva čiji su pripadnici u određenom

broju jamačno bili poštene (a u određenom broju jednostavno neposobni da privrede više od onog što su imali), ali su odlučno zagovarali čuvanje vrednota koje nisu mogle opstati, ne samo onih za koje je vrijeme pokazalo da se ne mogu održati, nego i onih koje su u startu bile lažne. Nekima od potonjih se u drugoj polovici osamdesetih pozabavio Krsto Papić u *Životu sa stricem*, a kao što je poznato ljudi čijim se Oblak čini uvjerljivim reprezentom su mu zbog toga htjeli zabraniti film. Desetak godina kasnije neki novi SUBNOR došao je na ideju da se zabrani Dubrovački suton Željka Senčića, nedavno su neke druge subnorske varijante peticijama pozivale na državni udar, a u međuvremenu smo prošli kroz rat u kojem su ljudi tvrda Oblakova senzibiliteta i svjetonazora uglavnom držali stranu JNA, a ako su se našli na hrvatskoj strani onda su obično završavali u partiji koja po ovogodišnjem gubitku vlasti podržava spomenute pučističke zahtjeve, dapače takvi ljudi znaju biti i perjanice tih zahtjeva (Janko Bobetko). Zbog svega toga značenjsko-idejni sloj Posljednjeg podviga diverzanta Oblaka čini mi se odioznim.

Međutim u tom nadasve ideologiziranom filmu Mimica je demonstrirao sjajno režijsko umijeće. Mnogo godina ranije na 'mini razini' imao je slično iskustvo s kratkometražnim *Telefonom*, a ovdje ga je uspješno elaborirao. Veći dio filma snimljen je u 'reportažnom' stilu, s kamerom iz ruke (snimatelj Božidar Nikolić), tvoreći, u simbiozi sa 'socijalnom' građom, sugestivan realističan ugođaj, a posebno je umijeće pokazano u skučenom interijernom prostoru male Oblakove kuće, u kojem se tzv. montažom unutar kadra (montaža ka-



Dodjela nagrade Vladimir Nazor (lipanj 1987.)

merom) suvereno opisuju ambijent i likovi. S obzirom da su i glumačke izvedbe u istom realističkom ključu uglavnom vrlo uspjele (Mimica se tu osigurao angažmanom dvojice vr-snih srpskih glumaca u nosećim ulogama, klasika Vujsića i onda još relativno slabo poznatog Manojlovića, koji su iz-danci srpske/beogradske 'prirodne' škole glume, za film ge-neralno mnogo zahvalnije od teatralne zagrebačke glumačke tradicije što dominira hrvatskom kinematografijom) doista je šteta što film nije izbjegao opterećenje ideologiziranom se-mantikom. Da se to dogodilo, *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* zacijelo bi zauzeo mjesto pri vrhu Mimičina opusa.

Prošlost i budućnost

Vatroslav Mimica tvorac je jednog od, kvantitativno i kvali-tativno, najplodnijih opusa hrvatskog filma. Dok su drugi prvaci hrvatske kinematografije obično kombinirali cjelove-černji igrani s kratkometražnim dokumentarnim i eventual-no kratkometražnim igranim filmom, on je vrlo malo, (poli-tički) prigodno i u redateljskoj suradnji s drugima radio na dokumentarcima, a usmjerio se k animiranom (crtanofilm-skom) rodu. Takva je orijentacija vrlo rijetka u svjetskim raz-mjerima (najpoznatiji je primjer Walerian Borowczyk), a u hrvatsko-jugoslavenskim gotovo da je i nije bilo (cjelovečer-nji igranofilmski opus Dušana Vukotića sadrži tek tri filma čija se vrijednost, unatoč nekim drukčijim mišljenjima, teško može smatrati usporedivom s njegovim crtanofilmskim dje-lom). To je tek jedna od Mimičinih posebnosti i 'prvenstava' što su pobrojane u uvodnom dijelu teksta, a ovdje se može dodati da je on jedan od najizrazitijih vizualca hrvatskog filma (kreativna suradnja s Franom Vodopivcem i Tomisla-

vom Pinterom pritom je naravno izuzetno važna), da je više nego ikoji drugi hrvatski autor bio zainteresiran i za urbano visokotehnološko okružje i za svijet prirode, da je sklonost etnografskom bila česta sastavnica njegovih radova, da je u hrvatski film donio pored novih žanrova i svjetski relevan-tna teme otuđenosti i postvarenosti (koje su istina kod njega nerijetko bile trendovski obilježene), da je iskazivao, na na-čelnoj razini, zanimljive erotske sklonosti. Njegovi kritičari predbacuju mu »umjetničarstvo«, »pozerstvo«, »umjetnički snobizam« i slično; nije sporno da se kod Mimice javlja crta trendovske pretencioznosti, da su mu filmovi ponekad po-prilično opterećeni poručivalačkim ekspliciranjem (potonje je karakteristika i Ante Babaje), pokatkad je prisutna i ideo-logiziranost, međutim to nipošto nije dominantna njegova djela, nego u najgorem slučaju drugi-treći plan, a zapravo margina. Vatroslav Mimica unio je prijeko potrebnu kreativ-nu ambicioznost u hrvatski film, a to je ono što je potonjem bilo jako potrebno. Da je u hrvatskoj kinematografiji po-sljednjeg desetljeća bilo podjednako ambicioznih sljedbenika njegovih modernističkih i žanrovskih tekovina, njegove viso-ke vizualne kulture, njegovih etnografskih i 'prirodoslovnih' sklonosti imali bi daleko kreativnije slikopisno stanje i bolje raspoloženje. Uostalom, nije mali broj naših kritičara koje je na ovogodišnjoj Puli impresionirao film Lukasa Nole *Nebo, sateliti*; u vezi s njim izgovarala se čak i riječ remek-djelo. Je-dina hrvatska igranofilmska tradicija u koju se *Nebo, sateli-ti* može smjestiti jest tradicija Vatroslava Mimice. Time je mnogo toga rečeno i o Mimici i o hrvatskom filmu. Opus Vatroslava Mimice nije samo vrijedna prošlost, nego i jedan od orijentira za budućnost hrvatskog filma.

Filmografija Vatroslava Mimice

1952.-1981.

1952.

U OLUJI / HR, Jadran film : 1952. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Boris Papandopulo. — sgf. Vladimir Tadej. — ul. Mia Oremović, Dragomir Felba, Antun Nalis, Dragica Malić, Asja Đurđević, Veljko Bulajić — igr, dgm. — 35 mm, c/b, opt, 2.322 m

1953.

BRIGA O LJUDIMA / HR, Jadran film : 1953. — sc. Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, r. Veljko Bulajić, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Dodig, Ljerka Šurina. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, 116 m

OSAM GODINA POSLJE RATA / HR, Jadran film : 1953. — sc. Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, r. Veljko Bulajić, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Dodig, Ljerka Šurina. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, 98 m

OSLOBOĐENE SNAGE / HR, Jadran film : 1953. — sc. Veljko Bulajić, Vatroslav Mimica, r. Veljko Bulajić, k. Jure Ruljančić, mt. Katja Dodig, Ljerka Šurina. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, 120 m

ZASLUGE KARDINALA STEPINCA / HR, Jadran film : 1953. — sc. Vatroslav Mimica, Katić Milan, r. Vatroslav Mimica, Milan Katić. — arhiv. snimci, mt. Blaženka Jenčik. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, opt, 131 m

1954.

POSLJE DESET GODINA / HR, Jadran film : 1954. — sc. Vatroslav Mimica, Veljko Bulajić, r. Vatroslav Mimica, Veljko Bulajić, Branko Majer, k. Jure Ruljančić, mt. Lida Braniš. — gl. arhivska. — dok, ktm. — 35 mm, c/b, opt, 210 m

1955.

JUBILEJ GOSPODINA IKLA / HR, Jadran film : 1955. — sc. Vatroslav Mimica, Antun Nalis (prema ideji Tomislava Pecelija), r. Vatroslav Mimica, k. Oktavijan Miletić, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Milo Cipra, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Antun Nalis, Lila Andres, August Cilić, Mila Mosinger, Asja Đurđević, Zvonko Strmac, Nela Eržišnik. — igr, dgm. — 35 mm, c/b, opt, 2.041 m

1957.

COWBOY JIMMY / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Dušan Vukotić, crt. Aleksandar Marks, ani. Vjekoslav Kostanjšek, Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek, Boris Kolar. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 370 m

NA LIVADI / HR, Zagreb film, SCF : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Aleksandar Marks, mt. Maja Marković, m. v. — gl. Milko Kelemen, sgf. Ivo Dulčić. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 210 m

PREMIJERA / HR, Zagreb film, SCF : 1957. — sc. Vladimir Tadej, Vatroslav Mimica, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Vjekoslav Kostanjšek, mt. Tea Brunšmid, m. v. — gl. Aleksandar Bubanović, Ferdo Bis. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 271 m

STRAŠILO / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Vatroslav Mimica, crt. Ivo Kušanić, ani Vladimir Jutriša, mt. Maja Marković — gl. Vla-

dimir Kraus-Rajterić, sgf. Bogdan Debenjak. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 290 m

SUSRET U SNU / HR, Zagreb film : 1957. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Ivo Kušanić, mt. Maja Marković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Boris Kolar. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 264 m

1958.

HAPPY END / HR, Zagreb film, SCF : 1958. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Vatroslav Mimica, crt., Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Bojan Adamić, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 290 m

NOCTURNO / HR, Zagreb film, SCF : 1958. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Vjekoslav Kostanjšek, mt. Tea Brunšmid. — gl. Dragutin Savin, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 300 m

ROMEIO I JULIJA / HR, Zagreb film : 1958. — sc. Vladimir Tadej, Vatroslav Mimica, r. Ivo Vrbanić, crt. Borivoj Dovniković, ani. Vladimir Jutriša, Marija Koletić. — gl. Dragutin Savin, sgf. Ismet Voljević. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 290 m

SAMAC / HR, Zagreb film : 1958. — sc. Vatroslav Mimica, Ivo Vrbanić, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Marija Koletić. — gl. Kurt Grieder, sgf. Sablić Rudolf. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 338 m

1959.

DJEVOJKA ZA SVE / HR, Zagreb film, SCF : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Aleksandar Marks, mt. Anđelko Klobučar, mv. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, 293 m

INSPEKTOR SE VRATIO KUĆI / HR, Zagreb film : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić, m. v. — gl. Kurt Grieder, sgf. Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 314 m

JAJE / HR, Zagreb film : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić, m. v. — gl. Anđelko Klobučar, Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, 294 m

KOD FOTOGRAFA / HR, Zagreb film, SCF : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 253 m

LUDO SRCE / HR, Zagreb film, SCF : 1959. — sc. Vatroslav Mimica, r. Nikola Kostelac, crt., ani. Vjekoslav Kostanjšek, mt. Anđelko Klobučar. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 274 m

1960.

TOČNO U PONOĆ / HR, Zagreb film, SCF : 1960. — sc. Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, r. Mladen Feman, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Živan Cvitković. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Bogdan Debenjak. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, —, 255 m

PROLJETNI ZVUCI / HR, Zagreb film : 1960. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vladimir Jutriša, Aleksandar Marks, crt. Vladimir Jutriša, ani. Aleksandar Marks, mt. Anđel-

ko Klobučar. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Zlatko Bourek. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 294 m

1961.

SOLIMANO IL CONQUISTADORE / TVRĐAVA SAMOGRAĐ / IT : 1961. — sc. Mario Ciano, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica. — ul. Giuseppe Addobbati, Silvio Bagolini, Raf Baldassarre, Alberto Farnese, Loris Gizzi, Evi Maltagliati, Luciano Marin, Stane Potokar. — igr, dgm, col

1962.

101 ŽENA TONY CANTAREA / HR, Zagreb film : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Mladen Feman, crt., ani. Branislav Nemeth, mt. Živan Cvitković, m. v. — gl. Davor Kajfeš, sgf. Srđan Matić. — ani, ktm. — 35 mm, col, 218 m

KOSTUR POSTAVLJA ZAMKU / HR, Zagreb film : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Ivo Vrbanić, crt., ani. Zlatko Grgić, mt. Živan Cvitković, m. v. — gl. Aleksandar Bubanović, sgf. Ismet Voljević. — ani, ktm. — 35 mm, col, 210 m

LJEPOTICA JADRANA / HR, Zagreb film, SDF : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, Mladen Feman, r. Mladen Feman, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Ivančević. — gl. Davor Kajfeš. — dok, ktm. — 35 mm, col, opt, 421 m

MALA KRONIKA : EVERYDAY CHRONICLE / HR, Zagreb film : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, Zvonimir Berković, r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Živan Cvitković, sgf. Mladen Pejčević. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 292 m

PERPETUUM MOBILE LTD / HR, Zagreb film, SCF : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt., ani. Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, mt. zvuka Anđelko Klobučar, (sgf. Zvonimir Lončarić). — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 123 m

TELEFON / HR, Atelier I, Zagreb : 1962. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Boško Petrović. — ul. Vanja Drach. — igr, ktm. — 35 mm, c/b, —, 472 m

1963.

ŽENIDBA GOSPODINA MARCIPANA / HR, Zora film : 1963. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Oktavijan Miletić, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Mladen Pejčević. — ul. Vanja Drach, Relja Bašić, Josip Marotti. — igr, ktm. — 35 mm, col, opt, 302 m

TIFUSARI / HR, Zagreb film, SCF : 1963. — sc. Vatroslav Mimica (prema poemi Jure Kaštelana), r. Vatroslav Mimica, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. Lidija Jojić. — gl. Branko Sakač, sgf. Aleksandar Marks. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 356 m

OBRAČUN U MUZEJU VOŠTANIH FIGURA / HR, Zagreb film : 1963. — sc. Vatroslav Mimica, r. Josip Duiela, crt., ani. Milan Blažeković, mt. Lidija Jojić, m. v. — gl. Stipica Kalogjera, sgf. Rudolf Borošak. — ani, ktm. — 35 mm, col, 197 m

1964.

PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE / HR, Jadran film : 1964. — sc. Vatroslav Mimica, Slavko Goldstein, Krno Quien, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Željko Senečić. — ul. Slobodan Dimitrijević, Mira Srdoč, Janez Vrhovec, Dina Rutić, Pavle Vušić, Dragomir Felba. — igr, dgm. — 35 mm, c/b, opt, 2.593 m

1966.

KROTITELJ DIVLJIH KONJA / HR, Zagreb film : 1966. — sc. Vatroslav Mimica, r., crt. Nedeljko Dragić, ani. Vladimir Jutriša, mt. Tea Brunšmid. — gl. Tomislav Simović, sgf. Zlatko Bourek. — ani, ktm. — 35 mm, col, opt, 214 m

MUHA / HR, Zagreb film, SCF : 1966. — sc. Vatroslav Mimica, Aleksandar Marks, r. Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, crt. Aleksandar Marks, ani. Vladimir Jutriša, mt. zvuka: Tea Brunšmid. — gl. arhivska, sgf. Pavao Štalter. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 228 m

PONEDJELJAK ILI UTORAK / HR, Jadran film : 1966. — sc. Fedor Vidas, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Zvonimir Lončarić. — ul. Slobodan Dimitrijević, Pavle Vušić, Gizela Huml, Fabijan Šovagović, Sergio Mimica, Rudolf Kukić, Jagoda Kaloper, Zoran Konstantinović, Olivera Vučo, Renata Freiskorn. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.118 m

1967.

KAJA, UBIT ĆU TE / HR, FRZ, Jadran film : 1967. — sc. Vatroslav Mimica, Krno Quien (prema noveli Krune Quiena), r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Joja Remenar. — gl. arhivska, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Zaim Muzaferija, Uglješa Kojadinović, Antun Nalis, Izet Hajdarhodžić. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.256 m

1969.

DOGADAJ / HR, Jadran film : 1969. — sc. Željko Senečić, Vatroslav Mimica, Krno Quien (prema motivima pripovijetke A. P. Čehova), r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Majer. — gl. arhivska, sgf. Željko Senečić. — ul. Pavle Vušić, Sergio Mimica, Boris Dvornik, Fabijan Šovagović, Neda Spasojević, Fahro Konjodžić, Marina Nemet, Zdenka Heršak, Lena Politeo, Stevo Vujatović. — igr, drama, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.499 m

1970.

ČVOR (NA PUTU) / HR, Adria film : 1970. — sc. Vatroslav Mimica, r., crt., ani. Martin Pintarić. — gl. Tomislav Simović, sgf. Martin Pintarić. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 243 m

HRANJENIK / HR, Jadran film : 1970. — sc. Milan Grgić, r. Vatroslav Mimica, k. Frano Vodopivec, mt. Katja Majer. — gl. Živan Cvitković, sgf. Željko Senečić. — ul. Fabijan Šovagović, Nikola Angelovski, Zvonimir Črnko, Krno Valentić, Edo Peročević, Boris Festini, Ilija Ivezić. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.382 m

POZIVNICA / HR, Mozaik film, Zagreb : 1970. — sc. Vatroslav Mimica, r. Branko Ranitović, crt., ani. Stefan Janik, mt. Lidija Jojić. — ani (kolaž), 35 mm, boja, 280 m

1971.

MAKEDONSKI DEL OD PEKLOTO / MK, Vardar film, Skopje : 1971. — sc. Slavko Janevski, Pande Taškovski, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Kiro Bilbilovski, mt. Vangel Čemčev. — gl. arhivska, sgf. Nikola Lazarevski. — ul. Darko Damevski, Pavle Vušić, Fabijan Šovagović, Milena Dravić, Neda Spasojević, Ilija Milčin, Petre Pričko. — dgm, igr, 35 mm, boja, 2.610 m

VATROGASCI / HR, Adria film Zagreb : 1971. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, crt., ani. Martin Pintarić, mt. Lidija Jojić. — gl. Tomislav Simović. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 298 m

1975.

SELJAČKA BUNA 1573. / HR, Jadran film, Croatia film : 1975. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Branko Blažina, mt. Vuksan Lukovac. — gl. Alfi Kabi-ljo, sgf. Veljko Despotović. Ul. Fabijan Šovagović, Velimir Živojinović, Pavle Vušić, Sergio Mimica, Franjo Majetić, Zdenka Heršak, Marina Nemet, Zvonimir Črnko, Đuro Utješinović, Stojan Arandelović, Boris Festini, Ivica Pajter, Ade, Čejvan. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 3.722 m

1977.

KENTAUR / HR, Adria film : 1977. — sc. Vatroslav Mimica, r. Branko Ranitović, crt. Joža Ladović, ani. Witold Giersz, mt. Lidija Jojić. — gl. Ozren Depolo, sgf. Witold Giersz. — ani, crt, ktm. — 35 mm, col, opt, 264 m

1978.

POSLEDNJI PODVIG DIVERZANTA OBLAKA / HR, Jadran film, Croatia film : 1978. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Božidar Nikolić, mt. Vuksan Luko-

vac. — gl. Marijan Makar, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Pavle Vuisić, Slavica Jukić, Mili Manojlović, Ratko Buljan, Ana Herigonja, Ivica Pajer, Jagoda Kaloper, Izet Hajdarhodžić. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.664 m

ŽENA BEZ PREDRASUDA / HR, Adria film : 1978. — sc. Vatroslav Mimica (prema A. P. Čehovu), r., crt., ani, sgf. Martin Pintarić. — gl. Tomislav Simović. — ani, 35 mm, boja, 300 m

1981.

BANOVIĆ STRAHINJA / HR, Jadran film, Avala film : 1981. — sc. Aleksandar Petrović, Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Branko Ivatović, mt. Vesna Kreber. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Milenko Jeremić. — ul. Franco Nero, Dragan Nikolić, Sanja Vejnović, Gert Fröhe, Rade Šerbedžija, Nikola Angelovski. — igr, dgm. — 35 mm, col, opt, 2.850 m

Clare Kitson

Channel 4 — jedinstveni televizijski eksperiment*

Britanska televizijska scena 1981. godine znatno se razlikovala od današnje s pet zemaljskih te nebrojenim satelitskim i kablovskim programima. Tada je bilo samo tri programa. BBC 1 opsluživao je široku publiku (profinjeniji dio tog tržišta), ITV, komercijalna mreža bila je namijenjena masovnom gledateljstvu, a BBC 2 bio je javna televizija koja je poput svog starijeg rođaka imala pomalo intelektualan imidž. No Zakon o emitiranju usvojen 1981. promijenit će sve stvorivši okvir za posve nov, četvrti program.

Vjerujem da je koncept programa bio jedinstven u ono vrijeme — javna televizija koja se financira isključivo promidžbenim programom; program bez proizvodnog osoblja, organiziran kao izdavačka kuća koja naručuje emisije od nezavisne produkcije (koja u ono vrijeme jedva da je i postojala); emisije s vrlo specifičnim programskim obvezama (*remit*) koje je diktirao novi Zakon — a to nije bilo traženje što šire publike već privlačenje tzv. neredovitih TV gledatelja, nudeći im emisije kakve ne mogu vidjeti nigdje drugdje na britanskoj televiziji.

Mehanizam financiranja novog programa bio je pametan. ITV-jeve tvrtke bile su obvezne prodavati programsko vrijeme novoga kanala u njegovo ime te plaćati Channel 4-u paušalni iznos kojim su ga financirali. Ovo je spriječilo da direktori Channel 4-a padnu u napast komercijaliziranja programa, dok je istovremeno naljutilo ITV-jeve tvrtke koje su predviđale goleme gubitke na prodaji programskog vremena novoga programa.

Slavni zakonski programski okvir (*remit*) u najmanju je ruku bio nejasan. Novi je program trebao:

- osigurati da sve emisije sadrže odgovarajuću količinu materijala za kojeg se smatra da odgovara ukusu i interesima koje inače nije pokrivao ITV,
- osigurati da je odgovarajući dio emisija obrazovne prirode,
- pospješivati inovativnost i eksperimentiranje u obliku i sadržaju emisija.

* * *

Jeremy Isaacs, cijenjeni televizijski profesionalac, slavan zbog svog pionirskog rada na dokumentarnom programu

Thames Television, imenovan je prvim direktorom Channel 4 te je nastavio imenovati svoje suradnike, od kojih je svaki bio odgovoran za jedan vid programa. Kombinacija nerazvijene nezavisne produkcije te namjerne politike obraćanja manjinskom gledateljstvu (definiranom jednostavno kao 'neredovito' gledateljstvo koje televiziju ne gleda često, te etničke i ostale manjine unutar populacije) u ranim je danima proizvela nevjerojatnu lepezu programa, od prve sezone popularnog filma indijske kinematografije do *Mini-popsa*, programa u kojemu djeca odjevena kao odrasli glume zavodničke uloge, što danas nikako ne bi prošlo s obzirom na pojačanu svijest o pedofiliji. Vrijednost produkcije bila je minimalna, poput publike, te je iz toga razloga program dobio niz nadimaka, između ostalih i *Channel 4%*. Ostali nadimci su bili '*Kanal Dosade*' i '*Kanal za Spavanje*' zahvaljujući nizu srdačnih, manje-više nezanimljivih dokumentaraca kao i jedinstvenom broju emisija u kojima su sudjelovali gledatelji — a nazvan je i '*Kanal Psovki*' budući da je imao neobično slobodan pristup u emisijama za mlade.

Stvari su se uskoro počele mijenjati na bolje. Gledateljstvo, koje se uglavnom sastojalo od etničkih manjina, homoseksualaca i lezbijki te mladih ljudi prepoznalo je u programu glas koji im se obraća. Postali su vjerni gledatelji. Uskoro se pokazalo da su gledatelji ovog programa, bez obzira kako malobrojni, vrlo vrijedni oglašivačima, budući da se uglavnom radilo o mladoj, muškoj publici. Ta je publika inače predstavljala vrlo mali postotak sveukupnog gledateljstva, te je ovo shvaćeno kao prilika za jeftin pristup usko ciljanom tržištu.

Program je uspio kod oglašivača, a i kod specifičnog gledateljstva kojemu je težio.

* * *

1989. došla sam na Channel 4 kao urednica animiranog programa što je jasan razlog zašto se ovaj članak nadalje bavi ovim malo poznatim dijelom TV programa. Moram reći da je animacija za odrasle — kojom sam se ja bavila — bila na neki način tipična za programsku shemu na koju sam naišla stigavši na Channel 4. Svakako sam se uklapala u programske obveze budući da je ova vrst animacije zanimala samo mali dio gledatelja. Nijedan drugi TV program nije se bavio tim područjem. Žanr je prštao od inovativnosti kako obli-

* Tekst je napisan posebno za *Hrvatski filmski ljetopis*. Informaciju o autorici vidjeti u Bilješkama o suradnicima

kom tako i sadržajem. Istodobno je već pod voditeljskom palicom mog prethodnika Paula Maddena bio zaslužan za rastući prestiž kanala osvajajući brojne festivalske nagrade — uključujući i jednog *Oskara*. U to vrijeme euforije i raznolikosti, animacija je u programu imala naizgled status jednak onom drugih, popularnijih programa, iako moram priznati da sam uvijek suosjećala s kreatorima programskog rasporeda čiji je posao bio da postignu najveću moguću gledanost s materijalima koje su dobivali od urednika. Moji animirani materijali, u to vrijeme gotovo posve ograničeni na autorske kratke animirane filmove, nisu nikada postizali veću gledanost!

* * *

Nekoliko mjeseci prije mog dolaska dogodilo se nešto mnogo značajnije — dolazak novoga izvršnog direktora Michaela Gradea, potomka u estradnim krugovima slavne obitelji (njegovi su ujaci bili Lew Grade i Bernard Delfont), a koji se od Jeremyja Isaacs razlikovao kao kreda od sira. No baš kao što je Jeremy Isaacs bio pravi čovjek u pravo vrijeme. Uskoro je postalo očitim da je kanalu bila potrebna sva drskost i politički utjecaj kojima se mogao oboruzati. Godine 1990. na snagu je stupio novi *Zakon o emitiranju* prema kojemu je Channel 4 morao sam prodavati vrijeme za promidžbene poruke. Odjednom je naš prihod bio mnogo izravnije vezan na gledanost. Je li to značilo da će komisija za izbor programa biti pod pritiskom pronalaženja popularnijih programa? Situacija je bila tim gora što je tadašnjoj konzervativnoj vladi nedostajalo novca, a neki su članovi vlade bili uvjereni da je došlo vrijeme za privatizaciju kanala. Da se to dogodilo, pad bi bio strmoglav. Michael je morao dobar dio vremena početkom svog imenovanja provesti obilazeći članove parlamenta (što se poslije pokazalo uspješnim) zagovarajući očuvanje neovisnosti kanala.

* * *

Ja sam se, iskreno govoreći, bojala najgorega za svoje malo leno. U bitci za gledanost, animacija je — s visokim troškovima i ograničenom publikom — bila siguran gubitnik. Ali to nije bio Michaelov pristup. Naložio je odjelu za raspored programa da stvaraju agresivan raspored emitiranja, opunomoćio je odjel za akvizicije da kupuju najgledanije američke serije, čak i po izuzetno napuhanim cijenama. Međutim odjel za programski raspored je i dalje bio daleko od procesa naručivanja. Nadzornici odjela i urednici za naručene emisije i dalje su naručivali materijale prema načelnim programskim obvezama, ne uzimajući u obzir komercijalnost. Rezultat ovog postupka zatim su dobivali sastavljači rasporeda emitiranja da s njim učine najbolje što mogu.

* * *

Naravno, načelne programske obveze su bile dovoljno nejasne da izvršnom direktoru i naručiteljima emisija dopuste određenu reinterpretaciju pa je tako sasvim točno da je seksualna otvorenost, oduvijek specijalnost Channel 4, u tom razdoblju dostigla nove vrhunce. Iako je većinom bila riječ o doista inovativnoj programskoj shemi, to nije spriječilo ta-

bloide da ga optužuju za 'zaglupljivanje', te da Michaela prozovu 'glavnim pornografom'.

* * *

Sasvim neočekivano, Michael, takozvani pornograf, postao je najveći junak animacije. Ne bih rekla da je pretjerano volio animaciju, ali bio je dovoljno lukav da uvidi da je idealna za mahanje pred nosom onima koji su nas optuživali da smo zastranili od načelnih programskih obveza. Gledanost animiranog programa bila je niska, ali njegov je prestiž bio izuzetan. (Pri zadnjem brojenju, Channel 4 bio je dobitnik dva *Oskara* uz osam nominacija, dva *Cartoon d'Ora* uz devet nominacija, jedan posebni *Cartoon d'Or* za doprinos europskoj animaciji, dvije *Prix Jeunesse*, 14 *Grands Prix* na velikim festivalima širom svijeta te nebrojenih britanskih i ostalih međunarodnih nagrada).

* * *

Ovo je područje također bilo jedno od rijetkih koje se držalo originalne politike Channel 4-a — da njime upravljaju filmski stvaratelji jer će njihove ideje zasigurno biti originalnije od mojih, a bilo je vjerojatnije da će napraviti dobar film radeći na temu blisku njihovu srcu nego na temu koju im nametne prikazivač. Ja sam se ove politike držala dulje od svojih kolega budući da, za razliku od većine njih, nisam imala iskustva u produkciji i doslovno ne bih bila sposobna za veći upliv u proizvodni proces. Međutim, znala sam vrlo dobro prosuditi, poput publike, jesam li uspostavila kontakt s određenim projektom, znači li mi nešto te je li zanimljiv i inovativan.

* * *

Moj se odjel također bavio i razvojem animacije u Velikoj Britaniji, stoga smo započeli dva programa, jedan u suradnji s Muzejom pokretnih slika (dijelom Britanskog filmskog instituta — British Film Institute — BFI), a drugi u suradnji s Engleskim umjetničkim savjetom (Arts Council of England), koji su u oba slučaja bili osmišljeni da mladim animatorima daju prigodu da režiraju te da ohrabre inovativnost i eksperimentiranje. Oba su programa uzorno ispunila razlog svoga postojanja i vrlo su utjecajni i danas, deset godina poslije.

* * *

Godinama sam uspijevala raditi svoj posao s vrlo malim uplivom nadređenih. Financiranje i proizvodni raspored animiranih programa previše se razlikovao od onog drugih programa te je usporedba bila uglavnom nemoguća. No činilo se da moj program obavlja svoj posao s obzirom na načelne programske obveze i usprkos visokim troškovima po minuti, moj je sveukupni budžet bio vrlo tanak. Zato mi je dopušteno da sama orem svojom prilično nevažnom brazdom.

* * *

No Channel 4, poput svakoga drugog velikog televizijskog kanala u svijetu, prije svega je posao. Ne samo da je posao,

već je morao preživjeti na terenu na kojemu nekada gotovo da i nije imao suparnika, dok ih je sada osvanuo priličan broj. Zato bismo mogli uzeti kao kompliment činjenicu da je BBC 2 napustio svoj prilično siguran, profinjen program da bi zakoračio u prilično divlje, mladenačko i svakako inovativnije područje Channel 4-a. Isto je tako vjerojatno bilo neizbježno da nam prvi kablovski kanali, s naglaskom na sport, oduzmu dio naše mlade, muške publike. Pojava Channel 5-a (petog zemaljskog programa) pojačala je borbu upravo oko te publike. Pravila preživljavanja su se promijenila i uvjeren sam da bi Channel 4 ubrzo nestao da je nastavio raditi na stari način.

* * *

Pritisak je uskoro postao takav da su nadređeni počeli pomno pratiti moje područje (kao i sva druga). Položaju animacije još su manje pomogla dva nova parlamentarna zakona, donesena 1990. i 1996. koji su uz najbolje namjere dali detaljniju odredbu naših načelnih programskih obveza. Vlada je bila zabrinuta da bi kanal mogao napustiti svoju manjinsku publiku i svoje ideale u utrci za gledanost te je stoga vrlo detaljno odredila kojim se manjinama program trebao baviti, kao i minimalan broj obrazovnog programa te programa koji prate dnevne događaje — ideja je, kao takva, u principu bila dobra, međutim, stavila je na led programe poput animiranog koji su izvlačili korist iz izvorne, nejasne formulacije.

* * *

U srpnju 1997. na scenu je stupio sadašnji izvršni direktor kanala, Michael Jackson. Ovoga su Michaela još surovije napadali za snižavanje kriterija nego njegova prethodnika. No, treba imati na umu da je Michael Jackson kao (vrlo) mlad bio vodeći član grupacije koja je zagovarala stvaranje Channel 4-a. Posve je usvojio duh Channel 4-a te je tim više iritantna činjenica da je poslije bio velikim dijelom odgovaran za preobrazbu BBC 2 koja ga je učinila tako jakim takmacem na području Channel 4.

* * *

No taj je čovjek vidio što slijedi i morao se boriti s čitavim nizom drugih kanala pod njihovim uvjetima. Danas se Channel 4-om upravlja kao na tradicionalnim postajama, urednici za naručivanje emisija puno aktivnije zahtijevaju i čak sudjeluju u proizvodnji programa (iako je zakonodavac propisao drugim zemaljskim programima da dio svojih emisija naručuju od nezavisnih produkcija — tako da utjecaj nije jednostran). Gledatelji starosti između 16 i 34 godina kojima je prije prvi izbor bio Channel 4 danas imaju na raspolaganju velik izbor, a Channel 4 ih, poput svih drugih kanala, neumorno opslužuje — neki bi rekli nauštrb ostalog dijela populacije. Gledatelji su shvaćeni kao potrošači pa je organizacija programa modernija i poslovnija — iako time automatski gubi na svojoj ekscentričnosti i originalnosti. Channel 4 danas ima i jedan novi pretplatnički kanal (na kojemu se prikazuju filmovi) kojeg se doista uzorno vodi i vrlo je uspje-

šan, a u nastajanju su i drugi, uključujući kanal za trke (i oklade).

* * *

Ne mogu kritizirati politiku današnjeg vodstva budući da joj ne vidim alternativu. No, imam primjedbe na njihovu retoriku: tvrde da mogu privući široku publiku s emisijama sasvim vjernim načelnim programskim obvezama. Naravno, i takve emisije mogu privući široku publiku, ali samo u iznimnim, rijetkim slučajevima. TV serija *Queer as Folk* u svakom je pogledu odgovarala načelnim programskim obvezama — bila je to prva TV sapunica posvećena homoseksualnoj zajednici Manchestera koja nije zazirala od seksualne stvarnosti odnosa. Bila je izvrsno napisana i osvojila je bezbroj prestižnih nagrada. Privukla je i široku publiku izvan osnovnog, homoseksualnog gledateljstva. Bila je utjelovljenje načelnih programskih obveza — točno — ali nikada ne bi imala tako veliku gledanost da od početka nije privukla široku publiku eksplicitnim seksom i kontroverznošću. Slično možemo reći i za *South Park*, koji za mene također dobro zastupa načelne programske obveze stoga što je animiran (a to je još uvijek manje važan medij), izvrsno je napisan, a napada malograđanske predrasude. No, svi znamo da nije to ono što je privuklo gledatelje. Privukao ih je sočan jezik, kontroverzna uporaba mladih likova te činjenica da je serija privlačna mladima. Serije su bile gledane pod svaku cijenu — čak su i čistunci koji su tvrdili da ih mrze bili pohlepni gledatelji i pridonosili gledanosti. Ne mogu se sjetiti nijednog programa koji doista ispunjava programske obveze, a da ne sadrži seks ili neku drugu vrstu kontroverze koja privlači ovoliku gledanost.

* * *

Zlatno doba Channel 4-a, za vrijeme kojeg su načelne programske obveze bile bog i batina te nije bilo komercijalnog imperativa, nije moglo trajati. Pretkraj mog rada na Channel 4-u počela sam osjećati da je pravo čudo postići izdašno financiranje 'teških' crtića koje je bilo teško uklopiti u program, a k tome su postizali malu gledanost. Bilo mi je drago da smo to mogli iskoristiti dok se nudilo. Sada više nisam sigurna. Ohrabivali smo generaciju animatora da napuste umjetničke škole u nadi da će zaraditi za život žanrom čiji je jedini naručitelj bio Channel 4 — očito se radilo o vrlo nesigurnoj i opasnoj situaciji za njih. Možda bismo autorima više pomogli da su bili pod pritiskom stvaranja proizvoda okrenutog tržištu. U svoju obranu mogu reći da sam jasno vidjela (čak i prije *Simpsona*!) da animacija ima ružičastu komercijalnu budućnost u humorističnim serijama te sam očajnički pokušala proširiti naše područje djelovanja. No to je već druga priča.

* * *

Sve u svemu, vjerojatno je dobro što je zlatno doba završilo. Utjecaj Channel 4-a na druge programe i nezavisnu produkciju bio je vrlo blagotvoran. Zahvaljujući njegovoj naprijed opisanoj evoluciji, danas napreduje. Stvaraoci emisija, uključujući i animatore, mire se s novim kretanjima. Ni naša ma-

njinska publika nije pretjerano zakinuta: neke manjine danas, uglavnom zahvaljujući Channel 4, jedva da se i smatraju manjinama te ih opslužuju na svim velikim programima; druge opet mogu naći što žele u obilju novih kablovskih i satelitskih kanala koji mogu prikazivati niskobudžetne progra-

me za vrlo male interesne skupine. Tehnologija će morati još mnogo napredovati da bi animacija dospjela u niskobudžetnu kategoriju, ali i to će se dogoditi. Tada će teren za igru doista biti izjednačen...

Prevela s engleskog Mirela Škarica

Vjekoslav Majcen

Kronika lipanj/listopad 2000.

— Na 11th Balticum Film & TV Festivalu dokumentarnog filma, koji se bijenalno održava na Bornholmu predstavljen je osim programa filmova baltičkih zemalja i program dokumentarnih filmova zemalja Jugoistočne Europe u kojem su prikazani filmovi hrvatskih autora *Soba bez pogleda* Rade Šešić, *Orbanići Unplugged* Igora Mirkovića i *Bića sa slikom* Damira Čučića.

25. VI.-2. VII.

U ŠAF-u Čakovec održana je tradicionalna Međunarodna radionica za animirani film, koja je ove godine imala i svečarski karakter, jer je održana u sklopu obilježavanja dvadeset pete godišnjice djelovanja Škole animiranog filma u Čakovcu. U radionici je sudjelovalo desetak mladih animatora iz Australije, te djeca nagrađena na Reviji filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži u Šibeniku. Voditelji radionice bili su David Erlich iz SAD-a i František Jurišić iz Slovačke.

Uz program radionice u kojem su djeca u petodnevnom radu ostvarila dva animirana filma u tehnikama animacije crteža i plastelina, održane su u Centru za kulturu Čakovec projekcije filmova Františka Jurišića i Jana Švankmajera.

U sklopu proslave dvadeset pete godišnjice u Centru za kulturu održana je promocija monografije Mire Kermek 25 godina ŠAF-a u kojoj su uz autoricu sudjelovali Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen, te projekcija izbora filmova ŠAF-a i nagrađenih filmova s upravo održanog zagrebačkog Svjetskog festivala animiranih filmova.

1. VII.

Snimatelji mađarske televizije i turistički novinari budimpeštanskoga časopisa *Story* počeli su snimanje dokumentarne TV-emisije o hrvatskim pučinskim otocima Biševu, Jabuci, Palagruži i Lastovu.

2.-18. VII.

Na adresi www.webmoviefest.com održan je prvi hrvatski filmski festival na Internetu, čiji je organizator bio zaprešićki filmski entuzijast Hrvoje Maleković. Na festivalu trebalo je biti prikazano 46 filmova, koliko ih je prijavljeno, no zbog tehničkih razloga prikazano ih je samo sedamnaest. Najviše je filmova došlo iz SAD-a (26), slijede Jugoslavija (8) i Hrvatska (6), po dva iz Grčke i Indije te jedan iz Kanade. Web-festival imao je gotovo četiri tisuće posjetitelja, najviše iz Hrvatske, SRJ i BiH, no i iz zemalja koje nisu o festivalu mogle doznati uobičajenim putem, poput Izraela i Argentine.

Nagradu — stiliziranu filmsku vrpцу od crnog mramora u obliku kompjutorskog *monkeya* — dobio je četverominutni film *Šahovski život* beogradskog autora Vladimira Budisavljevića, koji simboličkom partijom šaha bez pobjednika kritizira srpski režim (627 glasova). Na drugom je mjestu (424 glasa) eksperimentalni kratkometražni film iz Hrvatske *Mehaničke životinje* Zagrepčanina Vanje Juranića, a na trećem (328 glasova) *Gozba* grčkog autora Theodorisa Vlachakisa.

3. VII.

Alma Prica i Kruno Šarić dobitnici su Nagrade *Mila Dimitrijević* (za sezonu 1999./2000.) koju Hrvatsko narodno kazalište svake godine dodjeljuje najboljoj glumici i najboljem glumcu Drame zagrebačkoga HNK u protekloj sezoni.

16. VII.

Na 35. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma, redatelj Vinko Brešan nagrađen je za svoj film *Maršal* nagradom *Kristalni globus*, koja se dodjeljuje najboljem redatelju Festivala. Tu prestižnu nagradu Brešan je osvojio u konkurenciji 19 filmova iz isto toliko zemalja, a nagradu mu je dodijelio međunarodni žiri kojemu je predsjedao iranski redatelj Abbas Kiarostami.

Kristalni globus prva je službena nagrada koju je u posljednjih deset godina osvojio jedan hrvatski film na nekome od filmskih festivala 'A' kategorije. Nakon uspješnog predstavljanja u Berlinu i Karlovym Varyma, film *Maršal* pozvan je i na treći festival 'A' kategorije u Montrealu.

19.-24. VII.

Kao uvodni dio programa ovogodišnjega Festivala hrvatskog filma, u Puli je prikazan izbor filmova pod nazivom Filmske noći na Kaštelu. Na ovoj priredbi prikazani su filmovi *Glavni kolodvor* redatelja Waltera Sallesa jr., *Djeca raja* Majida Majidija, *Pokaži mi ljubav* Lukasa Moodyssona, *Romance* Chaterine Breillat, *Legenda o pijanistu* Giuseppea Tornatorea i *Bijelo odijelo* Lazara Ristovskog.

21.-23. VII.

Projekcijom filma *Adrian* slovenske redateljice Maje Weiss otvoren je u Oprtlju 5. oprtaljski filmski vikend, na kojem su sudjelovali filmski autori triju susjednih zemalja — Hrvatske, Slovenije i Italije.

U programu filmskog vikenda prikazani su slovenski filmovi *Slovenija, od kod lepote tvoje* redatelja Dušana Povha, igrani film *Jebiga* Mihe Hočevara, te talijanski filmovi *Ti-*

pot redatelja Fabrizia Bentivoglia i *Pane e tulipani* Silvija Soldinija. U hrvatskom programu igrani filmovi *Maršal* Vinka Brešana i *Je li jasno, prijatelju* Dejana Ćimovića, spot *Sarcophagus* Željka Vukičevića (koji je ušao i u program londonskog ljetnog festivala), te program filmova o Istri u izboru Nikole Lorencina. U sklopu festivala održana je i izložba Martina Bizjaka *Gradići na brežuljcima*.

27.-30. VII.

U programu Hrvatskog filmskog festivala u Puli prikazano je devet igranih filmova. U natjecateljskom dijelu prikazani su filmovi *Maršal* Vinka Brešana, *Četverored* Jakova Sedlara, *Srce nije u modi* Branka Schmidta, *Nebo sateliti* Lukasa Nole, *Je li jasno, prijatelju?* Dejana Ćimovića, *Blagajnica hoće ići na more* Dalibora Matanića i *Ne daj se, Floki* Zorana Tadića, a izvan konkurencije *Nit života* Igora Filipovića, *Veliko spremanje* Danijela Kušana i *U okruženju* 2 Stjepana Sabljaka. U popratnim programima održan je okrugli stol o hrvatskoj kinematografiji pod nazivom *Rimske ruševine, socijalističke stečevine i svjetla budućnost*.

Direktor ovogodišnjeg festivala bio je Armando Debeljuh, a umjetnički ravnatelj Branko Ivanda. Članovi ocjenjivačkog suda bili su Krsto Papić, predsjednik i članovi: Zrinka Matijević, Ivo Štivičić, Vjeran Zuppa, Chris Marcich (SAD), Leo Hannewijk (Nizozemska) i Robert Pauletta.

Novina pulskog festivala bilo je organiziranje međunarodnog filmskog kampa mladih na koji su pozvani studenti sarajevske, zagrebačke, splitske i dvije njemačke akademije, te mladi iz Poljske i Mađarske.

Nagrade Pule 2000.

Velika Zlatna arena za najbolji film — *Maršal* redatelja Vinka Brešana u proizvodnji Interfilma

Zlatna arena za režiju — Lukas Nola za režiju filma *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za glavnu žensku ulogu — Dora Polić za ulogu Barice u filmu *Blagajnica hoće ići na more* redatelja Dalibora Matanića

Zlatna arena za glavnu mušku ulogu — Ilija Ivezić za ulogu Marinka u filmu *Maršal* Vinka Brešana

Zlatna arena za žensku epizodnu ulogu — Nina Viočić za ulogu Jadranke u filmu *Blagajnica hoće ići na more*

Zlatna arena za mušku epizodnu ulogu — Dejan Ćimović za ulogu zatvorskog čuvara u filmu *Je li jasno, prijatelju*

Zlatna arena za scenarij — Ivo i Vinko Brešan za scenarij filma *Maršal*

Zlatna arena za kameru — Darko Šuvak za kameru u filmu *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za glazbu — Mate Matišić za glazbu u filmu *Maršal*
Zlatna arena za scenografiju — Ivica Trpčić za scenografiju filma *Je li jasno, prijatelju*

Zlatna arena za kostimografiju — Ksenija Jeričević za kostime u filmu *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za zvuk — Tone Jerković, Gordan Fučkar i Dubravka Premar za zvučnu obradu filma *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za montažu — Tomislav Pavlic za film *Blagajnica hoće ići na more*

Zlatna arena za masku — Janoš Kalja za masku u filmu *Maršal*

Velika Zlatna arena dodijeljena je redatelju Branku Baueru za cjelokupan filmski opus i autorski doprinos hrvatskomu filmu

Posebne nagrade:

Vjesnikova nagrada *Breza* za najboljeg redatelja debitanta, odlukom ocjenjivačkog suda festivala, dodijeljena je Daliboru Mataniću za režiju filma *Blagajnica hoće ići na more*

Kodakova nagrada za najbolju kameru, odlukom ocjenjivačkog suda festivala, vrijedna 1.500 američkih dolara, dodijeljena je Darku Šuvaku za kameru u filmu *Nebo, sateliti*

Nagrada *Syncro film&video* iz Beča, vrijedna 20 tisuća austrijskih šilinga, dodijeljena je najboljemu filmu festivala, Brešanovu filmu *Maršal*

30. VII.

U ljetnim mjesecima održana je već tradicionalna Imaginarna akademija, koja se u mjesecu srpnju i kolovozu redovito od 1995. godine održava u Grožnjanu. Osnovana kao međunarodni multidisciplinarni projekt s uglednim osnivačima (College of Fine Arts Ohio University, Centar za dramsku umjetnost i ADU, Zagreb), s motom 'od edukacije do kreacije', ova je Akademija u prvih pet godina djelovanja okupila (uz brojne predavače iz Hrvatske i svijeta), sudionike iz Albanije, Austrije, Azerbejdžana, Bosne i Hercegovine, Kanade, Kine, Hrvatske, Egipta, Grčke, Mađarske, Italije, Kazahstana, Nizozemske, Perua, Poljske, Slovenije, Španjolske, Tobaga, Velike Britanije i SAD-a.

U akademiji su kao i svake godine održane radionice koje obuhvaćaju cjelokupno područje dramskih umjetnosti (od scenarijske radionice, radionica koje obuhvaćaju filmsku produkciju, do multimedije i performansa).

1.-5. VIII.

U istarskom gradiću Motovunu održan je drugi Motovun Film Festival na kojem su prikazana 82 dokumentarna i igrana filma iz 20-ak zemalja svijeta.

U glavnom programu prikazano je 14 filmova: *Andeli sve-mira/Englar alheimsins* (Fridrik Thór Fridricsson), *Billy Elliot* (Stephen Daldry), *Istok je istok/East is East* (Damien O'Sonnell), *Kikujiro* (Takeshi Kitano), *Krvavi/Bleeder* (Nicolas Winding Refn), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson), *Obična priča/The Straight Story* (David Lynch), *Plesačica u tami/Dancer in the dark* (Lars von Trier), *Povratak idiota/Návrat idiota* (Saša Gedeon), *Prvenstvo/The Cup* (Khyentse Norbu), *Put do sunca/Güneş yolculuk* (Yesim Ustaoglu), *Rijeka Suzhou/Suzhou River* (Lou Ye), *Tuž/Yizhao* (Zhang Yang), *Tuvalu* (Veit Helmer).

Dokumentarni program posvećen hrvatskom filmu obuhvatio je 11 filmova: *Bag* (D. Matanić, S. Tomić i T. Rukavina), *Godina hrđe* (A. Korovljev), *Tvrđa 1999.* (Z. Jurić), *Ludar* (Z. Mustać), *O kravama i ljudima* (Z. Matijević, N. Slijepčević), *Poezija i revolucija* (B. Ivanda), *Cubismo Turismo* (R. Jovanov), *Bića sa slika* (D. Čučić), *Terra roza* (A. Tardozzi), *Zanimanje: prognanik* (S. Kranjc), *Željeznicu guta već daljina* (B. Ištvančić).

U posebnim programima prikazani su izbori filmova s Animatesta, retrospektiva novijeg francuskog filma, a u programu Motovun On-line, posjetitelji su mogli pratiti i ocjenjivati kratke on-line igrane filmove emitirane putem Interneta.

Peteročlani međunarodni ocjenjivački sud (predsjednik Mike Downey) glavnu je nagradu Propeler Motovuna dodijelio filmu *Billy Elliot* britanskog redatelja Stephena Daldryja. U konkurenciji dokumentarnih filmova, posebno priznanje pripalo je Damiru Čučiću za film *Bića sa slikom*, a Synchro Studio iz Beča u istoj je konkurenciji nagradio film *Trvrda* 1999. redatelja Zvonimira Jurića.

Kodakova nagrada za najboljeg snimatelja pripala je Radi-slavu Jovanovu, a u konkurenciji Motovun On-line nagrađen je film *Aurora* redateljice Klare Lopez-Rubio.

Posebni gost festivala bio je hrvatski redatelj Vatroslav Mimica, kojemu je Festival dodijelio nagradu za životno djelo.

15. VIII.

U prometnoj nesreći na otoku Braču poginula je hrvatska glumica Ena Begović.

16. VIII.

Redatelj Veljko Bulajić i Boris Maruna, predsjednik savjeta filma *Libertas*, predstavili su u Dubrovniku projekt filma o Marinu Držiću za koji su scenarij napisali Mirko Kovač i Ivo Brešan.

Radi realizacije projekta najavljeno je obnavljanje ugovora s talijanskim koproducentima i nalaženje novih partnera u svijetu, koji bi trebali podmiriti polovinu ukupnog proračuna filma koji iznosi milijun i pol njemačkih maraka.

18.-27. VIII.

U nizozemskom gradiću Roermondu održan je godišnji kongres UNICA-e i 62. međunarodni festival neprofesijskih filmskih i video autora.

Hrvatska je na festivalu sudjelovala s nacionalnim programom u kojem su prikazani kratki igrani film *Groznica subotnje večeri* Zvonimira Karakatića, eksperimentalni filmovi *Meeting Alice* Vedrana Šamanovića i *Amen* Zdravka Mustaća, jednogminutni film *Navijači* Dejana Kljajića i animirani film *Vrući poljubac* Stevana Šinika. Film *Meeting Alice* Vedrana Šamanovića dobio je diplomu, a *Amen* Zdravka Mustaća nagrađen je brončanom medaljom.

20.-28. VIII.

U Trakošćanu je održana Škola medijske kulture. Škola je imala dva seminar (prvi i drugi stupanj) namijenjena predavačima medijske kulture u osnovnim i srednjim školama, videoradionice za animirani, dokumentarni i igrani film, te specijaliziranu radionicu za snimatelje.

Ukupno je u Školi, koja je trajala sedam dana, bilo 85 polaznika, pretežno profesora srednjih škola. Program teorijskih seminara sastojao se od predavanja i metodičkih radionica, a predavači su bili Olga Jambrec, Petar Krelja, mr. Mato Kukuljica, dr. Vjekoslav Majcen, mr. Dario Marković, Krešimir Mikić, dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, dr. Stjepko Težak i dr. Hrvoje Turković.

Voditelji videoradionica bili su Krešimir Mikić sa stručnim suradnikom Milanom Bukovcem (dokumentarni film), Zoran Tadić i Vedran Šamanović (igrani film), Edo Lukman i stručna suradnica Jasminka Bijelić (animirani film), te Silvestar Kolbas i Boris Poljak (specijalizirana radionica za snimanje).

23. VIII.

U zagrebačkom *Broadway kinu* premijerno je prikazana komedija *Srce nije u modi* u režiji Branka Schmidta. Film je već potkraj svibnja pretpremijerno prikazan u Osijeku, te imao festivalsku premijeru na Festivalu hrvatskog filma u Puli.

24.-28. VIII.

Šesteročlani međunarodni žiri japanskog festivala Hiroshima 2000, na kojem je sudjelovalo više od 1200 radova iz 59 zemalja dodijelio je filmu *In/dividu* zagrebačke autorice Nicole Hewitt posebnu nagradu za formalno istraživanje na polju animacije. Film je osvojio nagradu u konkurenciji 58 filmova, koliko ih je prikazano u natjecateljskom programu.

In/dividu prikazan je prije Hiroshime i na svjetskim festivalima animacije u Zagrebu i Annecyju, dobitnik je Oktavijana na zagrebačkim Danima hrvatskog filma, te posebnog priznanja na splitskom Međunarodnom festivalu novog filma i videa.

27. VIII.

U Zagrebu u 66-oj godini preminuo doajen Zagrebačke škole crtanog filma Ante Zaninović.

5.-7. IX.

U dvorani Borak na Širokom brijegu održana je priredba Hrvatski film i video na kojoj je prikazana retrospektiva filmova Kinokluba Zagreb, izbor nagrađenih filmova s hrvatskih filmskih i videorevija, te održana svečana praznična igra videoa *Elipsa* Tomislava Topića.

U retrospektivi Kinokluba Zagreb prikazani su filmovi *Uski format* (1969.) i *Osuđeni* (1954.) Mihovila Pansinija, *Tomislav Gotovac* (1999.) Tomislava Gotovca, *Luk i voda* (1965.) Ljubiše Grlića, *Staro dobro veslo* (1976.) Tatjane Ivančić, *Druga obala* (1971.) Miroslava Mikuljana, *Lift za gubilište* (1982.) Alena Đurića i *Doručak* (1985.) Gorana Dukića.

U izboru nagrađenih filmova na hrvatskim revijama, uz film *Sunce, sol i more* Danijela Šuljića (1997.), prikazani su videoradovi *Praesentia* (Alen Soldo, 1997.), *Gorka istina* (Josip Matić, 1997.), *On* (Ivica Brusić, 1997.), *Pogled i sjećanja* (Čejen Černić, 1998.), *Donje rublje i nešto oko njega* (Biljana Čakić, 1998.), *Groznica subotnje večeri* (Zvonimir Karakatić, 1999.), *Amen* (Zdravko Mustać, 1998.), *Bačvar* (Kruni Heidler, 1999.), *Bljak* (Ivica Brusić, 1999.), *Neuspjela predstava* (Aleksandra Saša Došen, 1997.), 91, 2, 3... (Dražen Kranjec, 1996.), *Nešto osobno* (Tomislava Vereš, 1997.), *Emit* (Ana Šimičić, 1997.), *Viktorija via Joško* (Vedran Šamanović, 1999.), *Zbogom* (Dražen Kranjec, 1998.), *Sitnice koje čine život* (Marija Nikolić, 1997.) i *Convergence* (Vladislav Knežević, 1996.).

Reviju hrvatskog filma i videa organizirali su Dom kulture Široki brijeg i Hrvatski filmski savez, a cijela priredba održana je uz veliko zanimanje gledatelja u dupkom punoj dvorani Doma.

13.-17. IX.

Filmovi *Blagajnica hoće ići na more* Dalibora Matanića i *Maršal* Vinka Brešana prikazani su na filmskom festivalu

Film by the Sea, koji se drugi put održava u nizozemskom gradiću Vlissingenu.

Hrvatske je filmove za festival odabrao Leo Hannewijk, koji je ove godine bio član žirija na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli. Matanićev i Brešanov film uvršteni su u program *Unreleased* filmova koji nisu igrali u nizozemskim kinima, a projekcije su održane u više termina u CineCity multipleks kinu koje ima sedam dvorana.

14. IX.-8. X.

Kao dio *Middle-South-East* projekta MSE (kojim se kroz seriju izložbi i predavanja za vrijeme Manifeste 3 u Ljubljani predstavljaju likovne scene Austrije, Bosne i Hercegovine, Mađarske, Italije i Hrvatske) u ljubljanskoj Galeriji ŠKUC održana je izložba pod naslovom *Mala zemlja za veliki odmor*, na kojoj su izložene reklamne poruku korištene u turističkoj promidžbi Hrvatske sredinom 90-ih. Kustosice izložbe Ana Dević i Nataša Ilić predstavile su na izložbi radove sedam hrvatskih umjetnika: Sandra Đukića, Alana Florićića, Andreje Kulunčić, Renate Poljak, Sandre Sterle, Slavena Tolja, te radove Aleksandra Battiste Ilića koji su pod nazivom *Weekend Art: Hallelujah the Hill* nastali u suradnji s Ivanom Keser i Tomom Gotovcem.

16.-24. IX.

Elektra — Ženski umjetnički centar iz Zagreba u suradnji s dubrovačkom Art radionicom Lazareti realizirao je projekt *Co. operation* — Međunarodni forum za feminističku umjetnost i teoriju. Projekt *Co. operation*, čija je začetnica i kustosica Sanja Iveković, uključivala je umjetničku produkciju, izložbe, umjetničke radionice, videogaleriju, filmske i videoprograme, predavanja, predstavljanje umjetnica, i posebna događanja. Sva događanja odigravala su se na dubrovačkim ulicama i trgovima, te u prostorima Lazareta, Kina Jadran i u Galeriji Otok, a u njima su sudjelovale brojne umjetnice iz Hrvatske i svijeta.

Realizaciju ovog ambicioznog projekta omogućili su Hrvatski filmski savez, FACE-Croatia, OSI-Cultural Link Program, KulturKontakt Austria, Trust for Mutual Understanding, European Cultural Foundation, Mama Cash, British Council, Austrian Cultural Institute, Embassy of the State of Israel

18. IX.

Multimedijalni Institut i LABinary organizirali su u prostorijama kluba za net. kulturu »mama« (Preradovićeva 18), predavanje i projekciju američke kustosice za videoumjetnost Chris Hill pod nazivom *Considering Analog Video Archives in the Digital Present*, (*Razmatranje o analognim videoarhivima u digitalnoj sadašnjosti*).

Chris Hill predavačica na Antioch Collegu u SAD (ranije na SUNY-u u Buffalu i na Video/multimedija/performans studiju Tehničkog sveučilišta u Brnu), radila je kao kustos u Hallwalls Contemporary Art Center u Buffalu, a 1996. postavila je za Video Data Bank izložbu medijske umjetnosti *Surveying the First Decade-Video Art and Independent Media in the US, 1968-1980* (*Ispitivanje prve dekade videoumjetnosti i nezavisnih medija u SAD-u, 1968.-1980.*).

18. IX.

Na tiskovnoj konferenciji održanoj u zagrebačkom MM-u, predstavljen je program *Francuska kinematografija u 100*

filmova, koji će u dvorani Multimedijalnog centra biti realiziran tijekom ove i sljedeće godine. Program obuhvaća reprezentativan izbor stotinu francuskih filmova nastalih u razdoblju od 1930.-2000. godine. O programu francuskih filmova na tiskovnoj konferenciji govorili su Robert Horn, direktor Francuskog instituta u Zagrebu, filmolog dr. Ante Peterlić i voditelj MM-a Ivan Paić.

21.-24. IX.

Na Međunarodnom festivalu animiranih filmova Matita Film Festival u talijanskom gradu Chietu *Film s djevojčicom* Danijela Šuljića osvojio je posebno priznanje. Uz Šuljićev film, u natječajnom programu tog festivala prikazan je i film *Ključanje* redateljice Ane-Marije Vidaković.

22. IX.

Na generalnoj skupštini ASIFA-e u Ottavi izabran je novi upravni odbor ove organizacije. Novi predsjednik ASIFA-e portugalski je redatelj animiranih filmova Abi Feijo, blagajnik Pierre Azuelos iz Francuske, a članovi odbora su postali Andi Wyatt (Engleska), Wendy Jackson Hall i Antran Maoogian (SAD), Thomas Renoldner (Austrija), Marco de Blois (Kanada), Sayoko Kinoshita (Japan), Heikki Jokinen (Finska) i Vesna Dovniković (Hrvatska). Vesna Dovniković, dugogodišnja tajnica Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu i dosadašnja pomoćnica glavnog tajnika izabrana je za novu glavnu tajnicu ASIFA-e, te će u iduće tri godine na toj dužnosti zamijeniti dosadašnjeg generalnog tajnika Borivoja Dovnikovića. To ujedno znači da će tajništvo i ured tajništva ASIFA-e još tri godine sjedište imati u Zagrebu.

23.-30. IX.

U Splitu je održan 5. međunarodni festival novoga filma. Na festivalu je prikazano više od 170 radova (od 700 prijavljenih, među kojima i 41 dugometražni film). Različiti festivalski odjelci uz službeni natjecateljski program uključili su i sekciju Tranzicija u fokusu, izbor od 50 austrijskih naslova koji se bave dolaskom Haidera na austrijsku političku scenu, te sekciju Novih medija vezanu uz računalnu umjetnost.

Natjecateljski program pratila su tri ocjenjivačka suda, koji su zasebno donijeli odluku o nagradama u kategoriji filma, videa i novih medija:

Film — natjecateljski program (Tomislav Gotovac, Hrvatska, Franco Lorenzo, Nizozemska, Franci Slak, Slovenija)

Grand Prix

THE ZONE — Ben van Lieshout (Nizozemska : 1999., 35 mm, 18 min)

OUTER SPACE — PeterTscherkassky (Austrija : 1999., 35 mm, 10 min)

Posebne nagrade

PURGATORY — Michael Frank (Australija : 1999., 35 mm, 7 min)

HONG KONG — Gerard Houltuis (Nizozemska : 1999., 35 mm, 13 min)

DAISY — Dianne Ouellette (Kanada : 1999., 35 mm, 13 min)

Video — natjecateljski program (Sophie Delvallée, Francuska, Piotr Krajewski, Poljska, Diana Nenadić, Hrvatska)

Grand Prix

GEMINI — Andreas Gedin (Švedska / Sweden 2000., BETA, 9,9 min)

Posebne nagrade

THE GARDEN — Dan Geesin / Esther Rots (Nizozemska : 1999., BETA, 11 min)

KICK SOME SOUL — Selina Trepp (SAD : 2000., S-VHS, 8,30 min)

ENTREE — Herwig Weiser (Njemačka : 1999., BETA, 8,48 min)
Novi mediji — natjecateljski program (Melentije Pandilovski, Makedonija, Jan Schuijren, Nizozemska, Sandra Sterle, Hrvatska)

Grand Prix

CLOSED REALITY — EMBRYO — Andreja Kulunčić (Hrvatska : 1999., Internet projekt)

Posebne nagrade

URBAN FEEDBACK TOKYO — Giles Rolleston (Japan : 1999., CD ROM)

HAPPY DOOMSDAY — Calin Dan (Nizozemska : 1999., instalacija)

THERE FELL A STAR FROM HEAVEN — Andrej Velikanov / Julia Velikanova (Rusija : 1999., Internet projekt / CD ROM)

Nagrada publike

PRAGUE STORIES — Artemio Benki / Vladimir Michalek / Michaela Pavlatova / Martin Šulik (Češka : 1998., 35 mm, 80 min).

Osim pojedinačnih nagrada, Vijeće festivala dodijelilo je posebnu Nagradu za životno djelo filmašu i avangardnom umjetniku Tomislavu Gotovcu (prošle godine dobitnik nagrade za životno djelo bio je Ivan Martinac).

Program međunarodnog festivala novog filma protekle je godine pratilo 15 tisuća posjetitelja, a za ovogodišnju manifestaciju pristiglo je više od 700 prijava iz pedesetak zemalja svih kontinenata.

25. IX.

U suradnji s Europskom koordinacijom filmskih festivala u sklopu 5. međunarodnog festivala novoga filma, održan je okrugli stol na temu *Pristup europskoj filmskoj baštini i njezinu očuvanju*. Voditelj rasprave bio je Mato Kukuljica, koji je imao i uvodno izlaganje, a u radu okruglog stola sudjelovali su Marie-Jose Carta (Belgija), Miklos Erhardt (Mađarska), Piotr Krajewski (Poljska), Nerina Kocjančič (Slovenija), Vladimi Angelov (Makedonija), te iz Hrvatske filmski autor Ivan Martinac, predstavnik Oblutka Zvonko Baković, predstavnik Ministarstva kulture Matilda Nekić-Vodanović i dr.

26. IX.

U predvorju kina Studentskog centra otvorena je izložba doajena hrvatskog stripa Andrije Maurovića. Na izložbi su predstavljeni Maurovićevi manje poznati radovi s povijesnom tematikom, objavljeni u *Zabavniku* za vrijeme Drugega svjetskog rata. Izložene su table iz zbirke u vlasništvu Roberta Neugebauera — *Vjerenica mača, Podzemna carica, Opsada, Knez Radosav, Zlatni otok, Ahuramazda na Nilu, Knez Tomislav, Brodolomci s otoka Mega, Grička vještica, Crni mačak*, te nekoliko dosad neobjavljenih tabli iz zbirke Ive Šimata Banova.

27. IX.-1. X.

Film *Maršal* Vinka Brešana dobio je nagradu publike kao najbolji film na 21. međunarodnom festivalu filmske kame-re *Braća Manaki* koji se održao u makedonskom gradu Bitoli.

Brešanov film dobio je nagradu u konkurenciji 16 filmova, među kojima su bili i Canneski pobjednik *Dancer in the Dark* Larsa von Triera, *Run, Lola Run* Toma Tykwera i *Legenda o Riti* Volkera Schloendorffa.

Nagradu Zlatna kamera 300 za najbolju fotografiju dobio je Andreas Hofer za film *Legenda o Riti*.

2. X.

Zagreb film već petu godinu za redom organizira školu crtanoga filma za učenike osnovnih škola. Ove godine škola je počela 2. listopada i trajat će do kraja školske godine. Polaznici će moći izabrati između »tjednih« termina, ponedjeljkom i srijedom ili utorkom i četvrtkom u trajanju od dva školska sata, dok je za one koji ne mogu pohađati školu u to doba organiziran tečaj subotom u trajanju od četiri školska sata.

6.-8. X.

Na filmskom festivalu u američkom gradu Birminghamu (Alabama) Borivoj Dovniković-Bordo dobio je nagradu za životno djelo. Predstavljen kao 'legenda animiranog filma' Bordo je nagradu dobio za više od pedeset godina rada na animiranom filmu, tijekom kojih je u velikoj mjeri pridonio da Zagreb postane središtem svjetske animacije.

Steve Montal, iz Američkog filmskog instituta (inače član izborne komisije ovogodišnjeg Animafesta u Zagrebu), predstavio je dobitnika nagrade opširnim tekstom, a u posebnom programu prikazani su uz *Veliki miting* Waltera i Norberta Neugebauera (1951.), na kojem je Dovniković radio kao animator i njegovi autorski filmovi *Ceremonija* (1965.), *Znatiželja* (1966.), *Ljubitelji cvijeća* (1970.), *Putnik drugog razreda* (1973.), *Škola hodanja* (1978.), *Jedan dan života* (1982.) i *Uzbudljiva ljubavna priča* (1989.).

Borivoj Dovniković predstavio je na festivalu i Zagrebačku školu crtanog filma, projekcijom sedam radova autora iz njezina 'zlatnog doba'. U tome programu prikazani su filmovi: *Šagrenska koža* (Vladimir Kristl, Ivo Vrbanić, 1960.), *Surogat* (Dušan Vukotić, 1961.), *Mala kronika* (Vatroslav Mimica, 1962.), *Peti* (Pavao Štalter, Zlatko Grgić, 1964.), *Muha* (Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, 1966.), *Idu dani* (Nedjeljko Dragić, 1969.) i *Satiemania* (Zdenko Gašparović, 1978.).

12.-17. X.

Film Zrinka Ogreste *Crvena prašina* prikazan je na austral-skome međunarodnom filmskom festivalu u Canberri.

17. X.

Hrvatski filmski i TV redatelji osnovali su svoj sindikat i za predsjednicu izabrali Jasminu Božinovsku-Zivalj. Cilj je Sindikata hrvatskih filmskih i TV redatelja, da se javnost upozna s problematikom redateljske struke i da pripomogne njihovu rješavanju.

18.-21. X.

U Splitu je održan 3. međunarodni festival turističkog filma SW ITF'2000 CRO, na kojem je sudjelovalo 27 zemalja sa 106 filmova.

Umrli

15. VIII. — U prometnoj nesreći na otoku Braču poginula je hrvatska kazališna i filmska glumica **Ena Begović** (Split, 8. VII. 1960.).

Glumiti je počela s osamnaest godina, a filmski debut ostvarila je u Zafranovićevu filmu *Okupacija u 26 slika*. Iako se istaknula na filmu, prava je priznanja doživjela kao kazališna glumica. Već 1982. godine stalno je angažirana u drami HNK u Zagrebu, a prva joj je glavna uloga u *Ajaksia* Radovana Ivšića u režiji Vlade Habuneka. Slijedio je cijeli niz velikih ostvarenja u predstavama domaćih i inozemnih autora. Od grčkih tragedija, preko Shakespearea, Strindberga, Ibsena, do Zagorke i Krleže. Svojom je glumačkom snagom zauzela jedno od vodećih mjesta u Hrvatskom narodnom kazalištu, ali i kao gost na daskama drugih kuća. Kao filmska glumica snimila je desetak filmova od kojih su najpoznatiji Tadićeva *Treća žena*, Vrdoljakovi *Glembajevi*, *Tri muškarca* *Melite Žganjer* Snježane Tribuson, te posljednji Sedlarov film *Četverored*, a nastupala je i u brojnim ulogama u TV filmovima.

27. VIII. — U Zagrebu je u 66-oj godini preminuo doajen Zagrebačke škole crtanog filma **Ante Zaninović** (Beograd, 31. X. 1934.). Studirao je na zagrebačkoj Likovnoj akademiji, bavio se slikarstvom, no crtež i njegova animacija najveća su mu ljubav. Na crtanom filmu djelovao je od 1960. Glavni je crtač, animator filma *Krave na granici*, te suautor nekoliko filmova *Profesor Baltazar*. Prvi samostalni autor-ski film *Truba* snimio je 1964., a 1965. svoje najbolje autor-sko djelo, film *Zid* za koji je nagrađivan na brojnim festivalima od Londona, Bergama, Miamijsa do San Franciska. Poznati su mu i filmovi *Priča bez veze*, *Rezultat*, *O rupama i čepovima*, *Noge*, *O mitologiji*, *Homo augens*, *Dezinfekcija*, *Predstava*, *Alegro vivace* i brojni drugi. Okušao se i u kratkometražnim igranim filmovima (*Weekend*, 1972. i *Dobro jutro sine*, 1978.), a u posljednjih pet godina objavio je i dvije knjige: zbirku povijesnih zagrebačkih pripovijedaka *Pero u jantaru*, te roman *Gesak* koji je sam i ilustrirao.

Bibliografija

PETERLIĆ, Ante
OSNOVE TEORIJE FILMA
UDK 791.43.01

Osnove teorije filma / Ante Peterlić. — 3 izdanje. — Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada, 2000. — str. 252. — Bibliografija
ISBN 953-169-050-2

Sadržaj: Predgovor / 1. *Filmski zapis*: Izum; Film i opažaj zbilje — Čimbenici sličnosti; Čimbenici razlike / Opća svojstva filmskog zapisa / Gledališni doživljaj / Film / Vrste filmova i srodni mediji / 2. *Oblici filmskog zapisa*: Opažaj i funkcija oblika filmskog zapisa / Stalna svojstva filma: Kadar; Okvir; Položaj kamere; Plan; Kutovi snimanja; Stanja kamere; Slikovne odlike filmskog zapisa; Crno-bijeli film; Film u boji; Osvjetljenje; Objektiv; Pokreti unutar kadra; Preobrazbe pokreta; Kompozicija kadra, format, mizanscena / 3. *Zvuk*: Zvuk; Šumovi; Govor; Glazba / 4. *Montaža*: Montaža — Način montiranja; Montaža s obzirom na sadržaj kadrova / Funkcije montaže / Sažetak i zaključak / 5. *Filmsko djelo*: Dio i cjelina / Načela sjedinjavanja / Svojstva i imperativi građe / Filmsko vrijeme / Filmski prostor / Prikazivanje čovjeka i lik / Strukture logičnog izlaganja / Filmski ritam / Filmska priča / Filmski rodovi: Dokumentarni film; Igrani film; Eksperimentalni film / Pripovjedač i film / Literatura / Bilješka o autoru.

HRVATSKI FILMSKI I VIDEO GODIŠNJAK 2000.
Svezak 5 — hrvatska kinematografija u 1999. godini
ISSN 1331-6427

Hrvatski filmski i video godišnjak 2000. / urednik Vjekoslav Majcen. — nakladnici Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, *Hrvatski filmski ljetopis*. — suradnici

Sandra Cindrić, Maja Gregl, Ivan Grgurević, Mato Kukuljica, Zdenka Lončarić, Dario Marković, Branka Mitić, Matilda Nekić-Vodanović, Ivan Paić, Jasna Pervan, Vera Robić-Škarica, Igor Tomljanović, Branka Turkalj. — računalni unos podataka Dubravka Jurak; likovni urednik Luka Gusić; prijevod na engleski Mirela Škarica; lektorica Nada Anić. — slog Kolumna d.o.o. / tisak CB Print Samobor. — 260 str.; 24 cm : ilustr.; naklada 500 primjereka

Sadržaj: Predgovor / *Hrvatski film i video 1999.* : Dugometražni igrani film; Kratkometražni igrani film i video; Dokumentarni film i video; Animirani film; Eksperimentalni film i video; Namjenski film i video / Zbirni podaci o hrvatskoj filmskoj proizvodnji 1999. / Udjel Ministarstva kulture u financiranju filmske i videoprodukcije 1999. // *Dramski program Hrvatske radiotelevizije*: TV-filmovi, serije i drame / Zbirni podaci o dramskom programu HRT-a 1999. / TV-postaje / Filmske emisije u programu HRT // *Zbivanja*: Kronika '99. // *Filmske priredbe i nagrade*: Filmski i videofestivali i revije; Hrvatske filmske nagrade; Predstavljanje hrvatskog filma i videoumjetnosti u inozemstvu // *Pregled filmskog repertoara 1999.* : Kinorepertoar / Zbirni podaci o kinorepertoaru 1999. / Distributeri filmova i videodistribucija // *Kinematografi u Republici Hrvatskoj (zbirni podaci)*: Broj kinematografa, učestalost predstava i broj posjetitelja; Kinematografi prema veličini i tehničkoj opremljenosti; Broj i struktura zaposlenih u kinematografima; Prihodi kinematografa; Broj kinematografa po županijama, gradovima i općinama // *Umjetnička kina i filmske tribine*: Centar za multimedijnska istraživanja, Zagreb / Istarsko narodno kazalište, Pula / Kinoteka, Zagreb / Kinoteka Zlatna vrata, Split / Kulturnoinformativni centar, Zagreb / Filmska tribina Instituta Otvoreno društvo — Hrvatska // *Filmske ustanove i udruge*: Akademija dramske umjetnosti / Centar dramske umjet-

nosti / Hrvatska kinoteka / Hrvatski filmski savez / Hrvatsko društvo filmskih djelatnika / Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Hrvatska udruga filmskih snimatelja / Hrvatsko društvo filmskih kritičara (FIPRESCI) / Filmske i videoudruge neprofесиjskog filma // *Bibliografija*: Monografije i godišnjaci / Filmski časopisi / Katalozi / Bibliografija članaka o filmu // KAZALA

ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE — Trakošćan, 20.-28. kolovoza 2000.

Posebni broj ZAPISA

ISSN 1331-8128

Škola medijske kulture / urednici Vjekoslav Majcen, Vera Robić-Škarica. — nakladnik Hrvatski filmski savez. — lektorica Persida Majcen. — likovna obrada i priprema Kolumna d.o.o., Zagreb — Tisak CB Print, Samobor. — 123 0 str.; 24 cm. — naklada 500 primjeraka

Sadržaj: Predgovor / Plan Škole medijske kulture / Ante Peterlić: Klasični stil fabularnog filma nijemoga razdoblja / Ante Peterlić: Sistematizacijski vodič *Filmskom enciklopedijom* / Krešimir Mikić: Filmski trik — od Mélièsa do Spielberga / Ivo Škrabalo: Povijest hrvatskog filma — kronološki pregled / Vjekoslav Majcen: Dječje filmsko stvaralaštvo / Hrvoje Turković: Programski narav televizije / Stjepko Težak: Metodički pristupi nastravi filma / Olga Jambrec: Metodički pristup dokumentarnom filmu / Olga Jambrec: Filmska prilagodba književnog djela / Maja Verdonik: Uloga planova i kutova snimanja u filmskoj prilagodbi književnog teksta / Jasminka Marinović: Primjer obrade autorskog animiranog filma / Olga Jambrec: Primjena književnog teksta i dokumentarnog filma u ostvarivanju odgoja i obrazovanja za ljudska prava / Krešimir Mikić: Medijska kultura — paradoksi i moguća rješenja / Silvestar Kolbas: Kako postati snimatelj / Preporučena literatura.

Katalozi

FESTIVAL HRVATSKOGA FILMA — Pula,

26.-30. srpnja 2000., katalog

Nakladnik Festival hrvatskoga filma, Pula. — urednik Ivan Grgurević, grafičko oblikovanje Armando Debeljuh.

— grafička priprema Angolo TIM, realizacija Grafički studio, Vodnjan. — 44 str.; ilustr. — naklada 400 primjeraka (hrvatski/engleski);

Sadržaj: Podaci o festivalu / uvodne riječi gradonačelnika i festivalnog izbornika / Program / Ocjenjivački sud / Službeni program filmografski i biografski podaci: Maršal (Vinko Brešan) / Je li jasno, prijatelju (Dejan Aćimović) / Srce nije u modi (Branko Schmidt) / Četverored (Jakov Sedlar) / Ne daj se, Floki (Zoran Tadić) / Blagajnica hoće ići na more (Dalibor Matanić) / Nebo, sateliti (Lukas Nola) / Producenti / Nagrade // Informativni program: U okruženju 2 — Prijatelji (Stjepan Sabljak) / Nit života (Igor Filipović) // Program kratkih filmova na Kaštelu.

MOTOVUN FILM FESTIVAL — Motovun, 1.-5. kolovoza 2000., katalog

Nakladnik Motovun Film Festival d.o.o. — urednik Igor Mirković, autori tekstova Josip Visković, Zoran Lazić, suradnik Marijan Mauriović, prijevod na engleski Petra Mrduljaš, Josip Visković, fotografije Vanja Šolin, Renco Kosinožić, grafičko oblikovanje Bruketa Žinić o. m. — prijelom Danko Đurašin, fotoliti NMtri, tisak Printel. — 141 str. (+dodatak); ilustr. — naklada 700 primjeraka; (hrvatski/engleski);

Sadržaj: Uvod / Glavni program — filmografija / Novi francuski film — filmografija / Hrvatski dokumentarni film — filmografija / Hrvatski filmski festivali — informacije o festivalima / Festivali svijeta / Događanja / Nagrade / Kazala / Pokrovitelji.

5. MEĐUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA —

Spit, 23.-30. rujna 2000., katalog

Nakladnik Međunarodni festival novog filma. — urednik Vinko Pelicarić. — 184 str.; ilustr.; (hrvatski/engleski);

Sadržaj: Filmski žiri; Filmska konkurencija / Video žiri; Video konkurencija / Žiri novih medija; Novi mediji / Tranzicija u fokusu / Slika / Video galerija / Retrospektive / Nagrade: za životno djelo; posebna nagrada; nagrada publike / Okrugli stol / Producenti / Impresum / Sponzori.

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

ANA I KRALJ / ANNA AND THE KING

SAD, 1999. — pr. Fox 2000 Pictures, Lawrence Bender, Ed Elbert, kpr. G. Mac Brown, Jon J. Jashni, Julie Kirkham, Wink Mordaunt, izv. pr. Terence Chang. — sc. Steve Meerson, Peter Krikes, r. Andy Tennant, d. f. Caleb Deschanel, mt. Roger Bondelli, Tracey Wadmore-Smith. — gl. George Fenton, sgf. Luciana Arrighi, kgf. Jenny Beavan. — ul. Jodie Foster, Yun-Fat Chow, Ling Bai, Tom Felton, Syed Alwi, Randall Duk Kim, Lim Kay Siu, Melissa Campbell. — 147 minuta. — distr. Continental film.

Uradak Andy Tennanta namijenjen je ponajviše gledateljima koji se još sjeća-

ju klasičnih holivudskih melodrama. Štoviše, izvorni predložak poslužio je kao polazište klasiku iz 1946. godine, Ana i Sijamski kralj, koji je u glavnim ulogama nudio Rexa Harrisona i Irene Dunne. Dakako, zanimljiviji uradak bio je snimljen desetak godina kasnije, temeljen na brodvejskom mjuziklu Rogersa & Hammersteina, kojim su dominirali Yul Brynner i Deborah Kerr. Suvremena inačica koju potpisuje Andy Tennant zainteresiranoj publici nudi glamurozni bijeg od stvarnosti, mahom sastavljen od egzotičnih vizura snimatelja Caleba Deschanela, kojem završnu glazuru daje sudjelovanje relevan-

tnih glumačkih zvijezda, šarmantnog Chow Yun Fata i darovite Jodie Foster. Vrijedno je ipak napomenuti, kako su scenografija i snimateljsko nadahnuće zapravo najistaknutiji čimbenici Ane i kralja, koji u drugi plan stavljaju čak i uvjerljivu glumačku međuigru relevantnih zvijezda. Štoviše, romantičnu potku cjeline pod znak pitanja stavlja isušiti hladna Jodie Foster.

Redatelj Andy Tennant disciplinirano gradi slojevit odnos između ovih dvaju likova, te uspijeva stvoriti gotovo idealno djelo za one parove čija je veza u samom početku. Dakako, oni koji drže do povijesnih činjenica, te očekuju suhu ekranizaciju dnevnika Anne Leonowens, baš i neće doći na svoje. U ovom filmu činjenice su prodrignute scenarističkim prepravicama, a sve s ciljem snimanja ultimativne ljubavne priče. Takva površnost, reklo bi se čak i bahatost, nerijetko iznjedri katastrofalna ostvarenja, filmove u kojima se posve izgubi polazište pisana predloška, a jedino što se gledatelju nudi niz je svima dobro poznatih obrazaca. Tennantov film se u tom smislu ne može pohvaliti iznimnom originalnošću, ali mu se mora odati priznanje u koncentriranom radu s glumcima, te održavanju solidna tempa, što je itekakva pohvala jer trajanje cjeline uvelike prelazi dva sata.



Ana i kralj

Mario Sablić

* 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 36 filmova. Od toga 25 filmova iz SAD, po jedan film iz Francuske, Velike Britanije i SRJ, te 8 koprodukcijskih filmova (po 1 film u koprodukciji SAD i Velike Britanije, te Danske i Švedske; tri filma u koprodukciji SAD i Njemačke; 2 filma u koprodukciji SAD, Njemačke, Francuske i Kube; jedan film u koprodukciji Kanade, Velike Britanije, SAD i Australije).

Filmove su distribuirali: Adria Art Artist (1), Blitz Film&Video Distribution (3), Blockbuster Home Video (1), Continental film (4), Discovery (5), Europa film i video (2), InterCom Issa (3), Kinematografi Zagreb (11), MG Impex Film (1), Premier Film (1), UCD (4).

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

SAD, Njemačka, Francuska, Kuba, 1999. — pr. Arte, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematograficas, Kintop Pictures, Road Movies Filmproduktion, Deepak Nayar, izv. pr. Ulrich Felsberg. — sc. i r. Wim Wenders, d. f. Robby Muller, Lisa Rinzier, Jorg Widmer, mt. Monica Anderson, Brian Johnson. — ul. Luis Barzaga, Joachim Cooder, Ry Cooder, Julio Alberto Fernandez, Ibrahim Ferrer, Carlos Gonzalez, Ruben Gonzalez, Salvador Repilado Labrador. — 104 minute. — distr. MG Film.

Za razliku od *Hotela od milijun dolara*, koji je pretežno polučio osporavajuće kritike, ovaj je Wendersov za Oscara nominirani dokumentarac koji mu je prethodio podijelio kritiku, ali uglavnom zadovoljio publiku. Uspjeh u publike nije iznenađenje: ljudima koji vole latino glazbu, a njih je zahvaljujući još i te kako vitalnom trendu *world musica* poprilično, film je takoreći a priori bio poslastica, pa čak sam i sam, premda nisam neki pobornik latino melodija, bio oduševljen specifičnim, mekim zvukom kubanskih pjesama. No to oduševljenje nije potrajalo predugo, jer koliko god instrumentacija i poseban zvuk bili fascinantni, većina u filmu prezentiranih pjesama skladateljsko-melodijski nisu osobito impresivne, što je u ovom slučaju manje važno; daleko su značajniji uže filmski problemi koje je Wenders posijao oblikujući priču o izvornim kubanskim skladateljima i izvođačima koje je u Havani otkrio Ry Cooder i pod imenom Buena Vista Social Club promovirao na nosačima zvuka te europskim i američkim pozornicama.

Sastav ili bolje rečeno trupa Buena Vista Social Club sastoji se od niza muzičara, među kojima središnje mjesto, i po svom glazbenom značaju, ali — što je za film dakako važnije — i po potencijalu oblikovanja filmski zanimljivih likova, zauzimaju gitarist i pjevač Compay Segundo te pjevač Ibrahim Ferrer. Wenders snažno i dobro otvara film automobilskom vožnjom i šetnjama po havanskim ulicama i trgovima, promovirajući, osjetima stranca europske ili sjevernoameričke provenijencije, afirmativno egzotičnu atmosferu. Potom uvodi u film, jednog za drugim, dvije sugestivne osobe, Segunda i Ferrera,

koji prebiru po gitari, pjevaju, snimaju pjesme u studiju i pripovijedaju vrlo zanimljive, živopisne priče iz svoje glazbeno-životne ostavštine. U tom dijelu filma nalazi se i osobno mi najimpresivnija scena, kad Ferrer i Omara Portuondo zajedno u studiju snimaju pjesmu: kamera kruži oko njih, oni stoje iza onih velikih studijskih mikrofona, predano se gledaju u oči i emocionalno, duhovno i erotski komuniciraju pjevajući tu sjajnu ljubavnu pjesmu jedno drugom; prizor iznimno dojmljivo, izravno hvata nastajanje pjesme kao ploda prožimanja dvoje kreativnih ljudi, ali i pokazuje kako pjesma sama, svojim emocionalnim sadržajem, nadahnjuje svoje izvođače i to zasigurno ne samo u umjetničkom smislu.

Međutim daljni tijek filma otkriva da se Wendersov koncept sastoji u portretiranju svih članova Buena Vista Social Cluba, bez obzira na njihovu filmsku poticajnost, te da film zapravo neće ispričati priču o jednom samosvojnom glazbenom izrazu i ambijentu grada i zemlje u kojem nastaje, nego o putu prema uspjehu jedne glazbene trupe, pri čemu u konačnici Wendersu ispada manje važna Kuba kao kolijevka od New Yorka kao mjesta definitivne potvrde svjetskog uspjeha dojučerašnjih anonimaca.

Takva je koncepcija posve pogrešna. Prvo stoga što osim doista izuzetnih Segunda i Ferrera ostatak trupe čine ni iz bliza tako za film zanimljivi ljudi (izuzetak je klavirist Rubén González i prizor u kojem svira za male balerine u nekakvoj oronuloj palači koja sad udumljuje baletnu školu) pa se njihove priče doimaju uvrštenima tek radi reda, da bi se mehanički poštivala unaprijed utvrđena koncepcija. Drugo, neshvatljivo je da je Wenders, izvan samih glazbenika i pjesama, uhvatio tako malo kubanskog duha i ugodaja te da ga je daleko više zanimalo (ne)snažanje Kubanaca u New Yorku. Istina, zgodno je saznati da ti uglavnom stari ljudi Marilyn Monroe nekako prepoznaju po izgledu, ali joj ne znaju ime (što naravno svjedoči o drastičnosti četrdesetogodišnje kubanske izolacije), no razgledavanje New Yorka i oduševljeni komentari o njemu ipak prije spadaju u nekakav amaterski turistički film, nego u ostvarenje o glazbi, glazbenicima i

njihovim ishodištima. Koncert pak u Carnegie Hallu, koji bi trebao biti nekakav vrhunac filma, zapravo je anti-klimaks, jer Buena Vista Social Club na njegovoj velikoj i hladnoj pozornici svojom toplom i često sjetnom glazbom koja se izvorno svira u kavanama, barovima, gostionicama, na ulici, u dvorištima, pod prozorima i balkonima, u vrtovima, na terasama, jednostavno su u posve krivom, za njih sterilnom ambijentu.

I *Buena Vista Social Club* i *Hotel od milijun dolara* svjedoče da je umjetnička relevantnost давnog autora nezaboravnih filmova poput *Summer in the City* i *Alice u gradovima* stvar prošlosti te da je njegov izuzetni art triler *Nasilju je kraj*, koji je *Bueni Visti* i *Mijunskom hotelu* prethodio, tek dobrodošli kvalitativni eksces. Da se ne shvati krivo — oba se zadnja Wendersova uratka zadržavaju u granicama pristojnosti, ali to je daleko ispod razine ostvarenja za dugo pamćenje, kakva se od Wendersa još uvijek očekuju.

Damir Radić

28 DANA / 28 DAYS

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Tall Trees, Jenno Topping, kpr. Celia Costas. — sc. Susannah Grant, r. Betty Thomas, d. f. Declan Quinn, mt. Peter Teschner. — gl. Richard Gibbs, sgf. Marcia Hinds-Johnson, kgf. Ellen Lutter. — ul. Sandra Bullock, Viggo Mortensen, Dominic West, Diane Ladd, Elizabeth Perkins, Steve Buscemi, Alan Tudyk, Michael O'Malley. — 103 minute. — distr. Continental film.

Rijetki su filmovi koji se bave problemom odvikavanja od ovisnosti kroz smijeh, ostajući istodobno vrlo ozbiljnim u svojem ishodištu. S tako zahtjevnim zadaćom teško bi se nosili i daleko impresivniji filmaši od televizijske veteranke Betty Thomas, redateljice i glumice čiji je rezime mahom sastavljen od djela isključivo namijenjenih prikazivanju na malom ekranu. Bez trunke ambicioznosti ona se odlučila pravocrtno ekranizirati scenarij čija je prvotna namjena bila pokazati spremnost glavne glumice za uvjerljivo tumačenje kompleksnih karaktera, nastojeći tako izmaknuti imageu vedete brojnih romantičnih komedija. Štoviše, na tu po-



28 dana

misao navodi i činjenica kako je scenarij za 28 dana napisala Susannah Grant, autorica slično utemeljenog filma o Erin Brockovich.

Unatoč očitoj formuli, koja je temeljem 28 dana, a koja promovira Sandru Bullock kao glumačku vedetu, podjednako dojmljivom u dramatski zahtjevnim rolama, kao i onima koje otkrivaju njezinu komičarsku darovitost, riječ je o filmu koji ne zahtijeva previše od gledatelja. Upravo je ta nezahtevnost kamenom spoticanja u djelu Betty Thomas. Problem alkoholizma sagledan je tu kroz iskrivljenu holivudsku prizmu. Ako je suditi po 28 dana, problem i nije tako strašan, jer treba samo malo pretpiti i stvar je riješena. Mrvu više

realizma ne bi škodilo ni cjelini, a ni vjerodostojnosti nastupa Sandre Bullock. Iz te perspektive pristup problemu alkoholizma slični načinu na koji je Hollywood prezentirao prostituciju u *Pretty Woman* (*Lijepa žena*).

U biti, 28 dana djeluje poput kakva raskošnija televizijskog filma, koji se našao na pola puta. Zahtjevna tematika nije ovdje naišla na dostatno realistično prikazivanje, a humoristični potencijali nisu gotovo ni razrađeni. Stoga je to film koji će malo koga impresionirati, pogotovo ne Sandru Bullock koja i dalje ostaje tragati za potvrdom svoje glumačke kakvoće.

Mario Sablić

FANTAZIJA 2000 / FANTASIA 2000

SAD, 1999. — pr. Walt Disney Pictures, Donald W. Ernst, izv. pr. Roy Edward Disney. — r. Pixote Hunt, Hendel Butoy, Eric Goldberg, James Algar, Francis Glebas, Gaetan Brizzi, Don Hahn, mt. Jessica Ambinder Rojas, Lois Freeman-Fox. — gl. Ludwig van Beethoven, Ottorino Respighi, George Gershwin, Dmitri Shostakovich, Camille Saint-Saens, Paul Dukas, Edward Elgar, Igor Stravinsky. — 74 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Walt Disney 1940. godine uložio je dva milijuna dolara u crtić *Fantazija*, što je rezultiralo maštovitom ekstravagancijom a zarada je premašila četrdeset milijuna dolara i k tome nagrađen s



Fantazija 2000



Hi-Fi dućan snova

dva Oscara. Šezdeset godina kasnije Disneyjev se studio odlučio na snimanje nastavka tog kultnog crtića, a začetnik je ideje bio izravni Waltov potomak i jedan od predsjednika kompanije, Roy E. Disney.

Koncept crtića ostao je isti, a autori su koristili neke originalne dijelove iz starog crtića, napravili su dvije trećine novog materijala i gotovo u potpunosti promijenili glazbene brojeve tako da je istodobno riječ o obnovljenom crtiau, ali i o kompletno novom filmu. Vjerojatno je baš ovaj crtić najbolji pokazatelj neslučenih mogućnosti animiranog filma jer je riječ o besprijekorno realiziranom projektu. Prekrasna i maštovita animacija savršeno prati glazbenu podlogu tako da zvuči nevjerovatno da su slike nastajale inspirirane glazbenim brojevima, a ne obrnuto kao što se to inače radi.

Ostaje međutim nejasno zašto je domaći distributer odlučio prikazivati film u dječjim terminima, od 16,30 i 18 sati, kad je jasno da je *Fantazija* ponajprije namijenjena odraslim gledateljima.

Zbog toga je crtić prošao prilično neapaženo u domaćim kinima iako je to uspjelo djelo koje svakako zaslužuje veći odaziv gledatelja.

Denis Vukoja

HI-FI DUĆAN SNOVA / HIGH FIDELITY

SAD, Velika Britanija, 2000. — pr. Touchstone Pictures, Working Title Films, Dogstar Films, New Crime Productions, Tim Bevan, Rudd Simmons, kpr. Liza Chasin, John Cusack, D. V. DeVincentis, Steve Pink, izv. pr. Alan Greenspan, Mike Newell. — sc. D. V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack, Scott Rosenberg prema istoimenom romanu Nicka Hornbija, r. Stephen Frears, d. f. Seamus McGarvey, mt. Mick Audsley. — gl. Carter Burwell, Howard Shore, Elton John, sgf. David Chapman Thérèse DePrez, kgf. Laura Cunningham Bauer. — ul. John Cusack, Iben Hjejle, Todd Louiso, Jack Black, Lisa Bonet, Joan Cusack, Tim Robbins, Chris Rehmann. — 113 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

»Moje djelo govori o autentičnosti nasuprot patvorini. I naši su privatni životi jednako tako kao potraga za svojev-

snom autentičnošću u svijetu replika, patvorina, falsifikata...«, riječi su engleskoga književnika Juliana Barnesa iz intervjuja Borivoju Radakoviću u povodu hrvatskoga izdanja Barnesova romana *Engleska, Engleska*. Barnes je jedan od autora takozvane britanske X-generacije ili generacije novih književnih puritanaca, kako ih naziva književna kritika. Iako je sam Barnes ponešto stariji od drugih pripadnika spomenute generacije (čije su uvjerljive perjanice Irvine Welsh, Hanif Kureishi te, najmlađi od svih, Alex Garland), sam Barnes se osjeća punokrvnim pripadnikom generacije koju, opet će Barnes, »...karakterizira pogled prema van, svijest o stranim zemljama, stranim utjecajima...« Novim književnim puritancima pripada i Nick Hornby, autor kod nas također prevedenoga romana *High Fidelity*, prema kojem je dosad nepoznati redatelj XY snimio *Dućan snova*, no to je tek najmanji razlog za ovako dugačak uvod.

Mislim da ću gotovo u potpunosti biti u pravu ustvrdim li kako su za uspjeh suvremenoga britanskoga filma (namjer-

no ne rabim pojam *novi* budući se taj pojam veže uz britanske redatelje iz sredine i s kraja osamdesetih — Frears, Jordan, Sheridan) izuzetno zaslužni spomenuti književnici, kako zbog svoje bestsellerske popularnosti koja potom izaziva i interes filmske publike, tako i zbog, filmskom jeziku užasno sklonog stila, gdje dominira priča, priča i — samo priča. Najbolji primjer ove iznimne književno-filmske simbioze jeste Welsh-Boyleov *Trainspotting*, dok bi kao loš primjer mogli spomenuti Boyleovu ekranizaciju Garlandova *Žala* (pojasnimo, Boyleov *Žal* je, zanemarimo li holivudsku podlogu čitavoga slučaja, solidan film, no sasvim nedorastao kvaliteti Garlandova romana). *Dučan snova* — priča o vlasniku prodavaonice raritetnih gramofonskih ploča i njegovim ljubavnim nevoljama (kojega glumi izvršni John Cusack koji je ujedno i producent filma) — u ovim je usporedbama i poveznicama granični slučaj: kao ekranizacija romana izgleda sasvim solidno, ali se zbog producent-ske američke prisutnosti ne uklapa sa-

svim u sretni zagrljaj britanske književnosti i filma. *Dučan snova*, valja i to priznati, zahtijeva mnogo više umještosti u prilagodbi filmskom mediju nego, primjerice, *Trainspotting*. Ponajprije, Hornbyjev roman nakrcan je glazbenim tričarijama povezanim u sitni vez s fabulom što je gotovo nemoguće u većoj mjeri prenijeti na platno, a da ne bude zamorno i dosadno. Redatelj xz je tu glazbeno-obrazovnu podlogu sveo na minimum koji ne ometa odvijanje radnje (a i taj će minimum sasvim zadovoljiti istinske glazbene fano-ve), ali je zato posegnuo za obogaćivanjem komičnih detalja Hornbyjeva predložka i za isticanjem epizodnih uloga što u kombinaciji s jednostavnom ljubavnom fabulom o izgubljenoj i ponovno nađenoj ljubavi te s woodyallenovskim psihotično-romantičnim junakom *Dučan snova* čini apsolutnim favoritom prošloljetnoga kinorepertoara.

Pohvaljujući još jednom redateljsku umješnost, ipak ćemo zaključiti kako je *Dučan snova* još jedna zajednička priča

britanske književnosti i filma. A ta nas priča, bez obzira govorila ona o ljubavnim jadima, utopijskim plažama ili siromašnim predgrađima engleskih gradova; i bez obzira stoje li iza nje Alex Garland, Julian Barnes ili Nick Hornby s jedne, odnosno Mike Newell, Mike Leigh ili Danny Boyle s druge strane, vraća u svijet klasičnoga filma gdje se sve što se u svijetu zbiva može ispričati *autentično nasuprot patvorini* gušćijim perom, tipkovnicom računala ili kamerom.

Ivan Žaknić

HOTEL OD MILIJUN DOLARA / THE MILLION DOLLAR HOTEL

SAD, Njemačka, 1999. — pr. Icon Entertainment International, Road Movies, Icon Productions, Kintop Pictures, Deepak Nayar, Bono, Nicholas Klein, Bruce Davey, Wim Wenders, izv. pr. Ulrich Felsberg. — sc. Nicholas Klein, r. Wim Wenders, d. f. Phedon Papamichael, mt. Tatiana S. Riegel. — gl. Jon Hassell, Bono, Daniel Lanois, Brian Eno, sgf. Robert D.



Hotel od milijun dolara

Freed, Arabella A. Serrell, kgf. Nancy Steiner. — ul. Jeremy Davies, Milla Jovovich, Mel Gibson, Jimmy Smits, Peter Stormare, Amanda Plummer, Gloria Stuart, Tom Bower. — 121 minuta. — distr. BLITZ.

S jednom (polu)ludom osobom može biti i te kako zanimljivo, kako je to svjedočio Leonard Cohen u svojoj antologijskoj pjesmi *Suzanne*; međutim, kad vam kao gledatelju film kojem pristupujete gotovo ultimativno napuče (polu)ludim ljudima, onda je to kud i kamo manje interesantno i ugodno. Šalu na stranu, nije naravno stvar u količini, nego u sadržaju: psihička pomaknutost likova Wendersova zadnjeg filma posljedica je autorske pretencioznosti i uglavnom se svodi na kič (u njegovu manje privlačnom izdanju), a ključni je problem tih stanovnika nekad prestižnog a danas neuglednog losandeleskog hotela nedostatak prave i višak hinjene intrigantnosti. Glavni lik Tom Toma (Davies) raden je po formuli nevinog andeoskog stvora koji bi nas trebao raznježiti, pročistiti i oplemeniti, međutim taj lik jednostavno nema odlike kojima bi to postigao. Uspoređen s načelno srodnim, no znatno realističnije koncipiranim (i lišenim pomodnog ukrasa izrazite pomaknutosti), likom djevojke Ise (odlična Elodie Bouchez) iz francuskog filma *Život iz andeoskih snova*, Tom Tom se doima blijedim te ponešto patetičnim i dosadnim, a o njegovoj spoznajnoj razini dovoljno svjedoči početak filma, kad u trenutku samoubojstvenog skoka s krova hotela (Tom Tom naime u maniri Williama Holdena iz Wilderova *Bulevara sumraka* kao mrtvac priča prošle događaje, s tim da kad je Wenders u pitanju treba dopustiti mogućnost da se junak nije pretvorio u mrtvaca nego u anđela) shvaća da u životu postoji toliko lijepih stvari te da je ipak bio vrijeme življenja. Riječ je s jedne strane o klišeju po kojem se tek u tzv. graničnim situacijama dolazi do prosvjetljujućih spoznaja, a s druge o vrsti ljudi koji doista trebaju proći kroz dramatična iskustva da bi im neke stvari postale jasne, iz jednostavnog razloga što imaju više ili manje inferioran senzibilitet i suviše nisku intelektualnu razinu, a to su osobine koje osobno ne mogu prihvatiti kao odlike središnjih filmskih (književnih) likova.

