

Zagreb

24/2000

Ajanović
Caroll
Čelan
Heidl
Jagec
Kovač
Kukoč
Kurelec
Majcen
Marušić
Nenadić
Paljan
Paulus
Peterlić
Radić
Rubeša
Sablić

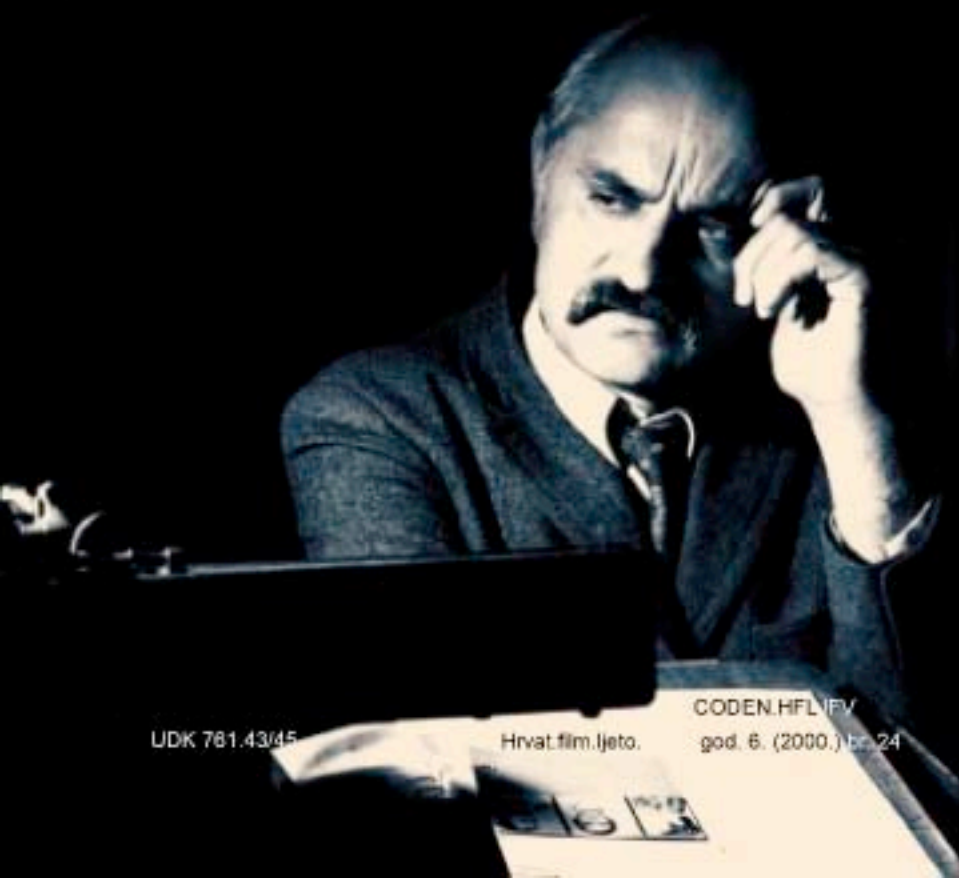
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Valentić
Vukoja
Žaknić

STIPS



kn 50

Hrvatski filmski
LJET



Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 6. (2000.), br. 24
Zagreb, siječanj 2001.

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

Naslovnica: Fabijan Šovagović u filmu *Deps*
(1974.)

CODEN HFLJFV

Sadržaj

FABIJAN ŠOVAGOVIĆ (1932.-2001.)

Ivo Škrabalo

FABIJAN ŠOVAGOVIĆ I FILM 3

FILMOGRAFIJA FABIJANA ŠOVAGOVIĆA 16

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen

KRONIKA, listopad/prosinac 2000. 20

SUFINANCIRANJE FILMSKE PROIZVODNJE 2000. 24

BIBLIOGRAFIJA 26

UMRLI 26

POLEMIKE / ISPRAVCI

Joško Marušić

DVOJBE I ZABLUDE 27

Damir Radić

PERIODIZACIJSKA PROBLEMATIKA FILMSKOG POSTMODERNIZMA 29

Damir Radić

ISPRAVAK (uz Portret autora: Vatroslav Mimica) 29

KINEMATOGRAFIJE SVIJETA

Dragan Rubeša

STRPLJENJEM DO REMEK-DJELA — NOVI-NOVI TAJVANSKI FILM 31

FESTIVALI / PRIREDBE

Diana Nenadić

STARI I NOVI REZOVI — 32. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva 35

Janko Hajdl

TJEDAN SUVREMENOG ČEŠKOG FILMA 40

Janko Hajdl

4. REVIJA FILMOVA EUROPSKE UNIJE 43

Tomislav Jagec

FESTIVAL DODIRA — Cottbus 2000. 47

Tomislav Jagec

VAŽAN JE EHO U VLASTITOJ SREDINI — Razgovor s Rolandom Rustom 49

U ŽARIŠTU

Damir Radić

FILMOVI LORDANA ZAFRANOVIĆA 51

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović

FILMSKI REPERTOAR 76

VIDEOPREMIJERE 94

STUDIJE I RASPRAVE

Midhat Ajanović

DOBRI VOJNIK ŠVEJK U CIVILNOM ODIJELU 97

Ante Peterlić

KROČENJE ZVUKA — POČECI ZVUČNOGA FILMA 115

Igor Tomljanović

NIJEMI DIJALOZI U ZVUČNOM FILMU 121

Hrvoje Turković

FUNKCIJA STILISTIČKIH OTKLONA 129

FILMSKA GLAZBA

Irena Paulus

ALFI KABILJO — IME SKLADATELJA MJUZIČLA NA FILMSKOM PLATNU 143

Irena Paulus

LUD ZA GLAZBOM — RAZGOVOR SA SKLADATELJEM ALFIJEM KABILJOM 158

SUVREMENA TEORIJA U PRIJEVODU

Noel Carroll

FILMSKA FORMA: U OBRANU FUNKCIONALNE TEORIJE STILA 163

ABSTRACTS 171

O SURADNICIMA U BROJU 177

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 6 (2000), No 24

Zagreb, January 2001

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 Cinema
Chronicle*

Hrvatski filmski savez / 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: Late actor Fabijan
Šovagović in *Deps* (1974)

CODEN HFLJFV

Contents

FABIJAN ŠOVAGOVIĆ (1932-2001)

Ivo Škrabalo

ACTOR FABIJAN ŠOVAGOVIĆ AND FILM 3

FABIJAN ŠOVAGOVIĆ'S FILMOGRAPHY 16

CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CHRONICLE, October/December 2000 20

FILMS SUBSIDIZED BY MINISTRY OF CULTURE, 2000. 24

BIBLIOGRAPHY 26

DECEASED 26

POLEMICS/ERRATA

Joško Marušić

DOUBTS AND MISCONCEPTIONS 27

Damir Radić

PROBLEMS OF PERIODIZATION OF FILM POSTMODERNISM 29

Damir Radić

ERRATA (Portrait of an Author: Vatroslav Mimica) 29

WORLD CINEMAS

Dragan Rubeša

PATIENTLY CREATING A MASTERPIECE — NEW-NEW TAIWAN FILM 31

FESTIVALS/EVENTS

Diana Nenadić

REVUE OF NON-PROFESSIONAL FILM MAKING 2000. 35

Janko Hajdl

CZECH FILM WEEK 40

Janko Hajdl

THE FOURTH REVUE OF THE EUROPEAN UNION FILMS 43

Tomislav Jagec

THE FESTIVAL OF CONTACT — Cottbus 2000 47

Tomislav Jagec

INTERVIEW WITH ROLAND RUST 49

IN FOCUS

Damir Radić

FILMS OF LORDAN ZAFRANOVIĆ 51

REPERTOIRE

Edited by: Igor Tomljanović

CINEMA REPERTOIRE 76

VIDEO PREMIERES 94

STUDIES AND RESEARCHES

Midhat Ajanović

THE GOOD SOLDIER SCHWEIK IN CIVILIAN SUIT 97

Ante Peterlić

THE TAMING OF SOUND — THE BEGINNINGS OF SOUND FILM 115

Igor Tomljanović

MUTE DIALOGUES IN TALKIES 121

Hrvoje Turković

FUNCTION OF STYLISTIC DEVIATIONS 129

FILM MUSIC

Irena Paulus

ALFI KABILJO — FROM MUSICALS TO FILM SCORES 143

Irena Paulus

MAD ABOUT MUSIC — INTERVIEW WITH COMPOSER ALFI KABILJO 158

CONTEMPORARY THEORY IN TRANSLATION

Noel Carroll

FILM FORM: DEFENDING FUNCTIONAL THEORY OF STYLE IN INDIVIDUAL
FILM 163

ABSTRACTS 171

ON COLLABORATORS 177

Ivo Škrabalo

Fabijan Šovagović i film

»Sve treba obaviti. Prije smrti.«
(Fabijan Šovagović: *Glumčevi zapisi*)

Svoj drugi moždani udar vrhunski glumac Fabijan Šovagović (poznat po nadimku Šovo još od vremena studija) doživio je i preživio u ranu jesen ratne 1991. godine za snimanja dokumentarnih televizijskih reportaža na prvim linijama bojišnice u Slavoniji.

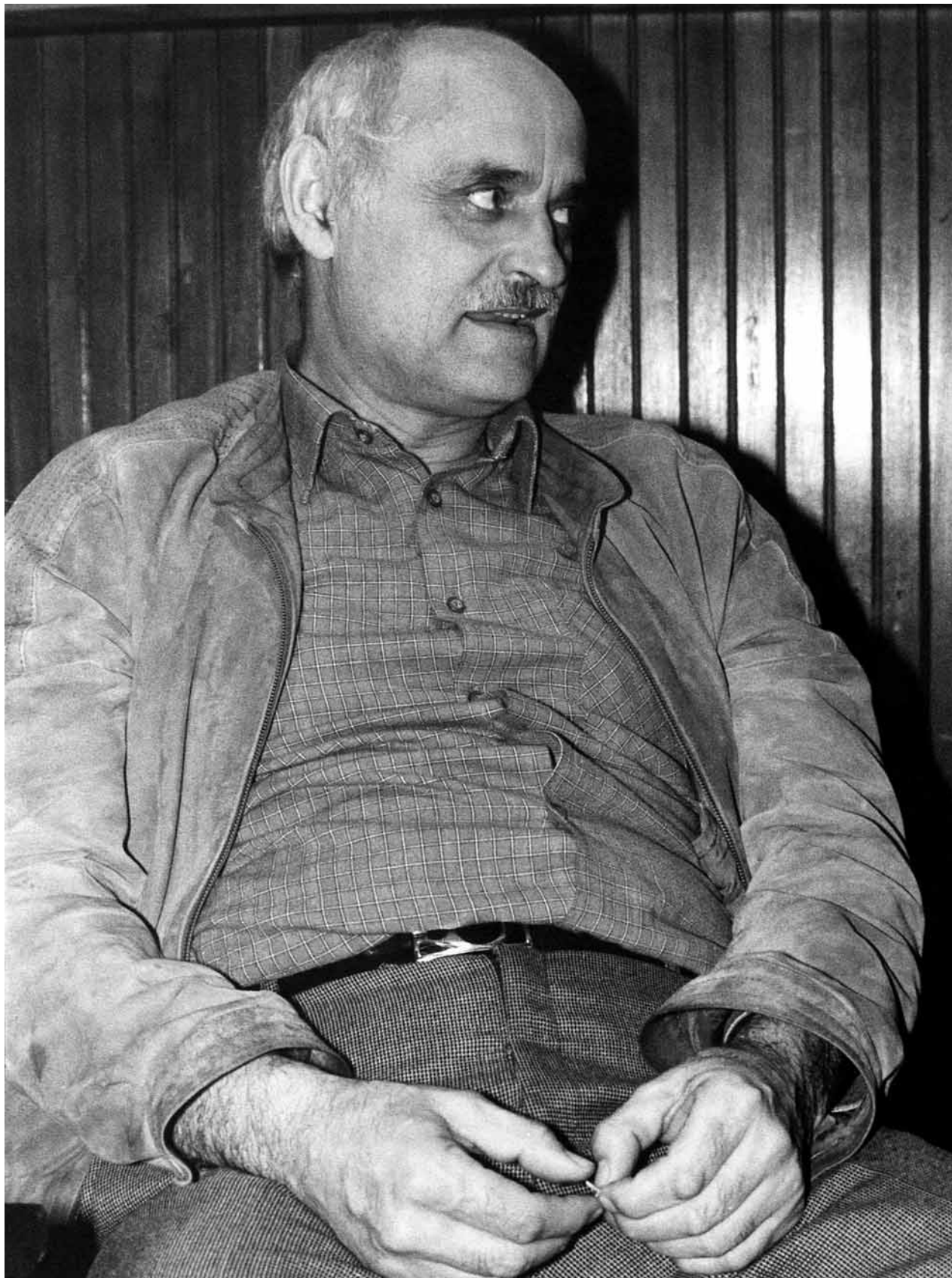
Redatelj Branko Schmidt dobio je zadaću i ekipu da u okviru tadašnjeg »Programa za slobodu« snimi niz autentičnih priča o ljudima koji su se našli u prvom vatrenom dodiru s vojno nadmoćnom agresorskom silom. Šovo se ponudio da pođe s njime i da upravo on bude taj koji će pred kamerom razgovarati s bojovnicima, što je, dakako, donosilo dvostruku korist: puka nazočnost poznate glumačke zvijezde na fronti djelovala je stimulativno na moral ratnika, a ujedno je

i silno olakšavala uspostavljanje kontakta s tim ljudima ne naviklim na kameru. Iako se brinuo kako će to fizički podnijeti, njegov stariji prijatelj i suradnik u filmu *Sokol ga nije volio* s kojim je uspješno debitirao, Schmidt se dao nagovoriti, znajući da taj tvrdoglavi Slavonac teško odustaje od onoga što si zabije u glavu. Bilo je razloga za oprez: dvije godine ranije, u vrijeme rada na scenariju za *Đuku Begovića*, Šovagović je imao »mali ispad«, kako to liječnici znadu pitomo opisati, te se nekoliko mjeseci liječio na neurologiji.

Kad su stigli u Osijek, upravo je gorjela secesionistička zgrada kazališta, pogođena neprijateljskim projektilima, a granate su zviždale oko glava onih za kamerom dok su, recimo, na ostacima srušenoga dravskoga mosta snimali kako Šovago-



Druga strana medalje (F. Hadžić 1965.)



Fabijan Šovagović, 1983.

vić recitira u unutrašnjosti izrešetanoga autobusa što se nagnuo nad mutnu rijeku. Sljedećega jutra Šovo se uzbudio dok je, u svojstvu naratora, pokazivao gdje je ispod jednog stabla na ulici smrtno stradao mlad vojnik, a za objedom u Našicama ruka mu je neživotno klonula kad je pokušao zaimačom zagrabiti juhu. Svojim je kolegama prešutio taj novi »ispad«, ali mu je zato noću pozlilo u hotelu Bizovačkih Toplica, pa je dopuzao do vrata susjedne sobe i grebanjem dozvao redatelja Schmidta, koji se pobrinuo da odmah bude otpremljen i smješten u jednu zagrebačku bolnicu.

Tko god je ikada gledao Fabijana Šovagovića u bilo kojoj ulozi — u kazalištu, na filmu ili u kakvoj televizijskoj drami ili seriji — teško je mogao izbjeći dojam da doživljava jednog doista izvanserijskog glumca. Profesionalni kritičari i teatrolozi obrću u njegovu i sličnim slučajevima uvijek gotovo iste odrednice, pa spominju da je riječ o »rasnom glumcu«, ističući njegov »volumen«, »format« ili »karizmu«, što teško može objasniti i predočiti tajnu talenta i izvor nepresušne kreativne i životne energije koji se gotovo fizički mogu osjetiti u doživljaju Šovagovićeve umjetnosti.

»Glumac danas nije boem, on je osoba argatovanja. U pa-uzi ima vremena da o ponečem i razmišlja. Ne čudite se ako su te pauze kratke i dometi manji. Mislim da je u tome njegova budućnost, pa makar morao i umirati ranije.«



Breza (A. Babaja, 1967.)

To je ulomak iz Ispovijedi glumca Šovagovića, jednog poglavlja njegove knjige *Glumčevi zapisi* u kojoj je posvjedočio da i on u svojim pauzama »o ponečem i razmišlja«, nastojeći valjda da sebi i drugima razotkrije i objasni tajne te najčudnije od svih umjetnosti, u kojoj je umjetnikov instrument on sam, tijelom i duhom, a svrha i rezultat u tomu da se uspješno i uvjerljivo preobrazi u nekog drugog.

»Iz tihe idile te promatra tvoje djetinjstvo«, zapisao je u jednoj od svojih novela nepravedno i prebrzo zaboravljeni hr-



Imam dvije mame i dva tate (K. Golik 1968.)



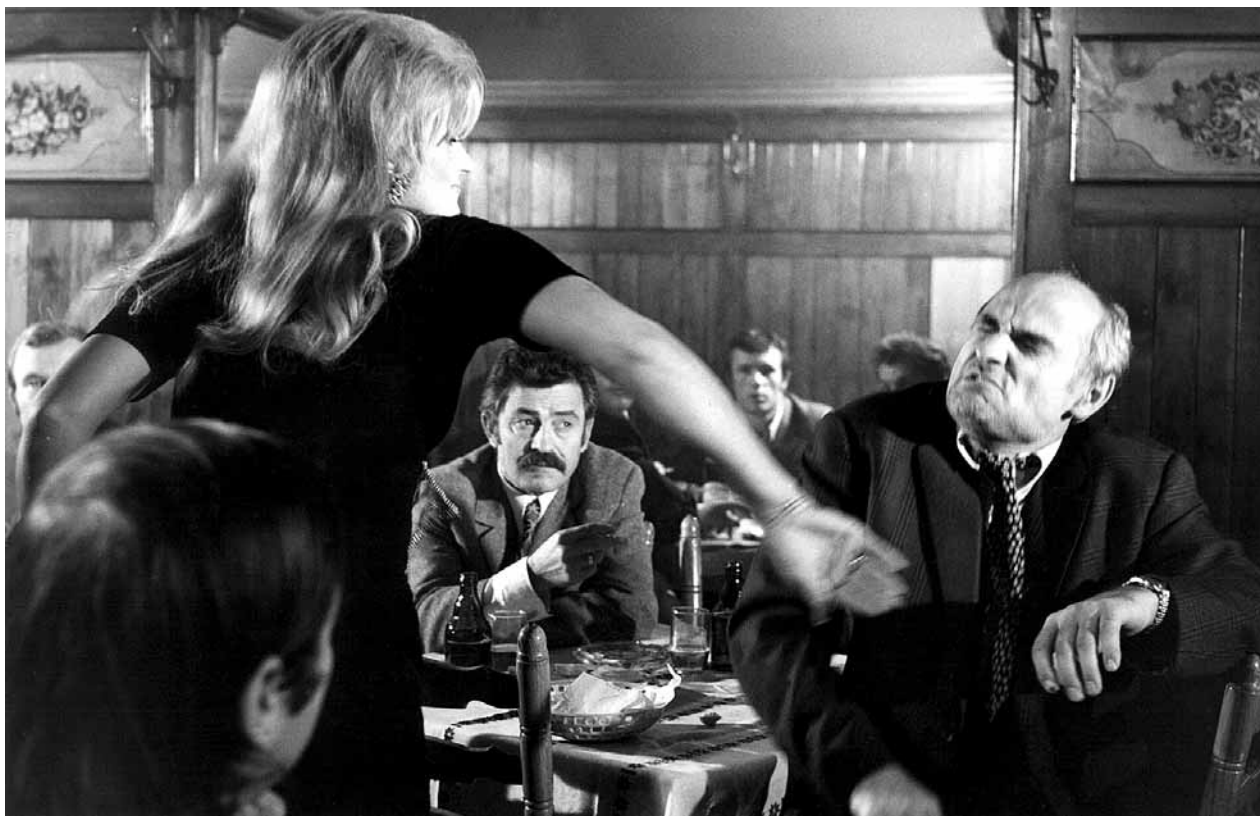
Događaj (V. Mimica, 1969.)



Lisice (K. Papić, 1969.)



Hranjenik (V. Mimica, 1970.)



Lov na jelene (F. Hadžić, 1972.)

vatski pisac Ivan Katušić. Taj vlastiti pogled sebe iz djetinjstva na sve što je radio i stvarao kao odrastao čovjek i zreli umjetnik lako je prepoznati u svemu što je Fabijan Šovagović kreativno ostvario, jer je sva tajna njegove umjetnosti u njegovoj ranoj biografiji.

Za Šovino djetinjstvo teško se može rabiti riječ »idila«, što nikako ne znači da je lišen svake idiličnosti cjelokupni biljeg ranih obiteljskih spoznaja utisnutih u pamćenje i psihi dječaka, kojega je smrt oca i majke dovela u kuću i obitelj strica Šime, markantnog slavonskog domaćina u čijem se širokom seljačkom gospodarstvu našlo i mjesta i topline za bratovo siroče. Rođen 4. siječnja 1932. u selu Ladimirevcu, na obali Karašice, blizu Osijeka, mali je Fabijan u svakom pogledu dijete slavonske ravnice. Samo onaj tko je u djetinjstvu živio u panonskom selu može za svagda biti prožet smislom za ljepotu i raznolikost te ravnice koja se prividno proteže u beskraj, pa zato ni duhovna lutanja i maštanja o svijetu ne nailaze na granice, premda se intimno nikada ne gubi osjećaj sigurnosti da to masno i plodno tlo pod stopalima pruža u životu čvrst oslonac.

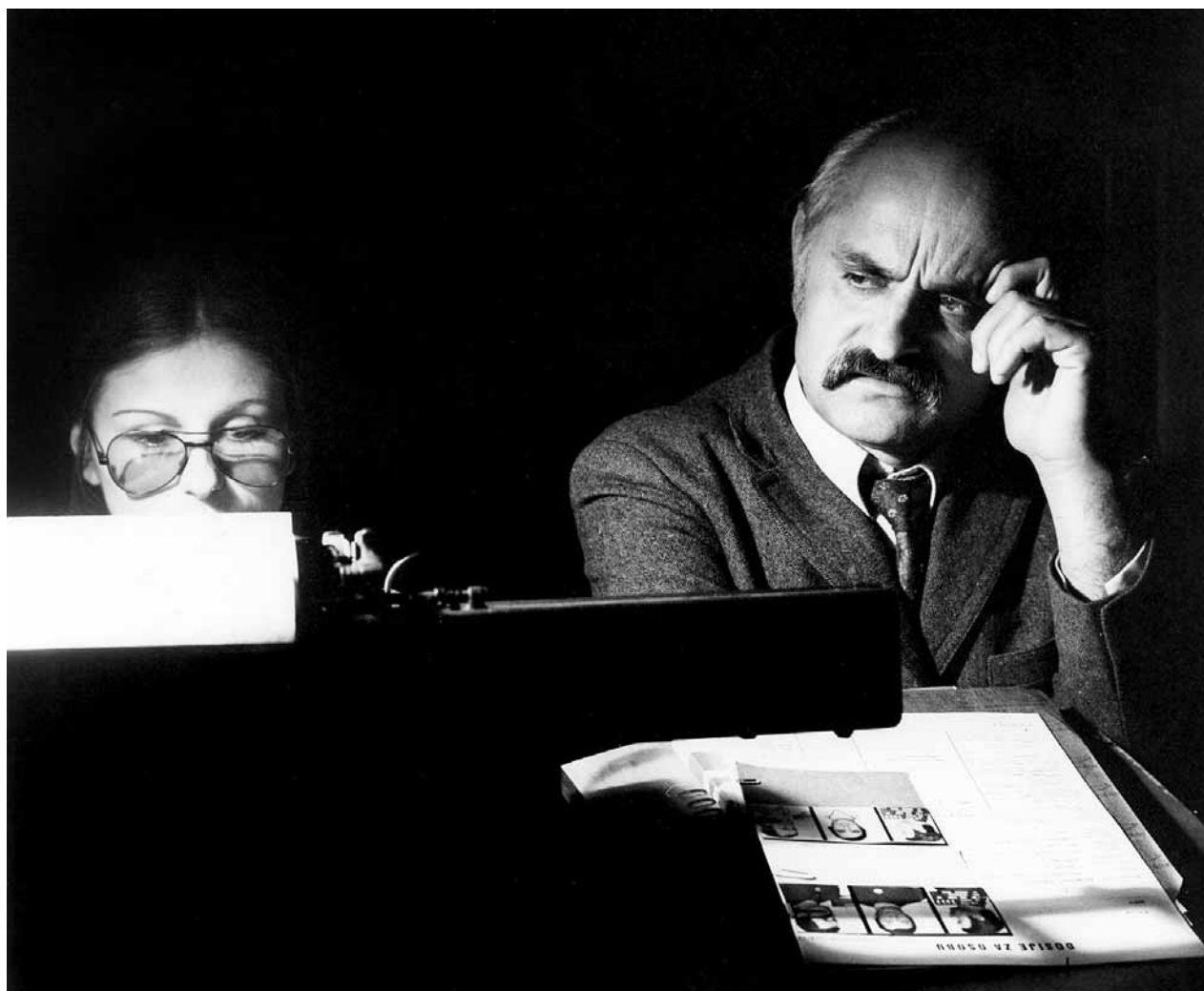
»Ja sam, naime, seljak. U prvom koljenu. Do dvadesete godine vozio sam đubre na snježnu zimu i njivu poslije podne

ako bi škola bila do podne. Ako je bila ujutro, gonio sam svinje i goveda, jer se oni napasu do devet sati.« I bez ovog izravnog svjedočanstva, Šovagović u svemu što radi, kao glumac i kao pisac, otkriva korijene svog elementarnog seljačkog bića zahvaćenog ratom u vrijeme prvih spoznaja o životu i o ljudima, za čije je strasti, pa i poroke, uvijek pokazivao posebni senzibilitet. Spoznavši već u najranijim danima neumitnost smrti i neponovljivost života, on se sav okrenuo svojem vremenu, životu i njegovu glumačkom rekreiranju za sebe i za ljude oko sebe:

»U kazalište stupio sam u sedamnaestoj godini. Godine radnih akcija, otkupa i neimaštine, obnove. Godine o kojima sa manje pompe pričamo od onih koje su im prethodile. Ne mislim da su bile mnogo lakše. Korice osušenog kukuruznog kruha u dačkoj torbi i putovanja na lokomotivama ostavljenim od rata. Gurali smo često nejački te parne kolose kroz snijeg do škole u Osijek, gdje su se igrale predstave u Parku kulture na otvorenom, za pripadnike Slavonskog šestog korpusa. Dani kada Revolucija pokapa umjetnike dostojno i pjesnički. Sprovod Dujšina i Nazora, čitao sam tada, protezao se od kazališta do Mirogoja. Osijek je imao svoje slavloluke, zastave u čijoj



Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj (K. Papić, 1973.)



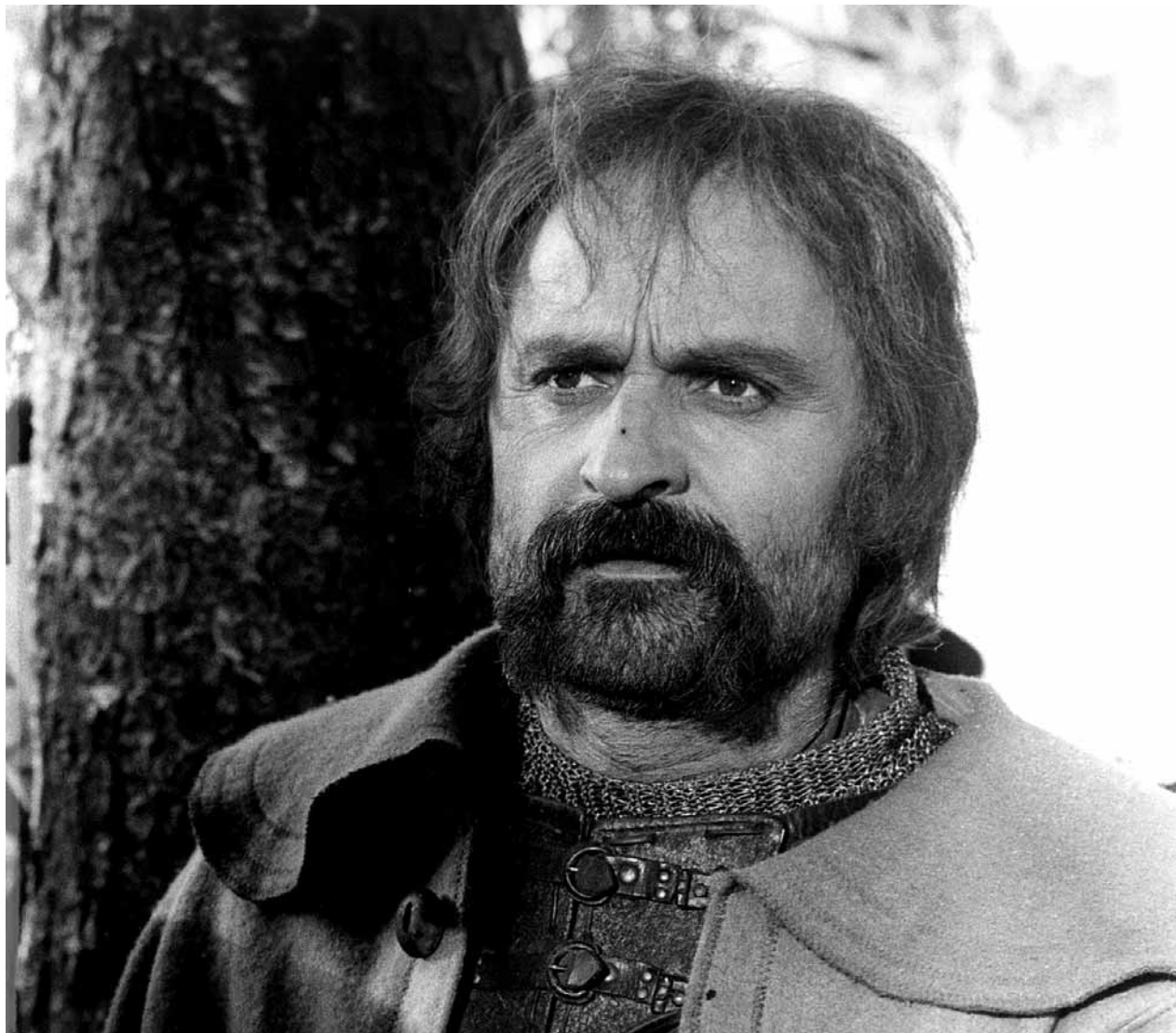
Deps (A. Vrdoljak, 1974.)

sam prašini spavao na podu, u Komitetu omladine, gledao, bolje piljio u predstave, zakašnjavao na parne negrijane vlakove, koji su polazili uvijek ranije nego su predstave završavale. Ukori u školi, nagrade u amaterizmu glume, odluka da se krene u veliki grad, tamo gdje se dostojno pokapaju pjesnici. Djetetu sa sela, bez roditelja (rano umriješe prirodnom smrću), novo zanimanje nije drugačije shvaćeno nego teško, težački oporo, surovo. I lijepo.«

Takvu mladiću koji je usisao u sebe dah ravnice i duh njezinih stanovnika, sudbinski vezanih za zemlju, ni po čemu nije odgovarao posao građevinskog tehničara, čime se bavio nekoliko mjeseci nakon što je završio građevinski tehnikum u Osijeku. Amaterski se očito nije bavio kazalištem kao prolaznim oblikom »ubijanja vremena«, nego se tada u njemu ukazala perspektiva gdje i kako će najkreativnije trošiti i transformirati svoju nemalu energiju u umjetnost. Vođen tom vokacijom, u jesen 1953. započeo je studij glume na zagrebačkoj Akademiji za kazališnu umjetnost, položivši s uspjehom najteži i najstroži ispit na toj školi: prijemni. Ga-

vella je inzistirao na solidnoj humanističkoj naobrazbi glumaca, dok je posebni naglasak stavljen na scenski govor pravilnih štokavskih akcenata uz dikciju koja omogućava da se dramska riječ dobro razumije. Premda je kao darovit student, doduše pomalo na svoju ruku, sve to dobro svladao (a Slavoncu štokavski nije bio zapreka kao zagrebačkoj djeci), Šovagović se već zarana opirao spram Gavelline doktrine po kojoj je gluma podređena režiji, a režija i teatarska izvedba literaturi. O tomu je ponešto i napisao u svom nekonvencionalnom prisjećanju na velikog učitelja desetak godina nakon njegove smrti. Posebno je uočio da je Gavella »u ime literature... dosta dugo odbijao upoznavanje, rad na novim pojavama filma i televizije«. Za mladoga glumca koji je oblikovao svoju glumačku osobnost usporedno s profiliranjem hrvatskoga filma i prvim koracima televizije, nije bilo nikakvog razloga da s visine gleda na nove medije, koji su svakako predstavljali izazov. Tada se pokazalo da gluma nije samo čist i razgovjetan govor, a da u prvi plan ulazi vjerodostojnost glumčeva cjelovitog izraza.

Zanimljivo je da se Šovagović upustio, nakon 25 godina glumačkog »argatovanja« i u pustolovinu pisanja za kazalište,

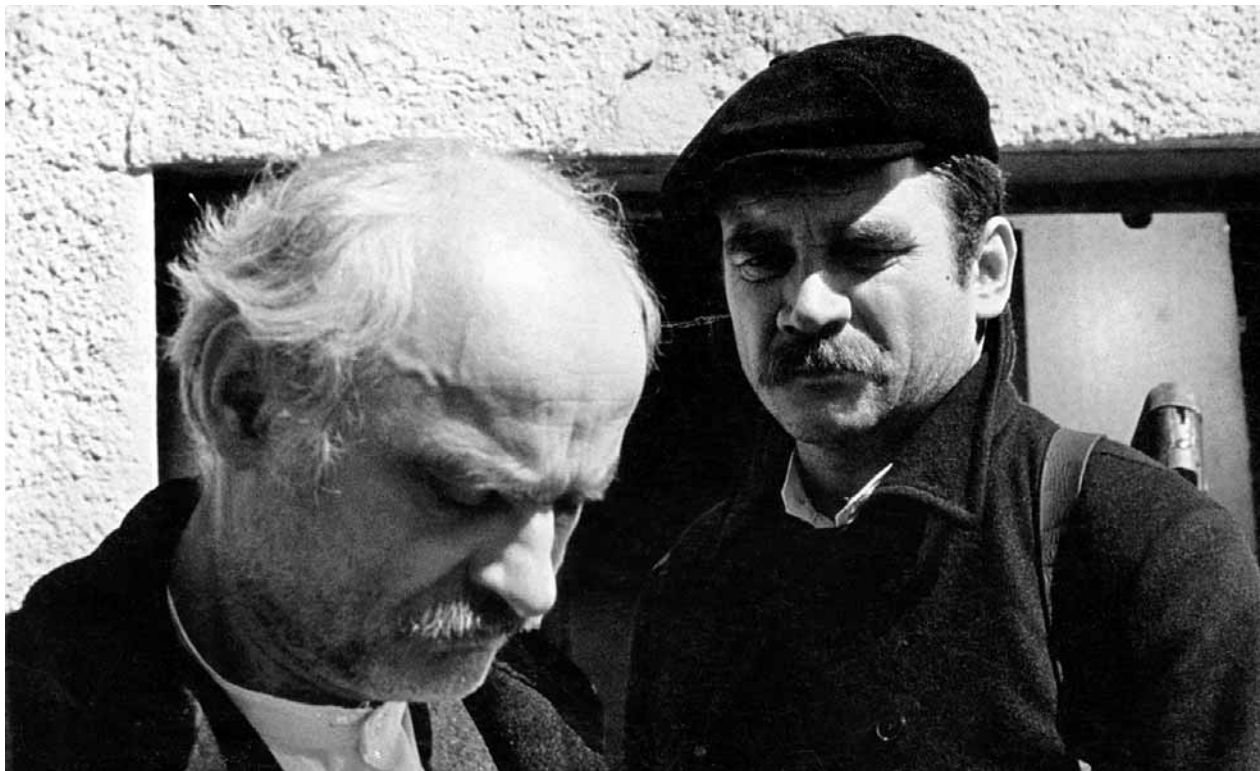


Seljačka buna 1573. (V. Mimica, 1975.)

pa je 1982. u kazalištu Gavella izvedena njegova autobiografska drama *Sokol ga nije volio* u režiji Božidara Violača. U njoj je na neki način sintetizirano sve bitno iz njegova najranijeg životnog iskustva, a glavna je uloga pripala njegovu stricu-poočimu Šimi, koji je tijekom cijeloga rata nastojao sačuvati kuću, zemlju i obitelj od pogibelji što su donosile razne vojske i smjena političkih sustava. Takav, tvrdoglav i nepokolebljiv u obrani svih sebi najvažnijih vrijednosti, on je ujedno otjelovljenje seljaka i njegova mentaliteta, a po temperamentu u mnogom je nalik na pisca koji ga je oblikovao. Premda se pojavila u vrijeme sasvim drukčijih tendencija moderne dramaturgije, pa je i u nas bilo nastojanja da se omalovaži kao neki zakašnjeli folklor, ta je vješto napisana drama djelovala izrazito životno i vjerodostojno, a unijela je i neke tematske novosti u hrvatsku literaturu, jer je prvi put barem spomenula muku križnoga puta kojim su prošle desetine tisuća hrvatskih domobrana nakon sloma NDH i tragičnog ishoda predaje kod Bleiburga. Ujedno, to je valjda prvi

književni tekst napisan za vrijeme komunizma u Hrvatskoj u kojem lik ustaše nije prikazan kao apriorni i neprijeporni zlikovac, nego iz vizure njegove ljudske situacije. Za sve to bilo je potrebno hrabrosti, a Šovagović je bio dovoljno svoj i vjerran svojim istinama koje su ga »promatrale iz idile djetinjstva« da prihvati izazov. Ujedno se predstavio i kao glumac koji ne prihvaća granice govorenja samo tuđega teksta i podložnost redateljskoj viziji kao nametnute limite za vlastitu kazališnu kreativnost.

Nedvojbeno je golem Šovagovićev doprinos hrvatskom glumištu, ali ništa manji nije i njegov udio u riznici vrijednosti hrvatskih pokretnih slika. Uz iznimno bogat popis kazališnih uloga u gotovo svim vodećim zagrebačkim kazalištima i u više navrata na Dubrovačkim ljetnim igrama — u rasponu od Tartuffea, Stavrogina, Beckettova Estragona, te Klaudija i Julija Cezara, sve do Držićeva Skupa, Dunda Maroja i Negromanta, Krležina Lenbacha, Matkovićeva Gašpara Alapića i vlastitog Šime — valja barem spomenuti da je ovaj sud-



Povratak (A. Vrdoljak, 1979.)



Novinar (F. Hadžić, 1979.)



Ritam zločina (Z. Tadić, 1981.)

binom opredijeljeni glumac prošao i svojevrstu ontogenezu glumačke profesije, prešavši bezbrojne kilometre i preplovivši dosta morskih milja s putujućim glumačkim drušinama, Teatrom u gostima Relje Bašića i Histrionima Zlatka Viteza. Kao vrhunac njegova glumačkog stvaralaštva može se smatrati monodrama *Đuka Begović* Ivana Kozarca u obradbi Miroslava Madera, koju je izveo više od 500 puta gotovo na svim mjestima gdje se može odvojiti nekoliko kvadratnih metara za scenski prostor. U toj legendarnoj predstavi spojile su se sve bitne komponente njegove ličnosti: odjeci djetinjstva u doživljavanju strasti slavonskoga seljaka i vrhunsko kazališno umijeće utemeljeno na više nego bogatom iskustvu, u kojem dolazi do izraza osebujna glumačka kreativna energija kojoj je gotovo nemoguće odoljeti...

Prema podacima iz filmografije Fabijana Šovagovića (koja obuhvaća njegove uloge samo u hrvatskim filmovima i filmovima ostalih kinematografija tadašnje Jugoslavije, te kratke igrane filmove), Fabijan Šovagović ostvario je 65 filmskih uloga, među kojima su i neke u ponajboljim djelima hrvatske filmske umjetnosti, kojima je i on dao svoj nezaobilazni i nenadomjestivi kreativni doprinos. Te je uloge ostvario u vremenskom rasponu od 1957. (*Svoga tela gospodar*) do

1991. godine (*Đuka Begović*), a u tih je preko trideset godina odigrao i niz zapaženih uloga u najpopularnijim hrvatskim televizijskim serijama, kao što su *Kuda idu divlje svinje*, koje je po scenariju Ive Štivičića režirao Ivan Hetrich, *Prosjaci i sinovi*, gdje je odigrao antologijsku ulogu Kikaša prema romanu i scenariju Ivana Raosa, a u režiji Antuna Vrdoljaka, *Velo misto* i *U registraturi* redatelja Joakima Marušića. Osim toga, svoj je talent posvjedočio i u ulogama u tridesetak televizijskih drama s različitim redateljima, koji su željeli imati u podjeli Fabijana Šovagovića, jer je to gotovo uvijek garantiralo zanimljivost čak i loše napisanom liku. Već i statistički, da se ne ulazi u opširnu analizu, očigledno je da je Šovagović jedan od onih hrvatskih glumaca bez čijih bi uloga ocjena i vrijednost velikog broja hrvatskih filmova bila sasvim drukčija.

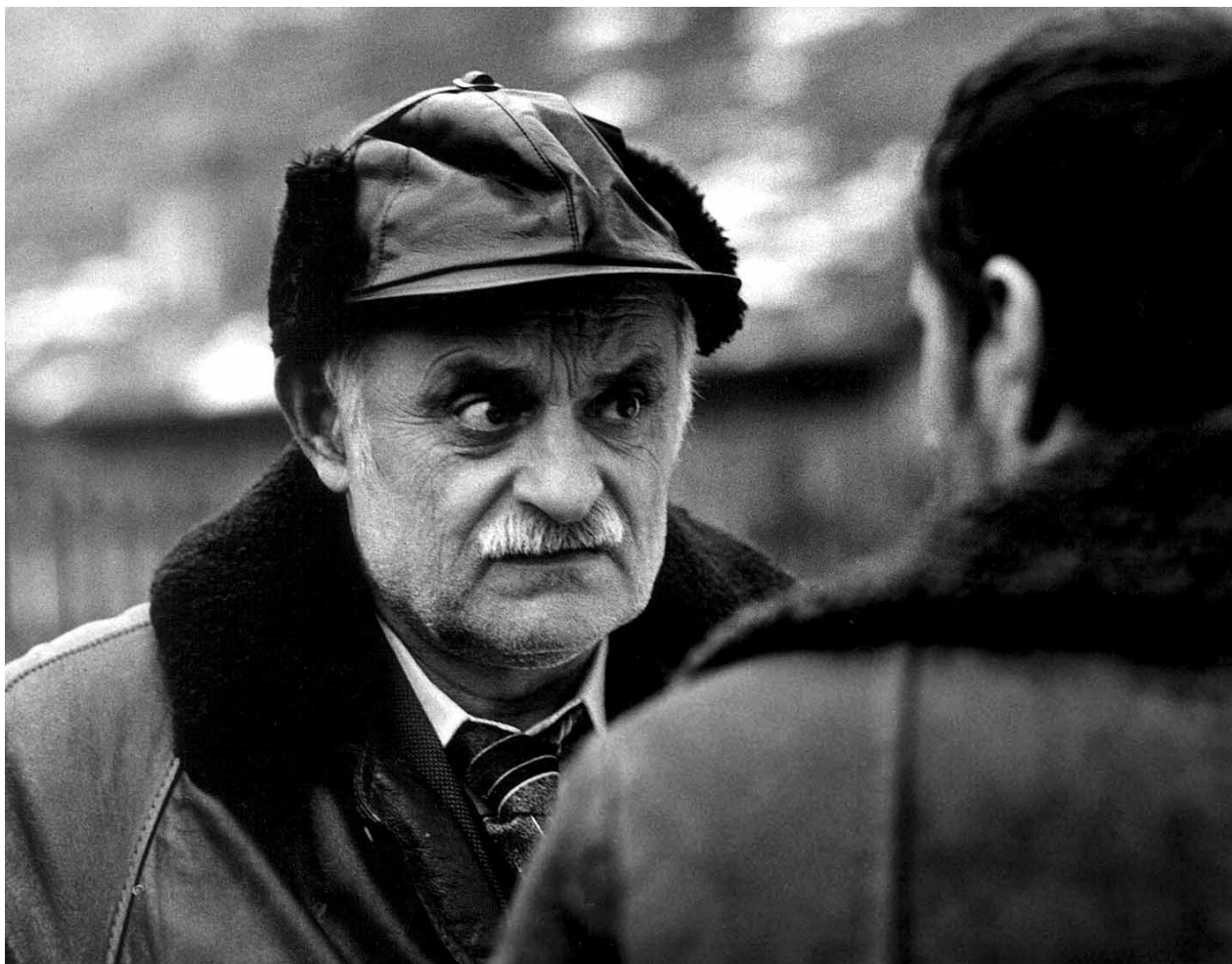
I na području filma, Šovagović je uspio iskoračiti iz limita glumca koji kadar po kadar snima svoju ulogu, pa u takvu mehanizmu kreativnosti gubi čak i onaj stimulativni kontinuitet kazališnoga čina koji određuje glumu na daskama kao jednokratani i neponovljiv izazov. Premda se dugo skanjivao kojem bi od brojnih interesenata povjerio režiju filmske verzije svoga *Sokola*, napokon se odlučio za debitanta, svježe

diplomiranog studenta filmske režije i, što nije nevažno, Slavonca Branka Šmita (koji je koju godinu kasnije svoje prezime defonetizirao u Schmidt), pa se 1988. u pulsnoj Areni pojavio hrvatski film koji je jugoslavenskoj javnosti ne samo spomenuo, nego i **pokazao** križni put, jednu od velikih tragedija tzv. narodnooslobodilačkog rata koji je u apologetskoj jugokomunističkoj historiografiji redovito prikazivan kao izraz revolucionarnog progresa i talionica tzv. bratstva i jedinstva, u najmanju ruku lišen bilo kakve sumnje o ratnim zločinima na pobjedničkoj strani. Začudo, film je prošao lakše nego što se moglo očekivati, čemu je valjda pridonijela i karizma Šovagovića, tada već općepriznatoga vrhunskog glumca ne samo u hrvatskim, nego i u općejugoslavenskim razmjerima.

Nakon uspjeha sa *Sokolom*, Šovagović se upustio, sa Schmidtom, i u pisanje scenarija za ekranizaciju *Duke Begovića* (1991.), ali postavljenog posve drukčije nego u monodrami s kojom je obišao sve pozornice u zemlji. Ta sinteza djela dvojice Kozaraca i Kosora nije baš dramaturški pregledno izložila priču o raspadu jedne slavonske obitelji, ali u njoj je sadržano dovoljno strasti i poroka da bi Šovo mogao ostvariti još jednu inačicu slojevitog lika slavonskoga pusta-

hije. Treći put se kao pisac scenarija javlja u filmu iz Domovinskog rata *Cijena života* (1994.) redatelja Bogdana Žižića, u kojem zbog bolesti nije mogao odigrati ulogu gazda Stevana. Nju je, očito, pisao za sebe, jer taj srpski seljak u Vojvodini koji na svom imanju skriva i iskorištava radnu snagu hrvatskog zatočenika pobjeglog iz srpskog logora, nosi u sebi neke od već poznatih i karakterističnih odlika njegova strica Šime. U ovom se filmu može analizom utvrditi da zapravo i nema univerzalno važećih modela za stvaranje lika, čak ni seljaka, jer je Stevan podosta neuvjerljiv, ne samo zbog neshvatljivo površnog odnosa pisca i redatelja prema jeziku kojim govori taj kolonist koji je za svoje »zasluge« kao došljak iz dinarskih krajeva dobio tuđe, njemačko, imanje, pa se i nije mogao sroditi ni s jezikom, ni s mentalitetom autentičnih i autohtonih srpskih seljaka u Vojvodini.

Predstaviti neupućenima Fabijana Šovagovića kao filmskoga glumca i njegov ukupni doprinos hrvatskoj kinematografiji doista nije lako u jednom reduciranom izboru od svega četiri djela. On je podjednako dojmljiv u epizodnim, kao i u glavnim ulogama, jer snagom svoje glume relativizira važnost veličine uloge u smislu koliko se često lik pojavljuje u filmu. Kao i svi veliki filmski glumci, Šovagović uvijek dono-



San o ruži (Z. Tadić, 1986.)



Sokol ga nije volio (B. Schmidt, 1988.)



Đuka Begović (B. Schmidt, 1991.)

si na ekran sebe samog kao osebjnu i iznimnu ličnost, a tek zatim pod svojom kožom otkriva i lik kako ga on shvaća da je napisan. Fabijan Šovagović u hrvatskom filmu predstavlja onakvu karakterističnu glumačku osobnost, kao što su bili Spencer Tracy, Henry Fonda ili Anthony Quinn za američki, Max von Sydow za švedski, Gerd Froebe za njemački, odnosno Jean Gabin i Michel Simon za francuski film. Uvijek prepoznatljiv, neponovljiv, nenadomjestiv.

Jedan se holivudski glumac u statusu zvijezde požalio da nikada nije dovoljno ostario da bi postao karakterni glumac. Šovagović je, naprotiv, od prvih uloga pokazivao da je karakterni glumac, stariji i zreliji od svojih stvarnih godina. Zato prikaz njegova glumačkog opusa na filmu valja početi filmom *Breza* (1967.) redatelja Ante Babaje u kojem se filmografija nalaze pred dilemom da li da njegovu ulogu Jože Svetog uvrste u glavne ili epizodne uloge. Taj je film vrhunsko ostvarenje hrvatskoga filma upravo u vrijeme »autorske kinematografije« u drugoj polovici šezdesetih godina, kad su ostvarenja Babaje, Berkovića, Papića i Golika definitivno potvrdila da se hrvatski film može i mora svrstati u moderne trendove europske filmske umjetnosti.

Šovagović je ostvarivao svoje briljantne uloge u filmovima raznih redatelja, u različitim umjetničkim trendovima, tako da je on jedna od konstanti hrvatske filmske umjetnosti. Iz sedamdesetih godina izbor za malu, reduciranu retrospektivu pada na njegovu ulogu u filmu *Novinar* (1979.) Fadila Hadžića, taj slojevit i dojmljiv lik dešperatera u jednom razdoblju kad se društveni angažman filma ogledao u feljtonskom i površinskom bavljenju temama tog vremena.

Nijedan, ma kako sumarni pregled Šovagovićeva doprinosa hrvatskom filmu ne može zaobići film *Sokol ga nije volio* (1988.) ne samo stoga što je uloga Šime Begovića jedna od njegovih najmarkantnijih, nego i zato što je preko nje i scenarijem za taj film Šovagović najviše odškrinuo okno kroz koje se može zaviriti u intimu njegovih inspiracija i motivacija, koje u najvećoj mjeri određuju kvalitetu i mjeru njegove umjetnosti. U tom desetljeću važna je i njegova uloga u *Ritmu zločina* (1981.) Zorana Tadića, film koji mnogi smatraju početkom jednoga novog kreativnog zaokreta u hrvatskom filmu (nakon sterilnosti prethodnih desetak godina). Za uvrštavanje *Đuke Begovića* (1991.) u svaki izbor Šovagovićeve glume nitko imalo upućen u njegov umjetnički lik neće tražiti ni objašnjenje, ni isprike.

Dakako da je čovjek tako bogata opusa u kazalištu i u filmu zaslužio najviše nacionalne nagrade za umjetničko stvaranje. Šovo ih je i dobio. Osim nagrada na filmskim festivalima, tri puta je dobio Nazorovu nagradu, najprestižnije priznanje dr-



Vukovar se vraća kući (B. Schmidt, 1994.)

žave za djela u sferi umjetnosti: 1970. za film, 1982. za kazalište, a 1993. onu najvišu koja se zove »za životno djelo«.

Ipak, sukladno svojim shvaćanjima i praksi tijekom cijele karijere, Šovo ni ne misli još zaključiti svoje životno djelo. Ne propušta nijednu priliku da svoju osobnost posudi kakvom filmskom ili televizijskom liku s kojim nalazi neku srodnost u iskustvu ili shvaćanju života. U proljeće 1994. snimio je neveliku epizodu u televizijskoj seriji (i budućem filmu) Branka Schmidta *Vukovar se vraća kući*. Igra vukovarskog izbjeglicu Baju, koji u jednom vlaku postavljenom na sporednom kolosijeku male željezničke postaje skupa sa svojim sugrađanima vegetira do žuđenog povratka u razoren i obeščašćen rodni grad. Taj Baja smislio je originalan način kako da održi zdravlje: nabavio je putem prijatelja bocu dunavske vode (napunjene u Budimpešti) prividno kao suvenir što će ga podsjećati na život iz kojeg je izgnan, ali kad mu je slabo on pomalo gucne iz te boce, uvjeren da je voda zavičajne rijeke (kako god nečista bila) čudotvorni lijek za sve nedaće. Taj je lik možda najbolja metafora za cjelokupni umjetnički opus Fabijana Šovagovića: kao da je cijeloga života svoje spoznaje iz djetinjstva pretvorio u vodu zahvaćenu iz zavičajne Karašice, pa ju je pijuckao gutljaj po gutljaj da utoli svoju žeđ za spoznajom o svijetu i životu, do koje je on još kao mladić odabrao tegobni, ali plodonosni put glumca. Jednog od najvećih u hrvatskom glumištu i, posebno, u hrvatskom filmu.

(srpanj 1994.)

Filmografija Fabijana Šovagovića*

1957.

SVOGA TELA GOSPODAR / HR, pr. Jadran film : 1957. — sc. Slavko Kolar, r. Fedor Hanžeković, k. Oktavijan Miletić, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Fran Lhotka, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Julije Perlaki, Marija Khon, Mladen Serment, Nela Eržišnik, Viktor Bek, Ivo Pajić, Vanja Timer, August Cilić, Ivka Dabetić, Mate Ergović, Fabijan Šovagović. — igr, c/b, 35 mm, 2.997 m

1964.

PROMETJE S OTOKA VIŠEVICE / HR, pr. 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 Vuisić, Dragomir Felba, Fabijan Šovagović, Lordan Zafranović. — igr. — 35 mm, c/b, opt, 2.593 m

1965.

DRUGA STRANA MEDALJE / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1965. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić, k. Nenad Jovičić, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Željko Senečić. — ul. Rade Marković, Franjo Kumer, Tomo Jovanović, Vojo Mirić, Fabijan Šovagović, Vanja Drach. — igr, c/b, 35 mm, 2.737 m

1966.

PONEDJELJAK ILI UTORAK / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1966. — sc. Fedor Vidas, r. Vatroslav Mimica, k. Tomislav Pinter, mt. Katja Majer. — gl. Miljenko Prohaska. — sgf. Zvonimir Lončarić. — ul. Slobodan Dimitrijević, Pavle Vuisić, Gizela Huml, Fabijan Šovagović, Srđan Mimica, Zoran Kukić, Jagoda Kaloper, Renata Freiskorn, Zoran Konstantinović, Olivera Vučo. — igr, 35 mm, c/b, boja, 2.300 m

1967.

BREZA / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1967. — sc. Slavko Kolar, Ante Babaja, Božidar Vilić (prema pripovijesti Slavka Kolara), r. Ante Babaja, k. Tomislav Pinter, mt. Lida Braniš. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Željko Senečić. — ul. Manca Košir, Fabijan Šovagović, Bata Živojinović, Nela Eržišnik, Martin Sagner, Stane Sever. — igr, 35 mm, boja, 2.493 m

CRNE PTICE / HR, pr. Croatia film, Zagreb, Viba film, Ljubljana, Producent'ska grupa Most : 1967. — sc. Grgo Gamulin, r. Eduard Galić, k. Mile De Gleria, mt. Boris Tešija. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Branko Hundić. — ul. Voja Mirić, Fabijan Šovagović, Ivan Šubić, Ivo Serdar, Vanja Drach, Rade Šerbedžija, Relja Bašić. — igr, 35 mm, c/b, 2.500 m

ILUZUA / HR, pr. Jadran film, FRZ, Zagreb : 1967. — sc. Krsto Papić, Zvonimir Majdak, r. Krsto Papić, k. Krešimir Grčević, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Željko Senečić. — ul. Marija Lojk, Vanja Drach, Slobodan Dimitrijević, Branko Kovačić, Nikola Car, Nevenka Benković, Fabijan Šovagović. — igr, 35 mm, c/b, 2.173 m

1968.

GRAVITACIJA / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1968. — sc. Branko Ivanda, Alojz Majetić, r. Branko Ivanda, k. Ivica Rajković, mt. Lida Braniš. — gl. Miljenko Prohaska, sgf. Željko Senečić. — ul. Rade Šerbedžija, Zaim Muzaferija, Snježana Nikšić, Jagoda Kaloper, Đuro Rogina, Zdravko Pošta, Mustafa Nadarević, Jelica Lovrić, Fabijan Šovagović. — igr, 35 mm, c/b, 2.239 m

IMAM DVIJE MAME I DVA TATE / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1968. — sc. Krešo Golik i Mirjam Tušek po istoimenom romanu Mirjam Tušek, k. Ivica Rajković, mt. Katja Majer. — sgf. Željko Senečić, kostim. Maja Galasso. — gl. Tomica Simović, ton Marjan Meglič. — ul. Mia Oremović, Relja Bašić, Fabijan Šovagović, Vera Čukić, Davor Radolfi, Tomica Žganec, Igor Galo, Zlatko Kauzlarić. — igr, 35 mm, boja, 2.522 m

KAD ČUJEŠ ZVONA / HR, pr. FRZ, Zagreb, FRZ, Beograd : 1968. — sc. Antun Vrdoljak (prema motivima *Ratnog dnevnika* Ivana Sibra), r. Antun Vrdoljak, k. Frano Vodopivec, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Anđelko Klobučar, Željko Senečić. — ul. Boris Buzančić, Pavle Vuisić, Boris Dvornik, Fabijan Šovagović, Ivica Vidović, Branka Vrdoljak, Vanja Drach, Antun Nalis, Izet Hajdarhodžić, Branko Špoljar. — igr, 35 mm, boja, 2.518 m;

1969.

DOGAĐAJ / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 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 Vuisić, Srđan Mimica, Boris Dvornik, Fabijan Šovagović, Neda Spasojević, Fahro Konjodžić, Marina Nemet, Zdenka Heršak, Lena Politeo, Stevo Vujatović. — igr, 35 mm, boja, 2.499 m

LISICE / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1969. — sc. Mirko Kovač, Krsto Papić, r. Krsto Papić, k. Vjenceslav Orešković, mt. Lida Braniš. — gl. Miljenko Prohaska, Boško Petrović, Silvije Glojnarčić. — ul. Fabijan Šovagović, Adem Čejvan, Jagoda Kaloper, Ilija Ivezić, Fahro Konjodžić, Edo Peročević, Zlatko Madunić, Ivica Vidović, Branko Špoljar, Zaim Muzaferija. — igr, 35 mm, c/b, 2.080 m

SLUČAJNI ŽIVOT : HAPPENING / HR, pr. FAS, Zagreb : 1969. — sc. Petar Krelja, Zoran Tadić, Ante Peterlić, r. Ante Peterlić, k. Ivica Rajković, mt. Katja Majer. — gl. Boško Petrović. — ul. Dragutin Klobučar, Ivo Serdar, Ana Karić, Zvonimir Rogoz, Helena Buljan, Stjepan Bahert, Fabijan Šovagović, Dragan Milivojević, Martin Sagner, Branko Špoljar. — igr, 35 mm, c/b, 1.814 m

1970.

HRAJENIK / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 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, 35 mm, boja, 2.382 m

* Filmografijom nisu obuhvaćene uloge ostvarene u koprodukcijama i na televiziji.

1971.

MAKEDONSKI DEL OD PEKLOTO / MK, pr. 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 Vuisić, Fabijan Šovagović, Milena Dravić, Neda Spasojević, Ilija Milčin, Petre Prličko. — igr, 35 mm, boja, 2.610 m

OVČAR / BIH, pr. Studio film, Sarajevo : 1971. — sc., r. Bakir Tanović, k. Aleksandar Vešligaj, mt. Jelena Bjenjaš. — gl. Bojan Adamić, sgf. Mirza Idrizović. — ul. Adem Čejvan, Toni Laurenčić, Fabijan Šovagović, Viktor Starčić, Suada Kapić, Severin Bijelić. — igr, 35 mm, boja, 2.400 m

U GORI RASTE ZELEN BOR / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1971. — sc. Antun Vrdoljak (prema motivima *Ratnog dnevnika* Ivana Šibla), r. Antun Vrdoljak, k. Frano Vodopivec, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Anđelko Klobučar, sgf. Tadej Vladimir. — ul. Boris Dvornik, Ivica Vidović, Veljko Milojević, Mato Ergović, Ilija Ivezić, Kole Angelovski, Fabijan Šovagović, Boris Buzančić. — igr, 35 mm, boja, 2.329 m

1972.

LOV NA JELENE / HR, pr. FAS, Zagreb : 1972. — sc. Fadil Hadžić, r. Fadil Hadžić, k. Milorad Jakšić, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Nikica Kalogjera, sgf. Tanja Frankol. — ul. Boris Dvornik, Silvana Armenulić, Miha Baloh, Franjo Majetić, Mato Ergović, Fabijan Šovagović. — igr, 35 mm, c/b, 2.740 m

MAJSTOR I MARGARITA / SR, pr. Dunav film, Beograd, Euro International, Rim : 1972. — sc. Aleksandar Petrović (prema motivima romana Mihaila Bulgakova), r. Aleksandar Petrović, k. Roberto Gerardi, mt. Mihailo Gavrik. — ul. Ugo Tognazzi, Mimsy Farmer, Alain Cuny, Velimir Živojinović, Pavle Vuisić, Eva Ras, Ljuba Tadić, Fabijan Šovagović, Fahro Konjohodžić. — igr, 35 mm, boja, 2.600 m

PRVI SPLITSKI ODRED / HR, pr. Adria film, Zagreb : 1971. — sc. Krunoslav Quien, Slavko Goldstein, Ratko Đurović, Vojdrag Berčić, r. Vojdrag Berčić, k. Branko Ivatović, mt. Manja Fuks. — gl. Vladimir Kraus-Rajterić. — ul. Toni Laurenčić, Miha Baloh, Fabijan Šovagović, Antun Nalis, Žarko Radić. — igr, 35 mm, boja, 2.161 m

PUTOVANJE / HR, pr. Zagreb film, Zagreb : 1972. — sc. Marijan Arhanić, Bogdan Žižić, r. Bogdan Žižić, k. Ivica Rajković, mt. Lida Braniš. — gl. arhivska. — ul. Fabijan Šovagović, Ivica Vidović, Nada Subotić, Zdenka Heršak, Zvonko Lepetić. — igr/ktm, 35 mm, boja, 318 m

1973.

PREDSTAVA HAMLETA U MRDUŠI DONJOJ / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1973. — sc. Ivo Brešan, Krsto Papić (prema istoimenoj drami Ive Brešana), r. Krsto Papić, k. Vjenceslav Orešković, mt. Lida Braniš-Bobanac. — gl. Đelo Jusić, sgf. Željko Senečić. — ul. Milena Dravić, Krešimir Zidarić, Fabijan Šovagović, Ljubiša Samarđžić, Izet Hajdarhodžić. — igr, boja, 35 mm, 2.270 m

PROTIVE / SCALAWAG / SR, pr. Inex film, Beograd, Oceania produkcioni internazionalni cinematografiche, Rim : 1973. — sc. Sid Fleischman, r. Zoran Čalić, k. Jack Cardiff, mt. Antonietta Zita. — gl. John Cameron. — ul. Kirk Douglas, Mark Lester, Don Stroud, Stojan Arandelović, Davor Antolić, Fabijan Šovagović. — igr, boja, 35 mm, 2.550 m

ŽIVJETI OD LJUBAVI / HR, pr. Croatia film, Zagreb : 1973. — sc. i r. Krešo Golik, k. Ivica Rajković, mt. Katja Majer. — sgf. Željko Senečić, kostim. Ljubica Wagner. — gl. Živan Cvitković, ton Marjan Meglić, Dušan Jeričević. — ul. Vlasta Knezović, Rade Serbedžija, Boris Dvornik, Franjo Majetić, Alenka Rančić, Zvonko Lepetić, Veronika Kovačić, Fabijan Šovagović, Edo Peročević, Mirjana Bohanec, Marija Aleksić, Mate Ergović, Mia Oremović, Hermina Pipinić, Vjera Žagar-Nardelli, Krešimir Zidarić, Zdenka Trach. — igr, 35 mm, color, 2.735 m

1974.

DEPS / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1974. — sc., r. Antun Vrdoljak, k. Vjenceslav Orešković, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Alfi Kabiljo. — ul. Bekim Fehmiu, Milena Dravić, Fabijan Šovagović, Relja Bašić, Krešimir Zidarić, Zvonko Lepetić, Vlado Puhalo, Mato Ergović. — igr, boja, 35 mm, 2.544 m

1975.

HOTELSKA SOBA / HR, pr. Zagreb film, Zagreb : 1975. — sc., r. Vanča Kljaković, k. Željimir Guberović, mt. Lida Braniš. — ul. Fabijan Šovagović, Božidar Smiljanić. — igr/ktm, boja, 35 mm, 400 m

JAD / MK, pr. Vardar film, Skopje : 1975. — sc., r. Kiril Cenevski, k. Ljube Petkovski, mt. Vangel Čemčev. — ul. Darko Damevski, Oleg Vidov, Tanasije Uzunović, Fabijan Šovagović, Magda Potocka. — igr, boja, 35 mm, 3.200 m

KUĆA / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1975. — sc. Bogdan Žižić, Željko Senečić, r. Bogdan Žižić, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Tomica Simović, sgf. Željko Senečić. — ul. Ana Karić, Franjo Majetić, Marija Kohn, Fabijan Šovagović, Krešimir Zidarić, Jagoda Kaloper. — igr, boja, 35 mm, 2.654 m

SELJAČKA BUNA 1573. / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1975. — sc. Vatroslav Mimica, r. Vatroslav Mimica, k. Branko Blažina, mt. Vuksan Lukovac. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Veljko Despotović. — ul. Fabijan Šovagović, Velimir Živojinović, Pavle Vuisić, Sergio Mimica, Franjo Majetić, Zdenka Heršak, Marina Nemet, Zvonimir Črnko, Đuro Utješinović, Stojan Arandelović, Boris Festini, Ivica Pajcar, Ade, Čejvan. — igr, 35 mm, boja, 3.722 m

1976.

ČETIRI DANA DO SMRTI / SR, HR, SL, pr. Telefilm, Beograd, Jadran film, Zagreb, Viba film Ljubljana : 1976. — sc. Miroslav Jokić, Ivan Potrč, Dejan Đurković, Slobodan Stojanović (prema motivima kronike *Zločin* Ivana Potrča), r. Miroslav Jokić, k. Živorad Milić, mt. Natalija Cvijić. — ul. Bert Sotlar, Predrag Ejduš, Fabijan Šovagović, Ljuba Tadić, Boro Begović, Metka Franko, Aleksandar Berček. — igr, boja, 35 mm, 2.700 m

IZBAVITELJ / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1976. — sc. Ivo Brešan, Krsto Papić, Zoran Tadić (prema motivima proze Aleksandra Grina), r. Krsto Papić, k. Ivica Rajković, mt. Miroslava Kapić, Žana Gerova. — gl. Brane Živković, sgf. Drago Turina. — ul. Ivica Vidović, Mirjana Majurec, Relja Bašić, Fabijan Šovagović, Ilija Ivezić, Branko Špoljar, Edo Peročević. — igr, boja, 35 mm, 2.321 m

1977.

MEČAVA / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1977. — sc. Antun Vrdoljak (prema drami Pere Budaka), r. Antun Vrdoljak, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Pero Gotovac, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Slobodan Perović, Milka Podrug-Kokotović, Vera Zima, Vinko Kraljević, Zvonko Lepetić, Mate Ergović, Fabijan Šovagović, Kruno Valentić. — igr, boja, 35 mm, 2.370 m

NE NAGINJI SE VAN / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb : 1977. — sc. Krunoslav Quien, Bogdan Žižić, r. Bogdan Žižić, k. Branko Blažina, mt. Martin Tomić. — gl. Ozren Depolo, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Fabijan Šovagović, Mira Banjac, Jadranka Stilin, Zdenko Jelčić. — igr, boja, 35 mm, 2.867 m

PUCANJ / HR, pr. Croatia film, RTV Zagreb : 1977. — sc. Mirko Sabolović, r. Krešo Golik, k. Drago Novak, mt. Katja Majer. — sgf. Željko Senečić. — gl. Živan Cvitković, ton Konstantin Čok. — ul. Marko Nikolić, Božidar Orešković, Fabijan Šovagović, Semka Sokolović-Bertok, Božidarka Frajt, Mirjana Kauzarić i Vanja Drach. — igr, 35 mm, color, 2.430 m

SJENA NA SUPROTNOM ZIDU / HR, pr. Zagreb film, Zagreb : 1977. — sc. Bruno Gamulin (prema noveli Marka Grčića), r. Bruno Gamulin, k. Enes Midžić, mt. Damir German. — ul. Fabijan Šovagović. — igr/ktm, boja, 35 mm, 536 m

1979.

DAJ ŠTO DAŠ / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1979. — sc. Krunoslav Quien, Bogdan Žižić, r. Bogdan Žižić, k. Želimir Guberović, mt. Martin Tomić. — gl. Ozren Depolo, sgf. Stanislav Dobrina. — ul. Sreten Mokrović, Jasna Opalić, Slobodan Milovanović, Zvonimir Lepetić, Vjera Žagar-Nardelli, Fabijan Šovagović. — igr, boja, 35 mm, 2.700 m

NOVINAR / HR, pr. Jadran film, Croatia film, FRZ, Zagreb : 1979. — sc., r. Fadil Hadžić, k. Tomislav Pinter, mt. Mira Škrabalo. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Dušan Jeričević.

— ul. Fabijan Šovagović, Stevo Žigon, Mladen Budišćak, Mira Furlan, Vera Zima, Tonko Lonza. — igr, boja, 35 mm, 2.973 m

PARNUJAČA / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1979. — sc. Dragutin Krencir, r. Matjaž Žbontar, k. Ante Verzotti, mt. Vesna Kreber. — gl. Jože Zajc. — ul. Željko Vukmirica, Fabijan Šovagović, Oblasćuk Vladimir. — igr. — ktm, opt, boja, 16 mm, 503 m; TK

POVRATAK / HR, pr. Jadran film, Croatia film, Zagreb, Slavica film, : 1979. — sc. Antun Vrdoljak, r. Antun Vrdoljak, k. Tomislav Pinter, mt. Radojka Tanhofer. — gl. Miljenko Prohaska. — ul. Fabijan Šovagović, Rade Šerbedžija, Boris Buzančić, Milena Dravić, Dušica Žegarec. — igr, boja, 35 mm, 2.591 m

USUJANJE / SR, pr. Centar film, Beograd : 1979. — sc. Mirko Kovač, Boro Drašković, r. Boro Drašković, k. Predrag Popović, mt. Ljiljana Stefanović. — sgf. Veljko Despotović. — ul. Dragan Maksimović, Rade Šerbedžija, Gordana Kosanović, Ivo Gregurević, Fabijan Šovagović, Velimir Živojinović. — igr, boja, 35 mm, 2.560 m

1980.

PONEDJELJAK / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1980. — sc. Marija Peakić, r. Miroslav Mikuljan, k. Željko Gruborović. — gl. Igor Savin, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Jagoda Kaloper, Fabijan Šovagović, Žarko Potočnjak, Zvonko Lepetić, Ilija Ivezić, Sanja Iveković, Jadranka Matković. — igr, boja, 35 mm, 960 m

1981.

RITAM ZLOČINA / HR, pr. Centar film, Beograd, RTV, Zagreb : 1981. — sc. Pavao Pavličić, r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak, mt. Jasna Fulgosi. — gl. Hrvoje Hegedušić, sgf. Ante Nola. — ul. Ivica Vidović, Fabijan Šovagović, Božidarka Frajt, Dragutin Klobučar, Zdenka Trach, Tošo Jelić, Tomislav Gotovac. — igr, c/b, 35 mm, 2.420 m

1982.

DVJE POLOVINE SRCA / BIH, Sutjeska film, Sarajevo : 1982. — sc., r. Vefik Hadži-smajlović, k. Mihajlo Murko, mt. Blanka Jelić. — gl. Zoran Simjanović, sgf. Ibrahim Ljubović. — ul. Ljubiša Samardžić, Mirjana Karanović, Fabijan Šovagović, Zijah Sokolović, Damir Varga. — igr, boja, 35 mm, 2.300 m

HOĆU ŽIVJETI / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1982. — sc. Mirko Sabolović, r. Miroslav Mikuljan, k. Ivica Rajković, mt. Martin Tomić. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Vladimir Tadej. — ul. Fabijan Šovagović, Milan Štrlić, Ena Begović, Zdenka Heršak, Milan Srdoč, Minja Nikolić, Uglješa Kojadinović, Vera Zima, Ilija Ivezić. — igr, boja, 35 mm, 2.570 m

SERVANTES IZ MALOG MJESTA / HR, pr. Jadran film, Croatia film, FRZ, Zagreb : 1982. — sc. Miljenko Smoje, r. Daniel Marušić, k. Branko Blažina, mt. Blaženka Jenčik. — gl. Zdenko Runjić, Pero Gotovac, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Ivica Vidović, Boris Dvornik, Karlo Bulić, Asja Kisić, Zvonimir Lepetić, Katia Tchenko, Zdravka Krstulović, Fabijan Šovagović. — igr, boja, 35 mm, 2.882 m

ZLOČIN U ŠKOLI / HR, pr. Adria film, Sava interfilm : 1982. — sc. Ivan Kušan, Pavao Pavličić, Branko Ivanda, r. Branko Ivanda, k. Ivica Rajković, mt. Ingeborg Fulepp. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Željko Senečić. — ul. Miodrag Krivokapić, Mustafa Nadarević, Koraljka Hrs, Fabijan Šovagović, Ljubo Kapor. — igr, boja, 35 mm, 2.658 m

1983.

MEDENI MJESEC / HR, pr. Adria film, Croatia film, FRZ, Zagreb : 1983. — sc. Nikola Babić (prema romanu Marko na mukama Zvonimira Majdaka), r. Nikola Babić, k. Andrija Pivčević, mt. Boris Erdelji. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Željko Senečić. — ul. Biserka Ipša, Slobodan Milovanović, Nada Abrus, Pavle Vušić, Ljubiša Samardžić, Ilija Ivezić, Zvonimir Lepetić, Tošo Jelić, Fabijan Šovagović. — igr, boja, 35 mm, 3.105 m

1984.

AMBASADOR / HR, pr. Jadran film, Zagreb, Kinema, Sarajevo, Kinematografi, Zagreb : 1984. — sc., r. Fadil Hadžić, k. Živko Zalar, mt. Robert Lisjak. — gl. Alfi Kabi-

ljo, sgf. Želimir Zagotta. — ul. Miodrag Radovanović, Elizabeta Kukić, Fabijan Šovagović, Marija Kohn, Željko Königsnecht, Voja Brajović, Nina Erak, Inge Appelt. — igr, boja, 35 mm, 2.640 m

HORVATOV IZBOR / HR, pr. Zagreb film, RTV, Zagreb : 1984. — sc. Ivo Štivilčić (prema motivima drame Vučjak Miroslava Krleža), r. Eduard Galić, k. Mario Perušina, mt. Josip Podvorac. — gl. Živan Cvitković, sgf. Stanislav Dobrina. — ul. Rade Šerbedžija, Milena Dravić, Mira Furlan, Fabijan Šovagović, Zvonimir Lepetić, Mustafa Nadarević, Edo Peročević, Zvonimir Ferenčić. — igr, boja, 35 mm, 2.914 m

MALA PLJAČKA VLAKA / HR, pr. Jadran film, Zagreb, Kinema, Sarajevo : 1984. — sc., r. Dejan Šorak, k. Karpo Godina, mt. Vesna Lažeta. — gl. Neven Frangeš, sgf. Dušan Jeričević. — ul. Velimir Živojinović, Miodrag Krivokapić, Mustafa Nadarević, Krno Šarić, Danko Ljuština, Fabijan Šovagović, Tatjana Bošković. — igr, boja, 35 mm, 2.756 m

1985.

CRVENI I CRNI / HR, pr. Jadran film, Zagreb, SO Labin : 1985. — sc. Marija Peakić Mikuljan, r. Miroslav Mikuljan, k. Andrija Pivčević, mt. Višnja Štern. — gl. Neven Frangeš, sgf. Tihomir Piletić. — ul. Bekim Fehmiu, Milan Štrlić, Olivera Ježina, Miodrag Krstović, Radko Polić, Fabijan Šovagović, Boris Kralj. — igr, boja, 35 mm, 3.459 m

I TO ĆE PROĆI / BIH, pr. Kinema, Sarajevo, Union film, Beograd : 1985. — sc. Abdulah Sidran (prema motivima pripovijetke Zeko Ive Andrića), r. Nenad Dizdarević, k. Mustafa Mustafić, mt. Olga Skrigin. — gl. Zoran Simjanović, sgf. Milenko Jeremić. — ul. Fabijan Šovagović, Olivera Marković, Velimir Živojinović, Bogdan Diklić, Branko Vidaković, Nada Kasapić, Dušan Janičević, Slavo Štimac. — igr, boja, 35 mm, 2.653 m

1986.

SAN O RUŽI / HR, pr. Zagreb film, Centar film, Beograd : 1986. — sc. Pavao Pavličić, r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Kreber. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Ante Nola. — ul. Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Iva Marjanović, Ljubo Zečević, Anja Šovagović. — igr, boja, 35 mm, 2.326 m

1987.

HI-FI / MK, pr. Vardar film, Skopje : 1987. — r. Vladimir Blaževski. — igr, boja, 35 mm, 2.850 m

NA PUTU ZA KATANGU / SR, pr. Film danas, Beograd : 1987. — sc. Radoš Bajić, r. Živojin Pavlović, k. Radoslav Vladić, mt. Ljiljana Vukobratović. — ul. Svetozar Cvetković, Mirjana Karanović, Radoš Bajić, Fabijan Šovagović. — igr, boja, 35 mm, 2.900 m

OSUĐENI / HR, pr. Jadran film, Zagreb : 1987. — sc. Pavao Pavličić, r. Zoran Tadić, mt. Vesna Kreber. — gl. Alfi Kabiljo, sgf. Ante Nola. — ul. Rade Šerbedžija, Sonja Savić, Ivo Gregurević, Mira Furlan, Jovan Ličina, Vlatko Dulić, Zvonimir Torjanec, Tošo Jelić, Boris Buzančić, Fabijan Šovagović. — igr, boja, 2.875 m

1988.

SOKOL GA NIJE VOLIO / HR, pr. Urania film, Zagreb : 1988. — sc. Fabijan Šovagović, Branko Schmidt, r. Branko Schmidt, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Lažeta. — gl. Zoran Mulić, sgf. Stanislav Dobrina. — ul. Filip Šovagović, Krno Šarić, Ivo Gregurević, Suzana Nikolić, Mato Ergović, Ivo Fidi. — igr, boja, 35 mm, 2.435 m

ŽIVOT SA STRICEM / HR, pr. Urania film, Zagreb, Avala film, Beograd, Stassen Prod. : 1988. — sc. Ivan Aralica, Krsto Papić, r. Krsto Papić, k. Boris Turković, mt. Robert Lisjak. — gl. Branislav Živković, sgf. Tihomir Piletić. — ul. Alma Prica, Miodrag Krivokapić, Anica Dobra, Branislav Lečić, Fabijan Šovagović, Ivo Gregurević. — igr, boja, 35 mm, 2.934 m

1989.

ČOVJEK KOJI JE VOLIO SPROVODE / HR, pr. Marjan film, Split, RTV, Zagreb : 1989. — sc. Dubravko Jelačić-Bužimski, r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna

Kreber. — gl. Brane Živković, sgf. Želimir Zagota. — ul. Gordana Gadžić, Vlatko Dulić, Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Božidarka Frait, Zvonko Torjanac. — igr, boja, 35 mm, 2.457 m

DIPLOMA ZA SMRT / HR, pr. Marjan film, Split, Color 2000, München : 1989. — sc. Zoran Bručić, Živorad Tomić, r. Živorad Tomić, mt. Zoltan Wagner. — gl. Zoran Bručić, sgf. Velimir Domitrović. — ul. Filip Šovagović, Ksenija Pajić, Fabijan Šovagović, Ivo Gregurević, Suzana Nikolić, Kruno Šarić. — igr, boja, 35 mm

POVRATAK KATARINE KOŽUL / HR, pr. Filmska radionica Oktavijan, Zagreb : 1989. — sc. Abdulah Sidran, Slobodan Praljak, r. Slobodan Praljak, k. Andrija Pivčević, mt. Vesna Lažeta. — gl. Arsen Dedić. — ul. Mustafa Nadarević, Annemarie Wendl, Fabijan Šovagović, Ivo Gregurević, Zdenko Jelčić, Ivan Pavlović. — igr, boja, 35 mm, 2.954 m

1990.

LJETO ZA SJEĆANJE / HR, pr. Zagreb film, HRT, Zagreb : 1990. — sc., r. Bruno Gamlin, k. Enes Midžić, mt. Ingeborg Fulepp. — gl. arhivska, sgf. Velimir Domitrović. — ul. Suzana Nikolić, Fabijan Šovagović, Milka Podrug-Kokotović, Luka Milas, Dora Lipovčan, Zvonimir Torjanec. — igr, boja, 35 mm, 2.906 m

ORAO / HR, pr. Marjan film, Split : 1990. — sc. Pavao Pavličić, r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak, mt. Vladimir Kleščić. — gl. Darko Rundek, sgf. Tatjana Frankol. — ul. Ivica Vidović, Zdenko Jelčić, Božidar Orešković, Gordana Gadžić, Fabijan Šovagović, Ksenija Pajić. — igr, boja, 35 mm, 2.313 m

1991.

ĐUKA BEGOVIĆ / HR, pr. Zagreb film, HRT, Zagreb : 1991. — sc. Fabijan Šovagović, Branko Schmidt (prema pripovijesti Ivana Kozarca), r. Branko Schmidt, k. Goran

Trbuljak, mt. Vesna Lažeta. — gl. Zoran Mulić. — ul. Slobodan Ćustić, Fabijan Šovagović, Asja Potočnjak, Zaim Muzaferija, Filip Šovagović, Urška Hlebec, Mustafa Nadarević, Perica Martinović. — igr, boja, 35 mm, 2.822 m

1994.

CUJENA ŽIVOTA / HR, pr. Graphis, Jadran film, Zagreb film, Zagreb : 1994. — sc. Fabijan Šovagović, r. Bogdan Žižić, k. Goran Trbuljak, mt. Martin Tomić. — gl. Rajko Dujmić. — ul. Slavko Juraga, Barbara Vicković, Ico Tomljenović, Goran Grgić, Ivan Brkić, Edo Peročević, Senka Bulić, Marko Markovčić, Luka Milković, Vjenceslav Kapural, Marica Vidušić, Đuro Utješanović. — igr, boja, 35 mm, 2.832 m

VUKOVAR SE VRAĆA KUĆI / HR, pr. Jadran film, HRT, Zagreb : 1994. — sc. Pavao Pavličić, r. Branko Schmidt, k. Goran Trbuljak, mt. Vesna Lažeta. — gl. Igor Savin. — ul. Goran Navojec, Sanja Marin, Horst Janson, Srđan Ivanišević, Fabijan Šovagović, Ivo Gregurević, Mustafa Nadarević, Žarko Potočnjak, Vera Zima. — igr, boja, 35 mm, 2.700 m

1997.

TREĆA ŽENA / HR, pr. Glumačka družina Histrion, HRT, Zagreb : 1997. — sc. Pavao Pavličić, Zoran Tadić, r. Zoran Tadić, k. Goran Trbuljak, mt. Vladimir Kleščić. — gl. Vanja Lisak, sgf. Boris Tadej, maska Snježana Tomljenović-Buba. — ul. Ena Begović, Vedran Mlikota, Filip Šovagović, Alma Prica, Vlatko Dulić, Gordana Gadžić, Božidarka Frait, Mladen Crnobrnja, Fabijan Šovagović. — igr, c/b, 35 mm, 103 min

(Priredio V. M.)

Vjekoslav Majcen

Kronika listopad 2000./siječanj 2001.

U povodu 40 godina Međunarodnog festivala animiranog filma u Annecyju i 40 godina ASIFA-e, Festival u Annecyju u lipnju 2000. objavio je publikaciju talijanskog autora Giannalberta Bendazzija *Le tour de l'animation — joyaux d'un siècle en 84 films / The tour of animation — Jewels of a century in 84 films*. Među 84 naslova najznačajnijih djela u povijesti animacije, autor je uvrstio osam filmova Zagrebačke škole crtanog filma: *Inspektor se vraća kući* (Vatroslav Mimica, 1959.), *Surogat* (Dušan Vukotić, 1961.), *Vau-vau* (Boris Kolar, 1964.), *Znatiželja* (Borivoj Dovniković, 1966.), *Možda Drogen* (Nedeljko Dragić, 1967.), *Mačka* (Zlatko Bourek, 1971.), *Satiemania* (Zdenko Gašparović, 1978.) i *I love you, too* (Joško Marušić, 1991.).

22-23. X.

U organizaciji Instituta otvoreno društvo i Art radionice Lazareti održana je u dubrovačkoj galeriji Otok radionica pod nazivom Umjetnički performans i filmska gluma. Radionica je nastavak proljetnog ciklusa programa Art vikend u Dubrovniku u kojoj je u dvije sezone dubrovačkoj publici predstavljeno desetak renomiranih hrvatskih autora umjetničkog videa i eksperimentalnog filma kao što su Tomislav Gotovac, Breda Beban, Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Vlado Zrnić, Vladimir Petek i dr.