Što se pak tiče istražitelja (Gibson) tajanstvene smrti jednog od stanovnika hotela, riječ je o zanimljivo postavljenu liku što se doima kao kombinacija Lynchova agenta Dalea Coopera iz *Twin Peaks* i Cronenbergovih kreatura (rođen je s trećom nogom na leđima koja mu je kasnije amputirana, zbog čega mora nositi nekakvu neobičnu protezu-konstrukciju), koji međutim poslije snažnog uvođenja u film u daljem tijeku radnje psihološki i dramaturški vegetira, kao uostalom i sama istraga što je trebala biti provodna i glavna integrativna linija labave cjeline. Svojedobno je Antonioni u *Blow up* svjesno i uspjelo destruirao žanr detekcijskog triler, no za Wendersa uopće nije jasno koja mu je namjera. To zaista ne bi bilo ni važno kad bi cjelinom djela, napose atmosferom, nadoknadio dramaturške i ine manjkove, ali od toga nema ništa. Čini se da su Gibsonov lik i cijela njegova istraga u funkciji erotskog povezivanja Tom Toma i njegove platonske ljubavi, također naravno pomaknute Eloise (Jovovich), što međutim nije opravdanje za odsustvo potentnosti same istrage, koju je ona kao spomenuta provodna nit filma morala imati.

Jedan inozemni kritičar napisao je da je *Hotel od milijun dolara* neupjela mješavina *Twin Peaks* i *Leta iznad kukavičjeg gnijezda* i to je prilično dobar opis filma, kojem se ipak mora priznati nekoliko uspješnih trenutaka. Uvodna sekvenca, praćena atmosferskom Bonovom pjesmom, odlično je režirana, a nemoguće je zaniijekati istinsku poetičnost prizora u kojem Tom Tom i Eloise sjede jedno nasuprot drugome pokraj hotelskog prozora s pohabanom žutom zavjesom. Njihove figure u profilu na pozadini žute zavjese i komadića neba ono je što se iz ovog filma afirmativno može pamtit. Milla Jovovich, premda maniristična, dala je nakon *Petog elementa* još jednu sjajnu ulogu, a soundtrack s prinosima Bona (U2), Briana Enoa, Johna Hassella i Daniela Lanoina zaslužuje najbolju preporuku.

Damir Radić

ISTOK JE ISTOČNO / EAST IS EAST

Velika Britanija, 1999. — pr. BBC, Channel Four Films, Assassin Films, Leslee Udwin, izv. pr. Alan J. Wands. — sc. Ayub Khan-Din, r. Damien O'Donnell, d. f. Brian Tufano, mt. Michael Parker. — gl. Deborah Mollison, sgf. Tom Conroy, kgf. Lorna Marie Muga. — ul. Om Puri, Linda Bassett, Jordan Routledge, Archie Panjabi, Emil Marwa, Chris Bisson, Jimi Mistry, Raji James. — 96 minuta. — distr. Discovery.

Godina 1971., engleski grad Manchester. Otac Pakistanac, majka Engleskinja, sedmero djece — od osnovnoškolca do starijih tinejdžera. Sukob kultura, običaja, svjetonazora i generacija. Priказano duhovito i dopadljivo, ali uvjerljivo i dirljivo.

Probleme stvara glava obitelji George Khan, autoritarni otac i suprug koji silom želi održavati tradicionalne pakistanske muslimanske običaje, premda je Pakistan napustio prije 25 godina i oženio Engleskinju. Sinove protiv njihove volje želi oženiti za Pakistanke koje ne poznaju ni oni ni on.

Komično ugođena prva polovica, prepuna sitnih životnih štoseva u opisu života ondašnje Engleske i karaktera kojima se bavi, obećava tragičnu kulminaciju, a ostvaruje je tek polovično. Što, zapravo, nije loše. Prijetnja mogućeg ubojstva je ponuđena, ali izbjegnuta, te nakon filma ostajemo dobro raspoloženi i ne osjećamo se zakinati za saznanja koja smo očekivali.

Redatelj Damien O'Donnell vrlo je darovit autor, a ističe se s nekoliko iznimnih rješenja. Primjerice, sve vezano uz obrezivanje najmlađeg Sajida, zatim nenametljivo duhovite sitnice poput humornog uplitanja, u ono vrijeme, moderne lopte za skakanje ili, pak, sjajan prizor u kojemu Sajid usred noći upadne u roditeljsku sobu kako bi se popiško, baš dok oni vode ljubav, a nakon uistinu smiješnog dijela, dramaturški važan nastavak u kojemu mali nehotice čuje tajnu o tatinim planovima za ženidbu braće.

S pravom se redatelj uvelike oslonio na sjajne glumce, koji su uz to i precizno vođeni, te u mnogim prizorima — poput onoga u kojemu tata saznaje tko su buduće mlade njegovih sinova — dugo

zadržava kameru na njihovim licima koja govore više no što bi to učinile riječi.

Izvanredno je uravnotežena količina simpatičnih i nesimpatičnih osobina strogoga oca, jer istodobno je prikazan i s gledišta djece (koju s dobrim namjerama odgaja vrlo čvrstom rukom) i supruge koja se često ne slaže s njegovim načelima, ali ga voli i često popušta, jer se dragovoljno udala baš za njega.

Zbog uspostavljene visoke razine kakovosti i temeljitosti, možemo dodati neka pitanja na koja u nekom površnom filmu ne bismo ni očekivali odgovore. Primjerice, bilo bi zanimljivo čuti odgovor oca zašto je oženio Engleskinju kada sinovima govori da su one kurve, a isto bismo tako željeli točno saznati je li najstariji sin doista homoseksualac ili je vezu s homoseksualcem prihvatio kao privremeni izlaz iz teške situacije.

Janko Heidl



Istok je istočno

KUĆA DEBELE MAME / BIG MOMMA'S HOUSE

SAD, 2000. — pr. Twentieth Century Fox, Friendly Productions, New Regency Pictures, Runteldat Entertainment, Taurus Film, David T. Friendly, Michael Green, kpr. Peaches Davis, David Higgins, Aaron Ray, izv. pr. Jeff Kwatinetz, Martin Lawrence, Rodney M. Liber, Arnon Milchan. — sc. Darryl Quarles, Don Rhymer, r. Raja Gosnell, d. f. Michael D. O'Shea, mt. Kent Beyda, Bruce Green. — gl. Richard Gibbs, sgf. Craig Stearns, kgf. Francine Jamison-Tanchuck. — ul. Martin Lawrence, Nia Long, Paul Giamatti, Jascha Washington, Terrence Dashon Howard, Anthony Anderson, Ella Mitchell, Carl Wright. — 98 minuta. — distr. Continental film.

Redatelj *Kuće debele mame* Raja Gosnell specijalizirao se za komediju i kao montažer (*Zgodna žena*, *Sam u kući*, *Gospođa Doubtfire*), a potom i kao redatelj (*Sam u kući 3*, *Nikada se nisam poljubila*), te su njegove sposobnosti u preciznom oblikovanju brzog ritma i stvaranju komičnih efekata montažnim isprepletanjem nekoliko raznorodnih situacija vjerojatno bile razlogom da je jedan od najpopularnijih američkih tamnoputih komičara Martin Lawrence želio da on režira ovu komediju temeljenu na prerusavanju kojom bi učvrstio svoj prestiž povećanjem raspona uloga koje je sposoban tumačiti.

Lawrence glumi agenta FBI-a koji nije u milosti svojih šefova, te stoga u slučaju pljačkaša banke i ubojice koji je pobjegao iz zatvora, dobiva zadatak da nadzire kuću Debele Mame, bake bivše djevojke tog pljačkaša. Postoji, doduše ne baš velika, mogućnost da ta djevojka (sad već samohrana majka simpatičnog i inteligentnog dječaka) zna gdje je novac koji nakon pljačke nije pronađen i da će ona otići do svoje bake, te da će je tamo ubojica potražiti. No, u tom trenutku Debeli Mama odlazi na put i da FBI-eva zamisao ne bi propala agent se u nju poreruši, te ta nategnuta situacija u kojoj on mora obavljati sve ono što Mama radi od kuhanja specijaliteta (o kojem nema pojma) do porođajstva (o čemu zna još manje) postaje izvorom komičnih događanja, dodatno zakompliciranih agentovim zaljubljuivanjem u djevojku. I redatelj i glavni glumac nerijetko uspješno savladaju zamršene situacije, ostvarujući i nekoliko izrazito efektnih sekvenci, no mješavina duho-



Kuća debele mame

vitih dijaloga, komedije zablude, ali i ponekih sentimentalnih prizora s nemalim brojem scene vulgarnog humora (koji u američkoj komediji posljednjih godina osvaja sve više mjesta), utemeljena na ne baš uvjerljivoj priči, može u potpunosti zadovoljiti tek nekritične ljubitelje smijeha po svaku cijenu.

Tomislav Kurelec

KUĆA STRAHA / HOUSE ON HAUNTED HILL

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Dark Castle Entertainment, Robert Zemeckis, Gilbert Adler, Joel Silver, kpr. Terry Castle, izv. pr. Dan Crachiolu, Steve Richards. — sc. Dick Beebe, r. William Malone, d. f. Rick Bota, mt. Anthony Adler. — gl. Don Davis, sgf. David F. Klassen, kgf. Ha Nguyen. — ul. Geoffrey Rush, Famke Janssen, Taye Diggs, Peter Gallagher, Chris Kattan, Ali Larter, Bridgette Wilson, Max Perlich. — 96 minuta. — distr. Discovery.

Šestero stranaca dobiva misteriozan poziv da ukoliko provedu noć u ozlo-



Kuća straha

glašenom dvorcu, ujutro dobivaju kao nagradu ček od milijun dolara. Naravno, zoru moraju dočekati živi. Jedan po jedan, gosti i domaćini, počinju misteriozno nestajati.

Ako vam ovo zvuči kao neka prastara horor premisa onda ste u pravu. Riječ je o preradi poznatog filma Williama Castlea iz 1958. Kada ovaj žanr dobiva novo ruho na kraju stoljeća, protkano komedijom, groteskom, i pseudodokumentarizmom ovaj se film pak pokušava vratiti otkuda je sve to počelo. Računica se može svesti na to da bi se ljudi ipak možda trebali podsjetiti kako je sve počelo. Možda, ali ne uz ovaj film jer ako se ovo može nazvati i 'furka' na žanr, onda se sigurno ne može nazvati dobrim filmom. Bit ćete prestrašeni, ali i ljuti jer ste dva sata mogli potrošiti mnogo korisnije, recimo gledajući original. On bi vam samo potvrdio da neke stvari ipak stare i gube smisao. *Kuća* je film strave koji je baš ono što ste vjerojatno i pomislili na početku teksta: krv i vrištanje. Poštena trgovina za sve kojima se to sviđa.

Martin Milinković

KUĆNA PRAVILA / THE CIDER HOUSE RULES

SAD, 1999. — pr. Miramax films, Film Colony, Richard N. Gladstein, kpr. Alan C. Blomquist, Leslie Holleran, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Bobby Cohen, Meryl Poster. — sc. John Irving pre-

ma vlastitom romanu, r. Lasse Hallström, d. f. Oliver Stapleton, mt. Lisa Zeno Churgin. — gl. Rachel Portman, sgf. David Gropman, kgf. Renée Ehrlich Kalfus. — ul. Tobey Maguire, Charlize Theron, Delroy Lindo, Paul Rudd, Michael Caine, Jane Alexander, Kathy Baker, Kieran Culkin. — 125 minuta. — distr. UCD.

Dok je Kevin Smith u svojoj *Dogmi* demonstrirao želju za otvorenim i intenzivnom provokativnošću i subverzivnošću, koja je u konačnoj realizaciji malo koga mogla impresionirati, Lasse Hallström i John Irving kreirali su znatno suptilniji film, čije provokativno-subverzivne žalce znatan dio kritike nije u pravoj mjeri zapazio. Njihovo je ostvarenje doista vrlo zanimljivo koncipirano — posve je intonirano u sentimentalnom ključu, na način koji može prizvati Johna Forda ili Disneyjeve produkcije, ali motivi kojima se bavi i poruke koje nenametljivo odašilje zapravo su anaroidni. Hallström je s fasciniranim osjećajem za *spajanje nespojivog*, lakonskom lakoćom uravnotežio *podoban* tonalitet i subverzivne začine, a to su u ovom slučaju abortus, preljub, incest i narkomanska ovisnost.

Film (temeljen na Irvingovu romanu i scenariju), vremenski smješten u 1943. godinu, pripovijeda priču o mladiću Homeru Wellsu (izvršni Maguire) koji je odrastao u sirotištu koje vodi doktor Larch (vrlo dobri, Oscarom nagrađeni Caine), dobrodušni, o eteru ovisni zagovornik i provoditelj (stručno obavljenog) abortusa, u kojem vidi spas za mnoge nesretne djevojke kojima odlazak nekompetentnim vršiteljima pobačaja često ovisi život. Doktor Larch planira da ga iznimno nadareni Homer, kojem je prenio svoja liječnička znanja, naslijedi na mjestu upravitelja sirotišta, no Homer želi živjeti vlastiti život, bez tuđih sugestija i usmjeravanja. Stoga napusti sirotište s lijepom i nadasve svježom i erotičnom Candy (zanosna Theron), emancipiranom djevojkom nakovršane zlatne kose, i njezinim dečkom, simpatičnim čašnikom Wallyjem (vrlo dobri Rudd), koji uskoro ode u rat. Homer i Candy se vremenom zbliže i zaljube te erotski znatno iskusnija Candy uvede Homera u svijet tzv. čulne ljubavi, podarivši mu svoje prekrasno tijelo. Homer zarađuje kao berač jabuka na imanju Wallyjeve maj-



Kućna pravila

ke i tamo upozna ostale berače, sezonske radnike, odreda crnce i Meksikanke, s kojima se sprijatelji. Njihov je predvodnik stameni g. Rose (pouzdan Lindo), koji, kako će Homer i Candy kasnije otkriti, održava seksualne odnose sa svojom zgodnom kćerkom Rose Rose (pop zvijezda Badu u solidnoj izvedbi) pa ona začne dijete. Nesretna djevojka ne zna što bi, ali pomaže joj Homer i, premda protivnik abortusa, napravi pobačaj. Ubrzo Rose Rose pobjegne s imanja smrtno ranivši oca koji joj je na samrti oprostio taj čin i poručio Homeru da policiji ispriča kako se je sam ubio. Nešto kasnije na imanje se vraća paralizirani Wally o kojem Candy, koja ga i dalje voli, preuzima brigu, a Homer odlazi svom pravom domu, u sirotište, i preuzima brigu o njemu jer je dr. Larcher umro. Tu ga čeka i njegova buduća ljubav, nestašna tinejdžerka, koja je odavno bacila oko na nj.

Iznimno se rijetko susreće tzv. ozbiljan film (odnosno narativno djelo uopće) koji barata incestom, ubojstvom, pobačajima, preljubom, a da su ti motivi smješteni u sentimentalno, gotovo šećerno oblikovno-tematsko okružje (odličan primjer daje mu briljantna Stapletonova fotografija s fascinantnom uporabom svjetlosnih učinaka i boja) koje ni najmanje ne narušavaju. Poenta je filma da sve te *grješne* stvari čine ljudi dominantno čista i dobra srca, ne misleći zlo, štoviše motivirani plemenitim

osjećajima. Teško je zamisliti subverzivniji trenutak od onog kad g. Rose na Homerovu prijekornu konstataciju da spava sa svojom kćerkom odgovara: ali ja nju volim (ad lib). Umjesto da ga napadne verbalno i nožem (a u obojem je, kako se prethodno u filmu pokazalo, vješt), g. Rose Homeru skrušeno odgovara da održava seksualne odnose s kćerkom jer ju voli, a gledatelju postaje jasno da je to zaista tako. G. Rose zna da to što čini nije baš pravo, vjerojatno ne zato što incest nije društveno prihvaćen, a još manje što je zakonski kažnjiv, nego stoga što vidi da mu voljena kći zbog toga pati; međutim njemu je isto tako evidentno da njegove incestuozne sklonosti ne mogu biti ni sasvim pogrešne jer su motivirane ljubavlju i to ga djelomično iskupljuje; na kraju te priče, kad na smrt izbojeni g. Rose poručuje Homeru da zaštiti njegovu kćer pred zakonom, tako da slaže da se sam ubio, a ne da ga je ona ubila, on se iskupljuje u još većoj mjeri i zasigurno ostavlja u gledateljima i pozitivan trag.

Kad je incest pokazan s razumijevanjem i čovjek koji ga je provodio s određenom simpatijom, onda nije ni malo čudno da se blažim slučajevima pobačaja, a pogotovo preljuba i ovisnosti pristupilo afirmativno. Ako netko ne želi dijete, a slučajno mu se dogodilo — zašto bi ga morao imati? Ukoliko pak neželjena trudnoća može dovesti do smrtonosnih komplikacija,

onda je pobačaj sasvim legitimna terapija — poručuju autori filma. Ovisnost o eteru? Pa nije dobra kao ni bilo koja ovisnost, ali zar tu slabost treba pribijati na stup srama? Pa sami siročići objašnjavaju jedan drugome da njihov omiljeni doktor pribjegava narkotiku jer inače ne bi mogao zaspati. Preljub? Dvoje se mladih, erotski međusobno poticajnih ljudi našlo zajedno i što može biti loše u tome ako se prepuste svojim iskrenim osjećajima? Uostalom preljubna djevojka iz srca nikad nije izbrisala *službenog* dragog i kad se on bolestan vratio tražeći u njoj oslonac, ona mu ga svesrdno pruži. Kao što učesniku preljuba (Homeru) nije na kraj pameti, iako mu nije svejedno, da zbog toga stvara scene. Sve su to staloženi, emocionalno topli ljudi koji se međusobno razumiju i pomažu.

Protagonisti filma su dakle osobe pozitivne emocionalnosti koje slijede svoje srce i ravnaju se prema njegovim zakonima, a ne prema izvanjskim kanonima. Naslov filma upućuje na propise koje je prije mnogo godina tadašnji vlasnik imanja s jabukama odredio svojim beračima, a kojeg sadašnji nadničari sasvim ignoriraju; isprva jer ne znaju čitati, a potom, kad im ih Homer pročita, zato što su im apsurdna, ne vide u njima nikakav smisao. Nenad Polimac ta je pravila protumačio »Nacionalu« kao metaforu deset Božjih zapovijedi, no ona zapravo upućuju na bilo koje zakone i propise koje netko izvan njega samog nameće čovjeku pojedincu i koja proturječe njegovu biću — bio to drugi pojedinac, skupina, nebeski autoritet ili država. Napose država, jer sam dr. Larch dvaput će ju tijekom filma mirne duše prevariti. Prvi put kad lažira Homerov srčani nalaz kako mladić ne bi morao ići u vojsku odnosno rat, drugi kad mu falsificira liječniku diplomu na osnovi koje ga Homer može naslijediti na mjestu upravitelja sirotišta.

Kućna pravila doista su izniman film. Istodobno konzervativna oda obitelji shvaćena u širem smislu kao zajednica ljudi srodnih duša (kao prilog konzervativnosti može se shvatiti i činjenica da će Homer svoju idealnu partnericu očito pronaći u djevojci koja je nešto mlađa, neiskusnija i tjelesno krhkija od njega te svoju neopornu privlačnost ne temelji na tzv. standardnoj ljepoti

čime mu je komplementarna, za razliku od nešto starije i iskusnije Candy koja mu po tradicionalnim mjerilima ni vizualno nije savršen par, jer je viša i daleko ljepša od njega; također se i smrt dr. Larcha i g. Rosea može shvatiti kao konzervativni autorski čin, tj. kao kazna za onaj tamniji psihički segment tih likova, jer je dr. Larch ipak odviše neskrupulozan u izvedbi pobačaja, odnosno čini ih kad god to netko od njega zatraži, a g. Rose je nanio trajne traume svojoj kćeri), i provokativna slobodarska metafora. Moglo bi se reći, John Ford i Luis Buñuel na jednom mjestu.

Damir Radić

MIFUNE / MIFUNES SIDSTE SANG

Danska, Švedska, 1999. — pr. Danmarks Radio, Nimbus Film, SVT Drama, Zentropa Entertainments, Birgitte Hald, Morten Kaufmann. — sc. Anders Thomas Jensen, Søren Kragh-Jacobsen, r. Søren Kragh-Jacobsen, d. f. Anthony Dod Mantle, mt. Valdis Oskarsdottir. — gl. Thor Backhausen, Karl Bille, Christian Sievert. — ul. Iben Hjejle, Anders W. Berthelsen, Jesper Asholt, Emil Tarding, Anders Hove, Sofie Grabol, Paprika Steen, Mette Bratlann. — 98 minuta. — distr. Discovery.

Mifune Sorena Kragha-Jacobsena treći je film napravljen po pravilima Dogme 95 i istodobno prvi i dosad jedini njezin film stigao na hrvatsko tržište. Dogma 95, dakle, konačno je s nama, ali ne u svom najrepresenzativnijem obliku. *Mifune* je slabiji film od prethodna dva, *Festen* T. Vinterberga i *Idioti* L. von Triera, i mnogo udaljeniji od osnovna Dogmina cilja.

Prije svega treba istaknuti da, unatoč tome što potpisnici manifesta Dogma 95 (uz spomenuta tri redatelja tu je i Kristian Levring koji je režirao četvrtu 'Dogmu' — *The King is Alive*) tvrde da se obvezatno moraju poštovati pravila ispisana u manifestu pod nazivom 'Zavjet čistoće', krajnji smisao ovog filmskog pokreta nije u striktnom poštovanju pravila (pravila su, ipak, više za budale nego za umjetnike) nego u težnji koju ističe tekst manifesta koji prati pravila — udaljiti se od formalističkih i tehnoloških aspekata koji dominiraju

modernim filmom i vratiti mu dojam neposrednosti, istinitosti i životnosti.

Zato *Mifune*, kao i ostali Dogmini filmovi, često voli zaobilaziti pravila. Dođue, Jacobsen ponosno tvrdi da je pravila rijetko iznevjeravao i to uvijek zbog objektivnih(?) okolnosti, ali zato on i ostali dogmaši (među kojima su uz četiri potpisnika manifesta i petnaest redatelja iz cijeloga svijeta koji su dosad napravili film po Dogminim pravilima) vrlo temeljito iskorištavaju službeni dogmaški izjavu da pravila ovise o osobnoj interpretaciji redatelja. Tako Jacobsen poštuje pravilo br. 2. (»zvuk se ne smije snimati odvojeno od slike i obrnuto«), ali ipak stvara glazbenu podlogu filma i to tako da iza kamere postavi orkestar koji izvodi *soundtrack* dok se scena snima!

Međutim bitniji od strogog poštivanja pravila jest dojam neposrednosti i životne neprirednosti kojem ova pravila i služe, a koji je u ovom filmu prilično iznevjeren, u stilskom i, ponajviše, u tematskom smislu. Naime, priča o mladoženji Krestenu, koji nakon prve bračne noći mora otići na rodno imanje koje nakon smrti oca ostaje napušteno, sadrži između ostalog Krestenov odnos s retardiranim bratom Rudom koji uskoro izaziva sućut i dragost, koliko u glavnom liku toliko i u gledatelju, te romantičnu vezu Krestena s prostitutkom Livom (Iben Hjejle koja se, zanimljivo, kasnije probila u Hollywoodu filmom *Dućan snova*) čije ispunjenje konstantno sprečava niz simpatičnih peripetija i prepreka. Usporedba ovog filma s filmovima *Kišni čovjek* i *Zgodna žena*, koju je napravio jedan američki kritičar, jest iskarikirana, ali ne i besmislena. Pritom treba istaknuti da manifest izričito nastupa protiv predvidljive dramaturgije, a jedno od pravila jest i pravilo br. 8: »Žanrovski film je neprihvatljiv« (žanrovsko je ovdje najviše sinonim za konvencije kojih u *Mifuneu*, vidjeli smo, ima prilično). Artificijelnost je uočljiva i u manjim sižejnim jedinicama filma, pa se tako mnoge sekvence sastoje od vidljivo namještenih slučajnosti poput one u kojoj Krestenova žena dolazi na imanje u točno nezgodnom trenutku. Filmom dominira opća stilska ušminkanost, koja je možda i postignuta poštujući Dogmina pravila, ali sigurno ne izgleda

kao da ih poštuje, što bi ipak trebalo biti najbitnije, zar ne?

Primjedbe o iznevjeravanju Dogme 95, međutim, ne znače da je *Mifune* loš film. On ne stvara dojam potresne ljudske i umjetničke autentičnosti kao prva dva manifestna filma i ostvarenje *Lomeći valove* L. von Triera, ali je za svoj soj (simpatične tragikomične sentimentalne priče iz života iznimno popularne po festivalima) ugodno osvježanje. Likovi su prilično uvjerljivi, a atmosfera, dobivena u isto vrijeme »prizemnom« i koloristički sugestivnom fotografijom, odgovara radnji koja balansira između neposrednog prikaza života i pravocrtanoga narativnog razvoja solidno uravnotežujući običnost života i neobičnost događaja. *Mifune* jest živi dokaz da je Dogma, slično kao seks i piz-za, dobra čak i kad je loša.

Juraj Kukoč

MISIJA NA MARS / MISSION TO MARS

SAD, 2000. — pr. Buena Vista, Touchstone Pictures, Jacobson Co., Tom Jacobson, kpr. David Goyer, Justis Greene, Jim Wedda, izv. pr. Sam Mercer. — sc. Jim Thomas, John Thomas, Graham Yost, r. Brian De Palma, d. f. Stephen H. Burum, mt. Paul Hirsch. — gl. Ennio Morricone, sgf. Ed Verreaux, kgf. Sanja Milkovic Hays. — ul. Gary Sinise, Tim Robbins, Don Cheadle, Connie Nielsen, Jerry O'Connell, Kim Delaney, Elise Neal, Peter Outerbridge. — 112 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Brian De Palma jedan je od najvećih inovatora u filmskoj povijesti i šire. Dok su se sveučilišni profesori bezuspješno trudili odgonetnuti sve intertekstualne slojeve T. S. Eliotove *Puste zemlje*, dok je Blaise Cendrars kao najstrožu tajnu skrivao činjenicu da je svoju zbirku pjesama *Kodak (Dokumentarni filmovi)* ostvario montažom fragmenta njemu omiljenog SF romana svog zaboravljenog prijatelja Gustava Le Rugea, De Palma je od sredine sedamdesetih nevjerojatnom, upravo postmodernističkom samosviješću, u vrijeme kad je taj termin još (uglavnom) bio nepoznanica, počeo otvoreno *prepisivati* filmove Alfreda Hitchcocka. Dakako, odmah je dočekan na nož kao puki imitator, a shvaćati su ga počeli



Misija na Mars

tek u osamdesetima, u trendovsko vrijeme postmodernističkog buma.

Najoriginalniji postmodernistički eksperimentator i inaugurator *razlikovne* postmodernističke poetike, De Palma i danas može ostati neshvaćen. Potvrđuje to njegov posljednji film *Misija na Mars*, kojeg je hrvatska kritika primila vrlo mlako, a američka sasjekla kao zadnje smeće. Što se zamjera filmu? Da je derivat raznih drugih filmova, da je sentimentalna, da ima grozno banalne dijaloge, da mu je glazbena pratnja (Ennio Morricone) neprimjerena, da su specijalni efekti na razini videoigrica, da barata ridikuloznom interpretacijom evolucijske teorije... Jesu li to utemeljeni prigovori? Nipošto. Danas apriorno zamjerati filmu *etimološku* neoriginalnost nije drugo do nevjerovatan anakronizam; kritike na račun sentimentalnosti i banalnosti (kojih uostalom u filmu ima neusporedivo manje nego što njegovi kritičari tvrde) nisu samo nevjerodostojne, nego upravo imbecilne kad dolaze od ljudi koji čitav život gledaju i slave holivudsku produkciju čiji su zaštitni znaci, među ostalim, sentimentalnost i banalnost; Morriconeova pak glazba nadahnuta je i izvanredno umjesna, specijalni efekti sasvim pristojne razine, a tumačilačka infantilnost porijekla života na Zemlji nije (bitno) nižeg stupnja negoli temeljne ideje mnogih drugih, uvažених SF filmova.

Misija na Mars, nadahnut spoj 2001. *Odiseje u svemiru*, *Bezdana*, *Bliskih susreta treće vrste* i Stevensonova *Otoka s blagom*, vrijedna je cjelina što se odlikuje nekim antologijskim sekvencama i prizorima kojima De Palma ponovo demonstrira da nije samo jak *konceptualist*, nego da posjeduje i iznimno uže režijsko umijeće. Altmanovska uvodna sekvenca piknika režirana je na način koji zasjenjuje slično koncipiranu, razvikanu uvodnu sekvencu Andersonova precijenjena *Kralja pornića*, scena u kojoj jedan od astronauta raskrvari dlan, a kapljice njegove krvi lebdeći odlaze prema stropu svemirskog broda čista je poezija, svi prizori s Timom Robbinsom i Connie Nielsen, napose onaj njihova beztežinskog plesa, briljantni su, a vrhunac je filma iznimno potresna sekvenca Robbinsova žrtvovanja za ostatak posade i uzaludan pokušaj Connie Nielsen i ostalih da ga spase, sekvenca koja apsolutno nadmašuje također izuzetne istovrsne prizore iz Cameronova *Bezdana*.

Ukratko, *Misija na Mars* još je jedan osobit film Briana De Palme iz onog *neautorskog* dijela njegova opusa (filmovi za koje nije sam pisao scenarij, a koji uvijek pretpostavljaju, u većoj ili manjoj mjeri, njegov najamnički položaj), znatno bolji od recimo razvikanih *Nedodirljivih* na kojima je surađivao s Davidom Mametom. Nedvojbeno, ri-

ječ je o jednom od vrhunaca ovogodišnjega domaćeg kino repertoara.

Damir Radić

MUZA / THE MUSE

SAD, 1999. — pr. October Films, Herb Nanas, izv. pr. Barry Berg. — sc. Albert Brooks, Monica McGowan Johnson, r. Albert Brooks, d. f. Thomas E. Ackerman, mt. Peter Teschner. — gl. Elton John, sgf. Dina Lipton, kgf. Betsy Cox, Emmanuel Ungaro. — ul. Sharon Stone, Albert Brooks, Jeff Bridges, Andie MacDowell, Steven Wright, Mark Feuerstein, Cybill Shepherd, Monica Mikala. — 97 minuta. — distr. Discovery.

Priču o scenaristu Stevenu Phillipsu, specijaliziranom za akcijske filmove, koji izlaz iz kreativne krize nalazi u uslugama prave pravcate muze, Albert Brooks razvija kroz dva ironijska modela. Jedan je usmjeren na prikaz društvene stvarnosti Hollywooda i pretvara se u satiru u kojoj Brooks ingeniozno prikazuje stopostotno materijalistički i utilitaristički usmjereni svijet u kojem je jedino producentsko načelo zarada, u kojem se vodi neprestana krvoločna bitka umjetnika za mjesto pod studijskim suncem i u čijoj hijerarhiji nakon jednog neuspjeha slavan i uspješan može postati marginalan i nezaposlen.



Muza

Drugi ironijski model usmjeren je na prikaz pojedinca umjetnika i nadovezuje se na onaj prvi, opisujući Stevena kao scenarista koji se spomenutoj situaciji prilagođava zanemarujući svoje osobno dostojanstvo zbog komercijalnog uspjeha i profesionalnog ugleda. Albert Brooks pri tom je tipično allenovski autoironičan — frustriranog i brbljavog, za uspjehom vapijućeg scenarista glumi sam Brooks, koji je, inače, scenarist svih svojih filmova.

Satirični model uspješan je i dominantan u uvodnim scenama. Jedna od njih jest i scena sastanka u restoranu u kojoj je na pronicljiv i duhovit način prikazano ponašanje ljigavog, oholog (i vrlo holivudski poročnog) producenta koji uvijenim, frazama nabijenim rječnikom, pokušava Brooksu dati do znanja da je ispaio iz utrke, jer su mu scenariji postali dosadni i publici neprivlačni. Taj lik izgleda kao istrnut iz *Premiere-a*, časopisa često usmjerenog na otkrivanje holivudskog licemjerja, u kojemu frustrirani scenaristi redovito pišu cinične članke naslova poput »Scenaristički vodič za borbu protiv producentova odbijanja i razumijevanje njegova govora« ili »Kako doći do producenta i uvaliti mu scenarij«.

Nakon podužeg uvoda, u drugoj trećini filma počinje zaplet. Naime, Stevenu njegov rođak ponudi spas u obliku muze Sarah (Sharon Stone) u čiju vjerodostojnost očajni scenarist bez mnogo oklijevanja povjeruje i odmah je unajmi plaćajući usluge njezine inspiracije ispunjavanjem njezinih najbizarnijih i najskupljih hirova (satirični žalac upućen razmaženim prohtjevima glumačkih zvijezda). Ovim prizorima Brooks aludira na narav Hollywooda kroz lik scenarista koji uspjeh u svom poslu ne zahvaljuje umjetničkom trudu u pisanju scenarija, već brizi za totalno stupidne i blesave prohtjeve njegove dobrotvorke, koja, po njegovu mišljenju, može zauzvrat svojim idejama osigurati njegovu radu tako potrebitu komercijalnu prođu.

Znače li ove primjedbe o katkad prilično uspjeloj ironičnoj strani djela da je *Muza* u cjelini uspješan film? Pa, ne baš. Naime, iako u početnih pola sata Brooks razmjerno uspješno razvija duhovit satiričan pogled na filmsku indu-

striju, kad priča treba krenuti, redatelj narativni koncept otkriva se kao krhak, repetitivan i — neinspiriran. Nastavak filma svodi se na sve manje smiješne, a sve više besmislene prikaze konstantnih pokušaja scenarista da udovolji muzi koja ga zauzvrat nagrađuje naletima inspiracije za pisanje blešavog scenarija čiji nas razvoj ni najmanje ne zanima. Ipak, ključna mana filma jest da nas isto toliko malo zanima i krajnja sudbina glavnog junaka, koji je više karikirano sredstvo za redateljeve satirične i samoironične pasaže nego punokrvan i izdiferenciran lik. Satirična komika bez osmišljavanja likova i cjeline ostavlja nas s dojmom prosječnog filma s nekoliko dobrih fora.

Juraj Kukoč

NAŠA PRIČA / THE STORY OF US

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Castle Rock Entertainment, Rob Reiner, Jessie Nelson, Alan Zweibel, izv. pr. Jeffrey Stott, Frank Capra III. — sc. Alan Zweibel, Jessie Nelson, r. Rob Reiner, d. f. Michael Chapman, mt. Robert Leighton, Alan Edward Bell. — gl. Eric Clapton, sgf. Lilly Kilvert, kgf. Shay Cunliffe. — ul. Michelle Pfeiffer, Bruce Willis, Rita Wilson, Julie Hagerty, Paul Reiser, Tim Matheson, Colleen Rennison, Jake Sandvig. — 95 minuta. — distr. InterCom Issa.

Rob Reiner slovio je za jednog od najzanimljivijih novoholivudskih filmaša u doba kada mu se rezime sastojao mahom od uradaka poput *This is Spinal Tap*, *The Sure Thing*, *Stand by Me* (*Ostani uz mene*) i *When Harry met Sally* (*Kada je Harry sreo Sally*). U devedesetima je ipak više bio poznat po urednim i gledljivim, no neinspirativnim ostvarenjima kao što su *Misery* i *Few Good Men* (*Malo dobrih ljudi*). Naša priča stoga je samo nastavak Reinerovih autorskih stranputica.

Istini za volju, *Naša priča* atmosferom se nastavlja na romantične komedije poput *Kada je Harry sreo Sally*. No, nekoć izvršno funkcionirajuća formula danas se pokazuje posve neuzbuđujućom. Ugodan za gledanje, Reinerov uradak se previše pouzda u osnove filmova koji su u posljednje vrijeme bili namijenjeni generaciji tridesetogodišnjaka. U njima je sve uredno posloženo,



Naša priča

no, dijalozi su vrlo kultivirani, ali su im zato junaci mediokriteti čije sudbine malo koga mogu zaintrigirati. Reiner se ponovno odlučio slikati na platnu smanjenih dimenzija, pa gledatelju ostaje stalan dojam praznine, odnosno nepostojanja pravog razloga za realizaciju ovako koncipirana projekta.

Ruku na srce, Reiner je imao prikrivenih ambicija prozboriti o razdoblju života koje romantične komedije obično ostavljaju netaknutim. Njegov film počinje tamo gdje slični uratci prestaju. Vrijeme poslije vjenčanja je prostor u kojem Reiner nastoji zboriti, čineći to preko dojmljivih, premda ponekad previše temeljitih i višeznačnih replika, nudeći pritom nekoliko doista zabavnih prizora. Ritam ponešto ometa stalno korištenje reminiscencija, ali se to ne pokazuje isuviše nametljivim, te pripovijedački tijek ostaje sažet. Jaku stranu *Naše priče*, pored glume Michelle Pfeiffer i Bruce Willisa predstavljaju sporedni karakteri, odreda fino profilirani ekscentrici, koji su najčešće nositelji humora u cijelom filmu.

U *Našoj priči* majstor se u uvjerljivom, nerijetko čak i vrlo zabavnom seciranju odnosa među spolovima pokazuje isuviše sklonim natuknicama iz njegovih prethodnih uradaka. Ipak, to je film koji će razočarati samo one filmofile koji se sjetno prisjećaju Reinerovih najboljih filmova.

Mario Sablić



Nemoguća misija 2

NEMOGUCA MISIJA 2 / MISSION: IMPOSSIBLE II

SAD, Njemačka, 2000. — pr. Paramount Pictures, MFP Munich Film Partners GmbH Co., MI2 Productions KG, Tom Cruise, Paula Wagner, izv. pr. Terence Chang, Paul Hitchcock. — sc. Robert Towne, r. John Woo, d. f. Jeffrey L. Kimball, mt. Christian Wagner, Steven Kemper. — gl. Hans Zimmer, sgf. Tom Sanders, kgf. Lizzy Gardiner. — ul. Tom Cruise, Doug Gray Scott, Thandie Newton, Ving Rhames, Richard Roxburgh, John Polson, Brendan Gleeson, Rade Sherbedgia. — 123 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Čini se kako je s *Nemogućom misijom* 2 John Woo konačno došao na svoje, a s njime i svi oni gledateljski i kritičarski fanovi koji su prije skoro deset godina s bujicom pohvala i usmenih mitova (*E tom Woo ti u svakom filmu glavni pozitivac i glavni negativac stave međusobno pištolj na sljepoočnicu*) dočekali prelazak Johna Wooa iz Hong Konga u holivudsko gatarbajterstvo. Ne bi, doduše, bilo pošteno reći kako su *Teška meta* i *Slomljena strijela* bili potpuno bezizražajna ostvarenja operirana od redateljskoga talenta (ono što je u njima vrijedilo, zasluga je Wooa), pogotovo se to ne može reći za *Face: Off* (gdje je zaplet čak i nadigrao redateljsko umijeće) — međutim sasvim je pošteno ustvrditi da je *Nemoguća misija* 2 u svakom svojem dijelcu jednostavno skrojena za Johna Wooa pa su široke filmske mase konačno dobile priliku upoznati *par excelance* demonstraciju Wooove redateljske virtuoznosti na-

značene u njegovim hongkonškim djelima, a djelomice opovrgnute tijekom njegove holivudske karijere.

Prije svega, John Woo je u potpunosti usvojio holivudsku pragmatičnu sintagmu o filmu kao zabavi, ali nije lice-mjeran i ne želi, čak ni stilistički, zavaravati i podcjenjivati gledatelja (pr)ocjenom kako radi nešto jako mudro i veliko. Upravo to potpisnik ovih redaka zamjera Brianu De Palmi i njegovoj prvoj *Nemogućoj misiji* koja je, valjda zahvaljujući pukoj De Palminoj prisutnosti, trebala biti nešto više od nove inačice Jamesa Bonda. Doduše, De Palma je neke dijelove u *Nemogućoj misiji* 1 režirao maestralno, ali ti dijelovi kao da su nesvjesno stršali iznad vrijednosti cjelokupnoga ostvarenja. John Woo u svojem je pristupu mnogo pošteniji pa nije nimalo čudno što je tek drugi nastavak *Nemoguća misija* proglašen Jamesom Bondom za 21. stoljeće.

Međutim Woo se u *Nemogućoj misiji* 2 ne dokazuje samo kao sjajan i vješt redatelj, nego istodobno i kao savršeni slikopisni estetičar, gramatičar i tehničar s golemim iskustvom prikupljanja filmskih pravila. Woo tako zna da današnji film, pogoto onaj akcijskoga žanra, istodobno mora biti suludo brz, u svakom trenutku zanimljiv i, što je jedno od najvažnijih odlika akcijskoga žanra — gledatelj se, bez obzira vjeruje li ili ne u filmska zbivanja, mora poistovjetiti s glavnim junakom. Woo tako na semantičkom planu miješa nezamjetne montažne rezove i očite rezove nalik onima u primitivnom filmu, kori-

sti smjene bezbroj obilježenih rakursa, upravo nevjerojatno pogađa kada, kako i koliko upotrijebiti neku stilsku figuru, a sve to čini da bi nam pokazao kako je filmsko prikazivanje iluzijsko, bez obzira koliko drugi mudroslovili o tome, ali se i u takvoj iluziji gledatelj može apsolutno poistovjetiti sa zbivanjima na platnu. Čitav niz gramatičkih filmskih pravila koja je u *Nemogućoj misiji* 2 ustanovio John Woo stavljaju njegovo redateljsko ime uz bok Jima Jarmuscha, Davida Lyncha, Clintu Eastwooda i Quentina Tarantina. Ma koliko se nekima takva ocjena činila boguhulna, činjenica je kako Woo, uz spomenutu veliku četvoricu te pripadnike pozerske *Dogme*, u današnjem filmskom svijetu pripada među one koji pišu filmska pravila. Stoga ne budite blesavi i nemojte skok Toma Cruisea s gornje ravne stijene na donju ravnu stijenu popratiti riječima: *Ma, ne može to biti!* Budite upravo vi Tom Cruise! Konačno, priznajte onim u početku euforičnima, a kasnije apatičnim Wooovim fanovima kako su ipak bili u pravu.

Ivan Žaknić

NEPODNOŠLJIVI PRIJATELJI / FLAWLESS

SAD, 1999. — pr. Tribeca Productions, Jane Rosenthal, Joel Schumacher, kpr. Caroline Baron, Amy Sayre, izv. pr. Neil Machlis. — sc. i r. Joel Schumacher, d. f. Dedan Quinn, mt. Mark Stevens. — gl. Bruce Roberts, sgf. Jan Roelfs, kgf. Daniel Orlandi. — ul. Robert De Niro, Philip Seymour Hoffman, Barry Miller, Christopher Bauer, Skipp Sudduth, Wilson Jermaine Heredia, Nashom Benjamin, Scott Allen Cooper. — 112 minuta. — distr. BLITZ.



Nepodnošljivi prijatelji

NEŽENJA / THE BACHELOR

SAD, 1999. — pr. New Line Cinema, Lloyd Segan Company, George Street Pictures, Lloyd Segan, Bing Howenstein, kpr. Leon Dudoir, Stephen Hollock, izv. pr. Michael De Luca, Chris O'Donnell, Donna Langley. — sc. Steve Cohen prema komadu Seven Chances Roia Coopera Megruea, r. Gary Sinyor, d. f. Simon Archer, mt. Robert Reitano. — gl. David A. Hughes, John Murphy, sgf. Craig Stearns, kgf. Terry Dresbach. — ul. Chris O'Donnell, Renée Zellweger, Hal Holbrook, James Cromwell, Artie Lange, Edward Asner, Marley Shelton, Sarah Silverman. — 102 minute. — distr. Discovery.

● starjeli bogataš umire i ostavlja sto dvadeset milijuna dolara u nasljedstvo neoženjenom unuku, ali pod uvjetom da se ovaj oženi do svog 33. rođendana. Kako unuk (Chris O'Donnell) upravo treba napuniti spomenute godine ostaje mu svega dvadeset četiri sata da pronade ženu života ili će ostati bez golemog nasljedstva. Situacija se dodatno zakomplicira kada mu prijatelji odluče pomoći pa u novinama objavljuju oglas što izaziva pravi stampedo zainteresiranih udavača.

Film relativno nepoznatog redatelja Garya Sinyora nije se baš proslavio u američkim kinima, ali, s ozbirom na slabiji kinorepertoar u ljetnim mjesecima, riječ je o sasvim simpatičnom i gledljivom djelu. Ova duhovita komedija zapravo je moderna verzija klasika



Obitelj Kremenko — avanture u Rock Vegasu

Bustera Keatona iz 1925. godine s ponešto izmijenjenom pričom. Nova verzija plijeni nepretencioznošću i lepršavošću i upravo su to najveće kvalitete Sinyorova filma.

Iako ritam filma ponekad šepa, a šale povremeno pucaju u prazno, u cjelini je riječ o veselom filmu koji nema drugih ambicija nego zabaviti, u čemu dobrim dijelom i uspijeva. To što ćete film zaboraviti odmah po izlasku iz kinodvorane i nije tolika tragedija, ako je prije te amnezije slijedilo devedesetak minuta pristojne zabave.

Denis Vukoja

OBITELJ KREMENKO — AVANTURE U ROCK VEGASU / THE FLINTSTONES IN VIVA LAS VEGAS

SAD, 2000. — pr. Universal Pictures, Hanna-Barbera / Amblin Entertainment, Bruce Cohen, kpr. Bart Brown, izv. pr. William Hanna, Joseph Barbera, Dennis E. Jones. — sc. Deborah Kaplan, Harry Elfont, Jim Cash, Jack Epps Jr., r. Brian Levant, d. f. Jamie Anderson, mt. Kent Beyda. — gl. David Newman, sgf. Christopher Burian-Mohr, kgf. Robert Turturice. — ul. Mark Addy, Stephen Baldwin, Kristen Johnston, Jane Krakowski, Thomas Gibson, Alan Cumming, Harvey Korman, Joan Collins. — 90 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

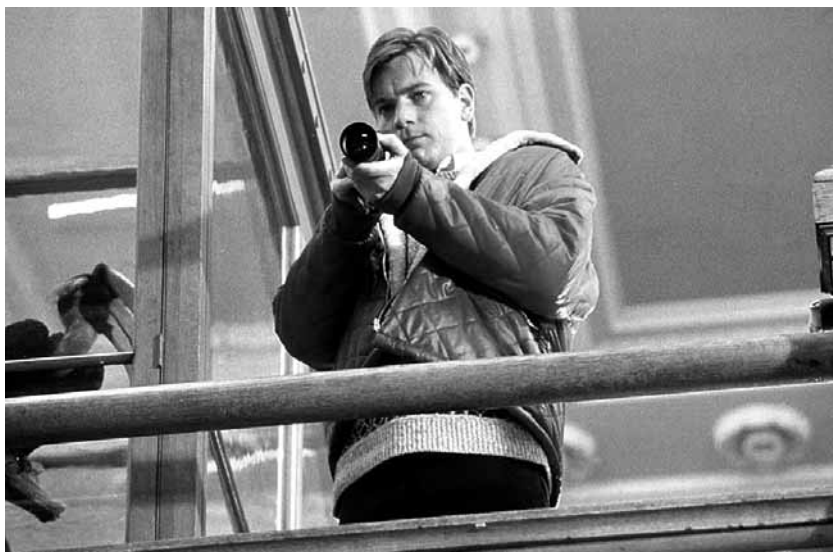
Poklonici izvornog animiranog serijala o obitelji Kremenko nisu bili odviše oduševljeni prvim igranim djelom. Ni drugi film nije ništa bolji. Zamjerke se ne mogu uputiti luksuznoj produkciji i vrlo dobrim specijalnim efektima, ali baš poput prvog uratka, i ovaj, s potpisom Briana Levanta, ne ostavlja bez daha.

Radnja Levantova uratka smještena je nešto prije one u prvom filmu. Dapače, čak je i glumačka postava različita, što će unekoliko zbuniti gledatelje, a dosta njih i razočarati. Teško je zamijeniti Ricka Moranisa i Johna Goodmana.

Viva Rock Vegas, također, daleko je slabiji film od izvornog, također ne odvi-



Neženja



Oko špijuna

še dojmljivog. Ponuđeni gegovi najčešće nisu smiješni, a devedeset minuta trajanja će vam se učiniti mnogo dužim. Zaplet je nezahtjevan, a cjelina je miljama daleko od ugođaja animiranog serijala Hannah i Barbere. Jedini korak naprijed napravljen je na području filmskog dizajna, koji je zapravo jedini čimbenik s korijenima u originalnim crtićima. Vjerovali ili ne, čak su i likovi posve nezanimljivi, pa je vizualni izgled jedini razlog za gledanje ovog filma.

Stoga, ukoliko ste poklonici izvornih crtića, ili vam se barem dopao prvi film, *Viva Rock Vegas* bi ipak trebali zaobići.

Mario Sablić

OKO ŠPIJUNA / EYE OF THE BEHOLDER

Kanada, Velika Britanija, SAD, Australija, 1998., — pr. Behaviour Worldwide, Village Roadshow-Ambrose Film Partnership, Hit&Run / Filmline International, Tony Smith, Nicolas Clermont, kpr. Al Clark, izv. pr. Hilary Shor, Mark Damon. — sc. Stephen Elliott prema romanu Marca Behma, r. Stephen Elliott, d. f. Guy Dufaux, mt. Sue Blainey. — gl. Marius De Vries, sgf. Jean-Baptiste Tard, kgf. Lizzy Gardiner. — ul. Ewan McGregor, Ashley Judd, Patrick Bergin, k. d. Lang, Jason Priestley, Genevieve Bujold, Anne-Marie Brown, Kaitlin Brown. — 109 minuta. — distr. Europa film i video.

SStephen Elliott, australski filmaš, debitirao je početkom devedesetih stiliziranim filmom *Podvale* u kojem je glavnu ulogu tumačila pop-zvijezda Phil Collins. Ta urnebesno zabavna kriminalistička komedija dala je naslutiti kako je Elliott nova nada australskog filma, a on je to potvrdio i svojim sljedećim filmom. Opet je bila riječ o visoko stiliziranu djelu u kojem je Elliott demonstrirao sklonost prema pomaknutim i otkačenim djelima. *Priscilla, kraljica pustinje* svidjela se kritičarima više od uzbudljivog prvijenca. Istina zamjerali su mu zapostavljanje vođenja priče i karakterizaciju likova na uštrb vizualne ušminkanosti, ali ipak radilo se o dobrim ostvarenjima. To je bilo dovoljno da holivudski producenti bace oko na darovitog filmaša pa je njegovo treće djelo nastalo u australsko-američkoj produkciji i kvalitetom zaostaje za radovima snimljenim u okviru austral-skih studija.

Posljednje Elliottovo ostvarenje u potpunosti je snimljeno u američkoj produkciji, u njemu nastupaju poznata glumačka imena i, pogađate, riječ je o njegovu najlošijem ostvarenju. Naprosto je nevjerovatno da je isti redatelj potpisao režiju svih spomenutih filmova jer u *Oči špijuna* gotovo ništa ne funkcionira onako kako bi trebalo. *Oči špijuna* su iritantno pretenciozan i smrtno ozbiljan triler u kojem je teško pronaći nešto što bi bilo zanimljivo gledatelji-

ma. Scenarij je šupalj i čini se nezavršen, glumačka podjela nesporetna, pa su Ewan McGregor i Ashley Judd krajnje neuvjereni, a ni vizualna strana filma ne doseže kvalitetu ranijih Elliottovih uradaka. K tome, Elliott je pokazao da se uopće ne snalazi na terenu izvan okvira komedije, te gotovo uopće ne poznaje osnovna pravila i obrasce triler-a. Krajnje nepotreban film.

Denis Vukoja

OLUJA SVIH OLUJA / THE PERFECT STORM

SAD, 2000. — pr. Warner Bros., Baltimore Spring Creek Productions, Radiant Productions, Gail Katz, Wolfgang Petersen, Paula Weinstein, izv. pr. Duncan Henderson, Barry Levinson. — sc. Bill Wittliff prema romanu Sebastiana Jungera, r. Wolfgang Petersen, d. f. John Seale, mt. Richard Francis-Bruce. — gl. James Horner, sgf. William Sandell, kgf. Erica Edell Phillips. — ul. George Clooney, Mark Wahlberg, Diane Lane, Karen Allen, William Fichtner, Bob Gunton, Mary Elizabeth Mastrantonio, John C. Reilly. — 129 minuta. — distr. InterCom Issa.

Jedan od prvaka pametnog holivudskog visokobudžetnog razbibriznog spektakla Wolfgang Petersen (zrakoplovni akcijski *Air Force One*, virusni akcijski *Izvan kontrole*) umjereno je razočarao ovim pomorskim akcijskim, snimljenim prema istinitu događaju u kojem su 1991. u neviđenoj oluji na Atlantiku, na brodu Andrea Gail stradali ribari američkog ribarskog mjesta Gloucester u Massachusettsu.

Razočarao je i mnogo toga dobrog neutralizirao golemom količinom loše patetike očitovane u silno povišenim tonovima dugotrajnih dočekivanja i ispraćaja ribara od najbližih, banalnom ljubavnom pričom između mladahnog Bobbyja Shatforda i zaručnice Chris (u lošoj izvedbi Diane Lane) koja čeznutljivo čeka na obali i uređuje stančić, te gotovo nepodnošljivim prizorom u kojemu se spomenuta Chris spomenutom Bobbyju javlja kao predsmrtna vizija. Za film ovakva podrijetla nepojmljivo grozan (i za gledatelja dekoncentrirajuć) maskerski posao odradila je osoba zadužena za umjetnu bradu Georgea Clooneyja.

Ima *Oluja* i odličnih sastojaka, ponajprije na području uvjerljivosti. Iznimnom autentičnošću odišu ribarsko mjestašće, prikaz ribarske ekonomije i život na ribarskom brodu, a podjednako slasni »dokumentarizam« uložen je događaje vezane uz helikoptersku spašiteljsku ekipu obalne straže, čime »nepotrebna« usporedna priča dobiva svoju vrijednost i razlog postojanja. Pohvalno je što na početku filma nema već obveznog klišeja »akcijskog prizora«, kao i to da junaci ne stradavaju jedan po jedan nego svi odjedanput. I, dakao, svaka pohvala onome zbog čega je film uopće napravljen, a to je uistinu uzbudljiva (i ne baš dugačka) središnja borba brodića s olujom, također nakrcana realističkim detaljima (izuzet ćemo landranje Georgea Clooneyja na željeznom stupu) kao što je dio u kojemu mornari uzaludno pokušavaju kapetanovu kabinu zaštititi teškim drvenim pločama koje vjetar odnosi kao da su od papira. Sjajan je i prizor samog završetka stradanja, kada shvaćamo da mladáhnome Bobbyju ništa ne pomaže činjenica da je jedini isplivao iz trupa potopljenog broda i postao točkica usred oceana kojoj nema spasa.

Povelik broj gledatelja požalio se na nedostatak barem djelomičnog happy enda. Ako uzmemo u obzir da su autori ionako napravili brojne ustupke pu-



Oluja svih oluja

blici, možemo zaključiti da preživljavanje nekih članova doista ne bi pokvarilo dojam.

Janko Heidl

PAKAO / INFERNO / COYOTE MOON

SAD, 1999. — pr. Lomax Productions, Long Road Productions, Jean-Claude Van Damme, Evzen Kolar, Lawrence Levy, kpr. Richard G. Murphy. — sc. Tom O'Rourke, r. John G. Avildsen, d. f. Ross A. Maehl, mt. J. Douglas Seelig. — sgf. Michael Novotny, kgf. Mayes C. Rubeo. — ul. Jean-Claude Van Damme,

Pat Morita, Danny Trejo, Gabrielle Fitzpatrick, Larry Drake, Vincent Schiavelli, Jaime Pressly, Ford Rainey. — 96 minuta. — distr. Blockbuster Home Video.

PATRIOT / THE PATRIOT

SAD, Njemačka, 2000. — pr. Columbia Pictures, Mutual Film Company, Centropolis Entertainment, Dean Devlin, Mark Gordon, Gary Levinsohn, kpr. Peter Winther, izv. pr. William Fay, Ute Emmerich, Roland Emmerich. — sc. Robert Rodat, r. Roland Emmerich, d. f. Caleb Deschanel, mt. David Brenner. — gl. John Williams, sgf. Kirk M. Petrucci, kgf. Deborah L. Scott. — ul. Mel Gibson, Heath Ledger, Joely Richardson, Jason Isaacs, Chris Cooper, Tchéky Karyo, René Auberjonois, Lisa Brenner. — 164 minute. — distr. Continental film.

Mnogo se prašine podiglo oko ovog filma. Od uvrijeđenih Afro-amerikanaca, preko šokiranih Engleza sve do bijesnih povjesničara. Sama priča odvija se iz tjedna u tjedan, stalno su izranjali likovi koji su se našli pogođeni filmom i imali nešto za primijetiti, ali nitko nije našao za shodno reći nešto i o samome filmu.

Patriot je film koji je razočarao na dvije razine. Prva je komercijalna, što je bilo primarni cilj. Iako je zabilježio pristojnu zaradu, sam projekt je poprilično neatraktivan i hladan, što se nije očekivalo od autora kakav je Emme-



Patriot

rich. Akcijske scene i ostali spektakularni prizori (ili barem oni koji su to trebali biti) ne nose u sebi ništa novog. Štoviše ispod su prosjeka spektakala 90-tih. Likovi su nezanimljivi, a posebno će biti odbojan ženskoj publici, jer žene se jedva i spominje u filmu.

Druga, kvalitativna razina, posebna je priča jer je film imao dobar scenarij i ostale preduvjetne za pristojni izgled, no sve je završilo vrlo loše. Priča je to o čovjeku koji ne ulazi u rat zbog vlastite koristi, već je na njega natjeran pogibijom sina.

Mogao je *Patriot* biti podjednako dobar koliko je ispaio loš u rukama nevještog redatelja. Umjesto analize ljudske slabosti, dobili smo patetični ep o nečemu i ničemu. Tome je pridonio i Mel Gibson petljajući se u izvršne odluke oko snimanja i produkcije, te je lik Benjamina Martina sveo na plošnog junčića.

Patriot je film koji nosi u sebi veliku dozu iskrenosti, no na žalost potpuno krivo ispričanu i prikazanu. Samim time je šteta veća jer je ovaj projekt imao sjajne predispozicije da bude veliki film, a dobili smo polukontroverzni, polupovijesni, poluspektakl. 'Mnogo buke ni za što' rekli bi stariji. 'Previše buke za veliku 'nulu', dodali bi mi.

Martin Milinković

RATNA PRAVILA / RULES OF ENGAGEMENT

SAD, 2000. — pr. Paramount Pictures, Seven Arts Pictures, Richard D. Zanuck / Scott Rudin production, MFP Munich Film Partners GmbH & Co., ROE Productions KG, Richard D. Zanuck, Scott Rudin, kpr. Arne L. Schmidt, izv. pr. Adam Schroeder, James Webb. — sc. Stephen Gaghan, r. William Friedkin, d. f. Nicola Pecorini, William A. Fraker, mt. Augie Hess. — gl. Mark Isham, sgf. Robert Laing, kgf. Gloria Gresham. — ul. Tommy Lee Jones, Samuel L. Jackson, Guy Pearce, Bruce Greenwood, Blair Underwood, Philip Baker Hall, Anne Archer, Ben Kingsley. — 127 minuta. — distr. BLITZ.

Ugledni mornarički časnik i vijetnamski veteran Childers (Samuel L. Jackson) u rutinskom postupku evakuiranja američkog veleposlanstva u jednoj od islamskih zemalja, izgubio je kontrolu nad operacijom i otvorio vatru

na nenaoružane demonstrante. Zbog napetih američko-jemenskih odnosa, kao i stanja u cijeloj regiji, slučaj treba zataškati ili sve prebaciti na leđa jednog, pa makar i nevinog čovjeka. Vojni sud trebao bi osuditi jednog od najistaknutijih ratnih veterana koji je cijeli svoj život posvetio upravo američkoj vojsci, a branit će ga njegov vijetnamski ratni drug (Tommy Lee Jones).

Dakle, riječ je o još jednoj sudskoj drami u kojoj se propituje način na koji funkcionira američki vojni sustav. Dvedesetih je na tu temu snimljeno pregršt filmova (poput *Malo dobrih ljudi* ili nedavno prikazivane *Generalove kćeri*). Očito Amerikanci ovu temu smatraju zanimljivom, i to iz više razloga. Prvo, to je istjerivanje pravde na čistu — prokazati krivice i osloboditi nevine, jedan je od gotovo fetišističkih lajtmotiva američkog filma. Pobjeđuje uvijek pravna država koja (poput one poslovične »nevidljive ruke«) bdije nad sigurnošću svojih građana. Drugi se motiv tiče samog vojnog sustava i jednostavnog vojnog modela u kojem je hijerarhija sve, a pojedinac ništa. Treći se razlog oslanja na ono vječno pitanje — može li netko u kriznim situacijama sam donositi odluke i zaobilaziti pravila, ako je to jedini način da se spase ljudski životi?

William Friedkin igrao je na sve tri karte, i mora se priznati, napravio solidan film. Kao iskusan redatelj, u stanju je jednostavno ispričati priču, akcijske prizore režirati pedantno i vizualno nenaometljivo, a prizore u sudnici snimiti kako se već inače snimaju sudske drame. No, problema ipak ima. Gledatelj ostaje prevaren nakon što shvati da je Childers nevin, iako mu je u tijeku filma sugerirano upravo obratno. Time se dramatski potencijal uvelike gubi, jer suosjećamo s optuženim časnikom vjerujući da ga njegov ratni kompanjon brani iz zahvalnosti jer mu je jednom davno spasio život. Osim toga, Friedkinov je prikaz demonstranata kao okorjelih islamskih fundamentalista i te kako simptomatičan za holivudski *mainstream*; patološki strah od terorizma koji je prisutan u mnogim američkim filmovima nije bitno različit od američke antikomunističke histerije pedesetih godina ovog stoljeća.

U tom smislu, Friedkin se pokazuje kao iskusan, ali i pomalo konzervativan redatelj. Za razliku od toliko hvaljene (po nekima i društveno-kritički intonirane) *Francuske veze*, te kontroverznog *Egzorcista*, redatelj je naposljetku snimio korektan sudski film kao svojevrsnu apologiju američkom vojnom sustavu u kojem je sve kako treba biti. Vjeru u taj sustav i (ratna) pravila na kojima on počiva remete tek političke makinacije (u ovom je filmu jedini zlikovac upravo političar). Kod Friedkina dakako nema dvojbe o tome — vojska je časna institucija, a politika je kurva. No, pravu bi stvar učinio da je Childersa prikazao uistinu odgovornim za masakr — mehanizmi zataškavanja (poput onih iz *Generalove kćeri*) donijeli bi veći dramatski potencijal, a moralka o tome kako je pojedinac tek beznačajni dio unutar sustava u kojem se greške ne događaju, imala bi daleko veću vrijednost od one filmsko-propedeutske. Bilo kako bilo, Friedkinu treba priznati dobar odabir teme, ali ne i njezina konačna realizacija.

Tonči Valentić

ROMANSA / ROMANCE

Francuska, 1999. — pr. Flach Film, La Sept Cinema, Jean Francois Lepetit, izv. pr. Catherine Jacques. — sc. i r. Catherine Breillat, d. f. Yorgos Arvanitis, mt. Agnes Guillemot. — gl. Raphael Tidas, DJ Valentin, sgf. Frederique Belvaux, kgf. Anne Dunford-Varenne. — ul. Caroline Trousselard, Thomas Sagamore Stevenin, Francois Berleand, Rocco Siffredi, Ashley Wanninger, Emma Colberti, Fabien de Jomaron, Reza Habouhossein. — 95 minuta. — distr. Premier Film.

U proizvodnji konverzacijskih ostvarenja s malo događaja i puno razgovora o osjećajima, stanjima i razmišljanjima junaka, običnih, uglavnom obrazovanih građana — francuski su sineasti nedostižno najbolji i najplodniji. I dok velemajstori poput Erica Rohmera unutar minimalističkih okvira ni iz čega stvaraju remek-djela, drugi, poput Catherine Breillat, simpatije sklonih »francuskom pridrkanju«, osvajaju samo načelnim pristupom, ali u principu — gnjave.

Početak *Romance* obećava. Nakon kratkog prizora u kojemu saznajemo da je junak maneken, ulazimo usred drame središnjeg para — njih dvoje sjede u kafiću na otvorenom, ona plače, razmjerno pristojno razgovaraju o nedostatku seksa u vezi, za što je kriv on. Rez, oni šeću kroz visoku travu na pješčanoj obali i nastavljaju razgovor. Plus pet. No, ostatak filma ne odvodi nas mnogo dalje. Ona želi da ju on ševi, on neće, pa ona traži fizičko zadovoljstvo s neznancima. U tome ne uživa ni ona, a ni gledateljstvo. Doduše, razmjerno je zanimljiv lik neugledna sredovječna ženskara kao i hladnokrvno snimljeni prizori u kojima taj veže našu seksa gladnu amebu. Ali, primjerice, nikada ne saznajemo što nju veže za njezina nevoljkog dečka — u braku nisu, a uočljive zajedničke točke nemaju (osim što su oboje antipatični i nezanimljivi). Otudjenje? I Antonioni se bavio slavnim otudjenjem, ali njegovi su likovi bili uvjerljivi i osjećajni, a njihovi su međusobni odnosi imali povijest, što je moglo zainteresirati. Junaci *Romance* nemaju ni odnos, ni povijest, a naša nas kvazifilozofkinja tijekom filma davi neuzbudljivim i neodlučnim razmišljanjima o tome što želi od muškarca. Pojednako se neodlučnom doima i autoric Catherine Breillat, a umjesto da usmjeri, još više zbunjuje neskrivenom završnom asocijacijom na Buñuelovu *Ljepoticu dana*. Nebo i zemlja.

A, provokativni porno sastojci? Svako su dobrodošli, jer gola tijela i spolni organi nedvojbeno su sastavni dio običnih priča o ljubavi i seksu običnih ljudi, no sami po sebi nipošto nisu dovoljan залог zanimljivosti, a još manje vrijednosti.

Janko Heidl

SAMO IGRA / ANY GIVEN SUNDAY

SAD, 1999. — pr. Warner Bros., Ixtlan / The Donners' Company, Lauren Shuler Donner, Dan Halsted, Clayton Townsend, kpr. Eric Hamburg, Jonathan Krauss, Richard Rutowski, izv. pr. Richard Donner, Oliver Stone. — sc. John Logan, Oliver Stone, r. Oliver Stone, d. f. Salvatore Totino, mt. Tom Norberg, Keith Salmon, Stuart Waks, Stuart Levy. — gl. Robbie Robertson, Paul Kelly, Richard Horowitz, sgf. Victor Kempster, kgf. Mary Zophres. — ul. Al

Pacino, Cameron Diaz, Dennis Quaid, James Woods, Jamie Foxx, LL Cool J, Matthew Modine, Charlton Heston. — 150 minuta. — distr. InterCom Issa.

Oliver Stone oduvijek je svojim filmskim radom htio kritički analizirati američku društvenu stvarnost ili povijest, zbog čega je i dobio nadimak savjest Amerike. Iz tog razloga filmovi su mu uvijek tematski iznimno sadržajni (ozbiljan i kritički pristup temi traži da ju se sagleda iz više kutova), a tematsku slojevitost redovno prati i stilsko bogatstvo. Samo što je tog bogatstva i slojevitosti u njegovim filmovima ponekad previše.

Samo igra, film o američkom nogometu, na prvi pogled ne izgleda toliko komplicirano. S jedne su strane ostarjeli trener sa staromodnom taktikom i ocali igrački as propalog kluba, a s druge propulzivna nova vlasnica i nova igračka zvijezda koji žele ponovno podići klub, ako treba i po cijenu izbacivanja prve dvojice.

Naravno, *Samo igra* nije samo to. Stone svojim filmom želi secirati narav američkog nogometa, iznutra i izvana. Brzinom munje izmjenjuju se scene (i kadrovi) koji naizmjenice stavljaju naglasak na okrutnost samih susreta (spektakularno dinamično raskadrirane scene utakmica, svake u svom ambijentu), reakciju publike, trenerovu taktiku, komentare medija, odnose među trenerom i igračima, odnose među trenerom i upravom, manipulirajuće odnose uprave prema igračima, spletkarenje u upravljanju klubom itd.

Iako ovi dijelovi uglavnom drže vodu, ponajviše zbog stilske dinamičnosti i maštovitosti kojom se uvjerljivo prikazuju mračne strane američkog nogometa i dominacije njegove društveno-ekonomske uloge nad sportskom, zbog opće pretrpanosti motivima mnogi značenjski rukavci filma ostaju neap-sorbirani, površni, dok cjelina pati. Ipak, totalna konfuzija nastaje kad Stone, uza sve nabrojene segmente, filmu pridoda i ton intimne drame čija je svrha, kroz izljeve emocija i iskrenosti *macho* igračina i beskrupuloznih poslovnih ljudi, istaknuti kontrast između osnovne ljudske emotivnosti i blagosti te bezosjećajnosti i beskrupuloznosti

koje diktiraju pravila igre. Ne moram reći koliko grozomorno i nejasno izgleda kad se tako nešto hoće na brzinu strpati u radnju uz još tisuće drugih motiva.

Još gori dojam ostavlja kraj filma u kojem iznenada svi problemi nestaju i sve kockice se slože. Mlada zvijezda odstaje od oholosti, a trener od tvrdoglavosti; svi se ujedine i tako združeni nekim čudom osvoje prvenstvo, a iskusni poznavatelj Stoneova stila zbunjeno zaključuje da je upravo odgledao film koji se svojim raspletom savršeno uklapa u *high concept* prosječnog ljigavog hollywoodskog filma koji glasi »sve je dobro što se dobro svrši«. Stoneu sigurno ni na kraj pameti nije bilo ostaviti takav dojam, ali ga je nadobudna i riskantna želja da u film, natrpan (i pretrpan) društvenom kritikom, ubaci intimne scene razgolićavanja duše dostojne filмова Mikea Leigha i kroz konačnu klupsku pobjedu pokaže veličanstvenu trijumfalnost kolektivnog duha, odvela u suprotnom smjeru od onoga kojim je namjeravao krenuti i još jednom pokazala kako ambicioznost i angažiranost svojom pretjeranošću mogu lako preći u nepredviđenu patetiku. Neostvarena Stoneova namjera, pak, vidljiva je u iznenadnoj ciničnosti samog završetka, koja, međutim, ni izblizu ne uspijeva neutralizirati zašeceranost raspleta, već samo pridonijeti dojmu nedosljednosti cjeline. *Samo igra* je, jednom rečenicom, film koji mnogo pruža, ali malo daje.

Juraj Kukoč

STIGMATA

SAD, 1999. — pr. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, PGM Entertainment, Frank Mancuso Jr. — sc. Tom Lazarus, Rick Ramage, r. Rupert Wainwright, d. f. Jeffrey L. Kimball, mt. Michael R. Miller, Michael J. Duthie. — gl. Billy Corgan, Elia Cmiral, sgf. Waldemar Kalinowski, kgf. Louise Frogley. — ul. Patricia Arquette, Gabriel Byrne, Jonathan Pryce, Nia Long, Enrico Colantoni, Dick Latessa, Thomas Kopache, Ann Cusack. — 102 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Stigmata se uvjetno može opisati kao *Egzorcist* u tehnološkom izdanju. Tehno u ovom slučaju znači ne samo inzistiranje na produkcijsko-tehničkim, vizualnim



Stigmata

aspektima tzv. videospotovske provenijencije, nego i na vrlo glasnim zvučnim efektima koji su s njima odlično povezani u funkciji stvaranja i osnaživanja jeze, pri čemu silovito energičnu vizualno-zvučnu kulisu logično upotpunjava i odgovarajući glazbeni odabir kao i ikonografija junakinje (uobičajeno glumački dobra, erotski privlačna i slatka Patricia Arquette koja utjelovljuje mladu frizerku Frenkie tehnopostpunkerskog modnog izričaja) te njezina radnog (alternativni salon ljepote u kojem se uz frizerske mogu dobiti i usluge tetoviranja i pirsinga) i prostora za dokolicu (disco klub alternativnog usmjerenja).

Što se pak tiče veze s Friedkinovim i Blattyjevim *Egzorcistom*, ona se sastoji u junakinjinjoj opsjednutosti nadnaravnim silama koje ju polako ali sigurno uništavaju. No scenaristi su smislili odmak kako ih valjda ne bi optužili za doslovno eksploatiranje klasika i kako bi iznenadili publiku, pa nije Sotona taj koji opsjeda jadnu djevojku, nego je to duh jednog pokojnog svećenika, »svetog čovjeka« — kako ga opisuje njegov kolega svećenik u standardno manirističnoj izvedbi Rade Šerbedžije. Riječ je o ocu Almeidi (Donner), koji je zajedno s dvojicom svojih suradnika bio preveo jedno kasno otkriveno evanđelje i došao do zaključka da ga je pisao sam Krist. Ključna je poruka tog evanđelja da je kraljevstvo Božje u čovjeku i oko njega, a ne u građevinama od drva i ka-

mena. Međutim službeni je Vatikan, kojeg u filmu predstavlja kardinal Houseman (Pryce), odlučio prikriti to otkriće, smatrajući da bi ono moglo kompromitirati autoritet katoličke crkve, tj. čitavu njezinu koncepciju sa svećeničkim staležom i sakramentima kao posrednicima između Boga i čovjeka. Stoga je Vatikan nepokornog Almeidu ekskomunicirao, no on je s drugog svijeta, posredstvom *glasnika*, tj. naše junakinje Frankie, odlučio progovoriti i svijetu obznaniti prevratničku poruku (sad koliko je ona prevratnička s obzirom na višestoljetno postojanje raznih protestantskih denominacija, pa čak i s obzirom na doktrinu same katoličke crkve koja stalno i istina ne osobito uvjerljivo pokušava pomiriti neposredan odnos svakog pojedinca i Svevišnjeg sa svojim dogmama koje joj osiguravaju povlašten status vrhovnog tumača Božje objave ostaje vrlo upitno, no za kvalitativne domete filma to i nije od presudnog značenja).

Postavlja se pritom neizbježno pitanje zašto je duh oca Almeide toliko agresivan, pun bijesa, zašto se on manifestira na isti bezobziran način kao i demoni, odnosno Sotona, zašto obznani da glasnik nije važan te je spreman u ime višeg cilja, tj. *poruke otkrivenja* žrtvovati jedan ljudski život? Je li to samo logična posljedica robovanja žanrovskim trikovima odnosno formulama po kojima gledatelja treba navoditi u pogrešnom smjeru, a onda ga senzacio-

nalno iznenaditi, ili ima tu i nečeg drugog? Ponajprije i ponajviše, kao što je rečeno, riječ je o pukoj želji za (jeftinim) zavodjenjem publike, ali na pamet mogu pasti i dodatna tumačenja. Otac Almeida očigledno je zamjena za Krista. Taj fiktivni lik može, a to je poželjno, biti jako provokativan (o čemu svjedoče snažni protesti protiv filma predstavnika katoličke crkve u Americi), ali nema, ili ne bi trebao imati onu težinu koju ima sam Krist, koja bi tvorcima filma moglo donijeti stvarne probleme, kakve je npr. imao Martin Scorsese s *Posljednjim Kristovim iskušenjem*. No vratimo se pitanju zašto otac Almeida nastupa neprimjereno bijesno za jednog »svetog« čovjeka. Paralela s Kristom može dati odgovor. I Krist je bio silno razljučen kako svjedoči (ako se dobro sjećam) jedno od četiri službeno priznata evanđelja, kad je na svetom mjestu jeruzalemskog hrama zatekao trgovce. Sin Božji, promicatelj mira i tolerancije, blagog Boga prepunog milosti, odjednom nastupa sa starozavjetnom ljutnjom i silovitošću te napada trgovce i tjera ih iz hrama. Za takav silovit, za njega posve neuobičajen postupak, Krist je morao imati snažnu motivaciju — oskvrnuće svetog mjesta najnižim materijalističkim interesima. Znači da i Almeida in silovit nastup mora imati odgovarajuću motivaciju i opravdanje, a to je vatikansko zatajenje izvorne Kristove riječi radi očuvanja vlastite moći, što je doista velik, s malo čim usporediv, grijeh.

Dakle Almeida je predstavljen kao naljučeni pravednik, što zaista ne opravdava njegovo mučenje i spremnost na žrtvovanje jadne Frankie (no tko zna, možda je on poput starozavjetnog Jahve bio spreman u zadnji čas spasiti nedužnu slatkicu, kao što je Jahve pošteđio Izaka), ali učinkovito ukazuje na razmjer grijeha katoličke crkve. Kad se ima u vidu da je tek aktualni papa priznao mnogobrojne grijehe i zločine Crkve i njezinih sljedbenika te zatražio za njih oprost, ali je pritom smislio upravo blasfemičnu *olakšavajuću okolnost*, naime da su ti grijesi i zločini počinjeni u ime istine (!?), čime nije izvršio samo logički salto mortale (kakve primjerice ima veze istrebljivanje čitavih naroda u srednjem vijeku — Bodrića, Ljutića, izvornih Prusa, ili spaljivanje nedužnih

žena i tzv. heretika — s istinom, tj. Božjom objavom i Kristovim naučavanjem), nego i po tko zna koji put potvrdio znakovit paralelizam kršćansko-katoličke i marksističko-komunističke doktrine i prakse (visoki cilj koji možda ne opravdava sredstva, ali ih čini razumljivima i svjedoči o *dobrim namjerama*), kad se dakle sve to ima u vidu onda antikatolički naboj ovog filma nije neshvatljiv i s te strane malo što mu mogu prigovoriti.

Kako pak stoje stvari s kvalitativnim dosezima *Stigmata*? Iz svega naprijed iznesenog vjerojatno je razvidna određena idejna infantilnost njezinih tvorca, a tome se mogu dodati neka sporna scenaristička mjesta (Almeidin duh opsjeda Frankie zato što je ona /slučajna/ posjednica njegove krunice, iz čega prozlaži da se Almeida ne bi ni manifestirao da krunica nije ukradena iz njegova lijesa, tj. da je s njom, kao što se trebalo dogoditi, pokopan, jer u tom slučaju nijedan drugi ljudski stvor s njom ne bi došao u kontakt koji bi omogućio manifestaciju svećenikova duha) i dramaturška neizbalansiranoost lika Frankieine najbolje prijateljice Donne (Long) i njezina odnosa s Frankie (u prvom dijelu filma Donna je vjerna Frankeina prijateljica koja joj pokušava pomoći, da bi kasnije posve nestala iz filma). No u cjelini to je korektan, lako gledljiv, odgovarajuće napet i jezovit filmić koji ispunjava svoju osnovnu namjenu — dva sata zabave za poklonike triler-horora, a i dobar dio ostalih interesenata.

Damir Radić

SVETI DIM / HOLY SMOKE

SAD, 1999. — pr. Miramax Films, Jan Chapman, izv. pr. Julie Goldstein, Mark Turnbull, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Anna Campion, Jane Campion, r. Jane Campion, d. f. Dion Beebe, mt. Veronika Jenet. — gl. Angelo Badalamenti, sgf. i kgf. Janet Patterson. — ul. Kate Winslet, Harvey Keitel, Pam Grier, Julie Hamilton, Tim Robertson, Sophie Lee, Daniel Wyllie, Paul Goddard. — 114 minuta. — distr. UCD.

Sedam godina nakon tankočutne, hipereemocionalne, tvrdoglave, istodobno nemoćne i okrutne, gluhonijeme



Sveti dim

Ade u *Pianu*, Jane Campion osmišljava Ruth (Kate Winslet), mladu Australku za koju vrijede gotovo iste karakterne crte. Međutim, Ruth nema svoj klavir koji bi njezin dragi prenio preko pola kontinenta pa svoju duhovnu ispraznost pokušava popuniti putovanjem u Indiju i susretom s tamošnjim guruom. Kršćanski svijet, međutim, slabo priznaje takvu vrstu prosvjetljenja pa, nakon povratka u australsku preriju, Ruthina obitelj poziva Amerikanca P. J. Watersa (Harvey Keitel) koji je dotad, povratio niz izgubljenih duša, pa bi, eto, trebao pomoći i Ruth. I tu dolazi do neke ljubavne kemije u kojoj mlada i putena Ruth (fantastično erotični nastup Winsletove) potpuno pomuti pamet ostarjelom opsjenaru, no i ona, zbunjena vlastitom ispraznošću, nešto počne osjećati, ali se na koncu, nakon malo ljubavnih zagrljaja, poljubaca i dodira, sve pretvara u jedno lijepo prijateljstvo. I tako Jane Campion u *Svetom dimu* uspijeva u pojedinim trenucima dosegnuti visine *Piana*, ali, bogami, i cijelu stvar srozati do kraja, a cijelo djelo balansira upravo između te dvije opreke zbog oprečnosti u uspješnosti karakterizacije dvaju glavnih likova koje su osmislili osobno Jane te njezina sestra Anne Campion.

Konkretizirajmo! Lik djevojke Ruth sjajno je napisan i prikazan upravo na onaj način na koji je Ada iz *Piana* bila sjajno osmišljen lik, prikazan postupkom koji je Jane Campion vrlo dobro

usvojila, a što je uvijek krasi velika redateljska imena — manje ili više. Sama Campion Ruthin je lik zamislila kao modernu Ivanu Orleansku koja je u jednom trenutku mala arogantna gadura, a u drugom najosjetljivije i najkrhkije zemaljsko biće pa u mnogo čemu podsjeća na klasičnu junakinju *screwball*-komedija, iako je ovdje naglasak, razumije se, znatno više dramski. No, jednako onako kako je glavnu junakinju suvereno provela kroz svoj film, Jane Campion je upropastila svoj glavni muški lik. P. J. Waters, doduše, u film ulazi urnebesno smiješnom scenom u zrakoplovnoj luci, no zatim ga očekuje trnovit put što su mu ga podjednako namijenile nepredvidljiva Ruth i redateljica Campion. Lik što ga rutinski tumači Harvey Keitel, prema zamisli sestara Campion, trebao je biti psihološki višeslojan barem poput njegove partnerice, ali je, bez obzira je li riječ o dijelovima kada je Waters stari pohotnik ili tek osjećajni starac, taj je lik istinska karikatura tako da je najbolji i najzanimljiviji upravo kada je karikaturalan, a to je na samom početku filma gdje Keitel, vjerovali ili ne, malo podsjeća na svoj lik Čistača iz *Pulp Fictiona*. Izvrsna je, naravno, i scena u kojoj Waters, potpuno izluđen Ruthinim ponašanjem, u suknji i našminkan tumara pustinjom, ali je to premalo da bi se izbjegao popriličan krah u Campioninu prikazivačkom svijetu muško-ženskih odnosa.



Šangajsko podne

Šteta, jer se Championova i u *Svetom dimu* na trenutke iskazuje kao jedna od najvažnijih filmskih imena onoga što je Hrvoje Turković nazvao *introvertnim autorizmom izražajnog tipa*, a njezina stilistička izražajnost nasuprot događajnoj minimalnosti, kao i naturalistički prikazi snimljeni s preciznom dozom mjere (poput scene u kojoj Ruth hoda gola i mokri i sama iznurena svojim unutrašnjim nemirom) sasvim su očiti i u *Svetom dimu*, u konačnici solidnim, ali za mnoge razočaravajućim filmom.

Ivan Žaknić

ŠANGAJSKO PODNE / SHANGHAI NOON

SAD, 2000. — pr. Touchstone Pictures, Roger Birnbaum Productions, Jackie Chan Films, Spyglass Entertainment, Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman, kpr. Jules Daly, Ned Dowd, izv. pr. Jackie Chan, Willie Chan, Solon So. — sc. Miles Millar, Alfred Gough, r. Tom Dey, d. f. Daniel Mindel, mt. Richard Chew. — gl. Randy Edelman, sgf. Peter J. Hampton, kgf. Joseph A. Porro. — ul. Jackie Chan, Owen Wilson, Lucy Liu, Brandon Merrill, Roger Yuan, Xander Berkeley, Guang Chu Rong, Walt Goggins. — 110 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Jackie Chan najbolji je isključivo u filmovima koji mu dopuštaju biti ono što jest, komedijaš izvanrednih tjelesnih sposobnosti, koji sam obavlja i te kako zahtjevne vratolomije. Njegovi filmovi realizirani u Hong Kongu, gdje je Chan apsolutnom zvijezdom, stoga su daleko impresivniji od onih na kojima on nastoji oformiti holivudsku karijeru.

Hollywood Chana silno želi prilagoditi svojim obrascima, pri čemu ga guši i ograničava. *Šangajsko podne* je zato djelo koje će tek djelomice razveseliti brojne Chanove poklonike.

Kao i obično, scenarij Chanovih filmova prepun je nelogičnosti i rupa kroz koje puše ozbiljan dramaturški propuh. Da je više glumčevih vratolomija i nadahnuto uprizorenih akcijskih prizora, nikome to ne bi smetalo. Chanovi štovalitelji ionako idu gledati njegove filmove samo s jednom namjerom. Oni žele vidjeti svojeg junaka u akcijskim prizorima, kada Chan genijalno mijenja namjenu predmeta iz svakodnevnog života, čineći to šarmantno, na gotovo busterkeatonovski način. Suzdržanost pri uprizoravanju takvih segmenata zasigurno ih neće baš oduševiti, kao što to neće napraviti ni odjavna špica. Ista je najčešće sastavljena od neuspjelih Chanovih vratolomija, te vrlo često ostavlja publiku široko otvorenih usta. U *Šangajskom podnevu* je ista više okrenuta njegovim nesigurnostima u izgovaranju nevješto napisanih replika.

Ipak, dobra je strana *Šangajskog podneva* činjenica da Chan ovdje nije prisiljen sekundirati nekom drugom komičaru, kao što je to bio slučaj u filmu *Rush Hour*. Njegov široki osmijeh i osobna karizma sigurno ga vodi kroz cjelinu čiji bi se zaplet najblaže mogao proglasiti djetinje simplificiranim.

Ukratko, *Šangajsko podne* je djelo za one koji Jackie Chana sagledavaju isključivo kroz njegove holivudske pokušaje. Iskusnijima ipak treba preporu-

čiti povratak Chanovim ponajboljim uratcima, poput *Policijske priče*.

Mario Sablić

TAJNO DRUŠTVO / THE SKULLS

SAD, 2000. — pr. Neal H. Moritz, John Pogue, kpr. Fred C. Caruso, izv. pr. Christopher Ball, Bruce Melton, Will Tyrer. — sc. John Pogue, r. Rob Cohen, d. f. Shane Hurlbut, mt. Peter Amundson, — gl. Randy Edelman, sgf. Bob Ziemicki, kgf. Marie-Sylvie Deveau. — ul. Joshua Jackson, Paul Walker, Hill Harper, Leslie Bibb, Christopher McDonald, Steve Harris, William Petersen, Craig T. Nelson. — 100 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Jedan od likova filma *Tajno društvo*, djevojka glavnog junaka, konstruirala je kompjutorski sustav koji sam na platnu proizvodi nasumične mrlje u stilu Jacksona Pollocka. Dijalog koji prati scenu u kojoj se promovira ovo čudo tehnike, i u kojemu ona postavlja pitanja poput »Tko je zapravo autor slike, stroj ili ja?«, a zatim sama i odgovara: »Možda je to kaos u čistoj formi«, treba shvatiti tek kao uobičajenu kvazifilozofsku dekoraciju, no bit ove scene sasvim je druge naravi. Računalo koje samo proizvodi umjetnička djela san je svakog holivudskog producenta, a film *Tajno društvo* jedan je od prvih eksperimenta ovom novom tehnologijom. Scenarij filma, naime, doima se kao da je nastao u računalu u koje je netko ubacio priče svih snimljenih trilera, a zatim ga programirao da iz njihovih motiva stvori sasvim novo djelo. Problem je, međutim, što je neusavršeni softver tek u eksperimentalnoj fazi pa su dramski motivi u filmu razbacani bez ikakvog reda i logike.

The Skulls, odnosno *Lubanje*, ime je tajnog društva koje djeluje na jednom američkom koledžu i doima se kao kombinacija masona, CIA-e i mladeži HDZ-a (samo što američke kolege imaju bolje ocjene). Društvo *The Skulls* iz filma očito je inspirirano pravim društvom *Skull and Bones* koje je osnovano prije dva stoljeća na Yaleu, a među njegovim članovima doista su bili i neki američki predsjednici, najpoznatiji su George W. Bush i njegov sin koji se baš sprema ući u Bijelu kuću.

Dakle, to tajno i elitno društvo k sebi privlači mlade i ambiciozne članove, a iz nekog razloga osobito su zagrizli za mladića Lukea, iako ovaj zapravo nema ni jednu ozbiljniju preporuku osim dobrog veslanja. Nakon smiješnog rituala inicijacije koji se događa u gotičkom ambijentu u kojem bi se grof Drakula osjećao kao kod kuće, mladog Lukea počinju mučiti moralne dvojbe. Njegov najbolji prijatelj ubijen je dok je njuškao po centrali *Lubanja*, a Luke sumnja na svog partnera iz *Lubanja*.

E sad, prepričavanje scenarija i ukazivanje na sve njegove stranputice nesumnjivo bi bilo jednako besmisleno i iritantno kao i sam film. Stoga, samo ukratko, baš kao što gledatelju nije jasno što su to *Lubanje* vidjele u Lukeu, tako nisu jasni ni svi Lukovi kasniji postupci, a finale ovog scenarijskog bujaštva je džentlmenški dvoboj pištoljima iz prošlog stoljeća usred nekog domjenka za članove *Lubanja*. Ako već objavite rat tako moćnoj organizaciji, onda je potrebno ipak malo više inteligencije nego što to sugerira zavaravanje prisluškivača pomoću tuša ili viteš-



Tajno društvo

ki izazov na dvoboj. No, upitna je i sama organizacija za koju jedan lik kaže da »ako je tajna i elitna, ne može biti dobra«. Ne razumijem kako neka organizacija može biti elitna ako u članstvo prima takve budalase kao što je naš glavni lik, a i tajnost je prilično upitna ako svi članovi na ručnom zglobu imaju utisnut žig *Lubanja*.

Ideja o studentskim tajnim društvima pristojan je potencijal za neki eksploa-

tacijski paranoidni triler, no u rukama opasnim virusom zaraženog scenarijskog kompjutora koji se potpisuje kao John Pogue i Roba Cohena, redatelja koji u filmografiji ima takve bedastoće kao što su *Svjetlost dana* i *Zmajev srce*, stvar se pretvara u čistu bedastoću.

Igor Tomljanović



Tigar traži obitelj



Tko je utopio Monu?

TIGAR TRAZI OBITELJ / THE TIGGER MOVIE

SAD, 2000. — pr. Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation, Cheryl Abood, — sc. i r. Jun Falkenstein, mt. Makoto Arai, Yasunori Hayama. — gl. Harry Gregson-Williams, sgf. Toby Bluth. — glasovi: Jim Cummings, Nikita Hopkins, Ken Sansom, John Fiedler, Peter Cullen, Andre Stojka, Kath Soucie, Tom Attenborough. — 77 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Popularne priče A. A. Milne a medvjediću Poohu, koje je ovaj smišljao za svog sina Christophera Robina, odavno su draškale šefove Disneyjevog studija pa su u više navrata snimili kratke televizijske crtiče koji su bili vrlo dobro prihvaćeni. Upravo stoga iznenađuje da je prvi animirani kinofilm inspiriran Milneovim pričama raden kao neka vrsta B projekta Disneyjevog studija, s budžetom manjim od uobičajenog, skromnom animacijom i bez glasovne podrške glumačkih zvijezda.

Veći problem tog filma ipak je u navedi Disneyjevog studija da svaki predložak ukalupi u svoje mnogo puta oprobane fabulativne obrasce. Iz šarolike galerije Milneovih likova, medvjedića Pooha, klokanice Kange i Rooa, prašćića, sove, zeca, magarca i tigra, za glavnog junaka izabran je ovaj potonji. Donekle razumljiva odluka, jer tigar je najšašaviji i, sa svojom sklonošću k ska-

kanju, najdinamičniji lik iz ove galerije. Milneove priče, zapravo kratke anegdote, nemaju potencijala za dugometražni film, no niti priča koju su u Disneyju smislili ne drži vodu. Tigrova spoznaja da je jedini tigar na svijetu i njegova potraga za obitelji, te konačno mirenje s činjenicom da su njegovi prijatelji zapravo njegova obitelj s dosta je napora razvučena na sat i petnaest. Crtež i animacija su korektni, no ništa više od toga, dok su glazbeni brojevi ispod Disneyjevog standarda. Ukratko, samo za djecu mlađu od 10 godina. Nezgoda je tek što djecu u toj dobi u kino moraju voditi roditelji, a njih *Tigar* zasigurno neće zabaviti.

Igor Tomljanović

TKO JE UTOPIO MONU? / DROWNING MONA

SAD — pr. Destination Films, Neverland Films / Jersey Shore, Al Corley, Bart Rosenblatt, Eugene Musso, izv. pr. Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, Jonathan Weisgal. — sc. Peter Steinfeld, r. Nick Gomez, d. f. Bruce Douglas Johnson, mt. Richard Pearson. — gl. Michael Tavera, sgf. Richard Toyon, kgf. Terry Dresbach. — ul. Danny DeVito, Bette Midler, Neve Campbell, Jamie Lee Curtis, Casey Affleck, William Fichtner, Marcus Thomas, Peter Dobson. — 95 minuta. — distr. Europa film.

TOČKOVI

Jugoslavija, 1999. — pr. Cinema Design Belgrade. — sc. i r. Đorđe Milosavljević, d. f. Dušan Ivanović, mt. Branka Ćeparac. — gl. Felix Lajko. — ul. Neda Arnerić, Svetozar Cvetković, Bogdan Diklić, Anica Dobra, Nikola Kojo, Milorad Mandić, Isidora Minić, Ljubiša Samardžić. — distr. Adria Art Artist 21.

Jedne kišne noći mladi se Nemanja zaputio iz Beograda u provincijski rodni gradić ne bi li od oca posudio nešto novca. Loše vrijeme, probušena automobilska guma i policijska blokada natjerali su ga da se skloni u motelu Točkovi na osami. Tu se našla grupica sumnjivaca koji misle da je Nemanja serijski ubojica za kojim traga policija. Spletom okolnosti — uz poštalicu »Nisam ubojica!« — Nemanja ih sve poubija.

Nakon šačice dobrih ili zanimljivih srpskih filmova, u hrvatska su kina počeli stizati loši i nezanimljivi. Najprije so-crealistička patetika *Nebeska udica*, a sada ova besmislica, redateljski prvi-jenac Đorđa Milosavljevića, scenarista spomenute *Udice*. Usmjerena na popu-lističku zabavu, krimi komedija nezgrapno i neodlučno spaja narodski humor i priproste ulične viceve s neuvjerljivim dodirima dramskoga. S većim dijelom malobrojnih likova scenarist nije znao što bi, pa ih je nemaštovito pretvorio u najelementarnije tipove (Neda Arnerić — pedantna učiteljica i sl.) i onda ih brzo poubijao, a kako uglavnom nisu imali što glumiti, i glumci su većinom loši. Uz to, kruta režija do kraja upropaštava slabe potencijale sadržaja koji bi u najboljoj varijanti bio bijedna inačica nečega što bi htjelo biti nešto kao *Desperado* ili *El mariachi* ili kakva do-bra šijanovska komedija.

Janko Heidl

U SRCU MAFIJE / IN TOO DEEP

SAD, 1999. — pr. Miramax Films, Dimension Films, Suntaur Entertainment Company, Paul Aaron, Michael Henry Brown, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Don Carmody, Jeremy Kramer, Amy Slotnick. — sc. Paul Aaron, Michael Henry Brown, r. Michael Rymen, d. f. Ellery Ryan, mt. Dany Cooper. — gl. Christopher Young, sgf. Dan Leigh,

kgf. Shawn Barton. — ul. Omar Epps, LL Cool J, Nia Long, Stanley Tucci, Pam Grier, Hill Harper. — 95 minuta. — distr. UCD.

UBIJAJUĆI GĐU TINGLE / TEACHING MRS. TINGLE

SAD, 1999. — pr. Miramax Films, Interscope Communications, Konrad Pictures, Cathy Konrad, kpr. Paul Helleman, izv. pr. Ted Field, Cary Granat, Erica Huggins, Scott Kroopf, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. i r. Kevin Williamson, d. f. Jerzy Zieliński, mt. Debra Neil-Fisher. — gl. John Frizzell, sgf. Naomi Shohan, kgf. Susie DeSanto. — ul. Helen Mirren, Katie Holmes, Jeffrey Tambor, Barry Watson, Marisa Coughlan, Liz Stauber, Michael McKean, Molly Ringwald. — 96 minuta. — distr. UCD.

Ubijajući gđu Tingle, debitantski redateljski rad Kevina Williamsona, specijalista za inter / metatekstualne horore (scenarist prva dva *Vriska*, *Znam što si radila prošlog ljeta* i *Dosjea Ailen*), zabilježio je porazne financijske rezultate i kritike, moguće opasno ugrožavajući buduću karijeru tog u jednom trenutku vrlo in filmaša. Film međutim uopće nije slab, premda se od istog materijala mogla sklopiti znatno intrigantnija cjelina. Osnovnu problemsku situaciju čine troje srednjoškolaca — dvije seksicure (Holmes i Coughlan) i jedan buntovni dečko (Watson) — koji su u nje-



U srcu Mafije

zinoj kući zatočili nemilosrdnu profesoricu povijesti (Mirren) što se prema nepravedno ocijeniti glavniju od djevojaka, čime će joj onemogućiti dobivanje stipendije bez koje se ona, zbog svog skromnog materijalnog statusa, neće moći upisati na sveučilište. Mladci profesoricu žele privoliti / prisiliti na izmjenu ocjene, ali ona se ne da. Oni otkriju njezinu tajnu vezu s oženjenim nastavnikom tjelesnog (Tambor) i time ju ucjenjuju, ona im uzvraća psihološkom manipulacijom, okrećući ih jedne protiv drugih. U jednom trenutku čini

se da će film otići u subverzivnom smjeru, jer zgodna, dobra i poštena učenica pod utjecajem dobrog / lošeg dečka krene devijantnim stazama, no onda se čitavo to usmjerenje raspline i slijedi isporuka jednog više-manje standardnog svršetka, mada dobra junakinja više nije dobra i simpatična kao na početku, a autor i producenti bi čini se htjeli da gledatelj to zaboravi. Williams bi dakle želio — eto da jednom pribjegnem i narodnoj mudrosti — da je vuk sit i kože na broju, što u ovom slučaju ne ide zajedno, a kako se superiorno mogu pomiriti dva (naizgled) različita pola svjedoče Hollström / Irvingova *Kućna pravila*.

Važne su primjedbe i situacijska te psihološka skučenost lika profesorice (djelomično uspješno pokušala se dinamizirati motivom tajnog ljubavnika) te žrtvovanje psihološke uvjerljivosti za račun sižejnih konstrukcija, što međutim nije nimalo rijetka pojava u (holivudskoj) žanrovskoj produkciji kao takvoj, osobito u autora poput Williamsona koji uživaju u narativnoj i žanrovskoj kombinatorici. Ipak, uza sve nedostatke, *Ubijajući gđu Tingle* je relativno zanimljivo djelo (koliko god njegova subverzivna dimenzija bila neodgovarajuće postavljena i neiskorištena, ona ostavlja određen trag intrigantnosti, a žanrovska hibridnost — triler, horor, komedija — čini se prije prednošću



Ubičajuci gđu Tingle



Vjeruj u ljubav

nego manom) kojem će skloniji biti poklonici američkog tinejdžerskog filma, kakav je potpisnik ovih redova.

Damir Radić

VJERUJ U LJUBAV / KEEPING THE FAITH

SAD, 2000. — pr. Buena Vista Pictures, Spyglass Entertainment, Triple Threat, Stuart Blumberg, Hawk Koch, Edward Norton, izv. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman. — sc. Stuart Blumberg, r. Edward Norton, d. f. Anastas N. Michos, mt. Malcolm Campbell. — gl. Elmer Bernstein, sgf. Wynn Thomas, kgf. Michael Kaplan. — ul. Ben Stiller, Edward Norton, Jenna Elfman, Anne Bancroft, Eli Wallach, Ron Rifkin, Miloš Forman, Holland Taylor. — 128 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Edward Norton privlačan je glumac dopadljiva lica i ugodne, nepretenciozne glume. Iza sebe nema mnogo snimljenih naslova, a ovo mu je redateljski prvijenac. Dakle, što god rekli o filmu, postoje vrlo dobri razlozi da ga unaprijed neopravdano ne podcijenimo. *Vjeruj u ljubav* simpatična je ljubavna komedija kojoj bi bilo teško naći neku krupnu zamjerku — no, to ipak ne znači da nema onih sitnih. Radi se o dvoje nerazdruživih prijatelja kojima je životni put bio sličan — Jake Schram (Ben Stiller) postao je rabin, a Brian Finn (Edward Norton) katolički svećenik. Svaki od njih potpuno je predan svom

vjerskom pozivu, a problemi nastaju kad se obojica zaljube u djevojku s kojom su nekad išli zajedno u školu. Anna Riley (Jenna Elfman) sada je ambiciozna poslovna žena, ali će je susret sa starijim prijateljima pretvoriti u osjećajnu osobu, a dvoje prijatelja u protivnike koji moraju odabrati između zaljubljenosti i svoga vjerskoga poziva...

Već od samog početka prilično je jasno kako će se radnja razvijati do kraja filma, a gledatelju koji voli takve komedije ostaje samo da uživa. Glumci su uglavnom solidni (u cameo ulozi pojavljuje se i Miloš Forman), scenarij relativno dobro napisan, a glazba (za koju je zaslužan Elmer Bernstein) u potpunosti pogađa ugođaj filma kakvim ga je zamislio Norton. Prva trećina filma je najbolja — ležeran i nostalgican prikaz New Yorka iz dana kad su protagonisti bili djeca, upotpunjen je s nekoliko duhovitih fora i režiran »smireno«. No, u ostale dvije trećine Norton priču dozlaboga razvlači, čime uvelike opterećuje gledatelja kojem je želio ama baš sve razjasniti. Film ovoga žanra ne bi nikako smio biti dulji od devedeset minuta, pa je logično da Nortonu malo-pomalo ponestaje kondicije. No, prijelaz iz komičnih u dramske situacije bezbolan je i lagan; veseli činjenica da (unatoč mnogim nepotrebnim sekvencama) sve teče više-manje bez problema. Svi su zabavni dijelovi srećom oslobođeni onog isforsira-

nog kreveljenja koje je postalo obilježjem američkog humora za široke narodne mase. Stoga se može reći da između ovog Nortonova redateljskog debija i publike koja se pali na ljubavne komedije, nema nikakvih nesporazuma. No, to je uvijek tako s filmovima koji su svjesno rađeni kao žanrovski; oni su poput one Forest Gumpove bombonijere, ali s bitnom razlikom — uvijek znate što vas sve čeka iza dopadljive i privlačne ambalaže.

Tonči Valentić

ŽIGOLO / DEUCE BIGALOW: MALE GIGOLO

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Happy Madison, Out of the Blue Entertainment, Sid Ganis, Barry Bernardi, kpr. Alex Siskin, Harris Goldberg, izv. pr. Adam Sandler, Jack Giarraputo. — sc. Harris Goldberg, Rob Schneider, r. Mike Mitchell, d. f. Peter Lyons Collister, mt. George Bowers, Lawrence Jordan. — gl. Teddy Castellucci, sgf. Alan Au, kgf. Molly Maginnis. — ul. Rob Schneider, William Forsythe, Eddie Griffin, Arija Bareikis, Oded Fehr, Gail O'Grady, Richard Riehle, Jacqueline Obradors. — 88 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Lako bi, na kraju, moglo ispasti da su najutjecajniji filmovi devedesetih *Ace Ventura* i *Glup i gluplji*. Zahodski humor u kojem glupan podvaljuje glupljem od sebe uzeo je posljednjih godina maha u filmovima kao što su *Svi su ludi za Mary* i *Američka pita*. Raskalašenoj vulgarnosti i subverzivnosti scena poput već antologijske sperme koja služi kao gel za kosu ili masturbacije uz pomoć pite od jabuka doista se nema što prigovoriti. Uostalom, svi volimo proste viceve. Oni postaju vulgarni tek kad su loše ispričani. Baš je takav slučaj s filmom *Žigolo* koji je trebao poslužiti za glumački proboj još jednoj zvijezdi iz kultne televizijske serije *Saturday Night Live*, Robu Schneideru.

Schneider ovdje tumači naslovni lik, rođenog gubitnika, čistača akvarija kojega vrhunski žigolo zamoli da mu dva tjedna pričuva kuću dok je ovaj na službenom putovanju u Švicarskoj. Ne prođe mnogo vremena prije nego što nespretni Schneider, odnosno Deuce, na najnevjerovatniji način demolira kuću,

a zatim se, kako bi skupio novac da ju uredi, odlučuje ubaciti u posao svog domaćina i postaje muška kurva. Već spisak njegovih klijentica dosta pouzdano govori o kakvom je filmu zapravo riječ: ta je crnkinja toliko debela da ne može hodati, Skandinavka toliko ogromna da ju kamera nikad ne uspijeva uhvatiti iznad ramena, djevojka koja boluje od narkolepsije i djevojka s Tourettovim sindromom koji pretpostavlja nekontrolirane ispaide, ovdje nekontrolirano psovanje. Konačno, tu je i djevojka bez noge, u koju se Deuce zaljubljuje, njezina slijeva cimerica, detektiv sklon pokazivanju na javnim mjestima, usprkos vrlo tankim (da, baš tankim) razlozima za junačenje i otac glavnog junaka, čistač zahoda u luksuznom restoranu (donekle duhovit *hommage* zahodskoj komediji). Ukratko, gotovo da nema poznatog fizičkog ili psihičkog hendikepa koji scenaristi nisu uključili u film, sve kako bi se malo našalili.

Ma što tko mislio o priči filma, vjerujem da bi ona u rukama kraljeva zahodskog humora, braće Farrelly (*Glup i gluplji*, *Svi su ludi za Mary*), bila urnebesno zabavna, no debitant Mike Mitchell nije pokazao osobit smisao za komične situacije, a niti Rob Schneider nije talent kalibra Jima Carreyja. No, veći je problem od spomenutog što su eksploatacijski potencijali ovog tipa



Žigolo

komedije privukli i tradicionalno konzervativni studio poput Disneyjevog Touchstone Pictures koji se potrudio da što više ublaži političku nekorektnost scenarija pa je glavnog protagonista obdario zlatnim srcem i nemjerljivim razumijevanjem za sve svoje mušterije, ma kakve one bile. Poduprt licemjerjem koje se smije ljudskim hendikepima pod izlikom da ih se trudi razumjeti, *Žigolo* postaje ne samo neduhovit i neukusan, već i etički mnogo

manje prihvatljiv od prostodušnih i nekalkulantskih Farrellyjevih filmova.

Bilo bi bedasto od filma poput *Žigola* očekivati nešto više od lake ljetne zabave, ako je vulgarna tim bolje, no kad se vulgarnost počne shvaćati kao sinonim za duhovitost, onda obično ne preostaje ništa čemu bi se mogli nasmijati. Možemo se samo zapitati što li su sve ljudi spremni učiniti za novac, pri čemu uopće ne mislim na pružanje seksualnih usluga.

Igor Tomljanović

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

ILLUMINATA

SAD, Španjolska, Japan, 1998. — pr. Overseas FilmGroup, CDI, Greenstreet Films, JVC Entertainment, Sogepaq, John Turturro, John Penotti, Carol Cuddy, izv. pr. Giovanni Di Clemente, Ellen Little, Robert Little. — sc. Brandon Cole, John Turturro, r. John Turturro, d. f. Harris Savides, mt. Michael Berenbaum. — gl. Arnold Black, William Bolcom, Richard Termini, sgf. Robin Standefer, kgf. Donna Zakowska. — ul. Susan Sarandon, John Turturro, Christopher Walken, Beverly D'Angelo, Ben Gazzara, Aida Turturro, Katherine Borowitz, Leo Bassi. — 119 minuta. — distr. UCD.

KRITIČNA TOČKA / FAIL SAFE

SAD, 2000. — pr. Warner Bros. Television, Maysville Pictures, Tom Park, izv. pr. George Clooney, Pamela Oas Williams, Laura Ziskin. — sc. Walter Bernstein prema romanu Eugenea Burdicka i Harveya Wheelera, r. Stephen Frears, d. f. John A. Alonzo. — sgf. Richard Hoover, kgf. Molly Maginnis. — ul. Richard Dreyfuss, Noah Wyle, Brian Dennehy, Sam Elliott, James Cromwell, John Diehl, Hank Azaria, Norman Lloyd. — 86 minuta. — distr. Issa.

9. travnja 2000. u 21 sat na televizijskom programu stanice CBS prvi put nakon 39 godina uživo je odglumljena TV-drama. Riječ je bila o drami *Kritična točka* nastaloj prema istoimenom romanu Harveya Wheelera i Eugenea Burdicka prema kojem je Sidney Lumet 1964. g. snimio prvu filmsku verziju. Iako djeluje staromodno (preživjela tema nuklearnog rata, crno-bijela fotografija, izumrlj žanr TV-drame uživo), *Kritična točka* zaintrigirala je mno-

ge kritičare i televizijske djelatnike i uzdigla kreativne mogućnosti televizije. Izdanje na videu snimljena je izvedba koja je 9. travnja išla uživo na američkoj televiziji.

Kritična točka izrazito je uspjeli projekt, jer njegova tema i stil savršeno odgovaraju mogućnostima i ograničenjima direktnog prijenosa. Postignuto je prilično dosljedno aristotelovsko jedinstvo vremena, prostora i radnje. Vrijeme radnje jednoipolsatne TV-drame jest nekoliko sati, od trenutka kad kompjutori zakažu i greškom pošalju američke avione s nuklearnim bojivim glavama na Moskvu do njihova dolaska iznad Moskve i rješenja napetosti. Prostor je, uz određene kratke digresije (pilotska kabina, privatni stan), jedinstven (vojni stožer, konferencijska dvorana i predsjednikov ured u Washingtonu), a radnja usmjerena na jedan središnji motiv (kako skrenuti avione s njihova puta). Narativni razvoj vrlo je izravan. Nakon kratkog uvoda u kojem se upoznajemo s likovima, počinje nuklearna kriza i kamera se odmah usredotočuje na bit radnje, detaljno i pregledno opisujući sve faze krizne situacije. Pritom redatelj Stephen Frears (ova TV-drama je prilična digresija u njegovu sasvim drugačijem opusu) i redatelj televizijskog prijenosa Marty Pasetta, Jr. uspijevaju, u otežavajućim okolnostima prijenosa uživo, sofisticirano graditi napetost, ubacujući pritom nekoliko redateljskih kadrova neugodne tišine kojima potenciraju napetost i stravičnost trenutka bez ikakve upotrebe glazbe.

Kad ovoj komprimiranosti prostora, vremena i radnje i uspješnoj redatelj-

skoj gradaciji napetosti dodamo svijest gledatelja da je riječ o snimci uživo (ni gledatelj videoverzije ne gubi taj dojam, jer mane prijenosa uživo, poput neželjenih šumova i zamuckivanja glumaca, nisu naknadno korigirane), dobivamo djelo koje uspijeva u gledatelja ostaviti dojam da upravo prisustvuje izravnom prijenosu događaja o kojemu ovisi sudbina i budućnost Zemlje. Tome uglavnom odgovara i stil prijenosa koji koristi distanciranu kameru (široki planovi) i jednostavne i radnjom motivirane krupne i blize planove. Treba također napomenuti da, unatoč prilično rutinskom i jednostavnom scenariju, koji je najveća mana filma, Frears kroz akciju uspijeva sasvim solidno i uvjerljivo izdiferencirati karaktere likova čemu pridonosi i dobra gluma cijelog ansambla.

Kritična točka tako se od staromodnog, neoriginalnog eksperimenta pretvara u vrlo dojmljivo filmsko osvježenje.

Juraj Kukoč

MUMFORD — PSIHIČ ZA SVE PROBLEME / MUMFORD

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Kasdan Pictures, Lawrence Kasdan, Charles Okun, kpr. Steve Dunn, Linda Goldstein Knowlton, Jon Hutman. — sc. i r. Lawrence Kasdan, d. f. Ericson Core, mt. Carol Littleton, William Steinkamp. — gl. James Newton Howard, sgf. Jon Hutman, kgf. Colleen Atwood. — ul. Loren Dean, Hope Davis, Jason Lee, Alfre Woodard, Mary McDonnell, Pruitt Taylor Vince, Zooey Deschanel, Martin Short, David Paymer. — 118 minuta. — distr. Continental film.

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 8 novih videonaslova. Od toga 5 filmova iz SAD, po 1 film iz Kine i SRJ, te 1 koproduksijski film (SAD, Španjolska, Japan).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (2), Continental (3), Issa film&video (1), Premier Film (1), UCD (1).

U malenom mjestu Mumfordu življaje jednog neki doktor (gle čuda!) Mumford. On bješe doktor za glavu, od onih što vas posjednu u sof i mudro klimaju glavom dok im pričate tajnice i opsesije svoje sive mase. I bješe u tome jako dobar, i sve bi bilo bajkovito da nije jedne stvari — naime, dr. Mumford uopće nije bio to za što se izdaje, već bivši narkoman i agent poreznog ureda s jako izraženim talentom za empatiju, ili po narodski — za slušanje jada drugih ljudi! Uvjeran sam da bi se taj Kasdanov mali-veliki film mogao do u tančine ispričati kao bajka jer on to uistinu i jest, ali da ne gnjavimo punoljetne čitatelje recimo samo da je *Mumford* jako dobra studija ljudskih karaktera koji se svakodnevno suočavaju sa svojim neurozama i opsesijama, drugim ljudima naizgled beznačajnim a njima nesavladivim. Istodobno ovaj film vrlo precizno i s poznavanjem (Kasdan je izjavio da su mu za uzor poslužila dva mjestuša u kojima je odrastao) koristi sam Mumford kao idealnu pozornicu za pričanje »tople ljudske priče«, pa u svojim vrhuncima čak podseća na bolje uratke učenika čuvene Praške škole (*Selo moje malo* i sl.), dakako na američki način. S obzirom da je Kasdanova scenaristička karijera dulja i plodnija od one redateljske nije se čuditi tečnosti radnje i razrađenosti scena. Zahvaljujući tome glumačka ekipa imala je dosta prostora da se iskaže što je većina i iskoristila, a kao mali bisser valjalo bi izdvojiti vinjetu Teda Danson (*Kafić Uzdravlje!*) od kojeg se na osnovi dosadašnjeg iskustva teško moglo takvo što očekivati. Problem filma leži više u začuđujućoj nezgrapnosti s kojom su riješena neka od ključnih mjesta u radnji. Naime, nakon što dr. Mumford razotkrije svoj pravi identitet najboljem prijatelju, njegovu mračnu prošlost otkrivamo kroz krajnje neinventivnu montažnu sekvencu, a tik pred katarzično razrješenje slijedi još jedna sekvenca koja se doimlje kao da je prekopirana iz TV teen-trakavice *Felicity*, i to u najboljem slučaju. Ipak, nedostak originalnosti na ovim mjestima uspio je samo izbaciti *Mumford* iz kategorije »bezzvremensko«, ali ne i pokvariti dojam da ste kroz sat i pol izležavanja na *svoj* sofi bili izloženi terapiji nepretenciozne kvalitete.

Staša Čelan



Prekinuta mladost

PREKINUTA MLADOST / GIRL, INTERRUPTED

SAD, 1999. — pr. Columbia Pictures, Red Wagon, Douglas Wick, Cathy Konrad, kpr. Georgia Kacandes, izv. pr. Carol Bodie, Winona Ryder. — sc. James Mangold, Lisa Loomer, Anna Hamilton Phelan prema knjizi Susanne Kaysen, r. James Mangold, d. f. Jack Green, mt. Kevin Tent. — gl. Mychael Danna, sgf. Richard Hoover, kgf. Arianne Phillips. — ul. Winona Ryder, Angelina Jolie, Clea Duvall, Brittany Murphy, Elisabeth Moss, Jared Leto, Jeffrey Tambor, Travis Fine. — 127 minuta. — distr. Continental film.

Prekinuta mladost izgleda kao film koji je James Mangold dugo čekao. Naime, priča o adolescentici Susanne Kaysen, (Winona Ryder) koja završi u psihijatrijskoj bolnici s dijagnozom graničnog poremećaja ličnosti, ima sličnosti s njegova prva dva filma *Težina* (*Heavy*) i *Zemlja policajaca* (*Copland*), jer njihovi glavni likovi zbog asocijalnog ponašanja i fizičke i intelektualne manjkavosti izgledaju prilično abnormalno. U trećem Mangoldovu filmu glavni lik je konačno službeno poremećen, ali se idejna i narativna okosnica *Prekinute mladosti* vrti oko pitanja da li je Susanne stvarno luda ili jednostavno trpi ekstremni oblik krize identiteta i može li se iz tog stanja izvući? Prava Susanne Kaysen, po čijoj je autobiografskoj knjizi napravljen film, zaključila je da se može izvući, a film je, sudeći po izvatcima iz knjige koji se citi-

raju u filmu, vjerno oslikao duh djela u kojem Susanne vrlo razumno opisuje svoje iskustvo kao adolescentsko skretanje s pravilnog životnog puta. Problem je u tome što *Prekinuta mladost* zbog toga neki put više izgleda kao pojednostavnjena lekcija iz psihologije nego kao put u mračne kutke uma. Film se osniva na psihološkom, a upravo je to u *Prekinutoj mladosti* u mnogočemu nejasno, posebno u karakteristikama sporednih likova. Ovo nije prvi put da se Mangold neuspješno trudi neutralnom vizualnošću objasniti psihičko bogatstvo nekog lika (kao da su gledatelji vidoviti, pa znaju isto što i Mangold zna), pa mu na kraju ostaje da spas pronade u Susanneinim poučnim verbalnim komentarima. Zaslađeni optimistični kraj, koji otkriva da se sve može ispraviti, nimalo ne pomaže objašnjenju raznoraznih pitanja koje film pokušava postaviti, ali zato izrazito odmaže ljigavo nježna glazba Mychaela Danna. Najbolja strana Mangoldova filma jest, uz neke pronicljive i duhovite detalje, sposobnost redatelja da, negdje na polovici filma, uvjeri gledatelja u ono što Susanne misli — da je u bolnici zapravo našla utočište pred svijetom i u njemu svoje najbolje prijateljice. Razuvjeravanje se događa prvo postupno kroz pogađajuće riječi karizmatične psihijatrice (sjajna Vanessa Redgrave) upućene Susanne, a onda šokantno kroz najimpresivniju sekvencu filma u kojoj Susanne otkriva

psihičku deformiranost svojih prijatelja od kojih se jedna ubije zbog neizlječivih trauma (Brittany Murphy), a druga, sociopatkinja (Angelina Jolie) ju, nakon što ju je svojom bezobzirnošću navela na samoubojstvo, bez imalo grižnje savjesti gleda obješenu. Film posebno izvlače njegove glumice, od briljantne W. Ryder, koja minimalističnom glumom pokazuje kako manje znači više, do isto tako dobre oskarovke A. Jolie (s kojom se ponavlja stara priča o jedinom načinu da dobiješ *Oscara* — ekstremnoj glumi) i vrlo dobre B. Murphy.

Juraj Kukoč

PRIJATELJI I LJUBAVNICI / YOUR FRIENDS & NEIGHBORS

SAD, 1998. — pr. Gramercy Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Fleece, Steve Golin, Jason Patric, kpr. Philip Steuer, izv. pr. Alix Madigan-Yorkin, Stephen Pevner. — sc. i r. Neil LaBute, d. f. Nancy Schreiber, mt. Joel Plotch. — sgf. Charles Breen, kgf. Lynette Meyer, April Napier. — ul. Jason Patric, Ben Stiller, Amy Brenneman, Aaron Eckhart, Catherine Keener, Nastassja Kinski. — 99 minuta. — distr. BLITZ.

Redatelj i scenarist Neil LaBute skrenuo je pažnju na sebe već svojim prvijencem *U muškome društvu*, za kojeg kritičari nisu štedjeli riječi pohvale, navodeći kako je riječ o suptilnu i domljivu filmu. Ubrzo je LaBute snimio tematski sličan film *Prijatelji i ljubavnici* koji nije primljen tako dobro kao prvijenac, da bi opet s trećim filmom *Bolničarka Betty* pokupio hvalospjeve kritike. Nažalost, njegov se debi kod nas još ne može naći, a *Bolničarka Betty* se tek treba početi prikazivati pa nam ostaje da o LaButeu sudimo na osnovu drugog i po svemu sudeći najlošijeg filma *Prijatelji i ljubavnici*.

Riječ je o nimalo suptilnoj mješavini drame i komedije, sa svega šest likova i na trenutke gotovo kazališnog ugođaja te s temom kakvom se danas bavi gotovo svaki novi filmaš i tu leži osnovni problem LaButeova filma. Odnosi muškaraca i žena u suvremenom svijetu, njihove moralne dvojbe, ljubavni problemi i osobne nesigurnosti mnogo

su puta bili meta filmašima, a LaButeov film ne nudi ništa novoga. Redatelj cijelo vrijeme fabulu vrti u krug pokazujući iste situacije, iste probleme pa često i identične scene i dijaloge što s vremenom postaje itekako zamorno. Tek pokoja zgodna dosjetka i smiješna situacija, te izvanredna glumačka ekipa osiguravaju *Prijatelji i ljubavnici* solidnu ocjenu koja međutim, ne potvrđuje LaButeov talenat i ugled. Filmaš kojeg mnogi izdvajaju kao jednu od najzanimljivijih autorskih osobnosti definitivno bi morao pokazati više od onoga što je demonstrirao u ovome filmu.

Denis Vukoja

RKO 281

SAD, 1999. — pr. Home Box Office, Scott Free Productions, Ridley Scott, Tony Scott. — sc. Richard Ben Cramer, Thomas Lennon, John Logan, r. Benjamin Ross, d. f. Mike Southon, mt. Alex Mackie. — gl. John Altman, sgf. Maria Djurkovic. — ul. Liev Schreiber, James Cromwell, Melanie Griffith, John Malkovich, Brenda Blethyn, Roy Scheider, Liam Cunningham, David Suchet. — 83 minute. — distr. BLITZ.

U razdoblju beskrupuloznog prodavanja svega i svačega što se za neki filmski naslov navodi kao »popratni materijal«, uz klasični merchandise svaki film u ponudi već ima i nekakav dokumentarac o snimanju tog filma. On se obično sastoji od razgovora s glumcima i redateljem, nekoliko scena sa seta i raznim drugim materijalom; ponekad se rade čak i studiozni dokumentarci koji obuhvaćaju baš sve. U drugom slučaju riječ je o »klasičnim« filmovima koji za temu uzimaju sam proces snimanja filma (najpoznatiji je primjer Truffautova *Američka noć*). Za neke poznate i cijenjene filmske klasike postoji veliko zanimanje, pa se neprestano pojavljuju nove, apokrifne verzije koje donose nepoznate tračeve sa seta ili pak neke nove informacije za filmoljupce.

Stoga je film Benjamin Rossa koji govori o snimanju *Gradanina Kanea* već a priori interesantno filmsko štivo. Ross je išao na sigurno, bez ikakva rizika, jer je ovo Wellesovo remek-djelo, kao i sve one zabrane koje su ga pratile, još uvijek vrlo zanimljivo poglavlje filmske

povijesti. Kao što je poznato, Welles je imao potpuno slobodne ruke da bez producerskog nadzora snimi film kakav želi, što je povlastica kakvom se u Americi malo tko mogao (ili može) pohvaliti. No, s obzirom da ga je navodno snimio prema životopisu milijardeira Williama Randolpha Hearsta, bogati moćnik je svim silama želio uništiti negativ i spriječiti distribuciju. Do toga, kako vidimo, nije došlo, ali je potpuna priča o tome što se sve stvarno dešavalo u pozadini, i dalje još nejasna. Benjamin Ross u svom filmu govori upravo o tome.

Treba odmah naglasiti da je film, unatoč mnogim manama, ipak solidno djelo, nimalo pretenciozno ostvarenje koje u prvi plan ne stavlja Wellesa, već u priču polako uvlači i Hearsta te njegov pogled na *Kanea*. Problem je uglavnom u glumcima — glavnu je ulogu dobio mlad i ne osobito iskusan glumac Liev Schreiber čija je jedina zasluga to što nalikuje mladom Wellesu. James Cromwell potpuno je neuvjerljiv kao novinski magnat Hearst, a tek je nešto bolja Mellanie Griffith kao njegova žena Marion. Od ostalih rola, nešto je korektnija ona Johna Malkovicha kao neuspjelog Wellesovog scenarista. Ross je dakle pokušao istražiti što je sve bilo u pozadini snimanja filma, kao i u mislima onog koji ga je radio, te onog koji je bio meta napada. U tom je donekle uspio, iako je njegova interpretacija Wellesa kao neurotičnog i mahnitog nadobudnog mladca ipak pretjerana. U filmu ipak ima nekoliko zanimljivih detalja, pogotovo kad pokazuje kako je nastao onaj glasoviti »pupoljak«, kako su snimane određene scene i što je sve Greg Tolland rekao kad je pristao biti snimatelj. Naravno, o istinitosti svega toga možemo tek nagađati, ali čini se da se Ross prilično zabavljao izmišljajući neke nove detalje.

Film je u konačnici ipak zabavan, a da pritom ne pretendira biti nekritička apologija *Kaneu* niti glorifikacija njegovu redatelju. Zanimljivo je pristupio Hearstu — u jednoj sekvenci pomalo i suosjeća s njim, propitujući i drugu stranu, tj. kako se osjeća čovjek kojem je na kraju životnog puta uskraćeno pravo na privatnost. Nažalost, Ross dalje ne razvija ovu temu, što je uistinu prava šteta. Stavljajući naglasak na

Wellesa uskratio je mogućnost dvostruke optike, paralelnog prikaza jednog ambicioznog mladića, te iskusnog, ostarjelog bogataša, iz čijeg se kontrasta ipak moglo više izvući. Radnja je gledateljima ipak jednostavna i zanimljiva, jer referira na neka opća mjesta filmskog klasika kojeg svi odlično poznaju, pa se ova izmišljena ili pak stvarna rekonstrukcija gleda kao jedan solidno osmišljeni, ali nažalost ne i temeljito odrađeni filmski hommage.

Tonči Valentić

SVATKO JE NAJVAŽNIJI / NOT ONE LESS / YI GE DOU BU NENG SHAO

Kina, 1999. — pr. Beijing New Picture Distribution Company, Columbia Pictures Corporation, Film Productions Asia, Guangxi Film Studios, Yu Zhao, izv. pr. Weiping Zhang. — sc. Xiangsheng Shi, r. Yimou u Zhang, d. f. Yong Hou, mt. Ru Zhai. — gl. Bao San, sgf. Juiping Cao, kgf. Huamiao Tong. — ul. Minzhi Wei, Huike Zhang, Zhenda Tian, Enman Gao, Zhime-i Sun, Yuying Feng, Fanfan Li. — 106 minuta. — distr. Continental film.

Desetljeće nakon pada Berlinskog Zida na svijetu stoji još samo jedan koji osim simbolički i fizički dijeli Zapad od Istoka — Kineski Zid. Usprkos starosti, dobro je očuvan i, što je još važnije, dobro čuvan. Stoga ne čudi pozornost s kojom se dočeka svaka poruka koja nam preko njega, obično s mukom, stigne. *Svatko je najvažniji* filmska je poruka koja je, sudeći po pozornosti koju je privukla na Venecijskom festivalu 1999. prilično dojmljiva, a pismonoši Zhangu Yimouu sasvim sigurno nije teško palo odnijeti kući paket u obliku Zlatnog lava za najbolji film. Nakon zabrana prikazivanja i cenzure svog prethodnog, Oscarom nagrađenog djela *Podigni crveni lampion* valja se nadati da će ga domaći pravovjerci nakon opetovanog uspjeha ostaviti na miru. Sasvim je moguće da je Yimou imao slične primisli dok je radio ovaj film, doduše socijalno i humanistički angažiran, ali bez izravnog prozivanja krivaca za situaciju. U pitanju je benigna priča o mladoj seoskoj učiteljici (13 g.!) koja dolazi u zabačeno selo kao privre-

mena zamjena i osnovna joj je zadaća zadržati što više učenika u školi do povratka pravog nastavnika. Kinesko je selo pak vrlo siromašno pa roditelji u dugovima bivaju ponekad prisiljeni slati svoju djecu na pečalbu u obližnji grad. Povedena osjećajem odgovornosti i zahvaljujući vlastitoj tvrdoglavosti ona odlazi u grad po odbjelog učenika gdje uz mnogo peripetija uspijeva u svom naumu, te se vraća u selo ne samo s odbjeglom ovcom već i s otplatom duga za njegove roditelje, donacijama za školu te — s TV ekipom koja o svemu snima prilog! Slijedi odjavna špica na kojoj otkrivamo da je u pitanju istinita priča iskorištena za sineastičku moralno-angažiranu poruku.

A kakav je zapravo *Svatko je najvažniji*?

Nedvojbeno je Yimoueva pripovjedna vještina, jer radnja filma teče neprimjetno i brzo se nađete bez napora uvučeni u njegov svijet. Neosporno je zanimljiv i prikaz kineske svakodnevice kroz sukob selo-grad, kao i moći medija koji mogu holivudskom manirom utjecati na stvarnost čak i ideološki stroge Narodne Republike. Također, gledatelju koji se sjeća »olovnog doba« samoupravljanja neodoljivo će šarmantna biti paleta izvrsno ocrtanih likova besćutnih birokrata. No, ako se isti makar i mutno prisjeća socrealističkih »laskirovki« i kasnijih »realnih« društveno angažiranih ovdašnjih uradaka, obrve će mu se vjerojatno sumnjičavo nabrati pri gledanju ovog filma. Jer, da li namjerno ili ne, *Svatko je najvažniji* podsjeća upravo na takva djela. Stoga, iako zbog svoje uravnotežene kvalitete i zanimljivog pseudodokumentarističkog prikaza »situacije na terenu« nagrada nije potpuno nezaslužena, Yimou ju je prije trebao pokupiti na nekom festivalu omladinskog socijalno angažiranog filma. Ovako se stječe dojam da »politički korektan« i liberalno orijentiran Zapad često mijesha jabuke i kruške pri vrednovanju takvih filmova, tj. da *njihova* uzvratna pisma onima preko Zida imaju prije svega dnevopolitičku težinu, a nagradu autoru dodjeljuju za nešto što s kvalitetom njegova djela nema mnogo veze.

Stasa Čelan

TITO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA

SR Jugoslavija, 1993. — pr. Radio B92, VANS. — sc. i r. Želimir Žilnik, d. f. Miodrag Milošević. — ul. Dragoljub S. Ljubičić-Mičko. — 45 minuta. — distr. Premier film.

Pedesetminutnim ostvarenjem iz 1992. Želimir Žilnik još se jednom pokazao kao entuzijastički filmotvorac dobrih ideja koji s velikim užitkom miješa dokumentarno s igranim, odnosno gledatelje, osim sadržajem, zabavlja i implicitnim pitanjima o izvedbi. Odnosno, ne dopušta da samo gledamo filmski proizvod, nego nas tjera da razmišljamo i o tehnikama / postupcima njegova nastanka.

S jedne strane je igrano — glumac Dragoljub S. Ljubičić-Mičko u ulozi Josipa Broza Tita koji je odlučio nakratko prošetati ulicama Beograda i čuti što narod misli. S druge strane je dokumentarno — nenamješteni susreti građana Beograda s »uskrslim« Titom. Sudar je zanimljiv. Mnogi od onih koji su završili u filmu s Ljubičićem raspravljaju gotovo kao da vjeruju da je pred njima stvarno Tito. Drugi se zafrkavaju, treći koriste priliku da pred kamerom iznesu »svoje« viđenje politike, odnosno »svoje« mišljenje o posljedicama raspada SFRJ.

Ljubičić je snalažljiv i dobar Titov oponašatelj, kao i poznavatelj mnogih podataka. S te je strane u redu. S druge strane, malo tko od sugovornika je rekao nešto pametno ili suvislo, pa se stječe neugodan dojam da nas redatelj zabavlja ismijavanjem ridikula, poluridikula i ponekog tragičnog slučaja. Možemo se, dakle, pitati ima li ovaj pokus ikakvog smisla, osim da bude svojevrсна filmska igra. Slušamo li »mišljenje« naroda ili »pomaknutih« slučajeva? Možda je, pak, narod sastavljen od »pomaknutih«? Je li film tako kratak zbog toga što je neviđeni dio Ljubičićeve šetnje bio neuspješan? Kako god bilo, dovoljno je zabavno, duhovito i nepretenciozno da bi se nedostaci mogli oprostiti.

Janko Heidl

Tomislav Jagec

Pula 2000.

Prve večeri Festivala hrvatskog filma Pula 2000., održanog od 27. do 30. srpnja, u pulskoj su se Areni mogla vidjeti dva filma, pri čemu vjerojatno prvoprikazanom — *Maršal* — Vinka Brešana, treba zahvaliti da je Arena za vrijeme ceremonije otvaranja bila dupkom puna, jer, iako zgotovljen još prošle godine, *Maršal* je, očito, još uvijek magnet za gledatelje, što je potvrdila i ovogodišnja pulska nagrada publike *Zlatna vrata*.

Priča o duhu Josipa Broza (*Zlatna arena* za scenarij — Ivo i Vinko Brešan) koji se ukazuje nekolicini bivših partizana i komunista na nekom dalmatinskom otoku, što lokalni novokapitalist koristi za pokretanje »titoističkog turizma«, posta-

la je u međuvremenu dobro poznata, i to s pravom, jer je doista riječ o sjajnom sinopsisu koji ukratko ispričan jednostavno mora pobuditi zanimanje.

No, iako ima izvrsnu temu — koja ga je, uz dvojbene druge kvalitete, očito i proslavila na europskim festivalima — ipak moram ustvrditi kako mi se *Maršal*, nažalost, u cjelini čini slabijim od filma *Kako je počeo rat na mom otoku*.

Ponajprije stoga što u drugoj polovici filma dramaturgija (začudo) više ne funkcionira najbolje — događaji se počinju nizati pravolinijski (što kulminira u ishitrenom oslobađanju bolesnika koji si je umislio da je Josip Broz iz improvizira-



Blagajnica hoće ići na more (D. Matanić)

nog zatvora starih partizana) — što film, na žalost, čini predvidljivim i šteti tempu.

Maršal je režijski prilično sigurno vođen, uz poštivanje uhdanih i savjesno usvojenih zanatskih pravila — što je svaka-ko prilično rijetka odlika, ali su zanimljiva odstupanja, tzv. »redateljevi kadrovi«, kad komentira nešto iskrećući ili objektivima izobličujući krupne planove sudionika (kamera — Živko Zalar). Naime, iako je takav postupak u prvome filmu djelovao otkaćeno i osvježavajuće, u *Maršalu* često djeluje nepotrebno ili isforsirano.

Možda su i to neki od razloga zbog kojih Brešan, unatoč do-broj gledanosti, brojem prodanih ulaznica u hrvatskim kini-ma nije uspio nadmašiti svoj prvi film, ali, s druge strane, Brešan ima sreću (ili nesreću) da je snimio sjajan igrani prvi-jenac s kojim će se svi njegovi naredni filmovi uspoređivati.

Unatoč tome, spomenuta izvrsna ideja, duhovit, iako ne po-sve izbrušen scenarij i mnoštvo izvanrednih glumaca (Ilija Ivezić — *Zlatna Arena* za glavnu mušku ulogu, sjajni Predrag Vušević, Ivo Gregurević, cijela plejada »starih partizana«...) učinili su od ove filmske komedije, u vrlo kratkom vremenu konstantu žanra prema kojoj će se ubuduće mjeriti mnogi hrvatski filmovi. Dobrim stranama *Maršala* treba pribrojati i masku Janoša Kalje i filmsku glazbu Mate Matešića nagrađe-ne *Zlatnim arenama*, iako se u ovim konkurencijama moglo zamisliti i drukčija raspodjela. Sve u svemu, vrlo dobar tim-ski rad koji je ove godine u Puli zaslužen odnio mnoštvo (možda malko previše) *Zlatnih arena*. (Montaža Sandra Bo-tica-Brešan, proizvodnja Interfilm.)

* * *

Iste, prve večeri, u kasnom je terminu u Areni prikazan i film *Je li jasno, prijatelju*, redateljski prvi-jenac glumca Dejana Aćimovića koji je ujedno i nagrađen *Zlatnom arenom* za mušku epizodnu ulogu.

I ta je odluka, po meni, najčudnija ovogodišnjeg žirija (Leo Hannewijk, Christopher Marichich, Katarina-Zrinka Matijević, Krsto Papić, Robert Pauletta, Ivo Stivičić i Vjeran Zup-pa) koji je, u načelu, odradio prilično čist posao.

Da je iznimno teško plesati na tanahnoj žici hrvatske kine-matografije i njezinih osjetljivih autorskih osobnosti, više mi je nego jasno, ali odluku da se glumcu Dejanu Aćimoviću u njegova prvom redateljskom filmu dodijeli nagrada za epizo-du, u najboljem slučaju, mogu shvatiti kao dobrodušni sar-kazam (ako takav postoji).

Jer, prvi hrvatski zatvorski film s pričom o pobuni u zatvo-ru SFR Jugoslavije (scenarij — također Aćimović), unatoč debitantskim nesprenostima, nalazim zanimljivim i vrijed-nim pohvale, ali uza sav respekt prema Aćimoviću kao glum-cu, mišljenja sam da je na ovogodišnjoj Puli za tu nagradu žiri na raspolaganju imao više drugih kandidata — ponajpri-je Predraga Vuševića (*Maršal*) i Filipa Šovagovića (*Nebo sa-teliti*).

Ono, pak, zbog čega sam mišljenja da je *Je li jasno, prijate-lju* i njegovog redatelja trebalo pohvaliti, makar i kakvim posebnim priznanjem, ponajprije je iznimna Aćimovićeva



Četverored (J. Sedlar)

energija kojom je uopće uspio snimiti film uz minimalno su-djelovanje domaćih financijera (navodno uz pomoć raznih europskih fondova) te, za debitanta, solidno snalaženje u re-alizaciji. Nadalje, razveselila me jasnoća kojom je Aćimović uspio reći ono što je želio, bez obzira slaže li se gledatelj osobno s tezom o bezizglednosti idealističkih pobuna i mo-gućim paralelama s novijom hrvatskom povijesti.

Osim nabrojenog, film *Je li jasno, prijatelju* ima, posebno u okvirima ovogodišnje Pule, jednu sasvim izvanserijsku kvali-tetu, koja me je istinski oduševila: riječ je o glumi i očitoj potpori mnoštva Aćimovićevih kolega glumaca koji u filmu sudjeluju, a čiji zajednički trud naprosto zrači iz svakog ka-dra. Bilo da je riječ o posebnoj cehovskoj podršci kolegi ili o tome da hrvatski redatelji ne umiju glumce, kao tim, uvjeri-ti i motivirati dovoljno — zajedničko zračenje glumačke eki-pe filma *Je li jasno, prijatelju*, po mom je mišljenju pozitivni fenomen rijetko viđen u hrvatskoj kinematografiji koji, sam po sebi, bez redateljeve energije i transparentnosti, a i uspr-kos nedostacima (dramaturške nesprenosti, dijaloško kliše-jiziranje i klišeiziranje likova, posebno u skiciranju odnosa zatvorenici/čuvari), zaslužuje pozitivnu ocjenu. Njoj nedvoj-beno pridonosi i jednostavna ali efektna scenografija Ivice Trpčića (*Zlatna arena*) i crno-bijela filmska fotografija Slo-bodana Trninića. (Montaža Tvrtko Grgić, proizvodnja Da film d.o.o.).

* * *

Prvi film prikazan u Areni drugoga festivalskog dana bio je *Srce nije u modi* Branka Schmidta. Što reći o ovome filmu i redatelju?

Jednostavno, žao mi je da je Schmidt izgubio mirnoću i od-mjerenost kojom se odlikovao njegov prvi igrani film *Sokol ga nije volio*, no dobra je vijest, da se, bar djelomično, rješa-va grčeva koje pamtim iz njegovih posljednjih filmova *Vu-kovar se vraća kući* i *Božić u Beču*.

Bar djelomično. Naime, ovaj je put, ako ništa drugo, Schmidt odlučio snimiti komediju. Priča o ugroženim hra-stovima, koje u jeku rata u Hrvatskoj spašava engleski eko-log ponukan pozivom svoje kolegice iz Starog Hrastovca, načelno je zgodno zamišljena. No, opuštene dijelove (kojih

ima) na žalost guši neumjerenost scenarističko-dijaloške eksplikacije, inzistiranje redatelja na nepotrebno prenaplašenim epizodama koje kao da je ponajviše snimao zbog sebe sama, poput onih koje podcrtavaju da Slavonci vole jesti prasetinu, pa kome se to ne sviđa — nek se nosi.

Da mi se ne bi prigovorilo kako se lovim za banalnosti, moram reći kako je ovaj »motiv« (doveden na razinu jednog od glavnih komičnih lajtmotiva), izveden na žalost tako nesporno da me daleko više od zanatskih nezgrapnosti zabolila nepažnja i nepoštivanje kojima se Schmidt odnosio prema svojoj omiljenoj podtemi — prasetini. Naime, pečeni se i vrući odojci zasipaju opekama i prašinom, šunke se nabacuju kao da su klade, a s tri prsta debelim komadima ove iznimne delikatese vitla se zrakom ili ih se koristi kako bi glumci bedasto pljuskali jedan drugoga po obrazima... Takvo što doduše i može nekome biti smiješno, ali čovjek ne mora biti vegetarijanac da si zaželi malo više umjerenosti dok gleda film, a da ne kažem da je naprosto — šteta šunke.

Kad spominjem nezgrapnosti, prije svega mislim na uglavnom tanke dijaloge koji se često doimlju ili prenapregnuto,

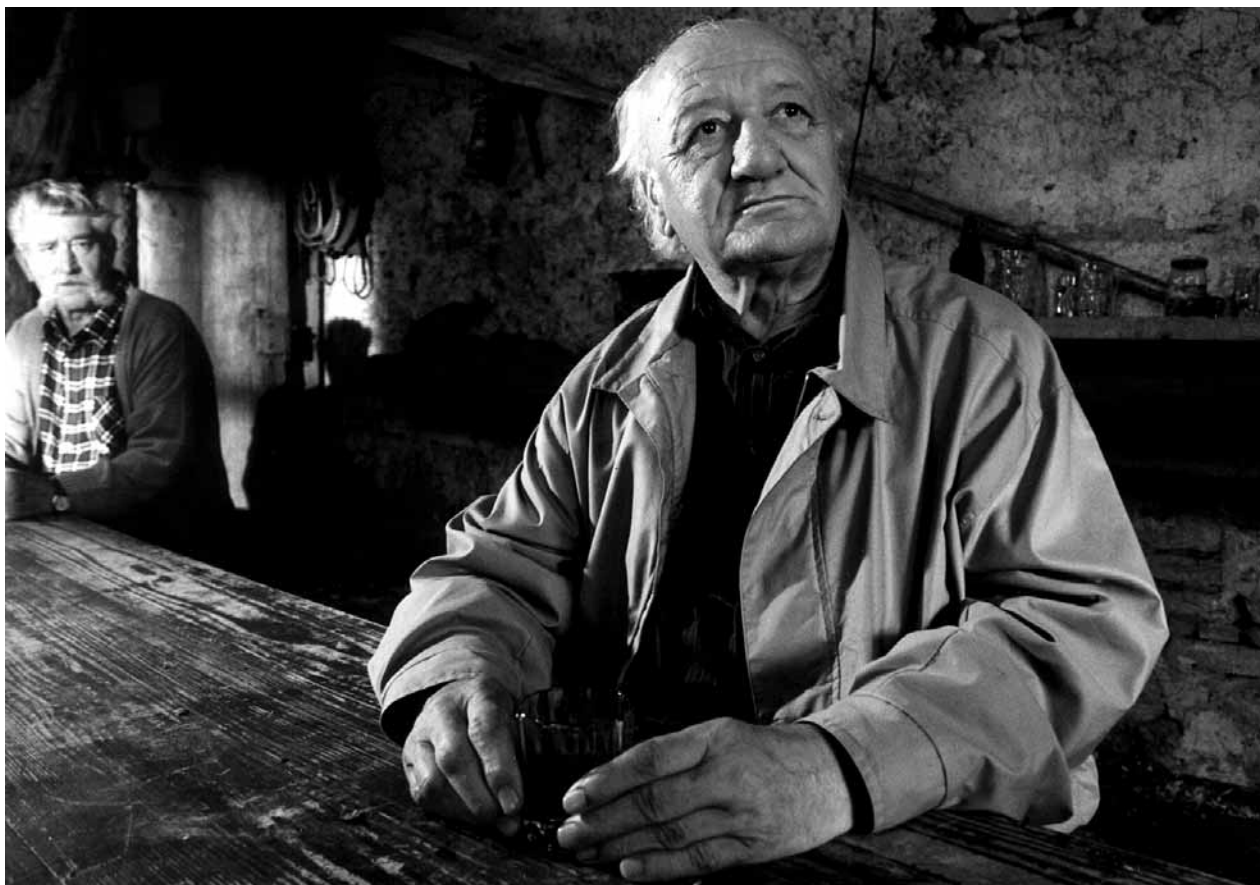
ili pak kao da su ih glumci na licu mjesta izimprovizirali samo da nešto kažu. Ono što bi trebalo biti smiješno, kada jest, uglavnom je komično zbog zgodno postavljene situacije a ne zbog onoga što je rečeno, a kada bi pak trebalo biti ozbiljno — preozbiljno je.

No, i u svojoj prenaplašenosti, *Srce nije u modi* ipak je na trenutke zabavan film sa zgodnom osnovnom pričom (koja, na žalost, nije dobro razrađena; scenarij Goran Tribuson). Govoreći o onome što mu ide u prilog, svakako želim spomenuti glavnu glumicu Natasu Lušetić koja je ujednačenom glumom uspjela učiniti solidinom prilično kaotičnu cjelinu, kao što ju je i očvrstnula nenametljiva ali efektna filmska glazba Rasa (pretpostavljam Rastko Milošev), te zabavni epizodni dvojac tajnih agenata koji zgodno funkcioniraju i glumački i dramaturški (Cvetko — Lončar). Ne mogu ne spomenuti prenaplašenog, ali meni neodoljivog Vuševića u ulozi mamurnog oficira JNA, a raznježila me i emotivna skretanja odnosa engleskog ekologa i profesorice Ružić.

Dakle, srce je, bar po mom mišljenju, baš kao i šunka, u modi, samo je pitanje kako ih se servira.



Je li jasno, prijatelju? (D. Aćimović)



Maršal (V. Brešan)

Jer, ovaj film možda i može proći kao kakva ležerna televizijska užina, ili pak neobvezni kanape s videokasete, ali zahtjevnije konzumente njime, sasvim sigurno, ne treba pljuškati, već je trebalo iskoristiti toplu i zgodnu osnovnu priču kako bi ih se šarmiralo ugodno serviranim domaćim specijalitetom, kao što se to, primjerice, radi u konobi Brešan i sin. (Kamera Vjekoslav Vrdoljak, motaža Vesna Lažeta, proizvodnja Inter film i HRT.)

* * *

Iste je večeri u Areni trebao biti prikazan i *Četverored* Jakova Sedlara, ali je, zbog kiše, projekcija održana sljedećeg dana u Kazalištu. Tom je igrom slučaja i simbolički *Četverored* izdvojen od ostalih filmova prikazanih ove godine u Puli.

Nije nikakva mudrost dodatno izlupati nekoga tko bespomoćno leži na podu, pa bih svakako želio izbjeći da se nađem u takvoj situaciji, ali nisam siguran hoće li mi to poći za rukom. Naime, zaista mi je teško naći neku dobru stranu filma *Četverored*, u međuvremenu napadanog i od onih zbog kojih je, navodno, i snimljen — žrtava Bleiburga i kasnijih križnih putova.

Jedno mogu reći: načelno je dobro da je konačno javno progovoreno, ali je nevjerojatna šteta što je tema od tolike važnosti i s tolikim emotivnim nabojem, uz vrhunske produkcij-

ske uvjete, tako površno obrađena da vrijeda i one u čije je ime, opet kažem navodno, obrađena.

Jer to je, vjerujem, ono što izaziva toliku odbojnost (u svakom slučaju kod mene) naspram *Četveroreda*. Naime, nesporo političkoj, ali ponajprije temi s bremenom mnoštva osobnih tragedija, pristupilo se na prizemni dnevno-politički način (scenarij — Ivan Aralica) koji crno/bijelom tehnikom ne samo partizane, nego i njihove žrtve, pretvara u amaterski skicirane likove loše izvedenog stripa koji se ne zanima za unutarnji svijet svojih sudionika već od svih pojednako stvara statiste vlastite ambicije.

A tema poput ove, bez obzira na politička uvjerenja, zahtijevala je mirnoću u obradi činjenica, strpljenje u obradi likova, izbjegavanje klišeja, dugi kadar. Zahtijevala je od ljudi koji su *Četverored* snimili i financirali da pokažu kako im je do tog filma zaista i stalo, da bar svojim zanatom budu na visini zadaće. Umjesto toga, na žalost, i ovau se put ostalo samo na trivijalnim deklamacijama — što još reći, nego da je glavni lik filma o Bleiburgu glumac (!) koji se »slučajno« odlučio stupiti u kolonu vojske koja se iz Zagreba povlači prema Austriji, a onda je negdje pred Bleiburgom, isto tako »slučajno« i protiv svoje volje prisiljen navući ustašku uniformu... (Kamera Igor Sunara, montaža Zdravko Borko i Ivica Drnić, proizvodnja Duga d.o.o. i HRT.)

* * *

* * *



Nebo, sateliti (L. Nola)

Trećeg dana festivala, u subotu, večer je u Areni počela dječjim filmom *Ne daj se, Floki* Zorana Tadića.

Potpuni nedostatak domaćih dječjih filmova, uz pretpostavku dobra prijema u publike, dostatan je da opravda kraćenje i prebacivanje na filmsku 35-icu šesnaest godina stare televizijske serije (scenarist Kazimir Klarić). No, kako će na tu potvrdu trebati, u najmanju ruku, još neko vrijeme pričekati, ostaje mi ustvrditi kako se osobno, usprkos veselom očekivanju povratka — ako ne u djetinjstvo a ono bar u mladost — na žalost nisam osobito dobro zabavio gledajući filmsku varijantu poznate serije.

To što mi se činilo da golemo pulsko filmsko platno teško podnosi projekciju materijala originalno mišljenog i snimljenog za televiziju i njezine zakonitosti, ne mora biti razlog koji će odbiti današnje klince od odlaska u kino (pa i onako će se *Floki* vjerojatno pojaviti na videu, pa onda takvih zamjerki neće ni biti), ali se bojim da su problemi susjedskih odnosa u novozagrebačkom naselju (držanje seoskih životinja po stanovima, međusobne spačke tipa ometanja TV-sigнала za vrijeme »omiljene serije« itd.), na žalost, malo prestaromodno štivo za današnji virtualni podmladak kojemu je i videokaseta skoro pa izložak iz tehničkog muzeja.

Osim ove načelne dvojbe, moram reći da su mi se i dijalози iz današnje perspektive činili prestaromodnima i da ono što je glumački ili scenaristički prolazilo kao televizijska serija, često vrlo teško prolazi dok se gleda kao film, pri čemu je, da bi se koliko-toliko komprimirala priča, jadni pas Floki (za kojeg bi se pretpostavilo da je glavno »lice«) ni kriv ni dužan pretvoren u statista.

Unatoč ovim primjedbama *Ne daj se, Floki*, kao što rekoh, ipak ima priliku potvrditi se kod onih kojima je namijenjen, što mu najsrdanije želim, osobito zbog sjećanja na glavnog glumca, pokojnog Mladena Crnobrnju — Gumbeka, kojemu je Zoran Tadić posvetio ovaj film. (Kamera Dragan Ruljančić, montaža Vesna Stefić, proizvodnja HRT / Hrvatski filmski savez.)

Kao da je riječ o nedjeljnom televizijskom prijepodnevu a ne subotnoj filmskoj večeri u pulskoj Areni, nakon dječjeg Flokija prikazan je film *Blagajnica hoće ići na more* debitanta Dalibora Matanića, film koji sam, za ovu prgodu, odlučio nazvati »omladinskim«.

Ovaj mu epitet, dakako, ne dajem iz nekakve zloće, već iz čiste simpatije, ali čak mislim da je pomalo i u duhu filma, pa se nadam da ni Matanić, koji je ujedno i autor scenarija, ne bi imao ništa protiv.

Naime, riječ je o mladoj prodavačici u privatiziranoj samoposluzi negdje na rubu Zagreba, koja živi sama s bolesnom kćerkicom i želi s njom otići na more. Sirovi poslovođa koji u podrumu na ogromne slušalice sa starinskog gramofona sluša izgrebane ploče (kao u dobro staro »omladinsko« vrijeme kada je odrastao), prvo joj obeća, pa uskrati godišnji, na što ga blagajnica zatvori s ljubavnicom u hladnjaču, ode s djetetom na more i na povratku prihvati bračnu ponudu inspektora — istražitelja.

Iskreno govoreći, mladenačka lepršavost, šarm i duhovitost koji izbijaju iz ovog filma, ponukali su me da se osjetim slobodnim nazvati ga omladinskim, ali čini mi se da je i Matanić svoj film nekako posvetio upravo onima koji su odrasli s vjerom u omladinsku organizaciju, dok ih surova svakodnevnica iznenada nije uputila na privatizacijsku stvarnost.

No, osim što je posveta Golikovu *Od 3 do 22*, što obiluje sjajnim dosjetkama (poput primjerice Drage Diklića koji »uživo« u filmu preuzima zvučnu kulisu svog starog hita, što je duhovito i solidno odglumljeno), *Blagajnica hoće ići na more* na žalost ima i ozbiljnih problema, ponajprije s dramaturgijom. Najviše me, naime, smeta što se scenarist (i redatelj) nije odlučio između komedije, satire i socijalne drame, što se, doduše, može opravdati postmodernističkim liberalizmom, ali to cjelini filma — jednostavno šteti.

Ili drukčije: OK, zašto ne i izmiješati, ali onda, kao kod svakog koktela, barmen pružima odgovornost za kakvoću napitka. A *shake* koji nam je Matanić ponudio, sastoji se, doduše, od vrhunskih sastojaka. Imamo vrlo zgodne »dućan-



Ne daj se, Floki (Z. Tadić)

ske« situacije s dobrom glumom, duhovitim dijalozima i suverenom karakterizacijom likova; od prodavačica, preko klijentele do poslovođe i njegove ljubavnice (Nina Vilić — *Zlatna arena* za žensku epizodnu ulogu). Potom, tu je sjajan par — prijatelji prodavačice — tipična »obitelj iz predgrađa« (Mirjana Rogina i Danko Ljuština). Zatim, na žalost klišeiziran odnos majka-dijete (Dora Polić nagrađena je za ulogu blagajnice *Zlatnom arenom* za glavnu žensku ulogu) i na kraju inspektor-čudak koji prosi ubogu blagajnicu.

Nabrajajući sve te sastojke, želim što nam Matanić nije ponudio do kraja izbrušen film za samo neki od naznačenih motiva — *Blagajnica* bi, čini mi se, bila još bolja da je uspjela u cijelome svom trajanju uopće ne izaći iz dućana. Ili, duhovitost kojom je, epizodno, naznačen bračni par prijatelja prodavačice i potencijal dvoje glumaca postavljaju ih u nepogrešivo središte zasebne filmske komedije, a bilo bi i zanimljivo pogledati film o policijskom isljedniku sklonom filozofiranju...

No, da se i sam ne bih pretvorio u jednog od Matanićevih likova, zaključit ću žaljenjem što ovaj šarmantan i više nego

solidan prvijenac (nagrađen nagradom za debitantski film) nije iskoristio sve svoje potencijale i postao odličnim, tim više što je autor imao najbolju moguću logističku potporu u svojim glumcima i najbližim suradnicima — vrlo dobrom snimatelju Branku Linti i montažeru Tomislavu Pavlicu nagrađenima *Zlatnom arenom* za montažu (proizvodnja HRT)

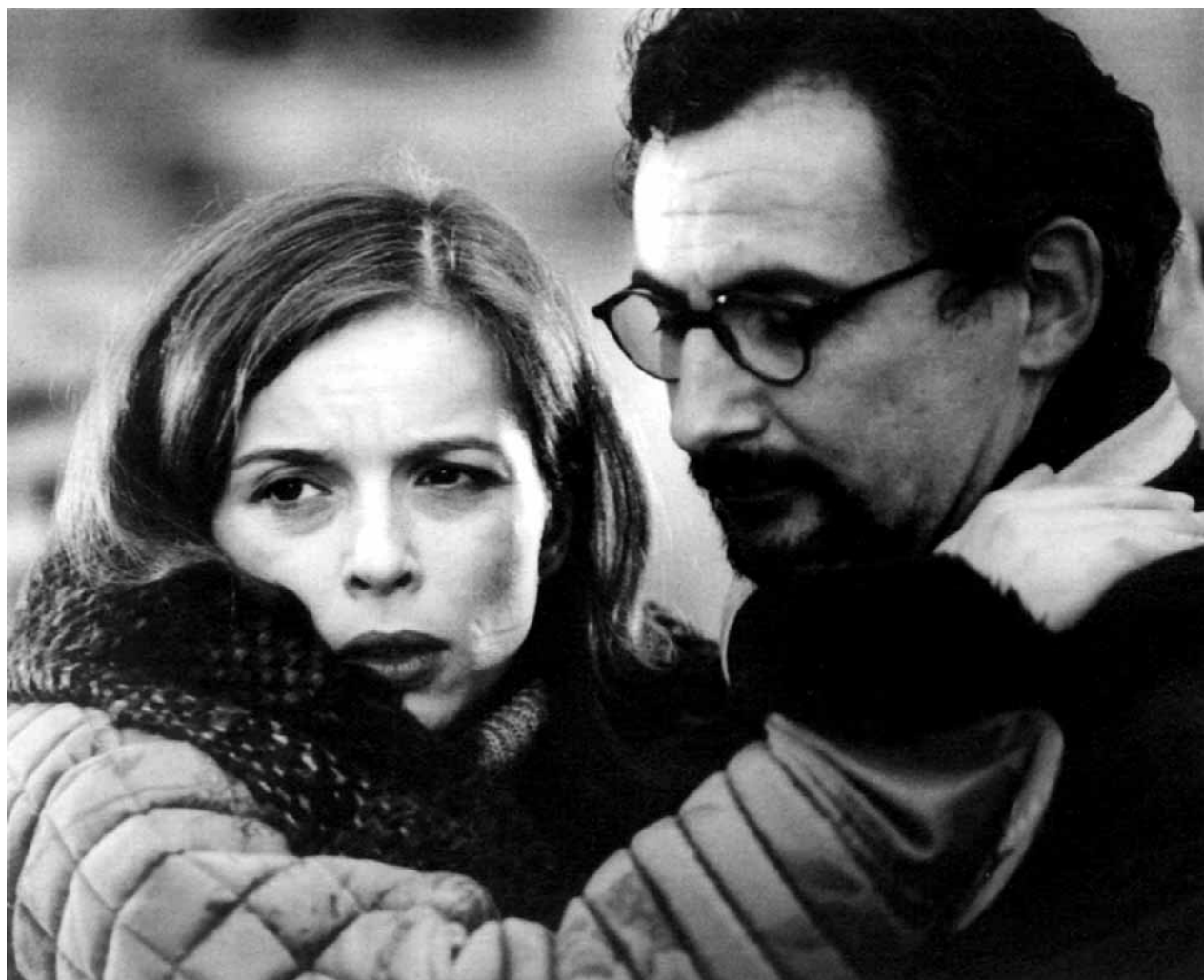
* * *

I na kraju, nedjelja. *Nebo sateliti* Lukasa Nole.

Posljednji film prikazan u planiranom programu Hrvatskog filmskog festivala Pula 2000. po mojem je mišljenju i najkompletniji. Ne kažem najbolji, jer tu je ipak i potpuno drukčiji *Maršal*.

Nebo sateliti ne osvaja, on vjerojatno neće dobro proći u kinima, ali to je film nakon čije se projekcije teško podići iz stolice (bar je meni tako bilo). Jak film.

Nebo sateliti pripovijeda o mladim ljudima, između dvadeset i trideset, koji su se izgubili u Domovinskom ratu, na



Srce nije u modi (B. Schmidt)

koje je taj rat, ako su ga i preživjeli, ostavio neizbrisive tragove i obilježio ih za cijeli život.

Izvršni Filip Nola tumači glavnu ulogu — mladića koji izbežumljeno luta između bojišnica i minskih polja doživljavajući rat izbliza, sa svim njegovim strahotama i pomaknutim sudbinama — vrteći se u krugu nasilja i smrti iz kojeg više nema izlaza; taj krug možda i može biti prekinut vanjskom intervencijom, ali unutarnji svijet sudionika ostaje neizlječiva pustinja.

Zbog iskrenosti, pozornosti i posvećenosti njegova suočenja s temom, Lukas Nola konačno je snimio cjelovit film, koji će, čini mi se, s vremenom postati i generacijski, jer rat nije ostavio najdublje tragove samo na onima koji su u njemu zbog svog angažmana na bojišnici najgore prošli, već i na cijeli naraštaj rastrgan dvojbama i okrutnošću vremena.

Rekavši jasno i glasno kako u ratu nije bilo anđela (njima ionako rat nije prirodno okruženje), davši crtu ljudskosti poluludom srpskom oficiru-krvoloku (sjajna uloga Filipa Šovagovića), Nola nam nije ponudio štivo za laku noć, nego mučno ispitivanje sebe samih, bez kojeg je, međutim, nezamisliv izlazak iz začaranog kruga nasilja i ratnih unutarnjih pustinja kojima se bavio u svome filmu.

U njegovoj mu je namjeri, osim vlastitog scenarija i dobre režije (*Zlatna arena* za režiju i *Oktavijan*, nagrada Društva filmskih kritičara za film) u mnogome pomogao Darko Šuvak izvrsnom (mnogi kažu premračnom) fotografijom (*Zlatna arena* za kameru, nagrada Kodak za najbolju kameru). Istina je — bilo bi lijepo da se tijekom filma s manje napora moglo vidjeti ovo ili ono, ali o ljepoti i izbjegavanju napora ovdje nije bila riječ. U ovom je filmu, naime, sve naporno — s pravom, drukčije i nije moglo biti, baš kao što je vidljiv trud i napor (u pozitivnom smislu) svih koji su u njemu sudjelovali (redom dobra gluma, vrlo dobra montaža Slavena Zečevića, *Zlatnom arenom* nagrađena kostimografija Ksenije Jeričević, scenografija Velimira Domitrovića itd.)

Jedino kod tona (Toni Jurković, Gordan Fučkar i Dubravka Premar), usprkos *Zlatnoj areni*, moram napomenuti da sam djelomice imao problema s razumijevanjem, što mračna atmosfera filma ipak ne može opravdati.

U svakom slučaju, konačno smo dobili iskren film koji se ozbiljno bavi nedavnim ratom i njegovim posljedicama, ostavljajući dnevnu politiku po strani i stavljajući u središte svog interesa ljudske sudbine kojima se posvećuje s dužnom temeljitošću. (Proizvodnja Ban film i HRT.)

* * *

I na kraju nekoliko riječi o filmovima prikazanim izvan konkurencije: *Nit života* Igora Filipovića File i *U okruženju 2 (Prijatelji)* Stjepana Sabljaka.

Oba su gotovo u potpunosti nastala u vlastitoj produkciji (*Nit života* uz pripomoć Ministarstva kulture) i oba su amaterske produkcije, snimljeni elektronikom, što ih je i svrstalo u popratni program.

Iako je amaterski okvir ta dva filma neprevidiv (u *Niti života* ima, doduše i profesionalnih glumaca), zanimljivo je da su oba filma snimila dva bivša vojnika s dugogodišnjim i intenzivnim ratnim iskustvom, i čini mi se da su oba nastala upravo zbog nedostatka filmova koji bi se na temeljit način (kao što je to konačno učinio Nola) bavili ratnim i poratnim sudbinama ljudi koji su u njemu sudjelovali.

Tako Stjepan Sabljak, iskreno progovara o dvojbama branitelja poslanih i često žrtvovanih u nepripremljenim i neutemeljenim akcijama (čini mi se da se, uz sve nedostatke, o stvarnosti Domovinskog rata iz ovog filma moglo saznati više nego od svih državno financiranih zajedno), dok se Igor Filipović Fila, na trenutke vrlo dojmljivo i snažno, bavi poratnom svakodnevicom mladih ljudi kojima ne preostaje drugo nego da nagomilane frustracije i nemoć utapaju u drogi, alkoholu i nasilju. (Jedini profesionalni film koji se donekle bavio sličnim problemima, iako još u tijeku rata, bio je, koliko se sjećam, *Vidimo se* Ivana Salaja).

Stoga iako, na žalost, uglavnom ne uspijevaju nadići okvire amaterizma, ovi su filmovi svojom iskrenošću bili dobrodošao prilog ovogodišnjoj Puli, koja je ponudila čak sedam filmova u konkurenciji, od čega dva izvanserijska — a oba se, svaki na svoj način, bave temama o kojima do sada nismo progovarali — duh Maršala Tita i sateliti s neba Domovinskog rata.

Pula 2000. — filmografija i nagrade

Natjecateljski program

BLAGAJNICA HOĆE IĆI NA MORE / Hrvatska radiotelevizija, Zagreb : 2000. — sc., r. Dalibor Matanić, k. Branko Linta, Tomislav Pavlic. — gl. SVADBAS, ton Mladen Šiklić, Ruben Albahari. — sgf. Gorana Stepan, kostim. Lada Gamulin, maska Julijana Vrandečić. — ul. Dora Polić, Ivan Brkić, Milan Štrlijić, Nina Viočić. — 35 mm, col. —

ČETVERORED / BLEIBURG / Croatia film (Duga d.o.o.), Zagreb (Jakov Sedlar) : 1999. — sc. Ivan Aralica, r. Jakov Sedlar, k. Igor Sunara, mt. Zdravko Borko, Ivica Drnić. — gl. Zlatko Tanodi, sgf. Duško Jeričević, kostim. Ika Škomrlj, Dženisa Medvedec, Elvira Ulip. — ul. Ivan Marević, Ena Begović, Goran Navojec, Nadežda Perišić, Filip Šovagović, Tamara Garbajs, Ivica Vidović, Nives Ivanković, Danko Ljuština, Goran Grgić, Ranko Zidarić, Sreten Mokrović, Mustafa Nadarević, Slavko Juraga, Ivo Gregurević, Filip Nola, Vida Jerman-Kondelaro, Božidar Alić, Zvonimir Zoričić, Nada Abrus, Boris Buzančić, Mia Oremović, Vera Zima, Zoran Čubrilo, Dejan Aćimović. — 35 mm, col. —

JE LI JASNO, PRIJATELJU? / Da film d.o.o., Zagreb : 2000. — sc., r. Dejan Aćimović, k. Slobodan Trninić, mt. Tvrtko Grgić. — gl. Goran Bregović, ton Tomislav Hleb, Davor Omerza. — sgf. Ivica Trpčić, kostim. Ruta Knežević, maska Halid Redžebašić. — ul. Milan Pleština, Milivoj Beader, Ivan Brkić, Dejan Aćimović, Ljubo Zečević, Radko Polić, Mustafa Nadarević, Ivo Gregurević, Rade Šerbedžija. — 35 mm, col. —

MARŠAL / Inter film, Zagreb, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb : 1999. — sc. Ivan Brešan, Vinko Brešan, r. Vinko Brešan, k. Živko Zalar, mt. Sandra Botica-Brešan. — gl. Mate Matešić, ton Mladen Pervan. — sgf. Mario Ivezić, kostim. Vesna Pleše. — ul. Dražen Kuhn, Linda Begonja, Ilija Ivezić, Boris Buzančić, Inge Appelt, Ivo Gregurević, Predrag Vušević, Ksenija Pajić. — 35 mm, col, 97 min

NE DAJ SE, FLOKI / sc. Kazimir Klarić, r. Zoran Tadić, k. Dragan Juljančić, mt. Vesna Štefić. — gl. Alfi Kabiljo, ton Antun Trnka, Ruben Albahari. — sgf. Ivan Ivan, kostim. Lada Gamulin, maska Jasna Crnobrnja. — ul. Mladen Crnobrnja, Jagoda Kralj, Mario Vuk, Franjo Majetić, Zdenka Heršak, Zvonko Torjanac, Zoran Pokupec, Oto Levaj, Mirjana Pičuljan. — 16/digital-beta/35 mm

NEBO, SATELITI / Banfilm, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb : 2000. — sc., r. Lukas Nola, k. Darko Šuvak, mt. Slaven Zečević. — gl. LEGENS, ton Toni Jerković, Gordan Fučkar, Dubravka Premar. — sgf. Velimir Domitrović, kostim. Ksenija Jeričević, maska Snježana Tomljanović. — ul. Filip Nola, Barbara Nola, Filip Šovagović, Ivo Gregurević, Lucija Serbedžija, Rene Bitorajac, Predrag Vušević, Leona Parninski. — 35 mm, col. —

SRCE NIJE U MODI / Interfilm, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb : 2000. — sc. Goran Tribuson, r. Branko Schmidt, k. Vjekoslav Vrdoljak, mt. Vesna Lažeta. — gl. RAS, ton Mladen Pervan, Gordan Fučkar. — sgf. Dušan Jeričević, kostim. Vesna Pleše, maska Halid Redžebašić. — ul. Graham Rock, Nataša Lušetić, Ivo Gregurević, Franjo Dijak, Damir Lončar, Nenad Cvetko, Predrag Vušević, Slaven Knezović, Alma Prica, Dražen Kühn. — 35 mm, col. —

Izvan konkurencije

NIT ŽIVOTA / GAIA d.o.o. (Nenad Žezlina, Igor Filipović) : 2000. — sc. Igor Filipović, Renato Orlić, r. Igor Filipović, k. Mario Delić, mt. Pjer Žardin. — gl. Vjerek Šalo-

mun, Hr grupe. — sgf. Danijel Pepeljinjak, kostim. Ivana Bilandžija, maska Ana Bulajić-Črček. — ul. Krunoslav Belko, Vinko Štefanec, Marijana Pupiće, Krunoslav Klabužar, Kristijan Ugrila, Sven Šestak. — video : S/VHS

U OKRUŽENJU II. / Stjepan Sabljak, samostalni autor, Požega : 1999. — sc., r. Stjepan Sabljak, k. Slavko Bužančić-Blacky, Oto Toman, mt. Pjer Žardin. — gl. Tomislav Jakobović, Marko Perković-Thompson. — specijalni efekti Antun Babić — ul. Ivica Markanjević, Mario Patoč, Josip Markanjević, Radovan Augustinović, Hrvoje Terzić, Milan Pavić, Stipo Koutni, Nikola Čosić, Zoran Sutts, Miljenko Brekalo, Mato Pranjic Ranko Janković, Lidija Lucić, Zvonko Valedić, Ivica Kopecki, Zlatko Lucić, Ivica Ilić, Stjepan Sabljak, Iva Koromanjec, Josip Sabljak-Joja. — igr. — video : Mini DV prebačen na DV LP, col, 106 min

Program kratkih filmova na Kaštelu

BARDO THODOL / KENGES, FX Interzone, Zagreb : 1999. — Simon Bogojević Narath. — 45 min

BIĆA SA SLIKA / HR, Boris Poljak, Damir Čučić : 1999. — r. Damir Čučić. — 28 min

GODINE HRĐE / HR, Factum : 2000. — r. Andrej Korovljev. — 35 min

KONCERT / Croatia film, Zagreb : 1999. — Branko Ilić — ani, 9,40 min

LUDAR / HR, Hrvatska radiotelevizija : 1999. — Zdravko Mustać. — 30 min

MOTOVUN LETI U NEBO / Motovun Film Festival, Motovun : 1999. — Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić. — 1,30 min

O KRAVAMA I LJUDIMA / HR, Factum, Zagreb film : 1999. / 2000. — Zrinka Matijević, Nebojša Slijepčević. — 24 min

SRETNOST / Imaginarna akademija, Grožnjan : 1998. — Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić. — 35 min

TERRA ROZA / HR, Factum : 2000. — r. Aldo Tqardozzi. — 21 min

Studentski filmovi:

Akademija dramske umjetnosti — Zagreb

NA MJESTU DOGAĐAJA / Antonio Nuić — beta, 12 min

PROMAŠAJ / Stanislav Tomić. — 16 mm, 30 min

SUNČANA STRANA ULICE / Robert Orhel. — 16 mm, 25 min

TRGOVCI SREĆOM / Goran Kulenović. — beta, 20 min

VID VIDUKA / Tomislav Rukavina. — 16 mm, 20 min

Akademija za gledalište, radio, film in televizijo — Ljubljana

BEZ ŠTROMA / Hanna A. W. Slak. — dok, 16 mm, 11 min

KAJ BI ŠE RAD / Martin Srebotnjak. — igr, 35 mm, 21 min

PREDOR / Hanna A. W. Slak. — igr, 16 mm, 13 min

ROP STOLETJA / Urška Kos. — igr, 16 mm, 15 min

Hochschule für Film und Fernsehen — Potsdam-Babelsberg

BSSS / Felix Gönnert. — ani, 35 mm, 2,20 min

HANDLEN WITH CARE / Susanne Buttenberg. — ani, 35 mm, 3 min

KLEINGELD / Marc Adreas. — igr, 35 mm, 15 min

LAZY SUNDAY AFTERNOON / Bert Gottschak. — ani, 35 mm, 9 min

SCHLAFMAN / Nicholas Rode, Christian Nuseh. — igr, 35 mm, 11 min

SPORTFREI / Anna Klamroth. — dok, 16 mm, 13 min

TROMPE L'OEIL / Ingo Panke. — ani, 35 mm, 4,5 min

Akademija scenskih umjetnosti — Sarajevo

BEZDAN / Adis Bakrač. — dok, beta, 15 min

ČOVJEK KOJI JE ZAMIJENIO KUĆU ZA TUNEL / Elim Jukić. — dok, 35 mm, 8 min

ČUDAN PAZAR / Danijela Gogić. — dok, beta, 20 min

PRVO SMRTNO ISKUSTVO / Aida Begić. — dok, beta, 25 min

ŽENE / Ahmed Imamović. — dok, beta, 10 min

Nagrade Pule 2000.

Ocjenjivačka komisija Krsto Papić (predsjednik), Zrinka Matijević, Ivo Štivičić, Vjeran Zuppa, Chris Marcich (SAD), Leo Hannewijk (Nizozemska), Robert Pauletta.

Velika Zlatna arena za najbolji film

Maršal redatelja Vinka Brešana u proizvodnji Interfilma.

Zlatna arena za režiju

Lukas Nola za režiju filma *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za glavnu žensku ulogu

Dora Polić za ulogu Barice u filmu *Blagajnica hoće ići na more* redatelja Dalibora Matanića

Zlatna arena za glavnu mušku ulogu

Ilija Ivezić za ulogu Marinka u filmu *Maršal* Vinka Brešana

Zlatna arena za žensku epizodnu ulogu

Nina Violić za ulogu Jadranke u filmu *Blagajnica hoće ići na more*

Zlatna arena za mušku epizodnu ulogu

Dejan Aćimović za ulogu zatvorskog čuvara u filmu *Je li jasno, prijatelju*

Zlatna arena za scenarij

Ivo i Vinko Brešan za scenarij filma *Maršal*

Zlatna arena za kameru

Darko Šuvak za kameru u filmu *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za glazbu

Mate Matišić za glazbu u filmu *Maršal*

Zlatna arena za scenografiju

Ivica Trpčić za scenografiju filma *Je li jasno, prijatelju*

Zlatna arena za kostimografiju

Ksenija Jeričević za kostime u filmu *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za zvuk

Tone Jerković, Gordan Fučkar i Dubravka Premar za zvučnu obradu filma *Nebo, sateliti*

Zlatna arena za montažu

Tomislav Pavlic za film *Blagajnica hoće ići na more*

Zlatna arena za masku

Janoš Kalja za masku u filmu *Maršal*

Velika Zlatna arena dodijeljena je

redatelju Branku Baueru za cjelokupan filmski opus i autorski doprinos hrvatskomu filmu

Posebne nagrade:

Vjesnikova nagrada Breza za najboljeg redatelja debitanta

Dalibor Matanić za režiju filma *Blagajnica hoće ići na more*.

Kodakova nagrada za najbolju kameru

Darko Šuvak za kameru u filmu *Nebo, sateliti*

Nagrada Syncro film&video iz Beča najboljem filmu festivala

Maršal, redatelja Vinka Brešana.

Diana Nenadić

Tranzicija i napuknuti videoekran

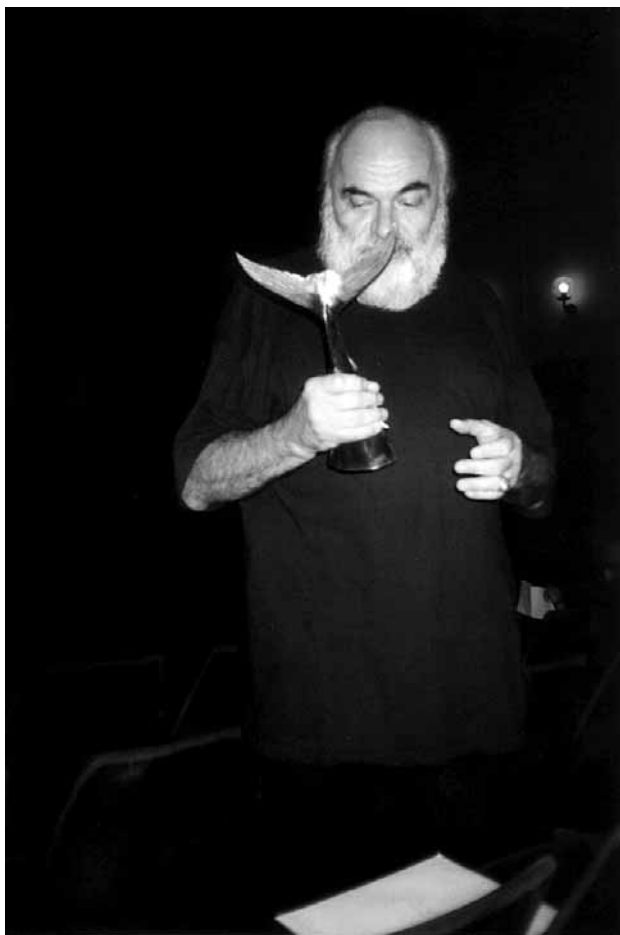
(Split 2000., 23.-30. 9. 2000.)

Je li film uistinu dekadentan (passé) medij, a video tek njegov mladi elektronski srodnik kojega će vrlo brzo, zajedno s celuloidom i magnetskom vrpcom, istisnuti takozvani novi mediji? Najbliže mjesto za provjeru utemeljenosti tih predviđanja, bio je i ove rane jeseni Međunarodni festival novog filma i videa u Splitu. Niknuo iz avangardističke nostalgije splitskih kinoklubaša i želje da privuku k sebi ono što je u negdašnjem filmskom gradu prije samo pet godina bila nepoznanica, splitski festival brzo je prerastao okvire oživljavanja alternativnog »kinoraja« i prebrojavanja 24 sličice u minuti. Proširio se i ove godine galerijom s televizijskim ekrani-

nima, kompjutorskim monitorima i simulatorima, interaktivnim instalacijama i multimedijским performansima. No, unatoč medijskom kategoriziranju pristiglih radova, nije htio ozakoniti novu hijerarhiju prema kojoj je došlo vrijeme da se filmska i videovrpca, što često zaključuju teoretičari medija, pospreme u muzej. Mnogi promatrači ipak su imali drukčiji dojam, proglašivši program novih medija u cjelini najuspjelijim natjecateljskim programom osmodnevnog multimedijskog maratona. No, otpisivanju filma i videa opiru se barem dvije činjenice. Umjetnici skloni novim tehnologijama ipak se nužno naslanjaju na stare. Pritom se jednako



The 1st Enemy (N. Gilady)



Tomislav Gotovac — nagrada za životno djelo

ogledaju u drugom inicijalnom motivu splitske smotre — bilježenju nesvodivih doživljaja i umjetničkih iskustava što podupiru kulturu razlike.

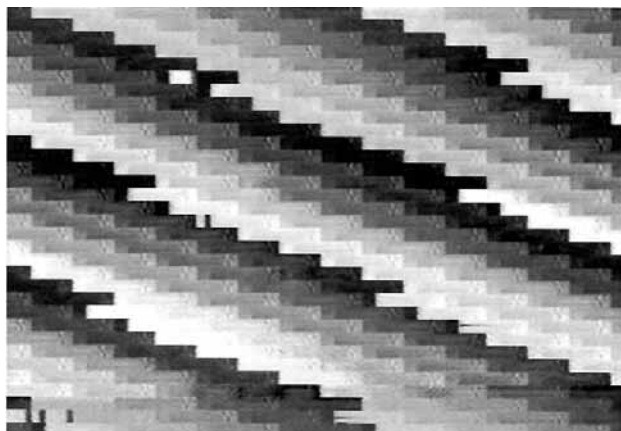
Nije stoga čudno da je uz novomedijske instalacije u tvrđavi Gripe i Multimedijskom centru, i jedinu prisutnu filmsku zvijezdu iz doma umjetničkog filma, mađarskog redatelja Bele Tarra s posve svježim *Werckmeisterovim harmonijama*, najatraktivniji dio programa — i bez najavljene (a neprikazane) akvizicije Mike Kaurismäki *Highway Society*, bio upravo ciklus filmova naslovljen »Tranzicija u fokusu, uglavnom«. Maksimalno geografski rastegnut od japanske do kanadske obale Pacifika — preko »starog svijeta«, i vidno improviziran, program je shvatio tranziciju u njezinu najširem značenju. Tematiziralo se tu štošta: od izbjegličkih egzodusa, međudržavnih tranzita, fizičkog premošćivanja prostora, kulturnih, društvenih i nacionalnih razlika i razmirica, preko egzistencijalnih drama izazvanih gospodarskim i političkim promjenama u postkomunističkim zemljama, do duboko intimnih i psihičkih »međustanja« nakon kojih, prema nekoj od »realistički« motiviranih inačica raspleta, slijede eksplozija samosvijesti, provala besmisla, »bol« preobražaja i samospoznavanja, ili u najboljem slučaju — katarza. Ovom programskom miš-mašu mahom distancirano pribilježene faksije (primjerice, finski dokumentarac *Granica* Kaiija Juu-

rikkala, njemački *Gaddafijev san*), gdje se napregnute refleksije (primjerice, u belgijskom *Stanju psa* o mongolskom vjerovanju u reinkarnaciju) ili zaigrane fikcije (meksički *Santitos*), ili smjese obojega u Žilnikovu filmu *Kud plovi ovaj brod*, nedostajao je ipak i onaj čvršći kriterij koji bi jasnije favorizirao nekonvencionalniji izraz i alternativna opredjeljenja.

U kojoj se pak mjeri recentni film i video u ovom trenutku »tranzicijski« usmjeruju, a tematski i medijski međusobno nadopunjuju, nije se ipak moglo u potpunosti provjeriti zbog istodobnosti filmskih i videoprojekcija. To je ujedno bio i najučestaliji prigovor iz pozamašnije »knjige žalbi« Splita 2000. Stoga će se i ovaj prikaz fokusirati upravo na svojevrsni »tranzicijski« medij između filma i multimedija — na videovrpce koja se tek u rijetkim primjerima mogu nazvati i primjercima svježih videoumjetnosti. Jer, osim što pojedini autori svoje tvorevine na videovrpce »slučajno« nazivaju »filmom«, obično ih tako i realiziraju, iskupljujući narativnost bizarnim motivima, poput onih iz sirove priče s vulgarnim ljudskim inventarom toaleta londonskog kluba na britanskoj videovrpce *Ne radi*. Selekciju redovito začini i pokoji tek blago izglobljeni dokumentarac koji svoje mjesto među odabranima zahvaljuje pohrani na kasetu (primjerice, njemački portret radoholičara *Haemmerli* — portret ili francuska videokompilacija Godardovih TV-nastupa i kritičkih opservacija o televiziji *Godard na televiziji: 1960.-2000.*).

Na agendi videoselekcije, koja je u dosadašnjim splitskim sazivima pratila trendove a istodobno pristojno zaronila u nove tehnologije, našle su se neke standardne preokupacije. No, o naročitom vitalizmu teško da se može govoriti.

Prošle godine iznimno nametljiva politika spolova, seksualnosti i *boddy language* i ove je godine prisutna zahvaljujući nekoliko ne odveć »rječitih« i domišljatih glasnogovornika. Evo tek nekoliko primjera u kojima je kao vizualni materijal ili izvedbeni medij poslužilo tijelo. Francuz Pierre Yves Clouin zadovoljava se dosjetkom u jednom neprekinutom kadru — »surogatnim« erotskim (samo)zadovoljavanjem dokonog muškarca pomoću metalnih zvončića/ženskih grudi u *Diana, Texas*. Kako je utemeljen na dosjetki, humorni zalog ovog videa potroši se u prvih pola minute. Belgijanac Antonin de Bemels modifikacijama svjetla, »hrapavom« teksturom slike i agresivnim nanosima neugodnog zvuka ilustrira stanje muškarca koji opetovano lupa glavom o zid u videozapisu *Scrub Solo 1: usamljenost*, apostrofirajući »govorom tijela« stanje beznadnosti i osamljenosti. Središnji motiv svog videorada *Zajedno odvojeni (Apart Together)* — mučno izvlačenje pognutog ženskog tijela iz odjeće, praćeno otežalim disanjem — Alicia Framis »pojačava« stroboskopskim svjetlom, opstruirajući istodobno »čitljivost« prizora i svodeći ga na jedini/jednoznačni komunikacijski potencijal videozapisa. »Bivanje tijela i imanje tijela«, »osjećaj vanjskog i unutarnjeg tijela« — izražen svjetlosnom deskripcijom, Finac Petri Hurinainen tematizira u radu *Pod kožom (Beyond the Skin)*, koji se odveć oslanja na dojmljiv, ali razmjerno statičan performans pred kamerom. Redukcija izraza i performans kao metier, polazište su američke postfeministkinje Dare Greenwald u videu *Skakutanje u kutu 36DDD*, u kojem izokrenu-



Comp.tot (R. Oblak, M. Pinter)

ti i obnaženi ženski torzo, pokrenut nekom nevidljivom silom, treskom udara o zid, fokusirajući pogled na »uzdrma-ne« simbole ženske plodnosti.

Odnos spolova Kyle Harris u videu *Ovo nije silovanje* (*This is not a Rape*) shvaća kao rat vizualiziran dramatičnim okršajem zamućenih/zrnatih slika (vagine i penis), ili, kako sam navodi u kataloškom opisu rada, kao trijadu u kojoj su »teza — zavodljive slike, antiteza — groteskne asocijacije, a sinteza — silovanje«. Selina Trepp pak, u nagrađenom videu *Udari dušu* (*Kick Some Soul*), pokušava ilustrirati unutarnji doživljaj silovanja — sučeljavanjem animiranih crteža djece i živih snimki eksplozije predmeta kao subjektivizirane metafore zlostavljanja ženskog tijela i oskrvnute nevinosti.

Ostatak videoselekcije standardno pokriva uobičajeno zastupljena opredjeljenja. Tako ekološka intonacija transparentno izbija iz slikovničkog *Zelenog stresa* (*Green Stress*) Paula Schillinga koji simulira subjektivni pogled biljki zarobljenih betonskim okolišem, ili kanadskog *Bluninog pogreba* (*Gannet Burial*). Poetsko-intimistički registar provlači se kroz meditativno-konceptualne refleksije o urbanom ambijentu (brazilski videorad o Hong Kongu *Uokviren zastorima*), preko fragmentirane intimne i političke povijesti sukobljene insertiranim okvirima Argentinke Gabriele Golder u *Sjećanju na ptice*/*En memoria de los pajaros*, do vizualiziranog »toka svijesti« Francuza Patricka de Geeterea u 50-minutnom videu *Anoitecer* poduprtom višejezičnih poetskim tekstovima, asocijativnom »dramaturgijom« i vizualnim registrima.

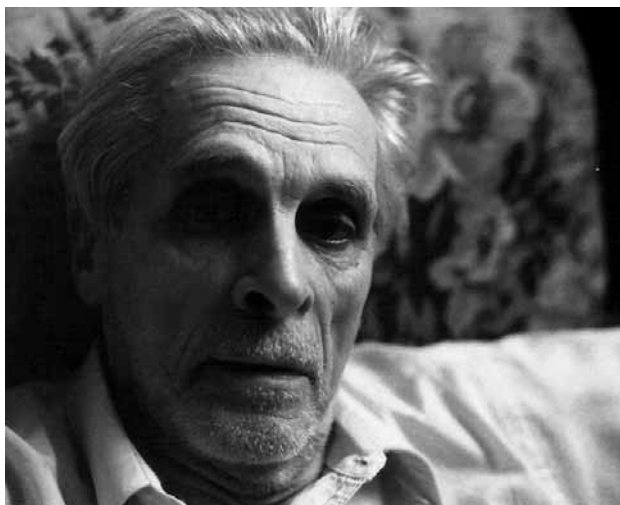
Poklonici strukturalnog eksperimenta i dalje najčešće strukturiraju videozapise prema načelu fragmentacija/repeticija/varijacija. Najizrazitiji je takav primjer hongkonški video Keung Hung *Razgledavanje* (*Sightseeing*), u kojem se umnoženim i supostavljenim okvirima slike, dinamika automobila u pokretu pokušava dovesti u (grafički) suodnos sa statikom »niske« arhitekture, a potom ritmizirati presijecanjem vertikalnih i horizontalnih pravaca kretanja unutar zasebnih okvira. Britanac Stuart Pound primijenio je metodu repeticije u »found footage« videu *9 1/2 tjedana u 8 minuta*, »apostrofirajući« strukturalno načelo glazbom nanesenom na insert iz holivudskog filma Adriana Lynea, no rezultat nije osobito poticajan, što bi se donekle moglo reći o drugom od ukupno tri selektirana *ready made* videoprojekta — *Feniks*



Outer Space (P. Tsherkassky)

vrpce Christopa Girardeta-Mathias Müllera. Građom kataloški strukturiranog (45-minutnog) videa postaju isječci iz Hitchcockovih filmova grupirani prema najučestalijim motivima (cesta, spavaća soba, željeznička pruga, majka itd.), iza kojih se nazire psihoprofil redatelja stoljeća. Filmom se poslužio i Nijemac Harald Schleicher, koji uz pomoć zvijezda klasičnog Hollywoda podučava *Kako postati filmofil u sedam lakih lekcija*, no uglavnom ostaje na razini ironiziranja »tvornice snova« pomoću iskaza njezinih skeniranih, a potom digitalno animiranih aktera.

Videoartisti, osim na film i filmsku povijest, također referiraju na znanost ili se služe znanstvenim tehnikama vizualizacije. Tako slovenski autor Andrej Zdravič, u jednom od produkcijski najbogatijih i »najelegantnijih« radova *Otkucaji srca*/*Heartbeat*, pulsiranje srca ugrađuje u vizualnu simfoniju četiriju prirodnih elemenata: vode, vatre, zemlje i zraka. No, s odveć jasnim tekstom i čitljivim podtekstom njegov video ipak ostaje rafiniranom i skladno ozvučenom slikovnicom. Isto se može reći i za većinu apstraktnih eksperimenata u kojima se pomoću elektronskog signala animiraju i preobrazavaju geometrijski oblici, obojene plohe ili teksture. Austrijanci Renate Oblak/Michael Pinter sastavili su na tom tragu vrlo složenu i slikovno atraktivnu 37-minutnu kompoziciju *Com. Tot 4*, kojoj osim strožeg strukturalnog »reda« nedostaje i ritmički potencijal vizualnih skladbi jednog od pionira apstraktnih animacija Oskara Fichingera. Njemačko nasljeđe ponešto se odrazilo u nagrađenom videu *Entrée* Herwiga Weisera: statični detalji arhitekture u crno-bijeloj fotografiji ovdje se postupno pretvaraju u sve dinamičnije i apstraktnije vizualne kompozicije podložene stakatom zvuka, koja gomila potisnutu unutarnju energiju i snažno djeluju na osjetila promatrača. Déjà-vu dojam koji je ostavila većina naslova u videokonkurenciji, uspjelo je izmaknuti tek nekoliko radova minimalnih intervencija, ali velikih učinaka. Na tragu svojih fascinantnih radova u kojima pomoću optičkih i elektronskih pomagala redefinira prostor i objekte, Steina



The Long Lie (C. Durlacher)

Vasulka u novom videu *Warp* redefinira vlastiti lik kao vizualni materijal. Softverskim programom skenira živo videounošenje podataka što rezultira začudnim permutacijama njezina lika pred kamerom. Središnji dio u kojem izlaže sve faze tog procesa, donekle narušava koherenciju videa.

Na dobrom tragu bio je i belgijski dvojac Eva Mayer — Eran Scwaerf u *Snimi, volim te*, namećući perceptivno-kognitivnom aparatu promatrača zagonetku — mobilno-zrcalnim aranžmanom scenografije/prostora u kojem (bez čujne glazbe) pleše jedan par. Video je puno izgubio otkrivanjem izvora/instrumenta vizualne igre — kamere i zrcala.

Nizozemski pak dvojac Dan Geesin i Esther Rots u videozapisu nalik malom kućnom videu s obiteljskog ladanja, sastavljenom od stop-fotografija različitih prizora u vrtu, manipulirajući pokretima likova i životinja, generira faličke kretnje. Repetiranjem uvijek istog postupka na drugom statičnom prizoru, *Vrt/Garden* humorno definira ljudsku komunikaciju i odnose među svim živim bićima, svodeći ih na jednoznačne pokrete.

No, ljepotu jednostavnosti na koncu ponajbolje oprimjeruje ovogodišnji festivalski pobjednik — *Gemini/Blizanci* šved-



Die Musik seid ihr, Freunde! (A. Teuchert)

skog autora Andreasa Gedina, u kojem se prepolovljene riječi dviju polovica istog čovjeka efektno zvučno sudaraju i postupno slažu u razaznatljiv i smislen iskaz o odnosu među blizancima, njihovoj komunikaciji i neraskidivoj simbiozi. Riječ je ujedno o jedinom videu koji posve angažira gledatelja, izazivajući ga svojom jezično-zvučnom zbrkom da sudjeluje u osmišljavanju njegove efektno razlomljene komunikacije.

Općeniti je dojam da se u videu trenutno ne događa ništa osobito novo. Možda je ovogodišnji program doista odraz krize, a možda i manjkave splitske selekcije. No, između filma koji još zna zabljesnuti vid dekadentnom patinom svojih nesavršenih slika, i tehnološki preciznih novih medija koji su ga progutali, video se u letimičnoj (i jedino mogućoj) usporedbi činio tek njihovim zakržljanim polubratom nedostatno osjetljivim kako na izazove iz medijskog i kulturnog, tako i prema nasljeđu od kojega splitski festival novog filma ne odustaje. Dakako, organizatorima priredbe koja je unatoč mnogim otporima postigla dosta, ostaje da, poštujući festivalski »bonton« stvore uvjete za preciznije usporedbe različitog, starog i novog u srodnim medijskim umjetnostima — zbog čega ovaj međunarodni festival i postoji. To ove godine, nažalost, nije bilo moguće.

Tomislav Gotovac

Zona

(Iz bilježnice člana žirija za film)

5. MEĐUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA (Split, 23-30. 9. 2000.)

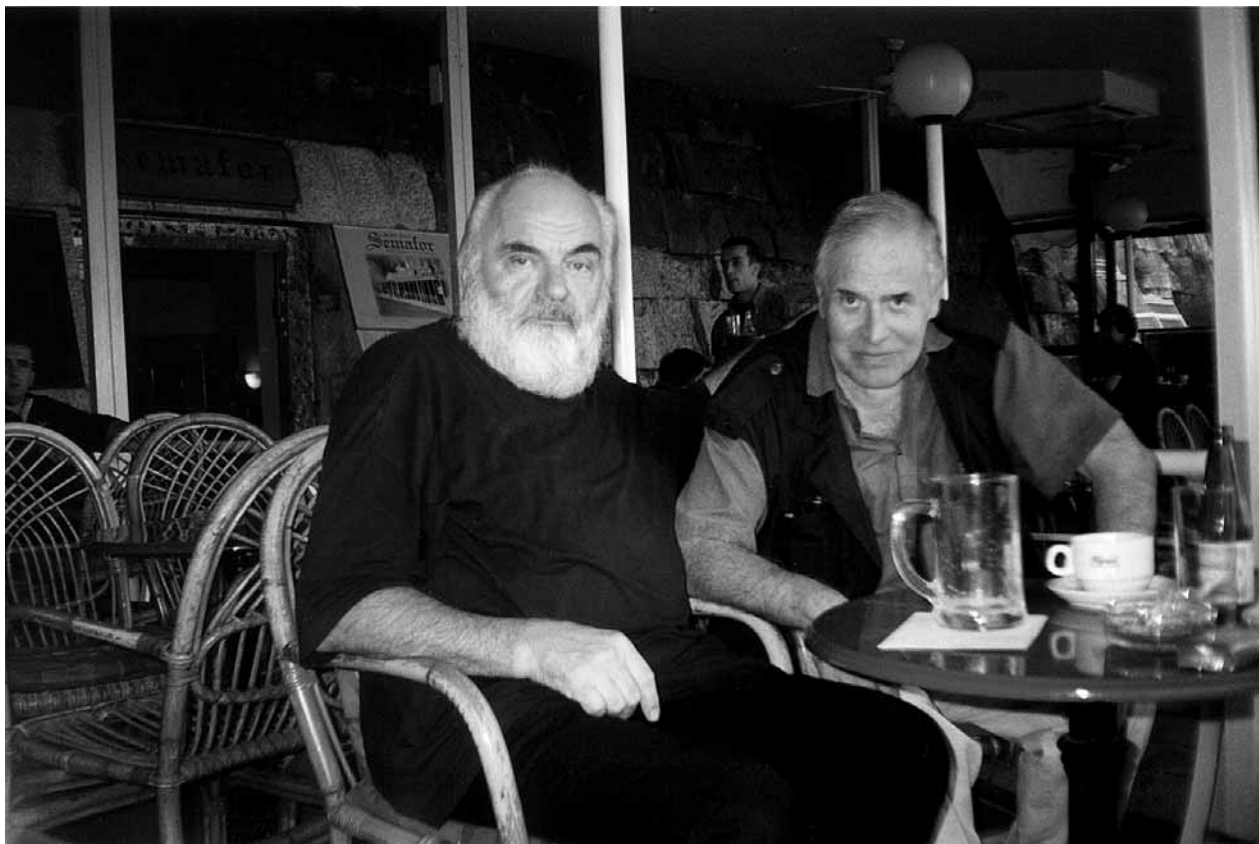
22. rujna — putovanje

Zagreb je tih sati doživljavao vremensku perturbaciju. Ono što sam napuštao bila je lijepa rana jesen. Dok smo letjeli, oblaci su bili ispod i iznad nas. Uskoro se ukazala prekrasna slika krša. Pojavilo se more s otocima i sve je obećavalo ugodan boravak u meni uvijek dragom Splitu. Kad smo se spustili u Kaštela bilo je užasno sparno što mi se nije dopalo, jer sam u ovoj životnoj dobi osjetljiv na vremenske promjene. Međutim, sve je bilo OK. Bus je bio jako ugodan, a na kraju se pojavio moj Split s onim prekrasnim palmama na rivi, karakterističnim mirisom sumpora i mora. Odmah sam se vratio u mladost i pomislio: Bit će to lijepo!

Susret s organizacijom Festivala bio je vrlo ugodan. Srdačne djevojke i čelični direktor Branko, želja da se što prije vidim

sa svojim *alter ego* — Ivanom Martincem... Nisam još znao tko su drugi članovi žirija, pa me još više razveselilo kad sam čuo da je u žiriju moj dobar dugogodišnji prijatelj Franci Slak.

Od dvorana u kojima se prikazivao filmski i videoprogram moja simpatija pripada kinu Karaman u blizini rive. Uz bivšu kinoteku Zlatna vrata (sada zvan »Opus«) veže me loše iskustvo s prikazivanjem mojih 16-mm filmova iz 60-ih i 70-ih prije mnogo godina. Zato sam intimno priželjkivao da se sada prikažu u normalnom kinu. Svojim ugođajem i stolicima Karaman me podsjetio na zagrebačka kina iz 50-ih i 60-ih kada se razmišljalo o udobnosti a ne o luksuzu. To su za mene bili higijenski stolci, a ne oni koje je u zagrebačka kina



Tomislav Gotovac i Ivan Martinac — ovogodišnji i prošlogodišnji dobitnik nagrade za životno djelo



Warp (S. Vasulka)

postavio Enver Hadžiabdić! Kino Karaman, dakle, povratak je u mladost kada sam u kinu provodio do deset sati dnevno.

29. rujna — žiriranje

Uz Francija i mene, u žiriju za film bio je i Franco Lorenzo, filmski scenarist i redatelj iz Nizozemske. Nakon žestoke selekcije izdvojili smo dva filma — nizozemski *The Zone* Bena van Lieshouta i austrijski *Outer Space* Petera Tscherskasskaja, svaki na svoj način dojmljiv i posebnog ugodaja.

The Zone pripada onim dokumentarnim filmovima koji začudnošću otkrivanja već viđenih stvari stvaraju vlastiti svemir. Film zorno predočava što će se za nekih deset do dva deset godina događati u našim predgrađima i industrijskim zonama. To je budućnost visokosofisticiranih potreba i njihova zadovoljavanja. Da budem jasniji, film ne govori, po sastavu »use, nase i podase«, o uzimanju hrane i pića, nego o ispuštanju određenih muških sastojaka i o tome kako u velikim gradskim konglomeracijama, kakav je Amsterdam, muška populacija realizira istresanje sperme. Film se sastoji od tri bloka. Prvi nas uvodi u svijet malih uređenih parkirališta s neobičnim drvenim pregradama koje sprečavaju pogled u razini prozora. Svako parkirališno mjesto ima čistu kantu za smeće i sve otprilike izgleda kao u filmu Jacquesa Tatija *Playtime*. Imate dojam kao da ste izašli s projekcije tog filma u kojem je sve skockano za ugodan malograđanski život.