Voditelj listopadske radionice bio je medijski umjetnik Dan Oki koji radi tehnikama videa, filma, prostornih instalacija i performansa.

23. X.

Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu svečano je obilježila 50 godina svoga rada. Na svečanosti je o radu Akademije govorio dekan Vjeran Zuppa, a nakon toga prikazan je film Zrinke Matijević *Dvoboje*.

Svečanost je ujedno bila i početak nove školske godine na Akademiji koja je počela radionicom *Metoda glume* koju vode Janez i Andrej Vajavec iz Ljubljane i Dubravka Crnojević-Carić, te radionicom *Režija filmske scene*, koju vodi redatelj Rajko Grlić.

23.-27. X.

U MM centru održana je retrospektiva suvremenog njemačkog filma. Prikazani su filmovi *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998.), *Nachtgestalten / Noćne spodobе* (Andreas Dresen, 1999.), *Buena vista Social Club* (Wim Wenders, 1998.), *Mein liebster Feind / Moj najdraži neprijatelj* (Werner Herzog,

1999.) i *Sonnenallee / Sunčana strana ulice* (Leander Hausmann, 1999.).

25. X.

Film *Maršal* Vinka Brešana osvojio je na 21. međunarodnom filmskom festivalu u Valenciji nagradu *Pierre Kasat* za najbolji scenarij i treću nagradu za film u cjelini.

25. X.

U riječkom Malom salonu na Korzu otvorena je izložba pod nazivom *Crna kutija*, na kojoj je predstavljen izbor recentnih videoradova dvanaestero suvremenih britanskih umjetnika. Predstavljeni su autori Roderick Buchanan, Adam Chodzko, Mark Dean, Sarah Dobai, Graham Fagen, Douglas Gordon, Graham Gussin, Rachel Lowe, Christine Mackie, Kenny Macleod, Ross Sinclair i Carl von Weiler koji pripadaju naraštaju šezdesetih godina. Autori izložbe Colin Ledwith i Simon Morrissey odabrali su radove namijenjene isključivo prikazivanju na jednom televizijskom ekranu, kao na početku video-umjetnosti na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine.

Međunarodna turneja izložbe *Crna kutija*, koju organizira Britanski savjet za kulturne veze, započela je u Njemačkoj, a u Hrvatskoj je prikazana u Splitu (za vrijeme trajanja Međunarodnog festivala novog filma) i u Zagrebu u Galeriji Karas.

25.-29. X.

U sklopu programa retrospektive Međunarodnog festivala filma, videa i novih medija (VIPER 20) u Baselu, prikazana su tri hrvatska filma: *Water Pulu* (Ivan Ladislav Galeta, 1987.), *Mrlja na savjesti* (Dušan Vukotić, 1968.) i *Radanje stalagmita* (Miroslav Mikuljan, 1968.).

2.-5. XI.

U Osijeku je održan 2. festival mladih alternativnih umjetnika (UŠTEK 02), na kojem je svojim instalacijama, performansima, kazališnim izvedbama, fotografijama i filmskim, odnosno videoostvarenjima sudjelovalo 120 umjetnika iz Hrvatske, Velike Britanije, Poljske, Slovenije, Bosne i Hercegovine i SR Jugoslavije. U sklopu videoprograma održane su tri projekcije na kojima su prikazana 24 filmska/videoostvarenja: *Godine hrđe* (Andrej Korovljev), *Naked Soul* (Morana Komljenović), *Ime majke: Naranča* (Jasna Zastavniković), *Purgatory* (Michael Frank), *The Name of the Game* (Živančević, Karišik), *LWM* (Branko Pašić), *Trgovci srećom* (Goran Kulenović), *Rano buđenje* (Mladen Dizdar), *Kameni opanci* (Igor Najhajsler), te program radova Vladimira Peteka (*Između crnog i bijelog kva-*

drata — Maljevič; Jezgra; Exit — pokušaj bijega; Elec. M; Tro-nic; Novi svijet; Ptice; Xerox; Qtronix; Luminglas; Mitovi; Plovidba; Linda i Stop).

2.-8. XI.

U dvorani zagrebačke Kinoteke održan je Tjedan suvremenog češkog filma. U sklopu programa prikazani su filmovi: *Topla gnijezda* (Jan Hřebejka), *Hanele* (Karel Kachyn), *Stoj ili ću promašiti* (Jiří Chlumský), *En-ten-tini* (Alice Nellis), *Izvor života* (Milan Cieslar), *Začće mog mladeg brata* (Vladimir Drh) i *Povratak idiota* (Saša Gedeon).

3. XI.

Projekcijom 8-minutnog videofilma i izložbom fotografija u Galeriji Kraljević predstavljen je projekt riječkog Multimedi-jalnog centra 'Palach' pod nazivom *Entropija / Realnost ili Novi hrvatski turizam — Goli otok 2000*. Autori projekta Damir Čargonja i Sven Stilinović (fotografije), te Branko Cero-vac i Mladen Lučić (montaža) predložili su brojne umjetničke akcije kojima bi nekadašnji kašnjenički otoci (Goli otok i Sv. Grgur), postali prostorom umjetničkog djelovanja.

3. XI.

U Hrvatskom glazbenom zavodu premijerno je prikazan do-kumentarni film *U potrazi za Lukačićem* i CD *Hrvatska baro-kna glazba*. Videofilm o Lukačiću režirao je Davor Šarić pre-ma scenariju Ennija Stipčevića i Ivana Vidića, a producenti su šibenska tvrtka Digital Zoom i šibenska Glazbena škola Ivana Lukačića. Film je predstavio filmolog Ante Peterlić, a CD s ba-roknom glazbom, skladatelj Pero Gotovac.

4. XI.

Film *Maršal* redatelja Vinka Brešana osvojio je nagradu kriti-ke *Prix Mediterranee* na Festivalu mediteranskog filma u Montpellieru u Francuskoj. Glavni glumac Dražen Kuhn, no-miniran je za nagradu za najbolju glavnu mušku ulogu

1.-5. XI.

Na 10. međunarodnom filmskom festivalu u Cottbusu (X. Film Festival Cottbus — Festival of East European Cinema), u natjecateljskoj selekciji filmova za djecu i mladež prikazan je (u konkurenciji devet dugometražnih i jedanaest kratkome-tražnih filmova) film *Kanjon opasnih igara* Vladimira Tadeja, te animirani film *Miss Link* Joška Marušića. U natjecateljskom dijelu festivala posvećenom kratkometražnom filmu prikazan je film *Slike vremena* Željka Šarića, a u selekciji Spectrum, de-bitantski film Dalibora Matanića *Blagajnica hoće ići na more*

Dalibor Matanić ujedno je za svoj film *Blagajnica hoće ići na more*, dobio nagradu studentskog žirija za debitantski film.

6.-8. XI.

U MM Centru počeo je ciklus francuskih filmova pod nazi-vom Francuska kinematografija u 100 filmova. Prikazani su filmovi: *Isusov život* (Bruno Dumont, 1997.), *Jeanne i sjajni dečko* (Olivier Ducastel, 1998.) i *Na prodaju* (Laetitia Mas-son, 1998.). Retrospektiva francuskih filmova održava se u suradnji s Francuskim institutom u Zagrebu i Hrvatskim film-skim savezom.

7. XI.

Održan je plenum Društva hrvatskih filmskih redatelja na ko-jem je zatraženo osnivanje povjerenstva koje će ispitati priva-tizaciju Jadran filma.

7. XI.

Na tribini Autorskog studija prikazani su filmovi iz produkci-je Factuma: *Tera RoZa* (Aldo Tardozzi), *Godina hrđe* (Andrej Korovljev) i *Jurić: Tvrd* 1999. (Zvonimir Jurić). Gosti tribi-ne koju vodi Zoran Tadić, bili su autori filmova i producent Nenad Puhovski.

9. XI.

Brešanov film *Maršal* uvršten je u natjecateljski program (Ob-zorja) 11. ljubljanskog međunarodnog filmskog festivala.

9.-15. XI.

U Zagrebu je održan 4. festival Europske unije na kojem je prikazano 11 dugometražnih i 11 kratkometražnih igranih fil-mova. Prikazani su filmovi: *Djevojka na mostu* (Francuska, Patrice Leconte), *Comedian Harmonist* (Njemačka, Joseph Vilsmaier, 1997.), *Prijatelj na iznajmljivanje* (Nizozemska, Eddie Terstall, 2000.), *Lovac na štakore* (Škotska, Lynne Ramsay, 1999.), *Među nama* (Portugal, Margarida Cardoso, 1999.), *Zlatna rijeka* (Portugal, Paul Roch, 1998.), *Tipota* (Italija, Fabrizio Bentivoglio, 1999. ktm), *Turdo kuhano jaje* (Italija, Paulo Virzi, 1997.), *Princ iz snova* (Švedska, Ella Lem-hagen, 1996.), *Leonie* (Belgija, Lieven Debrauer, 1996.), *Ro-sie* (Belgija, Patrice Toy, 1998.), *Sjeverno predgrađe* (Austrija, Barbara Albert, 1999.), *Djed* (Španjolska, Jose Luis Garcia, 1998.), *Cvijet na jezeru* (Grčka, Stamatis Tsarouchas, 1999.), *Zasjeda* (Finska, Olli Saareli), *Harry, vaš dobronamjerni prija-telj* (Francuska, Dominik Moll, 2000.).

Festival je održan u organizaciji kulturnih instituta i velepo-slanstava zemalja Europske unije, Zagreb filma i Motovun film festivala, a od 16. do 22. XI. program je ponovljen u Splitu.

9.-30. XI.

Na filmskim tribinama četvrtkom u Kinoklubu Zagreb pika-zan je izbor ranih filmova Alfreda Hitchcocka: *The Lodger — A Story of London fog* (1926.), *The Ring* (1927.), *Blackmail* (1929.), *Rich and Strange* (1932.).

10. XI.

Među sedam najboljih turističkih filmova koji su prikazani na Svjetskom festivalu svih festivala turističkih filmova uvršten je film *Čarobna Hrvatska* Balda Čupića (dobitnik posebne na-grade Filmservice iz Beča i plakete FEST Europske federacije turističkih novinara iz Rima).

10. XI.

U suradnji s Francuskim institutom, MM-centar priredio je izložbu slika, videa i skulptura umjetnika Dana Stefana (Col-mar/Strasbourg).

10.-18 XI.

U organizaciji Matice iseljenika iz Zagreba i zaklade Monte-negro Mobil Art iz Podgorice održani su Dani hrvatskog fil-

ma u Crnoj Gori u Podgorici, Tivtu i Kotoru, na kojima su se svojim filmovima predstavili Vinko Brešan i Zrinko Ogresta.

13.-18. XI.

Na 13. festivalu Instants Video u francuskom gradu Manosque u natjecateljskom programu prikazan je videorad splitske umjetnice Renate Poljak, a u pratećim programima predstavljena je antologija hrvatskog avangardnog filma i videoumjetnosti prema odabiru Hrvoja Turkovića. Prvi dio retrospektive obuhvatio je filmska djela nastala između 1960. i 1978. godine, a u njemu su prikazani filmovi Ivana Martinca, Vladimira Kristla, Ante Verzottija, Mihovila Pansinija, Tomislava Gotovca, Vladimira Peteka, Milana Šameca i Zlatka Heidlara. U pregledu hrvatske videoumjetnosti, prikazani su videoradovi Sanje Iveković, Ivana Ladislava Galete, Dalibora Martinisa, Gorana Trbuljaka, te mlađih autora Simona Bogojevića-Naratha, Milana Bukovca, Tanje Golić, Vladislava Kneževića, Kristijana Kožula, Igora Kuduza, Zdravka Mustaća, Ane Šimičić, Danijela Šuljića i Vlade Zrnića.

14. XI.

U Kinoklubu Zagreb održana je filmska tribina posvećena zagrebačkoj skupini filmskih autora i kritičara 70-ih godina poznatih pod nazivom 'hitcockovci'. U razgovoru su sudjelovali Ante Peterlić, Zoran Tadić, Petar Krelja, Branko Ivanda i Tomislav Kurelac, a u filmskom dijelu prikazan je film Zorana Tadića *Hitch... Hitch... Hitchcock* (1969.).

14. XI.

Na Međunarodnom festivalu o planinama u austrijskom gradu Grazu, hrvatski je alpinist, redatelj i snimatelj Stipe Božić osvojio u kategoriji Planine, sport i avantura nagradu Zlatna kamera za film *Dhaulagiri express*, koji govori o usponu na jedan od himalajskih vrhova. Snimatelj nagrađenog filma bio je Joško Bojić iz splitskog studija HTV-a.

16. XI.

U zagrebačkom Kaptol centru otvoren je ErgoNet, najveći Internet centar u Hrvatskoj (osnivači Ergo 2000. i Powers Computers Sistem). Na 1.100 m² postavljeno je 65 računala u bežičnoj mreži, a u sklopu centra nalazi se i konferencijska dvorana, te učionica za održavanje stručnih skupova i tečajeva.

16. XI.-6. XII.

U zagrebačkoj Kinoteci prikazana je retrospektiva filmova Lordana Zafranovića. Prikazani su cjelovečernji filmovi *Muke po Mati* (1975.), *Okupacija u 26 slika* (1978.), *Pad Italije* (1981.), *Ujed anđela* (1984.), *Večernja zvona* (1986.), *Aloha — praznik kurvi* (1988.), *Sumrak stoljeća* (*Testament*, 1991.), *Lacrimosa* (*Osveta je moja*, 1995.), te dva programa kratkometražnih i dokumentarnih filmova.

19. XI.

U Domu kulture u Grižanima održana je premijerna projekcija dokumentarnog videozapisa Dragana Pelića *Drevni Vinodol*.

20.-24. XI.

U MM centru održan je ciklus filmova poljske autorice Agnieszke Holand. Prikazani su njezini redateljski filmovi *Osmljena žena* (1981.), *Provincijski glumci* (1979.) i *Groznica* (1981.), film Andrzeja Wajde *Bez narkoze* (1978.) za koji je A. Holland napisala scenarij, te film *Saslušanje* Ryszarda Bugajskog (1989.) u kojem se pojavljuje kao glumica. Uvodni komentar o opusu Agnieszke Holand imao je redatelj Rajko Grlić.

21. XI.

U Kinoklubu Zagreb premijerno je prikazan srednjometražni igrani film Gorana Kovača *Studentova žena*. Debitantski film Gorana Kovača snimljen je prema istoimenoj priči Raymonda Carvera, koja je svoju prvu hrvatsku interpretaciju imala u drami ITD-a, a u njemu glume Renata Möhr i Dražen Bratulić.

22. XI.

Talijanski kulturni institut u Zagrebu priredio je filmski program pod nazivom Pet i pol filmova. U programu su prikazani filmovi *Ulica* (Federico Fellini, 1956.), *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962.), *Padre padrone* (Paolo i Vittorio Taviani, 1977.), *Mignon e partita* (Francesca Archibugi, 1988.) i *Jack Frusciante e uscito dal gruppo* (Enzo Negroni, 1996.).

Program je sastavljen tako da je iz svakog desetljeća odabran po jedan film kojim je predstavljena složenost sociološke, kulturnološke i moralne strukture talijanskog društva toga razdoblja.

22.-30. XI.

Na 13. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma (IDFA — International Documentary Filmfestival) u Amsterdamu sudjelovala su dva hrvatska filma. U natjecateljskom programu prikazan je film Vlade Zrnića *Dan pod suncem* (uvršten je u program s još 25 naslova izabranih između 500 prijavljenih radova), a u debitantskoj konkurenciji natjecao se film Zrinke Matijević i Nebojše Slijepčevića *O kravama i ljudima*.

Članica žirija ovoga uglednog festivala (čija glavna nagrada nosi ime istaknutog redatelja Joriša Ivensa), jest i hrvatska filmska autorica i kritičarka Rada Šešić, koja već više godina djeluje u Nizozemskoj.

24.-26. XI.

U Zadru je održana 32. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva za koju je 67 radova prijavilo 16 kinoklubova i 7 mostalnih autora. U natječajnom programu prikazana su 44 ostvarenja koje je odabrao ocjenjivački sud Revije (Petar Krelja, Diana Nenadić, Ante Peterlić, Zoran Tadić i Vlado Zrnić).

Nagrađeni su radovi:

1. nagrada
Tour retour 1999.-2000. (Milan Bukovac, Tomislava Vereš)
Obavezan smjer (Jelena Nazor)
Tramvaj 406 (Tomislav Gotovac)
2. nagrada:
Deset do deset (Matija Debeljuh)
Studentova žena (Goran Kovač)
Posljednji rez (Marija Prusina)

3. nagrada:*Na praksi* (Ivica Brusić)*Jesen* (Milan Bunčić)*Straža na Rajni* (Tomislav Gotovac)*Slasni zalogaj* (skupina autora CTK Zaprešić)*Cigareta* (Irena Marković)*Zona sumraka* (Sanjin Srok)

Diplome su dobili Čejen Černić (*3rd Millennium*), skupina autora CTK Zaprešić (*Z novih dvoroff*), Milan Bukovac i Tomislava Vereš (*Pred licem*), Davor Klarić (*Ljetne radosti*), Mato Šperanda (*Posljednji pozdrav*) i Dalibor Tunguz (*Snow*).

Posebnu nagradu Revije za cjelokupan rad dobio je veteran hrvatskog alternativnog filma Tomislav Gotovac.

28. XI.-11. XII.

U Berlinu su održani Dani hrvatskog filma, koji se održavaju drugu godinu za redom u glavnom gradu Njemačke. Na Danima su prikazani dugometražni igrani filmovi *Izgubljeni zavičaj* (A. Babaja, 1980.), *Kontesa Dora* (Z. Berković, 1993.), *Blagajnica hoće ići na more* (Dalibor Matanić, 2000.), *Maršal* (V. Brešan, 1999.), *Sokol ga nije volio* (B. Schmidt, 1988.), *Crvena prašina* (Z. Ogresta, 1999.), *Tri muškarca Melite Žganjer* (Snježana Tribuson, 1998.), *Puška za uspašljivanje* (H. Hribar, 1997.), te kratkometražni filmovi *Bad Blue Boy* (S. Podgorelec, 1998.), *Poezija i revolucija* 1971. (B. Ivanda, 1998.), *Sunčana strana subote* (R. Orhel, 1999.) i *Miss*.

U sklopu Hrvatskih dana filma, 8. prosinca, u hrvatskome je veleposlanstvu održan okrugli stol *Situacija i perspektiva hrvatskoga filma*, na kojemu su sudjelovali redatelji Hrvoje Hribar i Snježana Tribuson, filmolog Hrvoje Turković, filmski povjesničar Ivo Škrabalo, te od strane domaćina Bernd Buder i Roland Rust.

29. XI.

Studentski centar i Goethe institut priredili su svečanu premijeru njemačkog filma *Sunčana strana ulice*, redatelja Leandra Haussmanna (1998.).

29. XI.-20. XII.

U holivudskom The Egyptian Theatre održana je u organizaciji The American Cinematheque i CAMEO (Croatian Arts, Media & Entertainment Organization) retrospektiva hrvatskog filma, pod nazivom Wednesdays in Croatia. U četiri tjedna prikazani su igrani filmovi: *Rondo* (Zvonimir Berković, 1966.), *Breza* (Ante Babaja, 1967.), *Kaja, ubit cu te* (Vatroslav Mimica, 1967.), *Lisice* (Krsto Papić, 1969.), *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (Krsto Papić, 1973.), *Vidimo se* (Ivan Salaj, 1993.) i *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997.), *Kad mrtvi zapjevaju* (Krsto Papić, 1999.), *Maršal* (Vinko Brešan, 2000.).

Uz dugometražne igrane filmove, američkoj publici predstavljen je i izbor filmova Zagrebačke škole animiranih filmova: *Premijera* (Nikola Kostelac, 1958.), *Surogat* (Dušan Vukotić, 1961.), *Mala kronika* (Vatroslav Mimica, 1962.), *Muha* (Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, 1966.), *The Cat* (Zlatko Bourek, 1971.), *Satiemania* (Zdenko Gašparović, 1978.), *Škola hodanja* (Borivoj Dovniković, 1978.), *Riblje oko* (Joško Marušić, 1980.).

Gosti retrospektive bili su redatelji Vinko Brešan, Krsto Papić, Vatroslav Mimica i Zdenko Gašparović, te glumac Goran Višnjić.

1. XII.

Foto-kino-video klub Zaprešić priredio je projekciju radova svojih članova koji su na raznim revijama nagrađeni u razdoblju od 1996. do 2000. godine. Prikazana su ostvarenja *Rat svijetova* i *Quo vadis* (Mirko Klarić), *Pljačka* (Miron Sršen), te radovi skupine autora *Nightmare*, *Slasni zalogaj*, *The Cure*, *Bic* i *Z novih dvoroff*.

1.-20. XII.

U MM Centru nastavljen je ranije najavljen ciklus pod nazivom Francuska kinematografija u 100 filmova. Prikazani su filmovi *Salon Venera* (Tonie Marshal, 1999.), *Škola na snijegu* (Claude Miller, 1988.), *Sanjani život andela* (Erick Zonca, 1998.), *Marius i Jeannette* (Robert Grediguan, 1997.), *Western* (Manuel Poirier, 1997.) i *Fred* (Pierre Jolivet, 1997.).

5. XII.

Na tribini Autorskog studija Fotografija, film, video predstavljeni su filmovi studenata Umjetničke akademije u Splitu. Gost tribine bio je Vlado Zrnić, predavač na Umjetničkoj akademiji i student, autori filmova.

7. XII.

U Zagrebu je održana premijera filma Dalibora Matanića *Blagajnica hoće na more*.

9. XII.

Film *Maršal* Vinka Brešana dobio je u konkurenciji 19 filmova iz 19 zemalja posebnu nagradu žirija na Međunarodnom festivalu debitantskog filma u Bratislavi.

13.-14. XII.

U MM Centru predstavio se medijski umjetnik Michael Saup (Karlsruhe) dvama programima medijskih instalacija u kojima povezuje video, eksperimentalni film, računalnu grafiku, zvuk i glazbu. Program je ostvaren u suradnji s Goethe institutom i Hrvatskim filmskim savezom.

14.-19. XII.

Hrvatsko društvo filmskih djelatnika priredilo je u povodu 50-godišnjice osnutka, reviju hrvatskih filmova na kojoj su prikazani cjelovečernji filmovi *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović, 1952.), *Svoga tela gospodar* (Fedor Hanžeković, 1957.), *H-8* (Nikola Tanhofer, 1958.), *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959.), *Pustolov pred vratima* (Š. Šimatović, 1961.), *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970.), te animirani filmovi *Surogat* (D. Vukotić, 1961.), *Peti* (P. Štalter, Z. Grgić, 1964.), *Bečarac* (Z. Bourek, 1966.), *Idu dani* (N. Dragić, 1969.), *Satiemania* (Z. Gašparović, 1978.), *Riblje oko* (J. Marušić, 1979.) i *Uzbudljiva ljubavna priča* (B. Dovniković, 1989.).

U sklopu obilježavanja obljetnice, u programu Hrvatske televizije 15. i 16. prosinca održan je filmski maraton u kojem su prikazana neka od najznačajnijih djela hrvatske kinematografije, a 20. prosinca održana je i svečana skupština Društva.

18.-19. XII.

U MM centru prikazan je izbor videoprograma s European Media Art festivala u Osnabrücku (EMAF) održanih 1999. i 2000. godine. Prikazani su videoradovi *Full Moon* (Carsten Aschmann), *Roundscape Mix* (Yoshihisa Nakanishi), *Drama, Strings and Horns* (Gunter Krüger), *Flies* (Romy Achituv, Danielle Wilde), *Krhyzomoria* (Wolfgang Mally), *Ship of Fools* (Tony Allard), *A Conversation* (Lily Markievicz), *Ron&Leo* (Oliver Husian), *Zuppa Tartaruga* (Karin Gemperle), *Kill the DJ* (Karim Patwa), *Interview mit Paul de Bruin* (Christian Frisch), *If* (Marcus Nascimento, Aggeo Simoes), *Sleeping Car* (Monique Moumblow), *I Go on Dancing Before You* (Isabelle Martin), *Night Between Us* (Ondrej Andera), *1891 Voltios Carino* (Alejandro Alvarado, Pedro Sanchez de la Nieta Barros), *Rott&Damn* (David Priestman), *Elsewhere* (Egbert Mittelstädt) i *Routemaster* (Ilppo Pojohla).

21. XII.

Film Dejana Aćimovića *Je li jasno, prijatelju*, prikazan je na međunarodnom filmskom festivalu u Solunu.

22. XII.

Dječji film redatelja Zorana Tadića *Ne daj se Floki*, premijerno je prikazan u zagrebačkoj dvorani Kinoteke.

Uz članove autorske ekipe koje su sudjelovale u nastanku filma, premijeri su prisustvovali i glumci Mario Vuk, Jagoda Kralj, Tomislav Gotovac i drugi.

21. XII.

Ministarstvo kulture odabralo je dugometražne igrane filmove koje će sufinancirati u 2001. Odobreno je financiranje projekata *Ne dao Bog većega zla* Snježane Tribuson i *Konjanik* Branka Ivande, koji su spremni za realizaciju.

Ostali prijavljeni projekti svrstani su u dvije skupine i bit će financirani u određenim fazama i s različitim iznosima. To su filmovi *Ispod crte* Petra Krelje, *Potonulo groblje* Mladena Jurana, *Oh, kakvo razočaranje* Zvonimira Jurića i *Prezimiti u Riju* Davora Žmegača, *Serafin* Vicka Ruića, *Družba Isusova* Silvija Petranovića, *Libertas* Veljka Bulajića, *Ostavština kralja štakora* Krste Papića i *Ptica* Dalibora Matanića.

U ministarstvu je najavljen mogući iznos za financiranje filmske proizvodnje u 2001. godini u visini od 30 milijuna kuna. U tom iznosu predviđena su i sredstva za djelomično financiranje i dvije koprodukcije: njemačko-češko-hrvatski film *Josefina* Rajka Grlića i crnogorsko-slovensko-hrvatski film *Svjet-sko čudovište* Gorana Rušinovića.

22. XII.

Drugo izdanje festivala kratkog filma na Internetu Web Movie Fest, koji je prvi put održan u srpnju 2000. godine, najavljeno je za veljaču 2001. godine, a završna večer festivala bit će priređena u sklopu Dana hrvatskog filma.

Sufinanciranje filmske proizvodnje (2000.)

Filmski projekti kojima su povjerenici odobrili subvencije na temelju Natječaj-a za sufinanciranje filmova u 2000. Ministarstva kulture RH

Dugometražni igrani filmovi

(povjerenik: Ante Peterlić)

KONJANIK, redatelj: Branko Ivanda; pr. Družba d.o.o.

NE DAO BOG VEĆEGA ZLA, redateljica: Snježana Tribuson; pr. Maxima film

Kratkometražni i dokumentarni filmovi

(povjerenik: Vinko Brešan)

Kratkometražni dokumentarni filmovi

BI JEDON..., Hrvoje Hribar, pr. FIZ production

CRNCI SU IZDRŽALI, Zvonimir Jurić, pr. Factum

DOMNATIO MEMORIAE, Bogdan Žižić, pr. Gama studio

GLAVAŠ — GRAD BISTRIČKA, Neven Hitrec, pr. Inter film

JIRI MENZEL — HRVATSKI DNEVNIK, Milivoj Puhlovski, pr. Komedija

OKOVANA MORA, Nenad Šestić, pr. —

OLUJA NAD KRAJINOM, B. Knežević, pr. Factum

POLJA SMRTI, Biljana Čakić, pr. Factum

REPUBLIKA PEŠĆENICA, Zrinka Matijević, pr. Factum

STRAH OD SMRZAVANJA, Andrej Korovljev, pr. Factum

ŠIFRIRANA SRCA, Vlatka Vorkapić, pr. Factum

UNUTRAŠNJE MORE, Bruno Ankojić, pr. Factum

kratki igrani filmovi

GRADANI, Luka Rocco, pr. DoltYoUrSeLf

POTOČIĆ SUZA, Jasna Zastavniković

Dugometražni dokumentarni film

HRVATSKA 2000 (radni naslov), Rajko Grlić, Igor Mirković, pr. Motovun Film Festival

Animirani filmovi

(povjerenik: Joško Marušić)

BOMBE, 8 min, Goce Vaskov, pr. Klap film

EL DORADO, Davora Međurečana, (probna 1 minuta); Zagreb film

HODAČ, 8 min, Magda Dulčić, pr. Zagreb film

IN BETWEEN, 8 min, Nicole Hewitt, pr. Zagreb film

JAJE, 2 min, Zdravko Virovec, pr. Zagreb film

KAO NEKIM ČUDOM, 4 min, Ivana Guljašević, pr. Zagreb film

MOST NA ORLJAVI, 1 min, Zlatko Bourek, pr. Zagreb film

PLASTICAT, 5 min, Simon Bogojević, pr. Kenges

SLOŽENI PREDOSJEĆAJ, 8 min, Dušan Gačić, pr. Zagreb film

SPOMENIK, 6 min, Elizabeta Abramović, pr. Hermes studio Galeb

SVAKI JE DAN ZA SEBE SVI ZAJEDNO NIKAD (Vlado Kristl), 7 min, Goran Trbuljak, pr. Zagreb film

Tri jednogminutna filma, 3 min, Marijan Lončar, pr. D.I.A.T.

Alternativni (nekonvencionalni) filmovi

(povjerenik: Hrvoje Turković)

BINARNA SERIJA, Dalibor Martinis

DAN POD SUNCEM, Vlado Zrnić

GLENN MILLER II. (KRUŽNI TOK, ZAPRUĐE I.), Tomislav Gotovac

NIGREDO, Zdravko Mustać

Q — KISIK 4 / OXYGENE 4/, Dan Oki

OSMUJEH MAJAKOVSKOG, Greiner & Kropilak, Danijel Žeželj i Jessica Lurie

PRIZORI IZ VRTA, Ivan Ladislav Galeta

Statistika

U sklopu Natječaja za sufinanciranje filmske produkcije 2000., ukupno je odobreno (*kao glavni izbor povjerenika*) 37 FILMSKIH PROJEKATA.

Od toga su odobrena 3 CJELOVEČERNJA i 34 KRATKOMETRAŽNA FILMA. Među njima je 6 IGRANIH (ili s pretežito igranim obilježjem), 18 DOKUMENTARNIH (ili s pretežito dokumentarističkim obilježjem) i 13 ANIMIRANIH FILMOVA. U kategoriji ANIMIRANIH FILMOVA odobreno je ukupno 67 minuta filma.

DRUGO

Dugometražni igrani filmovi — projekti u razmatranju

(povjerenik: Ante Peterlić)

PRVA SKUPINA

ISPOD CRTE, redatelj: Petar Krelja; pr. Vedis d.o.o.

OH KAKVO RAZOČARANJE, redatelj: Zvonimir Jurić; pr. Jadran film

POTONULO GROBLJE, redatelj: Mladen Juran; pr. Inter film

PREZIMITI U RIJU, redatelj: Davor Žmegač

DRUGA SKUPINA

DRUŽBA ISUSOVA, redatelj: Silvije Petranović; pr. Maydi Film & Video

LIBERTAS, redatelj: Veljko Bulajić; pr. Tuna film

OSTAVŠTINA KRALJA ŠTAKORA, redatelj: Krsto Papić; pr. Ozana film

PTICA, redatelj: Dalibor Matanić; pr. Kvadar d.o.o.

SERAFIN, redatelj: Vicko Ruić; pr. Maydi Film & Video

Djelomično sufinanciranje koprodukcijskih projekata

CHICO, redateljica: Ibolye Fekete; Mađarsko-hrvatska koprodukcija

JOSEFINA, redatelj: Rajko Grlić; pr. Motovun Film Festival; njemačko-češko-hrvatska koprodukcija

SVJETSKO ČUDOVIŠTE, redatelj: Goran Rušinović; pr. Romulić d.o.o.; crnogorsko-slovensko-hrvatska koprodukcija

Filmski projekti odobreni 1999. godine i preuzeti za sufinanciranje u 2000.

— cjelovečernji filmovi

DUGA MRAČNA NOĆ, redatelj: Antun Vrdoljak

HOLDING, redatelj: Tomislav Radić;

POLAGANA PREDAJA, redatelj: Bruno Gamulin

— animirani filmovi

BUBIKA, 6 min, M. Matiša, pr. Overline — Koprivnica (dovršen)

DAVNE KIŠE, 6 min, Lj. Heidler, pr. Zagreb film (dovršen)

DELFIN, 7 min, J. Raić, pr. Croatia film

DRVO U CVATU, 15 min, S. Mihaljević, pr. PLOP

KRAPINEKI, 9 min, Z. Pavlinić, pr. PLOP

KUĆNI LJUBIMAC, 9 min, S. Šinik, pr. Zagreb film

NIVO 9, 4 min, D. Kreč i D. Međurečan, pr. Zagreb film (dovršen)

POD RUŽOM DORA, 8 min, K. Simunić, pr. Zagreb film

PRIČE IZ DAVNINE, 80 min, M. Blažeković, pr. Croatia film

Naknadno dopunsko sufinanciranje:

Za potrebe prikazivanja na Festivalu u Puli i drugim festivalima, Ministarstvo kulture je sudjelovalo u financiranju dovršenja sljedećih filmskih projekata:

BLAGAJNICA HOĆE IĆI NA MORE, Dalibor Matanić

CRVENA PRAŠINA, Zrinko Ogresta

JE LI JASNO, PRIJATELJU?, Dejan Aćimović

MARŠAL, Vinko Brešan

NE DAJ SE FLOKI, Zoran Tadić

NEBO, SATELITI, Lukas Nola

NIT ŽIVOTA, Igor Filipović-Fila

SRCE NIJE U MODI, Branko Schmidt

(Opširniji podaci mogu se naći na web-siteu Ministarstva kulture: www.min-kulture.hr)

(H. T-6)

Bibliografija

UDK: 791.44.071 Miletic, O.

Peterlić, Ante — Majcen, Vjekoslav

OKTAVIJAN MILETIĆ / Ante Peterlić, Vjekoslav Majcen. —

Zagreb : Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, Zagreb

2000. — (Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije; sv. 4). — Likovno uređenje Luka Gusić, prijevod na engleski Mirela Škarica. — Tisak Kršćanska sadašnjost, Zagreb. — 230 str., 24 cm; ilustr.

ISBN 953-6005-39-5

Sadržaj: Predgovor (Vjekoslav Majcen). — Vjekoslav Majcen: PRILOZI FILMSKOJ BIOGRAFIJI OKTAVIJANA MILETIĆA / 'Kod sedam zvijezdah', U Talijinu vrtu, Renata, Oktavijan, Zagrebački Hollywood, Izlazak u javnost, Autor bez kinematografije, U profesionalnim uvjetima 1942.-1945., Prvi snimatelj 'nove' kinematografije, Sklonost eksperimentu, Potpuna afirmacija, Povratak Taliji, Literatura. — Ante Peterlić: OKTA-

VIJAN MILETIĆ KAO REDATELJ / Svijet i svjetonazor, Igrani filmovi do 1931. godine, Predratni dokumentarni filmovi, Igrani filmovi od 1932. do 1937. godine, *Lisinski*, Namjenski dokumentarni filmovi. — Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA OKTAVIJANA MILETIĆA / NAGRADE, PRIZNANJA I ODLIKOVANJA. — PRILOZI: Novi film domaće produkcije / G. Oktavijan Miletic snima film *Šešir* /. — Oktavijan Miletic: Razlika između kazališne i filmske umjetnosti — uspoređivanje i osnovne razlike. — Ljubomir Maraković: *Lisinski* slikopis o skladatelju prve hrvatske opere. — Branko Belan: Oktavijan Miletic autor i direktor fotografije. — Srećko Jurdana, Nenad Polimac, Vladimir Roksandić, Darko Zubčević: Slabost prema smiješnom. — Oktavijan Miletic: Sjećanja i mišljenja. — Summary: Oktavijan Miletic as a director (Ante Peterlić) / From the film biography of Oktavijan Miletic (Vjekoslav Majcen)

Umrli

Dragutin-Dado Vunak, redatelj i scenarist crtanih i dokumentarnih filmova (Pitomača, 9. II. 1925. — Zagreb, 8. 12. 2000.). Studirao na Arhitektonskom i Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljivao poeziju i uređivao više časopisa za mladež, od 1955. godine bio je direktor studija za crtani film Interpublica, a od 1957. do 1959. dramaturg u Zagreb filmu. Od 1957. piše scenarije i režira crtane filmove, od kojih su najpoznatiji *Ipak se kreće* (1957.), *Mali vlak* (1960.), *Krava na granici* (1963.), *Između usana i čaše* (1969.), *Vampirija* (1980.). Kao scenarist surađivao je u zapaženim filmovima V. Kristla, I. Vrbanića, B. Dovnikovića, te bio autor ideje za seriju filmova *Inspektor maska*. Autor je brojnih obrazovnih filmova, a osobito se istaknuo kao autor element filmova.

Radovan Domagoj Devlić, strip-crtič, ilustrator i autor animiranih filmova (— Zagreb, 27. XII.). Devlić je autor crtanog filma *Krvavi most*, te niza kratkih crtanih filmova za Hrvatsku televiziju. Ilustrator je brojnih knjiga, posebno za djecu i mladež, a osobito je cijenjen kao autor stripova, kojima se počeo baviti kao jedan od autora u skupini *Novi kvadrat*, da bi poslije krenuo samostalnim putem prema znanstveno-fantastičnom i povijesnom stripu (*Machu Picchu*, *Herman Gottesberg*, *Ćiril i Metod*, *Zlatarovo zlato*), ostvarujući jedan od najznačajnijih opusa u hrvatskom stripu. U knjizi *Štraseri*, koju je sam ilustrirao, opisao je ratni hod dragovoljačke postrojbe kojoj je pripadao 1991.

Fabijan Šovagović, glumac i pisac (Ladimirevci kraj Valpova, 4. I. 1932.-Zagreb, 1. I. 2001.). Završio Akademiju za kazališnu umjetnost u Zagrebu, bio član dramskog kazališta Gavella i zagrebačkog HNK, a zatim prelazi u slobodne umjetnike i nastupa u kazalištima u Zagrebu i Osijeku, na Dubrovačkim ljetnim igrama, u Histrionima i dr. Ostvario je brojne kazališne uloge u djelima svjetskog i hrvatskog dramskog repertoara. Na filmu prvi put nastupio u filmu *Svoga tela gospodar* (F. Hanžeković, 1957.) i od tada ostvario oko 120 većih i manjih uloga u filmovima i na televiziji. Važnije filmske uloge ostvario je u filmovima *Čekati* (epizoda u omnibusu *Ključ*, K. Papić, 1965.), *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica, 1965.), *Breza* (A. Babaja, 1967.), *Imam dvije mama i dva tate* (K. Golik, 1968.), *Lisice* (K. Papić, 1969.), *Seljačka buna* (V. Mimica, 1975.), *Novinar* (F. Hadžić, 1979.), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981.), *Sokol ga nije volio* (i scenarist, B. Schmidt, 1988.), *Duka Begović* (u kojem je i koscenarist, B. Schmidt, 1991.), te u brojnim TV dramama, TV filmovima i serijama (*Kuda idu divlje svinje* I. Hetricha, *Prosjaci i sinovi* A. Vrdoljaka, *Velo misto* J. Marušića i dr.). Istaknuo se i Domovinskom ratu, kad je često nastupao u Slavoniji. Autor je knjige *Glumčevi zapisi* (1977.) i drame (poslije i filmskog scenarija) *Sokol ga nije volio* (1982.). Dobitnik je više kazališnih i filmskih nagrada, te Nagrade Vladimir Nazor (1970. za filmsku, 1982. za kazališnu ulogu, te 1991. godine za životno djelo).

Joško Marušić

Dvojbe i zablude — uz tekst Midhata Ajanovića o Zagrebačkoj školi crtanog filma

Hrvatski filmski ljetopis, 23/2000., str. 142-159

U Hrvatskom filmskom ljetopisu br. 23./2000. izašao je tekst Midhata Ajanovića: *Mali čovjek na razmeđu svjetova*. Riječ se o vrlo serioznom i ambicioznom, povijesno-stručnom naporu ponovne, uvijek dobrodošle sinteze fenomena Zagrebačke škole animiranoga filma. Kako i ja sam predajem studentima na Odsjeku za animirani film čak tri teorijsko-stručna predmeta (Povijest zagrebačke škole animacije, Povijest animiranoga filma i Tehnologija animiranoga filma), a budući da tekst sadrži niz faktografskih netočnosti, mislim da se moj prijatelj Midhad, kao i vaše cijenjeno čitateljstvo neće ljutiti zbog ovih nekoliko primjedbi.

Naime, držim da svaki tekst u *Ljetopisu* valja uzimati kao svojevrsno enciklopedijsko štivo, pa treba učiniti sve, kako bi oni koji će posezati za tim dragocjenim tekstovima, bili lišeni dvojbi i netočnosti.

Sam tekst ocjenjujem odličnim. Autor se potrudio dati vrlo konciznu genezu, a i društveni kontekst nastanka ovog dragocjenog fenomena iz povijesti naše kulture. Dakako, logično je da se s nekim stavovima ne slažem, no nakana moga javljanja nije polemika, već dobronamjerno ispravljanje očitih previda i pogrešnih faktografskih podataka.

1. Autor teksta tvrdi da je film Johna Weldona *Specijalna dostava*, 1979. godine po općem mišljenju nepravедno dobio nagradu *Oskar* i da je to tek jedan »nekonvencionalni cartoon«.

Na žalost, uza svu našu ljubav prema našem najboljem animiranom filmu *Satiemania* — ova tvrdnja je potpuno pogrešna. Film Johna Weldona vrhunac je artistskih napora koji su učinjeni sedamdesetih godina u National film Boardu of Canada da se taj medij u komercijalnom smislu oplemeni novim umjetničkim iskustvima i tako podigne opća razina percepcije animacije u novih generacija TV-gledateljsva, i trajno ohrabre umjetnici da dadu svoj prinos u spajanju tržišnog i umjetničkog, u jedinstvenu komunikaciju sve veće rafiniranosti, raznovrsnosti i ukusa. Rezultat je to specifične klime u političkom životu Kanade toga doba, i napora genijalnog producenta Dereka Lamba.

Film Johna Weldona ohrabrio je bezbrojne, do tada anonimne crtače doista nekonvencionalnoga stila, da prihvate animaciju kao idealan žanr, a mediju animacije otvorio je nove, nezamislive prostore. Usudio bih se reći da je rezultat tih napora i fenomen animacije na Channelu 4, o čemu, kakve li koincidencije, pišete u istome broju *Ljetopisa*. John Weldon

je dio neponovljive generacije Caroline Leaf, Ishu Patela, Co Hodemana i ostalih.

Postoji kod autora tipična mistifikacija kad je nagrada *Oskar* u pitanju. Naime, u podnaslovu te najprestižnije nagrade u području filma piše: Nagrada se dodjeljuje pojedincima i institucijama za bitan doprinos u razvoju filmske industrije.

Nigdje se, dakle, ne spominje »umjetnost«. *Oskar*, naravno, nije protiv umjetnosti, ali ne honorira isključivo artistske napore bez bitnog odjeka u oplemenjivanju i razvoju filmskog tržišta. Na žalost, mnogi u Europi to ne razumiju pa se uzaludno iščudavaju američkoj supremaciji u filmu.

U kontekstu izrečenoga, film *Specijalna dostava* jedan je od najznačajnijih animiranih filmova u svijetu s kraja sedamdesetih. To što ga je *Satiemania* »pobijedila« na mnogim festivalima specijaliziranim za eterične i artistske filmove — nema veze s razgovorom o nagradi *Oskar*.

2. Autor se s pravom trudi objasniti fenomen nastanka Zagrebačke škole. Ali, u traganjima za razlozima, suviše se povodi autoritetima Giannalberta Bendazzija i Ranka Munitića. Autor s pravom kaže da je vrijeme Zagrebačke škole nepovratno prošlo, ali isto tako je nepovratno prošlo i vrijeme njenih suvremenika koji su o njoj pisali! Na fenomen Škole valja pogledati i iz perspektive današnjeg vremena kako bi nam neke stvari bile jasnije. Autor točno sluti da oskudna međuratna povijest animacije u ovim krajevima nema mnogo veze s nevjerojatnim razvojem animacije u Zagrebu šezdesetih godina. Ali, nedovoljno nam objašnjava da nije istina kako je Škola »pala s neba«. U tom smislu spominje tek stripove Andrije Maurovića i braće Neugebauer, ali to je svakako nedostatno. Ni Bendazzi, a pogotovo Munitić nisu marili za širi kulturološki kontekst koji je iznjedrio Školu. Mogao bih o tome napisati knjigu, ali reći ću samo ovo: za razumijevanje nastanka Škole, osim genijalnih strip-crtača, važno je proučiti i fenomene hrvatskog ekspresionizma u slikarstvu, hrvatske novelistike u književnosti, fenomen grupe *Zemlja*, kao i fenomen *Exata* 51.

3. Hvale vrijedno je da autor konačno progovara i o nekim ideološkim aspektima u vremenu nastanka i propadanja Škole. Čestitam mu što hrabro i točno detektira politički oportunizam njezinih najvažnijih autora. Ali, baš o razlozima propasti Škole, ostaje jednoznačan. Naime, upravo su ideološki razlozi i ključni za njezinu propast.

Najautoritativniji autori (Dragić, Vukotić i neki drugi) bili su *protiv* toga da se Zagreb film razvije u tržišno-profitabilnu tvrtku europskih dimenzija. Tvrdili su da se Zagreb film mora baviti isključivo »umjetnošću«. Tako su pogubno osujetili trend koji je u Europi doveo do otvaranja stotine novih studija i do bujanja crtano-filmskog *businessa*. Zagreb film je tako ostao bez ključne razvojne supstance, a uskoro i tehnološki i kadrovski postao potpuno zapušten. Čovjek koji je prvi dobio nagradu za animirani film koji nije američki, zaslužio je mirovinu na Akademiji za film, predajući režiju *igranog* filma! Tek 1999. godine u Zagrebu se osniva Odsjek za animirani film pri Akademiji za likovnu umjetnost, *četrdeset* godina nakon što je zagrebački fenomen Georges Sadoul nazvao *školom*.

4. Autor, na žalost, podržava zbrku koja vlada u faktografiji kad je u pitanju odnos naših filmova i nagrade *Oskar*.

Potpuno se slažem da je *Satiemania* naš najbolji animirani film, ali na našu žalost taj film *nikada nije bio nominiran za nagradu Oskar*, pa nije ni mogao biti konkurent filmu *Specijalna dostava*.

U čemu je zbrka?

Do sredine osamdesetih u kategoriji *short animation* nominirala su se samo *tri* filma! Postojala je, istini za volju, i prednominacija, ali ona je bila neslužbena. U toj prednominaciji bila je i *Satiemania*, ali nije se probila u nominaciju. U takvoj prednominaciji bio je i moj film *Riblje oko*. Dakle, ni Gašparović (a ni ja) nismo bili nazočni svečanoj dodjeli nagrada gdje u poznatoj neizvjesnosti sudjeluju nominirani filmovi (i njihovi autori).

Sredinom osamdesetih i u kategoriji *short animation* prešlo se na brojku pet kao i u svim ostalim kategorijama. Prošle godine uvedena je i nova kategorija: *Oskar za cjelovečernji animirani film*. Do tada su ti filmovi bili u konkurenciji s igranima (*short animation* su filmovi do trideset minuta dužine).

Dakle, evo definitivne *istine* o našim filmovima i nagradi *Oskar*. Filmovi Zagrebačke škole koji su bili *nominirani* za nagradu *Oskar*, bili su:

Surogat, Dušana Vukotića (i dobio je *Oskara*)
Igra, Dušana Vukotića
Tup-tup, Nedjeljka Dragića i
Lutka snova, Zlatka Grgića i Boba Godfreyja

5. Autor *pogrešno* navodi da je Zagreb film nastao 1956. godine.

Zagreb film osnovan je 1954. godine, a 1956. osnovan je *Studio za crtani film* u okviru već dvije godine postojećeg Zagreb filma.

6. Autor navodi da je Svjetski festival animiranih filmova u Zagrebu utemeljen 1974. godine. To je pogrešan podatak! Festival u Zagrebu prvi put je održan pod tim imenom 1972. godine.

Također valja napomenuti da je potpuno neprimjereno dovesti zagrebački festival u bilo kakvu vezu s FESTOM u Beogradu koji je bio jedna, manje-više »šminkerska« filmska fešta bez većih utjecaja na međunarodni svijet filma. Svjetski festival animiranih filmova u Zagrebu utjecao je snažno na razvoj ovoga medija, u nagrađene filmove bile su uprte oči čitavoga crtano-filmskog svijeta, a nagrade primljene u Zagrebu bile su i jedan od službenih kriterija za mogućnost kandidiranja animiranih filmova za nagradu *Oskar*.

7. Autor s pravom, dostojan i zavidan prostor u svome tekstu daje filmu *Surogat* Dušana Vukotića. Genijalnost ovoga autora nemoguće je i nepotrebno umanjiti. Ali, upravo zbog cjelovitosti faktografije, nepravedno je u kontekstu toga filma, i to u vremenima kad su se uglavnom radili »filmovi ideja«, ne spomenuti scenarista toga filma — Rudolfa Sremeca.

Zagreb, 26. XI. 2000.

docent Joško Marušić
Pročelnik Odsjeka za animirani film na
Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu

Uz tekst Nikice Gilića: Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma

Hrvatski filmski ljetopis, 23/2000., str. 132-141

Poštovano uredništvo,

molim vas da uvažavajući Zakon o informiranju objavite ovo kratko reagiranje na tekst Nikice Gilića iz prošlog broja Ljetopisa:

U 23. broju Hrvatskog filmskog ljetopisa, u tekstu *Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma*, Nikica Gilić je na 134. stranici (desni stupac, treći pasus) izrekao sljedeće: »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.)...«. Spomenuti citat gruba je dezinformacija jer u tekstu na koji Gilić upućuje (kritika filma *Lolita* Adriana Lynea povodom njegova hrvatskog video izdanja, objavljena u Hrvatskom filmskom ljetopisu broj 18, na stranicama 158-160) nema govora o bilo kakvoj interpretaciji romana *Lolita* koja bi bila društveno-problemski orijentirana, a još manje se u tom tekstu razmatra problem »osude pedofila«. Pretpostavljam da je Gilić pomiješao moj tekst i verbalnu mini diskusiju koju smo on i ja imali na *Književnom petku* povodom novog hrvatskog izdanja romana *Lolita*, kojom prilikom sam se rezolutno suprostavio njegovom lakonskom iskazu o pedofiliji koja je »naravno nemoralna«. Upitao sam

ga odakle mu pravo da bilo koju vrst ljubavnih (erotskih) osjećaja proglašava nemoralnima i bi li u nekim drugim vremenima »naravno nemoralnom« proglasio međurasnu, međuklasnu ili istospolnu ljubav; potom sam ustvrdio kako su ljubavna čuvstva posve izvan (i iznad) morala kojeg utemeljuje šira društvena zajednica. Međutim ni tad na tribini ni kasnije u tekstu ja nijednog trena nisam pomislio, a kamoli izrekao odnosno napisao da je *Lolita* roman »o društvenom problemu pedofilije (ili čak osude pedofila)«. Izrekao sam, verbalno i pisano, nešto sasvim drugo, a to Gilić prešućuje iz samo njemu znanih razloga: da je *Lolita* roman koji ima ne samo neosporan inter/metatekstualni, nego i evidentan zbiljskoreferencijalni sloj, i to ukratko argumentirao. Tu je argumentaciju Gilić ignorirao te falsificirao poantu mog teksta. Je li to učinio zato što bi korektno prenošenje stavova iz mog teksta (napominjem da ti stavovi nisu osobito razrađeni jer tekst je primarno kritika Lyneova filma, a ne analiza Nabokovljeva romana ili ogled o postmodernizmu) najozbiljnije poljulalo njemu tako milu tezu o *Loliti* kao ultimativno igralačkom inter/metatekstualnom romanu, ili iz nekog drugog razloga — ne znam, ali ne bih imao ništa protiv što prije saznati.

Damir Radić

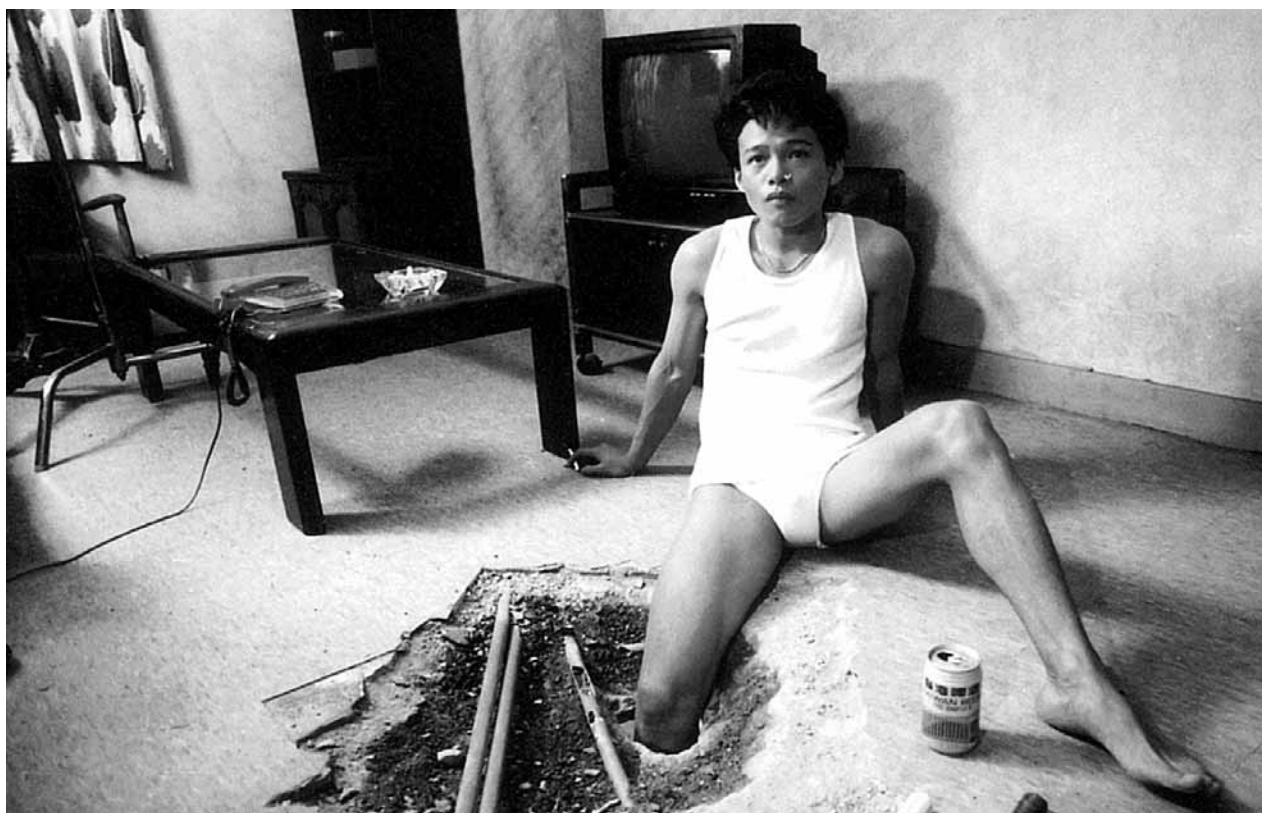
Ispravak

u tekstu: Damir Radić: NAJLJEPŠI I NAJUZBUDLJIVIJI POSAO Biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom

Hrvatski filmski ljetopis 23/2000., str. 3-38

U intervjuu s g. Vatroslavom Mimicom, objavljenom u prošlom broju Hrvatskog filmskog ljetopisa, potkrala se, uslijed tzv. komunikacijskog šuma, ozbiljna pogreška. Na 37. stranici, pod međunaslovom *Sergio Mimica Gezzan*, sinu g. Vatroslava Mimice i gđe Giovanne Gezzan Mimica pripisano je prisno prijateljstvo s pokojnim Stanleyjem Kubrickom i redateljska realizacija Kubrickova scenarija. Međutim, zapravo nije riječ o Sergiu Mimici Gezzanu nego o Stevenu Spielbergu; Spielberg je bio Kubrickov veliki prijatelj i njemu je Kubrickova udovica povjerila režiju scenarija svog preminulog supruga, dok je Sergio Mimica Gezzan, kao i u većini ranijih Spielbergovih projekata proteklog desetljeća, odabran za glavnog pomoćnika (asistenta) režisera. Mada je riječ o nesporazumu (čije posljedice nisu otklonjene i stoga što g. Mimica nije prihvatio mogućnost autorizacije), kao autor intervjuja ispričavam se bračnom paru Mimica-Gezzan, njihovom sinu Sergiu, Stevenu Spielbergu, čitateljima i drugima koji su se mogli osjetiti povrijeđenima objavljivanjem te netočne informacije.

Damir Radić



Rupa (Tsai Ming-Liang)

Dragan Rubeša

»Strpljenjem do remek-djela«

Novi-novi tajvanski film

U eri u kojoj svemoćna holivudska industrija postavlja stroga pravila za tehnologiju, narativnu konstrukciju, životnu filozofiju, način produkcije i način na koji bi se film trebao odnositi prema publici, ostatak filmskog svijeta ne nalazi se u nimalo zavidnom položaju. Pogotovu ako se taj »ostatak« percipira kao »egzotika«, što nadasve vrijedi za sve one brojne filmske dragulje iz tajvanske kinematografije koji nemaju gotovo nikakvih šansi da ugledaju mrak naših kinodvorana. Kao što to obično biva u zemlji u kojoj je većina gledatelja prisiljena na sustavno praćenje jedne te iste produkcije, ne računajući na one »egzotične« iznimke koje su se prethodno morale dokazati na američkom tržištu ili su pobrale ponekog *Oscara* u kategoriji najboljeg filma s neengleskog govornog područja, predani fanovi tajvanskog filma i sličnih celuloidnih ezoterija mahom se smatraju »šačicom elitista«, čime se manje-više izjednačuju s pomodnim *new age freakovima* koji ne mogu zaspati ako im krevet nije postavljen po strogim *feng-shui* pravilima. No, kolikogod se Zapad trudio u svojim pokušajima da shvati kulturu dalekog Istoka, apsurdno je u rukopisu tajvanskih filmaša tragati za nekakvim zenovskim mirom, budući da je riječ o zemlji visoke urbanizacije koja bez obzira na svoje specifične povijesne okolnosti dijeli sudbinu visokorazvijenih društava, čime se poetici tajvanskog filma može pripisati »univerzalno značenje«. Dakako, da bismo došli do tog univerzalnog značenja i shvatili da njegov respektabilni trio u sastavu Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang i Tsai Ming-Liang itekako vodi računa o tome kako Zapad razmišlja, potrebno je samo malo strpljenja, uz neizbježne intelektualne napore prilikom dešifriranja njihovih kompleksnih narativnih mehanizama i mnoštva likova. Doduše, druga polovica devedesetih označila je veliki iskorak za jednu novu generaciju mladih filmaša (Wan Jen, Sylvia Chang, Lin Chen-Sheng) koje kritičari vole etiketirati kao *novi-novi tajvanski film*, iako je riječ o sineastima koji mahom recikliraju stilske i tematske obrasce tog impresivnog trija. Jer, kolikogod se životi njihovih protagonista naizgled doimlju miljama udaljeni od naše svakodnevice, toliko ćemo u njihovoj povijesti (vječna potraga za nacionalnim identitetom, desni totalitarizmi, nacionalizmi, bolna tranzicija prema demokratskom društvu) i hipnotičkim vizijama sadašnjosti (urbano otuđenje, vrijeme koje prolazi, životne mijene, utapanje u vlastitoj usamljenosti) razotkriti čitav niz podudarnosti. No, kad bi od rukopisa tajvanskih filmaša zahtijevali da bude pristupačniji, to bi bilo isto kao da tražimo od Stockhausena da mu pariture budu melodioznije i lakše za

pamćenje, kako je to duhovito rekao američki kritičar Kent Jones.

Hou Hsiao-Hsien

Takva kompleksna narativna struktura nadasve karakterizira opus najrespektabilnijeg tajvanskog filmaša Hou Hsiao-Hsien u kojem su intimne drame njegovih protagonista usko povezane s povijesnom sudbinom njegove zemlje. Na taj se način poetika Houovog remek-djela *Good Men, Good Women* (*Dobri muškarci, dobre žene*) u svom vječnom ispreplitanju »osobnog« i »povijesnog« oslanja na njegovu minuciozno konstruiranu obiteljsku sagu *Grad tuge* koju smo mogli vidjeti i na našim malim ekranima (Hou sebe često voli nazivati kroničarem koji se trudi očuvati barem dio vlastite kulture osuđene na vječni zaborav, što se u *Dobrim muškarcima, dobrim ženama* manifestira u autorovu naglašavanju kontrasta između njezine herojske prošlosti i sterilne sadašnjosti). Film operira s tri različita vremena: sadašnjost (glavna junakinja prima misteriozne faksporuke), prošlost (glavna junakinja zarađuje novac kao hostesa i zaljubljena je u lokalnog gangstera) i kondicional (film o tragičnoj sudbini tajvanske disidentice čiji lik ona portretira i s kojim se poistovjećuje). Koliko je krhka spona koja povezuje ta tri vremena dokazuje i prizor u kojem ona govori svom momku kako se odlučila na pobačaj. U tom trenutku Hou naglim rezom prebacuje radnju iz prošlosti u kondicional (film u filmu) u kojem promatramo disidenticu dok sudjeluje u javnim radovima bez obzira na svoju trudnoću. Sličan efekt Hou postiže u prizoru u kojem ona priznaje misterioznom pošiljatelju faksiranih poruka da nije samo »prodala« svog momka za tri milijuna novih tajvanskih dolara koje su joj isplatili njegovi ubojice iz mafijaškog podzemlja u ime odštete, nego da ga je doista voljela, nakon čega se dotično priznanje automatski nadovezuje na prizor iz »filma u filmu« u kojem disidentica priprema tijelo svog muža za pokop nakon što su ga ubili tajvanski nacionalisti. Ove nagle tranzicije nisu samo emotivnog značaja, nego nas upozoravaju da su termini »osobno« i »povijesno« kojima barata autorova poetika nerazdvojni. Muškarci umiru, a žene opstaju kao nijemi svjedoci povijesti.

No, način na koji Hou tretira svoje heroine idealno korespondira s epizodom iz redateljeva djetinjstva koju je ispričao novinaru francuskog filmskog časopisa *Les inrockuptibles*: »Imao sam osamnaest godina kad mi je umrla majka. Ostala mi je u pamćenju kao veoma tužna osoba. Imala je velik



Yi-yi (Edward Yang)

ožiljak na vratu. Nikad nisam smogao hrabrosti da ju pitam kako je nastao taj ožiljak jer nije voljela puno pričati i stalno se povlačila u svoj melankolični i kontemplativni svijet. Odakle izvire njezina endemična sjeta? Je li to bilo zato jer je čitav život morala njegovati mog teško bolesnog oca? Nakon što je umrla, počeo sam rekonstruirati svoju viziju svijeta, iako sam bio problematični klinac koji se vječno uvaljivao u nekakve nedaće». Dakle, način na koji autor promatra svoju majku bitno se ne razlikuje od načina na koji portretira svoje likove. On ih neprekidno promatra s određene distance, pridodavši im snažnu dozu melankolije. A takva suzdržanost mu pomaže da uhvati najminucioznije detalje u njihovim gestama.

Taj je pristup nadasve evidentan u poetici njegova rafiniranog filma *Šangajski cvjetovi*, ambijentiranom u jednom bordel. U njemu ponovno evocira slavnu tajvansku prošlost (riječ je o jedinom Houovom studijskom filmu). Način na koji autorova kamera miluje predmete iz njegovih odaja, prateći rafinirane geste, rituale, običaje i elegantne manire njegovih klijenata, budi u nama uspomene na najljepše epizode iz romana Henryja Jamesa. Pri tome Kent Jones u svom osvrtu na Houoy film ide tako daleko da nam pokušava dokazati kako su *Šangajski cvjetovi* koncipirani u skladu sa zakonima starokineske *liu-pai* estetike: ono što je vidljivo unutar okvira rastvara se u gledateljevu umu poput cvijeta koji

se širi izvan dosega njegovih parametara. Njegova tekstura, njegovo forsiranje emotivnih krajnosti i njegova strogo određena hijerarhija (muškarci se neprekidno kreću u strážnjem dijelu prostorije, dok su kurtizane smještene u njezinu središnjem dijelu) tako su kristalno jasni i precizni da se čitav njihov univerzum, kao onaj Proustov ili Jamesov, doimlje »poput neke palače otrgnute od vlastitih temelja koja prolazi gradom, nalik na alegorijska kola u raskošnoj povorci«, kako to slikovito opisuje Jones.

Edward Yang

Za razliku od Houa čiji je melankolični filmski opus mahom vezan uz prošlost, ne računajući na seriju hipnotizirajuće repetitivnih pokreta koji karakteriziraju njegov prekrasan film *Goodbye South, Goodbye* (*Zbogom jug, zbogom* — riječ je o jednom od rijetkih autorovih izleta u tajvansku kaotičnu svakodnevicu), začetnik tajvanskog novog vala Edward Yang mahom portretira tajvanski gornji srednji stalež; taj dominira u većini njegovih filmova s urbanim temama (*Priča iz Taipeija*, *Konfucijska zbrka*). U njima se zrcale noćne more jedne ekonomski napredne zemlje i pulsirajući ritmovi njezine metropole (u jednom prizoru svog najnovijeg filma *Yi Yi* inteligentno koristi svjetla semafora kao metronom). Izuzetak je Yangov vizualno elegantni, spori i eliptično strukturirani *Sunčani ljetni dan* ambijentiran u šezdesete godine u kojem

se kroz sudbinu njegova mladog delikventa reflektira sudbina tajvanskog društva u tranziciji koje još uvijek traga za vlastitim identitetom. To i nije nimalo neobično s obzirom na redateljev atipični *curriculum*: nakon što je diplomirao elektrotehniku, odlazi u Seattle gdje upisuje studij informatike, ali ga napušta nakon prvog semestra i zapošljava se na tamnošnjem institutu kao programer i dizajner mikroprocesora. Nakon sedmogodišnje informatičke karijere vraća se u Taipei gdje započinje svoju filmsku karijeru, najprije kao scenarist, a potom i kao redatelj. Ipak, Yangu nije palo na pamet da svoje informatičko iskustvo primijeni u svojoj filmskoj poetici. Nema tu nikakvih digitalnih efekata ni *hi-tech* izazova.

U Yangovom najnovijem remek-djelu *Yi Yi*, strukturiranom poput *jazz riffa* kojim džez glazbenici započinju svoj *jam session*, u čemu leži i smisao njegova engleskog prijevoda *A One and a Two (Jen' dva)*, tragove autorove američke prošlosti možemo isključivo razotkriti u poslu kojim se bavi njegov sredovječni glavni junak NJ. On je jedan od suvlasnika informatičke tvrtke koja se nalazi pred stečajem i pokušava se udružiti s japanskim dizajnerom videoigrica kako bi time riješio svoje egzistencijalne probleme. No, Yang ne želi manipulirati gledateljevim emocijama. On je svjestan da su svakodnevni problemi i unutarnje krize koje proživljavaju članovi NJ-ove obitelji ujedno i naši problemi. Tijekom svog boravka u Japanu, on će igrom slučaja upoznati svoju ljubav iz djetinjstva. Žena mu se povlači u osamu budističkog samostana. Kći mora obavljati kućanske poslove umjesto svoje mame i suočava se s težinom prve ljubavne lekcije. Punića će mu okončati u bolnici nakon što je pretrpjela teški moždani udar. A sin preuzima ulogu malog obiteljskog filozofa i fotografira ljude s leđa kako bi im pokazao ono što ne mogu vidjeti — drugu polovicu istine.

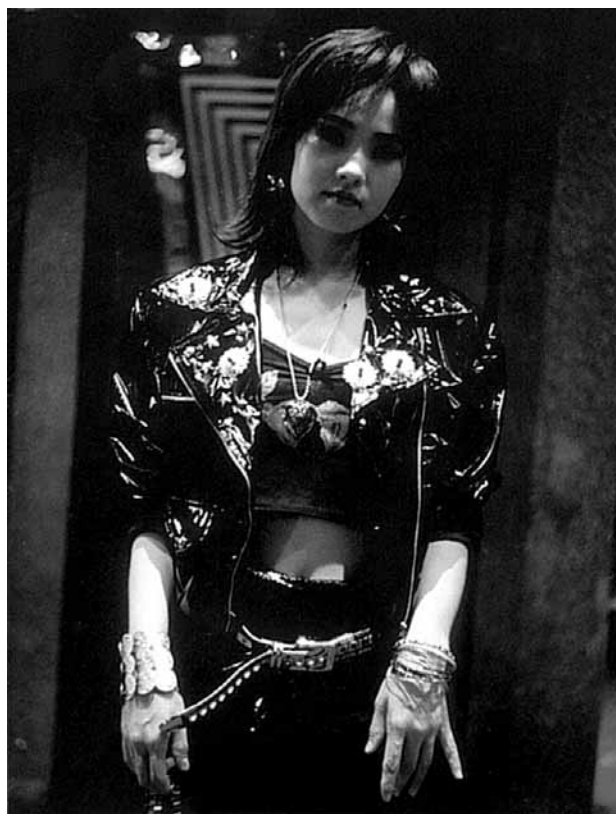
Ono što autor prosječne američke sapunice ne bi bio u stanju ugurati u 150 epizoda, to je Yang virtuozno i nenametljivo orkestrirao u nepuna tri sata svoje obiteljske sage. Nostalgija i bolest. Rođenje i smrt. Prva ljubav i izgubljena ljubav. Novac i prijateljstvo. Otudjenje i sumnja. Nasilje i brak. Jednom riječju — život kakvog piše najljepša melodrama. No, kolikogod se po svojoj kompleksnoj strukturi Yangov najnoviji projekt tematski oslanja na autorove ranije naslove, *Yi Yi* je prvi njegov film koji mu je osigurao širi krug fanova, što nije bio slučaj s hermetičnim i ikonoklastičkim rukopisom autorova prethodnog filma *Mahjong*.

Tsai Ming-Liang

Za razliku od Yanga, rukopis Tsaija Ming-Lianga, neopozivo najtalentiranijeg filmaša u mlađoj generaciji tajvanskih filmaša, dijametralno se razlikuje po svom senzibilitetu, premda u njihovu seciranju urbanih tema vječno dominira Mc Donald'sov logo koji ne simbolizira samo amerikanizaciju tajvanskog društva, nego se u njegovim plastičnim interijerima zrcale plastični unutarnji životi njegovih protagonista (u Yangovom filmu *Yi Yi* jedan od rijetkih susreta oca i sina zbiva se upravo u Mc Donald'su, dok isprani protagonist Ming-Liangove *Rijeke* sjedi u tom istom *fast food* restoranu i kroz njegov stakleni izlog promatra mušku prostitutku koja u hodniku prodajnog centra vreba svoje klijente). Koliko je

pak dotični interijer postao zaštitni znak istočnoazijskih sineasta i njihovih neonskih gradova, dokazuje nam i prizor iz Wongovih *Palih andela* u kojem se njegov junak uspinje pokretnim stubama, dok je iza njegovih leđa smješten ogromni Mc Donald'sov reklamni logo koji ispunjava gotovo tri četvrtine ekrana.

Tsai je u svojoj karijeri snimio samo četiri filma. No, njihovoj magičnoj privlačnosti teško je odoljeti, premda u njima lančano umnožava jedne te iste obrasce. Iako se ovakvo umnožavanje i uporno ponavljanje identičnih stilskih figura naizgled doimlje poput začaranog autorskog kruga, njihova forma postaje sve zgusnutija i stroža. Dok nam je u depresivnoj studiji o izgubljenoj mladeži Taipeija (*Buntovnici boga Neona*) i u stilskoj vježbi na temu urbane otuđenosti (*Živjela ljubav*) barem dopustio da dišemo na škrge, rukopis njegova posljednja dva filma (*Rijeka*; *Rupa*) toliko je hermetičan svojim dugim i sporim kadrovima, da gledatelju doslovno ponestaje daha u suočavanju s klaustrofobijom njegovih prostora koje nerijetko preplavljuje voda. U *Rupi* snažna kiša neprestance lije kao iz kabla od uvodnog do završnog prizora. Tjedan dana prije ulaska u treći milenij, Taipei je pogodila misteriozna epidemija. Evakuirani su svi osim dvije usamljene kreature koje su se zabarikadirale u svojim apartmanima. Ona je »žena s donjeg kata«, a on je »muškarac s gornjeg kata«. A rupa koju je vodoinstalater iskopao na podu njegove sobe nije samo mjesto kroz koje muškarac voajeristički istražuje ženinu intimu, promatrajući ju kako manijakalno nagomilava pakete toaletnog papira u strahu od



Dobri muškarci, dobre žene (Hou Hsiao-Hsien)

općeg potopa i obavlja nuždu držeći lavor nad glavom ne bi li se zaštitila od vode koja joj prodire u stan kroz sve moguće pore. Dotični otvor je njezina jedina šansa za izbavljenje. Kako se atmosfera *Rupe* ipak ne bi doimala tako mračno i tjeskobno, Tsai razbija monotoniju svojih hipnotizirajućih, dugih i proketo bolnih kadrova s četiri kičaste glazbena broja u kojima sudjeluju njegovi mokri protagonisti, uranjajući u svoj onirični svijet starih mjuzikla koji funkcionira kao šareni kontrapunkt njihovoj katastrofičnoj svakodnevici.

U *Rijeci* je taj vođeni univerzum još depresivniji. Njegov besposleni glavni junak Xiao-Kang pojavljuje se na lokaciji na kojoj redateljica Ann Hui (u filmu igra samu sebe) snima svoj najnoviji film. Ona ga nagovara da odigra ulogu plutajućeg leša umjesto nezgrapne lutke s kojom je već ponovila jedan te isti kadar tri puta. On ne želi odbiti njezinu ponudu i uranja u ledenu rijeku zagađenu otpadnim vodama. Zatim odlazi u hotel i četkicom za zube pokušava ispod tuša odstraniti nepodnošljivi smrad s vlastitog tijela. Uzima čašu vode i opet se vraća pod tuš. U sobu ulazi njegova djevojka. Ona pere ruke i odlazi u zahod. Nakon što se pomokрила, vraća se u sobu i vodi ljubav s Xiao-kangom. U idućoj sekvenci promatramo mladićeva oca koji leži u mračnoj odaji gay saune. Pridružuje mu se nepoznati tip i miluje ga po nogama. On se ponaša krajnje nezainteresirano. Pri tome možemo samo razotkriti obrise njihovih tijela omotanih narančastim ručnikom i rolu toaletnog papira položenu pored zida. Otac izlazi iz odaje u glavnu prostoriju s bazenom i tušem ispire tijelo. Vraća se u svoj stan i priprema ručak. U idućoj sekvenci upoznajemo Xiao-Kangovu majku koja se vraća s posla. Ulijeva vodu u čašu iz vrča koji je izvadila iz hladnjaka i potom skida šminku. Pojavljuje se sin koji se nakon tragičnog kupanja u prljavoj rijeci počinje žaliti na nepodnošljive bolove u vratu.

Sin, majka i otac. Tri usamljene i duboko nesretne kreature, zauvijek zatvorene u svojim liftovima, hodnicima i mračnim sobama koje vječno prokišnjavaju. Naravno, roditelji su zabrinuti zbog mladićeve bolesti i pokušavaju učiniti sve kako bi mu olakšali patnju (akupunktura, masaža, kiropraktika, egzorcizam, injekcije). Ali bol ne prestaje. To je ona užasna kafijska bol za koju još nitko nije uspio pronaći adekvatnu terapiju. Nakon ključnog susreta oca i sina u sauni (riječ je o definitivno najuznemirujućem i najbolnijem seksualnom iskustvu ikad viđenom na velikim ekranima), oni će se ponovno susresti u hotelskoj sobi. Idućeg jutra, otac odlazi kupiti doručak, nakon što mu je budistički monah telefonom javio da je konačno stupio u kontakt s duhovima koji su mu rekli da se Xiao-Kang mora vratiti u Taipei i potražiti liječničku pomoć (ovo je jedan od rijetkih duhovitih pasaža kojim Tsai razbija svoje bolne i monotone kadrove). Sin potom rastvara zavjese i soba biva okupana jutarnjom svjetlošću. Njegov izlazak na balkon time definitivno odgovara finalnom izlasku Tsaijeve heroine kroz otvor u *Rupi*.

Kolikogod se naslovi velemajestorskog tajvanskog trija nekim doimlju »egzotično«, sudbine njihovih juanka su bile i ostale univerzalne. Oni nas naprosto tjeraju da osjećamo više od njih. Tjeraju nas da se davimo u njihovim mračnim sobama kao što se i oni dave. Tjeraju nas da uronimo u njihova psihološka stanja. Tjeraju nas da preispitujemo vlastitu prošlost. Pa makar je potrebno samo malo strpljenja da ih zavalimo i shvatimo kako je riječ o ultimativnim remek-djelima. Uostalom, kad junak Yangova filma *Yi Yi* kaže svojoj djevojci da mu je djed govorio kako živimo tri put dulje otkako je čovjek izmislio film, ova bi izjava mogla idealno poslužiti kao parafraza za tajvanski autorski trio. Otkako su se filmu dogodili Hou, Yang i Tsai, ljubitelji pokretnih slika žive tri put ljepše.



Šangajski cvjetovi (Hou Hsiao-Hsien)

Diana Nenadić

Stari i novi rezovi

32. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva

●dredene doze iznenađenja uobičajen su inventar svake revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva. Rijetko su i neugodna, no češće toliko ugodna da nadmaše čak i tradicionalno optimistična očekivanja kada je u pitanju središnja smotra neprofесиjskih pokretnih slika. U devedesetima je bilo više razloga tome. *Output* profesionalne kinematografije bio je u proteklom desetljeću klimav i pod takvim udarom kritike i novinstva, da se neprofесиjska produkcija, unatoč nedostatnim uvjetima stvaralaštva, često činila daleko poticajnijom i kreativnijom. Iznenađenjima su kumovale i velike fluktuacije unutar neprofесиjskog kruga: stariji autori se povlače, godinama apstiniraju i na kraju se profesionaliziraju; novi još neiskusni tek se pojavljuju s prvim iskricama; neki klubovi se tiho gase, drugi mukotrpno revitaliziraju ili nastaju imajući na raspolaganju oskudnu ili nikakvu opremu. No, u uvjetima u kojima bi profesionalna kinematografija već odavno izumrla ili gromoglasno odlamentirala nad sobom, ostao je otvoren neograničen prostor individualne slobode u kojem je moguće učiti, misliti i osjećati »bez računice«, pa makar i s greškama, ali bez proračuna. Napokon, to je onaj prostor koji, premda marginaliziran, podcjenjivački obilježen »amaterskim«, onda ezoteričnim, a nerijetko i nekomunikativnim, više toga uključuje nego što predrasudno isključuje. Iznenađenja su, dakle, uvijek moguća, a dogodila su se i ove godine u Zadru.

Trideset drugu reviju obilježio je jedan veliki autorski povratak na ekran, onaj Tomislava Gotovca, te niz revijskih debija s apsolutnom dominacijom studentske reprezentacije Umjetničke akademije u Splitu i prvim vještim koracima klinaca zaprešićkog kinokluba. Time je povučen veliki međugeneracijski luk, a istodobno opisan krug u kojem pomireni postoje »klasička« i avangarda, norma i eksperiment, »proza« i »poezija«, novi slikovni registri i reciklirana prošlost kinematografije, stari i novi mediji, prokušane tehnike i nove tehnologije. U Zadru su se susreli i upoznali oni koji tek uče, drugi koji sumnjaju i istražuju i oni treći koji su već »zaslužili« pravo na kreativnu nostalgiju.

Pogled u prošlost

To pravo obilno je iskoristio veteran avangardnog filma Tomislav Gotovac osvojivši ekran zadarskog kazališta za priču o filmu ali i o sebi u filmu, kao stvaratelju i gledatelju, a potom kao »kontroverznom« umjetniku koji netom izašavši iz (filmskog) muzeja, očaran bravurama »klasičke«, smišlja novu avangardističku provokaciju. Tako je prijateljska dokumen-

taristička vožnja *Tramvajem 406* od Trsta do obližnje vile Opicina, autoreferencijalno okrepljujući Gotovčevu »geometrijsku« metodu bilježenja zatečenog, usputno i hotimice prevalila prvi dio njegove filmografije. Dok tramvaj slijedi *Pravac* pruge, kamera i trojica prijatelja u neobvezatnom razgovoru se prisjećaju *Plavog jahača*, a potom izašavši iz vozila, vrte kameru oko sebe opisujući *Kružnicu* nad novim krajolikom. Iza nevidljivih zagrada ovih autocitata moglo se, dakako, pročitati i ono što citiranim naslovima nedostaje *Stevens-Duke*, *Godard-art*, *Jutkevič-Count*. Potom je uslijedio razgovor uz bocu piva na nepoznatom terenu iznad Trsta. Bez obveze ili s jednom jedinom obvezom — pričati i pričati (pa i zdušno »tračati«) — o filmu i filmašima.

Jednominutna *Straža na Rajni* izašla je iz druge umjetničke ladice. Gotovac je ponovno svoj vlastiti artefakt, provokativni performer u »osvajanju« Zagreba vlastitim tijelom — posve gol. Nepomično »stražari« na vrhu Meštrovićeve »džamije« dok kamera s dvije strane zumira »monument« na monumentalnom izložbenom »hramu« zagrebačkih likovnjaka. Provokacija/posveta je ovaj put, čini se, višestrukih korijena — filmofilskih, performersko-akcijskih, političkih.

Potom dolazi serija *ready-made* sjećanja, odabir isječaka iz Gotovčeva spomenara filmskih sekvenci i antologije zvuka. Hiperosjetljivim filmofilskim zoomom »skenirani« su »povišeni« celuloidni »osjećaji« — odabrani isječci (svojevrsni sažetak Douglasova) Curtizova *Mladića s trubom*; delirium tremens Raya Millanda iz Wilderova *Izgubljenog izleta*; tri ulomka / »najosjetljivija« mjesta u Stevensovu *Mjestu pod suncem* i nepovratno izgubljenog Montgomeryja Clifta; orkestar Glenna Millera ponovno oživljen i istrgnut iz Manno-ve *Glenn Miller Story* (*Glenn Miller — ili kako je U. S. A. pobijedila Europe*), i na kraju *potpourri* posvećen holivudskom »glumcu za klavir« Hoagyju Carmichaelu. A negdje u sredini dvije anti-iluzionističke minijature — glas Billie Holiday u podlozi apstraktnog zapisa (vizualne i/ili vizualizirane glazbe) što poput blatne, prljave rijeke »protječe« ekranom i glazbom (*Osjećaj šest*); potom pjev Doris Day »naslonjen« na plavi, treperavi ekran (*Osjećaj — sedam*) — Gotovčev *blue*.

Ready-made — jedan od najbanalisticnijih, najradikalnijih i najkritičnijih oblika »reciklaže« gotovog, pronađenog materijala — Gotovac koristi na najmanje uobičajen, gotovo kon-



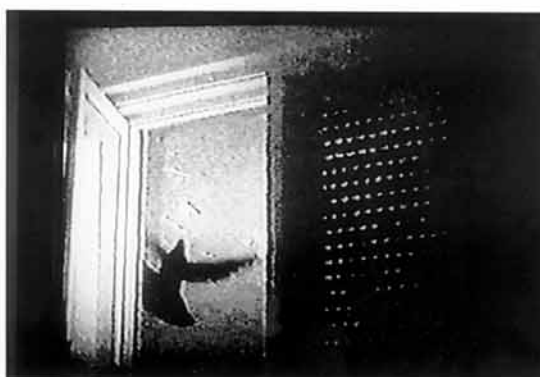
Ivica Brusić: *Na praksi*



Jelena Nazor: *Obavezan smjer*



Goran Kovač: *Studentova žena*



Marija Prusina: *Posljednji rez*



Irena Marković: *Cigareta*



Tomislav Gotovac: *Straža na Rajni*



Matija Debeljuh: *Deset do deset*



grupa autora: *Slasni zalogaj*



Tomislav Gotovac: *Tramvaj 406*



Milan Bukovac: *Tour retour 1999.-2000.*



Milan Bunčić: *Jesen*



Sanjin Srok: *Zona sumraka*

zervativan način — ne da bi destruirao, dekomponirao ili dekonstruirao već stvorene sekvence, iskazujući nepovjerenje filmovima iz kojih su istrgnuti i dajući im nova značenja, već da bi izrazio poštovanje i udivljenje prema klasičnim majstorijama. No, netaknuti materijal u Gotovčevu »remixu« postaje dijelom nove osobne filmofilske priče što se čita iz redosljeda inserata, smjene »osjećaja« u svojevršnom muralu »probranih« filmskih isječaka. Tako su barem prezentirani na zadarskoj reviji, a publika ih je posvećeno gledala kao uzbudljiv cjelovečernji igrani film pun emocionalno »povišenih«, dramatski napregnutih ili apostrofiranih mjesta.

Eksperimentalni rezovi i UMAS

Prvi izlazak u domaću javnost UMAS-ovaca, studentica i studenata Umjetničke akademije u Splitu, na listi festivalskih atrakcija, popeo se iznad Gotovčevih *ready-made* sjećanja. Iznenađenje je bilo tim veće što se o aktivnostima i programu UMAS-a u Hrvatskoj zna vrlo malo. Budući dizajneri(ce) i video-profesionalke(ci), tek uvedeni u filmsko-elektroničke medije, izlaze na zadarski ekran s četiri videorada kroz koja se stilsko-formalističkim potezima, ne i bez osobnog pogleda, suočavaju s raznorodnim motivima, pa i najtežim — metafizičkim, poput »smrti« koji je tema istaknutog *Posljednjeg reza* Marije Prusina.