U drugom dijelu filma polako počinjete shvaćati da je to prikaz odlagališta sperme. U tom se dijelu ni jedno ljudsko biće ne može vidjeti u prepoznatljivu obliku. Kroz automobilsko staklo vidite ruke na volanu; lica nisu toliko važna koliko činjenica da u predgrađu Amsterdama postoje takva mjesta. Na parkirališta polako pada sumrak i počinjete shvaćati čemu su namijenjena ta mjesta. U neoštroum stražnjem planu totala, snimljenih kroz »šoferšajbu«, vide se prostitutke.

Cijelo vrijeme čuje se glas vjerojatno jedne od intervjuiranih prostitutki, dok parkiralištem mili nepregledna kolona različitih tipova automobila čiji vozači razgovaraju i komuniciraju.

Film potom naglo prerasta u nešto drugo što zapravo nije dokumentarac. U posljednjem dijelu vidimo isti prizor parkirališta i predgrađa u rano jutro, oblačno i vlažno. Vidimo radnike koji šmrkovima i metlama čiste ostatke prethodne noći — prezervative, kutije od kekisa i ostalo smeće. Tu se prvi put vide ljudska lica — lica čistača.

Film zapanjujuće iskreno i objektivno odražava odnos nizozemske javnosti i vlasti prema stvarima koje su zapravo normalne. Želeći stvoriti uličnu higijenu i očuvati ljepotu gradova oni pomažu ljudima poput prostitutki i ovisnika o drogama da zadovolje svoje potrebe na za to predviđenim mjestima.

Outer Space je crno-bijeli eksperimentalni horor koji se isporučuje »trukom«, izumom avangardnog filma iz ranih 60-ih godina koji je američke i engleske filmove iz tog doba doveo do neslućene sofisticiranosti. Raspamećujući crescendo horora u cinemascope-formatu, s poznatom američkom glumicom Barbarom Harshey, vjerojatno je impresivniji od samog originala iz kojega su izvađeni »istrukirani« dijelovi. Atmosfera filma je toliko zastrašujuća da je ni realističan horor zapravo nikad ne uspijeva dotaknuti. Film je zapravo apoteoza užasa koji jedan eksperimentalni postupak, primiješan horor-natuknicama, može proizvesti kod bezazlenog promatrača.

Svaki član žirija imao je i svojega kandidata za posebnu nagradu:

Franco Lorenzo odabrao je nizozemski *Hong Kong* Gerarda Holthuisa — film jakih slika i zastrašujućeg zvuka, koji sporim pokretom kamere prati život azijskog velegrada s avionima što se pojavljuju poput čudovišta. Crno-bijele slike čine ovaj film nezaboravnim, nadrealističkim iskustvom.

Franci Slak odlučio se za kanadski film *Daisy* autorice Diane Ouellette. Doživio ga je kao »vrlo osjećajan, intimistički ženski pogled na jedan uzbudljiv trenutak«.

Moj je odabranik bio australski film Franka M.-a *Purgatory* jednostavne ideje i realizacije. Prateći protagonisticu koja se iz mrtvih vratila u život, prolazimo kroz bolničke prostore a da pritom nije jasno kreće li se ta osoba naprijed ili se njezino kretanje lažira. U tom vremenu i prostoru lažnih informacija događa se preobražaj. U taj međuprostor autor je zagrabio dokumentarističkim prosedeom, ali mu je istodobno bila namjera da napravi prošireni film, odnosno da se taj isti film nakon prikazivanja ponovno može prikazivati bez premotavanja. U novom prikazivanju oni dijelovi koji su bili snimljeni naopako sada bi bili ispravni, itd. Dakle, iz suhog dokumenta on je prešao u prostor fizičke prisutnosti projekcije na isti onaj način koji je Ingmar Bergman primijenio u filmu *Persona* kada je zaustavio i zapalio vrpce u projektoru uslijed čega su se na njoj pojavili takozvani »čvarci« — kao da odjedanput želi reći: »Ovo je filmska vrpca. Ona prolazi kroz projektor i može gorjeti«. Na sličan način nas Frank M. upozorava da je ono što gledamo i filmska vrpca. Evo još nekoliko zabilježki iz mogea šireg izbora.

Hong Kong — nevjerojatno impresivan dokumentarni film o nama dalekoj urbanoj konglomeraciji koja svoju vezu sa svijetom ostvaruje golemim čeličnim pticama, jumbo-jetovima.



Cargo (T. Novotny)

Kada vidite koliko blizu ti čelični kolosi lete iznad betonskih kutija, zapravo shvatite užas života te azijske populacije koja ima tendenciju širenja na sve strane svijeta, a posebno kad znate da je Hong Kong jedan od prozora Kine u svijet što mu, po mojem mišljenju, ne obećava neku budućnost. Hoću reći da je to u psihološkom smislu potpuno novi svijet na koji će se Europa tek morati navikavati.

Daisy — u tradiciji najboljih ostvarenja američkog underground filma s kraja 50-ih i početka 60-ih godina, film *Kanadanke* Dianne Ouellette zablistao je kao rafinirana etida o nadanjima, promašajima i nestanku iz ljepote života jednoga mladog bića.

Hazy Life — Japanac Nabushiro Yamashita (očito zadojen idejama i nadahnut filmovima Yasujira Ozua), snimio je mladenački film koji ga predstavlja kao redatelja na kojega se u budućnosti može računati.

Four Corners — kanadski film Iana Toews kopa po genocidu nad Indijancima te, naročito u zvučnoj »špalti«, poziva na odavanje počasti stanovnicima koji su nekada dominirali Amerikom.

Midday Shade Nicka Collinsa iz Velike Britanije prekrasna je apoteoza neobičnoj prirodi koja skromno pokazuje svoju ljepotu. Poema o kržljivom kamenju i bilju...

Da Capo/Variations On a Train With Anna Guya Sherwina pokazuje kako određene ideje i ljubav prema repetitiji opsjedaju avangardne autore od Londona do Zagreba i šire...

Kimono — meni drag američki avangardni redatelj Hal Hartley još me nije razočarao. *Kimono* je pričao pejzažu i nevjerojatno erotski uzbudljivim kinesko-japanskim licima žena.



How to become a filmfreak in seven easy lessons (H. Schleicher)

Hartleyja, kao zapadnjaka, očito uzbuđuje sudar s egzotičnim pripadnicama suprotnog spola. Film je vizualiziran na način japanskih slika. Vjerojatno je riječ o najnovijem Hartleyjevom iskustvu koji je konačno počeo pričati intimne stvari.

The Long Lie Britanica Chrisa Durlachera podsjetio me na Kafkin roman *Preobražaj*. Starac dolazi u kuhinju s namjekom da si priredi neko jelo ili piće i spazi žohara. Hoće ga zgaziti i u porivu da uništi biće koje mu ništa nije naudilo spotakne se, padne i umre na kuhinjskom podu bez igdje ikoga. On je zapravo žohar: žohar si ako nemaš nikoga, ako nisi ostavio ljudskoga traga oko sebe. Žohar si koji po kuhinjskom podu traži mrvice...

Za kraj bih ostavio »cvebu« Čeha Aurela Klimta *Pad*, lutkarski animirani film u trajanju od 15 minuta. Takav film ne bi mogao nastati u vrijeme komunističke vladavine jer mu je priča toliko nihilistična, brutalna i jezovita da postaje jednom od najgorih osuda istočnoeuropskog komunističko-socijalističkog ustroja. Priča je toliko ogavna da graniči s humanizmom. On pokazuje granicu iza koje se dalje više ne može ići. Ali pokazuje i drugu stranu češke veselosti, tj. da je Jaroslav Hašek u svojem *Vojaku Švejku* bio zapravo najnormalniji Čeh, da veliki Franz Kafka nije bio samo svjetski pisac, nego i češki pisac što mu mnogi sada odriču proglašavajući ga kozmopolitom.

Nagrade 5. međunarodnog festivala novog filma, Split 2000.

Film — natjecateljski program (Tomislav Gotovac, Hrvatska, Franco Lorenzo, Nizozemska, Franci Slak, Slovenija)

Grand Prix

THE ZONE — Ben van Lieshout (Nizozemska : 1999., 35 mm, 18 min)

OUTER SPACE — PeterTscherkassky (Austrija : 1999., 35 mm, 10 min)

Posebne nagrade

PURGATORY — Michael Frank (Australija : 1999., 35 mm, 7 min)

HONG KONG — Gerard Houltuis (Nizozemska : 1999., 35 mm, 13 min)

DAISY — Dianne Ouellette (Kanada : 1999., 35 mm, 13 min)

Video — natjecateljski program (Sophie Delvallée, Francuska, Piotr Krajewski, Poljska, Diana Nenadić, Hrvatska)

Grand Prix

GEMINI — Andreas Gedin (Švedska / Sweden 2000., BETA, 9,9 min)

Posebne nagrade

THE GARDEN — Dan Geesin / Esther Rots (Nizozemska : 1999., BETA, 11 min)

KICK SOME SOUL — Selina Trepp (SAD : 2000., S-VHS, 8,30 min)

ENTRÉE — Herwig Weiser (Njemačka : 1999., BETA, 8,48 min)

Novi mediji — natjecateljski program (Melentije Pandilovski, Makedonija, Jan Schuijren, Nizozemska, Sandra Sterle, Hrvatska)

Grand Prix

CLOSED REALITY — EMBRYO — Andreja Kulunčić (Hrvatska : 1999., Internet projekt)

Posebne nagrade

URBAN FEEDBACK TOKYO — Giles Rollestone (Japan : 1999., CD ROM)

HAPPY DOOMSDAY — Calin Dan (Nizozemska : 1999., instalacija)

THERE FELL A STAR FROM HEAVEN — Andrej Velikanov / Julia Velikanova (Rusija : 1999., Internet projekt / CD ROM)

Nagrada publike

PRAGUE STORIES — Artemio Benki / Vladimir Michalek / Michaela Pavlatova / Martin Šulik (Češka : 1998., 35 mm, 80 min)

Nagrada za životno djelo:

Tomislav Gotovac

Filmografija Splita 2000.

Filmovi — natjecateljski program

A MASIK EMBER IRANTI FELTES DIADALA / POBJEDA SUĆUTI / Mađarska, 40 Labor : 1999. — Igor Buharov, Ivan Buharov, Vasile Croat, Nyolczas Istvan. — 35 mm, 75 min

ATOMIK SAKÉ / ATOMSKI SAKÉ / Kanada, Cinema Libre : 1999. — Louise Archambault. — 35 mm, 32 min

BLACK XXX-MAS / CRNJAK / Belgija, Striker Pictures 1999. — Pieter van Hees. — 35 mm, 11 min

BOB-A-JOB / Velika Britanija, Dylan Ingham : 1999. — Dylan Ingham. — BETA, 4,30 min

DA CAPO: VARIATIONS ON A TRAIN WITH ANNA / DA CAPO: PRIZORI U VLAKU S AN-NOM / Velika Britanija, Guy Sherwin : 2000. — Guy Sherwin. — 16 mm, 9 min

DAISY / TRATINČICA / Kanada, Saskatchewan Filmpool : 1999. — Dianne Ouellette. — 35 mm, 13 min

DE ZONE / Nizozemska, Van Lieshout Filmproductions : 1999. — Ben van Lieshout. — 35 mm, 18 min

DEEP CREEP / USUEK / SAD, Kate Haug : 2000. — Kate Haug. — 16 mm, 7,14 min

DONTEN SEIKATSU / ŽIVOT U MAGLI / Japan, Midnight Child Theater : 1999. — Nobuhiro Yamashita. — 16 mm, 84 min

FASLE BE TOU / DOBA BEZ TEBE / Iran, Iranian Young Cinema Society : 1999. — Farnaz Jamsheedi Moghadam. — 16 mm, 13 min

FICTION / Francuska, Paolo Films : 2000. — Valerie Kempeneers. — 35 mm, 6 min

FOUR CORNERS / ČETIRI UGLA / Kanada, Ian Toews : 1998. / 1999. — Ian Toews. — 16 mm, 6 min

HEROINES / SAD, Zing Films : 1999. — Fabienne Bouville. — 16 mm, 18 min

HONG KONG (HKG) / Nizozemska, Filmstad Produkties 1999. — Gerard Holthuis. — 35 mm, 13 min

IN MEMORY OF DOROTHY BENNETT / USPOMENI DOROTHY BENNETT / Velika Britanija, Catherine McArthur : 1999. — Martin Radich. — 16 mm, 6 min

KILLER. BERLIN. DOC. / Njemačka, Dogfilm Berlin : 1999. — Tina Ellerkamp, Jörg Heitmann. — 35 mm, 74 min

KIMONO / Njemačka, Regina Ziegler Filmprod. : 2000. — Hal Hartley. — 35 mm, 28 min

KONTAKT / Njemačka, Hamburger Filmwerkstatt : 2000. — Marco Giese. — 35 mm, 22,30 min

LA PRUEBA / DOKAZ (TEST) / Argentina, Diego Lerman : 1999. — Diego Lerman. — 35 mm, 17 min

MATHI / Indija, Buddha Pictures : 2000. — B. Lenin. — 35 mm, 11,30 min

MATRIX / Velika Britanija, Nicky Hamlyn : 1999. — Nicky Hamlyn. — 16 mm, 8 min

MIDDAY SHADE / PODNEVNA SJENA / Velika Britanija, Nick Collins : 1999. — Nick Collins. — 16 mm, 20 min

NIEUW BABYLON / NOVI BABILON / Nizozemska, Eyedion : 1999. — Fred Pelon. — 16 mm, 10 min

OFF YA TROLLEY / BJEŽI, TORBO! / Australija, Anita Beckman : 1999. — Anita Beckman. — 16 mm, 6 min

OUTER SPACE / IZVANA / Austrija, Sixpack Films : 1999. — Peter Tscherkassky. — 35 mm, 10 min

PAD / Češka, Czech TV : 1999. — Aurel Klimt. — 35 mm, 14,27 min

PANZANO / Njemačka, Rosa Barba : 2000. — Rosa Barba, Ulrike-Christiane Molsen. — 16 mm, 25 min

PAULI LAULULAEGAS / ZBOGOM LJUBAVI, ZBOGOM / Estonija, Exitfilm : 1999. — Rainer Sarnet. — 35 mm, 36 min

POLDER / NASIP / Nizozemska, Lazy Marie : 1999. — Marc Schmidt. — 16 mm, 6 min

PURGATORY / ČISTILIŠTE / Australija, Makovision : 1999. — Michael Frank. — 35 mm, 7 min

SCHATTENGRENZE / OSJENČENJE / Njemačka, Strandfilm : 1999. — Gunter Deller. — 16 mm, 9,20 min

SPORTFREI / Njemačka, Konrad Wolf : 2000. — Anna Klamroth. — 16 mm, 13 min

THE HOOK-ARMED MAN / ČOVJEK S KVELIKA Britanija, OM / SAD, Regicide Films : 2000. — Greg Chwerchak. — 35 mm, 13,13 min

THE LONG LIE / DUG ODMOR / Velika Britanija, Durlacher Productions : 2000. — Chris Durlacher. — 35 mm, 6 min

THE VISIT / POSJET / SAD, Chill Productions : 2000. — Marc Henrich. — 16 mm, 43 min

UN CHATEAU EN ESPAGNE / DVORAC U ŠPANJOLSKOJ / Francuska, Balthazar Productions : 1999. — Delphine Gleize. — 35 mm, 27 min

Video — natjecateljski program

12 — IV 1961 / Finska, AV-ARKKI : 1999. — Pekka Sassi. — BETA PAL, 1,40 min

9 ½ WEEKS IN 8 MINUTES / 9 ½ TJEDANA U 8 MINUTA / Velika Britanija, Stuart Po-und : 1999. — BETA PAL, 8 min

ANOITECER / Francuska, C.I.C.V. : 1999. — Patrick De Geetere. — BETA PAL, 50 min

APART TOGETHER / ZAJEDNO ODVOJENI / Nizozemska, Montevideo / TBA : 1999. — Alicia Framis. — BETA, 4,10 min

BEWARE OF PLAYING CHILDREN / ČUVAJ SE ZAIGRANE DJECE / Švedska, Cecilia Lundqvist : 2000. — Cecilia Lundqvist. — BETA PAL, 1,05 min

BEYOND THE SKIN / POD KOŽOM / Velika Britanija, Petri Huurinen : 1999. — Petri Huurinen. — VHS, 13,10 min

BOUNCING IN THE CORNER 36DDD / SKAKUTANJE U KUTU 36DDD / SAD, Video Data Bank : 1999. — Dara Greenwald. — BETA SP, 3 min

CARGO / TERET / Austrija, Monoscope : 1999. — Timo Novotny. — BETA, 15 min

COLD PIECES COLD PIECES / HLADNI DIJELOVI / SAD, Montevideo, TBA : 1999. — Seungcho Cho. — BETA, 11,20 min

COLOR COMBINATION / KOMBINACIJA BOJA / SAD, Kota Ezawa : 2000. — Kota Ezawa. — BETA, 2 min

COMP. TOT 4 / Austrija, Sixpack Films : 1999. — Renate Oblak, Michael Pinter. — S VHS, 37 min

CONTEMPORARY ARTIST / SUVREMENI UMJETNIK / Meksiko, Video Data Bank : 1999. — Ximena Cuevas. — S VHS, 5,03 min

CSODA POK / ČUDESNI PAUK / SAD, PanOptic : 1999. — PanOptic. — BETA, 8 min

DE TUIN / VRT / Nizozemska, Montevideo / TBA : 1999. — Dan Geesin, Esther Rots. — BETA, 11 min

DIANA, TEXAS / Francuska, Pierre Yves Clouin : 1999. — Pierre Yves Clouin. — BETA PAL, 5,33 min

EIN WUNDER / ČUDO / Njemačka, Stanislaw Mucha : 2000. — Stanislaw Mucha. — BETA, 7 min

EN MEMORIA DE LOS PAJAROS / SJEĆANJE NA PTICE / Argentina, Gabriela Golder : 2000. — Gabriela Golder. — BETA PAL, 18 min

ENTRÉE / Njemačka, Herwig Weiser : 1999. — Herwig Weiser. — BETA SP, 8,48 min

- EXPRESSION MODULATOR / MODULATOR IZRAZA / Njemačka, KHM : 1999. — Melita Dahl. — BETA, 3 min
- FALAISE / Kanada, Karin Haze : 1999. — Karin Haze. — BETA SP, 10 min
- FRAMED BY CURTAINS / UOKVIRENO ZASTORIMA / Brazil, Emvideo : 2000. — Eder Santos. — BETA, 11 min
- GANNET BURIAL / BLUNIN POGREB / Kanada, V Tape : 1999. — Tom Sherman. — BETA, 4,30 min
- GEMINI / Švedska, Andreas Gedin : 2000. — Andreas Gedin. — BETA, 9,09 min
- GODARD A LA TELE: 1960-2000 / Francuska, Canal+ / INA : 2000. — Michel Royer. — BETA SP, 53 min
- GREEN STRESS / ZELENI STRES / Belgija, Atelier Jeunes Cineastes : 2000. — Paul Schillings. — BETA SP, 9,25 min
- HAEMMERLI — EIN SELBST PORTRÄT / HAEMMERLI — AUTOPOTRT / Njemačka, Luzia Schmid : 1999. — Luzia Schmid. — BETA, 39 min
- HEARTBEAT / OTKUČAJ SRCA / Slovenija, Antara : 2000. — Andrej Zdravič. — BETA, 28 min
- HEAVEN / NEBO / Kanada, Video Out Distribution : 1999. — Heather Frise. — BETA, 6 min
- HOW TO BECOME A FILMFREAK IN SEVEN EASY LESSONS / KAKO POSTATI FILMOFIL U SEDAM LAKIH LEKCIJA / Njemačka, Harald Schleicher : 1999. — Harald Schleicher. — BETA, 7 min
- I.A.O. THE OBLITERATING WORD / RIJEČ KOJA BRIŠE / Italija, Cane Capovolto, I.A.O. : 1999. — Cane Capovolto, I.A.O. — BETA PAL, 8 min
- K.H.C. 208A1, NEUE KAMARADEN / K.H.C. 208A1, NOVI PRIJATELJI / Njemačka, Kolja B. Kunt : 1999. — Kolja B. Kunt. — BETA PAL, 3,15 min
- KICK SOME SOUL / UDARI DUŠU / SAD, Selina Trepp : 2000. — Selina Trepp. — NTSC, 8,30 min
- KOPF-STEIN-ZEICHEN-STADT-LIED / GLAVA-KAMEN-ZNAK-GRAD-PJESMA / Njemačka, Media in Motion : 2000. — Heiko Daxl. — BETA CAM, 12 min
- KOPLOPERS : INTERVIEW WITH PAUL DE BRUIN / Njemačka, Christian Frisch : 1999. — Christian Frisch. — BETA, 2,45 min
- LOOK AT THIS (POEM # 10) / POGLEDAJTE OVO (PJESMA #10) / Nizozemska, Montevideo/TBA : 1999. — Eddie D. — BETA, 12 min
- MAGIC HOUR / ČAROBNI SAT / Austrija, Sixpack Films : 1999. — Manfred Neuwirths. — BETA PAL, 45 min
- MEMOIRE(S) / USPOMENE / Francuska, Gerard Cairaschi : 1999. — Gerard Cairaschi. — BETA PAL, 17,15 min
- OUT OF ORDER / NE RADI / Velika Britanija, Cliff Productions : 1999. — Darren Cliff. — BETA PAL, 29,30 min
- PEER / SAD Cara Baldwin, Alison Healy : 1999. — Cara Baldwin, Alison Healy. — S VHS, 8 min
- PHOENIX TAPES / FENIKS VRPCE / Njemačka, Christoph Girardet / Mathias Müller : 1999. — Christoph Girardet, Mathias Müller. — BETA PAL, 45 min
- RECORD, I LOVE YOU / SNIMI, VOLIM TE / Belgija, Argos : 1999. — Eva Meyer, Eran Swaerf. — DV PAL, 8 min
- REGRESSION / NAZADOVANJE / Velika Britanija, Leyton Image : 1999. — John Smith. — BETA PAL, 17 min
- ROTT & DAMN / Velika Britanija, David Priestman : 1999. — David Priestman. — BETA, 5 min
- SARKANY / ZMAJ / Mađarska, Hungarian Garage of the Strong Artists : 1999. — Anita Sarosi. — BETA PAL, 3,40 min
- SCHON WIEDER MOUSSE AU CHOCOLAT / PONOVO PJENA OD ČOKOLADE / Njemačka, Sabine Wenzel & Monika : 1999. — Sabine Wenzel & Monika. — S VHS, 5 min
- SCREAM / VRISAK / Njemačka, KHM : 2000. — Toni Meštrović. — BETA PAL, 0,08 min
- SCRUB SOLO 1: SOLOLINESS / SCRUB SOLO 1: USAMLJENOST / Belgija : 1999. — Antonin de Bemels. — BETA, 8,30 min
- SIGHTSEEING / RAZGLEDAVANJE / Hong Kong, Keung Hung : 2000. — Keung Hung. — DV PAL, 20 min
- SORODNIKI IN PRIJATELJI / ROĐACI I PRIJATELJI / Slovenija, KUD Cineast : 1999. — Miha Peče. — BETA SP, 5,38 min
- THIS IS NOT A RAPE / OVO NIJE SILOVANJE / SAD, Kyle Harris : 2000. — Kyle Harris. — BETA PAL, 15 min
- TODA HORA E HORA / SVAKO VRIJEME JE PRAVO VRIJEME / Brazil, Zootropio : 1998. — Aggeo Simoes. — BETA, 1 min
- VANARSKY : TOPORGRAPHIE / Francuska, Le Metafort : 1999. — Gustavo Kortsarz. — BETA PAL, 10,24 min
- VDA 2 VDA / Kanada, V Tape : 2000. — Leslie Peters. — BETA, 7,16 min
- WARP / SAD, Vasulka : 2000. — Steina Vasulka. — BETA, 4,30 min
- WHAT IF...? / ŠTO AKO...? / Velika Britanija, Dougie Nicolson : 2000. — Dougie Nicolson. — BETA PAL, 7 min

Novi mediji — natjecateljski program

- ALZADO VECTORIAL, ARQUITECTURA RELACIONAL 4 / VEKTORSKO UZVIŠENJE, VEZNA ARHITEKTURA 4 / Meksiko : 1999. — Rafael Lozano-Hemmer. — instalacija / Internet projekt
- CELLULE D'INTERVENTION METAMKINE / METAMKINE / Francuska, Cellule d'intervention Metakine : 2000. — Jerome Noetinger, Christophe Auger, Xavier Querel. — performance
- CLOSED REALITY — EMBRYO / ZATVORENA ZBIJKA — EMBRIJ / Hrvatska : 1999. — Andreja Kulunčić. — Internet projekt
- CRAZY BLOODY FEMALE CENTER / LUDI KRVAVI ŽENSKI CENTAR / SAD : 1999. — Nina Menkes. — CD ROM
- CYNATIC CIRCUIT / KINATIČKI STRUJNI KRUG / Španjolska : 1999. — Matthias Fitz. — instalacija
- ELECTRIC LIVING IN CANADA / ELEKTRIČNI ŽIVOT U KANADI / Kanada : 1999. — Carol Sill, James K-M. — DVD ROM
- GRASPING AT BITS: ART AND INTELLECTUAL CONTROL / HVATANJE KOMADIĆA: UMJETNOST I INTELJEKTUALNA KONTROLA / SAD : 2000. — Patrick Lichty. — Internet projekt
- HAPPY DOOMSDAY! / SRETAN SUDNI DAN / Nizozemska : 1999. — Călin Dan. — instalacija
- MINIATURE LIGHTSPACES / MINIJATURNI SVJETLOSI PROSTORI / Nizozemska : 1999. — Diana Ramaekers. — instalacija
- MYSTERIES AND DESIRE: SEARCHING THE WORLD OF JOHN RECHY / TAJNE I ŽELJE: TRAZEĆI SVIJET JOHNA RECHYJA / SAD : 1999. — John Rechy. — CD ROM
- NINE OPTICAL TOYS / DEVET OPTIČKIH IGRAČAKA / Nizozemska : 1999. — Karel Doing, Pierre Bastten. — CD ROM
- PARANOIDS PANOPTICUM / PARANOIČNI PANOPTIKUM / Nizozemska : 1999. — Hermen Maat. — instalacija
- PICNIC ON THE EDGE OF A FOREST / IZLET NA RUB ŠUME / Rusija : 1999. — Nani Selivanov & Nikolai. — Internet projekt / CD ROM
- THERE FELL A STAR FROM HEAVEN / PALA JE ZVJEZDA S NEBA / Rusija : 1999. — Andrej Velikanov, & Julia Velikanova. — Internet projekt
- UNCLE BILL / UJAK BILL / Australija : 2000. — Debra Petrovitch. — CD ROM
- URBAN FEEDBACK TOKYO / Japan : 1999. — Giles Rolleston. — CD ROM

Posebni programi i retrospektive

Tranzicija u fokusu

- 52 KM KUHMOSTA MEHTÄÄN / GRANICA / Finska, Kroma Productions : 1999. — Kari Juurikkala. — Beta / SVHS, 46 min
- BLOCKPOST (CHECKPOINT) / KONTROLNA TOČKA / Rusija : 1998. — Alexander Rogozhkin. — 35 mm, 85 min
- DE GROTE VAKANTIE / DUGI PRAZNIK / Nizozemska, Pieter van Huystee Film : 2000. — Johan van der Keuken. — 35 mm / BETA, 142 min

DE MAELSTROM: EEN FAMILIE KRONIEK / MAELSTROM: OBITELJSKA KRONIKA / Ni-
zozemska, Lumen Film : 1997. — Peter Forgacs. — BETA, 58 min

GHADDAFIS TRAUM / GADAFIJEV SAN / Njemačka, d. net. sales : 1999. — Winfried
Spinler. — BETA, 52 min

HAOYEV HAA' CHARON / POSLJEDNJI NEPRIJATELJ / Izrael : 1999. — Nitzan Gilady.
— BETA PAL, 58,40 min

KUD PLQVI OVAJ BROD / Jugoslavija, Mađarska, Slovenija, Terra Film : 1998. — Želi-
mir Žilnik. — 35 mm, 91 min

LAGRIMAS NEGRAS / CRNE SUZE / Španjolska : 1998. — Fernando Bauluz, Ricardo
Franco. — 35 mm, 104 min

MALZOWINA / VANJSKO UHO / Poljska, Apple Film : 1998. — Wojtek Smarzowski.
— 35 mm, 70 min

NACHTTANKE / NOĆNA POSTAJA / Njemačka, Liliom film : 1999. — Samir Nasr. —
35 mm, 88 min

NAN NAN NÜ NÜ / MUŠKARCI I ŽENE / Kina, Kanada, Apsaras Film & TV Prod. : 1999.
— Liu Bing Jian. — 35 mm, 90 min

NICHIOYI WA OWARANAI / NEDJELJINI SAN / Japan, NHK : 2000. — Yoichiro Taka-
hashi. — 35 mm, 90 min

NOSTALGIA / Nizozemska, Lumen Film : 1999. — Tato Koteteshvili, Ineke Smits. —
BETA SP, 58 min

PASSING DRAMA / DRAMA U PROLAZU / Njemačka : 1999. — Angela Melitopoulos.
— BETA, 66 min

PRAHA OČIMA / PRAŠKE PRIČE / Češka : 1998. — Artemio Benki, Vladimir Michalek,
Michaela Pavlatova, Martin Šulík. — 35 mm, 80 min

PROFESSION REFUGEE / ZANIMANJE: IZBJEGLICA / Hrvatska, Nizozemska, Gral Film
: 2000. — Svebor Krantz. — BETA, 50 min

RULE 61 — A CASE AGAINST RADOVAN KARADŽIĆ / PRAVILO 61 — PROCES PRO-
TIV RADOVANA KARADŽIĆA / Australija : 1999. — Ivo Burum. — BETA, 83 min

SANTITOS / Meksiko, Springall Pictures : 1998. — Alejandro Springall. — 35 mm, 99
min

SIMON MAGUS / SIMON ČAROBNJAK / Mađarska, Harom Nyul Studio, Artcam Intl, Eu-
rofilm, MTV Rt : 1999. — Ildiko Enyedi. — 35 mm, 96 min

STATE OF DOGS / PSEĆE STANJE / Belgija : 1998. — Peter Brosens, Dorjkhandy Tur-
munkh. — 35 mm, 88 min

THE PROTAGONISTS / PROTAGONISTI / Italija, Surf film : 1999. — Luca Guadagni-
no. — 35 mm, 92 min

ZWISCHEN ZWEI WELTEN / IZMEĐU DVAJU SVJETOVA / Njemačka, d. net. sales : 1999.
— Bettina Haasen. — BETA SP, 52 min

Slike / Image

DIE MUSIK SEID IHR, FREUNDE! / VI STE MUZIKA, PRIJATELJI! / Njemačka, Andreas
Teuchert : 1999. — Andreas Teuchert. — BETA, 43 min

FRIENDLY PERSUASION / PRIJATELJSKO UVJERAVANJE / Iran : 1999. — Jamsheed
Akrami. — BETA SP, 112 min

HITCHCOCK, SELZNIK AND THE END OF HOLLYWOOD / HITCHCOCK, SELZNIK I KRAJ
HOLLYWOODA / SAD, 13 WNET American Masters : 1998. — Epstein Michael. —
35 mm, 84 min

PERM MISSION / MISIJA PERM / Belgija, Rob Rombout : 1999. — Rob Rombout. —
BETA, 50 min

SONIC FRAGMENTS (THE POETICS OF DIGITAL FRAGMENTATION) / ZVUČNI FRA-
GMENTI (POETIKA DIGITALNE FRAGMENTACIJE) / Nizozemska, Allegri Film :
2000. — Frank Scheffer, Joost Rekveld, Ian Kerkhof, Micha Klein, Alexander Oey,
Miriam Kruishoop, Rob Schröder. — BETA, 78 min

UN BANQUETE EN TETLAPAYAC / BANKET NA TETLAPAYACU / Meksiko, Primer Cuar-
do : 2000. — Olivier Debrouse. — BETA PAL, 101 min

UNE JOURNEE D'ANDREI ARSENEVITCH / JEDAN DAN U ŽIVOTU ANDREJA ARSENE-
VITCHA / Francuska, AMIP : 1999. — Chris Marker. — BETA PAL, 55 min

Velike sjeverne pustolovine: KITIKMEOT, eskimski videoradovi / Intuit video, Kanada

THE DRUM DANCER

UVAJUQ, THE ORIGIN OF DEATH

THE JOURNEY OF THE STONE

WHAT IS MAKTAAG? AND WHY DO I CRAVE IT?

Black Box Recorder, izložba suvremenog britanskog videa

CHASING 1000, Roderick Buchanan, 1991.

GOBSTOPPER, Roderick Buchanan, 1999., 14 min

BLOW, Sarah Dobai, 1999., 10 min

BLUE, Douglas Gordon, 60 min

DIVIDED SELF I AND II, Douglas Gordon, 1996., 14 min

FOO, Christina Mackie, 1994, 10 min

A PLACE FOR THE END, Adam Chodzko, 1999., 11,47 min

INFALLING MATERIAL, Graham Gussin, 1998., 13,26 min

05 x 05, Rachel Lowe, 1996., 23 min

ROBBIE FRAZER, Kenny MacLeod, 1999., 17 min

STUDIO REAL LIFE T. V., Ross Sinclair, 1995., 17 min

SPLITTING ROOM, Carl von Weiler, 1999., 50 min

NOTHANK, Graham Fagen, 1999., 2,45 min

MUNICH '72, Rachel Lowe, 1998., 5,30 min

NOTHING TO FEAR (THE AMERICAN FRIEND + — 12), Mark Dean, 1996., 9 min

GOIN' BACK (THE BYRDS / THE BYRDS x 32 + 1), Mark Dean, 1997., 9,30 min

Filmovi Tomislava Gotovca

PRJEPodne JEDNOG FAUNA, 1963., 16 mm, 9 min

PRAVAC (STEVENS-DUKE), 1964., 16 mm, 9 min

PLAVI JAHAIĆ (GODARD-ART) 1964., 16 mm, 14 min

KRUŽNICA (JUTKEVIĆ-COUNT), 1964., 16 mm, 12 min

GLEN MILLER (SREDNJOŠKOLSKO IGRALIŠTE), 1977., 16 mm, 45 min

Filmovi braće Whitney

John Whitney

CELERY STALKS AT MIDNIGHT, 1957., 3 min

CATALOG, 1961., 7 min

EXPERIMENTS IN MOTION GRAPHIC, 1967., 13 min

PERMUTATIONS, 1970., 8 min

OSAKA, 1970., 3 min

MATRIX III, 1972., 11 min

ARABESQUE, 1975., 8 min

James Whitney

LAPIS, 1963-67., 10 min

John i James Whitney

FILM EXERCISE No. 4-5, 1945., 12 min

Sixpack Films, Beč

FILM IS / Gustav Deutch, 1998., 35 mm, Part 1, 3 & 4 = 30 min

DÉJÀ VU / Lisi Ponger, 1999., 35 mm, 23 min

PASSAGE À L'ACTE / Martin Arnold, 1993., 16 mm, 12 min

CORRIDOR / Dietmar Brehm, 1997., 16 mm, 18 min

TITO-MATERIAL / Elke Green, 1998., 16 mm, 6 min

HAPPY END / Peter Tscherkassky, 1996., 35 mm, 12 min

Igor Tomljanović

Motovun 2000.

Za organizatore Motovun Film Festivala, njegovo je drugo izdanje predstavljalo problem sličan onome s kojima se suočavaju mladi pisci ili glazbenici kad stvaraju drugu knjigu ili drugu ploču. Debi je, naime, bio izvanredno uspješan i bilo je jasno da ga neće biti tako lako ponoviti. Tim više što je prošlogodišnji festival u Motovunu politički obilježen kao svojevrsna alternativa ne samo kulturnom i filmskom establišmentu, već i samom vladajućem političkom diskursu. U promijenjenim političkim prilikama, festival u Motovunu više nije mogao računati na poene dobivene pukim opozicijskim statusom. To je možda bila otežavajuća, ali istodobno i vrlo poticajna okolnost — u prvi su plan konačno mogli doći sami filmovi. Iako je dobar odjek prvog festivala ove godine rezultirao povećanim posjetom, koji je prijetio da potpuno zakrči grad Velog Jože, oni koji su došli samo radi filmova nisu se mogli požaliti. Na festivalu je prikazano 40-ak filmova, od toga 14 u glavnom programu koji je očekivano privukao i najviše gledatelja. Gotovo sve projekcije na glavnom gradskom trgu bile su potpuno ispunjene, no i projekcije pratećih programa u malom kinu *La Vita e Bella* bile su izvrsno posječene.

Festival je započeo filmom *Kikujiro* velikog japanskog filmaša Takeshija Kitana. Kako kod nas do sada nismo imali prilike vidjeti filmove ovog autora, za mnoge je, pa i za mene, ovo bila prva prilika da se upoznaju s njime. Ispalo je ipak pomalo razočaravajuće, jer film *Kikujiro* posve je različit od ranijih Kitanovih filmova, redom žestokih gangsterskih filmova o japanskoj mafiji. Riječ je o intimističkoj drami o putovanju jednog dječaka i njegova odraslog pratioca kako bi posjetili dječakovu majku. Za razliku od brojnih sličnih, sentimentalnošću natopljenih, filmova (prošle je godine u Motovunu prikazan brazilski *Glavni kolodvor* sa sličnom pričom), Kitano film razigrava duhovitim situacijama i ispadi- ma glavnog junaka, zapuštenog, drskog i priglupog čovjeka kojem zapravo ide na živce pratiti dječaka. Iako se u filmu može naći finih detalja i povremeno svježih humornih situacija, s vremenom Kitanov karakteristični minimalistički humor postaje naporan i počinje se doimati afektiranim.

Već prvoga dana festival je jasno pokazao ovogodišnju programsku orijentaciju prema azijskom filmu koji je obilježio proteklo desetljeće u svjetskom filmu, no kod nas je još uvijek potpuna nepoznanica. Izbor filmova u Motovunu, međutim, malo će pomoći otkrivanju ovih kinematografija u Hrvatskoj što potvrđuje i kineska drama *Tiš* prikazana u glavnom večernjem terminu. U njoj poslovni čovjek posjećuje

je oca koji zajedno s retardiranim sinom vodi tradicionalnu kinesku javnu kupelj. Najveća je odlika filma nježan odnos između dva brata i oca, a efektni su i portreti redovnih mušterija te gotovo dokumentaristički prikaz samog rituala kupanja, no inzistiranje na konfrontaciji tradicionalne kulture i suvremenog načina života dato je krajnje stereotipno i bez dojmljive poente.

Raznolikost programa osigurana je filmovima poput danskog *Bleedera*, razočaravajuće drame Nicolasa Windinga Refna nastale pod očitim utjecajem Tarantina, koja je za nas bila zanimljiva prije svega zbog nastupa Osječanina Zlatka Burića, sada već velike glumačke zvijezde u Danskoj, koji je bio i gost festivala.

Najneugodnije iznenađenje bio je film vrlo cijenjenog islandskog redatelja Fridrika Thora Fridrikssona *Andeli svemira*, pretenciozna alegorija o šizofreničnom mladiću u koju su utrpali svi klišeji filmova koji se događaju u ludnici. Od samog filma mnogo je interesantnije i zabavnije bilo uvodno slovo redatelja Fridrikssona koji je, potaknut boravkom Bergmanovih glumaca Bibi Andersson i Erlanda Josephsona, iskoristio svojih pet minuta kako bi, »u dobrom raspoloženju«, malo ismijao Ingmara Bergmana s kojim ga doista neopravdano uspoređuju.

Od boljih filmova festivala bila je britanska komedija *Istok je istok* snimljena prema kazališnoj hit predstavi s West Enda čiji je autor pakistanski dramatičar Ayub Khan-Din. Kroz priču o nesuglasicama unutar jedne miješane pakistansko-engleske obitelji u Manchesteru 70-ih godina, redatelj Damien O'Donnell na vrlo duhovit način progovara o sukobu kultura i problemima kulturne asimilacije u Velikoj Britaniji. Iako vrlo izravan i oštar, O'Donnell ipak ne upada u zamku crno-bijele optike, već je najzanimljiviji lik filma upravo pakistanski otac tiranin George (briljantno ga igra poznati indijski glumac Om Puri) koji se teško miri s time da njegova djeca nisu Pakistanci nego Englezi.

Mnogo se očekivalo od filma *Povratak idiota* inspiriranog motivima romana *Idiot* F. M. Dostojevskog. Redatelj filma, Saša Gideon, mladi je tridesetgodišnji filmaš, koji se svojim prvim filmom *Indijansko ljeto* nametnuo kao jedan od najperspektivnijih čeških filmskih autora, pa ga je časopis *Variety* prošle godine pozvao na Sundance Film festival, kao jednog od deset redatelja koji obećavaju, upravo s filmom koji je prikazan i u Motovunu. Ipak, *Povratak idiota* doima se poput rutinske televizijske drame o mladiću koji se po izla-

sku iz bolnice zatekne u neobičnom ljubavnom četverokutu i, ni kriv ni dužan, mijenja tijekom događaja. Siže, međutim, zvuči mnogo uzbudljivije od izvedbe. Gideonovo izlaganje je pregledno i korektno, s fino ugođenom atmosferom i povremeno zanimljivim detaljima, no rijetko iskače iz očekivanog, a dramski minimalizam postaje dosadan kad se svede na minimalnu dramatičnost. Da bismo se uvjerali u prave mogućnosti Saše Gideona, morat ćemo ipak pričekati njegov sljedeći film.

Filmovi koji su u Motovunu očekivani s najvećim nestrpljenjem i interesom bili su *Plesačica u tami*, pobjednik ovogodišnjeg festivala u Cannesu, Larsa von Triera, *Prava priča* Davida Lyncha i *Magnolija* Paula Thomasa Andersona, dobitnik Zlatnog medvjeda u Berlinu. *Plesačica u tami* iznimno je ambiciozan pokušaj stvaranja nove vrste mjuzikla s realističkim prosedeom i motivacijom glazbenih brojeva. Popularna islandska pjevačica Björk tumači poluslijepu tvorničku radnicu koja štedi novac kako bi omogućila operaciju očiju svojoj kćeri, kojoj također prijeti gubitak vida, no pogrešno je optužena za ubojstvo susjeda koji joj je zapravo ukrao novac. Kombinacija karakterističnog von Trierovog asketskog stila koji podrazumijeva kameru iz ruke, prirodnu rasvjetu i druge »dogmatične« ograničavajuće stilske postupke, sa stilizacijom mjuzikla povremeno rezultira doista impresivnim dionicama, no usprkos velikom trudu da muzički brojevi budu realistički motivirani, to nije uvijek slučaj, a smeta što u drugom dijelu filma stvari ne stoje najbolje ni s elementarnom logikom zbivanja. Euforične reakcije gledatelja očekivane su s obzirom na kulturni status koji von Trier nakon filma *Lomeći valove* uživa ovdje, no čini se da je *Plesačica u tami* ipak korak natrag u njegovoj filmografiji.

Sasvim je suprotan slučaj s Davidom Lynchom koji kao da je prethodnim filmom *Izgubljena cesta* došao do vrhunca jedne etape svog rada i u filmu *Prava priča* vratio se jednostavnosti koja je obilježavala i njegov film *Čovjek-slon*. Ova elegija o starcu koji je na kosilici prešao 500 kilometara kako bi posjetio brata s kojim godinama ne razgovara pravi je trijumf filmskog minimalizma u kojem je važnu ulogu odigrao i pokojni glumački veteran Richard Farnsworth.

Kraj festivala obilježen je pljuskom koji je prekinuo projekciju *Magnolije*, stoga ćemo na nju morati pričekati do redovite kino distribucije, no već dan ranije, posve neočekivano pojavio se najveći hit ovogodišnjeg festivala, britanski film *Billy Elliot*, jedini koji je u Motovun došao bez i jedne prethodne festivalske nagrade. Njegov autor, Stephen Daldry, poznati je engleski kazališni redatelj kojem je ovo i igrani filmski debi. Priča je to o dječaku iz naslova koji tijekom velikog rudarskog štrajka 1984. godine, u kojem sudjeluju i njegov otac i brat, poželi postati baletan. Daldryjev pogled jednako je zainteresiran za slučaj iznimno nadarenog dječaka, ali i za društveno okruženje ispunjeno predrasudama koje nema razumijevanja za njegove želje. Iznimno topao, pamestan i duhovit film oduševio je gledatelje, a i žiri pa je u konkurenciji mnogo poznatijih autorskih imena i filmova s nagradama na najvećim svjetskim festivalima, *Billy Elliot* nagrađen motovunskim propelerom kao najbolji film festivala,



Magnolia

a dječak koji tumači glavnu ulogu, Jamie Bell postao je najvećom zvijezdom festivala.

Jedan od zanimljivijih pratećih programa festivala trebala je biti retrospektiva novog francuskog filma koju je priredila francuska producentica Martine de Clermont-Tonnerre, koja je prošle godine bila u Motovunu s filmom *Glavni kolodvor*. Dogodilo se, međutim, da je taj program bio najneugodnije razočaranje festivala što je bilo osobito uočljivo po velikom broju ljudi koji su napuštali gotovo sve projekcije. Iznimka je bio tek film renomiranog Regisa Wagniera (*Indokina, Francuskinja*) *Istok-zapad*, snažna melodrama o ruskom emigrantu koji se s obitelji vraća u Rusiju 1946. godine, naivno vjerujući u Staljinov poziv. Po povratku, zajedno sa suprugom i sinom, mora se doviati raznim lukavstvima kako bi preživio i prikrivši planove za ponovni bijeg iz SSSR-a. Redateljev osjećaj za likove, zanimljiva scenografsko-kostimografska rekonstrukcija razdoblja i vrlo dobra glumačka ostvarenja, među kojima prednjači Sandrine Bonnaire, čine ovaj mračni film iznimno ugodnim kino iskustvom.

U programu nazvanom Hrvatski dokumentarni film prikazani su najzapaženiji filmovi iz dvogodišnje produkcije među kojima su dominirali filmovi iz producerske kuće Factum. Uglavnom je riječ o filmovima koji su već prikazani na Danima hrvatskog filma, no Motovun je ispravio nepravdu prema filmu *Jurić: Tvrdja 1999* koji nije ušao ni u konkurenciju ovogodišnjih Dana hrvatskog filma, a ovdje je s filmom *Bića sa slikom* Damira Čučića podijelio nagradu za najbolji hrvatski dokumentarac.

U Motovunu su predstavljani i svi ostali hrvatski filmski festivali, Dani hrvatskog filma, Festival hrvatskog filma u Puli, Hrvatska revija jednogodišnjih filmova, Međunarodni festival novog filma i Svjetski festival animiranih filmova, a na inicijativu Dušana Makavejeva priređena je i projekcija špičica filmskih festivala sa svih strana svijeta. Točnije, riječ je o kompilacijskom filmu od 54 minute koji je premijerno prikazan u Motovunu i može se očekivati kako će biti prikazan i na mnogim drugim međunarodnim festivalima.

Nakon što su prošle godine nagradom za životno djelo, koja se dodjeljuje za 50 godina rada u kinematografiji, nagrađeni Branko Bauer i Tomislav Pinter, ove je godine motovunski laureat bio Vatroslav Mimica koji je, iako već dulje vremena



Straight Story (D. Lynch)

nije aktivan u filmu, na popularnom druženju pod murvom pokazao veliku intelektualnu radoznalost i ponudio zanimljiva promišljanja o suvremenom filmu. Mimici u čast prikazan je jedan od njegovih najcjenjenijih filmova *Kaja, ubit ću te*. Izvan službenih programa prikazani su dokumentarci Gorana Rušinovića *Bosnavision* o putujućem kinu u Bosni koje pokušava nadomjestiti ratom uništenu kino-prikazivačku mrežu, zatim *Genghis Blues* Roka i Adriana Belića, Amerikanaca hrvatskog podrijetla, koji je na Sundance Film festivalu dobio nagradu publike, te kratki igrani film Srđana Vuletića *Troskok* nagrađen ove godine na festivalu u Berlinu.

Motovunski je festival ove godine inaugurirao i novu programsku formu nazvanu *Motovun on-line*, filmsku konkurenciju 19 kratkih filmova koji su se mogli gledati putem Interneta. Program je zabilježio neočekivani uspjeh, jer ga je posjetilo više tisuća ljudi sa svih krajeva svijeta i za očekivati je da će ova vrsta prezentacije u budućnosti biti sve prisutnija i popularnija.

Već je prvo izdanje festivala u Motovunu potvrdilo osnovnu svrhu filmskog festivala, popularizaciju filma i njegovu bolju kinodistribuciju. Upravo zahvaljujući ovom festivalu, prošle je godine, u redovitu kinodistribuciju ušlo nekoliko filmova o kakvima ranije nismo moglo niti sanjati, poput iranskog *Djeca raja*, brazilskog *Glavnog kolodvora* ili dansko-švedskog *Mifunea*. Već je nekoliko filmova s ovogodišnjeg festivala doživjelo svoju kinodistribuciju, a veći dio se tek očekuje. Motovun je i ove godine ponudio iznimno kvalitetan filmski program sastavljen od uspješnica s drugih filmskih festivala. On je podjednako koristan filmskim radozalcima, studentima, ali i profesionalcima, redateljima, producentima i kritičarima koji upravo putem Motovuna mogu uhvatiti priključak s filmskim trendovima. Time je početna ideja inicijatora ovog festivala, Rajka Grlića, o otvaranju prozora u svijet doista i zaživjela i valja se nadati da će ovaj dobro došao filmski propuh dugoročno imati efekta ne samo na bolju kinodistribuciju, već i na kvalitetniju filmsku produkciju u Hrvatskoj.

Filmografija i nagrade Motovun film festivala 2000.

Glavni program

ANGELS OF THE UNIVERSE / ANĐELI SVEMIRA / Island, Norveška, Njemačka, Švedska, Danska : 2000. — r. Fridrik Thór Fridriksson. — 95 min

BILLY ELLIOT / Velika Britanija : 2000. — r. Stephen Daldry. — 110 min

BLEEDER / KRVAVI / Danska : 1999. — r. Nicolas Winding Refn. — 101 min

DANCER IN THE DARK / PLESAČICA U TAMI / Danska, Francuska, Švedska : 1999. — r. Lars von Trier. — 139 min

EAST IS EAST / ISTOK JE ISTOK / Velika Britanija : 1999. — r. Damien O'Donell. — 96 min

GÜNESE YOLCULUK / PUT DO SUNCA / Turska, Nizozemska, Njemačka : 1999. — r. Yesim Ustaoglu. — 104 min

KUKUJIRO NO NATSU / KUKUJIRO / Japan : 1999. — r. Takeshi Kitano. — 121 min

MAGNOLIA / SAD : 1999. — r. Paul Thomas Anderson. — 188 min

NAVRAT IDIOTA / POVRATAK IDIOTA / Češka, Njemačka : 1999. — r. Saša Gedeon. — 99 min

SUZHOU RIVER / RIJEKA SUZHOU / Kina, Njemačka : 2000. — r. Lou Ye. — 83 min

THE CUP / PRVENSTVO / Butan, Australija : 1999. — r. Khyentse Norbu. — 93 min

THE STRAIGHT STORY / OBIČNA PRIČA / Francuska, SAD : 1999. — r. David Lynch. — 111 min

TUVALU / Njemačka : 1999. — r. Veit Helmer. — 100 min

XIZHAO / TUŠ / Kina : 1999. — r. Zhang Yang. — 92 min

Novi francuski film

EST — QUEST / ISTOK — ZAPAD / Francuska, Rusija, Bugarska, Španjolska : 1999. — Régis Wargnier. — 121 min

LE DINER DE CONS / IDIOTI NA VEČERI / Francuska : 1998. — r. Francis Veber. — 80 min

MARIUS ET JEANNETTE / Francuska : 1996. — r. Robert Guédiguian. — 102 min

PLACE VENDOME / Francuska : 1998. — . — r. Nicole Garcia. — 117 min

VÉNUS BEAUTÉ (INSTITUT) / SALON 'VENERA' / Francuska : 1998. — Tonie Marshall. — 105 min

Dokumentarni program

BAG / HR, Millenium Bag, Factum, Salona film, Tema : 1999. — r. Dalibor Matanić, Stanislav Tomić, Tomislav Rukavina. — 20 min

BIĆA SA SLIKA / HR, Boris Poljak, Damir Čučić : 1999. — r. Damir Čučić. — 28 min

CUBISMO-TURISMO / HR, Aquarius Records : 2000. — r. Radislav Jovanov. — 70 min

GODINE HRĐE / HR, Factum : 2000. — r. Andrej Korovljev. — 35 min

JURIĆ: TVRĐA 1999. / HR, Factum : 1999. — r. Zvonimir Jurić. — 29 min

LUDAR / HR, Hrvatska radiotelevizija : 1999. — Zdravko Mustač. — 30 min

O KRAVAMA I LJUDIMA / HR, Factum, Zagreb film : 1999./2000. — Zrinka Matijević, Nebojša Slijepečević. — 24 min

POEZIJA I REVOLUCIJA / HR, FAS, Factum : '1971./2000. — r. Branko Ivanda. — 60 min

TERRA ROZA / HR, Factum : 2000. — r. Aldo Tardozi. — 21 min

ZANIMANJE: PROGNAK / HR, NL, Gral Film, Home : 2000. — Svebor Kranjc. — 50 min

ŽELJEZNICU GUTA VEĆ DALJINA / HR, Hrvatska radiotelevizija : 2000. — r. Branko Ištvančić. — 30 min

Nagrade:

Glavna nagrada festivala — Propeler Motovuna
BILLY ELLIOT (Stephen Daldry)

Posebno priznanje za dokumentarni film:
BIĆA SA SLIKA (Damir Čučić)

Nagrada Synchro Studia iz Beča
JURIĆ: TVRĐA 1999. (Zvonimir Jurić)

Kodakova nagrada za najboljeg snimatelja
Radislav Jovanov za film CUBISMO-TURISMO

Motovun On line — nagrada za film na Internetu
AURORA (Klara Lopez-Rubio)

Nagrada za životno djelo
Redatelj Vatroslav Mimica

Dragan Rubeša

Veliki mali filmovi

(Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venecija 2000.)

»Čega se plašite?«, upitao je novinar prekrasnu Michelle Pfeiffer nakon venecijanske projekcije vraški napetog Zameckisovog triler *What Lies Beneath* u kojem je maestralno odigrala ulogu plašljive supruge zločestog Harrisona Forda. »Vode«, odgovorila je. Nema sumnje da joj boravak u Veneciji nije bio nimalo ugodan. Na venecijanskoj Mostri vode je bilo posvuda. Pljuštala je s neba (dvije zračne pijavice koje su opustošile Lido tijekom festivala nisu mala stvar). Preplavila je velike ekrane. Zapljusnula je festivalsku špicu. Slijevala se, u vidu znoja, niz obraze redateljice Sally Potter na konferenciji za tisak. No mnogima je ipak najteže pala ona mineralna (bočica od pola litre stoji 12 kuna). A sparina je doista bila nepodnošljiva. Stoga i nije nimalo neobično da je i ove godine dobar dio akreditiranih novinara već drugi dan poput

mantre ponavljao kako im je ovo posljednji odlazak na Mostru. Jer, sve je tako papreno, a organizacija je svake godine sve gora. Broj osobnih računala koji stoje na raspolaganju novinarima u Veneciji još uvijek je manji od onih koje im nudi press centar Motovun Film Festivala. No, sve te organizacijske manjkavosti zasjenili su veliki filmovi.

Dakako, u Veneciju ne odlazimo da bismo vidjeli najnovijeg Zameckisa (to još uvijek ne znači da je njegov film loš) ili da uživamo u specijalnim efektima tijekom ponoćne projekcije ratnog spektakla Jonathana Mostowa *U-571*, čiji je producent Dino De Laurentis zamolio publiku da minutom šutnje oda počast žrtvama ruske podmornice, nakon čega je jedan cinični novinar prokomentirao njegovu politički korektnu gestu riječima: »Ovaj si doista zamišlja da je Putin!«. Jer, sve

○ *Fantasma* (João Pedro Rodriguez)

*Gospa od ubojica (Barbet Schroeder)*

to možemo vidjeti već za mjesec dana u najbližem zagrebačkom multipleksu. Na venecijansku Mostru, naime, hodočastimo kako bismo uživali u svim onim malim velikim filmovima na koje naši distributeri ostaju ravnodušni. Filmovima koji zasigurno neće nikad ugledati mrak naših kinodvorana. To su oni prekrasni filmovi mladih i neafirmiranih autora čija se »egzotična« imena teško izgovaraju. Mnogi ih nazivaju »festivalskim« jer teško mogu opstati na agresivnom filmskom tržištu.

No, njihovi autori su dobro upoznati sa zakonima dotičnog tržišta, pa makar se njegove granice već podudaraju s granicama svijeta. Stoga će neki od njih posegnuti za šok taktikom, ne bi li svojim rukopisom namamio publiku. Tada se njegov naslov najčešće najavljuje kao ultimativni festivalski eksces, dok im žuti tisak mahom pomaže da na kinoblagajnama zarade koji dolar više, opisujući njihove filmove kao »skandalozne«, »kontroverzne«, »bizarne« i »šokantne«. Bez dotičnih »šokova« nije moglo proći ni ovogodišnje 57. izdanje Mostre. Subverzivni korejski filmaš Ki-Duk Kim ispričao nam je morbidnu priču o djevojci koja danju prodaje ribarski pribor, a noću ljubav. U njezin monotoni otočni život ulazi suicidalni murjak u bijegu, nakon što je u naletu ljubomore ubio svoju djevojku. No, naziv Kimovog filma ne promatra se samo u kontekstu filmskog pejzaža čija začudna ljepota funkcionira kao poetski kontrapunkt poniženjima što ih podnose njegovi autodestruktivni junaci (šarene ribarske kućice postavljene na splavima koje plutaju zaljevom u jutarnjoj magli doimlju se poput nekih ogromnih lopoča), nego je protkana mnoštvom »ribarskih« simbola. Muškarac je ženin otok i obratno. A udica na koju su oni ulovljeni snažna je i neraskidiva. Njihovo repetitivno ribanje i ribarsko maltretiranje kulminirat će ritualom samokažnjavanja Kimove »ribe«, tijekom kojeg je ugorala snop udica u vaginu (Berg-

manova heroína je nešto slično pokušala učiniti s krhotinama od razbijene čaše) nakon čega je publika već ionako počela disati na škrge.

Slične šok efekte pokušao je proizvesti i portugalski filmaš João Pedro Rodrigues (*O fantasma*) koji u svom genetski intoniranom rukopisu koketira s ikonografijom *gay* porniča. Njegov je junak mladi smetlar čije mračne predmete čežnje

*Beskrajni kolosijek (Jia Zhang Ke)*



Otok (Ki-Duk Kim)

autor vizualizira u seriji njegovih anonimnih homoerotskih susreta, pri čemu će u svojoj opsesiji prema naočitoj vaterpolisti odjenuti svoju fetiš uniformu i slijediti ga Lisabonom. Pri tome je Rodrigues samo transformirao mokre snove gay pubertetlija u erotizirane pokretne slike, nakon što je shvatio da među njima ima i onih koji ne listaju sportske stranice samo zato da bi pročitali najnovije rezultate vaterpolo utakmica. No, bez obzira na sve to, slučaj Rodriguesova naslova samo dokazuje da krajnje eksplicitno seciranje homoerotskih tema više nije strogo ograničeno na getoizirano ozračje specijaliziranih gay filmskih festivala, koji su sumnji-vi već samim time što ih treba označavati spolnim predikatom, iako se njihov prijelaz u festivalsku A-ligu nije nipošto dogodio u Veneciji. Ovogodišnja Mostra nije učinila nikakav radikalniji iskorak u njihovu tretmanu u usporedbi sa sličnim etabliranim manifestacijama (Berlin, Cannes), premda su njeni ekrani ove godine bili prave oaze za muško ljube. To se nadasve odnosi na amoralnog Barbeta Schroedera (*Gospa od ubojica*), politički korektnog Juliana Schnabela (*Prije no što padne noć*) i senzualnog Marcela Pineyra (*Novac u plamenu*) koji u svojoj poetici također recikliraju genetovske teme, transformirajući patnju svojih junaka u ljepotu i promatrajući njihove homoerotske rituale kao poligon za manifestaciju golog mačizma (nije nimalo neobično da su svi navedeni filmovi ambijentirani u »latino« ozračju).

No, filmska Venecija u svojoj fascinaciji trendovima globalizacije ne prestaje tragati za Istokom, srednjim i dalekim. Njegov kaotični univerzum i dalje dominira na venecijanskim ekranima. Ponekad je potrebno veliko strpljenje da bi u njima razotkrili ultimativna remek-djela, pošto njihovi nijemi i spori kadrovi govore mnogo više od tisuću izgovorenih riječi. U impresivnoj tragediji Buddhadeba Dasgupte (*Hrvači*) prepunoj patetične simbolike (»patetika« se u rukopisu indijskog filma tretira kao stilaska konstanta), vodi se neprekidna borba Dobra i Zla, gluposti i nevinosti, muškog i ženskog. U *Beskrajnom kolosijeku* Jie Zhang-Kea ulicom odzvanjaju zvuci partizanske koračnice *Bella ciao*, samo što su njezini talijanski stihovi zamijenjeni kineskima. Njih će ubrzo zamijeniti disco trash poskočica *Brother Louie* u kineskom prepjevu, koju izvode članovi omladinskog kulturnog društva smještenog u provincijskom gradiću do kojeg promjene dopiru puževim korakom, nakon što je njihov vođa najavio radikalne promjene u njihovoj karijeri, čekajući posljednji vlak za Utopiju. Na jednom od sličnih beskrajnih kolosijeka isprepliću se i tragične sudbine iranskih žena koje prati Jafar Panahi u njihovu začaranom krugu (*Krug*). Žena koje moraju lagati da bi se vratile u svoj raj iz djetinjstva. Žena koje u očaju tumaraju Teheranom kako bi se riješile neželjenog djeteta. Žena koje traže mjesto na kojem će izvršiti ilegalni pobačaj. Žena koje se po izlasku iz zatvora moraju pomiriti s činjenicom da su postale »druga žena«, nakon što je u međuvremenu njihovo mjesto u muževljevom životu preuzela »žena broj jedan«. Žena koje žive u strahu od vlastite prošlosti. Uplašenih i očajnih.

Panahijeve žene Teherana zakrabiljene u crnim čadorima koje malo pričaju i Altmanove žene Dallasa (*Dr T and the Women*) u Chanelovim kostimima koje previše pričaju. Dva dijametralno suprotna pola jednog festivalskog univerzuma.



Krug (Jafar Panahi)

No, njegova snažna gerijatrijska selekcija nam je naposljetku dokazala da celuloidni starci još uvijek nisu prolupali, počevši od sugestivnog Claudea Chabrola (*Merci pour le chocolat*) koji bi bio jedan od najozbiljnijih kandidata za *Zlatnog lava* da se nije našao u festivalskom žiriju, do kontemplativnog Manoela De Oliveire (*Riječ i utopija*) koji je nedavno proslavio svoj 92. rođendan i bez kojeg ne može proći ni jedno izdanje Mostre. Njima su se pridružili *Svemirski kauboj* Clint Eastwooda i njegovi »stari prdonje«, stariji od onoga istog hladnoratovskog *hardwarea* kojeg su morali popraviti.

No, ako su se Clint i njegovo svemirsko društvo osjećali kao klinici, bez obzira na njihov višak sijedih vlasi, oni pravi klinici su se na venecijanskim ekranima ponašali poput odraslih. Baby killeri Medellina koji će likvidirati svakog tko im se nađe na putu (*Gospa od ubojica*). Klinici koji moraju uzdržavati svoje nezaposlene roditelje i izluđuju svoje učiteljice iz vjeronauka (*Liam* Stephen Frearsa). Klinici koji kažu svojoj mami da bi htjeli imati neku drugu mamu (*Fils de deux mères* Raoula Rouiza). Klinici koji će svojim bijegom ugroziti egzistenciju svojih roditelja, nakon što su se porazom militantne ljevice izolirali u jednom portugalskom ljetovalištu, živeći u strahu od vlastite terorističke prošlosti (*Die innere Sicherheit* Christiana Petzolda). Naravno, jedino u talijanskom filmu klinici još uvijek ne mogu živjeti bez svojih mami (*Denti* Gabriela Salvatoresa).

U Veneciji bilo je puno vode. Ali plivati vodama Mostre, znači plivati protiv struje. Nagrade su podijeljene i one mahom služe kako bi upamtili ono što je bilo najbolje. Jer top modeli, top mnadžeri, laserske zrake i »passarelle« predstavljaju samo jedan festivalski segment na koji ostajemo ravnodušni. Ono po čemu ćemo pamtili njezino 57. izdanje svodi se na iskreni pokušaj da pruži šansu malim, angažiranim i neobičnim filmovima (u njezine različite selekcije uvršteno je čak 13 debitantata). Doduše, prošla su vremena u kojima se na festivalima slavio perverzni ritual prve i posljednje projekcije. Nijednom filmašu zasigurno nije stalo da vječno ostane anonimn. Stoga Mostra nije bila ništa drugo nego jedan golem foršpan za male filmove. Nekima će festivalske nagrade pomoći u distribuciji. Drugi moraju računati na usmenu predaju. Bez obzira na sve to, treba im dati šansu da ugledaju mrak kinodvorana. Treba sve učiniti da ne padnu u zaborav. Pa makar u dotičnoj predaji neće izostati ni ulični razgovori u stilu: »Ovaj film moraš vidjeti! To je totalna ludnica. U njemu si riba ugura udicu u picu!«.

Marin Lukanović

Novootkrivene osobine starih filmova

Festival *Il Cinema Ritrovato* (Otkriveni film), Bologna, 1.-8. srpnja 2000.

Festival *Il Cinema Ritrovato* ove je godine doživio svoje četrnaesto izdanje. Ta manifestacija, u organizaciji Cineteca del Comune di Bologna i Nederlands Filmmuseum, posvećena je prikazivanju ponovno pronađenih i restauriranih filmova, kao neka vrsta godišnje smotre restauratorskog rada velikih svjetskih kinoteka. U tjedan dana program je izuzetno nabijen, praktički petnaest sati dnevno se neprestance vrte filmovi, pokatkad (iako se to u pravilu izbjegava) i na više mjesta istovremeno. Jedna od odlika Festivala jest glazbena pratnja svakog »nijemog« filma, u raznim oblicima.

Program je bio podijeljen u nekoliko segmenata. Centralni dio već je drugu godinu za redom rezerviran za *Božanske pojave*; ove godine su to bile američke glumice Dvadesetih: Marion Davies, Gloria Swanson, Clara Bow, Joan Crawford, Lillian Gish, Pola Negri i druge. Publika je imala prigodu vidjeti sjajna ostvarenja Kinga Vidora s Marion Davies u glavnoj ulozi u *Show People* i *The Patsy*, Ernsta Lubitscha s *The Marriage Circle* i *Three Women* te *Madame Dubarry* i *Die Bergkatze* (posljednja dva s fantastičnom Polom Negri), zatim filmove Victora Sjöströma, Victora Fleminga, Malcolma St. Claira i inih redatelja.

Drugi dio programa bio je posvećen filmovima belgijske Cinémathèque Royale pod nazivom *B-filmovi dvadesetih*. Treća sekcija Festivala pod nazivom *Priča jednog (scenarista) Talijana* okupila je pet filmova koje je napisao Rodolfo Sonogo, jedan s Totom, tri s Albertom Sordijem (koji je tih dana slavio osamdeseti rođendan) i jedan s tih dana premislulim Vittorinom Gassmanom. Poseban dio Festivala već nekoliko godina čini Mostra Internazionale del Cinema Libero, *free cinema* festival osnovan 1960. godine, koji je ukomponiran u ova događanja, iako s njima ima malo izravnih dođirnih točaka.

I naposljetku, sekcija *Ritrovati e restaurati*, gdje je ove godine pokazano mnoštvo kratkometražnih filmova iz nizozemskih, britanskih i njemačkih arhiva pod skupnim nazivom *Exotic Europe* (među kojima je i jedan film neznane producerske kuće iz Osijeka, *Die Blumen unserer Garten zur Sommerszeit* datiran oko 1914., u boji). Tu su zatim prikazani i kolonijalni filmovi raznih europskih producenata, proizvedeni također prije Prvoga svjetskog rata. Nekoliko bisera francuske produkcije, *La folie du Docteur Tube* (1915.) Abel Gancea i *Paris qui dort* (1925.) René Claira prethodili su veličanstvenoj večernjoj projekciji na otvorenom filma Johna Forda iz 1928., *Four Sons*, uz orkestralnu pratnju modernog kompozitora Antonia Coppole, koji je

skladao blazbuu za film (iako, po informacijama *Internet Movie Database* www.imdb.com glazba postoji, ili je postojala).

U ovoj su sekciji još prikazani talijanski, francuski, njemački i drugi kratkometražni i srednjometražni filmovi, većinom restaurirani u suradnji dviju ili više kinoteka. Veliku pozornost izazvala je skupina glazbenika *The Living Nickelodeon* prikazavši primitivne (po N. Burchu) američke filmove Portera, Griffitha i Webera uz odgovarajuću glazbenu pratnju, pokušavši dočarati ozračje nekadašnjih filmskih projekcija.

Filmovi Manoela de Oliveire, *Nina Petrowna*, jedini preživjeli isječak u kojem Stanlio i Olio glume na njemačkom (dokaz da su njihovi filmovi doista snimani na više jezika, i da su sve sami obavljali) bili su tek neki od mnogih dragulja koje su *Ritrovati e restaurati* ponudili.

Taj vrlo šarolik dio festivala zatvorile su projekcija *In Cold Blood* Richarda Brooksa iz 1967., čime je nastavljena suradnja Festivala sa Sony Columbia Pictures, koji posljednjih godina ubrzano radi na restauriranju svojih klasika, te serija kratkih filmova Orsona Wellesa sačuvanih i restauriranih u minhenskom filmskom arhivu (neki, poput *Orson Welles' Vienna*, snimani i u Zagrebu), poneki po prvi put prikazani.

Festival je zatvoren svjetskom premijerom restauriranog Chaplinova remek-djela *Moderna vremena*, prekrasnim ostvarenjem (restauratorsko-filmofilski gledano; o samom filmu već je dovoljno rečeno drugdje) bez i najmanjeg oštećenja, najmanje crtice. Prikazan u Gradskom kazalištu, maelstralno praćen orkestrom kazališta koji je izvodio originalnu Chaplinovu glazbu za film, za ovu prigodu »rekonstruiranom« rukom Timothyja Brooka. To je treći u nizu Chaplinovih filmova koje je bolonjska Kinoteka restaurirala, na temelju ugovora kojim je restauracija svih njegovih filmova dana upravo toj instituciji na brigu.

Festival je pokrenuo nekoliko problema, koji su konstanta ne samo ovog događaja, već su to pitanja koja prožimlju restauratorski i kinotekarski posao. Ovdje ćemo se, na modelu Festivala, pozabaviti problemom idealnog prikazivanja filmova.

Razdoblje koje *Il Cinema Ritrovato* najviše proučava jest takozvano nijemo razdoblje, dakle do sredine dvadesetih godina. Takozvano, jer filmovi tog razdoblja, ili još preciznije projekcije filmova tih godina bile su u jako malom broju slučajeva doista nijeme. I, s druge strane, ti filmovi vrlo često nisu bili crno-bijeli.

Ovaj prikaz pokušava tek sumirati neke probleme koji se pojavljuju, dati jedan kratki pregled, tek djelomično ulazeći u dubinu pojedinog problema. Pristupit ćemo im jednom po jednom.

Problem zvuka

Jedan od pravaca odakle je »došao« film (jedan od razloga nastanka filma, uvjetno rečeno), onaj Edisonov, imao je zadatač »ilustrirati«, dati vizualnu podlogu najnovijem i potencijalno vrlo prosperitetnom izumu, fonografu. Film je, dakle, među ostalim, nastao i u službi zvuka, da bi se tek kasnije, prihvaćanjem francuske inačice prikazivanja filma, odnos okrenuo i zvuk počeo stvarati kao potpora slici.

Daleko prije uvođenja Foxovih i Warnerovih izuma sredinom dvadesetih, film je bio ozvučen. Odnosno, kako smo prije rekli, projekcije su bile zvučne. Nisu u igri bili samo pijanist i njegov klavir, te kako-tako usklađena muzička pratnja stvarana na licu mjesta, a skladana tek u rijetkim slučajevima (o tome nešto poslije), nego i drugo. Mnogi su, naime, bili elementi zvučnosti »nijemog« filma.

Publika

Konstanta u proizvodnji zvučne podloge na tadašnjim filmskim projekcijama bila je publika. Gledatelji su intervenirali na više općeprihvaćenih načina; čak, mogli bismo reći da su i stvaratelji filmova računali na suradnju, sudjelovanje publike. Ponajprije, međunatpisi (didaskalije) — uvedeni zbog ujednačavanja značenja filma u svim salama zemalja gdje je film prikazivan (pokazalo se da »objašnjivači« filmova koji su postojali prvih godina nisu dobro obavljali svoj posao, često jednostavno zato jer nisu imali dovoljno informacija) — potaknuli su problem nepismenih koji su imali nemalih poteškoća u razumijevanju. Taj je problem ponegdje riješen službenim čitačem, no nerijetko je baš publika, naglas čitajući natpise (možda nisu mogli čitati u sebi...) obavljala tu ulogu, zasigurno dodajući pokoju riječ, i svakako izazivajući komentare ostalih. Takva atmosfera se danas može doživjeti još jedino na dječjim projekcijama.

Komentari su bili dakle drugi element učešća gledatelja — davali su onu govornu notu koja je publici nedostajala, predstavljajući dijaloge koji su bili napisani na ekranu, »ulazeći« u film, u likove.

Reakcije na scene nezanemariv su dio zvučne kulise projekcije — od one prve »prave«, u Indijskom salonu, i cike koja je nastala ulaskom vlaka u stanicu, pa nadalje. I današnjih dana zna se zateći pljeskanje u kinu, plač, smijeh, negodovanje. U ranom razdoblju bilo je sve to multiplicirano, zbog više čimbenika. Prvotno je publika bila iz nižih klasa, siromašnija i automatski manje obrazovana ili neobrazovana, pa samim time i izravnija u reakcijama, prema filmu i filmotvorcima, prema vlasniku sale i lošoj projekciji, prema pijanistu, prema svome bližnjemu koji ometa teško zarađen užitak... Film je doživljavao drukčije, likovi su bili ili strahovito daleki (prostorno i vremenski), pa se moglo sanjati, zamišljati, reagirati umjesto njih; ili su pak bili obični ljudi s ulice s kojima se moglo poistovjetiti bez puno muke, prenijeti svoje frustracije na njih, svoje želje i probleme riješiti u tom nestvarnom svijetu.

Sve nam ukazuje da je publika vrlo snažno doživljavala film u njegovim počecima, a najviše nas na to navode, osim dakako izravnih svjedočanstava, i zabilješke cenzure, čemu ćemo se vratiti poslije, u dijelu o slici.

Strojevi za zvuk

Drugi element proizvodnje zvuka u dvorani za projekcije filmova bio je stroj za proizvodnju zvukova, znan i kao »stroj za buku«. To su bili aparati na ručni pogon, rijetko na struju ili plin (zbog buke koju bi sam motor izazivao), najčešće rukotvorine, vrijedne pažnje iako nisu bile u širokoj upotrebi. Razlog tome je ekonomski — osim što je sam aparat stajao određenu, zacijelo nemalu sumu, bilo je potrebno zaposliti još jednu osobu koja bi radila na njemu, pored operatera i eventualnog pijanista (te, u početku, objašnjivača/čitača).

Strojevi za buku bili su čudan sklop klavira, orgulja, udaraljki i još pokojeg dodatka (limene ploče za vjetar i zvuk duhova, npr.), a sve kako bi se dočarali makar osnovni zvukovi koji se pojavljuju u priči — valovi, vjetar, kiša, koraci... Iza toga je dakako stajala želja za čim vjernijim prikazivanjem »realnosti«.

I danas je ponegdje, u nekim televizijskim prikazivanjima popularnih komedija iz dvadesetih godina pogotovo, preživio taj običaj ozvučavanja gegova. Često ti zvukovi smetaju, nisu dopadljivi, odvlače pozornost, no treba razmisliti o njihovim korijenima. Smatram da im na televiziji nije mjesto, možda tek na pokoji specijaliziranoj projekciji, tek kao eksperiment, jer današnja publika ima promijenjene navike i takve intervencije zacijelo nisu odgovarajuće. Ali, valjalo bi respektirati izvorne uzuse kod kinoprikazivanja tih filmova.

Glazba

Dolazimo i do trećeg elementa »zvučne slike filma«, onog koji je preživio sve ovo vrijeme (barem idejno) i koji postoji u nekoj kolektivnoj ideji o nijemom filmu kao njegov sastavni dio. Na prvom je mjestu klavirska pratnja.

Za većinu filmova glazba nije bila skladana. To nije dopuštalo budžet producenta, a niti su svi prikazivači bili u mogućnosti osigurati izvođenje te glazbe. No svejedno, ne da bi se razbila tišina (kako smo vidjeli, tišine gotovo nije bilo), već kako bi se dala dodatna dimenzija događajima na ekranu, većina prikazivača imala je barem klavir i pijanista koji je morao biti u stanju pratiti radnju. Nakon osamostaljivanja filmskih projekcija od ostalih kabaretskih spektakala nerijetko je pijanist ispunjavao i pauze između dva filma, ili dvije role, zabavljajući publiku.

Drugi slučaj bile su velike produkcije, s kojima su počeli Talijani u prvoj polovici desetih godina (vrhunac je sigurno *Cabiria*, reklamirana kao D'Annunzijeve film) a završila UFA kasnih dvadesetih serijom 'kolosa'. To su bili megaspektakli namijenjeni višim društvenim klasama i promociji filma kao umjetnosti, borbi protiv ideje (uvriježene u tim slojevima) o filmu kao cirkuskoj manifestaciji. U tu svrhu, pored pozivanja velikih kazališnih redatelja i glumačkih zvijezda te književnih bardova poput D'Annunzija, producentima (među kojima je bilo nemalo plemića) bilo je u interesu imati i par-

ture napisane ekskluzivno za film. Nisu uvijek uspijevali dobiti najbolje suvremene skladatelje (za razliku od sovjetske produkcije tridesetih), no to pokušaju ni glazbi ne umanjuje vrijednost. Ono bitnije za aspekt kojim se ovaj tekst bavi jest izvođenje te glazbe.

Primjenjivale su se veličanstvene projekcije, pogotovo premijerne, u salama koje su nerijetko otvarane baš takvim filmom (UFA je primjerice nekoliko puta tako otvarala svoje berlinske sale). Ti događaji su, po današnjim standardima, prije nalikovali opernim premijerama nego kinoprojekciji. Orkestar je bio centralni pokretač događaja te večeri — film se moglo i kasnije pogledati, no samo na tih nekoliko projekcija bio je prisutan orkestar. Nažalost, mnoge partiture su izgubljene, djelomično ili potpuno, jer se nakon premijere i prvih potonjih prikazivanja po najvažnijim gradovima zemlje i inozemstva prateća glazba više nije izvodila orkestralno, već u reduciranoj varijanti, klavirski ili komorno u najboljem izboru.

Problem slike

Problem restauracije slike potpuno je drukčiji od onog zvučnog. Rekonstrukcija zvuka suočena je pretežito s problemom pronalaženja i usklađivanja postojeće partiture s postojećom verzijom filma, ili pak pisanja nove glazbe, u skladu sa samom prirodom glazbe. Problemi koje nameće restauracija, pa čak i sama konzervacija filmske slike, drukčije su prirode.

Konzervacija

Prvi korak u restauraciji svakog filma jest utvrđivanje oštećenja filmske vrpce. Svaka filmska vrpca propada, ovisno o načinu i mjestu čuvanja, brže ili sporije. Uvođenjem triacetatne baze 1948. godine problem raspadanja starih nitratnih filmova izgledao je riješen, trebalo je »samo« preštamovati filmove na novu podlogu. Ova se međutim pokazala jednako nestabilnom, čak pokatkad i nestabilnijom od nitratne. Triacetat naime ispušta octenu kiselinu pri raspadu, po čemu se ta »bolest« filmskih arhiva naziva »octeni sindrom« (Gamma Group — European Research Group of Film Archives and Laboratories nedavno je izdala vrlo koristan priručnik posvećen octenom sindromu: *The Vinegar Syndrome. Prevention, remedies and the use of new technologies. An Handbook*). U uznapredovalim fazama raspada film postaje gotovo tekuć, ili se pak pretvara u jednu amorfnu želatinastu masu. U tim fazama vrlo je teško spasiti film (iako sada postoje neke metode kojima je i u tzv. četvrtoj fazi, prije nego se film pretvori u želatinu, još moguće spasiti zapis preštampanjem, ali ta specifična kopija je izgubljena).

Konzerviranje se obavlja i neovisno o mogućoj kasnijoj restauraciji — filmove treba čuvati na točno određenoj temperaturi i vlažnosti zraka, u prozračnim kutijama, kako bi se dekompozicija usporila. Do sada su se nitratne kopije konzervirale ponajprije štampanjem na acetatnu bazu, a acetatne i preostale nitratne čuvala u strogo kontroliranim uvjetima. Sada se razmišlja (i vode se velike polemike) o korištenju novih digitalnih tehnologija za čuvanje svjetske filmske baštine.

Restauracija

Osnovna namjena festivala *Il Cinema Ritrovato* jest prikazivanje restauriranih filmova, pronađenih, ponovno otkrivenih u cjelini ili tek u detaljima. Bolonjska kinoteka, točnije njezin laboratorij *L'immagine ritrovata*, jedna je od uspješnijih i poznatijih u svijetu na polju restauracije.

Proces restauracije dugotrajan je i višeslojan. Nakon ustanovljivanja stanja u kojem se nalazi filmska vrpca prilazi se njezinu čišćenju, ispiranju i fizičkim popravcima (popucali spojevi, oštećena perforacija...). Zatim se vrpca umače u više blagih kemijskih preparata, kako bi se ispunila površinska mehanička oštećenja, nastala prolazom kroz projektor.

Usporedno s ovim tek grubo opisanim preciznim i minucioznim poslom teče filološki dio restauracije. Traženje podataka o filmu — originalna duljina, duljina kopije na prvom prikazivanju, popis međunatpisa, opis radnje i ostale tehnikacije — važan su posao koji omogućuje prikupljanje čim više saznanja o originalnom sadržaju filma. Eventualne različite kopije pohranjene u svjetskim kinotekama nemjerljivo su blago za restauratora — usporedbama se dolazi do zanimljivih pronalazaka, kopije se redovito razlikuju u mnogočemu i tako daju materijal za promišljanje o verziji koja se želi postići.

Nejasnoća koja se tu pojavljuje još je neriješena: što treba poštivati? Da li poštivati prvu projekciju, iako je gotovo sigurno (i o tome postoje zapisi, najčešće) bila »osakaćena« intervencijom cenzora? Da li poštivati film kakav je došao pred Cenzuru? Cenzuri inače imamo zahvaliti, unatoč svedmu, na pedantnom bilježenju svih detalja o filmu kojem je dala (ili odbila dati) dozvolu prikazivanja, te je kao takva osnovni izvor za istraživača. Da li pokušati obnoviti film po volji autora, kao što je to slučaj Wellesovim remek-djelom *Dodir zla* (*Touch of Evil*, 1958.), ili se držati tek obnove postojeće verzije dodajući radije pisana objašnjenja gdje nedostaju scene nego upustiti se u rekonstrukciju montaže. Nadalje, kojim bojama obojiti pojedine scene. Razne verzije, otisnute za pojedine zemlje, imale su različite boje ili nijanse. Velik su problem i međunatpisi, koji su mijenjani u svakoj zemlji: katkad ih nije određivao producent već lokalni distributer. Nejednake su duljine trajanja, vrsta slova, ornamenti, sadržaj.

U ovom su trenutku otvorene sve opcije, sve se koriste i sve su valjane, sa svojim pozitivnim i negativnim stranama. Restauracija svakog filma zaseban je problem kojem treba iznova prići, bez unaprijed zadanih ograničenja.

Kako god film bio konačno restauriran, jedno je sigurno — nikad ne može biti isti kakav je bio kada je zamišljen, snimljen, montiran ili prikazan prvi put. Takvima se i predstavljaju na festivalu: kao prijedlog, jedan od mogućih načina čitanja materijala, poziv na raspravu.

Il Cinema Ritrovato u svim je svojim segmentima otvoren poziv na razmjenu mišljenja, dojmova, iskustava, ideja i protuideja o tome kako pristupiti velikom i (čak uvelike i stručnoj publici) nepoznatom dijelu svjetske filmske baštine.

Mladen Milićević

Dodatna smutnja u raspravi što jest, a što nije postmoderni film

Premoderno, moderno i postmoderno

Ljudi koriste riječi postmoderan i postmodernizam za označivanje svakakvih stvari. Zabavno mi je pratiti razlike u onome što drugi smatraju postmodernim nasuprot onoga što ja smatram postmodernim. Za većinu, postmodernizam predstavlja umjetnički pravac, stil, ili čak žanr koji posjeduje određene strukturalne značajke. Nikada neću zaboraviti jedno ljeto za vrijeme Aspen Music Festivala u Coloradu, kada me je moj prijatelj, vrlo uspješan američki skladatelj George Tsontakis, upitao: »Neki muzički kritičari su napisali da je moja glazba postmoderna — što oni zapravo time žele reći?« George je jedan od mnogih umjetnika koji vrlo uspješno vladaju strukturalnim trendom što se vezuje s postmodernom umjetničkom paradigmom, a da u biti ne razumiju u potpunosti filozofsko značenje te iste paradigme.

Za mene je postmodernizam filozofsko stajalište prema životu, koje može biti shvaćeno jedino u kontinuitetu: premoderno, moderno i postmoderno. Jedna od najvažnijih značajki postmodernizma jest da ne može biti definiran kao apsolutna kategorija. Zbog toga je način na koji George Tsontakis vidi postmodernizam i način na koji ga ja vidim jednako ispravan, bez obzira što ta dva pogleda imaju potpuno drugačije značenje.

U ovome napisu ne namjeravam dokazivati da sam ja u pravu, a ostali u krivu kad pokušavaju objasniti što je to postmodernizam. Raspravljati oko ispravnih i pogrešnih definicija je kompletno ne-postmoderan pristup. Zato se namjeravam posvetiti objašnjenju kako — subjektivno — vidim postmodernizam, i zašto. Nadam se da će ovo moje objašnjenje biti zabavno i informativno i da će možda pridonijeti boljem razumijevanju filmske umjetnosti.

Da bih ilustrirao što postmodernizam za mene znači, neophodno je najprije objasniti neke osnovne pojmove. U mojim definicijama tri filozofska stajališta prema životu — premoderni, moderni i postmoderni — ponajprije se bavim njihovim odnosom prema istini i spasenju (iskupljenju).

Premoderno stajalište prema životu temelji se na svetom iskupljenju (engl. redemption) koje je utemeljeno u filozofskom vjerovanju da su sva epistemološka pitanja u rukama određenih natprirodnih sila. Bog ili božanstva posjeduju istinu i zbog toga oni kontroliraju kozmos i sudbinu ljuske vrste. Premoderni film će često posizati za fabulom što se temelji na svetom iskupljenju. To će se predstaviti kroz oblike jedne ili više linearno povezanih priča. Ljudska vrsta (kako

je shvaćena u zapadnom judeo-kršćanskom kontekstu) bit će grješna i smrtna, te će unutar filma biti iskupljena ili neiskupljena tek uz pomoć natprirodnih sila. Evo nekoliko najkarakterističnijih filmskih primjera koji podržavaju premoderno filozofsko stajalište prema životu: *Ten Commandments* (natprirodna snaga židovskog boga), *The Exorcist* (konfrontacija: đavo protiv boga), *Star Wars saga* (metafora za natprirodne snage kršćanstva — otac Dart Vader, sin Luke Skywalker, sveti duh The Force), *2001/2010 saga* (nepoznata natprirodna sila šalje monolit i spašava ljudsku vrstu), *Little Buddha* (natprirodna snaga Bude), *The Fifth Element* (božanstva spašavaju zemlju uz pomoć pet elemenata), *The Matrix* (Isus se vraća na zemlju u liku Keanua Reevesa), *Magnolia* (bog šalje kišu žaba da opomene čovječanstvo i usmjeri ga prema moralnom kršćanskom ponašanju).

Na drugoj strani imamo moderno filozofsko stajalište prema životu koje se temelji na ideji svjetovnog iskupljenja. To je vjerovanje da je ljudska vrsta najvažnija pojava u antropocentričnom kozmosu. Progresivna civilizacija u stanju je da sama pronade perfekciju i apsolutnu istinu uz pomoć vlastitih napredaka u znanosti i tehnologiji i, dakako, bez pomoći natprirodnih sila. Zbog toga će moderni film predočavati fabulu koja podržava ideju svjetovnog iskupljenja kroz oblik jedne ili više linearno povezanih priča. Neopstojnost i smrtnost ljudske vrste u kozmosu smatra se tragičnom i neprihvatljivom, a to se pokušava prevladati kroz mega i mikro-stremljenja prema iskupljenju. U modernom filmu ljudska vrsta je manje-više iskupljena ili neiskupljena, što je uglavnom zasluga ili vlastitih napora čovječanstva ili egzistencijalnih promjena. Usprkos činjenici da u sadašnjem trenutku iskupljenje ljudske vrste izgleda poprilično nedostupno, i usprkos činjenici da čovječanstvo i pored svih pokušaja ne uspijeva kontrolirati događaje u svome »dvorištu«, moderni film inzistira da su svi ovi problemi samo prolazne poteškoće koje će biti potpuno prevladane na duge staze.

Evo nekoliko najkarakterističnijih filmskih primjera koji podržavaju moderno filozofsko stajalište prema životu: *War Games* (ljudi i kompjutor spašavaju svijet od termonuklearnog uništenja), filmovi *Star Trek* (ljudska vrsta u službi svemirske policije), *Schindler's List* (iskupljenje i spasenje židovskog naroda uz pomoć Shindlera), *Independence Day* (američka neustrašivost pobjeđuje izvanzemaljce i spašava planetu), filmovi o Jamesu Bondu (007 uporno spašava planetu po tko zna koji put), filmovi s Terminatorom (ljudi trijumfiraju nad mašinama), *Rambo-saga* (ništa ne može zau-

staviti snagu ljudskih mišića), *Back to the Future saga* (ljudi kontroliraju prošlost i budućnost uz pomoć tehnologije), *The Truman Show* (TV producent stvara virtualni svijet u kome se ponaša kao bog koji kontrolira Trumana).

Postmoderni filozofski stajalište prema životu utemeljeno je u neiskupljenju (agnosticizam) ili protu-iskupljenju (ateizam). Ova filozofska uvjerenja zamjenjuju apsolutnu istinu s kontekstualnom istinitošću koja predstavlja najpragmatičniji način suočavanja sa stvarnošću i apsurdnim položajem ljudske vrste u kozmičkim razmjerima. Pokušaji čovječanstva da kontroliraju i shvate smisao kompleksnog i kontradiktornog kozmosa su užasno ograničeni na brikolažno* limitirane informacije prolaznog značenja. Ovo je ujedno i objašnjenje definicije istinitosti, za razliku od definicije apsolutne istine. Zbog svega toga, najvažniji semiološki znakovi za premoderni i moderni stajalište prema životu, kao što su: bog, perfekcija, i istina; retirani su od strane postmodernista kao konstantno promjenjivi, od jedne do druge egzistencijalne situacije.

Postmoderni filozofski stajalište prema životu drži da je važnost ljudske vrste u kozmičkim razmjerima potpuno irelevantna. Usprkos ovoj činjenici, na takvu se situaciju ni u jednom trenutku ne gleda tragično. Znajući u potpunosti kolika je apsurdnost ljudskog postojanja, postmoderni filozofski stajalište prema životu zauzima pragmatičan pristup nadilaženju ovoga problema, za razliku od premodernizma i modernizma koji ovu situaciju vide kao strahovitu tragediju. Budući da apsolutna istina nema nikakve važnosti za postmoderniste, fokus je usmjeren na mala lokalna okružja gdje je moguće stvoriti smisao unutar brikolažno ograničene stvarnosti. Ta stvarnost, dakle, definirana je kontekstualnom istinitošću, a ne u odrednicama apsolutne istine. Kroz postmoderni pristup, megafabule iskupljenja — kao što su premoderne religiozne fabule, ili moderna antropocentrična tehnološka stremljenja — zamijenjene su mikrofabelama koje dopuštaju jedino mala iskupljenja i, konsekvantno, minitragedije. Na taj način sudbina čovječanstva promatrana je kao komedija, a ne kao tragedija. Evo nekoliko najkarakterističnijih filmskih primjera koji podržavaju postmoderni filozofski stajalište prema životu: *Jesus of Montreal*, *Don Juan De Marco*, *To Die For*, *Mighty Aphrodite*, *Pret A Porter*, *All That Jazz*, *Galaxy Quest*, itd.

Međutim, želim naglasiti da postmoderni film, kako ga ja vidim, obuhvaća i malu tragediju, kao i malo iskupljenje. Ovo najbolje ilustriraju filmovi kao što su: *Fried Green Tomatoes*, *Educating Rita*, *Rumbling Rose*, *Places in Hearths*, *Driving Miss Daisy*, *What's Eating Gilbert Grape*, itd. Mnogi teoretičari postmodernizma dovode u pitanje vrijednost tih stavova inzistirajući da mali ljudski uspjesi i padovi ne zaslužuju ništa drugo negoli komedijsku i neiskupljeničku interpretaciju. Uvjeran sam da ono što je malo ne samo da može biti lijepo, nego naprotiv i tragično i iskupljeničko. Kategorije koje sam predstavio — premoderni, moderni i postmoderni — samo su opisne i kvantitativne i nipošto nemaju namjeru upućivati ili propisivati bilo kakvu vrijednost. Unutar svih triju kategorija moguće je naći podjednako dobre i loše estetski obrađene filmove. Zacijelo, bilo bi vrlo na-

ivno ne povjerovati da će svaka osoba prigrliti upravo one filmove koji su najkompatibilniji s njihovim filozofskim uvjerenjem. Ove kategorije su transhistorijske i vremenske, dakako, poklapaju, važe bez ikakvog obzira na kronološku povijest. Sva tri oblika moguće je pronaći u bilo kojem povijesnom razdoblju, pod pretpostavkom da je tehnologija koja čini ove umjetnosti mogućim postojala u tome povijesnom razdoblju.

Struktura postmodernih konfiguracija: *Short Cuts*

Dopustite mi da se sada usredotočim na tipičnu strukturu postmodernih konfiguracija, onu koja je u srži konfuzije kada je riječ o definiranju što jest a što nije postmoderni film. Postoje neki postmoderni filmovi koji se koriste vrlo karakterističnim strukturnim elementima u težnji da rasvijetle neiskupljeničko filozofsko stajalište prema životu, kako sam to već prije objasnio. Detaljno ću analizirati koji su to strukturalni elementi i kako su oni zapravo vezani za postmoderni filozofski stajalište prema životu. U ovome pokušaju koristit ću remek-djelo postmoderne kinematografije — *Short Cuts*, redatelja Roberta Altmanna.

Short Cuts paralelna je prezentacija osam kratkih priča Raymonda Carvera. Ovaj ironični mozaik suvremenog života u Los Angelesu prekinut je pred kraj filma zemljotresom koji može u jednom trenutku cijelu južnu Kaliforniju vrlo lako poslati u nepovrat na dno Pacifika. Kada se ispostavi da zemljotres nije velike razorne snage, život se prosto nastavlja kao da se baš ništa nije dogodilo: »Danas je još jedan prekrasan dan u Los Angelesu, i sve je u najboljem redu!« veselo najavljuje TV gledateljima jutarnjeg programa, pilot helikoptera Stormy Weathers.

Kako bih demonstrirao tipičan postmoderni vid filma *Short Cuts*, obradit ću njegov sadržaj u odnosu na značajke koje se najčešće pojavljuju u postmodernim umjetničkim oblicima. Te su značajke: 1. isprekidanost, 2. razmišljanje unatrag, 3. kolaž, 4. eklekticizam, 5. dvostruko značenje, 6. parodija, 7. potpuri, 8. ironija, 9. kontradikcija i kompleksnost, i, kao najvažnije, 10. veliko K — Komedija, malo t — tragedija, veliko N — Neiskupljenost, i malo i — iskupljenost.

Započeo bih ovu analizu promatrajući kako se *Short Cuts* odnosi prema diskontinuitetu, razmišljanju unatrag, i kolažu. Za lakše razumijevanje, kombinirat ću ove tri karakteristike unutar jedne cjelovite analize.

Kolaž: razumijevanje unatrag

Struktura filma *Short Cuts* konstruirana je od osam kratkih priča koje su prezentirane u isprekidanom i fragmentiranom narativnom stilu. Isprekidanost u postmodernim umjetničkim oblicima obraća pažnju gledaocu na činjenicu da je kozmos, kao što je i sam život na zemlji, osnovan na ljudima neshvatljivoj kompleksnosti i kontradikciji. Zbog toga se za čovječanstvo najefikasniji pristup stvarnosti osniva na pragmatičnom brikolažu istinitosti (nipošto apsolutne istine), koji zahtijeva razgolićenje i dekonstrukciju životnog smisla. U filmu *Short Cuts*, kao komadi rastrganog dinamičnog kolaža, prezentiran je fragment jedne priče, zatim fragment druge

priče, pa onda treće, da bi se eventualno vratili i nastavili kontinuitet prve priče, prije nego se uvede četvrta. Ovi isprekidani dijelovi priča nisu prezentirani bez ikakvoga reda, nego su naprotiv složeni u precizno montiranim sekvencama koje najbolje ilustriraju talent i humor Altmana kao filmskog umjetnika. Najdojmljiviji primjer ove narativne fragmentacije očituje se u početnoj sekvenci filma gdje Altman kreativno koristi zvuk i sliku flote helikoptera koji zaprašuju komarce, interpolirajući uvodne komadiće svih osam priča o životu u hipermodernom Los Angelesu.

Kolaž je tehnika kojom se Altman koristi u *Short Cuts*, i koja predstavlja jedan od najčešće eksploatiranih pristupa linearnom i prostornom prezentiranju događaja u postmodernizmu. Kolaž omogućava jukstapoziciju kompleksnosti i kontradikcija svakodnevice kroz oblik koji je pluralistički otvoren a u isto vrijeme holistički zatvoren.

Altman cijeni gledateljeve intelektualne sposobnosti kad je u pitanju gledanje njegovih filmova. Gledatelj ne smije nikada biti pasivan, mora uvijek biti u stanju aktivno razmišljati — unatrag (da se sjeća što je u filmu već prošlo) kako bi uspio složiti dijelove Altmanovih priča u razumljiv i dinamičan kolaž. Budući da su postmoderni umjetnički oblici vrlo isprekidani i fragmentirani, nužno je da gledatelj može razmišljati unatrag kako bi bio u stanju pratiti priču i interpretirati njezino značenje. Ako gledatelj ne razmišlja aktivno o onome što je u filmu već prošlo, onda zacijelo neće biti u stanju shvatiti potencijalno značenje filmskog djela.

Gledajući *Short Cuts*, dakle, gledatelj mora biti u stanju povezati ono što je prošlo u određenoj priči s onim što se dešava u danom trenutku. Primjerice, gledatelj mora locirati klauna Claru (Anne Archer) unutar njezine priče kao prodavačevu suprugu, zatim je otkriti u priči s policajcem, kao i u priči sa slikaricom i doktorom, a da ne spominjem trenutak kad se likovi iz tri različite priče istodobno nađu u slastičarnici kupujući torte. Clara je kupuje za potrebe svoje profesije klauna, supruga TV-voditelja kupuje za rođendan svoga sina, i konačno Stormy, pilot helikoptera, kupuje tortu sa željom da se pomiri sa svojom suprugom. Ukoliko je gledatelj pasivan, želeći vidjeti kontinuirani razvoj filmske naracije, a ne da prati radnju filma kroz konstantno razmišljanje o onome što je u filmu već prošlo, onda će mu najveći dio Altmanovog šarma, duhovitosti i genijalnosti ostati neshvaćen i biti izgubljen.

Pluralistička jukstapozicija kontradikcija

Postmodernisti često obrađuju estetske stilove i norme iz prošlosti, miješajući i preslagujući njihova semiotička značenja u određene »disharmonične harmonije« i »neskladne ljepote«. Postmodernizam ne posjeduje apsolutne norme kada su u pitanju proporcija i ljepota. Naprotiv, svi povijesni stilovi i oblici korišteni su ravnopravno u igri pronalaženja rješenja za prevladavanje kontekstualnih estetskih problema. Najbolji primjer eklekticizma u Altmanovom *Short Cuts* paralelna je uporaba gotovo svake postojeće vrste dramske priče u jednom jedinom filmu. Primjerice: priča policajca, njegove obitelji i psa — komedija. Ribolov u prirodi i pronalaženje leša u potoku — crna komedija. Stormy, pilot helikop-

tera, i njegova uporaba električne pile u želji da ravnopravno podijeli imovinu sa svojom suprugom — farsa. Smrt TV-voditeljevog sina — tragedija. Samoubojstvo mlade čelistice uz glazbu i tekst njezine majke koja je džez-pjevačica — melodrama. Priča parova čistača bazena i filmskog maskera — tragikomedija. Priča konobarice i vozača limuzine u njihovu okolišu, izgleda kao kliše posuđen iz crtanih filmova ili iz trećerazrednih filmova iz prošlosti — potpuri.