Taj motiv, često iskorištavan i podvrgavan poetskim banalizacijama, autorica dojmljivo artikulira/ilustrira posljednjim pomacima oka i slikama što ih promatrač/ica procesuirala svojim osjetilnim aparatom između dvaju tromih treptaja. Prateći zvukovi sugeriraju težinu i dubinu tog unutarnjeg procesa, pa se čini kao da je *Posljednji rez* zarezao u nešto inače nedohvatljivo — subjektivni doživljaj umiranja.

I prvonagrađeni video rad Jelene Nazor *Obavezan smjer*, ima sličan učinak. Jednosmjerna vožnja vlakom, u koji kamera željna različitih pogleda ulazi s gotovo dokumentarističkim porivom, pretvara se u mučno subjektivno putovanje (bez smjera ili u više smjerova), zvučnim intervencijama i apostrofiranim doživljajem prostora (tunela) dovedeno u analogiju s procesom dramatičnog oslobađanja djeteta od majčine utrobe.

Manje osoban, naglašeno narativan, ali ne i manje vrijedan rad Matije Debeljuha *Deset do deset*, varijacija je na temu »utrke s vremenom« tipa *Trči, Lola, trči* u koji je uloženo nešto više »montažnih« rezova i zbog same prirode predloška. U dinamičnoj (glazbeno-spotovskoj) elaboraciji akcije i napetosti protagonista koji juri na ispit sa crtežima, pa slučajno zamijeni koferić sa slučajnim prolaznikom na ulici, Debeljuh ne zazuje i od *cinéma vérité* umetaka, prizora pokupljenih s ulice ili iz autobusa, a time prinosi atmosferi — ugodajno obogaćuje narativnu artikulaciju svoje dinamične stilске vježbe.

Maris Cilić priložila je Reviji vizualno dopadljiv video *Prevvara*, no osjetno predug, tim više što apstraktna faktura i »igra« nerazaznatljivih pomičnih oblika na podlogama zasićenih boja, podsjećajući na video igre ili fliper, nije ritmički (i »dramatruški«) organizirana da bi polučila i znatno veći učinak od ugođe oka pred mijenama atraktivnih plakatnih

kompozicija sa skrivenom »pričom«. *Prevara* ipak upotpunjuje splitsku selekciju sastavljenu od raznovrsnih videoprinosa.

Desetogodišnja eksperimentalistička tradicija Autorskog studija fotografija, film, video urodila je s nekoliko zamijećenih radova ovoga kluba. U jednom od njih, prvonagrađenom *Tour retour 1999.-2000.*, mogli su se vidjeti i rijetki tragovi filmske vrpce na kojoj su Tomislava Vereš i Milan Bukovac svakodnevno snimali put od kuće do obližnjeg kioska i na-trag, da bi taj jednogodišnji tour-retour kroz četiri godišnja doba saželi u četverominutnom videu. Osim pravca koji metodološki definira putovanje kroz prostor/vrijeme — a slijedi ga montaža sličica povadenih iz različitih vremenskih etapa i prostornih dionica puta, video odlikuje i simetrična struktura kompozicije sa »zrcalnom« konceptijom zvučne podloge: »retour« do startne pozicije — pogleda kroz prozor — prati unatragna reprodukcija glazbenog predloška.

Dalibor Tunguz građu za svoj *Snow* pronalazi u televizijskim smetnjama i rečenici izlučenoj iz šumova (»Čini se da je to put kojim je išla umjetnost...«) koja leitmotivski razdjeljuje dionicu videa i konceptualno ga »kodira«. Video untatoč tome ostaje bez jasne poante, tim više što grafičke varijacije smetnji/teksture slike nisu iskorištene i za efektiniju ritmičku organizaciju cjelokupnog djela.

Zanimljivim se čine eksperimentalni prinosi posve mlade Osječanke, ali ne i revijijske debitantice Čejen Černić, posebno video *3rd Millennium*, u kojem svoje viđenje novog milenija iskazuje erotiziranim pokretima (ženskog) tijela u nedefiniranom (zrakopraznom) prostoru i biblijskim aluzijama. Pomalo nedorečen ali vizualno dojmljiv pokušaj.

Izražavanje pokretom osnovno je uporište i riječkog autora Gorana Kovačevića Zeca u koreografski zanimljivom videu *Proces*, dok je »ženski« ili bolje »djevojački« pečat otisnut na videovrpici srednjoškolki Nine Gjalski i Nike Ostoić-Politeo *Crazy for*. S dozom neskrivenog pubertetskog »narcizma« i mistifikacije, autorice snimaju vlastiti obred obožavanja estradne zvijezde, no atmosferu razblažuju ponavljanjem, gomilanjem slika i predugom minutažom.

Skupina također malodobnih zaprešićkih autora videa *Cure* dosjetljivo se ispomaže digitalnim efektima u priči o dječaku koji se oslobađa zarobljeništa računala i zadaće iz matematike, izlječući se u prirodi zbacivanjem sa sebe njihova teškog »oklopa«.

Igranofilmski zalogači

Jednako velik raspon naraštaja, zanimanja, formata (od jednodominutnog do kratkometražnog) i stilova bilježi ovogodišnja igrana produkcija iz koje je nagrađeno čak šest ostvarenja. Tijekom žiriranja najviše se ipak govorilo o *Studentovoj ženi*, igranom filmu Gorana Kovača izrazito bergmanovskog ozračja nastalom prema motivima istoimene Carverove priče. Najvjerojatnije neće na tome i ostati, jer je autorska ekipa iz Kinokluba Zagreb svojom dramom iz bračnog kreveta dostigla pa i nadmašila istovrsne profesionalne igranjake iz HRT-ova dramskog programa. Noćni razgovor/monolog besane studentove žene (u solidnoj interpretaciji amaterke Re-

nate Möhr) nad ostacima svojeg emocionalno potrošenog braka, u Kovačevoj režiji postaje turobnim portretom žene koja pokušava zadovoljiti potrebu za komunikacijom i mladog para koji više nema o čemu komunicirati. Premda odveć intelektualizirani ispovijedni monolog studenta (Dražen Bratulić) koji uvodi priču u »banalnosti« bračne sobe i izrije-kom eksplicirano stanje u epilogu opreterećuju dramu, suvisla scenaristička i režijska elaboracija, kao i ugodajni akcenti snimatelja Vedrana Šamanovića, *Studentovu ženu* čine vr-snim neprofesijskim prinosom igranom filmu kratkoga me-tra.

Zanimljivo je bilo vidjeti kako slična (pred)bračna priča izgleda u znatno kraćem metru, popularnom jednodominut-nom formatu. Na takav izazov jezgrovito i sugestivno odgo-vara Irena Marković s dvije usporedne priče u *Cigareti*. Igra-ni oproštajni razgovor para na kavi, autorica »potkopava« ti-tlovima sugerirajući tom »otisnutom« a neizrečenom pričom što dvoje zapravo u tom trenutku misle ili kako bi razgovor trebao izgledati kada bi bili iskreni ili razriješili svoje nesu-glasice.

Život, ljubav i smrt bili su prevladavajući motivi među auto-rima jednodominutnih filmova, vjerojatno zbog veličine izazo-va da se te »velike« teme uguraju u minimalni format. Milan Bunčić nešto je romantičniji, pa i sjetniji od Irene Marković, no funkcionalno ekonomičan i emocionalno sugestivan u pripovijedanju priče *Jesen* o staračkoj ljubavi i »jeseni živo-ta«. Cijeli jedan život stao je pak u minuti T. Vereš i M. Bu-kovca u videu *Pred licem*, no ovaj put s izrazito karikatural-nom namjerom zahvaća i društvenopolitičke događaje i do-bne stereotipije, dok se Matko Šperanda našao sa smrću ko-risteći kao crnohumornu poantu slogan iz reklame za ciga-rete ovještene na noge pokojnika dogurane do kamere s dna bolničkog hodnika u jednom jednodominutnom kadru.

Vicevima i geg-minijaturama sklon Ivica Brusić simulira sni-manje reportaže kao svojevrсни vic o vicu na račun plavuša služeći se dosjetljivom kombinacijom snimateljskih zapisa iz dviju pozicija, geg-repeticijama, plavušom koja glumi »pla-vušu« i smetenošću prolaznika koji jedva uspijeva odgovori-ti što misli o plavušama i vicevima o njima.

Humor *Zone sumraka* Sanjina Sroka proizlazi pak iz apsurd-ne namjere njegova otkvačenog lika (nalik Calvinovu »ba-runu penjaču«) da »toga dana« ne zagazi na asfalt ni pod koju cijenu, pa vođeni komentarima prizornog pripovjedača svjedočimo nizu smješnih pokušaja lika da tu nakanu i ostva-ri, a autora da ga (kutovima snimanja i pratećim zvukovima) učini što začudnijim, u čemu i uspijeva.

A za kraj pregleda igranofilmske selekcije ostaje *Slasni zalo-gaj*, skupine zaprešićkih juniora, čija se dob nazire iza priče o strahu dječaka kojega netko prati, ali je realizacija daleko nadilazi. Osim izvrsne noćne atmosfere, zahtjevnog preplita-nja subjektivnih pogleda (i praćenog i pratitelja) s objektiv-nim vizurama, riječ je i o znalačkoj uporabi zvuka kojim se potcrtava strah protagonista, a sve to ovaj dječji pokušaj čini slasnim igranofilmskim zalogačićem. Iz Zaprešića stiže i je-dini jedini primjerak animacije. U jednodominutnom trajanju i ponovno crnohumornom ozračju, Davor Klarić kompjutor-ski animira prizor s dva zaigrana kupača na koje u posljed-

njim sekundama naleti gliser. *Ljetne radosti* mogle bi poslužiti kao namjenski film upozorenja neopreznim gliserasiima pred ljetnu sezonu.

Dokumentarna i druga zatišja

Dokumentarna sezona među neprofesijskim autorima nije bila osobito plodna. Osim malog broja dokumentaraca taj dojam potkrepljuje kako nedostatak zanimljivih tema, tako i njihova nepoticajna obrada. Tako autor *Legende iz Brana* Danijel Bolić, s misterioznog transilvanijskog posjeda legendarnog grofa Drakule dolazi sa škrtom i tekstom pretrpanom razgledicom njegova dvorca; Dragutin Hušman u *Jutarnjim impresijama* otkriva ribarski hobi skladatelja Bruna Bjelinskog podlažući tu epizodicu njegovom glazbom; *Nebo nad Osijekom* Damira Tomića i Aleksandra Muharemovića eksperimentalno ruducira slikovnicu Osjeka na oslikavanje neba nad rubovima osječkih zgrada u sukcesivnim vožnjama, ali ima problema s metodom objedinjavanja materijala, dok se Dražen Kranjec svojim *Sanjištima* tek blago odmiče od televizijskog izložbenog intermezza — nestandardnim okviri-

ma prezentiranih slika i digitalnim intervencijama. Ni istaknutiji dokumentarni naslov zaprešićke grupe *Z novih dvo-roff*, pretresajući devastirani interijer nekadašnjeg dvorca u potrazi sa sjenama njegova zamrlog života iz elegantnije prošlosti, nije ponudio dovoljno dokumentarističkih argumenata (osim snimateljskog stila), da bi popravio ukupni saldo ove vrste. No, takav ishod nikoga ne čudi jer su dobre dokumentarne sezone među neprofesijskim filmašima prije eksces nego pravilo.

Čudi, međutim, slabo zanimanje za videospot, tim više što su dvije standardno najpopularnije vrste — eksperimentalni i igrani film, svojevrsno izvorište i napajalište ilustracija glazbenih brojeva. U tom poslu već iskusni Renato Došić ostao je gotovo usamljen s dva naslova od kojih je u estetskom i izvedbenom pogledu visoku razinu postigao *Ples duhova*.

I pored toga, duhovi su na 32. reviji bili dovoljno uzbuđeni. Kako oni iz prošlosti probuđeni nostalgičnim zovom citata, tako i oni što tek opipavaju medij ili zazivaju prvi komadić vlastite, ako je moguće — filmske, a ako ne — videovrpce.

Janko Hajdl

Tjedan suvremenoga češkog filma

Zagreb 2.-8. 11. 2000.

Treću godinu za redom u zagrebačkoj je Kinoteci održan Tjedan suvremenog češkog filma u kojemu su, dakako, predstavljeni filmovi najnovije češke kinematografske ponude, proizvedeni između 1998. i 2000. Svi u televizijskoj produkciji ili koprodukciji.

Topla gnijezda (Pelisky, 1999.) tridesetdvogodišnjeg Jana Hrebjeka (na prošlom Tjednu češkog filma prikazan je njegov prvijenac, dosadno-infantilni mjuzikl *Vrijeme šakala*), snimljen prema motivima romana *Govno gori* Petra Sabacha, stigao je s reputacijom najgledanijeg češkog filma nakon *Kolje* (213.000 gledatelja u prvih mjesec dana prikazivanja) te sljedećim priznanjima: *Češki lav* za glavnu mušku ulogu (Jiří Kodet) i najbolji plakat; FIPRESCI i posebno priznanje Janu Hrebjeku na Međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma; Nagrada publike za film, te mušku (Jiří Kodet) i žensku (Eva Holubova) ulogu na Filmskom festivalu u Pilsenu.

Podugačak (120 min) i predugačak film smješten je u 1967. i za Čehe (i Slovače) prijelomnu 1968. godinu i to, barem u celuloidnom izdanju, bez uočljivijeg razloga — osim onoga izvanfilmskoga, točne pretpostavke da je razdoblje dobro poznato i u svjetskim okvirima, te da će probuditi nostalgiju čak i kod onih koji ga nisu proživjeli.

Veći dio filma događa se na Badnju večer 1967. kad pratimo kako ju slave tri obitelji — ona časnika Sebeke, revolucionara Krausa sklonog Zapadu i staroburžujskim vrijednostima, te ona samohrane majke, učiteljice i njezina trenutačnog udvarača. U drugom se dijelu raspleću dotadašnji dramski zapleti i, nakon upada Rusa u Čehoslovačku (izvan slike), sve skupa završava.



Dijelom prikaz ondašnjeg načina života, dijelom prikaz sukoba generacija (politički zadržani roditelji, dugim kosama, Beatlesima i Stonesima sklona djeca, pomirljive bake), dijelom prikaz tinejdžerskih ljubavnih nevolja, dijelom prikaz obiteljskih odnosa, humorna drama ima, kako se kaže, svojih trenutaka duhovitosti, no više onih naslućenih u mogućnostima nego provedenih u djelo. Drugim riječima, čini se da je scenarij bio bolji od režije. Ona se doima previše opuštenom, nedovoljno učinkovitom i poprilično nesigurnom u izboru kadrova, odvajanju važnoga od nevažnoga i osobito u *tajmingu*, kako komičnom, tako i dramskom. Najgore je, pak, od svega, inzistiranje na grotesknim likovima i situacijama koji podsjećaju na najlošija izdanja onoga što u nas podrazumijevamo pod neukusnim srpskim komedijama tipa *Žikina dinastija*.

S druge strane, čini se da bi spomenuta redateljska opuštenost lišena žudnje za dopadljivošću iskazane u obliku humorističkih pretjerivanja mogla biti veliki Hrebjekov adut. Jer, baš u tim trajanjima kadrova i prizora u kojima se ne događa ništa važno, često izbijaju pozitivne strane filma, značajno-beznačajne sitnice opisa karaktera, osjećaja i odnosa. Primjerice, gospođa Kraus (Emilia Vasaryova) koja pretežito šuti i trpi kolerične izljeve svoga muža, mnogo je zanimljiviji lik od dotičnog patetično karikiranog gospodina Krausa.

Veteran, 75-godišnji Karel Kachyna (filmografija mu obuhvaća 60-ak filmova) snimio je dramu *Hanele* (1999.) prema pisanom djelu. Radnja se događa 30-ih godina u vrlo religioznoj, pomalo zaostaloj seoskoj židovskoj zajednici, a središnji je lik treća kći osiromašene obitelji, mlada Hanele kojoj otac ne može dati miraz. Nakon odlaska u Prag, zaljubi se u Ivu Karadžića, Židova koji se odrekao vjere, ali ju želi oženiti i bez miraza, no ni njezini roditelji ni zajednica ne dopuštaju takav čin.

Ako smo vidjeli neke od Kachyninih filmova (*Uho*, *Smrt lijepih srndaća*, *Ljubav među kapima kiše*, *Krava*, prikazani su tijekom 90-ih na programu HRT-a) znamo da najveća snaga njegova izraza leži u lijepim poetsko-lirskim pastoralnim kadrovima i prizorima, a tako je i ovdje. Određenu zanimljivost nudi na filmu rijedak prikaz židovskih običaja i načina života, osobito utoliko što se teži dokumentarističkom, odnosno predstavljanju komune takva kakva jest, a gledatelju je prepušteno da videnome dodijeli pozitivan ili negativan predznak. Zanimljiv je i poneki odnos, primjerice, onaj između Hanele i opasno ludoga prosjakova sina koji svoju za-

ljubljenost prema njoj iskazuje nasiljem i bezobrazlukom. No, u cjelini, film je prepodložen klišejima i pojednostavnjivanjima, što uz spor tempo ne pruža osobito zadovoljstvo gledanja.

Reprezentativan češki prilog tvrdnji Roberta Altmana da se većina filmova snima za dvanaestogodišnjake jest *Stoj, ili ću promašiti!* (*Stuj, nebo se netrefim*, 1998.) prvijenac 40-godišnjeg Jirija Chlumskega prepun prizemnih prvoloptaških štoseva. Tvorcima komedije iz Drugoga svjetskog rata pouzdali su se da će salve smijeha izazvati zabunama koje uzrokuje učestalo prerađivanje čeških željezničara u Švabe, Švaba u češke željezničare, njemačkih časnika u crnolute američke pilote, crnolute američkih pilota u dimnjačare... a sve bez nekog uočljivijeg smisla i sadržaja. Jasan ukazatelj na autorsku procjenu očekivanja i inteligencije publike možemo pronaći u činjenici da Nijemci u filmu govore — materinim jezikom češkim, uz tek pokoju njemačku poštapalicu. Na žalost, društvo iza kamere imalo je pravo, jer vicevi i karakterizacija razine *Loleka* i *Boleka* — u najdobronamjernijem raspoloženju mogli bismo dopustiti daleku usporedbu s 'Allo, 'Allo — do suza su nasmišljali i najveći dio dobro posjećene dvorane Kinoteke.

Prva svijetla točka ciklusa pojavila se u obliku prigušene humorne drame *En ten tini* (*Ene bene*, 2000.) 29-godišnje debitantice Alice Nellis, nagrađene *Brončanom ružom* na Filmskim susretima u Bergamu, Posebnom nagradom FIPRESCI-ja u Karlovym Varyma, te nagradama Udruge čeških filmskih klubova i *Najbolji debi* u Pilsenu.

Vrlo pedantno opisana su dva vikend dana u gradiću nedaleko Praga u kojem traju lokalni demokratski izbori. Vrijeme današnje. Radnja je uglavnom smještena u stan obitelji studentice Jane Zachove kojoj je majka jako angažirana na izborima, dok joj je otac bolesno, ali pametno gundalo, te na samo izbornom mjesto, hodnik neke javne ustanove.

Ne događa se tu uglavnom ništa važno ni dramatično. Obični ljudi, običan život u kojemu je guljenju mrkve ili rezanju poriluka posvećena podjednaka količina filmske pozornosti kao i Janinoj nesretnoj ljubavnoj vezi. Temeljni klišei poput odnosa oca i majke — otac tvrdoglavi i sebični gnjavator, majka poslušna i krotka domaćica — i događaja na biralištu gdje se tek tu i tamo netko pojavi, prestaju biti takvima zbog redateljčine zadivljujuće sposobnosti zapažanja i prikazivanja detalja koje iz običnih, nezamjetnih beznačajnosti pretvara u ravnopravan dio životne tapiserije.

Prikaz svakodnevice nalikuje onome kakvim se, primjerice, bavi Mike Leigh, ali u vrlo tihom i mirnom izdanju, bez histeričnih ispada, bez naglašeno humornih napada i bez grotesknog karikiranja. Ljudska bića ovdje su prikazana s nježnošću i razumijevanjem. Humor proizlazi iz najbezazlednijih činjenica stvarnosti kao što su loše napravljene klupe u parku, Wunderbaum mirišljavac za automobil u obliku jelke, a s aromom jagode, ili knjige koje se pišu o drugim knjigama. Drama, pak, proizlazi iz ljudskih lica, koje Nellisova snima u krupnim i dugim kadrovima, hvatajući najsitnije nijanse raspoloženja, a čini se i misli koje se iza njih kriju. Tu se otkriva još jedan autoričin dragocjeni dar — sposobnost izmamljivanja zadivljujuće savršeno prirodnih glumačkih izvedbi.



Jako usporen tempo popriličan je test gledateljske izdržljivosti, no sigurno nije rezultat redateljčine nespretnosti. Promišljenom, ali životno jako uvjerljivom filmu takav ritam odgovara savršeno, a vrpoljenje u stolcu više govori o lošoj strani gledateljeve navike da na filmskom platnu ima servirane ekspresno učinkovite i u takvom obliku često površno prikazane događaje.

Podjednako usporen, ali sasvim loš bio je *Izvor života* (*Der Lebensborn — Pramen života*, 2000.) Milana Cieslara, nagrađen posebnom nagradom na festivalu u Pilsenu.

Radnja se događa tijekom Drugoga svjetskoga rata, a priča o mladoj i lijepoj Sudetkinji Greti koju su nacisti odabrali za svoj program razvoja arijevske rase te je smjestili u neku vrst internata u kojemu vrli arijevci oplođuju arijevske djevojke. Greta ih, međutim, zezne, pa rodi dijete židova Lea.

Katastrofalno loš film u svakom segmentu, školski je zoran primjerak redateljske nesposobnosti odluke u elementarnom pitanju: što snimiti, a što ne?

Tek mrvicu bolji, ali također u razredu katastrofe i s istim ključnim problemom (što snimiti, a što ne) bio je *Začeo mog mlađeg brata* (*Poceti meho mladsiho bratra*, 2000.) pedesetšestgodišnjeg Vladimira Drhe, nagrađen *Don Kihotom* na festivalu u Pilsenu.

Pričica bez poente, bez šarma i bez izvedbene vještine smještena je između dva svjetska rata u dvorište i stanove dvorišne kuće u Pragu, gdje se vjenčaju dvoje mladih. Bez nekoga vidljivog razloga, kao i bez vidljive strasti, mladoženja usred svečanosti zbriše kako bi potajice vodio ljubav s majkom junaka, tada osnovnoškolca. Poslije je isto učinio tata, a nakon devet mjeseci rodio se mlađi brat. Sve nam to junak priča danas, kao sredovječan čovjek, a ostvarenje te ideje rijetko ja kada napravljeno tako besmisleno — većim dijelom prikazuju se prizori iz prošlosti, a tu i tamo prikazuje se striček koji danas stoji u tom dvorištu i priča u kameru. I kada dotični utjelovitelj ne bi loše glumio, kadrovi s njim bili bi vrlo upitni. Zašto je on pred kamerom, kada nam njegov lik i interpretacija ne govore baš ništa. Tekst daje podatke koje zatim gledamo (tek na dva-tri mjesta razlikuje se od viđenoga, ali teško je procijeniti je li to posljedica namjere ili slučaja). Potpuna besmislica bila bi samo malo manje besmislena da je tekst pročitao u *offu*, ali bar bi se uštedjelo na filmskom vremenu i maltretiranju gledatelja.

Druga svijetla točka bio je *Povratak idiota* (*Navrat idiota*, 1999.) tridesetgodišnjeg Saše Gedeona. Dobitnik pet *Čeških lavova* (režija, film, glazba — Vladimir Godar, scenarij —

Gedeon, sporedna ženska uloga — Anna Geislerova), Nagrade čeških kritičara, FIPRESCI-ja, *Don Kihota* i zlatnog *Kingfishera* u Pilsenu, Nagrade žirija na međunarodnom filmskom festivalu u São Paulu, Nagrade za posebni umjetnički doprinos na Međunarodnom filmskom festivalu u Thessaloniki, te Posebne nagrade glumici Tatiani Vilhelmoj na Festivalu mladog istočnoeuropskog filma u Cottbusu, utemeljen je na romanu F. M. Dostojevskoga i zanatski je superioran, no pomalo previše proračunat i hladan. Gedeon zna kako snimiti, ima šarma, privlačne ekscentričnosti i sastojaka nadrealne začudnosti (odličan scenografsko-kostimografsko-snimateljski sklop dočarava namjerno neodređeno vrijeme radnje koje bi moglo biti i 1955. i 1999. — jedini je nedvojbena znak vremena pjesma *Pačji ples*), a glumci su izvanredni. No, zbog zanatski sigurne, ali emocionalno nesigurne režije zgoda do samog završetka ostavlja dojam da se još uvijek zahuktava, da se još uvijek priprema teren za nešto sjajno što će tek uslijediti. A nikako da uslijedi.

Priča? Glavni lik, iznimno senzibilan, povučen, naivan, iskren i nesnalažljiv mladić František nakon duljeg boravka u instituciji za mentalne slučajeve vraća se u malo mjesto gdje ga očekuje jedna obitelj čiji se sin, nešto stariji od Františka, treba oženiti Anom, a ljubi s njezinom sestrom Olgom.

Dobre kopije i titlovi (uglavnom s videotopa) osigurali su ugodnu tehničku podlogu, posjet je bio velik (od ugodno popunjenih poslijepodnevni do gotovo posve ispunjenih večernjih predstava), no gledanje filmova uzrokovalo je više muke nego užitka — zar nije gotovo nevjerojatno da su čak četiri filma bila loša do izrazito loša? Dobrom se stranom može proglasiti da je takav ciklus dobrodošao dokaz da hrvatska kinematografija, odnosno gotovi proizvodi hrvatske kinematografije nisu najgori na svijetu, kao što se u Hrvatskoj često i rado tvrdi.

Janko Hajdl

4. Revija filmova Europske Unije

Zagreb, 9.-15. XI. 2000.

Nakon Čeha u zagrebačku je Kinoteku stiglo 13 članova Europske unije, u domaćoj organizaciji Motovun Film Festivala i Zagreb filma. Repertoar je bio kvalitetan i raznolik, te je pružio zgodan podsjetnik na neke od odlika sedme umjetnosti kao što su — prirodnost, neklisejiziranost, svježina i brojnost izražajnih mogućnosti, što pod utjecajem tako snažne nazočnosti Hollywooda u kinima, na televiziji, videu i DVD-u, pomalo zaboravljaju i oni koji se trude i vole pratiti neholivudsku proizvodnju.

Prikazana je, dakle skupina od 13 različitih samostalnih filmova iz različitih zemalja koje su radili različiti autori, izabrani po tko zna kakvom ključu. I s tim na umu, jedna se tematska crta gotovo nametnula: prikaz odrastanja i sazrijevanja središnja je preokupacija čak pet filmova (*Lovac na štakore*, *Tvrdo kuhano jaje*, *Princ iz snova*, *Rosie*, *Sjeverno predgrađe*). Uz takav središnji dojam, temi je moguće dodati još nekoliko ostvarenja — bilo da je riječ o preobrazbama starca u *Djedu*, bračnog para tridesetneštogodišnjaka u *Harry*, Vaš dobronamjerni prijatelj ili odraslog samca koji odluči pokrenuti vlastiti biznis u *Prijatelju na iznajmljivanje*.

Kakvoćom je odskočio talijanski predstavnik *Tvrdo kuhano jaje* (Ovosodo, 1997.) treći dugometražni igrani film tada tridesettrogodišnjeg Paola Virzija, nagrađen *Davidom* za zvuk i sporednu žensku ulogu (Nicoletta Braschi) na Venecijanskom festivalu, te nagradom *Enzo Serafin* za filmsku fotografiju (Italo Petriccione), posebnom velikom nagradom žirija, *Malim zlatnim lavom*, te *Pasinettijem* za glavnu mušku ulogu (Edoardo Gubellini).

Što se tiče sadržaja (scenarij Francesca Brunija, Furia Scarpellija i Paola Virzija) može se reći da film ne donosi ništa nova ni originalno. Riječ je o poprilično ustaljenoj priči o sazrijevanju, smještenoj pretežno na početak devedesetih godina, u siromašni predio Livorna zvan Ovosodo (*Tvrdo kuhano jaje*) s junakom Pierom Mansinijem, pametnim i senzibilnim dečkom koji odrasta u malom stanu uz mentalno zaostallog starijeg brata, očevu novu (nevjenčanu) suprugu (majka je preminula) i malu sestru, dok je tata u zatvoru. Piero ima prvu osnovnoškolsku ljubav, piše odlične sastave, učiteljica ga voli, dospije u prestižnu srednju školu, upozna neobičnog najboljeg prijatelja koji mu otvori nove životne vidike, zaljubi se u otmjenu djevojku koja se njime poigrava, razočara se u prijatelju, razočara se u djevojci, napusti školu, zaposli se u tvornici, oženi se spomenutom prvom osnovnoškolskom ljubavi, dobije dijete.

Tvrdo kuhano jaje, međutim, apsolutno osvaja dinamičnom i inteligentnom prezentacijom, rafalnim dijalozima, briljantnom glumom, nepogrešivim redateljskim odvajanjem bitnog od nebitnog i zanimljivog od nezanimljivog, uz ukusno natapanje osjećajima, i pregršt »karakteristično talijanskih« izljeva strasti. Odmaknutost od klišeja nije izražena ni u motivima, ni u razvoju pojedinih događaja, ni u oblikovanju cjeline, nego u odličnoj, jasnoj i uvjerljivoj karakterizaciji. Virzijevo djelo ujedinjuje najbolje filmske osobine — zabavno je i lako gledljivo, pritom prvorazredno zanatski izvedeno i pametno, što znači da zadovoljava potrebe široke publike za zabavnošću i protočnošću kao i potrebe kritičara za kakvoćom. Napravljen je po najjednostavnijem, ali i najtežem receptu za dobar film: opisati zanimljive likove u zanimljivim situacijama na zanimljiv način.

Tipično britanskim u izvedbi i tematici može se proglasiti *Lovac na štakore* (*Ratcatcher*, 1999.), prvijenac Lynne Ramsay nagrađen nagradom *Douglas Hickox* za režiju, *Srebrnim Hugom* za režiju na Međunarodnom filmskom festivalu u Chicagu, nagradom najboljem redatelju debitantu na Međunarodnom filmskom festivalu u Edinburghu, trofejom *Sutherland* za režiju na Londonskom filmskom festivalu, te nagradom *Georges Delerue* za glazbu (Rachel Portman) na Flandrijskom međunarodnom filmskom festivalu.

Tema je opis loših društvenih prilika, po izvedbi surovi realizam naglašeniji no što je u ovoj kategoriji uobičajeno. Junak je osnovnoškolac James (William Eadie), član siromašne peteročlane radničke obitelji u bijednoj četvrti Glasgowa gdje strajkaju smetlari (sredina 70-ih godina), pa su ulice krcate smećem. Na nikakav život naviknutim stanovnicima to ne predstavlja osobit problem, djeca se rado igraju u smeću u kojemu tu i tamo vide živoga ili pronađu mrtvoga štakora.

Sve je ružno, prljavo i odvratno, ljudi su primitivni i priglupi, čak ni za one nešto inteligentnije i senzibilnije (poput Jamesa) nema neke nade za boljitak. Naizgled ništa novo, i kad se dva put promisli opet ništa novo. Stara dobra tradicija britanskog socijalnog realizma. No, napravljena vrhunski, s velikim darom zapažanja, i prikazivanja zapaženog, te prvorazrednom glumom kao najvećom kvalitetom. Tko voli, uživa.

Patrice Toye (tada 31 g.) potpisuje režiju i scenarij belgijske drame *Rosie* (1998.) čiji je središnji lik trinaestgodišnjakinja iz naslova. Ona živi s mladom majkom Irene u stančiću u depresivnom predgrađu Antwerpena. Protiv nesretnog djetinj-

stva djevojčica neukrotiva, ali duha šiparice, bori se izmaštavanjem vlastita svijeta u kojemu stvara svoga princa, plavokosog Jimija u kožnoj motociklističkoj vjetrovki i izlizanim trapericama, nešto starijega mladića sličnoga društvenog statusa i mentalnoga sklopa.

Snimljen u izbljudjelim tonovima iz kojih živošću iskaču Rosieni kič odjevni predmeti poput lažne ružičaste bundice neprimjerene njezinim godinama, film »dokumentarističkim« pristupom pokušava dočarati društveno zadanu bezizlaznost koja će Rosie dovesti i do zločina. U cjelini, film je više dobar nego loš, vrlinama možemo proglasiti neuobičajeno naravnu glumu Aranke Coppens u glavnoj ulozi, načelno poštene autorske namjere i izvanredno zamišljen, mada ponešto nedorečen prizor u kojemu Rosie i Jimi ukradu malu bebu, pa se neko vrijeme prave da su njezini roditelji, odnosno glume obitelj koja njoj toliko nedostaje.

Jedna značajka za koju nije jasno je li plod autorske namjere ili nemara jest da na ulicama na kojima Rosie provodi mnogo vremena nema gotovo nikoga. Nedostatak ljudi, odnosno likova koji ne igraju u filmu pomalo je sablastan, premda je očito da majka i kći žive u stambenoj četvrti u kojoj mora biti drugih dvonožaca. S jedne strane tu činjenicu možemo protumačiti kao nedostatak redateljske svijesti o potrebi za statistima, što je loše i kvari dojam uvjerljivosti kojemu se nedvojbeno težilo. S druge strane, možemo je protumačiti kao dobro osmišljen i vrlo diskretan znak onoga što ćemo spoznati na samom završetku (nedostatka statista/sugrađana postajemo svjesni tek nakon nekog vremena, možda tek u drugoj polovici filma) — iako čak ni tada sa stopostotnom sigurnošću — da Jimi ne postoji kao živa osoba, barem ne onako kako nam je predstavljen kroz Rosieine oči.

Umjereno loša osobina filma jest i to što je radnja smještena u kasne sedamdesete godine iako za to nema uočljivog razloga (identična se priča mogla odvijati i danas), osjećaj da su loši životni uvjeti male Rosie i opće bljedilo nametnuti od redatelja više no što je poželjno, te predugo trajanje. Doduše, 97 minuta nije predugo, no kod ovakve teme i pristupa koji od gledatelja zahtijevaju mnogo strpljenja i usredotočenosti, to je 15-20 minuta previše, osobito u slučaju kao što je ovaj, kad se štošta ponavlja.

Najozbiljniju zamjerku uputit ćemo jednom od ključnih motiva dramskog raspleta. Naime, jedan je od junaka nesimpatičan i problematičan 'niškorist' Michel, predstavljen kao Rosiein ujak, odnosno brat njezine majke. Kada pred kraj uz pomoć nekoliko nedvojbenih signala shvatimo da je riječ o Rosieinom ocu, mozaik postane jasniji, što je, dakako, sasvim u redu. No, nakon toga sasvim je suvišno dodana rečenica u kojoj Michel izravno kaže Rosie (i gledatelju) da joj je otac. Tako nešto ljuti i postavlja upitnik nad temeljnim stajalištem autora o tome kome je namijenjeno djelo. Ako je film napravljen »za zahtjeve« i s povelikim zahtjevima na gledateljevu dobru volju i strpljivost, zašto se onda ne pretpostavlja da će takav gledatelj uspjeti dosta toga zaključiti na temelju suzdržanih, ali jasnih znakova, nego postoji potreba za izričitim objašnjenjem, kao u kakvom lako gledljivom filmu koji ne očekuje preveliko sudjelovanje publike?

Nagrade za film *Rosie: Brončana ruža* za režiju na Filmskim susretima u Bergamu; *Joseph Plateau* najboljem belgijskom glumcu (Benoit Poelvoorde), najboljoj belgijskoj glumici (Aranka Coppens), najboljem belgijskom redatelju i najboljem belgijskom filmu, te *Srebrna mamuza* za režiju na Flandrijskom međunarodnom filmskom festivalu; nagrada za najbolji debi na Međunarodnom filmskom festivalu u Seatleu.

Rosieina vršnjakinja je Em (glumi je Jenny Lindroth), junakinja švedskog filma *Princ iz snova* (*Dromprinsen — film om Em*, 1996.), tada tridesetjednogodišnje Elle Lemhagen koja je prethodno snimila nekoliko kratkometražnih filmova. Takav je razvojni put, nažalost, odviše uočljiv u dugometražnom igranom debiju prepunom ometajuće »kratkometražne« stilizacije u kojoj je svaki kadar snimljen ili pod neobičnim kutom ili s neobičnim objektivom ili je napučen bojama ili preaktivnim statistima ili sve to zajedno, pa zapravo funkcionira kao mala cjelina dovoljna sama sebi, umjesto da bude sastavni dio »velike zamisli«. Takav odmak onemogućuje gledateljevo suživljavanje s Eminim tipično pubertet-skim problemima odrastanja u provincijskom gradiću, uz to prikazanim dosta površno i sa dosjetkama koje kao da su izašle iz osnovnoškolske radionice, pa je ukupni dojam da je riječ o dječjem filmu od kojega bi se mogla napraviti televizijska serija za nedjeljno prijepodne.

Neobično uvjerljivu krišku života ponudila je dvadesetdevetogodišnja austrijska scenaristica i redateljica Barbara Albert dramom *Sjeverno predgrađe* (*Nordrand*, 1999.) koja je dobila sljedeća priznanja: posebna nagrada za debi na Festioia-i (Međunarodni filmski festival u Troji); *Grand Prix Asturias* na Međunarodnom filmskom festivalu u Gijonu; *Femina* za filmsku fotografiju (Christine A. Maier), promocijska nagrada za režiju, nagrada za scenarij na Festivalu Max Ophuls; najbolji redateljski debi na Filmskom festivalu u Stockholmu; *Marcello Mastroianni* za glumu (Nina Proll); FIPRESCI i *Vienna* za režiju na Viennaleu.

U objašnjenju razloga za dodjelu FIPRESCI-jeve nagrade stoji: za osjećaj ritma i bogatstvo karaktera koji dokazuju političku svijest kao i očiglednu nadarenost mlade redateljice. Ako dodamo da je osobito naglašen dragocjen dokumentaristički osjećaj zapažanja i prikazivanja zapaženoga, rečeno je sve bitno. Naravno, možemo nabrojiti još toga: izvanredno odabrani i vođeni glumci (pretežno naturščici), briljantan sklad svih filmskih sastojaka i tematskih i u pristupu (primjeric, vrhunska kostimografija, potpuno nenametljiva i »obična«, ali vrlo jasna u opisu karaktera kao i u uvjerljivosti, moguće čak da je u nekim slučajevima riječ o privatnoj odjeći glumaca), te tiha izgradnja likova i priče koja naposljetku slaže dovoljno cjelovit, a opet primjereno nedovršen mozaik. Jer, i životi dvadesetneštogodišnjaka koji su u središtu zbivanja, daleko su od dovršavanja i zaokruživanja, pa doista ne bi imalo smisla prisilno ih utrpiti u čvrste okvire.

Za našeg gledatelja posebnu zanimljivost predstavlja što je jedna od dvije glavne junakinje, stanovnice bljednog sjevernog predgrađa Beča, ratna izbjeglica iz Sarajeva, uvijek zabrinuta Srpkinja imenom Tamara (glumi je izvršna Edita Malović), te da rat u Bosni ima zapaženu dramsku ulogu.

Ostatak društva predstavljaju često nasmijana i pretežno vedra Austrijanka Jasmin (Nina Proll) iz mnogobrojne siromašne obitelji čiji otac seksualno zlostavlja jednu sestru tinejdžerku, još jedan Bosanac izbjeglica, zatim Rumunj izbjeglica i nekoliko mladih Austrijanaca. Svi oni traže, nalaze i gube ljubav, životni put, sreću i sami sebe. U svemu, prikazani događaji ne doimaju se izmišljenima i prerađenima za film, nego stvarnima i razmjerno uobičajenima, na film je uspješno prenesena dramatičnost koju nose u realnosti.

Ostali filmovi nisu se izričito bavili odrastanjima.

Reviju je otvorio pomalo šmirantski francuski mješanac filma ceste, romanse i humorne drame *Djevojka na mostu* (*La fille sur le pont*, 1999.) pedesetjednogodišnjeg Patricea Lecontea (njegovu dramu *Ismijavanje* imali smo prije nekoliko godina prigodu vidjeti u kinima), nominiran za *Zlatni globus*, dobitnik *Don Kihota* u Karlovym Varyma, te *Cesara* za glavnu mušku ulogu (Daniel Auteuil).

Atraktivno snimljen u crno-bijeloj tehnici, iznosi neku vrst ljubavne priče između promiskuitetne djevojke Adele (Vanessa Paradis) i sredovječnog bacača noževa Gabora (Auteuil) koji se upoznaju na mostu kada ona pokušava počiniti samoubojstvo skokom u rijeku. Adele pristane biti Gaborova poslovna partnerica, a to znači djevojka oko koje on u svojim nastupima zabija noževe.

Film nije teško gledati, no smeta osjećaj da se nekako previše trudi biti neobičan i otkvačen, te u takvu izdanju dopadljiv, što mu je i osnovna pokretačka ideja. Nezgrapnim i nepromišljenim čine se miješanje poluprizemnog grotesknog humora, stripovske jednostavnosti, melodramatske kompliciranosti, mistično telepatičkih dodataka, te brojnih nategnuto neobičnih doživljaja smještenima na razne oku ugodne lokacije. Da je između članova vodećeg dvojca ostvarena potrebna kemija, nedostaci bi se možda i mogli previdjeti, no to se nije dogodilo — svakako zbog redateljske udaljenosti, a i zbog hladnog dojma kakav ostavlja Daniel Auteuil. Vanessa Paradis je dobra, pomalo čak podsjeća na mlađu Jeanne Moreau. Jedini trenuci u kojima film postaje više od zanatski spretne tvorevine su oni u kojima je bacanje noževa oko tijela djevojke predstavljeno kao opsesija jakog psihofizičkog učinka na sudionike, kao doživljaj iznimne kakvoće nalik seksu.

Neusporedivo opušteniji, šarmantniji i dosjetljiviji bio je nizozemski *Prijatelj na iznajmljivanje* (*RentFriend*, 2000.), šesti dugi igrani film tridesetpetogodišnjeg Eddyja Terstalla. Redatelj i jedna od glumica (Natasja Loturco) bili su nazočni na projekciji, te je on tom prigodom rekao da filmove snima uvijek s istom glumačkom ekipom i to pomalo u kazališnom radnom stilu.

Glavni lik Alfred (Marc van Uchelen) je slikar, ljubitelj Meksika, u meksičkoj umjetničkoj fazi u kojoj u živim bojama slika Meksikance odozgo (mali krug u velikom krugu). Njegova djevojka Moniek (Rifka Lodeizen) je scenaristica popularne sapunice u kojoj manje-više opisuje vlastiti život. Gledajući jednu epizodu Alfred sazna da ga ona vara sa svojim šefom, pa je ostavi i, da bi nešto zaradio, postaje »prijatelj na iznajmljivanje« kojega za nekoliko sati prijateljstva (u do-

slovnom smislu) unajmljuju oni kojima treba prijatelj. Posa- o odlično krene i Alfred se uskoro nađe na čelu velike i uspješne tvrtke Rentprijatelj.

Iako Terstall suvereno i često pokreće kameru i postavlja raskošni mizanscen, opći je dojam minimalistički, u stilu, primjerice, Akija Kaurismakija. Vjerojatno zbog šturih duhovitih dijaloga, pomalo drvene, ali dobre glume i učestalog govora samo slikom, te suhe, ali humane ironije i čestog pribjegavanja zabavnim dječjačkim štosevima interpretiranih s odmakom odraslog čovjeka. Ono što ga zanima i što uspješno prikazuje su karakteri i odnosi, te njihovo smještanje u društveno-civilizacijske zadanosti, sve to radi sa zdravom znatiželjom, što izmišljenu priču čini gotovo uvjerljivom. Ideja o agenciji za iznajmljivanje prijatelja doista je sjajna — ako tako što već ne postoji u stvarnom životu, Terstallu bi bilo pametno da na nju položi autorska prava, jer ovaj bi film nekoga mogao nadahnuti da je uistinu pokrene.

Nedostatak je određena površnost, jer osim što draška i podbada, film ni jednu situaciju ne obrađuje temeljito i sa svih strana, a ostavlja osjećaj da bi mogao.

Portugalski film *Zlatna rijeka* (*O Rio do Ouro*, 1998.) šezdesetvodišnjeg veterana Paula Roche namijenjen je, kako se to kaže, zahtjevnima. Umjesto da ispriča priču, pošalje poruku ili komentira neku pojavu, redatelj filmska sredstva koristi kako bi stvorio osebujan doživljaj. Za svaku pohvalu, dakako, jer zašto s umjetnošću filma ne raditi ono što se ne može ni jednom drugom. Nekakva strastvena ljubavna priča o nevjeri i smrti, doduše, postoji, ali prikazana je bez osobitog nastojanja da se osjećaji prenesu na gledatelja. Rochino je nastojanje bilo stvoriti jedinstvenu mješavinu slike i zvuka s podosta oslanjanja na nadrealno, lirsko i poetsko, te najvjerojatnije i na neke portugalske legende vezane uz nadnaravno, mistično, tajanstveno i nedokučivo, sve bez klišeja i uobičajenih pomagala svojstvenih takvoj vrsti celuloidnih ostvarenja. U svemu, film nije sjajan, ali je autorski dosljedan, razmjerno zanimljiv i samosvojan. A to je mnogo.

Ako je zbog tihe gradnje kakvoće *Sjeverno predgrađe* najugodnije iznenadilo, onda je zbog tihog propadanja u dubine nekvalitete i odbojnosti najviše razočarao španjolski *Djed* (*El abuelo*, 1998.) tada pedesetogodišnjeg veterana Josea Luisa Garcija koji iza sebe ima gomilu filmova od kojih je jedan (*Novi početak/Volverempezar*, 1982.) nagrađen *Oscarom*, još su tri nominirana: *Dvostruka predstava* (*Sesion continua*, 1984.), *Završen tečaj* (*Asignatura aprobada*, 1987.) i ovaj naš *Djed* koji je dobio i *Goyu* za najbolju mušku ulogu (Fernando Fernan Gomez). Utemeljen na romanu Benita Pereza Galdosa, film u napornih 150 minuta prikazuje pretežno verbalne doživljaje Don Rodriga de Ariste, nekad imućnog grofa koji se nakon duga boravka u Južnoj Americi, gdje je spiskao većinu bogatstva, početkom 20. stoljeća vrati na svoje imanje u pitoresknom obalnom mjestu La Pardina čiji ga stanovnici više trpe nego vole, iako na temelju stare slave osjećaju strahopoštovanje. Pravo razumijevanje i ljubav nalazi u dvije unuke osnovnoškolskog uzrasta, njegova ljubav dolazi u sukob s časti kada sazna da jedna od njih nije kći njegova preminuloga sina, nego nekog pustolova koji je imao aferu s njegovom snahom.

Statično kadriranje, nedostatak fizičke akcije veće od šetanja i ukočena gluma kazališnoga tipa isprva se čine kao namjerni stil koji bi uz promišljeno akumuliranje mogao stvoriti emocionalni ili kakav drugi naboj. No, kako se nazovi-događaji jednolično redaju bez uspona i padova, postaje sve jasnije da je ono za što smo mislili da je stil zapravo posljedica nemaštovitosti i neznanja, da dojam kazališnoga ili sapunastoga nije nikakva »osebujnost« pristupa nego slučajnost. Kako pokušati objasniti tajanstvenu nominaciju za *Oscara*? Pretpostavljamo da je dio akademijinih glasača Garciju dao glasove na temelju stare oscarovske slave, što ih je ponukalo da pomisle da je ukočeno verglanje onaj »europski umjetnički film«. Dosta zasluga nedvojbeno treba pripisati iritantno zamornoj glazbi tipično holivudskog sladunjavog štih.

Samom dnu pripada grčki predstavnik *Cvijet na jezeru* (*O anthos tis liminis*, 1999.), treći dugometražni igrani film Stamatisa Tsarouchasa, smješten na početak stoljeća u Kastoriju, multinacionalni predio Zapadne Makedonije potresen ratom između Grka i Turaka 1876.

Vrlo nesuvislo ostvarenje s jedinom kakvoćom povremeno lijepe filmske fotografije (Costis Gikas), troši vrijeme na neorganiziran prikaz života siromašne grčke obitelji i poznanstva tinejdžerskog ribara s ranjenim odmetnikom koji se skriva u napuštenoj kući na osami. Kao sliku dometa stvaralačke maštovitosti i slojevitosti, navedimo rečenicu djeda obitelji koji ponosno i pomalo sjetno kaže: »Grčki vrat ne podnosi jaram.«

Tomislav Jagec

Festival dodira

Cottbus 2000. / Hrvatski filmski dani u Berlinu

Cottbus je drugi po veličini grad njemačke savezne zemlje Brandenburg, koja okružuje Berlin. Unazad nekoliko godina već je bilo pokušaja da se glavni grad ujedinjene Njemačke (sa statusom posebne savezne zemlje) i Brandenburg spoje, postoje različiti koncepti, i moguće je da će se u budućnosti dvije administrativne uprave zaista i fuzionirati.

U Cottbusu trenutačno živi oko 125.000 stanovnika, udaljen je 70-ak kilometara od Berlina i u neposrednoj je blizini poljske granice.

Kao i svi dijelovi bivšeg DDR-a, Brandenburg pa i Cottbus prolaze kroz velike tranzicijske turbulencije koje bogati zapad države ne uspijeva u potpunosti subvencionirati, pa je stoga područje bremenito problemima od kojih je najveći nezaposlenost.

U komunističkom sustavu forsirana tekstilna industrija, strojogradnja i proizvodnja električne energije životare stoga uglavnom na staroj slavi, ali grad i njegovo gospodarstvo usprkos tome pronalaze put afirmacije i dokazivanja postojećih potencijala, o čemu, uz ostalo, svjedoče i nogometni prvoligaš Energie Cottbus i već desetu godinu za redom održani Međunarodni festival istočnoeuropskog filma.

Održavanju i napretku festivala najvećim dijelom pridonosi blagajna savezne zemlje Brandenburg, koja se, baš kao i Berlin, usprkos izazovima globalizacije, dugoročno vidi u prometno i gospodarstveno iznimno povoljnom položaju povezivanja istoka i zapada Europe.

Stoga nije nikakvo čudo da brandenburški predsjednik vlade, SDP-ovac Manfred Stolpe, koji je i ove godine pokrovitelj cottbuskog filmskog festivala, s ponosom naglašava kako su 1991. godine, usred dramatičnih društvenih i socijalnih promjena, filmski entuzijasti u Cottbusu odlučili ne izgubiti pogled i perspektivu u smjeru tada još, političkog, istoka.

Cottbuski se festival, dakle, bavi kinematografijama država nastalih na području bivšega komunističkog društvenog sustava, uračunavši Njemačku i zemlje proizišle iz bivšeg Sovjetskog Saveza.

To je ujedno njegova posebnost i dragocjenost, jer se ni na kojem drugom mjestu u (zapadnoj) Europi ne mogu u tolikom obujmu, i uz toliku potporu, prezentirati filmovi i kinematografije iz tih zemalja, koje još uvijek, uz manje iznimke, izuzetno teško nalaze put do zapadnih distributera i producenta.

Ujedno, to je i prigoda da se na jednome mjestu usporedi i razvoj tih kinematografija, njihovi problemi, ali i kulturni, ili bar filmski dosezi tih zemalja.

Riječ je, dakle, o mogućnosti da se u prilično šarolikoj, ali i jakoj konkurenciji (ove su godine većinu nagrada odnijeli filmovi producirani u Njemačkoj) uopće pokaže ono što se drugdje ne bi moglo pokazati, a onda da se, ukoliko to snage dopušta, odskoči i svrne pozornost.

Natjecateljska selekcija

Što se programa festivala tiče, u glavnoj je natjecateljskoj selekciji, u kojoj se dodjeljuju i novčane nagrade od 20.000, 10.000 i 8.000 maraka, ove godine bilo prikazano 12 filmova.

Da nije *Ak tendeba* Sase Uruschadzea iz Gruzije i *Mehanizma* Đorda Milosavljevića iz Jugoslavije, reklo bi se da je riječ o srednjoeuropskoj selekciji (Mađarska, Poljska, Češka, Slovačka) uključujući Njemačku i jedan film s producentima iz pet uglavnom zapadnoeuropskih zemalja (*27 Missing Kisses* Nane Dshordshadse).

Glavnu je nagradu odnio film Gruzijca Dita Tsintsadzea *Lost Killers (Izgubljeni ubojice)* produciran i snimljen u Njemačkoj — priča o strancima s druge strane ruba njemačkog društva (od kojih je jedan Hrvat — diler i neuspješni ubojica Branko; ulogu tumači mladi njemački glumac hrvatskog podrijetla Mišel Matičević).

Lišeni drugih mogućnosti, egzistencije pokušavaju održati kriminalom, u okružju droge i prostitucije, što je, naravno, pokušaj unaprijed osuđen na neuspjeh, ali ujedno i pogled u sredinu kojoj nikada nije dana prava prilika integracije.

Iako sirovost i surovost tog filma povremeno iritiraju, *Lost Killers* je međunarodni festivalski žiri osvojio dvosmjernom iskrenošću — prema dijelu mladih stranaca koji se jednostavno nisu u stanju uklopiti u njemačko društvo — ali i prema tom društvu koje im nije dalo pravu prigodu kako bi ih, u određenim trenucima i po potrebi, moglo koristiti kao alibi odnosno negativan primjer.

Mnogo je topliji, iako ne i manje neposredan drugonagrađeni film s ovogodišnjeg Cottbusa, koji je ujedno odnio i nagradu publike i još nekoliko popratnih — *England!*, Nijemca Achima von Borriesa.

To je priča o Ukrajinu koji je služio vojsku u Černobilu za vrijeme nuklearne havarije, a koji desetak godina poslije, smrtno bolestan, traži prijatelja iz tih vremena, koji se preselio u Berlin.

Njemačka metropola trebala bi biti samo stanica na njihovu putu u zemlju koju su si kao mladići zamišljali obećanom — Englesku.

I taj je film zapravo pogled u sredinu stranaca i mladih njemačkih marginalaca, ali, za razliku od *Izgubljenih ubojica*, ne kon-



Blagajnica hoće ići na more (D. Matanić)

statira, već proučava međusobne odnose tih bliskih društvenih skupina uspoređujući ujedno emocije i vrijednosne mehanizme, životne filozofije što ih mladi došljaci i Nijemci razvijaju i razmjenjuju.

I dok su filmovi nastali u Njemačkoj, dakle, uglavnom problematizirali interakciju sa strancima i nedoumice multikulturalnosti, ostali su filmovi iz službene konkurencije oslikavali glavne probleme ili nedoumice društava i država u kojima su nastali.

Tako se trećenagrađeni, češki, *Emmy Menny*, Alice Nellis, na tradicionalno češki opušteniji način bavi mogućnošću manipuliranja voljom glasača na lokalnim izborima i nedoumicama u novom sustavu što se transponira i na odnose u obitelji, a jugoslavenski *Mehanizam* proučava mehanizme nasilja koji su postali nedjeljivi dio tamošnjeg društva. Taj je zanimljivi niskobudžetni *Reservoir Dogs* na srpski način, ujedno i nagrađen jednom od popratnih nagrada.

Popratni programi

Osobitost Cottbuskog festivala jest njegova širina i benevolencija prema filmovima s područja koje nastoji predstaviti.

Stoga je u pet festivalskih dana (1. do 5. studenog) bilo teško pogledati mnoštvo ponuđenih filmova i pratiti sve selekcije, ali ih svakako vrijedi pobrojiti.

U natjecateljskoj selekciji filmova za djecu i mladež bilo je prikazano devet dugometražnih (među njima i *Kanjon opasnih igara* Vladimira Tadeja) i 11 kratkih filmova (uključujući i, za tu konkurenciju možda i ne sasvim odgovarajući, *Miss Link* Joška Marušića).

Prvu nagradu odnio je *Als Grossvater Rita Hayworth liebt (-Kada je djed volio Ritu Hayworth)* Ive Švarcove, njemačko-češko-švicarska koprodukcija, priča o djevojčici češkog podrijetla koja se, nakon pada zida, vraća iz egzila u Saveznoj Republici

Njemačkoj u Češku, kako bi posjetila jedinog člana obitelji koji nije emigrirao — voljenog djeda.

U njegovu albumu, osim obiteljskih i dokumentarističkih fotografija iz komunističkih vremena, otkriva i jednu Rite Hayworth...

Sljedeća natjecateljska konkurencija bila je ona kratkih filmova, u kojoj je prikazano šesnaest radova, među njima *Slike vremena* Željka Šarića, u produkciji Project 6 Studia iz Zagreba, film o reminiscencijama starica u staračkom domu i njihovu doživljavanju protoka vremena (35 mm/20 min.).

Zanimljivo je bilo pogledati i na 35-ici snimljen dvadesetominutni film Slovenke Janje Glogovac (koprodukcija FAMU i slovenskog Filmskog sklada) — o Bosanki, Hrvatici (Lucija Šerbedžija) i Srkinji koje zajedno žive i vode ludi noćni život u Pragu, a čije narkomanske i seksualne eskapade povremeno prekidaju nostalgijna prisjećanja na idilično zajedništvo u bivšoj Jugoslaviji i čežnja za »običnim« muškarcem...

U ovoj je konkurenciji glavnu nagradu dobio Češki *Námounický valčík (Mornarski valcer)* Ramunasa Greičiusa, stilizirana priča o ljubavi i odlasku za koju je mornar svakako poslužio kao najbolje moguće ishodište.

Slijedi revijalna selekcija *Specials* sa sedamnaest filmova uglavnom nešto starijega produkcijskog datuma (posljednjih desetak godina), različitih trajanja i izvedbi — od kratkih crtanih, srednjometražnih do cjelovečernjih igranih — koji su već djelomično poznati publici ili nagrađeni na drugim festivalima, poput duhovitog crtića snimljenog u Francuskoj *Au bout du monde (Na kraju svijeta)* Rusa Konstantina Bronsita.

U nenatjecateljskoj selekciji *Spectrum* koja prezentira najnovije cjelovečernje igrane filmove uglavnom već etabliranih istočnoeuropskih redatelja (Pavel Lungin — Rusija, Lukasz Wylezalek i Krzysztof Zanussi — Poljska), među šest filmova iznimno je

prikazan i jedan debitantski — *Blagajnica hoće ići na more* Da-libora Matanića — kako bi se, prema obrazloženju selektora, i jednom mladom autoru dala prigoda »odmjeravanja snaga« u tom, nešto elitnijem, društvu.

Potom su se mogla vidjeti, također izvan konkurencije, tri nacionalna hita: ruski *Brat 2* Alexeja Balbanova, *Chtopaki nie plaszą* (*Momci ne plaču*) Olafa Linde Lubaszenkoa iz Poljske i mađarski *Jadviga párnája* (*Jadvigin jastuk*) Mađarice Krisztine Deák.

Regionalni fokus

No, ovim opsežnim programom još uvijek nije iscrpljena lista filmova prikazanih ove godine u Cottbusu.

Naime, praksa je festivala da se svake godine posebna pozornost, u sklopu takozvanog *Regionalnog fokusa*, posvećuje određenoj regiji, pa su tako ovaj put na festivalski red došle zemlje, koje se doduše teško mogu svrstati pod zajednički nazivnik Istočne Europe, ali je svejedno često bilo pravo uživanje, a u svakome slučaju jedinstvena prigoda, vidjeti filmove iz centralnoazijskih Kirgizana, Turkmenistana i Uzbekistana — također nastalih nakon raspada Sovjetskog Saveza.

U sklopu ovoga programa prikazan je dvadeset jedan srednjo i dugometražni film proizveden u tim zemljama posljednjih deset godina. Naravno da ih je bilo gotovo nemoguće sve vidjeti, ali je zanimanje publike i novinara bilo iznenađujuće, a posebno su posjećeni bili razgovori s najistaknutijim filmašima i predstavnicima vodećih državnih filmskih studija iz tih zemalja.

No, oni su bili samo manji dio od 550 gostiju iz 27 zemalja, od kojih je čak 140 bilo novinara.

Ukupan broj posjetitelja u tri festivalske kinodvorane (dvije manje) procijenjen je na 10.000.

Doduše, samo će malen broj prikazanih filmova (ili već jest) naći mjesto na repertoaru njemačkih i zapadnoeuropskih kina, ali to ponajmanje ovisi o organizatorima, koji se iz petnih žila

trude otvoriti vrata Europe kinematografijama zemalja koje teško pronalaze put na to tržište.

Uzroke izoliranosti prije treba tražiti u mehanizmima i politici distributera, koji se, opet, vode željama širokog gledateljstva.

Stoga, iako nedvojbeno mogu snimati zanimljive i dobre filmove, budućnost kinematografija zemalja nastalih na području bivšega komunističkog sustava, po riječima počasnog predsjednika Cottbuskog festivala istočnoeuropskog filma, Istvána Szabóa, isključivo ovisi o njima samima. Jer, kaže on, te su zemlje najveći gubitnici već završenog 20. stoljeća, koje bi u nastupajućem morale iznaći snage kako bi svoju tugu zamijenile radošću novoga početka.

To im, prema ove godine viđenom, još uvijek teško polazi za rukom.

Hrvatski filmski dani u Berlinu

No, postoje i iznimke koje su prepoznate. Jedna je od njih, kao najbolji debitantski film nagrađen Matanićev *Blagajnica hoće ići na more* (a tu nagradu može dobiti film iz svakog programa, ne samo glavnog), koji je osim u Cottbusu, dan nakon zagrebačke premijere, uz pomoć ljudi angažiranih oko Cottbuskog festivala, prikazan i na najatraktivnijoj berlinskoj filmofilskoj adresi — u kinu Arsenal na novoizgrađenom Potsdamer Platzu, u sklopu Sony centra, domicilu berlinskog Foruma mladog filma, te u prestižnom berlinskom kinotečnom Babylonu.

Drugi *Hrvatski filmski dani* u Berlinu, održani na te dvije adrese od 27. studenog do 11. prosinca 2000., na kojima je prikazano osam cjelovečernih igranih, tri dokumentarna i tri filma zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti, samo su jedan od mogućih pogleda kroz prozor na Zapad, što ga, uz nas same, otvara Cottbuski filmski festival.

Tomislav Jagec

Važan je eho u vlastitoj sredini

Razgovor s Rolandom Rustom, umjetničkim voditeljem Filmskog festivala u Cottbusu

— Činjenica da se Filmski festival u Cottbusu održao deset godina, da uspijeva prezentirati filmove iz istočnih i »dalekoistočnih« europskih zemalja, te da daje priliku tamošnjim filmašima da se i osobno predstave i uspostave kontakte, potvrđuje njegovu etabliranost. Budući da je taj posao obavljen, što predstoji?

Rust: Da, od izloga koji je nudio mogućnost pogleda u reprezentativni prosjek kinematografije zemalja takozvane Istočne Europe, onih koje su uopće u stanju producirati filmove, postali smo mjesto okupljanja. To ujedno znači da se pred nas postavljaju sve veća očekivanja, osobito stoga što se i na drugim festivalima djelomice mogu vidjeti filmovi iz tih zemalja, ali samo djelomično i u konkurenciji s

onima sa Zapada — pa i u samom odabiru. Cottbus je sada mjesto trajne izmjene informacija i trajnih ulaznih vrata na obje strane. S istoka na zapad i obrnuto.

S druge strane, nismo više ni umjetnički geto — društvene promjene u istočnim zemljama nameću zapadne teme, baš kao što imamo i sve veći broj zapadnih koprodukcija koje se bave tzv. istočnim temama.

Prelazak granica s obje strane i bavljenje zajedničkim temama — što već i funkcionira — to nam je cilj koji će u skoroj budućnosti biti još lakše postići, osobito zbog predstojećeg proširivanja Europske zajednice, po prvi put i na Istočne zemlje.

— *Osim prilike da se pokažu, bilo bi idealno kad bi što više filmova iz Istočne Europe kroz festival uspjelo doći do distributera, do plasmana na Zapadu.*

Rust: Tako je. Sve što sam rekao, zapravo je uvod koji pretihodi vašem pitanju. Nesporno je da takva potreba postoji, osobito s Istočne strane.

— *Ali što je sa Zapadom, trebaju li njemu filmovi iz tzv. Istočne Europe, da li ih želi?*

Rust: To je, naravno, pitanje. Do sada je nuđeni potencijal tržišta bio izuzetno loš. Izgledi su bili loši, i dalje su takvi, pa sumnjam da će se načelno mnogo toga promijeniti.

No, problem je općenit. Umjetnički se filmovi, s bilo koje strane, jako teško probijaju, a kada im to i pođe za rukom — isključivo kroz male distributere ili specijalizirane fondove za podupiranje, koji često funkcioniraju samo za zemlje Europske zajednice.

Riječ je o prolazu kroz koji je moguće ući, ali kroz koji ulaze samo najbolji. Što da vam kažem — za to mjesto bore se i autori kao što je Andrzej Wajda.

Kada bi tržište bilo časnno, na njemu bi bilo i više filmova iz tih zemalja, ali postoje mehanizmi koji to ne dopuštaju.

S druge strane uspostavljaju se i drugi mehanizmi — spomenuo sam već male distributere — koji sve češće sudjeluju i u proizvodnji. To su mehanizmi na kojima mi radimo, kao i na stvaranju publike koja se ne zadovoljava masovnim ukusom. Nadalje, radimo na stvaranju slike koja prezentira promjene, pokazuje nove tendencije suprotstavljajući se uobičajenim predodžbama. Onda, tu su i filmske zvijezde s područja Istočne Europe — Rusija ih ima zaista mnogo — koje treba etablirati, a kroz njih i filmove.

Tu vam je pitanje promoviranja talenata. Primjer za to je Finska, mala zemlja koja nije imala nikakav filmski *image*, ali je kroz razvijanje i promoviranje talenata kao što je Aki Kaurismäky stekla stanovitu reputaciju.

Drugi je mogući put, primjer Češkog filmskog hita *Kolja*.

Oni su se uspjeli izboriti za američkog distributera koji ih je uz mnogo ulaganja u plakate, televizijsku i radijsku propagandu uspio izvršno prodati na njemačkom tržištu.

— *Image, slika, dojam — riječi koje ste često spominjali — u kakvom su odnosu naspram hrvatskog filma? Prepoznaje li ga se kao nešto autohtono, ili kao dio uže regionalne ponude? Ili se filmovi iz Hrvatske naprosto gube u mnoštvu onih što čekaju na red?*

Rust: Bilo to vama drago ili ne, i nakon deset godina samostalnosti, filmovi iz Hrvatske dio su ponude iz Jugoslavije.

To, naravno, nije pošteno i dovoljno se ne diferencira, ali morate biti svjesni toga da ljudi ovdje često jednostavno ne žele razmišljati da postoji nekakva posebna hrvatska priča i sve im to dolazi iz tog nekog područja u kome se zarati. Radi se o navikama koje svoje korijene imaju u proteklih pedesetak godina.

Iskreno govoreći, ni ja osobno nemam neku posebnu sliku o hrvatskom filmu. Kad razmišljam — Ivan Salaj, Goran Rušinović, Dalibor Matanić, Lukas Nola, Zrinko Ogresta, Vinko Brešan — sve su to potpuno različiti filmovi, što svakako govori u prilog vaše kinematografije, ali s druge strane, protiv njezine distribucije pod nekim zajedničkim nazivnikom.

— *Bi li onda uopće bilo neke preporuke za hrvatske filmaše koji nastoje naći put do zapadnog tržišta?*

Rust: Mogućnosti su male. Nažalost. Treba realno gledati. Festivali i kinomreže dvije su različite stvari.

Moje bi polazište bilo, kad bih bio na mjestu ljudi odgovornih za nacionalnu kinematografiju — eho. Tu riječ biram: *eho* u vlastitoj zemlji.

Broj gledatelja — tu imate dobar primjer — Brešanov *Kako je počeo rat na mom otoku*. Primatelj mora biti ponajprije vlastita sredina — adut gledanosti i okretanja novca. Ukoliko film ima gledanost i zarađuje, nemoguće se od njega distancirati. Isto je i s kinematografijom.

No, da bi se to dogodilo, nužno je postaviti okvire za proizvodnju — omogućiti porezne olakšice i slično. Ako imate takve argumente, mi vam možemo ponuditi scenu, lokalnu publiku kao pokazatelj i kontakt s ljudima iz struke, što je u svakom slučaju, bar početak.

Nemojte smetnuti s uma da se u tom slučaju vaši filmovi moraju prikazivati s njemačkim titlom i da su krenuli na put kojim se ide korak po korak. Ako ništa drugo, postoji mogućnost da se pokažu na ovdašnjim televizijskim programima.

S druge strane, i mnogo bolje organizirane kinematografije, s dužom tradicijom i većom produkcijom, kao što su primjerice portugalska ili grčka, imaju iste probleme i dosežu željeno jednako teško kao i vi.

Damir Radić

Filmovi Lordana Zafranovića

Kontroverzni sineast i nekadašnji partijac Lordan Zafranović — neizravno suodgovoran za gašenje *Filma*, jednog od ključnih hrvatskih filmskih časopisa, i kratkotrajno šikaniranje istaknutoga filmskog kritičara Nenada Polimca (dotacije *Filmu* ukinute su pošto je Hrvoje Turković objavio iscrpnu, negativno intoniranu analitičku kritiku *Okupacije u 26 slika*, a Polimac je postao *persona non grata* poslije njegove negativne kritike tog filma u *Poletu* koja je rezultirala pravom političkom aferom, a potaknuo ju je tadašnji srednjoškolac Vlaho Bogišić) — s promjenom je vlasti u Hrvatskoj dočekao i definitivno skidanje embarga s prikazivanja svojih filmova u zemlji i svijetu. Naime, što je doista rijedak slučaj, nacionalistička HDZ-ova vlast nije se pobrinula samo za neformalno, ali vrlo učinkovito bunkeriranje Zafranovićevih filmova na hrvatskom tlu, nego i u inozemstvu, u čemu je imala pouzdan oslonac u voditelju Hrvatske kinoteke Mati Kuljici, koji je, sinhrono djelujući s Ministarstvom kulture, odbijao staviti na raspolaganje kopije Zafranovićevih filmova organizatorima njegovih nikad realiziranih inozemnih retrospektiva. Koliko je konformistički virus, po kojem je — ponajviše zbog kontroverzne *Okupacije u 26 slika* — Zafranović shvaćan antihrvatskim autorom, zahvatio hrvatsko društvo plastično svjedoči i skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara, održana 1993. ili 1994. u maloj kinodvorani FilMOTEKE 16 u Savskoj ulici. Tadašnji je predsjednik kritičarske organizacije Ivo Škrabalo pročitao pismo u kojem je zamolio nadležnu državnu instituciju (pretpostavljam Ministarstvo kulture) da omogući kritičarskoj struci pogledati (prethodno medijski ozloglašen) Zafranovićev dokumentarac *Zalazak stoljeća/Testament*, ističući, u ime svih članova društva kritičara (!), svjesnost navodne štetnosti Zafranovićevih filmova po hrvatsku stvar. Dobro se sjećam te skupštine i stoga što sam bio jedini među prisutnima koji se suprostavio Škrabalovu pismu, decidirano izjavivši da je takav sadržaj mogao potpisati samo u svoje ime, odnosno svojih istomišljenika; podržao me je tek tadašnji potpredsjednik Društva Hrvoje Turković.

Srećom, potkraj HDZ-ove diktature nacije, klima se počela znatnije mijenjati pa su u ranu jesen prethodne godine, prvi put nakon gotovo deset godina, u okviru ciklusa Hrvatski ratni film, održanog u zagrebačkoj Kinoteci, javno prikazana dva filma najizrazitijeg disidenta HDZ-ova režima. Tada su *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije* pobudili velik interes (posjećivanja je bila jedino Bulajićeva *Bitka na Neretvi*), no pravi Zafranovićev povratak uslijedio je velikom zagrebač-

kom retrospektivom iz studenog 2000., također održanoj u Kinoteci, koja je sadržavala sve njegove dugometražne igrane filmove (izuzev *Kronike jednog zločina* iz 1973., kompilacijskog ostvarenja sastavljenog iz tri ranije realizirana srednjometražna filma — *Valcera*, *Ave Marije* i *More* — koji su, s izuzetkom *More*, prikazani u izvornom, samostalnom obliku) te izbor iz kratkometražnog i srednjometražnog igrano-eksperimentalnog i dokumentarno-eksperimentalnog opusa. Potonji segment retrospektive bio je ozbiljno reduciran jer su nedostajali najraniji Zafranovićevi radovi ostvareni između 1961. i 1965. u Kinoklubu Split, među kojima i neki od najžešćih osporavatelja kontroverznog Šoltanina nalaze visokovrijednih djela; uostalom ti su mu uratci donijeli titulu međunarodnog majstora amaterskog filma.

Rani radovi — Kinoklub Split, 1961.-1965.

Susretljivošću Vere Robić-Škarice i Diane Nenadić iz Hrvatskog filmskog saveza, omogućen mi je uvid u nekoliko reprezentativnih Zafranovićevih kratkometražnih filmova iz ranog splitskog kinoamaterskog razdoblja, koji svjedoče da je mladi Zafranović (rođen 1944. u Maslinici na Šolti) bio posve u duhu tadašnjeg modernističko-egzistencijalističkog vremena: od vlastita izgleda (u svojim se filmovima pojavljuje u crnim majicama/vestama i s crnim naočalama) do samih filmova obilježenih temama i motivima životne ispraznosti, dezorijentiranosti, dosade, tuge, boli, apsurdna. *Priča* (1963.), oslonjena na scenarij Zvonimira Buljevića i samog Zafranovića, pokazuje mladića (Zafranović) koji odlazi na sastanak s djevojkom (Nila X), provodi s njom ugodne trenutke u zajedničkoj šetnji, potom se rastaju, on ostaje sam, sjeda na klupu kraj mora i prepušta se osjećaju egzistencijalne tjeskobe koji kratki ljubavni trenuci ne samo da ne mogu poništiti, nego ga štoviše potenciraju — trlja oči, hvata zrak, očito mu je teško na duši. Takvim jednostavnim, ali relativno efektivnim i svakako zaokruženim prikazom egzistencijalne reduciranosti, datim u poetičnoj intonaciji kojoj pored fotografije Andrije Pivčevića pridonosi i melankolična gitarska glazba španjolsko-portugalskog ugođaja, Zafranović će se na zahtjevniji način pozabaviti i u filmu *Dnevnik* (1964). Tu prati jedan bezdogađajni dan koji moderan, egzistencijalno ispražnjen mladić (ponovo sam Zafranović) provodi u četiri zida svoje sobe. Citav je film snimljen takoreći u jednom kadru, tj. sugestijom tog postupka, a tematski se dinamizira mladićevim ustajanjem s kreveta, nostalgичnim posizanjem za fotografijama, među kojima se izdvaja ona djevoj-

ke u koju dugo i reklo bi se s nježnošću gleda (što sugerira tužan talijanski šlager), povratkom na krevet, ponovnim ustajanjem, gledanjem u ogledalo, crtanjem, vraćanjem na krevet, mijenjanjem stanica na radiju (koji svojim vijestima postaje indikator protoka vremena, a glazbom stvara zvučnu kulisu što u rasponu od klasike do jazza također dinamizira filmsku strukturu), gledanjem kroz prozor — čime se zatvoren prostor sobe otvara vanjskom svijetu, no s vrlo skućenom perspektivom: tek pogled na prazan pločnik kojim je netko upravo prošao i nestao izvan dosega pogleda, a iole otvoreniju perspektivu priječi nasuprotni zid od kojeg se kamera (Andrije Pivčevića) preko žaluzina vraća natrag u sobu, gdje mladić ponovo leži na krevetu. Spušta se noć, Radio Zagreb emitira ponoćne vijesti i hrvatsku himnu te film ubrzo završava. Zafranović je ovdje dobro riješio problem skućenog prostora i vremena te ga uspjelo stavio u funkciju ilustriranja 'egzistencijalnog minusa' suvremenoga mladog urbanog čovjeka, ponovno se opredjelivši za poetski tonalit.

Model prethodnih filmova znatno je osviežio ostvarenjima *Koncert* i *Kišno/Nevina subota* (oba iz 1965.). *Koncert* napušta poetsko-melankolično-nostalgичnu intonaciju i s, moglo bi se reći hladnokrvno racionalne, distance prati trojicu mladih klasičnih muzičara i djevojku jednog od njih (cijelo vrijeme trajanja film ima glazbenu podlogu — Beethowena i Čajkovskog) kako se ujutro vraćaju s nekog cjelonoćnog zbivanja i hodaju kroz pust grad prema plaži. Kamera (Miće Druškovića) prati ih u prvoj polovici filma s leđa, potom od naprijed (promjene perspektive počinje u trenutku kad jedan od likova krene mokriti uz put), da bi po dolasku na plažu uslijedilo 'nekonceptualno' kadriranje primjereno potrebama prizora. Na plaži emanira nerazumijevanje između mladića (koji se izvalio na leđa držeći za ruku djevojku, valjda želeći da mu se pridruži) i djevojke te ona odlazi od njega. Ubrzo jedan od mladića odjeven ulazi u more i tamo počne dirigitirati, a drugi na plaži počne svirati violinu. Naide neka starica, a mladić, kojeg je djevojka napustila, počne plesati s njom, potom psihički iscrpljen padne na tlo, prijatelj mu gudi uz uho, onaj u moru završava s dirigiranjem, čuje se pljesak publike i film završava. Ovdje je Zafranović već jasno postavio nezaobilazne elemente svojih kasnijih radova: sklonost neelaboriranim psihološkim stanjima i odnosima što se u *Koncertu* manifestira 'prešutnim', instinktivnim nerazumijevanjem ljubavnih sudionika što se javlja u trenutku, zatim orijentaciju k ekscentričnom i apsurdnom (mladić u odijelu dirigira usred morskog vode, što ostala dvojica prihvaćaju kao posve normalno; pljesak nevidljive publike), ali i (proto)groteskom (mladić nadomješta svoju privlačnu djevojku rasplesanom staricom). Egzistencijalizam je ovdje uspjelo nadopunjen prinosima teatra apsurda.

Zanimljiv je i (kolor) film *Kišno/Nevina subota*, kao rijedak primjer razigranog i ironičnog Zafranovića. Tu mladić i djevojka (Ivo Klarić i Iskra Kuzmanić) leže goli u krevetu, do pasa pokriveni plahom. Djevojka je dominantna, i to iskazuje verbalnim putem — stalno nešto govori mladiću, a njezine se riječi pojavljuju u obliku međunatpisa aranžiranih na tragu dječje likovnosti, a sličan im je i sadržaj (uz to, jedini je zvuk prisutan u filmu neprestani cvrkut ptica): »more je

plavo«, »sunce je žuto«, »polja su zelena«. Onda u kombinaciji s navedenim 'temeljnim' iskazima slijedi ljubavno-erotsko i 'egzistencijalno' kazivanje »volim te«, »voliš moje dojke«, »voliš moj pupak«, »voliš moje sise a«, »voliš moja crivca«, »voliš moje pore«, »plači, ne neplači«, »viči, ne neviči« (potonja dva upravo tako, nepravopisno napisana) i brojni drugi; potom »ti si poeta« i »piši mi pjesmu«, a pisanje pjesme se sastoji u mladićevom seksualnom zadovoljenju djevojke (od čega se vidi jedino mladićeva stražnjica u krupnom planu kako ide gore-dolje). Poslije toga se na licima protagonista može vidjeti određena psihička ispražnjenost, a onda se djevojka nasmije, ponovo slijedi »more je plavo«, »sunce je žuto«, a nakon tog nagovještaja da sve kreće iznova, u širem smislu da je (ljubavni) život cikličko kretanje. Time završava ovaj dopadljivo duhovit film (važno je napomenuti — s naturalističko-grotesknim elementima prisutnima kako u opisanom prikazu seksualnog snošaja, tako i u iskazima poput »voliš moja crivca« ili »govno je to«) koji igralački poantira ljubavni odnos i, po Zafranoviću, imanentne mu nagle promjene raspoloženja.

U pet godina djelovanja u Kinoklubu Split, Lordan Zafranović prošao je put od 'fluidnih' početaka — melankoličnog neoromantičarskog poetskog egzistencijalizma — do oštrije i manipulativnije egzistencijalističke varijante koja uključuje transparentnu ekscentričnost i apsurd te sklonost prema otvorenijem tretmanu seksualnosti i naturalističko-grotesknoj 'hrapavosti'. Ta orijentacija dominirat će u drugoj, profesionalnoj fazi njegova kratkometražnog (i srednjometražnog) opusa.

Kratkometražno/srednjometražna središnjica i zenit, 1965.-1972.

Zafranović je nakon niza dobrih no, kvalitativno gledajući, ne i iznimnih filmova (istina, govorim na temelju tek četiri od devet njegovih reprezentativnih, nagrađivanih filmova, pa ovu konstataciju treba uzeti *cum grano salis*) te afirmacije koje su mu oni donijeli u tadašnjim vrlo potentnim amaterskim hrvatskim i jugoslavenskim okvirima (pri čemu se međutim nije uspio vinuti do ugleda kakav su uživali tad već klasici amaterskog filma poput Pansinija ili Makavejeva), promijenio radno okruženje i već 1965. realizirao prvo ostvarenje u profesionalnim uvjetima, *Živjela mladost/Dnevnik 2*, u produkciji Zagreb filma. Tijekom 1966. i 1967. snimit će još nekoliko filmova u produkciji SAG Mediterana te oprostajni film za Kinoklub Split, *Maestral*. Potom između 1967. i 1972. ostvaruje plodnu suradnju sa zagrebačkim Filmskim autorskim studijem (FAS-om), istovremeno studira filmsku režiju u Pragu i u produkciji FAMU izrađuje niz kratkometražnih filmova, a 1969. ostvaruje dugometražni igrani debi *Nedjelja* u koprodukciji FAS-a i AB Barandova. U ovom razdoblju Zafranović udara presudan temelj svom budućem dugometražnom igranofilmskom opusu, koji će na svoj način biti garniran trećom fazom njegova stvaralaštva, između 1972. i 1975. godine. No krenimo redom.

»Ali kad se pojedina mašta pokaže do te mere samouverenom, umišljenom i drskom u svojim dokonim i, u stvari,



Nedjelja (1969)

ispraznim zamišljanjima, on — film stvoren njome, čoveka prosto iritira. Loše ste, dragi mladiću počeli, jer 'Živela mladost' nije dolična mladosti, čak ni vaše ljubavi prema filmu, Lordone Zafranoviću. Ali, onome ko prvi put greši prašta se ako to ne ponovi«. Te je riječi uputio poznati filmski kritičar beogradske *Politike*, Milutin Čolić, 21-godišnjem Lordanu Zafranoviću (koji je u tekstu, zabrudom autora ili štamarskom greškom, preimenovan u Lordona) povodom filma *Živjela mladost/Dnevnik 2*, prikazanog u programu XIII. festivala jugoslavenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu (v. Milutin Čolić: »Istine i konstrukcije života«, *Politika* br. 18843 od 21. III. 1966., str. 10). Zafranovićev prvi profesionalni pokušaj naišao je na slab prihvata i u drugih kritičara, nije bio ni blizu nagradama na prestižnoj smotri, no zanimljivije je da je Čolićeva procjena i nakon toliko godina vrlo uporabljiva za opis znatnog dijela Zafranovićeva opusa, napose filmova koji su uslijedili nakon *Dnevnika 2*. Jer Zafranović se, suprotno Čolićevim preporukama, nije 'popravio', štoviše poetiku prezentiranu u prvom profesionalnom filmu uporno je zastupao i u većini kasnijih ostvarenja.

Alternativni naslov spomenutog filma, *Dnevnik 2*, upućuje na godinu ranije nastali *Dnevnik*, što znači da je ponovno u

središtu mlad čovjek, ovaj put činovnik (Ivo Klarić) i jedan dan u njegovom životu. Za razliku od prvog *Dnevnika*, ovdje se ne radi o izoliranom pojedincu zatvorenom među četiri zida i prepuštenom na milost i nemilost ubitačno bezdogađajnog dana. Prvopostavljeni naslov, *Živjela mladost*, upućuje pak na dinamičan, pa i euforičan događajni slijed, ali naslov je ironijski i cinično kodiran, što znači da gledatelja očekuje prikaz jalovosti i besmislenost aktualne mladosti, a ne njezino radosno vitalističko slavljenje. Film počinje odlično snimljenim prizorima u nekom uredu (kamera Ivica Rajković), u kojima se gledatelj upoznaje s glavnim likom mladog činovnika. Redateljski razrađena prva sekvenca sugerira narativno dobro utemeljen film, međutim Zafranović ovdje prvi put, ali vrlo znakovito, pokazuje da nema pripovijednog strpljenja i koncentracije. U ranijim njegovim filmovima ključni su strukturalni elementi bili atmosfera i stil, odnosno tematsko-prizorne dosjetke; to su dominantno bili filmovi situacija, a ne priče, ugodajno-situacijski a ne uženarativni (fabularni) filmovi. *Živjela mladost/Dnevnik 2* jest pak ostvarenje u kojem naracija igra važnu ulogu, tu se ipak pripovjeda neakva, makar i jednodnevna, priča. A naracija i priča, kao što će daljnji njegovi (narativno-fabularni, da ne bude zabune) filmovi jasno pokazati, velike su Zafranovićeve neprijateljice, točnije rečeno — on im jednostavno nije

dorastao. U *Živjela mladost/Dnevnik 2* tako nakon obećavajućeg početka slijedi skok na nekakvo vjenčanje (kakvo je to i čije vjenčanje i zašto su se noseći likovi filma tu zatekli — to su za Zafranovića nevažne sitnice, pretpostavljam nedostojne njegove 'više' imaginacije) na kojem izbija masovna tučnjava. Potom se skupina mladića i djevojaka nađe na nekom proplanku u blizini mora i tu činovnik s početka sili djevojku s kojom je u društvu (Dunja Adam iz *Koncerta*) na seksualni čin. Ona to ne želi, međutim iznenađeno mu se, bez ikakve vidljive motivacije (osim mačističkog stereotipa po kojima žene ni same ne znaju što žele pa ih, na primjer, nije suviše 'malo potaknuti' na seks) radosno prepušta, a sve prati nježna melankolična glazba. U tom trenutku sve se nekako čini u redu — dvoje mladih ljudi zaneseni iskonskim erotskim porivima čine ono što im je u tom trenutku najdraže. Ali Zafranović te uglavnom pozitivno intonirane prizore iz čistog mira razbija paralelnom montažom, kojom u erotsku scenu ubacuje kadrove grotesknog pijanca (koji se marginalno pojavio ranije u filmu) što tetura gradskim pločnicima. Ugodu tako kombinira s neugodom, erotsku zanesenost snižava 'zanesenim' pijancem.

Tučnjava na vjenčanju i erotika obilježena (grotesknim) unižavanjem ključne su odrednice filma za detektiranje Zafranovićeva senzibiliteta i svjetonazora. U sljedećim filmovima formula seks + nasilje, ili 'sublimnije' rečeno eros + thanatos, postat će Zafranovićev zaštitni znak, uz dodatak (gotovo) obaveznog elementa izobličenosti, ružnoće, destrukcije. Samo po sebi ništa loše, no kod Zafranovića seks, nasilje i izobličenost postat će opsesija, često praćena drastičnom narativno-dramaturškom nekompetentnošću.

U sljedećem ostvarenju za Zagreb film, *Dan i noć/Pjaca* (1967.), Zafranović ponovno poseže za konceptom prikaza 'jednog dana u životu', ali ovaj put ne čovjeka pojedinca, nego prostora — Narodnog trga (Pjace) u Splitu. Nominalno, to je dokumentarni film (rod kojem je Zafranović tad rijetko pribjegavao), no radi se o aranžiranom dokumentarcu. Glavni aranžerski zahvat bio je, dakako, umetanje nasilnih i seksualnih prizora, koji su trebali unijeti živost u inače poprilično dosadna 'dokumentarna' (ne)zbivanja na trgu. Masovna tučnjava i ulično seksualno općenje 's nogu' ono je što se pamti iz *Pjace* i svjedoči (to će pokazati i budući njegovi pokušaji) da Zafranović jednako kao što nema osjećaj za zreliji stupanj naracije, nema ni osjećaj za dokumentarističko oblikovanje. Suočivši se s neobećavajućom stvarnosnom građom, iz koje nije znao — marom i strpljenjem iskusnog ili darovitošću 'rođenog' dokumentarista — izlučiti poticajan ekstrakt, krenuo je najlakšim i njemu najzanimljivijim putem — uporabom senzacija. Uzalud, jer »intenzitet unutarnje energije koju je autor uspio utisnuti na filmsku vrpču« (vlastite Zafranovićeve riječi citirane prema tekstu Ranka Munitića, objavljenog u knjižici *Lordan Zafranović, režiser i scenarist*, izdanoj povodom retrospektive) bio je jako slab.

Najreprezentativniji izdanak ovog razdoblja Zafranovićeva filmovanja svojevrсна je srednjometražna (kolor) trilogija rađena u FAS-ovoj produkciji — *Valcer/Moj prvi ples* (1970.), *Ave Marija/Moje prvo pijanstvo* (1971.) i *Mora* (1972.). U *Valceru*, kroz dvodijelnu priču o mladićima koji pohađaju

plesnu školu u čiju cijenu ulazi i seksualna inicijacija (prvi dio bavi se naučavanjem kod učitelja plesa Jutija /riječ je o stvarnoj osobi čije je pravo ime bilo Srećko Ivančić, a koji je bio legenda, kako se kaže u popratnom opisu filma, za više generacija splitskih mladića koje su prošle 'prvi valcer' u njegovoj plesnoj/, a drugi plesno-erotsko-seksualnim susretom mladića s mladim i postarijim 'damama'), Zafranović demonstira potpunu predanost izobličujućoj groteski. Hladnim distanciranim pogledom prati se skupina raznovrsnih mladića među kojima se neće naći ni jedan iole simpatičan. Uostalom, oni svog autora niti ne zanimaju kao individualne osobe, nego kao više ili manje inferiorne kreatre što se koprcaju u nastojanjima da svladaju plesne korake odnosno uspostave komunikaciju sa ženskim objektima požude, i tako svjedoče o jednoj prirodi egzistencije. Među djevojkama za zabavu naći će se i neke mlade i zgodne, ali pod napadnom šminkom i pod širokutnim objektivima (koloristički jako dobre) kamere (Pege Popovića) Zafranović im neće dati šansu za afirmaciju. Osim toga njega od njih više zanima jedna starija, debela i ružna prostitutka među čijim će se nogama i velikim grudima gologuz zateći jedan od mladića, valjda tri put manji od dotične (svojevrсна anticipacija prizora s apotekaricom iz Fellinijeva *Amarcorda*). Zafranoviću se dakako ne smije zaniijekati pravo da vidi svijet onako kako želi pa s te strane njegov porazni doživljaj (erotske) egzistencije nije sporan, međutim doima se ponešto aranžiranim u svojoj jednodimenzionalnosti i, što je daleko važnije, kreativno poprilično blijedim. Za razliku od velikog mračnjaka i (pretpostavljam) mizantropa Becketta, čija se cjelokupna poetika više ili manje može svesti na morbidnu grotesku, Zafranoviću (čiji opus ipak nije tako morbidno-groteskno monolitan) nedostaje ono što se frazeološki, ali točno naziva umjetničkom snagom, kreativnom sugestivnošću. Uz svu tešku artiljeriju groteske njegov *Valcer* pretežitim je dijelom bezličan uradak, čemu znatno pridonosi spomenuta odsutnost interesa za uspostavu 'pravih likova od krvi i mesa' namjesto koncepcijski zadanih minornih kreatura, a uvjerljivosti filma ne ide u prilog ni infantilan fantastičan motiv stare balerine — koliko se iz kasnijeg narativnog tijeka može shvatiti, poslodavke ženske plesne škole, tj. 'dama' s kojima se mladići trebaju zabaviti — koja se prvi put u filmu 'nadnaravno' pojavljuje uz nekakvu izmaglicu i stavlja na gramofon ploču, što čini se označava poziv na međuspolni ples koji će uskoro uslijediti.

U *Mojem prvom pijanstvu* i *Mori* Zafranović će se izravnije poslužiti iskustvom strukturalističkog filma, pa će u prvom, osim okvirne kompozicije (bez pravog razloga) posegnuti za repetativnim otvaranjem filma (druga sekvenca uglavnom je repriza prve) i lajtmotivom starog šepavog zvonara izobličena kuka (nezaobilazni groteskni prinos, dakako), dok će drugi strukturirati (ovo govorim po sjećanju starom dvanaestak godina, s obzirom da film, kao što je ranije rečeno, nije prikazan u ovoj retrospektivi) tako da stalno, ali u sve kraćem trajanju ponavlja istovrsne sekvence (više manje identična sadržaja), dovodeći naposljetku film do (ubilačkog) klimaksa. U oba ostvarenja tematizira se erotsko-nasilni sklop i oba kulminiraju ubojstvom. No za razliku od ultimativno

konceptualne *More*, čija repetitivnost i morski ambijent ne postižu znatno veće rezultate od sterilnosti i dosade (to je ujedno i jedan od rijetkih Zafranovićevih filmova koji eksplicitno ne posežu za groteskom), *Ave Marija/Moje prvo pijanstvo* u prve dvije trećine svog trajanja gotovo je besprijekoran film. Izvrсна mediteranska ambijentacija (posredovana mjestimično vrlo dojmljivom fotografijom Pege Popovića), dobro postavljanje likova i prije svega pomna narativna i dramaturška elaboriranost gotovo bajkovite priče o lovcu, pastirci, dječaku i njegovoj staroj njegovateljici uvjeravaju da je riječ o filmu potencijala remek-djelu. Ali, Zafranović onda otpušta kočnicu i kreće u furioznu završnicu koja je posve pogrešno zamišljena i izvedena. Smirenu ladanjsku atmosferu lova na ptice odnosno čuvanja ovaca, u koju je dotad implicitno unosio uznemirujuće primjese (kao što je sama činjenica da dični lovac, na tragu naturalističke sekvence lova iz Renoirova *Pravila igre*, lakoćom ubija divlje patke kao glinene golubove /posebno se pamti naturalističan prozor u kojem lovčev pas zubima zgrabi ranjenu nemoćnu patku što je pala u more i pokušala se spasiti plivanjem/), on odjednom, u završnoj trećini, razbija radikalno agresivnim režijskim postupcima, hiperstilizacijskim prikazom iracionalnog ubojstva (lovac je ubijen nakon ugodnog seksualnog općenja s nježnopusom, posve mladom plavokosom pastircicom) koji uključuje ekstremne širokokutnike i divlje kruženje kamerom oko vjerojatnog ubojice (koliko se da razabrati, to je pijani dječak). Umjesto smirenog, konkretnog i preciznog prikaza šokantnog zločina, što bi bilo komplementarno dotadašnjem tijeku filma i, mnogo važnije, znatno efektnije, Zafranović je nezrelo skrenuo u stilski krešendo, hoteti kobno ludilo prikazati jednako ludim, razuzdanim sredstvima, pretpostavljam uz uključivanje same ubojičine (dječje) perspektive. Kažem pretpostavljam, jer gledatelj ni jednog trena ne vidi što se zapravo dogodilo — tko je i kako izvršio ubojstvo. Zafranović je naime iracionalni čin (do kojeg je čini se došlo stoga što se dječak napio lošeg vina, što je vjerojatno još jedan primjer Zafranovićeva cinizma), suprotno Hitchcocku ili Chabrolu, odlučio iracionalno prikazati, konkretno zamijeniti apstraktnim, posegnuvši pritom i za stereotipnom simbolikom (odjednom se u kadru pojavljuje zmija čije simboličke potencijale nije potrebno objašnjavati). Umjesto da fino postavljenu i pažljivo razvijanu naraciju i atmosferu — u sklopu koje ima prostora i, za ono doba i režim, intrigantan detalj zida lovčeve sobe, na kojem su obješene, nasuprot kreveta gdje zaspala leži lovčeva privlačna ogoljena družica, i crkvena slika i fotografija maršala Tita, detalj koji može prizvati Pasolinijev 'kršćanski marksizam' — na isti način odvede do tragičnog vrhunca i onda privede kraju, Zafranović se odlučio na, naizgled, atraktivnije, tobože smjelije, a zapravo lakše rješenje kojim je još jednom izrazio svoju pretencioznost i površnost. Šteta, jer zaista je mogao ostvariti izuzetan film, no i ovakav kakav je, *Ave Marija/Moje prvo pijanstvo* ostaje jedno od najsugestivnijih njegovih ostvarenja, slikopis koji pokazuje i najbolje i najslabije od Zafranovića te u konačnici potvrđuje da je riječ o autoru koji neosporno ima kreativnih potencijala, ali uglavnom u strogo ograničenom rasponu. U iznimno rijetkim slučajevima, kad se sve dobro poklopi, onda je sposoban polučiti i

antologijske doseg. Takav je kratkometražni film kulturnog statusa *Poslije podne /Puška/* (1967.), također snimljen u produkciji FAS-a.

Zafranović se u *Puški* bavi temom karakterističnom za Mediteranca — poslijepodnevnom ljetnom fjakom iliti sijestom, međutim, u skladu s njegovom poetikom, garniranom nasiljem (i erotikom, ali ovaj put ona je marginalna). Središnji prostor zbivanja je unutarnje dvorište jednog stambenog bloka čiji stanari na razne načine ubijaju vrijeme. Neka žena zalijeva cvijeće na svom balkonu, a njezinu stražnjicu promatra sredovječni trbušasti muškarac u potkošulji. Tu je i mlada žena golih grudi koja navlači i razvlači zavjese na prozorima svog stana, potom starica koja dugo i ustrajno hoda stepenicama zgrade, s kata na kat, poput kazaljke sata (što djelomično i ima 'strukturalističku' kronološku funkciju), te drugi stanari, među kojima se posebno izdvaja mlad muškarac (Tomislav Gotovac) što se pojavljuje na balkonu svog stana i odozgora zračnim pištoljem počne gađati nasumce izabrane mete po dvorištu. To je njegov način razbibrige koji ostali prihvaćaju podjednako lakonski kao što ga on lakonski prakticira. Međutim, njegova 'originalna' metoda ubijanja dosade privuče posebnu pažnju jednog, kako će se pokazati, dementnog dječaka zapravo privlačne fizionomije, koji će strijelcu ponuditi 'konkretniji' cilj — bespomoćnu ptičicu neuporabljivih krila. Jednako lakonski kao što je gađao predmete, uz jednako nijemo svjedočenje ostalih stanara, mladi čovjek će zračnim pištoljem pokušati pogoditi živog stvora prepuštena mu na milost i nemilost, uz glasne povike dječaka »ubij ga, ubij ga«. Strijelac nekoliko puta promaši, na što ga dječak počne zadirkivati »žao ti ga je?«, prokazujući samilost prema jadnom stvorenju kao nešto čega bi se trebalo sramiti. Hladnokrvni pištoljaš tad naloži dječaku da vrapca postavi na neakve daske, aktivira rasklopni željezni naslon za rame i preciznim hicem usmrti pticu.

Vrlo dojmljivo i svakako učinkovitije nego u kasnijim igranim i dokumentarnim filmovima na temu zla oličenog u naci-fašističkoj ideologiji i praksi, Zafranović je ovdje obradio prirodu i manifestaciju zagriženog primitivnog (dječak) i hladnog 'intelektualnog' nasilja (strijelac), njihovu moguću komplementarnost, simbiozu, te ravnodušnost okoline odnosno njezinu — strahom i/ili tek komotnošću — prouzročenu nevoljkost da se suprostavi zlu, fascinirajući implicitnom značenjskom prodornošću, autentičnošću uprizorenja (dementni dječak i njegove reakcije doimaju se posve dokumentarnima), ekspresivnom vizualizacijom (crno-bijela fotografija Ivice Rajkovića) i koncentracijom u izvedbi.

Ovo razdoblje svog filmskog djelovanja Zafranović je završio srednjometražnim igranim filmom *Predgrađe /Ibisa/* (1972.), snimljenim za RTV Beograd. Tu priču o trojici sredovječnih muškaraca (Boris Dvornik, Radmilo Curčić, Milan Srdoč) koji se mirnog ljetnog poslijepodneva agresivno upletu u erotičan ljubavno-seksualni odnos dvoje mladih (Boris Bizetić i Pina Zupanović) vidio sam samo jednom, prije mnogo godina (na žalost, film nije prikazan na ovoj retrospektivi), i pamtim je po tematskoj provokativnosti i ekspresivnoj fotografiji Tomislava Pintera (montažer je bio Rajko Grlić), a iz današnje perspektive, govorim naravno po



Muke po Mati (1975)

sjećanju, čini mi se zanimljivom varijacijom standardnih Zafranovićevih preokupacija. Nevinost i ljepota mladalačke erotike ovdje nije urušena 'iznutra', 'demonima' samih ljubavnika, nego izvana, djelovanjem iskompleksiranih lascivnih 'staraca'. U cjelini Zafranovićeva opusa ova primjena klasične opreke stari — mladi, pri čemu stari utjelovljuju negativan, a mladi pozitivan aspekt cjeline življenja, može se doimati čak dirljivom jer rijetko je kad kao ovdje dopustio svojim ljubavnicima erotske trenutke nezaleđene imanentnom otuđenosti samih ljubavnika ili neukaljane redateljskim intervencijama (kao što je u *Dnevniku 2* npr. u seksualni odnos dvoje mladih umontirao kadrove pijanca). Ljubav je na izvanjskom udaru primitivnih, zavidnih i pohotnih 'staraca', i to je u kontekstu Zafranovićeva senzibiliteta, svjetonazora i poetike primjer drastične i nadasve dobrodošle romantike.

Cjelovečernji igrani debi — *Nedjelja*, 1969.

U intervalu od *Puške* do srednjometražne trilogije Zafranović je snimio niz studentskih praških filmova, među njima, s oscarovcem Elmarom Klosom kao mentorom, i koprodukciju FAS-a i AB Barandova, dugometražni igrani privijenac *Nedjelju*. Izvorni naslov filma jest *Nedjelja 2* jer je riječ o razradi ranog Zafranovićeva kratkometražnog filma *Nedjelja* iz 1961., nastalog prema ideji Ranka Kursara o petorici mladića koji besciljno lutaju pustim gradskim ulicama jedne dosadne nedjelje. Rani egzistencijalistički pristup ovdje je nadopunjen jalovom pretencioznošću te groteskom koja je u međuvremenu, kako je pokazano, postala nezaobilazan začim Zafranovićeva autorskog svijeta. Film je podijeljen u niz, znakovito podnaslovljenih, segmenata: *More*, *Kamen*, *Trajanje...* koji bi trebali sugerirati kako se autor bavi 'vječnim',

'metafizičkim' temama, a raznovrsne događaje iz svakog segmenta povezuje vrijeme (jedan dan od jutra do večeri) i mjesto zbivanja (Split), te temeljni likovi — skupina besciljnih, buntovnih i, što se dan bliži kraju, sve obijesnijih mladića, među kojima najistaknutijeg glumi budući ugledni filmaš Goran Marković.

Slično kao u godinu dana kasnije nastalom srednjometražnom *Valceru* (s tim da je to u *Nedjelji* očiglednije jer riječ je o cjelovečernjem igranom filmu koji traži razrađenije narativne elemente), među glavnim problemima filma (čiji je scenarist bio Živko Jeličić) jest slaba individualna profiliranost likova unutar dominantno skupnog lika dezorijentiranih i blaziranih mladića, njihova nezanimljivost, te osjećaj ravnodušnosti koji gledatelj mora dobiti prema takvim ispraznim 'koncept-likovima' s 'globalnom porukom'. Također je slaba sugestivnost većine epizoda od kojih se sastoji narativni sloj filma. One su zamišljene kao izrazito živopisne, ali se u konkretnoj realizaciji takve ne pokazuju (dakaiko i zbog slabih nosećih likova), te to filmu nimalo ne ide u prilog. Jaki proplamsaji narativno-dramaturške niskosmislenosti (mada u manjoj mjeri nego što će to biti slučaj u nekim budućim Zafranovićevim filmovima) nužna su pak posljedica koncepcije u kojoj su atraktivno uprizorene izolirane situacije, simbolički naglasci i spomenuta globalna poruka pretpostavljeni narativno-karakterno razradi.

Otvaranje filma, s lijepo snimljenim erotskim prizorima ogoljenih prepletenih tijela Gorana Markovića i Nade Abrus (direktor fotografije bio je Pega Popović) kojima se šokantno, u već standardnoj Zafranovićevoj maniri, kontrapunkтира neki sredovječni ridikul što zagriža u hobotnicu čiji tragovi krvi onda padnu na ljubavnička tijela, nedvojbeno je samo po sebi vrlo sugestivno i atraktivno, no daljnji slijed događaja s tom početnom situacijom ima vrlo malo veze. Odnos mladića i djevojke odlazi bez ikakvog objašnjenja u smjeru različitom od sugeriranog (sugerirao se nježan ljubavni odnos pomaknute hipersenzibilne djevojke i staložena brižnog mladića, no onda slijedi nagli prijelaz nakon kojeg se mladić otkriva kao nesimpatičan 'frajer' koji smatra da ga djevojka samo gnjavi) i posve se marginalizira, da bi u središte došla skupina (nezanimljivih) mladića i njihovo 'pikarsko' lutanje gradom, putovanje od jedne do druge (uglavnom dosadne) kompozicijske narativne točke (epizode); no u finalu filma djevojka, koji se tijekom filma pojavljivala izrazito sporadično i, kako se čini, bez nekog iole osjetnijeg utjecaja na mladićeve osjećaje, ponovno dobiva na značenju te ju buntovni mladići na rukama odnose u more (kao svoju muzu ili nešto drugo — teško je reći kad su u pitanju ovakvi apstraktni simbolički zahvati temeljeni na Zafranovićevoj maksimalno subjektivnoj, samo njemu i valjda krugu odabranih razumljivoj logici). Tamo zajedno s njom uranjaju i izranjaju u smiraj dana.

Osim snažnog otvaranja, *Nedjelja* ima i zanimljivu epizodu u čijem je središtu lik oženjenog muškarca kojeg igra Relja Bašić, a kojem mladići — junaci filma, pomažu unijeti namještaj u stan u koji se valjda uselio sa svojom simpatičnom trudnom ženom. Kažem valjda, jer se unutar te epizodne situacije likovi i njihovi međusobni odnosi, tipično zafranovi-

čevski, nimalo ne objašnjavaju. Koliko se daje zaključiti iz onog što je predloženo *in media res* — a to je kod Zafranovića uvijek vrlo malo — upravo će toliko gledatelj biti upućen u zbivanja. Njemu je jasno da mladiće treba baciti iz jedne u drugu situaciju, a uspostava temeljnih logičkih veza između dviju situacija, te onih unutar same situacije, za njega je uglavnom posve nevažna (ponavljam, nije ovdje riječ se tu o funkcionalnoj modernističkoj eliptičnoj naraciji, nego naprosto o temeljnoj pripovjednoj nekompetentnosti koja modernističku narativnu nesputanost koristi tek kao /jalov/ ali bi za drastično skućene pripovjedne kapacitete). I pored toga što nije jasno u kakvom su odnosu mladići s Reljom Bašićem, napose u kakvom je odnosu Marković s njim (je li mu mlađi brat, prijatelj, ortak, što li?), te što nije jasno zašto Marković inzistira na bijelom stolnjaku na Bašićevu stolu, niti zašto izbija tučnjava između Bašića i jednog od mladića (odgovor je vjerojatno u nekim dubljim metafizičkim sferama), svejedno ta epizoda funkcionira bolje od drugih — vjerojatno zato što Relja Bašić, i pogotovo njegova žena, za razliku od većine ostalih likova u filmu mogu ostaviti simpatičan dojam, te zato što je zanimljivo vidjeti kako će Bašić uz Markovićevu pomoć uspjati srediti odlazak ljubavnici (pod izlikom da ide kupiti vino) i obaviti s njom brz seksualni snošaj; naposljetku, Bašić je stvarno dobar glumac i, za razliku od Antuna Nalisa u jednoj od prvih epizoda filma, dobio je dovoljan prostor da svoje umijeće uvjerljivo demonstrira.

Film pri svom kraju ima i provokativan politički detalj, kad lik Gorana Markovića snažno ugrize za uho milicajca koji je došao napraviti red u gradskom autobusu što su ga mladići prisvojili. Je li taj čin preuzetno protumačiti kao izraz protesta protiv snaga (socijalističkog) reda i poretka ne znam, iz jednostavnog razloga što je tijekom cijelog filma bilo nemoguće shvatiti kakav autor ima odnos prema svojim likovima. Gledajući iz cjeline njegova opusa, teško da može biti pozitivan: Zafranović nerijetko zauzima ciničan i preziran stav prema likovima svojih filmova pa vjerojatno nije pretjerano zaključiti da dijelom ima i mizantropsku orijentaciju. Mladići iz *Nedjelje* idu u red onih neprivlačnih kreatura njegovih filmova, čije ovakvo ili onakvo (jalovo) djelovanje promatra s hladne autorske distance, pa bi u tom kontekstu i protumilijski čin i cijela ta mladalačka pobuna bili tek još jedna emanacija egzistencijalnog koprcanja, posljedica slijepe sile besmislene egzistencije (žpoetična' završna sekvenca možda ipak nudi neku pozitivniju perspektivu, no na krajnju nesigurnost njezina tumačenja već je ranije upozoreno). Kako je ta sila evidentno univerzalna, moglo bi to značiti da na nju nije imuno ni 'visokosmisleno' socijalističko društvo i u tome bi bila politička provokativnost *Nedjelje*. Bilo kako bilo, ona ne bi bila iznimna u vrijeme kad su u jugoslavenskoj, napose srpskoj kinematografiji, zabilježeni vrlo izravni provokativni (i subverzivni) iskazi u pogledu pojedinca, društva i politike.

Kulturni dokumentarci i politički iskorak kao polaganje temelja vlastite društvene relevantnosti, 1972.-1975.

Poraz masovnog pokreta i njegovih komunističkih promotora u Hrvatskoj prosinca 1971., omogućio je brzu afirmaciju

novih partijskih kadrova koji su čvrsto slijedili Titovu liniju. U okrilju stare pravovjerne garde Centralnog komiteta, na čije je čelo postavljena Milka Planinc, niknulo je ambiciozno sjeme podmlatka predvođeno Stipom Šuvarom i Ivicom Račanom. Među mladim nadama angažirao se i Lordan Zafranović, kojem je čini se dojadio desetogodišnji boravak na filmskim i općekulturnim hrvatskim i jugoslavenskim marginama. Zafranović je doduše do 1971. stekao status majstora amaterskog filma, njegovi su amaterski, a u manjoj mjeri i profesionalni kratkometražni i srednjometražni filmovi nagrađivani u inozemstvu, *Poslijepodne /Puška/* i *Predgrađe /Ibisa/* čak u Oberhausenu, niz godina bez premca najuglednijem festivalu kratkog i srednjometražnog filma, međutim na jugoslavenskoj kinematografskoj sceni Zafranović je bio marginalac. Objektivni bi promatrač rekao — ništa strašno s obzirom na njegovu dob (1971. napunio je 27 godina, što je u ono vrijeme bila službena granica između 'omladinca' i 'odrasle' osobe), no samom Zafranoviću, jamačno uvjerenom u vlastiti umjetnički genij, vjerojatno nije bilo svejedno što je propustio uključiti se u maticu jugoslavenskog filma u njegovim najplodnijim godinama, onima između 1965. i 1971. Još važnije, nije se činilo da mu kratkometražni i srednjometražni igrani filmovi kojima se do tad bio posvetio nude veliku perspektivu. Nesumnjivo, bio je zapažen autor, ali ne osobito prestižan, još manje omiljen. Na uglednom Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, koji je bio i svojevrsna izlučna smotra potencijalnih potentnih cjelovečernih autora (tu su znatnu afirmaciju ostvarili npr. Babaja, Makavejev i Puriša Đorđević), njegova su ostvarenja prilikom dodjelivanja nagrada ignorirana sve do 1971. kad je s još petoricom režisera podijelio prvu nagradu za režiju (za *Ave Mariju* i *Valcer*). Osim toga, unutar kratkometražne (i srednjometražne) proizvodnje cijenjeniji su bili dokumentarni i crtani filmovi od igranih, koje se ipak (uglavnom) smatralo tek vježbom za 'pravi', dugometražni igrani film, a gotovo cjelokupan Zafranovićev opus do 1972. sastojao se od igranih (igrano-eksperimentalnih) radova. I tako se u izmjenjenim, postmaspovkovskim političkim okolnostima kojima se aktivno priklonio, osokoljen i spomenutim priznanjem koje mu je napokon uručeno na beogradskom festivalu, odlučio na društveno prestižniju filmsku djelatnost kao što je snimanje kulturnih i povijesno-političkih dokumentaraca.

O promijenjenoj društveno-kulturnoj Zafranovićevoj poziciji dovoljno govori da je bio uključen u projekt 'od najvećeg društvenog značaja', ciklus filmova *Umjetnost na tlu Jugoslavije*, snimljen povodom znamenite istoimene izložbe postavljene u Parizu. U produkciji zagrebačkog Adria filma, za koji je u ovom razdoblju snimio gotovo sve svoje uratke, i uz snimateljsku suradnju Tomislava Pintera, nastala je *Antika* (1972.; druga nagrada za režiju u Beogradu, *ex equo* s još četvoricom režisera, među kojima i Živkom Nikolićem te Goranom Paskaljevićem), na žalost neprikazana na retrospektivi, pa se samo može citirati mini opis iz ranije spomenute knjižice *Lordan Zafranović, režiser i scenarista*: »Autor uz snimane antičke eksponate unosi vlastiti svijet i misli o propasti civilizacija na njihovom vrhuncu«. Može se pretpostaviti, poznavajući prijašnje i buduće Zafranovićeve radove, da

je riječ o nestandardnom spoju 'objektivno' dokumentarnog i subjektivno-asocijativnog filma.

Poslije *Antike* uslijedio je i prvi povijesno-politički film Zafranovićeve opusa, kratkometražni dokumentarac ZAVNOH (1973.), snimljen (kamerom Tomislava Pintera) u povodu tridesetogodišnjice te institucije, što ponovno svjedoči o njegovim naraslim društvenim pozicijama. Zafranović za ono doba standardnoj temi osnivanja Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske pristupa dakako nestandardno i samouvjerenom 'rasnog umjetnika' sklupa asocijativnu cjelinu dominantno sastavljenu od arhivskih fotografija (okvir filma čine 'pokretne slike', dok je jezgra splet statičnih fotografija, dakle pretežno je riječ o tzv. fotofilmu) koje povezuje samo njemu razumljivom logikom. Iz ovog kaotičnog niskosmislenog ostvarenja posebno se pamti svojevrsni lajtmotiv lica zgodne djevojčice koje se javlja u okviru filma, a onda se po neuhvatljivoj logici s vremena na vrijeme pojavi u jezgrenim dijelovima, vjerojatno noseći neki simboličan naboj, jasan vjerojatno samo Zafranoviću. Možda je to afirmacija nevinosti, mladosti, ljepote, čistote, vitalnosti kao nečeg imanentnog/komplementarnog 'našoj borbi', ali čini se da je ponajprije riječ o tome da Zafranoviću sama tema ZAVNOH-a zapravo i nije bila osobito poticajna pa je kroz lik zgodne djevojčice našao način da u film, pod firmom visokog artizma, ubaci erotski motiv (a zgodno lice djevojčice ranopubertetskog uzrasta svakako ima i erotske potencijale), kako bi mu osobno, kao neospornom erotofilu, čitava stvar bila zanimljivija.

Iste godine kad i ZAVNOH, Zafranović je iskoristio novostečene pozicije i ad hoc realizirao svoj drugi dugometražni film, *Kroniku jednog zločina*. Kao što je prije napomenuto, riječ je o kompilaciji tri ranije snimljena i promovirana srednjometražna ostvarenja, *Valcera*, *Ave Marije* i *More*, koja je naišla na znatno uvažavanje kritičara na Pulskom festivalu i naposljetku dobila i nagradu kritike. Bilo bi pretjerano i nekorektno zaključiti da Zafranović tu nagradu duguje svojim dobrim pozicijama u Centralnom komitetu SKH, napokon film je nagrađen i na uglednom festivalu u Chicagu, međutim i pored činjenice da je *Kronika jednog zločina* svojom izrazitom osebnjuošću, bez obzira na čisto kvalitativne dosege, morala odskočiti u konkurenciji filmova kao što su partizanski akciji *Sutjeska* i *Bombaši*, društveno-kritička drama *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* ili društveno-kritička melodrama *Živjeti od ljubavi*, ostaje neosporno da se recepcija Lordana Zafranovića promijenila ne samo zbog povećane senzibiliziranosti za njegove filmove i uvažavanja ustrajnosti i dosljednosti njegove specifične poetike, nego i zbog njegove nimalo beznačajne političke pozicije, koja će u predstojećim godinama postajati sve utjecajnija.

Ovo su razdoblje Zafranovićeve filmovanja obilježila još dva dokumentarno-eksperimentalna ostvarenja, *Rad zida grad* (1974.) i *San /De natura sonoris/* (1975.). Radeni su također u subjektivističkoj asocijativnoj maniri, a glavno im je obilježje potpuna proizvoljnost u povezivanju različitih motiva. *Rad zida grad* (dobitnik prve nagrade za režiju na Beogradskom festivalu, *ex equo* s još šestoricom režisera, među njima i Krstom Škanatom, Batom Čengićem i Živkom Nikoli-

ćem) zamišljen je kao poetski prikaz Splita, što u Zafranovićevoj izvedbi znači nesmisleno skakanje s brodogradilišnih prizora na scene iz ljevaonice, s ljudi koji sjede za stolovima buffeta na crkvu i časne sestre, i tako dalje. Na isti je način rađen i *San*, koji barem u naslovu ima alibi za drastično pomaknutu asocijativnu logiku, no niti to ne pomaže da se iz tvorbenog nesmisla izdigne do sugestivnosti. Okvir filma čine dva psa koji lutaju splitskim lokacijama, a jezgru niz, na papiru živopisnih, likova (stari violinist, stara ridikulica koja se oblači pred kamerom, prostitutka koja priča o svojoj svakidašnjici i planovima, a koju Zafranović znakovito montira s časnim sestrama posuđenima iz prethodnog filma, od kojih jedna ima sasvim ljupko lice) situiranih u predjelu Dioklecijanove palače.

Zafranovićeve želja da tradicionalno 'uglednoj' građi i žanru (Split, Dioklecijanova palača, kulturni dokumentarac, tzv. narodnooslobodilačka borba, povijesno-politički dokumentarac) pristupi iz neuobičajene vizure načelno je pozitivna, međutim njegova izvedba takva pristupa doista je inferiorna. Izgubljen u pretencioznoj nezrelosti samo sebi jasnih asocijacija, ostvario je u ovom razdoblju niz nadriumjetničkih djela, reprezentativnih primjeraka tzv. umjetničarenja.

Cjelovečernji igranofilmski kinoopus, 1975.-1995.

Nakon studentskog debija s *Nedjeljom* i kompilacijskog ostvarenja *Kronika jednog zločina*, Zafranović je 1975. realizirao, u produkciji Jadran filma, prvi 'pravi' dugometražni igrani film *Muke po Mati*. Bio je to uvod u kontinuirani dugometražni igrani opus, jedan od najosebujnijih i najkontroverznijih u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji, znatnim dijelom oslonjen na iskustva i tradiciju Fellinija, Viscontija, Pasolinija, Bertoluccija, od jednih bespogovorno hvale, od drugih otpisivan kao bezvrijedan. Može se podijeliti na dvije skupine filmova: egzistencijalno-metafizičko-erotske i povijesno-političke. Prvu skupinu (*Muke po Mati*, *Ujed anđela*, *Haloo — praznik kurvi*, *Lacrimosa /Osveta je moja/*, a uz određene odmake mogu joj se pridružiti i ranije nastali *Nedjelja* i *Kronika jednog zločina*) čine filmovi koji kombiniraju egzistencijalističke, meditativne, metafizičko-eshatološke elemente i poetiku mekanih pornića, a drugu (*Okupacija u 26 slika*, *Pad Italije*, *Večernja zvona*) ostvarenja što tematiziraju razdoblje Drugoga svjetskog rata i koji od elementa prethodne skupine ponajviše baštine erotske motive, no njima dominira 'praktična' politička problematika. Dakako, opća Zafranovićeve poetika estetiziranog seksa, nasilja i groteske proteže se na filmove obje skupine.

Egzistencijalno-metafizičko-erotski filmovi

***Muke po Mati* (1975.)**

Priča filma (koja obilježava početak scenariističke suradnje Zafranovića i Mirka Kovača) prati pokušaj boksačke afirmacije splitskog brodogradilišnog radnika Mate (Boris Cavazza), čija obitelj — žena Mare (Božidarka Frajt potpisana kao Božena Frajt Gregurić), mlađi brat Luka (Žarko Radić) i stara majka, živi na rodnom ognjištu u oskudnom dalmatinskom zaleđu. Radnja filma protječe u supostavljanju i su-

protstavljajući dvojice braće, možda po uzoru na Kaina i Abela, pri čemu je Mate, po svemu sudeći, zamišljen kao dobar, a Luka kao loš brat. Kažem »po svemu sudeći«, jer u narativno-dramaturško-karakterizacijskoj konfuziji filma nije lako pohvatati odgovore na temeljna pitanja — tko, što, kako, zašto.

Već u tretmanu dvojice braće postoji znatan nerazmjer. Suprotno onom što bi sugerirao naslov, većim dijelom filma dominira Zafranoviću očito zanimljiviji i bliži, erosom izrazito obilježen lik Luke i njegov odnos s vitkom plavokosom erotičnom gradskom djevojkom Orom (Alicia Jachiewicz), dok je Matin odnos s konzervativnom, u marame i opanke sputanom Mare pak potpuno marginaliziran. Mate je čini se zamišljen kao dobičina kojeg će u samopromocijske svrhe iskoristiti brodogradilišni rukovodilac i predsjednik brodogradilišnog boksačkog kluba (Mirko Boman) te pokvareni boksački trener sa zlatnim zubom (nekadašnji profesionalni europski prvak Ivan Prebeg), no Zafranovićeva redateljska koncepcija takvo utemeljenje lika izrazito relativizira i čini sasvim neuvjerljivim. Režija je naime izrazito hladna i distancirana spram radnje i likova, a komplementaran joj je i tretman samog lika Mate. On je plošan karakter, reklo bi se (nedokučivog) instinktivnog djelovanja, gotovo ultimativno ispražnjen od emocionalnih i racionalnih svojstava, a kad se ona mjestimično jave tijekom filma — doimaju se posve proizvoljnim. Tako će na početku, u otvarajućem prizoru filma, biti njezan prema majci koja ga je došla posjetiti na posao, no ta sugestija topla i plemenita lika vrlo brzo, kao nožem odrezana, isčezava. Mate postaje hladan boksač čija nutrina ostaje ne samo nepoznata, nego se stječe jak dojam da je on ni nema. Nezadovoljan konzervativnom suprugom koja poznaje samo misionarski seksualni položaj, Mate se pokušava približiti mladoj čistačici Ori, prije nego se ona upoznala i spetljala s Lukom, ali ga ona doživljava samo kao pouzdanog prijatelja pred kojim se može gola tuširati i (iz čistog mira) pripovijedati kako je jedini muškarac koji ju je seksualno uzbuđivao, još od malih nogu, bio njezin otac, ali kojem se nipošto ne bi podala, ne zbog fiksacije na oca, nego zato što je Mate, ponovo se sugerira, dobičina, a dobičine su, bez obzira na značaj same svoje fizičke privlačnosti (a Mate nije neprivlačan, štoviše ima značajke 'nježnog machoa'), iz nekog standardnog očišta aseksualne ili niskoseksualne. Dakle ovom prilikom se posredno, Orinim odnosom prema Mati, ispražnjenom naslovnom junaku ponovo daje, točnije sugerira, neki sadržaj. Međutim, koju sekvencu dalje, taj isti Mate će se prilikom traženja smještaja Luki u stanu Ore i njezine sredovječne, još privlačne maćehe Rahele (Hermina Pipinić) ponijeti posve bešćutno, štoviše i nasilno kad između pomajke i pokćerke izbije incident koji se proširi na braću.

Nešto poslije, navodno dobri Mate past će u svojevršno ekstatično stanje, vjerojatno prouzrokovano mješavinom ljubomore, patrijarhalnosti i 'metafizičkog' dodira, te će s neobjašnjivom namjerom i svrhom početi potezati brodske koptoce u kojima zapleteni leže nagi Luka i Ora. Pa ipak, usprkos svoj nedokučivosti hladnog, slabo komunikativnog, nedostupnog Mate, kod kojeg se uistinu ponekad može naslutiti neka toplina, ali mnogo češći je dojam mentalne i

emocionalne tuposti, njegov, sugerira se, homoseksualno usmjeren 'menadžer' (Boman), u jednoj od najznačajnijih scena u filmu, (iz čistog mira) ispovjeda se pokvarenom, ciničnom treneru i kaže da voli Matu kao sina, da je on njemu ono nešto čisto u ovom prljavom životu, što su drugima njihove djevojke i žene. Na temelju čega je taj, kako se u toj sceni iznenada pokaže, osjećajan bolesni muškarac donio takav zaključak o Mati, apsolutno je nejasno. Mate ne samo da je dominantno hladan i tup, on ne pokazuje ni osjećaj za pravdu kad mu suci, očitim zakulisnim dogovorom, dodijele pobjedu u meču u kojem ga je protivnik izmlatio na mrtvo ime.

No, vrhunac proizvoljnosti kad je u pitanju naslovni lik jest završna sekvenca filma. Pošto ga pokvareni trener uz pomoć nekolicine nasilnika brutalno pretuče (usput rečeno, to je scena koja po naturalističnosti ne zaostaje mnogo za prizorom autobusnog pokolja iz *Okupacije u 26 slika*, samo što je ovdje riječ o daleko standardnijem pa za širi recepcijski krug onda i prihvatljivijem obliku nasilja), Mate se krvav dovuče kući gdje ga starica majka i smjerna žena polože na drvenu klupu. Mate leži raširenih ruku kao da je raspet, s Kristovim ranama (na rukama, nogama i ispod srca), i jasno je da je prizor zamišljen kao parabola na Spasiteljevo stradanje. Ta je usporedba, međutim, posve nepripremljena, dolazi niotкуда, s ultimativnom proizvoljnošću, a smisao joj je potpuno nejasan. Možda je to bio pokušaj Zafranovićeva viđenja suvremenog Krista (Mate ne umire, nego se štoviše, pošto mu Mare pokaže njihovo maleno djetetce, razvedri i kao na početku filma toplo nasmije i kaže majci »sve ćemo mi nadživiti«, što se sve zajedno može tumačiti kao rađanje novog života — i vječnog u njegovoj cikličkoj postojanosti, tj. kao drugačije, no u osnovi jednako svijetlo viđenje uskrsnuća, prepuno nade). A možda je bila riječ o ironijskom pomaku spram kršćanske paradigme, možda i o parodiji — međutim, o čemu god bila riječ promašeno je, jer je lišeno smislenog konteksta. Bolji tretman od Mate nemaju ni druga dva glavna lika filma, Luka i Ora. Slabo su profilirani, s natruhama motiva koji bi njihovu profilaciju mogli odvesti u različitim smjerovima, a ne odvedu ih nigdje nego ostavljaju u nemoćnom karakterizacijskom koprcanju. Ispražan lik Luke barem je dosljedan i zaokružen: u početku želi seksualno općiti s Mare (ona ga smjerno odbije), potom odlazi u grad gdje nalazi srodnu dušu u Ori te s njom sve vrijeme provodi u krevetu baveći se seksualnim aktivnostima, a kad mu se ukaže seksualna prilika s Rahelom, ni nju ne propušta. On je od početka do kraja buntovnik i ikonoklast čiji je glavni vodič želja za seksom — pa će zbog njega posegnuti i za bratovom ženom i za pomajkom voljene ljubavnice. San mu je, na majčino zgražanje, napustiti rodnu grudu i otići u Njemačku, a njegovo buntovništvo opravdanu kulminaciju dostiže u odgurivanju stare majke (koja je teatralno pala na zemlju i zavalila prema, čini se, ne odveć zainteresiranom Mati) nakon što je njegovu ljubljenu Oru nazvala kurvom. Ora se pak u filmu pojavljuje kao peračica podova koja kao grom iz vedra neba, onako usput, dok se tušira, ispovjeda Mati svoju incestuoznu seksualnu intimu (kasnije će se pokazati da objektivno nije bio u pitanju incest jer Rahela i njezin muž nisu Ori ni pravi roditelji), poslije će se upoznati i smjesta — seksu-



Okupacija u 26 slika (1977)

alno, emotivno i duhovno — postići najveći stupanj bliskosti s Lukom, u kojem će naći utjehu i zamjenu za umrlog oca (tj. poočima), da bi se ta utjeha seksualnih radosti s Lukom pokazala autodestruktivnom pa dvoje ljubavnika, ponovo bez razrađenije i uvjerljivije prethodne pripreme, iznenada počine (britvom pod plaktama) krvavo samoubojstvo.

Sve naprijed izneseno svjedoči o Zafranovićevoj strategiji tvorbe filma. *Muke po Mati* drastičan su primjer narativno-dramaturško-karakterizacijskog nemara, u kojem se likovi i postupci mijenjaju i o njima izvlače zaključci onako kako se autoru u danom trenutku sviđi. Značenjska proizvoljnost djela posljedica je pristupa filmu kao nasumičnom nizanju 'snažnih' prizora, dijelom po logici mekanog porniča. Zafranović se zapravo poslužio svojevrstnom montažom atrakcija, trudeći se kreirati što više što začudnijih, šokantnijih, atraktivnijih uprizorenja. Kakve su pritom spone među njima, slijeđe li neku elementarnu značenjsku logiku, nije važno.

Zafranoviću se doista ne može osporiti određen broj izolirano vrlo uspješnih sekvenci, njegov talent za kreiranje tzv. snažnih prizora ovdje (kao ni često puta kasnije) nije sporan

(spomenuti prizori Matina povlačenja užadi u kojoj su goli zapleteni Luka i Ora sam je po sebi poprilično fascinant), premda je ponekad opterećen transparentnom simbolikom (npr. naturalistička sekvenca sprovoda /dok grobari polažu Lukin lijes u svježe iskopani grob, noseću Mare počnu hvatati trudovi, padne za blatnu zemlju i počne ju gutati/), a uvijek je opterećen programatskom pomaknutošću (pored spomenute sekvence s potezanjem užadi ističe se ona u kojoj cijela Matina obitelj, zajedno s Orom, dolazi u samostansko dvorište gdje svira crkvena glazba, potom slijedi rez na Martin boksački meč uz zvuke iste glazbe i shvaćamo da je ring postavljen takoreći podno samostanskih prozora odakle proviruju časne sestre, u to vrijeme čini se Zafranoviću nezaobilazne kao motiv; naime iste i prethodne godine snimio je i eksperimentalne dokumentarce, prije spominjane *Rad zida grad* i *San*, u kojima se znakovito pojavljuju).

Muke po Mati jest film koji ima određenu neupitnu redateljsku energiju i vizualnu izražajnost (direktor fotografije bio je Karpo Godina koji će snimiti i *Okupaciju u 26 slika* te *Ujed anđela*), niz izolirano atraktivnih prizora (među kojima se

ističu i oni erotske provenijencije, a što se erotike tiče Zafranović je ovdje nabacio natruhe niza intrigantnih motiva, od incesta preko emancipacijske sugestije felacija, kojeg Ora čini Luki, do seksualne autodestruktivnosti i erotičnog krvavog samoubojstva), međutim, radikalno niska narativna (dramaturška, karakterizacijsko-psihološka) razina i semantička proizvoljnost čak i sklonog gledatelja, kakav je autor ovih redaka, mogu znatno iziritirati. Nije uostalom naodmet *Muke po Mati* usporediti s *Pričom o grijehu* Waleriana Borowczyka, filmom snimljenim iste godine (zanimljivo je da su obojica erotofili). Borowczykovo ostvarenje može se opisati kao rijetko viđen narativni eksperiment (čak i ako je to djelomično posljedica naknadnog kraćenja kako bi se od dvodijelne dobila jednodijelna verzija za komercijalnu uporabu): od početka do kraja on sustavno provodi začudne pripovijedne elipse koje glavni lik 'posrnule' djevojke/mlade žene iz vedra neba bacaju u najrazličitije, prethodno slabo ili nikako pripremljene situacije. Međutim kod Borowczyka takva strategija ipak funkcionira, ne samo zato što je evidentno da se radi o svjesnom postupku, a ne posljedici drastične narativne nekompetentnosti, nego i stoga što se kroz kaos (erotsko-nasilno-egzistencijalnih pa i metafizičkih) zbivanja formira uvjerljiv i dojmiv psihički portret nesretne, nekonvencionalno tragične (i vrlo privlačne) junakinje, pri čemu inicijalna ljubavna priča, od koje je sve krenulo i koja se tijekom filma gubi i ponovo izranja kao rijeka ponornica, na kraju dobiva rijetko dirljivu, tužnu završnicu. Za razliku od Borowczyka koji voli svoju junakinju bez obzira na sve njezine mračne strane, a voli ju jer ju romantičarski iskupljuje ljubav za voljenog čovjeka (koji je čisti pozitivac), Zafranović ne samo da ne voli svoje likove (osim donekle Ore), nego ih prikazuje s potpunom ravnodušnošću ili čak s ciničnim naslađivanjem njihovom jadnom egzistencijom. Dakako, o nekakvom uvjerljivom i dojmivom profiliranju (središnjih) likova nema ni riječi.

***Ujed anđela* (1983./84.)**

Da je u *Mukama po Mati* Zafranoviću najdraži lik bila Ora svjedoči i osam godina kasnije nastali *Ujed anđela*, autorov povratak intimnijim temama nakon *Okupacije u 26 slika* i *Pada Italije*, snimljen u produkciji Marjan filma i u scenarijskičkoj suradnji s čestim suradnikom magazina *Erotika* i budućim Zafranovićevim političkim antipodom Tomislavom Sabljakom. Središnji lik tog ostvarenja sa samo petoro lica, čija je radnja smještena u radijusu svjetionika na izoliranom otoku Svecu, jest erotski-seksualno strastvena a neispunjena i nezadovoljena žena (glumi je možda najveći simbol ženske erotske emancipacije tadašnje Jugoslavije, Katalin Ladik, koja je na žalost u vrijeme snimanja filma već bila prešla svoj estetsko-erotski zenit), koja će u završnom monologu, nakon dugog jahanja na falusu tajanstvenog, doslovno bezličnog (lice mu se ne vidi u gotovo nijednom trenutku filma) jedriličara, silovatelja i ubojice (Boris Blažeković), otkriti razloge svoje psihičko-egzistencijalne i erotske izmještenosti u incestuoznoj želji za ocem (ovaj je put to pravi, biološki otac), jedinim muškarcem koji ju je erotski uzbuđivao (dok

s mužem /Boris Kralj/ nikad nije imala pravu komunikaciju), te potresenosti zbog smrti sina (ono malo razumijevanja što je postojalo između nje i njezina muža tad se raspalo, a on je pokušao naći izlaz za njih dvoje u odlasku na otok na kojem će se moći izolirati od vanjskog svijeta), a rješenje svoje egzistencijalne boli autodestruktivno i 'metafizički' potražiti će i naći u usmrćivanju od strane neznanca koji će je, na sličan način kao u Oshiminom *Carstvu čula*, istovremeno dovesti do seksualnog vrhunca i smrti, ekstatično spojivši eros i thánatos.

Do te završne sekvence koja daje objašnjenje prethodnom ponašanju junakinje (što uključuje nagle, histerične promjene raspoloženja uz ipak dominantno hladan odnos prema mužu, strastveno-grčevito, polu-samozadovoljavajuće diranje vlastitog tijela i uopće izrazito histeričnu te psihotičnu osobnost), gledatelj je, kao i obično kod Zafranovića, bio prepušten narativno poprilično apstraktnoj strukturi u kojoj je suviše tražiti neke konkretnije oslonce. Kako je, međutim, *Ujed anđela* znatno više situacijski nego fabularni film (potonjem je vjerojatno veći prinos trebala pružiti trilerska linija s tajanstvenim silovateljem-ubojicom, no ona je ostala reducirana i možda još apstraktnija nego dominantni /ne/žanrovski temelj art-drame), odnosno riječ je o tzv. filmu atmosfere, dobro (ali ne i iznimno) oblikovan stilsko-ugodajni sloj (s mnoštvom tzv. estetiziranih prizora prostranog mora, neba, zalazaka sunca...), sve to omogućava funkcioniranje cjeline. S obzirom, dakle, na tzv. poetičnu prirodu filma, koja trpi relativno visok stupanj motivacijske i ine kaotičnosti iz 'konkretno' narativno-dramaturške sfere, te dopušta 'fluidan' psihološki pristup, završno je objašnjenje u krajnjoj liniji suviše, u neku ruku konformistično. Za razliku od *Muka po Mati*, filma koji je zahtijevao izrazitiju narativnu i psihološku 'uzemljenost', *Ujed anđela* u startu je znatno labavija i apstraktnija struktura čiji značenjski sloj nije nužno zahtijevao podrobniju razradu i konačna objašnjenja, te se stoga njezin isповјedni završetak može doimati i kao podilaženje gledateljima, u smislu pružanja nekakva oslonca u razumijevanju dotadašnjeg kaosa filma.

U *Ujedu anđela* svoju, ako se ne varam, posljednju filmsku ulogu, u 24. godini života, zabilježila je danas glumački nestala i gotovo zaboravljena Marina Nemet. Ta privlačna, u našim konzervativnim uvjetima erotski vrlo hrabra žitokosna plavuša odglumila je 'opsjednutu' retardiranu otočku djevojku koja se može shvatiti kao utjeloviteljica onog iskonskog, prirodnog, te u skladu s tim kao 'izvorna' varijanta istog 'metafizičko-erotskog' dubinskog nemira kojeg u kultiviranijoj verziji utjelovljuje lik Katalin Ladik. Ona je k tome i nositeljica grotesknih elemenata filma. O njoj skrbi stari barba (Charles Milot u maloj ali sugestivnoj roli). Njezinu komentaru »ujel me je anđel« (*ad lib*) na prvi i jedini kunilingus hrvatske ('službene') kinematografije (nakon, za naše prilike, dobro sugeriranog felacija u *Mukama po Mati*, Zafranović je bio još izravniji po pitanju kunilingusa kojeg tajanstveni jadriličar-silovatelj-ubojica izvrši pomaknutoj rustikalnoj djevojci) film duguje i svoj naslov. 'Anđel' je 'ujel' Marinin lik u vlažnom predjelu međunožja donijevši joj do tad neznanu nasladu, a Katalin Ladik je posredno (falusnim međunožnim prodorima i stezanjem vrata), podario dvostrukim užitak — seksualne naslade i smrti.

Ujed andela kao i *Muke po Mati* odlikuje pretencioznost, 'umjetničarenje', međutim, zahvaljujući drugačijem kontekstu (manje narativno-fabularnom, više poetično-meditativnom) lišen je drastičnih narativnih propusta, a i inače se oblikovno doima suptilnijim — umjesto niza po svaku cijenu 'jakih', začudnih, nerijetko mehanički sklopljenih sekvenci, nudi uistinu konstantno povišenu, ali kroz film lako i 'mekano' provedenu stilsko-ugodajnu nit. Za razliku od hladne redateljske vizure u *Mukama po Mati*, filmu u kojem je teško naći simpatične crte u većine protagonista, u *Ujedu andela* kao da se može osjetiti veće autorovo emocionalno učešće i sklonost likovima barbe i retardirane djevojke. Dakle, sumorna i beznadna slika ljudske egzistencije ipak je data s naznakama humanosti, stoga je *Ujed andela* film u kojem se pored dominantne tjeskobe i strave može naći i na, patetično rečeno, ostatke srca, za razliku od *Muke po Mati* gdje se gledatelj mora upitati je li optimistično intoniran kraj tek okrutna autorova šala ili posve neuvjerljiva, neutemeljena zbilja tog filma.

Haloa — praznik kurvi (1988.)

Adaptacijom romana *Zatvor od oleandrovog lišća* Veljka Barbierija (kao i Tomislav Sabljak autor koji će u skoroj budućnosti otići u političkom smjeru suprotnom od Zafranovića, angažirati se kao vojni zapovjednik i pisati dnevnik iz Domovinskog rata, izvorno objavljivan u desničarskom *Hrvatskom slovu* koje je i Zafranovića imalo na tapeti), snimljenoj u produkciji Jadran filma i Televizije Zagreb, Zafranović se, nakon uglavnom kontinentalno ambijentiranih *Većernih zvona*, ponovo vratio svom omiljenom mediteranskom prostoru mora, čempresa i vina. Radnja je smještena na Hvar, otok čarobnih mirisa koji može ponuditi i turističku gradsku vrevu i usamljene plaže, a Zafranović će iskoristiti oboje (karnevalska sekvencija s jedne strane, scena strastvenog seksa na izoliranoj stjenovitoj plaži s druge). Zbivanja su usredotočena na njemački bračni par — postarijeg Manfreda (Stevo Žigon) i njegovu znatno mlađu, privlačnu i erotski emancipiranu suprugu Meyru (Neda Arnerić), te na njihove hvarske domaćine, sredovječnu Mariju (Dušica Žegarac) i njezina mladog i arogantnog sina (Ranko Zidarić). Meyra je podrijetlom Zagrepčanka i svakog se ljeta prepušta erotskim zadovoljstvima s dalmatinskim galebovima, što seksualno nezainteresiranog Manfreda nimalo ne zabrinjava: on je svjestan da mlada i poželjna žena poput Meyre mora utažiti svoj seksualni apetit te da su galebovi tek efemerni objekti njezine strasti. Stoga ga isprva posebno ne tangira ni Meyrina veza sa sinom gospođe Marije, međutim ubrzo mu postane jasno, a i Meyra mu prizna, da je ovaj put drugačije i da joj prepotentni mladac znači više nego dotadašnji mužjaci za seks. Tad se stvara pravi ljubavni trokut i sve veća napetost između Manfreda i Meyre, Meyre i mladića te mladića i Manfreda, što kulminira noćnom scenom u kojoj pomahnitali mladac stavlja Meyri pseći lanac oko vrata i počne se na njoj i Manfredu sadistički izvivljavati. Kako je lik gospođe Marije u većem dijelu filma poprilično marginalan, osnovna situacija podsjeća na onu u Polanskijev *Nožu u vodi* (mladi buntovnik bez razloga, ovdje u naglašeno agresivnom izdanju, unosi definitivnu klicu razdora u bračni odnos situiranog starijeg muškarca, čija je pripadnost

drugom društvenom kontekstu ovdje potcrtana i nacionalnom razlikom /dolazi iz znatno bogatijeg njemačkog okružja/, i njegove supruge koja je po godinama bliža mladiću nego njemu i za koju njegov respektabilni imovinski, a onda vjerojatno i društveni status jamačno igra veliku ulogu). Međutim, ova priča ima i neke sasvim specifične sastojke (mimo eksplicitnijeg sadomozahističkog tretmana).

Kao i u *Ujedu andela*, pored (ne)žanrovskog sloja (erotske drame prisutni su i elementi triler (s natruhama fantastičnog horora), a također se sva prethodna zbivanja na kraju filma konkretno situiraju, ovdje poprilično po deus ex machina načelu. Naime Meyra otkrije zapanjenoj gospođi Mariji da je ona, Meyra, zapravo njezina kći koju je davno, kao dijete, napustila te da se sad, nakon toliko godina došla osvetiti. Osveta je doista originalna, ali u kontekstu Zafranovićeve opusa prožetog incestuoznim motivima posve normalna: seks s rođenim bratom (incestuozni odnos brata i sestre sugerirao se još u *Okupaciji u 26 slika*, a ovdje je i vrlo plastično realiziran, s tom razlikom da se tek naknadno saznaje da je riječ o incestu). Do tog trenutka Meyra je, jednako kao i privlačna supruga kod Polanskog, bila uvjerljivo najsimpatičniji lik erotskog trokuta, no Zafranoviću vjerojatno ne bi bilo srce na mjestu da i nju nije unizio te uspostavio svoju standardnu situaciju na ovaj ili onaj način defektnih protagonista koji iznova svjedoče o tome kakvi su ljudi i njihov svijet.

U *Halo* ima više priče, dakle naracije u užem smislu, nego u *Ujedu andela* pa su i Zafranovićeve problemi bili veći. Nedorazumljivo razrađeni likovi i njihovi odnosi tako su rezultirali posve nepripremljenim (emocionalnim) stanjima. Na primjer, Meyra dramatično kaže Manfredu, misleći na svoju aferu s mladićem, da je ovaj put ozbiljnije nego inače; zašto je međutim »ovaj put ozbiljnije« nije jasno, jer inferiorni mladac, po onom što je prikazano (nezreli balavac velikog ega), ozbiljniji Meyrin tretman ničim nije zaslužio; no Zafranović se time ne opterećuje jer već je navikao od gledatelja zahtijevati da uzmu stvari zdravo za gotovo, a uz to 'u rezervi' ima završnicu koja daje odgovor otkrićem krvne veze dvoje ljubavnika, što je ipak slab alibi za ozbiljnijeg gledatelja. Međusoban odnos Meyre i mladića inače proizvoljno varira od gotovo nevine nježne ljubavi do otuđenosti, napetosti i (njegova) nasilja (prema njoj), a takve mijene ničim nisu motivirane doli valjda 'podrazumijevajuće činjenice' da su erotski odnosi i inače takvi. Naravno da se tako što ni u zbilji ne podrazumijeva, a kamoli u narativnoj umjetničkoj strukturi koja ima autonomna načela, što je znao još Aristotel (možda se nije naodmet ovom prigodom podsjetiti njegova zbornika o mogućem i vjerojatnom).

Uz odnos Meyre i mladića, oči posebno bode i fantastičan 'metafizičko-eschatološki' motiv crnog psa koji je cijeli film pitom i 'senzibilan' (pa tako Meyri pokazuje put do selca u unutrašnjosti otoka i ruševne napuštene kuće u kojoj je očito boravila kao dijete), da bi se odjednom, bez ikakve logike u finalu filma pretvorio u zločudno babajinsko pseto te zaklao Manfreda i Meyru u njihovu mercedesu, taman kad su krenuli natrag u Njemačku (Manfred je u jednom trenutku bio objasnio Meyri da se Hekuba, pošto ju je Odisej uzeo za

robinju, pretvorila u crnog psa te otišla u Had, no ako je taj pas zapravo kuja, tj. Hekuba, nije jasno što bi ona trebala imati protiv Meyre i to nakon što joj je prethodno pomogla).

Pozitivnom doživljaju filma svakako ne pridonosi slabašan nastup Ranka Zidarića (usprkos relativne fotogeničnosti filmskog glumačku nedarovitost potvrdio je i kod Živorada Tomića u *Diplomi za smrt*), koji stanje opakosti svog lika pokušava dočarati ridikuloznim grimasama što se doima kao nesvjesno samoparodiranje (kao i njegovi nevješti skokovi na glavu u more na početku i kraju filma). S druge strane, pouzdani beogradski glumački trio Arnerić — Žigon — Žegarac, s vrhuncem u erotski izuzetno hrabrom nastupu uvijek slatke i neodoljive Nede Arnerić (glumica njezina renomea, koliko god poznata po erotskoj nespontanosti, zaista se trebala odvažiti na scene radene u stilu mekih pornića koje je, međutim, Zafranović vrlo statično režirao, a njegov brat Andrija još statičnije montirao), dobra ambijentacija s već karakterističnom zafranovićevskom estetizacijom (uobičajeno dobra fotografija Andrije Pivčevića i melankolična glazba Igora Savina), kao i dobrodošla erotska provokativnost filmu će kod sklonog gledatelja priskrbiti prolaznu pa možda čak i donekle korektnu ocjenu.

Lacrimosa / Osveta je moja/ (1995.)

Nakon odlaska iz Hrvatske i dovršenja ambicioznog projekta *Zalazak stoljeća* u Češkoj, Zafranović će u istoj sredini, u produkciji Češke televizije, Heureka filma i AB Barandova, snimiti svoj za sad posljednji dugometražni igrani film *Lacrimosa* (nazvan po skladbi češkog kompozitora Antonina Rejcha koja je u filmu upotrijebljena kao lajtmotiv), adaptaciju romana Otokara Chaloupke. Formula seks + nasilje zaogrnutu egzistencijalističko-meditativnim plaštom i 'metafizičkim' natruhama primijenjena je i ovdje, no ambijent je posve različit.

Umjesto živog (ili melankolično plavog) mediteranskog kolorita pred gledateljem se prostire bezlično sivilo, tj. Zafranovićeva vizura 'zlatnog' Praga i njegove okolice. Film počinje kao egzistencijalna drama, a njegov je junak sredovječni kazališni scenograf (Jioi Bartoška) koji je karijeru izgradio u kompromisu s režimom, što je motiv koji se tek usput spominje, Zafranoviću ovdje očito posve nevažan. Junak je imućan čovjek i živi s mladom kćerkom (Tereza Brodska) u raskošnoj, pažljivo dizajniranoj kući, a ima i ljubavnicu koja kćerki nije po volji. Junak je inače razveden i umoran od života, sav nekako mlitav, i u tom se rezignirajućem stanju prepušta tzv. dekadentnim porivima. Počne se provoditi u luksuznom bordelu, gdje se zbliži s otmjenom prostitutkom



Pad Italije (1981)

Miriam (Ivana Chilková). Potom se težište radnje s opisa junakova depresivna egzistencijalnog stanja prebacuje na njegov odnos s privlačnom kćerkom koja, kako je to već uobičajeno kod Zafranovića, ima incestuozne porive prema ocu te ga pokušava zavesti u nekom lovačkom izletištu. Pokušaj propadne, a kćerka zakomplicira odnos s ocem upustivši se u erotsku vezu sa šezdesetogodišnjim uglednim slikarom i profesorom. Dok je ona ludo zaljubljena, za profesora, poznatog švalera, to je tek prolazna igra. Junak unajmi privatnog detektiva i tako dozna sve o toj vezi, a pruža mu se, putem videorpci, i uvid u seksualne odnose (koji uključuju i felacio) njegove vitke svježije kćeri i sijedog profesora (tu je već na djelu žanrovski zaokret prema detektivskom *film noiru*). Kad shvati da ju profesor ne doživljava drugačije nego kao usputnu priliku za naslađivanje mladom puti, kćerka se ubije, a film se usmjeruje prema završnici, gdje će poprimiti elemente klasična osvetničke priče. Junak se dakle odluči osvetiti i to ne tako da ubije groznog profesora, nego njegovu dosta mlađu, ljupku suprugu, misleći da će mu tako nanijeti bol kakvu je sam doživio kćerkinim samoubojstvom. Ironijom sudbine ispostavi se da je time neizravnim ubojici svoje kćeri učinio uslugu: on naime ima novu mlađu ljubavnicu i baš mu je dobro došlo da ne mora brinuti o ženinoj reakciji.

Završni dio filma obogaćuje se još jednom fabularnom linijom, izrazitijim ulaskom prostitutke Miriam u junakov život. Ona je, naime, došla živjeti s njim i on ju prihvaća, nesvjestan da će Miriam od njegove luksuzne kuće učiniti vlastiti luksuzni bordel. Naposljetku slijedi rasplet: junak na cesti, usred bijelog dana, ubije profesora pucajući mu u leđa. Potom se prijavi policiji, gdje se ispostavi da nije ubio profesora nego nekog slučajnog prolaznika odjevenog u isti baloner. Suočivši se sa slomom svog pokušaja osвете pokušava se ubiti, ali ipak odustane te se vrati kući, gdje nastavi živjeti s Miriam potpuno se pasiviziravši i prepustivši joj da radi što želi.

Junak je dakle protratio svoj bijedni život, žena ga je ostavila, kćer mu se ubila, negativca ne samo da nije kaznio nego mu je učinio uslugu, a pored njegove nevine supruge ubio je i nevinog prolaznika; što mu naposljetku i preostaje nego život u bordelu? Uostalom, poznavajući Zafranovića, poruka filma mogla bi glasiti — čitav je svijet (i ljudski život) jedan veliki bordel, pri čemu ta pokatkad dobrodošla institucija ovdje, koliko se da razabrali, ima (posve) negativno značenje.

Iz prepričanog sadržaja filma vidljivo je da je riječ o žanrovski nekonzistentnom i narativno-dramaturški 'razbarušenom' ostvarenju, na tragu primjerice Almodovarovih narativnih koncepcija. No, za razliku od Almodovara, Zafranović i u ovom ostvarenju demonstrira proizvoljne, psihološki nerazrađene i nepripremljene mijene likova i dramaturške zaokrete te uvodi motive koji ostaju visjeti u zraku (najizrazitije 'fantastično-metafizički' motiv sveznajuće kamere i onog koji stoji iza nje), a i ono najvažnije, u čemu prije nije bio slab — sama režijska izvedba, na niskoj je razini: vrlo je mlaka, mlitava poput samog junaka filma, uz to lišena Zafranoviću uvijek dragocjene potpore mediteranskog ugođaja posredovanog fotografijom vrsnih snimatelja poput Karpa Godine i Andrije Pivčevića (češki snimatelj Josef Spelda oba-

vio je pristojan posao, ali ugođajni kontekst *Lacrimose* Zafranoviću jednostavno ne leži). Dok bi se kod Almodovara tzv. narativna razbarušenost, nagli zaokreti, uvođenje novih likova odnosno davanje veće važnosti isprva sporednim karakteristikama (kao što je ovdje slučaj s Miriam) manifestirali kao dobrodošao narativno-karakterni dinamizam, kod Zafranovića to rezultira usporenošću, razvlačenjem pa naposljetku i dosadom. Uostalom što reći kad film koji sadrži pregršt prizora razgoličenih ženskih tijela i seksualnih interakcija (od kojih su neki i djelomično zanimljivi) ostavlja tako mlak i sterilan dojam. Istina, Zafranović je za razliku od Lukasa Nole u *Ruskom mesu* djelatnice svog bordela barem svukao i potaknuo na akciju, no što je to naspram onog što bi u sličnoj prilici učinili spomenuti Almodovar, da se David Lynch ili Abel Ferrara ne spominju.

Povijesno-politički filmovi

Okupacija u 26 slika (1978.)

Velika zlatna arena za najbolji film i *Srebrna arena* za režiju (Zlatnu je dobio Srđan Karanović za *Miris poljskog cveća*), hvalospjevi najvećeg dijela kritike te odlična kino posjećenost *Okupacije u 26 slika*, snimljene u produkciji Jadran filma i Croatije filma, prema zapisima dubrovačkog prvoborca Mate Jakšića, preko noći su Lordana Zafranovića iz statusa uvažavanog osebnog 'alternativca' prometnuli u najveću jugoslavensku redateljsku zvijezdu. Određeni temelji te promocije, kao što je već rečeno, postavljani su od početka sedamdesetih, no upravo je film poput *Okupacije u 26 slika* Zafranoviću bio potreban za velik uzlet. Silan njegov uspjeh u danom trenutku najbolje je objasnio Hrvoje Turković u posljednjem broju časopisa *Film* (br. 16-17, 1978/79, str. 137-143): publiku je film privukao s jedne strane radi komercijalne formule seks + nasilje, a s druge zbog tematskih aspekata »koje je Zafranović sa sretnom intuicijom izvukao«, tj. prikaza svijeta »gospara« — reprezentativnog dubrovačkog građanskog sloja. Turković je zaključio kako »društveno gledano, takvo tematsko-stilsko opredjeljenje nije moglo doći u boljem trenutku, na bolje pripremljen teren«, jer upravo su prestižni oblici urbanog života, gradska i građanska kultura »postali... simbolima 'visokog standarda', vrhunskog životnog postignuća« hrvatskog i jugoslavenskog društva s kraja sedamdesetih, čija je bitna orijentacija bila razvoj životnog standarda koji je postao mjerilom osobnog životnog i društvenog uspjeha. »Modeli građanskog života postali su traženi da bi se prema njima modelirao vlastiti život i osobna stremljena«, a Zafranović je u *Okupaciji u 26 slika*, za razliku od dotadašnjih jugoslavenskih filmaša koji su mu pristupali ideologizirano, »s kritičkim stavom«, upravo visokom građanstvu, tj. »svojim glavnim 'gosparima'«, kako kaže Turković, »pristupio, (naizgled), ideološki bezpredsudno (nestereotipno): nije ih učinio negativcima, već je, barem glavne likove, prikazao pozitivnim, posjednicima zdravog patriotizma, odlučnosti i klasno 'nepokvarenog' osjećaja«, uz to još, po Turkoviću, vješto idealiziravši cijeli taj građanski ambijent — tematski i stilski (potonji »dajući pomalo lelujav, poetiziran preliv zbivanja«). »Na taj je način«, zaključuje Turković, »proizveo višestruko zadovoljavajući tip filma: film koji zadovoljava populistički prograđanski sno-

bovluk, ali zadovoljava i elitistički filmskoumjetnički snobovluk, kao i kurentne političke preferencije. Nije zato čudno što je *Okupaciju* zdušno primila i publika, i filmska specijalistička javnost, i političari.«

Suprotstavljajući se stvorenoj, pomalo i deliričnoj atmosferi oko *Okupacije u 26 slika*, Hrvoje Turković u *Filmu* i Nenad Polimac u *Poletu* otišli su u drugu krajnost i filmu osporili svaku (Polimac) ili gotovo svaku vrijednost (Turković, koji mu, kako smo vidjeli, priznaje vještu manipulativnost općedruštvenim trenutkom, što je dakako sasvim izvanužefilmski plus, i pritom još upitnog morala). Turković je svoje stavove obrazložio u vrlo podrobnoj i razornoj analizi (u kojoj međutim ima i neprimjerenih prigovora), dok je Polimac umjesto analitičke argumentacije nastupio s pozicije filmskokritičarskog autoriteta i iz te perspektive film opisao i otpisao kao snobovsko prenemaganje posve zasnovano na bezočnom imitiranju niza najuglednijih svjetskih filmaša. Ovakav je stav bio u određenoj mjeri svjesno pretjerivanje, kao protuteža dominantnim panegiricima, jer prilikom prve javne zagrebačke projekcije *Okupacije u 26 slika* nakon desetak godina neslužbene zabrane, u jesen 1999. u sklopu Kinotehnikina ciklusa *Hrvatski ratni film*, Polimac je priznao da mu je film ostao u boljem sjećanju od (poraznih) dojmova koje je stekao pri ponovnom gledanju.

Ne treba zaboraviti ni da je *Okupaciju u 26 slika*, kako je to formulirao Ivo Škrabalo u novoj verziji svoje nacionalističke povijesti hrvatske kinematografije *101 godina filma u Hrvatskoj*, »neslužbena hrvatska javnost doživjela... kao svojevrsni pamflet kojemu je cilj raspirivanje protuhrvatskih emocija, potaknutih implicitnom tezom da se ustaški zločini pripisuju svim Hrvatima«, i da je takav doživljaj filma Zafranovića u vrijeme HDZ-ove vladavine učinio nepoželjnom osobom u Hrvatskoj. Od ove političke prosudbe možemo i započeti te jasno reći da se *Okupaciji u 26 slika* štošta opravdano može prigovoriti, ali nipošto antihrvatska politička orijentacija, dok se proglašavanje filma pamfletom čiji je cilj »raspirivanje antihrvatskih emocija« doima upravo suludim. Baš na političkom planu, što se može naslutiti i iz navedenih Turkovićevih citata, Zafranovićevo je ostvarenje, u vrijeme u koje je nastalo, dijelom bilo poprilično intrigantno. Kao glavni nositelji protufašističkog otpora prikazani su lokalna SKOJ-evska organizacija te središnji pozitivni likovi filma, 'vlastelin' kapetan Baldo (Boris Kralj) i njegov sin Niko (Frano Lasić). Kako su SKOJ-evci uglavnom sasvim marginalizirani, na poprištu zbivanja, kao nositelji aktivnog antifašizma i tzv. zdravog patriotizma, ostaju pripadnici građanskog sloja, i to plemićko-vlastelinskog podrijetla. Borba protiv fašističke okupacije smješta se dakle u bitno širi društveni spektar od dotad uobičajenog, a nosioci te borbe su (građansko-aristokratski) Hrvati, a ne npr. Srbi ili Židovi (dvojica židovskih protagonista pasivni su likovi). Tko su pak glavni negativci? Crnokošuljaš Toni (Milan Štrlić) koji je etnički Talijan, i mačevalački instruktor, g. Hubička (Stevo Žigon), koji je, sudeći po prezimenu, češkog ili slovačkog podrijetla. Istina je, tu su i trojica sporednih likova 'civilnih' ustaša i brutalnih negativaca (Milan Erak, Zvonimir Lepetić, Zdenko Jelčić), no riječ je o emocionalno-duhovno reduciranim primitivcima, američkom terminologijom rečeno — bijelom

smecu koje dobro reprezentira zločin kao jedan od zaštitnih znakova ustaškog režima i države — a ne reprezentima 'hrvatskog nacionalnog bića'. Štoviše, u glasovitoj sceni pokolja u autobusu hrvatstvo se eksplicitno afirmira: Lepetićev lik upita zatočene nesretnike ima li među njima koji Hrvat (moguće s namjerom da ga poštedi), a replicira mu neki kapetan (opet dakle predstavnik građanskog sloja!): »ja sam Hrvat, ali nisam s vama izrodi!«, na što mu Lepetić otprilike kaže »što ti je to trebalo« i ubije ga. Za ono doba zaista je teško zamisliti transparentniji iskaz hrvatstva i nakon njega sve priče o tobožnjem antihrvatskom usmjerenju *Okupacije u 26 slika* razotkrivaju se kao bijedan i dakako lažan nacionalistički mit. Čak je propao i pokušaj da se dokaže kako je pokolj u autobusu izmišljen (kao da bi eventualan fiktivan karakter tog prizora bio nekakav jak argument za autorove loše namjere; ta scena naprosto je ilustracija najnižeg i najgnusnijeg primitivizma kakvog je ustaška vlast znala prakticirati pa to da li se baš tako, na tom mjestu i u to vrijeme dogodio taj konkretan zločin ne igra nikakvu bitnu ulogu), jer se ispostavilo da je grozan događaj zabilježen i u crkvenom ljetopisu (godinu dana nakon *Okupacije u 26 slika* Zafranović je snimio kratkometražni dokumentarac *Slobodna interpretacija*, kako bi odgovorio onima koji su osporavali autentičnost filma).

Koncentrirajmo se, napokon, na užefilmsku, estetskokreativnu stranu filma. Uvodni njegov dio, koji prethodi napadu avijacije na grad i traje otprilike pola sata, vrlo je dobro ostvaren. Naglasak je na kultiviranoj atmosferi života u goparskom Dubrovniku, a osobito je dobro prikazan, kroz karakteristične, zafranovićevski 'jake' situacije (npr. 'pjana' karnevalska interakcija s prostitutkom, mačevalačka rekreacija), idiličan, (erotskim) vitalizmom prožet život trojice mladih prijatelja, Hrvata Nike, Talijana Tonija i Židova Mihe, te Nikine sestre i Tonijeve djevojke, kasnije zaručnice, Ane (Tanja Poberžnik). Ambijentacija je izvedena vrlo umješno, likovi su intrigantno postavljeni, a njihov odnos navješćuje suptilno psihološko nijansiranje. Međutim, nakon takva uvoda, Zafranović pravi rez i u daljnjem tijeku filma napušta profiliranje glavnih likova i njihovih odnosa te umjesto da polučí psihološki složen film o propalom prijateljstvu i (incestuoznom) ljubavnom trokutu (Niko — Ane — Toni), s razrađenim elementima latentnog homoseksualizma i incestuoznosti (Zafranović te motive jasno naznačuje, ali ih potom u svom stilu posve ignorira, ostavljajući ih da besmisleno plutaju u nekom rukavcu filma), on se posvećuje prikazu općeg stanja u Dubrovniku na početku talijanske okupacije. Umjesto elaboriranja pojedinačnog, intimnog, njega zanima opće, namjesto pojedinačnih likova i sudbina — 'velika tema' rata, fašizma, zla uopće i otpora tom zlu. Likovi zanimljivo uvedeni u film ubrzo se počnu koristiti više-manje samo za ilustraciju opće situacije, kreiranje opće slike koja obuhvaća radnike, 'vlastelu', talijanaše, patriotske Hrvate, židovske trgovce, propalu (dekadentnu) 'bjelosvjetsku' aristokraciju, naci-fašiste koji se s tom aristokracijom skladno nadopunjuju u dekadentnosti, predstavnike katoličke i pravoslavne crkve, dementne primitivne tipove u službi fašističke vlasti, zadužene za najprljavije poslove. Ta slika, osjetno garnirana seksom, nasiljem i prožeta morbidnom grote-

skom, funkcionira, istini za volju, korektno (njezina povijesna autentičnost sasvim je druga, ali i sasvim sporedna priča), no opterećena je stereotipovima i frazeologijom. Film tako ima nekoliko rigidnih ideoloških uboda, kakvo je npr. 'razmatranje' kapetana Balda o revoluciji: u vrlo tvrdoj glumačko-redateljskoj izvedbi, on 'mudro' zaključuje kako nije komunist, ali da ga zanima ideja revolucije koja mijenja čovjeka i izbacuje iz njega zlo (riječ je naravno o tepanju komunističkoj ideologiji, izvedenom na 'uvjerljiv' način jer je Zafranović znao da bi klasično obraćanje na marksizam-lenjinizam jednog imućnog i uglednog sredovječnog kapetana bilo ridikulozno), a izravno je ideologizirano njegovo poučno objašnjenje o izvana nametnutom 'bratoubilačkom' sukobu, tj. talijanskoj strategiji zavadi (Hrvate i Srbe) pa vladaj. Poseban je pak biser iskaz zgođušne težakinje i SKOJ-evke Mare (Gordana Pavlov), koja kaže Niki da su mu gospodsko lice i ruke otvrdnuli otkad se pridružio SKOJ-evcima; teško je ne primijetiti da mu je trebalo otvrdnuti nešto drugo s obzirom na erotičnu Mare i jednu drugu, anonimnu skojevku u francuskoj kapi, a koju je utjelovila tadašnja statistica Ena Begović (ovdje treba primijetiti kako je latentno erotski odnos između bogataškog sina Nike i siromašne Mare, pripadnice obitelji koja je godinama u službi kapetana Balde, još jedna potencijalno intrigantna tematsko-psihološka točka, napose u trenutku Nikina pristupanja antifašističkom pokretu, kad se njihova interakcija mijenja pa dotad, uslijed svoje klasne i spolne pripadnosti, dominantni Niko dobrovoljno taj položaj prepušta Mare, jer ona je odvažna SKOJ-evka 'žuljevitih ruku', a on 'razmaženi' buržuj koji se tek treba

dokazati među ilegalcima, većinom radnicima i težacima; međutim, tu potencijalno izuzetno zanimljivu relaciju Zafranović ostavlja nerazrađenu i nedorečenu kao i one ranije spomenute).

Osobno, nikako ne mogu shvatiti autore kojima je općepolitička problematika zanimljivija od individualnopsihološke. No Zafranovićev problem nije samo u navještenju jednog tematsko-karakternog sklopa pa naglom prelasku u drugi, niti se u ideološkim šablonama u tretmanu tog drugog, općeg konteksta njegovi problemi iscrpljuju. Rečeno je da određene bitne navještaje ostavlja ne samo nerazrađene, nego čak kad nakon snažnijeg uvođenja i netaknute, u čemu se posebno ističe scena u kojoj Niko, nakon što je kapetan Baldo iz njihove obiteljske kuće istjerao Tonija, svlači haljinu potresene Ane i pritom joj razotkriva grudi; očita je sugestija incestuozna odnosa brata i sestre, ali Zafranović se u daljnjem tijeku filma više ni jednom na taj snažan nagovještaj neće vratiti. Uz takve nerazrađene motive on već tradicionalno demonstrira i drastičnu narativno-karakterizacijsku nekompetentnost. Odličan je primjer raskid kapetana Balda i Nike s Tonijem; nema tu nikakve utemeljenije pripreme, nikakve motivacijske gradacije, samo grubi narativno-psihološki rezovi: Toni, Ane i Niko spremaju se na odlazak na fašističku zabavu s balom, a kapetan Baldo time nije zadovoljan, no ne suprotstavlja se odlasku pošto mu dobro raspoloženi Niko kaže »čaće, to je samo zabava« (*ad lib*); na balu se gledatelj suočava s nizom bizarno-grotesknih karaktera i situacija, koji potpuno zasjenjuju likove troje mladih; kako atmosfera bala utječe na Tonija, Ane i Niku, to Zafranović



Ujed anđela (1984)

ne prikazuje, pouzdajući se valjda da će gledatelji sami od sebe shvatiti da se Toniju, za kojeg se u tom razdoblju filma sugerira da kreće 'stranputicom', sve svidjelo, da se Niki, koji se sugerira kao pozitivac, uglavnom ništa nije dopalo, a da Ane, 'tipično ženski', nema o svemu svoj stav, nego se priklanja Toniju po liniji erotske sklonosti odnosno ovisnosti. Ovakav podrazumijevajući odnos proizlazi iz prizora nakon zabave — kapetan Baldo dočekuje Tonija, Ane i Niku sav bijesan, iako sam nije bio na zabavi i nemoguće je, iz prikazanog, shvatiti zašto bi ga zbivanja na njoj razbjesnila kad ni ne zna za njih. Ali, opet, nema nijednog drugog razabirljivog razloga njegove velike ljutnje. Po svemu sudeći, Zafranović je pomiješao perspektivu kapetana Balda koji ne zna što se događalo na zabavi i perspektivu gledatelja koji to znaju, pa je, oslanjajući se na gledateljsko znanje i pretpostavljene osjećaje, ali i na vlastiti autorski stav — tj. osudu prikazanog — liku kapetana Balda upisao pretpostavljene gledateljske i vlastite autorske stavove, premda za njihovo pojavljivanje, na taj način, u tim trenucima, nije bilo osnove. Kapetan Baldo dakle odlučno i bespogovorno izbacuje Tonija iz kuće, i to uz prešutnu Nikinu potporu, premda u čitavoj prethodnoj sekvenci nismo vidjeli nikakvo razmimoilaženje između do tad najboljih prijatelja Tonija i Nike!? Zafranović je jednostavno unaprijed odredio kakvi će u kojem trenutku filma biti odnosi među likovima, kad nastupaju mijene, a narativnu i psihološku pripremu tih odnosa otpisao je valjda kao nepotrebnu gnjavažu, maskirajući vlastitu nekompetentnost u toj stvari 'višim porukama' i 'visokokultiviranim' stilom.