Ne samo da je Altman u *Short Cuts* istodobno predstavio pluralizam dramskih stilova, nego je također eklektički stvorio šarmantni miks visokog, srednjeg i niskog kulturnog staleža. Dopustite mi da vam predočim kulturnu ljestvicu u Altmanovu filmu na razmatranje:

visoki stalež:	slikarica i doktor
	TV-voditelj sa suprugom
	mlada čelistica
	klaun Clara i njezin suprug
	policajac i njegova obitelj
	džez-pjevačica (čelističina majka)
	pilot helikoptera i njegova nepostojana supruga
	filmski masker i njegova djevojka
	čistač bazena i njegova supruga koja vodi seksualni odnos preko telefona
niski stalež:	konobarica i vozač limuzine

Primijetiti ćete uporabu pluralizma oblika i pluralizma sadržaja koje je Altman izabrao za svoj filmski kolaž u portretiranju suvremenog života u Los Angelesu.

Postmoderni umjetnički oblici su hibridni, izmiješani, i neodređeni, nabijene tenzijom dvaju ili više kontradiktornih pogleda na svijet. Primjerice, film Davida Lyncha *Blue Velvet* doima se u svome početku kao priča o malom gradiću gdje je sve uređeno i skladno baš kao u Disneylandu, dok se odjednom ne pojavi odsječeno uho i sve preokrene u strašnu priču iz podzemlja. Postoji nekoliko primjera dvostrukog značenja koji se pojavljuju unutar *Short Cuts*. Takav je primjer komunikacijskih problema između pekara i TV-voditelja. Pekar Andy Bitkower (Lyle Lovett) misli da su TV-voditelj i njegova supruga bezobzirni zbog toga što mu ne daju potrebne informacije kako da završi dekoraciju torte. S druge strane TV-voditelj i njegova supruga misle da je pekar običan manijak koji nema simpatija za sudbinu njihova sina. Neprestano dvostruko značenje prisutno je također u tekstovima pjesama džez-pjevačice, koji imaju značenje unutar konteksta svake pjesme, ali istodobno i značenje u odnosu na kontekst depresivnog života njezine kćerke čelistice. Ironično, džez-pjevačica potpuno shvaća kontekst u svojim džez-pjesmama, ali zato apsolutno ne razumije stvarnost života svoje vlastite kćerke. Primjerice, kad čelistica, užasnuta iznenadnom smrću sina TV-voditelja, dođe svojoj majci u potrazi za utjehom, majka joj uzvratila hladnom okrutnošću. Džez-pjevačica više je zainteresirana za uvježbavanje pjesama što pjevaju o sažaljenju i tuzi, nego što je zainteresirana

za stvarnu tugu u životu svoje kćerke. Dok kćerka odlazi počiniti samoubojstvo, njezina majka jadikuje pjevajući:

Svaki je moj dan kao zalazak sunca,
Gledam te kako prolaziš pokraj mojih vrata,
I sve što mogu jest da te ignoriram,
Ali ipak, neću plakati za tobom više...

Još jedna briljantno odglumljena scena koja ima dvostruko značenje jest scena neuspješnog pomirenja u bolnici između TV-voditelja i njegova oca. Kvaliteta glume Jacka Lemona i Brucea Davisona u mnogome ovisi o njihovoj vokalnoj intonaciji i fizičkim gestama u čijem neverbalnom podtekstu počiva dubina značenja ove scene. Ovdje je pokazano gledatelju kako obje osobe shvaćaju bespredmetnost bilo kakvog objašnjenja za očevu dugogodišnju odsutnost, jer je više nego evidentno da otac, patetičan u prošlosti, nastavlja takav biti i u sadašnjosti. Gledatelj s profinjenom moći opažanja može samo ustuknuti sa stidom promatrajući napuštenog sina i podjednako napuštenog i usamljenog oca.

Postmoderni art-oblici mogu također paralelno prikazati niski, srednji i visoki kulturni stalež kroz kolaž suprotstavljenih kompleksnosti i kontradikcija.

U filmu *Short Cuts* predstavljeno je nekoliko primjera parodije i ironije što ukazuju na komičnost i apsurdnost s kojom se sučeljava ljudska vrsta svladavajući kompleksne teškoće i kontradikcije suvremenog življenja.

Početna sekvenca filma *Short Cuts* u kojoj flota helikoptera zaprašuje Los Angeles, izravna je parodija helikopterskog napada na Viet Cong u filmu *Apocalypse Now*, Francisa Forda Coppole. Telefonski seks supruge čistača bazena i njezina nezainteresiranost za spolne odnose u stvarnome životu primjer je ironije. Pilot helikoptera, Stormy, ironično proslavlja rođendan svoje supruge, darujući joj tortu s namjerom da je podsjeti na »jednu veliku svijeću«. Ironija je također prisutna u sceni kad se pomičešaju fotografije ribara i filmskog maskera. Policajčev razgovor s klaunom Clarom još je jedan primjer parodije. Scena u kojoj policajac poziva na večeru u najjeftiniji restoran Stormyjevu ženu, daljnji je primjer parodije. Policajac se udvara i priča o ljubavi s čačalicom u ustima darivajući Stormyjevoj supruzi budilicu. Ova budilica zapravo i nije poklon za Stormyjevu suprugu, nego treba probuditi policajca kako ne bi zakasnio na posao, nakon noći provedene u njezinu krevetu. Kako romantično!?

Film *Short Cuts* prepun je primjera kontradikcije i kompleksnosti. Oni ukazuju da je postmoderni filozofsko shvaćanje stvarnosti osnovano na vjerovanju da čovječanstvo živi u dinamičnom svijetu pluralističkih istinitosti. Ljudska vrsta kreće se uvijek unutar brikolaža limitiranih informacija tako da postmoderni umjetnički oblici teže predočavanju realnosti upravo onako kakva ona i jeste — kontradiktorna i kompleksna. Gotovo svakog trenutka čovječanstvo je suprotstavljeno kozmosu, ili još bolje rečeno ljudskome mozgu koji je kompleksniji od kozmosa. Ta konstatacija podsjeća nas da čovječanstvo živi na rubu kaosa kojeg je moguće vrlo ograničeno kontrolirati, tako da svaki logički pokušaj razumijevanja ovoga kaosa uvijek nadilazi mogućnosti ljudskoga razuma.

Ukazat ću na samo još nekoliko primjera kontradikcija i kompleksnosti u filmu *Short Cuts*. Čelistica i njezina majka; doktor pregleda na desetine golih pacijenata svakodnevno, ali je šokiran golotinjom modela i umjetničkih slika svoje supruge; filmski masker koji nije nasilan ali ipak voli šminkati svoju djevojku tako da izgleda kao žrtva nasilja; čistač bazena, isfrustriran telefonskim seksom vlastite supruge, kada je konfrontiran sa seksom u stvarnom životu napada djevojku koja ga je odbila i sadistički je ubija. Sve su to primjeri kontradikcije.

U klimaksu filma kada zastrašujući zemljotres nagovijesti svoj efekt na odnose između filmskih karaktera, isprekidani nelinearan način na koji se osam priča razvijaju kroz filmski prostor i vrijeme, predstavljaju primjere kompleksnosti.

Male tragedije u velikoj komediji

Konačno, razmotrit ću najvažniji vid postmodernih umjetničkih oblika koji predstavlja bit postmodernog filozofskog stajališta prema životu i koji po mome mišljenju mora biti prisutan u filmu da bi ga se moglo smatrati zacijelo postmodernim — veliko K — Komedija, malo t — tragedija, veliko N — Neiskupljenost, te malo i — iskupljenost. Evo primjera koji očituju kako je to korišteno u filmu *Short Cuts*.

Dok kamera pokazuje panoramu Los Angelesa, džez-pjevačica pjeva završne sentimentalne stihove u *Short Cuts*:

*Ako tražiš dugu
Znaš da je bilo kiše
Sad si ispunjen srećom
A zatim ispunjen tugom
Ja sam samo zatvorenik života
Ja sam samo zatvorenik života*

U Altmanovu svijetu prikazanu u filmu *Short Cuts* nema pokušaja velikog I — Iskupljenja bilo ono svete ili svjetovne prirode, dok je u isto vrijeme izvan veliko T — tragične filozofske vizije. Altman shvaća da čovječanstvo nije ništa drugo do sićušni mrav u kozmosu neslučenih razmjera, te da je jedino racionalno filozofsko stajalište koje ljudska vrsta u takvoj situaciji može zauzeti, veliko K — Komedija i veliko N — Neiskupljenje. Altman odbacuje meganarative i mitove, koncentrirajući se na malo t — tragedije i malo i — iskupljenja, koja oslikavaju život likova što žive u svojim ranjivim i krhkim tijelima.

Takav pristup životu najbolje je oslikan u Carverovoj kratkoj priči naslovljenoj *Mala dobra stvar*. Fabula priče usredotočena je na produhovljenu ali malo t — tragediju o smrti malog dječaka koji je sasvim slučajno udaren automobilom. Nesporazum između pekara i dječakovih roditelja temelji se na tome da pekar ne može od njih dobiti informaciju o dekoraciji rođendanske torte jer su dječakovi roditelji prestravljeni činjenicom da je njihov sin u bolnici. Pekar je uporan u svojim telefonskim pozivima, a dječakov otac je uporan spuštajući mu slušalicu, što na kraju rezultira telefonskom bitkom. Pekar ostavlja neumjesne poruke na telefonskoj sekretarici recitirajući pjesmicu koja završava stihovima: »I snažni Casey je konačno izgubio bitku!« Razbješnjeni dječakovi roditelji dolaze u pekara da se obračunaju s pekarom razmjenu-

jući raznorazne neukusne riječi, da bi na kraju svi ipak shvatili da je riječ o velikom nesporazumu. Pomirenje nastupa u onom trenutku kada pekar donosi pleh sa svojim svježe napravljenim kolačima i kaže: »Jedite ove kolače, vama je potrebna energija u trenutku žalosti. Ja se nadam da će vam moji kolači biti ukusni«. Kada Anne (Andie MacDowell) i Howard (Bruce Davison) počnu jesti kolače, započne zemljotres i njih troje se zagrle u strahu sčučureni ispod stola. Malo postmoderno iskupljenje nakon male postmoderne tragedije, i to je sasvim dovoljno. Kao i u mnogim svojim ranijim filmovima Altman pokušava pokazati ljudima potrebu za slavljenjem i uživanjem u životu onakvom kakav jest, bez velikih svetih i svjetovnih iskupljenja i bez velikih tragedija, naprotiv, Altman nam daje pregršt malih tragedija i malih iskupljenja. Mi smo svi »zatočenici života«, ali to zapravo znači da se treba smijati i uzdići iznad najtamnijih razdoblja egzistencijalnih nepostojanosti, držeći da uloga čovječanstva u kozmosu nije ništa drugo do velika komedija.

Nadam se da sam kroz ovu analizu filma *Short Cuts* demonstrirao kako i zašto su njegovi strukturalni elementi vezani s postmodernim filozofskim stajalištem prema životu. Važno je shvatiti da ova fragmentirana postmoderna struktura sama za sebe nikada neće proizvesti postmoderni film, što

najbolje ilustrira slučaj premodernog filma *Magnolija*. Naročito je interesantno promatrati kako određeni umjetnički strukturalni elementi u rukama epigona postanu prevladavajući trend, te kao takvi bivaju korišteni bez ikakvog filozofskog razumijevanja. Takav je upravo bio slučaj s mojim prijateljem, skladateljem George Tsontakisom.

Kao što sam naglasio na početku ovoga napisa, namjera mi nije bila da ponudim bilo kakvu apsolutnu definiciju postmodernizma, jer su apsolutne kategorije u direktnoj kontradikciji s postmodernim filozofskim stajalištem prema životu. Apsolutni koncepti spadaju u domenu premodernizma i modernizma. Želja mi je bila obrazložiti svoj osobni pogled na postmoderni film. Smatrate li moje konstatacije korisnim, ili totalno bezvrijednim, ja sam podjednako zadovoljan s oba ishoda.

R S.

Ovaj je napis izvorno pisan na engleskom jeziku i bilo mi je vrlo teško naći adekvatne riječi prevodeći ga na hrvatski. Ako ga želite pročitati na engleskom, on se nalazi u MS Word obliku:

<http://www.lmu.edu/acad/personal/faculty/mmilicevic/PM/>

* Brikolaž (bricolage) je, kako je to objasnio Claude Levi-Strauss u svojoj knjizi *The Savage Mind*, kolekcija vrlo ograničenih, ali u potpunosti shvaćenih, sredstava za prevladavanje raznolikih problema. Kao majstor s ograničenim brikolažem alatki koji dođe u vašu kuću nešto popraviti i bez obzira na vrstu problema s kojim je suočen, koristi vrlo inovativno i kreativno svoje limitirane alate.

Nikica Gilić

Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma

Uvod

Ovaj rad nema ambiciju pridonijeti temeljnim (filozofskim) raspravama o »postmodernoj epohi« ili »postmodernom stanju«, te ga treba čitati kao pokušaj primjene jedne analitičko-periodizacijske paradigme na tumačenje filma (dakako, i drugih umjetnosti), u skladu s razlikovanjem postmoderne kao sveobuhvatne, stilski izrazito pluralne epohe, te postmodernizma kao stilske formacije unutar te epohe (Gilić, 1996.). Riječ je, ponovimo ukratko, o koncepciji tumačenja suvremene umjetnosti¹ prema kojoj se lako raspoznaju djela u kojima je parodijsko-intertekstualno-interdiskurzivna razigranost važnija od političko-ideološkog angažmana (feminističkog, marksističkog, ekološkog, humanističkog...), odnosno od moralizatorske poučnosti tipičnoj primjerice za filmove redatelja Olivera Stonea (*Rođen četvrtog srpnja*, *Rođeni ubojice*) ili za Spielbergovu *Schindlerovu listu*.

Zanimljiv se pristup ovoj problematici može naći, primjerice, u rječniku postmoderne misli urednika Stuarta Sima; u njemu su postmodernizam i postmoderna razdvojeni terminima (1998. : 339-341), ali je u definicijama razlika malako zamagljena. Stoga prva natuknica završava napomenom o tome kako Lyotard drži da se u povijesti stalno smjenjuju *modernism* i *postmodernism*, dok druga zaključuje napomenom da Lyotard drži kako se smjenjuju *the modern* i *the postmodern* (isto).²

S druge pak strane, među esejima o pojedinim povijesnim, društvenim i kulturnim aspektima ove problematike esej o filmu (Hill, Every, 1998.) samo se naslovom odnosi na postmodernizam, a zapravo obrazlaže specifičnosti postmodernog filma. Katalog je svakako zanimljiv: širenje američkih kinoproizvoda, povezano s njihovom univerzalizacijom (gubljenjem kulturalne specifičnosti), mogućnost filma da referira isključivo na popularnu kulturu (Baudrillard!), naglašavanje marginaliziranih razlika te hipertrofija i istodobno zamagljivanje priznatih (Linda Hamilton u *Terminatoru 2* pokazuje mišića a Brad Pitt u *Thelmi i Louise* stražnjicu), uloga muške patnje i mišića (*Rambo*), ali i mačističkog govora (*Reservoir Dogs*) u borbi protiv psihoze, polulažno afirmiranje drugosti (u filmu *Aliens* ženski junak masakrira žensko čudovište, u filmu *Predator 2* crni junak masakrira čudovište-Crnca), obilje (iznakaženih) ženskih leševa u postmodernoj produkciji (*Kad jaganjci utihnu*, *Izlazeće sunce...*), nadvladavanje vremena (*Terminator*), pa čak i smrti (*Polje snova*), u čemu žene doduše ne uspijevaju (*Thelma i Louise*), a ne treba zaboraviti ni junake s manjkom inteligencije (*Forrest Gump*, *Glup i gluplji*)...

No dok se u ovom katalogu nalaze i izrazito tezični, plakatno propagandni filmovi kao što je *Forrest Gump*, ili mačistička propaganda zvana *Rambo*, nas zanimaju djela kao što je, primjerice, *Kad jaganjci utihnu*, u kojemu kanibal nije na kraju simpatičan kako bi postao agent društvene promjene³ ili kako bi naglasio da društveni sustav nije bitno bolji od čudovišta što ih proizvodi, već je riječ o završnom semantičkom obratu izrazito tipičnom za strukturu postmodernističke relativizacije svih značenja i parodijsko kodiranje koje ne dokida žanrovske odrednice (strah!) ali ih dovodi u semantički bitno složenije kontekste. Dakako, ovo parodijsko (ironijsko) kodiranje ne treba shvatiti kao odustajanje od referencije, već kao poseban tip referencije, usmjeren više na ideološke, žanrovske, narativne i ostale konvencije nego na svijet u kojem se kreću likovi ili na zbiljski svijet.

Takav pristup nije neupitan ni u hrvatskom bavljenju filmom. Filmolog amerikanističke provenijencije Bruno Kragić u svom poticajnom tekstu o problematičnosti teze o postmodernizmu u američkome filmu (Kragić, 2000.) čini se, sugerira kako je u govoru o filmu postmodernizam znatno problematičniji termin nego u govoru o književnosti. Kragić postavlja neka vrlo razložna i često zdravorazumski utemeljena pitanja, no osvrst na njegov prilog ovoj zanimljivoj temi ipak bi valjalo započeti s jednom njegovom krivom periodizacijskom pretpostavkom.

Smjene epoha

Na samome početku Kragić (2000. : 65) naznačuje kako smjena epoha (prema sljedećoj shemi: »razdoblje klasičnog narativnog stila« — »razdoblje dominacije modernističkog stila« — »razdoblje postmodernizma«) u povijesti filma predstavlja problem jer se *modernistički stil kao narativno-stilska dominantna u 60-tim i 70-tim godinama nije nametnuo ni u Europi, a pogotovo ne u Americi*. Kragić ističe kako se klasična naracija *pokazala izuzetno trajnom i na tematskom i na stilskom planu* (isto) te stoga drži kako u proučavanju američke kinematografije nije moglo doći do smjene epoha prema rečenoj shemi, jer je postmodernizam epoha koja dolazi nakon modernizma. Ako nema modernizma, nema ni postmodernizma, odlučan je Kragić, no zavodljiva očitost zaključaka s kojima započinje svoj tekst ipak zaslužuje manju kritiku, jer nema razloga pojavu postmodernizma vezivati (u kronološkom slijedu) s prevlašću modernizma.

Razmatrajući neke temeljne probleme u povijesti filma Ante Peterlić (1995) primjerice pokušava protumačiti zašto u jed-

nostoljetnoj povijesti ove umjetnosti tako brzo i »nepravilno« dolazi do smjene stilova i razdoblja, pri čemu je važan i utjecaj drugih umjetnosti i mediju imanentna logika stroja. No, za naše je razmatranje najvažniji krajnji zaključak ovoga teksta: *Koliko je, pak, film star danas? Isto toliko koliko i sve druge umjetnosti. Nakon svojega modernizma iz šezdesetih, a našavši se u današnjem postmodernističkom nimbusu, film očekuje (...) budućnost (...) sličnu onima drugih umjetnosti.* (1995. : 73.). Peterlić nadalje drži kako će razvojne skokove filma određivati *sve ono što će određivati i razvoj drugih umjetnosti* (isto). Ovaj je zaključak osobito važan jer se na njega izrijeком naslanja i koncepcija filmskog postmodernizma (Gilić, 1996. : 110, ali i Gilić 2000.) s kojom Kragić ulazi u polemički dijalog, a nije teško povući ni paralelu sa spomenutom tezom kako film »u postmoderno vrijeme« prvenstveno referira na popularnu kulturu (Hill, Every, 1998. : 104.), dakle na druge filmove, strip, televiziju, video-igrice... Film se, pojednostavnjeno, nije morao razvijati ni paralelno s književnošću ni prema istim obrascima, no u postmodernoj epohi su preklapanja sa književnošću i drugim umjetnostima uočljivija i važnija nego u većini drugih razdoblja.

Dakako, valja imati na umu kako film ima i neke specifične odrednice — nezaobilazno utjecajne na historiografsku periodizaciju. Možemo tako uočiti kako je modernizam u zvučnome filmu uslijedio desetljećima nakon modernizma i avangardizma u nijemome filmu, u vrijeme kada, primjerice, književne revitalizacije modernističkih poetika nisu tako daleko od one granice nakon koje je lakše govoriti o postmodernističkoj reciklaži (svojevrсноj dekadenciji »epohe« ali i »stilске formacije«) nego o »neovangardi« ili visokom modernizmu.

Specifičnosti dijakronijskih filmskih gibanja ne treba ni pretjerano naglašavati. Naime, ni u proučavanju književnosti ne bi se trebalo držati predodžbe o tome kako nakon *romantičnih* djela najednom počinju nastajati pretežito (do isključivo) *realistična*, itd.⁴ Pri ovom pozivu na oprez prilično je nebitna čak i dobro znana činjenica različitog vremena u pojavi nekih epoha (stilskih razdoblja...) u pojedinim zemljama (manje zemlje češće »kasne« u odnosu na, recimo, Francusku, nego što Francuska kasni za njima). Čak ni činjenica da nemaju sve »nacionalne književnosti« klasicizam ili barok nije u ovom smislu presudna. Naš je poziv na analitički oprez motiviran sljedećim dvjema značajkama: čak i u djelima koja »nedvojbeno« pripadaju, primjerice, realizmu ima značajki prethodnih i budućih epoha,⁵ a u razdoblju kada u području jedne nacionalne književnosti pretežito nastaju (primjerice) barokna djela, ni srednjovjekovna ni renesansna poetika nisu potpuno izgubile snagu. U razdoblju baroka tako još uvijek nastaju djela koja s barokom nemaju mnogo veze ni u poetičkom ni u stilskom smislu.

U tom smislu u periodizaciji ne treba precjenjivati ulogu kronologije, te je svaka inteligentnija periodizacija svjesna relativnosti i vlastitih stilskih i poetičkih i kronoloških i ideoloških odrednica. Ovim je, dakako, objašnjeno i zašto se u govoru o filmskom postmodernizmu uglavnom zaobilaze, primjerice, Scorsese (sklon modernističkom tipu stvaranja) i Eastwood (sklon klasičnom narativnom stilu), premda se, dakako, ti autori uvijek ne zaobilaze (Gilić, 2000. : 61-2).

Pokušaj razmatranja postmodernizma bez dovoljnog vođenja računa o ovim pretpostavkama može navesti na zaključke do kojih Kragić dolazi (ako nema dominacije modernizma — ne može biti ni dominacije postmodernizma), a ne bi možda pogrešno bilo ustvrditi kako on stalno ističe⁶ činjenicu da postupci zamjetni u »postmodernističkim« djelima nisu novi dijelom i stoga što malo zanemaruje važnost isprepletenosti stilskih značajki i poetičkih odrednica u periodizacijskim razmatranjima i ostalim sintezama.⁷ Nećemo na ovom mjestu ponavljati teze Linde Hutcheon o raširenosti »realističnih« i »modernističkih« postupaka u postmodernističkoj umjetnosti, te njihovu korištenju za parodijom vođeno uobličenje umjetničkoga djela, ali vjerojatno nije naodmet napomenuti kako je (u najmanju ruku) vrlo malo stilskih formacija, smjerova ili epoha u bilo kojoj umjetnosti u kojima su rabljeni isključivo novi postupci.

Fine distinkcije

Imajući u vidu ove napomene, možemo se posvetiti i manje upitnim, no za raspravu podjednako poticajnim Kragićevim razmatranjima. U njegovu bi katalogiziranju značajki modernizma (2000. : 64.) recimo, možda trebalo razraditi *destruiranje pripovjedne perspektive* te *postupak neskrivene režije* kako bi bio jasniji periodizacijski potencijal filmova Truffaut, Chabrola, ili recimo Bressona. Chabrol je, tako poznat upravo po majstorskim izmjenama fokalizacijskih i srodnih pripovjedačkih postupaka, kao što u svojoj neujednačenoj knjizi ističe na više mjesta i Guy Austin (1999.), a briljantni pokreti kamere kojima se »nepoznačuju« prikazana zbivanja, motivacija i ostale značajke likova zapaženi su dijelom i u hrvatskoj recepciji ovog francuskog klasika (Peterlić, 1983.).⁸ Imajući svakako u vidu ove značajke, čini nam se kako šabrolovsko stavljanje naglaska na nejasno, nepoznato i začudno opravdava njegovo razmatranje u okviru modernističke poetike, a neki novi filmovi (*Izvršenje/Ceremonija*), s očitim citatom Chabrolova ranijeg filma, te s naglašavanjem Chabrolovim filmovima oduvijek imanentnog crnog humora (pogibija anarho-lezbo-junakinje od ruke/volana ograničena mjesnog župnika) nisu sasvim nezahvalna tema ni za testiranje analitičke giblјivosti termina kao što je postmodernizam.

Premda Chabrol, dakako, nije autor kojega će tipično razmatrati proučavatelji postmodernizma, pa čak ni svi proučavatelji modernizma, svakako nam se čini zanimljivim napomenuti kako, uz sve suptilne aluzije na društvene odnose, politiku odnosa među spolovima, moralnu problematiku i slično, Chabrolove filmove uglavnom treba početi tumačiti od nejasne završnice (koja nejasnim, dakako, čini i ostatak »priče«), neobjašnjivih postupaka likova i tome slično. Tek se potom možemo zapitati u kojoj mjeri se neki film referira na, recimo, buržoaziju (vidi u Austina, navedeno djelo), položaj žene u suvremenom društvu, i tome slično.

U svakom slučaju vrijedi stalno podsjećati kako se pojedina »epoha« teško može definirati samo promatrajući stil djela koja u njoj nastaju, koliko god naglašavanje parodijskog modela organizacije cjeline nateglo ionako rastezljiv termin, kao što je stil do granice pucanja. U tom je smislu važno međutim podsjetiti kako termin kao što je »realizam« u povijesti književnosti najčešće ponajprije znači određeni splet knji-

ževnih konvencija, te poetičkih načela, a tek potom djela u kojima se ozbiljuje neki idealni tip realističnog djela, nepogrešivo razabirljiv od tipa modernističkog djela (ozbiljenog više ili manje prepoznatljivo u raznim romanima ili dramama). Stoga je sasvim neprimjereno i prilično neutemeljeno pretpostaviti da uporaba termina uobičajenijeg za književno-povijesnu periodizaciju u govoru o filmu pretpostavlja istovjetnost opisanih pojava.

Dakako, prepoznati neko djelo kao modernističko vrlo je teško bez podloge realističnih djela s kojima stupa u nekakav implicitni značenjski odnos, pa je i katalog svojstava prema kojima se modernistička djela raspoznaju malko suh bez podloge prethodnog razdoblja ili epohe, odnosno (zašto ne reći i na taj način), bez »prethodnog« kataloga značajki.⁹ Druga pak je posljedica što teško možemo odgovoriti na pitanje je li Chabrolov opus modernistički bez usporedbe s normama (dakako, prije svega francuske kinematografije) iz razdoblja koje prethodi nastanku ranih Chabrolovih filmova,¹⁰ jer modernizam nije neki apstraktni tip stvaranja, te filmski modernizam teško može biti baš sasvim jednak književnom.

Nema, doduše, nikakvih dvojbi kako je ovaj pristup problemu periodizacije ranjiv ako ga se pokuša napasti primjedbama o, recimo, krajnjoj upitnosti znanstveno provjerljive te metodološki ujednačene prakse formiranja stilsko-poetičkog konteksta u raznim razdobljima povijesti filma i književnosti (pri čemu je, iz očitih razloga, barok tvrdi orah od avangarde, a srednji vijek od baroka). No, takvi prigovori toliko dubinski ogoljuju aporije historiografskog diskursa da ih na ovoj razini nije sasvim neopravdano ne uzeti u obzir. Za našu je svrhu razmatranja dovoljna funkcionalna napomena kako i »običan« odmak od norme prethodnih filmova (romana, epova...) može biti važan argument u periodizacijskom raspoređivanju umjetničkih djela.¹¹

Pitanje vjere

Točka u kojoj se Kragićeva argumentacija doima najuvjerljivijom svakako je ona u kojoj dovodi u pitanje poetičke odrednice koje se često uzimaju u obzir kao važne, ako ne i presudne za definiciju postmoderne ali i postmodernizma. Riječ je, dakako, o shemi prema kojoj je realističko djelo neka vrst zrcala što prikazuje prizore iz svijeta (ili je prozor u svijet), dok modernističko djelo tematizira sumnje u spoznaju, moral, predstavljачku funkciju i njene pretpostavke, kao i sve ostalo što se u paradigmatički realističnom djelu uglavnom podrazumijeva. Postmodernističkom djelu tradicija je pak važnija i od referencije i od problematizacije (koju, međutim, podrazumijeva), te ono napušta modernistička razmatranja, zajedno s patetičnom važnošću likova iz modernističkih djela (a ta je važnost inače nenarušena čak ni groteskno-ironijskim unižavanjem njihove intelektualnosti i pompoznosti na obično dezerterstvo, hipohondriju, alkoholizam, shizofreniju, prljavštinu...). Prema modelu od kojega polazi, (te kojega dokazuje) i Linda Hutcheon (1988, 1989.), postmodernističko djelo sumnju u postojanje svega »nadomješta« potpunim gubitkom vjere u apsolutnu spoznaju,¹² te se prepušta diskurzivnim igrama — katkada više a katkada manje zabavnim. Šarmantne pretpostavke o metodologijama koje vode k totalitetu znanja teško su primjenji-

ve i na ovako shvaćenu umjetničku produkciju i na metažezik iz kojeg je ovakva koncepcija nastala. Naše prepričavanje nadopunili bismo samo napomenom kako u filmovima koji nisu postmodernistički relativizirani (*Philadelphia*, *Forrest Gump*, *Titanic*) ova »filozofska« skupina značajki postmoderne epohe kao da se nije u nekoj znatnijoj mjeri ostvarila (ostala je na površini). Kod postmodernističkih pak, parodijski relativiziranih filmova (*Pakleni šund*, *Interview s vampirom*, *Prava romansa*, *Kad jaganjci utihnu*, *Edvard Škaroruki...*) jasnije je ogoljena cinično-ludična struktura postmodernog uma.

U ovom se smislu može razriješiti dilema Bruna Kragića o mogućnosti razgraničavanja stvaralaštva Joycea ili Eliota, dvojice intertekstualno-ironijskih genija — od postmodernizma. Djela ove dvojice kanonskih pisaca modernističke književnosti nisu (vođena nepobitnom sumnjom) odlutala u potpuni epistemološki nihilizam,¹³ pa Joyceova djela tako, uz svu ljepotu i složenost forme, ipak na određeni način nešto govore o čuvenoj »Joyceovoj Irskoj« (odnosu prema naciji, vjeri, umjetnosti...), te o položaju pojedinca u suvremenosti. Čak i *Pustoj zemlji* teško možemo osporiti referiranje na civilizaciju, ulogu pojedinca i »sljepih proroka« što ih civilizacija ima.

S druge se pak strane prilično grubom čini mogućnost tumačenja, primjerice, Nabokovljeve *Lolite* kao romana o društvenom problemu pedofilije (ili čak osude pedofila), kako to pokušava razraditi filmski kritičar Damir Radić (1999.), a distinkcija o kojoj je riječ najbolje može shvatiti pomoću uvida u različite manifestacije ironije u modernizmu i postmodernizmu:

Ironijska samosvijest postmoderne nije opterećena estetičkom misijom kao umjetnost modernizma, ili patosom sveopćeg prevrednovanja kao projekti avangarde (...). Umjetnost postmodernizma posjeduje moć ruganja vlastitom defetizmu i skepsi, novo je njezino »veselo znanje« o relativnosti značenja i nestabilnosti smisla vlastitih proizvoda, kojih palimpsestička struktura omogućuje prisvajanje tuđih tekstova, njihovu dekonstrukciju, rekombinaciju i ponovnu izgradnju unutar sebe samih. Stoga je eklektizam moguća, premda nepotpisana poetika postmodernizma, a ironija njezina dominantna tehnika i modus oblikovanja. (Slabinac : 1996. : 15)

Polazeći od ovakve, uvjetno rečeno, definicije, možemo ustvrditi kako ironija u, primjerice, *Uliksu* ne prožima organizacijsku razinu višu od one na kojoj možemo govoriti o likovima, njihovim međuosobnim i zbivanjima u kojima sudjeluju, za razliku od Nabokovljeve *Lolite* (o *Adi* da i ne govorimo). Ovu napomenu, dakako, ne bi trebalo shvatiti kao unižavanje joyceovske ironije,¹⁴ već kao vrijednosno neutralnu procjenu¹⁵ da složeni ustroj *Uliksa*, zasnovan na *Odiseji*, u velikoj mjeri služi postizanju dojma nesklada života Joyceovih likova sa svijetom umjetnosti, ideja i iluzija s kojim se pokušavaju nositi zapravo se noseći stalno s ispraznošću svakodnevice (Slabinac, 1996. : 37-9). Zgodnom se napomenom u ovom kontekstu može činiti (nažalost samo uzgred) zapažanje Linde Hutcheon kako postmoderna parodija (dakle, struktura postmodernističkoga djela) »priziva (*evokes*) ono što teoretičari recepcije nazivaju obzorom gledateljeva očekivanja, obzorom sastavljenim od prepoznatljivih žan-

rovskih i stilskih konvencija te formi reprezentacije. Taj se obzor potom destabilizira i korak po korak ogoljuje/demonstrira (*dismantle*).« (1989. : 114)

Držimo, dakle, kako citati, aluzije i ostale spone sa Homerom, Yeatsom ili Shakespeareom ne služe samo za olakšavanje pisanja rječitih studija o fenomenu intertekstualnosti, već su ponajprije u funkciji karakterizacije te motivacije likova (za razliku od postmodernističke relativizacije i karakterizacije i motivacije), kao i naglašavanja svih njihovih svojstava koja ih čine suvremenim pandanima književno-mitoloških tvorbi. A ta pak relacija ima prilično jasne konsekvence za analizu svijeta Joyceova djela, ako svijet djela shvatimo, primjerice, otprilike u onom smislu u kojem Gajo Peleš to radi u (semantičkom) analiziranju svjetova književnih djela prema modelu izloženom u knjizi *Priča i značenje* (1989).¹⁶

Ne ulazeći na ovom mjestu u pitanje odnosa »mimetičnog« i »fantastičnog« književnog modusa u modernizmu i drugim stilskim formacijama (a to bi nam pitanje moglo pomrsiti argumentacijske konce), čini nam se da nas metodologija nalik Pelešovoj¹⁷ može učiniti osjetljivijima za sljedeću činjenicu: razrađivanje onoga što Peleš naziva psihemskom narativnom figurom (1989. : 258-9) u *Uliksu* nije bitno drukčije prirode od razrade iste figure u (tradicionalno legitimiranim) realističnim romanima kao što su *Crveno i crno* ili *Rat i mir*,¹⁸ koliko god književne tehnike bile različite. Tek u postmodernizmu cijela struktura dolazi u pitanje zbog ironijske kodiranosti/sveprožimajuće parodičnosti.

Kako smo se osvrnuli i na neke probleme u definiranju kanona filmskoga modernizma, na ovome bismo mjestu još samo spomenuli kako bi Chabrolovo korištenje i razbijanje konvencija nekih filmskih žanrova, ili odnos njegovih filmova prema konkretnim autorskim opusima (kao što su Hitchcockov ili Langov),¹⁹ prilično zanimljivo bilo pokušati objasniti prema istom ključu u kojemu ovdje pokušavamo čitati klasike književnoga modernizma.

Dakle, za razliku od, primjerice, *Uliksa*, kod *Lolite* (kao i u mnogim književnim djelima Pynchona, Barnesa ili Lodgea) obilje metatekstualnih i metadiskurzivnih signala teško može biti usmjereno na odnos adekvatno shvaćenih narativnih figura — primjerice odnos Humberta Humberta prema pojavi rastrzanog identiteta u suvremenom društvu (donekle usporedivog s identitetom Stephena Dedalusa). Humbertova pedofilsko-incestuzna veza teško k tome može biti protumačena tek kao prilog karakterizaciji jednog lika ili jednog tipa likova i tome slično, jer kod *Lolite*²⁰ jezične igre i metatekstualni signali služe dovođenju u pitanje svih, pelešovski rečeno, psihemskih onemskih i sociemskih narativnih figura koje bi se mogle konstruirati epistemološki ozbiljnim čitanjem kakvo uz svu svoju ironiju i višeznačnost traži *Uliks*. Paralela je možda nategnuta, ali ako tražimo pandan toj relativizaciji u prijašnjim razdobljima, etički relativizam Oscara Wildea svakako bi bio zanimljivom temom, ali ne bi trebalo zaboraviti ni šekspirske razigrane pastirske igre, Držića, ili onaj veličanstveni roman o plemenitom vitezu tužna lika (i njegovu prizemnom pratiocu).

No, takve ćemo povijesne paralele staviti na stranu, jer nas zanima pitanje može li Humbert »slučajno« biti višekratno liječeni pedofil koji (ako nas nije lagao u ispovijesti koja sa-

činjava skoro čitav tekst *Lolite*) piše djelo iz žanra književne historiografije, kada znamo kako su povijesti književnih djela (i povijesti pisaca) pune raznih Beatrice i Annabel Lee, maloljetnih inspiracija, ljubavnica, supruga i članica uže i dalje rodbine. Je li onda slučajno i to što su uloga, a možda čak i samo postojanje Humbertova rivala Quiltyja toliko nejasni, zagonetni, upitni? Ako dakle posumnjamo u opravdanost uvođenja tumačenja o kontingenciji (a dijelom i redundanciji) tih aspekata *Lolite*, kakvu težinu može (mora?) imati činjenica da Humbert za sebe tako elegantno i duhovito može reći da je *guilty for killing Quilty*? I kakvu težinu može imati, recimo, pravi mali katalog nabokoloških anagrama što ga ispisuje bježeći sa svojom žrtvom-ljubavnicom-kćerkom.

Sve je to, naime, usidreno u bizarni događajni slijed, ispresjecan čudnim koincidencijama te urotama, što ih Humbert pripovjedač pomno, s očitim kazivačkim užitkom, skriva od čitatelja sve do onoga trenutka kada je i Humbertu liku jasno o čemu je riječ. S druge pak strane »isti« taj bolesni Humbert sa strašću pisca detektivskih priča sije signale finalnoga raspleta, koji će biti objašnjeni tek kada detektiv okupi osumnjčene i optuži butlera. Užitek pripovijedanja svakako je jedna od tema romana tako autoreferencijalnog kao što je *Lolita*, a to je tek jedan od razloga za naš najvažniji dojam.

Čini nam se, dakle, kako Humbertov metaforički »butler« vrlo vjerojatno niti »ne postoji«, ili preciznije, kako je za razumijevanje *Lolite* ključna nejasnoća oko postojanja *svega* što je u njoj izloženo. Sam Humbert, uostalom, u ovom romanu u prvom licu²¹ provodi do krajnjih konsekvenci igru zbrke u imenima (usporedivu donekle, te u drukčijem kontekstu sa zbrkanom te nominalno poluincestuznom genealogijom u romanu *Orkanski visovi*) te na samom kraju kaže:

Na ovom ili onom zavoju osjećam kako mi izmiče moje skliško Ja, gubeći se u dubokim i mračnim vodama koje radije nisam istraživao. Zakrinkao sam sve ono što bi moglo povrijediti koga od živih ljudi. Premetnuo sam mnogo pseudonima prije nego što sam smislio pseudonim koji mi najbolje odgovara. U mojim bilješkama spominju se i »Otto Otto«, »Mesmer Mesmer« i »German German... ali mi se nekako čini da ime koje sam izabrao najbolje izražava traženu poganost. (Nabokov, 1998. : 334)

Bilo bi prebanalno ovdje slavodobitno uskliknuti nešto poput »nomen est omen«, no ovaj ulomak, čini nam se, ipak sadržava ključ za čitanje Nabokovljeve književne uspješnice (premda bi veća raširenost takvog čitanja vjerojatno drastično omela njenu tržišnu vrijednost). Taj je ključ, dakako, jedan od mogućih početaka govora o postmodernizmu, premda je u drugim postmodernističkim romanima ipak nešto drukčiji mehanizam ometanja »tradicionalnog« usidranja tumačenja/interpretacije u, recimo, simboliku, motivaciju likova ili odnos likova prema široj društvenoj zajednici, te odnos djela prema svijetu.

U *Krasnom poslu* Davida Lodgea ključno je tako ironijski potentno dvostruko kodiranje »suvremene« priče u konvencije viktorijanskoga romana, s razrađenom mrežom motiva koji istodobno ogoljuju naizgled *realističnu* strukturu i svojim (dakako ironijskim) semantičkim nabojem onemogućavaju njenu interpretativnu nevinost i transparentnost finalnih značenja i odnosa među »narativnim figurama«. Pyncho-

nova *Dražba predmeta* 49 otvorenija je (te, zadržimo se na toj napomeni, bliža beckettovskom književnom modelu)²² u uništavanju mogućnosti (re)konstrukcije događajnog slijeda, Eco u *Imenu ruže* sjajno kombinira trivijalne strukture sa sadržajima visoke kulture...

Ovakvim napomenama dakako nismo pošteno ni načeli temu (je li Šoljanov *Hrvatski Joyce* obična parodija ili je zaigranost zakuhala svjetotvorno-spoznajnu problematiku na način Nabokovljeva *Blijedoga ognja?*). No kako smo ipak pošli od filmskih razmatranja vratit ćemo se nekim aspektima problematiziranja uporabe termina postmodernizam na filmskom tekstualnom korpusu.

Ethan Edwards i Pjer Bezuhov

Promatrajući djela što bi ih neki nazvali postmodernističkim, Kragić uočava u njima značajke klasičnoga narativnog stila (iz naše perspektive lako prispodobiva realizmu). Tako ističe kako je *Pakleni šund* redatelja Quentina Tarantina »jasno usredotočen na priču« (2000. : 67), a slijedi klasičnoholivudsku paradigmu i na tematskom području. Dakako, koncepcija postmodernizma koju pokušavamo primijeniti na film ne isključuje značajke klasičnoga narativnog stila, no *Pakleni šund* u tom je smislu loš primjer. Da ne idemo u dubinu, samo ćemo napomenuti kako je nelinearnost izlaganja događaja u tom djelu bliža modelu, primjerice Resnaisova filma *Hirošima, ljubavi moja* nego klasicima koje Kragić čini se, smatra općom normom za opisivanje američkog filma, a ako je nešto u *Paklenom šundu* dobro, onda je to vještina kojom je izvedeno pojačavanje fordovski intenzivne zabavnosti zbunjujućim (višeznačnim) narativnim prosedeom u kojem gledatelj stalno nagađa što je bilo prije, a što poslije.²³ Taj spoj modernističke višeznačnosti i zabavnosti tipične za ono što pokušavamo nazvati filmskim realizmom dobar je primjer filmske strukture srodne koncepciji književnoga postmodernizma.

Sve (retoričke, intertekstualne...) začine zbog kojih se u vezi *Paklenoga šunda* zna potezati postmodernistička interpretativna artiljerija Kragić nadalje smatra usporedivim s verbalnim, karakterizacijskim te apsurdističkim začinima kojima su *screwball* komedije prikrivale klasičnu paradigmu, te drži kako se u filmu *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* Johna Forda sigurnost u ono što je na ekranu, odnosno sukladnost načina promatranja zbiljskog i filmskog temeljito razotkriva (isto). Čak nam se čini kako je prema njegovom sudu ovaj klasični vestern po nekim svojstvima udaljeniji od realistične matrice (dakle modernističkiji?) od *Paklenoga šunda*:

Fordov film ne samo da razotkriva artificijelnost promatranja filmskog svijeta nego i njegove idejne temelje, što Tarantinu nije ni na kraj pameti. Dakako, moglo bi se ustvrditi kako to ovaj ni ne želi budući da je temelj poetike pronašao u ironijskoj, relativističkoj igri (...). *Pakleni šund* tek je nastavak klasične paradigme u nešto promijenjenoj svjetonazorskoj klimi. Ironija i nasilje (dodali bismo i velika količina gluposti) tek su odraz te klime i nisu dovoljno jaki da bi se nametnuli kao dominantne filma, djela pripadnog klasičnom narativnom stilu s manirističkim elementima. (isto)

Kragić je ovdje vrlo dobro naslutio zanimljivo pitanje o realističnosti *screwballa* (komedije braće Marx, dakako, teško

bi se mogle nazvati realističnima),²⁴ no zanimljivo je podsjetiti kako ni Fordov opus nije tako jednostavan ako ga problematiziramo iz ove periodizacijske perspektive. Vratimo li se, primjerice, na Fordovu *Poštansku kočiju*, lako bismo mogli ustvrditi kako je nastala više od dva desetljeća prije *Čovjeka koji je ubio Libertyja Valancea*, te bi joj primjeren mogao biti veći stupanj realizma. Pa ipak, način na koji je u tu priču iz 1939. uveden junak Ringo Kid (John Wayne) pogrešno bi bilo uspoređivati i s realističkim ali i s mitološkim junacima (kao što je poznato kod vesterna se vrlo često govori o mitotvornosti, te se povlače paralele s antičkim mitovima i »književnošću«).

Scena u kojoj se pojavljuje junak *Poštanske kočije* ponajprije je zapravo prispodobiva književnom romantizmu (ili možda ipak sentimentalizmu — teško je, dakako, povući jednoznačne paralele s obzirom na »zakašnjelost« i medijsku specifičnost ove manifestacije). No, unatoč tome, ne može se poreći »realističnost« Fordova prosede u onom smislu u kojem govorimo o klasičnom fabularnom/narativnom stilu u povijesti filma.

Jedno od mogućih obrazloženja toga fenomena jest i to da je filmski medij, nastao nakon što je konvencije romantizma u visokoj književnosti prekrila duboka prašina, ipak u sebi sačuvao neke značajke te stilske formacije. To je nasljeđe moglo doći do filma putem trivijalnog stvaralaštva (i adekvatnih mentaliteta autora i publike?), osobito stoga što je film vrlo često shvaćan (i otpisivan) kao zabava za mase; ne treba zaboraviti činjenicu (koju i Kragić spominje) da je film »uzdignuo« trivijalne konvencije književnoga vesterna na najvišu umjetničku razinu. Značajke romantizma mogle su pak biti neprimjetno uklopljene u realističku matricu dijelom i stoga što je pomalo zaboravljena perspektiva romantičarskog interesa za egzotiku (prikazi nepreglednih zapadnjačkih prostranstava, s divljim životinjama i perjem okićenim ljudima) vrlo elegantno te neupadljivo obrađena mimetičkim modusom pripovijedanja.²⁵ Kod postmodernizma, dakako, uzdizanje nekog žanra iz trivijalnog blata nije toliko historiografijom utvrđen dulji proces koliko jedan od napadno metadiskurzivnih, te paradijom determiniranih postupaka organizacije konkretnoga djela.

No, bez obzira na ispravnost prethodne hipoteze čini nam se da u još većoj mjeri moramo imati na umu jednu važnu analogiju. U filmskoj umjetnosti, naime, istodobnost raznorodnih i »raznodobnih« stilema, tipičnih za različite epohe (razdoblja, stilske formacije...), kao da je još razvidnija nego kod književnosti pa se u filmologiji još jasnije vide ograničenja historiografskoga periodizacijskog poriva. S druge pak strane u povijestima svih umjetnosti neizbježna je tekstualnost historiografskog diskursa načelno razvidnija nego u, primjerice, povijestima država ili dinastija,²⁶ pa se u povijestima umjetničkih medija i vrsta jasnije vide ona najtemeljnija ograničenja historiografije.

Primjera za spomenutu stilsku složenost, dakako, ima bezbroj, pa tako snimateljsko-osvjetljivački rad s briljantnim igrama svjetlosti i sjene u *Poštanskoj kočiji* i primjerice, u *Potkazivaču*, više podsjeća na njemački ekspresionizam, nego na prozračni realizam kakav bi mogao očekivati netko nesvjestan činjenice da su potkraj tridesetih kroz književnost

i likovnu umjetnost, ali i kroz nijemi film, već bili protutnjali mnogi impresionizmi, simbolizmi, futurizmi i ostali izmi. S druge bi se pak strane to nasljeđe njemačkog filmskog ekspresionizma²⁷ lako moglo povezati i sa stilizacijama nužnim za ostvarenje romanticizirane slike Zapada.

Imajući u vidu te aspekte, cinizam i narušavanje mitofilne vizije vesterna u Fordovim *Tragačima* i *Čovjeku koji je ubio Libertyja Valancea* lako bi se mogli protumačiti kao čišćenje Fordove narativne metode od tragova romantičarskih iskrivljenja realistične matrice (dominante njegova stvaranja), a zapitanost junaka tih vesterna oko prirode poštenja i zakona, čestitosti, obitelji ili osвете nije ništa modernističkija od zapitanosti Pjera Bezuhova o smislu svega tog nasilja u *Ratu i miru*. Dakako, Bezuhov je sa svojim preokupacijama ipak bliži modernističkom liku od cijelih Tolstojevih obitelji (Bolkonski, Rostovi), baš kao što je i Raskolnikov u mnogim značajkama bliži Melkioru Tresiću nego Flaubertovoj najpoznatijoj junakinji. Osim toga u esejističko-filozofskom finalu *Rata i mira* uništena je i »čistoća« fikcionalnosti toga djela i poetička čistoća njegova realizma, no jedan od najvažnijih (i, dakako, najproblematičnijih) postupaka historiografsko-periodizacijskih i ostalih sinteza svakako jest razlikovanje najvažnijih aspekata nekoga djela od sporednih aspekata. Zapitanost nekog lika o svemu onome oko čega se pitaju Pjer Bezuhov i Ethan Edwards iz *Tragača* možemo, dakle, prispodobiti modernizmu s jednakim uspjehom kao i Hamletovu (auto)refleksivnost, a Joyceovo bismo korištenje mitova tada teško mogli razlikovati od, primjerice, Miltonove ili Marulićeve uporabe *Biblije*.

Žanrovsko parodiranje i paradiranje

Imajući u vidu složenost historiografske i periodizacijske problematike, jednostranim (premda točnim) nam se čini Kragićev komentar prema kojemu ni etabliranje »niskih« žanrova nije patent postmodernizma, pa stoga ne može poslužiti kao razlikovno obilježje postmodernizma (2000. : 66.), baš kao što je, uostalom, parodija korištena tisućljećima prije nastanka postmodernizma, opis prije realizma, itd. Sve su to aspekti šire teorije o postmodernističkoj umjetnosti, te ih nema smisla preradikalno izdvajati iz konteksta.

Dakako, baš kao i povijest književnosti, i povijest filma svakako bilježi brojne promjene u vrednovanju pojedinih žanrova, autorskih opusa pa čak i cijelih kinematografija. Amerikanci su tako mnoge svoje filmske klasike i njihove žanrove u punoj mjeri počeli cijeniti pod utjecajem Europljana, posebice Francuza, a zanimljivo je da se slično događalo i u drugim umjetničkim medijima (jazz!). Prema nekim (sada možda već zastarjelim) tvrdnjama kod Fritza Langa Nijemci najviše cijene američke filmove, Amerikanci najviše cijene njegovu prvu njemačku fazu, a druga njemačka faza (*Ešnapurski tiger*) na vrhu je ljestvice u, dakako, Francuza.

Nije, međutim, novum postmodernizma ni rehabilitiranje nekih žanrova, nego u širini izbora, u skladu sa shvaćanjem kulturnog nasljeđa kao neiscrpne riznice građe za nova djela.²⁸ U skladu s tim i sve je, ali baš sve što je ikada bilo marginalizirano te niže cijenjeno načelno zanimljivo postmodernistima, s čim su lako poveziva i »politička« tumačenja prema kojima su, primjerice, ženska (feministička)²⁹ ili manjin-

ske-postkolonijalna problematika³⁰ inherentne u postmodernističkom stvaranju.³¹

Dobar je primjer takve tendencije interes za opus Eda Wooda, te njegova spektakularna te ironijom potpuno prožeta »biografija« što ju je snimio Tim Burton, a odvjetkom takvih stremljenja svakako bi trebalo smatrati i komediju *Bowfinger* redatelja Franka Oza. U skladu s takvim shvaćanjem tek možemo shvatiti način na koji se svi ti brojni žanrovi (i ostali setovi konvencija) s jedne strane vrednuju u kritici (i, dakako, historiografiji), a s druge strane revitaliziraju, te istodobno ironijski i parodijski prefiguriraju ili/i spajaju s drugim žanrovima i filmskim diskurzivnim praksama. Pritom se žanrovi ne »oživljavaju«, koliko se njihove strukture koriste za opisanu strategiju označavanja i zamućivanja referencije.

Primjerice, filmovi u kojima Abott i Costello susreću razne figure iz filmova i popularne kulture općenito, filmovi o gospodinu Motu (Peter Lorre), kriminalističke poluparodije s Deanom Martinom, pa čak i ironijski ključ još od vremena Seana Conneryja važan za interpretaciju filmova o agentu 007, teško mogu opravdati tezu da u spomenutom *Paklenom šundu* nema baš ničeg novog pod suncem. Spomenuti Tarantini srodnici i prethodnici uglavnom su »životarili« u zabranu populizma ili/i trivijale, a Tarantino je (baš kao i Tim Burton ili, barem u nekim filmovima, Neil Jordan) uzdignuo o marginalno/trivijalne postupke svojim prvorazredno produciranim filmom u samo žarište interesa kritike i umjetničkih legitimacijskih mehanizama svoje epohe (festivali, filmske nagrade!). Ne treba pritom zaboraviti ni naslov Tarantinova filma (*Pulp Fiction*) kojim se njegovo djelo (dakako, u ironijskom kodu) legitimira kao odvjetak trivijalne koncepcije fikcionalnog pripovijedanja.

U tom bi smislu svakako bilo zanimljivo zapitati se koliku legitimacijsku, institucionalnu težinu zapravo imaju, primjerice, Oscari, s čijom distribucijom nitko ozbiljan skoro nikada nije zadovoljan, te u kojoj je mjeri legitimacijski mehanizam nekih renomiranih festivala ponajprije politički.³² No u tu temu nam je bolje ne ulaziti na ovom mjestu, jer bismo mogli dovesti u pitanje samu mogućnost ovoga aspekta našega razmatranja. Naime, i filmska je kritika bitno podložnija tržišnim zakonitostima nego književna kritika, baš kao što je filmska umjetnost te sudbina nečije autorske karijere u filmu uvjetovanja zaradom nego kada je o književnosti riječ.³³ Stoga ćemo samo, kao streljivo kritičarima našeg zaključivanja, podsjetiti na skepsu koju prema, recimo Oscarima mora izazvati činjenica da su *Titanic* i *Forrest Gump* prepoznati kao vrhunski proizvodi američko-engleskog filmskog kruga u svojim godinama prikazivanja, a, recimo, Tom Hanks prepoznat kao jedan od najboljih glumaca svih vremena. No, napomenimo ipak, uz takve izrazito elitne nagrađivačke spektakle postoji i pomalo podzemna vrednovateljska mreža raznih filmskih klubova i kinoteka, kultista i kritičara nezvanih uz filmsku industriju.

Paradigmatskim postmodernističkim postupkom možemo dakle doista nazvati spektakulariziranje trivijalnog, elitiziranje miješanja raznih žanrova ili modusa filmskog izražavanja, po onoj logici po kojoj, primjerice, u *Paklenom šundu* izljev krvi po unutrašnjosti automobila izaziva smijeh, a motiv boravka junakinje u majmunskom kavezu u filmu *Biti*

John Malkovich Spike Jonzea (kao i njezin razgovor s mužem o potomstvu) ironijski je kodiran kao ikonografija i ideologija problematike ženskog položaja u društvu, te je povezan s gomilom lezbijskih, fantastičkih, artistskih, filozofskih i drugih (također ironijski kodiranih) motiva. Usred kriminalističkih zapleta filmova kao što je *Pakleni šund*, nadalje, svako toliko nas zaskoči parodija mjuzikla (ples Travolte i Ume Thurman), ili, primjerice, već spomenuto temporalno zbunjivanje koje nema ništa zajedničkog s klasičnim narativnim stilom, a kao što je Travolta iskorišten kao kič ikona iz sedamdesetih, Čistač (Harvey Keitel) »preuzet« je iz američkog remakea Bessonove *Nikite*.

Tarantinovske žanrovske parade, nadalje, od godardovskog ili chabrolovskog modernizma očito razlikuje upravo činjenica da sve ono što je očuđujuće ili odstupajuće od realistične paradigme u *Paklenom šundu* jednostavno ne smijemo ponajprije iskoristiti za tumačenje odnosa prema urbanoj Americi, položaju etničkih manjina, psihološkim stanjima suvremenih boksača, narkomana ili sadomazohista.

Vjerojatno neće pogriješiti oni koji primijete kako je ovako shvaćena distinkcija između modernizma i postmodernizma u velikoj mjeri zapravo svodiva na pitanje stupnja izrazitosti u kojem se neki postupci primjenjuju, a vrlo često je teško reći jesu li oblik, intertekstualna razbarušenost ili pomama ironijskog miniranja dovoljno nabujale da u potpunosti uzdrmaju³⁴ referenciju nekoga filma bilo na svijet, bilo na začudni efekt nekog postupka ili složenog sklopa postupaka. Postmodernističko djelo, u skladu s citiranim postavkama Linde Hutcheon i Gordane Slabinac (a za razliku od modernističkoga djela), težište baca na parodiju i ludizam, proširujući radikalno dosege (modernističke) ironije na vlastiti diskurs.

Iz ovih je razmatranja, dakako, prilično jasno da se postmodernizam, ako uopće usvojimo potrebu za korištenjem toga termina, često teško može jasno razgraničiti od modernizma, no čini nam se da bi takav prigovor možda ipak samo osvijetlio slabu točku svake periodizacije. Dovoljno je napomenuti da postoje (nekada vrlo uspješni) filmovi, poput *Okorjelog policajca* (*Bad Lieutenant*) redatelja Abela Ferrare, u kojima je vrlo ozbiljno razrađen junakov moralni pad, a takvi su filmovi lako razabirljivi od (nekada podjednako uspješnih) postmodernističkih filmova kao što je *Reservoir Dogs* Quentina Tarantina, ili *Zelig* Woodyja Allena. U slučaju *Zeliga*, primjerice, teško možemo govoriti, primjerice, o Spielbergovskoj dominantni ozbiljnosti u tretmanu židovskih trauma.³⁵

Izravni pandan historiografskoj metafikciji o kojoj Linda Hutcheon iscrpno govori svakako se može naći u metafilmčnosti Allenove *Purpurne ruže Kaira* ili *Vriska 2* te *Freddyjeve zadnje more* redatelja Wesa Cravena, te u metatelevizičnosti prosede *Robocopa* i *Starship Troopersa*³⁶ redatelja Paula Verhoevena, pa čak i u slučaju *Tri muškarca Melite Žganjer* redateljice Snježane Tribuson. No, ironijsko kodiranje nije manje vidljivo u žanrovskim i ostalim mješavinama *Male prodavaonice strave* redatelja Franka Oza (mjuzikl-horor), *Šunke*, *šunke* redatelja Bigasa Lune (melodrama-sapunica-komedija; predstavljena k tome i kao tragedija), *Muhe* Davida Cronenberga (SF-horor-melodrama), *Ljudi u crnom*

Barryja Sonnenfelda (SF-horor-komedija u policijskom buddy-buddy obrascu)... U filmovima Johna Watersa kao što je *Poliester* možda je još ogoljenije sveobuhvatno poigravanje s različitim konvencijama, i tako dalje, kroz opus Tima Burtona, Joea Dantea, Almodóvara, Bessona, Beineixa... Ne treba, dakako zaboraviti ni televizijske (meta)žanrovske parade (*Twin Peaks*, *Simpsonovi*, *Život na sjeveru...*), no to je već druga tema.

Zaključak: između realizma i postmodernizma

Naše razmatranje nekih zanimljivih problema u periodizaciji filma polazi, dakle, od izrazito kontekstualističkih pretpostavki historiografske periodizacije te od jedne još izrazitije kontekstualističke koncepcije o prirodi suvremenoga filma, te dijeli sve mane (a nadamo se i pokoju prednost) drugih tekstova nastalih u istoj diskurzivnoj školi. Sasvim je jasno zašto se, gledano iz te perspektive, ne možemo zadovoljiti, primjerice, tvrdnjom Bruna Kragića kako klasični narativni stil nikada nije prestao postojati, te zašto se teško možemo složiti s tezom što je ta tvrdnja argumentirana.

Ne može se, dakako, osporiti izrazit kontinuitet nekih vrlo važnih stilskih postupaka u povijesti američkoga filma — sklonost dinamičnu priču, *nevidljivome rezu*, itd. Nama se međutim čini kako, uz filmove koji doista nemaju puno zajedničkog sa Nabokovljevom *Adom* ili *Lolitom* u kinematografijama SAD-a, ali i drugih zemalja (Španjolska je možda najpoznatiji primjer) nastaju i filmovi koji su s tim romanima ipak usporedivi. Među tim djelima svakako nisu Kubrickova i Lyneova ekranizacija *Lolite* ali teško se možemo složiti da se, primjerice, *Fantomska prijetnja* Georgea Lucasa, njezina sveopća spektakularizacija fantastike i njezino hipertrofiranje povezivanje bajkovitosti i SF-a, baš po ničemu pretjerano bitnom ne razlikuju od klasičnog holivudskog realizma.

Bez razrađenijih izleta u problematiku *Ratova zvijezda* možda je vrijedno samo upozoriti na esej Hrvoja Turkovića *Fantomska prijetnja* »*Fantomskoj prijetnji*« (1999.), u kojem je implicirano i ono zajedničko što taj film ima sa tradicijom o kojoj Kragić govori i ono po čemu se od te tradicije odvaja.³⁷ Ono što je tipično za postmodernizam, recimo barem toliko, nalazimo u Turkovićevoj tezi o važnosti konstrukcije (artificijelnosti) za zabavljačku prirodu prvoga³⁸ dijela *Ratova zvijezda*.

Ne bi dakako valjalo zaobići ni važnost što je ironijskom kodiranju i parodiranju u periodizacijskim razmatranjima *Ratova zvijezda* (i drugih filmova) pridaje Linda Hutcheon u knjizi *The Politics of Postmodernism* (1989. : 113-4), u kojoj se također pokušava jasno razlučiti termin *postmodernity* (postmoderna) — društveno i filozofsko razdoblje ili stanje, te termin *postmodernism* (postmodernizam) — termin za pojavu iz kulture/umjetnosti (književnost, arhitektura, film...), formuliran na način manje ili više adekvatan formulaciji pojma modernizma (isto, str. 23-29). Dakako, iz svega onog što Linda Hutcheon u spomenutim knjigama govori o nastanku termina postmoderna i postmodernizam³⁹ prilično je jasno da i konstrukcija postmodernizma ima neke specifičnosti... Kao što ih uostalom imaju i realizam ili barok.

Autorica u svakom slučaju u istom poglavlju, uz dužno ograničavanje, o(t)pisuje »kripto-modernističke« i »antimoderni-

stičke» negatore postmoderne i postmodernizma (str. 27.) mnogim zapažanjima primjenjivim i na kragićevski klasiistički (kripto-realistički?) napad.⁴⁰ U tu zanimljivu paralelu nećemo dalje ulaziti uz napomenu kako bi ta podudarnost doduše mogla sugerirati kako su ti kritičari u pravu, ali bi s druge strane to moglo sugerirati i kako »modernisti«, pojednako kao i »realisti« shvaćaju postmodernističku umjetnost kao nešto daleko, strano, Drugo, nepodložno »realističkim« odnosno »modernističkim« vrednovateljskim konvencijama. Drugim riječima mogli bismo reći kako naznačenu podudarnost različitih kritičarskih pozicija možemo protumačiti i kao opravdanost konstrukcije postmodernizma kao zasebne stilske formacije.⁴¹

Dakako, neprimjereno i sitničavo bi bilo kada bismo u žaru obrane postmodernizma psihoanalitički zlouporabili simpatičan Kragićev lapsus kojim je u predzadnjem pasusu svoga teksta (2000. : 68.) *Fantomsku prijetnju* preimenovao u *Fantomsku kočiju*. No, koliko god perspektiva našega razmatranja imala ograničenja, aporija i slijepih pjega, čini nam se pozitivnom značajkom to što nas čuva od ovako oštrih sudova:

O općoj žalosnoj situaciji američkog filma 90-tih, kao i o problematičnosti pojma postmodernizma, možda ipak najbolje svjedoči činjenica kako su najbolje filmove desetljeća režirala dvojica redatelja koji se u raspravama o postmodernizmu spominju vrlo rijetko. Riječ je naravno o jedinim zna-

čajnijim redateljima koji su se pojavili nakon 1970. — Clintu Eastwoodu i Martinu Scorseseu. (Kragić, 2000. : 68.)

Nema, dakako, dvojbe oko Kragićeve prosudbe da Eastwood i Scorsese pripadaju u sam vrh suvremenog američkog filma, baš kao što nema dvojbe da se *Pakleni šund* i *Fantomaska prijetnja* ne mogu mjeriti s Fordovim *Tragačima* i Hawksovim vesternom *Rio Bravo*. No, koliko god vrednovanje pojedinih filmskih opusa bio osjetljiv posao, po definiciji subjektivan, tvrdnja da se, recimo, ni Jim Jarmusch ni Tim Burton (autor dva filma o Batmanu, *Eda Wooda*, animirane *Noćne more pred Božić...*) ni Joel Coen (ni nitko drugi u naznačenom razdoblju!) ne mogu ni izdaleka staviti uz bok Eastwoodu i Scorseseu toliko se teško može obraniti da, za razliku od ostalih Kragićevih teza, nije pretjerano poticajna za raspravu.

Drugi je problem, međutim, u tome da kada, primjerice, branimo razdvojenost postmodernizma od modernizma argumentima socio-ekonomske infrastrukture (te sraslosti postupaka što su u modernističkom stvaranju bili izrazito elitiistički s masovnom i popularnom kulturom),⁴² te argumentima estetske i etičke pozicije umjetnika ili poimanja znanja i moći,⁴³ ili kada naglašavamo uzdizanje marginalno vrednovanih, masovno-populističko-trivijalnih postupaka u najcjepnjenije umjetnine (pri čemu se briše granica kategorija elitnog i, recimo, trivijalnog) kao da otvaramo više problema nego što smo ih riješili.

Bibliografija:

- Austin, Guy, 1999., *Claude Chabrol*, Manchester i New York: Manchester University Press
- Blanchet, Christian, 1989., *Claude Chabrol*, Paris/Marseille: Editions Rivages
- Flaker, Aleksandar, 1986., *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber
- Gilić, Nikica, 1996., »Postmoderni i postmodernistički u suvremenome filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 5 (I), str. 110-113.
- Gilić, Nikica, 2000., »Nostalgичni modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog) stoljeća«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21 (VI), str. 60-64.
- Hill, Val i Every, Peter, 1998., *Postmodernism and the Cinema*; vidi u Sim, Stuart, ur., str. 101-111.
- Hooks, Bell, »'Whose pussy is this?' a feminist comment« u Hooks, Bell, 1996., *Reel to real*, New York: Routledge
- Hutcheon, Linda, 1988., *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge
- Hutcheon, Linda, 1989., *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge
- Kragić, Bruno, 2000., »Američki filmski postmodernizam — nova epoha ili zabluda«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21. (VI), str. 65-68.
- McHale, Brian, 1987., *Postmodernist fiction*, New York and London: Methuen
- Nabokov, Vladimir, 1998., *Lolita*, preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Sysprint
- Peleš, Gajo, 1989., *Priča i značenje*, Zagreb: Naprijed
- Peterlić, Ante, 1983., »Claude Chabrol — tjeskobni promatrač«, u *Ogledi o devet autora*, Zagreb: CKD
- Peterlić, Ante, 1995., »Filmska umjetnost — sedma, nova, mlada?«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 1/2, (I), str. 70-73.
- Radić, Damir, 1999., »Lolita«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 18 (V), str. 158-160.
- Sim, Stuart, ur. 1998., *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*, Grange Road, Duxford, Cambridge: Icon Books
- Slabinac, Gordana, 1996., *Zavodenje ironijom*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti
- Solar, Milivoj, 1995., *Laka i teška književnost*, Zagreb: Matica hrvatska
- Thornham, Sue, 1998., »Postmodernism and Feminism (or: Repairing our own cars)«, vidi u Sim, Stuart, ur., str. 41-52.
- Turković, Hrvoje, 1999., »Fantomaska prijetnja 'Fantomskoj prijetnji'«, *Zarez*, br. 16. (I) 1999., str. 30-31.

Bilješke

- 1 Temeljenoj na radovima Linde Hutcheon (1988., 1989.) i Gordane Slabinac (1996.).
- 2 I Milivoj Solar (1995., 41-2) korisnim drži razlučiti govor o postmodernoj epohi od govora o postmodernističkoj umjetnosti, baš kao što drži da bi govor o epohi »moderne« valjalo razlučiti od govora o postmodernističkoj umjetnosti.
- 3 Valjda prema načelu uličnog poklika *Revolucija, stoko!*
- 4 Termini *romantična* i *realistična* aludiraju na supstancijalističko shvaćanje književnih i ostalih periodizacija prema kojemu diskurs o, primjerice, realizmu, opisuje stanje koje bi, neopisano, postojalo i bez tog diskursa.
- 5 Kod manjih proznih vrsta ova je napomena čak i točnija nego kada je riječ o »velikim romanima« realizma
- 6 ne pretjerano nepoznato.
- 7 No, s obzirom na složenost i problematičnost tih ispreplitanja nije nerazumljivo (ni automatski neopravdano) njihovo zanemarivanje.
- 8 Što, dakako, ne znači da bi se Peterlić složio s prosudbom o modernističkoj dominantni Chabrolova opusa.
- 9 Dakako, pojava termina modernizam i avangarda u govoru o filmu (baš kao i uporaba filmskih postupaka sličnih adekvatnim književnim postupcima) po svojoj prilici nastala pod utjecajem književnih i metaknjiževnih diskursa, baš kao što se u govoru o književnosti katkada govori o ejzenštejnovskoj montaži atrakcija i »filmskoj poetici«. Krajnje bi, dakako, opasan bio apsolutni purizam prema kojemu bi termini što ih filologija nije sama skovala bili nepoželjni, osobito kada se uzme u obzir utjecaj književno, filozofski ili sociološki utemeljenih tipova diskursa na proučavanje filmske umjetnosti. Teško je naime govoriti o nekoj nezavisno postojećoj povijesti filma kada razne filološke (i historiografske) preokupacije tako očito utječu i na proizvođače filmova i na kritičare te filmologe, koji opet povratno utječu na druge autore, kritičare, filmologe...
- 10 Čak je i *Lijepi Serge* u ovom kontekstu vrlo zanimljiv — prema nekim tumačenjima jednostavno ne možemo utvrditi ontološki status scene François-ove žrtve i Sergeova spasa, a Christian Blanchet u svojoj monografiji o Chabrolu vizualnu kompoziciju njegova cjelovečernjeg prvenca uspoređuje s Murnauovim *Nosferatuom* (Blanchet, 1989. : 142-3.).
- 11 Dakako, iz iznesenih zapažanja može se lako zaključiti da bi iz perspektive poznavanja isključivo zvučnih filmova nastalih približno do 1945. mnogo teže bilo govoriti o realizmu u zvučnome filmu, nego iz naše perspektive poznavanja kinematografije u 60-tim i 70-tim (razni novi valovi, socijalistički esteticizmi, politički filmovi...), kada su nastajala djela po duhu i postupcima krajnje usporediva s književnim modernizmom (a dakako i avangardom). Uvođenje koncepcije modernizma u govor u filmu čini nam se, uvlači u priču i filmski realizam, premda više kao neku funkciju modernizma nego kao autonomno biće, no to nam se stanje »funkcionalnosti« ne čini baš toliko različitim od stanja nekih drugih, diskurzivnih konsenzusom legitimiranih periodizacijskih »bića«.
- 12 Koja, dakako, ne povlači za sobom zaključak da svijet ne postoji.
- 13 Prema shvaćanju Briana McHalea (1987.).
- 14 Tek jedne od stvaralačkih tehnika u kojima je Joyce majstor.
- 15 Premda je to vjerojatno nepotrebno napominjati, moguće su i drukčije procjene, koje bi dovele u pitanje sve ove distinkcije i argumentaciju teksta. No zbog lakšeg razumijevanja treba katkada napominjati i najbanalnije pretpostavke, kao što je ona da nije nužno vjerovati u apsolutnu spoznaju da bi se vatreno zastupala neka teza.
- 16 Nije bez značenja da se, uza sva zapažanja o decentiranosti subjekta i diskurzivnoj prirodi povijesti, Linda Hutcheon u obje citirane knjige na više mjesta poziva i na teoriju mogućih svjetova, na analitičku filozofiju te na druge škole mišljenja koje bi neki radikalniji mislioci rado otpisali kao, primjerice, lažno nepolitičke, dubinski kapitalističke i reakcionarne.
- 17 Ponovimo opet banalnu i očitu pretpostavku: to što se značajke djela što ih ovaj model pokušava izdvojiti ne mogu apsolutno i egzaktno utvrditi još uvijek ne znači da od modela treba odustati jer, na žalost, apsolutnih i egzaktnih modela tumačenja umjetničkih djela po svojoj prilici ipak nema, a svejedno su neka tumačenja pogrešnija od drugih: Prvi primjer: čini nam se kako je čitanje petrarkizma kao pedofilskeg pamfletizma pogrešniji od »platonističkog« tumačenja petrarkističke ljubavi. Drugi primjer: shvaćanje *Paklenog šunda* kao parabole o moralnom padu svijeta čini nam se pogrešnijim od tumačenja o postmodernističkoj strukturi iz koje se, dakako, nikada ne mogu pincetom izdvojiti političke ili moralističke implikacije.
- Uostalom visoko modernistički filmovi, kao što su *Kaja, ubit ću te* i *Ponedjeljak ili utorak* (redatelja Vatroslava Mimice), koliko god po prosedu, žanrovskim konvencijama i tipu organizacije cjeline bili različiti od filma *Samo ljudi* (Branko Bauer), sadrže sličan tip referencije na (filmski) svijet u kojem se zbio rat, kada su fašisti klali, ubijali (primjerice, Mimicina Kaju) i sakatili (primjerice Bauerova Bojkana). S druge pak strane govoriti o filmu *Tri muškarca Melite Žganjer* kao o svijetu u kojem, primjerice, televizija djeluje na otuđenje punašnih prodavačica kolača, čini se barem neznatno promašeno kada imamo u vidu sve duhovite scene u kojima je radnja posredovana kroz Melitinu svijest, ili je stvorena adekvatna »trivijalna« struktura (vidi odjavnu špicu).
- 18 Na ovome mjestu ulaziti u analizu »nerealističkih« dijelova ta dva romana (ili, uostalom, djela Flauberta ili Dostojevskog) odvela bi nas predaleko. Međutim, zanimljivo bi bilo istražiti ispravnost dojma kako je među umjetničkim vrhuncima realizma bitno manje paradigmatički realističnih djela u usporedbi s brojem paradigmatički modernističkih djela među vrhuncima modernizma.
- 19 Vidi kod Austina i Blancheta u citiranim monografijama.
- 20 I, kao što smo već spomenuli, *Ade*, ali još očitije u *Blijedome ognju*.
- 21 Ne treba zaboraviti ni da je Humbertova fiktivna ispovijest »uokvirena« lažnim liječničkim pismom, a u mnogim izdanjima i lažnim priopćenjem izdavača.
- 22 U McHaleovu smislu (1987.).
- 23 Za razliku od klasičnog narativnog stila u kojemu je vrlo jasno izloženo što je sadašnjost, a što prošlost.
- 24 Nije možda naodmet ponoviti: prije provale »modernizma« u film i govor o filmu teško može biti govora o nekom realizmu, no već s prodorom metamodernističkog diskursa, a osobito prodorom postmodernističkih struktura (i ostalih značajki postmoderne epohe), teško je naknadno ne prepoznati čak i neke među »najbajkovitijim« žanrovima kao realizam u usporedbi s Godardom i Resnaisom. Dakako, ovakvo rezoniranje predstavlja nasilje nad kronološkim slijedom. No, kao prvo, nije baš lako zamisliv povijesno potpuno »vjeran« diskurs (koji takvo nasilje ne bi uopće vršio) a, kao drugo, u usporedbi s tržišnim, sociološkim, filozofskim, političkim, kazališnim i ostalim nasiljem, što su ga vršili neki raniji filološki diskursi, »iskriviljenje« vizure zbog ove kulturološko-književne perspektive (primjenjive, dakako i na arhitekturu, fotografiju...) ne čini se nepodnošljivim.

- 25 Kada je pak riječ o romantičarskom jezičnom grču te sklonosti prema fantastici, očita je veza i s filmskim modernizmom i s nekim žanrovima, najrazvidnija u interesu filma za gotske horore.
- 26 Korisnu sintezu takvih razmatranja daje, primjerice, Linda Hutcheon (1988. : 87-101, 140-157.).
- 27 Obrazloživo, doduše, i vrlo pozitivistički legitimiranom historiografskom činjenicom o bijegu brojnih umjetnika iz Europe pred rastom nacizma.
- 28 Vidjeti zaključak Gordane Slabinac o važnosti interdiskurzivnosti za postmodernističku poetiku, kojim završava i njezina već spomenuta knjiga (1996. : 167.).
- 29 Prijelaz feminizma iz prve »prosvjetiteljske« faze u postmodernu fazu objašnjava Sue Thornham (1998. : 41-5), a Linda Hutcheon objašnjava preklapanja i ostale složene odnose između postmodernističkih i feminističkih preokupacija (1989. : 141-168).
- 30 Dakako, često je teško povući čvrstu granicu između takvih perspektiva. Bell Hooks tako, u svom čuvenom eseju potaknutom mačističko-crnačkom vizurom koju je otkrila u opusu Spikea Leeja, kaže: *Sa svim tim pričama, osobito od Crnih ljudi koji obično ne idu u kino, postala sam opreznija, čak sumnjičava. Ako se film svima sviđa, čak i Bijelcima, nešto tu mora biti krivo!* (Hooks, 1996. : 21); prev. N. G.
- 31 Tipičan je primjer biblijski revizionizam u filmu *Dogma* Kevina Smitha — Bog je žena, Isus i trinaesti apostol Rufus su Crnci, jedini predstavnik Isusove loze (dakako, opet žena) radi u klinici za abortuse, a proroci su, ukratko, »napušeni« te seksom opsjednuti glupani.
- 32 Prisjetimo se samo zanimljive smjene festivalskoga interesa za Istočnu Europu i Balkan, te interesom za Istočnu Aziju i Iran.
- 33 Zanimljivo je možda napomenuti kako čak i na stranicama časopisa Hrvatskoga društva filmskih kritičara svoje mjesto pronalaze autori poslovno vezani uz pojedine filmske distributere, a poneki je od suvlasnika i službenika u industriji zabave ponosni vlasnik strukovne nagrade.
- 34 Uzdrmati, dakako, ne znači ukinuti.
- 35 *Zelig*, otprilike u skladu s kraćom analizom Linde Hutcheon (1989. : 109), nije, dakako lišen referencije na zbiljski svijet, ali su političnost i židovsko iskustvo posredovani golemom količinom interdiskurzivnih poigravanja.
- 36 Dakako, motiv računalne tehnologije te interaktivna koncepcija audiovizualnih medija kod Verhoevena (ili u nekim Cronenbergovim filmovima) vrlo je prikladna za sva razmatranja o prirodi vizualnog koda i utjecaju suvremenih tehnologija na promatranje starijih audio-vizualnih djela, no teško nam je smisliti dobar razlog zbog kojeg bi proučavanje utjecaja televizije, net-arta i sličnih pojava na shvaćanje vesterna ili postmodernizma bilo normom, a proučavanje filma postalo zastarjelo.
- 37 Iz čega dakako ne valja izvući zaključak da bi se Hrvoje Turković složio sa svim aspektima takve periodizacijske koncepcije
- 38 Prema vremenu nastanka četvrtog.
- 39 Pri čemu valja imati na umu kako u knjizi *A Poetics of Postmodernism* te distinkcije nema.
- 40 Jedna je od glavnih zamjerki postmodernizmu »(pri)glupost«, no nama se čini da ta zamjerka u velikoj mjeri nastaje stoga što se postmodernističko djelo opire tumačenju u tradiciji realističke i modernističke »pametnosti«, odnosno filozofičnosti, egzistencijalističnosti, moralnosti, angažiranosti, marksističnosti, i tako dalje. U tom smislu, dakako, tvrdimo, zajedno s Lindom Hutcheon, kako djela čiji bi se značenjski potencijal u načelu iscrpio, recimo, antiratnim, postkolonijalnim ili feminističkim angažmanom nisu postmodernistička (unatoč tematskoj podudarnosti ne samo s mnogim preokupacijama postmoderne epohe, nego i postmodernističke stilske formacije).
- 41 Naše prihvaćanje Flakerova termina *stilske formacije* u značenju »velikih, povijesno nastalih i povijesno ograničenih u svome trajanju, stilskih jedinstava« (Flaker, 1986. : 11), dakako, ne znači da je taj termin lišen problema (primjerice, u definiciji stila i stilskih jedinstava, u određivanju uloge povijesti, o čemu smo dijelom i govorili), no za našu nam se svrhu činio sasvim zadovoljavajućim i uporabljivim.
- 42 Elitizacija trivijalnih postupaka.
- 43 Vidi o tome u Hutcheon, (1988. : 29).

Midhat Ajanović Ajan

Mali čovjek na razmeđu svjetova*

Pogled na podrijetlo, povijest i osnovne značajke fenomena Zagrebačke škole crtanog filma

Godine 1962. u Santa Monici prvi se put dogodilo da jedan europski animirani film dobije nagradu *Oscar*. Bio je to *Surogat* autora Dušana Vukotića, jednog od vodećih majstora Zagrebačke škole crtanog filma.¹

Među pet crtanih filmova koji su 1979. nominirani za *Oscara* nalazila se i *Satiemania* Zdenka Gašparovića istog producenta, Zagreb filma. Nagrađeni su, međutim, Kanadani John Weldon i Eunice Macaulay za rad pod imenom *Special Delivery*. Za većinu poznavatelja filmske animacije² ta odluka američke filmske Akademije značila je veliku nepravdu. Mnogi su naime *Satiemaniu* smatrali jednim od najljepših crtanih filmova ikad napravljenih dok je *Special Delivery* jedva nešto više nego konvencionalni »cartoon«.

Te dvije majstorije, *Surogat* i *Satiemania*, manje-više obilježavaju početak i kraj razdoblja koji možemo nazvati *zlatno doba* Zagrebačke škole crtanog filma. Između 1960-ih i 1980-ih u studiju je proizvedeno na desetine izuzetno vrijednih animiranih filmova koji, zajednički, čine važnu epohu u ukupnom razvoju filmske animacije kao umjetničkog oblika. Najveći broj filmskih povjesničara kao i mnogi veliki animatori poput Chucka Jonesa,³ smatraju da je Zagreb film dosegnuo sam vrh kada je u pitanju klasična cel-animacija.⁴

Politički i društveni milje

U svojih 74 godina postojanja, Jugoslavija je iskusila desničarsku diktaturu, srpske kraljevske dinastije između 1918. i 1941., ljevičarsku Titovu vladavinu od 1945. do 1980., fašizam i ekstremni nacionalizam od 1941. do 1945., kao i 90-ih, te nestabilno vrijeme tijekom 80-ih, desetljeće borbe između republičkih birokracija izazvanih pokušajem Srbije da vrati svoju sveobuhvatnu hegemoniju koju je izgubila u Titovo doba.

Jedino što u Jugoslaviji nikad nije zaživjelo bila je demokracija.

Danas je posve jasno da je jedino razdoblje ekonomskog i kulturnog prosperiteta za južnoslavenske narode u tijeku 20. stoljeća zabilježeno za vrijeme Titove meke diktature, liberalnog socijalizma nastalog nakon 1948. kada je ovaj vješt komunistički političar i nedvojbeno veliki heroj antifašističkog rata odbio da bude samo još jedan u nizu Staljinovih slu-

gu. U godinama krize i pritisaka iz Moskve u Jugoslaviji se razvio originalni sustav, komunizam s elementima demokracije, neslužbeno nazvan »nešto između«. U političkom smislu riječ je prije svega o naglašenoj ulozi radničkih savjeta u poduzećima i što je još važnije, zbog sovjetske blokade, privreda se orijentirala na suradnju sa Zapadnom Europom i SAD.

To približavanje Jugoslavije Zapadu imalo je dalekosežne posljedice i za kulturu.

Reformirani komunizam i visok stupanj političke decentralizacije omogućio je brz i definitivan raskid s teorijom i praksom socijalističkog realizma. To je rezultiralo, između ostalog, relativno visokim stupnjem slobode i samostalnosti filmskih poduzeća koja su mogla ugovarati poslove s inozemstvom neometena od središnjih državnih institucija, što je inače bio slučaj u drugim socijalističkim zemljama. Jugoslavenski su producenti dobro uspostavljali veze s inozemnim distributerima i uvoznicima, tako da je filmska produkcija iz Jugoslavije stalno bila prisutna na najvažnijim filmskim festivalima u svijetu. Svaka republika razvila je vlastitu filmsku produkciju i u nekim razdobljima se u Jugoslaviji proizvodilo između trideset i četrdeset igranih i preko stotinu kratkometražnih filmova. Produkciji su znatno pridonosile i TV-postaje koje su izgrađene u svim republičkim centrima.

Za veze jugoslavenske kinematografije sa svijetom bila su veoma važna dva međunarodna festivala: beogradski FEST na kojem se prikazivao presjek godišnje svjetske produkcije igranog filma i međunarodni bijenale filmske animacije u Zagrebu koji je ubrzo nakon utemeljenja (1974.) prerastao u jedan od najvažnijih festivala te vrste u svijetu.

Filmski su autori iz Jugoslavije, dakle, imali daleko bolje šanse izaći na međunarodno tržište i veću stvaralačku slobodu nego njihove kolege iz Istočne Europe.

Takve okolnosti najbolje su iskoristili stvaraoci crtanih filmova.

Produksijski uvjeti

Iako je Hrvatska bila možda najbogatija jugoslavenska republika, hrvatski igrani i dokumentarni filmovi zabilježili su

* Studija je autorov diplomski rad na Odjelenju za filmološke studije Univerziteta u Göteborgu, mentor dr. Olle Sjögren. Prijevod sa švedskog na hrvatski jezik je autorov. Autor zahvaljuje Vjekoslavu Majcenu na korisnim primjedbama i sugestijama u dijelu teksta koji se odnosi na Školu narodnog zdravlja.

daleko manji internacionalni proboj nego srpski ili čak bosanko-hercegovački filmovi tog žanra. Jedan od vjerojatnih razloga za to jest činjenica da se filmska animacija u Hrvatskoj razvila u tolikoj mjeri da su se ostali filmski oblici našli u njezinoj sjeni. Međutim, fenomen Zagrebačke škole, iako svakako ponajprije pripada hrvatskoj kulturnoj baštini, ne može se vezati isključivo za Hrvatsku. Ne samo stoga što su umjetnici s prostora cijele Jugoslavije pridonijeli razvoju Zagrebačke škole, već zbog jugoslavenskog kulturnog konteksta i opće usvojenih ideoloških vrijednosti u bivšoj državi, kao i specifičnih produkcijskih uvjeta što je sve zajedno bitno utjecalo na formiranje škole.

Za razliku od njihovih kolega u istočnoeuropskim zemljama, jugoslavenski animatori nisu bili stalno zaposleni nego su imali status slobodnih umjetnika i potpisivali ugovor sa Studijem za svaki pojedinačni film. U Zagreb filmu su samo koloristi, fazeri, kopisti i drugo pomoćno osoblje imali stalni posao. Na taj je način stvoren tehnički servis sposoban pružiti usluge cjelokupnoj produkciji u Studiju. S druge strane, režiseri, glavni animatori, crtači, scenografi i drugi autori često su bili prisiljeni da, iz posve praktičnih razloga, mijenjaju svoju ulogu u svakom pojedinom filmu na kojem su radili.

Ako bi netko bio zaposlen, primjerice, kao fazer u Studiju za animirani film u Sofiji ili u moskovskom Sojuzmultfilmu, mogao je s punom sigurnošću očekivati da će biti umirovljen kao fazer. Nasuprot tome, mlad čovjek koji bi počeo kao fazer u Zagreb filmu imao je izgleda da napreduje u hijerarhiji profesija u izradi animiranog filma. Mnogi poznati animatori, posebice iz druge etape u razvoju Studija, počeli su karijeru na najnižoj prečki profesionalne ljestvice, ali su postupno postajali crtači, animatori i na kraju redatelj.

Da bi zaradili dovoljno za život mnogi animatori-slobodnjaci bili su prinuđeni stalno se ubacivati iz jednog u drugi projekt, od svojih u filmove svojih kolega. Posljedica takve produkcijske prakse bila je vrlo bliska relacija među autorima — oni su radili zajedno, uloge u proizvodnji pojedinog filma stalno su se mijenjale; jedanput je autor bio scenarist i redatelj da bi već na sljedećem filmu radio »samo« kao animator ili scenograf u filmu svoga kolege. Ideje i iskustvo na taj su se način razmjenjivali između autora koji su učili tajne zanata i utjecali jedni na druge.

Istodobno, mnogi animatori bavili su se stripom, karikaturom, ilustracijom, plakatom i sličnim stvarima. Izleti iz Studija značili su stalne veze s drugim medijima što je obogatilo njihov uvid u aktualne tendencije u drugim umjetničkim vrstama. Rezultat toga bio je da su filmovi Zagrebačke škole često pratili aktualne trendove u grafičkoj i uopće vizualnoj umjetnosti svog doba.

Iako je izvan svake dvojbe da najvažniji autori Zagreb filma imaju vlastite, sasvim zasebne stilove, u filmovima većine njih — zbog naprijed navedenog načina rada — postoji osjećaj prisutnosti neke zajedničke crte, kako na vizualnom tako na planu sadržaja, nečega što nam omogućuje da višedesetljetnu djelatnost skupine nesumnjivih individualista svedemo pod zajednički nazivnik i nazovemo »škola«.



Kako se rodio Kičo (D. Vukotić, 1951.)

Europski avangardisti i UPA kao prethodnica

Može se reći da je Disney najvažnija pojava u povijesti animacije, ne samo zbog ogromnog doprinosa svim mogućim vidovima filmske animacije, od proizvodnih, tehnoloških pa do komercijalnih, nego prije svega stoga što se cjelokupna moderna animacija razvijala u opoziciji prema Disneyju. U gigantskom studiju u Kaliforniji stvarana su pravila koja su kreativni animatori na cijelom svijetu rušili i nadilazili.

Disney je pokušao uniformirati animaciju, pretvoriti tu umjetnost u industriju, što mu je u potpunosti uspjelo. Veliki individualci odbili su prihvatiti animaciju kao produkciju na pokretnoj vrpici, što im je u potpunosti uspjelo. U prvoj polovici 20. stoljeća u Europi se razvilo nekoliko estetskih pravaca u filmskoj animaciji koji su bili u jasnoj opoziciji prema Disneyju. Dvojica ruskih autora koji su uglavnom stvarali u Francuskoj, Ladislav Starewitch i Alexandre Alexeïff, izražavali su se animacijom čudesnih insektoidnih lutki, odnosno jedinstvenom tehnikom »pin-screen«, zapravo mehaničkom pretečom kompjutorske animacije. Avangardisti kao Bartosh, Eggeling, Ruttman ili Fischinger koristili su animaciju kao osnovno tehničko sredstvo pri pokušaju realiziranja ideje o »čistom« filmu oslobođenu svih, po njima, nefilmskih elemenata, prije svega naracije.

Veliki su autori, osim izrazito individualističkog shvaćanja medija, najčešće svoje ideje realizirali novim, vlastitim eksperimentalnim filmskim tehnikama: Lotte Reiniger svoje filmove realizirala je animiranjem silueta, tehnikom nalik na kineski teatar; George Pal razvio je jedinstveni oblik animacije predmeta dok su Hans Richter, Len Lye i Norman McLaren lansirali »izravnu metodu«, tj. stvaranje animiranih filmova bez kamere, izravnim ucrtavanjem na vrpici. Dakako svi su se ovi autori u istoj mjeri razlikovali od Disneyja i u sadržaju i oblikom. No, svi europski filmski eksperimentatori bili su apsolutno nezainteresirani za komercijalne poslove zbog čega njihovi filmovi nikada nisu izazivali glavobolju u upravi Disneyjevog studija.

Najveći izazov Disneyju dolazio je ipak iz SAD. Warner Brothersovo odjeljenje za crtani film bio je od početka uoč-



Premijera (N. Kostelac, 1957.)

ljiva alternativa Disneyju. Originalne i drske crtice producirane u Warneru karakterizirao je divlji tempo, nadrealistički humor začinjjen politički nekorektnim vicevima i uporabom uličarskog jezika. Stvaraoci poput Texa Averyja, Friza Frelenga ili Chucka Jonesa svojim su crtanim filmovima stvorili ekvivalent onoj tradiciji unutar američkog humora čiji su reprezentativni primjeri Groucho Marx ili časopis *Mad*. Razumljivo, Avery i kompanija nisu propuštali ni jednu prigodu da se narugaju Disneyjevu antropomorfnom i zašćeranom svijetu. Druga su američka opozicija Disneyju braća Fleischer koji su s *Betty Boop* stvorili seriju snažno nabijenu seksom i erotikom što je bio valjda najveći tabu u Disneyjevim filmovima. Ipak svi ovi filmovi slijedili su osnovna estetska pravila i recepte koje je propisao animacijski mastodont.

Prva koja je počela rušiti gotovo sva pravila bila je skupina mladih pobunjenika prethodno zaposlenih baš u Disneyjevim studijima. Nakon što su sudjelovali u velikom štrajku i pobuni animatora koja je 1941. izbila u Disneyju, Stephen Bosustow, Zachary Schwartz i Dave Hilberman napuštaju studio i osnivaju vlastito poduzeće s pompoznom nazivom United Production of America, skraćeno UPA. Kasnije se toj skupini pridružuje izuzetni kreativac John Hubley čime se stvaraju pretpostavke za rađanje moderne filmske animacije. Oscar za Hubleyjev film *Rooty Toot Toot* 1952. definitivno je označio pobjedu novog poimanja animacije što naravno nikad nije istodobno značilo i poraz Disneyjeva zatvorenog koncepta.

Bez pretjerivanja može se ustvrditi da se upravo u UPA-studiju dogodio najvažniji preokret u cjelokupnom razvoju filmske animacije; UPA je označio početak kontinuirane produkcije kreativne animacije. Umjetnička animacija nije više ovisila o pojavi i aktivnosti nekog slobodnog i samostalnog genija već je sada postojalo poduzeće čija je osnovna svrha i cilj bilo kreiranje i eksperiment. Animatori su svjesno počeli stvarati pokret i oblik umjesto da imitiraju prirodu. Prije UPA kreativna je animacija bila iznimka — poslije svih napora koji su uložili UPA-ovi animatori to je postalo pravilo. UPA nije utjecala samo na druge male producente nego čak i na Disneyjev studio i druge disneyjevske produkcije u cijelom svijetu.

U UPA su srušeni svi Disneyjevi propisi i dogme.

Prvo i najvažnije pravilo bilo je: »Linija mora biti izvučena egzaktno i precizno. Ni u kom slučaju linija ne smije vibrirati, niti boja na ekranu pulsirati.« UPA-animatori uradili su upravo suprotno: linije i boje na njihovim crtežima živo su drhtale i skakutale. Ono što je ranije smatrano greškom sad se pokazalo kao neograničeno polje kreativne slobode.

Drugo pravilo je glasillo:

»Okrugla glava, okrugle oči i nos, okruglo tijelo. Animator nema razloga brinuti se o uglovima: kako god da se figura kretala, ona će biti crtana okruglim linijama. Ruke i noge se pokreću kao gumene cijevi. Stvari kao laktovi, koljena ili zglobovi ne postoje za animatora. Ekstremiteti koji su nalik na cijevi od gume tako mogu biti crtani brzo i pokrenuti u svim pravcima pa čak biti i produženi ako je neophodno.«⁵

Odgovor iz UPA je glasilo: krug je samo jedan od geometrijskih oblika. Njihove figure su nacrtane u duhu aktualnih tendencija u grafici i slikarstvu. Ili, kako Lars Lönnroth definira UPA-stil u svojoj knjizi *Istočnoeuropski animirani film*:

»Najkraći put između dvije točke je ravna crta, kazano je provokativno u UPA, zašto bi bilo zabranjeno crtati figure koje bi bile četvrtaste i čoškaste u konturama i time originalnijeg oblika. Zašto bi se uvijek težilo realističnoj pozadini kad se cijela priča mogla ispričati ispred jedne sasvim neutralne plohe ili miljea nacrtanog u nekoliko brzih, jednostavnih poteza? U UPA se tražila jedna stilizirana, ali reprezentativnija energija u pokretu.«⁶

Oskarovac Gene Deitch, koji je također počeo u UPA, ova-ko opisuje studio:

»U UPA-i se zapravo rodila ideja da se filmska animacija široko otvori svijetu stilova grafičke umjetnosti. UPA je bio prvi studio animiranog filma bez 'kućnog stila'«.⁷

»Crtani film se proizvodi po sustavu pokretne trake gdje je svaki suradnik specijalist za pojedinu fazu tog kompliciranog posla«, glasilo je još jedno pravilo. U UPA je, nasuprot tome, jedan te isti autor preuzeo odgovornost za film u cjelini.

Sljedećim propisom tražilo se da likovi u crtanom filmu moraju biti antropomorfne životinje, nacrtane tako da budu slatke i simpatične. Glavni likovi u UPA-filmovima bile su stilizirane ljudske figure što je u slučaju *Mister Magoo*, najvažnijem komercijalnom dometu UPA-studija, rezultiralo očitom karikaturom komičara W. C. Fieldsa, karakterom koji je sve prije nego simpatičan.

Najvažnije pravilo stvoreno u UPA glasillo je: »Pravila ne postoje.«

U jednom svom eseju John Hallas sve spomenute prethodnike Zagrebačke škole koncizno opisuje na sljedeći način:

»U stvari ni jedna nama nepoznata egzistencija nije nepokretna.

Kao što je kinetička umjetnost po sebi čista forma koja se u velikoj mjeri temelji na korištenju disciplinama pokreta i slobodna je od svakog očiglednog »sadržaja« ili »smisla«, tako je i animacija mogla postati najčišća forma u filmskoj umjetnosti koja barata apstraktnim pokrenutim oblicima. Već je Hans Richter, radeći u kasnim dvadesetim godinama u Berlinu, slikao izravno na celuloid i uspostavio u disciplini slikara direktan odnos između dinamike i pokreta. Richtera su slijedili umjetnici kao što su Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Len Lye i Norman McLaren. Crtani film predstavlja danas sintezu pokreta, svjetla, boje, zvuka, prostora i vremena, kao i ljudskog pronalazačkog duha.

Jedna od bitnih promjena u animiranom filmu bilo je udaljšavanje od zatvorenih tvrdih kontura što su opasavale omeđene zatvorene površine unutar likova crtanog filma što je uradio John Hubley, sredinom četrdesetih godina.⁸

Dakle, nakon što su u UPA ujedinjene tehničke mogućnosti razvijene u Disneyjevu studiju s europskom eksperimentalnom tradicijom bilo je vrijeme za još jedan korak naprijed. Sve to ujedinjeno s istočno i centralnoeuropskom kulturnom baštinom, slavenskim smislom za apsurdni humor i satiru, te sklonost sudbinama malih ljudi poput hrabrog vojnika Švejka na jednoj ili karakterima nalik Gregoru Samsi na drugoj strani.

Susret dviju tradicija dogodio se na pola puta — u Zagrebu.

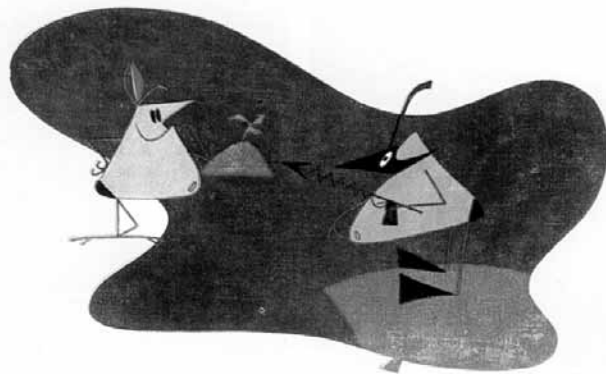
Hrvatski strip

Činjenica koja je manje-više nepoznata čak i među svjetskim ekspertima za strip jest da su Zagreb i Beograd 30-ih godina pripadali među svega nekoliko svjetskih centara gdje se stvarao vrhunski strip. Strip je za publiku tog doba bio jedan nov i uzbudljiv medij. U Zagrebu i Beogradu razvio se strip takve kvalitete koji bi bez problema mogao nadmašiti svoju suvremenu američku i europsku konkurenciju da su postojale jezične i druge mogućnosti za njihovu tržišnu utakmicu.

Dok se jezgra strip-produkcije u Beogradu sastojala od skupine vrlo darovitih umjetnika koji su emigrirali iz Sovjetskog saveza⁹ (između ostalih: Kuznjecov, Solovjev, Navojev, Lobačev), u Zagrebu su vodeću ulogu imali umjetnici domaćeg podrijetla. Apsolutno vodeće mjesto među svim strip-stvaraocima u Jugoslaviji imao je Andrija Maurović čiji golemi stvaralački opus predstavlja jednu od najoriginalnijih pojava u cjelokupnoj povijesti medija. Zlatne godine Maurovićeva stvaranja bile su otprilike između sredine 30-ih do 1944. kad bježi iz Zagreba da bi se pridružio partizanima. Od svog prvog strip-romana *Vjerenica mača* iz 1935., pa do tri nezavršena stripa iz 1944. (*Tomislav*, *Ahuramazda na Nilu* i *Grob u prašumi*), Maurović je razvio svoj neponovljivi crtački stil.¹⁰ Njegov neusporediv osjećaj za sjenčanje, sposobnost uspostavljanja harmonije između crnih i bijelih tonova sa sivim međutonovima unutar svake pojedine sličice, smisao za crtanje figura u stalnom pokretu, krupni planovi s izražajnim licima njegovih karaktera i, najvažnije od svega, njegova sposobnost »montaže«, uspostavljanja dinamičnog odnosa između svake sličice na pojedinoj stranici, nema prethod-

nika u strip-mediju. Maurović je očito bio pod utjecajem jednog drugog medija — filma. Usporedna analiza Maurovićeva rada vjerojatno bi pokazala da je njegov uzor zapravo bio D. W. Griffith. Nekoliko važnih Maurovićevih strip-romana djeluju doslovno kao jedan minuciozan *story board* za neki imaginarni Griffithov film.

U Jugoslaviji 30-ih godina, dakle u doba kad je Maurović radio, fenomen stripa bio je star tek desetak godina, televizija je postojala samo kao manje-više fantastična ideja, te je film, razumljivo, bio najpopularniji medij. Zahvaljujući Mauroviću strip se nalazio na drugom mjestu. Njegov strip-roman *Trojica u mraku* (1936.), vestern čiji je scenarij napisao nekonvencionalni žurnalist Franjo Martin Fuis,¹¹ objavljivan je u nastavcima u *Novostima*. Bio je to tako enorman uspjeh da su se svakog jutra pred zagrebačkim trafikama skupljali dugi redovi čitatelja koji su bili nestrpljivi da pročitaju novi nastavak. Tiraž novina je kolosalno porastao i obojica, pisac i crtač, su se obogatili — Maurović je, recimo, svakog mjeseca



Surogat (D. Vukotić, 1961.)

mogao kupiti manju kuću! Takav uspjeh stripa nije nezabilježen u bilo kojoj zemlji svijeta s iznimkom SAD.

Prisutnost tako velikog umjetnika u jednoj sredini i golema popularnost stripa značili su snažan poticaj za mlade ljude da se počnu baviti pričama u slikama. Najtalentiraniji među njima bio je Walter Neugebauer, naturalizirani Zagrepčanin, koji je u taj grad došao iz rodne Tuzle. On je svoju karijeru započeo kao četrnaestogodišnjak i odmah, unutar karikaturnog stripa, postao gotovo isto što je Maurović bio na planu realističke figuracije. Već kao mladić Neugebauer je fenomenalno ovladao svim vidovima svog zanata, svojim disneyjskim stilom nacrtao je na desetine stripova i objavljivao ih u tjedniku koji je sam izdavao. U ratnim godinama preživljava izdajući nepolitički strip-časopis *Zabavnik* gdje osim svojih objavljuje i tuđe stripove. Neugebauer kao crtač slijedio je pravila »okrugle estetike« stvorene u »Disneyjevu« studiju: u osnovi svakog crteža je krug, svaka figura čovjeka ili životinje je konstruirana pomoću krugova po kojima pogled lagano klizi tako da sve što vidimo djeluje simpatično. Njegova je linija meka i elastična, figure žive, uvijek uhvaćene usred pokreta, kao da su animirane. Primjetno je i nastojanje da se pomoću pokreta postigne grafički i ritmički kontinuitet između sličica stripa tako da prijelaz iz jedne u drugu doživljavamo bez prevelikog reza, baš kao da je svaki pojedini kadar stripa takozvani ekstrem, osnovna faza nacrtana za »lay out« nekog budućeg crtanog filma. On je također bio vješt štampar koji je uspio izvući maksimum iz tadašnjih štamparija tako da je kvaliteta boja u njegovim stripovima bila desetljećima ispred svog vremena. Njegovi stripovi *Gladni kralj*, *Patuljak Nosko* i *Tarzanovim stopama*, crtani na osnovi duhovitih scenarija u stihovima Walterova starijeg brata Norberta, odlikovali su se, osim briljantno crtanoga prednjeg plana, i studiozno rađenom scenografijom. I u mnogim drugim elementima Neugebauer je nadmašio ono što su u isto vrijeme proizvodili »Disneyjevi« crtači stripova, ne izuzimajući tu ni legendarnog autora stripova o Paji Patku, Carla Barksa.

Kao logična posljedica svega toga dolazi podatak da je baš Walter Neugebauer bio ključna ozoba u skupini koja je po-

slije Drugoga svjetskog rata osnovala hrvatski i jugoslaven-ski crtani film.

Pioniri

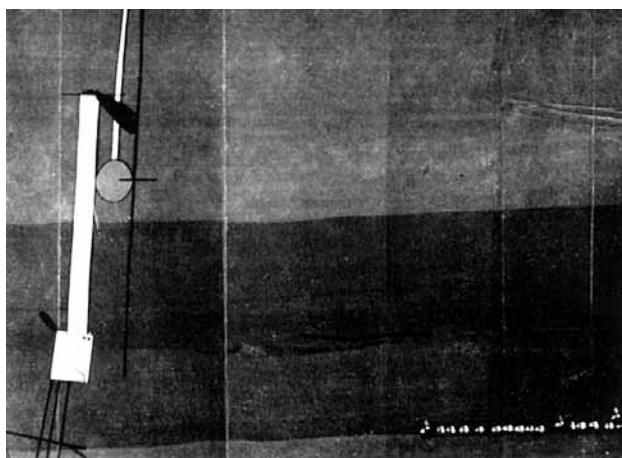
Prve crtane filmove u Hrvatskoj napravio je Sergij Tagatz, Poljak, rođen u Sovjetskom Savezu. On je do 1920. živio na Jalti i radio u Ermoljevom Film Studiju gdje je stekao svoja prva iskustva u filmskoj animaciji. Između ostalog, Tagatz je izrađivao zaštitni znak Studija u obliku kratkog crtanog filma. Kao i mnogi drugi njegovi zemljaci emigrirao je u Jugoslaviju 1922. godine. U Zagrebu, gdje se zatekao, radio je mnoge neobične poslove prije nego je došao na ideju da se pokuša vratiti starom zanatu. Već iste godine proizveo je nekoliko reklamnih filmova, a 1923. radio je špicu za Bosna film i animirane reklame za filmove s Jackie Cooganom.

Filmska animacija također se upotrebljavala u državnoj ustanovi Školi narodnog zdravlja koja je imala vlastiti fotofilmski laboratorij čiji je osnivač bio Milan Marjanović, književnik i istaknuta osoba javnog života u Hrvatskoj između dva svjetska rata. Marjanović je bio jedini filmski školovani djelatnik Škole i prvi voditelj njezine filmske djelatnosti. Upravo na njegovu inicijativu u Školi se počinju proizvoditi kratki nastavni filmovi s dijelovima rađenim tehnikom animacije, kako bi se na popularan način širile važne informacije o higijeni, te sredstvima za suzbijanje i sprečavanje epidemija.

Od 1929. fotofilmskim laboratorijem rukovodi Aleksandar Gerasimov, emigrant iz Sovjetskog Saveza, koji će na tom mjestu ostati sve do 1961. Uz suradnju kamermana Stanislava Noworyte i crtača Petra Pappa (i poslije Vilka Šeferova), Škola narodnog zdravlja je i 1929. između ostalog producirala filmove: *Čarobnjaci* (1928.), *Kako je počela griža u selu Prljavor*, *Ivin zub*, *Macin nos* (1929.) u kojima je uz igrane dijelove djelomice korištena animacija pokrenutih silueta — tehnika slična kineskom teatru sjenki, a 1929. realiziran je i posebno vrijedan domet Škole, 300 metara dugi crtani film *Martin u nebo*, *Martin iz neba*.

Kako je animacija u njihovim filmovima uglavnom bila kombinacija statičnih crteža i pokrenutih silueta, slična kineskom teatru sjenki, očito su u Školi narodnog zdravlja bili pod snažnim utjecajem onoga što su radili Walther Ruttmann i Lotte Reiniger.¹² Na žalost, dio filmova je izgubljen i tek zahvaljujući sačuvanim fotografijama i isječcima iz novina može se zaključiti da su njihovi filmovi bili prilično navivni u sadržaju i nedotjeranih likovnih oblika. Vjerojatno ni animacija nije bila vještije izvedena od crteža pa je sve ostalo na amaterskom pokušaju koji nije mogao zainteresirati širu publiku tako da Studio nije ostvario proklamirane ciljeve.

Treći pionirski doprinos hrvatskoj animaciji došao je iz Berlina zajedno s braćom Zvonkom, Ivom i Vladom Mondscheonom. Čim su 1931. stigli u Zagreb, braća su osnovala poduzeće Maar — ton filmske reklame. Zahvaljujući pristojnom kapitalu koji su uložili u svoju djelatnost, braća su uspjela razviti velik i profesionalni studio koji je godišnje proizvodio oko stotinu reklamnih filmova duljine između deset i stotinu metara. Prvi je u Maaru angažiran Sergij Tagatz, iz Berlina je stigla vješta animatorica Ilsa Polley, a mno-



Don Kihot (V. Kristl, 1961.)

gi poznati zagrebački likovni umjetnici, poput Gerty Gorjan ili Pavla Gavranica, dobili su zaposlenje u Studiju. Visoka znanstvena razina Maarove proizvodnje rezultirala je velikim komercijalnim uspjehom. Narudžbe poznatih poduzeća stizale su sa svih strana, uključujući i inozemstvo. Brojem i kvalitetom svojih proizvoda Maar je u svoje vrijeme pripadao najboljim europskim producentima animiranih reklama. Unatoč tome proizvodnja je prekinuta i Maar je, iz autoru ove studije nepoznatih razloga, prestao postojati već 1936. U razdoblju između 1941., kada je uspostavljena Nezavisna Država Hrvatska, pa do stabiliziranja komunističke vlasti u drugoj Jugoslaviji, manje-više cijela produkcija kuće Maar je uništena. Na osnovi izvora kojima je ovaj autor raspolagao u vrijeme pisanja studije nije bilo moguće odrediti uzroke tog gubitka.

Osim tri spomenuta, u istom je razdoblju zabilježeno još nekoliko pokušaja da se pokrene hrvatska produkcija animiranog filma. Marljivi filmski entuzijast Oktavijan Miletić također je eksperimentirao u obliku animacije; fotograf Viktor Rybak napravio je kompletan crtani film duljine osam metara; profesor Kamilo Tompa animirao je lutke, dok je Kosta Hlavaty, umjetnik i član Titova oslobodilačkog pokreta, na teritoriju pod kontrolom partizana još za rata napravio osam propagandnih crtanih filmova.

U sklopu Državnog Centra za propagandu koji je u NDH ustanovljen po uzoru na nacističku Njemačku, postojao je i studio za crtani film. Taj pokušaj, međutim, nije rezultirao nekim znatnim rezultatom.

»Vrtić«

Odmah nakon završetka Drugoga svjetskog rata nekoliko je entuzijasta počelo dalje razvijati animirani film u Zagrebu. U skladu s političkom direktivom osnovani su državni filmski producenti u svim centrima jugoslavenskih republika. U Zagrebu je to bio Dubrava film, uskoro preimenovan u Jadran film, poduzeće koje je odmah nakon osnivanja ustrojilo više produkcijskih odjela. Jedino od njih bio je odjel za produkciju nastavnog filma gdje je nastalo nekoliko filmova radnih tehnikom animacije. Njihov crtač i animator bio je Leontije Bjelski, ranije poznat kao strip-crtač. Ipak je najinteresantniji bio Bogoslav Petanjek. On se 1949. vratio u domovinu nakon mnogo godina provedenih u Argentini. U Buenos Airesu radio je kao animator u studiju za crtani film Cristiani¹³ gdje je stekao golemo iskustvo. Kao vješt animator dobio je priliku raditi cijeli niz filmova radenih u maniri karakterističnoj za privrženike Disneyjeve estetike. Osim nastavnih filmova, Petanjek je također uradio i jedan geg, *Crnac Miško* (1949.) i nastavio se baviti animacijom u Nastavnom filmu i Zora filmu sve do 1957. godine kada je otišao u mirovinu. Međutim stvarna inicijativa za crtano-filmsku produkciju u Hrvatskoj rodila se u Redakciji satiričkog lista *Kerempuh*. Nakon što se 1948. Tito odbio podvrgnuti direktivama iz Moskve došlo je do žestokog sukoba sa Staljinom. Posljedica toga bila je velika kriza u cijeloj regiji, snažan pritisak i blokada Sovjetskog Saveza protiv Jugoslavije. Konačno, Jugoslavija je napustila takozvani »socijalistički blok«, skupinu zemalja potčinjenih Moskvi što podrazumijeva

određeno približavanje Zapadu. Dosljednošću takve jugoslavenske politike i njezina međunarodna položaja došlo je i do postupnog raskida s ideologijom tzv. socijalističkog realizma u umjetnosti i razvoja kulturnog modela znatno slobodnijeg s obzirom na vladajuće ideološke dogme nego je to bio slučaj u Istočnoj Europi.

Kao jedini humoristički list u Hrvatskoj, *Kerempuh* je okupio mnoge poznate karikaturiste i strip-crtače. Na valu iznenadnog antisovjetskog raspoloženja među stanovništvom, njihove karikature i stripovi u kojima ismijavaju Staljina postaju veoma popularni, tako da se prodaja lista uvećala u mjeri koju nitko nije mogao ni sanjati, tiraža je dostigla nevjerovatnu brojku od 170.000 prodanih primjeraka. Umjesto malih, od države financiranih, novina *Kerempuh* postaje bogato poduzeće. U administrativno reguliranoj ekonomiji kakva je bila u Jugoslaviji važno je pravilo da se nepredviđen prihod uplati u državnu kasu. Mladi urednik *Kerempuha* Fadil Hadžić riskira i ne pridržava se te smjernice. Njegova je odluka da novac iskoristi tako što će se, zajedno sa svojim vještim suradnicima, upustiti u neobičnu avanturu — stvaranje crtano-filma.

Na taj je način 1950. godine počela produkcija *Velikog mitinga*,¹⁴ iznimno vanog filma za kasniji razvoj hrvatske animacije. Oko projekta, naime, okupljaju se oni ljudi koji će kasnije činiti jezgru Zagrebačke škole. Unatoč svojem totalnom neiskustvu, kad je riječ o animaciji, skupina je tijekom više od jedne godine rada na tom filmu uspjela ovladati svim tehničkim finesama i praktičkim detaljima unutar tako kompliciranog posla kakav je izrada animiranog filma. *Veliki miting* postigao je golem uspjeh i u publike i kod drugova u komitetima.

Fadil Hadžić mogao je odahnuti i nastaviti svoju djelatnost. Taj, tada dvadesetpetogodišnji pisac iz Bosne koji je u Zagreb došao studirati, osniva Duga film, filmsko poduzeće specijalizirano za proizvodnju crtanih i lutka filmova. Na taj se način činjenično začinje ono što će samo nekoliko godina poslije postati fenomen poznat u cijelom svijetu. Još prije nego je Duga film počeo radom Hadžić je opisao osnovne ambicije, svoje i svojih suradnika, na sljedeći način:

»Mi ćemo nastojati da odstupimo što je moguće više od shema koje su uobičajene u inozemnim crtanim filmovima i da pronađemo nove likovne elemente iz naše kulturne baštine.«¹⁵

Duga film okupio je skoro sve važnije umjetnike (Kostelac, Dovniković, Marks, Kristl, Jutriša i Dušan Vukotić, tada mladi Crnogorac koji je došao u Zagreb studirati arhitekturu), čiji će kreativni zenit ujedno označiti i prvu od tri najvažnije etape u evoluciji Zagrebačke škole. U tijeku kratkog života studija Duga film, između 1951. i 1952., proizvedeno je pet filmova visoko profesionalnog standarda. Animatori su potpuno ovladali tzv. »produkcijom na pokretnoj vrpci« što će reći radom u efikasnom timu gdje su uloge strogo podijeljene na glavnog animatora, crtača, fazera, redatelja, scenografa, kolorista, kopista, snimatelja i na druga specijalistička zanimanja.



I videl sem daljine meglene i kalne (Z. Bourek, 1964.)

Prvi film koji je izašao iz Studija bio je *Veseli doživljaj* (1951.) Waltera Neugebauera, još jedna vrhunska izvedena imitacija Disneyjevih kratkometražnih filmova.

Međutim, već drugi film *Kako se rodio Kićo* (1951.) Dušana Vukotića ističe se razlikama u odnosu na disneyjevsku tradiciju. Umjesto uobičajenog antropomorfnog životinjskog lika, Vukotić je kreirao ljudski karakter, čovječuljka Kiću, jednog antiheroja čije se avanture odigravaju u svakodnevnom životu. Crtež u filmu bio je znatno stiliziran i pojednostavljen, a animacija »reducirana«, zapravo kreativnija i slobodnija. Sve će te osobine odlikovati Zagrebačku školu u godinama koje su uslijedile.

Upravo u trenutku kad su animatori Duga filma bili na putu proizvesti svoj prvi film u boji, *Crvenkapicu*, dolazi sasvim neočekivana administrativna smjernica: zbog opće nestašice uzrokovane sovjetskom blokadom, kao mjera štednje ukida se poduzeće Duga film. Unatoč ovom teškom udarcu, klica animacije posijana u *Kerempuhu* i Duga filmu nastavlja rasti i razvijati se u Zagrebu da bi se konačno rascvjetala do neslučenih razmjera. Jedan dio Duginih animatora nastavlja raditi za Zora film, poduzeće specijalizirano za nastavne filmove, gdje se dovršava *Crvenkapica*, film koji 1954. donosi iz Berlina prvo međunarodno priznanje zagrebačkim animatorima. Film su režirali Nikola Kostelac i Aleksandar Marks

čiji je domet bio dalji korak u traganju za originalnim stilom i izražajnim sredstvima. Iste godine osnovan je studio za crtani film u sklopu reklamne agencije Interpublic gdje se proizvodi nekoliko vrlo uspješnih reklamnih filmova.¹⁶ Jedna nova, neshvatljiva administrativna odluka likvidira i Interpublic. Mladi ljudi koji su odlučili život posvetiti animaciji ne daju da ih birokracija pokoleba. Sele se u stan Nikole Kostelca, najstarijeg u skupini, i tamo proizvode novih sedamnaest animiranih reklama.

Godine 1956. osniva se Zagreb film čije rukovodstvo, nakon jednog kratkog razdoblja poluuspješnog kolebanja između dokumentarnog i igranog filma, donosi razumnu odluku da se specijalizira za proizvodnju crtanog filma. Mladi umjetnici ponovno dobivaju adresu na koju se mogu obratiti.

Osnovna škola

Zahvaljujući činjenici da su ovladali zanatom, da su imali svježije ideje i da su bili potpuno svjesni svojih ambicija i načina na koji ih ostvariti unutar svog medija, mladi zagrebački animatori stječu međunarodnu afirmaciju već na početku rada novog Studija. Prvi crtani film koji je produciran u Zagreb filmu bio je Vukotićev *Nestašni robot* (1956.). Istog dana kad je završio taj film, Vukotić je počeo raditi na sljedećem, *Cowboy Jimmy*, djelu koje se još jasnije odlikuje »re-

duciranom«, pomalo »zakočenom« animacijom, takvom u kojoj se figure, ritam i pokret usklađuju prema svakoj pojedinačnoj filmskoj ideji, a ne nekim dogmatskim pravilima. Njegove figure su konstruirane kao dvodimenzionalni geometrijski simboli koji, ujedinjeni s pozadinom, podsjećaju na najvažnije tendencije moderne umjetnosti svog doba. Dijalozi su isključeni, zvuk i glazba su integrirani s animacijom i crtežom, a ne »iznad« ili »izvan« filma. Već tada bilo je jasno da Vukotić vidi animaciju kao nešto apsolutno dinamično. U jednom filmu autor stvara pravila da bi ih već u sljedećem rušio. *Cowboy Jimmy* donosi autoru i Studiju prvu međunarodnu nagradu s festivala u Berlinu. Važnije od nagrade bilo je, međutim, što se u žiriju nalazio veliki Norman McLaren.

Pravi Vukotićevi trijumfi tek dolaze. *Koncert za mašinsku pušku* (1958.), *Piccolo* (1959.) i *Surogat* (1961.) nagrađeni su doslovno na svim važnijim festivalima, a kritičari slave autora kao novog genija animacije. Krajem 50-ih i početkom 60-ih Vukotić je, uz McLarenu, najpoznatije ime umjetničke animacije u svijetu. Dok je *Koncert za mašinsku pušku* bila duhovita ironija inspirirana Hollywoodom, a odlikovala se originalnim animacijskim i crtačkim rješenjima, *Surogat* predstavlja satiričku alegoriju punu brižljivo prostudiranih gegova na temu ljudske egzistencije unutar sveopće praznine prouzrokovane pravilima potrošačkog društva. Sve što mi vidimo je prividno i artificijelno, jedina svrha našeg postojanja je da konzumiramo i da budemo konzumirani. Čak i glavni karakter u filmu koji nam se čini kao gospodar situacije zapravo je obična napuhana lutka koja se ispuše kad u briljantnom finalu filma nagazi na običan čavao — jedini trodimenzionalni detalj u cijelom filmu.

Viden iz današnje perspektive, međutim, *Piccolo* je Vukotićev najinteresantniji rad. Taj film, očito pod utjecajem McLarenova *Neighbours* (Susjedi, 1952.), može se vidjeti kao očita metafora na temu Srba i Hrvata, dvije najveće južnoslavenske nacije. Dvojica susjeda žive u jednoj kući (Jugoslaviji?) i u početku filma su njihovi odnosi više nego dobri. Njih dvojica se međusobno posjećuju i pomažu jedan drugome (genijalan vizualni geg u kojem jedan od likova škarama sječe kišne kapi kako ne bi padale na susjeda) sve dok jedan od njih ne kupi *piccolo*, malu usnu harmoniku i počne svirati. Drugi je zavidan i nabavlja veći instrument pa i on počinje svirati, ali jače nego susjed. Onda taj prvi nabavi još veći i jači instrument — i tako dalje. Na kraju počinje jedan brutalni rat u kojem sudjeluju svi članovi obitelji (plemena) jednog i drugog susjeda. I kuća biva srušena. Vrlo je teško procijeniti Vukotićeve namjere, ali danas je naprosto nemoguće ne vidjeti *Piccolo* kao simbol za nacionalizam.

U poznatoj knjizi *Masters of Animation* (Majstori animacije) John Halas ovako opisuje svog kolegu iz Zagreba:

»Vukotićeva formula je kombinacija izražajne grafike za zadivljujućom crtačkom kaligrafijom kojom domišljato koristi medij animacije, s osjećajem za tempiranje kakav se samo može vidjeti u gipkim holivudskim animiranim filmovima. On je inteligentan režiser koji je u stanju potpuno kontrolirati materijal i manipulirati sredstvima koja su mu dostupna. On također zna kako strukturirati film i

gdje staviti glavne naglaske kako bi postigao željenu atmosferu.«¹⁷

Drugi važan animator iz tog razdoblja Zagrebačke škole bio je Nikola Kostelac čiji su filmovi također nagrađivani na poznatim festivalima. Njegov središnji rad je *Premijera* (1957.), izvrsno strukturirana i vješto režirana priča o snobizmu. Velike zasluge u nastanku tog filma pripadaju crtaču Aleksandru Marksu i animatoru Vladimiru Jutriši. Prvi kao izuzetno sposoban i obrazovan crtač i grafičar s finim osjećajem za geometrijsku stilizaciju i drugi kao animator neobično nadaren za tempiranje (»timing«), zajedno su činili uigrani tim izvođačkih umjetnika koji su pomogli mnogim redateljima u ostvarivanju svojih ideja.

Ovo se prije svega odnosi na slučaj Vatroslava Mimice, velikog izuzetka unutar Zagrebačke škole. On naime nije umio ni crtati ni animirati, ali je zato bio rođeni filmaš¹⁸ modernog shvaćanja medija. Animacija je, prema njemu, bila dio kinematografije u cjelini. Ono što jest posebnost animacije to je filmska vrsta bitno definirana nečim što Mimica naziva »totalna montaža«. Ovdje nije riječ samo o tome da se montiraju različite scene u filmu, već svaki pojedinačni kvadrat. U crtanom filmu redatelj radi dvadeset i četiri reza u sekundi! Teme njegovih filmova kakvi su *Samac* ili *Happy End*, oba iz 1958., ili *Kod fotografa* (1959.) jesu uglavnom otuđenost jedinke u modernom društvu. Individua je izgubljena i zarobljena u sve urbaniziranim gradovima, frustrirana i uplašena od svog hipermehaniziranog okruženja što su i inače bile karakteristične teme mnogih tadašnjih europskih filmova.

U tom prvom razdoblju svoju je munjevitu karijeru napravio i Vladimir Kristl, vjerojatno najtalentiraniji stvaralac u povijesti Zagrebačke škole.¹⁹ Ako je Mimica bio totalni filmaš, Kristl je bio totalni umjetnik koji se zanimao za pisanje, film, teatar, slikarstvo, režiju, glumu i skoro sve druge postojeće umjetničke forme. Film *Le Peau de Chagrin*²⁰ iz 1960. raden je na osnovi poznate Balzacove priči o čovjeku opsjednutom kockom u tolikoj mjeri da je spreman prodati i svoju mladost za novac; tema koja u to doba uopće nije bila nešto tipično za crtani film. Grafički, režijski i animacijski film je mnogo godina bio ispred svog vremena. Kristl je oblikovao film u maniri *art decoa* koristeći isječke novina, reklamne oglase, ambalažu i druge neobične predmete kojima stvara kolažnu pozadinu. Njegova ke animacija znatno bogatija nego primjerice u kod Mimice, njegove figure su brižljivo prostudirane, animacija ima autentičan ritam i dinamiku. *La Peau de Chagrin* jedan je od prvih crtanih filmova uopće koji ni u crtežu ni u sadržaju ne koristi humor ili geg nego se isključivo obraća gledaočevim emocijama.

Sljedeće godine radi film *Don Kihot* (1961.), svoje životno djelo. Neki mlad gledatelj, naviknut na elektronski obrađene muzičke spotove s MTV-a ili kompjutorsku animaciju, danas bi se možda mogao zapitati »what's the point« ako bi na primjer gledao Mimičin *Samac*. Teško da bi mu moglo biti jasno zašto je film svojedobno slavljem širom svijeta. Ono što je bilo specijalno u *Samcu*, između ostalog ispresjecana filmska slika, multiplicirane scene videne istodobno iz različitih kutova ili Mimičin tretman prostora kao dvodi-

menzionalne plohe koja se »ponaša« trodimenzionalno. Takve stvari odavno ne predstavljaju ništa posebno i mnogo kompliciraniji zahvati mogu se danas vidjeti u običnoj TV-reklami. Naprotiv, tridesetdevet godina stari film *Don Kihot* čak i danas djeluje impresivno! U svom remek-djelu Kristl je uspio ostvariti staru avangardističku težnju o filmu kao vizualnoj glazbi, film je u potpunosti apstraktan bez bilo kakvih figurativnih elemenata. Ipak četvrtasti »junaci« kroz animaciju i ritam izražavaju dramu, poeziju, pričaju »priču« koju svako od nas može »čitati« na vlastiti način.

Ralph Stephenson, na primjer, ovako tumači film:

»Don Kihot (1961.) je skakavcu nalik montaža od konžeri i cijevi, Sancho Pansa spoj je kvadratnog morskog ježa i ormarića za spremanje mesa s naočalama. Protiv njih su točke, oblici, stvorovi, bicikli, kotači, kreću se u rojevima, zuje, zastajkuju, a u pozadini navalni redovi, obrisi, projektili. Što su ovi čudni oblici? O tome nema sumnje. To su topovi, radari, tenkovi, avioni, patrole, armije. To je vizija kaosa, ekscentrična i strašna istodobno.«²¹

Cannes 1958. označava definitivan internacionalni proboj zagrebačkog Studija. Kao dio programa »Journes du Cinema« prikazani su filmovi Vukotića, Mimice i Kostelca koji nailaze na jednako oduševljenje kod publike i kritike. Upravo tom prigodom kritičari Georges Sadoul i Andre Martin počinju pisati o »školi« animacije koja se pojavila u Zagrebu. Školi koja se odlikuje autentičnim viđenjem stvarnosti i originalnošću uporabe medija. Poslije Cannesa slijede uspjesi praktično na svim važnijim festivalima: Venecija, Oberhausen, Melbourne, San Francisco, Moskva, London, Buenos Aires, Montreal. Konačno, *Surogat* zaslužuje nagradu *Oscar* 1962.

Zagrebačka škola postaje pojam poznat u cijelom filmskom svijetu²²

Gimnazija

Sljedeća etapa u razvoju Zagrebačke škole počela je kratkotrajnom krizom. Nakon što je uradio još jedno remek-djelo, *Igru* (1962.), kombinaciju animiranih dječjih crteža i živo snimljenog filma koji je također nominiran za nagradu *Oscar*, tridesetosmogodišnji Dušan Vukotić odlučuje se u potpunosti posvetiti igranom filmu. Kao jedinom jugoslavenskom oskarovcu i politički veoma angažiranoj osobi, nije mu bilo teško naći novac za svoje dugometražne filmove.²³ Vatroslav Mimica čini isto što i Vukotić, Kostelac se sad isključivo bavi reklamom, dok Kristl odlazi u Njemačku.

Prazninu koja je nastala odlaskom četvorice velikih autora popunjavaju njihovi dojučerašnji suradnici i pomoćnici koji dobivaju priliku raditi vlastite filmove. Svježim idejama i inovacijama u autorskom postupku, novi autori čine dalji korak u osvajanju autorske slobode i još očitije individualiziraju proces stvaranja filmova. Vremenom se u Zagreb filmu potpuno napušta proizvodnja na tekućoj vrpici i samo jedan autor postaje odgovoran za sve važne elemente u svom filmu: crtež, ritam, animaciju, režiju, često i za scenarij i montažu.

Prvi koji su iskoristili svoju šansu bili su tandem Marks i Jutriša koji u svojim samostalnim projektima uvode u animaciju atmosferu horora. Njihov je središnji rad *Muha* (1966.), film strukturiran kao anegdota koja izaziva osjećaj neugode, bojazni i ljudske nemoći. Dvojac uspijeva izraziti atmosferu noćne more uz pomoć crteža, boje, zvuka, montaže i sasvim minimalne uporabe animacije. U filmu vidimo neuobičajeno duge zamrznute kadrove ljudske figure koja jedino pokreće svoje očne kapke. Čak i taj mali pokret je dovoljan da gledatelj vidi unutrašnju sliku nacrtanog lika i njegov strah prepoznati kao svoj vlastiti.

Borivoj Dovniković, popularan karikaturist i iskusan animator koji je bio prisutan od samih početaka Zagrebačke škole, konačno je dobio mogućnost raditi vlastite filmove nakon što je godinama bio suradnik na tuđim. Poslije nekoliko kratkih geg-filmova poput *Bez naslova* (1964.) ili nešto manje uspješnih ostvarenja kakvo je bio *Kostimirani rendez-vous* (1965.), 1966. dolazi *Znatiželja*, njegov najvažniji rad koji ga je definitivno etablirao kao jednu od središnjih figura u povijesti zagrebačkog Studija.

Na klupi u parku sjedi pospani čovječuljak s vrećicom pokraj sebe. Tko god prođe pokraj klupe želi vidjeti što se nalazi u vrećici uključujući tu i nas koji gledamo film. Ovdje se po prvi put u zagrebačkim filmovima koristi takozvana »živuća bijela« pozadina, još jedan originalni izum škole. Bijela je pozadina ovdje aktivan sudionik događaja, iz bjeline dolazi sve moguće: figure i detalji koji su neodvojivi dio priče, vatrogasna brigada, četa vojnika koja vježba, čak i jedan brod pun putnika izvire iz bijele pozadine, svi gledaju u vrećicu da bi čas poslije brod potonuo u bijelom »sve/ništa« prostoru.

Isto sredstvo Dovniković će koristiti u svojim sljedećim doimetima: *Putnik drugog razreda* (1972.), *Škola hodanja* (1978.), ili *Jedan dan života* (1982.). U svim tim filmovima mi vidimo nekog ili nešto samo onda kad je u funkciji filmske priče. Onog trenutka kad je njegova uloga završena, lik ili detalj se gube u bijeloj (ne)stvarnosti. U pravilu Dovnikovićevi junaci su nešto što bi se moglo označiti kao simbol cijele Zagrebačke škole. Njegovi likovi su anti-heroji, mali ljudi koji ne žele ništa drugo, nego da budu ostavljeni živjeti na miru svoj jednostavan život, međutim, uvijek se zbog nekog neobjašnjiva uzroka ili događaja u njihovu mirnu svakodnevicu umiješa njihovo okrutno okruženje. U intervjuu za švedski časopis *Storyboard* Dovniković ovako opisuje svoje likove:

»Ja volim da se smijem ljudskim slabostima i navikama. Ja sam naročito zainteresiran za relacije između jednostavnih ljudi i njihove okoline u vezi njihove permenitne želje da sačuvaju svoju malu slobodu, svoj mali svijet...«²⁴

U knjizi *Masters of animation* John Hallas ubraja Dovnikovića među tri najvažnija majstora cjelokupne Zagrebačke škole (druga su dvojica Vukotić i Dragić) i objašnjava taj izbor riječima:

»Dovniković je karikaturist velikog prirodnog dara: pro-matrač ljudskih slabosti i komičnih situacija uzrokovanih

pohlepom, glupošću i željom za dominacijom. On je neustrašivi kritičar svake tradicije i običaja koji blokiraju slobodu, ali nikad nije zloban niti revolucionaran u političkom značenju te riječi (...) Njegovi likovi djeluju kao iskreni, čak nevini, premda iznutra znaju biti agresivne zvijeri kad se konfrontiraju s korumpiranim društvom. I kad postanu žrtve vlastite neobazrivosti.»²⁵

U istom se razdoblju pojavljuju još nekoliko važnih autora Zagreb filma.

Zlatko Bourek, vrhunski grafičar, počeo je 1964. s *I videl sam daljine maglene i kalne*, artistički dojmljivom obradom poezije velikoga hrvatskog pisca Miroslava Krležu. Njegov naredni film *Bečarac* (1966.) vizualizira narodne pjesme i istodobno predstavlja jedan od svega nekoliko uspješnih filmova rađenih u tehnici kolaža nastalih u zagrebačkom Studiju. Jednako je vrijedan njegov domet u filmu *Mačka* (1971.) gdje koketira s pop-artom što je očito bio rezultat utjecaja velikog uspjeha George Dunninga s dugometražnim »pop-art« animiranim filmom *Yellow Submarine* (*Žuta podmornica*, 1967.).

Iznimno je važno ime u povijesti Zagrebačke škole i Zlatko Grgić, bez ikakve dvojbe najbolji gegmen koji je ikada radio u Studiju. Njegovi filmovi *Veliki i mali* (1966.), serija *Maxi Cat* rađena između 1971. i 1976., kao i njegov najvažniji rad *Dreamdoll* (*Lutka snova*, rađena u tandemu s Bob Godfreyjem) iz 1979. imaju, osim značajki Zagrebačke škole, mnogo zajedničkih crta s filmovima nastalim u Warner Brothersovu studiju za crtani film (gdje su stvarali animatori Avery, Jones, Tashlin i drugi). S obzirom na to uopće ne čudi da je Grgić karijeru završio na sjevernoameričkom kontinentu. Osim navedenog, on je glavni autor koji stoji iza međunarodno uspješne serije *Profesor Baltazar* (od 1967.), a njegov autorski film *Muzikalno prase* (1965.) i danas možemo promatrati kao aktualnu metaforu o ljudskim predrasudama. Malo prase umije lijepo pjevati. Šetajući susreće ljude koji se svađaju, ratuju i imaju razne probleme. Zahvaljujući prelijevoj pjesmi praseta ljudi prevladavaju svoje teškoće i žele to proslaviti — tako što će pojesti prase.

Grgićev prinos Zagrebačkoj školi Bendazzi opisuje ovako:

»Grgić tvori oslobađajući smijeh, međutim, to je humor koji se razlikuje od zlatnog doba komedije. Dok stilom slijeđi trag Chaplina i Averyja, on nalazi komično u najgorim ljudskim osjećajima, neprijateljstvu i napetosti. Kao i drugi slavenski humoristi, on pravi šalu od najmanje laskavih događaja u životu izbjegavajući sretan kraj.»²⁶

U filmu *Peti* (1964.), malom »mjuziklu« koji je u osnovi metafora o ljudskoj samoći, izražena kroz anegdotu o tvrdoglavu muzičaru koji želi postati peti član kvarteta, Grgić surađuje s Pavlom Štalterom, još jednim originalnim i značajnim animatorom Zagrebačke škole. Štalter dostiže svoj najviši domet filmom *Maska crvene smrti* (1969.), izvedenim neobično uspješnom tehnikom kolaža. Štalter je preuzeo produkciju filma od Zdenka Gašparovića, autora scenarija koji je, nakon što je počeo crtati, emigrirao u Kanadu. Realiziran jednom starom tehnikom koja se koristila prije nego je cel



Muha (A. Marks, V. Jutriša, 1966.)

izumljen (svaki pojedini crtež se obreže i zalijepi za pozadinu) film do danas ostaje najbolje tumačenje Edgar Allan Poea u mediju animacije.

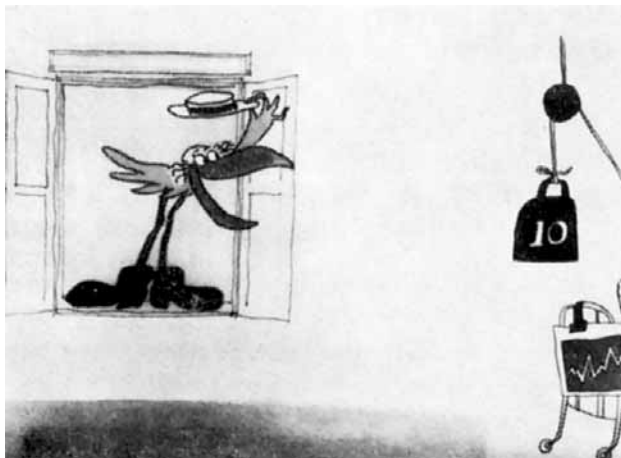
Mladi Boris Kolar radi 1964. *Vau-Vau*, djelo hrabre i originalne stilizacije. Jedna nonšalantno crtana linija koja u statičnom obliku ne predstavlja ništa, ali kada je oživljena postupkom animacije poprima neočekivane oblike i značenje.

Dobar gegmen je i Ante Zaninović. Njegova dva najduhovitija filma urađena su u istom razdoblju, *Zid* (1965.) i *O rupama i čepovima* (1967.).

Unatoč mnogim sjajnim autorima koji rade u Zagreb filmu šezdesetih se pojavljuje jedan koji će nadmašiti sve druge — Nedeljko Dragić. On je vjerojatno jedini animator čiji se doprinos Zagrebačkoj školi može usporediti s onim Dušana Vukotića. Dragić, ranije poznat kao karikaturist, počinje svoju karijeru kao pomoćni animator da bi 1965. debitirao *Elegijom*, prosječnim crnohumornim geg-filmom. Već sljedeće njegovo ostvarenje *Krotitelj divljih konja* (1966.) osvaja Grand prix na poznatijem svjetskom festivalu animiranog filma u francuskom Annecyju 1967. godine. Ni tu nije bila riječ o nekom posebno visokom dometu, prije bi se reklo da je film samo tehnički dosljedno i uvjerljivo vizualizirao scenarij Vatroslava Mimice. Vjerojatno je njegova duhovita anegdota o visokotehnologiziranom društvu i sve većoj otuđenosti u kojoj čovjek živi svojom aktualnošću stekla simpatije žirija da tako visoko počasti film. Nagrada u Annecyju je u svakom slučaju značila veliku šansu za Dragića koju je on u potpunosti iskoristio. Njegova dva sljedeća filma *Možda Diogen* (1967.) i osobito *Idu dani* (1968.) ističu se individualnošću, temperamentnim animacijskim stilom i krajnje pesimističkom vizijom stvarnosti začinjenoj gorkim humorom.

Ono što je Dragiću uspjelo bilo je da unutar jednog te istog filma integrira sve elemente karakteristične za cjelokupnu Zagrebačku školu.

U filmu *Idu dani*, vjerojatno najvažnijem filmu koji je uopće izašao iz zagrebačkog Studija u ovom razdoblju, ponovno u središtu imamo malog, običnog čovjeka čija je jedina ambicija živjeti svoj jednostavni život. To mu dakako ne uspijeva



Znatiželja (B. Dovniković, 1966.)

jer se čini kao da se cijela njegova okolina urotila protiv nje-ga. Kada otvori vrata u njegovu dnevnu sobu upadaju poli-cajci i izbatinaju ga, kroz prozor uskače lopov, demonst-ran-ti ga pregaze, vojnici granatiraju njegov zid, u ormaru je nje-gova gola supruga koja drži jednog mladog muškarca za nje-gov falusoidni nos, i tako dalje — idu gorki dani. Svi i sve se udružilo protiv čovječuljka. Samo je jedan anđeo pojavi tu i tamo pojavi nudeći mu crvenu jabuku što on redovito odbi-ja.

Dragićeva animacija je brza, puna energije, tempo je žestok, crteži izvedeni živom, slobodnom linijom, a figure su redu-cirane na bitno. I kod njega nailazimo na prepoznatljivu funkcionalnu bjelinu. Iz bijele pozadine, koja je u isto vrije-me i površina i prostor, ukazuju se detalji samo onda kad su potrebni: stolica se pojavljuje u trenutku kada čovječuljak želi sjesti, čim ustane i stolica nestane; prozor, vrata, vojni-ci, supruga, anđeo i sve ostalo postoji samo onda kad se nađe u aktivnom kontaktu s čovječuljkom, inače je integri-rano u bijelu (ne)stvarnost. Cijeli filmski prostor materijali-ziran je samo pokretom. To podrazumijeva da je čak i sceno-grafija pokretna i promjenljiva. Doslovno sve se kreće u Dragićevim filmovima i ništa nije stabilno. Posljedica je ta-kvog postupka nepostojanje klasične montaže, cijeli je film izveden u jednom »kadru«. Jedna scena se »rađa« iz bijele praznine i »umire« u trenutku kad se pojavljuje nova. Među-sobno isprepletene scene dolaze i nestaju bez bilo kakvog kronološkog reda, baš onako kako su protekli dani zabilje-ženi u našem sjećanju. Kao međusobno stopljene i izmiješa-ne slike bez kraja i početka.

Isprpljen i sasvim poražen mali čovjek prihvaća na kraju ja-buku koju mu nudi anđeo. Dakako, jabuka je kamuflirana granata — kad čovječuljak zagriže eksplozija mu raznese zube. *Idu dani* nije, dakle, samo možda najtipičniji film za cjelokupnu Zagrebačku školu već je reprezentativan primjer za ono što se u svijetu godinama nazivalo »Yugoslav style of animation«.

U doba nastanka *Idu dani* i drugih navedenih filmova Za-greb film dostiže vrhunac. Žetva nagrada na svjetskim festi-valima ne prestaje, mnogi vodeći kritičari u svijetu pišu hva-

lospjeve o zagrebačkim umjetnicima, produkcija je dobro organizirana i većina stvaraoca je u životnoj snazi.

Početkom 1968. The Museum of Modern Art u New Yorku organizira veliku retrospektivu filmova Zagrebačke škole. Crtane majstorije proizvedene u malom zagrebačkom Studi-ju definitivno osvajaju svijet.

Nesvršeni univerzitet

Treću i posljednju etapu zlatnog razdoblja Zagrebačke škole obilježavaju djela stvaratelja koji dostižu svoju punu zrelost 70-ih. Nažalost, Studio nije uspio obnoviti svoje kreativne kapacitete i već početkom 80-ih biva jasno da je fenomenu Zagrebačke škole crtanog filma istekao rok trajanja.

Zahvaljujući filmu *Tup-Tup* (1972.) koji je nominiran za na-gradu *Oscar*, Dragić dobija priliku da se izbliza upozna s Novim svijetom. Svoje dojmove s putovanja kroz Ameriku skuplja u fascinantnom »crtanom dokumentarcu« *Dnevnik* (1974.). Svojim brojnim scenama koje se pretapaju jedna kroz drugu i crtežima velikih američkih gradova ostvarenih u maniri Saula Steinberga, velikog američkog grafičara i oduvijek Dragićeva crtačkog uzora, film poprima oblik vizu-alnog eseja prepunog aluzivnih komentara o državi — impe-riji našeg doba. *Dnevnik* je bio veliki događaj u svijetu ani-macije, osvojio je brojne važne nagrade i mnogi autoriteti unutar branše slavili su ovo djelo kao najviši domet u povi-jesti medija. Između ostalih i John Hallas:

»U Dnevniku, moguće njegovu najboljem filmu, on (Dra-gić) osvaja nove prostore. To je zapis o njegovim impresi-jama, snovima i halucinacijama tijekom jednogodišnjeg razdoblja, izražen u oblik vizualnih predodžbi. Među nji-ma je i potop Manhattana u more; kako voda proguta otok tako cijela »civilizacija« utone u more. Impresija je čista vizualna magija: on temeljito razumije kako anima-cija treba biti integrirana sa zvučnim efektima i glazbom i kako da se obrati gledateljevu intelektu jednako kao i njegovim emocijama.«²⁷

Poslije *Dnevnika* bilo je doista teško pretpostaviti da je mo-guće napraviti neki dalji korak unutar, činilo se istrošenih, mogućnosti tradicionalnog dvodimenzionalnog crtanog fil-ma. Naime, već 70-ih bilo je očito da nove tehnike, trodi-menzionalna modelska animacija uz pomoć rastuće primje-ne kompjutera unutar medija preuzima primat. Ipak četiri godine nakon *Dnevnika* dolazi novi film iz Zagreba, izrađen u istoj staroj cel-tehnici, koji nadmašuje ne samo Dragićev film već sve filmove svog vremena bez obzira na tehniku po-moću koje su proizvedeni.

Satiemania Zdenka Gašparovića vjerojatno je najbolji film ikad nastao u Zagreb filmu koji je ujedno označio labuđi pjev Studija. Prije *Satiemania* Gašparovićevo je ime bilo po-znato samo u uskim profesionalnim krugovima. Doduše on je imao udjela u nastanku nekih važnih ostvarenja, između ostalog bio je jedan od malobrojnih Grgićevih suradnika koji su sudjelovali u stvaranju *Profesora Baltazara*, nakon čega je radio u nekim najvećim svjetskim studijima komercijalne animacije gdje je stekao impresivno zanatsko iskustvo. Nje-gova ljubav prema glazbi avangardnog kompozitora Erika

Satieja, koju je godinama slušao dok je radio, pokazala se kao osobit izvor inspiracije. Vizualizirajući slikama iz svojih uspomena svoju omiljenu glazbu Gašparović je ostvario impresivno djelo. *Satiemania* ne samo da je »the best film ever to come out of the studio on the Sava river«²⁸ nego je do danas nenadmašena vizualna kompozicija koja pršti od života, djelo nabijeno erotikom i ljubavlju, puno nostalgije i nečeg intimnog što se ne da objasniti, ali što svaki gledatelj nepogrešivo osjeti pri susretu s ovim remek-djelom: *Satiemania* budi u nama uspomene na kratke trenutke ljubavi i ljepote zbog kojih vrijedi živjeti. Tehnički to je djelo koje na suptilan način koristi mogućnosti dvostruke ekspozicije, a to omogućava autoru da se ne suzdržava kod crtanja već da očituje sav svoj raskošni likovni talent. Mekani prijelazi iz jedne slike u drugu, iz scene u scenu vizualni su doživljaj neodoljiva šarma, snage i ljepote. Scena ženskog lica u odrazu na nemirnoj vodi još uvijek je nešto najljepše i najzujbudičnije što je viđeno u animaciji.

U svom kapitalnom djelu *One Hundred Years of Cinema Animation* (Sto godina kinematografske animacije) Giannalberto Bendazzi piše:

»U 1978. on (Gašparović) završava *Satiemaniu*, gdje glazba Erika Satiea povezuje prizore žene dok voli, žene koja se dosađuje, Grand Canyon i Montparnase, barove, mesare i samoposluge, prsa, isječene bifteke i brodove na kiši. Groteskan i senzualan, film je dugo putovanje u podsvijest gdje se Otto Dix i George Grosz miješaju s underground stripom, Reginald Marshom, Covarrubiasom i Ralphom Stearnsom.«²⁹

Pokazalo se da je ovo djelo neusporedive ljepote bilo najviša točka koju je dosegno Zagreb film nakon čega počinje strmoglav pad kako na organizacijskom tako i na kreativnom planu. Doduše i nakon *Satiemanie* proizvedeno je nekoliko značajnih filmova koje su ostvarili, ponajprije, dvojica predstavnika mlađe generacije. Joško Marušić u *Ribljem oku* (1980.) uspijeva napraviti moderan horor u mediju crtanog filma, a u *Neboderu* (1981.) ostvaruje zabavan voajeristički film s brojnim gegovima koji se istodobno odvijaju na ekranu. Krešimir Zimonić kao istaknuti član nezaboravne strip-grupe *Novi kvadrat* u svom debiju u animaciji, filmu *Album* (1983.), uvodi likovne tendencije suvremenog stripa u kućni stil Zagreb filma. Ni stari majstori nisu sasvim posustali. Pavao Šalter radi film *Kuća 42* (1984.) hrabar, rizičan i ne baš do kraja uspio pokušaj da stvori film kompliciranom tehnikom ulja na celuloidu, dok Nedeljko Dragić svojim posljednjim filmom *Slike iz sjećanja* (1987.) podsjeća na svoje najbolje dane.

Ipak, bila je to samo sjena bivših uspjeha. Nekoliko pojedinačnih djela nije moglo nadomjestiti nekadašnji kontinuitet u produkciji vrhunskih filmova. Nije bilo skoro nikakvih eksperimenata u novim tehnikama, mlađi animatori nisu uspjeli napraviti nove prodore na planu sadržaja ili oblika nego su uglavnom ponavljali već viđeno i davno dostignuto. Osim toga animacija se u nekim drugim zemljama strelovito razvija. Nove tehnike i jedna nova kultura stigla s elektron-

skim medijima počinju dominirati. Zagreb film postupno gubi poziciju važnog središta svjetske animacije.

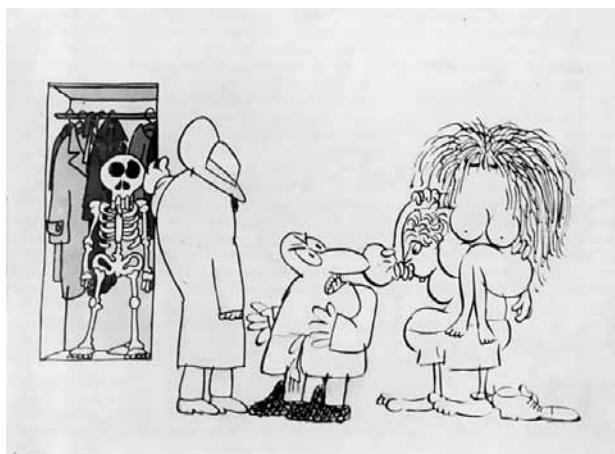
Zagreb film je ostao dobra škola, ali animacijsko sveučilište završeno je na jednoj drugoj točki planeta — u kanadskom National Film Boardu.

Ideja o »trećem putu« kao ideološka osnova

Umjetnost se uvijek bavi čovjekom i velikom tajnom života. Društvene okolnosti u datom vremenu i prostoru, konkretna situacija u kojoj se nalazi, određuje svakog pojedinca u određenom društvu i time umjetnost koja tamo nastaje. Ljudska egzistencija viđena iz perspektive zagrebačkih autora snažno je obilježena vrijednosnim sustavom kakav se formirao u političkom okruženju unutar kojeg su živjeli i radili.

Ne postoje na svijetu samo demokracija i diktatura, kao što ne postoji samo crna i bijela boja. Između tih dvaju ekstremno udaljenih polova nalazi se čitav jedan šareni svijet, spektar sastavljen od raznih boja i nijansi čiji je broj beskonačan. Jedna od tih šara na nepreglednom mozaiku političke povijesti svijeta jest i *titoizam*, čudna kombinacija koja nije bila ni diktatura ni demokracija, koja će najvjerojatnije biti zaboravljena zajedno s nestankom nas koji smo djeca tog sustava. Tito je svoju vlast održavao vještím balansiranjem između federalnih i republičkih institucija, u zemlji, a na međunarodnom planu između Istoka i Zapada. U Jugoslaviji je rođena ideja o tzv. »trećem putu« u vanjskoj politici. Geografski, a može se reći i ideološki, Jugoslavija se nalazila na granici između dvaju suprotstavljenih blokova, a da nije bila članom nijednog od njih. Godine 1961. u Beogradu je čak osnovana organizacija nesvrstanih zemalja u kojoj je Tito bio središnja politička figura.

Ako već ne samu komunističku ideologiju, velika većina stanovništva u Jugoslaviji poštovala je političku stabilnost u zemlji, kao i relativno dobar ekonomski razvoj. Posebno popularna bila je ideja o »trećem putu«, ljudi su svoju zemlju vidjeli kao stvarnu alternativu imperijalističkom Zapadu i birokratskom Istoku. Mnogi, uključujući i umjetnike, bili su



Izumitelj cipela (Z. Grgić, 1967.)

uvjereni da je Jugoslavija kombinacija najboljih dijelova obaju sustava. Iako je i u Jugoslaviji bilo politički angažiranih filmova, naročito u vrijeme pojave tzv. »crnog vala«³⁰ nikad se jugoslavenski filmski autori nisu tako žestoko konfrontirali s režimom kao u slučaju Kadara, Menzela, Passera ili Formana u Čehoslovačkoj, Wajde ili Zannussi u Poljskoj, Jancsa, Makka, Fabria ili Szaboa u Mađarskoj.

Režim u Jugoslaviji kritiziran je najčešće ne s pozicije demokracije, već mnogo snažnije s pozicija nacionalističke desnice što je svakako dio objašnjenja za katastrofu koja je nastala nakon Titove smrti. Kao i većina stanovništva tako ni jugoslavenski filmski stvaratelji uglavnom nisu bili u opoziciji prema sustavu već su bili njegovi gorljivi zagovornici. Osobito to vrijedi za ideju o »trećem putu« koja je bila neobično popularna i među stvarateljima onoga najboljeg u jugoslavenskoj filmskoj produkciji — Zagrebačkoj školi crtanog filma. S izuzetkom Vladimira Kristla, zagrebački autori su uglavnom bili oportunisti u odnosu prema režimu. Osim izravnog političkog angažmana Vukotić je snimio nekoliko prorežimskih filmova, Mimica, a kasnije i Dragić, bili su članovi republičkog Centralnog komiteta Saveza komunista. I drugi vodeći animatori u najmanju ruku bili su lojalni građani SFRJ.

Doduše, važan sadržaj zagrebačkih filmova bila je satira, ali satirična žaoka bila je usmjerena aktualnim svjetskim problemima kakvi su rasizam, kolonijalizam, zagađenje, glad, siromaštvo, strah od atomske bombe, rata i tome slično. Kritika pojava je dakle postojala, ali je kritika društva izostala. Jugoslavenski sustav nije samo bio pošteđen kritike već je čak, neizravno, ali lako uočljivo, slavljen. Ideja o maloj, prkosnoj zemlji koja egzistira na razmeđu dva gigantska i međusobno neprijateljska svijeta otčitava se u velikom broju filmova proizvedenih u zagrebačkom Studiju. Mala oaza slobode okružena pritiscima, terorom i opasnošću motiv je koji se stalno iznova varira u animiranim anegdotama vodećih majstora škole. Mali čovjek zlostavljan od svoje okoline, usprkos svim nedaćama kojima je izložen, nastavlja se boriti za svoj način života, svoju neovisnost i neutralnost. Ta figura, taj karakteristični mali čovjek, zajednički je nazivnik za skoro sve autore Zagrebačke škole, neovisno o njihovu umjet-

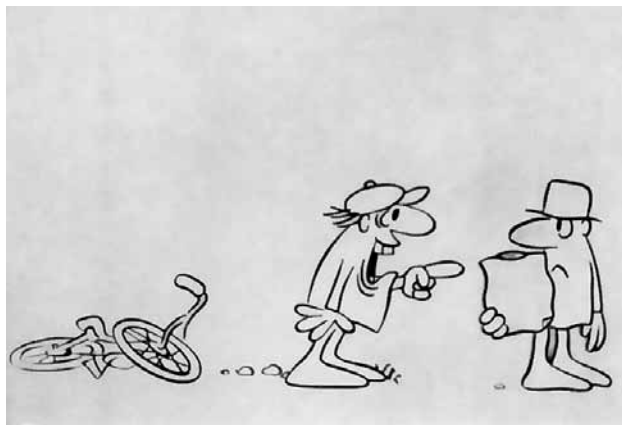
ničkom profilu i načinu filmskog i likovnog izraza. Interes zagrebačkih animatora da uvijek iznova ponavljaju frazu »sam protiv svih« ili još bolje »svi i sve protiv jednog« opisuje jedan od najboljih poznavalaca Zagrebačke škole, kritičar Ranko Munitić kao...

»...sklonost da se u centar zapleta postavi mali, obični čovječuljak, predstavnik zapravo svih onih prosječnih, ni po čemu izuzetnih participatora egzistencije. Taj anti-heroj, taj depatetizirani simbol životne banalnosti, naravno, poprimit će različiti karakter obzirom na individualnost autora u čijim se filmovima pojavljuje. (...) Najčešće je njegova borba usmjerena na očuvanje vlastite ličnosti i samosvojnosti u okviru raznih oblika društvene prisile: anti-junak Zagrebačke škole uvijek je neukrotiva iznimka koja negira generalno društveno pravilo (...) čak i kad je najviše ublažen komičnim elementima, sukob na razmeđu individualnog i globalnog principa prisutan je kao jasna ideativna tendencija tih šarenih anegdota. Karakteristični čovječuljak Zagrebačke škole uporno i tvrdoglavo brani integritet svoje intimne slobode.«³¹

Film koji je možda najilustrativniji za spomenutu sklonost zagrebačkih autora je *Škola Hodanja* (1978.) Borivoja Dovnikovića. U početku filma vidimo malog, sretnog čovječuljka kako hoda preko ekrana, poslije nekoliko koraka on poskakuje i pocupkuje, zvižduče i smije se. Međutim, uskoro se susreće s drugim figurama, ljudima mnogo većim i snažnijim od sebe, koji stupaju, šepaju, vuku jednu nogu iza sebe, trzaju laktom ili mašu glavom naprijed-natrag dok hodaju. Svaki od njih poučava čovječuljka »ispravnom« hodanju. On sluša svačije savjete i počinje stupati, šepati, vući nogu, trzati laktom i mahati glavom naprijed-natrag... i sve u isto vrijeme. Nije više sretan, a njegov pokušaj da sve zadovolji rezultira žalosnim prizorom. U virtuosno animiranoj završnici vidimo potpuno iscrpljenog čovječuljka kao mentalno i fizički hendikepiranog nesretnika. Konačno, umoran od tuđih savjeta on se vraća svom skakutavom hodu.

On ponovo skakuće, pocupkuje, zvižduče i smije se i opet je gospodar svoje sudbine.

Sličnu metaforu o malom čovjeku koji živeći na svoj način prkosi svom velikom okruženju nalazimo u cijelom nizu filmova Zagrebačke škole. U jednom drugom Dovnikovićevu filmu, *Putnik drugog razreda* (1972.) svijet je malog čovjeka jedan kupé u vlaku. U *Znatizeljci* (1966.) istog autora to je klupa u parku. Ali čak i u tako malom prostoru njega ne ostavlja na miru njegova neprijateljska okolina. Mali čovjek je — ovaj put kao skitnica — junak i Dragićeva *Možda Diodgen* (1967.) kao i u *Idu dani* (1968.) gdje je običan porezni obveznik u vlastitoj dnevnoj sobi. U Vukotićevu *Ars gratia artist* (1970.) to je jedan umjetnik, u Štalter/Grgićevu *Peti* (1964.) to je lik malog čovjeka glazbeika kojega oficijalni kvartet odbacuje, u Dovnikovićevu *N. N.* (1979.) i Dragićevu *Dan kad sam prestao pušiti* (1982.) mi ne vidimo ništa osim čovječuljka, sve drugo je bijelo, sve i ništa u isto vrijeme, odakle stalno vrebaju nevidljive opasnosti. U Zaninovićevu filmu *O rupama i čepovima* (1967.) mali čovjek živi u nekoj čudnoj tvrđavi kad neko ili nešto počinje bušiti njegov



Idu dani (N. Dragić, 1968.)



Satiemania (Z. Gašparović, 1978.)

životni prostor. U Marks/Jutrišinom *Sizifu* (1967.) čovječuljka napadaju stolica, ladica i drugi dijelovi namještaja u njegovu vlastitom stanu. I tako dalje. Može se izbrojiti na desetine filmova čija je osnovna metafora vezana za predodžbu o hrabrom, optimističkom »Malom« i njegovu samouvjerenom slalomu između neprijateljstva, zlobe i nepravde u njegovu neposrednom okruženju.

Mali čovjek koji obično nosi svoj karakteristični klobuk, što je jedno od rijetkih hrvatskih nacionalnih obilježja koji se mogu vidjeti u zagrebačkim crtanim filmovima, postao je simbol ne samo za Zagrebačku školu, već i za ideju o neutralnosti, samostalnosti i velikom NE blokovskoj politici. Mali prkosnik koji dolazi sa same granice između dva svijeta u sukobu priman je s golemim simpatijama na svjetskim festivalima. Nimalo čudno kad se uzme u obzir da je cjelokupna njegova filozofija tumačena kao otpor usmjeren trci u naoružanju, mogućem nuklearnom ratu i drugim strahovima i strepnjama pred budućnosti koje su obilježile jedno doba koje se obično naziva »hladni rat«.

Kriza i kraj škole 80-ih

Nije prošlo mnogo vremena nakon Titove smrti 1980. pa da se ideja o »trećem putu« pokaže kao »*La grande illusion*«. Poslije Gorbačova, »perestrojke«, pada berlinskog zida i kraja blokovske podjele svijeta ideja o »trećem putu«, o zemlji

koja je »nešto između«, pokazala se besmislenom. Jugoslavija gubi ne samo svoje međunarodno značenje već se raspada u krvavom ratu.

Politički kaos u zemlji početkom 80-ih uzrokovao je ekonomsku krizu čija je, kako to obično biva, prva žrtva bila kultura. Među kulturnim institucijama čije su državne dotacije radikalno smanjene nalazio se i Zagreb film. Mali studio iz zagrebačkog Starog grada doživljava svoju najtežu krizu. Broj proizvedenih filmova stalno se smanjuje da bi to na kraju bilo svega nekoliko filmova godišnje koji su kvalitetom znatno ispod ugleda Zagrebačke škole. Doba, kao 1962., kad su u Zagreb filmu, uz brojne komercijalne poslove, nastala 23 crtana filma, postalo je 80-ih nešto nedostižno. Mnoga velika imena napuštaju Zagreb film, rukovodstvo kuće stalno se smjenjuje, a skroman pokušaj da se Studio pomladi i produkcija obnovi uspijeva samo djelomice. U Zagreb prestaju stizati međunarodne nagrade.

Politička kriza u Jugoslaviji, međutim, samo je jedan od uzroka zalaska Zagrebačke škole crtanog filma. Sasvim je sigurno da i bez jugoslavenske katastrofe Zagreb film ne bi mogao zadržati svoju visoku poziciju u svjetskoj animaciji u konkurenciji s, recimo, National Film Board of Canada ili zahuktalim britanskim studijima. Glavni uzrok stagnacije Zagreb filma bilo je nepostojanje bilo kakve druge tehnike

osim klasičnog cel-crtanog filma. U cjelokupnoj povijesti Studija proizvedeno je samo nekoliko kolaž filmova, i zanemarivo malo lutka-filmova, sve drugo je rađeno na uobičajeni način.

Od samog početka egzistiranja Studija za animatore regrutirani su novinski crtači koji su, i kao redatelji, u osnovi ostajali karikaturisti, strip-crtači i ilustratori. Vodeći autori Zagrebačke škole nisu uopće pokazivali interes za lutka-film, animaciju gline, plastelina ili neke druge vrste modelske animacije. Mogućnosti zagrebačkog stila koji se zasnivao na dvodimenzionalnom crtežu i anegdota vremenom su sve više iscrpljivale i već u tijeku sedamdesetih, gledajući veliki dio produkcije Zagreb filma, postojao je osjećaj da su neke stvari »džaja vu«.

U isto vrijeme najjači konkurenti, poput kanadskih National Film Boarda i CBC-a, snažno su ulagali u razvoj novih tehnika. Veliki eksperimentator Norman McLaren bio je već slavan, naročito po svojoj metodi crtanja izravno na filmsku vrpču. Brojni drugi animatori iz cijelog svijeta dolaze u Kanadu gdje su im na raspolaganju izniman uvjeti za rad.

Alexander Alexeieff radi svoj treći film na igličastom ekranu upravo u Kanadi, iz Indije stiže Ishu Patell i razvija tehniku slikanja na staklu, Amerikanka Carolina Leef usavršava svoju fascinantnu metodu animiranja obojenog pijeska, iz Čehoslovačke dolazi Bretislav Pojar, majstor kolaža i lutka-filma, a tu su i Danac Kaj Pindal, Englez Gerard Potterton, Hrvat Zlatko Grgić, Nizozemac Paul Driesen i drugi useljenici što zajedno s domaćim umjetnicima, kakvi su Frederic Back, Ryan Larkin, Pierre Veilleux ili Evelyn Lambert, stvaraju »kanadski fenomen« u animaciji i svojim filmovima ispisuju neke od najblistavijih stranica cjelokupne povijesti filmske umjetnosti.

Uspjeli animirani filmovi proizvode se i u drugim zemljama, u Sovjetskom Savezu, Velikoj Britaniji, Čehoslovačkoj ili Japanu i u svakoj od njih već od sredine šezdesetih primjetno je istraživanje u području materijala; sve napredniji prodor u treću dimenziju; vožnje kamere, uporaba kompjutera i slično. Svjetska animacija postupno napušta dvodimenzionalnu površinu filmske slike i ponire u dubinu filmskog prostora. Osim nekoliko iznimki kakva je *Satiemania*, dvodimenzionalni zagrebački »crtići« sve teže konkuriraju onome što se stvara u svijetu animacije.

Pojava novih tehnika, prije svega kompjutera, ubrzano mijenja animaciju u cjelosti. Već 60-ih počinju u američkom Bell Telephone istraživanja čiji je cilj bio prilagoditi računalno vizualnim medijima. Dva umjetnika, John Whitney iz Kalifornije i Lilian Schwartz iz New Jerseyja, ispituju umjetničke mogućnosti novog tehničkog čuda. Cijelo desetljeće 70-ih obilježeno je izvanredno brzim razvojem kompjutorske tehnike u SAD, Japanu i Zapadnoj Europi. Prvi etablirani animator koji je stvorio kompjutorski animirani film bio je John Hallas s filmom *Dilemma* (1981.), a samo osam godina kasnije John Lasseter osvaja *Oscara* za kompjutorski *Tin Toy* (1989.), proizveden u njegovu studiju Pixar, specijaliziranom za računalnu animaciju.

Ove epohalne promjene unutar vizualnih umjetnosti, posebno animaciji, Raymond Mailliet naziva »šokom«.

»Već drugi put u toku dvadeset godina stvaraoci animacije doživljavaju šok (...).

Prvi šok televizija (...) televizijski gledatelj pokazivao je mnogo manje zahtjeva od ostalih gledatelja, televizijski animirani proizvod« postao je tužno osrednji

Drugi šok, kompjutor, videotehnika i nova sredstva transmisijske slike.

*Zar nije već 1969. godine pisano da će »razvitak crtanih filmova kompjutorskog sistema izmijeniti na dramatičan način aspekt animiranog filma?«.*³²

Veliki tehnički napredak prouzročio je 90-ih animaciju sve prisutnijom u našem svakodnevnom životu; elektronski reklamni filmovi, glazbeni spotovi, kompjutorski animirani dizajn TV-špica, tzv. specijalni filmski efekti i tako dalje. U isto vrijeme animacija je postala sve depersonaliziraniji medij. U suštini fenomena Zagrebačke škole crtanog filma stoji naglašena uloga autora filma, praksa kakva čini se ne pripada našem vremenu kad tehnika dominira, a autori su sve anonimniji. Mi znamo da je neki glazbeni video »Madonnin« ili »Michaela Jacksonova« i ne opterećujemo se previše pitanjem tko je stvarni autor spota. Klasična animacija sve teže podnosi konkurenciju elektronike, tako da ne samo zagrebački već i ostali studiji u svijetu, uključujući i kanadske, prolaze kroz tešku krizu u posljednjem deceniju milenija.

Reakcija, u obliku površno crtanih i namjerno neprecizno animiranih, ali zato mnogo više osobnih i autorski profiliranih filmova, ipak je vratila nadu da će animacija kao umjetnost individualaca i ponajprije ručni rad ipak preživjeti. Prostor za takvu nadu otvorili su primjerice MTV-ova otkvaćena serija *Beavis & Butt-Head* ili švedska produkcija *Robin* koji su uspjeli privući brojnu publiku. U istu skupinu filmova spada i skoro savršeno djelo minimalizma *Provokator* (1999.) Bosanca Nedžada Begovića u kojem neizrecivo šarmantna figurica, nacrtana s dvije krivudave linije, »neposredno« komunicira s gledateljem. Još nekoliko uspjeha ručno rađenih filmova kakve su Nick Parkove plastelinske majstorije ili dugometražni lutka-film u produkciji Tima Burtona *Nightmare Before Christmas* (1993.) možda ipak nagovještavaju da će klasična animacija preživjeti i ovaj novi »šok«.

Zagreb film i dalje postoji i proizvodi animirane filmove, sada kao kulturna institucija države Hrvatske. Jedna nova generacija animatora nastoji prekinuti dugogodišnju stagnaciju Studija, neki među njima kao Goce Vaskov, Daniel Šuljić ili Nicole Hewitt već su se iskazali zapaženim filmovima. Moguće da se na starom mjestu rodi nova kvaliteta koja će pridonijeti opstanku filma »kvadrat po kvadrat« unatoč elektronic i računalima. U tom slučaju će to ipak biti samo produkcija jednog studija, Zagreb filma.

Pojam »Zagrebačka škola crtanog filma« već desetak godina pripada povijesti.

Baš kao i zemlja u kojoj je fenomen nastao.

Göteborg, Švedska, veljača 2000.

Filmografija

- Album*, Krešimir Zimonić, 1983.
- Ars gratia artis*, Dušan Vukotić, 1970.
- Beavis & Butt-Head*, Mike Judge, SAD 1992.
- Bećarac*, Zlatko Bourek, 1965.
- Betty Boop*, Dave i Max Fleisher, SAD od 1930. do 1939.
- Bez naslova*, Borivoj Dovniković, 1964.
- Brief, Der (Pismo)*, Vladimir Kristl, Zapadna Njemačka, 1965.
- Case Series, The (Slučajevi)*, Phil Davis (trinaest epizoda), SAD/Jugoslavija, 1961.
- Cowboy Jimmy*, Dušan Vukotić, 1957.
- Crnac Miško*, Bogoslav Petanjek, 1949.
- Crvenkapica*, Nikola Kostelac i Aleksandar Marks, 1954.
- Damm, Der (Branja)*, Vladimir Kristl, Zapadna Njemačka, 1965.
- Dan kad sam prestao pušiti*, Nedeljko Dragić, 1982.
- Dilemma*, John Hallas, Velika Britanija, 1981.
- Dnevnik*, Nedeljko Dragić, 1974.
- Dreamdoll (Lutka snova)*, Bob Godfrey i Zlatko Grgić, Jugoslavija/Storbritannien, 1979.
- Don Kihot*, Vladimir Kristl, 1961.
- Elegija*, Nedeljko Dragić, 1965.
- General*, Vladimir Kristl, 1962.
- Geshichte des Princen Achmed, Die (Priče o Princu Ahmedu)*, Lotte Reinigen, Njemačka, 1926.
- Gosti iz Galaksije*, Dušan Vukotić, 1981.
- Happy End*, Vatroslav Mimica, 1958.
- I videl sam daljine maglene i kalne*, Zlatko Bourek, 1964.
- Idu dani*, Nedeljko Dragić, 1968.
- Igra*, Dušan Vukotić, 1962.
- Između usana i čaše*, Dragutin Vunak, 1968.
- Jedan dan života*, Borivoj Dovniković, 1982.
- Kaja, ubit ću te!*, Vatroslav Mimica, 1967. *Kako se rodio Kičo*, Dušan Vukotić, 1951.
- Kod fotografa*, Vatroslav Mimica, 1959.
- Koncert za mašinsku pusknu*, Dušan Vukotić, 1958.
- Kostimirani rendez-vous*, Borivoj Dovniković, 1965.
- Krotitelj divljih konja*, Nedeljko Dragić, 1966.
- Kuća 42*, Pavao Štalter, 1984.
- La Peau de Chagrin*, Vladimir Kristl, 1960.
- Ljubitelji cvijeća*, Borivoj Dovniković, 1970.
- Mačka*, Zlatko Bourek, 1971.
- Man musste (Mora se)*, Walter Neugebauer, Zapadna Njemačka 1955.
- Maska crvene smrti*, Pavao Štalter, 1969.
- Maxi Cat*, Zlatko Grgić, od 1971. do 1976.
- Mister Magoo*, John Hubley, SAD, 1949.
- Možda Diogen*, Nedeljko Dragić, 1967.
- Muha*, Marks/Jutriša, 1966.
- Muzikalno prase*, Zlatko Grgić, 1965.
- N. N.*, Borivoj Dovniković, 1977.
- Neboder*, Joško Marušić 1981.
- Neighbours (Susjedi)*, Norman McLaren, Kanada, 1952.
- Nestašni robot*, Dušan Vukotić, 1956.
- Nightmare before Christmas*, Tim Burton, SAD, 1994.
- O rupama i čepovima*, Ante Zaninović, 1967.
- Opera cordis*, Dušan Vukotić, 1968.
- Peti*, Štalter/Grgić, 1964.
- Piccolo*, Dušan Vukotić, 1959.
- Popeye*, Gene Deitch (dvije epizode), SAD/Jugoslavija, 1961.
- Professor Balthazar*, Zlatko Grgić, od 1967.
- Provokator*, Nedžad Begović, Bosna i Hercegovina, 1999.
- Premijera*, Nikola Kostelac, 1957.
- Putnik drugog razreda*, Borivoj Dovniković, 1972.
- Riblje oko*, Joško Marušić, 1980.
- Robin*, Magnus Carlsson, Švedska, 1997.
- Rooty Toot Toot*, John Hubley, SAD, 1951.
- Samac*, Vatroslav Mimica, 1958.
- Satiemania*, Zdenko Gašparović, 1978.
- Sizif*, Marks/Jutriša, 1967.
- Slike iz sjećanja*, Nedeljko Dragić, 1987.
- Sedmi kontinent*, Dušan Vukotić, 1966.
- Special Delivery*, Weldon/Macaulay, Kanada, 1978.
- Surogat*, Dušan Vukotić, 1961.
- Škola hodanja*, Borivoj Dovniković, 1978.
- Tango*, Zbigniew Rybczynsky, Poljska, 1980.
- Tin Toy*, John Lasseter, USA, 1989.
- Vau Vau*, Boris Kolar 1964.
- Veliki i mali*, Zlatko Grgić, 1966.
- Veliki miting*, Walter Neugebauer, 1951.
- Veseli doživljaj*, Walter Neugebauer, 1951.
- Yellow Submarine (Žuta podmornica)*, George Dunning, Velika Britanija, 1967.
- Zid*, Ante Zaninović, 1965.
- Znatizelja*, Borivoj Dovniković, 1966.

Literatura

- Bendazzi, Giannalberto, 1994., *Cartoons — One Hundred Years of Cinema Animation (Sto godina kinematografske animacije)*, London, Pariz, Rim: John Libbey & Company
- Deitch, Gene, 1984., »Animator i knjiga«, *Filmska kultura*, Zagreb 1984.: 3 (br. 148/149)
- Gordon, Mattias, 1983., »Bordo, förmodar jag« (»Bordo pretpostavljam«), intervju s Borivojem Dovnikovićem Bordin, *Storyboard* 1983.: 4, Linköping
- Halas, John, 1987., *Masters of Animation (Majstori animacije)*, London: BBC Books
- Halas, John, 1980., »Animacija danas«, *Filmska kultura* 1980.: 3 (125), Zagreb
- Kontić, Mirko, 1983., »Kod Chucka Jonesa«, intervju s Chuckom Jonesom, *Filmska kultura*, 1983.: 1 (Br 144/145), Zagreb
- Lönnroth, Lars, 1979., Östeuropeisk animerad film (Istočnoeuropski animirani film), Lund: Liber Läromedel
- Maillet, Raymond, 1982., »Besjeda jednog sinefila kojemu je mnogo stalo do filma 'kvadrat po kvadrat'«, *Filmska kultura*, 1982.: 2 (br. 137), Zagreb
- Munitić, Ranko, 1975., »Krotitelji divljih crteža«, *Filmska kultura*, 1975.: 3 (br 100), Zagreb
- Munitić, Ranko, 1978., *Zagrebački krug crtanog filma*, (tri dijela), Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film
- Stephenson, Ralph, 1967., *Animation in the Cinema (Filmska animacija)*, New York: The Tantivy Press
- Thomas, Bob, 1991., *Disney's Art of Animation (Disneyjeva umjetnost animacije)*, New York: Hyperion

Bilješke

- 1 Pojam je formulirao francuski filmski povjesničar Georges Sadoul ne misleći, naravno, ni na kakvu posebnu školu gdje se ljudi obrazuju nego na skupinu filmskih stvaralaca koji su radili u istom studiju i imali mnogo zajedničkog u stilu i shvaćanju medija.
- 2 Koristit ćemo se terminom »filmska animacija«, daleko preciznijim nego »animacija«. Animacija je prostorno i vremenski mnogo širi pojam od pojma »film« i obuhvaća animirani teatar (kineski teatar, kaleidoskop, optički teatar Emile Raynaudea, na primjer, pa sve do običnog lutkarskog teatra), zatim mehanički dobiven pokret bez filma (na primjer brzim listanjem neke knjige ili bilježnice s crtežima), ili suvremene animacije na računaru, videoigre i slično, što sve jesu animacija, ali teško da su film. Ovdje dakle mislimo na animaciju ostvarenu pomoću filmske tehnike.
- 3 Mirko Kontić, *Kod Chucka Jonesa*, intervju s Chuckom Jonesom, *Filmska kultura*, Zagreb, 1983.: 1 (br. 144/145).
- 4 Cel-animacija je najuobičajenija tehnika u produkciji crtanih filmova, tehnika čiji su rezultat filmovi koje većina od nas identificira s pojmom »crtani film«. Crta se na providnim listovima celuloida, koji se uobičajeno nazivaju cel, dok je pozadina naslikana na debelom papiru ili kartonu. Pod kamerom se mijenjaju crteži na celu, svaki od njih snima se pojedinačno, najčešće po dva filmska kvadrata (od ukupno 24 koliko ih ima u jednoj sekundi) dok je pozadina nepomična tijekom snimanja cijelog kadra. U osnovi to je najvažnija »tajna« jednog crtanog filma. Osim tih klasičnih crtanih filmova postoji, na primjer, animacija gline gdje se glinene figure polako pomiču ispred kamere što je, između ostalog, specijalitet američkog majstora Willa Wintona. Animacija se, naravno, radi i uz pomoć lutki (lutka-film) gdje je Čeh Jiří Trnka ostao nenadmašan. Moguće je isto tako animirati raznobojni pijesak, tehnika koju je lansirala Carolina Leef. Umjetnik može izravno grebsti ili bojiti filmsku vrpču kao što su radili Hans Richter, Len Lye ili Norman McLaren. Postoji i tzv. piksilacija, žive scene i glumci snimljeni trik-kamerom, kakav je *Tango, Oscarom* nagrađeni film Zbigniewa Rybczynskog. »Pin screen«, slika formirana od na stotine tisuća čavlića zabijenih u razapeto platno; tom se tehnikom je kojom se služio Alexander Alexieff. Neograničen je, dakle, broj animacijskih tehnika, no cel-animacija najčešće se rabi sve do danas kad je polako smjenjuje animacija pomoću računalno simuliranih slika.
- 5 Bob Thomas, *Disney's Art of Animation (Disneyjeva umjetnost animacije)*, New York, 1991., s. 28.
- 6 Lars Lönnroth, *Östeuropeisk animerad film (Istočnoeuropski animirani film)*, Lund, 1979., s. 16.
- 7 Gene Deitch, »Animator i knjiga«, *Filmska kultura* 1984: 3 (br 148/149), Zagreb.
- 8 John Halas, »Animacija danas«, *Filmska kultura* 1980: 3 (125), Zagreb.
- 9 Strip-crtači i pisci iz Sovjetskog Saveza koji su radili u Beogradu uglavnom su obrađivali u stripu poznata literarna djela — njihovi radove je svojedobno veoma ozbiljno istražio beogradski časopis *Pegaz* na čijem je čelu bio filmski i strip-kritičar Žika Bogdanović.
- 10 Maurović je suveren unutar najrigoroznije izabranih strip-crtača svog vremena. Da je bio Amerikanac on bi nedvojbeno bio smatran najvećim strip-crtačem tridesetih godina, zanatlijom koji za klasu nadmašuje mogućnosti Fostera, Sicklesa ili Hogartha.
- 11 Prethodnik Guntera Wallraffa. Fuis je imao običaj da se maskira i proveo dulje razdoblje među kriminalcima kako bi prikupio autentičan materijal za reportažu.
- 12 Dva velika njemačka animatora iz 1920-ih. Lotte Reiniger najpoznatija je po svom dugometražnom animiranom filmu *Die Geschichte des Prinzen Achmed (Priča o Princu Ahmedu)*, 1926.). Njezin suradnik na tom filmu bio je Walther Ruttmann, kasnije slavan filmski avangardist.
- 13 Vlastni Studija bio je Quirino Cristiani (Santa Gioletta, Italija 1896. — Buenos Aires 1960.), poznat u filmskoj povijesti i kao autor *El Apostola*, prvog dugometražnog crtanog filma u povijesti. *El Apostol* je javno prikazan u studenom 1917.
- 14 Najvažniji autor u timu bio je Walter Neugebauer koji je, zajedno sa svojim suradnicima, uspio dosegnuti visoku razinu klasične, »disneyjevske« animacije i crteža. Film je bio čista antisovjetska i antialbanska propaganda (Albanija je tada bila u čvrstom savezu s Moskvom). Neobično je da je film, sa svojih 567 metara, bio najdulji hrvatski crtani film sve do 1986. kada je Milan Blažeković napravio prvi cjelovečernji crtani film *Čudesna šuma*.
- 15 Ranko Munitić, *Zagrebački krug crtanog filma* prvi dio, Zagreb 1978, s. 94
- 16 Osobito je uspješan bio trominutni film *Man musste (Mora se)*, reklama naručena iz BMW-a. Zahvaljujući tom filmu njegov je autor Walter Neugebauer dobio posao u Njemačkoj, kao strip-crtač kod poznatog izdavača Rolfau. Neugebauer postiže vrhunsku karijeru i čak u nekim novinama stječe nadimak »njemački Disney«.

- 17 John Hallas, *Masters of Animation*, London: BBC Books, 1987., s. 75.
- 18 I Mimica i Vukotić nastavili su karijeru kao redatelji igranog filma. Međutim, dok je Vukotić, koji je bez ikakvih dvojbi jedan od najvažnijih animatora u povijesti filmske umjetnosti, realizirao nekoliko igranih filmova koji su bili znatno ispod razine njegovih animacija, Mimica se uvrstio u red vodećih redatelja jugoslavenskog filma tijekom 60-ih s takvim djelima kakvo je, primjerice *Kaja, ubit ću te!*.
- 19 Vlado Kristl je osoba raskošne biografije. Suradivao je u listu *Kerempuh* kao karikaturist i bio crtač u *Velikom mitingu*. Poslije toga osnivač je likovne grupe Exat 51, koja je snažno obračunala sa socrealizmom. Kao uvjereni antikomunista bježi potom u Južnu Ameriku. Tamo u novinama čita o velikom uspjehu svojih bivših kolega na festivalu u Cannesu i vraća se u Zagreb. Stvara svoja dva remek-djela. Godine 1962. radi svoj prvi igrani film, *General*. Ovu jaku i hrabru satiru vlast prepoznaje kao ruganje Titu i film je zabranjen. Kristl ponovo bježi, ovaj put u Zapadnu Njemačku. Činjenica da tadašnje rukovodstvo u Zagreb filmu uopće nije imalo razumijevanja za *Don Kihota* ubrzalo je njegov odlazak. Na kraju filma je, naime, bez dozvole autora zalijepljena jedna scena sa snimljenom vjetrenjačom i glasom glumca koji »objašnjava« o čemu se radi u filmu. Ovo naravno dovodi Kristla do bijesa. U Njemačkoj snima dva dugometražna igrana filma *Der Damm (Brana)* i *Der Brief (Pismo)*, oba 1965., gdje se pojavljuje i kao glumac. Kritičari koji su gledali filmove opisuju ih kao »nešto apsolutno najdosadnije u povijesti filma«. Kratkotrajno se potom vraća animaciji, ali bez nekog velikog uspjeha.
- 20 Kao koredatelj potpisan je Ivo Vrbanić, namještenik Zagreb filma, međutim osim režije Kristl je uradio sve ostalo (pozadinu, crtež, animaciju...) tako da nije teško zaključiti tko je stvarni autor filma.
- 21 Stephenson, Ralph, *Animation in the Cinema (Animacija na filmu)*, New York: The Tantivy Press, 1967.
- 22 Osim umjetničkih uspjeha Studio ostvaruje i važne komercijalne rezultate. U koprodukciji s Amerikancem Phil Davisom proizvedeno je 13 epizoda serije *The Cases*, dok je poznati američki animator Gene Deitch realizirao dva nastavka *Popeya* u koprodukciji Zagreb filma i Schneider Production.
- 23 Njegovi igrani filmovi bili su, primjerice, film za djecu *Sedmi kontinent* (1966.) ili naučno fantastični *Gosti iz Galaksije* (1981.). Kasnije se povremeno vraćao animaciji s *Opera cordis* (1968.) i *Ars gratia artis* (1970.), ali to su bile kreacije znatno ispod razine onoga što je autor postigao u svojim animacijama iz 60-ih.
- 24 Gordon, Mattias, *Bordo, förmödar jag (Bordo, pretpostavljam)*, intervju s Borivojem Dovnikovićem Bandom, Linköping, *Storyboard* 1983. : 4
- 25 John Hallas, *Masters of animation (Majstori animacije)*, London 1987., s. 78.
- 26 Giannalberto Bendazzi, *One hundred years of cinema animation (Sto godina kinematografske animacije)*, London 1994., s. 335
- 27 John Hallas, *Masters of Animation*, London, 1987., s. 76.
- 28 Giannalberto Bendazzi, *One Hundred Years of Cinema Animation*, London, 1994., s. 338.
- 29 Ibid.
- 30 Autori kakvi su Makavejev, Petrović, Pavlović, Papić, Čengić i dr.
- 31 Munitić, Ranko, »Krotitelji divljih crteža«, *Filmska kultura* 1975. : 3 (br. 100), Zagreb.
- 32 Maillat, Raymond, »Besjeda jednog sinefila kojemu je mnogo stalo do filma 'kvadrat po kvadrat'«, *Filmska kultura* 1982. : 2 (br. 137).

Marijan Susovski

Animirani reklamni film Zagreb-filma*

Posvećeno mojem bratiću Vladimiru Jutriši (1923.-1984.) glavnom animatoru brojnih filmova Zagreb-filma, a naročito filmova Dušana Vukotića, Vatroslava Mimice i Aleksandra Marksa. Smatra se jednim od najboljih animatora svjetskog crtanog filma.

Uvodna napomena

Ova analiza reklamnoga crtanog odnosno animiranog filma Zagreb-filma počinje u vrijeme najveće slave te filmske kuće. Dr. Vera Horvat Pintarić je još 1965. na kongresu *Vision 65* u SAD-u najbolje ocrtala karakteristike crtanog filma Zagrebbačke škole crtanog filma nalazeći ih naočitim upravo u reklamnom filmu: »Najbolji reklamni filmovi Zagreb-filma pokazuju primjer vizualnog medija koji je univerzalno prihvaćen budući da je dokinut dijalog i da njihova djela saopćavaju poruku isključivo putem slike, pokreta i zvuka. Također i primjer specifične vizualne i audibilne komunikacije, koja stoga što je ostvarena na visokom estetskom nivou, ne mora biti manje privlačna i manje prihvatljiva za široke slojeve publike«.

Prvi reklamni animirani crtani filmovi nastali su prije dolska televizije u Hrvatsku (od 1954.), te su bili prikazivani u kinima prije projekcije glavnog filma. Svoje pravo mjesto nalaze pojavom televizije u Jugoslaviji 1956. godine. Naravno, najprije su emitirani u crno-bijeloj tehnici, a potom u boji. Učestalim pojavljivanjem na TV ekranu animirani reklamni film uvećava svoju moć djelovanja. O učinkovitosti djelovanja televizijske animirane reklame svjedoči spot *Snažno jaje* koji je za Agrokoku 1968. načinio Borivoj Dovniković: slogan tog spota — »svako jutro jedno jaje organizmu snagu daje« — postao je općepoznatom uzrečicom.

Analiza animiranoga reklamnog filma Zagreb-filma u ovom tekstu započinje upravo u trenutku kada je ova vrsta crtane propagandne poruke polučivala najbolje rezultate. Analiza

završava s onim vremenom u kojem je polako počelo opadati značenje Zagreb-filma, a time i njegove crtano filmske reklamne produkcije. Poslije 1977. sve se više javlja snimana produkcija reklama.

Reklamne kampanje između 1967. i 1977.

Godine 1967. Zagreb-film radi niz reklamnih filmova za tvornice INA, Zvečevo, Saponija, Borovo, Obodin, Meblo. Nastaju cijele serije animiranih reklamnih filmova rađenih za pojedinu tvornicu, od kojih će neki trajati i nekoliko godina. Blažeković započinje seriju filmova za Delta HD ulja tvornice INA, Martin Pintarić radi filmove za Saponiju i Zvečevo, od kojih su filmovi za Saponiju serija animiranih reklama za prašak za pranje rublja *Yetti (Yetti, Yetti pleše, Yetti prijatelj, Yetti skače* itd.). Osim serija Delta HD (usp. filmografiju: filmovi od 1 do 3 i 60) Blažeković radi filmove pod nazivom *Hipenol, UK-2, U prvo vrijeme, Zimske nezgode, Nestašni mraz*. Godine 1968. Blažeković nastavlja filmove za tvornicu INA: *Porodica Extra, Extra čistač, Superman, Delta balerina, Pravi vojnik, Zimska peć, Put oko svijeta, Uzbudljivo putovanje, Neposlušni auto*. Godine 1969. nastaju iz te Inine serije *Kapljica, Novogodišnja čestitka* i *Porodica INA*. Godine 1970. serija završava filmom *Porodica INA 2*. Martin Pintarić, osim serije za Saponiju, radi 1967. za Zvečevo reklame za čokoladu: *Potjera u preriji, Napad na vlak* i *Ispirač zlata*, a za vinjak Zvečevo *Gužvu u saloonu* i *Dvoboj*.

1968. povećava se broj naručitelja animiranih spotova. Osim već spomenute serije tvornice INA javlja se tvornica

* Tekst je dio magistarske radnje čiji je naslov *Televizijski vizualni dizajn*, a rađena je pod mentorstvom dr. Vere Horvat Pintarić dok je vodila Katedru za Vizualne komunikacije i dizajn na Odsjeku za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistarska radnja, koja je obranjena na Filozofskom fakultetu 1983. godine, sadrži analize cjelokupnog grafičkog i ostalih oblika vizualnog dizajna od prvih primjeraka prikazanih na televiziji do završetka radnje 1980. godine. Da u svoju radnju uvrstim i reklamni animirani film Zagreb filma navela me je ne samo njegova kvaliteta nego i sentimentalni razlozi što sam od 1954. godine sve do smrti Vladimira Jutriše 1984. godine gotovo svaki tjedan kroz gotovo trideset godina u njegovim stanovima pratio animiranje danas znamenitih filmova od *Crvenkapice* do *Muhe, Sizifa* i drugih, uključujući i brojne reklame. Stanovao sam u Vlaškoj ulici preko puta zgrade u čijem je prizemlju i dvorištu bio smješten Zagreb-film te sa žaljenjem promatrao kako su tisuće i tisuće crteža, celova pa i dijelova filmova godinama bacani u kontejnere za smeće iz kojih sam ih, kada sam imao priliku, uzimao i spremao. Godine 1974. načinio sam u povodu festivala animiranog filma izložbu *Animacija — Zagrebačka škola animiranog filma* u tadašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti. Katalog je sadržavao biografije autora Zagrebačke škole crtanog filma, popis crtanih filmova ove škole od 1951. do 1974. godine, a izloženi materijal bio je razvrstan po temama: knjige snimanja, upute za snimanje, crteži i skice, tipovi animacije, makete i planovi, scenografija, efekti, animacijska tema — hod i zvučni efekti. Uz moj uvodni tekst predgovor je napisao Hrvoje Turković. Materijal za izložbu donesen je iz prizemlja jedne privatne kuće u Podsedu a bio je nabacan u dvadesetak velikih kutija kartonske ambalaže. Tamo su se nalazili kompletni crteži i folije za brojne filmove kao i nekoliko velikih albuma s fotografijama članova Zagreb-filma snimljenih u tijeku procesa izrade filmova. Materijal je sve do početka osamdesetih godina stajao u Galerijama grada Zagreba, a željelo se da postane dio *Centra za fotografiju, film i televiziju* iste ustanove koja danas nosi naziv Muzej suvremene umjetnosti. Zbog nedostatka prostora tadašnji direktor Boris Kelemen pozvao je Dušana Vukotića i predao mu, nažalost, sav taj dragocjeni materijal. Neposredno prije njegove smrti pitao sam Dušana Vukotića gdje se materijal i dokumentacija nalaze, odgovorio je da to nije preuzeo i da ne zna gdje se nalazi. Da li je on zaista samo tako nestao? Da li je bačen? Ili se još uvijek nalazi negdje potpuno zaboravljen? Potrebno ga je pronaći, muzeološki obraditi i pohraniti na odgovarajući način dok ne bude pristupačan javnosti u nekoj za ovu vrstu likovne umjetnosti relevantnih ustanova.

Pliva serijom filmova o sprejevima Asepsol, Agrokokka reklamama za jaja, Ozeha iz Splita započinje seriju o ribljim konzervama Eva, Saponija donosi novi proizvod Fax-helizim, Chromos reklamira lakove, Kandid započinje reklamirati čokoladu Dado, a Kraš gume za žvakanje. Radonja iz Siska reklamira pjenušava bezalkoholna pića kao i Esko i sprej protiv muha. Galenika stavlja na tržište Galofak.

Godine 1969. Pliva nastavlja reklamirati sprejeve i preparate za uzgoj peradi. INA nastavlja seriju Porodica INA, a Ozeha seriju Eva. Javlja se Podravka s reklamom za dodatak jelima Vegeta. 1970. Tvornica duhana Niš započinje seriju filmova za filter cigarete, Mirna iz Rovinja reklamira konzerve filmovima o Arenku, INA, Pliva i Saponija nastavljaju i dalje svoje serije.

Godine 1971. Kreditna banka Zagreb započinje seriju o štednji s maskotom pčelica, Ozeha nastavlja Evu, a Standard konfekcija radi svoje filmove Moda 1971. i 4 godišnja doba.

Godine 1972. nastaje film Standard konfekcije *Juriš na standard* i započinju *bridgevi* s pričama o Baltazaru.

Od 1972. počinje stagnacija animiranog filma. Danas su prava rijetkost u EPP programu. Zamijenili su ih uglavnom igrani reklamni filmovi.

1973. napravljen je velik broj *bridgeva* za strane naručitelje sa storijskim o profesoru Baltazaru. Rade ih Zaninović i Štalter. Iste godine Dragić radi nekoliko *bridgeva* za Slovenijales. Funkcija *bridgeva* nije reklamiranje proizvoda nego su to kratki inserti između pojedinih reklama. Od značajnijih filmova nastaje Marksov za Standard konfekciju, *Zima*. Međutim, to više nije potpuno crtani film nego kombinacija igranog i crtanim filmom u istoj reklamni. Podravka se i dalje javlja kao naručitelj za film *Od srca k srcu*.

1974. Ljubljanska banka postaje naručitelj reklamnih filmova na temu štednje. Blažeković radi seriju od 6 filmova s nazivom *Buba Mara*.

1975. Mirna Rovinj naručuje *Arenka*, kojega u dva navrata radi Pavlinić. Blažeković nastavlja *Buba Mare* za Ljubljansku banku. OLT iz Osijeka naručuje reklame *Labud*, *Crni Bik* i *Eskim*, koje radi Radilović. Isti autor radi i na filmovima za Kraš *Kiki*, *Bronhi* i *505 sa crtom*.

Godine 1976. Badel izlazi na tržište s novim bezalkoholnim pićem Nara, pa Blažeković radi nekoliko filmova: *Nara*, *Nara Inka* i iduće godine *Nara Land*. 1977. radi za Badel *Grape*, Radilović za Borovo *Novi razred* i *Obuća za djecu*. 1977. nastalo je svega dvadesetak filmova za domaće i strane naručitelje prema četrdesetak 1967. i devedeset 1968. godine. Te godine nastalo je oko sedamdeset filmova za domaće naručitelje. Preuzimajući rad na određenim serijama pojedini autori postaju sve više vezani za određen krug firmi. Tako Blažeković radi filmove za INU, Plivu, Saponiju, Mirnu Rovinj i TD Niš, Borivoj Dovniković za Agrokokku i Ozeha Split, Martin Pintarić za Zvečevo i Saponiju, Nedjeljko Dragić također za Saponiju, pa za Plivu i Chromos, Boris Kolar za Podravku, Zlatko Pavlinić za Radonju i Kandid, Petričić za Galeniku, Litrić za Borovo, Aleksandar Marks za Standard konfekciju.



Dvoboj (M. Pintarić, 1967.)

Može se uočiti da su naručitelji televizijskih reklamnih filmova najveće tvornice prehrambenih proizvoda, kozmetike, lijekova, naftne i duhanske industrije. Kao posljednji javljaju se konfekcija i banke. Televizijska reklama započela je u trenutku nagle ekspanzije potrošnih dobara u nas, posebno hladnjaka, strojeva za pranje rublja i automobila. Konkurentska borba u to vrijeme vodila se najviše među tipovima prašaka za strojno pranje rublja, što je bio rezultat booma tih strojeva. Kao dokaz luksuza i dobrog standarda, koji podrazumijeva uštedevine, pojavljuje se i moda štednje.

Razvoj naše televizijske reklame i njezina vezanost uz tržišnu situaciju i potrošačku psihologiju vremena iziskuje posebnu analizu. Trebalo bi, također, ustanoviti stupnjeve utjecaja



Zvečevo — napad na vlak (M. Pintarić, 1967.)

naručitelja na oblik i poruku reklame koji imaju veliku važnost u vizualnim aspektima koje ćemo ih analizirati. Da su potrebe i zahtjevi naših naručitelja reklamnih poruka drukčiji od inozemnih naručitelja u istog proizvođača — Zagreb-filma — dokazuju mnogi filmovi proizvedeni za inozemstvo koji imaju sasvim drukčija vizualna i komunikacijska svojstva. (Nažalost, tim je filmovima teško ući u trag. Zagreb-film ne posjeduje kopije, a od naručitelja ih je nemoguće pribaviti.)

Stilsko-stukturne značajke reklamnih filmova Zagreb-filma

Zagreb-film radio je veliki broj animiranih reklamnih filmova za inozemne naručitelje: Record film; F.G.O.; Cinofox, Beč; Vanypeco Throst, Bruxelles; Windrose; F.R.T.; Die Elementar, Beč; Michelin; Continental Edison; Nettermann. Najveći broj snimljenih filmova je za F.G.O. — četrdesetak od 1967. do 1977. — i za Record film — oko 20. Za F.G.O. je u tom razdoblju Nedjeljko Dragić izradio 14 filmova, a Blažeković za Record 10. Aleksandar Marks je od 1968. do 1977. za F.G.O. snimio osam filmova. Već u prvim od njih javile su se značajke stila koji će poslije nekoliko godina obilježiti njegove filmove za Standard konfekciju. Filmom o automobilu marke Simca prihvaća on pop stil, maštovite i zaobljene forme, transformacije oblika, slobodno manipuliranje oblicima, pretvaranje realnog u fantastično i obratno. Dragićev film Gogoscope iz 1971. za Zannusi, također rađen pop stilom, pokazuje da su zahtjevi inozemnih naručitelja uvijek bili drukčije značajke filmova od onih rađenih za domaće naručitelje čije su koncepcije velikim dijelom diktirale i sadržajno i vizualno oblikovanje poruka.

Serie radene za Zvečevo i Saponiju iz 1967. godine primjer su onih reklamnih animiranih filmova koji su temeljeni na sadržaju priče, nevezanom s reklamiranim proizvodima ili njihovim svojstvenim kvalitetama. Stoga sve vizualne vrijednosti izviru iz oblikovanja takvog narativnog sadržaja tradicionalnim filmskim ili crtanim filmskim izrazom. Serie Martina Pintarića građene su na pričama od kojih se radnja serije za reklamiranje čokolade i vinjaka Zvečevo događa na Div-

ljem zapadu, pa i sami naslovi govore o situacijama i mjestima zbivanja: *Prerija*, *Saloon*, *Ispiranje zlata*, *Napad na vlak*, *Dvoboj*. Akcija koja nije usmjerena na iznošenje prednosti reklamiranog proizvoda — čije ime saznajemo na kraju kao rasplet priče! — svrha je samoj sebi. Proizvod koji se na završetku priče pojavljuje kao njezino razrješenje, obično kao ključ zagonetke, sredstvo pomirenja neprijatelja, izlaz iz komplicirane ili nerješive situacije itd. može biti bilo koji iz područja robe široke potrošnje. Autor je koncentriran na izbor priče, na akciju, na geg ili neki animacijski trik koji tu priču čini za gledatelja atraktivnom, a proizvod je pritom sporednog značenja.