Tim tzv. estetiziranim, poetičnim stilom (fotografija Karpo Godina) on generalno barata dobro, ali mjestimično skreće i u izravno 'umjetničarenje'. Na primjer kad se Toni i Ane vraćaju kasno noću u vrt Anine obiteljske kuće, njoj pada na tlo crni dugi veo, a kamera ga značajno hvata u blizom planu sugerirajući tko zna što (razdjevičenje, nadolazak katastrofe?), a srodan se simbolizam javlja i u sceni pokolja, kad u jednom trenutku kamera izlazi iz autobusa i kadrira 'poetično-bolno' propetog konja koji rže. Ipak, bez obzira na ove primjedbe, stilsko-ugodajni sloj svakako je bolja strana filma. Sklonom gledatelju će 'fluidan' stilski premaz s vrlo dobrom ambijentacijom i vizualno fino osmišljenim, gracilnim protagonistima visokih erotskih potencijala (Lasić, Tanja Poberžnik, Gordana Pavlov, Štrlić) biti poticajan te zajedno s morbidno-grotesknim segmentom atmosfere i nizom ekspresivnih blic portreta ekscentrično-bizarnih karaktera koji sudjeluju u njezinoj tvorbi, kao i provokativnim tretmanom seksa i nasilja, nadoknaditi, kompenzirati dobar dio narativno-dramaturško-karakterne inferiornosti. Kako sam sklon gledatelj, kad se sve zbroji i oduzme *Okupaciju u 26 slika* procjenjujem kao solidan uradak, pri čemu nije nevažna ni njegova ranije spominjana politička intrigantnost, posebno ona vezana za lik radnika (Milan Erak) koji usprkos antipatiji prema imućnom buržoasko-aristokratskom sloju ne postaje komunistički ilegalac, nego ustaša. Ne sjećam se da je ikad ranije, ne samo u hrvatskom nego cjelokupnom jugoslavenskom filmu, promoviran takav lik koji pokazuje antikapitalističku i antigradansku narav ustaštva odnosno naci-fašizma uopće. Naime u marksističkoj je historigrafiji vladala teza po kojoj su naci-fašisti bili oruđe u rukama krupnog ka-

pitala i tu su tezu kao nekakvu tobožnju činjenicu profesori povijesti savjesno izlagali, što je rezultiralo time da danas u Hrvatskoj većina, čak i stručnih, ljudi misli kako je na suvremenoj političkoj pozornici došlo do miješanja lijevog i desnog te da se ti pojmovi ne mogu jasno razlikovati kao nekad, pri čemu se obično pozivaju na Đapićev HSP ili neke još marginalnije desničarske skupine. Primjerice, prije nekoliko godina tadašnji je glavni urednik *Slobodne Dalmacije* Dubravko Grakalić u svom listu objašnjavao kako HSP nije desničarska stranka u klasičnom značenju, jer da ima izrazite ljevičarske elemente, pod čim se podrazumijevao npr. izrazito kritičan stav prema kapitalizmu. No klasična naci-fašistička desnica od samih je svojih početaka u svoju ideologiju ugradila lijeve, socijalističke sastojke i upravo zahvaljujući njima otpuhнула s povijesno-političke pozornice staru, aristokratsku desnicu. Uostalom, opće je poznato (ili bi trebalo biti) da je Mussolini političku karijeru započeo kao socijalist (u njegovu fašističkom programu bili su predviđeni čak i radnički savjeti), a da se Heidegger divio Hitleru jer je u nacional-socijalističkoj ideologiji spojio 'dvije najveće suvremene političke ideje', nacionalizam i socijalizam. Zafranović i njegov scenarist Mirko Kovač, kroz lik kojeg (sugestivno) igra Milan Erak, promovirali su tip nacionalističkog radnika koji postaje zagriženi ustaša, što je u ono doba na jugoslavenskim prostorima, ne samo u filmskim okvirima, bilo posve neuobičajeno, čak i provokativno, jer ekspliciran je ne samo nacionalističko-rasistički, nego i antikapitalistički i antiburžoaski karakter ustaškog pokreta (obznanjen primjerice i u jednom ustaškom promidžbenom programu iz tridesetih godina, u kojem se među šest najvećih neprijatelja hrvatskog naroda, iza Srba, komunista, Židova i masona, a ispred HSS-ovaca, uvrštavaju kapitalisti), a na to je monopol polagala komunistička elita.

Pad Italije (1981.)

Nakon silnog uspjeha *Okupacije u 26 slika*, Zafranović je tri godine poslije, ponovo u scenarističkoj suradnji s Mirkom Kovačem (Karpa Godinu kao direktora fotografije zamijenio je Božidar Nikolić, a *Croatiu film* kao produkcijskog partnera *Jadran filma* beogradski *Centar film*), nastavio propitivati svoju omiljenu temu zla u ratnom okružju. *Pad Italije*, nagrađen *Velikom zlatnom arenom* za najbolji film, *Zlatnom arenom* za režiju i nagradom publike *Jelen* (u konkurenciji Mimičinog *Banovića Strahinje*, Tadićevog *Ritma zločina*, Grlićevog *Samo jednom se ljubi* i Kusturićinog *Sječaš li se Dolly Bell?*), i izravno se nastavlja na *Okupaciju u 26 slika* kroz lik Nike (Frano Lasić), kojem partizanski komandant Davorin (poljska zvijezda Daniel Olbrychski čiji angažman svjedoči i o Zafranovićevu međunarodnom rejtingu) na Zafranovićevoj rodnoj Šolti (gdje se zbiva radnja) ubrzo, po naredbi Okružnog komiteta Partije, prekрати život jer se erotski slabi, hedonistički gospodar nije mogao odreći svoje ljubavnice Krasne (Snežana Savić) koja je surađivala s Talijanima. Po shematičnom scenarističko-dramaturškom paralelističnom modelu, Davorinu će se i samom dogoditi ista stvar: »Ne razumim kako je se nije mogao odreći« (*ad lib*) mogao je jednostavni težak Davorin odnos svog partizanskog druga, sofisticiranog buržuja Nike prema Krasnoj pošto ih je oboje osobno izrešetao, a ubrzo ga je i samog pogodila erot-

ska munja kad je, napuštajući mjesto likvidacije, naišao na prekrasnu mladu plemkinju (Ena Begović), kako se vitka, tanka, dugonoga, u bijeloj halji, ispod koje se jasno naziru divne obline, kupa u moru. Silno zaljubljeni težak, komunist i partizanski komandant Davorin vjenčat će se s predstavnikom klasnog neprijatelja (što se nimalo neće svidjeti njegovoj klasno svjesnoj i za nj erotski vrlo zainteresiranoj 'drugarici' Gorici Popović), a eros će ga toliko svladati da će se otuđiti od Partije i svojih suboraca pa će se zahvaljujući općem partizanskom opuštanju njemačke SS jedinice, ustaše i četnici nesmetano iskrcati na otok te izvršiti masakr (usto će Davorin počiniti još jednu grešku — pustit će zarobljene četnike, zadovoljivši se time da ih ošiša, obrije i razoruža, no oni će čim se nađu na slobodi nastaviti sa zlodjelima, počevši s klanjem katoličkog hrvatskog dječaka na kojeg su slučajno naišli). Posljedica svega je odluka Partije o Davorinovoj likvidaciji koju će provesti njegov rođeni (mlađi) brat Lovro, ideološki rigidan balavac što je nakon ubojstva omraženog fratra svećenika postao politički komesar. Kako, za razliku od Nike, Davorin nije izvorni nego 'priučeni' erotist (hedonist), kojem je Partija bila i ostala 'mat', alfa i omega njegova života, on će mirno primiti svoju smrtnu osudu i štoviše sam zapovijediti streljačkom stroju da puca u nj.

Ključna je tema filma dakle odnos revolucije i erosa, koji neizbježno ima svoje smrtonosne sastojke, a Zafranović ga daje izrazito tvrdo i klišeizirano. Središnji lik Davorina, takvog kakvog ga postavlja Zafranović, posve je nezanimljiv: to je jedan skučen um i senzibilitet kojem je jedinu duhovnu nadgradnju dala partijska ideologija te ide u red onih likova na temelju kojih se mora zapitati kako mogu biti poticajni za svog autora, odnosno autore. Zafranović i Kovač od lika Davorina prave jednodimenzionalnu ideju, funkciju čiji sadržaj nije osobito važan, važna je samo njegova uporabljivost u svrhu predodžbenja nekakve tobože značajne spoznaje o prirodi komunističke partizanske borbe/revolucije i samih revolucionara. No mora se upitati kakvu to bitnu spoznaju daje uvid u prirodu jednog senzibilno-duhovno izrazito reduciranog čovjeka, koji ne pokazuje nikakve iole intrigantnije značajke (ono što bi moglo biti intrigantno, njegova ljubav prema mlađoj plemkinji, uvedena je u film u tipičnoj Zafranovićevoj maniri kao grom iz vedra neba, a potom, karakteristično zafranovićevski, ostavljena bez ikakve daljnje razrade): samo to da su komunističko-partizansku revoluciju iznijeli neuki težaci (seljaci, radnici) i komunistički intelektualci odnosno 'intelektualci', pretežno ovi potonji, školovani u kaznionicama stare Jugoslavije, tim, kako su sami partijci ponosno govorili, »komunističkim univerzitetima«. No Zafranovićeva (i Kovačeva) namjera sasvim sigurno nije bila subverzivno razotkriti plitak sadržaj komunističkih revolucionara, nego upravo suprotno: *Pad Italije* je film čija je naka na promovirati 'poetiku i etiku revolucije', koji koristeći distanciran redateljski prosede daje privid neutralnog prikaza sudbine jednog revolucionara, međutim ta 'neutralna' distanciranost samo je način da se efektivnije poentiraju 'suprotne sile' koje vladaju 'čovjekom revolucionarom' (pa u širem smislu možda i čovjekom uopće), da se što efektivnije ilustrira otrcana teza o revoluciji koja jede vlastitu djecu i u krajnjoj liniji da se kroz sve to ipak poentira 'veličina revolucije'.

Priča o komandantu Davorinu sastavni je dio partizansko-komunističkog mita o strogoj ali generalno pravednoj revoluciji čije posljedice nisu uvijek ugodne, a u svojoj neugodnosti pokatkad ni opravdane, no pokazivanjem (i) tih neugodnih strana autori poput Zafranovića, koji su poklonici mita, ne dovode mit u pitanje nego ga još jače promoviraju, zadržavajući fascinaciju njime i u njegovim 'tamnim' stranama, štoviše tzv. revolucionarno jedenje vlastite djece kao da im je vrhunski impresivno. U tome i jest razlika između jednog Živojina Pavlovića i njegove *Zasede* i Lordana Zafranovića: dok Pavlović (1969.!) razorno raskrinkava mit, Zafranović (1981.) očituje tihu fascinaciju njime. Ovdje pada na pamet i *Pesma* Oskara Daviča (prema kojoj je upravo spomenuti Pavlović snimio sugestivnu tv seriju s Radom Šerbedžijom, Dušicom Žegarac i Ljubom Tadićem u glavnim ulogama): Zafranovićev (i Kovačev) Davorin zapravo je svojevrsna primitivnija verzija Davičova Miće Ranovića, lišena spoznaje vitalizma i radosti erotske strane egzistencije i katarze koja iz nje proizlazi, no silna je razlika između velikog pjesnika i erotofila Daviča i kvalitativno prosječnog filmaša, također erotofila, Zafranovića — Davičo se minuciozno usredotočuje na Ranovićev psihički sklop, Zafranović rijetko daje čak i same navještaje da nešto poput Davorinova psihičkog sklopa uopće postoji. Uz to Davičo je afirmativni erotofil, vitalist, a kod Zafranovića erotsko uvijek ide zajedno s nasiljem, smrću, deformacijom, groteskom. U potonjem dakako nije nikakav problem, takav doživljaj erotskog je legitiman, međutim, problem je, kad su u pitanju *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije*, Zafranovićovo iznevjeravanje individualno-erotskog pristupa u korist općih uvida i spoznaja. On će prikazati impresivnu ljepotu mlade Ene Begović i na tome mu svaka čast, no erotski odnos likova Davorina i mlade plemkinje njega nimalo ne zanima. Umjesto da pokaže sadržaj tog erotskog, ljubavnog odnosa, Zafranović lik mlade plemkinje, nakon njezina vjenčanja za Davorina, posve izbacuje iz filma; Davorin na kraju mirne duše i lakog srca odlazi na strijeljanje, ni ne oprostivši se od svoje (navodne) velike ljubavi, očito nalazeći veću (erotsku?) nasladu u ispunjenju partijske direktive, u dobrovoljnom odlasku u smrt, nego u krasnom tijelu svoje jedre supruge i njezinu srcu koje bi trebalo biti puno ljubavi za njega. Zafranović erotofil ustupio je dakle pred Zafranovićem političarom i ideologom, opće i apstraktno je još još jednom kod Zafranovića postisnulo individualno i konkretno.

Iz dosadašnjeg dijela teksta jasno je da je i *Pad Italije* film čiji je narativno-karakterizacijski sloj inferioran, a kako je to opća karakteristika velike većine Zafranovićevih filmova, dovoljno ilustriran na drugim njegovim ostvarenjima, navođenje daljnjih primjera ovdje zaista nije nužno. Dobro je međutim istaknuti da je i *Pad Italije*, jednako kao *Okupacija u 26 slika*, film koji sadrži izrazito ideologizirane trenutke, a posebno se ističe tretman militantnog svećenika fratra koji se svim srcem stavlja na stranu ustaša. Povijesno nije sporna veza nemalog broja pripadnika crkve u Hrvata i ustaškog pokreta, ali sporno je kad Zafranović već u drugom filmu zaredom (u *Okupaciji* ima lik katoličkog svećenika koji se pridružuje ustašama i okupatorima) daje negativni prikaz pripadnika katoličke crkve, dapače ovdje doveden do pretje-

rivanja (svećenik fratar šamara mladu ženu prije strijeljanja jer je odbila križ, odnosno s puškom u ruci usred crkve prijeti svojim otočkim župljanima da će im silom oteći hranu za ustaše na kopnu ako ju dobrovoljno ne predaju), a kao alternativu nudi tek svećenika oportunistu (odlični Antun Nalis) koji je istina blag i tolerantan te će krstiti dijete ubijenog partizana (Miodrag Krivokapić) i sudjelovati s narodom i partizanima u berbi grožđa, ali će isto tako, kad počne masakr, hitro pobjeći, 'napustiti stado' i nadolazećim Nijemcima i ustašama dati do znanja da je svećenik, da nije protiv njih i da ga poštede. Ideologizacija je prisutna i u liku mladog Lovre, Davorinova brata, tipičnog, kako Dalmatinci kažu, mulca kojeg Zafranović daje sa simpatijama i povjerava mu (afirmativno dakako) ubojstvo militantnog fratra, da bi ga potom promovirao u političkog komesara koji se nađe u 'delikatnoj' situaciji presuđivanja vlastitom bratu, otvorivši, porred sukoba erosa i revolucije (ili možda točnije rečeno, erosa individualnog erotskog /ljubavnog/ odnosa i erosa revolucije), i pitanje posljedica koje zahtjevi revolucije izazivaju u odnosu prema obiteljskim sponama (taj će motiv na bitno bolji način biti tretiran u *Večernjim zvonima*, ali na dvojici sporednih likova koje su utjelovili Miodrag Krivokapić i Irfan Mensur), s rezultatima istovjetnima onim u odnosu revolucije i erosa. Također, kao što je u *Okupaciji u 26 slika* kapetan Baldo objašnjavao priklanjanje (komunističkoj) revoluciji koja izbacuje iz čovjeka zlo, a potom okupatorsku strategiju zavadi pa vladaj, tako sad Davorin 'mudro' objašnjava zarobljenim četnicima i publici (njoj naravno ponajprije) da u svakom narodu postoje zli izrodi — »ustaše, četnici, Švabe, Talijanci« (po čemu bi ispalo da su Švabe, tj. Nijemci, i Talijanci, tj. Talijani, u cjelini zli, no bit će, pretpostavljam, da je prije riječ o neprecizno-nespretnom izražavanju neukog Davorina, nego Zafranoviću stavu o ta dva naroda). A zlo Zafranovića itekako fascinira te će mu najekspresivniji prizori biti oni kojima dominiraju njegovi bizarni primjerci.

Dolazimo tako na tradicionalno jače Zafranovićevo područje — stil i ugođaj. *Pad Italije* slabiji je film od *Okupacije u 26 slika*, ali i u njemu stilsko-ugodajni sloj može u određenoj mjeri kompenzirati brojne slabosti ostalih dijelova cjeline. Ni ovdje Zafranović neće ustuknuti od mjestimičnih pretenzionih prizora (najuočljivija je 'znakovito-simbolična' scena kad svećenik fratar u crkvi nasilno traži od župljana da daju hranu za ustaše, a žene koje sjede u klupama počnu ritualno lupati šibama izražavajući svoj protest), no ostvarit će i niz vrlo uspješnih sekvenci, redom etnografske provenijencije. Davanje posljednje pomasti, sprovod, seoska zabava na kojoj fašisti i ilegalni(e) komunisti(ce) plešu jedni s drugima (što će se izroditi u oružani obračun), vjenčanje na kojem Davorin mačem skida vijenac s nevjestine glave — sve su to jako dobro uprizorene situacije, napose intrigantan ples (erotičan kao što svaki ples treba biti) ideoloških antagonista koji se bez mnogo pretjerivanja može nazvati i antologijskim.

U neosporno svijetle točke filma ponovo ide njegovo otvaranje, napose režijski odlično sugeriran (strastven) ljubavni odnos Nike i Krasne koji plove u brodici, a Krasnina ruka para more uz zvuke sjajne glazbe Alfija Kabilja. Pamtit će se

i niz grotesknih vizualnih motiva, u prvom redu pomaknuti ustaša s krilima od bijelog perja koji zaslužuje ulazak u svaku antologiju ekscentričnosti, a zanimljiv je i invalidni zapovjednik lokalnih talijanskih crnokošuljaša kojeg njegovi ljudi nose u nosiljci poput cara, a isti će motiv Zafranović ponoviti u *Večernjim zvonima* (samo što će u nosiljci biti invalidni mjesni komunistički rukovodilac kojeg igra Miodrag Krivokapić), a navješten je u *Okupaciji u 26 slika* u jednoj kratkom liku radničko-sindikalno-komunističkog agitatora u vagonetu, kojeg dvojica radnika vozikaju dok drži govor (Hrvoje Turković je u svom tekstu u *Filmu* taj prizor ocijenio negativno, no nije bio u pravu jer riječ je o uspješnom primjerkom redateljske ekscentričnosti).

Zafranoviću treba priznati i dobro izvedenu narativnu liniju koja se bavi likovima lokalnog partizana (Miodrag Krivokapić), njegove žene (Mirjana Karanović) i brata (Dušan Janićijević), ali i primjetiti da je potencijalno intrigantna scena pokolja crnokošuljaša u morskom plićaku, kojeg dugim motkama izvrše mještani nakon objave talijanske kapitulacije, režirana posve neznačajki (statična kamera koja iz jedne jedine perspektive, s otprilike uvijek istim izrezom, prati zbivanje i 'klastrofobično' ga 'zgušnjava', ne kao svjestan postupak koji će polučiti određene efekte, nego uslijed nekompetencije za adekvatnu režiju prizora sukoba masovnijih razmjera).

Pad Italije poetički i izvedbeno, čak i fabularno (kao što je ranije rečeno, u uvodnom dijelu filma riječ je o doslovnom nastavku) nastavlja se na *Okupaciju u 26 slika*, a i rezultati su slični. *Okupacija* je bolji film ne stoga što bi imala višu kvalitativnu razinu stilsko-ugodajnog sloja djela, čiji bi onda i kompenzacijski potencijal bio veći, nego stoga što je idejni sloj manje inferioran. Uostalom, Zafranović i Kovač u *Okupaciji* su se bavili građansko-intelektualnim miljeom i njegovom reakcijom na fašizam, što im je zasigurno bila bliža tema od sudbine neukog partizanskog komandanta opterećenog revolucionarnom ideologijom i smetenog erosom.

Večernja zvona (1986.)

U trećem 'povijesno-političkom' pokušaju i svojoj četvrtoj zajedničkoj suradnji, Lordan Zafranović i Mirko Kovač, potpomognuti (vrsnom) fotografijom Andrije Pivčevića, ipak su upjeli polučiti pun pogodak. *Večernja zvona*, snimljena u produkciji *Jadran filma* i beogradskog *Morava filma*, nagrađena *Zlatnom arenom* za režiju i nagradom publike *Jelen*, najbolji su dugometražni igrani Zafranovićev film, a vjerojatno i najbolje ostvarenje cjelokupna njegova opusa. Za razliku od *Okupacije u 26 slika* i *Pada Italije*, to je film koji se prostire kroz dugo vremensko razdoblje, od druge polovice dvadesetih do kraja četrdesetih godina, prateći kroz dvije glavne fabularne linije ključne likove — na jednoj strani komunističkog revolucionara Tomislava K. (asocira na Kafku i njegova Josefa K. što naravno nije slučajno, no označava i Mirka Kovača što se potvrđuje pri samom kraju filma, natpisom Tomislav Kovač na lijesu u kojem leži mrtvi Tomislav), kojeg pouzdano glumi Rade Šerbedžija, i njegovu suprugu Meyru (jako dobra Neda Arnerić), na drugoj Tomislavova znatno starijeg brata (odlični Petar Božović) i njegovu suprugu Rose (izvrsna Ljiljana Blagojević).

Kompozicija filma građena je po principu kronoloških narativnih skokova, s jedne na drugu zaokruženu točku (od 1926. na 1938. i 1939. godinu, potom na 1940. i 1941., zatim 1945. i na posljetku 1948., a učestalo se mijenja i mjesto radnje — od Đakova preko Hercegovine do Münchena i Zagreba, onda opet slijedi Hercegovina, pa Zagreb, pa Njemačka, ponovo Zagreb, iznova Hercegovina te na posljetku Zagreb, Beograd i kraj u Hercegovini; za razliku od mediteranskog ambijenta velike većine dotadašnjih Zafranovićevih filmova, izrazito dakle dominira kontinentalna ambijentacija što međutim, suprotno kasnijoj češkoj *Lacrimosi*, nije rezultiralo nikakvim negativnim posljedicama, štoviše filmski je ugođaj vjerojatno bolji nego i u jednom ranijem Zafranovićevu ostvarenju), i takvom fragmentarno-eliptičnom naracijom, uključujući i karakterizaciju, Zafranović začudo vrlo dobro barata, čemu vjerojatno znatan razlog leži i u, pretpostavljam, najboljem dotadašnjem Kovačevu scenariju za neki Zafranovićev film. Razlog pak toga zasigurno je u činjenici da je Kovač prvi put adaptirao vlastiti roman — radi se o *Vratima od utrobe*, ovjenčanima 1979. NIN-ovom nagradom — prema tome imao je narativno i karakterno-psihološki elaboriran predložak kojeg je trebalo, u suradnji sa Zafranovićem, pažljivo prenijeti u scenarijski oblik. Prenošnje je uspjelo, tako da je Zafranović najvjerojatnije dobio do tad najčvršći scenarijski kostur, koji mu je omogućio prevladavanje njegova velikog pomanjkanja narativno-dramaturško-karakterizacijskog dara i sklapanje vrijedne pripovjedno-karakterizacijske cjeline. Uz to demonstrirao je i za njega netipičnu redateljsku smirenost koja uključuje i izbjegavanje 'jakih', groteskno ili na drugi način začudno obilježenih prizora (do tad njegov zaštitni znak kojem ovdje relativno rijetko pribjegava), što je bilo sasvim u skladu s filmskim ugođajem nerijetko ispunjenim pozitivnim emocijama, ugođajem posve netipičnim za Zafranovića, i povremenom melankoličnom intonacijom koja je mogla podsjetiti na njegove najranije radove u Kinoklubu Split.

Zafranović u *Večernjim zvonima* dobro kontrolira narativnu cjelinu pa iako su neki odnosi mogli biti razrađeniji (npr. onaj Tomislava i Meyre) fragmentarna je naracija uspjelo provedena. Fragmentarne natruhe dobro sugeriraju likove, stanja i odnose, svi potrebni motivi fino se provlače kroz film i imaju svoj *raison d'être*, a posebno je uspjelo povezivanje dviju glavnih fabularnih linija, čiji su nosioci Tomislav i njegov brat, kroz intrigantnu vezu Tomislava i Rose koja se začela dok je on još bio dječak i došao ju prositi u bratovo ime. Usto je i najuže režijska izvedba — oblikovanje prizora, gdje je, kako je prilikom opisa ranijih njegovih filmova konstatirano, Zafranović i inače imao sjajnih trenutaka, na visokoj razini. Spomenuta Tomislavova prošnja Rose jako je dobro riješena — sva se sastoji iz igre njihovih pogleda i osmijeha (Tomislava kao dječaka vrlo dobro glumi Kristijan Ugrić), a na nju se uspjelo nastaviti vrsno režiran prizor hercegovačkog plesa Tomislava i njegova brata, zapravo poskakivanja uz narodnu glazbu, gdje se odlično stapaju izmjena pogleda između braće, glazba i zvukovi poskakivanja. Vrlo je dobra i erotična uvertira u prvi, minhenški seksualni odnos Tomislava i Meyre, kad u tami sobe njih dvoje govore jedno (da on mora otići), a rade drugo (svlače se i spremaju za

seks), a dojmljiv je i suptilan prizor u kojem Tomislav i Matko u svom minhenškom stanu, uz prigušenu svjetlost, u zagasitoj melankoličnoj atmosferi slušaju španjolskog kamara-da Juana, izbjeglog pred Francom, kako prebire gitaru i pjeva tužnu španjolsku pjesmu. U kontekst filma dobro su se uklopile i neke 'jače', tradicionalno zafranovićevske situacije, poput sekvence vjenčanja Tomislava i Meyre s ekspresivnom pojavom 'vojskovođe' Kvaternika koji će mladencima pompozno poručiti »plodite se i množite«. Odmah se nadovezuje trejdmarkovski Zafranovićev ekscentrični progroteskni iskorak, kad se neki pijani patuljak na vojskovođine riječi nadoveže entuzijastičnim povicima »jebite se, jebite se« i počne zadizati Meyrinu vjenčanu haljinu, razotkrivajući joj poželjna bedra. Tomislav stoji pored Meyre, ali u zafranovićevskom stilu, suprotno svakoj psihološkoj logici, uopće ne reagira (kao ni nitko drugi među prisutnima), čime prizor dobiva dodatnu začudnu kakvoću, ali zapravo i sugerira da Meyra Tomislavu nije toliko važna, što će se kasnije u filmu na stanovit način i potvrditi. Pamtljiva je i sekvenca sa silovitim, grubim seksualnim snošajem Tomislava, koji je u to vrijeme ilegalno boravio u Zagrebu, i Meyre (»to me boli« uspije izreći dok ju Tomislav stoječki penetrira) u kabini savskog kupališta, iza kojeg slijedi Meyrin ulazak u Savu i traumatičan susret s leševima koji su rijekom doplutili iz, prešutno se podrazumjeva, Jasenovca.

Nositelji pozitivnih emocija u filmu najtopliji su likovi koje je Zafranović ikad kreirao — Tomislavov brat i Rose, ali svoj nešto drugačiji obol daje i lik Meyre. Brat je miran i povučen čovjek koji izbjegava svaki sukob, čak pretjerano pasivan, čovjek koji se vjenčao ženom koja mu je životna ljubav, a usljed svoje niskoerotske prirode očito nikad nije bio ozbiljnije zainteresiran ni za jednu drugu, napose ne na seksualan način. Kao takav potpuna je suprotnost energičnom, vitalnom i erotofilnom Tomislavu koji sanja kako će revolucijom promijeniti svijet. Odnos među braćom usložnjava se dječakom Tomislavovom zaljubljenošću u bratovu nevjestu, koju Tomislav već kao dječak fascinira, a međusobna naklonost seksualno će se realizirati petnaestak godina poslije kad će Tomislav, u bratovu odsustvu, njegovati bolesnu Rose, a brisanje njezina znoja prouzrokovanog vrućicom prerast će u vođenje ljubavi, čiji će plod biti dijete za koje neplodni Tomislavov brat u svojoj naivnosti i dobroćudnosti nikad neće shvatiti da nije njegovo. Ovaj je neobičan ljubavni trokut izuzetno dirljiv, a emocionalnošću mu se pridružuje i ljubavni odnos Tomislava i Meyre (zanimljivo je da će dvije godine poslije u *Haloi — prazniku kurvi* lik Nede Arnerić imati isto ime glumeći Zagrepčanku udanu za Nijemca, a Meyra iz *Večernjih zvona* najvećim će dijelom rata, dok je Tomislav u zatvoru i kasnije na prisilnom radu u Njemačkoj, također biti u vezi s Nijemcem), znatno erotičnije i neusporedivo seksualnije orijentiran. Odnos Tomislava i Meyre od prvog je trenutka čisti erotski odnos, lišen intelektualne srodnosti njegovih dionika; uostalom, Tomislav opisuje Meyru svom partijskom sudrugu Matku (pouzdanici Mustafa Nadarević) kao osobu koja je »politički malo ograničena, ali ima dobre grudi« (*ad lib*). Štoviše, Meyra je ne samo »politički ograničena« — što znači da je 'tipično žensko' koje za politiku ni najmanje ne mari, ali zato uživa u modi i provodima — nego



Večernja zvona (1986)

je i pripadnica tipične imućne malograđanske obitelji i kći mezimica nacionalističkog 'Zagrepčanca' (što će se smijesta angažirati u novoustoličenoj ustaškoj vlasti) koji nimalo nije sretan Meyrinim izborom bračnog partnera, a na njezinu vjenčanju s Tomislavom pojavit će se, kako je prije rečeno, ni više ni manje nego sam Slavko Kvaternik. Ipak, upravo takva, politički praznoglava, lakomislena i svakom užitku sklona Meyra voli Tomislava svim srcem i učinit će sve, suprotstaviti se i vlastitom ocu, da ga izbavi iz zatvora kad ga uhiti ustaška policija. Njezinom zaslugom, zahvaljujući erotskoj vezi s njemačkim oficirom, Tomislav će biti prebačen u Njemačku, gdje će čitav rat provesti kao težak na imanju mjesne nacistice, sitne seksi Njemice koja će ga seksualno iskorištavati. Tomislav će to primiti nevoljko i pasti u duboku depresiju — jer umjesto da sudjeluje u epohalnoj revoluciji on je tek pastuh kojeg jaši nezajajžljiva ideološko-klasna i ratna neprijateljica — ali zahvaljujući tome ostat će živ. S druge strane, Meyra će, po okončanju rata, završiti u komunističkom zatvoru gdje će ju šikanirati na razne načine i psi-

hički potpuno slomiti, da bi naposljetku skončala počinivši samoubojstvo, ne pruživši Tomislavu priliku da joj se oduži i, nakon povrata iz Njemačke, izbavi.

Brat, Rose i Meyra doživljavali su Tomislava kao nekakvog *enfant terrible* i voljeli ga, bili mu do kraja odani takvom kakav je. Mada je možda pretjerano reći da ih je iznevjerio (u široko shvaćenom, neizravnom smislu zapravo jest), Tomislav evidentno nije bio osoba njihovih ljudskih kvaliteta. Obrazovan, nadaren (studirao je arhitekturu u Münchenu), ali opterećen (komunističkom) ideologijom, intimne je individualne relacije i osjećaje prečesto gurao na stranu i u središte svog zanimanja stavljao opću stvar klasne borbe i svjetske revolucije. Tomislav je bio samoživ, samouvjerena, sujetna i znatnim dijelom egoistična osoba iz koje se prirodno razvio revolucionar čija je logika »cilj opravdava (okrutna) sredstva«, revolucionar koji je protivno direktivi Partije otišao dizati ustanak u hercegovački kraj u kojem je odrastao te hladnokrvno, posve mirne duše, doveo svog prijatelja i ko-

munističkog suborca Dimitrija (Miodrag Krivokapić) u situaciju da ubije rođenog brata (Irfan Mensur), Tomislavova starog ideološkog protivnika koji je ostao odan kraljevskoj vladi te se u ratnim uvjetima, suprotno komunistima, zalagao za taktiku čekanja (a Tomislavu je bio vrlo opasan jer je kao školovan i imućan čovjek imao velik ugled među ljudima tog kraja). Nekoliko godina poslije, kad se vrati iz Sovjetskog Saveza, gdje ga je Matko, poslijeratni ugledni komunistički funkcionar, poslao da izliječi depresiju stečenu u njemačkom zarobljeništvu, Tomislav će ponovo biti onaj stari — fizički oporavljen (po povratku iz Njemačke bio je naime posve oronuo i doveden ne samo do psihičke nego i do fizičke neprepoznatljivosti), sam sebi važan i samouvjeren do prepotencije. Dolazi u posjet bratovoj obitelji u Hercegovinu, gdje ga primi obogaljeni Dimitrije, sad komunistički glavešina okruga, i jedva dočeka da se izlance: »jedan je Staljin« — važno zaključuje Tomislav, a Dimitrije ga baci u lance u pošalje 'višim organima' u Beograd. Tu će se ustanoviti 'nesporazum', no neposredno prije Tomislavova puštanja iz zatvora on, zahvaljujući demonstraciji superiornosti svog političkog mišljenja, dođe u sukob sa svojom nekadašnjom zagrebačkom ilegalnom vezom i uvjerenim staljinistom Čubarom (Kruno Šarić) koji ga slučajno ubije (dok je mokrio Čubar ga je gurnuo pa je fatalno lupio glavom u zid).

Iz svega opisanog i prepričanog jasno je da je Tomislav poprilično nesimpatičan lik koji je mogao računati na bezrezervnu naklonost boljih ljudi od sebe — brata, Rose, Meyre — nepolitičnih ljudi koji su zapravo pravi junaci filma. Napose Tomislavov brat i Rose, tzv. obični mali ljudi (ovdje oni to zaista i jesu, u najboljem smislu te formulacije) koji se drže podalje od 'velikih zbivanja' i svojom pozitivnom jednostavnošću i toplinom predstavljaju protutežu, tihu i ustrajnu opoziciju ne samo lijevim i desnim revolucionarima i njihovim globalnim planovima, nego i 'velikim temama' i 'velikim pričama' narativnih umjetnosti — u ovom filmu središnjem prikazu istovremeno netipične i tipične sudbine jednog komunističkog revolucionara koja sadrži elemente revolucionarnog puta Milivoja Đilasa (mlad ljevičarski intelektualac koji na početku rata počinu grijeh neposlušnosti Partiji i 'lijevih skretanja') te Andrije Hebranga (izložen nepovjerenju zbog dugotrajnog boravka u neprijateljskom zarobljeništvu, gdje, 'znakovito', nije imao odveć loš tretman; zbog optužbi za staljinizam uhićen te za boravka u zatvoru gubi život). Zaista, za razliku od *Pada Italije*, *Večernja zvona* nisu osobito fascinirana revolucijom i revolucionarima, kritički odnos spram lika Tomislava i jugoslavenske komunističke vlasti ovdje je vrlo jasan. Mirko Kovač je svoj roman napisao 1979., kad Lordanu Zafranoviću vjerojatno nije bilo na kraj pameći da ozbiljnije kritički zagrebe po revolucionarnoj predratnoj, ratnoj i poratnoj prošlosti, no 1986. kad nastaje film, društvena je situacija u Jugoslaviji sasvim različita: Tito je ne samo fizički mrtav već preko pet godina, nego se ubrzano ruši i njegov kult (*Mladina*, nakon početne konsternacije, uspješno inicira ukidanje štafete mladosti), a komunistička prošlost, s udarnom točkom u teror prema stvarnim i potvorenim informbiroovcima i Golim otokom kao hit temom, izložena je, napose u srbijanskim medijima, drastičnim kritičkim preispitivanjima (dijelom je to smišljen napad

na Tita sa srpskih nacionalističkih pozicija, s krajnim ciljem rušenja praktično konfederalnog ustava iz 1974.; u takvoj klimi Slobodan Milošević na velika vrata stupa na političku scenu). Spojivši pravi društveno-politički trenutak s vlastitim kreativnim vrhuncom, Zafranović je polučio doista vrijedan film, jedan od najboljih koje je hrvatska kinematografija ostvarila tijekom osamdesetih.

Sinteza egzistencijalno-meditativnog i povijesno-političkog pristupa: *Zalazak stoljeća / Testament L. Z./*

U duljoj dokumentarnoj formi Zafranović se prvi put okušao 1985. srednjometražnim dokumentarcem *Krv i pepeo Jasenovca*, filmom za kojeg je u *Globusu* potkraj 1991. napisano, kao dio opreme za poznati tekst Slavena Letice o »ljudima koji su izdali Hrvatsku«, da je prikazivan pripadnicima JNA radi raspirivanja antihrvatske histerije, kao što je za samog Zafranovića napisano da je pobjegao u Beč kako bi nastavio snimati nove antihrvatske filmove. *Krv i pepeo Jasenovca*, film koji nije prikazan na retrospekciji, a osobno ga nikad nisam vidio pa ni ne mogu o njemu ništa napisati, bio je priprema i uvertira za 'kapitalni' slikopis Zafranovićeva opusa, kako ga je očito on sam doživio, *Zalazak stoljeća / Testament L. Z./* (ponekad se film naziva i *Sumrak stoljeća* odnosno *Testament Lordana Zafranovića*, ili samo *Testament*). U njemu je pretenciozni autor odlučio demonstrirati svoju opsesiju zlom (on sam spominje, u crtici uz film, i ljepotu, no teško da će itko drugi u *Testamentu* vidjeti njezino tematiziranje) na omiljenom mu primjeru ustaškog pokreta i NDH, kojeg nevješto smješta u širi europski kontekst. Dokumentarnoj arhivskoj građi (koja sadrži i niz fascinantnih prizora iz ostavštine *Hrvatskog slikopisa*, npr. rušenje zagrebačke sinagoge ili savezničko bombardiranje Zagreba i drugih hrvatskih gradova uz komentar kako su to učinili »Rooseveltovi crnci«) pridružuje inserte iz vlastitih filmova, svoja preuzetno-patetična umovanja o prirodi filmske umjetnosti i vlastite ingeniozne uloge u filmskoj i inoj povijesti svog i drugih naroda s ovih prostora, te dokumentarne prizore sa suđenja Andriji Artukoviću u Zagrebu, a kao epilog dodani su televizijski snimci krvavih stradanja u Bosni i Hercegovini tijekom nedavnog rata.

Poznato je da je *Testament* u hrvatskoj javnosti, mada ga gotovo nitko nije bio vidio, označen kao podla antihrvatska propaganda, 'kakva se od Zafranovića i mogla očekivati'. Nenad Polimac uspio se dokopati videokasete s navodnom radnom kopijom (za koju će se ispostaviti da je bila konačna, s tim da je naknadno, 1993., dodan spomenuti BiH epilog) i u *Globusu* od 10. siječnja 1992. objavio tekst u kojem daje vrlo korektan opis filma, suzdržavajući se od prenagljenih i drastičnih političkih ocjena (u nadnaslovu teksta stoji da se u filmu »Hrvatska sistematski optužuje zbog šovinizma«, no to je konstrukcija za koju u samom tekstu nema povoda). Međutim nepunih pet godina poslije Dražen Ilinčić je u *Hrvatskom slovu* (br. 14 od 28. srpnja 1995.) objavio tekst *Prokrustova montažna postelja*, u kojem se *Testament* opisuje kao djelo čiji je »temeljni zaključak kako je Hrvatska neiskupivo kriva za grozne zločine ne samo u Hrvatskoj... nego i u cijelom svijetu, tijekom Drugoga svjetskog rata, za koje-

ga su zemlje, poput Njemačke i Italije, valjda bile samo pomagači genetske hrvatske težnje prema zlu». Ilinčić dalje kaže i da Zafranović u epilogu sugerira »kako se hrvatski zločin 'nesmanjenom žestinom' nastavlja i dalje«, potom da »tako zlobnu povijesno-filmsku montažu sigurno već dugo nije netko potpisao«, da »upućeni gledatelj bit će zgrožen nemoralnim, i takozvanim, Zafranovićevim dokumentarizmom, spuštenim s Prokurstove montažne postelje«, te napokon da autor »organizira makabričnu ostavinsku raspravu u kojoj je neupitna jedino njegova tvrdokorna zlonamjernost«. Nijedan od ovih nadahnutih citata nema veze s činjeničnim stanjem *Testamenta* i nije drugo doli nastavak (malo)građansko-nacionalističkih impresija Škrabalove »neslužbene hrvatske javnosti« o *Okupaciji* u 26 slika.

Glavni problem *Testamenta* je Zafranovićeva tematska neumjerenost i dezorijentiranost. Najkraće rečeno, bavi se svim i svačim i pritom zaboravlja što mu je središnja tema. Koliko se da shvatiti, u središtu je pozornosti trebala biti emancipacija zla u Hrvata, politički utjelovljenog u ustaškom pokretu i napose NDH, gdje je neometano doseglo vrhunac (pri čemu se podrazumijeva, a i eksplicirano je u *Padu Italije*, da zlo nije neki hrvatski ekskluzivitet, nego da postoji u svakom narodu). Zafranović pokušava ustaše i NDH kontekstualizirati u širem europskom i svjetskom političkom kontekstu i to čini, kako je rečeno, nevjšto i shematizirano, servirajući publici arhivske snimke Mussolinija, Hitlera, zbivanja na istočnom frontu itd., prizore koje je ta ista publika mogla vidjeti bezbroj puta i koji joj ne nude nikakve nove povijesno-političke spoznaje. Uz to, posegnut će i za češkim arhivom pa će iz čistog mira, mada to s pretpostavljenom glavnom temom njegova filma nema nikakve uže veze, prikazati nacističke vojne prodore u tadašnjoj Čehoslovačkoj, odnosno stradanje čeških Židova. Dragocjenim pak snimkama sa suđenja Artukoviću, Zafranović uopće nije dorastao. Fragmenti o umornom, fizički istrošenom, ali mentalno itekako živahnom starcu koji ustrajno, s nepokolebljivim entuzijazmom, ali i cinizmom i ironijom spram optužnice i svjedoka (uključujući i preživjele logoraše Jasenovca) zastupa iste, ni za dlaku promijenjene stavove kao i u razdoblju NDH (čime anticipira sudska ponašanje Dinka Šakića i upućuje na pomisao da je hijerarhijski više pripadnike ustaškog pokreta povezivala ne samo ideološka nego i mentalno-senzibilna srodnost), zasluživala bi (i još zaslužuje; filmski i elektronski zapisi sa suđenja su, nadam se, još uvijek na HTV-u) posebnu priču, poseban film. Kod Zafranovića se segmenti s Artukovićem koriste na najbanalniji način, ne samo da bi se povukla ridikulozna paralela s poslijeratnim suđenjem Alojziju Stepincu (kojom Zafranović ponovo manifestira netrpeljivost spram katoličke crkve u Hrvata, a vjerojatno i uopće), nego čak da bi se raskrinkale netočnosti nekih Artukovićevih sudskih iskaza (primjerice, Artuković kaže da nikad nije bio na tom i tom mjestu, a Zafranović slavodobitno demonstrira kako se, zahvaljujući filmskoj kameri, istina ne da sakriti, pa nam servira kadrove za koje narator filma objašnjava da prikazuju Artukovića na mjestu na kojem navodno nije bio, pri čemu je efekt mizeran jer današnji gledalac teško može prepoznati Artukovića iz ratnih godina, a još manje mjesto na kojem je, uvijek u skupini s drugim ustaškim duž-

nosnicima, sniman), tako da gledalac mora u čudu konstatirati kako Zafranović infantilno polemizira s mrtvim Artukovićem (!?), odnosno u tematsku strukturu filma ubacuje raskrinkavanje obrane bivšeg ustaškog ministra, što je bespotrebno uplitanje u zabačene narativne rukavce koji ne pružaju bitan doprinos matici pripovijedanja (ništa čudno jer Zafranović ni ranije najčešće nije imao sposobnost razlikovanja bitnog, manje bitnog i nebitnog). Odličan je primjer Zafranovićeve banalnosti tretman antologijskih prizora Artukovićeve čežnje za sinom, kad se nekadašnji ustaški ministar, nemilosrdni provoditelj rasnih zakona koji i četrdesetak godina poslije smatra da su oni bili opravdani, prvo posve uzemiri doznajući da mu je sin došao iz Amerike i da se nalazi u sudnici, zatraži od suca da ga odmah vidi pa kad mu blagi i milosrdni predsjednik sudskog vijeća to dopusti, rasplače se pri susretu sa sinom kao malo dijete. Umjesto da tim istinski dirljivim i potresnim, znakovitim prizorima do kraja 'pusti da sami govore' i pokažu složenost ljudskog mentalno-senzibilnog sklopa koji može istovremeno sadržavati plemenite osjećaje te drastičnu beščutnost i nemoral (i zorno demonstriraju onu čuvenu konstataciju Hanne Arendt kako ideološko-politički zločinci nisu nikakvi, vizualno lako prepoznatljivi monstrumi nego tzv. obični, često 'pristojni' obiteljski ljudi, uzorni pater familias i vjernici /npr. naivni, ograničeni i politički posve nekompetentni Stepinac u svom je dnevniku opisao Milu Budaka kao dobru kršćansku dušu/, Zafranović odmah servira svjedočenje nekadašnjeg jasenovačkog logoraša čiji je otac stradao u ustaškom logoru smrti, naratorskim komentarom eksplicitno poučavajući gledatelje kako ustaška vlast, za razliku od komunističke, nije imala razumijevanja za odnos oca i sina logoraša, kako bivšem logorašu, za razliku od Artukovića i njegova sina, nije dana prilika dostojanstvenog suodnosa s ocem. To jest točno, ali u konkretnom kontekstu predstavlja značajniju banalnost koja uključuje moraliziranje i političku propagandu.

Poseban su pak slučaj fragmenti u kojima se pojavljuje sam autor. Meditativno raspoloženi Zafranović sipa pretenciozne 'mudre' misli o povijesti, ljudskoj prirodi i filmskoj umjetnosti, a sebe predstavlja kao iznimnu osobnost, svojevrsnog napačenog mesiju koji je na mistični način svojim filmovima povezao hrvatsku (i jugoslavensku) prošlost i budućnost. Samog sebe vidi kao poveznicu između zla Drugog svjetskog rata i zla, u vrijeme nastanka filma, aktualnih ratnih zbivanja. Naravno, njegov je stvaralački genij pri tome neupitan.

Testament nije nikakvo antihrvatsko šovinističko ostvarenje kako bi neki htjeli, skrivajući tako vlastitu neosjetljivost ili oportunističku šutnju na nacionalističko-šovinističku histeriju koja je dominirala hrvatskim političkim i kulturnim prostorom u prvoj polovici devedesetih. Jednostavno, riječ je o slabašnom uratku autora koji je i prije pokazao da nema ni 'izvoran' ni 'stečen' dokumentaristički dar, da je narativno nekompetentan (*Testament* naravno jest narativan film) te da ga krasi u svakom pogledu pomaknuta logika; no ne toliko pomaknuta da bi Hrvate i Hrvatsku pakosno potvorio za 'svjetske zločine', kako mu primjerice imputira Dražen Ilinčić.



Haloa — praznik kurvi (1988)

Rezime

Lordan Zafranović vrlo je osebujna pojava hrvatske filmske povijesti, nedvojbeno njezina najkontroverznija osobnost. Njegovi su filmovi najčešće izazivali ili neumjerene pohvale ili potpuno obezvrjeđivanje, a ni danas se nije mnogo promijenilo. Igor Tomljanović u *Globusu* otpisuje sve njegove dugometražne filmove kao bezvrijedne i poručuje da bi se Zafranović eventualno mogao korisno angažirati u oskudnoj hrvatskoj pornografskoj produkciji, a Jurica Pavičić u *Jutarnjem listu* 'diplomatski' hvali njegove rane kratkometražne filmove i ultimativno kudi cjelovečernja ostvarenja. S druge strane u prestižnoj *Oxfordovoj povijesti filma* (*The Oxford History of Film*) Zafranović je proglašen najtalentiranijim jugoslavenskim autorom u generaciji koja je došla poslije Petrovića, Makavejeva i ostalih crnovalovaca, a *Okupaciji u 26 slika* i *Večernjim zvonicima* daje se epitet *magnificent films* (veličanstveni filmovi). Na domaćem tlu, u *Hollywoodovoj* anketi najboljih hrvatskih filmova i redatelja, Vladimir Sever stavlja (bez individualnog poretka) *Okupaciju u 26 slika* i Zafranovića među deset najboljih filmova odnosno pet najboljih redatelja, Vlado Ercegović isto ostvarenje uvrštava na šesto mjesto svoje liste filmova, a Dada Zečić Zafranovića na treće mjesto liste redatelja. Od ostalog 41 anketiranog kritičara, nijedan nije uvrstio Zafranovića ili neki njegov film (u konačnom zbroju *Okupacija u 26 slika* završila je na 36. mjestu od 79 filmova koje su kritičari istaknuli tijekom ankete, a Lordan Zafranović na 15. od 25 redatelja koji su dobili glas/ove/, što se ne čini lošim s obzirom na snažan animozitet koji u hrvatskoj stručnoj filmskoj javnosti već dva-desetak godina vlada prema Zafranoviću).

Uzrok slabog Zafranovićeve statusa među domaćim stručnjacima ponajprije leži u njegovu evidentnom, u ovom tekstu mnogo puta isticanom, pomanjkanju narativnih (dramaturških, karakterizacijskih) osnova. Kako je hrvatska filmskokritičarska struka oduvijek bila obilježena popriličnom konzervativnošću, koja je kulminirala potkraj osamdesetih i u devedesetim godinama (v. Damir Radić: Neke vrijednosne orijentacije u suvremenoj hrvatskoj filmskoj kritici, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 14/1998, str. 23-31), a kvalitetno narativno utemeljenje djela jest ključni zahtjev konzervativaca (karakterističan je iskaz Jurice Pavičića u *Playboyjevoj* anketi o Miroslavu Krleži i njegovu djelu, provedenoj među trendov-

skom mlađom književnom grupacijom, tzv. FAK-ovcima, gdje kaže otprilike da je njemu /Pavičiću/ narativna konstrukcija bit djela, a sve ostalo da služi samo pukom povezivanju narativnih točaka), onda je jasan dominantno negativan odnos prema narativno inferiornom Zafranoviću. Zafranovićev neosporan stilsko-ugodajni dar pritom se uglavnom ignorira, ili se, kad je to nemoguće, isključive zasluge pripisuju snimateljima njegovih filmova, kao što je to učinio Igor Tomljanović u spomenutom tekstu u *Globusu*. Hrvatska kritičarska struka nije samo estetski, nego i senzibilno-svjetonazorski konzervativna, stoga njoj ni Zafranovićeva temeljna sklonost motivima seksa i nasilja nije nimalo poticajna ni intrigantna, nego štoviše može biti i odiozna, ili bar neugodna.

Zafranović je autor koji je bitno obilježen tzv. mediteranskim filmskim krugom, njegov opus prirodno je povezan s onima Fellinija, Viscontija, Pasolinija, Bertoluccija. Dijele slično podneblje, sličan ambijent, slične sklonosti prikazu egzistencijalnih praznina, erotskom, dekadentnom, grotesknom, violentnom, pri čemu Zafranovića formula eros + thanatos posebno veže s Pasolinijem i Bertoluccijem, s kojima dijeli i orijentaciju k političkomu filmu, a u tom se smisli može pridodati i Liliana Cavani sa svojim *Noćnim portirorom*, naravno i Viscontijev *Sumrak bogova*, u manjoj mjeri *Vrt Finzi-Continijevih* Vittoria De Sice, u još manjoj Fellinijev *Amarcord*. U kontekstu hrvatske kinematografije, svojevrstni je Zafranovićev (uglavnom superiorni) srodnik, također Mediteranac (i Dalmatinac) Vatroslav Mimica, koji se u znatnom dijelu svog opusa također bavio (ratnim i univerzalnim) zlom te je također autor izrazito sklon egzistencijalističko-meditativnom pristupu i tzv. estetiziranom stilu s bitnim natruhama naturalističkog i grotesknog; potonje osobine Zafranovića povezuju s još jednim Dalmatincem (i otočanim), također u najvećem dijelu opusa superiornim mu Antom Babajom. Na jugoslavenskom prostoru, najveći je Šoltaninov srodnik Crnogorac Živko Nikolić, podjednako kontroverzan autor koji sa Zafranovićem dijeli mediteransku ambijentaciju, erotiku, nasilje, ekscentričnost i narativnu neumješnost.

Osobno, Lordana Zafranovića smatram dobrodošlom pojavom hrvatske kinematografije, bez koje bi ova filmska sredina bila bitno, ako ne siromašnija a ono sterilnija. On je prvi i za sad jedini hrvatski filmaš koji je sustavno i izrazito eksploatirao erotsko-violentnu tematiku, a koliko god mu to mnogi u Hrvatskoj uzimali kao neoprostivo zastrašenje, njegov obračun s ustaškom prošlošću i avertima rasizma suštinski je zapravo slijeđenje novozavjetne pouke i poruke o trunčici u tuđem oku i brvnu u vlastitom. Ako je potonjom orijentacijom politički profitirao, a jest, ne treba mu to uzeti za neki veliki grijeh. Časnih ljudi poput Kreše Golika i Ante Babaje na ovim prostorima (i šire) ionako nikad nije bilo u izobilju pa zašto bi Zafranovićovo korištenje podudaranja vlastita svjetonazora i vladajuće ideologije bio veći grijeh nego recimo ono Zrinka Ogreste (spominjem Ogrestu, a ne Tomislava Radića, Branka Schmidta ili Jakova Sedlara, jer Ogresta je, poput Zafranovića, kreativno znatno relevantniji autor od navedenih). Uostalom, Zafranovićeva politička dosljednost simpatičnija je od konvertitstva npr. Vladimira Tadeja ili Veljka Bulajića.

Lordan Zafranović nije bio prisutan u hrvatskoj kinematografiji devedesetih, ali njegov je utjecaj primijećen u dva filma koja su bila u središtu javnog zanimanja. Prvi je katastrofalan dokumentarac Nenada Puhovskog *Graham i ja*, koji se svojim pretencioznim i posve neutemeljenim povezivanjem autorove osobe i glavne teme filma (uključujući patetične narcisoidne zaključke koje autor izriče o sebi) doima kao mlađi, manji i slabiji brat *Testamenta* (može se primijetiti da ga i grozne slike nasilja na jedan način povezuju sa Zafranovićevom poetikom), dok je drugi *Dubrovački suton* Željka Senečića, izrazito zafranovićevsko ostvarenje dubrovačke ambijentacije, 'estetiziranog' stila, erotike (kupanje nage Mihaele Kezele u moru jamačno ima veze s morskim obnaživanjem Ene Begović u *Padu Italije*), nasilja i drastične narativne nekompetentnosti, usput rečeno manje loš film nego što ga prati glas, a dojam bi bio još povoljniji da ga ne snižavaju dvije stupidne završne sekvence. Bolje tragove Za-

franovićeva naslijeđa moguće je na općoj razini naslutiti u možda najboljem hrvatskom filmu proteklih deset godina, Nolinom *Nebo, sateliti*. Premda je u hrvatskom kontekstu taj film lakše dovesti u vezu s poetikom Vatroslava Mimice, a ionako su mu svjetske spona (Tarkovski, Kubrick) znatno važnije, Zafranovićeva sklonost izrazitoj vizualnoj stilizaciji, snažnim ratnim prizorima, erotičnom obnaživanju, općem senzacijskom pristupu, svakako ima s njim nešto zajedničko.

Kao što sam napisao u *Vijencu* neposredno nakon održane retrospektive (v. Damir Radić: *Erotika i nasilje*, br. 176 od 30. studenog 2000., str. 36) i kao što iz cijelog ovog teksta jasno proizlazi, Lordan Zafranović nipošto ne ide u red kreativno ključnih hrvatskih filmskih autora, ali njegova poetika ima intrigantnih i poticajnih sastojaka, njegov opus pruža dva zasigurno antologijska ostvarenja (*Poslije podne / Puška! / Večernja zvona*) i to mu jamči nezaobilazno mjesto na zemljovidu hrvatske slikopisne povijesti.

Filmografija Lordana Zafranovića

1961. *Nedjelja* (Kinoklub Split, Split)
 1962. *Splite grade* (Kinoklub Split, Split)
 1963. *Dječak i more* (Kinoklub Split, Split)
Priča (Kinoklub Split, Split)
 1964. *Dnevnik* (Kinoklub Split, Split)
Noć i dan (Kinoklub Split, Split)
 1965. *Dah* (Kinoklub Split, Split)
Sunce (Kinoklub Split, Split)
...2, 6, 3... Arija... 4, 1, 5... (Kinoklub Split, Split) *Koncert* (Kinoklub Split, Split)
Proizvađač Ranko (Kinoklub Split, Split)
Živjela mladost, igr. (Zagreb film, Zagreb)
 1966. *Sunčano — Djevojka i apsurd*, igr. (Kinoklub Split, Split)
Kišno — Nevina subota, igr. (Kinoklub Split, Split)
Maestral (Kinoklub Split, Split)
 1967. *Ljudi (u prolazu)*, dok. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
 1968. *Poslije podne (puška)*, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Dan i noć, dok. (Zagreb film, Zagreb)
 1969. *NEDJELJA*, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
 1971. *Ave Marija*, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Prvi valcer, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Mora, igr. (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
 1972. *Antika*, dok. (Adria film, Zagreb)
Predgrađe, igr. (RTV Beograd, Beograd)
 1973. *KRONIKA JEDNOG ZLOČINA*, igr. Omnibus (FAS — Filmski autorski studio, Zagreb)
Zavnoh, dok. (Adria film, Zagreb)
 1974. *San (De natura sonoris)*, dok. (Adria film, Zagreb)

- Rad zida grad*, dok. (Adria film, Zagreb)
 1975. *MUKE PO MATI*, igr. (Jadran film, Zagreb)
 1976. *Zagrebački velesajam*, dok. (Jadran film, Zagreb)
 1977. *Gosti i radnici*, igr. (Zagreb film i RTV Zagreb, Zagreb)
Zavičaj — Vladimir Nazor, dok. (Slavica film, Split)
OKUPCIJA U 26 SLIKA, igr. (Jadran film, Zagreb)
Osmi kongres Saveza udruženja boraca narodnooslobodilačkog rata Jugoslavije, dok. (Filmske novosti, Beograd)
 1980. *Slobodna interpretacija*, dok. (Jadran film, Zagreb)
Zagreb živi s Titom, dok. (*)
 1981. *PAD ITALIJE*, igr. (Jadran film, Zagreb; Centar film, Beograd)
 1983. *Krv i pepeo Jasenovca*, dok. (*)
 1984. *UJED ANDELA*, igr. (Marjan film, Split)
 1985. *Mare Adriaticum — Jugoslavija*, dok. (*)
 1986. *VEČERNA ZVONA*, igr. (Jadran film, Zagreb; Jugoart, Zagreb; Montenegroexport, Nikšić)
 1988. *HALOA (ALOA) — PRAZNIK KURVI*, igr. (Jadran film, Zagreb; Televizija Zagreb, Zagreb)
 1994. *THE DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z. / ZALAZAK STOLJEĆA (TESTAMENT L. Z.)*, dok./igr. (Televizija Zagreb / *)
 1995. *MA JE POMSTA / OSVETA JE MOJA*, igr. (Češka televizija, Heureka Productions, AB Barrandov Co.)

(Priredio H. T-ć)

(Izvori: 25 godina Kinokluba »Split« od 27. ožujka 1952. do 27. ožujka 1977., katalog; *Filmografija Jugoslovenskog filma (I-IV) 1945-1990.*, Institut za film, Beograd; *Internet Movie Database* — <http://us.imdb.com/>)

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

AMERIČKI PSIHO / AMERICAN PSYCHO

SAD, Kanada, 2000. — pr. Edward R. Pressman Film Corporation, Warner Bros., Lions Gate Films, Muse Productions, P. P. S. Films, Quadra Entertainment, Single Cell Pictures, Edward R. Pressman, Christian Halsey Solomon, Chris Hanley, kpr. Ernie Barbarash, Alessandro Camon, Joseph Drake, Clifford Streit, Rob Weiss, izv. pr. Michael Paseornek, Jeff Sackman. — sc. Mary Harron, Guinevere Turner prema istoimenom romanu Breta Eastona Ellisa, r. Mary Harron, d. f. Andrzej Sekula, mt. Andrew Marcus. — gl. John Cale, sgf. Gideon Ponte, kgf. Isis Mussenden. — ul. Christian Bale, Willem Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas, Samantha Mathis, Matt Ross, William Sage, Chloe Sevigny. — 101 minuta. — distr. BLITZ.

Treći roman Breta Eastona Ellisa *Američki psiho* objavljen je 1991. i još prije nego je ugledao svjetlo dana izazvao je skandal, no to je poznata pa i kod nas već prepričavana storijska. Filmska verzija pojavila se na kraju desetljeća i premda Ellis nesumnjivo može biti zadovoljniji ovom adaptacijom nego onom svoga slavnog prvijenca *Manje od nule* (podobnjačku holivudsku verziju koja s romanom nema nikakve veze, ali ostaje u sjećanju zbog nezaboravnih nastupa Jamie Gertz, Roberta Downeyja Jr. i Jamesa Spadera potpisano je 1987. Marek Kaniewska, prethodno redatelj kulturnog homoseksualno-ljevičarskog ostvarenja *Druga zemlja*), i ovaj put slikopisna inačica znatno zaošta je za književnim predloškom.

Ellis je u prva dva romana nemilosrdno secirao psihologiju i milje bogatih američkih sveučilištaraca, budućih *yuppija*, sjajno simbiotski spajajući narativnu fragmentarnost, ekonomičan stil i nihilističan svijet svojih (anti)junaka. Svijet kojim (gotovo) ultimativno dominiraju fetišizam prestižnih sveučilišta, skupih restorana, odjevnih marki u kombinaciji s gotovo programatskom drastičnom emocionalnom reduciranošću kulminaciju je dosegno u *Američkom psihi*, koji se od prethodna dva romana razlikuje po izrazito satiričnom pristupu gradi (*Američki psiho* izvanredno je duhovito ostvarenje), beskompromisno detaljnim, evidentno pornofilskim (i pornografskim) seksualnim opisima i uvođenju radikalnog nasilja, koje se nerijetko kombinira sa seksualnim prizorima, pri čemu Ellis pokazuje takvu dozu morbidnosti, pa i nekrofilije, koja je mjestimično bila u stanju preneraziti čak i potpisnika ovih redaka, inače izrazito sklona takvim vrstama provokacije.

U likovima prethodnih njegovih romana nesumnjivo su postojale neke doze pozitivne emocionalnosti (pa makar redovno, programatski bivale bačene u ništa), u *Američkom psihi* Ellisov prezir prema yuppijevskom svijetu je beskrajan, a odvratnost skoro da je apsolutna. Ipak, naslovni lik Patricka Batemana, to jedno veliko blistavo ništa, u nekim je trenucima gotovo dirljiv — njegova predanost ljubavnim i 'egzistencijalnim' pjesmama Whitney Hou-

ston te *Geneseisa* u razdoblju kad je Phil Collins bio glavni autor u bendu, njegova maštanja o svojoj tajnici Jean, statusno inferiornoj no poštenoj i naivnoj djevojci koju zamišlja kao idealnu buduću suprugu s kojom držeći se za ruke šeće po pješčanoj plaži u zalazak sunca, takvi pasaži svjedoče o senzibilno invalidnoj osobi koja međutim, kao većina invalida, može izazvati suosjećanje. Strašno je, međutim, u podtekstu poručuje Ellis, što su upravo osobe takva senzibiliteta došle u poziciju društvenih upravljača i uzora. Premda su, ironijski pokazuje Ellis, yuppiji potkraj osamdesetih i početkom devedesetih već izloženi podsmijehu i preziru: vrlo su duhoviti prizori u kojima se Bateman bezuspješno pokušava uklopiti među *cool* pripadnike afroameričke kontrakulture ili oni u kojima se mora suočiti s vlastitom materijalnom ništavošću u usporedbi s pravim bogatašima poput npr. filmskih zvijezda (od kojih jedna, Tom Cruise, stanuje u istoj zgradi kao i on).

Postavlja se pitanje što je od bogate teksture Ellisova romana ostalo u filmu, koliko je uspješno ona impregnirana u pripovjedački oskudniju filmsku formu. Na početku, odmah upada u oči da Mary Harron (njezin debitantski film *Pucala sam na Andyja Warhola*, svojevrsna biografija Valerie Solanas, bio je znak zanimanja za alternativnu umjetničku scenu, ali i pokazatelj njezinih evidentnih kreativnih ograničenja) dramaturški precizno ne prati roman u

* 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 25 filmova. Od toga 16 filmova iz SAD, po jedan film iz Južne Koreje, Njemačke, SRJ, Španjolske i Velike Britanije, te 4 koprodukcija filma (po 1 film u koprodukciji Rusije i Francuske; SAD i Kanade; SAD i Francuske; SAD, Francuske i Španjolske).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (4), Blockbuster Home Video (1), Continental film (4), Discovery (2), InterCom Issa (2), Kinematografi Zagreb (7), Premier Film (2), UCD (2), VTI (1).

postupnoj gradaciji Batemanova skretanja u ubilačko ludilo, što je poprilično nelogično jer bi filmu donijelo efektu 'žanrovsku' kompaktnost (ako ga promatramo kao psihološku horor dramu). Drugi dramaturški propust je posvemašnje marginaliziranje svih likova izuzev Batemana. Nije dakako sporno da je njegova perspektiva središnja, ali odnosi s nekim likovima, u prvom redu s Jean, zaslužili su bar malo podrobniju elaboraciju. Umjesto da se usredotoči na razvoj Batemanova (Bale) odnosa s Jean (Sevigny), na to kako ona postupno postaje njegov kič ideal, Harron najviše prostora daje Batemanovoj relaciji s privatnim detektivom Kimballom (Dafoe), odnosu koji je samo jedan od priloga travestiji svijeta u kojem Bateman obitava i djeluje, a koja se ovom prilikom manifestira tako da detektiv umjesto da ga raskrinka kao ubojicu (čemu dotični zapravo teži kao nekoj katarzi, koju međutim neće dočekati), Batemanu daje alibi kojeg se sam nije bio sposoban dosjetiti; sličan ironičan odnos prema američkim privatnim detektivima prisutan je, ali samo kao detalj, što je trebao biti i u filmu Mary Harron, u *Talentiranom gđinu Ripleyju* Anthonyja Minghelle. Treća je važna zamjerka tek djelomična uspješnost u prenošenju satiričnog tona romana koji pršti od prigušenog humora; film tek mjestimično postiže slične satirične učinke.

S druge strane opće ozračje koje Harron uspostavlja u filmu, oslanjajući se na hladnu fotografiju Andrzeja Sekule (snimio Tarantinove *Pse iz rezervoara i Pakleni šund*), prepoznatljive pop-pjesme osamdesetih i decentnu filmsku glazbu kulturnog velvetovca Johna Calea, dobra je, a i neka redateljičina rješenja nedvojbeno su uspješna. Odustavši od eksplicitnih prizora seksa i ubojstava (čija bi realizacija film svela na vrlo ograničenu distribuciju po specijaliziranim kinima, a ovako je on zabilježio vrlo pristojnu zaradu), Harron ih prikazuje parcijalno i za većinu gledatelja dovoljno sugestivno, dodavši im i Batemanove monološke izvatke iz njegovih 'ogleda' o *Genesisima*, Philu Collinsu i Whitney Houston, kojima su u romanu posvećena čitava (iznimno zabavna, ali i zanimljiva) poglavlja. Christian Bale jako je dobar u naslovnoj roli, a nastup

Willema Dafoea možda je i presnažan s obzirom na marginalnu prirodu lika kojeg tumači, no to je već spomenuti problem redateljičine dramaturške koncepcije. Ostali su likovi od malog značenja, ali mora se primijetiti da je pomalo neugledno izdanje Cloë Sevigny u ulozi Jean odraz redateljičina kriva shvaćanja tog lika (Jean nije glamurozna ni eksplicitno seksepilna poput djevojaka Batemanova ranga, ali to ne znači da je lišena erotske privlačnosti kao što ju postavlja Harron), dok je Jared Leto kao ubijeni Batemanov *alter ego* Paul Allen jako dobro pogođen.

Sve u svemu *Američki psiho* pristojan je film koji naravno neće oduševiti poklonike Ellisova romana, ali će, za razliku od spomenute filmske adaptacije romana *Manje od nule*, u njemu bar moći naći dosta bitnih sastojaka fascinarnog predloška.

Damir Radić

BIJELO ODIJELO / BELO ODELO

SR Jugoslavija, 1999. — pr. Zillion Films, British Screen, Lazar Ristovski, izv. pr. Petar Ristić. — sc. i r. Lazar Ristovski, d. f. Milorad Glušica, mt. Petar Putniković. — gl. Srđan Jačimović, sgf. Milenko Jeremić, kgf. Boris Čakširan. — ul. Lazar Ristovski, Radmila Šogoljeva, Dragan Nikolić, Velimir Bata Živojinović, Danilo Bata Stojković, Bogdan Diklić, Renata Ulmansk, Bojana Maljević. — 90 minuta. — distr. Premier film.

Redateljski prvijenac i zasad jedina odličnog glumca Lazara Ristovskoga koristi konvencionalni kostur da bi na njega nataknuo nekonvencionalne dodatke. U neko neodređeno vrijeme zastavnik Savo vlakom putuje kući jer mu je javljeno da mu je umrla majka. Tijekom putovanja susreće razne ljude i doživljava razne zgode.

Film bismo mogli opisati kao podigranu urnebesnu komediju — scenarij nudi mogućnosti za bezbroj »ludih« vičeva i štoseva priproste kategorije, no takve se mogućnosti i redateljski i glumački tretiraju kao tihe šale čime se, između ostaloga, dobiva i pomalo nadrealna dimenzija, potkrepljena s nekoliko simpatično pretjeranih prizora poput onoga kada Savo jako dugo visi na pro-

zoru vlaka, izvana. Nastojeći ne biti dosadan pričajući nešto što smo svi već gledali, Ristovski nudi ono što se na engleskom naziva »shaggy dog story«, priču u kojoj se redaju više ili manje zanimljivi događaji, ali bez osobita smisla i razloga. Scenarij kao da je napisan slaganjem crtica iz bilježnice u koju je scenarist godinama ili desetljećima bilježio što god mu se učinilo zanimljivim. Pouzdao se da će filmsko oživljavanje tih anegdota publici biti zanimljivi kao i njemu, a nije mu pritom bilo najvažnije imaju li oni nekog smisla i značenja. Primjerice, potpuno je nebitno što junak voli glumiti u šumi na biciklu, ili što ima brata blizanca koji samo čita stripove.

Zaslужilo bi to više zamjerki nego pohvala kada se za se ne bi borilo moćnim oružje: šarmom, duhom i nepretencioznošću. Još da u režiji nema toliko početničkih nezgrapnosti...

Janko Heidl

ČOVJEK BEZ TIJELA / HOLLOW MAN

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Alan Marshall, Douglas Wick, kpr. Stacy Lumbrezer, izv. pr. Marion Rosenberg. — sc. Andrew W. Marlowe, r. Paul Verhoeven, d. f. Jost Vacano, mt. Mark Goldblatt. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Allan Cameron, kgf. Ellen Mirojnick. — ul. Kevin Bacon, Elisabeth Shue, Josh Brolin, Kim Dickens, Greg Grunberg, Joey Slotnick, Mary Randle, William Devane. — 112 minuta. — distr. Continental film.

Skupina znanstvenika pod pokroviteljstvom Ministarstva obrane radi na tajnom projektu stvaranja seruma koji bića čini nevidljivim. Nakon uspješnih pokusa s životinjama, idejni vođa projekta, ambiciozni i beskrupulozni Sebastian Caine (Kevin Bacon) odluči testirati serum na živom biću, tj. na sebi. Sve se odvija po planu, no dolazi do problema pri povratku na vidljivo, ljudsko obličje. Sebastian postupno shvaća goleme prednosti toga što je nevidljiv, a u igri su i osobni motivi i nerazriješeni računi s njegovom bivšom djevojkom Lindom (Elisabeth Shue) i njezinim ljubavnikom Matthewom (Josh Brolin)...

Čovjek bez tijela peti je Verhoevenov »holivudski« projekt, a kako su svi prethodni donijeli pristojnu zaradu na blagajnama, od *Hollow man*a očekivalo se isto. O tome koliko je film dobar možda bi najmjerodavnije mogli suditi Verhoevenovi obožavatelji koji će vjerojatno reći da je on i dalje dosljedan svojem načinu režiranja, odabiru teme, kao i glumaca. Prije svega, šteta što se producenti nisu potrudili napraviti atraktivniji foršpan, jer je ovaj koji se prikazivao u našim kinima, uistinu katastrofalan. Iz njega potencijalni gledatelj može krivo naslutiti da je riječ o B-filmu banalnog sižea i istrošene tematike. Istina je međutim suprotna — iako Verhoeven ne polaže mnogo na priču (što ne znači da je scenarij pisala samo jedna osoba), specijalni su efekti uistinu vrhunski, te je već na početku jasno da je riječ o skupoj produkciji. Drugi je segment isti onaj kao i u *Svemirskim vojnicima* — dobro osmišljen, pedantno režiran i solidno odglumljen film. Iako Verhoeven po pitanju akcijskih scena nije gnjavator poput nekih drugih holivudskih filmaša, ima dara za stvaranje napetosti, pa je i glumce (ipak ne osobito kvalitetne) nekako uspio razigrati. Taj je film, u cjelini gledano, inteligentna mješavina SF-a, trilera i horora, pa su i akcijski prizori samim time dinamičniji i dorađeniji. Naprosto, riječ je o tome da ih drukčije vrednujemo u slučaju »običnog« trilera, te onog koji u pozadini sadrži horroski dodatak.

Verhoeven se u detaljniju psihološku razradu svojih likova inače nikad nije upuštao, pa je nema razloga tražiti i u ovom filmu. Sve je kristalno jasno — tko, kako i koga... A sve ono između upotpunjeno je specijalnim efektima i vrlo jednostavnom pričom. Ona, međutim, nije tipično holivudska, a nije ni nova. Priča o nevidljivom čovjeku bezbroj je puta korištena kao motiv ili siže u mnogim filmovima, od kojih većina i nisu bili horori. No redatelja ovdje zanimaju nešto šire posljedice ovog neuobičajenog stanja. On postavlja pitanje kako bi se čovjek ponašao u toj situaciji: da li bi je pokušao iskoristiti ili bi poželio povratak na staro. Sebastian nakon svega shvaća golem potencijal bivanja nevidljivim, a tipičan Verhoevenov dodatak se dakako sastoji u seksualnoj interpretaciji. Naime, prva

stvar koju nevidljivi Sebastian čini nakon što se neopažen iskrađe iz laboratorija, jest to da se uvuče u krevet djevojci iz susjedne zgrade koju je prije toga promatrao, ali joj onako »tjelesan« nije mogao prići. Osim toga, on svoju nevidljivost odlično koristi i za prikradanje suradnicama s kojima radi u laboratoriju, pa čak i svojoj bivšoj djevojci. Ništa novo, reći ćemo — Verhoevenove seksualne opsesije u potpunosti prožimaju sve njegove filmove, a onima iz nizozemske faze malo nedostaje da ih klasificiramo kao pornić. U tom je smislu razumljivo što redatelj spaja seks i nasilje (prema onoj već otrcanoj formuli sex&violence), te u frenetičnoj završnici pomahnitali Sebastian pobije gotovo čitavu glumačku postavu. Ono što gledatelj može zapaziti kao suptilnu, a možda i nehotičnu ironiju čini ovaj film barem malo zanimljivijim. Naime, cijeli projekt pronalaska seruma financira američka vojska iz dobro znanih pobuda — zamislite samo kako bi to bilo imati nevidljivu vojsku... No Sebastian nakon transformacije nigdje izričito ne spominje svoje planove ili moć koje bi mogao iskoristiti — on se nevidljivošću koristi u naizgled mnogo bezbolnije svrhe; namjera mu je neopazice se uvući u žensku postelju!

Verhoeven dakle balansira između tri žanra koja su prožeta seksualnim aluzijama, a u podlozi imaju arhetipski motiv koji je bio zanimljiv i davno prije nego što je postojala filmska umjetnost. Nevidljivost, naime, spada u arhetipske fantazme gotovo svih ljudi, a uvažavajući tu činjenicu redatelj je na sve četiri karte igrao otvoreno i sigurno, ništa ne riskirajući. Kratko rečeno, svega ima dovoljno — i akcije i seksualnosti, i specijalnih efekata, i horora i trilera. No ipak nešto nedostaje. Konzervativniji bi gledatelj očigledno u ovom filmu uzalud tražio neku poruku ili nametnutu *moralku*. No Verhoeven ne moralizira niti mu je namjera ponuditi nekakav etički svjetonazor — nije to činio u prethodnim filmovima, pa vjerojatno neće ni u idućima. Cilj mu je ispričati krajnje jednostavnu priču koja će gledatelje zadovoljiti kvalitetnim specijalnim efektima, razdrmati ga uz hororske elemente, a uza sve to, uvijek će se pojaviti i neka zgodna plavuša. On je redatelj koji, poput još jednog europ-

skog »gastarbajtera« Rolanda Emmericha, u Hollywoodu radi komercijalne filmove, ali ipak s mnogo više europskog štihla. Netko zahtjevniji bi i ovom filmu mogao štošta prigovoriti, ali nužno i priznati da je riječ o autoru koji solidno poznaje svoj zanat. Pa tko voli, neka gleda — barem će se za ta dva sata u mraku dvorane i sâm osjećati nevidljivim.

Toni Valentić

DAN ZVIJERI / EL DIA DE LA BESTIA

Španjolska, 1995. — pr. Sogetel S. A., Iberoamericana Films, Claudio Gaeta, Andres Vicente Gomez, Antonio Saura. — sc. Jorge Guerricaechevarria, Alex de la Iglesia, r. Alex de la Iglesia, d. f. Flavio Martinez Labiano, mt. Teresa Font. — gl. Battista Lena, sgf. Jose Luis Arrizabalaga, Biaffra, kgf. Estibaliz Markiegi. — ul. Alex Angulo, Armando De Raza, Santiago Segura, Terele Pavez, Nathalie Sena, Jaime Blanch, Maria Grazia Cucinotta, Gianni Ippoliti. — 103 minute. — distr. Discovery.

Upravo je Alex de la Iglesia, redatelj filma *Dan zvijeri*, uspjeh kojeg je omogućio Španjolcu da u Americi režira puno poznatije ostvarenje *Perdita Durango*, dobar primjer razlike između dominirajućih filozofija stvaranja filмова u Hollywoodu i u ostatku filmskog svijeta. Naime, i *Dan zvijeri* i *Perdita Durango* filmovi su anarhoidne, nasilne, ali komične tematike i ekstravagantnog stila, ali je prvi razlozan i pametan, a drugi besmislen i glup. Kao da je de la Iglesia na putu preko Atlantika izgubio bar trećinu mozga.

Dan zvijeri, film o potrazi za Sotonom, koji bi se trebao roditi na Badnju večer u Madridu, ima sasvim pristojan broj mana, tipičnih za redatelja manjkavog znanja (ili manjkave kreativnosti). Radnja ponekad gubi ritam i postaje zamorna, režija pojedinih scena je djelomice nesklapna, a simbolika radnje pomalo nategnuta. Ipak, vrline prevladavaju. Siže filma ima priličan broj likova, motiva, narativnih rukavaca i fabularnih obrata, ali ostaje do kraja dobro organiziran, razumljiv i uglavnom vrlo zanimljiv i napet. Tipično za ekstremni film 90-ih, sastoji se od mnogobrojnih otkaćenih scena koje povišenim retoričkim stilom dočaravaju komiku, gro-



Dan zvijeri

tesku, stravu, *suspense* i nasilnu akciju. Svi ovi elementi, međutim, ne služe jeftinom efektu, već su motivirani radnjom i dio su dojmive značenjske podloge filma, što dokazuje da de la Iglesia može biti pametan i zreo redatelj, kad je dovoljno udaljen od utjecaja holivudske infantilnosti.

Glavni lik filma, svećenik koji je iz Apokalipse dešifrirao datum rođenja Antikrista, pokušava Sotonu pronaći u tipiziranim mračnjačkim mjestima — *heavy metal* klubovima, *peep show* lokalima, sektaškim udrugama, a za pomoćnike u potrazi za Nečastivim odabire prodavača u dućanu *heavy-metal* glazbe, samo zbog toga što ga je vidio da prodaje glazbu sa sotoniskim simbolima i šarlatanskog egzorcista s vlastitom *talk-show* emisijom u kojoj »istje-ruje« davle. Pri tome dolazi u dodir sa svim tipičnim zlima svakodnevice — droga, alkohol, blud, nasilje, kriminal, siromaštvo, idolopoklonstvo, a kao lajtmotiv filma pojavljuje se rasistička grupa koja tokom filma ubija ljude drugih narodnosti. De la Iglesia nam prikazuje takva tipizirana, konvencionalna zla, ne zbog toga što radi neinventivnosti mašte ne bi mogao bolje, već zato što se ne želi kriti iza apstraktnih, ezoteričnih, pseudo-originalnih prikaza zla, što je slučaj s aktualnim šmin-kerskim filmom *Stigmata*. On nam prikazuje poznate, bliske stvari da bi nas nenametljivo, ali jasno približio okrutnoj i dojmivoj poenti filma — Sotona, naime, uopće ne treba dolaziti; on je već tu, na svijetu, odavno.

Najimpresivnije je ta poruka predstavljena kroz lik svećenika koji, da bi se što efikasnije približio Sotoni, počinje i sam raditi zlo. Što više film napreduje, svećenik čini veće grijeha, a njegova potraga postiže manje rezultate, pa se počinjemo pitati da li je njegova teorija uopće istinita ili je on, u želji da uni-

šti Sotonu, nesvjesno postao slugom njegova omiljena zlodjela — zločina motiviranog vjerskim fanatizmom, sredstvom kojim se služi i spomenuta rasistička grupa.

Posebno je zarazan kraj filma. Ne samo da je pesimističan (mračno zlo nije pobijeđeno, a glavni junaci postaju njegove žrtve) već, kroz besramno ismijavajuću komiku, prikazuje spomenutu mračnu tragediju kao normalnu, sveprisutnu životnu pojavu. Kraj *Perdite Durango*, de la Iglesia holivudskog projekta jest, pak, slijedeći — zlo (ubojiti ljubavnici u bijegu pred pravdom) je vrlo romantično i privlačno, ali na kraju je u potpunosti uništeno, jer nam, generalno gledano, ipak previše smeta. Usporedbu napravite sami.

Juraj Kukoč

DEČKI I CURE / BOYS AND GIRLS

SAD, 2000. — pr. Punch 21 Productions, Jay Cohen, Lee Gottsegen, Murray Schisgal, kpr. Sue Baden-Powell, izv. pr. Jeremy Kramer, Jill Sobel Messick, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Andrew Lowery, Andrew Miller, r. Robert Iscove, d. f. Ralf D. Bode, mt. Casey O. Rohrs. — gl. Stewart Copeland, sgf. Marcia Hinds-Johnson, kgf. April Ferry. — ul. Freddie Prinze Jr., Claire Forlani, Jason Biggs, Amanda Detmer, Alyson Hannigan, Monica Arnold, Heather Donahue, Lisa Eichhorn. — 94 minute. — distr. BLITZ.

Trendovi u filmskoj industriji vođeni željom za zaradom prilično se često mijenjaju pa smo tako svjedoci renesansama ratnog žanra, vesterna, filmovima katastrofe i mnogih drugih. No, devedesete su definitivno obilježene *teen trendom* jer svakit proizvod obilježen tim predznakom i namijenjen adolescentskoj publici imao je odličan prolaz na tržištu. U sjeni velikih blockbustera priličnu količinu poželjnih zelenih novčanica skupili su i skromnije producirani filmovi, natrpani hrpom mladih svježih lica od kojih su većina danas planetarno popularna. Uz uobičajene romantične *teen* komedije granice se pomiču prema vulgarnostima koje oduševljavaju mlade (*Američka pita*, *Put do zrelosti*) a adolescenti postaju protagonisti uspješnih horor serijala (*Vrisak*, *Znam što si radila prošlog lje-*

ta) ili filmova naučne fantastike (*Dosje Alien*). Kad toj silnoj navali *teen* filmova pridodate glazbene lolite u obličjima Brittany Spears i Christine Aguilere, objektivima drage tenisačice Hingis i Kournjikove jasno je kako živimo u svijetu o kakvima maštaju Nabokovljevi junaci, pa uopće ne iznenađuje uspjeh bilo kojeg *teen* proizvoda.

Jedan od zadnjih filmova što ga je naša mladež imala prilike konzumirati u domaćim kinodvoranama romantična je komedija *Dečki i cure* čiju režiju potpisuje Robert Iscove poznat po prošlogodišnjem hitu *Ona je sve to*. I ovdje je, kao i u spomenutom filmu, riječ o nepretencioznoj i predvidljivoj priči koja ni po čemu ne odskaka od bezbroj drugih omladinskih komedija. Dakako, većina je stvari odrađena korektno ali jednostavno ne možete ne primijetiti banalnost i površnost pisanog predloška, te potpunu odsutnost bilo kakvih ambicija da se učini nešto više od otrcane priče. Dečko sreće curu i svi u publici su svjesni kako su oni kao stvoreni jedno za drugo ali jasno je kako baš njih dvoje to ne znaju pa idućih osamdesetak minuta autori prikazuju njihovu nadahnutu potragu za pravom ljubavi. Cijela je potraga predvidljiva i začinjena duhovitim šatro dosjetkama i situacijama, među likovima se obvezno nalaze nekakvi otkačenjaci zaduženi za humor u filmu i sve je lijgavo gotovo onako kako zvuči.

Rijetki trenuci vrijedni pozornosti u ovom filmu idu na račun donekle dopadljivog Jasona Biggsa koji je debitirao u *Američkoj piti* i lijepe Claire Forlani zapažene u nekoliko nezavisnih filmova te začuđuje njezino pojavljivanje u takvu djelu. Možda ne bi bilo loše kada bi Claire pažljivije čitala ponuđene scenarije ili kada bi barem razmislila o otpuštanju agenta koji joj je savjetovao da nastupi u ovom filmu. Nasuprot njima, glavnu ulogu tumači bezlični Freddie Prinze Jr., zaštitni znak *teen* filmova za kojeg su vječito rezervirane uloge najpametnijeg i najboljeg dečka u školi i koji kao da ne zna da postoji i neki drugi tip uloga.

Unatoč svemu jasno je kako će i ovaj film naći svoju publiku jer je rađen po prokušanom i dokazanom receptu čiji su glavni sastojci par mladih zgodnih glumaca, soundtrack ispunjen hitovi-

ma i ljubavni problemi da boli glava. Budući da želim ostati čiste savjesti ovaj film mogu preporučiti samo onima koji pripadaju skupini mladih adolescenata ili se smatraju izrazito dobrotomnim gledateljima. Svi drugi na film ne bi uopće trebali trošiti vrijeme.