Kao objašnjenje kadrova filma *Napad na vlak* u knjizi snimanja nalazi se ovaj tekst: *Veseli strojovođa. Što je to? Napad na vlak! (čovjek na pruzi) Treba dati signal da se makne! Napadač je uporan! Vlak stane. Svi van iz vlaka! Ruke u vis! Strojovođa mora izvršiti naređenje napadača. On odjuri i dojuri sa sandukom. Napadač uzima sanduk. Na zvižduk dojuri njegov konj... napadač nestaje. Strojovođa se trese od straha. Napadač juri... skače s konja... i uzima svoje blago! (Čokolada Zvečevo)*. Moguće je, dakle, predočiti cijeli tijek radnje na temelju ovog teksta a da se naša predodžba o zbivanju, kadrovima i likovima ne razlikuje mnogo od onih u samom filmu. Gužva u saloonu, s tipičnom western situacijom tučnjave, pucnjave i razbijanja saloona, završava kolektivnim izmirenjem uz bocu vinjaka Zvečevo na barskom šanku. Slično u filmu *Potjera u preriji*, borba na život i smrt, koja se vodi između crnog kaubojca i Meksikanca, završava nuđenjem čokolade Zvečevo za spas golog života. Radnja je uvijek akcijska, gotovo kao da je rađena na temelju *trailer*a (foršpana) — prednavaja za western-filmove koje ih obično prezentiraju s najakcijskim kadrovima. Ili su pak odabrani takvi kadrovi koji u akcijskim filmovima stvaraju napetost (*suspens*) i očekivanje sukoba, sraza, borbe, s tim da se umjesto trijumfa glavnog junaka pojavljuje reklamni proizvod. Trijumf, pobjeda, zasluge za rješenje situacije pripadaju reklamiranom predmetu kao trećem najvažnijem licu tih storijskih. Svaki film ima oko dvadesetak kadrova danih u trideset sekundi. Film *Dvoboj* pokazuje kako se u tom kratkom vremenu razvija konfliktna situacija — sukob dvaju revolveraša u saloonu, koji se približavaju jedan drugome spremni na potez pištolja. Bez riječi, samo nanizane slike govore o odnosima među likovima i o zbivanju. Trenutak se vide samo lica revolveraša, trenutak kretanje njihovih nogu, trenutak promatrači, sve naizmjenice dramatski ponavljano dok se napokon obojica ne pojave u totalu u trenutku kada trebaju zamaskirati jedan drugome glavu. Umjesto tučnjave, u kulminaciji sukoba, obojica dižu u zrak bocu reklamiranog vinjaka. Struktura filma vrlo je jasna i jednostavna, s odmjerenim ritmom i dinamikom na kakvu smo navikli u western-filmovima s takvim situacijama. Međutim upravo poznavanje izvora ideje, razvoja akcije i banalan kraj s porukom tipa: ovaj proizvod izglađuje situacije, rješava probleme, vrijedan je napora itd., umanjuju uvjerljivost poruke, a često je čak čine smiješnom. Filmovi započinju totalom pejzaža, zatim kamera zumira prema određenom detalju na horizontu i slika se pretapa pretvarajući taj detalj u prvi plan, pa on postaje uvod u situaciju buduće akcije. Naredna slika govori o

konfliktu što traje sve do kulminacije koja je obrat u korist reklamiranog proizvoda. Crtež je realističan s izrazitom težnjom ocrtavanju tipa i značaja u što kraćem roku, a u posljednjoj slici pojavljuje se fotografija reklamiranog proizvoda.

Reklamirani animirani film iz serije Yetti za tvornicu Saponija *Yetti u kući*, također Martina Pintarića, primjer je filma koji sadržajem nastoji ukazati na neke prednosti proizvoda. Happy end priča ne temelji se kao u ranijim primjerima, na općoj vrijednosti proizvoda, jer je proizvod određene tvrtke, nego na njegovoj posebnoj ili specifičnoj vrijednosti. Sreća domaćice u ovom filmu proizlazi iz proizvoda koji daje novu i sasvim malu pjenu, a ne odatle što je to prašak tvornice Saponija. Priča se razvija ovisno o zadanom predmetu, a ne neovisno o njemu kao u ranijem primjeru. Prvi kadar prikazuje kuću u totalu (prije je to bio pejzaž). Kamera zumira na detalj — fasadu kuće — i slika se pretapa u drugi kadar: enterijer s domaćicom koja pjenom čisti sobu. Pjena oko nje postaje sve veća, potpuno prekriva sliku. Treći kadar nas vraća u eksterijer s totalom kuće iz koje pjena izlazi kroz sve njezine otvore. U četvrtom kadru domaćica zapomaže uzdignutih ruku utapajući se u pjenu. U očaju domaćica prinosi čelu revolver koji iznenada zadrži Yetti pokazujući joj moto praška. U petom kadru žena, sada nasmiješena i u istom položaju kao u drugom kadru, sretna čisti stan s malo pjene. U šestom kadru Yetti dobiva poljubac, sretan uzima električnu gitaru i pjevajući *Ye Ye* klanja se gledateljima. Struktura razvoja radnje ovdje je ista kao i u ranijim primjerima. Mogli bismo reći da se razvija gotovo po zakonima klasične drame: prva slika određuje mjesto radnje, druga vodi u situaciju, treća razvija zaplet, četvrta je kulminacija, u petoj je kulminacija viđena s drugog aspekta, šesta označuje beznačajnost situacije, sedma i osma traženje izlaza, u devetoj se javlja *deus ex machina*, deseta pruža rješenja, jedanaesta, dvanaesta i trinaesta donose obrat i provjeru rješenja, četrnaesta — zahvalnost donositelju rješenja, petnaesta, šesnaesta, sedamnaesta i osamnaesta označuju zadovoljstvo ili trijumf donositelja rješenja.

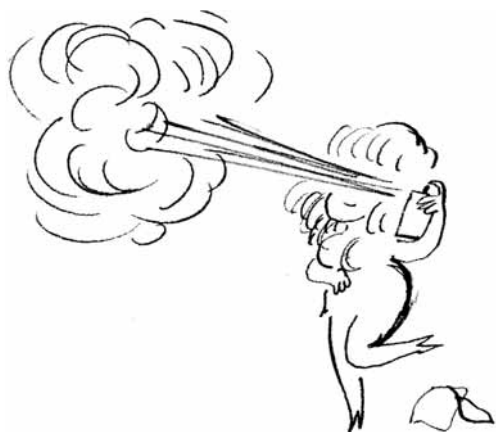
U reklamnom filmu za univerzalnu auto mast Specijal iz serije animiranih filmova za tvornicu INA Milan Blažeković podredio je cjelokupno zbivanje osnovnoj poruci — dobroj i sigurnoj vožnji zahvaljujući kvaliteti masti Specijal. Poruka se ne pojavljuje na kraju filma niti je odvojena od njegova sadržaja, nego je nenametljivo prisutna u cijeloj njegovoj duljini. Tom implicitnošću poruke u vizualnim zbivanjima film se razlikuje od prethodnog, *Yetti u kući*, gdje je poruka odviše nametljiva. U filmu pratimo kretanje jednog osobnog automobila kroz pejzaž, pod vodom, u magli, prašini, kiši, snijegu, blatu, po vrućini i hladnoći, sve dok na kraju vozač automobila ne pokaže ambalažu ulja Specijal. Kretanje likova, ritam, automobil i situacija u koju on dopijeva omogućuju dešifriranje poruke i prije nego što ona postane eksplicitna. Pažnja se koncentrira ne na sadržaj nego na proces kretanja vizualnih elemenata i na specifičnosti koje u njima donosi sam crtani film — na gegove i nerealne situacije koje su dopuštene jedino u mediju crtanog filma.

U filmu *UK 2*, istog autora, neprekidno kretanje likova u jednom smjeru i izmjena situacija u koje upadaju asociraju na povijest čovjekova korištenja prometnim sredstvima. Od primitivnog kotača do automobila dva lika mijenjaju prometna sredstva svakog trena kad se sudare s nekom preprekom. Konačna slika automobila i sigurna vožnja upozoravaju na UK 2 ulje za kočenje. Kao u prethodnom filmu, vremenska i terenska situacija čine osnovu radnje filma; u središtu su pažnje situacije koje ovise o kočenju vozila. Autoru nije bila glavna priča na razini sadržaja, nego zbivanja — proces koji se u jednom i drugom slučaju mogao protezati



Piricid (A. Marks, 1968.)

beskonačno. To zbivanje nosi u sebi tipične crtanofilmske situacije za glavne junake, situacije koje nisu preuzete iz igranog filma. Ni likovi nisu rađeni prema obrascima, nego su izmišljeni crtani junaci prikazani minimalnim brojem linija i reduciranom animacijom. Kretanje koje se pojavljuje kao vrijednost u iznošenju poruke upotrijebit će ovaj autor i u svojim animiranim naslovnim sekvencama.



Pireteks (Z. Grgić, 1968.)

Ilićev animirani film *Biljana Extra* iz 1968. godine tip je filma koji vrijednost reklamiranog proizvoda naglašava metodom pokušaja i pogrešaka jednog od likova u izboru sredstava za postizanje cilja. U prvom kadru prikazan je total kuće (uobičajeni redosljed), a zatim jedan od prozora na kojem plače ženski lik. Suze kaplju na ulicu, i jedan od prolaznika bezuspješno pokušava ženu umiriti udvaranjem sviranjem na gitari, poljupcima i cvijećem. Svi ti pokušaji završavaju pljuskom. Napokon se dosjetio: nestao je i vratio se s kutijom praška za pranje rublja Biljana Extra. Nagrada je — osvojena žena i zagrljaj. U završnoj slici sretna žena nasmiješeno pokazuje omot Biljane Extra. Uspoređivanje i ukazivanje na pogreške u izboru jedna je od osnovnih metoda isticanja vrijednosti određenog proizvoda, poznata na području i snimanog i animiranoga reklamnog filma, uglavnom vezanog uz smiješne situacije i gegove.

Drugi Ilićevi filmovi iz 1968. godine zasnovani su više na vizualnim efektima kretanja likova i dinamici zbivanja. Filmovi *Kraš Broadway* reklamiraju gume za žvakanje pa preuzimaju ritam i šarenilo svojstveno dječjem svijetu. U tim filmovima poruka je ponašanje samih likova. Tri stilizirana dječja lika, dva muška i jedan ženski, glavni su junaci reklama za Juke Box, Broadway i Ensemble: oni te gume žvaču, prave balone od njih, skaču po njihovoj ambalaži, rasprskavaju ih ili lete u njihovoj unutrašnjosti. Treći od tih filmova zasnovan je i na igri slova imena gume za žvakanje. Slova teksta Juke Box ponavljaju se horizontalno u pet redova, ali tako da svojim veličinama stvaraju u središtu ekrana krug koji počinje rotirati i u čije središte zatim uskaču glavni likovi. Ovi filmovi nastoje poruku prenijeti manje linearnom pričom s tendencijskim krajem, uvjeravanjem o vrijednosti robe, a više zbivanjima koja su često sama sebi svrhom. Kretanje likova zasnovano je na dječjem načinu kretanja, skakanja, uzdizanja, padanja, spuštanja, trčanja i vrtenja, za vrijeme kojega likovi vrište, žvaču i napuhavaju balone od guma za žvakanje.

Grgićev film *Šampion* reklamni je animirani film za voćni sok i nosi stilske značajke njegovih drugih filmova. Antropomorfizirani lav dresira psa u skakanju kroz obruč i u donošenju predmeta. Ali, umjesto bačenog pruta, pas donosi piramidalnu ambalažu Šampiona balansirajući s njom na nosu. U posljednjoj slici lav i pas slamčicama piju sok iz tetrapaka. Sadržaj je poznat iz viceva i poznate su njegove brojne varijacije u animiranom filmu. Iznenađenje na kojem se temelji ideja filma treba da bude manifestirano u situaciji donošenja reklamiranog soka a ne bačenog predmeta. Ovdje se zamjenjuju predmeti. Reklamirani preuzima mjesto očekivanoga koji u usporedbi postaje bezvrijedan.

Jogi nosač istog autora zasnovan je na demonstriranju kvalitete i specifičnosti proizvoda samom temom filma. Sve do kraja filma zadržan je kadar koji prikazuje ženski lik na prozoru s desne strane ekrana. U njegovoj lijevoj polovici s donje strane u kadar ulijeće muški lik čija odjeća pokazuje da je riječ o radniku. Izgovara »Dobar dan« i pada iz kadra, da bi se odmah isto tako pojavio potvrđujući time da odskakuje s nekog predmeta. Izgovara: »Upravo smo dopremili...« ali rečenicu završava tek u trećem skoku »...vaš jogi ma-

drac«. Dosad zbunjeni ženski lik poprima ozareni izraz lica, sklapa ruke, pogleda u dubinu za čovjekom s riječima »Bože, moj jogi je stigao« i s povikom huraaaa skače u dubinu. Posljednja slika pokazuje total zgrade, ženu u skoku, radnike koji su dopremili jogi na koji sada i žena skače. Odskakivanje žene na jogiju pretvara se u zaštitni znak jogi madraca koji nastavlja njezino kretanje kao na opruzi gore-dolje. U ovom filmu dobro je spojeno ritmizirano kretanje muškog lika nasuprot statičnog ženskog s idejom filma i osnovnom porukom — elastičnost madraca. Odnos dinamičnog i statičnog unutar slike stvara iščekivanje i rješenje zagonetke koja je temeljena na vrijednosti proizvoda. Kvaliteta i specifičnost proizvoda okosnica je priče, a ne izvanjski sadržaj.

Piricid Aleksandra Marksa iz 1968. godine, rađen za Ohis iz Skopja, tip je reklamnih poruka koje su zasnovane na instruktivnom u sadržaju poruke: kako treba nešto urediti — ne tako nego ovako. Film ukazuje na stradanje čovjeka koji ne poznaje sredstvo što donosi izlaz iz teške situacije.

Uz zujanje se iz dubine središta ekrana pojavljuje sve veća muha koja se naglo usmjeruje prema dolje na čelavu glavu čovjeka u naslonjaču. Čovjek se brani mahanjem i lupanjem, bježanjem lijevo i desno, spitiče se i pada. Glas off upućuje: »Tako nećete ništa postići...« Dok muha postaje sve veća približavajući se, ponovno glas off nastavlja: »...uzmite jednostavno Piricid Aerosol sredstva protiv svih insekata u kući«. U trenutku naleta na čovjeka muhu zapuhne raspršena tekućina spreja, ona raširi krila i pada. Situacija se dramatizira kretanjem muhe i bježanjem čovjeka amo-tamo. Cjelokupna vizualna senzacija kao i *suspens* temeljeni su na vodoravnom kretanju čovjeka a perspektivnom povećanju i okomitom strmogavljenju muhe. Dok se muha pojavljuje u kadru iz dubine, povećava i stvara dojam slobodnog kretanja, čovjek je zatvoren svojim dvodimenzionalnim kretanjem od lijevog do desnog ruba slike, naglašavajući tako nemogućnost bijega.

Godine 1968. počeo je Dovniković po narudžbi OZEHA iz Splita raditi seriju reklamnih animiranih filmova pod nazivom *Eva*, namijenjenu reklamiranju konzervi Eva, koja se nastavlja sve do 1972. godine. Snimljeno je oko 18 filmova od kojih neki nose brojčanu oznaku *Eva 1, 2*, itd., a drugi imaju naslove *Poklon, Kavez, Klopka, Nova Eva, Oktopod* itd. Za filmove je iskorištena poznata ideja iz filmova o Popaju i Olivi, samo umjesto špinata glavni akter morž Eva uzima konzerviranu sardinu kao izvor energije potrebne za svladavanje protivnika. Isto tako odnos između dvaju glavnih likova, morža i pingvina Skima, odnos je između osoba od kojih je jedna — pingvin — uvijek u opasnosti, a druga je — morž — spašava. Filmovi obiluju smicalicama poznatim iz filmova o Popaju ili Tomu i Jerryju, a i svrha im je pružiti tip zabave karakterističan za te filmove; reklamirani proizvod pojavljuje se kao sredstvo za stvaranje obrata radnje, ali inače nije okosnica sadržaja. Ti se reklamni filmovi udaljuju od tipova onih Zagrebačke škole, a po načinu prenošenja reklamne poruke, gdje proizvod nije od bitnog značenja za sadržaj, jednaki su seriji M. Pintarića rađenoj za Zvečevo. Takav je pristup karakterističan i za filmove Blažekovića i Vukotića rađene 1970. godine za Tvornicu duhana Niš, *Di-*



Kišobrani (M. Blažeković, 1969.)



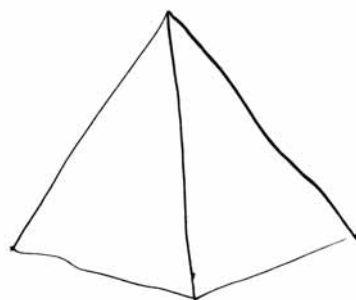
Šampion (Z. Grgić, 1968.)

jamant filter (5/10), *Morava filter*, *Niška filter Drina*, *Alfa filter*, *Drina filter*. Svaki od tih filmova počinje scenom u kojoj na vrhu brda među kaktusima kauboj i Indijanac dekom stvaraju dimne signale i oblaci dima dižu se prema nebu i formiraju oblik slova Udružena duvanska industrija (prema knjizi snimanja). Slijedi za svaki od filmova posebna priča zasnovana na međusobnim podvalama Indijanca i kauboja, tučnjavama i pucnjevima, a završavaju pomirbenim pušenjem reklamiranih cigareta. Za razliku od serije *Eva* gdje reklamirani proizvod daje moržu snagu i time mu omogućuje rješavanje situacije, u seriji za filter cigarete pomirenje između neprijatelja donosi zajedničko pušenje. Parafrazirana je i za osnovu sadržaja filma upotrijebljena legendarna indijanska lula mira.

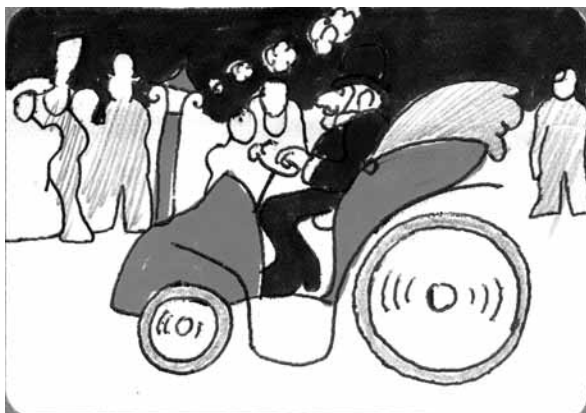
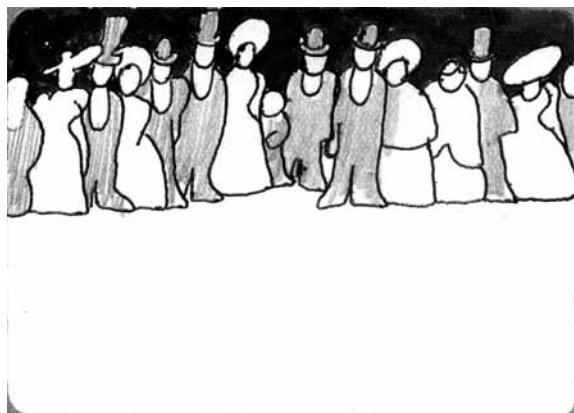
U filmu *Porodica Ina II.* iz 1969. godine Milan Blažeković pokazuje izrazitije težnje naglašavanju procesualnosti, pokretu, neprestanom gibanju likova, predmeta i detalja pozadine, izbjegavanju dužih sličica sa statičnim elementima. Bitan je pokret a ne razlaganje priče. Likovi Porodice INA kapljice su ulja koje u prvom kadru izvikuju: »Ja sam... ti si... on je« upirući prst jedna u drugu da bi nastavila tekst »...svaki motor njegujemo, čistimo i podmazujemo, ne bojimo se ljute zime, niti ljeta, ni prašine, mi smo porodica INE«, stvarajući tako slogan kojim se ilustrira kako kapljice čiste, podmazuju, lete kroz snježne, kišne, sunčane ili prašne prostore, uzdižući se, padajući ili lebedeći u kadru. Promicanje likova na dekorativnoj pozadini ili rasteriranom prikazu kiše i snijega stvara dinamičku optičku senzaciju popraćenu zvučnom pozadinom. Ovo tokovito, mnogodimenzionalno, antigravitacijsko kretanje naći će se i kod Blažekovićevih naslovnih animiranih sekvenca. Dokinuti su zakoni kretanja proizišli iz igranog i klasičnog crtanog filma; u funkciji poruke uspostavlja se sloboda po autorovim koncepcijama i zakonima koje sam odredi. Kretanje je ovdje još slobodnije nego u drugim nereklamnim animiranim filmovima Zagreb-filma, jer je moguć samostalniji život detalja, manipuliranje njima bez opasnosti za poruku. Naime, detalji se u većem broju slučajeva osamostaljuju i teže vizualnom spektaklu koji će biti mamac za vezanje gledateljeve pozornosti uz ekran.

U seriji reklamnih filmova za Asepsol i Kaladont — *Kišobran* (5/12), *Ormar i kaladont s fluorom* — realistički se detalji pretvaraju u apstraktne ili psihodelične vizualne situacije koje postaju glavni oslonci filma i sredstva jačeg vezanja gledateljeve pozornosti. Kod reklama za Asepsol *Kišobran* i *ormar* film razvija priču u kojoj čovjek pokušava bijeg pred infekcijom ili smradom. U oba slučaja pojavljuje se Asepsol čije se raspršivanje sprejem pretvara u valovite obojene pruge koje se koncentrično šire stvarajući titrav efekt. U filmu *Kaladont s fluorom* u svakom se kadru pretapaju pojedini predmeti ili lica u florealne psihodelične oblike s titravim izmjenama boja. Apstraktni i realistični detalji i cijele slike nisu odvojeni i prepleteni u dinamičnoj izmjeni slika, nego se pretaču iz jednog u drugi oblik pred našim očima. Time je život reklamnog crtanog filma, odnosno crtano-filmskog crteža u njemu, postao potpuno samostalan.

Dado iz 1971. godine nije zasnovan na priči nego je cijeli film naizmjenično ponavljanje imena Dado, lika dječaka



Šampion (Z. Grgić, 1968.)



Zanussi (A. Marks, 1969.)



Šampion (Z. Grgić, 1968.)

Dade s omota reklamirane čokolade, zaštitnog znaka tvornice Kandit, čokolade, likova djece s čokoladom u rukama, nagrada i eksplozija zvjezdica. Ime čokolade tripud se formira na ekranu. Prvi put se ponavljaju uvećani slogovi, najprije DA a zatim DO preko cijelog ekrana, nakon čega slijedi cijela riječ.

U drugom navratu riječ se formira nizanjem kružića u obliku slova, najprije vidljiva samo u detaljima a kasnije i cijela. Treći put slova se formiraju isto tako, ali uz sudjelovanje raznobojnih kvadratića, trokuta i točaka u kružićima. Film nastoji stvoriti šarenu optičku senzaciju privlačnu za dječje oko, a pri tome ponavljanju imena u nekoliko navrata metodom vizualnog sricanja slova navesti djecu da ga pamte. Pritom ne treba zaboraviti i zvučnu dimenziju: ponavljanje te riječi uz melodiju. Ovaj reklamni film nastoji djelovati cijelom strukturom privlačno, a poruka u obliku imena proizvoda, koja se u brojnim ranijim primjerima pojavljivala tek na kraju, ovdje je prisutna u cijeloj duljini filma, prenoseći pojam Dado iz jednog u drugi oblik (tekst, dječak, omot — omot, tekst, omot, tekst, dječak, omot). Nizanje kadrova bilo bi približno ovakvo: tekst, zvjezdica, dječak, zvjezdica, zaštitni znak tvornice, omot čokolade, cijeli tekst imena Dado, tekst u formiranju, djeca s omotima čokolade, djeca hvataju šarene oblike, tekst u formiranju, zvjezdica, auto, zvjezdica, bicikl, zvjezdica, motocikl, dječak Dado, omot, zaštitni znak tvornice Kandit. Takvo nizanje slika potpuno je drukčijeg značaja od onoga u primjeru *Napad na vlak* ili *Eva*: ondje je to bio značenjski vezan redoslijed slika, a ovdje nalazimo diskurzivan niz kadrova koji iako im se poremeti redoslijed zadržavaju jednako dinamično zbivanje, a poruka ostaje razumljiva.

U reklamnim animiranim filmovima rađenim za Standard konfekciju *Moda 1971.* i *Četiri godišnja doba* Aleksandra Marksa nalazimo pop stil i u tipu crteža i u specifičnom načinu pretvaranja jednih crtanih oblika u druge. Kako je smisao propagandne poruke reklamiranje modne odjeće, i kako je ta poruka namijenjena ponajprije mladima, suvremeni stil koji se s plakata raširio na druge vrste grafičkog oblikovanja i na crtani film (Heinz Edelmann i *Yellow Submarine*) nalazi ovdje svrsishodnu primjenu. Brze izmjene slika, deformacija oblika, neobične rezove i kadriranje, kutove snimanja odnosno viđenja, načine transformacije i pretapanja oblika u

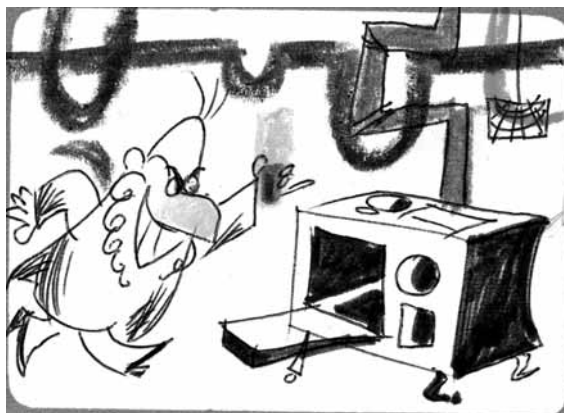
oblik i kretanje samih likova, karakteristični za pop stil, Aleksandar Marks podredio je isticanju modnih detalja na odjeći crtanih manekena. Primijenjene su i tipične manekenske poze iz modnih žurnala. Film ne pokazuje neku modnu novost ili komad upravo proizvedene odjeće, nego modu kao takvu koju prati taj proizvođač konfekcije. *Ukorak s modom* moto je filma *Moda 1971*. Stoga prvi kadar prikazuje iz donjeg rakursa viđen par koji hoda ukorak, s izrazito izduženim nogama koje su u prvom planu. Zumiranjem na noge naglašava se riječ ukorak, a zatim slijedi njihovo sve brže koračanje, praćeno neprestano iz istog kuta. To dinamično kretanje likova pretvara se brzim rezom u statične slike koje smještaju likove po dijagonali, ali tako da je u svakoj uzastopnoj slici upotrijebljen drugi, i to suprotan, položaj likova. Tako nakon gornjeg dijela tijela muškog lika, položenog dijagonalno od donjeg desnog kuta prema gornjem lijevom, slijedi ženski lik prikazan u punoj visini ali usmjeren od donjeg lijevog kuta prema gornjem desnom. Daljnju poziciju čini sjedeći ženski lik u vrlo naglašenoj cik-cak liniji, okrenut zdesna nalijevo, predimenzioniranih nogu, a u narednom kadru pojavljuje se gornji dio muškog lika okrenut slijeva nadesno, s predimenzioniranom rukom u prvom planu. Dalje su prikazana dva ženska lika u dijagonalama, ponavljajući u jednoj slici kompozicije manekena iz prijašnjih slika. Svi se manekeni napokon nađu na zajedničkoj slici simetrično raspoređeni oko vertikalne osi u pozi skupine s neke amaterske fotografije. Cijeli se taj ciklus ponavlja, ali sporije. Autor rješava grafički kadrove tako da oko neprestano prati linije na ekranu u statičkim kadrovima po dijagonali a u dinamičkim po vertikali. Dinamično kretanje nastavlja se kroz cijeli film.

Riječima ukorak hoda čovjek i moda započinje i Marksov drugi film za Standard konfekciju *Četiri godišnja doba*. Slično je naglašeno — u ovom filmu — koračanje tročlane obitelji: sve troje nagi ulaze u kadar s lijeve strane, jedno za drugim, u jednakim iskoračajima. Ovdje nema zumiranja, brzih rezova ili posebnih kutova snimanja. Sve se zbiva u jednom kadru u koji likovi ulaze i, nakon završenog procesa odijevanja, na desnoj strani izlaze. Zbivanje prati tekst ukorak hoda čovjek i moda. Svako vrijeme nosi probleme. Dobar standard mnogo znači. Jer brigu skida a lijepo oblači. Ne brinite više zbog snijega i kiše, jer čuva i štedi i svuda vas slijedi Standard konfekcija. Nagi likovi postupno stječu pojedine komade odjeće dok nisu potpuno odjeveni i spremni za izlazak na kišu. Odijevanje prate ritamski vrlo odmjereni, usklađeni i gotovo plesni pokreti likova koji unutar jednog kadra stvaraju dinamične, promjenljive međusobne kompozicijske odnose figura. Vizualna i zvučna komponenta usklađene su međusobno tako da čine cjelinu čije često prezentiranje ne izaziva dosadu.

Zaključak

U analizi primjera animiranoga reklamnog filma mogli smo uočiti nekoliko pristupa realizaciji reklamne poruke, o kojima su ovisile i njezine vizualne vrijednosti.

U nekim primjerima, uglavnom ranijim, reklamirani proizvod nije svojim svojstvima, zbog kojih se i reklamira, vezan uz vizualna zbivanja ili tijek priče. On se pojavljuje tek na



Forte (B. Ilić, 1970.)



Četiri godišnja doba (A. Marks, 1971.)

njezinu kraju kao čimbenik raspjeta radnje i iznenađenja. Radnja je narativna, uglavnom brza i akcijska s realističkim detaljima i karakterizacijom likova podređenom sadržaju filma.

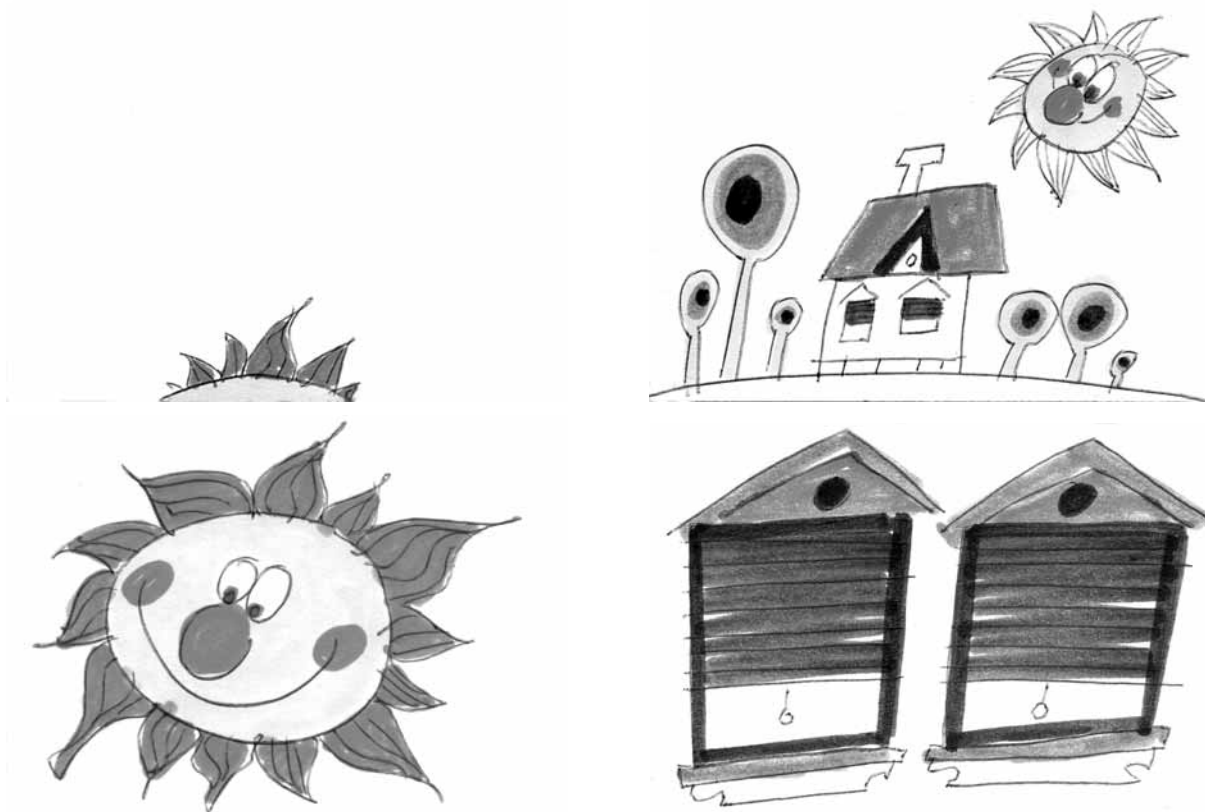
U drugom tipu filmova specifičnosti ili posebnosti proizvoda koji se reklamira čine sadržaj ili temu one su sadržane u strukturi filma određujući tijek i radnju. Poruka o vrijednosti proizvoda dobiva se metodom pokušaja i pogrešaka, ili ona postaje osnovom za stvaranje obrata radnje u kojoj dobro ili kvaliteta proizvoda pobjeđuje ili donosi spas. Radnja je u takvim slučajevima još narativna a crtež realistički.

Treći tip filmova uzima sve više procesualno kretanje vizualnih elemenata a sve manje priču i sam proizvod kao okosnicu interesa. Osobine reklamiranog predmeta izlika su za stvaranje filma koja nije vezana uz dramaturgiju klasične naracije nego uspostavlja strukturu podređenu potrebama ritamski odmjerenih neprestanih kretanja, vizualnih efekata i gegova, a u njima se detalji osamostaljuju i postaju osnovicom za stvaranje vizualnih senzacija koje su često svrha samosvojne optičke događajnosti. U nekoliko sekundi ekranom proleti dinamički niz sličica s vizualnim zbivanjima i fragmentiranih zbivanja raspršenim u njegovu prostoru u svim pravcima, stvarajući često apstraktnu optičku senzaciju koja je atraktivna po vlastitim vizualnim kvalitetama a ne zbog iznošenja realističkih i narativnih sadržaja vezanih uz reklamirani proizvod. Pojedinačni primjeri prate tijekove na području suvremenog grafičkog dizajna, posebno pop-arta i psihodeličke umjetnosti, kojima se u reklamni film unosi sposobnost likova i predmeta da se transformiraju jedni u druge, i vizualne senzacije zasnovane na vibracijama i treptanju oblika i boja. Ritmom, vizualnim gegovima, vizualnim senzacijama i sublimiranim porukama poput vizualnog grafičkog stenopisa animirani reklamni film najdinamičniji je oblik grafički realiziranih informacija. Pretapanje, ponavljanje, superponiranje slika, nelinearan i nesekvencijalan redoslijed informacija a posebno kontrahiranost poruka, pokazali su se posebno prihvatljivima za djecu te će utjecati na naslovne animirane sekvenje dječjih TV-emisija, čime postaju osnovicom razvoja perceptivnih sposobnosti gledatelja.

Post festum (2000.)

Produkcija Zagreb-filma, uključujući crtani reklamni film, toliko je velika i po svojstvima posebna da bi zaslužila svoj muzej, koji bi, da postoji, bio važan segment likovne kulture Hrvatske i njezine povijesti. Nažalost, već u vrijeme početka mojeg praćenja reklama, dakle 1971. godine, većina dokumentacije o njima nije postojala kao što su nestali crteži, folije i filmovi a štoviše ni popisi filmova nisu bili kompletni. Ne postoje kopije reklamnih filmova rađenih za inozemne tvrtke od kojih su neki dobili međunarodna priznanja. Animirani crtani reklamni filmovi Zagreb-filma nisu samo značajni po načinu izrade nego i po likovnim vrijednostima vremena u kojima su nastajali unutar opisanih deset godina.

Razvoj crtanog filma u Zagrebu inače ima dulju povijest i seže još u 1922. godinu i sastavni je dio niza avangardnih pokreta u Hrvatskoj dvadesetih i tridesetih godina. Spome-



Pčelica i škola (M. Blažeković, 1971.)

nimo samo konstruktivističke PAFAME Josipa Seissela od kojih je jedna iz 1922. prva apstraktna slika u ovom dijelu Europe. Iste godine Sergije Tagatz izrađuje prve reklamne crtane filmove u nas. Od nekoliko njegovih filmova zapamćeni su *Admiral laštalo* i *Alda čaj*. Godine 1928. i 1929. nastaje niz zdravstveno-propagandnih filmova Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar. Zvonko Maar radi *Maar ton-film-ske reklame* od 1931. do 1936., a treba zabilježiti i pokušaje Viktora Rybaka, Oktavijana Miletića i Kamila Tompe. Kao što se apstraktna umjetnost obnavlja 1951. godine, dakle poslije Drugoga svjetskog rata, slikama i grafičkim dizajnom knjiga i statičnih reklama umjetnika grupe Exat 51 tako se ponovno javljaju ideje o animiranom reklamnom filmu. Prve statične reklame koje su nastajale imaju veze i s exatovskom estetikom koju odlikuje konstruktivistička jednostavnost prikaza i gotovo apstraktni vizualni izraz. Estetika i ideje Exata 51 bitno su obilježile izgled produkt-dizajna, grafičkog dizajna knjiga i časopisa te ambalaže pedesetih godina. Karakteristični su novi pristupi dizajnu knjiga Ivana Picelja i Aleksandra Srneca. Konstruktivistička jednostavnost očituje

se i na reklamama, opremi knjiga i ambalaži Milana Vulpea. Veza Exata i crtanog filma najzornija je u *Oskarom* nagrađenom Vukotićevu *Surogatu* u kojem glavni lik, kao i ambijent u kojima se kreće, ima identične vizualne kvalitete kao i geometrijski oblici na slikama Aleksandra Srneca *Kompozicija U-P-1* iz 1951. i *Crtež 8* iz 1953. godine. Štoviše, dva člana grupe Exat bavila su se animiranim filmovima: slikar Vladimir Kristl načinio je filmove *Šagrenska koža*, 1960. i *Don Kihot* 1961., a Aleksandar Srnec 1960. godine knjigu snimanja za nikada ostvareni apstraktni film o crvenom kvadratu nazvanom »= neizmjerno«.

Filmovi Zagreb-filma, uključujući i produkciju animiranog crtanog reklamnog filma, dijelom su zlatnog doba hrvatske kulture šezdesetih godina i početka sedamdesetih u vrijeme kada je organiziranjem međunarodnih izložbi *Novih tendencija* i Muzičkog bijenala (festivala nove glazbe), IFSKA (Internacionalnog festivala studentskih kazališta), GEFFA (festivala eksperimentalnog filma), Zagreb postao međunarodni kulturni centar.

Popis animiranih reklamnih filmova Zagreb filma po autorima 1967.-1977.

Mladen Blažeković

1967.

Antinkot / Record film, Atena

Jogi / Meblo, Nova Gorica

Hipenol / INA, Zagreb

UK-2 / INA, Zagreb

Univerzal mast / INA, Zagreb

Delta Hd-1 / INA, Zagreb

Delta Hd-2 / INA, Zagreb

Delta Hd-3 / INA, Zagreb

Delta Hd-6 / INA, Zagreb

Vero / Record film, Atena

El Vox / Record film, Atena

Astor / Record film, Atena

Aura / Record film, Atena

U pravo vrijeme / INA, Zagreb

Zimske nezgode / INA, Zagreb

Nestašni mraz / INA, Zagreb

Elco Boyler / Record film, Atena

1968.

Porodica Extra / INA, Zagreb

Extra čistač / INA, Zagreb

Superman / INA, Zagreb

Delta balerina / INA, Zagreb

Godišnji odmor / Pliva, Zagreb

Pravi vojnik / INA, Zagreb

Dvorane / Pliva, Zagreb

Neman / Pliva, Zagreb

Avis / Record film, Atena

Zimska peč / INA, Zagreb

Put oko svijeta / INA, Zagreb

Parkiranje / Beko, Beograd

Vikend / Beko, Beograd

Uzbudljivo putovanje / INA, Zagreb

Neposlušni auto / INA, Zagreb

Turist / Record film, Atena

Tri bajke / Record film, Atena

1969.

Kišobran / Pliva, Zagreb

Infekcija / Pliva, Zagreb *Ormar* / Pliva, Zagreb

Tramvaj / ?

Šupa / ?

Forte / Record film, Atena

Pilići / Pliva, Zagreb

Nestrpljiva koka / Pliva, Zagreb

Opasnost / Pliva, Zagreb

Proždrljivac / Pliva, Zagreb

Hotel / Pliva, Zagreb

Đem / Pliva, Zagreb

Dobri duh / Pliva, Zagreb

Kapljica / INA, Zagreb

Novogodišnja čestitka / INA, Zagreb

Porodica INA 1 / INA, Zagreb

1970.

Esso / F.G.O., Amsterdam/Paris

Porodica INA 2 / INA, Zagreb

Kaladont s fluorom / Saponija, Osijek

Ekokron / Pliva, Zagreb

Sreća u kokošnjavu / Pliva, Zagreb

Blizanci / Pliva, Zagreb

Bolje spriječiti / Saponija, Osijek

Jolly / F.G.O., Amsterdam/Paris

Pepermint / Pliva, Zagreb

Dijamant filter / TD Niš

Morava filter / TD Niš

Brojalica / Agrokoka, Koprivnica

Arenko i lav / Mirna, Rovinj

Arenko i div / Mirna, Rovinj

Udarac po palcu / Pliva, Zagreb

Ružno pače / Pliva, Zagreb

Dva prašćica / Pliva, Zagreb

Kakav otac takav sin / Pliva, Zagreb

Izgubljeno dijete / Pliva, Zagreb

Niška filter Drina / TD Niš

Beograd filter / TD Niš

Alfa filter / TD Niš

Drina filter / TD Niš

Div / TD Niš

Oskar kaladont s fluorom / Saponija, Osijek

Novogodišnji sajam / Kraš, Zagreb

Manari / ?

Arenko konzerva / Mirna, Rovinj

1971.

Dado / Kandit, Osijek

Pčelica / K.B.Z., Zagreb

Familija / Die Elementar, Beč

Auto / Die Elementar, Beč

Jama / Die Elementar, Beč

1972.

Pčelica i škola / K.B.Z., Zagreb

Slatka igra / Podravka, Koprivnica

Pčelica / K.B.Z., Zagreb

Arenko i kit / Mirna, Rovinj

Pilov / F.G.O., Amsterdam/Paris

1973.

/ F.G.O. Amsterdam/Paris

1974.

Buba Mare (6 spotova) / Ljubljanska banka

1975.

Buba Mare / Ljubljanska banka

1976.

Nara / Badel, Zagreb

Nara-Inka / Badel, Zagreb

1977.

Din-don / Puris, Pazin

Nara Land / Badel, Zagreb

Pink Panther / Vjesnik, Zagreb

Grape / Badel, Zagreb

Vladimir Delač

1976.

Bib bomboni / Kandit, Osijek

Borivoj Dovniković

1967.

Badd / Merima, Kruševac

Nila / Saponija, Osijek

1968.

Snažno jaje / Agrokoka

Čuvanje jaja / Agrokoka

Šaran / Agrokoka

Naliv-pera / TOZ, Zagreb

Kemijske olovke / TOZ, Zagreb

Elektra / Record film, Atena

Kuća od kutija / Merima, Kruševac

Eva 2 / OZH Split

Eva 3 / OZH Split

Eva 4 / OZH Split

Eva 5 / OZH Split

Fax helizim / Saponija, Osijek

Poklon Eva 6 / OZH Split

1969.

WD 40 / INA, Zagreb

Klopka Eva 7 / OZH Split

Klopka Eva 9 / OZH Split

Eva 10 košnica / OZH Split

Eva 11 kavez / OZH Split

EPF magazin / Zagreb-film

Varijete / ?

Nogomet / Agrokoka

Eva 13 litica / OZH Split

1970.

Snješko Eva 14 / OZH Split

Skim Eva / OZH Split

Novogodišnji sajam / ZV, Zagreb

1971.

Bridgevi za EPF 789 / ?

Tvornica papira Rijeka / Tvornica papira Rijeka

Nova Eva / OZH Split

1972.

Oktopod i tempirana bomba / OZH Split

U pomoć / Unija, Zagreb

Novogodišnja čestitka / RTB, Beograd

1973.

Od srca srcu / Podravka, Koprivnica

Eva 22, 23 / Mirna, Rovinj

1974.

Eva 24 / OZH Split

Vlado Đurak

1968.

Kratki spoj / Elka, Zagreb

1969.

Kasica / Pliva, Zagreb

Toreador / Pliva, Zagreb

Borba pijetlova / Pliva, Zagreb

Garancija / OZ, Zagreb

Nedjeljko Dragić

1967.

Ugljen / F.G.O., Amsterdam/Paris

Obodin / Obodin, Cetinje

Škola / Borovo, Borovo

Ugljen / F.G.O. Amsterdam/Paris

1968.

Maggi / F.G.O., Amsterdam/Paris

Choco Brix / F.G.O., Amsterdam/Paris

Fasadex / Chromos, Zagreb

Visoki sjaj / Chromos, Zagreb

Disperol / Chromos, Zagreb

Noge / Borovo, Borovo

Pjenušavi Bin / Osječanka, Osijek

Trka / Borovo, Borovo

1969.

Znaš znam (špica RTZ) / RTZ, Zagreb

Ljubavnik / F.G.O., Amsterdam/Paris

Kutije / F.G.O., Amsterdam/Paris

Film / F.G.O., Amsterdam/Paris

Bledine / F.G.O., Amsterdam/Paris

1970.

Lahor spray / Saponija, Osijek

Leut / Saponija, Osijek

Toilet spray 3 / Saponija, Osijek

San domaće / Chromos, Zagreb

Rendez-vous u Tokiju / Saponija, Osijek

Uzaludan trud / Pliva, Zagreb

Tragedija u ormaru / Pliva, Zagreb

Neuništivi napasnik / Pliva, Zagreb

Spašeni izlet / Pliva, Zagreb

Ygrella / Saponija, Osijek

1971.

Energoinvest / Energoinvest, Sarajevo

Gogoscope 3 / ?

Gogoscope 3a / ?

Bros / F.G.O., Amsterdam/Paris

Električna kuharica / F.G.O., Amsterdam/Paris

1972.

Code lesson / F.G.O., Amsterdam/Paris

The Yellow Pages / F.G.O., Amsterdam/Paris

1973.

Chocofaces / F.G.O., Amsterdam/Paris

Uniska parketi / Uniska

Slovenijales (bridgevi) / Slovenijales, Ljubljana

1974.

Noisica / F.G.O., Paris

Filmski festival Pula (špica) / Filmski festival, Pula

Flager

1977.

Goga i Dado / Kandit, Osijek

Zlatko Grgić

1960.

Argo / Podravka, Koprivnica

1968.

Šampion / Konzerva exp. Skoplje

Meblo nosač (Jogi nosač) / Meblo, Nova Gorica

Pireteks / Radonja, Sisak

1969.

Dvboj (Pireteks) / Radonja, Sisak

1973.

Carad / F.G.O., Paris

1974.

Micheline / F.G.O., Paris

1975.

Bonduelle / F.G.O., Paris

1976.

Dancing Birds / F.G.O., Paris

Vladimir Hrs

1975.

Selo / F.G.O., Paris

Pipo / F.G.O., Paris

Puree / F.G.O., Paris

Branko Ilić

1967.

Tretan / Record film, Atena

Parada / Record film, Atena

1968.

Konferencija / Record film, Atena

Šrednjak / Record film, Atena

Biljana Extra / Ohis, Skopje

Saobraćajac / Borovo, Borovo

Operacija / Record film, Atena

Broadway / Kraš, Zagreb

Tigratin tinta / TOZ, Zagreb

Trka / Zvečevo, Zvečevo

Auto nezgode / OZ, Zagreb

Kolektivna nezgoda / OZ, Zagreb

Volim te / Zvečevo, Zvečevo

Autobus / Saponija, Osijek

Utakmica / Record film, Atena

1969.

Goran / Celex, Banja Luka

Poljubac / Tutun, Prilep

Pips / Krka, Novo Mesto

Amor / Tutun, Prilep

Amaro 18 / Badel, Zagreb

Maja / Pliva, Zagreb

Torta / Pliva, Zagreb

Claril / Record film, Atena

1970.

Dobar dan Jugoslaviji / RTZ, Zagreb

Smib / SMIB

Frotee / F.G.O. Amsterdam/Paris

Suzi / F.G.O., Amsterdam/Paris

Arenko glasnik / Mirna, Rovinj

Sretno dijete / Pliva, Zagreb

Vladimir Jutriša

1968.

Jogi / Meblo, Nova Gorica

1969.

Sim 4 / ?

1971.

ABC (mr Mum) / ?

1975.

Noilly / F.G.O., Amsterdam/Paris

Boris Kolar

1968.

Guma za žvakanje / Kraš, Zagreb

1969.

Teta Vegeta / Podravka, Koprivnica

1970.

Jogurt / PKB, Beograd

1972.

Spotovi Baltazar / Windrose

1976.

Guma za žvakanje / Kraš, Zagreb

1977.

Goldi / Kraš, Zagreb

Litrić

1967.

Recept / Borovo, Borovo

Tragovi po snijegu / Borovo, Borovo

1968.

Galofak 20 / Galenika, Zemun

Lutka u kolicima Kli Kli / Zvečevo, Zvečevo

Put u školu / OZ, Zagreb

David / Zvečevo, Zvečevo

1969.

Eva 8 / OZH, Split

Zvonimir Lončarić — Dragutin Vunak

1970.

Mliječna čokolada / Kandit, Osijek

Aleksandar Marks

1968.

Piricid / Ohis, Skopje

Škola / Borovo, Borovo

1969.

Pitrell / Neva, Zagreb

Maya / Record film, Atena

Zanussi / F.G.O., Amsterdam/Paris

Kiwi crem / F.G.O., Amsterdam/Paris

Kiwi polish / F.G.O., Amsterdam/Paris

1970.

Kaukor / Saponija, Osijek

Jankić / Sljeme, Zagreb

Iglo — smrznuto povrće / ?

1971.

Regime / F.G.O., Amsterdam/Paris

Zanussi televizori / F.G.O., Amsterdam/Paris

Moda 1971. / Standard konfekcija, Zagreb

Jolly na ribi / ?

Nara na plaži / ?

4 godišnja doba / Standard konfekcija, Zagreb

1972.

Juriš na standard / Standard konfekcija, Zagreb

1973.

Zima / Standard konfekcija, Zagreb

1975.

Nova Jogurt / F.G.O., Paris

1976.

Usta / F.G.O., Paris

1977.

Bergsol / Univas Brissel

Lewis / Univas Brissel

Jarac / Lipički studenac

Treets / F.G.O., Paris

Turido Pauš

1968.

Luksuzni restoran / Record film, Atena

3 spota Vusko / RTZ, Zagreb

1969.

Jutarnja gimnastika / Kraš, Zagreb

Zlatko Pavlinić

1968.

Groblje / Radonja, Sisak
Ležaljka / Radonja, Sisak
Frizon / Radonja, Sisak
Eska / Radonja, Sisak
Akvamin / Radonja, Sisak
Akvavit / Radonja, Sisak
Ne toliko / Pliva, Zagreb
Ratnik / Pliva, Zagreb
Snovi / Kandit, Osijek
Dado / Kandit, Osijek
Rakete / Kandit, Osijek
Gala ručak / Jugoriba, Split
Biotex / ? Beč
Krava / PKB, Beograd
Izlet / PKB, Beograd

1969.

Mjesečar / Meblo, Nova Gorica
Cigarete nekad i sad / Tutun, Prilep
Govornik / Meblo, Nova Gorica
Fantazija / Nova Gorica
KBZ / KBZ, Zagreb

1972.

Billerbeck pokrivač / Zlatorog, Maribor
Šarulja / PKB, Beograd
Porus Pen / ?

1973.

Diolen / Glantz Stoff

1975.

Arenko / Mirna, Rovinj
Arenko / Mirna, Rovinj

1977.

Boby Flips / Sloboda, Osijek
Connection / F.G.O., Paris

Neven Petričić

1969.

Dobra želja / Galenika, Zemun
Bijeg / Galenika, Zemun
Biokrin / Galenika, Zemun

1972.

Sretan pad / Galenika, Zemun

Martin Pintarić

1967.

Poštanska kočija / Zvečevo, Zvečevo
Ispirač zlata / Zvečevo, Zvečevo
Dvoboj / Zvečevo, Zvečevo
Yetti u kući / Saponija, Osijek
Yetti pleše / Saponija, Osijek
Nestanak Bobyja / Saponija, Osijek
Yetti prijatelji / Saponija, Osijek
Yetti skače / Saponija, Osijek
Pjena u kući / Saponija, Osijek
Gužva u Saloonu / Zvečevo, Zvečevo
Bijeg u Mexico / Zvečevo, Zvečevo
Napad na vlak / Zvečevo, Zvečevo
Potjera u preriji / Zvečevo, Zvečevo
Napad na banku / Zvečevo, Zvečevo

1968.

Graetz / Record film, Atena
Čitanje novina / Elka, Zagreb
Instalacije u kući / Elka, Zagreb
Lansiranje / Zagrebačka pivovara, Zagreb
Špica LGFC / RTF, Paris

Vjekoslav Radilović

1970.

Don Kihot 1 / ?

1971.

Don Kihot 2 / ?
Don Kihot 3 / ?
Kon Kihot 4 / ?
Don Kihot 5 / ?
Mobil, chair i aeroplan / Cinefox, Beč

1972.

Mlijeko u prahu / Pushing, Beč
Nuvan / Zlatorog, Maribor
Marvan / Vanypeco Throst, Bruxelles

1973.

Zanussi / F.G.O., Amsterdam
Eversun / F.G.O., Amsterdam

1975.

Bridgevi / TIGAR tvornica gume
Foire de Paris / F.G.O., Amsterdam
Kiki / Kraš, Zagreb

Bronhi / Kraš, Zagreb *505 sa crtom* / Kraš, Zagreb
Labud / Olt, Osijek
Crni bik / Olt, Osijek
Eskim / Olt, Osijek

1976.

Lipički studenac / RTZ, Zagreb
Zlatna nit / RTZ, Zagreb

1977.

Novi razred / Borovo, Borovo
Briga za djecu / Borovo, Borovo

Pavao Štalter

1969.

Dash / F.G.O., Amsterdam/Paris

1970.

National Netherlande / F.G.O., Amsterdam/Paris

Uzelac

1969.

Štednja II. / KBZ, Zagreb

1970.

BEKO (špica) / BEKO, Beograd

Dušan Vukotić

1968.

Geomicin / Pliva, Zagreb

1970.

Balonko i Balonka / Kraš, Zagreb
Saobraćaj 96 / ?

1972.

Fest 72 / Fest, Beograd

1975.

Tragična pogreška / Kanadska TV

Ante Zaninović

Baltazar, bridgevi 60 kom. / Windrose
Baltazar u saobraćaju / Windrose

1976.

Filo pur / F.G.O., Paris

Animirane špice rađene za RTZ

1968.

Zlatni pogodak / Zlatko Bourek
Smjerom putokaza / Zvonimir Lončarić
Kronika / Milan Blažeković
Skrivena kamera / Aleksandar Marks
Sto prekršaj / Borivoj Dovniković

1969.

Znaš — znam / Nedjeljko Dragić; Borivoj Dovniković
Stop / Zlatko Pavlinić
Mala pričaoica / Milan Blažeković
Malo ja malo ti / Nedjeljko Dragić

1970.

Malo ja malo ti / Milan Blažeković
Jugoslavijo dobar dan / Branko Ilić
Mejaši / Vladimir Jutriša

1971.

Sve od sebe / Milan Blažeković
Film teatar itd. / Milan Blažeković

1972.

Kviz / Milan Blažeković
Špica RTZ / Dušan Vukotić; Ribarević

Večeras / Dušan Vukotić; Ribarević
Uskoro / Dušan Vukotić; Ribarević
Bistrooki / Milan Blažeković
Špica color / Dušan Vukotić
Novogodišnja čestitka RTB / Borivoj Dovniković

1973.

3-2-1 ali vrijedan / Milan Blažeković
Spretno sretno / Milan Blažeković
Jugoslavijo dobar dan / Branko Ilić

1974.

Sve ili ništa / Zlatko Pavlinić
Bistrooki / Milan Blažeković

1977.

Pješčani sat (nasl. sekv. kviza) / Nedjeljko Dragić

Neidentificirani reklamni filmovi

1967.

Bosonogi / Borovo, Borovo
Idila / Borovo, Borovo
Tragovi / Borovo, Borovo
Turnir / Segestica, Sisak
David-kompleks / Zvečevo, Zvečevo

David-riječ / Zvečevo, Zvečevo
David Namjena / Zvečevo, Zvečevo
Kreker / Koestlin
Kreker kobasica / Koestlin
Dilos / Record film, Atena
Nestle / Record film, Atena
Djed Mraz / Mladost, Zagreb

1968.

Pallas špica / ?

1969.

Gas Union / F.G.O., Amsterdam/Paris
Leut cigarete / Tutun, Prilep
Havas / F.G.O., Amsterdam/Paris

1973.

Tuclair / ?

Reklamni spotovi ra- đeni za RTZ

3 spota Visko / 1968. — Turido Pauš
EPP animirane špice / 1971. — Nedjeljko Dragić; Mi-
lan Blažeković
PROPAGANDNI INTERMECO TVB / — Aleksandar
Marks

Lev Manovich

Što je digitalni film?

Film, umjetnost indeksa'

Do sada, većina se rasprava o kinematografiji u digitalnom dobu bavila mogućnostima interaktivnog pripovijedanja. Nije teško razumjeti i zašto: budući da većina gledatelja i kritičara izjednačuje film s pripovijedanjem, digitalni medij se shvaća kao nešto što će omogućiti filmu da kazuje svoje priče na nov način. Ma koliko uzbudljive mogu biti zamisli o sudjelovanju gledatelja u priči, biranju različitih putova kroz narativni prostor i interakciji s likovima, one se ipak odnose na samo jedan vid filma koji nije ni isključivo filmski, niti je, kao što će mnogi tvrditi, njegovo najvažnije svojstvo: na pripovijedanje.

Izazov koji digitalni medij postavlja filmu proteže se daleko izvan pitanja pripovijedanja. Digitalni medij redefinira sam identitet filma. Na simpoziju koji je u proljeće 1996. održan u Hollywoodu, jedan od sudionika provokativno je nazvao holivudske filmove »plitkima«, glumce »organskima« i »pahuljastima«.² Kao što ti izrazi pomno sugeriraju, značajke što obično definiraju film postale su tek standardne mogućnosti, među mnogim drugim raspoloživim. Kada se može »učiti« u virtualni trodimenzionalni prostor, vidjeti ravnu sliku projiciranu na ekranu više nije jedina opcija. Kada se, uz dovoljno vremena i novca, gotovo sve može simulirati u računalu, za film je fizička stvarnost tek jedna od mogućnosti.

Ta »kriza« identiteta filma također utječe na termine i kategorije koje se koriste u teoretiziranju o filmskoj prošlosti. Francuski teoretičar filma Christian Metz napisao je u 70-ima: »Većina filmova koji se danas snimaju, bili oni dobri ili loši, originalni ili ne, »komercijalni« ili ne, imaju zajedničku crtu da pričaju priču; utoliko svi oni pripadaju jednom te istom žanru, koji je zapravo svojevrsni »super-žanr« (»nadžanr«).³ Identificirajući fikcionalne filmove kao »super-žanr« kinematografije dvadesetog stoljeća, Metz je propustio spomenuti drugu značajku toga žanra jer je ona u to doba bila odveć očita: fikcionalni filmovi su filmovi sa *živom radnjom*, odnosno, uglavnom se sastoje od neizmijenjenih fotografskih zapisa stvarnih zbivanja što se događaju u stvarnom fizičkom prostoru. Danas, u doba kompjutorske simulacije i digitalnog sklapanja, pozivanje na tu osobinu postaje presudno u određivanju specifičnosti filma dvadesetoga stoljeća. Iz perspektive budućeg povjesničara vizualne kulture, razlike između klasičnog holivudskog filma, europskog umjetničkog filma i avangardnih filmova (izuzevši apstraktne) mogu se doimati manje važnima od te opće značajke: da se

one temelje na bilježenju stvarnosti pomoću objektiva. Predmet je ovog eseja učinak takozvane digitalne revolucije na film koji je svojim »super-žanrom« definiran kao fikcionalni film sa živom radnjom.⁴

U tijeku kinematografske povijesti razvijen je cijeli repertoar tehnika (rasvjeta, scenografija, upotreba različitih filmskih materijala i objektiva, itd.) kako bi se modificirao temeljni zapis dobiven pomoću filmske aparature. Pa ipak, čak i iza najstiliziranih filmskih slika možemo razabrati nezgrapnost, sterilnost i banalnost prvih fotografija devetnaestoga stoljeća. Ma kako složene bile njegove stilske inovacije, film je pronašao svoj temelj u tim pohranama stvarnosti, u tim uzorcima dobivenima pomoću metodičnog i prozaičnog procesa. Film je nastao iz istog onog poriva koji je stvorio naturalizam, sudsku stenografiju i muzeje voštanih figura. Film je umjetnost indeksa; to je pokušaj da se umjetnost stvori iz otiska stopala.

Čak je i Andrej Tarkovski, filmski slikar *par excellence*, smatrao da identitet filma leži u njegovoj sposobnosti bilježenja stvarnosti. Jednom, u tijeku javne rasprave što je negdje u sedamdesetima održana u Moskvi, upitali su ga zanima li ga snimanje apstraktnih filmova. Odgovorio je da takvo što ne može postojati. Najosnovniji je postupak filma otvoriti blendu i pustiti da se film vrti, snimati sve što se događa ispred objektiva. Za Tarkovskog, dakle, apstraktnog filma ne može biti.

No što se događa s indeksnim identitetom filma ako je sada moguće stvoriti fotorealistične prizore u potpunosti na računalu uporabom 3-D kopjutorske animacije; modificirati pojedine kadrove ili cijele scene pomoću digitalnih programa za slikanje; rezati, savijati, rastezati i ušivati digitalizirane filmske slike u nešto što je savršeno fotografski vjerodostojno, premda nikada zapravo nije snimljeno na filmsku vrpцу?

Ovaj esej govorit će o značenju tih promjena u procesu stvaranja filma iz motrišta šire kulturne povijesti pokretne slike. Sagledana u tom kontekstu, manualna je tvorba slika u digitalnom filmu povratak na predkinematografske prakse devetnaestog stoljeća, kada su se slike ručno oslikavale i animirale. Na prijelazu u dvadeseto stoljeće, film je te manualne tehnike ustupio animaciji i definirao se kao medij snimanja. S ulaskom filma u digitalno doba, te tehnike opet postaju uobičajene u procesu stvaranja filma. Uslijed toga, film se više ne može jasno odijeliti od animacije. On više nije indeksna medijska tehnologija, nego, prije, podvrsta slikarstva.

Ova rasprava razvijati će se u tri faze. Najprije ću pratiti povijesnu putanju tehnika za stvaranje pokretnih slika u devetnaestom stoljeću do dvadesetostoljetnog filma i animacije. Potom ću doći do definicije digitalnog filma izdvajanjem općih značajki i interface metafora raznih vrsta kompjutorskih softwera i hardwarea koji danas trenutno nadomještaju tradicionalnu filmsku tehnologiju. Skupno uzevši, te značajke i metafore ukazuju na osebujnu logiku digitalne pokretne slike. Ta logika podređuje fotografiju i film slikarstvu i grafici, razarajući identitet filma kao medijske umjetnosti. Naposljetku ću pretražiti različite proizvodne okvire koji se već služe digitalnim pokretnim slikama — holivudske filmove, glazbene videospotove, umjetnička djela i igre na CD-ROM-ovima — kako bih vidio da li i kako se ta logika počinje jasno očitovati.

Kratka arheologija pokretnih slika

Kao što svjedoče njegovi prvobitni nazivi (kinetoskop, kinematograf, pokretne slike), film se od svojega postanka shvaćao kao umjetnost pokreta, umjetnost koja je konačno uspjela stvoriti uvjerljivu iluziju dinamične stvarnosti. Ako filmu pristupimo na taj način (a ne kao umjetnosti audio-vizualnog pripovijedanja, ili umjetnosti projicirane slike, ili umjetnosti kolektivnog gledanja, itd.), možemo vidjeti da on istiskuje prijašnje tehnike za stvaranje i pokazivanje pokretnih slika.

Te ranije tehnike dijelile su mnoge zajedničke osobine. Kao prvo, sve su se temeljile na ručno oslikanim ili nacrtanim slikama. Dijapozitivi iz laterne magice slikali su se sve do 50-ih godina 19. stoljeća, a jednako tako i slike koje su se koristile u phenakistiscopeu, thaumatropeu, zootropeu, praxinoscopeu, choreutiscopeu i mnogim drugim profilmskim izumima devetnaestog stoljeća. Čak su se i na Muybridgeovim glasovitim prezentacijama zoopraxiscopea iz 80-ih godina 19. stoljeća prikazivali obojeni crteži naslikani prema fotografijama, a ne prave fotografije.⁵

Slike se nisu samo ručno slikale, nego su se ručno i animirale. U Robertsonovoj fantazmagoriji, prvi put predstavljenoj 1799, operatori laterne magice pomicali su se iza ekrana kako bi stvorili dojam da se projicirane slike pokreću naprijed i natrag.⁶ Kako bi pokrenuo sliku, izlagač se češće koristio samo svojim rukama, nego cijelim tijelom. U jednoj tehnici animacije koristili su se mehanički dijapozitivi koji su se sastojali od više slojeva. Izlagač bi pomicao slojeve da bi animirao sliku.⁷ Druga tehnika sastojala se u laganom pomicanju dugog dijapozitiva sastavljenog od odvojenih slika ispred objektiva laterne magice. Optičke igracke iz devetnaestog stoljeća kojima su se zabavljali u privatnim kućama također su zahtijevali manualne radnje da bi se stvorio pokret — brzo potezanje uzica thaumatropea, rotiranje zoetropova valjka, okretanje ručice viviscopea.

Tek su u posljednjem desetljeću devetnaestog stoljeća konačno povezani mehaničko generiranje slika i njihova mehanička projekcija. Mehaničko oko spojeno je s mehaničkim srcem; fotografija je združena s motorom. Posljedica je toga rođenje filma — vrlo osebujnog režima vidljivog. Nepravilnost, neujednačenost, slučajne pojave i ostali tragovi ljud-

skog tijela, koji su prije toga neizbježno pratili pokazivanje pokretnih slika, nadomjestio je ujednačeni vid stroja.⁸ Stroja, koji je sada, poput tekuće vrpce, izbacivao slike, sve istog izgleda, veličine i iste brzine pokreta, poput reda stupajućih vojnika.

Film je također uklonio isprekidanost kako prostora tako i pokreta u pokretnim slikama. Prije filma, pokretni su elementi bili vizualno odvojeni od statične pozadine kao u prikazivanju mehaničkih dijapozitiva ili u Reynaudovom théâtre-praxinoscopeu (1892.).⁹ Sam pokret bio je ograničenog opsega i zahvaćao je samo jasno definirane likove a ne cijelu sliku. Tako bi se radnje obično sastojale od poskakivanja lopte, podizanja ruke ili otvaranja očiju, letenja leptira iznad glava fascinirane djece — jednostavnih vektora ucrtanih preko nepomičnih polja.

Najizravniji prethodnik filma dijeli s njim još nešto. Kako se opsjednutost devetnaestog stoljeća pokretom pojačavala, izumi koji su mogli animirati više od samo nekoliko slika postajali su sve popularniji. Svi su se oni — zootrope, phonoscope, tachyscope, kinetoskop — temeljili na petljama, nizovima slika koji su prikazivali kompletne radnje što su se mogle odigrati više puta za redom. Thaumatrope (1825.), u kojem se okrugla ploča s dvije različite slike naslikane na svakoj strani ploče, brzo vrtjela okretanjem uzica spojenih s njom, predstavljao je u osnovi najmanji oblik petlje: dva elementa uzajamno su se smjenjivala u slijedu. U zootropeu (1867.) i njegovim brojnim varijacijama, oko obodnice kruga bilo je raspoređeno desetak slika.¹⁰ Mutoscope, popularan u Americi tijekom 90-ih godina 19. st., povećao je trajanje petlje radijalnim postavljanjem većeg broja slika na osovinu kotača.¹¹ Čak je i Edisonov kinetoskop (1892.-1896.), prva moderna naprava koja će upotrijebiti film, nastavio raspoređivati slike u petlju.¹² Petnaest metara filma pretvoreno je u približno 20 sekundi dugu predstavu — u vrstu kojoj je potencijalni razvoj prekinut kada je film uveo mnogo duže narativne oblike.

Od animacije do filma

Kad se jednom već ustalio kao tehnologija, film je prekinuo sve veze s izvorima svojih majstorija. Sve što je bilo svojstveno pokretnim slikama prije dvadesetog stoljeća — ručna tvorba slika, radnje u petlji, diskontinuitet prostora i pokreta — sve to je pripisano nezakonitom rođaku filma, njegovu dodatku, njegovoj sjeni — animaciji. Animacija dvadesetog stoljeća postala je spremište tehnika pokretnih slika iz devetnaestog stoljeća koje je film ostavio za sobom.

Opreka između stila animacije i stila filma definirala je kulturu pokretnih slika u dvadesetom stoljeću. Animacija ističe svoju izvještačenost, otvoreno priznajući da su njezine slike puke reprezentacije. Njezin je vizualni jezik više povezuje s grafikom nego s fotografijom. On je isprekidan i svjesno diskontinuiran: grubo načinjeni likovi što se pokreću na nepomičnoj i pomno iscrtanoj pozadini; oskudno i nepravilno sempliran pokret (nasuprot jednoličnom sempliranju pokreta filmskom kamerom — prisjetimo se Godardove definicije filma kao »istine u 24 sličice u sekundi«), te konačno prostor izgrađen od odvojenih slojeva slike.

Nasuprot tome, film svom silom želi izbrisati svaki trag svojega proizvodnog procesa, pa tako i svaki pokazatelj da bi slike koje vidimo mogle biti izrađene a ne snimljene. On poriče da stvarnost koju pokazuje često ne postoji izvan filmske slike, slike do koje se došlo fotografiranjem već nevjerovatnog prostora koji je i sam sklopljen uporabom modela, zrcala, slika na staklu, a koja se potom spaja s drugim slikama pomoću optičkog kopiranja. Ona želi biti čistim zapisom već postojeće stvarnosti — kako za gledatelja tako i za sebe.¹³ U javnoj predodžbi o filmu stavlja se naglasak na auru stvarnosti »zahvaćenu« na filmu, a ne na »stvaranje 'nečeg što nikad nije postojalo'« pomoću specijalnih efekata.¹⁴ Stražnju projekciju i fotografiju na plavom ekranu, slike i snimke na staklu, zrcala i minijature, optičke efekte i druge tehnike koje su omogućile filmašima da tvore i mijenjaju pokretne slike, te su tako mogle pokazati da se film zapravo ne razlikuje od animacije — filmaši, povjesničari i kritičari gurnuli su na periferiju filma.¹⁵

Danas, s prijelazom na digitalni medij, te marginalizirane tehnike pomiču se u središte.

Što je digitalni film?

Vidljiv znak te promjene nova je uloga koju su kompjutorski generirani specijalni efekti odigrali u holivudskoj industriji tijekom nekoliko proteklih godina. Mnogi noviji filmski hitovi počivaju na specijalnim efektima koji se hrane njihovom popularnošću. Hollywood je čak stvorio novi mini-žanr »The Making of...« s videopričama i knjigama o kreiranju specijalnih efekata.

Za ilustraciju nekih mogućnosti digitalnog filma poslužiti ću se specijalnim efektima iz nekoliko novijih holivudskih filmova. Sve donedavno, jedino su holivudski studiji imali novca za plaćanje digitalne opreme i rada uloženog u proizvodnju digitalnih efekata. Ipak, prijelaz na digitalni medij nije utjecao samo na Hollywood, nego na filmsko stvaralaštvo u cjelini. Kako se tradicionalna filmska tehnologija posvuda nadomještala digitalnom, redefinirana je logika procesa stvaranja filma. Ono što ću opisati nova su načela digitalnog filmskog stvaralaštva koja jednako vrijede u individualnoj i u kolektivnoj proizvodnji filma, bez obzira upotrebljava li se najskuplji profesionalni hardware i software ili njihovi amaterski ekvivalenti.

Razmotrimo, dakle, sljedeća načela digitalne proizvodnje filma:

Umjesto snimanja fizičke stvarnosti, sada je moguće stvoriti filmičnu scenu izravno na računalu pomoću 3-D kompjutorske animacije. Uslijed toga, snimka žive radnje izgubila je ulogu jedine moguće građe od koje se tvori dovršeni film.

Kada se snimka žive radnje jednom digitalizira (ili izravno snimi u digitalnom formatu), ona gubi svoju povlaštenu indeksnu vezu s profilmskom stvarnošću. Računalo ne pravi razliku između slike dobivene pomoću fotografskog objekтива, slike stvorene u slikarskom programu ili slike sintetizirane u 3-D grafičkom paketu, budući da su one načinjene od istog materijala — piksela. Pikseli se pak, bez obzira na svoje podrijetlo, mogu lako mijenjati, uzajamno zamjenjivati i

tako dalje. Snimka žive radnje reducirana je naprosto na još jedan grafički prikaz nimalo različit od slika koje se kreiraju ručno.¹⁶

Ako je snimka žive radnje u tradicionalnom načinu snimanja filmova ostala netaknuta, sada ona služi kao sirovina za daljnje sklapanje, animiranje i oblikovanje. Uslijed toga, premda zadržava vizualni realizam svojstven samo fotografskom procesu, film postiže plastičnost koja je prije bila moguća jedino u slikarstvu ili animaciji. Poslužimo li se sugestivnim naslovom popularnog softwera za morfiranje, možemo reći da digitalni filmaši imaju posla s »elastičnom stvarnošću«. Primjerice, prvi kadar *Forresta Gumpa* (Robert Zemeckis, Paramount Pictures, 1994; specijalni efekti iz radionice Industrial Light and Magic), prati neuobičajeno dug i krajnje zavojit let pera. Da bi se napravio taj snimak, pravo pero je snimljeno na plavoj podlozi u različitim položajima; taj materijal potom je animiran i spojen s kadrovima krajolika.¹⁷ Rezultat: nova vrsta realizma, koja se može opisati kao »nešto što je trebalo izgledati kao da se moglo, premda se zapravo nije moglo dogoditi.«

Montaža i specijalni efekti prije su bile storogo odvojene aktivnosti. Montažer je radio na redanju niza slika; svaku intervenciju unutar slike izvodio je stručnjak za specijalne efekte. Računalo dokida tu razliku. Manipulacija pojedinačnim slikama preko slikarskog programa ili algoritamske obrade slike postaje jednako laka poput redanja niza slika u vremenu. I jedan i drugi postupak jednostavno podrazumijevaju »cut and paste«. Kao što ta osnovna kompjutorska naredba na primjeru pokazuje, modifikacija digitalnih slika (ili drugih digitaliziranih podataka) nije osjetljiva na razlike u vremenu i prostoru. Dakle, prerazmještanje niza slika u vremenu, njihovo sklapanje u prostoru, modificiranje dijelova pojedine slike i mijenjanje pojedinačnih piksela, postaje ista operacija, u konceptualnom i praktičnom smislu.

Obzirom na prethodna načela, digitalni film možemo definirati na sljedeći način:

digitalni film = materijal sa živom radnjom + slikanje + obrada slike + sklapanje + 2-D animacija + 3-D animacija

Materijal sa živom radnjom može se snimiti na film ili video ili izravno u digitalnom formatu.¹⁸ Slikanje, obrada slike i kompjutorska animacija odnose se na procese modificiranja već postojećih slika kao i na kreiranje novih. Zapravo, sama razlika između kreacije i modifikacije, tako jasna u medijima utemeljenima na filmu (snimanje nasuprot obradi slike u tamnoj komori u fotografiji, produkcija nasuprot postprodukciji u kinematografiji) više ne vrijedi za digitalni film, jer svaka slika, bez obzira na svoje podrijetlo, prolazi kroz veliki broj programa prije no što postane dijelom dovršenog filma.¹⁹

Prikažimo ukratko načela koja smo do sada razmotrili. Snimka sa živom radnjom sada je samo sirovina koja će se ručno obrađivati: animirati, kombinirati s 3-D kompjutorski generiranim scenama i doslikavati. Konačne slike konstruiraju se manualno od različitih elemenata; svi elementi su ili

u potpunosti sastavljeni od različitih dijelova ili su ručno modificirani.

Konačno možemo odgovoriti na pitanje »što je digitalni film?« Digitalni film je poseban primjer animacije koja snimku žive radnje koristi kao jedan od mnogih svojih elemenata.

Ovo se može ponovo čitati iz perspektive već skicirane povijesti pokretne slike. Manualna konstrukcija i animacija slika utjecala je na nastanak filma i skliznula na marginu... samo zato da bi se ponovno pojavila kao temelj digitalnog filma. Povijest pokretne slike tako zatvara puni krug. *Nastao iz animacije, film je gurnuo animaciju na svoj rub da bi na koncu postao posebnom vrstom animacije.*

Na sličan način mijenja se odnos između »uobičajenog« filmskog stvaralaštva i specijalnih efekata. Specijalni efekti, koji podrazumijevaju ljudsku intervenciju u materijal zabilježen strojem i koji su zato gurani na periferiju kinematografije tijekom cijele njezine povijesti, postaju normom digitalnog filma.

Isto vrijedi i za odnos između produkcije i postprodukcije. Film je tradicionalno podrazumijevao priređivanje fizičke zbilje koja će se prenijeti na film pomoću uporabe scenografije, modela, kamere itd. Povremena manipulacija snimljenim filmom (primjerice, preko optičkog kopiranja) beznačajna je u usporedbi sa znatnim podešavanjem stvarnosti pred kamerom. U digitalnoj proizvodnji filma, snimljeni materijal nije više krajnji cilj nego tek sirovina koja će se obrađivati u računalu gdje će se dogoditi prava izgradnja scene. Ukratko, proizvodnja postaje tek prva etapa postprodukcije.

Sljedeći primjeri ilustriraju to prebacivanje s preinačivanja stvarnosti na preinaku njezinih slikovnih prikaza. Iz doba analognog zapisa: za scenu u filmu *Zabriskie Point* (1970.), Michelangelo Antonioni je, nastojeći dobiti posebno zasićenu boju, naložio da se oboji travnata površina. Iz digitalnog doba: da bi se stvorila sekvenca lansiranja u filmu *Apollo 13* (Universal Studios, 1995., specijalni efekti Digital Domain), ekipa je snimala na izvornoj lokaciji za lansiranje raketa u Cape Canaveralu. Umjetnici u studiju Digital Domain skenirali su film i kompjutorski ga preradili, premjestivši postojeće građevine, dodavši travu lansirnoj stazi i naslikavši nebo kako bi ga učinili dramatičnijim. Doradeni film potom je nanasen na trodimenzionalne plohe kako bi se stvorila virtualna scenografija koja je animirana da bi se uskladila s okretom kamere od 180 stupnjeva koja prati uzlet rakete.²⁰

Posljednji primjer dovodi nas do još jednog shvaćanja digitalnog filma — kao slikanja. U svojoj opsežnoj studiji o digitalnoj fotografiji, William J. Mitchell skreće nam pozornost na ono što naziva prirodna nepostojanost digitalne slike: »Bitno svojstvo digitalne informacije je to da se njome može lako i vrlo brzo manipulirati pomoću računala. Riječ je na-prosto o zamjeni starih digitalnih efekata novim... Kompjutorska oruđa za pretvaranje, kombiniranje, prepravljanje i raščlanjivanje slika jednako su važni digitalnom umjetniku kao što su to kistovi i pigmenti slikaru.«²¹ Kao što Mitchell ističe, prirodna nepostojanost briše razliku između fotografije i slike. Budući da se film sastoji od niza fotografija, pri-

kladno je proširiti Mitchellovu tvrdnju na digitalni film. Ako je umjetnik u stanju lako manipulirati digitaliziranim snimkom ili kao cjelinom, ili kvadrat-po-kvadrat, film u općem smislu postaje niz slika.²²

Ručno oslikavanje digitaliziranih filmskih kvadrata, što je omogućilo računalu, vjerojatno je najdramatičniji primjer novog statusa filma. Budući da više nije strogo zatvoren u okvire fotografije, on se otvara prema slikarstvu. To je također najočitiji primjer povratka filma svojim devetnaestostoljetnim korijenima — u ovom slučaju, ručno izrađenim slikama s dijapozitiva laterne magice, phenakistiscopea, zoetropea.

Kompjutorizaciju obično shvaćamo kao automatizaciju, no ovdje je ishod suprotan: ono što se prije automatski snimalo kamerom sada se mora slikati kvadrat po kvadrat. Ali nije riječ o samo desetak slika, kao u devetnaestom stoljeću, nego o tisućama. Možemo povući još jednu usporedbu s praksom, uobičajenom u ranom razdoblju nijemog filma, postupkom ručnog toniranja filmskih kvadrata u različite boje prema atmosferi scene.²³ Danas se neki od vizualno najsofisticiranijih digitalnih efekata često postižu istom jednostavnom metodom: marljivim prepravljanjem tisuća kvadrata. Kvadrati se doslikavaju da bi se stvorile maske (»ručno iscrtani rotoskopirani elementi«) ili izravno izmijenila slika, kao, primjerice, u *Forrestu Gumpu* gdje se postiglo da predsjednik Kennedy izgovara nove rečenice promjenom oblika njegovih usana, od kvadrata do kvadrata.²⁴ U načelu, uz dovoljno novca i vremena, može se stvoriti ono što će biti konačni digitalni film: 90 minuta, odnosno 129600 kvadrata potpuno oslikanih rukom, ali koji se ne razlikuju od žive fotografije.²⁵

Multimedija kao »primitivni« digitalni film

3-D animacija, kompozitna fotografija, nanošenje tekstura, slikarsko retuširanje: u komercijalnoj kinematografiji te radikalno nove tehnike uglavnom su se koristile da bi se riješili tehnički problemi dok je tradicionalni filmski jezik ostao nepromijenjen. Kvadrati se ručno bojaše da bi se uklonile žice koje podupiru glumca tijekom snimanja; jato ptica dodaje se krajoliku; gradske ulice pune se gomilama simuliranih statista. Premda većina holivudskih filmova u distribuciji sada sadrži digitalno manipulirane prizore, uporaba računala uvijek se brižno prikriva.²⁶

Komercijalni narativni film i dalje se drži klasičnog realističnog stila u kojemu slike djeluju kao neretuširani fotografski zapisi određenih zbivanja što se događaju ispred kamere.²⁷ Film se ne želi odreći tog jedinstvenog kinematografskog efekta, efekta koji, prema oštromnoj analizi Christiana Metza iz 70-ih, počiva na zajedničkom djelovanju pripovjedne forme, dojma realističnosti i arhitektonskog uređenja filma.²⁸

Negdje pri kraju svojega esaja, Metz se pita neće li u budućnosti ne-narativni filmovi možda postati brojniji; ako se to dogodi, smatra on, filmu više neće biti potrebno proizvoditi dojam realističnosti. Elektronski i digitalni mediji već su postigli tu preobrazbu. Počevši od 80-ih godina, pojavili su se novi filmski oblici koji se ne temelje na linearnoj priči,

prikazuju se na televiziji ili kompjutorskim ekranima, a ne u kinodvoranama, te se istodobno odriču filmskog realizma.

Koji su to oblici? Prvi je glazbeni video. Vjerojatno ne slučajno, žanr glazbenog videa pojavio se točno u vrijeme kada su izumi elektronskih videoefekata ulazili u studije za montažu. Važno je da, baš kao što često u sebe unosi pripovijedanje, ali nije i linearna priča od početka do kraja, glazbeni video počiva na filmskim (ili video) slikama, ali nadilazi norme tradicionalnog filmskog realizma. Manipulacija slikama pomoću ručnog oslikavanja i obrade slike, prikriivena u hollywoodskom filmu, prestaje se prikriivati na televizijskom ekranu. Na sličan se način tvorba slike od heterogenih izvora ne podređuje cilju stvaranja fotorealizma, nego djeluje kao estetska strategija. Žanr glazbenog videa bio je laboratorij za istraživanje brojnih novih mogućnosti manipulacije fotografskim slikama koje omogućuju kompjutori — brojnih točaka što postoje u prostoru između dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti, snimanja i slikanja, fotografskog realizma i kolaža. Ukratko, to je živi udžbenik digitalne kinematografije koji se stalno proširuje.

Iscrpna analiza evolucije stila glazbenog videa (ili, općenitije, televizijske grafike u elektronskom dobu) zaslužuje posebnu obradu pa joj se u ovom tekstu neću posvetiti. Umjesto toga, razmotrit ću još jednu novu filmsku nenarativnu formu, igre na CD-ROM-ovima koje se, za razliku od glazbenog videa, od samog početka oslanjaju na kompjutorsku pohranu i distribuciju. A za razliku od dizajnera glazbenih videospotova koji su tradicionalni film ili videoslike svjesno gurali u nešto novo, dizajneri CD-ROM-ova došli su do novog vizualnog jezika nehotice pokušavajući oponašati tradicionalnu kinematografiju.

Krajem 80-ih godina, Apple je počeo razvijati koncept kompjutorskih multimedija; 1991. pustio je u optjecaj QuickTime software kako bi osposobio obično osobno računalo za prikazivanje filmova. Međutim, nekoliko narednih godina računalo nije dobro obavljalo svoju novu ulogu. Kao prvo, CD-ROM-ovi nisu mogli izdržati ništa što je i približno bilo dužine uobičajenog kinofilma. Drugo, na računalo se ne bi bez smetnji prikazao film veći od poštanske marke. Napokon, filmovi su se morali komprimirati, čime je narušen njihov vizualni izgled. Kompjutor je mogao prikazati fotografske detalje u punoj veličini ekrana samo u slučaju fotografskih slika.

Zbog tih posebnih ograničenja hardwarea, dizajneri CD-ROM-ova morali su smisliti drukčiju vrstu filmskog jezika u kojem se niz strategija, kao što su isprekidani pokret, petlje i superimpozicija, a prije toga su korištene u prezentacijama pokretnih slika u devetnaestom stoljeću, animaciji 20. stoljeća i avangardnoj tradiciji grafičkog filma, primjenjivao na fotografske ili sintetičke slike. Taj je jezik sintetizirao filmski iluzionizam i estetiku grafičkog kolaža, s njegovom karakterističnom heterogenošću i diskontinuitetom. Fotografija i grafika, razdvojeni kada su film i animacija krenuli odvojenim putovima, ponovo su se sastali na ekranu računala.

Grafika se također susrela s filmom. Dizajneri CD-ROM-ova poznavali su tehnike snimanja i filmske montaže dvadesetog stoljeća, ali su morali prilagoditi te tehnike kako inte-

raktivnom formatu tako i ograničenjima hardwarea. Uslijed toga, tehnike suvremenog filma i pokretna slika 19. stoljeća stopile su se u novom hibridnom jeziku.

Razvoj tog jezika možemo ocrtati analizom nekoliko dobro poznatih CD-ROM naslova. Najprodavanija igra *Myst* (Broderbund, 1993.) razvija svoju priču isključivo pomoću nepomičnih slika, postupka koji nas vodi natrag u predstave latenterne magice (i filmu Chrisa Markera *La Jetée*).²⁹ No, *Myst* se i na druge načine oslanja na tehnike filma dvadesetog stoljeća. Na primjer, CD-ROM koristi simulirane okrete kame-re kako bi brzo prešao s jedne slike na sljedeću. Također koristi osnovnu tehniku filmske montaže da bi subjektivno ubrzao ili usporio vrijeme. Tijekom igre, korisnik se pritiskanjem miša vrti oko fiktivnog otoka. Svaki klik pomiče naprijed virtualnu kameru, otkrivajući novi pogled na trodimenzionalni ambijent. Kada se korisnik počne spuštati u podzemne odaje, prostorna udaljenost između obiju susljednih točaka motrišta naglo se smanjuje. Ako je prije mogao prijeći cijeli otok s pomoću samo nekoliko klikova, sada mu je potrebno desetak klikova da bi stigao na dno stubišta! Drugim riječima, baš kao u tradicionalnom filmu, *Myst* usporava vrijeme kako bi stvorio neizvjesnost i napetost.

Minijature animacije u *Myst* ponekad se ugrađuju u nepomične slike. U sljedećem popularnom CD-ROM-u *7th Guest* (Virgin Games, 1993), korisniku se prikazuju videoklipovi živih glumaca nanaseni na statične pozadine stvorene pomoću 3-D kompjutorske grafike. Klipovi su oblika petlje, a pokretni ljudski likovi jasno se ističu na pozadinama. Obje ove značajke vizualni jezik CD-ROM-a *7th Guest* prije povezuju s filmskim izumima iz devetnaestog stoljeća i crtićima dvadesetog stoljeća nego s filmskom vjerojatnošću. No poput *Mysta*, i *7th Guest* se nedvojbeno poziva na suvremene filmske kodove. Ambijent u kojem se događa cijela radnja (interijer kuće) prikazuje se uporabom širokokutnih objekti-va; da bi prešla s jednog motrišta na drugo, kamera slijedi složenu krivulju, kao da je podignuta na virtualna kolica za kameru.

Nadalje, pogledajmo CD-ROM *Johnny Mnemonic* (Sony Imagesoft, 1995.). Proizveden kao dopuna istoimenom igranom filmu, prodavan kao »interaktivni film« a ne kao igra, te prikazujući video na punom ekranu, on se više približio filmskom realizmu od prethodnih CD-ROM-ova, a ipak je još uvijek od njega udaljen. S radnjom koja je u potpunosti snimljena na zelenom ekranu a potom spojena s grafičkim pozadinama, njegov vizualni stil egzistira u prostoru između filma i kolaža.

Ne bi bilo posve neprimjereno protumačiti ovu kratku povijest digitalnih pokretnih slika kao svrhoviti razvoj koji ponavlja nastajanje filma od prije stotinu godina. Štoviše, kako brzina kompjutora i dalje raste, dizajneri CD-ROM-ova mogli su prijeći s formata za prikazivanje slajdova na nanošenje malih pokretnih elemenata preko statičnih pozadina i konačno na pokretne slike u punom kvadratu. Ta evolucija ponavlja progresiju devetnaestog stoljeća: od nizova nepomičnih slika (prezentacije dijapozitiva u laterni magici) do pokretanja likova preko statičnih pozadina (na primjer, u Reynaudovom Praxinoscope-theatreu) do punog pokreta (kine-

matograf braće Lumière). Osim toga, uvođenje Quick Time softwarea 1991. može se usporediti s uvođenjem kinetoscopa 1892.; oba su se izuma upotrebljavala za prikazivanje kratkih petlji, oba su prikazivala slike duge otprilike 5-7 cm, te su zahtijevala individualno gledanje a ne kolektivnu pokazivanje. Konačno, prva filmska projekcija Lumièreevih iz 1895. koja je šokirala gledateljstvo golemim pokretnim slikama pronašla je svoga parnjaka u CD-ROM-ovima iz 1995. u kojima pokretna slika konačno ispunjava cijeli ekran računala. Tako je, točno stotinu godina nakon službenog »rođenja«, film ponovno otkriven na ekranu računala.

No to je samo jedno tumačenje. O povijesti filma više ne razmišljamo kao o linearnom kretanju prema samo jednom mogućem jeziku, ili kao o napredovanju prema sve pomnijoj vjerodostojnosti. Prije bi se moglo reći da smo njegovu povijest počeli doživljavati kao slijed različitih i jednako izražajnih jezika, pri čemu svaki od njih ima vlastite estetske varijable, a svaki novi jezik usavršava neke mogućnosti prethodnog — kulturna je to logika koja se ne razlikuje od Kuhнове analize znanstvenih paradigmi.³⁰ Na sličan način, umjesto da »otpišemo« vizualne strategije ranih multimedijских naslova kao posljedicu tehnoloških ograničenja, možda bismo o njima htjeli razmišljati kao o alternativni tradicionalnom filmskom iluzionizmu, kao početku novog jezika digitalnog filma.

U industriji računala/zabave, te strategije predstavljaju tek privremeno ograničenje, dosadnu zapreku koju treba svladati. Po tome se situacija s kraja devetnaestog stoljeća i ona na kraju dvadesetog bitno razlikuju: ako se film razvijao prema još uvijek otvorenom horizontu brojnih mogućnosti, razvojem komercijalnih multimedija, i odgovarajućeg kompjutorskog hardwarea (ploča za komprimiranje, formata za pohranu poput digitalnog videodiska), upravljao je jasno definiran cilj: pomno kopiranje filmskog realizma. Stoga nije slučajno da kompjutorski ekran sve više i više oponaša filmski ekran, nego je to posljedica svjesnog planiranja.

Petlja i prostorna montaža

Mnogi umjetnici, međutim, ne pristupaju tim strategijama kao ograničenjima nego kao izvorima novih filmskih mogućnosti. Jedan od primjera koji ću razmotriti uporaba je petlje i montaže u CD-ROM-u Jean-Louisea Boissiera *Flora petrinsularis* (1993.) i u mojim *Malim filmovima* (*Little Movies* iz 1994.).³¹

Kao što je već spomenuto, svi su se profilmski izumi iz devetnaestog stoljeća, sve do Edisonova kinetoscopa, temeljili na kratkim petljama. Kada je »filmska umjetnost« počela sazrijevati, petlju je prognala u nisko umjetničko područje obrazovnog filma, fotografskog peep-showa i crtanog filma. Nasuprot tome, narativni film je izbjegavao ponavljanja; poput modernih zapadnjačkih fikcionalnih oblika općenito, on je iznio shvaćanje ljudskog postojanja kao linearnog napredovanja preko velikog broja neponovljivih događaja.

Rođenje filma iz oblika petlje ponovno je ozakonjeno barem još jednom tijekom njegove povijesti. U jednoj od sekvenci iz sovjetskog revolucionarnog montažnog filma, *Čovjek s kinokamerom* (1929), Dziga Vertov nam pokazuje snimatelja

koji stoji na stražnjem dijelu automobila u pokretu. Dok ga automobil vozi naprijed, on okreće ručicu svoje kamere. Petlja, ponavljanje, stvoreno kružnim pokretom ručice, pokreće razvoj događaja — one iste temeljne priče koja je u osnovi moderna: kamera se kreće kroz prostor bilježeći sve što joj je na putu. U onome što se doima referencom na prvu filmsku scenu, ti se kadrovi u montaži isprepliću s kadrovima vlaka u pokretu. Vertov čak nanovo inscenira stravu koju je film Lumièreevih navodno izazvao u publici; on postavlja svoju kameru uza same željezničke tračnice tako da vlak više puta prelazi preko naše točke motrišta, gazeći nas uvijek iznova.

Rani digitalni filmovi dijele ograničenja pohrane s profilmskim izumima iz devetnaestog stoljeća. Možda je zbog toga funkcija reprodukcije u petlji ugrađena u interface QuickTimea, te joj tako daje istu onu težinu koju ima funkcija »okretanja naprijed« na videorekorderu. Tako se, za razliku od filmova i videovrpce, od QuickTime filmova očekuje da se vrte unaprijed, unatrag ili u petlji.

Može li petlja biti novi narativni oblik primjeren kompjutorskoj eri? Važno je prisjetiti se da je petlja prouzročila pojavu ne samo filma nego i kompjutorskog programiranja. Programiranje podrazumijeva mijenjanje linearnog toka podataka pomoću kontrolnih struktura, kao što su »if/then« i »repeat/while«, petlja je najelegantnija od svih kontrolnih struktura. Ako kompjutor lišimo njegovih uobičajenih interfeceja i pratimo rad tipičnog kompjutorskog programa, pokazat će se da je računalo još jedna inačica Fordove tvornice, s petljom kao njezinom tekućom vrpcom.

Flora petrinsularis ostvaruje neke od mogućnosti koje sadrži oblik petlje, predlažući digitalnom filmu novu estetiku vremena. CD-ROM utemeljen na Rousseauovim *Ispovijedima*, počinje s bijelim ekranom što sadrži numeriranu listu. Pritiskanje na svaku pojedinu točku vodi nas do ekrana koji se sastoji od dva okvira postavljena jedan do drugoga. Oba okvira prikazuju istu videopetlju ali sa neznatnim vremenskim razmakom. Tako se slike što se pojavljuju u lijevom kvadratu za trenutak ponovno pojavljuju u desnom i obrnuto, kao da preko ekrana prolazi nevidljivi val. Taj val uskoro se materijalizira: kliknemo li na jedan od okvira doći ćemo do novog ekrana koji prikazuje petlju ritmički vibrirajuće površine vode. Kako svaki klik na mišu otkriva novu petlju, gledatelj postaje montažer, ali ne u tradicionalnom smislu. Umjesto da gradi pojedinačnu narativnu sekvencu i odbacuje materijal koji nije korišten, ovdje gledatelj donosi u prvi plan, jedan po jedan, brojne slojeve upetljane radnje koje kao da se sve događaju odjednom, mnoštvo odvojenih ali supostojećih vremena. Gledatelj ne montira nego prerazmješta. Suprotno od Vertovljeve sekvence gdje petlja generira priču, gledatelj pokušaj da stvori priču u *Flora petrinsularis* dovodi do petlje.

Petlja koja strukturira CD-ROM *Flora petrinsularis* na više razina postaje metaforom ljudske želje koja se nikada ne ispunjava. Također se može protumačiti kao komentar filmskog realizma. Koji su minimalni uvjeti potrebni za stvaranje realističnog dojma? Kao što pokazuje Boissier, u slučaju travnatog polja, krupnog plana biljke ili potoka, da se stvo-

ri iluzija života i linearnog vremena dovoljno je tek nekoliko kvadrata.

Steven Neale opisuje kako je rani film demonstrirao svoju autentičnost prikazujući prirodu u pokretu: »Ono što je nedostajalo (u fotografijama) bio je vjetar, pravi pokazatelj stvarnog, prirodnog kretanja. Odatle današnja opsesivna fascinacija ne samo pokretom, nego i valovima i morskom prašinom, dimom i prskanjem.«³² Ono što je ranom filmu bio najveći ponos i postignuće — vjerna dokumentacija kretanja prirode — postaje za Boissiera predmetom ironijske i melanholične simulacije. Dok se nekoliko kadrova neprestano vrti u petlji, vidimo vlati koje se neznatno pomiču ritmički odgovarajući na puhanje nepostojećeg vjetra koje se simulira pomoću zvuka kompjutorski odčitano s CD-ROM-a.

Ovdje se simulira još nešto, možda nehotice. Dok gledamo CD-ROM računalo povremeno oklijeva jer ne može održati čvrst omjer podataka. Uslijed toga, slike na ekranu pokreću se u nejednakim naletima, usporavajući se i ubrzavajući nepravilno poput čovjeka. Kao da ih nije oživio digitalni stroj nego ljudski pokretač, okrećući ručicu Zootropea od prije stopešest godina...

Little Movies moj su vlastiti projekt o estetici digitalnog filma i posveta njegovoj najranijoj formi — QuickTimeu. Polazeći od dobro poznate pretpostavke da se svaki novi medij naslanja na sadržaj prethodnih medija, *Mali filmovi* tematiziraju ključne trenutke u povijesti filma.

Kako vrijeme prolazi, medij postaje poruka, drugim riječima, ono što traje prije je »izgled« nego sadržaj ma koje medijske tehnologije iz prošlosti. *Little Movies* tumače digitalne medije devedesetih godina iz hipotetske budućnosti, gurajući u prvi plan njihova temeljna svojstva: piksel, ekran računala. Kao što je ranije opisano, u ranim 90-im godinama 19. stoljeća publika je stalno posjećivala kinetoskopske salone gdje su strojevi s rupicom za virenje prikazivali najnovije čudo — sitne pokretne fotografije poredane u kratke petlje. Točno sto godina poslije, jednako nas općaravaju filmići QuickTimea — preteče digitalnog filma koji tek treba nastupiti. Ako se usporede ta dva povijesna trenutaka, *Little Movies* su izričito izmodelirani prema kinetoskopskim filmovima; oni su također kratke petlje.

Poput Boissiera, i mene zanima istraživanje alternativa filmskoj montaži, u mojem slučaju, zamjena tradicionalne sekvencijalne prostornom montažom. Fordova tekuća vrpca počiva na razdvajanju proizvodnog procesa na niz ponovljivih, uzastopnih i jednostavnih aktivnosti. Isto načelo omogućuje kompjutorsko programiranje: program računala razbija zadatke u niz elementarnih operacija koje treba obaviti jednu po jednu. I film slijedi to načelo: on zamjenjuje sve druge načine pripovijedanja sekvencijalnom pričom, tekućom vrpcom kadrova koji se pojavljuju na ekranu jedan po jedan. Pokazalo se da je sekvencijalna priča naročito nespojiva s oprostrenom pričom koja je stoljećima igrala istaknutu ulogu u europskoj vizualnoj kulturi. Od ciklusa Giottovih freski u kapelici degli Scrovegni u Padovi do Courbetova *Pogreba na Ormanu*, umjetnici su prikazali mnoštvo odvojenih događaja (koji su ponekad bili čak i vremenski odvojeni) unutar jedne jedine kompozicije. Nasuprot filmskom pripo-

vijedanju, ovdje su svi »kadrovi« gledatelju dostupni odjednom.

Film je razradio složene tehnike montaže različitih slika koje se uzajmno smjenjuju u vremenu; no mogućnost onoga što se može nazvati »prostornom montažom« između istodobno supostojećih slika nije istražena. U projektu *Little Movies* ja počinjem istraživati taj pravac kako bih se ponovno otvorio tradiciji oprostorenog pripovijedanja koja je zatomljena filmom. U jednom od filmova priču razvijam preko više kratkih videoklipova, a svi su oni mnogo manji od veličine kompjutorskog ekrana. To mi omogućuje da na ekran odjednom smjestim više klipova. Ponekad se vrti samo jedan klip, a svi drugi se zaustavljaju; katkad se dva ili tri različita klipa prikazuju istodobno. Dok priča aktivira različite dijelove ekrana, montaža u vremenu ustupa mjesto montaži u prostoru. Zapravo možemo reći da montaža dobiva novu prostornu dimenziju. Uz dimenzije montaže koje je već istražio film (razlike u sadržaju slika, kompozicija, pokret), sada imamo novu dimenziju: položaj slika u prostoru u međuodnosu. Osim toga, kako slike ne smjenjuju jedna drugu (kao u filmu) nego ostaju na ekranu tijekom cijeloga filma, svaka nova slika se supostavlja ne samo slici koja joj je prethodila, nego svim drugim slikama na ekranu.

Logika nadomještanja, svojstvena filmu, prepušta mjesto logici dodavanja i supostojanja. Vrijeme se oprostoruje, raspodjeljuje preko površine ekrana. Ništa se ne zaboravlja, ništa se ne briše. Baš kao što se računalima služimo kako bi akumulirali beskrajne tekstove, poruke, bilješke i podatke (baš kao što netko, tijekom života, akumulira sve više i više uspomena, a prošlost polako dobiva veću važnost od budućnosti), »prostorna montaža« nagomilava zbivanja i slike dok napreduje kroz priču. Nasuprot filmskom ekranu, koji prije svega funkcionira kao zapis opažaja, ovdje kompjutorski ekran služi kao zapis sjećanja.

Stvarajući slike različite veličine koje se pojavljuju i nestaju na različitim dijelovima ekrana bez nekog vidljivog reda, želim prikazati ekran računala kao prostor beskrajnih mogućnosti. Umjesto površine koja pasivno prima projicirane slike stvarnosti snimljene kamerom, ekran računala postaje aktivni generator zbivanja na pokretnim slikama. On već sadrži veliki broj slika i narativnih putanja; još preostaje pokazati neke od njih.

Zaključak: od kino-oka do kino-kista

U dvadesetom stoljeću film je istodobno igrao dvije uloge. Uloga filma kao medijske tehnologije bila je zahvatiti i pohraniti vidljivu stvarnost. Poteškoće u modificiranju slika nakon njihova snimanja upravo je ono što je filmu dalo vrijednost dokumenta, jamčeći njegovu vjerodostojnost. Ista ta krutost filmske slike odredila je granice filma koje sam ranije definirao, kao superžanra priče sa živom radnjom. Premda on u sebi sadrži mnoštvo stilova — što je posljedica napora mnogih redatelja, dizajnera i snimatelja — ti stilovi dijele velike srodnosti. Svi su oni djeca procesa bilježenja objektivom, pravilnog sempliranja vremena i fotografskog medija. Svi su oni potomci prikaza pomoću stroja.

Nepostojanost digitalnih podataka umanjuje vrijednost filmskih zapisa kao dokumenata stvarnosti. Gledajući unatrag, možemo vidjeti da je režim vizualnog realizma u filmu dvadesetog stoljeća, kao posljedica mehaničkog bilježenja vidljive stvarnosti, bio samo iznimka, usamljeni slučaj u povijesti vizualne reprezentacije koja je uvijek podrazumijevala, i danas opet podrazumijeva, manualnu tvorbu slika. Film postaje posebnom granom slikarstva — slikanja u vremenu. Ne više kino-oko, nego kino-kist.³³

Povlaštena uloga koju je manualna tvorba slika odigrala u digitalnom filmu samo je jedan primjer šireg trenda: povratka predkinematografskih tehnika pokretnih slika. Marginalizirane institucijom narativnog filma sa živom radnjom u dvadesetom stoljeću koja ih je prognala u područje animacije i

specijalnih efekata, te tehnike ponovno izlaze na površinu kao temelj digitalnog filmskog stvaralaštva. Ono što je bilo dopuna filmu, postaje njegovom normom; ono što je bilo na njegovim rubovima, dolazi u središte. Digitalni mediji vraćaju nam ono potisnuto u filmu.

Kao što pokazuju primjeri razmotreni u ovom eseju, pravci koji su završeni na prijelazu u dvadeseto stoljeće kada je film zadržao suvremenom kulturom pokretnih slika, sada se ponovno počinju istraživati. Kultura pokretnih slika još jednom se redefinira; filmski realizam gubi mjesto njezina dominantnog oblika da bi postao tek jednom od mnogih mogućnosti.

S engleskog prevela Diana Nenadić

Bilješke

- 1 Ovo je treći u nizu eseja o digitalnom filmu. Vidi »Cinema and Digital Media«, u *Perspektiven der Medienkunst/Perspective of Media Art*, ured. Jeffrey Shaw i Hans Peter Swartz (Cantz Verlag Ostfildren, 1996.); »To Lie and to Act: Potemkin's Villages, Cinema and Telepresence«, u *Mythos Information — Welcome to the Wired World. Ars Electronica 95*, ured. Karl Gebel i Peter Weibel (Beč-New York, Springer-Verlag, 1995.), str. 343-348. Ovaj su esej uvelike potpomogle sugestije i kritike Natalie Bookchin, Petera Lunenfelda, Normana Kleina i Vivian Sobchack. Također bih se želio zahvaliti pionirskom radu Erkkija Huhtamoa na poveznicama između ranog filma i digitalnih medija koje su potaknule moje zanimanje za tu temu. Vidi, primjerice, njegov tekst »Encapsulated Bodies in Motion: Simulators and the Quest for Total Emersion«, u *Critical Issues in Electronic Media*, ured. Simon Penny (SYNU Press, 1995.).
- 2 Prezentacija Scotta Billusa u tijeku diskusije »Casting from Forest Lawn (Future of Performers)« na simpoziju »The Artists Rights Digital Technology Symposium '96«, Los Angeles, Directors Guild of Amerika, 16. veljače 1996. Billus je odigrao glavnu ulogu u objedinjavanju Hollywooda i Silicon Valleya preko Apple laboratorija i naprednih tehnoloških programa Američkog filmskog instituta krajem 80-ih i početkom 90-ih godina. Vidi Paula Perisi, »The New Hollywood Silicon Stars«, *Wired* 3. 12 (December, 1995.), 142-145, 202-210.
- 3 Christian Metz, »Fiction film and its Spectator: A Metaphysical Study«, (1980.), u *Apparatus*, ured. Theresa Hak Kyung Cha, New York: Tannam Press, 402.
- 4 Film definiran svojim »super-žanrom« fikcionalnog filma sa živom radnjom pripada medijskim umjetnostima koje, za razliku od tradicionalnih umjetnosti, počivaju na bilježenju stvarnosti kao svojoj osnovi. Jedan drugi termin koji nije toliko popularan kao »medijske umjetnosti«, ali je možda točniji, jest »umjetnosti bilježenja«. Za upotrebu ovog termina, vidi u James Monaco, *How to Read a Film* (1990.), obnovljeno izdanje, New York and Oxford: Oxford University Press, 7.
- 5 Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, (1990.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 49-50.
- 6 Musser, *The Emergence Cinema*, str. 25.
- 7 C. W. Ceram, *Archeology of the Cinema* (1965.), New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 44-45.
- 8 Rođenje filma u 90-im godinama 19. stoljeća praćeno je zanimljivom preobrazbom: tijelo nestaje kao generator pokretnih slika, ali istodobno postaje njihovim novim predmetom. Štoviše, jedna je od glavnih tema ranijih Edisonovih filmova ljudsko tijelo u pokretu: muškarac koji učestalo kiše, poznati snagator Sandow koji napinje mišiće, sportaš koji se prebacuje preko glave, žene koje plešu. Filmovi o boksачkim natjecanjima igraju ključnu ulogu u komercijalnom razvoju kinetoscopa. Vidi Musser, *The Emergence of Cinema*, 72-79; David Robinson, *From Peep Show to Palace: the Birth of American Film*, (1990.), New York: Columbia University Press, 44-48.
- 9 Robinson, *From Peep Show to Palace*, str. 12.
- 10 Taj raspored prije se koristio u projekcijama laterne magice; to je opisano u drugom izdanju knjige Althanasiusa Kirchera *Ars Magna* (1971.). Vidi Musser, *The Emergence of Cinema*, 21-22.
- 11 Ceram, *Archeology of the Cinema*, str. 140.
- 12 Musser, *The Emergence of Cinema*, str. 78.
- 13 Veličinu te varke pojašnjavaju filmovi Andyja Warhola iz prve polovice 60-ih — kao možda jedini pravi pokušaj da se stvori film bez jezika.
- 14 Ovu definiciju specijalnih efekata posudio sam od Davida Samuelsona, *Motion Picture Camera Techniques* (1978.), London: Focal Press.
- 15 Primjeri što slijede ilustriraju to poricanje specijalnih efekata; lako se mogu pronaći i drugi primjeri. Prvi je primjer iz popularnog govora o filmu. Poglavlje naslovljeno »Making the Movies« u knjizi Kennetha W. Leisha *Cinema* (New York: Newsweek Books, 1974), sastoji se od kratkih priča iz povijesti filmske industrije. Junaci tih priča su glumci, redatelji i producenti; umjetnici za specijalne efekte spominju se samo jednom. Drugi je primjer iz akademskog izvora: autori utjecajne knjige *Aesthetics of Film* (1983.), izjavljuju »cilj je naše knjige sažeti iz sintetičke i didaktičke perspektive različite teorijske pokušaje istraživanja tih empirijskih pojmova (izraza iz leksikona o filmskim tehničarima), uključujući pojmove poput okvir nasuprot kadru, izraze iz rječnika filmskih ekipa, pojmove identifikacije koje stvara kritički rječnik, itd.«. Činjenica da se u tekstu nikada ne spominju tehnike specijalnih efekata, ukazuje na opće pomanjkanje bilo kakvog povijesnog i teorijskog zanimanja za tu temu među filmskim teoretičarima. Nešto je bolja knjiga D. Bordwella i K. Thompson *Film Art: An Introduction* koja se koristi kao standardni udžbenik u dodiplomskim predavanjima, jer tri od ukupno pet stotina stranica posvećuje specijalnim efektima. Konačno, važan dio statistike: knjižnica Sveučilišta Kalifornije u San Diegu sadrži 4273 katalogizirana naslova s temom »film«, a tek 16 naslova pod oznakom »kinematografija specijalnih efekata«. Među važnijim tekstovima filmskih teoretičara koji se bave širim kulturnim značajem specijalnih efekata vidi Vivian Sobchack i Scott Bukatman. Norman Klein trenutno se bavi poviješću nastanka ambijena pomoću specijalnih efekata.

Vidi: Kenneth W. Leish, *Cinema* (New York: Newsweek Books, 1974); Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie and Marc Vernet, *Aesthetics of Film*, pr. Richard Neupert (Austin: University of Texas Press, 1992. : 7); David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, če-

- tvrtto izdanje (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993.); Vivan Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, drugo izdanje (New York: Ungar, 1987.); Scott Buikatan, *The Artificial Infinite*, u *Visual Display*, ur. Lynne Cooke and Peter Wollen (Seattle, Bay Press, 1995.).
- 16 Za raspravu o podređivanju fotografije grafici, vidi tekst Petera Lunenfelda, *Art Post-History: Digital Photography and Electronic Semiotics*, na njemačkom objavljen pod naslovom *Die Kunst der Posthistorie: Digitale Fotografie und elektronische Semiotik*, u katalogu *Fotographie nacht der Fotografie* (1996.), Munich: Verlag der Kunst, 93-99.
 - 17 Za potpun popis ljudi u ILM-u koji su radili na ovom filmu, vidi *SIGGRAPH '94 Visual Proceedings* (New York: ACM SIGGRAPH, 1994. : 19.)
 - 18 U tom se smislu godina 1995. može nazvati posljednjom godinom digitalnih medija. Na konferenciji National Association of Broadcasters Avid je pokazao radni model digitalne videokamere koja ne snima na videokasetu nego izravno na hard drive. Kada se digitalne kamere jednom počnu naširoko upotrebljavati, više nećemo imati razloga govoriti o digitalnim medijima jer će proces digitalizacije biti uklonjen.
 - 19 Evo još jedne, čak i radikalnije definicije: digitalni film = $f(x, y, t)$. Ovu bi definiciju s veseljem pozdravili zagovornici apstraktne animacije. Budući da kompjutor razbija svaki kadar u piksele, cjelokupni film može se definirati kao funkcija koja, s obzirom na horizontalni, vertikalni i vremenski položaj svakog piksela, vraća njegovu boju. Na taj način kompjutor zapravo predstavlja film, a to je reprezentacija koja ima iznenađujuću sličnost s dobro poznatim avangardnim pogledom na film! Za računalo film je prije apstraktni raspored boja koje se mijenjaju u vremenu, nego nešto što strukturiraju »kadrovi«, »priča«, »glumci« i tako dalje.
 - 20 Vidi, Barbara Robertson, »Digital Magic: Appolo 13«, *Computer Graphics World* (August 1995.), str. 20.
 - 21 William J. Mitchell, *Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (1992.), Cambridge, Mass. : The MIT Press, str. 7.
 - 22 Potpuna prednost razmjешtanja vremena u dvodimenzionalni prostor, koje je već prisutno u Edisonovoj prvoj kinematografskoj napravi, sada se ostvaruje: događaji se mogu modificirati u vremenu doslovce slikanjem na nizu kvadrata, pri čemu se oni tretiraju kao jedna jedina slika.
 - 23 Vidi Robinson, *From Peep Show to Palace*, str. 165.
 - 24 Vidi »Industrial Light & Magic alters history with MATADOR«, promotivni materijal Parralax Softwarea, konferencija SIGGRAPH 95, Los Angeles, kolovoz 1995.
 - 25 Čitatelj koji je pratio moju analizu novih mogućnosti digitalnog filma može se zapitati zašto ističem sličnosti između digitalnog filma i predkinematografskih tehnika 19. stoljeća a nisam spomenuo avangardni film 20. stoljeća. Nisu li već avangardni filmaši istražili mnoge od tih mogućnosti? Kako bi izrazio svoje shvaćanje filma kao slikarstva, Len Lye, jedan od pionira apstraktne animacije, slikao je izravno na filmsku vrpcu već 1935; njegovim putem su krenuli Norman McLaren i Stan Brackage, a potomji je uvelike prekrivao snimljeni materijal točkama, grebotinama, poprskanom bojom, mrljama i crtama u pokušaju da pretvori svoje filmove u ekvivalente apstraktnom ekspresionističkom slikarstvu. Općenitije uzevši, jedan od glavnih poriva u cijelom avangardnom filmu, od Legera do Godarda, bio je spajati film, slikarstvo i grafiku — korištenjem snimke žive radnje i animacije unutar jednog filma ili čak jednog jedinog kvadrata, preobrazbom te snimke na razne načine, ili jukstaponiranjem tiskanih tekstova i ufilmljenih slika.
- Shvaćanje da je avangarda anticipirala digitalnu estetiku razmatram u knjizi *Engeneering Vision: From Constructivism to the Computer* (The University of Texas Press, u tisku); Ovdje bih htio iznijeti jedno posebno važno pitanje u tom eseju. Kada su avangardni filmaši kolažirali mnoštvo slika unutar jednog jedinog kvadrata, ili oslikavali ili grebali film, ili se na neki drugi način opirali indeksnom identitetu filma, oni su radili protiv »uobičajenih« filmskih postupaka i određenih načina korištenja filmske tehnologije. (Namjena filmske vrpce nije da se na njoj slika.) Tako su oni djelovali na rubu komercijalnog filma ne samo u estetskom, nego i u tehnološkom smislu.
- Jedan od općih učinaka digitalne revolucije je taj da su avangardne estetske strategije ugrađene u naredbe i interface metafore kompjutorskog softwarea. Ukratko, *avangarda se materijalizira u računalu*. Avangardna strategija kolaža ponovno se pojavila kao naredba »cut and paste«, najosnovnija operacija koja se može izvesti na digitalnom podatku. Ideja o slikanju na filmu ugrađena je u slikarske funkcije softwarea za montažu filma. Avangardni korak prema kombiniranju animacije, tiskanih tekstova i snimki sa živom radnjom ponavlja se u stjecanju animacije, generiranju natpisa, slikanja, kompozitne fotografije i montažnih sustava u jedan jedinstveni paket. Konačno, sljedeći korak ka spajanju velikog broja filmskih slika unutar jednog okvira (primjerice, u Legerovom *Mehaničkom baletu* iz 1924. ili u Vertovljevom *Čovjeku s kino-kamerom* iz 1929), ozakonjen je tehnologijom, budući da svi softwari za montažu, uključujući Photoshop, Premiere, After Effects, Flame i Cineon, standardno podrazumijevaju da se digitalna slika sastoji od velikog broja odvojenih slojeva slike. Sve u svemu, tehnike koje su inače bile iznimkama u tradicionalnoj kinematografiji, postale su uobičajene, ciljane tehnike digitalnog filmskog stvaralaštva, ugrađene u sam model tehnologije.
- Za Lyeve, McLarenove i Brackageove eksperimente sa slikanjem na film, vidi Robert Russett-Cecile Starr, *Experimental Animation* (1976), New York: Van Nostrand Reinhold Company, str. 65-71, 117-128; P. Adams Smith, *Visionary Film*, drugo izdanje, Oxford: Oxford University Press, str. 230, 136-227.
- 26 U tekstu »The New Hollywood Silicon Stars« (časopis *Wired*, prosinac 1995) Paula Parise piše: »Prije jednog desetljeća, samo je neustrašiva nekoćicina, predvođena radionicom Georgea Lucasa Industrial Light and Magic, stvarala digitalna djela visoke kvalitete. Sada se kompjutorska obrada slike smatra nezaobilaznim proizvodnim oruđem za sve vrste filmova, od najmanjih drama do najvećih vizualnih fantazija.«
 - 27 Uslijed toga, jedan od načina na koji se fantastika opravdava u suvremenom holivudskom filmu je uvođenje različitih ne-ljudskih likova kao što su alieni, mutanti i roboti. Nikada ne zamjećujemo puku proizvodnost njihovih šarenih i mutirajućih tijela, snopove energije iz njihovih očiju, vrtloge čestica iz njihovih krila, zato što su perceptualno usklađeni s ambijentom, odnosno, oni izgledaju kao nešto što bi moglo postojati u trodimenzionalnom prostoru, pa bi se moglo i fotografirati.
 - 28 Metz, »The Fiction Film and its Spectator: A Metaphysical Study«.
 - 29 Ovaj 28-minutni film, snimljen 1962., sastavljen je od fotografskih kvadrata narativiziranih u vremenu, a završava vrlo kratkom sekvencom sa živom akcijom. Za dokumentaciju, vidi Chris Marker, *La Jetée: Ciné-roman* (1992.), New York, Zone Books.
 - 30 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1970., 2nd ed.), Chicago, University of Chicago Press.
 - 31 *Flora Petrinsularis* uvršten je u CD-ROM kompilaciju *Artinact 1* (Karlsruhe, Germany: ZKM/Center for Art and Media, 1994.). *Little Movies* dostupni su na Internet adresi http://jupiter.ucsd.edu/~cmanovich/little_movies.
 - 32 Steven Neale, *Cinema and Technology* (1985.), Bloomington, Indiana University Press, 52.
 - 33 Izraz »kino-oko« skovao je Dziga Vertov u 20-ima da bi opisao sposobnost filmske naprave »da bilježi i organizira individualne značajke životnih pojava u cjelinu, bit, zaključak«. Za Vertova, prikazivanje filmskih »činjenica«, zasnovano na materijalnom dokazu, ono je što definira samu prirodu filma. Vidi *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (1984.), ur. Annette Michelson, prijev. Kevin O'Brien (Berkeley: University of California Press). Navedni citat je iz knjige *Artistic Drama and Kino-Eye*, prvi put objavljene 1924., str. 47-49.

Jonathan Romney

Grafiti od milijun dolara: bilješke iz digitalne domene

Svinje tek trebaju letjeti ekranom; krave već lete, nošene zrakom kompjutorski generiranim tornadom u *Twisteru*. Tijekom kratkog razdoblja obuhvaćenog prikazima iz ove knjige,¹ publika se vrlo brzo priviknula na čudesne slike koje bi prije manje od jednog desetljeća na filmu bile nezamislive: ljudi koji se tale, osjećajnih mlazova voda, stampea divovskih kokošjih stvorenja kroz prethistorijske krajolike, ili slova kroz knjižnice. Vidjeli smo razobličeno ljudsko tijelo, rastegnuto i u tekućem stanju, i glumce klonirane u svoje mnogostrukke dvojnike. Vidjeli smo Zemlju gotovo razorenu svemirskim brodovima velikih poput četvrtine Mjeseca, a potom u zatišju kao da je — u vječnoj završnoj klauzuli fantazijskog filma — *sve bio san*. A do sada nismo posve razmotrili kako se naše oči i mašta prilagođavaju na tu navalu čuda — na predmete iz mašte istodobno opterećene neodoljivom težinom stvarnog i neuhvatljivom bestežinskom prirodom sna.

Brzi razvoj digitalne tehnologije slika, koja se prvi put bojažljivo uskomešala 1982. u Disneyjevom eksperimentu *Tron* da bi sazrela krajem osamdesetih s filmovima *Bezdan* i *Terminator II*, pretpostavlja, ako se izuzmu društveni tabui, da je sve manje praktičnih razloga da se nešto ne bi moglo prikazati na ekranu.² Kompjutorski generiran prikaz obuhvaća cijeli raspon građe, od divovske, nadnaravne, neosporno tjelesne pojave dinosaura u *Jurskom parku*, do naizgled banalne, i povrh svega, bestežinske minijature — poput pera što lebdi preko najavne špice *Forresta Gumpa*. Baš ta nematerijalnost i bestežinska priroda digitalne slike, njezina neovisnost o fizičkoj ili imaginarnoj težini, ono je što je čini tako svestranom.

Aspiracije digitalne slike gotovo su prometejske. Kompjutorski generirana slika ne upotrebljava se naprosto zbog efekata koji bi inače bili preskupi ili bi ih bilo teško postići — što je tradicionalna uloga tehnologije specijalnih efekata — nego se specijalizira u majstorijama koje su nevjerojatne, neprirodne. George Lucas znao je što čini kada je svoju tvrtku za specijalne efekte nazvao Industrial Light and Magic. Kompjutorski generirana slika želi zavladata svim onim vidovima prirode koji su tradicionalno izvan kontrole. Ona kroti životinjsko carstvo, koje je za filmaše uvijek bilo notorno neukrotivo, čineći da svinje govore (u *Babeu*), ili skupljajući cijele kavalkade zvijeri iz džungle (u *Jumanjiju*). Ona može ukrotiti atmosfere sile, najimpozantnije u *Twisteru*, premda se čak i stidljivo naturalističan film, poput *Razuma i osjećaja*, okoristio svojim kišnim efektima. A u *Danu nezavisno-*

sti može stvoriti viziju apokaliptičkog uznesenja, kao kad plameni oblaci sukljaju nad zemaljskim gradovima.

Računalno generirana slika također može prekrojiti, preobraziti, osakatiti ljudsko tijelo, kao u ekstravagantnoj perforaciji struka Goldie Hawn u filmu *Smrt joj dobro pristaje*; preobrazbi žene u čudovište u *Vrsti*; u podbuloj metamorfozi *Luckastog profesora* u kojoj se dvije inačice Eddieja Murphya sudaraju u jednom tijelu. Digitalni efekti već pružaju mogućnost oživljavanja mrtvaca: filmovi *Vrana* i *Wagons East!* bili su dovršeni nakon iznenadne smrti svojih glumačkih zvijezda, Brandona Leeja i Johna Candyja, a njihove su slike digitalno ugrađene u film. U nastajanju su još radikalnije virtualne inačice Marilyn Monroe, Brucea Leeja i Georgea Burnsa, te još mogu slomiti posljednju prometejsku barijeru stvarajući ni iz čega uvjerljive privide ljudskog života: James Cameron najavio je film naslovljen *Avatari*, vrijedan milijun dolara, u kojem će igrati posve digitalizirani glumci ili, riječima magazina *Variety*, »sintezijanci«.³

Lako je uvidjeti zašto su tako grandiozne i ambiciozne slike postale popularne među filmašima, unatoč još uvijek znatnoj skupoci tehnologije. Nije riječ samo o tome da takve slike pokreću pitanje što se sve može prikazati, nego da su one, poslužimo li se klišejem, stvarnije od stvarnih. One su zasiurno dinamičnije od stvarnih, u čisto vizualnom smislu, istodobno preciznije i plastičnije no što fizička stvar može biti. Njihova hiperrealna pojavnost dovodi stvarnost u pitanje, a njezin izgled čini pomalo mlitavim. Nosorozi iz *Jumanjia* ne izgledaju samo jednako dobro kao stvarni nego čak i bolje, povećani zbog dramatskog učinka; jedan se čak okreće prema kameri i namiguje joj. Oni su zacijelo karizmatičniji od nominalne zvijezde filma Robina Williamsa čija je uloga, usporedi li se s njihovom stvaralačkom energijom, posve sporedna. Nije slučajno da su veliki filmovi sa specijalnim efektima (*Jurski park*, *Twister*, *Dan nezavisnosti*, *Vrsta*) skloniji drugorazrednim ili bezličnim glumcima; pored tih dinamičnih čuda glumci izgledaju kao lako odbacive, bezvotne atrakcije. (Jedina je zvijezda, čija je karizma imala koristi od kompjutorski generiranih slika, Jim Carrey u filmu *Maska*, koji se uspješno služi fenomenom koristeći svoje tijelo kao sredstvo za postizanje efekata, pretvarajući tako kompjutorski generiranu sliku u vlastitu personaliziranu protezu.)

Prerano je da bi se sa sigurnošću utvrdilo, kao što najgorljiviji stručnjaci znaju kazati, da digitalizacija stvarno izaziva

kopernikansku revoluciju u filmu. Doista je teško zamisliti u čemu bi se ta revolucija mogla sastojati — u radikalnoj promjeni u vrsti slika koje vidimo na ekranu, u promjeni u samom načinu na koji ih percipiramo, ili naprosto u stalnom poboljšavanju tehnologije pomoću koje se filmske slike stvaraju? No, sigurno je to da smo se jako brzo priviknuli na kompjutorski generiranu sliku. Sposobnost filma da prikaže neprikazivo kao da je skrenula za ugao tek prije nekoliko godina, kada su nas prvi put zabljesnule, štoviše smutile, pojave poput vodenih krakova u *Bezdanu* (1989.), mnogoličnog, poput žive glatkog androida u *Terminatoru 2* (1991.) i, povrhu svega, dinosaura iz *Jurskog parka* (1993.), te najbiranije predodžbe o nemogućem životu na čudesan način izlovljene iz rijeke povijesti. No već smo se toliko priviknuli na ta čuda da nas obično razočara svaki novi holivudski *blockbuster* koji se digitalnom manipulacijom ne služi u spektakularnoj mjeri. Taj proces odomaćivanja na djelu je već u samom *Jurskom parku*: film započinje prizorom, nehinjeno natopljenim strahopoštovanjem, u kojem spokojni divovi pasu u magličastoj daljini, a završava s prijetećim velociraptorima, koji nisu ništa drugo nego obični super-gušteri, krokodilskom kožom presvučeni Freddyji Kruegeri.

Još ne možemo procijeniti kakav bitan učinak to iznenadno obilje čuda ima na percepciju i maštu gledatelja. No možemo reći da je ono nagla i drastična promjena u vrsti iluzije koju nam film nudi. Tradicija filmske varke još od djela pionira nijemog filma Georges Mélièsa temelji se na pretpostavci da svaka iluzija stvorena na ekranu ima svoje ontološko podrijetlo u nekom stvarnom događaju odigranom ispred kamere — u izvedbi čarobnjaka iz Mélièsova djela, recimo, ili u konkretnom crtežu tintom u tradicionalnoj cel animaciji. Méliès je među prvima istražio mogućnosti stvaranja trikova pomoću kamere, no njegovi filmovi u prvom redu zazivaju i zapravo bilježe tradiciju mehanike na pozornici — kartonskih raketa, ili glumaca zaogrnutih crnim plaštem kako bi se stvorio dojam o glavama i udovima otrgnutim od tijela. U sedamdesetima i početkom 80-ih godina trilogija *Ratovi zvijezda*, premda je najavila doba digitalne iluzije utemeljenjem tvrtke za specijalne efekte Industrial Light and Magic, bila je jedan o posljednjih velikih projekata koji rabi potpuni arseal tradicionalne, na stvarnosti utemeljene iluzije, od slika na staklu do modela.

U toj tradiciji — nazovimo je tradicijom 'analognog' ufilmljenja, a poklapa se s tehnologijom snimanja na vrpcu i vinil koja je prethodila digitalnom snimanju zvuka — čin snimanja filma prikriva izvornu tvarnu prirodu događaja. On nam nudi zapis događaja koji je kodiran na takav način da našim očima i mozgu daje mig za sudjelovanje u kreiranju iluzija. Kompjutorski generirane slike, s druge strane, mogu se pozivati na postojanje stvarnih predmeta, no nema nikakvog jamstva da je takav predmet ikada postojao; u stvari, budući da se kompjutorski generirana slika obično specijalizira za spektakle i fantastiku, njezina uporaba je praktički jamstvo da predmet *nikada* nije postojao. Kompjutorski generirana slika samo je vizualni prijevod niza algoritama pomoću kojih se pojava zbiljskih predmeta zaziva iz prirojednog zraka, ili još bolje, prigušenog svjetla, a potom usađuje

u teksturu filma, zbija u dvodimenzionalni prostor celuloidnog okvira.

Razmislimo koliko nas to udaljuje od stajališta Andréa Bazina koji 1945. u eseju *Onologija fotografske slike* tvrdi da se moć fotografije, pa tako i filma, sastoji u njegovoj sposobnosti izravnog zahvaćanja stvarnosti, bez ikakvog drugog posredovanja osim onoga fotografskog aparata. Bazin smješta fotografiju u tradiciju umjetnosti shvaćenu kao »čuvanje života preko reprezentacije života«.⁴ »Slika svijeta po prvi se put stvara automatski, bez stvaralačkog posredovanja čovjeka«. Nadalje, kaže on: »Fotografija djeluje na nas poput prirodne pojave.«⁵

Bazinovi argumenti uvelike su pobijani, i u teoriji i u praksi; postoje cijele filmske škole koje dovode u pitanje bezbrižnu tvrdnju o realističkoj zadaći filma. No čini se da digitalne slike potpuno uzdrmajaju primat stvarnosti. Pred kamerom više ne treba stajati stvarni predmet; u digitalnom svijetu možemo odvojiti onoliko priključaka koliko nam tehnologija i naša mašta dopuštaju. Iz medija u kojem ljudski čimbenik navodno ne igra nikakvu ulogu — ili je, u najmanju ruku, podređen zakonima kemije i optike koji upravljaju fotografskim procesom — stižemo do medija u kojem je ljudski izumiteljski dar maksimalan, u kojem je svaki aspekt slike izričita izradevina.

Digitalna slika želi biti nešto više od pukog »čuvanja« života; ona želi biti njegovom kristalizacijom, njegovom talionicom. Ona ima mističnost alkemijskog procesa u kojem svaka stvar, preobražena pomoću svjetlosnog medija, može postati druga stvar: u kojem tijelo postaje nepostojano ili prolazi kroz različite tekuće, metalne ili kristalne inkarnacije. Digitalna slika može u pravilu biti sklona hiper-realizmu, ali hiperrealizmu u njegovu najlabavijem vidu. Bilo koji oblik, ma kako dovršen, može se pretvoriti u drugi oblik; nema nikakvog razloga da se najuvjerljiviji stvarni objekt, ili štoviše čitav ekran, odjednom ne pretopi u kišu svojih tvorbenih piksela (kao što se to događa, primjerice, u filmovima *Super Mario Bros.* ili *Čovjek kosilica*), koji se otvoreno, premda nespretno, pozivaju na konstruiranu, dekorativnu prirodu igraćih automata ili virtualnu stvarnost. Gotovo da ne čudi što se takve slike doimlju nevjerovatnima. Čak i više od Bazinovog fotografije, kompjutorski generirana slika djeluje na nas kao »sila prirode« koja se ne može lako prikazati. Zapravo, jedan od problema kompjutorski generirane slike je u tome što ona dovodi u pitanje poimanje autorstva: više nismo posve sigurni odakle dolaze slike. Da li bismo ih trebali pripisati redatelju filma (možemo li stvarno govoriti o *Spielbergovim* dinosurima ili *Jan De Bontovim* tornadima?), ili su pravi autori tvornice efekata koje ih stvaraju — Industrial Light and Magic, Digital Domain, Pixar? Ili bi ih možda trebali pripisati samoj tehnologiji, kao nekom nevidljivom bogu, duhu u filmskom stroju?

Budući da su ti nevjerovatni »izrađeni predmeti« tako čvrsto integrirani u ostatak celuloidne slike kao da su od nje neodvojivi, u filmskom okviru više ne postoji nikakva čvrsta razlika između stvarnog i umjetno stvorenog, kao što je to, primjerice, slučaj u filmu *Tko je smjestio zeki Rogeru*, gdje živa radnja i animacija koegzistiraju u istom prostoru, u in-

terakciji ali ipak jasno odvojeni. U tom filmu jednu skupinu slika lako možemo odčitati kao fotografsku, a drugu kao naprosto grafičku. No budući da hiperrealistički digitalni iluzionizam teži ujednačavanju statusa svih slika unutar okvira, on nas, za razliku od ranijeg iluzionizma, ne poziva da odigramo istu aktivnu ulogu. Trik je za nas već izveden. Mélièsovo odrubljivanje glave možemo »pročitati« kao predstavu na pozornici, levitacije Marry Popins kao strujom snabdjeven zamah petarpanovske pantomime, a vijugavo šepurenje Jessica Rabbit kao »tek način na koji je ona nacrtana«. No u kompjutorski generiranoj slici u njezinu najsofisticiranijem izdanju, digitalni objekt teško je odčitati kao nešto drugo osim kao objekt. Vidimo konačnu sumu, ali ne i kalkulaciju, proizvod računanja, ali ne i samo računanje; naše oko ne može odčitati programiranje, ili čak dekomponirati sliku u njezine izvorne piksele, onako kao što smo nekoć sliku na staklu dešifrirati kao sliku.

Frank Raimondi, supervizor za vizualne efekte u tvrtki Digital Domain, razjasnio je ovo pitanje: »Moj je cilj stvoriti potpuno fotografski stvarne kompjutorski generirane scene koje su posve uvjerljive, koje će gledatelj gledati a neće biti u stanju identificirati tehniku, te se neće moći zapitati: 'Je li to fotografirano, ili kompjutorski generirano?'«⁶ Drugim riječima cilj je zaobići kritičku sposobnost oka, tako da gledatelj ne samo da neće biti u stanju riješiti pitanje razlike između stvarnosti i iluzije, nego ga neće ni postavljati.

Umjesto da se uključimo u tvorbu slike, mi smo i dalje njezime začarani kao da nam u oči tuku prednja svjetla automobila; krajnja preciznost objekta opterećuje nas obiljem podataka koje naše zapriječene spoznajne sposobnosti jednostavno nisu u stanju analizirati. Kada dobijemo dovoljno informacija o »stvarnom« statusu dinosaura — o načinu njegova kretanja, o načinu na koji njegove ljuske hvataju svjetlo, o tome da svojom nogom može pretvoriti »land rover« u staro željezo — uvjereni smo da treba zanemariti očitu činjenicu da takvo čudovište ne može postojati, te ga trebamo prihvatiti kao »perceptivno realistično«, kako je to rekao Stephen Prince.⁷

Omamljena, zasićena i zavedena u perceptivnu pasivnost, znatiželjna publika koji stalno traži novu stimulaciju. Nenađana navala novih prizora, i brzina kojom su se studiji dokopali digitalnih efekata kao temeljnog komercijalnog oružja, podsjeća na sličnu eksploziju prije jednog stoljeća, na vrlo brzo širenje filma širom svijeta u godinama nakon otkrića kinematografa braće Lumière. Posljednjih nekoliko godina Hollywood je obilježen trkom za stalnim poboljšanjem (moglo bi se reći za »ponovnim naoružavanjem«) za većim, razrađenije definiranim slikama, te prema sofisticiranijim tehnologijama koje mogu neprimjetnije prožeti filmsku sliku. Zapravo, publiku ne treba posve potcjenjivati jer već učimo prepoznavati digitalnu sliku, otkrivati je kao tehniku, a da pritom nužno ne prestajemo vjerovati u stvarnost onoga što nam ona pokazuje. Postoje načini uporabe kompjutorski generirane slike kojima se ona odveć grubo integrira u film da bi bila uvjerljiva (*Eraser* i *Multiplicity* nude posebno sirove primjere); dok je tehnika morfiranja, glatko pretapanja iz jednog oblika u drugi, po svojoj prirodi previše očita da ne

bi privlačila pozornost. No iskusni filmski gledatelji već naslućuju kompjutorski generiranu sliku čak i u njezinim najspretnijim otjelovljenjima.

Kako šok-efekt računalno generirane slike nestaje, ona se mora neprestano obnavljati, te tako vodi inflaciji slika, onome što se naziva »estetikom sraza«, vizualnom kulturom koja robuje šoku novoga.⁸ Katkad kompjutorski generirana slika doista dostiže status spektakularne novine, a valovi šoka pravodobno dolaze do kino-blagajni. Film *Twister* — nakon *Dana nezavisnosti*, drugog najuspješnijeg filma u Sjevernoj Americi u 1996. godini⁹ — savršen je amblem digitalne slike u njezinu najspektakularnijem izdanju: njegovi vihori nisu ništa drugo nego zračni vrtlozi otjelovljeni u dvodimenzionalnoj konstrukciji čistog svjetla, no oni nas isto tako podsjećaju, protivno svim očekivanjima, koliko napadno teška može biti takva nematerijalnost. Ako i ne dostigne strahopoštovanje izazvano u onih nekoliko prvih kadrova *Jurskog parka*, kompjutorski generirana slika može barem pronaći nove načine da nas obori s nogu; digitalni arsenal u službi je sve ratobornijeg filma uništenja.

Dok digitalne slike hitaju prema sve djelotvornijoj magiji, sve blještavijim apokalipsama, tvornica se stvarnosti, onakva kakvom smo je navikli gledati u filmu, mijenja. Teško je reći kakva će se sveukupna promjena dogoditi nakon desetljeća digitalnih slika, no dijagnoza se — doduše, pomalo alarmantna — već počela ostvarivati. Čini se kao da je prikaziv svijet bio izložen provalama. Možemo pratiti tri stadija digitalnog posezanja u filmsku sliku svijeta; oni su prije konceptualni nego strogo povijesni, jer se tipovi predočavanja koje predstavljaju preklapaju u različitim filmovima, no svi zajedno priskrbljuju shemu koja prikazuje kako je digitalna domena polako postajala sličnija digitalnom području.

Neka prvi stadij predstavlja *Jurski park*, prvi film koji će svoju svekoliku privlačnost izgraditi na šokantnom uvođenju zasebnih digitalnih entiteta u prepoznatljiv zbiljski svijet, pomoću tehnike sklapanja. Filmski dinosauroi potpuno su integrirani u fiktionalni svijet filma kao autonomna trodimenzionalna bića, no njihovo postojanje ne prijeti koherenciji toga svijeta. Ta su digitalna bića posve vjerojatna stvorenja koja imaju vlastitu stvarnost ali su, u određenom smislu, njezime sigurno okružena; oni su poput čuda izloženih u zoološkom vrtu ili zabavnom parku, u svijetu ali ipak nekako iz njega isključeni. *Jurski park* otvoreno dramatizira upravo ovo stanje: ta stvorenja stigla su iz nezamislivog drugdje kako bi svojom pojavom prkosila našem svijetu. Dinosaur u *Jurskom parku* stvorio je tehnokrat-poduzetnik John Hammond (Richard Attenborough), koji ih je klonirao iz minimalne jedinice DNA, baš kao što je njihove slike stvorio Industrial Light and Magic od minimalne jedinice piksela. U priči su dinosauroi okruženi okolišem parka; na sličan su način njihove zastrašujuće slike — digitalne varke pojačane rikom koja je ipak u stanju protresti redove filmskih sjedišta — sigurno okružena uskim parametrima dvodimenzionalnog filmskog kadra.

To pitanje okruženja neosporno je prava tema *Jurskog parka*. Film izaziva nagađanje što bi se moglo dogoditi kad bi se te naoko stvarne slike otrgle od ekrana što ih okružuje, baš kao

što Hammondova stvorenja prijete da će provaliti iz parka.¹⁰ *Jurski park* implicitno se pita što bi se dogodilo ustroju vidljive stvarnosti kada bi se digitalne slike oslobodile granica konkretnog objekta? Film se služi poznatim konzervativnim argumentom »što bi bilo kad bi« iz velikog broja znanstveno-fantastičnih filmova; *Jurski park* razmeće se kompjutorskim kreacijama, tek da bi zaključio kako je informacijska tehnologija krajnje nepredvidiv saveznik kojeg bi trebalo držati na uzdi do maksimuma.

No što bi bilo kada bi se digitalna domena uvukla u stvarnost, procurila u nju poput virusa koji preobražava? Ta se mogućnost predviđa u drugom stadiju digitalizacije, otjelovljenom u *Forrestu Gumpu*. Prerada vidljivog svijeta u filmu je problematična, ne toliko u onim virtuoznim sekvencama koje uvlače Tomasa Hanksa u stare snimke iz filmskih novosti (što je jednostavno dotjerivanje sličnih efekata iz *Zeliga* Woodyja Allena), nego na onim mjestima gdje je digitalni tretman tako diskretan kao da je skrovit, gdje on krnji prikazanu stvarnost, krpa je kozmetički. Najpoznatiji primjer su digitalni trikovi koji omogućuju filmašima da amputiraju noge glumca Garyja Sinisea u ulozu vijetnamskog veterana, a taj napad na tijelo utoliko više devastira jer se ne da otkriti. Na koljenu ne postoji točkasta crta, ni jedan od onih nejasnih obruba koje povezujemo s tradicionalnim trik-efektima, a budući da je većini gledatelja Sinise nepoznat kao glumac, nesuvislost efekta može proći neopaženo što ne bi bio slučaj da je amputiran Tom Hanks.

Ta operacija bez krvi i ožiljaka jedan je od najdrastičnijih primjera digitalizacije kao umijeća brisanja, a ne stvaranja. Najčešća primjena digitalnog procesa »cut and paste« je »prekriivanje« sigurnosnih žica u trik scenama; on isto tako može ukloniti neželjene glumce iz kadra, ili modificirati razmještaj dekora u pozadini (u *Razaraču*).¹¹ *Forrest Gump* prepravlja stvarnost na još spektakularnije ali jednako nezamjetljive načine. Tisuće ljudi koji ispunjavaju bejzbol stadion u jednom od najimpozantnijih kadrova zapravo je gomila statista snimljena u jednom dijelu stadiona a potom digitalno umnožena i nanovo pridodana slici, nalijepljena na nju poput papirnatih zidnih tapeta. Za razliku od očito nevjerojatnih slika iz *Jurskog parka*, ništa u tom kadru nije nevjerojatno po sebi; nema razloga misliti da si prestižni filmaš poput Roberta Zemeckisa ne bi mogao priuštiti tako mnogo statista za tu scenu (ili, štoviše, da ne bi mogao izvesti neke neobično složene krupne planove pera koje lebdi ekranom u naslovnoj sekvenci). No digitalni trikovi omogućuju mu da stvori sve te slike s besprimjernom jasnoćom i učinkovitošću, te da ih, povrh svega, učini neprimjetnima.

U *Forrestu Gumpu* nikada ne možemo biti posve sigurni što gledamo. Tamo gdje razmetljivije fatamorgane kompjutorski generirane slike napadno ukazuju na svoju odmaknutost od poznate stvarnosti, slike *Forresta Gumpa* prokapavaju u stvarnost i s njom se stapaju. Jasno je da film, kao stripovska obrada američke povijesti, pokreće novi niz etičkih pitanja o tome koji su aspekti vidljive stvarnosti prikladni za krivotvorenje u filmu. Ta pitanja ne moraju se razlikovati po naravi od onih koja se uvijek postavljaju o fotografskoj moći krivo-

tvorenja, no, u najmanju ruku, ta pitanja neprestano pokreće priroda digitalne manipulacije koja ne ostavlja tragove.

Treća faza digitalizacije mogla je postati opravdanim razlogom za paranoju da, barem za sada, nije riječ o usamljenom slučaju. Film *Priča o igračkama* (*Toy Story*) Johna Lassetera — koji je za Walt Disney snimila digitalna produkcijska tvrtka Pixar — prvi je dugometražni film u kojem digitalno generiran, uvjerljivo trodimenzionalan svijet posve istiskuje fotografsku realnost. *Priča o igračkama* na tržištu se reklamirao jednostavno kao luksuzno dotjerani tradicionalni animirani cjelovečernji film, vjerojatno zbog straha da bi visoka tehnologija mogla preplašiti publiku srednjostrujaškog filma. No on predstavlja mnogo više od toga. U filmu *Priča o igračkama* digitalno su generirani ne samo junaci-igračke, nego i pozadine u kojima se oni kreću; Lasseter i njegova ekipa pažljivo dotjeruju potpuno dinamičan svijet u kojemu je u objekte i pozadine usađen život, a imaginarna kamera stalno mijenja položaje, uslijed čega se sve što vidimo premeće pomoću vrtoglave koreografije perspektive.

Oko tako lako prihvaća *Toy Story* naprosto »kao« kritič, ali stvarniji, da kada počnemo razmišljati o filmu kao o digitalnoj konstrukciji postajemo svjesni nečeg prilično uznemirujućeg — shvaćamo da oku treba znatan perceptualni napor da bi ga dosljedno pročitao kao takvog. Filmski svijet izgleda previše savršeno da bi bio nešto drugo od autonomnog svijeta, kao da je naprosto stvorio samoga sebe; deprimira nas svojom punoćom, blagošću svoje teksture, svojom samodostatnošću — a prije svega, svojom koherencijom. Njegovi predmeti izgledaju kao stvarni i pokoravaju se postojećim fizičkim zakonima — oni se ne preobražavaju i ne pretapaju, nego su kao čvrsta tijela u interakciji s potpuno izrađenim svijetom koji nastanjuju. To nije beznačajno pitanje: jedan od najvećih problema takve animacije je kako osigurati da se ravni ne presijecaju tamo gdje ne bi trebalo, da se te matematičke apstrakcije s izgledom čvrstih tijela stvarno ponašaju kao čvrsta tijela. Najneobičniji fenomen filma je njegov najjednostavniji fenomen: činjenica da astronaut Buzz Lightyear, kada se prizemljuje na tlo, stvarno dolazi do zapreke, a ne prolazi kroz nju poput duha.

Priča o igračkama predstavlja nam svijet stvoren ni od čega, od njegovih najosnovnijih fizičkih zakona. Taj se svijet od stvarnoga razlikuje samo u jednom: premda se naizgled pokorava zakonima poznatog svijeta, on je ipak stiliziran da bi nalikovao dvodimenzionalnom crtiću čudesno napumpanom do tri dimenzije, tako da ne postoji mogućnost da ga ijedan gledatelj stariji od pet godina zamijeni sa stvarnošću. Na kraju krajeva, njegovi stanovnici su igračke. Za to postoji jednostavan, žanrovski razlog: *Priča o igračkama* je Disneyjev film, a publiku treba uvjeriti da se još uvijek nalazi u dobro poznatoj domeni Disneyjeve industrije animacije. No možda bezazleni dječje-idilični prizvuk također služi uvjeravanju gledatelja kako se nema čega bojati, barem za sada, kako taj nevjerojatan virtualni svijet još neće istisnuti stvarnost. Ipak, sada kada je *Priča o igračkama* utemeljila žanr, ostaje neizvjesno hoće li nasljednici odbaciti stil crtanog filma i stremiti prema određenijim pričinama koji još više otuđuju. Premda je prijateljski raspoložen prema gledatelju,

film *Priča o igračkama* već izaziva nevjerojatan osjećaj slabosti — osjećaj zatvorenosti u paralelnu, potpuno hermetičnu stvarnost.

Samo bi najparanoičnije nagađanje navelo na pomisao da bi karikaturalni realizam *Priče o igračkama* ikada mogao potisnuti stvarni svijet snimljen na filmu, no samo zato što će, u doglednoj budućnosti, i dalje biti lakše i jeftinije postavljati stvarne predmete ispred kamere nego konstruirati varke ni od čega. Pa ipak... Digitalna istraživanja nastavljaju s usavršavanjem postojećih tehnologija u nadi da će osvojiti sva ona područja nad kojima kompjutorski generirana slika još nema moć. Tako zatvaraju jaz između stvarnih i digitalnih svjetova.

Priča o igračkama već smanjuje razliku između stvarnosti i varke. Taj film svijet igračaka čini sličnijim životu od svijeta ljudi; geometrijska domena dječje sobe presavjesno je isplanirana u detalje, teksturirana i dovršena; same igračke, njihova muskulatura, pokreti, izrazi, texture drva, plastike i papirnatih površina, pomno su definirani i kalibrirani. No ljudski svijet u filmu znatno je manje uvjerljiv, gotovo jeftin. Zapušten stražnji vrt doima se poluoblikovanim, površnim, poput primisli; ljudska bića su gomoljasta, nalik robotima, preko mjere karikaturalna. Samo prirodni svijet izgleda kao da je skopan na kompjutoru.

U ovom slučaju film prije svega domišljato okreće u svoju korist specifično ograničenje računalnog prikaza. Digitalni efekti još uvijek doista nemaju mjere organske građe. Oblicima koji se mogu reducirati na geometrijske ravne plohe i krivulje može se upravljati: razmjerno je lako prikupiti podatke o njima, sklopiti odgovarajuće oblike i potom ih omotati teksturama. Organski oblici (tijelo, kosa, biljna tvar) složeniji su i neuhvatljiviji od anorganskih (plastike ili metala). Usprkos tome, kompjutorski generirana slika nastavlja napad na neosvojeni teren. Samo zbog lavlje grive u *Jumanjiju*, tvrtki Industrial Light and Magic trebala su tri mjeseca da bi stvorila odgovarajući software i još dodatnih pet mjeseci za generiranje same kose. Nije važno što rezultat izgleda potpuno neuvjerljivo; ono što impresionira njegova je čisto taktalna apstrakcija, nalik mnoštvu pipaka što lelujaju ispod vode. Nadalje, kao i u *Priči o igračkama*, priča *Jumanjija* pronalazi alibi za taj neprirodan izgled. Lav ne izgleda kao stvarni lav, jer to ni nije: on je čisti znak, iznikli demon potpuno oblikovan sotonskom igrom na (šahovskoj) ploči. Ipak, time se sugerira da bi tehnološka ograničenja mogla namaknuti novu vrstu kiča: ako se i ne može uvijek nositi sa stvarnošću, digitalizacija bi mogla barem smjerati prema estetizaciji svjetla lave.

Bez obzira na te propuste, kompjutorski generirana slika nastavlja kolonizirati sva područja vizualne ekspertize u kojima još ima predmeta što ih treba kvantificirati. Kao da sve treba biti podvostručeno i prikazano, kao da ni jedan objekt neće dobiti svoje mjesto u vidljivom svijetu dok se svi raspoloživi podaci o njemu ne ubilježe, a njegovi parametri ne preslikaju. Ovdje je na djelu enciklopedijski argument, kao da se zbir objekata u svijetu postupno unosio u inventar i dodavao digitalnom repertoaru. To stavljanje naglaska na mogućnost kopiranja i vidljivo ima svoju povijest; James

Roberts ističe kako je kompjutorski generirana slika posljednji stadij u projektu vizualnog istraživanja koji je započeo s renesansnom teorijom perspektive, te kulminacija vizualne ideologije u kojoj »izjednačavanje onoga što jest s onim što znači ostavlja vrlo malo prostora za bilo koju drugu realnost osim optičke«.¹²

Problem postaje očigledan u ontologiji digitalnog objekta nasuprot fotografskom. Tradicionalni pristup statusu objekta na filmu stavlja naglasak na neposrednost njegova fotografskog bilježenja, kao da je, da ponovimo Bazinovu riječi, objekt naprosto sačuvan od zaborava na celuloidu. Čini se da se objekt izravno usisava u teksturu slike, a u postupku ne gubi svoju autonomiju. Uslijed toga, celuloidna slika uvijek zadržava stupanj arbitarnosti, a svaki se kadar nužno mora omjeriti s objektima *kakvi oni stvarno jesu*. Posao je filmaša nadzirati stupanj te arbitarnosti pomoću kadriranja, rasvjetle, položaja kamere, upotrebe boje, a sve to ograničava tendenciju objekta da bude ono što slučajno jest i prisiljava ga da bude ono što želi filmski stvaralac.

No objekt odbija poslušnost; kada je već ugrađen u sliku, određeni njegovi aspekti uvijek će biti izvan nadzora kamere. Stvar uvijek sadržava neizmjerljiv višak značenja iznad primarnog značenja koje mu je određeno. Taj višak može uključivati izgled glumca i sve ono neopipljivo sadržano u »karizmi«, uključujući asocijacije na druge njegove filmove koje gledatelj slobodno učitava u sliku. On može uključivati sklonost predmeta i ljudi da ne budu na pravom mjestu u pravo vrijeme, ili slučajnosti kao što je očita gumenost gumenog oktopoda; filmovi Edwarda Wooda mlađeg zapravo su početnica o načinima na koje nepopustljiva predmetnost predmeta može zasjeniti simboličku uporabu koju joj filmaš pokušava nametnuti.

Reklo bi se da digitalizacija priskrbljuje jednostavnu metodu discipliniranja neposlušnih stvari. Funkcija »cut and paste« može posve odstraniti slučajnosti. Nema više onih nepredvidivih pasa u prolazu koji su unijeli život u talijanski neorealizam, ili upadljivih lica u gomili kao u filmu *Djeca raja*; u novoj školi francuske kostimirane drame, koju predstavlja film *Konjanik na krovu* (*Le Hussard sur le toit*) Jean-Paula Rappeneaua, nametljivi se statisti nemilosrdno izrezuju. U tom okrutnom novom svijetu samo su iznimno važni objekti izloženi našoj pozornosti. No reducirajući polje naše pozornosti, digitalni efekti također reduciraju potencijalnu rezonancu slike. U filmu kojim posve vlada načelo važnosti, bilo bi uzaludno tražiti *nešto extra* što gledatelji uspijevaju naslutiti; ne nalazimo ništa osim onoga što nam se daje. Ono što stvarno vidimo to i dobivamo: postoji samo optička realnost i ni jedna druga.

Značenje je čak strože ograničeno u onim predmetima koji su potpuno digitalno generirani. Kao prvo, takav objekt ne može ući u kadar ako nije rezultat strogo osmišljenog niza kalkulacija koje do posljednje pojedinosti određuju njegovo ponašanje i izgled. Digitalna slika najjednostavnijeg predmeta iz prirode — kamenog bloka, primjerice — nimalo nije jednostavna, nego je složen skup ploha i krivulja koje je trebalo iscrpno analizirati prije nego što su dobile bilo koje predmetno postojanje, neku »perceptualnu realnost«. Da bi

kamen uopće postojao, digitalni umjetnici moraju uporabiti postupke kao što su skiciranje svjetlosnih zraka, crtanje odsjaja i texture; moraju analizirati njegova svjetlosna svojstva, način na koji će se kretati, njegov stupanj fleksibilnosti. Digitalni predmet je apsolutno određen, reguliran; njegove jedine osobine su one koje se smatraju esencijalnim. Moglo bi se reći da kompjutorski generirana slika implicira teološko motrište prema kojem je svaki predmet kreacija božanstva koje potpuno nadzire njegove sposobnosti i ništa ne prepušta slučaju — zapravo nemilosrdno obuzdava slučajnosti.

No, kakav prostor takve kreacije ostavljaju hirovima gledateljeva oka? Slike koje dopijevaju na ekran opterećene stanovitom mjerom neodređenosti, uzimaju u obzir osobitosti kritičke percepcije. Kada određeni stvarni predmeti u kadru odvlače našu pozornost od drugih objekata, ili kada se čini da su periferne osobine predmeta istaknutije od onih koje su navodno njegove glavne osobine, znamo da imamo određeni vidokrug za čitanje slike. Možemo se odlučiti na čitanje rubnog a ne glavnog teksta, ili posve ignorirati razliku između teksta i marginalija. Našu pozornost možda će prije privući prolaznik u pozadini, nego zvijezda koja nešto važno govori; uostalom, Robert Altman je iz naše sklonosti da promatramo »krivu« osobu, slušamo »krivi« razgovor, razvio cijeli stil.

Unutar granica koje određuje filmski diskurs (pripovijedni ili nepripovijedni, realistički ili proturealistički), predmet na ekranu je slobodan označavati na bilo koji način koji je gledatelj spreman prihvatiti. U preddigitalnoj reprezentaciji (zabrinjavajuće je, ali istinito: već možemo govoriti o »pred-digitalnom«), predmet može doslovce predstavljati sebe, ali isto tako može predstavljati druge stvari, ovisno o pravilima interpretacije koje određuje kontekst. Očito je da je more u Fellinijevu filmu *Casanova* razvučena plastična plahta, no ono je također i more; ta dvojnost se ne mora dokinuti.

No takva neodređenost ne pripada digitalnom području. Kompjutorski generiran predmet zarobljen je ostrim granicama svoje vlastite pojave, naprosto zato što je u konstruiranje te pojave uloženo toliko rigorozne kalkulacije; digitalni objekt nije doraden nego nad-rađen, zasićen vlastitim tautološkim bićem. On je ono što jest: ne može biti ništa drugo. Osim u takvim slučajevima, kao što je nacrtani lav iz *Jumanjija* koji svoju nesavršenost pretvara u vrlinu, digitalni objekt ne može biti ništa drugo nego doslovan i integralan objekt; svaki je njegov oblik potrebno nedvosmisleno uskladiti s cjelinom, a cjelinu sa širom slikom u koju je ugrađena.

Od nas kao gledatelja ne traži se da shvatimo takav objekt kao potencijalnu građu za metaforu; zapravo nas se odvraća od toga. Od nas se samo traži da prihvatimo činjenicu da je taj predmet izrađen kako bi postojao. Od početka se isključuje svaka dvosmislenost, svaki simbolički ili metaforički potencijal u nekom objektu. To prati još jedan proces: buduća da više nema onoga što tehnologija ne može predstaviti, više nema nikakve potrebe aludirati na neprikazivo, pa tako ni potrebe za simbolizmom koji se razvio na filmu istodobno kao način upućivanja na neizrecivo i kao način zaobilazanja fizičkih i financijskih ograničenja.

Odatle izraziti nedostatak rezonance koji nove digitalne epse filmove čini tako frustrirajućima. Kako to da nas, primjerice, film poput *Twistera* tako malo dira? Riječ je, na kraju krajeva, o klasičnom primjeru onoga što se obično naziva »filmom čuda«; on, napokon, prikazuje niz izvanrednih prirodnih pojava, a najdojmljiviju od tih pojava jedan od likova povezuje s »Božjim prstom«. Kako to da nakon tako teške metafizičke smicalice, divovske pijavice *Twistera* izaziva ju tako malo uzvišenog strahopoštovanja? Zacijelo postoje očite pukotine u ekonomiji takvih filmova — tehnologija je toliko skupa da efekti trebaju biti isplativi, odnosno, što je više moguće vidljivi. Loše je ako to podrazumijeva guranje u sporedni plan svega onoga što se nekoć moglo shvaćati osnovicom takvog filma: zapleta, likova, suspensea. To je razmjerno nova pojava; trebalo bi usporediti postupno zahuktavanje filma *Bliski susreti treće vrste* s prozaičnom paradnom brzinom *Jurskog parka*.

Moglo bi se reći da pogreška novog spektakla leži u načinu njegove mobilizacije; film *Dan nezavisnosti* mogao je eventualno doći do razinu pobožnog horora da nije pao na histeričnu razinu glupavog mahanja zastavama. No dublji razlog te praznine nalazi se u samoj prirodi slika. Više se uopće ne strepi zbog mogućnosti ukazanja »Božjeg prsta«, jer znamo da redatelj Jan De Bont, ako hoće, taj prst može pokazati. Povišene scene se unaprijed programiraju, s određenom cijenom, a ta je cijena samo djelomice novčana; simbolička rezonanca prva je nezgoda. Sama zamisao o prikazivanju glomazne intergalaktičke nemeze kao da neumoljivo vodi transcendentnom antiklimaksu — osim, možda, ako nas se može uvjeriti kako se pred našim očima skida neka izrazito drska melijesovska tričarija. Slutim da je u prirodi filma da će Mojsije koji rastvara Crveno more božanskim silama, uvijek biti manje dojmljiv od Cecilia B. DeMillea koji to radi uz pomoć dima i zrcala te mnogo dobrohotne publike.¹³

Moguće je zamisliti kako će, za nekoliko godina, inflacija hiperstvarne iluzije imati za posljedicu toliko zasićenu publiku da će se pojaviti masovna protureakcija na digitalnu fantaziju; gledatelji će tražiti jamstva da je ono što gledaju sama stvarnost, s minimumom posredovanja i patvorenja, a što bude više krajnosti to bolje. Već postoje znakovi da se to počinje događati. Američki hit iz 1996. *Rumble in the Bronx*, sa hongkonškom zvijezdom Jackiejem Chanom, napadno se reklamirao kao film s »akcijskom zvijezdom koja sama izvodi sve svoje akrobacije«. Kolika je privlačnost takve zvijezde može se vidjeti po tome kako vodeći snagatori sve više podvaljuju svojoj publici pothvatima koji su očito izvedeni na kompjutorskim konzolama u Burbanku.

Ako je akcija stvarna, zašto ne bi bio stvaran i seks, pa i bol; dosta je grčeva digitalnog oblikovanja; nastupa tijelo kao takvo, istraženo do svojih fizičkih krajnosti. Primjerice glumci koji se debljaju i primaju udarce, poput De Nira u *Razjarenom biku*, više neće biti odstupanje od pravila nego norma; gluma će postati oblik surovoga tjelesnog umijeća. Više neće biti dostatno vidjeti digitalno odrezane noge glumca; on će to morati stvarno napraviti, ili, u najmanju ruku, mukotrpno simulirati amputaciju kao što bi to u svoje vrijeme radio Lon Chaney. Taj novi kult stvarnog bit će pornografski, zapravo,

pornografija kao oblik filma koji najviše fetišizira stvarnost, ili barem njegovo obećanje. Postdigitalni pornografski realizam procjenjivat će izvedbu preko simulacije, inzistirat će na stvarnom kršenju tabua, na snimcima stvarnog orgazma, ili, u slučaju apokrifnog *maudit* podžanra filmova o smrti, na stvarnoj smrti. Doista, nema razloga da neka od tih krajnosti ne postane glavna struja, baš kao što su figure tjelesnosti i smrtnosti počele ulaziti u glavnu struju rasprave o umjetnosti s rubova performansa — iz po život opasnih vještina rastezanja tijela izvođača poput Stelarca, Rona Atheya, Or-lana, koji se služe protetikom, prolivanjem krvi i kirurgijom na način koji ipak ne bismo tako olako tolerirali da smo ih vidjeli na ekranu.

Takva snomorna hiperdoslovnost zacijelo će osigurati onu tvarnu težinu koju kompjutorski generirana slika obećava, ali nas tako deprimirano poriče. Ipak, prije no što se usmjerimo na mišić i krv, možda ipak ostaje prostora za korisniju uporabu nematerijalnih digitalnih efekata. Uz opasnost da ću izazvati neki magloviti idealistički kod estetike, rekao bih kako još uvijek postoji mogućnost da se kompjutorski generirana slika stavi u službu poezije; time naprosto mislim da stvara slike koje nisu vezane sa senzacionalističkom hiperzbiplom, nego su u stanovitoj mjeri svjesne svoje teksture i konstruiranosti. Neki redatelji koji djeluju izvan srednjostrujaškog realizma to su pokušali, ali nisu uvijek uspijevali: digitalno oblikovanje koristili su Peter Jackson u svojoj psiho-seksualnoj drami *Nebeska stvorenja* i Terrence Davies u *Nenskoj Bibliji*; u oba slučaja prije se htjelo postići da se na gledatelja ostavi dojam kako su redatelji brzo došli do budžeta za efekte, nego da se gledatelj zapanji slikama.

Primjera uspješnije uporabe »nevidljivih« digitalnih efekata jest stvaranje snijega u filmu braće Coen *Hudsucker Proxy* — snijeg je istodobno izgledao kao pravi snijeg i kao apstrakcija s božićnih razglednica u skladu sa stilizacijom filma. Drugi je pristup zgusnuta nestvarna vizija Jeuneta i Caroa u filmu *Grad izgubljene djece*, u kojem se rabi čitav raspon digitalnih efekata — morfiranje, kloniranje, te potpuno izrađeni predmeti — kako bi se stvorio svijet iz slikovnice potpuno zatvoren u sebe. Tragovi vizualne doslovnosti mogu potkopati aspiracije filma na teksturu sna, no gotovo svaka njegova slika opterećena je kulturalnom ili nekom drugom aluzijom — na gravure Gustava Doréa, filmove Marcela Carnéa, *Tintin* stripove te, površ svega, na tradiciju Mélièsa. Ono što film gubi zbog svoje prekrutosti, dobiva postavljanjem kompjutorski generirane slike u kulturnu povijest, te privlačenjem pozornosti na sebe kao na predstavu stvaranja iluzija, a ne samo kao na već gotovu iluziju.

Također postoji mogućnost — praktički neistražena u filmovima glavne struje zbog očiglednih razloga — uporabe kompjutorskih efekata da bi se posve smekšao utjecaj realizma i razgoltila ekonomija filmskog kadra. U filmovima *Prosperove knjige* i *Tijelo kao knjiga* Peter Greenaway fragmentira sliku, propitivajući omjeravajući označiteljsku moć ekrana s obzirom na druge čitke površine — slike, knjige, ljudsko tijelo. Osobito se *Tijelo kao knjiga* svjesno nudi kao provokativni premda previše estetički manifest novog digitalnog filma,

budući da se u najvećoj mjeri približio multidimenzionalnoj gustoći teksta i slike koju nudi CD-ROM.

Može se činiti da ovi primjeri upozoravaju na sklonost umjetničkog filma koji sve više postaje staromodan, i koji uskoro može postati posve neuvjerljiv u komercijalom smislu, osim ako se neka velika promjena ne dogodi u cijeni kompjutorski generiranih slika, i ako ne nastupi neki radikalno novi općeprihvaćeni sustav financiranja. Realno gledajući, postoje naznake da će nas digitalna istraživanja i dalje voditi prema dvojbenoj utopiji jahanja zabavnim parkom. No čak i u glavnoj struji postoji širok prostor za veću maštu. Adaptacija stripa *Maska* Jima Carreya uglavnom je komercijalni spektakl u najprozaičnijem smislu, pa ipak uporabom digitalnih efekata postiže živahnost koja gotovo iskupljuje film. *Maska* nadmašuje svoj potpuno priprost siže tako što zelenu boju pretvara u svoju glavnu fiksaciju, gotovo u protagonista — boju Maskina demonskog lica i vihora što ga naglo podiže u scenama preobrazbe. Film bestidno reciklira gegove iz starih crtića Texa Avarija poput *Strastvena Crvenkapica* — plaženje jezika, ispadanje očiju iz duplji i zaustavljanje u zraku — te ih trodimenzionalno primjenjuje na ljudski lik. U filmu *Tko je smjestio zeki Rogeru*, crtić je jednostavno integriran u stvarni svijet; ovdje je on izmaknuo svojim ograničenjima i stvorio hibrid sa zbiplom, koja nije ni crtana ni fotografska, nego oblikovana od elastičnosti svjetla i boje.

Savršeniju infiltraciju stvarnoga animiranom kompjutorski generiranom slikom postigao je Tim Burton u filmu *Mars napada!* Njegove horde malih zelenih bjelodano su nevjerovatni likovi, čija je crtana priroda izvedena iz serije dopisnica s početka 60-ih godina. Oni ne pripadaju ni planetu Zemlji ni postojanoj zemaljskoj stvarnosti što očekujemo od znanstveno-fantastičnog filma o invaziji Zemlje, a što pronalazimo u njegovu igranofilmskom pandanu, *Dan nezavisnosti*. Unutar svoje svemirske kapsule Marsovcu nastanjuju digitalno područje koje je očito načinjeno od isklesanog svjetla, od istog materijala koji tvori dječju sobu u filmu *Priča o igračkama*. No čim stignu na Zemlju, počinje otimanje: zbog njihove prisutnosti poznati svijet i svi njegovi akteri, od Jacka Nicholsona pa dalje, izgledaju kao produžetak svijeta crtića. Prepoznatljiva stvarnost postaje naprosto ekran koji mali zeleni vandali trebaju unakazati: njihove strojnice što brišu i nanovo rišu ljudska tijela kao drečave zelene kosture, vesela su makabrična metafora eksplozivne moći piksela, kojoj nije potrebno iskazivati nikakvo poštovanje prema stvarnosti.

Anthony Lane jednom je opisao kompjutorski generiranu sliku u svojem najgorem izdanju kao »grafit od milijun dolara načrčan preko razmrvljenog filma s uvjerenjem da će ga poduprijeti.«¹⁴ Ustvrdio bih da je status grafita *upravo* ono čemu kompjutorska slika teži, dok filmovi *Maska* i *Mars napada!* predstavljaju pokusne srednjostrujaške pomake u tom pravcu. Vidjeli smo kako je realizam kako kompjutorski generirane slike tako i analogne fotografije unakažen, izgreban i izrešetan grafitima — oni nisu tek iscrtani preko površine filma, nego su u nj ušiveni, te ga potresaju iznutra. Privlačno je u toj mogućnosti što ne možemo točno zamisliti kamo

bi ta estetika eventualno mogla odvesti; možemo tek zamisliti nešto vibrantnije i razuzdanije od onoga što smo već vidjeli, sličnije vratolomnim crtičima Texa Averyja nego tehnokratskoj tuposti *Twistera* i *Dana nezavisnosti*. U svom poznatom prigovoru onome što će postati francuski novi val, Alexandre Astruc se zalagao za *kameru-nalivpero*, kameru koja će postati olovka filmaša za pisanje novim vizualnim je-

zikom. Digitalna tehnologija može nas odvesti dalje od olovke; ona može biti *word processor*, kist, prskalica za boju, pa i letlampa za potpuno spaljivanje realnosti. Na filmašima je da otkriju nove vrste pisma koje odgovaraju izazovu tog novog oruđa — ili možda tek da ponovno otkriju užitke črčkanja grafita.

Prevela s engleskog Diana Nenadić

Bilješke

- 1 Tekst Jonathana Romneya dio je njegove knjige *Short Orders*, a u ovom obliku objavljen je u zborniku *Movies* (1999), ured. Gilbert Adair, London: Penguin Books. Prijevod se objavljuje uz dozvolu autora.
- 2 Do sada, primjerice, još nismo vidjeli digitalnu erekciju, premda redatelj Paul Verhoeven tvrdi da je to nudio stidljivom Kyleu MacLachlanu u filmu *Showgirls*.
- 3 Autorska prava na taj izraz pripadaju tvrtki za efekte Kleiser-Walczak Construction Co.; vidi tekst »H'wood cyber dweebs are raising the dead«, *Variety*, 4-10 November 1996. Također vidi tekst Pata Kanea »How to remake a star«, *Guardian Friday Review*, 17 January 1997.
- 4 Andre Bazin, *What is Cinema?*, engl. prijevod Hughja Grayja, Berkley: University of California Press, 1967, str. 10.
- 5 Isto, str. 13.
- 6 Iz intervjua u emisiji *Electric Passions*, Channel Four Television, 1996.
- 7 Stephen Prince, »True Lies: Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory«, *Film Quarterly*, Spring 1996, 27-37.
- 8 Philip Hayward, citiran u tekstu Robina Bakera »Computer Technology and Special Effects in Contemporary Cinema«, *Future Vision: New Technologies of the Screen* (1993), ured. Philip Hayward, Tana Wollen, London: BFI, str. 41
- 9 *Variety*, 13-19 January 1997.
- 10 To je scenarij koji je čak konkretizirani u trodimenzionalnom iluzionizmu ulaznja filma *Povratak u budućnost* u zabavne parkove studija Universal u Hollywoodu i na Floridi; publika, »leteći« u vozilu, doživljava uzbuđujuće živopisnu halucinaciju da je proždire divovski dinosaur. *Terminator 2* izrađen u studijima tvrtke Digital Domain: trodimenzionalna predstava još više dezorijentira publiku spajajući trodimenzionalnu projekciju sa živim glumcima na pozornici, tako da se prostor s ekrana i stvarni prostor nepredvidivo stapaju.
- 11 Vidi *Premiere* (američko izdanje), siječanj 1996.
- 12 »The Story of the Eye«, *Frieze* 29, June-August 1996.
- 13 Točnije, *Dan nezavisnosti* doista se služi takvim trikovima; film spaja kompjutorski generiranu sliku s tradicionalnijim oblicima specijalnih efekata u znanstveno-fantastičnim filmovima, uključujući slike na staklu i modele, a njegove tehničke osobine reklamirane su kao povratak na zanatsku tradiciju *Ratova zvijezda*. Zapravo, kritičari su, razabравši škrpavost nekih efekata, doživjeli film kao otvoreni camp pastiš znanstveno-fantastičnih B-filmova iz 50-ih godina. Osobno nisam mogao zamijetiti da bilo koji drugi efekt iznevjeruje standard bešavnosti kompjutorski generirane slike, te sam osjetio da svi njegovi efekti, digitalni ili ne, izmamljuju pasivnu perceptivnu reakciju koju sam ovdje opisao. Rekao bih da nas svaki film koji naglašeno prikazuje digitalni spektakl želi dovesti u stanje pasivne percepcije. Učinak kompjutorski generirane slike toliko je uvjerljiv da proždire film; vidimo ga čak i kada ga u njemu nema.
- 14 *Independent on Sunday*, 21 September 1991, citirao Baker 1993, str. 45.

PORTRAIT OF AN AUTHOR: VATROSLAV MIMICA

UDK: 791.44.071(049.3)Mimica V.

Damir Radić

The Most Beautiful and Exciting Job

Biofilmographical Interview with Vatroslav
Mimica

Film director Vatroslav Mimica was born on June 25, 1923 in Omiš. He studied medicine in Zagreb, but he quit his studies in 1943 when, after a period of underground work in the resistance antifascist movement, he joined the partisans in northern Croatia. After the war, by the end of which he obtained the rank of a commissary of the X Zagreb corps, he started writing. He started the paper 'Studentski list', he was one of the editors of the magazine 'Origins', and in 1950, 'following orders', he became the director of Jadran film, where he was introduced to all the phases of film work. Traumas of war were still very vivid at that time, the clash with the Inform bureau caused an increased sense of insecurity and strengthening of the party bureaucratic which, along with his newborn love for film, resulted in Mimica definitely turning to film direction and leaving director's post to become a free artist. His first directorial work on the motion picture *In the Storm* shot in the Mediterranean ambiance of his birth place in 1952 signalled the beginning of the period of Mimica's intensive directorial and screenplay writing work that lasted until 1981, during which he has confirmed himself as a distinctive author of animated films and motion pictures. In that period he directed 12 motion pictures: *In the Storm* (1952), *Mr Ikle's Jubilee* (1955), *Yolimano il Conquistadore/The Castle Samograd* (shot for an Italian producer, 1961), *Prometheus from the Island of Viševica* (1964), *Monday or Tuesday* (1966), *Kaja, I'll Kill You* (1967), *An Event* (1969), *Protégé* (1970), *Makedonski del od pekloto* (for a Macedonian producer, 1971), *Peasants' Revolt 1573* (1975), *Saboteur Oblak's Last Diversion* (1978), *Banović Strahinja* (1981). Apart from motion pictures, Mimica is the author of several short meters (among which *The Wedding of Mr. Marzipan*, 1963, holds a special place), nevertheless, he was most

prominent in the field of animated films that he worked on (as screenplay writer and director) from 1957-1971. From that period date his auteur animated films: *Scarecrow* (1957), *Happy End* (1958), *The Inspector Came Home* (1959), *The Egg* (1959), *At the Photographer* (1959), *Perpetuum Mobile* (1962), *Telephone* (1962), *Typhus Patients* (1963), *Fire fighters* (1971), that have enlisted him among the most important authors of the Zagreb School of Animated Film.

UDK: 791.44.071.1(048.1)Mimica V.
791.43(497.5)»1952/1978«

Damir Radić

Films by Vatroslav Mimica

Vatroslav Mimica is, both in the quantitative and qualitative sense, creator of one of the most fruitful opuses in Croatian cinematography. While other prominent authors of Croatian cinematography usually combined motion pictures with short documentaries, or short films, he worked on very few documentaries, only as much as politics forced him to and in cooperation with other directors. His primary interest was animated film. Such orientation is very rare in the world (the best known example was Walerian Borowczyk), while in Yugoslavia there were no such authors (motion picture opus of Dušan Vukotić encompasses only three films that, despite different opinions, can hardly be compared to his animated work). This is only one of Mimica's singularities enumerated in the introduction; we can only add that visual quality of his perception is almost unprecedented in Croatian cinema (in this sense, his creative cooperation with Fran Vodopivec and Tomislav Pinter is very significant). More than any other Croatian author he was interested in urban high-tech surrounding and the world of nature, his inclination towards ethnography often reflected itself in his works, furthermore, apart from several new genres, he also introduced in Croatian cinematography relevant themes of estrangement and materialisation (that were, however, in his case often influenced by current trends), and he displayed, only as a principle, interesting erotic tastes. His critics reproach him that 'he plays with art', 'is a poseur' and an 'artistic snob', etc; there is no doubt that Mimica displayed

some trendy pretentiousness, that his films were sometimes heavily burdened with explanatory messaging, and even ideology. That, however, is not the dominant trait of his works, it is, in the worse case scenario, only in the second or the third plan, on the margin, actually. Vatroslav Mimica introduced a very much-needed creative ambition in Croatian film. If Croatian cinema, during the last decade, had such ambitious followers of his modernist and genre achievements, his highly developed visual culture, his ethnographic and 'naturalistic' tendencies, we would be in a far more creative picture-writing situation and a better mood. Anyway, at this year's film festival in Pula quite a number of critics were impressed by Lukas Nola's film *Sky*, *Satellites*, and in the Croatian cinema tradition we can put this film only within the tradition of Vatroslav Mimica. This says a lot about Mimica, as well as about Croatian cinema. Vatroslav Mimica's opus is not only a valuable past, but also one of the guidelines for the future of Croatian film.

STUDIES AND RESEARCH: DISCUSSION ABOUT POSTMODERNISM

UDK: 791.43.01

Mladen Milićević

Adding More Confusion to what is (not) Postmodern Cinema

For most people postmodernism represents an artistic style that possesses certain structural characteristics. For the author, postmodernism is a philosophical definition of a worldview that can only be addressed in a continuum — pre-modern, modern, and postmodern. The very core of postmodernism is that one cannot define it into an absolute category. The pre-modern view is rooted in a sacred redemption; which is a philosophical belief that all epistemological questions are in the hands of some divine power. The pre-modern film may, more often than not, present a sacred redemptionistic narrative within the form of one or more synergetic, linear patterns of acts. Humankind (at least in the normative, western, Judeo-Christian context) will be born fallible and mortal and, within the film, will be redeemed or not redeemed from this lot via some sort of divine grace. Films such as: *Ten Commandments* (divine powers of Jewish God), *The Exorcist* (showcase — Satan vs. God), *Star Wars saga* (metaphor for divine powers of Christianity — father Dart Wader, son Luke Skywalker, holy spirit The Force), *2001/2010 saga* (an unknown divine power sends the monolith and saves the humanity), *Little Buddha* (divine powers of Buddha), *The Fifth Element* (divinity saves the Earth through the powers of five elements), *The Matrix* (Jesus has come back in the image of Keanu Reeves), *Magnolia* (God sends frog-rain reminding humanity to stop behaving badly), etc. all paradigmatically exemplify pre-modern philosophical worldview. On the other hand, modern view is rooted in secular redemption;

which is a philosophical belief that humanity is the most significant thing in the anthropocentric universe. Progressive civilization will be able to find perfection and truth through its own advances in science and technology, without any help from divine powers. Films such as: *War Games* (humans and computer save the world from the thermo-nuclear war), *Star Trek films* (humans act as some sort of space police), *Schindler's List* (redemption of the Jewish nation), *Independence Day* (humans defeat the aliens and save the planet), *James Bond films* (007 saves the planet repeatedly), *Terminator films* (humans triumph over the machines), *Rambo saga* (nothing defeats extraordinary human feats), *Back to the Future saga* (humans control the past and the future via technology), *The Truman Show* (TV producer creates a virtual world and acts as God), etc, all paradigmatically exemplify modern philosophical worldview. On the other hand, postmodern view is rooted in a redemption (agnostic) or anti-redemption (atheist) philosophical beliefs. These beliefs replace the truth with contextual truthfulness that represents the most pragmatic way of dealing with reality and the absurdness of human condition in the vast and dynamic universe. The humankind's attempts to gain control and make meaning of such complexity and contradiction are horrendously limited to a bricolage of temporarily available information (the truthfulness). Therefore, the most important signs for the pre-modern and modern views, such as God, perfection, and truth; are regarded by postmodernists as ever changing from existential situation to existential situation. Since the absolute truth is of no importance, the focus is put on small local neighborhoods within which there is a possibility of bricolage — limited meaning making, grasping the reality inside the contextual truthfulness — not the absolute truth. Through this postmodern approach, mega-narratives of redemption, such as pre-modern religious narratives, and modern anthropocentric technological pursuits, are replaced with mini-narratives that allow only small redemption and consequently small tragedy. Thus, human condition is considered comedic rather than tragic. Films such as: *Jesus of Montreal*, *Don Juan De Marco*, *To Die For*, *Mighty Aphrodite*, *Pret-A-Porter*, *All That Jazz*, *Galaxy Quest*, etc. all paradigmatically exemplify postmodern philosophical worldview. However, it is important to understand that postmodern film, as the author views it, does have a place for small t — tragedy and small r — redemption. This is best exemplified in films like: *Fried Green Tomatoes*, *Educating Rita*, *Rumblin' Rose*, *Places in Hearths*, *Driving Miss Daisy*, *What's Eating Gilbert Grape*, etc. There are those postmodernists who will dispute the validity of this category and insist that even the smallest humankind's triumphs and disappointments merit nothing but strict comedic and are-demptionistic interpretation, but author believes that small cannot only be beautiful, but tragic and redemptive as well. Close analysis of Robert Altman's *Short Cuts* serves to show how the use of certain structural elements in film exemplifies and reinforces the described postmodern worldview. The pinpointed elements of the Altman's film are: discontinuity, reflexivity, collage, eclecticism, double coding, paro-

dy, pastiche, irony, contradiction and complexification, and by far the most important ones — big C — Comedy, small t — tragedy, big A — Aredemptionism, and small r — redemption.

UDK: 791.43.01

Nikica Gilić

Problems of Periodization of Film Postmodernism

This essay presents an attempt to apply an analytical-periodizational paradigm on the interpretation of film (and other arts) in accordance with the distinction between postmodern as the wholesome, stylistically plural period, and postmodernism as the stylistic formulation within that period. The issue is the concept of interpretation of contemporary art according to which we can easily recognize works in which parody and intertextual-interdiscursive playfulness are more important than political and ideological involvement, or in other words, moralistic instructiveness. In that sense, Gilić, among other things, polemizes with Bruno Kragić, who, writing in his treatise *American Film Postmodernism — New Era or Misconception*, (chronologically) conditions the presence of postmodernism in the American cinematography with the previous domination of modernism and its tendency to abandon the classical narrative style. Since, according to Kragić, the modernist narrative-stylistic paradigm in American cinema never really took over, one cannot talk about postmodernism because postmodernism comes only after modernism. In response to Kragić's claim that techniques observable in 'postmodernist' works are not new, Gilić calls for analytical caution motivated by two facts. Namely, even in the works that 'undoubtedly' belong to, for example realism, there are characteristics of past and future periods. In that sense, periodical considerations should not overestimate the role of chronology, while at the same time we should bear in mind the importance of stylistic characteristics and poetical guidelines interwoven in the work.

STUDIES AND RESEARCH — ZAGREB ANIMATED FILM

UDK: 791.43-2(497.5)»1923/2000«

Midhat Ajanović Ajan

Little Man on the Borderline of Worlds

An overview of the origin, history and basic characteristics of the phenomenon of the Zagreb School of Animated Film.

In 1962, *Surogate* by Dušan Vukotić was the first European animated film to win an Oscar, while in 1979, one of the five nominees for the Oscar for animated film was Zdenko Gašparović's *Satiemania* also produced by Zagreb film. These two master works, *Surogate* and *Satiemania*, more or less denote the beginning and the end of the period we could call the golden age of the Zagreb School of Animated Film. In that period, between the 60s and the 80s, the studio produced dozens of extremely important animated films that, viewed together, represent an important period in the overall development of film animation as an artistic form.

In Croatia, animation first appeared in the early 20s in the animated commercials of Sergio Tagatz. In the 30s, several films were shot with the technique of shadows in the production of scientific-educational films of the School of Public Health (*Wizzards*, 1928), as well as a long animated film *Martin in the Sky, Martin Out of the Sky* (1929), while a more significant animated production was produced in the commercial company Maar (1931-1936). However, only after 1945 one can talk about a more systematic animated film production, when several companies appeared that produced first animated films (W. and N. Neugebauer, *The Great Rally*). This new production was based on the strong and rich comic book tradition that had developed in Croatia in the 30s and the 40s (Andrija Maurović, and brothers Neugebauer), which, in the visual sense, resembled Disney's animation. However, young animators who, first and foremost, stemmed from the circles of comic books and caricature, gathered around the humoristic magazine *Kerempuh*, soon discover their own path closer to the European tradition and the tendencies represented in the world animation by a group of authors working in the studio United Production of America (UPA). In the political atmosphere of searching for the 'third path', artists from Yugoslavia at that time had more freedom in artistic expression than it was the case with other countries of the Eastern Bloc, as well as being more in touch with the current artistic trends. This enabled the first group of authors (Kostelac, Dovniković, Marks, Kristl, Jutriša, Vukotić, etc.) to take their own path in exploring the possibilities of animation. Dušan Vukotić announced changes already with his film *How Kićo was Born* (1951), making changes in the process of creation of human character rejecting the use of the usual anthropomorphic, animal character presented in a stylised and simplified drawing, and introducing reduced animation that would become one of the characteristics of the Zagreb School. After the initial learning of the skill and obtaining the space for artistic creation in the studio for animated film of Zagreb Film, the group of Zagreb young animators, with their fresh ideas and unconventional realization, soon gained international acclaim. Besides Vukotić (*Concert for a Machine Gun*, 1958, *Piccolo*, 1959, *Surogate*, 1961), other authors too have achieved success, such as Nikola Kostelac (*Premiere*, 1957), Vatroslav Mimica (*Loner, Happy End*, 1958, *At the Photographer*, 1959), and Vladimir Kristl (*Le Peau de Chagrin*, 1960, *Don Kihot*, 1961). Aleksandar Marks stood out as a sketcher, and Vladimir Jutriša as the animator. This first international breakthrough of the

Zagreb Studio was definitely confirmed at the Cannes film festival in 1958, when the term Zagreb School of Animated Film was coined.

The second phase of the development of the Zagreb School was marked by numerous authors among which stand out Marks and Jutriša, Borivoj Dovniković, Zlatko Bourek, extremely talented Zlatko Grgić, Pavao Štaler, Boris Kolar, Ante Zaninović, and Nedjeljko Dragić whose international success extended to the later period, when some other authors achieved success, such as Zdenko Gašparović (*Satiemania*) and several young authors like Joško Marušić, Krešimir Zimonić, and others.

However, in the 80s already, the production of the Zagreb School of Animated Film started to fade. It is no wonder that social and political circumstances at the time of the rise of Zagreb animation had a determining influence on its artistic breakthrough and the configuration of a specific system of values that dominated in the political space the authors have worked and lived in, so have the circumstances around the political crisis and the break-up of the state surely been one of the causes for the downfall of the Zagreb School of Animated Film. Nevertheless, it is certain that even without the Yugoslav catastrophe, Zagreb Film would not have been able to maintain its high position in the world animation. The main reason for the stagnation of Zagreb Film was that the only technique used by the studio was the classic cel-animated film. The appearance of new techniques, most of all computers, has quickly changed the animation throughout. Great technological progress resulted in the ever-growing presence of animation in every day life. At the same time, animation became depersonalised, while the essence of the phenomenon of the Zagreb School of Animated Film was the emphasis on the person of the author of the film, which is the practice that does not belong to the time when technique dominates and the authors are anonymous. Classical animation can hardly keep up with the electronics, so that the crisis felt in the Zagreb studio in the last decade, is also present in many other studios around the world.

UDK: 791.43-2:659.1(497.5)(090)

Marijan Susovski

Animated Commercial Films Produced by Zagreb Film

Zagreb Film's films belong to the golden period of Croatian culture of the 60s and the early 70s when Zagreb became the international cultural centre obtaining the organisation of the international exhibition of New Trends and the Musical Biennale (festival of new music), IFSKA (International Festival of Student Theatres), and GEFFA (festival of experimental film).

The production of Zagreb Film is so extensive and qualitatively special that it deserves its own museum, which would, if it existed, be an important part of Croatia's visual art culture and its history. Special place in this opus hold animated and commercial films made for domestic and foreign commissioners by the most significant authors of the Zagreb School of Animated Film.

Unfortunately, when I started researching animated commercial films produced by Zagreb Film, that is to say in 1971, most of the documentation had already vanished, as well as the drawings, foils and films, moreover, even the lists of films were not complete. Copies of the commercial films made for foreign companies, of which some have won international awards, were never made. It is a great loss since these animated commercial films by Zagreb Film are not significant only because of the way they were made, but also because they testify to the values of visual arts of the time they were produced in.

The analysis of animated commercial films reveals that there were several approaches to the realization of the commercial message, on which depended its visual characteristics.

In some examples, mostly the early ones, the characteristics of the product that was sold were not linked with the visual representation or the story line. It appeared only at the end as a factor of resolution and surprise. The action was narrative, mostly quick and action-like with realistic details and the characterization of characters subject to the content of the film.

In the second type of films, particularities of the product that was sold made the content or the theme. They were incorporated in the structure of the film determining the course and the action. The message about the product value was obtained with the method of trying out and failing, or in other words, it became the basis for the turnover, where the good or the quality of the product would win or bring salvation. Action in such films was narrative, and the sketches realistic.

The point of interest of the third type of the films was the developmental movement of visual elements instead of the story or the product itself. The characteristics of the product were an excuse to make a film that was not bound with the dramaturgy of classical narration, on the contrary, they built a structure that was subject to the demands of rhythmically measured continual movements, visual effects and gags, in which details became independent and the basis for creation of visual sensations that were often the cause of the authentic optical happening. In just a few seconds a number of sketches with visual events flew over the screen, along with fragmentary events dispersed in its space in every direction, often creating an abstract optical sensation attractive for its own visual qualities, and not for representing realistic and narrative contents associated with the product.

Some commercial films followed the trends in the field of contemporary graphics design, especially pop-art and psychedelic art, introducing in the commercials the ability of characters and objects to transform into each other, as well

as visual sensations based on vibrations and flickering of forms and colours.

Using rhythm, visual gags, visual sensations and sublimated messages like visual graphic stenography, animated commercial was the most dynamic form of graphically presented information. Overlapping, repetition, superposing pictures, non-linear, non-sequential sequence of information, and especially conciseness of the messages turned out to be very receptive to the children and thus would influence the introductory animated sequences of children's TV shows, becoming the basis for development of perceptive abilities of the viewers.

STUDIES AND RESEARCH: DIGITAL FILM

UDK: 791.44.02:004

Lev Manovich

What is Digital Film?

The author is concerned with the effect of the so-called digital revolution on cinema as defined by its »super genre« as fictional live action film. What happens to the cinema's indexical identity if it is now possible to generate photo realistic scenes entirely in computer using 3-D computer animation; to modify individual frames or whole scenes with the help of a digital paint program; to cut, bend, stretch and stitch digitised film images into something which has perfect photographic credibility, although it was never actually filmed?

This essay addresses the meaning of these changes in the filmmaking process from the point of view of the larger cultural history of the moving image. Seen in this context, the manual construction of images in digital cinema represents a return to the 19th century pre-cinematic practices, when images were hand-painted and hand-animated. At the turn of the century, cinema was to delegate these manual techniques to animation and define itself as a recording medium. As cinema enters the digital age, these techniques are again becoming common in the filmmaking process. Consequently, cinema can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer and indexical media technology,

but rather a sub-genre of painting. Moving image culture is being redefined once again; the cinematic realism is being displaced from being its dominant mode to become only one option among many.

UDK: 791.44.02:004

Jonathan Romney

A Million Dollar Graffiti: Notes from the Digital Domain

Rapid development of digital imaging technology means that, social taboos apart, there are no longer many practical reasons why anything at all should not be represented on screen. Computer-generated imagery covers the whole material range, from the huge, numinous, unarguably solid presence of dinosaurs in *Jurassic Park* to the miniature, seemingly banal and, above all, weightless — like the feather that floats over the opening credits of *Forrest Gump*. It is not simply used for effects that would otherwise be too expensive or too arduous to achieve — the traditional role of special-effects technology — it specialises in feats that are impossible, unnatural. Moreover, such images are more real than real and represent a sudden and drastic change both in the kind of illusion that films offer to us and the very way we perceive them.

Concerned with the ontology of the digital image and the implications of the rapid development of digital technology, the author traces three stages of digital encroachment into the cinematic image of the world — the first one being represented by the introduction of discrete digital entities into a recognisable real world, through the technique of compositing (in *Jurassic Park*); the second one represented by the digital rewriting of the visible world (embodied in *Forrest Gump*); and the third one represented by the *Toy Story* in which a digitally generated, three-dimensional world entirely supplants photographic reality. These stages are conceptual rather than strictly historical, since the types of imaging they represent overlap in different films, however, taken together they provide a schema of the way in which the digital domain seems to be slowly becoming more like a digital dominion.

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 20. X. 1959.) Studirao žurnalistiku u Sarajevu, učio filmsku animaciju u Zagreb filmu, završio filmološke studije u Göteborgu. Bio novinarom u *Našim Danima*, *Oslobođenju* i *Nedjelji*, član uredništva *Sineasta*. Objavljuje romane (*Jalijaš*, *Gadan*), pisac je realiziranih scenarija za stripove, crta karikature, satirične stripove (objavio više knjiga karikatura i strip albuma) i autor je sedam animiranih filmova (upravo priprema film *Čovjek rođen s čudnom oteklinom na glavu*). Priprema doktorat iz filmologije na temu *Filmska animacija — multikulturna umjetnost/umjetnost multikulture*. Objavljuje filmske kritike u skandinavskom dnevniku *Göteborg-Posten*. Živi u Göteborgu, Švedska.

Staća Čelan (Split, 1969.) apsolutna montaža na ADU. Osim filmskih kritika, objavljuje prikaze SF knjiga i stripova, Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973.), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, radi kao znanstveni novak na Odsjeku komparativne književnosti FF, Zagreb.

Tomislav Gotovac (Sombor, 1937.), filmski autor, glumac i medijski umjetnik. Jedan od najznačajnijih autora eksperimentalnih filmova, autor brojnih fotografskih serija, happeninga i umjetničkih akcija, Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967.), apsolutna režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV-u, Zagreb

Tomislav Jagec (Varaždin, 7. III. 1968.). Diplomirao filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb, 1996. kratkim igranim filmom *Izlet u okolinu*. Za HTV snimio 11 dokumentarnih filmova, kao redatelj, a često i kao scenarist. Tekstove o filmu objavljivao, između ostalog, u *Poletu*, *Startu* i *Globusu*. Režirao i za radio. Od 1997. radi kao novinar, autor i redatelj za radiotelevizijsku kuću Sender Freies Berlin.

Clare Kitson završila je studij modernih jezika na Oxford Universityju. Između ostalog, bila je voditeljica animacijskih programa u Los Angeles County Museum of Art (1970.-71.); programska urednica u National Film Theatre/British Film Institute (1978.-89.); urednica-naručiteljica za animirane filmove na Channel 4 Television (1989.-99.). Dobitnica je posebne nagrade *Cartoon d'Or* (koju dodjeljuje Odjel animacije EU Media programa) 1993. za prinos Channel 4-a evropskoj animaciji, te posebnu nagradu ASIFA-e 1999. za osobni doprinos animaciji. Trenutačno je honorarna docentica na Studijima animacije na Surrey Institute of Art and Design, University College, te djeluje kao vanjski savjetnik za animaciju, povremeno i za Channel 4. Priprema knjigu o *Pripovijeci pripovjedaka* Yurija Norsteina.

Goran Kovač (Zagreb, 1975.), student je komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Juraj Kukoč (Split, 1978.), student komparativne književnosti i španjolskog jezika na FF u Zagrebu, objavljuje časopisima *Revolt* i *Godine*, uređuje filmske tribine i projekcije u Kino klubu Zagreb, Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942.), diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao kazališne i filmske kritike i eseje. Urednik je filmskog programa na HTV-u, urednik filmske rubrike u *Vijencu*, Zagreb.

Marin Lukanović (Rijeka, 1979.) student je treće godine povijesti i kritike filma na Filozofskom fakultetu u Bologni. Suradivao je u *Novom listu*. Vodio je nekoliko radionica videa i televizije na međunarodnim srednjoškolskim i studentskim okupljanjima.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), doktorirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb, iz filmsko-povijesne tematike. Savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, glavni urednik *Zapisa* i *Hrvatskog filmskog i video godišnjaka*, urednik u ovom časopisu. Autor više knjiga iz povijesti hrvatskog filma, Zagreb.

Lev Manovich (Moskva, 1960.), umjetnik, teoretičar i kritičar na polju novih medija. Studirao je lijepe umjetnosti, arhitekturu i informatiku. Od 1981. živi u SAD-u, gdje je doktorirao na Rochester Universityju. Au-

tor je više knjiga i studija s područja vizualnih medija (*The Language of New Media*, *Tekstura: Russians Essays on Visual Culture*). Autor je kratkih digitalnih filmova, a bavi se i računalnom animacijom, dizajnom i programiranjem. Od 1992. godine predavao je o digitalnoj umjetnosti i novim medijima na više sveučilišta u SAD-u i u Europi (California Institute of the Arts, UCLA, Art Center College of Design, University of Amsterdam, Stockholm University), a sada je profesor na University of California u San Diegu.

Mladen Miličević (Sarajevo, 1958), skladatelj i muzikolog. Diplomirao i magistrirao kompoziciju i multimediju u Sarajevu. Od 1986. u SAD-u, gdje je magistrirao i doktorirao (kompjutorsko skladanje). Izvodi interaktivnu elektronsku glazbu, radi eksperimentalne animirane filmove i videa, izlaže instalacije i slike, komponira za filmove, objavljuje teorijske tekstove o glazbi. Izvanredni je profesor na Loyola Marymount University, Los Angeles, SAD.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, stručna suradnica u Hrvatskom filmskom savezu i urednica u ovom časopisu, Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), apsolutna montaža i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Radi kao montažerka. Filmske kritike objavljuje od 1993., 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.

Jonathan Romney, filmski kritičar u *The New Statesman* i kolumnist tjednika *The Guardian*. Autor knjige *Short Orders: Film Writing* (1998.). Urednik knjige *Celuloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50's*.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, *Hollywooda* i dr., a bavi se i prevode- njem 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.

Marijan Susovski (Zagreb 1943.), diplomirao povijest umjetnosti na FF, Zagreb. Djeluje kao kustos (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb), te kao pisac studija poglavito o avangardnim tendencijama u suvremenoj umjetnosti, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolutna montaža na ADU, bio više godina urednikom 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 FF u Zagrebu. Stalni suradnik u *Vijencu* i *Filozofskim istraživanjima*. Filmske kritike trenutno objavljuje na Hrvatskom radiju, Zagreb.

Denis Vukoja (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. godine, filmski suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskoga radija. Filmske kritike objavljivao u više časopisa i novina. Sada filmski suradnik *Zareza*, Zagreb.

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.

The image shows the cover of the magazine 'Vijenac'. At the top, there are four small preview boxes for different sections: 'Europa kao imperativ', 'Na čijoj je strani Hamlet?', 'KULTNO MJESTO SVJETSKOGA PLJANZMA', and 'Gifford, Dignity, MacIntyre'. Below these is the main title 'Vijenac' in a large, stylized font. Under the title, it says 'NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST'. The cover features several article teasers: 'RAZGOVORI Povijest jednog trga Vladimir Anić', 'Pravopis je pogrešno shvaćena knjiga osnovne pismenosti', 'U VJEČNOM ZAGRLJAJU POLITIKE', 'Sto godina od smrti Friedricha Nietzschea', 'Dimitrije Popović ČOVJEK U VJERI NIKAD NIJE IZGUBLJEN', 'Ivo Brešan Moji uzori su Gogolj, Poe i King', and 'William Defoe SVE JE U INSTINKTU'. A large, detailed image of a stadium, likely the Hajduk Arena, occupies the bottom right portion of the cover.