Denis Vukoja

DEVETA VRATA / THE NINTH GATE

SAD, Francuska, Španjolska, 1999. — pr. Araba Films, Bac Films, Kino Vision, Le Studio Canal+, Live Entertainment, Origen Productions Cinematograficas, Orly Films, R. P. Productions, TFI Films Productions, Via Digital, Roman Polanski, kpr. Mark Allan, Antonio Cardenal, Inaki Nunez, Alain Vannier, izv. pr. Michel Cheyko, Wolfgang Glattes. — sc. John Brownjohn, Enrique Urbizu, Roman Polanski prema romanu »The Club Dumas« Artura Pérez-Revertea, t. Roman Polanski, d. f. Darius Khondji, mt. Herve de Luze. — gl. Wojciech Kilar, sgf. Dean Tavoularis, kgf. Anthony Powell. — ul. Johnny Depp, Lena Olin, Frank Langella, James Russo, Jack Taylor, Jose Lopez Roder, Allen Garfield, Emmanuelle Seigner. — 133 minuta. — distr. UCD.

Johnny Depp mlad je i beskrupulozan trgovac rijetkim knjigama i bibliofilskim izdanjima koji svojim klijentima za milijunske iznose pronalazi raritetne knjige, a od nezalica i vlasnika neupućenih u tu zanimljivu struku, kupuje ih po niskim cijenama. Međutim, njegova nova akvizicija krupna je zvijerka — Boris Balkan, jedan od najboljih u tom poslu, od našeg junaka traži poseban angažman. Treba pronaći dva preostala primjerka knjige pomoću koje se može dozvati, ni više ni manje, već sam vrag, a vlasniku sve tri knjige omogućava stjecanje nezamislivih moći. Bibliofilska potraga mladog će trgovca odvesti u samo srce okultističke urote i suočiti ga s nadnaravnim silama.

Scenarij ovog filma rađen je prema predlošku knjige *Club Dumas* Artura Pérez-Revertea, a napravljen je u španjolsko-francusko-američkoj koprodukciji. Treba odmah reći da se radi o vrlo dobrom ostvarenju kojim se Polanski nakon petogodišnje stanke (prvi njegov film nakon *Djevojke i smrti*) na dostojan način vratio svijetu filma. Iako glumačku postavu ne čine osobito poznati ili »komercijalno utrživi«

glumci, ekipa je sasvim dobra, a likovi intrigantni, što je većim dijelom zbog toga što je već postojao gotov i kvalitetan predložak. To ne znači da nema mana — dapače, posljednja trećina filma prilično je nehajno režirana, a problemi su isti kao i u većini Polanskijevih filmova. Ukratko, iza spektakularnosti priče i njene odlične režijske dorade, kod njega se krije nemaran i ponešto hladan i distanciran odnos prema likovima. Vizualni dojam ipak je odličan, a sve one vožnje kamere, kao i dopadljiva i funkcionalna fotografija, govore o tome da je Polanski ipak profesionalac s popriličnim stažem u filmskoj industriji, te da je njegov osjećaj za prostor i kretanje unutar njega sjajan. Naime, za razliku od većine današnjih filmova koji se oslanjaju na specijalne efekte koji postoje samo s jednim razlogom — prikriti manjkav i smušen scenarij, kao i diletantsku režiju — Polanski gledatelja ne zamara nepotrebnim podacima, a s obzirom na brižljivo osmišljene sekvence i precizan narativni slijed, stvara potreban *suspense* koji je, kao i uvijek, glavni sastojak trilera. Zbog toga je ovaj film zanimljiv od prve do zadnje minute.

Johnny Depp u svakom je slučaju dopadljiv glumac. Na njemu počiva velik dio zasluga za kvalitetu ovog ostvarenja, a iako nije vrhunski glumac koji bi u svom glumačkom registru imao mnoštvo temeljito odrađenih uloga, njegova krhka i nenametljivo privlačna pojava (vidjeti njegove slične uloge kod Jarmuscha ili Burtona) plijeni pažnju gledatelja oba spola, te u potpunosti dominira kadrovima u kojima se pojavljuje. Osim toga, tu je i dopadljiva Emmanuelle Seigner koje se sjećamo iz *Gorkog mjeseca*. Polanski je u tom smislu i dalje vjeran svojoj (iako ovdje ne toliko eksplicitnoj) normativnoj poetici *sex&violence*, što znači da su mu prizori erotizma nužno povezani s nečim mračnim i opasnim (ovdje: okultnim), a njegovo autorsko stajalište prema svijetu i dalje neprikriveno pesimistično i hedonistično. Po tome je sličan Kubricku, ali dakako uz odsustvo apsolutne hladnoće u pristupu i filmskim sredstvima koje koristi (izrazito stilizirana fotografija, savršenstvo glume, estetizacija zločina); *Deveta vrata* u mnogo-me nalikuju posljednjem njegovom fil-

mu *Eyes wide shut*, a i priča je slična — također je riječ o svojevrsnom »okultističkom trileru« s erotskim elementima. U nas je toj poetici blizak npr. Zafraović kojemu se prizori estetiziranog nasilja miješaju s krajnje slobodnim, ali poremećenim osjećajem za seksualnost, pri čemu se očituje autorova patološka mizantropija. No, bilo kako bilo, Polanski je i suviše vješt redatelj da bi se bavio sam sobom, pa se stoga i ovaj film tek djelomično oslanja na ovu problematiku.

Treba spomenuti da je i sama priča vrlo zanimljiva. Ona govori o tome može li se kroz znanje u knjigama doprijeti do nečeg što nam inače izmiče u svakodnevnom životu, do nadnaravnih znanja koje smo, kao civilizacija na umoru, zamenarili ili čak posve zaboravili. Takve interpretacije bile su iznimno popularne u književnosti osamdesetih, nastale uglavnom na odlično prihvaćenim romanima Umberta Eca. Stoga i ovaj film nevjerojatno nalikuje toj vrsti tekstova kao što su *Ime ruže* ili *Foucaultovo klatno* — da o knjizi *Sveta krv, sveti gral*, te inim pripadajućim »nastavcima« i teorijama urota i ne govorimo. Ta je tema očito još privlačna gledateljima i čitateljima, a Polanski je iz toga izvukao maksimum zato jer je imao pred sobom solidan scenarij kojeg je »ojačao« pedantnom režijom i kvalitetnom produkcijom. No, ako glavni junaci filma vjeruju da je moguće kroz knjige doći do nadnaravnog znanja, odnosno da riječi još uvijek imaju svoje magijsko značenje koje su tobože davno izgubili, u osvit civilizacije, postavljajući se pitanje ima li i film istu moć, naime može li se i filmom mijenjati svijet i doći do neke nama skrivene spoznaje? Jim Morrison kazao je da »film ima nešto od pučkoga čarobnjaštva«, te da su filmaši neka vrsta novovjekovnih alkemičara. Vjera u to da film otvara neke nove svjetove (»vrata percepcije«) povezano je s mrakom kinodvorane i dojmom koji na gledatelja ostavlja filmska vrpca. Vjera u smislenost filmske umjetnosti kao magijske djelatnosti koja, bilo da intencionalno prikazuje stvarnost ili da je hotimično zaobilazi, počiva upravo na sposobnosti redatelja da svoje osebnije svjetove približi gledateljima i da ih oni prepoznaju kao

uzbudljive i zabavne. Stoga je Roman Polanski još uvijek redatelj kojeg treba gledati; on možda ne vjeruje u snagu svojih likova i ne propituje smisao filmske umjetnosti, ali sasvim sigurno otvara vrata percepcije koja su prije svega vrata kroz koja gledatelj ulazi u prostoriju vizualnog užitka.

Tonči Valentić

DJEVOJKE IZ COYOTE BARA / COYOTE UGLY

SAD, 2000. — pr. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Jerry Bruckheimer, izv. pr. Scott Gardenhour, Chad Oman, Mike Stenson. — sc. Gina Wendkos, r. David McNally, d. f. Amir M. Mokri, mt. William Goldenberg. — gl. Trevor Horn, sgf. Jon Hutman, kgf. Marlene Stewart. — ul. Piper Perabo, Juliet Neil, Adam Garcia, Maria Bello, Melanie Lynskey, Izabella Miko, Bridget Moynahan, Tyra Banks. — 100 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Ima li što gore, ili je bolje ustvrditi ličejnije, od trenutka kada se jedan od najprofitabilnijih novoholivudskih producenata odluči snimiti manje komercijalan film. Takav bi uradak, valjda, trebao zauzeti istaknuto mjesto u njegovu rezimeu, potvrđujući njegovu zainteresiranost za pitanja čiste umjetnosti, a ne samo okrenutost šuštanju blagajničkih zelembača. Ponekad se ipak zgodi, da takav projekt bude vrlo zanimljiv, te služi za potvrdu prethodno napisanih rečenica. No, u slučaju Jerryja Bruckheimera, sive eminencije iza filma *Djevojke iz Coyote bara*, situacija je posve drukčija.

Riječ je o filmu koji pod plaštom ambiciozna art-projekta nastoji podmetnuti bezbrojne klišeje iz djela poput *Cocktail* ili *Flashdancea*. Povrh toga, autor-ska ekipa nametljivo koristi već ofucani MTV stil, što u ovom filmu pretanka sadržaja ostavlja vrlo nepovoljan dojam.

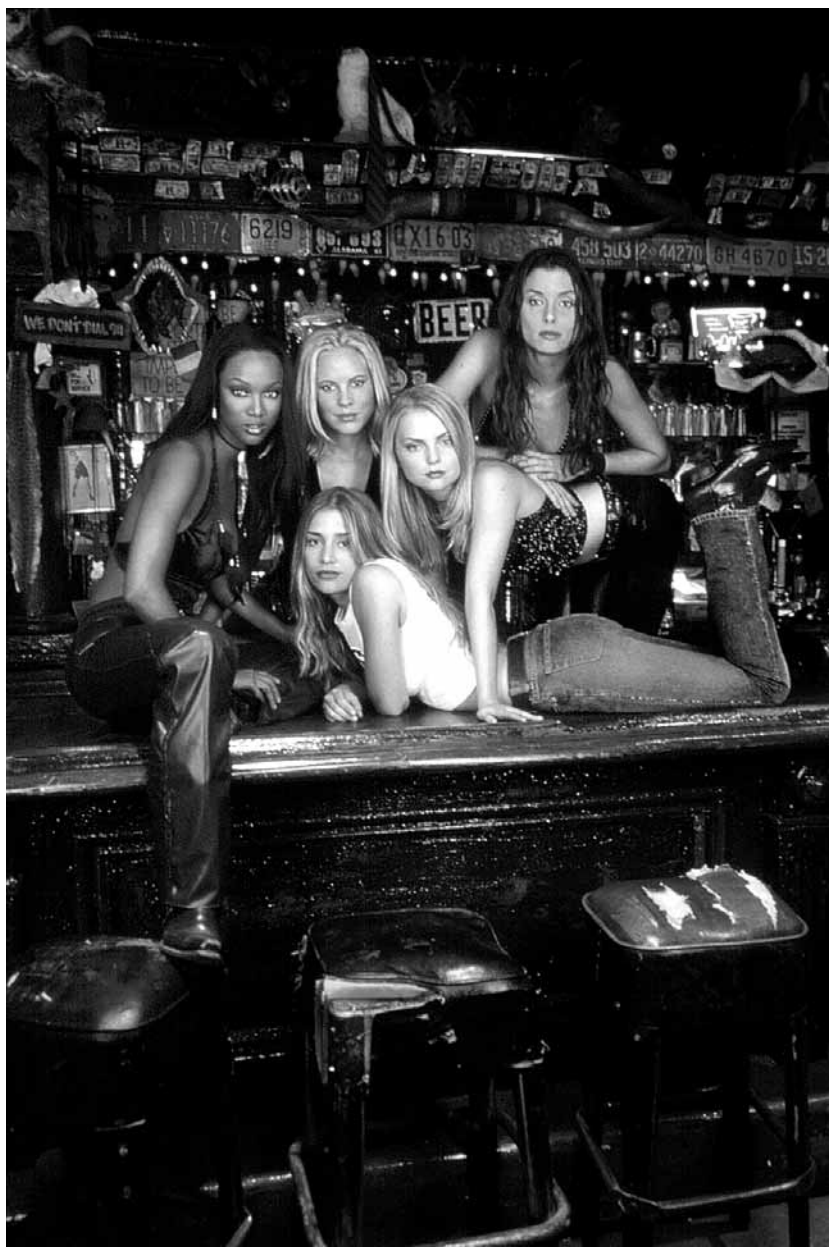
Bruckheimer i njegov redatelj David McNally uspjeli su ponuditi film koji je tek malo inteligentniji od većine producentovih megauspješnica, od kojih najnovija, *Nestali za 60 sekundi* (*Gone in 60 seconds*), zaista vodi u žestokoj konkurenciji za naslov najglupljeg filma godine.

Problem djevojaka iz Coyote bara podjednako počiva na nevještom pisanom predlošku, ali i neinspirativnoj glumačkoj podjeli, koju predvodi realtivno simpatična Piper Perabo. Cjelina je predugačka, premda film traje manje od stotinjak minuta, glumačka postava je slabo uštimana, a rabljeni obrasci upadaju u oči.

Djevojke iz Coyote bara potvrđuje poslovicu kako vuk dlaku mijenja ali ćud nikada. Bruckheimer očito bez komercijalnih primisli ne može pristupiti niti

jednom svojem projektu, a kada netko odluči takav scenarij uvrstiti među svoje zahtjevnije projekte, to dovoljno govori o njegovoj inteligenciji. Ovaj film treba izbjeći, ili pak pogledati na videu, ali s daljinskim upravljačem nadohvat ruke.

Mario Sablić



Djevojke iz Coyote bara

ISPOD POVRŠINE / WHAT LIES BENEATH

SAD, 2000. — pr. 20th Century Fox, DreamWorks SKG, Image Movers, Robert Zemeckis, Steve Starkey, Jack Rapke, izv. pr. Joan Bradshaw, Mark Johnson. — sc. Clark Gregg, r. Robert Zemeckis, d. f. Don Burgess, mt. Arthur Schmidt. — gl. Alan Silvestri, sgf. Rick Carter, Jim Teegarden, kgf. Susie DeSanto. — ul. Harrison Ford, Michelle Pfeiffer, Diana Scarwid, Joe Morton, James Remar, Miranda Otto, Amber Valletta, Katharine Towne. — 129 minuta. — distr. Continental film.

● filmu *Ispod površine* Roberta Zemeckisa najčešće se pisalo naglašavajući kako je riječ o djelu koje pokazuje naličje izvana blistavog braka i američkog građanskog života i u kojem Harrison Ford po prvi put tumači negativca, dok se pripadnost žanru strave uglavnom spominjala kao prosede kojim je redatelj nastojao ostvariti svoje spomenute temeljne namjere. A to je po mom mišljenju krivo, jer niti su postupci likova bitno uvjetovani njihovim socijalnim statusom niti se Zemeckis posebno bavi društvenim okolišem, a osim toga temelj događanja je zapravo gotovo banalna priča o ljubavnom trokutu, koja se nakon tragedije koja se zbila prije početka radnje filma i nakon koje je treća osoba postala duh postupno pretvara u horor, dok je za Fordovu ulogu bitnije da on ovdje nije akcijski junak, a da je njegov lik negativac doznaje se tek u završnom obratu, pa ga on stoga i ne tumači kao negativca, jer bi inače otkrio prije vremena pravu prirodu zapleta.

Očito je tako da se u vremenu, u kojem američkim hororom dominiraju filmovi s eksplicitnim ekstremnim nasiljem koje proizvodi čisto Zlo, ostvarenje u kojem su užas i pojava paranormalnih sila posljedica krivih koraka barem dvoje od troje protagonista (koji inače i nisu predoređeni da postanu negativci) *Ispod površine* ne doživljava kao pravi predstavnik žanra u kojem međutim i ta podvrsta ima bogatu tradiciju — sjetimo se samo Hitchcocka ili Polanskog. A upravo njih Zemeckis uspješno slijedi oslanjajući se ponajprije na izrazite glumačke osobnosti Forda i Michelle Pfeiffer, te na vrlo sugestivno ozračje (prije svega zahvaljujući kameri i glazbi) ostvarujući tako bez većeg



Ispod površine

udjela posebnih efekata izrazito dojmljiv film.

Tomislav Kurelec

JA, JA & IRENA / ME, MYSELF & IRENE

SAD, 2000. — pr. 20th Century Fox, Conundrum Entertainment, Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Bradley Thomas, kpr. Mark Charpentier, Marc S. Fischer, James B. Rogers, izv. pr. Tom Schulman, Charles B. Wessler. — sc. Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Mike Cerrone, r. Bobby Farrelly, Peter Farrelly, d. f. Mark Irwin, mt. Christopher Greenbury. — gl. Lee Scott, Pete Yorn, sgf. Sydney J. Bartholomew Jr., kgf. Pamela Withers. — ul. Jim Carrey, Renee Zellweger, Anthony Anderson, Mongo Brownlee, Jerod Mixon, Chris Cooper, Michel Bowman, Richard Jenkins. — 116 minuta. — distr. Continental film.

Zamislite, dakle, da imate dijete koje sasvim nevino jednoga dana shvati kako čačkanjem nosa, podrigivanjem ili bezbrižnim puštanjem vjetrova izaziva pozornost, pače salve smijeha prisutnih ukućana i prijatelja, bliže i dalje rodbine. Međutim, nakon određenoga vremena vaša rodbina i prijatelji ne reagiraju više tako oduševljeno na *ispade* vašeg djeteta pa i vama biva pomalo neugodno, a dijete kao dijete, želi biti u središtu pozornosti te i dalje, ne znajući kako drukčije, pozornost pokušava svratiti istim nepodopštinama. E, upravo na takvo dijete podsjećaju braća Pe-

ter i Bobby Farrelly. Njihov prvi film *Kingpin* prošao je relativno nezapaženo, pažnju su privukli ostvarenjem *Glup i gluplji* koji je do danas ostao jedan od oglednih primjeraka podžanra *moronske komedije* u devedesetim godinama da bi potom ponešto osvijestili svoj *oralno-fekalni* humor u *Svi su ljudi za Mary*. Parada *ranowatersovskog* neukusa, ismijavanje ljudskih zakinitosti i tjelesno-intelektualnih mana, začimljeno svojevrsnom inačicom *slapstick* elemenata — sve se to, uz oprečne kritičke odjeke, moglo vidjeti u filmovima spomenute braće. Nakon niza produkcijskih gaža, Peter i Bobby su potpuno ispravno pomislili kako u svom filmskom djelovanju moraju otići još korak dalje u odnosu na *Svi su ljudi za Mary*, pa su se za *Ja, ja & Irena* potrudili osmisliti vječno inspirativnu priču o ljudskoj podvojenosti (glavni junak je jednim dijelom naivna dobričina koja zbog svoje dobrote propada, a drugim dijelom zločesta jedinka kojoj zločestotvora ide sasvim dobro), a tu je i nekakav krimi zaplet koji uistinu nije bitan osim što neumitno vodi ljubavnoj romansi pa ga nema potrebe previše prepričavati. Dobrota koja se ne isplati i isplativa gnjusna zloća sasvim se uklapaju u moralnu relativnost filmskoga desetljeća na zalasku, međutim, sve se to pokazalo kao izlika kako bi se braća Farrelly mogla i dalje baviti onime što ih primarno zanima — najniže ljudske stra-

sti. Kratko rečeno, ono što je u *Ja, ja & Irena* trebala biti nadogradnja inačice humora kakvog zastupaju braća Farrelly, u ovom slučaju nije nadogradnja, nego kupovanje filmskoga vremena između njihovih gnjusnih dosjetki. Te dosjetke (spomenimo ovdje samo kako nabijenu u ljudski rektalni otvor) tako ostaju i jedino vrijedno spomena u ovome filmu — samo kome su one više smiješne? Jedini dobitak filma na kraju ostaje ponovno izvršni Jim Carrey (ovo mu je, nakon *Glup i glupli* druga suradnja s braćom Farrelly) koji je u svojim fizičko-gestualnim dosezima već odavno nadmašio jednog Jerryja Lewisa, a podvojenost lika koji glumi ostavlja mu širok raspon mogućnosti improvizacije u čemu je Carrey nenadmašan. Svojim izvanrednim i dinamičnim reakcijama, živošću i nevjerovatnim rasponom grimasa, Carrey ponovno oživljava tradicionalni, a niz desetljeća potpuno zaboravljeni chaplinovski oblik humora i uistinu je šteta što u *Ja, ja & Irena* nije za partnere imao raspoloženi redateljsko-scenaristički dvojac. No, braću Farrelly se ne smije zaboraviti; treba vjerovati kako će pronaći pravi način da izađu iz sada već potrošenoga i dosadnoga idioma — ili, vratimo se na sam početak, treba vjerovati kako će vaše dijete pronaći nove, plemenitije razloge kako bi privuklo pozornost vas i drugih.

Ivan Žaknić

KAKO JE GRINCH UKRAO BOŽIĆ / HOW THE GRINCH STOLE CHRISTMAS

SAD, 2000. — pr. Imagine Entertainment, Ron Howard, Brian Grazer, izv. pr. Todd Hallowell. — sc. Jeffrey Price, Peter S. Seaman, r. Ron Howard, d. f. Donald Peterman. — mt. Daniel P. Hanley, Michael J. Hill, Mike Hill. — gl. James Horner, sgf. Michael Corenblith, kgf. Rita Ryack. — ul. Jim Carrey, Jeffrey Tambor, Taylor Momsen, Christine Baranski, Anthony Hopkins, Bill Irwin, Josh Ryan Evans, Molly Shannon. — 104 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Priča o Grinchu koji je ukrao Božić sastavni je dio odrastanja američkih klica već nekoliko desetaka godina.

Mališani su godinama mogli uživati u televizijskim verzijama Grincha, te u animiranom, dvadesetak minuta dugačkom filmiću, u kojem je pripovjedač Boris Karloff. Dakako, niti Hollywood nije ostao imun na Grinchovu popularnost, pa se svako toliko sjetio ponuditi novu inačicu vremesne legende proizašle iz romana dr. Seussa. Ove su godine ipak povukli pravi potez, dodijelivši naslovnu ulogu Jimu Careyu, trenutno vodećem američkom filmskom komičaru.

Najnoviji *Grinch* zapravo polazište više traži u spomenutom crtiću, ne skrivajući pritom polazište, već naglašavajući tu vezu. Tako Ron Howard u svojem *Grinchu* nastoji oponašati vizualni stil animiranog predloška, a koristi i sonogove iz izvornika. Redatelj Howard naglasak stavlja na romantično nostalgичno sazvučje cjeline, računajući kako će tako pridobiti i generacije gledatelja koje su odrasle na rado gledanom crtiću. No, Jim Carey je sve prije negoli raspoložen za sentimentalnost. On se ovdje vraća svojim glumačkim počecima, poglavito prikazanim u njegovoj prvoj holivudskoj uspješnici, *Maski*. Careyu zapravo ni ne trebaju specijalni efekti i briljantna maska Ricka Bakera. On je sam po sebi dostatno zanimljiv i sposoban za nevjerovatne tjelesne transformacije. Dodamo li spomenute čimbenike i dobivamo Grincha *par excellence*, lik koji će se podjednako dopasti svim generacijama, a koji je na tragu novokomponirane američke komedije pretjerivanja i lucidnih doskočica.

Srećom, ciljana publika su cijele obitelji, pa film ne obiluje raznoraznim prostotama i vulgarnostima. Zahodski humor je temelj strategije svih suvremenih američkih komedija, a blagdansko ustrojen Grinch ipak se odmiče od toga.

Oslobodena Careyeva energija nositelj je uzbuđenja u *Grinchu*. Carey je sam dostatan da čitav film nosi na svojim plećima, a kada mu pridodate barem solidnog redatelja i pomoć računalnih čarobnjaka, dobivate izvrsnu obiteljsku zabavu koja vam naprosto proleti pred očima.

Mario Sablić

LUCKASTI PROFESOR 2 / NUTTY PROFESSOR 2 : THE KLUMPS

SAD 2000. — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer, kpr. James Whitaker, Michael Ewing, izv. pr. Jerry Lewis, Eddie Murphy, Tom Shadyac, Karen Kehela, James D. Brubaker. — sc. Barry W. Blaustein, David Sheffield, Paul Weitz, Chris Weitz, r. Peter Segal, d. f. Dean Semler, mt. William Kerr. — gl. David Newman, sgf. William A. Elliott, kgf. Sharen Davis. — ul. Eddie Murphy, Janet Jackson, Larry Miller, John Ales, Richard Gant, Anna Maria Horsford, Melinda McGraw, Jamal Mixon. — 106 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Luckasti profesor je djelo u kojem mogu uživati isključivo zakleti poklonici Eddiea Murphya. Nije teško pogoditi kako razlog za potonju tvrdnju počiva na činjenici kako je riječ o još jednom ostvarenju gdje Murphy tumači čitav niz tjelesno i karakterni različitih karaktera. To je doista impresivno, ali baš i ne djeluje pozitivno na cjelovitost filma. Naime, *Luckasti profesor* povremeno upada u nizove predugačkih sekvenci kojima je jedina namjena utemeljivanje i dokazivanje glumčeve neosporne darovitosti. On zaista osjeća bilo Afroamerikanaca i bez imalo problema tumači najrazličitije karaktere, pouzdajući se mahom u njihovo izvanjsko označje. Nedvojbeno je takvo što zabavno segmentu publike kojoj se Murphy obraća, ali onima koji manje poznaju prezentirani milje situacija nakon nekog vremena postaje dosadnom, čak i iritantnom. U tim trenucima više posvećujete pozornost besprijekornom radu majstora maske Ricka Bakera, negoli onome što nam Murphy nudi.

S druge strane, zaplet je filma više nego jednostavan. Moglo bi se tvrditi kako vrijeda inteligenciju i vrlo nezahtjevnih gledatelja. Štoviše, primjetna je rasteignuta epizodičnost filma, koja povremeno podsjeća na najvulgarnija izdanja segmenata televizijskog šoua *Subotom uvečer uživo* (*Saturday Night Live*), iz kojeg Murphy vuče komičarske korijene. Nategnuta priča i prenatlaženi Murphy najveće su boljke ovog ostvarenja.

Zapravo je riječ o filmu koji boluje od svih mana, ali posjeduje i sve pozitivne

predznake prvog filma. To zapravo znači da će vas uradak Petera Segala u svojim najinspirativnijim trenucima doista do suza nasmijati, ali su takvi trenuci rijetki. Vulgarnosti ovdje nisu stvar slučaja već su temeljem strategije koja namjerava kročiti putem duhovitosti popločenim uratcima braće Farrelly.

Unatoč svemu, Eddie Murphy je i dalje dostatno jak mamac za svakog gledatelja kojemu je tek do puke zabave. *Luckasti profesor 2* nudi upravo to.

Mario Sablić

NESTALI ZA 60 SEKUNDI / GONE IN SIXTY SECONDS / GONE IN 60 SECONDS

SAD, 2000. — pr. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Jerry Bruckheimer, Mike Stenson, izv. pr. Denice Shakarian Halicki, Chad Oman, Robert Stone, Webster Stone, Barry H. Waldman. — sc. Scott Rosenberg, r. Dominic Sena, d. f. Paul Cameron, mt. Chris Lebenzon, Tom Muldoon. — gl. Trevor Rabin, sgf. Jeff Mann, kgf. Marlene Stewart. — ul. Nicolas Cage, Angelina Jolie, Giovanni Ribisi, T. J. Cross, William Lee Scott, Scott Caan, James

Duval, Will Patton, Delroy Lindo. — 117 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Punih sedam godina trebalo je Dominicu Seni da nakon svog debija *Kalifornija*, koji je stekao kulturni status, realizira sljedeći film. Reklo bi se — izbirljiv čovjek, no kad netko pristane na suradnju s bum-tras producentom Jerryjem Bruckheimerom (*Hrid*, *Armagedon*), onda se njegova izbirljivost prije svega ogleda u želji za što većom zaradom. Ovaj mu je film to i donio, no po kreativnim dosezima malo tko će ga pamtiti. Istini za volju, ni spomenuta *Kalifornija* nije bio film za rezanje vena (uvijek sam ga smatrao precjenjenim), a glavna mu je prednost u neusporedivo većoj tematskoj intrigantnosti. *Nestali u 60 sekundi* tek je priča o kradljivcima automobila koji u jednoj noći moraju otuđiti pedeset skupih automobila kako naručitelj tog posla ne bi ubio mladeg brata vođe kradljivaca kojeg glumi Nicolas Cage, još jednom demonstrirajući odličan izgled, ali i nisku razinu užeglumačkog umijeća (redatelj bi uglavnom maksimalno morali izbjeći njegovu 'svjesnu' glumu).

Dramaturgija filma posve je promašena — likovi skoro da i ne postoje, odnosi koji se sugeriraju kao ključni (stariji brat — mlađi brat, stariji brat — bivša cura koja ga još voli, čovjek od akcije — 'intelektualac', stara generacija kradljivaca — mlada generacija kradljivaca) sasvim su marginalizirani, a jedini odnos koji u filmu funkcionira jest onaj koji je potencijalno vjerojatno najmanje zanimljiv: vođe kradljivaca (Cage) i policijskog detektiva (Lindo) koji mu je na tragu. Osim toga može se primijetiti da u filmu nije pokazano kako se kradljivci nose s najuspjelijim zaštitnim mehanizmom — multiloocom (nije valjda da se ne koristi u Americi). No na stranu svi prigovori, *Nestali u 60 sekundi* ipak nije slučajno zaradio sve te novce. Filmu se mora priznati izvanredna tečnost u odvijanju radnje, atraktivan dizajn koji se u takvim produkcijama podrazumijeva te činjenica da je u cjelini ipak riječ o dva sata poštene praznoglave zabave.



Luckasti profesor 2

Damir Radić



Nestali za 60 sekundi

ODRASTANJE / THE KID

SAD, 2000. — pr. Walt Disney Productions, Junction, Chester Films, Hunt Lowry, Christina Steinberg, Jon Turteltaub, kpr. William M. Elvin, Bill Johnson, izv. pr. Arnold Rifkin, David Willis. — sc. Audrey Wells, r. Jon Turteltaub, d. f. Peter Menzies Jr., mt. Peter Honess, David Rennie. — gl. Frank Gari, Marc Shaiman, sgf. Garreth Stover, kgf. Gloria Gresham. — ul. Bruce Willis, Spencer Breslin, Emily Mortimer, Lily Tomlin, Chi McBride, Jean Smart, Dana Ivey, Daniel von Bargaen. — 104 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

Muškarci su velika djeca koja se cijeli život žele tući i postati piloti, ali bogami i zasnovati obitelj. Ako im, pak, životna priča i ne krene tim tijekom jednoga se dana nadu strašno razočarani i prazni te onda čine gluposti. I zato nikad nemojte zaboraviti na dijete koje čuči u vama i dajte mu priliku. U ove tri rečenice sadržana je sva edukativnost *Odrastanja* redatelja Jona Turteltauba. Ako su vam takve poruke najvećim dijelom odurne, podsjetit ćemo (što su dosad već učinili neki kritičari) kako su slične edukativne primisli vodile i Davida Finchera u *Klubu boraca*. Samo što je Fincher pseudopesimistični šminker pa je i *Klub boraca* šminkerski kičeraž podvučen crnim, a *Odrastanje* disneyjevsko-obiteljski projekt. A taj je projekt oku sasvim ugodan sve do posljednjih petnaestak minuta kada količina sladunjavosti opasno prijete narušiti čak i odgojnu funkciju filma.

Dakle, Bruce Willis glumi Russa Duritza, savjetnika za imidž političarima, sportašima i drugim osobama iz javnoga života. U svojem *savjetovanju ljudima kako da budu ono što zapravo nisu*, kako će tijekom filma biti primjećeno, Willis je postao nesnošljiva osoba — nema prijatelja, donekle ga poštuje samo njegova tajnica (solidna epizoda Lily Tomlin), sa svojom obitelji ne komunicira, a iako je na pragu četrdesete njegova sebičnost ne dopušta da mu se itko približi pa ni njegova simpatična fotografinja i snimateljica Amy (Emily Mortimer). Russ je jednostavno odlučio zaboraviti svoju prošlost, a sadašnjosti, osim u suštini nemoralnog posla, niti nema. A onda jednog dana Russ posjećuje sam sebe u liku osmogodišnjaka. Taj dječak (odlični Spencer Breslin) čista je suprotnost samom sebi sa četrdeset godina: životno zainteresiran, emotivan, jede nezdravu hranu, sviđa mu se Amy i vjeruje kako će postati pilot. Nije zadovoljan svojom slikom za tridesetak godina, međutim, stvar je u tome da je Russ takav postao upravo s osam godina. Kratki suživot dvojice Russa Duritza proći će uglavnom u dramatskom, puno manje u komičnom tonu, četrdesetogodišnji Russ konačno će spoznati i riješiti svoje komunikacijske, emocionalne i druge probleme, a osmogodišnji Russ morat će se vratiti u okoliš djetinjstva prihvaćajući ono što ga čeka do četrdesete, ali uz konačnu spoznaju kako sve, ipak, ima smisla.

Redatelj Turteltaub (u dosadašnji opus mu se pribrajaju solidna komedija *Leđena staza* i oprečno ocijenjena romantična pripovijest *Dok si spavao*) sve do samoga kraja, unatoč istaknutoj odgojnoj namjeri scenarija, uspijeva *Odrastanje* učiniti nebanalnim filmom. Igra Russa-dječaka i Russa-sredovječnoga muškarca, kao i sve ono što ju prati, uglavnom je zabavna i na okvirnoj i na razinama pojedinih kadrova te drugih sitnica. Problemi nastaju kada treba konačno objasniti zbog čega je Russ Duritz postao nesnošljiva osoba, jer konačno objašnjenje — makoliko u jednom trenutku bilo komično, a u drugom tužno — teško se može ozbiljno prihvatiti. Tu *Odrastanje* zapada u nesnošljivu slatkoću koju ne uspijeva izbrisati ni završni štos na kojem se temelji cijela fabula. Šteta, jer je Turteltaubov film mogao ostati u puno boljem, pa i ozbiljnijem sjećanju. No, opet — ako znamo da je proizveden u Disneyjevoj tvornici — onda i ne smijemo biti prestrogi pa neka vas povlačenje paralele s *Klubom boraca* ne navede na krivi put. Sve je u tome imate li na očima ružičaste ili tamne naočale.

Ivan Žaknić

POBUNA U KOKOŠINJCU / CHICKEN RUN

Velika Britanija, 2000. — pr. Aardman Animations, Allied Filmmakers, DreamWorks SKG, Peter Lord, Nick Park, David Sproston, izv. pr. Jake Eberts, Jeffrey Katzenberg, Michael Rose. — sc. Karey Kirkpatrick, r. Peter Lord, Nick Park, d. f. Tristan Oliver, Dave Alex Riddett, mt. Mark Solomon. — gl. Harry Gregson-Williams, John Powell, sgf. Phil Lewis, kgf. Sally Taylor. — glasovi: Mel Gibson, Julia Sawalha, Tony Haygarth, Jane Horrocks, Miranda Richardson, Phil Daniels, Timothy Spall, Benjamin Whitrow. — 84 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

»A few good hen«, pisalo je na plakatu ovog animiranog filma. Već ta parafraza Reinerovog filma bila je dovoljna da čovjeka natjera u kino, poznavao on Parkov opus ili ne.

Pretpostavka na kojoj se film temelji — kokoši odlučuju pobjeći iz kokošinjca, jer smatraju da zaslužuju bolji život — toliko je suluda, da bi film vjerojatno



Pobuna u kokošinju

mogao biti zabavan i bez svih drugih verbalnih i filmskih šala. Jer upravo je smrtna ozbiljnost kojom Park tretira kokoši, životinje koje gotovo da predstavljaju jedinicu za glupost, ono što tu pretpostavku čini tako zabavnom. Ova neobična podjela karakternih osobina određenim životinjama, toliko različita od diznjevskve (zmija je zločesta, medo je dobar...), te ozbiljnost u tretmanu apsurdnog i smiješnog tipične su osobine svih Parkovih filmova. No, to je tek jedna strana Parkove autorske osebnosti, kojom se uklapa u tradiciju suzdržanog engleskog humora. Na drugoj strani, Park je odličan redatelj, sposoban stvoriti originalne i slojevite likove te majstorski iskoristiti žanrovske obrasce, što je danas rijetkost i među redateljima igranih filmova.

Tako su Parkovi filmovi istodobno i posve uvjerljivi i posve apсурdni; s njegovim se likovima istodobno poistovjećujemo i gledamo ih s odmakom nužnim za smijeh. Uostalom, zato njegove filmove s jednakim zanimanjem mogu gledati i djeca i odrasli.

Chicken Run, Parkov prvi dugometražni film donekle je slabiji od prethodna dva kratkometražna filma — *The Wrong Trousers* (26 min) i *A Close Shave* (30 min) — ako nešto manji udio suptilnog engleskog humora i ozbiljnosti na račun lako prihvatljivog, američkog humora, smatramo slabošću. Negativci, ovaj put u ljudskom obliku, nisu toliko zanimljivi kao negativci u spomenutim filmovima (pingvin i pas-robot), vjerojatno zato što su manje inteligentni. Ipak, i u ovom filmu naići ćemo na mnogo parkovskih motiva — stroj u službi dobra (avion koji kokoši vodi u slobodu) i u službi zla (stroj za pravljenje kokošje pite), pohlepu koja pokreće negativne likove, a time i zbivanja u filmu, uzbudljive scene potjere, uklopljenost radnje u određen filmski obrazac (herojski bijeg većeg broja ljudi/životinja)...

Sve primjedbe padaju u zaborav kada na kraju, umjesto patetične poente o slobodi, pravdi i vjeri u vlastite mogućnosti, Park ovu sretno okončanu kokošju pustolovinu završi vječnom ra-

spravom: što je bilo prvo — kokoš ili jaje, koju vode ni više ni manje nego dva štakora.

Jelena Paljan

PODMORNICA U-571 / U-571

SAD, 2000. — pr. Universal Pictures, Canal Plus Image International, Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis, izv. pr. Hal Lieberman. — sc. Jonathan Mostow, Sam Montgomery, David Ayer, r. Jonathan Mostow, d. f. Oliver Wood, mt. Wayne Wahrman. — gl. Richard Marvin, sgf. William Ladd Skinner, Gotz Weidner, kgf. April Ferry. — ul. Matthew McConaughey, Bill Paxton, Harvey Keitel, Jon Bon Jovi, David Keith, Thomas Kretschmann, Dave Power, Jake Weber. — 115 minuta. — distr. BLITZ.

●tkad su raspadom Sovjetskog Saveza Sjedinjene Američke Države ostale jedina supersila, ili se njima i svijetu tako samo čini (Ruska Federacija naime još uvijek je vojno strahovito moćna, a ne treba posve zanemariti ni mnogoljudni potencijal Kine pa čak ni kronično si-

romašne Indije), Hollywood je dijelom svoje produkcije težio potcrtati sveopću američku superiornost, ne prezajući ni od najvulgarnijeg rasizma (zlobnici bi rekli ništa čudno s obzirom na prošlosni tretman Indijanaca i crnaca). Ako me sjećanje ne vara, počelo je s precijenjenim filmom Jamesa Camerona *Istinite laži* u kojem se ispoljavao antiarapski šovinizam, nastavilo s *Air Force One* Wolfganga Petersena (inače Nijemca i, u ovom slučaju zanimljivo, autora ultimativno slavljenog njemačkog filma *Podmornica*) u kojem superiorni i nevjerovatno hrabri američki predsjednik (Harrison Ford), uz podršku svoje neustrašive supruge i jednako odvažne kćeri tinejdžerice, svlada neke bezvezne ruske teroriste; potom je uslijedio *Patriot* Rolanda Emmericha (također Nijemca) gdje je i zadnji američki ološ predstavljen junački, dok su Britanci tretirani kao sadisti i budale, zatim *Ratna pravila* Williama Friedkina u kojem je ponovno na djelu antiarapski šovinizam, da bi točku na i postavio film

koji je predmet ovog teksta, *Podmornica U-571* do sada marginalnog filmaša Jonathana Mostowa.

Podmornica U-571 izmišljena je priča koja se, krajnje labavo, oslanja na savezničko zarobljavanje glasovitog njemačkog kodnog uređaja Enigma u Drugom svjetskom ratu. U stvarnosti, Enigmu je zarobila podmornica U-110 Kraljevske britanske mornarice, a kasnije je druga britanska podmornica, U-559, zapljnila i kratkovažeće Enigmine šifre. U filmu dakako od Britanaca nema ni traga, nego neusporedivo smion čin ostvare Amerikanci i to ne nekakvi posebno obučeni komandosi, već najobičniji regularni članovi jedne zastarjele podmornice. Tek toliko da se vidi da i obični ljudi, pogotovo ako su Amerikanci, mogu biti heroji. Prije zarobljavanja podmornice autori filma gledateljima zorno predočavaju njemačku nemilosrdnost kad zapovjednik njemačke podmornice zapovjedi paljbu po preživjelim neprijateljima, a za usporedbu, kad Amerikanci zauzmu nje-

mačku podmornicu, oni sve zarobljenike savjesno prebacuju na svoje plovilo. Dalje se gledateljima servira posvemašnja nesposobnost njemačkog mehaničara koji ni u snu ne može otkloniti kvar na pogonskom mehanizmu podmornice, da bi američki mehaničar dotični problem riješio u tren oka i stoga podmornica koja se, dok su je Amerikanci osvajali, nije mogla pomaknuti s mjesta, lakoćom zaroni i nastavi s plovidbom. Prilikom zauzimanja broda mogli smo pak svjedočiti o nevjerovatnoj streljačkoj nepreciznosti Nijemaca: u dva navrata — prvi put s odstojanja od pola metra, drugi put u uskom prostoru s otprilike dva metra — Nijemci promašuju američkog junaka McConaughyja premda je jasno da su takvi promašaji nemogući, a oba puta McConaughy suvereno uzvraća i ubija protivnike. Kasnije će pak njemački razarač s idealne udaljenosti pet-šest puta uzastopce gađati i promašivati izronjelu podmornicu s američkom posadom, premda svatko tko je služio



Podmornica U-571

vojsku ili ima o njoj najminimalnijeg pojma zna da u takvim slučajevima najkasnije treći hitac sigurno pogađa. S druge strane Amerikancima sve uspijeva iz prvog pokušaja: njihov torpeda iz prve pogađa njemačku podmornicu na početku filma, njihov palubni top iz prve (iako je rečeno da je to »vrlo težak, ali ne i nemoguć« hitac) pogađa radiokabinu njemačkog razarača i na posljetku, njihov jedini torpeda lakoćom uništi razarač jer nesposobni Nijemci, o čemu uostalom svjedoči čitav film pa se, je li, ne može predbaciti neuvjerljivost, nisu uspjeli izvesti manevar kojim bi izbjegli smrtonosni projektil. Da su isti manevar trebali izvesti Jenkiji, sigurni smo da bi uspjeli, i to koliko god puta treba. Jedan jedini put činilo se da će autori filma odati priznanje Nijemcima, kad lik kojeg igra Harvey Keitel prilikom, čini se, uspješnog zaranjanja na maksimalnu dubinu fascinirano kaže »kako Švabe znaju napraviti dobar brod«; međutim trenutak poslije podmornica popušta dubinskom pritisku i voda počne prodirati i šikljati na sve strane. Poruka je jasna: nema šanse da Švabe mogu biti u nečem bolji od nas Amera.

Osim što je uvredljivo, rasistički diskriminant, film je i krajnje neuvjerljiv, nerijetko priglup, što je jasno i iz prethodno navedenog, a može se prisnažiti i likom zarobljenog zapovjednika njemačke podmornice. Taj zlikovac u nekoliko navrata sabotira napore američke posade i bilo bi sasvim logično da je u datim uvjetima prilikom prvog otkazivanja poslušnosti likvidiran. Ali ne, dobri Amerikanci to učine tek kad je stvar prevršila svaku mjeru, pri čemu likvidacija nije racionalna odluka nego posljedica »opravdanog gnjeva« jednog od njih. Inače lik njemačkog zapovjednika samo je jedan od elemenata artificijelne dramaturgije filma, koja je po starom holivudskom običaju napumpana do silnih razmjera i ispunjena hrpom zbivanja koja nemaju nikakve veze sa stvarnim događajima. No to je najmanja mana ovog inferiornog djela o američkoj superiornosti, koje kao neobvezan *entertainment* istina može zabaviti, ali prije svega političke neosvještene gledatelje, pogotovo ako su skloni energičnoj filmskoj akciji ili ih oduševljavaju podmornice. Jer ako nešto u ovom filmu bar nešto vrijedi, to je daj-

džestirani prikaz podmorničkog djelovanja.

Damir Radić

PRAVA PRIČA / THE STRAIGHT STORY

SAD, Francuska, 1999. — pr. Asymmetrical Productions, CiBy 2000, Le Studio Canal+, Les Films Alain Sarde, The Picture Factory, The Straight Story, Inc., Walt Disney Productions, Neal Edelstein, Alain Sarde, Mary Sweeney, izv. pr. Pierre Edelman, Michael Polaire. — sc. John Roach, Mary Sweeney, r. David Lynch, d. f. Freddie Francis, mt. Mary Sweeney. — gl. Angelo Badalamenti, sgf. Jack Fisk, kgf. Patricia Norris. — ul. Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Everett McGill, John Farley, Kevin P. Farley, Jane Heitz, Joseph A. Carpenter, Donald Wiegert. — 111 minuta. — distr. Discovery.

Za većinu gledatelja najbizarnije u posljednjem Lynchovu filmu upravo je pomanjkanje bizarnosti. Naime, što reći za autora koji je cijelu svoju poetiku utemeljio na tom načelu, te iznenađeno napravio radikalan rez snimivši »normalnu« dramu u kojoj nema ni traga ekstravagantnim stilskim i narativnim rješenjima? *Prava priča* iznimno je jednostavan film odmjerenog ritma i impresivne fotografije, odličnih glumaca i dopadljivog scenarija. Riječ je Alvinu Straightu (sjajni Richard Farnsworth), 73-godišnjem farmeru koji iz prkosa prema starosti, ali i zbog želje da pred smrt riješi neke neriješene probleme, odluči na kosilici za travu odvoziti tristotinjak milja kako bi posjetio svog bolesnog brata (Harry Dean Stanton).

Teško je reći tko bi još osim Lyncha uspio u ovako jednostavnu priču unijeti toliko poetike i redateljskog umijeća. Film je naprosto pravi užitek za gledanje, čemu pomažu sjajna fotografija i nenametljiva režija kojoj je svrha skrenuti pozornost k priči, a ona je ovdje gotovo postmoderna varijanta one epske. Naime, ova (kako su to kritičari već naglasili) »oda životu« i nije drugo nego nova verzija starog američkog mita o fizičkom otkrivanju i osvajanju prostora, upoznavanja novih krajeva i ljudi. I dok u klasičnom filmu ondašnjega doba putnike čine kauboji, a osvaja se teritorij i zemlja ukradena Indijancima, ovdje je riječ o starcu koji

na kraju svog života ponovno otkriva zemlju kao metaforu života i vječnog kretanja (kod Lyncha je čest motiv autoceste). 80-godišnji Farnsworth sjajan je glumac, a njegova fizionomija priziva u sjećanje stare glumce »klasičnog« razdoblja.

U čemu je, dakle, poenta? Zbog čega je Lynch nakon svega odlučio snimiti upravo takav film? Prije svega, trebalo ga je prevesti doslovno kao *Istinitu priču* (kao npr. u francuskoj verziji), ili pak *izravnu*. Nakon svih onih bizarnih likova, kao i tematiziranja mračne i potisnute strane američkog društva, došlo je do zasićenja nakon kojeg se nije moglo dalje bez opasnosti prelaska u vizualni i pripovjedni manirizam. Logičan je bio povratak iskonskoj naraciji i pokušaju revitalizacije dotad zaboravljenih ili nestalih vrednota. Sumoran i bizaran (groteskan, morbidan...) pristup zamijenjen je iskrenim, gotovo infantilnim divljenjem spram izravnosti i neposrednosti. U tom smislu ovaj film odudara i od svih ostalih, trenutno vladajućih normativna koji filmski medij doživljavaju kao mjesto vizualnog i financijski isplativog spektakla — čini se da novijim generacijama više i nije važno ispričati priču, već atraktivnošću i provokativnošću privući gledatelje. Jer, zaboga, koga bi danas u eri tinejdžerskih komedija privukao film o penzioneru koji na kosilici za travu ponovno (za naše zakržljale oči) otkriva svijet i ljude koji ga okružuju?

Ovdje je posrijedi radikalni obrat — upravo toplinu, neposrednost i iskrenost ovoga filma doživljavamo kao nešto bizarno, tj. ono što bi trebalo biti samorazumljivo pokazuje nam se velikom enigmom. Ovaj je motiv briljantno razradio kultni filozof Slavoj Žižek koji se nedavno u jednom tekstu odvažio usporediti Lynchov film s Minghelinim *Talentiranim g. Ripleyem*. On ondje pokazuje kako je za današnje gledatelje proračunatost i hladnoća glavnog junaka Patricije Highsmith prednost i vrlina, a neposrednost i prostodušnost Lynchova farmera zapravo mana i nedostatak. Stoga je novi Lynchov film (gledano s te strane) uistinu bizaran, jer prikazuje jednu sasvim običnu i ni po čemu posebnu situaciju! Priča je uistinu vrlo jednostavna, ali ovaj veličanstveni povratak naraciji i poigravanju sa sim-

bolima američke kulture i civilizacije, bez tako iskusnog i rafiniranog redatelja ne bi mnogo vrijedio. David Lynch se *Pravom pričom* pokazao ne samo kao jedan od najboljih američkih redatelja, već i kao iznimno suptilan autor koji za svijet u kojem živi pokazuje vizualno prepoznatljiv senzibilitet.

Tonči Valentić

PUT DO ZRELOSTI / ROAD TRIP

SAD, 2000. — pr. DreamWorks SKG, The Montecito Picture Company, Daniel Goldberg, Joe Medjuck, izv. pr. Tom Pollock, Ivan Reitman. — sc. Todd Phillips, Scot Armstrong, r. Todd Phillips, d. f. Mark Irwin, mt. Sheldon Kahn. — gl. Mike Simpson, sgf. Clark Hunter, kgf. Peggy Stamper. — ul. Breckin Meyer, Seann William Scott, Amy Smart, Paulo Costanzo, DJ Qualls, Rachel Blanchard, Anthony Rapp, Fred Ward. — 93 minute. — distr. Kinematografi Zagreb.

ROMEO MORA UMRIJETI / ROMEO MUST DIE

SAD, 2000. — pr. Warner Bros., Silver Pictures, Joel Silver, Jim Van Wyck, kpr. Warren Carr, izv. pr. Dan Cracchiolo. — sc. Eric Bernt, John Jarrell, r. Andrzej Bartowski, d. f. Glen MacPherson, mt. Derek G. Brechin. — gl. Stanley Clarke, Timbaland, sgf. Michael S. Bolton, kgf. Sandra J. Blackie. — ul. Jet Li, Aaliyah, Isaiah Washington, Russell Wong, DMX, Delroy Lindo, D. B. Woodside, Henry O. — 115 minuta. — distr. InterCom Issa.

Iako naslovom sugerira vezu sa Shakespeareom, debitantski rad poznatog snimatelja Bartowskija ima tek nešto više veze s *Romeom i Julijom* od sjajnog ostranjenog neo noir filma Petera Medaka *Romeo krvari*, u kojem je bilo kakvu izravnu sponu s engleskim bardom bilo teško zapaziti. Ishodište Bartowskičeva filma je poetika visokostiliziranih hongkonških borilačkih filmova Johna Wooa i Tsuija Harka, provučena kroz koreografsko iskustvo *Matrixa*, također nadahnuto hongkonškim majstorima. Priča o sukobu dviju kriminalnih američkih organizacija — kineske i afroameričke — sastoji se od niza klišeja, koji se međutim, ako ste

filmu naklonjeni, mogu nazvati i arhetipskim situacijama. No što god mislili o scenariju, koji usput rečeno ipak barata fino razvedenom pričom i korektno razvijenim likovima, silnu energiju koju polučuje Bartowskičeva režija nemoguće je zaniijekati. Vođen predrasudama jedan je naš ugledni kritičar poručio da Bartowski ne bi mogao biti niti šegrt Johnu Woo, no to jednostavno nije istina. Upravo zahvaljujući njegovoj vrlo svježoj režijskoj izvedbi, koja je podjednako uspjela u borilačkoj koreografiji, naglašavanju spomenutih pozitivnih elemenata scenarija i humornim ekskursima, te vrlo dobrim nastupima iznimno simpatičnog para Li — Aaliyah (ta tamnoputa pop-zvezdica u usponu nije samo vizualna slatka nego i talentirana glumica), a i ostarka glumačke ekipe (na čelu sa Spike Leeovim glumcima Lindom i Washingtonom), *Romeo mora umrijeti* je uz *Duboko modro more* najbolji *entertainment* film s ovogodišnjeg hrvatskog kino-repertoara. U prilog mu ide i rijetko erotičan uvodni lezbijski prizor dviju mladih seksi Kineskinja te jedna mlada crna čokolada u tamnom svilenom bordo ogrtaču koja ispod skriva samo bijelo čipkasto rublje.

Damir Radić

SHIRI / SHIRI

Južna Koreja, 1999. — pr. Kang Le-gyu Film Co., Moo-Rim Byun, Kwan-hak Lee. — sc. i r. Je-kyu Kang, d. f. Sung-Bok Kim, mt. Gok-ji Park. — gl. Dong-jun Lee. — ul. Suk-kyu Han, Min-sik Choi, Yoon-jin Kim, Kang-ho Song, Derek Kim. — 124 minute. — distr. Blockbuster.

Ne sjećam se da sam ikad gledao neki južnokorejski film, stoga mi se gledanje akcijskog spektakla koji je u naša kina došao praćen reklamom koja kaže kako je film »na nekim teritorijama nadmašio *Titanic*« (pod čime se zapravo misli na domaći teritorij i Japan), učinilo vrlo zanimljivom avanturom. U tom me uvjerenju učvrstila i uvodna sekvencija filma, vizualno impresivna i montažno dinamična scena u kojoj pratimo nevjerovatno brutalnu obuku sjevernokorejskih terorista, među kojima se sposobnošću i okrutnošću izdvaja jedna krhka djevojka. No, brzo nakon



Shiri

toga *Shiri* (ime ribe koja živi u središnjoj Koreji i koja u filmu funkcionira kao simbol ujedinjenja dviju Koreja), se pretvara u zbrkanu južnokorejsku inačicu *Nemoguće misije 2*, no s jednom bitnom razlikom: nije ju režirao John Woo, već stanoviti Je-kyu Kang koji bi jako želio biti John Woo. Napabirčio je Kang nešto od Woo-ove patetike i vizualne ekspresivnosti, a u akcijskim se scenama više inspirirao jednim drugim hongkonškim majstorom, Tsui Harkom. No, Kangove su akcijske sekvence tako nepregledno režirane da gledatelj ni uz velik trud ne može jasno razaznati tko tu koga i zašto, dok su patetični pasaži posve depasirano uljepljeni. Uza sve to, velik je problem filma što se nije više pozabavio djevojkom iz uvoda, izvježbanom teroristkinjom koja bi mogla poprimiti herojske dimenzije jedne Nikite, već kao glavni junaci figuriraju dva siva, dosadna i povremeno međusobno teško raspoznatljiva južnokorejska agenta. Stvarno je glupo kad Korejanci pokušavaju kopirati holivudske filmove koje režiraju Kinezi.

Igor Tomljanović

SITNI LOPOVI / SMALL TIME CROOKS

SAD, 2000. — pr. DreamWorks SKG, Sweetland Films, Jean Doumanian, kpr. Helen Robin, izv. pr. J. E. Beaucaire. — sc. i r. Woody Allen, d. f. Fei Zhao, mt. Alisa Lepselter. — sgf. Santo Loquasto, kgf. Suzanne McCabe. — ul. Woody Allen, Tracey Ullman, Michael Rapaport, Tony Darrow, Jon Lovitz, Elaine May, Elaine Stritch, Hugh Grant. — 94 minuta. — distr. BLITZ.

Woody Allen ipak ne slijedi svog kolegu Eastwooda. Nakon prosječnog *Celebrity* (*Superstar*) i *Sweet and Low-down*, Woody *Sitnim lopovima* nastavlja niz briljantnih malih filmova.

Allen prilično hrabro *Sitne lopove* zasniva na strukturalnom šoku, jer nakon prve trećine filma radnja u potpunosti mijenja pravac kretanja i time temeljito zbunjuje gledatelja. Film, kao što i njegov naziv nagovještava, u početku prati događevne okolice smotanih sitnih lopova koji pokušavaju opljačkati banku. Međutim, nevjerovatnim razvojem događaja, lopovi legalno započinju milijunski posao i ostatak filma pratimo posve drugu radnju — prilagođavanje novopečenih bogataša na život u visokom društvu. Da bi šok bio veći, Allen ovu situacijsku promjenu izvodi potpuno neočekivano, kroz jedan jedini rez. Osjećaj negodovanja zahtjevnog gledatelja zbog oštre, na prvi pogled besmislene narativne promjene vjerojatno postoji, ali razlog bogaćenja, koje glavni likovi postižu potpuno nesvjesno i nezasluženo, jest tako duhovito allenovski apsurdan (zato ga nećemo otkriti) da već svojom ingenioznošću maksimalno ublažava takav osjećaj. Osim toga, Allen svoj film otpočetka bazira na apsurdističkoj narativnoj kombinatorici, kojoj je ovakav lakrdijaški razvoj događaja u potpunosti stilski pripadan.

Međutim, spomenuti fabularni prijelom dosljedan je i tematski, iako iz spomenutog opisa radnje tako nimalo ne izgleda. Naime, temelje nove fabularne osnove, priče o novopečenim bogatašima, možemo pronaći u karakteristikama likova koje Allen skicira na početku filma. Ray Winkler (Woody Allen) i njegova supruga Frenchy (Tracey Ullman) tipični su predstavnici polusvijeta — ljudi koji posjeduju nešto i imaju kakav-takav život, ali uvijek sanjaju o višem i misle da za to imaju potencijala. To nešto im se, ne pljačkom, već čuđom ostvaruje u drugom dijelu filma. Reakcije supružnika na sanjano bogatstvo su, međutim, dijametralno različite. Snobovski usmjerena Frenchy ne staje samo na bogatstvu, već želi biti profinjena bogatašica — istančana poznavateljica visoke kulture. Unajmljuje polubogatog, ali profinjenog trgovca umjetninama Davida (sjajni Hugh



Sitni lopovi

Grant) koji će joj pomoći da svoju kičastu viziju estetike promjeni u suptilnu istančanost ukusa. Ray je, pak, čovjek skromnih, ograničenih aspiracija i nakon kratkih trenutaka opijenosti bogatstvom shvaća da mu osim kartanja, cheeseburgera i starih filmova, više ništa ni ne treba. Frenchy, koja, uzoholjena svojom »visokom« kulturom, napušta Raya zbog Davida, shvaća na kraju da je David, osim što je »plemenit« i »uzvišen«, još i licemjerni lovac na miraz, a ona ipak samo prosječna kućanica bez smisla za visoku estetiku i »aristokratsku istančanost duha«.

Allenov film nije samo složen i dojmljiv u karakterizaciji likova, već vrlo uvjerljiv u opisu društvenih antinomija današnjice. Kroz likove Davida i Raya Allen duhovito prikazuje snobovsko odvajanje »visokih« od »niskih« kulturnih obrazaca koje postoji još i danas, unatoč liberalizaciji novog doba i prevlasti slogana »anything goes«. Naime, David je iskarikirano ostvarenje snova koje je Frenchy snivala gutajući stereotipe o profinjenu ukusu visoke klase. On je u isto vrijeme vrhunski poznavatelj opere, kazališta, likovnih umjetnosti, dobrih vina i skupocjenog nakita. Ray je, pak, parodično pretjeran primjerak nižeg kulturnog ukusa. On pije Coca Colu, ide na bejzbol i gleda gangsterske filmove. Allen, dakle, ne ismijava samo ohole intelektualne elitiste koji se dive

ljudima poput Davida, već i sve one koji idealiziraju osobe poput Raya, »prirodne«, »jednostavne«, »nelicemjerne« ljude koji se usuđuju voljeti prezrene, ali, zapravo bolje od Bergmanovih, gangsterske filmove. Naime, Ray doista jest blesav i ograničen i to je glavni razlog zbog kojeg više voli Cagneya od Maxa von Sydowa.

Pronicljivost kojom Allen kroz svoje, samo naizgled, arhaične filmove prikazuje suvremeno društvo i njegov stil razmišljanja, možemo uočiti i kroz način na koji David opisuje Frenchy svoj život. Pri tom, on svoje nadobudne životne pothvate, tipične za intelektualistički angažirano dijete 60-ih (npr. bio je budist), opisuje vrlo šturo i skromno, jer je biti skroman i cinično zazirati od svega pretencioznog vrlo *cool* u 90-ima.

Iako takvi gorko ozbiljni i cinično satirični elementi slojevito obogaćuju film *Sitni lopovi*, pri tom nimalo ne oskviraju njegov prevladavajuće optimističan i veseo ton. Tako će Allen film završiti dosljedno humoristično s nenaMETljivo predočenom porukom koja kaže da životna sreća i ljepota ipak postoje (pa makar što Todd Solondz tvrdio), ali se ne nalazi niti u novcu niti u »aristokratskoj istančanosti duha«, već u ljubavi i dobru. Patetično? Možda na papiru, ali u sjajnom Allenovom filmu sigurno ne.

Juraj Kukoč

SUNČANA STRANA ULICE / SONNENALLEE

Njemačka, 1999. — pr. Boje Buck Produktion, Detlev Buck. — sc. Thomas Brussig, Leander Haussmann, r. Leander Haussmann, d. f. Peter Krause. — gl. Stephen Keusch, kgf. Kurt Neumann. — ul. Alexander Scheer, Alexander Beyer, Robert Stadlober, Teresa Weissbach, Katharina Thalbach, Ellena Meissner, Detlev Buck, Henry Hubchen. — 101 minuta. — distr. VTI.

»Bio jednom jedan grad podijeljen na dva dijela, ja sam živio u istočnom i bilo je to najljepše doba mog života, jer sam bio mlad i zaljubljen.«

Tako nekako glasi posljednja rečenica ovog filma izgovorena u crno-bijelom kadru puste ulice, odajući autorovu

nostalgiju za nečim što je zauvijek prošlo. No, taj kadar predstavlja iznimku; sve do tada film je bio šaren i veseo. Da, i nepodnošljiv.

Radnja se zbiva 70-ih godina na istočnoj strani Sunčane ulice koja se proteže kroz oba dijela Berlina. 17-godišnji Micha i njegovi prijatelji upravo prolaze pakao puberteta, pa su više opsjednuti trojstvom seks-droga-rock'n'roll, nego režimom u kojem žive. Ipak, preko svog prištavog junaka Hausmann želi dati širu sliku jednog vremena te uvjeriti gledatelja da je ono, unatoč nekim nedostacima, bilo veselo, lijepo i raspijvano. Priče zapravo nema, kao ni bilo kojeg drugog načela koje povezuje scene, osim ako iritantnost i nered ne proglasimo načelima sjedinjavanja. Upavši u scenarističko-redateljsku zamku duhovitosti pod svaku cijenu, u filmu se nižu situacije koje bi trebale biti tipične za to vrijeme, ali uspijevaju biti tek nasilno iskonstruirane i neuvjerljive. Čak i ono što je na papiru možda bilo duhovito, upropašteno je nametljivom režijom koja silno želi pridonijeti otkvačenosti puberteta i, uopće, života s istočne strane zida. Tako najbolji i najoriginalniji motivi u priči (npr. školski običaj javne samokritike) postaju naporni poput bezbroj puta viđenog »ludog tuluma«.

Vjerojatno mu to nije bila namjera, ali Hausmannov pogled na istočni dio Sunčane ulice posve je isti kao i pogled zapadnjaka u filmu koji s galerije na zidu promatraju svoje istočne susjede; to je pogled cirkuskog posjetitelja na ženu s bradom.

Sunčana strana ulice donekle je zanimljiva samo zbog usporedbe s Brešanovim *Maršalom*; oba filma bili su hitovi i u oba se kroz komediju evocira komunistički režim. Komika izvire iz apsurdnosti tog režima, naglašene sučeljavanjem s nekim drukčijim režimom. Kod Brešana je to sučeljavanje u vremenu — komunizam je insceniran u 90-im godinama iz komercijalnih razloga. Kod Hausmanna je riječ o prostornom sučeljavanju — radnja se zbiva u ulici tik do zida.

Brešan je taj apsurd znao iskoristiti pa je, uz iznimku nekih prizemnih šala, uspio ismijati i prošlost i sadašnjost. Hausmann pak ne uspijeva ništa učini-

ti smiješnim, nego samo glupim, o zazi-vanoj nostalgiji da ne govorimo; istočnjaci se retardirano čude izumu telefona i televizora, a zapadnjaci umiru od raka, što je najbolji dokaz njihove trulosti. U želji da ničim ne pokvari idilu, pobornike represivnog režima Hausmann prikazuje kao dobrodušne ekscentrike koji na kraju, zajedno s pubertetlijama, plešu uz zvuke rock'n'rola s trulog zapada. Jer rock'n'roll, kao što znamo, ruši sve granice. Osim one koja nas štiti od gluposti. Što se tiče filma *Sunčana strana ulice*, nema te putovnice s kojom bi on mogao proći.

Jelena Paljan

SVEMIRSKI KAUBOJI / SPACE COWBOYS

SAD, 2000. — pr. Village Roadshow Productions, The Malpaso Company, Mad Chance, Clipsal Films, Clint Eastwood, Andrew Lazar, izv. pr. Tom Rooker. — sc. Ken Kaufman, Howard Klausner, r. Clint Eastwood, d. f. Jack N. Green, mt. Joel Cox. — gl. Lennie Niehaus, sgf. Henry Bumstead, kgf. Deborah Hopper. — ul. Clint Eastwood, Tommy Lee Jones, Donald Sutherland, James Garner, James Cromwell, Marcia Gay Harden, William Devane, Loren Dean, Courtney Vance, Rade Šerbedžija. — 130 minuta. — distr. InterCom Issa.

Nekad davno jedan od najjačih i najznačajnijih žanrova u američkom filmu bio je vestern. U zlatno doba Hollywooda i tzv. klasičnog narativnog filma, taj je žanr dosegao vrhunac svoje kreativne i komercijalne uspješnosti. Za vrijeme »kanonskih« redatelja Forda i Hawksa, da spomenemo samo dva najpoznatija imena, žanrovski je obrazac bio vrlo jak i postojan, a sve do pojave

npr. Leonea ili Peckinpaha, dekonstrukcija tog obrasca nije dolazila u pitanje. Vestern je prije svega žanr epske strukture, to je žanr putovanja s jednog na drugo mjesto, odnosno sadržajno gledano — on govori o osvajanju prostora (Divlji Zapad). Štoviše, on mnogo toga govori o ljudima koji putuju tim prostorima, stoga je to ujedno i priča koja propituje čovjekov »prvobitni« položaj, onaj u svijetu kojim (još) ne vladaju zakoni, pa su glavni junaci oni koji u taj kaos unose stabilnost i red — bilo kažnjavajući zlikovce i razbojnike, bilo dovršavajući svoje putovanje. S obzirom na epsku strukturu pripovijedanja, neizbježne su stroge i jasne binarne opozicije (dobro — zlo, red — nered, poštenje — nepoštenje, itd.), kao i stanovita tragičnost događanja (završni sukob, obračun).

Danas se vesterni uglavnom ne snimaju, uz iznimku poneke televizijske serije ili neinventivnog filma. No, tekovine tog žanra još uvijek su prisutne u američkom filmu, i to pretežno kod starije generacije glumaca i redatelja. Film koji se trenutno prikazuje u našim kinima od svega maloprije navedenog baštini je mnogo, a glumci koji glume u njemu i sami pripadaju filmskoj povijesti u najboljem smislu te riječi. Bez obzira na SF-potencijal i sadržajne motive tipične za taj žanr, *Svemirski kauboji* zapravo je moderna varijanta vesterna. Ondje Clint Eastwood okuplja ekipu pilota koji su nekad davno, prije punih četrdeset godina, bili perjanice američkog zrakoplovstva, a sada su potrebni NASA-i kao jedini koji bi mogli spasiti izgubljeni satelit. Problema ima mnogo — ondašnji kraljevi neba danas su tek penzioneri kojima je teško proći zdrav-



Svemirski kauboji

stveni pregled ili pretrčati nekoliko stotina metara, a kamoli odletjeti u svemir. No, dotična se četvorka pokazuje mnogo živlija od neiskusnih i prepotentnih *rookieja* koji su u vrijeme njihovih pothvata još bili u pelenama.

Poruka je sasvim jasna — Eastwood i njegova gerijatrijska družina želi reći isto: ni mi nismo za odbaciti, dapače u odličnoj smo formi, usprkos tome što se danas svaki glumac koji ima više od trideset godina smatra starcem, a sve vrvi od plitkih tinejdžerskih komedija. Ovaj film u tom smislu nije sladunjavi *homage* jednoj nestaloj ili zaboravljenoj generaciji, već duhovita priča o istrajnosti i upornosti, te svim onim karakternim vrlinama koje američki narod ispravno postavlja kao svoje ideale. Eastwood je bezazleno i nenametljivo duhovit kada se šali na svoj račun — no to ne umanjuje činjenicu da i u sedmom desetljeću života uspijeva zauzeti čitav ekran, odnosno biti i ostati legenda. Isto se odnosi i na ostalu trojicu njegovih filmskih sudrugova. Film se nakon komičnog prvog dijela okreće prema pravom SF-u. Odletjevši u svemir, pioniri zrakoplovstva otkrivaju da je satelit zapravo oboružan ruskim nuklearnim glavama, te da jedino oni mogu spasiti planet od prijeteće katastrofe. Sve je to pravi, žestoki western — u konačnom obračunu s opasnim raketama, neprijateljskom okruženju u NASA-inoj bazi koja ne želi šatli ispuniti umirovljenicima, te novacima koji nemaju nimalo poštovanja prema njima, naši se junaci odvažaju na svemirsku epopeju spašavanja planeta i dobivanja zasluženog priznanja nakon četrdesetogodišnje stanke. Ovo osvajanje svemira u »trećoj životnoj dobi«, kao i uvodni prizori »regrutiranja«, tj. skupljanja nekad glasovite ekipe, najsimpatičniji su dijelovi filma i ujedno njegova didaktička poenta. Zato je ovaj Eastwoodov film ugodan za gledanje, a ako u njemu i ima sentimentalnosti, ona nije kičasta i hinjena, već ležerno pristaje uz komični i dramaturški potencijal filma. Ona je *iskreno* sentimentalna poput filma *Posljednji hitac* u kojem se veterani John Wayne i James Stewart nisu sramili glumiti ono što su u tom trenutku bili — živuće legende koje možda više ne mogu učestvovati na rodeu, ali zato još uvijek mogu jahati sa stilom. East-

wood možda više ne poteže tako brzo kao njegov alter ego Blondie, ali je zato ušao u svemir na velika vrata.

Toni Valentinić

VARLJIVO SUNCE / UTOMLYONNYE SOLNTSEM

Rusija, Francuska, 1994. — pr. Camera One, Sony Pictures Classics, Studio Trite, Nikita Mikhalkov, Michel Seydoux, kpr. Nicole Canne, Jean-Louis Piel, Vladimir Sedov, izv. pr. Leonid Vereschtaguine. — sc. Rustam Ibragimbekov, Nikita Mikhalkov, r. Nikita Mikhalkov, d. f. Vilen Kalyta, mt. Enzo Meniconi. — gl. Eduard Artemyev, sgf. Vladimir Aronin, Aleksandr Samulekin, kgf. Natalya Dyanova. — ul. Oleg Menshikov, Nikita Mikhalkov, Ingeborga Dapkunaite, Nadezhda Mikhalkova, Andre Oumansky, Vyacheslav Tikhonov, Svetlana Kryuchkova, Vladimir Ilyin. — 152 minute. — distr. Premier film.

S pet do šest godina zakašnjenja na našem se kinorepertoaru pojavio ovaj Oscarom i Zlatnom palmom nagrađeni film Nikite Mihalkova. Priča je to o sovjetskom ratnom heroju (jako ga dobro glumi sam Mihalkov), njegovoj puno mlađoj, gracilnoj supruzi aristokratsko-gradanskog porijekla (krasna Litvanka Dapkunet) i njezinom bivšem dečku istovrsnog porijekla (povremeno ponešto preglumljeni Menjšikov) koji ih sredinom tridesetih godina posjećuje na njihovoj dači i otvara stare rane, a naposljetku se ustanovi da je NKVD-ovac koji je ratnu legendu i svog ljubavnog suparnika došao otpremiti na put bez povratka (to je naime vrijeme masovnih Staljinovih čistki). Mihalkov se ne zadovoljava suptilnim slikanjem intrigantnog ljubavnog trokuta — u čemu je inače majstor pa mu se mora priznati i jedna čehovljevska nota — nego želi značenjski usložniti osnovnu priču te onda njezinoj političkoj strani



Varljivo sunce

daje samostalan prostor, premda je ona trebala biti zastupljena samo onoliko koliko je neposredno vezana za ljubavna zbivanja. Zbog toga se i trajanje filma znatno produljuje (zadnjih pola sata poprilično je suvišno u svom inzistiranju da ratnog heroja brutalno suoči s njegovom aktualnom stvarnošću, a ta je, zahvaljujući volji čiče Staljina, vrlo jedna) i smanjuje ukupan dojam koji je, usprkos unižavanju nekih ovdašnjih kritičara, mogao biti jako povoljan. No i ovako, *Varljivo sunce* dobar je pa donekle i važan film devedesetih koji svakako zaslužuje naklonost.

Damir Radić

VRISAK 3 / SCREAM 3

SAD, 2000. — pr. Dimension Films, Konrad Pictures, Craven-Maddalena Films, Cathy Konrad, Marianne Maddalena, Kevin Williamson, kpr. Dan Arredondo, Dixie J. Capp, Julie Plec, izv. pr. Cary Granat, Andrew Rona, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Ehren Kruger, r. Wes Craven, d. f. Peter Deming, mt. Patrick Lussier. — gl. Marco Beltrami, sgf. Bruce Alan Miller, kgf. Abigail Murray. — ul. David Arquette, Neve Campbell, Courtney Cox, Patrick Dempsey, Scott Foley, Lance Henriksen, Matt Keeslar, Jenny McCarthy. — 116 minuta. — distr. UCD.

Rijetki su filmski serijali u kojima je sve nastavke potpisao jedan autor. *Vrisak*, iznimno uspješna filmska horor nizanka u sva tri nastavka, potpisana je od velemajstora u žanru strave i užasa, Wesa Cravena. Štoviše, sva tri nastavka su zanimljiva i impresivna, doduše, neki manje, a neki više, ali posve gledljivi i intrigantni. Craven je tako postao obnoviteljem žanra koji je bio itekako zanemarivan u devedesetim godinama, da bi danas izazivao itekakav interes.

Taj je serijal posebice zanimljiv poklonicima horora, jer se Craven umješno poigrava za žanrovskim konvencijama, te svaki sljedeći nastavak rabi u svrhu dodatnog educiranja publike. Tako su gledatelji kroz tri *Vriska* mogli naučiti sve bitne čimbenike u toj filmskoj vrsti, a da su istodobno mogli uživati u punokrvnim hororima, djelima koja povremeno doista zastrašuju. Craven se, pak, mogao bezbrižno obračunati sa cenzorima, s kojima vodi rat još od

svojih prvih filmova (*Last House on the Left*, *Hills Have Eyes*).

No, svaka priča ima i svoju drugu stranu. *Vrisak 3* je zapravo slabiji od prethodna dva filma, a razloge treba potražiti u filmaševoj intenciji da se sve više poigrava s obrascima, zanemarujući pri tome radnju. To se ponajbolje vidi u višku ironičnih replika koje sadržavaju makar jednu filmofilsku referencu.

Istini za volju, riječ je o vrhunskom redatelju, koji čak i tako uspijeva snimiti film za ukus prosječnih ljubitelja te filmske vrste. Redatelj se ovom prigodom više pouzdao u povremene šokove i iznenađenja, manje mareći za likove i razvoj priče. Likovi su papirnati i jednodimenzionalni, što ipak nije neka ozbiljnija zamjerka, jer na upravo takve nailazimo u većini horora.

Glavni nedostatak trećeg *Vrisaka* jest njegova predvidljivost. Od trećeg nastavka očekivalo bi se ipak više maštovitosti, ali ga je Craven očividno snimio sebi za dušu.

Mario Sablić

X MEN

SAD, 2000. — pr. 20th Century Fox, Bad Hat Harry, Donner / Shuler-Donner Productions, Genetics Productions, Marvel Films, Springwood Productions, Lauren Shuler Donner, Ralph Winter, kpr. Joel Simon, Bill Todman Jr., izv. pr. Avi Arad, Tom DeSanto, Richard Donner, Stan Lee. — sc. David Hayter, r. Bryan Singer, d. f. Newton Thomas Sigel, mt. Steven Rosenblum, Kevin Stitt, John Wright. — gl. Michael Kamen, sgf. John Myhre, kgf. Louise Mingenbach. — ul. Hugh Jackman, Patrick Stewart, Ian McKellen, Famke Janssen, James Marsden, Halle Berry, Anna Paquin, Tyler Mane. — 104 minuta. — distr. Continental film.

Da li ste čuli za X i Y kromosom? Zna li za netom dovršeni projekt ljudskog genoma? A tko se zove Dolly a ne preziva Parton, nema gigantsko poprse i ne glasa se baš umiljato? Jasno,



Put samuraja

jedna bezazlena klonirana ovca. Odgovore na ova pitanja zna većina ljudi na svijetu, a u Zapadnom svijetu vjerojatno svatko. Jer, tema genetske manipulacije trenutno je jako *in*, što su pametno prepoznali tvorci *X Mena* i znatiželjnom puku isporučili ovaj megaisplativi *high-tech* uradak. Uz to se odabrao popularni strip predložak koji je automatski privukao u kina njegove dotadašnje čitatelje. No, kako iskustvo uči, visoki budžet i bučna promotivna kampanja ne jamči i kvalitetu filma. A ako se prisjetimo hrpe neuspjelih hollywoodskih adaptacija stripova, mjesta za oprez i sumnjičavost bilo je na pretek. Ipak, redatelj Brian Singer čovjek je koji je već jednom prije filmom *Privedite osumnjičene!* pokazao da se dobro nosi sa složenim zapletima i gomilom likova, što je otvaralo mjesto umjerenom optimizmu. X ljudi iz naslova su mutanti od kojih svaki vlada svojim posebnim darom — neki kontroliraju oluje, nekima iz ruku iskaču ubitačna sječiva, neki čitaju misli... i upravo je ta posebnost njihov osnovni životni problem. Naime, osim činjenice da je većina mutanata zbog svog »dara« izolirana od svakodnevice, dodatno su opterećeni nepovjerenjem i nabujalom ksenofo-

bijom »malih ljudi«. Reagirajući na takvo stanje, sami mutanti se dijele u dva suprotstavljena tabora — dobre i loše momke (i cure). I dok se svjetski lideri okupljaju kako bi raspravili postoji li problem rastuće mutantske prijetnje, dotle zli momci planiraju napad na isti skup, a dobri momci se iz petnih žila trude spriječiti ih i time dokazati svima da su oni prije blagoslov negoli pokora čovječanstva...

Iako se od ovako plošne crno-bijele priče nije moglo tko zna što očekivati, začudno je u kojoj je mjeri Singer uspio likove lišiti jednoobraznosti i dati im crtu ljudskosti, i to tako da je pozitivcima dodijelio brojne karakterne mane, a negativcima razumljive motive za zločinačko ponašanje. Vizualna atraktivnost i »nabrijana« akcija su se manje-više podrazumjevali, za razliku od dobro izbalansiranog vođenja cijele male vojske likova, te uvjerljive glumačke ekipe. Uza sve to, *X Men* iznenađuje i prilično duhovitim dijalozima, pa bi se sve u svemu moglo zaključiti da gledatelj željan inteligentne zabave ima razloga dopustiti agresivnim foršpanima da ga dovabe na projekciju ovog filma.

Stasa Čelan

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.

Iako se maglovito naznačuje da se radnja zbiva u New Yorku, na početku 20. st., junaci imaju pretežno talijanska imena i ponašaju se talijanski strastveno, pa bismo teatarske i teatralne događaje *Illuminate* odoka radije smjestili u Italiju. No, kako nema osobitih nastojanja da se viđeno smjesti u određeno vrijeme i prostor, sve to možemo doživjeti kao igralačku fantaziju o kazališnom životu u nekoj prošlosti, primjenjivu i na sadašnjost.

Uže mjesto radnje je kazalište, a junaci su glumci, kritičari i drugi ljudi od teatra. Središnji lik, dramatičar i redatelj Tuccio želi i uz pomoć niza povoljnih okolnosti uspijeva postaviti svoju novu predstavu *Illuminata*.

Živahna zbivanja donekle podsjećaju na *Zaljubljenog Shakespearea*, no nisu tako dobro oblikovana, što redatelj i glavni glumac John Turturro ne smatra naročitim nedostatkom. Igra se montažnim preplitanjem prizora, oku ugodnim scenografsko-kostimografskim rješenjima, karikaturnim odnosima i naglašavanjem taština, strahova i nadanja osoba koje u sebi osjećaju glu-

mački poziv. U njihovim životima teško je razlikovati stvarnost od glume i skloni su artificijelnosti, ali sve ih to jako veseli. Tako bi nešto mogla biti poruka.

U svemu, razmjerno zabavno i dosta kvalitetno, ali pomalo monotono. Najbolje gledati u dijelovima.

Janko Heidl

KAKO SMO SE SMIJALI / COSE RIDEVANO

Italija, 1998. — pr. Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Pacific Pictures, Rita Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori, izv. pr. Mario Cotone. — sc. Gianni Amelio, Daniele Gaglianone, Lillo Iacolino, Alberto Taraglio, r. Gianni Amelio, d. f. Luca Bigazzi, mt. Simona Paggi. — gl. Franco Piersanti, sgf. Giancarlo Basili, kgf. Gianna Gissi. — ul. Francesco Giuffrida, Enrico Lo Verso, Rosaria Danzè, Fabrizio Gifuni, Claudio Contartese, Domenico Ragusa, Simonetta Benozzo, Pietro Paglietti. — 124 minute. — distr. BLITZ.

Malo je smijeha u depresivnoj i osjećajima nabijenoj drami o intenzivnom odnosu dvojice siromašne braće sa Sicilije koji početkom 60-ih godina nastoje preživjeti u Torinu.

Stariji brat, priprosti Giovanni, gotovo je opsesivno zaljubljen u mlađega, navodno pametnoga Pietra koji se navodno školuje, a zapravo besposličari. Giovanni se bezrezervno žrtvuje i dano-noćno rinta kako bi Pietru omogućio uvjete za učenje, a na koncu će se Pietro podjednako bezrezervno žrtvovati za Giovannija.

Zanimljivo je da se prljavi svijet najnižih »šljakera«, koji izgleda kao s početka stoljeća, događa u otprilike isto vri-

jeme u kojemu u Rimu besciljno tumačaju Fellinijevi jet-seteri iz *Slatkog života*. Osim vrlo opipljivog i uvjerljivog opisa mjesta, vremena i društvene sredine, Amelio je na filmsku vrpcu sjajno prenio intenzitet osjećaja junaka, premda su obojica dosta ograničeni šutljivci (takorekuć autisti) koji se ne znaju izraziti gotovo ni na jedan način. Velike elipse između opisanih događaja potiču znatiželju za zbivanja i pojačavaju osjećaj nepredvidljivosti, što je dobro, no do konca se, nažalost, nagomila previše pitanja na koja nismo dobili odgovore, što je loše. Ako je to cijena koju moramo platiti za vrline, onda nije teško pristati.

Na venecijanskom Festivalu film je nagrađen Zlatnim lavom te Posebnom nagradom Sergio Trasatti Gianniju Ameliu.

Janko Heidl

MAJSTORI, MAJSTORI!

SFR Jugoslavija, 1980. — pr. Union film. — sc. i r. Goran Marković, d. f. Milan Spasić, mt. Vuksan Lukovac, Olga Obradov. — gl. Zoran Simjanović, sgf. Marina Milin, kgf. Vesna Avramović. — ul. Semka Sokolović Bertok, Bogdan Diklić, Snežana Nikšić, Predrag Laković, Tatjana Bošković, Mića Tomić, Olivera Marković, Zoran Radmilović, Pavle Vusić, Aleksandar Berček. — 90 minuta. — distr. Visio Beatifico.

Raniji film Gorana Markovića odaje vrlo izgubljenoga autora koji nema pojma što hoće i kako to postići.

Besmislena priča događa se tijekom jednog dana u osnovnoj školi, a junaci su profesori i ostali zaposlenici. Djece skoro pa i nema. S jedne strane, čini se

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 7 novih videonaslova. Od toga 2 filma iz SAD, po 1 film iz Italije i SRJ, te 3 koprodukcijska filma (SAD, Španjolska, Japan; Španjolska, Francuska; Rusija, Francuska, Italija i Češka).

Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (3), Continental (1), Europa film-video (1), UCD (1), Visio Beatifico (1).

da je Marković poželio stvoriti neobveznu humoresku češkoga tipa u kojoj će zabavno prikazati raznovrsne karaktere, a s druge je strane poželio zasoliti kritikom društva i poretka, neizostavnim onovremenim dodatkom »filma ozbiljnih namjera«. Da bi sve ležalo na nekom dramskom kosturu, tu su priče o istražitelju sa zadatkom prikupljanja podataka u vezi prijave nastavnice engleskog da ju je zamjenik ravnatelja prisilio na ljubavni odnos, i o organizaciji proslave odlaska u mirovinu neugledne čistačice.

Prikaz karaktera nesuvisao je i neduhovit, a društvena je kritika sasvim nejasna. U petparački napisanim štosnim situacijama nitko nije znao kako i koga glumiti, a kako im ni redatelj zbog istog problema nije znao pomoći, svi redom naveliko šmiraju. Iznimke su duhoviti Bogdan Diklić kao istražitelj i (po svemu sudeći naturščik) Smilja Zdravković kao čistačica.

Janko Heidl

OTVORI OČI / ABRE LOS OJOS

Španjolska, Francuska, 1997. — pr. Las Producciones del Escorpión, Les Films Alain Sarde, Lucky Red, Sogetel, Fernando Bovaria, José Luis Cuerda. — sc. Alejandro Amenábar, Mateo Gil, r. Alejandro Amenábar, d. f. Hans Burman, mt. María Elena Sáinz de Rozas. — gl. Alejandro Amenábar, Mariano Marín, sgf. Wolfgang Burmann, kgf. Concha Sotela. — ul. Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Chete Lera, Fele Martínez, Najwa Nimri, Gérard Barry, Jorge de Juan, Miguel Palenzuela. — 117 minuta. — distr. BLITZ.

Redatelj Alejandro Amenábar — i u nas poznat po prvijencu *Teza / Rad (Tesis)* — voli se igrati i to je odlično, jer tako zaigran, često iznenađuje i ne dopušta nam da pogodimo što će se dalje događati. U osnovi, iz poznatih sastojaka realističke psihološke drame stvara film fantastike, a nakon samog kraja, kada se komadići približno slože na mjesto dopušta nam da pronađemo vlastito tumačenje događaja. Mudar potez — objasniti ali ne do kraja. Kako je rekao Godard: svaki film mora imati početak, sredinu i kraj, ali ne nužno tim redoslijedom.

Radnja? Bogati, zgodni i simpatični Cesar sa zadovoljstvom zavodi djevojke, a u lijepu se Sofiju, izgleda, zaljubi.

No, nakon prve zajedničke noći (bez seksa) fatalna ga Nuria poveže svojim automobilom i namjerno se surva s ceste. Ona je mrtva, Cesarovo lice unakaženo, staru mu ljepotu ne mogu vratiti ni najbolji estetski kirurzi. Ni Sofia više nije tako zagrijana. Cesar je očajan, ali odjednom sve krene po dobru. Ali! S prizorima dobra prepliću se uznemirujući: unakaženi Cesar u zatvoru razgovora s psihijatrom o ubojstvu koje je (možda) počinio, Cesaru se priviđa da je Sofia Nuria, slatkorječivi ljudi u skupocjenim odijelima nude sreću u dalekoj budućnosti, gradske ulice su potpuno prazne...

Ako baš hoćemo, prigovoriti možemo određenoj površnosti cjeline i kad sve završi reći: »Da, i...?« a Velike misli film ne nudi, no ne zaboravimo da se najviše filmova ionako snima s namjerom tzv. čiste zabave i da si pod tim izgovorom tvorci olako dopuštaju glupost, površnost i besmislenost. *Otvori oči* možda nije smislen, ali nije ni površan, ni glup.

Nagrade: Goye za režiju, montažu, film, glavnu mušku ulogu (Noriega), masku, scenografiju, superviziju produkcije, scenarij, zvuk i posebne učinke; Posebna nagrada za režiju CICA na Berlinskom festivalu; Najbolji film na Meksičkom filmskom festivalu u Guadalajari; Grand Prix na Međunarodnom filmskom festivalu u Tokiju.

Janko Heidl

SAMO TU NE / ANYWHERE BUT HERE

SAD, 1999. — pr. 20th Century Fox, Fox 2000 Pictures, Laurence Mark, izv. pr. Ginny Nugent. — sc. Alvin Sargent prema romanu Mone Simpson, r. Wayne Wang, d. f. Roger Deakins, mt. Nicholas C. Smith. — gl. Danny Elfman, sgf. Donald Graham Burt, kgf. Barbara Munch. — ul. Susan Sarandon, Natalie Portman, Bonnie Bedelia, Shawn Hatosy, Hart Bochner, Caroline Aaron, Corbin Allred, John Diehl. — 114 minuta. — distr. Continental film.

Samo tu ne je film za publiku koja drži do zaokruženih karaktera i vrhunske glume. Sama priča izbjegla je prepoznatljivom obrascu američkih televizijskih obiteljskih drama isključivo zahvaljujući promjeni predznaka glavnih junakinja, u filmu koji oštro suprotstavlja dvije generacije, mlađa protagonistica predstavlja razum i logiku, dok starija

hedonistički nastoji nadoknaditi sve što je propustila u životu.

Takva postava ishodišne situacije ugodna je mijena i zapravo održava cjelinu svježom i neočekivanom. Redatelj Wayne Wang potpuno se predaje svojim glumicama, nastojeći ocrtavati njihove likove preko malih, gotovo bi se reklo neprimjetnih detalja. Redatelj to čini putem mikrolgume, ne tražeći pomoć u dijalozima, ali znajući kako su mu na raspolaganju sjajne glumice. To ovaj film čini životnim i uvjerljivim. Wang se također kloni osjetnijih redateljskih intervencija, puštajući da snaga cjeline proizade iz likova i situacija. On mnogo toga ostavlja nedorečenim, nukujući publiku na dublje promišljanje.

Dok smo za Susan Sarandon znali kako je sposobna tumačiti i itekako zahtjevnere role, ugodno iznenađenje jest Natalie Portman. Svježja i neočekivano koncentrirana, upravo ona čini cjelinu dinamičnom, čak i u trenucima kada ista upadne u zamku repetitivnosti.

Samo ne tu film je čistih, nepatvorenih emocija, lišenih patetike i otvorenih za komunikaciju s gledateljem. Djelo je to za zahtjevnju publiku, za one videofile koji su zamoreni jednoobraznim karakterima i pukačko pirotehničkom akcijskom konfekcijom. U svakom slučaju, djelo je to koje se ne bi smjelo propustiti.

Mario Sablić

SIBIRSKI BRIJAČ / SIBIRSKI TSIRYULNIK

Rusija, Francuska, Italija, Češka, 1998. — pr. Golskino, France 2 Cinema, Camera One, Barrandov Biografija, Le Studio Canal+, Medusa Produzione, Three T Productions, Michel Seydoux, kpr. Nikita Mikhalkov, izv. pr. Leonid Vereschchaguine. — sc. Rustam Ibragimbekov, Nikita Mikhalkov, r. Nikita Mikhalkov, d. f. Franco Di Giacomo, Pavel Lebeshev, mt. Enzo Meniconi. — gl. Eduard Artemyev, sgf. Vladimir Aronin, Vladimir Murzin, kgf. Natalya Ivanova, Sergei Struchkov. — ul. Julia Ormond, Oleg Menshikov, Richard Harris, Aleksei Petrenko, Vladimir Ilyin, Aleksandr Yakovlev, Marat Basharov, Daniel Olbrychski. — 177 minuta. — distr. Europa film.

Rusija 1880. godine. Amerikanka Jane Callahan dolazi poslom u Moskvu i zaljubi se u mladog kadeta Andreja Tolstoja, a on u nju još više. Ludo, strastveno, ruski. Ljubav bi profunkcionirala...

rala da nije postarijega generala Radlova, simpatičnoga gospodina kojega Jane poluhotimice zavede. Muška ljubomora dovest će do tragičnih rezultata.

Najvećim dijelom zabavna, šarmanтна i maštovita romantična komedija vješto smještena u živopisno raskošnu prošlostoljetnu Rusiju prepunu osjećajnih izljava i uvjerljivih društveno-povijesnih detalja, užitak je oku i duhu, no u svemu se doima površnijom no što je poželjno, a potihom smeta i nenametljiv, ali neizbježan osjećaj da događajima nije dopušten vlastiti razvoj, nego da su određeni unaprijed zadanoj scenarističkoj konstrukciji.

Janko Heidl

ZAUVIJEK NEPRIJATELJI / SNOW FALLING ON CEDARS

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, The Kennedy / Marshall Company, Ronald Bass, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Harry J. Uffland, kpr. David Guterson, Richard Vane, izv. pr. Carol Baum, Lloyd A. Silverman. — sc. Ronald Bass, Scott Hicks, r. Scott Hicks, d. f. Robert Richardson, mt. Hank Corwin. — gl. James Newton Howard, sgf. Jeannine Claudia Oppewall, kgf. Renee Ehrlich Kalfus. — ul. Ethan Hawke, Youki Kudoh, Reeve Carney, Ann Suzuki, Rick Yune, Max von Sydow, James Rebhorn, James Cromwell. — 126 minuta. — distr. BLITZ.

Zauvijek neprijatelji film je očitih oskarovskih pretenzija. Najuočljiviji pokazatelj te tvrdnje njegova je priča u kojoj se miješa veličanstveno opće (povijesna neljudska tragedija i borba za toleranciju) i veličanstveno intimno (zabranjena ljubav i vječna ljubavna bol). Japanski ribar Kazuo, stanovnik ribarskog mjesta na sjeverozapadnoj obali SAD-a, u poslijeratno vrijeme optužen je za ubojstvo, a film opisuje sudski proces kojeg prati bojazan da bi se etnička netrpeljivost mogla umiješati u pravičnost sudske odluke. Također, kroz stalne *flashbackove* prisjećamo se revanšizma nad američkim japanskim stanovništvom za vrijeme Drugog svjetskog rata i pratimo tragičnu priču u kojoj je Hatsue, optuženikova žena, morala, radi ratne ksenofobije, ne samo Amerikanaca, već i svoje obitelji, napustiti svog dečka Ishmaela, novinara koji prati spomenuti proces i kojemu još nije u potpunosti jasno zašto ga je Hat-

sue napustila i udala se za drugog. Dajmo da su tu još mnogobrojni sporedni likovi koji daju filmu osjećaj episkog zahvaćanja u temu. Drugi je pokazatelj odabir autora ovog projekta. Scott Hicks jest australski redatelj koji je požnjeo umjetnički te zamalo oskarovski uspjeh svojim ljepuskastim, ali dojmljivim artističkim filmom *Sjaj*, a njegov koscenarist Ron Bass često piše scenarije za slične filmove (*Kišni čovjek*, *Klub sretnih žena*, *Ja ću budan sanjati*). Konačan dokaz jest predoskarovski termin američke distribucije, a jedino što se ne uklapa u ovu sliku jest trajanje filma debelo manje od tri sata.

Akademija, kritika i publika potpuno su ignorirale ovaj film. Bitan razlog jest njegova idejna pretencioznost koja rezultira površno didaktičnim, dosadnim i sto puta viđenim prikazima rasističkog ugnjetavanja i zabranjene ljubavi i narativna pretencioznost zbog koje od mnoštva likova i događaja gledatelj teško razaznaje što je bitno. Tome nimalo ne pridonosi način pripovijedanja. Naime, Hicks je redatelj koji obožava poetizirati film i istaknuti koliko mu je osobni komentar bitniji od same priče. *Zauvijek neprijatelji* stvarno nekad izgleda kao da je strukturiran kao niz mudrih slikovnih sentencija, a ne komplicirana priča što, zapravo, jest. Tu je niz nenarativnih, snovitih sekvenci koje prikazuju ljepotu romantične ljubavi i grozotu rata (i Ishmael i Kazuo su se borili), zatim učestao slikovni i

montažni simbolizam, vrlo ekspresivna fotografija Roberta Richardsona i napadno komentatorska, često živcirajuća glazba Jamesa Newtona Howarda. Dominacija lirskog komentara nad pričom očita je na primjeru scene saslušanja u sudnici u kojoj shrvana žena preminulog ne sluša odvjetnikova pitanja već joj kroz glavu (a nama kroz film) prolazi slika nje i muža u strastvenom ljubavnom zagrljaju. Za Hicksa proces suđenja uopće nije bitan; njemu su bitni prikazi životnih stanja poput ovog paradoksalnog prizora sraza intimnog i javnog, koji jest uspješan i dojmljiv, ali suvišan i previše opterećujući za glavnu radnju, koju gledatelj zbog toga često gubi iz vida. Cini se da Hicks, prikazujući sukobe intimnog i javnog, mržnje i tolerancije, ljubavi i rata želi više progovoriti o ovim stvarima kao o općim vrijednostima nego kao o problemima samih likova. To neki put izgleda vizualno i značenjski dojmljivo (kao u spomenutoj sceni), ali uglavnom je dosta površno i zamarajuće (ponajviše u dosadnim, plakatno osuđujućim scenama rasnih progona).

Film ipak zaslužuje dovoljan, ali ne zbog njegovih poučnih stilističkih *intermezza* već zbog prikaza intrigantne unutrašnje drame kroz koju prolazi glavni lik i koja se pri kraju filma uspijeva nametnuti kao glavna preokupacija Hicksova ostvarenja daviši mu time osjećaj cjelovitosti i smislenosti. Naime, Ishmael uspije iskopati podatak koji bi mogao spasiti Kazua, ali se neće da li ga priložiti, jer ga muči uvrijeđenost ljubavnika ostavljenog i prevarenog s drugim, a ulje na vatru dolijeva spomen na njegova oca koji se kroz svoje novine borio za toleranciju protiv diskriminacije Japanaca. Naime, svi misle da će Ishmael krenuti njegovim herojskim stopama i čak mu i Hatsue prigovara da bi se njegov otac borio protiv nepravdnog suđenja, pa frustrirani Ishmael, koji ne želi biti kao njegov otac, namjerno radi upravo suprotno. Unutrašnja dilema čovjeka koji pokušava pobijediti ponos i uvrijeđenost da bi spasio drugog čovjeka mnogo je složenija od priče o zabranjenoj ljubavi i netoleranciji koja posjeduje kompleksnost i originalnost dječje slikovnice. Da je Hicks malo urazumio svoje tematske i stilske pretenzije, *Zauvijek neprijatelji* sigurno bi bio bolji film.



Zauvijek neprijatelji

Juraj Kukoč

Midhat Ajanović Ajan

Dobri vojnik Švejk u civilnom odijelu

Pesimistički humor i humoristički pesimizam
u srednjoeuropskom animiranom filmu

Nekih mu je četrdesetak godina i radi sasvim običan posao. Ne zarađuje mnogo, ali ipak dovoljno da može platiti najamninu, pojesti par kobasica zalivenih s ponekim pivom i poslije zaspati. To je sve što želi od života, ali događaji u njegovoj okolini — ratovi, atentati, političke zavjere, nacionalizam, revolucije, komunizam, socijalizam, stalne bune i uzbuhe — ne daju mu mira.

On ne razumije turbulencije koje ga okružuju, prezire promjene i nemir, gužve svake vrste. Njega se može definirati jednom riječju — antirevolucionar. On je borac za običan život, on je heroj svakodnevnice, on je pristalica prosjeka i normaliteta. Ono što ga čini sretnim jest ponavljanje, monotonija i sve drugo što je uvijek nalik na sebe.

On ne želi biti ništa drugo do prosječan građanin i obični poreski obveznik. Tradicije, običaji, navike i konvencije su svijet u kojem se on osjeća kod kuće. On se ne zanima za politiku, njegova je jedina ambicija u životu — živjeti. On je lik kakav obično zovemo »mali čovjek«.

Pa ipak, i protiv svoje volje, on je postao heroj.

Kad izvanjske okolnosti ugroze njegovu svakodnevnicu on je prisiljen boriti se. Ali on nije pravi borac i njegova borba je drukčija od onoga što uobičajeno podrazumijevamo pod pojmom »borba«. Pod okupacijom, za vrijeme ratova ili revolucija njegov jedini zaklon i štit specijalna je vrsta humora punog pesimizma, apsurdna i nadrealizma. Njegov je pesimizam njegovo sredstvo otpora da se pokori političkim lažima, vojničkom idiotizmu i ideološkim maglama. Apsurdni prostor njegova humora utočište je u koje se skriva od stvarnosti.

Unatoč takvom svom »neherojskom herojstvu«, takav karakter postao je nacionalni junak. Dok se mnogi narodi ponose svojim ratnicima, osvajačima, pobjednicima, spasiteljima i vitezovima, jedan je mali, obični čovjek po imenu Švejk postao najveći od svih čeških heroja. I ne samo čeških. Takav heroj, točnije pesimistički antiheroj, jedno je od središnjih karaktera cjelokupne srednjoeuropske literature, usmene književnosti, likovne umjetnosti, kazališta, filma i filmske animacije.

Tradicija pesimističkog humora koja prije svega potiče s područja koje se tijekom dugoga perioda nazivalo carevina Austrija i kasnije Austro-Ugarska, odraz je stoljetne težnje malih naroda za slobodom, ravnopravnošću, prava na javnu uporabu svoga jezika i autonomiju u kulturi. Čak i poslije

propasti Austro-Ugarske nakon Prvoga svjetskog rata, srednjoeuropski pesimistički humor ili humoristični pesimizam ostao je vitalan i često funkcionirao kao nezamjenjiv začim mnogih formi umjetničkog izražavanja i važnih djela stvorenih na tom području.

U tom području koje zovemo *Srednja Europa*, što je oznaka više vezana uz kulturu nego uz zemljopis, djelovao je između 1950-ih i početka 1980-ih značajan broj studija za animirani film. Mnogi uspješni filmovi, neovisno o tome jesu li nastali u Pragu, Budimpešti ili Zagrebu, oslonjeni su upravo na tradiciju humora čiji je glavni lik mali običan čovjek kojem je glavna značajka pesimizam.

Mali, švejkovski karakter s ironičnim osmijehom na licu, lik kojem je humor sredstvo preživljavanja lajtmotiv je srednjoeuropskog animiranog filma, fenomena kojem filmska povijest još uvijek nije poklonila odgovarajuću pažnju.

Srednjoeuropski humor: autoironija i apsurd

Čest je slučaj da se pojmovi Istočna i Srednja Europa poistovjećuju, iako je riječ o dva dijela Europe koji imaju zajedničkih osobina, ali ni u kojem slučaju nisu jedno te isto. U prvom slučaju riječ je ponajprije o političkom terminu koji datira od kraja 40-ih godina i odnosi se uglavnom na zemlje uključene u bivši Varšavski pakt, dok je Srednja Europa radije definirana svojim duhovnim i kulturnim sadržajem. U geografskom smislu to se područje ne može zaokružiti egzaktnim granicama, njega prije određuju zajedničke mentalne osobine i kulturno nasljeđe stanovništva koje ga naseljava. Na karti bi se Srednja Europa mogla predstaviti slično vibrirajućoj mrlji u nekom animiranom filmu koja je neprestano u pokretu kroz tijek povijesti. Ipak srednjoeuropski prostor može se približno zaokružiti, »mrlja« se prostire otprilike između Krakova i Sarajeva.

Srednju Europu čini jedna komplicirana etnička mješavina, posljedica seoba naroda, ratova i osvajanja i prije svega dugotrajno postojanje Habsburške imperije. Habsburška dinastija koja je vladala Austrijom i dijelovima Bohemije formirala je uniju s Ugarskom i Hrvatskom 1526.-1527. što se računa za početak trajanja carstva koje će se raspasti tek na kraju Prvoga svjetskog rata. 1918. carska porodica, Habsburgovci, vladala je velikim brojem naroda: Germanima, Mađarima, Ukrajincima, Česima, Hrvatima, Slovacima, Bosancima, Slovencima, Srbima, Talijanima, Rumunjima, Ciga-

nima i velikim brojem Židovskih komunala smještenih uglavnom u većim gradovima Carevine.

Kroz stoljeća mali su narodi sanjali slobodu, samostalnost i pravo da na svom jeziku stvaraju vlastitu kulturu. Karakteristično je za njihovu borbu za oslobođenje da je ona pretežno vođena miroljubivim sredstvima: pregovarački stol bio je mnogo češći izbor nego pobunjeničke barikade. Političkim strategijama, kompromisima i povremenim protestima mali su narodi postupno osvajali svoja prava. Ali svaki obrok slobode zahtijevao je iznimno mnogo vremena i strpljenja. Na primjer, poslije mnogo godina mađarskog upornog taktiziranja Carevina je formalno podijeljena (to se dogodilo 1866. od kada se imperija službeno naziva Austro-Ugarska), iako je Franjo Josip ostao suveren nad obadva dijela. Ovo je ohrabrilo Čehe da traže svoj suverenitet, dok su na drugoj strani Hrvati razvili jugoslavensku ideju kao način da se oslobode austrougarske hegemonije.¹ Ni Česi ni Hrvati nisu uspjeli u prvo vrijeme, ali su ipak postigli neke druge povlastice. Tako je, recimo, samostalna sveučilište u Zagrebu osnovano 1874., a u Pragu 1882.

Ta stalna borba za samostalnost i ravnopravnost s obzirom na Habsburge i njihov tvrdi režim glavno je obilježje skoro četiri stotine dugog trajanja Imperije i ono što je u najbitnijem definiralo političku i kulturnu povijest naroda koji su sačinjavali Carevinu.

U tom konglomeratu sastavljenom od mnogih izmiješanih nacija koje su se s promjenljivim uspjehom koristile politikom malih koraka u svojoj borbi za oslobođenje, razvile su se autentične regionalne tradicije, način življenja i način da se preživi u isto vrijeme. Jedna nadmoćna država koja se nije mogla pobijediti drugim sredstvima do pregovaranjima, i to uglavnom tako dugotrajnim da su se ponekad protezala na cijele generacije, proizvela je jak osjećaj nemoći kod podanika Carevine. Bez mogućnosti kontrole vlastitih života ljudi su mogli birati između očajanja ili šale na račun vlastite situacije. Dakako, izbor je pao na humor. Ali, bio je to humor čiji rezultat nije nužno smijeh.

Uz rizik pojednostavljivanja, satira se može definirati kao šala čiji je predmet vlast — tj. nositelji društvene moći ili zastupnici vladajućih dogmi. Humor je, međutim, moguć samo ako je njegov stvaralac, humorista, i sam spreman šaliti se (i) na vlastiti račun. Jasno, humor može biti umjetnička aktivnost, ljekovita terapija, zabava i mnoštvo drugog. Međutim, osnovna pretpostavka da bi se nešto moglo zvati *humor* uvijek je u tome da subjekt šale bude spreman biti i njezin objekt istodobno. U protivnom se dobije ruganje, predrasuda, izazivanje, vrijeđanje, ili bilo što drugo samo ne humor, jedna od najuzvišenijih osobina i sposobnosti ljudskog bića. Humor i satira su istodobno u izravnoj vezi s pozicijom u društvu onoga tko ih stvara. Siromah može stvoriti uspjelu šalu na račun bogataša, ali obrnuto je teško moguće. Smisao za humor i satiru najčešće se nalazi među sirotinjom, poniženim i potlačenim, među žrtvama svakovrsnih nepravdi i ugnjetavanja.

U srednjoeuropskoj humorističnoj tradiciji subjekt i objekt humora često su jedno te isto, dok granica između humora i satire praktički ne postoji. Kad već ne može promijeniti vla-

stiti život pobunom protiv vlasti, čovjek se ruga s vlastitom situacijom. Humor ima sposobnost da nemoć pretvara u nadmoć, ali u isto vrijeme humorist je savršeno svjestan svog položaja: on živi u društvu koje nije njegov izbor, on služi vojsku države do koje mu nije stalo, plaća porez nekome koga smatra okupatorom, prisiljen je čitati i učiti na stranom jeziku dok je njegov materinji jezik i kulturno naslijeđe nešto, ako već ne zabranjeno,² onda sasvim sigurno nepoželjno. Već samim rođenjem, zbog svog imena i nacionalnosti, čovjek se nađe s one strane zakona; njegova vlastita kultura, običaji i jezik nešto su što je najbolje sakriti ili u najmanjem ne spominjati. Samo življenje kao pripadnik određene narodne i jezičke skupine postaje na neki način subverzivna, podzemna aktivnost.

»Budimo Česi, ali pazimo da se to ne sazna«, kaže jedan lik u romanu *Dobri vojnik Švejk*.³

Međutim, metaforično podzemlje obično je najplodnije tlo za uzgoj humora.

Srednjoeuropski humor gotovo uvijek odnosi se istodobno na vlastodršce i na vlastito podrijetlo i sam razlog za humor. Stvaralac humora iz Srednje Europe nikad se ne postavlja iznad ili izvan svojeg djela već je njegov aktivan dio. On se ružno ruga s velikima i moćnima, ali s jednako intenzivnom ironijom prikazuje svoju podređenost i nemoć da promijeni situaciju u kojoj se nalazi.

U škotskom filmu *Trainspotting* postoji replika koja kao da je preuzeta iz kakva srednjoeuropskoga humorističnog djela:

»Kakvi tek šmokljani moramo biti mi Škoti kad smo dopustili da nas okupiraju ovako smotani Englezi?«

Kako, dakle, nema respekta prema vlasti i moći, srednjoeuropski humorista nema nikakvih iluzija o samome sebi. Ta vrsta humora proizvela je jedan tipičan karakter: mali narodski čovjek koji se stalno šali. Usprkos nevoljama koje ga ne prestaju trtiti, deziluzioniran šaljivac svoje, često sarkastične, viceve pravi na vlastiti račun; on je čovjek koji svojim zbijanjem šale prikriva stvarno lice pred svojom nimalo humorističnom okolinom. Svaka srednjoeuropska narodna skupina⁴ ima u svom kulturnom naslijeđu jedan takav humoristični lik, ali apsolutno najpoznatiji od svih je *Dobri vojnik Švejk*, kreacija češkog pisca Jaroslava Haška.

U kasnom razdoblju Habsburške imperije Austro-Ugarska se razvila u modernu državu sa stalno rastućim birokratskim aparatom koji je djelovao svemoćno, što je ljudima, naročito u velikim gradovima, donijelo pojačan osjećaj nemoći, straha i beznađa. Humor je postao odslik (ne)stvarnosti gdje vlada apsurd. U stvarnom životu ništa nije bilo moguće, stoga je, nasuprot tome, u humoru stvoren svijet u kojem je sve moguće. Židovi, koji su bili manjina u dvostrukom značenju te riječi (osim u ukupnoj Carevini, oni su bili manjina u svakom gradu ili četvrti koju su naseljavali), dali su naročit prinos razvoju elemenata apsurdna i nadrealizma u srednjoeuropskom duhovnom naslijeđu. Klasik literature apsurdna nesumnjivo je Franz Kafka, pisac iz Praga židovskog podrijetla.

Kako to povjesničar Hermann sažima: odnos između malog nemoćnog čovjeka i svemogućeg birokratskog ili vojnog su-

stava zajednički je nazivnik tradicije koju personificiraju Kafka jednako kao i Hašek.

Židovi koji su pripadali njemačkom kulturnom krugu u Pragu bili su manjina u dvostrukom značenju te riječi i to je možda više nego bilo što drugo objašnjenje za naročitu osjećajnost koju oni izražavaju. Kod Franza Kafke prvi put su izraženi, u obliku nadrealizma, strahovi modernog čovjeka. Ali, ne prije ranih dvadesetih, ista tema o malom čovjeku u sukobu s bezdušnom vlasti tretirao je u Češkoj, na sasvim različit način (i s mnogo većim svojedobnim utjecajem), Jaroslav Hašek u *Dobrom vojaku Švejk*.⁵

Nakon Prvoga svjetskog rata Austro-Ugarska je nestala s političke i geografske karte svijeta. Poljska je postala neovisna država 1919., u Čehoslovačkoj je legendarni vođa opozicije u emigraciji Tomaš Masaryk postao prvi demokratski izabran predsjednik, dok je Jugoslavija nastala 1918. Sve to zajedno s drugim događajima označilo je definitivni kraj četiri stoljeća stare imperije. Međutim, kasnija povijest će pokazati da time ni u kom slučaju nije otpočela sretnija i prosperitetnija egzistencija za narode u regiji. Humor koji se snažno odlikuje apsurdom, autoironijom i pesimizmom nastaviti će dominirati srednjoeuropskim kulturnim životom. Srednjoeuropski čovjek je i dalje imao mnogo razloga mijenjati svijet u kojem je živio.

Barem svojim humorom, ako već nije postojao drugi način.

Švejk — lažni luđak

Dobri vojak Švejk možda je najpoznatiji nezavršeni⁶ roman u povijesti. Pisac knjige Hašek umro je 1923, prije nego mu je uspjelo završiti rukopis. Ono što je napisao tri su dijela te knjige pod naslovima *U pozadini*, *Put ka frontu* i *Slavno propadanje*.⁷ Očito je, međutim, da je njegova namjera bila napisati i četvrti dio u kojem bi opisao povratak svog heroja iz rata.

Unatoč strukturi romana, mozaiku sastavljenom od međusobno povezanih anegdota sa Švejkom kao glavnim junakom, te činjenici da pisac nije stigao napisati »kraj«, *Dobri vojak Švejk* se može čitati kao cjelina. Književna vrijednost knjige ipak nije neupitna i postoje značajne kontroverze među kritičarima o stvarnom literarnom dometu Hašekove proze. Dok na jednoj strani postoje mišljenja da to djelo zaslužuje status klasika svjetske literature kao jedan od najboljih humorističkih romana uopće, na drugoj su strani oni koji zastupaju stajalište da se radi o najobičnijoj propagandi.

U knjizi *Essays on Czech Literature (Eseji o Češkoj literaturi)* Rene Wellek piše:

*Jaroslav Hašek dao je grotesknu sliku raspadajuće austro-ugarske imperije u Dobrom vojaku Švejk. Knjiga nije baš neko umjetničko djelo, riječ je o prizemnom humoru i jeftinoj propagandi, ali tip blesavog, nasmijanog i strašljivog češkog Sancho Panze koji ničim ometen hoda kroz militarističku mašineriju Imperije je nezaboravna, kolikogod da je on nenadahnut i kukavica.*⁸

Ono što, dakle, ipak nikako ne može biti diskutabilno prirodno je humora te karakterizacija glavnog junaka, a i jedno i

drugo ima mnogo osobina tipičnih za kulturni milje u kojem je knjiga nastala.

Po Hitchcocku, uzbuđenje nastaje kad običan čovjek zapadne u neobičnu situaciju. Moguća parafraza ove definicije može glasiti da jedna karakteristična vrsta humora nastaje iz normalnog i svakodnevnog ponašanja u krajnje nenormalnoj situaciji.

Teško da postoji nenormalnija situacija nego što je rat. Ovdje je riječ o Prvom svjetskom ratu u kojem se zadesio Švejk, simpatični Čeh, obični mali pivopija iz Praga, čvrsto odlučan da ostane sav svoj, ratnim užasima usprkos. Nitko ne zna, a i čitatelju je to teško procijeniti, tko je u stvari Švejk. Sam pisac proglašava Švejka povijesnom figurom koji svojom veličinom nadmašuje mnoge poznatije povijesne ličnosti (Napoleona, Aleksandra...). Švejk je, međutim, na prvi pogled lik koji ni na koji način ne budi asocijacije na takve ljudske osobine kakve su hrabrost i herojstvo. On zapravo nije uopće vojnik — on je nasilno mobiliziran u jedan rat do kojeg mu je stalo kao do lanjskog snijega. Štoviše on niti ne ispunjava minimalne fizičke zahtjeve koji se postavljaju pred vojnike: on pati od reumatizma i vode u koljenu. Povrh svega on je ranije bio oslobođen služenja vojnog roka jer ga je vojna komisija oficijelno proglasila nesposobnim idiotom. Konačno, on svoje ratovanje provodi uglavnom kao posilni kod austrijskih oficira.

Ni Švejkov civilni posao nije nešto što bi nas impresioniralo. On preživljava prodajući pse »odvratne džukele mješance, čiji je pedigree falsificiran«, a slobodno vrijeme provodi uglavnom obilazeći pivnice u svom voljenom Pragu. Kada ga Car poziva u rat on se prije doima kao saboter i simulant nego kao heroj. No, upravo to njegovo je glavno junačko djelo.

Knjiga počinje velikom vijeću koju Švejk donosi čistačica, gospođa Müller: »Ubili su prijestolonasljednika Ferdinanda dolje u Sarajevu!« Umjesto da ga atentat uzbuđi Švejkov komentar se odnosi na težinu pokojnog prijestolonasljednika: »Među nama rečeno, gospodo Müller, lakše je pogoditi debelog prijestolonasljednika nego mršavog«. Već je u ovoj sceni pisac prezentirao tipičnu »švejkovsku« ironiju: pričanje o nečemu potpuno izvan konteksta ili sasvim prosto: brbljanje budalaština u najkritičnijim trenucima.

U sljedećem poglavlju-anegdoti vidimo Švejka u kavani u svom kvartu gdje diskutira taj važni događaj s drugim gostima, od kojih je jedan policijski doušnik. Zbog svog kavanškog brbljanja Švejk biva uhapšen i optužen za veleizdaju čime započinju nesporednosti između njega i hiperbirokratizirane austrougarske države. Švejk uopće ne djeluje uznemiren ili uplašen zbog vlastitog hapšenja. Štoviše on kao da je time zadovoljan.

»Zašto imamo policiju nego da kažnjava nas koji previše pričamo?«, komentira on vlastitu situaciju. On svoje isljednike još više zbunjuje time što priznaje sve za što ga optužuju. Čak i to da je on vlastoručno smaknuo Ferdinanda i tako izazvao rat Carevine protiv Srbije i, u krajnjem, prouzročio Prvi svjetski rat.

»Ja sam službeno idiot. Ja priznajem sve!«, te riječi su njegov moto u tijeku cijelog romana.

Poslije istrage, policija šalje Švejka u ludnicu gdje on još više uživa.

»Ja zapravo ne znam zašto su luđaci ljuti kad ih se zatvori u ludnicu. Čovjek može puzati gol po podu, zavijati kao šakal, urlati i ujedati. Kad bi nešto slično čovjek radio nasred ulice, drugi ljudi bi mu se čudili. To se samo po sebi razumije! O jednoj ovakvoj slobodi čak ni socijalisti ne mogu ni sanjati.« (str. 32)

Vremenom se rat zahuktava i država kojoj je potrebna »vrlo friška topovska hrana« obraća se svim narodnosnim skupinama u Carstvu i novači sve muškarce, uključujući i nesposobnog Švejka. Mnogi od njih simpatiziraju sa Srbima i Rusima mnogo više nego što su patrioti svoje države. To su vojnici koji idu u »borbu« protiv Rusa s pokličem:

»Zdravstvujte, ruskije bratia, my bratia Čehi, my njet Austrijsi!«

Usprkos krvavu ratu i činjenici da nosi austrougarsku uniformu, Švejk je silno zabavno. Njegovo utočište je ruganje, najbolja medicina protiv ljudske gluposti i ludila i svega što ono nosi sa sobom. Praveći se budala, Švejk vuče za nos cijelu Carevinu, naročito njezin militaristički dio.

On doslovno izvršava sva naređenja i do u riječ prenosi poruke od oficira do oficira (»Pukovnik vas pozdravlja i kaže vam da ste magarac«), on je ponosan i uspravan čak i kad govori ili čini najveće gluposti, kao onda kad povlači ručicu u vagonu da provjeri da li kočnica funkcionira po propisu, ili kad na najmanje prikladnom mjestu pjeva patriotske pjesme, ili u trenucima kad se odlučuje ishod rata počinje pričati nešto sasvim izvan konteksta.

»Bio je tako jedan ljekar u kafeu Špirk...«, započinje Švejk svoju uobičajenu trakavicu svaki put kad se carska armija nađe u kritičnoj situaciji, što naravno izluđuje njegove pretpostavljene. Svojim infantilnim ponašanjem i svim bezvezarijama koje neprekidno priča, svojom »filozofijom« i »dubokim« zaključcima on pretvara bojno polje u kazalište gluposti, teatar apsurdna. Granice između genijalnosti i gluposti naprosto ne postoje u slučaju Švejka.

On prolazi kroz ratni pakao noseći lakrdijašku masku koja mu pomaže da pobjegne iz stvarnosti. Mi se smijemo njegovoj mogućnosti da zadrži svoje uobičajeno civilno ponašanje čak i usred najneljudskije moguće situacije kakva je rat. Smijeh izaziva potpuno odsustvo smislene spona između njegove stvarne situacije i njegovih postupaka: reumatičar je prisiljen boriti se za okupatora svoje zemlje, a usprkos tome ponaša se savršeno obično.

Zapravo što je njegovo ponašanje običnije to je besmislenost veća. Rezultat svega toga je humor.

Ipak, ne smijemo zaboraviti da Švejk i nema drugog izbora. Kao i u slučaju mnogih drugih običnih ljudi u tom području, povijest mu je dala samo dvije alternative: prihvatiti svoju situaciju, kako god ona beznadna bila, s punom ozbiljno-

šću ili se rugati sa svim i svačim, a naročito sa samim sobom, što znači preživjeti.

Naravno, postoji mnogo primjera u knjizi gdje Hašek podsjeća čitatelja tko su zapravo oni koje njegov heroj reprezentira.

— »Čuj, Švejk, jesi li ti stvarno tolika budaletina?«

— »Jesam, gospodine poručniče«, odgovori Švejk ponosno. »Jesam! Još od malih nogu ja nemam sreće sa samim sobom.«⁹

Kao zanimljiv kuriozitet nameću se vinjete kojima je Josef Lada ilustrirao prvo izdanje romana. Crteži su se toliko snažno integrirali u sadržaj knjige da je naprosto nezamislivo objaviti *Švejka* u bilo kojem vremenu i na bilo kojem jeziku s nekom drugom likovnom opremom. Upravo je Lada vizualizirao Švejka za vječnost; trapav i debeljuškast ljubitelj piva odjeven u preveliku uniformu na čijem se licu dobroćudni osmijeh nikad ne gasi. Ladino perfektno vizualno тумaćenje Švejka i drugih švejkovskih karaktera pokazali su odmah poslije objavljivanja knjige koliko je taj roman zahvalan materijal i za druge medije osim literature.

Pesimizam i ironija kao pobuna

Švejk pravi budale od svojih vojnih šefova iako je potpuno svjestan da ga to vrlo lako može stajati robije ili čak života. On, međutim, nema mnogo što izgubiti — živjeti u njegovoj situaciji, biti vojnik armije koju prezire nije nešto vrijedno žaljenja. Ako već ne može svoj mali život živjeti onako kako želi tada mu jedino preostaje da svoj očaj pretvori u zabavu ma koliko to bilo opasno. No, on je nonšalantni nihilista samo na površini. Njegove budalaštine su zapravo, kako je to Hermann definirao, nešto mnogo više zastrašujuće nego je to kafkijanski apsurdni labirint stvarnosti.

Sukob birokratske mašinerije sa savješću tretiran je različito kod Jaroslava Haška, čiji je način života bio skitanje po kavanama. Njegov Švejk ne treba savjest jer on ni onako ni o čemu ne može odlučiti i ne može sebi priuštiti luksuz uvjerljivosti i pristojnosti želi li preživjeti. Švejkova nepristojna prostodušnost, njegovo »razumijem« upućeno oficirima koje opali nogom u zadnjicu svaki put kad mu okrenu leđa, u snažnom je kontrastu s jezivim suđenjem gospodinu K. Ali manje je nade u Haškovom nihilizmu nego u Kafkinom traganju za dušom, spremno prihvaćanje Švejka za nacionalnog prototipa bilo je užasno iskustvo.¹⁰

Ona mrvica životne radosti i nade koju ipak nalazimo kod Švejka zapravo je rezultat velikih očekivanja od budućnosti koje je Hašek morao osjećati u vrijeme pisanja knjige, kada su se njegova zemlja i narod oslobodili stoljetnog okupatora. Vrijeme koje je došlo, međutim, zatamnilo je optimističke vizije, da bi na kraju, dolaskom »malog Brke« i »velikog Brke«, Hitlera i Staljina, one sasvim nestale. Regija je bila prva i najteža žrtva i nacističke Njemačke, a kao posljedica Drugoga svjetskog rata, cijela je Srednja Europa ponovno potpala pod jednu imperijalističku vlast, ovaj put sa središtem u Moskvi. Nova imperija, takozvani *komunistički blok*,

država Sovjetskog Saveza i njegovih vazala, pokazala se mnogo brutalnija nego što su Habsburgovci ikada bili. Poslije svake pobune i otvoreno izražene težnje za slobodom i samostalnošću, »bačuška« Staljin slao je kaznenu ekspediciju u vidu tenkova najmoćnije armije svijeta, kao što je to bio slučaj u Budimpešti 1956. i Pragu 1968.

Karakteristični srednjoeuropski humor koji nastaje kad neveseli pesimista priča viceve, nastavio je živjeti i u moderno vrijeme. Čovjek osuđen provesti svoj vijek ispod mračnog neba uz pomoć humora razotkrivao je nevidljive okove koji su ga ometali da slobodno korača. Poruka ovog humora je crna: naš svijet je sve drugo samo ne neko lijepo mjesto i život je unaprijed izgubljena oklada. Čovjek u svom životu igra sporednu ulogu i njegove mogućnosti utjecanja na vlastitu sudbinu sasvim su male. Cijela civilizacija zapravo je jedna sofisticirana džungla gdje bespomoćna ljudska bića tumaraju unaokolo. Zbog toga čovjek želi tako malo od života, međutim, i to malo se često pokazuje kao nedostižno.

Sve što čovjek čini manje-više je besmisleno i skoro da nikakva stvarna životna radost ne postoji. Niti rad, koji se često ukazuje kao sasvim besmislena aktivnost, ne čini čovjeka sretnim.

U svojoj analizi istočnjoeuropske (u suštini srednjoeuropske) filmske komedije Charles Eidsvika ističe primjer karaktera u *Kratkom filmu o ljubavi* Kiéslowskog i formulira zaključak koji je primjenjiv na mnogo šire područje nego je to ovaj film.

Karakteristični su izvan protesta; ne postoji ništa što se može promijeniti i ništa na što se može žaliti. Historija je smrtila svijet Kiéslowskovih likova. Tako Tomek, Magda i gazdarica ne odbijaju posao usprkos tome što razlog zbog kojeg rade nisu njihove ambicije. Oni rade zato što im posao može omogućiti da, kako god trapavo, sretnu jedni druge. Posao je izgovor za kontakte između smiješnih i apsurdnih i izmučenih ljudskih bića.¹¹

Ipak, usprkos svemu, mali srednjoeuropski čovjek nije fatalist. Pesimizam, materijaliziran u njegovu humoru, postaje njegova pobuna. Egzistencija viđena iz kuta jednog rođenog gubitnika, život kao potpuna besmislica i zbunjenost, nemogućnost ljudskog bića da razumije stvarnost u kojoj idila iz medija i političke retorike stalno kolidiraju sa svakidašnjim paklom, plodno je izvoriste humora. »Nadrealistička ironija ili ironijski crni humor koji izražavaju apsurdno i iracionalno u ljudskoj egzistenciji«¹² u najvećem je stupnju obilježje humorističkog stvaralaštva u području. Cijeli falsifikat koji je stvorila policijska i jednostranačka država demaskiran je pomoću gorkog humora i ironije koju Roth-Lindberg definira na sljedeći način:

Ironija obvezno dovodi u pitanje identitet. Bilo da je riječ o verbalnoj ili vizualnoj strukturi, posebnost je ironije što dovodi u pitanje samu egzistenciju, što je prikazuje kao opsjenu i iluziju isto kao i naše cjelokupno znanje o sebi i o drugima¹³

Najveći neprijatelj socijalističke doktrine

Orvelijanski sustav koji je sam sebe nazivao socijalizmom razvio je gigantsku propagandnu mašineriju čiji je smisao bio uvjeriti građane kako žive u najboljem od svih zamislivih društava. Režimski kontrolirane novine, časopisi, film i televizija emitirali su fotografije nasmejanih radnika za strojem, široki osmijeh se sjajio i na licima zemljoradnika na traktorima, ljevača u željezarama, čak su i rudari bili »sretni« na snimkama koje su ih prikazivale kako upravo izlaze iz mračnog okna. Najveća laž bila je u tvrdnji da je radnička klasa dobila bitku u svom vječitom ratu protiv eksploatatora i da su radnici ti koji sada imaju vlast u društvu. Figura radnika odjevenog u svoje karakteristično odijelo postala je falsificirana ikona, dok je sam rad proglašen kultom. U nekim od takozvanih »socijalističkih« država oficijelni pozdrav je glasio »živio rad«. Rad je zapravo slavila birokratska nomenklatura, klasa najvećih ljenjivaca u povijesti, onih koji su beskrupulozno pljačkali sirotinju koja je oficijelno »vladala« društvom.

Partija je kormilarila društvom koje se navodno kretalo svijetloj budućnosti, komunizmu, gdje će svi ljudi biti jednako vrijedni i ravnopravni. Svi će davati u skladu s mogućnostima i uzimati u skladu s potrebama. Socijalizam je predstavljan samo kao prijelazna etapa na putu ka komunizmu. Da narod ne bi zalutao na tom povijesnom putu, partija je morala upravljati željeznom disciplinom i uz najveću moguću ozbiljnost. Bila je to, međutim, ozbiljnost koja je zahtijevala osmijeh na licima građana. Njihova lica morala su isijavati optimizam i vjeru da se kreću stazom koja vodi najboljem društvenom sustavu i završnoj fazi povijesti — komunizmu. Milan Kundera, duhovni sin Haška i Kafke, opisuje to u svom kapitalnom djelu *Šala* na sljedeći način:

Najčudnije u toj ozbiljnosti bilo je da ona nije imala neko mračno lice, nego je izgledala kao osmijeh; da, ove godine su proglašene kao najsretnije od svih godina i oni koji nisu bili radosni postajali bi odmah sumnjivi kao netko tko nije sretan zbog pobjede radničke klase ili (što nije bio manji grijeh) za individualističko potonuće u svoju unutaraju tugu.¹⁴

Ludvik, glavni junak *Šale*, upada u nevolje nakon što, šaleći se, na razglednicu upućenoj Marketi, djevojci koju je sreo na radnoj akciji, piše: »Optimizam je opijum za narod! Razum smrdi po idiotizmu. Živio Trocki! Ludvik.« Poslije te šale njega prvo saslušavaju u partijskom komitetu, a potom i optužuju da je iznevjerio revoluciju i »historijski optimizam pobjedničke klase«. Na kraju Ludvik zbog svog pesimizma biva osuđen na zabranu studiranja i »preodgoj«, što će reći robovski rad u jednom rudniku i život u logoru.

To što se nazivalo *pesimizam* — dakle skepticizam i otvoreno izražena nevjerica u oficijelnu sreću — žigosano je kao najveća prijetnja za takozvanu socijalističku doktrinu i mnogi podanici socijalističkih država u stvarnosti su preživjeli isto što i Kunderin literarni junak. Posebno su teško stradali brojni umjetnici koji su zbog »pesimizma« gubili mogućnost javnog nastupanja, bili zatvarani ili prisiljeni nastaviti karijeru u emigraciji.

Srednjoeuropska humoristička tradicija sa svojim gorkim poentama i slikanjem stvarnosti u sumornim tonovima nastavila je međutim cvjetati širom regije prkoseći teškoj političkoj klimi i pokušajima političkih moćnika da zauzda stvaralaštvo. Dobra ilustracija cjelokupnih okolnosti pod kojima su umjetnici stvarali efektno je sažeta u poznatoj političkoj karikaturi Fritza Behrendta koja prikazuje komunističkog funkcionara kako sjedeći u svojoj fotelji govori piscu, već odjevenom u prugasto robijaško odijelo:

»Dajemo vam deset godina da doradite vašu knjigu u optimističko-realističkom duhu.«

Mali zahtjevi običnih ljudi za jednim sasvim normalnim životom na kraju će ipak posve urušiti veliku statu podignutu u čast onih koji su simbolizirali dogmatizam, državni teror i druge perversije koje se pojavljuju kad ideju slobode tumače oni koji prakticiraju totalitarizam. Skeptični umjetnici, koji su odbili vjerovati političkim i ideološkim lažima i u svojim radovima izražavali nevjericu i beznade, bili su prvi saboteri željezne konstrukcije takozvanog realnog socijalizma. Među njima su stvaraoci crtanog humora imali jednu od najistaknutijih uloga.

Srednjoeuropski crtani humor — umrijeti je zabavno

Daljnja karakteristika srednjoeuropskog humora krajnje je nonšalantna relacija prema smrti. Srednjoeuropska umjetnost uopće, posebno humor, prema smrti se odnosi kao prema bliskom rođaku. A to je shvaćanje koje se značajno razlikuje od zapadnjačke tradicije humora.¹⁵ Zapadnoeuropski humoristi teže zaboraviti mračnu činjenicu da je smrt jedino što je sigurno u životu. Dok se u zapadnjačkoj civilizaciji često gaji naivna vjera da je smrt nešto daleko (i nešto što se događa drugima), u srednjoeuropskom duhovnom naslijeđu nalazimo smrt, fizičku i mentalnu, kao svakidašnju pojavu. »Happy end« je nešto što se rijetko sreće u srednjoeuropskim umjetničkim djelima. Ne postoji dobar kraj, postoji samo gola istina: jedini epilog života je smrt. Čovjek je rođenjem osuđen na smrt i to je jedino pouzdano znanje koje je ljudima dano. Ništa drugo. Vrijeme nikad ne stoji; čak i kad se nešto što nalikuje na »happy end« i dogodi u jednom trenutku, nakon toga ipak slijedi smrt.

Pojam smrti rijetko je shvaćen u religijskom smislu, tako da poslije smrti počinje jedan novi, duhovni život, bilo u raju ili paklu. Smrt ovdje nije ništa drugo do jedna golem crna točka koja označava jedan manje-više dobrodošao kraj životnih patnji. To nije nešto čega se treba plašiti, naprotiv umiranje čak može biti zabavno! Ako postoji neki život poslije smrti to može biti samo poželjno. Čak ni u paklu ne može biti tako užasno kao u običnom životu.¹⁶

Tamne nijanse smrti oduvijek su bojile srednjoeuropski humor uključujući tu naravno i crtanu satiru, sredstvo izražavanja koje ima bogatu tradiciju u regiji. Crteži koji se bave samoubojstvom kao jedinom pravim odgovorom koji mali, obični čovjek može dati svjetskom zlu redovno se mogu sresti u srednjoeuropskim novinama i časopisima, katalogima izložaba i plakatima. Crteži su to koji izazivaju smijeh od ko-

jeg se dobivaju grčevi u želucu jer njihovi motivi najčešće obuhvaćaju takve stvari kao što su giljotina, vješala, robijašnice, strijeljanja, mrtvačke kovčege, lisice, groblja i tome slično.

Plakat, dizajn, karikatura i grafika s humorističnim sadržajem stvara se u regiji s velikim uspjehom već od devetnaestog stoljeća. Međutim zlatno doba za tu vrstu stvaralaštva došlo je poslije Drugoga svjetskog rata poglavito tijekom 1960-ih i 1970-ih. Srednjoeuropska grafička umjetnost ističe se svojom izražajnošću, originalnošću i sposobnošću da na originalan način prenese raznovrsne poruke. Iako su slijedili internacionalne trendove poput nadrealizma ili pop-art, grafičari iz regije ipak su uvijek uspjeli zadržati vlastite originalne vizije, strast za eksperimentiranjem i svoj autentični suptilni crni humor.

Čini se da se može izvesti zakonomjernost po kojoj produkcija karikature ili grafičkog aforizma stoji u izravnoj suprotnosti s demokratskim razvojem u određenoj sredini. Takav se barem zaključak nameće nakon uvida u kataloge najznačajnijih festivala i izložbi karikature tijekom posljednjih deset godina prošlog stoljeća; karikatura, i kvalitativno i kvantitativno, cvjeta recimo u Iranu dok je profesija karikaturist na putu da izumre u Švedskoj onako kako je nestalo jednog srodnog zanimanja — klauna. Postoje i drugi brojni primjeri koji potvrđuju da je diktatura veoma pogodan milje za razvoj crtane satire, umjetnosti koja se najbolje razvija kad je zabranjeno voće.

U zemljama koje su pripadale takozvanom socijalističkom bloku izlazio je veliki broj humorističkih listova koji su izdavani uz državnu potporu i blagoslov. Najpoznatije su *Szpilki* u Poljskoj, *Eulenspiegel* u Istočnoj Njemačkoj, *Dikobraz* u Čehoslovačkoj, *Ludas Matyi* u Mađarskoj, *Jež* (Srbija) i *Kerempuh* (Hrvatska), itd. Namjena tih novina bila je da budu neka vrsta humorističnog ispušnog ventila za narod i surogat za stvarnu kritičku raspravu u društvu. Nije međutim dopušteno da humor dovodi u pitanje važeću doktrinu, ali je bilo veoma poželjno da se »kritizira« (ili još bolje da mu se ruga) konkurentski politički i ideološki blok čime su humor i satira pretvarani u običnu propagandu ili, riječima Roth-Lindberga, u vizualni sarkazam:

Karikatura u dnevnim novinama, povijesno nastupa kao vizualna zabava i satirični komentar. Često su karikaturističke slike shvaćene kao oblik vizualnog humora. Međutim u slučaju njihove povezanosti s agitacijskim snažnim pojednostavljivanjem s jasnom namjerom da uvrijedi i ponizi drugu stranu onda to ima malo zajedničkog s humorem. To je tada vizualni sarkazam; u skladu sa svojim verbalnim ekvivalentom jedan oblik pseudohumora, namijenjena kamufliranju napada.¹⁷

Djelovati unutar tvrdih državnodirigiranih ograničenja koja su humoru bila nametnuta predstavljalo je frustrirajuće iskustvo za najveći broj humorističkih crtača. Razumije se da je bavljenje satirom nosilo velike rizike pa su oni koji su crtali smiješne figure bili stalni kandidati za zatvor. Stoga su najbolji karikaturisti, umjesto da stalno balansiraju na tankoj žici između dopuštenog i zabranjenog, bježali u apstrakciju.

Njihova mnogoznačna linija sadržavala je mnogo više od pukog tumačenja aktualne situacije. U sjeni svakodnevice ispunjene agitacijom, propagandom i humorom u službi ideologije i režima, razvijao se inteligentni likovni aforizam koji je svojim crnim i apsurdnim idejama pogađao veliku političku laž pravo među oči. Apsurdnim i apstraktnim kamufliran je stvarni cilj ovih crteža: demaskiranje nehumanih društvenih mehanizama u političkom sistemu čija je službena ideologija proklamirala svijetlu vječnost, ali je u stvarnosti stvorila kratkotrajnu patnju u mraku.

Pesimistični crtači ismijavali su lažni optimizam. Njihov je junak postao zbunjeni mali čovjek koji se pretvara da ne razumije nepostojanje logične povezanosti između svakodnevnog horora kojem je izložen i sveopćeg uspjeha i sreće o kojima su brujali partijski kontrolirani mediji i socrealistička umjetnost.

Švejk nije više bio vojnik, on je, odjeven u civilno odijelo, počeo postavljati nezgodna pitanja koja se nisu bavila revolucijom i svijetlim perspektivama, već žalosnim stanjem u njegovu džepu, tanjuru i duši. Odgovori do kojih je dolazio bili su nelogični, apsurdni i iščašeni. On je stajao usred ideološke magle i parodirao svoju situaciju i samog sebe, predodžbu o čovjeku kao proklamiranoj »najvećoj vrijednosti« društva, dok je u stvarnosti ta »vrijednost« bila obična bok-serska vreća za nezasitnu i brzomnožeću birokratsku mašineriju.

Apstraktne karikature slikale su »realsocijalizam« kao teatar apsurdna gdje ništa nije moguće i sve je nemoguće. Sve što je čovjek mogao vidjeti bio je okvir za veliku iluziju smišljenu da prevvari narod. Mali obični čovjek je tako postao pobunjenik protiv političkih i ekonomskih vlastodržaca time što je na vlastitom primjeru pokazao sav pesimizam, beznađe i besmisao stvoren u »najboljem i povijesno konačnom društvenom sustavu«. Poopćen sredstvima karikature taj čovječuljak, čiji je jedini ideal običnost i normalitet, postao je prototip kontrarevolucionara u društvu »permanentne revolucije«.

Oko njegova vrata bila je svezana omča, ali na licu je i dalje stajao ironičan osmijeh.

Pesimističan pogled na život posredovan na način srednjoeuropskog crnog humora pokazao se iznimno efektan model pomoću kojeg su se mogli čuti glasovi pojedinaca, njihov protest i neslaganje s terorom birokracije i dominacijom gluposti. Okupirani, ideološki i teritorijalno, ako se već nisu mogli osloboditi, barem su odbili pomiriti se s danim stanjem. Službeni poredak viđen je kao totalni nered dok je realnost koja je navodno imala odgovor na sva pitanja ljudske egzistencije viđena kao noćna mora.

U društvu koje je samo sebe proglasilo za mjesto vrhunskih sloboda, Dragić crta karikaturu s nazivom *Egzistencija* u kojoj je cijeli životni put između kolijevke i groba predstavljen u obliku paragrafa kojeg nadgleda policija. Unatoč vladajućoj ideologiji koja je »činila ljude sretnim« u crtežima je smrt predočavana kao jedino i konačno mjesto ljudske slobode: lice osuđenika pred giljotinom plačno je i užasnuto, ali kad je njegova glava odsječena na licu se stvorio osmijeh sreće.

Na jednom Bartakovom crtežu, rađenom njegovom karakterističnom izlomljenom linijom, vide se brojni putokazi koji pokazuju prema nigdje i mali čovjek se, na prvi pogled potpuno besmisleno, rukuje s njima. Na jednom drugom crtežu istog autora vidimo kako novine koje isključivo objavljuju ideološke bajke, dakle ništa, čine da njihov čitatelj postaje nevidljiv, dakle ništa. Mađarski karikaturist Jelensky prikazuje čovjeka kako stoji iza ugla s batinom čekajući da naiđe netko koga će opljačkati. Iza njegovih leđa stoji njegova gladna porodica i čeka zajedno s njim. Na jednom drugom crtežu nalazimo beskućnike čak i na drugoj planeti, što je pretjerivanje karakteristično za karikaturu, a to ukazuje na kroničnu nestašicu stanova, jedan od karakterističnih problema koji socijalistički usrećitelji nikada nisu uspjeli riješiti.

Satirični crteži prikazivali su razvijen mozak, očit simbol znanja, kao veliki hendikep za svoga vlasnika: Bolje je znati manje, tako je život jednostavniji. Knjige, još jedan simbol učenja i znanosti, na crtežu Kosobukina napravljene su od stakla, »istina« koju čovjek može naučiti iz njih nešto je potpuno krhko.

I tome slično. Postoji nebrojeno mnogo crteža koji predstavljaju svijet kao nešto sasvim trulo, naseljeno izmučenim i progonjenim ljudima; crteži, dakle, koji na transparentan način ilustriraju u čemu je zapravo devijacija zvana realsocijalizam jedino bila dobra — u stvaranju sveopćeg mraka, depresije; naroda toliko očajnog da smrt doživljava kao nešto blisko.

Saul Steinberg — filozofska linija

S izuzetkom bivše Jugoslavije, strip se, uglavnom zbog ideoloških razloga, vrlo skromno i rijetko pojavljivao u zemljama socijalističkog bloka. Taj se medij nekako uvijek smatrao nečim u biti »kapitalističkim« pa je crtani humor u tiskarskim medijima izražavan skoro isključivo u obliku karikature. Ipak jedan crtač koji je živio i radio u »srcu kapitalizma«, u New Yorku, bio je glavni uzor kolegama iz tadašnjih socijalističkih zemalja.

Na prijelazu između devetnaestog i dvadesetog stoljeća odvijao se veliki emigrantski val čiji je početak bio u Srednjoj Europi, a završetak u Americi. Mnogi Srednjoeuroljani, naročito Židovi, došli su u Novi svijet zajedno sa svojim brigama i strahovima, ali su u svom prtljagu imali i svoj originalni smisao za humor. Susret s američkom tradicijom humora stvorio je osobitu »*nijansiranu leguru koja se sastoji od židovske pripovjedačke tradicije, ironijskog pristupa i često crnog jidiš-humora*«. ¹⁸ Djelo Billyja Wildera i Woodyja Allena može se navesti kao primjer tog humorističkog križanca u mediju filma, dok su rani crtani filmovi Davea i Maxa Fleischer-a, čiji je humor temeljen na apsurdnom dobar primjer tog istog u filmskoj animaciji.

Jedan od emigranata bio je i Steinberg. On je unaprijedio postupak crtanja u toliko značajnoj mjeri da ga neki eksperti smatraju ocem modernog shvaćanja vizualnih medija u cjelini.

Steinberg je pretežno crtao za *New Yorker*, slavni časopis koji je počeo izlaziti 1925. i odmah se potpuno razlikovao od klasičnih američkih časopisa istog tipa. Jedna od *New*

Yorkerovih originalnih značajki bilo je objavljivanje humoriističkih crteža koji su uglavnom bili mnogo bliži europskoj nego dominirajućoj tradiciji u suvremenoj američkoj karikaturi.

Umjesto verbalnog humora ilustriranog crtežima rađenim snažnom linijom, skoro realističkim sjenčanjem debelim nazima tuša, Steinberg je uveo čistoću i jednostavnost u svoje crteže, koji su izražavali sublimirane filozofske misli i stavove. Njegova genijalnost počivala je ponajprije na sposobnosti suptilnog pojednostavljivanja i dovođenja ideje i izvedbe u harmoničan odnos. Na njegovim crtežima nema tamnih površina, oni su rađeni linijom svuda iste debljine a koja slijedi crtačevu intuiciju i podsvjesno. »Linija je kao misao«,¹⁹ kaže jedan od Steinbergovih najvjernijih sljedbenika, poznati hrvatski animator i karikaturist Nedjeljko Dragić.

Kombinirajući jake doze apsurdna sa svojim skicoznim crtačkim stilom Steinberg je uspio izraziti hladnu distancu karakterističnu za suvremeni način života. Ti do krajnosti reducirani crteži s nadrealističkom sadržinom ocrtavali su čovjekove mentalne pejzaže, njegovo emotivno stanje, neuroze, boli i strahove u jednom sve više mehaniziranom, urbaniziranom i sintetiziranom miljeu. Njegova karakteristična figura stalno je začuđena, to je anonimni rob izložen medijskom pritisku, on se nalazi u prašumi načinjenoj od geometrijskih figura i oblika: građevine su nalik jedna na drugu, gradovi su puni rojeva velikih slova koja ne znače ništa i putokazima koji ne vode nigdje. Život prikazan kao noćna mora u svijetu gdje su urbanizacija, mehanizacija i modernizacija promijenili čovjekovu okolinu tako brzo i temeljito da to prekoračuje ljudsku moć razumijevanja. Promatrajući njegove crteže teško je razlučiti da li je tu riječ o jednoj humorističkoj poruci ili više njih, međusobno različitih. Čovjek se smije svemu i ničemu, onome što se da razumjeti, ali i onome što je samo nagoviješteno. Najčešće se čovjek smije sam sebi, besmislu u vlastitu životu koji se tako lako može prepoznati u Steinbergovim filozofskim linijama.

Zahvaljujući planetarnoj kulturnoj dominaciji Amerike, Steinbergovi su crteži brzo doprli u sve dijelove svijeta i postali omiljeni naročito u onom dijelu svijeta odakle je on sam potekao. U Srednjoj Europi pojavilo se mnoštvo Steinbergovih sljedbenika koji su naslijedili njegov način crtanja i mišljenja. Među takve, osim Nedjeljka Dragića, spada i češki karikaturist Miroslav Bartak koji se proslavio svojom jednostavnom i hladnom linijom i visokom razinom apstrakcije u svom humoru. »Steinbergovska« metoda pokazala se iznimno pogodnom u opisivanju ideološkog i kulturnog miljea kao i unutrašnjeg, intimnog doživljaja »realsocijalizma« pa su se mnogi srednjoeuropski crtači njome služili.

Čovjek doživljava zvuk kao mnogo apstraktniji fenomen nego sliku. Iz tog razloga nam je mnogo lakše prihvatiti glazbu i sasvim rijetko tražimo neka konkretna značenja u glazbenom akcentu, frazi ili cijeloj simfoniji. Likovna apstrakcija međutim često izaziva zbunjenost budući da nam čulo vida daje mnogo konkretnije informacije o svijetu u kojem se nalazimo. Čovjek instinktivno traži neko prepoznatljivo značenje, »prijevod« na razumljiv jezik svakodnevice, čak i u najapstraktnijim slikama. Usprkos njezinoj apstraktnoj pri-

rodi mi karikaturu rijetko doživljavamo kao nešto apstraktno, već kao satirični odraz stvarnosti, svijeta koji poznajemo i prepoznavamo. *Karikiranje nije samo način crtanja već način gledanja*,²⁰ kaže Scot McCloud u knjizi *Strip, nevidljiva umjetnost* i nastavlja:

U apstrahiranju pomoću karikature nije riječ o tome da se izbace nebitni detalji već da se koncentriraju na bitne. Nakon što neki prizor reducira na »osnovni smisao« umjetnik može proširiti njegovo značenje na način kakav je realističkoj umjetnosti nemoguće.²¹

Sve i svi u ovom svijetu najviše nalikuju na sebe kada su predstavljeni karikaturom. Izuzetak od tog pravila nije bio ni život u društvu gdje je marksizam tumačen naglavačke i izvan povijesnog konteksta. Stoga su karikaturistički crteži neobično realistična slika užasa koje je takozvani socijalizam producirao. Snažni pesimistički osjećaji koji izbijaju iz tih crteža predočavaju nešto potpuno stvarno, nešto što se nalazilo duboko u ljudima zarobljenim u ideološkoj kuli u oblaci. Stoga nije nimalo neobično da su baš ljudi koji su u »besklasnom društvu« činili najniži društveni sloj intuitivno razumijevali poruke karikatura mnogo bolje nego birokratska nomenklatura. U apsurdnom, paradoksalnom i crnoobojenom prepoznavali su, potlačeni, sami sebe.

Estetika i način mišljenja čiji je pionir Saul Steinberg prilagodila se neobično uspješno još jednom mediju koji ima mnogo zajedničkog s karikaturom, naime animaciji.

Srednjoeuropska filmska animacija — »švejkovska« anomalija

Već u tijeku prvih desetljeća dvadesetog stoljeća filmska se animacija pojavila u gotovo svim srednjoeuropskim zemljama. Ipak veliko doba ovog medija u toj je regiji trajalo otprilike između 1950-ih i kraja 1970-ih. Poslije Drugoga svjetskog rata ustanovljen je važan broj studija animiranog filma širom tog područja. Crtani film nije smatran »opasnim« za sustav i režim, pa su škare cenzure neusporedivo češće intervenirale u području drugih medija poput literature, kazališta ili igranog filma. Štoviše, inovativna i svježija umjetnost animacije podržavana je državnim novcem pogotovo kada su se na internacionalnim festivalima animatori iz socijalističkih zemalja pokazali superiornim s obzirom na svoje kolege sa Zapada i time »dokazivali« prednosti življenja i stvaranja u socijalizmu.

Međutim, animirani filmovi pokazali su se krajnje subverzivnim. U najboljim djelima animiranog filma stvarnost je prikazana u bojama i tonovima potpuno suprotnim od onih koje su socijalistički birokrati priželjkivali.

U središtu zanimanja srednjoeuropskih stvaralaca animiranog filma bio je maksimalno poopćeni pojedinac, mali čovjek okružen apsurdom, zarobljen u svijetu u kojem čak i najsvakodnevnije biva često pretvoreno u nešto krajnje zagonetno i nerazumljivo. Sve što čovjek vidi ili doživljava predstavlja nerazumljivu metamorfozu kojoj se ne vidi početak ni kraj.

Ne postoji srednjoeuropski ekvivalent Popeyeu ili Supermanu. Isto kao i u regionalnoj literaturi ili crtanom humoru, i u animaciji se susrećemo s junacima koji to nisu. Glavne likove u srednjoeuropskoj animaciji najčešće karakterizira »švejkovska« anomalija: mali čovjek, koji se osjeća gubitnikom, bez ikakvih iluzija o sadašnjosti i budućnosti, osuđen je živjeti neslobodan unutar ideološke tamnice. Stoga se on ne plaši smrti već je vidi kao način da prevari mučenje i apsurd iz svoje svakodnevce tako što će pobjeći iz nje.

Animacija — umjetnost akcelerirane metamorfoze

Svoju umjetničku stvarnost jedan filmski režiser gradi tako što sastavlja dulje ili kraće vremenski odvojene detalje iz života. U praksi je prvorazredni kuriozum kada je filmsko vrijeme identične duljine kao i stvarnost koju prikazuje kao što je to u slučaju Andy Warholova filma *Sleep*. Za razliku od redatelja igranog filma ili dokumentarista koji svoje filmsko pripovijedanje temelje na izabranim i izdvojenim kadrovima i sekvencama, dakle filmskim rečenicama, animator se bavi samim molekulama filmskog izraza: dvadesetčetvrtim dijelovima sekunde. Život u jednom filmu može biti predodčen s nekoliko uzastopnih kadrova našeg lica u ogledalu. Jednog dana vidimo dječje lice, poslije je to zrela fizionomija i konačno staro lice obraslo bijelom bradom. Sljedećeg dana se uopće ne probudimo. Animator to isto može predstaviti u jednom jedinom kadru gdje će naše starenje biti jedan kontinuiran proces, neprekidni pokret koji traje svega nekoliko trenutaka. Cijeli život vidimo kao ubrzanu metamorfozu; čovjek raste, stari, njegova se okolina stalno mijenja. Animacija je medij koji zgušnjava vrijeme i time omogućava da se vidi nevidljivo. To je umjetnost sposobna predodžbu života svesti na vizualni aforizam. Zahvaljujući animacijskoj metodi, koju možemo definirati kao *akceleriranu metaforozu*, mi u samo nekoliko sekundi vidimo sve promjene na našem licu koje inače traju cijeli životni vijek. Na isti je način moguće da se naše lice, u istom kontinuiranom pokretu, preobrazi od starog u mlado ili se transformira u žensko lice, njušku neke životinje, neki predmet ili bilo što drugo. Ne postoji ništa nemoguće, neprirodno ili nelogično za animacijsku metamorfozu. Doslovce sve može biti oživljeno ili predstavljeno živućim u animiranom filmu.

U knjizi *Razumijeti animaciju (Understanding Animation)* Paul Wels ovako naglašava značaj metamorfoze u animaciji:

Metamorfoza također legitimizira proces spajanja očigledno odvojenih slika, sklapajući originalan odnos između linija, objekata itd. Metamorfoza može prkositi logičkom razvoju i kreirati nepredviđenu linearnost (kao vremen-sku tako i prostornu) što iziskuje različite vrste narativne konstrukcije. Isto tako može se postići transformacija figura i objekata što bitno implicira unutrašnja svojstva tih figura i objekata.²²

Kao umjetnost metamorfoze, filmska animacija se pojavljuje kao skoro idealan medij za posredovanje apsurdnih, nadrealnih i crnohumornih ideja, onoga dakle što je stoljećima postojalo unutar srednjoeuropskog kulturnog naslijeđa. Cje-

lokupni opus oca apsurdizma u literaturi Franca Kafke, naročito poznata priča *Metamorfoza* sa svojom nebrojeno puta citiranom prvom rečenicom (*»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand Er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.«*) jest, sasvim logično, oduvijek izuzetno omiljena inspiracija najpoznatijim svjetskim animatorima. Tandem Marks i Jutriša iz Zagreba posvetili su najveći dio svoje kreativne energije stvaranju animacija koje se bave ljudskom egzistencijom kao noćnom morom (jedan njihov film zove se upravo tako: *Mora*, 1977.) ispunjenom kafkijanskim osjećajem tjeskobe i neudobnosti. Nešto slično nalazimo u najpoznatijem radu Poljaka Piotra Dumale, filmu *Franz Kafka* (1992.) dok je sama ideja o stanovitom Gregoru Samsi koji se budi preobražen u žohara privukla i genijalnu američko-kanadsku animatoricu Caroline Leaf koja je još 1977., dakle u početku svoje karijere, napravila fim *Metamorphosis of Mr. Samsa*.

Još 1931. je Berthold Bartosh, lijevo orijentiran slovački umjetnik koji je djelovao i u Njemačkoj, Francuskoj, napravio svoj antologijski animirani film *Ideja*. U filmu vidimo čovjeka koji je zamislio svoju ideju kao lijepu obnaženu djevojku. Skupina ljudi, što svojom odjećom i izgledom odaju pripadnost vladajućoj društvenoj klasi, pokušava je obučiti i time sakriti njezino golo tijelo, simbol njezine čistoće. Pokušavaju ideju okrenuti protiv radnika i samog njezina stvaraoca. Kad ideja odbija da im se podčini njezin tvorac biva strijeljan dok sama ideja napušta ovaj svijet. Bartoshev pesimizam i skepsa (čak i kad je u pitanju ono najviše što ljudsko biće može ponuditi: svoju ideju) značajno se razlikuje od suvremenih američkih crtanih filmova temeljenih na gegovima i veselim jurnjavama antropomorfiziranih životinja. Njegov likovni jezik, s osloncem na tadašnjim modernim trendovima u grafici, sasvim je drugačiji od stila preuzetog iz stripa koji je od starta karakterizirao američku animaciju. Sve do danas će se američki (i uglavnom uopće — zapadni) i srednjoeuropski animirani film nastaviti razvijati, putujući različitim stazama izražajnih oblika i sadržaja.

Wells taj fenomen osvjetljava tako što uspoređuje animirane ilustracije Terryja Gilliamia radene za *Leteći cirkus Monthyja Pythona* s filmom *Bartakiada* (1985.) češkog animatora Oldřicha Haberlea, zapravo animiranim i funkcionalno povezanim apstraktnim karikaturama Miroslava Bartaka. On nalazi mnogo sličnosti između zapadnjačkog animatora i njegova srednjoeuropskog kolege, ali istodobno naglašava bitnu razliku između njih:

Kad se susretnu dvije ideje koje ne izgledaju prirodno povezane već su zapravo međusobno u fundamentalnom konfliktu to može kreirati komičan efekt. Vic dolazi zbog suprotstavljanja logičkom kontinuitetu (...) Nesklad slije-di nesklad ali, za razliku od Gilliamovog rada, ovdje je sve odigrano sporo i konsekvantno. Bržina i ludost Gilliamove animacije posjeduje duh komične anarhije i nasilja dok Haberleovi gegovi u biti priznaju apsurdnost ljudskih pokušaja da se u svijet uvede logičan red. Istočnoeuropski humor poput ovoga može biti viđen kao crna ironija — nadrealizam je filozofski i politički stav kao što je pogonska snaga za humor. Nesklad je korišten iz različitih hu-

*morističkih razloga — Gilliamov da šokira, Haberleov da otkrije. Prvi je komedija revolucije, drugi komedija rezignacije.*²³

Nije se teško složiti s Wellsom da je baš u toj rezignaciji ili humorističkom pesimizmu bitna razlika između »socijalističkih« i zapadnoeuropskih animiranih filmova. Politička i ideološka magla okruženja u kojem su srednjoeuropski animatori djelovali u bitnom je određivala sadržaj i oblik njihovih filmova koji su često bili zamagljeni apstrakcijom, nelogičnostima i nedoumicama.

Ili kako to Wells naglašava na jednom drugom mjestu u svojoj knjizi:

*Radeći u opresivnom, često autoritarnom režimu, animatori su imali potrebu da svojim djelom izraze vlastita gledišta, ali su ostajali dovoljno nejasni da ne izazovu bijes i intervenciju vlasti.*²⁴

Mali čovjek zatvoren u nerazumljiv i nejasan milje junak je u mnoštvu srednjoeuropskih filmova. Pesimistički humor ili humoristički pesimizam značajka je najvažnijih filmova srednjoeuropske animacije, djela čiji su tvorci Poljaci Jerzy Kucia, Daniel Szczechura, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Mirosław Kijowicz, Zdzisław Kudła ili Witold Giersz, Mađari Attila Dargay, Marcell Jankovics i Joseph Nepp (koji su zajednički stvorili jednu uspješnu crtanu seriju *Gusztav*, još jedan tipičan »švejkovski« lik) ili Hrvati Zlatko Bourek, Zlatko Grgić, Vladimir Jutriša, Aleksandar Marks i drugi. Iste značajke nalazimo i u lutkarskim filmovima, animacijskom žanru u kojem su češki i slovački animatori dali apsolutno najveći prinos.

Lutkarski filmovi — slike iz života marioneta

Osim likovnog humora, humorističke usmene književnosti i pisane literature postoji još jedna umjetnost, naime lutkarsko kazalište, koje je značajno utjecalo na razvoj srednjoeuropske animacije. Ovo važi posebno za bivšu Čehoslovačku koja je dugo vremena bila vodeća zemlja u svijetu kada je riječ o produkciji lutkarskih filmova. Iza čehoslovačke, kvalitetom i kvantitetom izuzetne produkcije, duga je i bogata tradicija lutkarskog kazališta (kazališne animacije) koja igra posebnu ulogu u povijesti te zemlje. Lutkarsko kazalište bilo je zamjena za obično kazalište i jedan od oblika otpora germanizaciji tijekom dugih godina pod austrijskom vladavinom, što je činjenica koju primjećuje već Ralph Stephenson:

*U Čehoslovačkoj sedamnaestog i šesnaestog stoljeća, lutkarske predstave bile su posebno popularne. One su pripadale narodu kao prva vrsta zabave na češkom jeziku, i kreacije Josefa Skupe-Speibla i Hurvineka — bile su nacionalni heroji.*²⁵

Drugi snažan impuls za pojavu lutkarskog filma došao je od još jednog velikog pisca, Karola Čapeka, koji je djelovao poslije Prvog svjetskog rata. On je također bio i vješt ilustrator, što je činjenica od velikog značenja za njegovu literaturu. Upravo je Čapek skovao riječ »robot« u svojoj utjecajnoj drami *R. U. R.* o pobuni robova u jednoj tvornici budućno-

sti. Kod Čapeka su roboti bili neplaćeni radnici bez emocija koji su proces rada prezentirali kao nešto krajnje dehumanizirano.

Sama ideja o pokretnom, čovjekolikom predmetu pojaviti će se nekoliko desetljeća poslije i u animiranom filmu, mediju s mnogo naprednijim tehničkim mogućnostima nego što ih je lutkarsko kazalište ikada imalo. Pomoću animacije iluzija o »živućem« predmetu mogla se stvoriti još uvjerljivije, tako da skoro u potpunosti odražava modernog čovjeka koji je izgubio svoj humani identitet. Prema Sigmundu Freudu, u samom oživljavanju neživih stvari postoji nešto esencijalno užasno (*unheimlich*), zbog našeg urođenog straha uzrokovano dilemom: *jesu li očigledno oživljeni predmeti doista živi; ili nasuprot, da li neživi objekti možda uopće nisu animirani.*²⁶

Čak i kad je formalni jezik lutkarskih filmova bio sasvim usklađen s »traktorskom estetikom« i sadržaj potpuno ideološki bezgrišan, taj freudeovski »esencijalni užas« zračio je iz lutkarskih filmova nastalih u »najboljem i najhumanijem« od svih društvenih sustava kao jasno svjedočanstvo o osjećanjima i duhovnom stanju svojih stvaralaca.

»Realsocijalistička« ideologija tretirala je društvo kao mehanizam u osnovi sličan stroju gdje svi i sve, uključujući umjetnost, funkcionira u skladu sa strogim pravilima i unaprijed zamišljenim planovima. U takvu sustavu nije ostavljeno mnogo prostora za individualitet i kreativnost i ljudsko je biće imalo mnogošto zajedničkog s marionetama. Čovjek se kretao i pravio stvari, ali njegove aktivnosti ovisile su mnogo više o onima koji su vukli nevidljive konce nego o njegovoj volji. Lutkarski filmovi opisivali su iracionalni košmar koji se nazivao *životom* i pervertirani svijet u kojem bića bez duše, živuće marionete, tumačaju naokolo. Istodobno, lutkarski filmovi su posredovali jednu spiritualnu letargiju, osjećaj beznadnosti i nemoći koju je gledatelj zadržavao u sebi još dugo nakon što ih je vidio.

U analizi lutkarskih filmova u bivšim socijalističkim zemljama Wells između ostalog piše:

*Jezik animacije je stoga djelovao kao sustav znakova koji su dovodili u pitanje socijalno stanje i bunili se protiv fikcije nastale na temelju službenih vijesti, selektivnog prikaza realnosti dostupnog kroz državno kontrolirani sustav masovnih komunikacija.*²⁷ (...)

*Trodimenzijska animacija izravno se bavila izražavanjem materijalnog i, kao takva, kreacijom izvjesne meta-realnosti koja ima identičan fizički oblik kao i stvarni svijet.*²⁸

Trnkina gorka rezignacija

Unatoč velikom broju značajnih čeških i slovačkih lutkarskih animatora kakvi su Karel Zeman, Jiří Brdečka, Bretislav Pojar ili Jan Švankmajer ipak je Jiří Trnka najveći majstor ovog žanra.²⁹ On je svoju umjetničku karijeru započeo kao redatelj u lutkarskom kazalištu i, mada školovan slikar i crtač, ostao je vjeran lutkama i kasnije kad je bio voditelj državnog studija za animirani film. Svoju ljubav prema lutkama i prednosti tog žanra nad klasičnim crtanim filmom objasniti će ri-

ječima: »Crtani film je ograničen, tu likovi moraju konstantno biti u pokretu. Marionete posjeduju veću mjeru prisutnosti«. ³⁰

Trnka nije odolio iskušenju uraditi film o najpoznatijem junaku svoje domovine, Švejk. Vizualni stil njegovog dugometražnog lutkarskog filma *Dobri vojak Švejk* maksimalno je usklađen s ilustracijama Josefa Lade, svaka lutka je napravljena po uzoru na Ladine crteže. Film je zasnovan na tri izabrane priče iz Hašekove knjige. Vjeran svojoj ideji o crtanom filmu, Trnka je dijelove koji predstavljaju Švejkovo besmisleno brbljanje, dakle njegov bijeg iz realnosti, uradio tehnikom crtanog filma, dok su dijelovi filma koji se odnose na fizički, vidljivi svijet predstavljeni lutkama. Na taj se način razlika između realnog svijeta i fantazije, između stroge i grube stvarnosti u kojoj je Švejk živio i apstrakcije koju je stvarao svojim brbljanjem, izrazila pomoću snažnog kontrasta između dva animacijska postupka.

Kao i mnogi drugi srednjoeuropski umjetnici i Trnka je, što je njegova karijera odmicala, u svojim filmovima sve jače razvijao osjećaj beznadnosti i pesimizma. S vremenom je autor sasvim izgubio vjeru u čovjekovu mogućnost da stvori bolji svijet. On nije vjerovao čak ni u mlade kao snagu sposobnu da mijenja stvarnost nabolje. U jednom od svojih kasnijih filmova, *Strast*, iskazuje svoju nevjericu tako što prikazuje hladnu ravnodušnost mlade generacije za velike ideale čovječanstva. Bendazzi ovaj film opisuje kao »gorku priču o mladiću čiji je jedini interes motocikl i koji je potpuno neosjetljiv prema humanističkim idealima umjetnosti otpora« ³¹

Na kraju se Trnkin pesimizam preobražava u gorku rezignaciju. Njegov je sljedeći i posljednji film *Ruka*, gdje »Trnkino mračno raspoloženje kulminira«. ³² Ovdje je u središtu njegova zanimanja umjetnik i njegova nemoguća pozicija u važećem društvenom poretku. Glavni lik je grnčar — umjetnik odjeven kao harlekin koji u miru proizvodi svoje vaze sve dok jednom ne dobije narudžbu od gigantske šake. Šaka želi drugačije vaze od onih koje on pravi. Kad on odbije slijediti smjernice te svemoćne šake, ona pokušava ponajprije s komplimentima i ulagivanjem, a kasnije i silom pridobiti umjetnika da se promijeni, prilagodi i počne proizvoditi onakvu umjetnost kakvu šaka želi. Konačno, šaka zatvara umjetnika u zlatni kavez odakle je za njega jedini izlaz da se pokori i stvara ono što ruka želi. Umjetnik ipak pronalazi drugi način da se izbavi iz svog položaja: smrt. Gorka poenta ovog filma dolazi na kraju kada amoralna moć, jasno simbolizirana svemoćnom šakom, organizira luksuzni sprovod za nadarenog umjetnika čiju je smrt prouzročila.

Usprkos svemu mi umjetnikovu smrt ne doživljavamo kao njegov poraz nego upravo suprotno:

Njegova slabost i kapitulacija postaje izvor njegove snage (...). Njegovo nastojanje da ogradi sam sebe rezultira time da Harlekin nokautira sam sebe i uništi biljku u vazi. To se može čitati kao elaborirani akt samoubojstva uzrokovana apsurdnošću njegove situacije i neizbježnošću daljeg državnog terora. ³³

Švankmajer: nadrealistički pesimizam

Malo po strani od skupine čehoslovačkih animatora nalazi se Jan Švankmajer, svestrani umjetnik koji je uvijek odbijao da se »ograniči na to da bude samo animator«. Ipak Švankmajer mnogo duguje Trnki i drugim velikim lutkarskim animatorima koji su izgradili tehničke resurse i odškolovali vješte zanatlije, animatore koji su mu pomogli realizirati svoje čudesne ideje.

Iako je svoje filmove radio sve od 1964., Švankmajer je postao internacionalno poznat tek 1982. zahvaljujući slavi filma *Mogućnosti dijaloga* (*Možnosti dialogu*, 1982.), remek-djelu koje tehnikom modelske animacije govori o temeljnoj čovjekovoj potrebi da govorenjem i izražavanjem bude shvaćen od drugog ljudskog bića. Film je vrlo skeptičan prema mogućnosti ljudi da uspostave dijalog i da se međusobno razumiju, što je bio razlog da film u autorovoj domovini zaglavi u bunkeru zbog svog »bolesnog i negativističkog pesimizma«. Kao i u mnogim drugim slučajevima, stavljanje na crnu listu značilo je za nekog umjetnika na Istoku istodobno kartu u jednom pravcu za Zapad. Švankmajer je nastavio karijeru u USA, Velikoj Britaniji, Njemačkoj i Švicarskoj gdje je između ostalog uradio dva dugometražna lutkarska filma: *Nešto o Alice* (*Něco z Alenky*, 1987.) prema čuvenoj knjizi Lewisa Carrolla i *Predavanje o Faustu* (*Lekce Faust*, 1994.) koji su definitivno utvrdili njegov kulturni status unutar moderne svjetske animacije i filma uopće.

Švankmajer se rodio 1934. u Pragu, »magičnoj prijestolnici« (Apollinaire), tako da mu se dogodilo da je prošao kroz šest različitih političkih režima u jednoj te istoj zemlji. Djetinjstvo je proveo u kući koja je nekad davno pripadala poznatom češkom alkemičaru, što je podatak koji ima iznimno simboličko značenje u njegovu kasnijem životu i umjetnosti. U tijeku 1950-ih počeo je svoju umjetničku karijeru kao skulptor, slikar i režiser lutkarskih predstava. Uskoro se našao među onima koji su pokretali svoje marionete ispred filmske trik-kamere. »Film je medij koji, za razliku od teatra, svoju publiku može čekati«. To je po njegovu mišljenju glavna prednost koju film ima u odnosu na kazalište, što je potvrdila i stvarnost: neki Švankmajerov film (uradio ih je inače skoro trideset) prikazan je prvi put na češkoj televiziji ili u službenoj kinosali tek u studenom 1989.

Glavna karakteristika njegovih djela jest njihova ekstremno nadrealistička tekstura — svi njegovi filmovi izgledaju kao slike Salvadora Dalija koje su postale trodimenzionalne i žive. Švankmajer je svoje lutke izrađivao od drva, povrća, cvijeća, stijenja, hrane, starih igraćaka, čak i od samog simbola smrti, kostiju izvađenih iz skeleta, kao u slučaju filma *Kosturnica* (*Kostnice*, 1970.) ili od crijeva i iznutrica kao u *Kraju staljinizma u Češkoj* (*Konec stalinizmu v Čechách*, 1990.). Njegove marionete obično se kreću kroz realan prostor, dok umjesto konvencionalne filmske glazbe uvijek koriste prirodan zvuk. Tom svojom metodom Švankmajer je uspjelo objektivizirati čovjekove najskrivenije osjećaje. Njegovi filmovi su neka vrsta fantastične reportaže o svijetu duboko u ljudskom biću, biću opkoljenom sa svih strana apsurdom, okovanom ideološkom laži koja čini da najobičnije, svakodnevne stvari izgledaju poput nerješive zagonetke. Pe-

simizam koji izbija iz svakog njegova filma izravno ga je upisao među »opasne« pobunjenike unutar sustava koji je sam sebe nazivao socijalizmom.

Dvodimenzionalne »lutke« Bretislava Pojara

Zanimljiv primjer srednjoeuropskog humorističkog pesimizma nalazimo i u poznatom filmu *E* kojeg je Bretislav Pojar, učenik i suradnik Jiřija Trnke, radio u miljeu sasvim drugačijem od njegova zavičajnog područja. Ta duhovita glazbena anegdota je, naime, producirana u studijima kanadskog National Film Boarda.

Iznad jedne bajkovite panorame sa zelenim bregovima na kojima su dvorci prelijeće moderni helikopter koji transportira veliko kameno slovo *E*. Helikopter dolazi do parka i spušta *E* na postament tako da je jasno da se radi o još jednoj skulpturi u obliku slova kakvih je park prepun. Dva prolaznika promatraju novi monument. Jedan od njih pjeva *E* (izgovoreno onako kako bi to uradio neki Čeh: *eeeeee*), drugi čovjek pjeva međutim *B* (izgovoreno kao *beeeeee*). Između njih nastaje konflikt i uskoro se žučnoj prepirci pridružuju i ostali šetači. Svi pjevaju »eeeeee«, samo onaj jedan prolaznik ostaje tvrdoglav pri svome *beeeeee*. Na kraju dolaze kola hitne pomoći iz kojih izlazi liječnik koji također pjevajući otvara čovjekovu lubanju i ustanovljava da se stvarnost u njegovoj glavi odražava sasvim pogrešno. Liječnik rješava problem tako što na čovjekov nos stavlja naočale i ovaj odjednom postaje zdrav. Sad on vidi jasno i zajedno s ostalima pjeva *eeeeee*.

Problem nastaje kad se društvu pridruži kralj. I on također vidi monument *E* kao *beeeeee*. Liječnik se, uljudno pjevajući i uz naklon, obraća kralju nudeći i njemu jedne naočale tako da i on, kao i svi drugi, može jasno vidjeti *E*. Kralj se zahvaljuje, stavlja naočale na nos, ali ga stvarnost kakvu je sada vidio ne zadovoljava. On šapće nešto svom ađutantu i nedugo zatim park vrvi moderno opremljenim policajcima koji nesmiljeno svojim palicama udaraju okupljene ljude tako dugo dok se situacija u njihovoj glavi stubokom ne promijeni. Na kraju svi vide *E* ali ipak pjevaju *beeeeee*, baš kao i njihov kralj. Tu je samo jedan »švejkovski« papagaj koji pjeva *eeeeeee* da bi, čim se policajci približe, brže-bolje promijenio svoju pjesmu u *beeeeee*.

Pojar kombinira različite tradicije u ovom filmu. *E* je konstruiran na način koji asocira na glazbeni kabaret gdje glumci međusobno komuniciraju pjevajući. Već je i špica dizajnirana u obliku zastora koji se diže i spušta kao u kazalištu. Film je realiziran kolažom, dakle tehnikom na pola puta između lutkarskog i crtanog filma, jer se podrazumijeva uporaba dvodimenzionalnih lutki izrađenih od papira. Ono što vidimo izgleda kao crtež, ali u Trnkinom poimanju animacije, tu likovi imaju »više fizičke prisutnosti« nego figure u običnom crtanom filmu.

Osim tradicije češkog lutkarskog filma u izrazu i strukturi filma *E* prepoznaje se mnogo zajedničkog s još jednim srednjoeuropskim stilom u animaciji, onim koji se razvio u Zagrebačkoj školi crtanog filma.

Zagrebačka škola: sloboda ograničena autocenzurom

Jugoslavija je bila velika iznimka među socijalističkim zemljama.³⁴ Može se reći da je to bila najdemokratičnija zemlja istočnog bloka i istodobno najmanje demokratska zapadna zemlja. Zemlja je bila neovisna u odnosu na blokove, vladajuća komunistička ideologija bila je znatno reformirana i društvo je bilo prilično liberalno: sam način života bio je mnogo više nalik zapadnjačkom nego onom na istoku kontinenta. U Jugoslaviji se vrlo rano raskrstilo s ideologijom socijalističkog realizma u umjetnosti tako da cenzorske ška-re nisu bile tako oštre kao u drugim zemljama takozvanog socijalističkog sustava. Umjesto cenzure, u Jugoslaviji se zapravo razvila jedna vrsta samocenzure, što je u praksi značilo da su se manje-više znale granice unutar kojih se moglo manevrirati. I, što je još važnije, da su te granice u najvećoj mjeri bile prihvaćene. To pravilo važilo je i za vodeći studio animiranog filma u zemlji, onaj u Zagreb filmu. Jedan od prvaka zagrebačke animacije Borivoj Dovniković³⁵ opisao je tu situaciju na sljedeći način:

*Mi nismo imali problema s cenzurom u Zagreb filmu ili s vladom. Međutim, morate znati da smo mi imali, kako smo to opisivali, 'policajca u našem mozgu' tako da smo znali koje teme da izbjegavamo: to je uključivalo bilo što protiv političara, Komunističke partije i Federalne države Jugoslavije.*³⁶

Još jedna bitna razlika između Zagreba i drugih središta animacije u Srednjoj Europi očit je američki utjecaj na estetiku koja se formirala u Studiju. Grafički jezik karakterističan za karikaturu i strip definirao je vizualni stil američkog crtanog filma bilo da je riječ o gigantskom Disneyjevom studiju ili Disneyjevoj opoziciji u vidu Warner Brothers, UPA i drugih.

Zahvaljujući značajnoj tradiciji stripa u Hrvatskoj karikaturisti i strip-crtači osnovali su produkciju crtanog filma u Zagrebu. Bili su to uglavnom umjetnici čiji su se glavni uzori nalazili u Americi. Isto kao ni na drugoj strani Atlantika, ni u Zagreb filmu nije se razvio lutkarski film, dok su se kolaž-animacije pojavljivale vrlo rijetko.

Međutim, jugoslavenski društveni sustav zasnovan je ipak na marksističkoj teoriji. Osim toga, bivša jugoslavenska republika Hrvatska srednjoeuropska je zemlja s dugotrajnom poviješću i kao sastavni dio Habsburškog Carstva. Stoga su filmovi proizvedeni u Zagrebu sadržajno mnogo više sličili na one proizvedene u susjednim srednjoeuropskim državama nego što su slijedili kliše koji se razvio u američkim crtanim komedijama s antropomorfnim karakterima u glavnim ulogama. Humoristički pesimizam bio je zajednički nazivnik za sve srednjoeuropske animirane filmove, računajući tu i djela koja su izašla iz »amerikaniziranog« zagrebačkog studija.

Dovnikovićeви naivni heroji

Najveći broj Dovnikovićevih filmova pripada karakterističnoj srednjoeuropskoj tradiciji. Već u jednom od svojih ranih filmova, *Ceremonija*, on nastupa kao tipičan srednjoeuropski humorist sa sklonošću prema crnom humoru. U većem dijelu filma gledamo skupinu ljudi koji se uz veliki en-

tuzijazam namještaju u različite poze kao da se pripremaju za fotografranje. Na kraju vidimo da je zapravo riječ o strijeljanju i da ljudi poziraju svojim krvnicima.

Dovniković je u biti bio i ostao karikaturist kad je u pitanju kako sadržaj tako i oblik njegovih filmova. Kao što smo već raspravili, karikatura je apstraktna umjetnost, ali ne i apstrakcija. Apstrakcija isključuje ljudsku figuru i humor, dva najvažnija svojstva karikature. Osim toga karikatura se pokazuje kao iznimno pogodan medij za ironijsko pripovijedanje:

Umjetnost karikature jednim se dijelom ukazuje u obliku specifične karikaturističke ironije. Slično drugim oblicima ironije karikatura se poigrava s našim očekivanjima, navikama i iskustvima. Ona tako koristi demanti kao apsolutni preokret — negativnu peripetiju, kad se nešto prevrednuje; jedna sigurna spoznaja dovodi se u pitanje, jedan ugovor se raskida, jedno samorazumljivo očekivanje se razara.³⁷

Dovnikovićeve ljudski likovi su mali, svakodnevni i naivni heroji. Dizajn figura i cjelokupna crtačka tehnika je kod Dovnikovića, kao i kod Grgića ili Dragića, pod snažnim utjecajem Steinbergove čistoće i jednostavnosti. Dovniković je nešto stariji od svojih kolega pa se u njegovu crtačem stilu zadržala plastika i volumen, te mekoća linije tako da njegov grafizam stoji zapravo na pola puta između Disneyja i Steinberga. Kao animator on je nonšalantan, crteži su kopirani s papira na cel linijom nejednake debljine koja neprekidno pulsira na ekranu stvarajući živahnu i neodoljivu filmsku sliku. Svi njegovi filmovi crtane su pantomime čiji je humor ponešto melankoličan i tugaljiv. Umjesto dijaloga on upotrebljava karikirani zvuk čiji je autor najčešće Miljenko Dörr, genijalni tonski majstor čije je djelo apsolutno usporedivo s onim što su stvorili warner-brothersovi majstori zvuka Mel Blanc i Dawes Butler. Radnja u Dovnikovićevim pričama uvijek se vrti oko dobrodušnog, srdačnog i naivnog »Malog« koji upada u nevolje, zbog nečeg krajnje neprirodnog i nelogičnog ili zbog beskraje ljudske zlobe. Crtane figure pokazale su se kao perfektni »glumci« koji precizno posreduju autorovo viđenje svakodnevnog malog čovjeka i njegove »borbe da živi sasvim običan život«.³⁸

U nekim od Dovnikovićevih najvažnijih filmova njegovi likovi se, međutim, ne predaju tako lako. Nakon što u prvom dijelu filma biva izložen torturi, on doživljava jednu vrstu katarze i pretvara se na kraju u pravog borca koji odbija da dalje bude teroriziran.

Njegov običan čovjek postaje tada krajnje neobičan.

U *Znatizelji* čovječuljak spava na klupi u parku. Iz bijele, pokretne i nepredvidive pozadine, koja je sve i ništa istodobno, dolaze sve moguće nevolje koje ne daju čovječuljku drijemati: vojnici, pobunjenici, turisti, gomila dječurlije i mnogi drugi koji po svaku cijenu hoće vidjeti što se nalazi u papirnoj vrećici koja se nalazi na klupi pored spavača. Konačno, mali čovjek bježi odatle u jedan sasvim pust predio i u ironijskoj završnoj sceni u kojoj se vidi da je vrećica zapravo bila prazna naruga se svim svojim mučiteljima.

I u *Školi hodanja* u središtu je jedna nevina i naivna figurica muškarca. On želi udovoljiti svima koji ga poučavaju kako se hoda na »ispravan način«. Međutim, kad mu na kraju dodija da slijedi glupava pravila koja drugi, veći i jači, nameću on se od miroljubivog šmokljana preobražava u borbenog fajtera koji rastjeruje svoje napore savjetnike.

I u *Putniku drugog razreda*, Dovnikovićevom možda najvažnijem radu, vidimo njegovoga standardnog Malog u kupeu u kojem se odvijaju najrazličitiji iracionalni događaji. Njega koji, kako se čini, samo želi u miru putovati terorizira dosadan kondukt, policija, poštar koji donosi loše vijesti, prodavač novina koji izvikuje naslove članaka, čovjek u susjednom kupeu koji pati od nesаницe, pas koji se opija rakijom, pušak koji kupe pretvara u plinsku komoru i mnogo drugih čudnovatih likova. Njegov kupe biva poprište rata između kaubojia i Indijanaca, čak ga posjećuju izvanzemaljci. »Specifična karikaturistička ironija« dolazi na kraju kada Mali, koji sve vrijeme izgleda kao jedino normalno stvorenje u cijelom kupeu, dođe na svoju stanicu. Tek tada vidimo da je njegov kofer pun nekih neobičnih životinja koje nisu s ovog svijeta, panorama gdje se nalazi njegova kuća liči na scenu iz horor filma: mračni gotički dvorac, groblje, pun mjesec i sve to ilustrirano zlokobnom tonskom kulisom.

Najkarakterističniji film u ovom kontekstu je *Krek*, antimilitaristička anegdota ironično posvećena svim svjetskim kaplarima. Mali regrut dolazi u kasarnu na odsluženje svog vojnog roka. Dočekuje ga okrutni kaplar koji ga muči gvozdanim vojnim drilom. U regrutovoj putnoj torbi, zajedno s njegovom civilnom odjećom, nalazi se vesela žaba, očit »švejkovski« simbol životne radosti i slobode iz civilnog života. Regrut je izložen svim kaplarovim besmislenim naredbama: tjelesne vježbe, trening s puškom, stupanje, kopanje rovova, čišćenje toaleta i drugi ponižavajući zadaci. Međutim, onog trenutka kad se u kadru pojavi žaba okrutnog kaplara nestane. Umjesto otužne vojničke sredine, regrut i žaba otputuju u drugu stvarnost, u svijet pun slobode kojeg Dovniković predstavlja kolažiranjem isječaka iz razglednica gradova Zapadnog svijeta i turističkih reklamnih kataloga, nečega dakle što nije samo vizualni kontrapunkt crtanoj stvarnosti već u sebi sadrži jasno razumljivu simboliku. Žaba se pojavljuje na najneočekivanijim mjestima: ispod regrutove kape, u kaplarovim čizmama, na vježbalištu. Kaplar je udara i bezobzirno tjera, čak i puca u nju, ali simbol slobode se pokazuje neobično žilav. Na kraju kaplar baca žabu u duboki bunar koji zasipa bombama i potom nastavlja kinjiti svoju žrtvu. Regrutove muke traju sve do kraja vojnog roka kada se neuništiva žaba odjednom ponovo pojavljuje. Žabini bataci su zagipsani, ali je ona ipak puna životne radosti baš kao regrut koji napušta kasarnu i vraća se u slobodu.

Specijalna studija (1): Jedan dan života

U svim Dovnikovićevim filmovima iz šezdesetih i sedamdesetih godina ima stanovitog optimizma i mjesta za nadu za malog čovjeka. To će, međutim, sasvim iščeznuti u njegovim kasnijim radovima. Film u kojem je pesimizam u potpunosti prevladao jest *Jedan dan života*, rađen 1982., dakle u vrijeme kada se autor nalazio na vrhuncu svoje kreativne zrelosti.

Film počinje iritirajuće dosadno: u nekoliko uzastopnih scena vidimo jedno te isto, pratimo život čovjeka koji odlazi na posao i vraća se kući. Ništa drugo se ne događa. On dolazi na posao u tvornicu, radi nešto potpuno besmisleno, kradimice baca brzi pogled na svoju lijepu kolegicu zbog čega se šef izdire na njega. Dosada je jedini sadržaj njegova života što Dovniković ističe upotrebljavajući svega nekoliko hladnih boja i ozvučivši te prizore depresivnom glazbom.

Jednog dana, dok tetura prema kući, sasvim nenadano junak filma se sudara s nekim čovjekom, znatno većim i težim od sebe. Pomoću briljantno razrađenog jezika crtane pantomime kojim dva lika razgovaraju jasno nam je da je riječ o starim znancima, vjerojatno školskim drugovima. Dnevna navika malog čovjeka se neočekivano potpuno mijenja jer ga njegov prijatelj doslovce odnosi u kavanu. Njih dvojica ulaze u jednu tipičnu balkansku krčmu zadimljenu i punu ljudi i žena koji žestoko naginju iz svojih čaša. U tom trenutku se boje i glazbena kulisa mijenjaju, postaji mnogo svjetlije. Prijatelji zauzimaju mjesto za šankom i počinju naručivati rundu za rundom. Pridružuje im se neki alkoholizirani klošar i sad je to već trio koji se opija.

Sa svakom sljedećom rundom koju njegovi likovi ispiju Dovniković dodaje pomalo toplih tonova jednako na pozadinu kao i na prednji plan. Animacijski ritam se ubrzava dok glazbene ilustracije sve više počinju nalikovati novokomponiranoj narodnoj glazbi kakva se često sreće u balkanskim birtijama. Cijelo filmsko ozračje poprima divlji takt, baš kao stanje u glavi malog čovjeka. Kako on postaje pijaniji tako ugođaj u kavanu biva sve luđi. Mali čovjek putuje velikom brzinom između stvarnosti i svoje fantazije zahvaljujući tobožnjoj slobodi koju mu daje alkohol. U seriji efektnih scena Dovniković kombinira situacije u kojima vidimo Malog koji u realnosti pijanči s još dvojicom mokre braće i imaginarnih prizora koje oslikavaju njegove pritajene želje. Njegovo je lice sada skoro crveno, on pleše, pjeva i sasvim je bezbrižan. Iznenada vidi svog šefa. U svojoj malignoj halucinaciji on ga udara. U stvarnosti to je mali klošar koji je dobio po nosu. Pred njim se također ukazuje njegova kolegica. Gola je i on skida hlače u namjeri da spava s njom. U stvarnosti on stoji bez hlača usred restorana izazivajući smijeh svojom pojavom.

On pravi budalu od sebe, što je jedini preostali način da bude slobodan. »Švejkovska« supstanca apsurdna dosegnuta je uz pomoć alkohola kako je to obično slučaj u stvarnom životu.

U ovom kontekstu zanimljivo svjedočenje o ulozi alkohola u takozvanom socijalističkom društvu ostavio je Andrej Tarkovski, koga najčešće ne povezujemo s humorom.

Jučer sam se napio. Onda sam obrijao svoje brkove. To sam primijetio tek ujutro. Na svim mojim dokumentima je fotografija na kojoj imam brkove. Moram ih opet pustiti. Ja volim moju Laročku, ona je prekrasna. Zašto, kad je volim, moram da se opijam... pretpostavljam da je to sto- go što mi nedostaje ona obična stvar — sloboda³⁹

Na kraju filma mali je čovjek pijan skoro do besvijesti: on vozi skupi automobil, pliva kroz more golih ženskih grudi

(očit pastiš iz jednog ranijeg Dragičevog filma), cijeli grad pleše u ritmu narodne glazbe, mali čovjek poprima dimenzije King Konga koji tumara između zgrada. Kao viđen iz aviona, pojavljuje se pitoreskni pejzaž, beskrajne širine, polja i rijeke. Iznad svega toga mali čovjek lebdi na nebu obojenom vrištećim bojama.

Na ovom mjestu Dovniković pravi nagli rez: ponovno vidimo malog čovjeka na njegovu uobičajenu putu između kuće i posla, isti dosadni ritam, iste depresivne boje kao na početku filma. Povratak u okrutnu stvarnost prikazan je oštrim rezom: jučerašnja kratkotrajna sreća bila je iluzija proizvedena uz pomoć alkohola. Bio je to samo još jedan dan u kojem se istinski ništa nije dogodilo niti se bilo što uopće može dogoditi i promijeniti.

Mali čovjek se vratio u svoj prazni i turobni život.

Dragičevi totalni gubitnici

Nedjeljko Dragić⁴⁰ je samouki crtač koji je u izrazu pod snažnim utjecajem Saula Steinberga. Dragičev vizualni vokabular bogat je usprkos jednostavnosti crteža, on se linijom koristi krajnje slobodno, gotovo neobvezno, čini se kao da olovka samo nakratko dodirne papir bilježeći samo ono najvažnije i potpuno zanemarujući nebitne detalje. Dragičev crtež više nagovještava nego što pokazuje. On je majstor brzog crtanja i nonšalantnog poteza. Usprkos snažnoj redukciji, njegov crtež uspijeva posredovati cijele rojeve najrazličitijih emocija i poruka. Njemu uspijeva sa svega nekoliko munjevitih poteza izraziti karakter svojih likova. Zahvaljujući svojoj intuiciji i sposobnosti kombiniranja Dragić je udahnuo novi život steinbergovskoj napetoj i oštroj liniji. Jednostavno crtani oblici i figure dobivaju volumen i pokret uz pomoć animacije. Sasvim u skladu s njegovim crtačkim stilom, Dragičevu animaciju karakterizira iznad svega spontanost i opuštenost. Pa ipak, sve linije i oblici, svaki dvadeset i četvrti dio sekunde u svojim filmovima, Dragić ima pod punom kontrolom.

Za razliku od Dovnikovića koji često dopušta svojim likovima nadilaženje teške situacije, Dragičevi su junaci u pravilu potpuni gubitnici. Njegovi junaci borave u nekom iskvarenom, korumpiranom i krajnje okrutnom svijetu u kojem su oni nevažne i bezvoljne krpene lutke. Vremenom oni prihvaćaju svoj položaj u svijetu, prestaju pružati otpor i to praktički postaje njihov najveći poraz. Jedan tako pesimističan pogled na svijet, skepticizam i cinizam u pitanju ljudske mogućnosti da utječe na vlastiti život i svoje relacije prema drugim ljudima, konstanta je većine Dragičevih filmova. To vrijedi čak i za jednodominutne, takozvane minifilmove, koje je baš on uveo u tradiciju Zagrebačke škole.

U jednom takvom minifilmu, *Per aspera ad astra* (1969.), vidimo zahodsku školjku dok zvučna ilustracija, snažnim ste- njanjem i teškim disanjem, sugerira krajnje napore nekog čovjeka, izloženog teškom usponu. Konačno jedna ljudska figura izroni iz školjke ali samo da bi povukla lanac i pustila vodu koja će je odnijeti natrag u kanalizaciju.

Put k susjedu (1970.) prikazuje figuricu koja se pere, tušira, čisti zube, parfimira se i dezodorira, odijeva ništa manje nego frak, veže leptirmašnu i stavlja cilindar na glavu baš

kao da se sprema poći na svečanu premijeru. Konačno ga vidimo kako pokreće tenk s kojim je krenuo »posjetiti« svog susjeda.

Specijalna studija (2): Idu dani

Dragičev film *Idu dani* koji može funkcionirati kao prototip srednjoeuropskoga pesimističkog humora, rađen tijekom »buntovne« 1968. godine. Mali čovjek, čiji cijeli život ovaj film opisuje, sve je drugo samo ne buntovan. Kao i uvijek, u Dragića, i ovdje pratimo maksimalno jednostavno crtanu karikaturu na kojoj je svega naglašeno nekoliko detalja. U ovom slučaju to su papuče koje na jasan način izražavaju jedinu ambiciju glavnog junaka filma: živjeti sasvim običan, normalan obiteljski život. To mu međutim ne polazi za rukom. Život malog čovjeka pun je mizerije i patnje, on je izložen neprestanoj torturi policije, političara, ima problema s novcem, čak i njegov ljubavni i seksualni život izaziva jedino osjećaj odvratnosti.

Dragić koristi jedno animacijsko rješenje koje se već i u Dovnikovićevim filmovima pokazalo vrlo efektivno: bijela pustinja gdje svi i sve istodobno postoje i ne postoje, prostor apstraktan na isti način kao i vrijeme. Bijela pozadina jedanom je plošna i bez oblika da bi se već u sljedećem trenutku pretvorila u prostor dubok i šupalj poput špilje. Za razliku od Dovnikovića koji tu bjelinu shvaća kao apstraktnu i apsurdnu realnost koja okružuje njegove likove, u Dragića je taj »sve-ništa prostor« nešto sasvim subjektivno. U ovom slučaju riječ je o filozofskom stajalištu. Apsolutno najvažniji kontakt s našim okruženjem mi ostvarujemo pomoću vida. Samo ono što vidimo postoji, ništa drugo. Jedino što s punom uvjerenosti možemo znati jest ono što vidimo i samo u onom trenutku kada gledamo u to. To je jedini realitet koji možemo konstatirati, sve ostalo možemo samo pretpostaviti. Samo pretpostavljamo da u velikoj bjelini postoje svi ljudi, predmeti i priroda koju poznajemo. *Život je više od onoga što vidimo*,⁴¹ zapisat će McCloud u svojoj knjizi mnogo godina nakon što je *Idu dani* imao premijeru.

I kada je u pitanju vrijeme Dragić ima vlastito stajalište. Jedino vrijeme koje postoji jest ono koje nosimo u sjećanju, život traje onoliko dugo koliko i sjećanja (Dragić će kasnije uraditi film koji se zove upravo *Slike iz sjećanja*). Pripovjedački postupak u filmu građen je na asocijacijama, cijela priča je sažetak vremena koje se sastoji od slika iz sjećanja glavnog lika koje nisu nužno usklađene prema kronološkom slijedu.

Na početku filma vidimo malog čovjeka kako sjedi pokraj supruge Matilde. Ona izvlači jednu ladicu iz bijelog »sve-ništa prostora«, uzima u njoj skrivena ljubavnika i pojede ga. Mali čovjek puše u sijalicu koja postaje crna. Njegova stolica se iznenada pretvara u vodeni bazen u kojem se on zama- lo utopi. Policajci dolaze kroz vrata koja se sama od sebe nacrtaju na bjelini i izudaraju ga palicama. Brzo poslije toga otvaraju se nova vrata, dva tajna agenta upadaju i šamaraju ga. Ormar se otvara i vidimo da je u njemu skelet ljubavnika na kojeg je Matilda bila zaboravila. Mali čovjek pokušava čitati, ali ga uznemiri neki motociklist koji prozuri kroz sobu. Netko zvoni na vratima. On otvara do tada nevidljiva

vrata kroz koja ulazi plivač koji pliva kroz njegov pod. I mali čovjek hoće plivati pa skače u »vodu«, ali za njega važe fizički zakoni i on jedino uspijeva razbiti nos. Pokušaj plivanja na podu je zabranjen pa kroz vrata ulijeću policajci i još jednom ga izbatinaju.

U tom trenutku pojavljuje se figura slična anđelu koja lebdi iznad njega i nudi mu crvenu jabuku. On odbija ponudeni poklon.

Čim anđeo nestane u sobi se pojavljuje tajni agent koji dere knjigu malog čovjeka. Čitanje je zabranjeno. Njegova supruga Matilda ulazi miješajući bokovima, hvata agenta pod ruku i izlazi s njim iz kadra. Iz off-prostora čuje se zvuk karakterističan za seksualne aktivnosti. Odjednom kroz kادر protrči agent koji bježi ispred pohotne Matilde. Očajan mali čovjek gleda sve to i iz bijelog »sve-ništa« izvlači konopac i pokušava se objesiti. Neočekivano pred njim se stvori publika koja prati njegovo samoubojstvo aplaudirajući mu. Kad se on predomisli, publika mu počinje zviždati i potom svi navale na njega da ga linčuju. Konopac puca i čovječuljak pada na zemlju; odjednom se pokraj njega pojavljuje prodavač koji mu nudi kravate mnogo bolje kvalitete. Čovječuljak doziva Matildu, ali ona je zauzeta jahanjem svoga novog ljubavnika. On je nastavlja dozivati što za posljedicu ima ponovni dolazak policajaca koji ga utišavaju novim udarcima palica.

Anđelčić ponovno dolebditi nudeći mu jabuku. On ponovno odbija.

Mali čovjek želi se smiriti slušajući glazbu, ali ga prekine političar koji počinje svoj dosadni govor. On želi pobjeći da ne sluša političarevo brbljanje, ali ponovno nastrada od policajaca koji ga prisiljavaju da sluša govor. Slijedi čitav niz nai- zgled besmislenih i nevezanih događaja, svaki usmjeren protiv malog čovjeka kao da je cijeli svijet skovao zavjeru protiv njega: TV-lice »Puf« koje reklamira zubnu pastu maltretira ga nasilnim i grubim čišćenjem zubi, iz lampe na plafonu izlazi rock-glazbenik koji mu probija bubnjiće električnom gitarom, pravi rat s televizijskog ekrana preplavljuje njegovu dnevnu sobu: bombe eksplodiraju, tenkovi pucaju, rakete fijuču...

On gubi svijest.

Rat nestaje sam od sebe, umjesto toga počinje kišiti u sobi malog čovjeka. On se budi i ponovno vidi anđelčića koji lebdi iznad njega nudeći mu jabuku. On opet odbija. U tom trenutku pojavljuje se Matilda s novim ljubavnikom i njegovom mnogobrojom djecom. Iz bijele pozadine ona izvlači ladicu i uzima još jednog ljubavnika. Mali izvlači još jednu ladicu i uvuče se u nju u nadi da će Matilda sljedeći put izvući njega. Na tom mjestu vidimo apsolutno najapsurdniji trenutak u cijelom filmu. U sobu ulazi kralj, otvara usta i na strip- oblačiću, koji se tada pojavljuje vidimo natpis: *A kingdom for a horse!* Kralj otvara ladicu, uzima svog »konja«, našeg malog čovjeka, i odlazi jašući na njemu. Odmah poslije toga mali čovjek upada u nove neoobjašnjive nevolje koje iskrsavaju iz bijele pozadine: pojavljuju se dvije skupine demon- stranata, zeleni i ružičasti (u jednom kratkom trenutku vidi- mo kako jedan zeleni demonstrant prelazi u redove ružiča-

stih) koji, svako na svoju stranu, vuku malog čovjeka sve dok ga ne rascijepa na dva dijela.

Ponovno gubi svijest.

Anđelčić ga budi. On odbija ponuđenu jabuku. Želi slušati radio, ali policajci ulijeću u sobu i otimaju mu radio iz ruku. Ovdje Dragić u film ugrađuje efektan satirički detalj: policajci mu otimaju radio i traže svoju omiljenu stanicu. Nalaze onu s jugoslavenskom narodnom glazbom. Iako su policajci odjeveni u zapadnjačku uniformu ovdje je njihov stvarni identitet razotkriven. Nakon policajaca u sobu stiže neki umjetnik koji malom čovjeku prodaje svoju sliku, uzimajući mu sav novac iz džepa i usput ga udarajući u stražnjicu. Mali vješa sliku na zid. Slika visi malo ukoso, a to je zabranjeno. Zbog tog »prijestupa« njegov stan bombardira cijela jedna armija. Tenk ulazi u njegovu srušenu sobu i neki vojnik koji izlazi prstom upozorava malog čovjeka: »No, no!« Mali čovjek pokušava pobjeći, ali anđelčić ga zaustavlja.

Sad uzima jabuku.

Međutim i ono što je sve vrijeme izgledalo kao jedno nadrealno, »švejkovsko« utočište za malog čovjeka pokazuje se kao lažna nada. Jabuka je samo jedna kamuflirana granata koja eksplodira kad je čovječuljak zagriže. Njegovi zubi se raspadaju i ispadaju iz usta na pod. Pojavljuje se čistač, mete zube i usput pljuje po čovječuljku koji zagađuje okolinu. Sav očajan mali čovjek ponovno doziva Matildu. Ona konačno dolazi i njih dvoje vode ljubav. Njihov snošaj traje svega nekoliko sekundi u kojima vidimo samo Matildinu kosu koja sada nalikuje na dlaku kakvog psa koji maše repom. Matilda brzo završava s malim čovjekom i ide dalje.

On gubi svijest.

Probudivši se vidi kako neki savitljivi neboder upada u njegovu sobu, a kad je pao mrak i nebo sa zvijezdama ulijeva se kroz prozor. On bježi, trči iz sve snage, ali maratonac koji protreći pokraj njega pokazuje nam kako je mali čovjek zapravo spor, iscrpljen i da njegovo trčanje ne vodi nikamo. Nema nikakvog »švejkovskog« skloništa za čovječuljka: njegova stvarnost se izopačila do krajnjih granica apsurdna. On otvara jedna vrata iza kojih se ukazuje groblje. Otvara druga vrata i opet vidi groblje, otvara nova i nova vrata i svaka od njih vode na groblje. Sve što je preostalo malom čovjeku jest groblje.

S obzirom na prethodnu dinamiku filma, sada u neobično dugoj sceni bez ikakva kretanja mali čovjek bulji u nas, gledatelje. Događa se »izravna ironijska korespondencija između slike i publike«⁴² i mi savršeno razumijemo Dragićeva junaka. Zvučna scena ove »zamrznute« scene jest odlazeći vlak. Nema više nikakve nade. Čovječuljak je uzalud pokušavao skupiti fragmente svoga života. Posljednji vlak je otišao, svi dani su otišli.

On nije stigao živjeti.

Na samom kraju filma mračni val bijesa izlazi iz malog čovjeka. Prije nego što će napustiti ovaj svijet mali je čovjek potpuno slomljen.

Teško je u cjelokupnoj povijesti medija naći animirani film koji posreduje takav pesimistički pogled na stvarnost kao što je slučaj s remek-djelom Nedjeljka Dragića *Idu dani*.

Umjesto zaključka: humor je trajniji od politike

Vječno pitanje zašto se čovjek zapravo smije u pravilu ostaje bez odgovora. Kako to portugalski povjesničar umjetnosti Osvaldo de Sousa kaže u predgovoru publikacije *Komunikacija i humor*:

Svatko zna što je humor, ali rijetko tko ga može definirati. Kao ideja humor je apstraktan tako da se mi dvoumimo oko njegova značenja. To je riječ s manje izražajnim značenjem tako da teoretičari lutaju između različitih konkretnih definicija konstantno prelazeći granice između komedije, groteske, ironije, satire, šale...⁴³

Moja ambicija nije bila dati neki čvrst odgovor na to pitanje. Kao i ljubav, humor i dalje predstavlja neriješivu zagonetku. Isto kako ne znamo zašto nekoga volimo tako izvorište humora za nas ostaje tajna. Čovjek ne zna zašto voli nekoga. Čovjek ne zna zašto se smije nekome ili nečemu. I dobro je da je tako. Život bez tajni predstavljao bi beskrajnu dosadu.

Ipak, ako već ne sam humor, mi možemo identificirati ono što humor nosi u sebi. Humor, na isti način kao i umjetnost (a umjetnost i humor su često ujedinjeni), predstavlja viziju svijeta, jedan pogled na život.

Narodne skupine koje su silom prilika veći dio svoje povijesti provele između jedne velike i jedne divovske nacije, Njemačke i Rusije razvile su specifičnu tradiciju humora u skladu sa svojim mentalnim naslijeđem. Srednjoeuropski narodnosni konglomerat doživio je premnogo povijesti i premalo slobode, što se odražava u njegovu humoru. To je humor čije je bitno obilježje pesimizam. Ovdje imamo humor od vrste u kojoj se humorista šali na vlastiti račun praveći viceve o svojoj neizdrživoj situaciji. Taj je humor obojen svim nijansama crne boje, to je ismijavanje ljudske egzistencije kao nečeg nimalo uzvišenog i smrti kao poželjnom izlazu iz tragedije zvane život. To posebno važi za ljude rođene unutar »pogrešne« nacije čiji ih već materinji jezik, kultura i nacionalnost čine da budu tretirani kao najniža klasa. Glavni lik unutar te tradicije humora je obični čovjek, rođeni gubitnik koji bježi iz svoje surove stvarnosti u apsurdno, paradoksalno, nemoguće, junak koji i u smrt ide s osmijehom na usnama. Osim literature, kazališta, likovnog humora, pesimistički humor i humoristički pesimizam u velikoj je mjeri obilježio srednjoeuropski animirani film. Taj jedinstveni filmski fenomen doživio je svoje zlatno doba između 1950-ih i 1980-ih, dakle u vrijeme kada je ideološki totalitarizam nazvan socijalizam najžešće terorizirao srednjoeuropske duše.

U svojoj izvanrednoj knjizi *Sjena jednog osmijeha* Örjan Roth-Lindberg piše:

Kaže se da je slavna češka ironija i satira (s tako različitim ironijskim idiomima nastalim u djelima Kafke, Čapeka i Haška) nestala za jednu noć nakon revolucije 1989.; nestala s ulica i kavanskih stolova, što će reći iz običnog go-

vora, tamo gdje su zabranjene priče nalazile svoje utočište.⁴⁴

Teško da je ovo točno. Snaga humora u jednoj kulturi obično traje mnogo dulje od političkih okolnosti koje su prouzročile njegov nastanak i utjecale na njegov oblik. Situacija u Srednjoj Europi značajno se promijenila nakon 1990. Nada ti se da će u budućnosti biti mnogo manje razloga za pesimizam nego je to bilo u prošlosti. Humor, uključujući tu daka ko i onaj pesimističke vrste, nikad nije konzerviran u mauzolej, on se kreće i širi preko zemljopisnih, mentalnih ili vremenskih granica. S vrlo visokim stupnjem vjerojatnosti može se predvidjeti da će mali »švejkovski« čovjek nastaviti svoj

pobjedonosni hod ne samo u granicama ove regije, već širom »globalnog sela«, noseći sposobnost smijanja nemogućem u svom prtljagu. Mali se čovjek sada nalazi u »imperiji« koja je zapravo cijela Zemljina kugla, koja u našem vremenu, zahvaljujući elektronskim medijima, funkcionira kao jedinstvena i kompaktna cjelina.

(Prijevod sa švedskog: Midhat Ajanović)

Bilješke

- 1 Danas je to malo poznato, ali činjenica je da su Hrvati, a ne Srbi formulirali ideju o Jugoslaviji kao južnoslavenskoj zajednici: »*Hrvati u Habsburškoj imperiji, historijski narod koji je dugo vremena uživao autonomno pravo u Mađarskoj, konstantno su tražili liderstvo u zastupanju nacionalnih interesa Južnih Slavena. Oni su pravoslavne Srbe držali za mladeg i kulturno inferiornijeg partnera njihovoj naciji.*« (Kann, str. 446)
- 2 Njemački je od 1749. bio službeni jezik u cijeloj Carevini.
- 3 Hašek, str. 142.
- 4 S obzirom da sam podrijetlom Bosanac spomenut ću primjer Muje i Sulje, dvojice najpoznatijih likova bosanske tradicije usmenog humora. Jedan tipičan vic koji datira iz 60-ih glasi: Kao mnogo drugih radnika iz bivše Jugoslavije radio je Mujo u Njemačkoj. Kad je doputovao kući za *urlaub* Mujo je u goste pozvao svoga njemačkog prijatelja Hansa. Šetajući Sarajevom sreli su Sulju koji je sjedio na klupi u parku i igrao šah s jednim medvjedom.
Potpuno zbunjen Hans je upitao: »Zar su bosanski medvjedi toliko pametni da znaju igrati šah?«
»Samo neki od njih, ali ne ovaj. Suljo vodi 3-2.«
Mi nikad ne znamo zapravo čemu se smijemo: da li samoj činjenici da Suljo gubi od medvjeda ili zato što je Nijemac nasamaren uz pomoć dresiranog medvjeda. Možda je pak uzrok našem smijehu iracionalni prizor medvjeda koji igra šah.
- 5 Hermann, str. 242
- 6 Činjenica da ni obadviije poznate Kafkine knjige *Dvorac* i *Proces* nisu završene nudi zanimljive mogućnosti onima koji vole simbolična tumačenja odnosa stvarnosti i umjetničkog djela.
- 7 Moguće nepreciznosti u prijevodu dolaze otuda što sam za potrebe ove studije koristio švedsko izdanje knjige. Knjiga na originalnom jeziku ili u prijevodu na neki južnoslavenski jezik mi nažalost nije bila dostupna tijekom pisanja studije.
- 8 Wellek, str. 41
- 9 Hašek, str. 148
- 10 Hermann, str. 244
- 11 Eidsvik, str. 78
- 12 Roth-Lindberg, str. 185
- 13 Ibid., str. 59
- 14 Kundera, str. 35
- 15 Naravno, humor je uvijek produkt stvarnog, ozbiljnog života. Statistika pokazuje da je Srednja Europa, posebno Mađarska, imala daleko najveći broj slučajeva samoubojstva u svijetu.
- 16 Evo jednog usmenog vica koji je kružio u Srednjoj Europi u vrijeme kada je »realsocijalizam« bio na svom vrhuncu. Američki predsjednik

dolazi u službeni posjet u jednu socijalističku zemlju. Njegov ga kolega prima na balkonu svoje predsjedničke palače. Dok gledaju na ulicu punu prolaznika, socijalistički se predsjednik hvali kako njegovi građani jako vole svoju zemlju i socijalističko društveno uređenje.

»Možete li to dokazati?«, pita američki predsjednik.

Njegov kolega poziva jednog od šetača odozdo i jedan mladić im se malo kasnije pridruži na balkonu.

»Voliš li socijalizam i svoju zemlju?« pita predsjednik socijalističke države.

»Da!« odgovara mladić.

»Bi li umro za socijalizam i svoju zemlju?«

»Bih!« glasi odgovor.

»Skoči onda dolje!«

Mladić prekoračuje ogradu u namjeri da skoči, ali ga američki predsjednik hvata za ruku.

»Ne, ne, stanite! Vi ste mladi. Pred vama je cijeli život.«

»Da, ali OVAKAV život«, odgovor mladić i skače.

17 Roth-Lindberg, str. 269

18 Roth-Lindberg, str. 72

19 Munitić, str. 237

20 McCloud, str. 31 McCloud, str. 30

21 McCloud, str. 31

22 Wells, str. 69

23 Wells, str. 160

24 Wells, str. 64

25 Stephenson, str. 119

26 Citat uzet iz: Sandler, Kevin str.

27 Wells, str. 88

28 Wells, str. 90

29 Wladislaw Starewitz, čudesni filmski pionir, fenomen je za sebe i njegov prinos animaciji i uopće filmskom mediju u tolikoj je mjeri neusporediv da izmiče svakoj kategorizaciji, pa i žanrovskoj. Stoga ga ovdje izuzimamo iz konteksta lutkarskih filmova, žanra kojem on formalno pripada.

30 Stephenson, str. 120

31 Bendazzi, str. 169

32 Wells, str. 90

33 Wells, str. 87

- 34 Nažalost, Jugoslavija je ostala iznimka i tijekom 80-ih kada je, umjesto demokracije, kao u drugim srednjoeuropskim socijalističkim zemljama, prevladao nacionalizam što je rezultiralo krvavim ratom iz 90-ih.
- 35 Borivoj Dovniković, rođen u Osijeku 1930, ima jednu od najduljih karijera u povijesti filmske animacije. On je bio u samim počecima nastanka Zagrebačke škole kao crtač u satiričnom listu *Kerempuh* 1949., gdje je sve počelo. Suradivao je na više od stotinu filmova koji su proizvedeni u zagrebačkom studiju, bio je scenarist, režiser, crtač, animator u desetini svojih filmova. Dovniković je nagrađivan na više međunarodnih festivala baveći se paralelno uspješno karikaturom i stripom. Radio je također i reklamne filmove i bio autor jednog iznimno kvalitetnog priručnika za rad na animiranom filmu. Aktivan je u rukovodstvu ASIFA: s (Međunarodno društvo animatora).
- 36 Furniss, str. 170
- 37 Roth-Lindberg, str. 270
- 38 Wells, str. 122
- 39 Tarkovski, str. 6
- 40 Nedjeljko Dragić (rođen u Paklenici, Hrvatska 1936.) jedan je od vodećih autora Zagrebačke škole. Osim humorističkih i satiričkih filmova uradio je nekoliko hrabrih grafičkih eksperimenata, bogate atmosfere i autentičnog, do kraja osobnog vizualnog jezika u obliku crtačke kaligrafije kojom je posredovao svoje najdublje emocije. Njegov najpoznatiji film te vrste je *Dnevnik* (1974.). Za svoje filmove dobio je nagrade na svim važnijim svjetskim festivalima i bio nominiran za *Oscara*. Uspješnu internacionalnu karijeru napravio je i kao karikaturist.
- 41 McCloud, str. 93
- 42 Roth-Lindberg, str. 148
- 43 *Komunikation med humor*, str. 92
- 44 Roth-Lindberg, str. 76

Literatura

- Bendazzzi, Giannalberto, 1994., *Sto godina filmske animacije (One hundred years of cinema animation)*, London: John Libbey
- Halas, John, 1994., *Masters of Animation (Majstori animacije)*, dokumentarna serija, Svenska Filminstitutet
- Hašek, Jaroslav, *Dobri vojak Švejk (Osudy dobrego vojaka Švejka za za svetove valky)*, korišteno izdanje na švedskom *Den tappre soldaten Svejk* u prijevodu Daniela Bricka Norstedt&Söner, Stockholm 1998.
- Hermann, A. H., 1975., *A History of The Czechs (Historija Čeha)*, London: Penguin Books Ltd
- Kundera, Milan, *Šala (Žert)*, korišteno izdanje na švedskom *Skämtet* u prijevodu Dagmar Chvojková-Pallasova i Harrz Järv, Bonniers Förlag, Stockholm 1987.
- Lönroth, Lars, 1979., *Östeuropeisk animerad film (Istočnoeuropski animirani film)*, Lund: Liber Läromedel
- McCloud, Scott, 1995., *Understanding comics: The Invisible Art (Razumjeti strip: Nevidljiva umjetnost)*, korišteno izdanje na švedskom *Serier, den osynliga konsten* u prijevodu Horsta Schrödera, Epix Förlags AB, Stockholm
- Munitić, Ranko, 1982., *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb: Filmoteka 16
- Eidsvik, Charles, 1991., »Mock Realism: The Comedy of Futility on Eastern Europe« (Realizam ruganja: Komedijska beznada u Istočnoj Europi), esej objavljen u *Comedi/Cinema/Theory* u redakciji Andrewa Hortona, University of California Press
- Furniss, Maureen, 1998., *Art in Motion (Umjetnost u pokretu)*, London: Chapman University, John Libbey & Company Pty Ltd
- Hames, Peter, 1995., *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer (Crna alkemija; Filmovi Jana Švankmajera)*, Westport, USA: Greenwood Press
- Kann, Robert, 1974., *A History of the Habsburg empire 1526-1918 (A. Historija Habsburške imperije 1526-1918)*, Los Angeles: University of California Press
- Comunicar Com Humor*, 2000., (Komuniciranje pomoću humora), katalog uz izložbu »150 godina portugalske karikature«
- Roth-Lindberg, Örjan, 1995., *Sjena jednog osmijeha (Skuggan av ett leende)*, Stockholm: T. Fischer & Co
- Sandler, Kevin S., 1988., *Reading the Rabbit Rutgers (Čitajući Rabbit Rutgersa)*, London: New Brunswick, New Jersey
- Stephenson, Ralph, *, *Animation in the Cinema (Kinematografska animacija)*, New York: The Tantivy Press
- Tarkovsky, Andrey, 1994., *Time Within Time (Vrijeme u vremenu)*, London, Boston: Faber and Faber
- Wellek, Rene, 1963., *Essays on Czech Literature (Eseji o češkoj literaturi)*, The Hague: Mouton&Co.
- Wells, Paul, 1998., *Understanding Animation (Razumjeti animaciju)*, New York: Routledge

Ante Peterlić

Kroćenje zvuka — počeci zvučnoga filma

Stogodišnjica postojanja filma je za nama, za nama je i drugi milenij, počeo je treći, i prisjećanjima koja mogu pratiti ankete i revalorizacije izgleda da bi mogao doći kraj. No, ako postoji želja, može se prisjećanjima i nastaviti... Ove bi smo godine mogli razmišljati o Kubrickovom filmu *2001: Odišje u svemiru* i pitati se što se novoga spoznalo o tome filmu, ali i nije li se možda nešto iz sadržaja filma ostvarilo. Time će se, dakako, netko pozabaviti, ali netko će se prisjetiti i toga da je pred šezdeset godina (1941.) premijeru doživio jedan drugi film »epohe« — *Građanin Kane* Orsona Wellesa koji je više puta biran za najbolji film svih vremena. Budući da je taj film otvorio i nove mogućnosti poetike zvučnoga filma, netko će se prisjetiti da su desetak godina prije — dakle, evo i jedne sedamdesetgodišnjice — nastala tri, možda prva, remekdjela zvučnoga filma: *Lice s ožiljkom* (1931.) Howarda Hawksa, *M Fritza Langa* (1931.) i *Vampir* (1932.) Carla Theodora Dreyera. I napokon, početak ovoga milenija zapravo je datum kad zvučni film postaje dvaput stariji od slavne epohe nijemoga filma, potiskujući je pomalo i u zaborav.

Lako za godišnjice, ali one ipak dozivaju prošlost, a ove zvučnofilmske i najveću revoluciju u tehnologiji i umjetnosti filma, datume nastajanja filmova kakve gledamo danas. Uvođenje zvuka promijenilo je film, a da je tako moralo biti, uvodom bi mogla biti i razmišljanja o svijetu kako ga vide oni koji su lišeni osjetila sluha. Uvođenjem zvučne tehnologije »filmskopercepcijsko« polje se proširilo, komunikacijski se kanal obogatio, i već same te općenitosti uvjeravaju da je morala tada nastati jedna djelomice drukčija poetika i nova retorika filma. Može se odmah dodati da se jedno i drugo najubrzanije razvijalo na području klasičnog fabularnog filma jer je ta vrsta bila najkonjunktornija, a kako se takvi filmovi usredotočuju na ljudske odnose koji se najčešće očituju kroz dijaloge, naponi stvaratelja zvučnoga filma usmjereni su bili upravo na to područje.

Dakle, koja je to pitanja trebalo »riješiti« u vrlo brzom prijelazu na zvučni film? Nedvojbeno, laički rečeno — ali i poničući u bit problema — trebalo je spoznati što može predstavljati zvuk, koja su ta svojstva i kakvoće zvuka koja su uporabiva i preferentna filmu, a istodobno, budući da je film i nešto što se vidi, kakav bi mogao biti odnos vidljivog i čujnog (*»sight and sound«*) u filmu. U zbilji koja je pojavno slična filmu sve to »znamo«, saznali smo to većinom negdje u ranome djetinjstvu, no film i »nije« tzv. svijet pa se moraju javljati i specifični problemi. Kao što se razlikuje zbiljski

sklop prostor-vrijeme i onaj po nečemu specifično filmski, tako postoji zbiljski »spoj« slike i zvukova koji se nužno po nečemu mora razlikovati od filmskoga. Osim toga, film nešto bira od života, svijeta, jer ne može prikazati »sve« — a nešto uopće i ne može prikazati. Prema tome, film odlikuju određene posebne mogućnosti usmjeravanja gledateljeve pozornosti. Ukratko, nije moguće zvukove (govor, glazbu, šumove) tek »naljepiti« na snimljenu sliku.

Nije potrebno u ovom kontekstu naznačavati sve različitosti filmskog i izvanživotnog percipiranja zvukova, već one različitosti koje imaju izrazitije važnu ulogu u strukturiranju filmskih djela. Tako, uvodno: u zbilji se zvuci najčešće percipiraju u dinamičnom, odnosno latentno dinamičnom stanju slušatelja, koje se očituje u pokretu, mijenama položaja tijela, u micanju glave čime se čovjek prilagođava dotoku zvukova, dok se u kinu sjedi na istome mjestu i već se zbog toga javlja razlika s obzirom na slušanje u prirodi. Zvučna percepcija je biauralna (*»dvošna«*), postojanje dva uha omogućuje da se otkrije smjer iz kojega dolazi zvuk, dok se u kinu na to ne može računati. Računa se ponajprije na platno kao neki »opći« prostor, kao izvorište iz kojega dopiru zvuci, pa čak i kad dopiru iz neprikazanoga prostora — iz naslućenog ili prethodno naznačenog prostora prizora s lijeve ili desne strane ekrana, iznad ili ispod njega (engl. *off*). Dakako, izostali su zbog toga brojni stereofonijski efekti identifikacije i lokalizacije zvukova.

Također, u zbilji slušatelj brojne različite, a istodobne, zvukove organizira i selekcionira djelomice na temelju osobnoga dugotrajnog iskustva i trenutačne pripremljenosti, dok pojedini film ne može računati na takvu individualnu pripremljenost brojnih i različitih slušatelja. I zbog toga u filmu mora u zvučanjima biti nešto »jedinstveno«, sračunato »stalno«, a to mora selekcionirati tvorac filma. Ako ne selekcionira, nastat će neželjena konkurencija zvukova, pa i kakofofija, što je bio čest slučaj u prvim godinama zvučnoga razdoblja (zbog čega se govorilo o »tiraniji zvučnoga monstuma«). Ili, također metaforički, zvukove se moralo ukrotiti.

Nadalje, u zbilji se javljaju neki načinom neugodni i pogibeljni zvuci (jačine negdje od 130 i više decibela) koje u filmu treba isključiti. Također, rijetko je dopustiva i posvemašnja tišina jer bi gledatelji mogli pomisliti da su se pokvarili zvučni uređaji, i stoga se najčešće prakticira da u filmu postoji stalni jedva čujni (*»ambijentalni«*) zvuk.

Dakle, zvuk je u filmu uvijek i neki »izabrani« zvuk, upravo kao i slika, dok se ona »materijalna« činjenica u svezi s po-



Lice s ožiljkom (Howard Hawks, 1931.)

stojanjem zvuka u filmu nazirala i raščišćavala unutar relacije slika-zvuk. Trebalo je tako riješiti — intuitivno ili svjesno — i problem intersenzorne koordinacije. Poznato je, naime, da signale, »informacije« prima istodobno više osjetila, da su te informacije po nečemu različite, da se te informacije upotpunjuju, da informacija za jedno osjetilo može zamijeniti informaciju koju bi moglo ili »htjelo« primiti drugo osjetilo, da također često dolazi do međuosjetilnog sukoba. Naime, informacije za razna osjetila jedna drugoj često »protuslove«. Neko osjetilo u tom osjetilnom »sukobu« dobiva prednost, a u nekim situacijama, iz kontekstualnih razloga, jedno osjetilo »nadvladava« druga. Napokon, ponekad se javlja i fenomen sinestezije kada stimulusi za jedno osjetilo stvaraju predodžbu ostvarenu u tom trenutku nepostojećih stimulusa za neko drugo osjetilo. Sve je to, dakako, poznato, no na području ovog spleta koji je još »opterećen« individualnim iskustvima i trenutačnom percepcijskom situacijom ne postoje najpouzdanija »mjerenja«, pa ni određenja. Sigurno je, recimo, da informacija za vid najčešće pobjeđuje onu koju istodobno prima drugo osjetilo, ali zna u mnogim okolnostima doći i do neočekivanih obrata.

Jačina, izbor i izvor zvukova

Misleći na određenu praksu ranog razdoblja zvučnog filma, na raznolike mogućnosti specifičnog pojavljivanja zvukova, dakle, šumova, govora i glazbe (»praktična« filmološka klasifikacija zvukova), može se razmotriti nekoliko razabirivih, učestalih traganja sineasta u tome razdoblju. Iz današnje perspektive to razdoblje nije dugo, traje približno do 1935. godine. No, to je razdoblje mukotrpno jer su se morali riješiti razni tehnički problemi ozvučenja filmova, često i tijekom snimanja filma, jer je bilo nemoguće u kratkome roku sažeti i povezati sve relevantne spoznaje koje bez trenutačno jasnoga reda i vrijednosnoga sustava stižu iz raznih smjerova i s raznih strana. Stoga je to razdoblje, kao i u počecima nijemoga filma, razdoblje u kojemu je dosta teško zaključiti tko je u nečemu »prvi«, a ne postoji ni svijest o plagijatu (»krađi«) kao što ona, znatno dulje, ne postoji ni u odgovarajućem (»pionirskom«) razdoblju nijemoga filma. Ključni primjeri početnih »dometa« su oni umjetnički iznimno uspješni filmovi, a relativno rijetko oni koji pretendiraju na kronološko prvenstvo.

Neposredno nakon pojave tehnologije zvučnog filma sineasti su pozornost posvećivali onome što je u svezi sa zvukom percepcijski najneosporivije, a to je jačina zvuka, odnosno njegovo pojačavanje ili stišavanje — u krajnjoj konzekvenciji na njegovo izostajanje (tišina). Nijemi film nije poznavao tišinu u smislu isticanog dramskog, retoričkog učinka, jer je sav bio »tih«. Učinak tišine ili stišavanja eventualno se tek ostvarivao glazbenim naglascima — ako je dvorana sebi mogla priuštiti ansambl ili pijanista. U zvučnom se filmu, međutim, mogao stišati zvuk cijeloga svijeta, obilje šumova, glasanja prirode, naselja, ljudi, mogla se stišavati registrirana glazba — bilo ona iz određenog izvora bilo ona prateća, dijegeteska. Moglo se to učiniti i neočekivano i naglo, naglije nego se zbiva u sličnim okolnostima u zbilji, a to se moglo učiniti i zato jer se manja razlika u brzini stišavanja i intenzitetu ne mora osjetiti. Prvi i gotovo znameniti primjer susreće se u filmu *Aleluja* (1929.) Kinga Vidora koji obiluje frenetičnoekstatičnim duhovnim pjesmama crnaca s američkoga Juga. Kad iznevjereni ljubavnik proganja čovjeka koji je zaveo njegovu djevojku, goni ga kroz močvaru, tada zamire glazba, osjeti se da više nema prijašnje »buke«, prevladava »tihost« i čuje se uglavnom »pljaskanje« nogu u plićaku i krici ptica — nakon čega će uslijediti i smrt prouzročitelja junakova očajanja. Promjenom glasnoće i eliminacijom jednoga od do tada učestalih zvukova ostvaren je retorički naglasak, napetost i očekivanje završnice drame. Stišavanje, a u nekim filmovima i gotovo potpuna tišina, dobili su svoju retoričku i dramsku funkciju, iz razumljivih razloga nepoznatu u nijemome filmu, funkciju koju imaju do današnjega dana.

No, što je sa suprotnom mogućnošću — naglim prijelazom s tiših u glasnije zvukove. U filmskopovijesnoj literaturi o ovome se uglavnom uopće ne navode primjeri. Već u prvim godinama zvučnoga razdoblja neočekivani zvuk jačega intenziteta (npr. neočekivani hitac) koristio se radi iznenađenja, šoka. Statistički se, međutim, može dokazati da je efekt stišavanja bio učestaliji, i zato što je retoričniji: zvučanja »normalnoga« intenziteta izgleda da su imanentnija iskustvu zbiljskoga svijeta, ona su »prirodna«, a tišine prijeteće (tišina pred buru, tišina noći itd.). Naglo pojačanje zvukova tek je rjeđi »incident«. Doduše, ima i gledatelja osjetljivih na glasnije zvukove.

Međutim, kad je riječ o »jačim« zvucima, vrlo se rano spoznalo da neki zvuci mogu i u zbilji nadjačati druge trenutačne zvukove, tako da se ostali i ne čuju. U zbilji je to relativno rijedak događaj, ali u filmu koji »nije zbilja« nego na nju samo nalikuje, ta se mogućnost može lako eksploatirati a da se pritom nužno ne mora narušavati doživljaj realističnog prikaza zbivanja. U glazbenim će filmovima glazba i pjesma potpuno nadjačati zvuke dvorane (u scenama koje se zbivaju u kazalištu). U smislu devijacije u odnosu na stvarnosna zvučanja uvjerljivi su primjeri u filmovima *Pod krovovima Pariza* (1930.) i *Milijun* (1931.) Renéa Claira, vrlo utjecajnoga autora u početnom razvoju zvučnog filma. Pjesme uličnih pjevača i raznih klapa sklonih pjesmi i svirci »nadglasat« će sve ostale zvukove. Clair će na taj način montažno razlagati prizor homogenizirati (od »fragmentata« stvoriti cjelinu, ponekad i svojevrsnu »podsekvencu«) i skrenut će pozornost

na same ljudske fizičke čine — na pokret, geste, grimase — evocirajući tako usput i nijeme filmove. Prevlast jednoga zvuka, znači, može imati i stilizacijsku vrijednost, odnosno, prikazano događanje počinje djelovati nestvarno, postaje fantastičko kad ga »preplavi« samo neki određeni zvuk. Događaji tada mogu postati smiješni jer se reducira zvučni kontekst njihova odvijanja, pa se ne razaznaje sveukupna »logika« prikazanih pokreta. Međutim, događanja mogu postati i fantastička u onom smislu kako se taj atribut najčešće rabi, u svezi s raznim žanrovima fantastike. I tako, malo zanemarujući komedije, a naročito glazbene filmove (mjuzikle, operete) u kojima će se dugi glazbeni brojevi suprotstavljati dijalogu i usmjeravati na zvuk potpetica (step), i u filmu strave glazba će pridonijeti dojmu fantastičnog. U klasičnom, i jednom od najuspjelijih horora, u Dreyerovom filmu *Vampir* (1932.), više od devedest pet posto filma »pokriveno« je glazbom (bez izvora) čime se stvorio ugođaj fantastičnoga svijeta, svijeta u kojemu postoje vampiri i u kojemu i sjene imaju status likova. Dijalozi su vrlo kratki jer bi duga razglabanja, te realni zvuci, umanjili doživljaj nestvarnosnog, a rijetki su, iz istoga razloga, i šumovi. No, iako je uloga stižavanja već objašnjena primjerom Vidorovog filma *Aleluja*, primjer iz *Vampira*, nastaloga dvije–tri godine kasnije, pokazuje kako se i na drugom kontinentu, u tom vrlo kratkom razmaku, spoznao isti retorički i dramski učinak. Naime, *par excellence* »hororski« ugođaj i događaj jest kad protagonista živoga pokapaju, kad glazba utihne, a čuju se jedino šumovi koji proizlaze iz radnji oko ovih stravičnih događanja...

Nedvojbeno, u zbilji se miješaju sve vrste zvukova, no slušatelj ih uvijek selekcionira. I u filmu se težilo stanovitaj ravnoteži, »miješanju« svih poznatih učestalih zvukova, ne bi li se na taj način ostvario barem privid realne zvučne kulise. No, već od rana sineasti zvukove selekcioniraju. Prema žanru i sadržaju filma i pojedine vrste zvukova u nekim filmovima postaju tek »znakom« za zvučanje koje neotuđivo pripada nekom okolišu ili tipu radnje. Jasno, determinira to i stil pojedinih filmova i žanrova.

U tom razdoblju »opsjednosti« glazbom, koju je začeo već prvi zvučni film (*Pjevač džez*, 1927.), javljaju se i filmovi u kojima gotovo da uopće nema glazbe. U klasičnom gangsterskom filmu *Lice s ožiljkom* (1931.) H. Hawksa prevladavaju razgovori gangstera jer imaju aktivnu funkciju u radnji i jer ocrtavaju psihologiju svijeta podzemlja. Tim razgovorima dopuna su šumovi koji razgovorima ne konkuriraju istodobnim pojavljivanjem, nego se s njima izmjenjuju, a »najatraktivniji« i najčujniji su hici iz automata i zvuci jurećih automobila — ti bitni elementi ikonografije gangsterskoga filma u nastajanju. Glazbe, pak, nema osim u špici i posljednjem tj. »odjavnom« kadru. Čemu »svirka« kad se svi željeni efekti mogu izvesti bez nje! Sve se to još više odnosi na dijaloške *screwball* komedije u kojima gotovo u potpunosti prevladava dijalog, a šumovi su tek realistički ambijentalni znak, označitelj nečega bitnoga u prizoru, njegovu okolišu i radnji. I statistički bi se lako dokazalo da je oko šest zvukova iz filmske kategorije šumova pretežiti repertoar cijeloga početnog razdoblja zvučnoga filma: koraci, žamor, otvaranje/zatvaranje vrata, hitac, razne sirene i zvonjenje (crkve i satorva). A statistički bi se također moglo dokazati da zbog zvu-

kova iz filmova počinju iščezavati neke »slike«; zvuci ih počinju zamjenjivati, no o tome će tek biti riječi.

Međutim, prevladavaju li tada u nekim filmovima šumovi (a pod tim se u filmskoj terminologiji obično podrazumijevaju više manje sva zvučanja osim govora i glazbe)? Oni bi kao »govor« prirode ili zvučanja raznih artefakata, zapravo bili najrealističkiji zvučni element, no toliko realistički filmovi tada se još ne snimaju i, izuzmu li se poneki dokumentarni filmovi, trebat će pričekati neorealiste, Bressonove filmove iz pedesetih, Antonionijeve iz njegove središnje faze (1960./64.).

Sljedeće pitanje, koje je zapravo dopuna prethodnog, odnosi se na izbor zvukova s obzirom na druge istodobne zvukove. Vrlo rano se u tom pogledu otkrila važnost nekoga zvučnoga lika u odnosu prema zvučnoj podlozi. To jest, sineasti su vrlo brzo shvatili koliko je važno izabrati zvuk (»lik«) koji će ostale zvukove (»podloga«) u tom trenutku učiniti gotovo nezamjetljivima. Takav izabrani zvuk dobio bi definitivno vrijednost »znaka«, znaka koji upozorava na iznimno značenje sadašnjeg trenutka radnje koji može imati golemi retorički učinak. Uz spomenuta zvona, sirene, pucnje itd., od ljudskog glasanja naročito su, uz riječi i pjevanje, privukli krice (kriminalistički filmovi, filmovi strave) i, kao kuriozitet,



M (Fritz Lang, 1931.)



Vampir (Carl Theodor Dreyer, 1931.)

zviždanje. I jedno i drugo su, naime, visoki oštri zvuci koji »paraju« neizdiferenciranu ambijentalnu zvučnu kulisu prizora. Tako, na primjer, ubojica, prikazan samo svojom sjenom, zlokobno zviždi u početku (a i kasnije) u *Licu s ožiljkom*, stalno zvižduće psihopat, protagonist filma *M* (i to ariju iz Griegove simfonije), a krajem tridesetih nastat će i serija *Whistler* kojoj je zviždanje bilo amblematski znak.

Zvuk i slika, zvuk i montaža

Sva dosadašnja prepričavanja najvažnijih spoznaja i otkrića uglavnom su se mogla odnositi i na realizaciju zvuka unutar jedne snimke, to jest jednoga kadra. Međutim, montaža, odnosno, skokovito, prostornovremenski diskontinuirano prikazivanje svijeta također sile sineaste na razmišljanje o specifičnim mogućnostima uporabe zvuka, pa i najkonkretnije na odnose slike i zvukova. Već u početku razdoblja postaje jasno da svaki pojedini kadar tek u iznimnim situacijama može imati svoju posve autonomnu »zvučnost« jer je percepcija zvuka u očitijoj mjeri vezana uz trajanje nego vizualna percepcija. Naime, prenošenje pogleda brzo mijenja slike svijeta, dok se premještanjem uha tek ponekad i često tek neznatno mijenjaju zvuci čujni u tim trenucima. To jest, ono što se vidi, mora se i čuti (ako proizvodi zvuk), a ono što se čuje ne mora se i vidjeti. Zbog toga, brzo se pristiglo do sljedećih zaključaka: 1) da se zvuk može prenositi s kadra na kadar, »razlijevati« po cijelom prizoru, širiti na cijelu scenu i 2) sukladno tome, da izvor zvuka ne mora biti stalno prisutan u vidnom polju (engl. *off* zvuk).

Ta spoznaja o percepciji koju podrazumijeva svaki čovjek, a da je često i ne zna objasniti, kao što ne zna ni kada je stigao do te spoznaje, dakle, to jedno od najbitnijih svojstava čovjekove sveukupne percepcije moralo je biti racionalizirano i primijenjeno u filmu. I primijenjeno je s dalekosežnim posljedicama za poetiku zvučnoga filma, jednako onog realističnog kao i onog nerealističkog, stiliziranog, »nefigurativnog«.

Ponajprije, poslužilo je to ekonomiziranju, sažimanju izlaganja. Ako, na primjer, netko izlazi iz sobe, brzo se shvatilo da se vizualno ne mora pratiti ta radnja, da je dostatno da glumac izađe iz kadra i da se čuje kako je zalupio vratima. Ne treba, dakle, gubiti vrijeme na vizualni prikaz tog događaja

ako je važno ono što se dalje zbiva u prikazivanom prostoru prizora.

S obzirom na sadržaj, i to onaj vrlo česti sadržaj filmova, a to je prizor razgovora, u početku su se u istom kadru prikazivali svi sudionici govora. No, zbog važnosti pojedinih likova i, prema tome, potrebe da se oni izdvoje, »govoritelje« bi se snimalo odvojeno. Često je kamera panoramirala s jednog govornika na drugoga a kad se uočila neskrivenost toga postupka, postupka koji svraća pozornost na filmsku »tehniku«, govornik se izdvajalo montažno. Na primjer, govori lik A, pa u sljedećem kadru govori lik B, pa opet A, pa B itd. I taj »mehanički« postupak imao je iznimnu dramsku i retoričku vrijednost: naime, kad dvoje razgovaraju u zbiljskom prizoru uvijek vidimo oboje, a u filmskom prizoru oni, ma koliko blizu bili, vide se pojedinačno, izdvojeno — što ih odjeljuje, sukobljava, svakome pridaje posebnu važnost. I u toj početnoj fazi rez bi uslijedio netom nakon posljednjeg izgovorenog sloga nekoga govornika, da bi se ubrzo taj slog znao dijelom »prebaciti« na idućeg govornika. No, zatim se shvatilo da govornika možda i nije važno pokazati u svim kadrovima. To jest, ako dvoje razgovaraju, a nalaze se u blizini, nije potrebno prikazivati uvijek onoga koji govori nego samo onoga koji sluša, ukoliko je važniji slušatelj, to jest njegovo reagiranje na ono što čuje. Takav postupak već 1932. godine primjenjuje Hitchcock u filmu *Bogati i čudni*. U dijalogu u kojemu treba naslutiti smisao filma, junakinja kaže kako je u ljubavi sve važno, kako sve dobiva drugo značenje (na primjer, budućnost, smrt), a taj dio razgovora preklapa se preko slušatelja, potencijalnoga udvarača koji se itekako zamisli kad te riječi čuje od udate žene koju bi možda mogao i zavesti. Ukratko, prizor se može montažno razlagati i s obzirom na zvuk, a vizualna usredotočenja ili neusredotočenja na govornika ili slušatelja uspostavljaju bitnu razliku između filma i kazališta ili, u ne baš previše odvažnoj analogiji, ti izbori mogu dobivati vrijednost tzv. rečeničnog naglaska, isticanja pojedinog važnoga dijela diskursa i slično — postupak koji s jednakom informatičkom, retoričkom i strukturnom vrijednošću funkcionira sve do današnjih dana.

Ti postupci danas su već »notorno« poznati, no, u početku nisu bili. Tek se glazba, na primjer u Lubitshevima i drugim



Pod krovovima Pariza (René Clair, 1930.)

mjuziklima, »prelijevala« s kadra na kadar, ali kako glazba djeluje kao nešto »artificijelno«, kao nešto čiji je glavni atribut upravo neko dulje trajanje, taj se postupak počeo zamjećivati tek kad se primijenio na dijaloge. I taj postupak označava početak emancipiranja filmskog zvuka od dotadašnjeg diktata percepcije zvukova u zbilji.

Da bi to bilo jasnije, najprije valja istaknuti kako su zvuci povezani primjerice s nekim likom, dobili na retoričkoj silini upravo kad bi se čuli bez pokazanoga izvora (u *offu*). Strah majke čije se dijete nije vratilo kući — u Langovom filmu *M* — nije izražen samo njezinim ponavljanim dozivanjima (»Elsie, Elsie...«), nego i time što se razliježe po prostorima u kojima se majka ne nalazi: nevidljivost izvora zvuka pridala je posebnu retoričku i značenjsku vrijednost događaju. Zvuk, neuhvatljiv, nedodirljiv i nepovratan, a kada mu još i izvor nije vidljiv, postaje medijski iznimno »vruć«, krije neku tajnu i tajnu snagu. Odnosno, u prikazivačkom pogledu, nevidljivi prostor, onaj onkraj rubova ekrana, postao je u još većoj mjeri nego u nijemome filmu dijelom prizora, čimbenikom radnje. A koliko to može i oduševiti sineaste, dodajmo još jedan primjer: u Fordovu filmu *Izgubljena patrola* (1934.) *off* zvuci gotovo da postaju pravim dramskim likom filma — nevidljivi »netko« u pustinju tijekom cijeloga filma puca na članove patrola. Ginu oni jedan za drugim, i tek na kraju filma, nakon što je takav nevidljivi ubojica (prema tome najstrašniji ubojica) pobio sve članove patrola a jednoga doveo i do ludila, saznaje se »u čemu je stvar«. Naravno, takvo snažno retoričko sredstvo oduševljavat će sineaste sve do današnjih dana.

Ovom spoznajom — koja već uzrokuje prijelaz na nerealističniji tretman zvuka, dakle, na onaj specifično filmski — kao da se otvara »lavina« mogućnosti. Naime, ti montažni postupci ukazuju odjednom na više prikazivačkostilskih mogućnosti u prikazu istoga događanja: a) vidi se »izvor zvuka« i čuje se zvuk, b) ne vidi se izvor zvuka a zvuk se čuje; kad su prikazuju ljudi koji razgovaraju može se prikazati 1) govornik i slušatelj u istome kadru, 2) samo govoritelj, 3) samo slušatelj ili 4) nitko (oboje razgovaraju u *offu*).

Te prve razaznate mogućnosti koje izviru iz djelomične neovisnosti, samostalnosti, »otrgnutosti« zvukova od prostora i izvora njihova nastajanja pokrenule su pravu lavinu daljnjih srodnih otkrića. Tako se redatelji najprije odvažuju na zvučnu preklapanja među prizorima, dakle, ne samo na preklapanja govorenja, glazbe ili šumova preko kadrova unutar istoga prizora/scene, nego i preko prostorno i/ili vremenskih odijeljenih prizora. Tako, u filmu *M* Fritz Lang neće se odlučiti samo na to da se zov očajne majke razliježe preko okolnih mjesta u kući (u kojima se majka ne vidi), nego će u scenama masovne histerije, nastale zbog straha od serijskoga ubojice, prebacivati dijaloge s jednog mjesta na drugo, udaljeno mjesto. Na primjer, dok građani na ulici čitaju plakat koji se odnosi na umorstva, čuje se glas iz nepoznatoga izvora koji detaljno izvještava o mračnim činima ubojice, a zatim se skokovito prelazi na to drugo mjesto, u interijer u kojemu vidimo izvor zvuka, odnosno, izgovarača tog teksta koji svojem društvu čita novinski izvještaj o ubojstvima. Tako se ovom važnom strukturnom inovacijom — postupkom go-



Aleluja (King Vidor, 1929.)

vornog preklapanja — izbrisala dijelom i granica među scenama, otkrio se novi čimbenik koherencije dijelova filma.

Nadalje, veći stupanj otrgnutosti od stvarnih pojavljivanja i percipiranja zvukova, koji ishode iz doživljaja njihove »samostalnosti« nastao je korištenjem »glasa preko« (*voice over*, *voice over technique*) i unutrašnjeg monologa. Dijelom zahvaljujući i iskustvu radija, već oko 1930-e će se u dokumentarnim filmovima (naročito filmskim vijestima, »žurnalima«) upotrebljavati »spiker« koji komentira ono što se prikazuje slikovno, što će prihvatiti, primjerice više slikarskim, nadrealističkim, nego li filmskim stilizacijskim »disciplinama« obuzeti Luis Buñuel u filmu *Zemlja bez kruha* (1932.). Napokon jednako je za poetiku i retoriku filma važno, ako ne i najvažnije, to da će se u filmove početi uvoditi unutarnji monolog — govorenje lika (koji može biti i narator), a da se taj lik ne vidi ili, štoviše, da se vidi, a njegov se glas čuje iako on ne otvara usta. Prvi će tu mogućnost na gotovo cijeli film protegnuti Sascha Guitry u filmu *Roman varalice* (1936.), a mogućnost filmskog unutarnjeg monologa kasnije će revolucionirati prilagodbe kazališnih djela. Tako će poduže monologe u *Hamletu* (1948.) Laurence Olivier dijelom izgovarati i zatvorenih usta, dakle kao filmski unutarnji monolog. Napokon, sugestivnost ljudskoga glasa bez prikazanoga izvora, poznata istina već u radiofoniji, ostat će jednim od najsnažnijih izražajnih sredstava filma, postat će karakteristična za cijelo jedno razdoblje, za američki *film noir* iz četrdesetih godina, za mnoge psihološke filmove kakvi nastaju sve do novijega vremena, za opus Roberta Bressona itd. O kakvoj je sugestivnosti riječ, a i o kojem stupnju »nerealističnosti« je riječ, možda najbolje govori primjer iz filma *Bulevar sumraka* (1950.) Billyja Wildera sklonoga naratoru i unutarnjim monolozima. U tom filmu gledatelja u zbivanja uvodi unutarnji monolog mrtvaca!

Posljednjim primjerima već smo se udaljili od početnog razdoblja zvučnoga filma. Mogli smo se od njega udaljiti zato jer su njegovi tragovi živi do današnjih dana, a ne stoga što je to razdoblje bilo kratko. U tome, donekle »predgriffithovskom« razdoblju zvučnoga filma, u tom razdoblju od kojih pet šest godina, dogodilo se mnogo i zahvaljujući mnogima. Udaljili smo se, međutim, ponajviše zbog toga jer je razvoj shvaćanja zvuka u filmu vrlo brzo postao dvosmjernan. Naj-



Građanin Kane (Orson Welles, 1941.)

prije se slijede zakoni pojavljivanja i percipiranja zvukova u zbilji, da bi se, budući da film nije pasivni reproduksijski instrument, vrlo brzo počele pronalaziti i specifične mogućnosti filmskoga eksploatiranja zvuka. Među njima i neke u prvo vrijeme još rjeđe primjenjivane i u ovom tekstu nespomenute mogućnosti koje se odnose, primjerice, na zvučnu ritmičku i asocijativnu montažu, te na zvučnu elipsu (o kojoj se doduše ponešto naslućuje u razmatranju zvučnih preklapanja). Ipak, u epilogu valja istaknuti i sljedeće: te nove

mogućnosti javljaju su brzo ali se u početku rasprostranjuju dosta sporo, da ne kažemo razasuto, tako da se još uvijek uklapaju u tada apsolutno dominantni realistički model filma. Uz još neke inovativne elemente, sve se one okupljaju tek u filmu *Građanin Kane* (1941.) Orsona Wellesa čime se otvara i nova faza u razvoju zvučnoga filma, faza u kojoj film počinje »neuvijeno« kročiti prema svojem novom modernizmu.

Literatura

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts and London, England 1997.

Knight, Arthur, *The Liveliest Art*, New York-London 1979.

Miličević, Mladen, »Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 3-4/1995.

Parkinson, David, *History of Film*, New York 1995.

Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1992.

Igor Tomljanović

Nijemi dijalozi u zvučnom filmu

1. Uvod

1.1. Zašto nijemi dijalozi?

Kad uđemo u kinodvoranu opremljenu suvremenom audio-opremom i počnemo gledati film, neovisno o tome je li riječ o bogato produciranom spektaklu ili komornoj drami, vrlo brzo postaje nam jasno koliko je audiosegment važan u suvremenom filmu. Zvučne piste raskošnijih filmova nakrcane su i s više desetaka zvukova koji se čuju istodobno (dijalog, glazba, šumovi), no zvuk je jednako važan i u minimalističnije zamišljenim produkcijama, u kojima se zvučni efekt zasniva samo na glasovima glumaca, glazbi i manjem broju konvencionalnih šumova. Svoj toj zvučnoj raskoši usprkos, ili možda upravo zbog njezine prisutnosti, neka jednostavna rješenja, koja datiraju još iz nijemog filma, nisu izgubila na atraktivnosti. Jedno od njih je »nijemi dijalog« koji ne samo da s dolaskom zvuka i prave najezde izrazito verbalno koncipiranih filmova nije nestao s filma, već je upravo dolaskom zvuka dobio novi smisao i učinak. On od tada više nije stilsko sredstvo kojim se u nedostatku boljeg načina zamjenjuje verbalna komunikacija, već se stilistički osamostaljuje i postaje samosvojnim filmskim sredstvom za postizanje određenih značenja. Neverbalni aspekt dijaloga otada je prestao biti jednim izvorom informacija o dijalogu, a njegovo je vođenje postalo slobodnim stilskim izborom.

To je razlog zbog kojih mi se problematizacija uloge i stilske vrijednosti nijemih dijaloga u zvučnom filmu, čini izrazito zanimljivom i intrigantnom. Ovo je samo pokušaj grube sistematizacije uporabe nijemih dijaloga nastao posve empirijskom metodom, gledanjem i analiziranjem filmova, a gotovo posve lišen pomoći stručne literature, budući da nisam naišao ni na jedan stručni članak koji se bavi ovim aspektom filma.

1.2. Dijalog u nijemom filmu i nijemi dijalog u zvučnom: primjeri

Za uvod poslužiti ću se sekvencom iz nijemog filma *Potjera za zlatom* Charlieja Chaplina.

Opis scene: *Veliki Jim* zatječe *Charlieja* u kolibi kako jede njegovu hranu:

1. AP *Veliki Jim* iz profila; nešto bijesno govori i gestikulira; u kadar sdesna ulazi *Charlie* upitno gledajući *Jima*; *Jim* mu nešto govori i rukom pokazuje prema dole (očito misleći na hranu koju je *Charlie* pojeo);

Charlie se okreće i rukom pokazuje na isto mjesto, zatim rukom gladi trbuh; *Jim* mu govori nešto i glavom pokazuje prema van; *Charlie* ga upitno gleda. *Veliki Jim* ponavlja pokret glavom i rukom pokazuje prema van.

MEĐUTITL: »Izlazi!«

Charlie ga gleda i diže šešir na pozdrav.

Ovo je samo dio jedne sekvence iz filma koja će nam poslužiti za ilustraciju funkcioniranja dijaloga u nijemom razdoblju filma. Oni su, kao što znamo, bili uglavnom nijemi. Kažem uglavnom, jer je i u filmu bez zvuka postojala razlika u vrsti dijaloga. Kao što se vidi i iz gore citiranog primjera, većina dijaloga doista je bila nijema — pogledi i izrazi lica više ili manje uspješno su zamjenjivali riječi, no neki su dijalozi u nijemom filmu bili ispisivani međutitlovima. U citiranom primjeru naveden je tek jedan međutitl koji za razumijevanje zbivanja i nije nužan, no mnogi su filmovi, osobito oni sa složenijim fabulama, gotovo nerazumljivi bez međutitlova. Takve dijaloge možemo smatrati nijemima samo uvjetno, jer oni su nijemi samo zbog tehničke ograničenosti filma, dok su zapravo mišljeni zvučno, a izvedeni nijemo.

Dolaskom zvuka na film sve se promijenilo. Zvučni verbalni dijalog postao je dominantan, a nijemi rijedak, odnosno od nužnog oblika pretvorio se u izražajno sredstvo koje svoju atraktivnost gradi upravo na opoziciji spram dominantne zvučne slike filma. Taj postupak može se shvatiti i iz sljedećeg primjera, iz filma *Poljubac smrti* Roberta Aldricha. Citirat ću dio scene u kojoj razgovaraju privatni detektiv *Mike Hammer* i policijski istražitelj:

1. BP *Hammer* i policajac *Hammer* pruža ruku i iz policajčevog džepa (iz profila) vadi cigarete, policajac ga hvata za zapešće
2. DETALJ ruke — rana na zapešću
3. BPB policajac, *Hammer* — policajac podiže pogled prema *Hammeru* i upitno ga gleda u oči
4. KP *Hammer* — gleda u policajca (pogled otkriva da je u nečemu otkriven)
5. KP policajac — gleda *Hammera*, spušta pogled prema ruci, proučava ju, ponovno diže pogled prema *Hammeru*, gleda ga oštro i zabrinuto, i pita: »Odakle ti to?«

Iz navedene knjige snimanja jasno je da se komunikacija između dva lika odvija neverbalnim sredstvima, izrazima lica i

pogledom, no što sve, zapravo, podrazumijevamo pod »nijemim dijalogom«?

Najkraće rečeno, svaki oblik komunikacije dvojice ili više protagonista bez posredovanja verbalnog sporazumijevanja. Takvih oblika ima, međutim, više nego što se u prvi tren čini. Pisanje pisama, poruka, e-mailova, znakova, kodova, sporazumijevanje rukama, komuniciranje pogledom samo su najčešći među njima i sve njih možemo smatrati nijemim oblicima komunikacije, odnosno nijemim dijalozima.

1.3. Sličnosti i razlike nijemih i zvučnih dijaloga

Iz temeljne opozicije dviju vrsta dijaloga — zvučno/nijemo — mogu se izvući i druge razlike, ali i sličnosti u njihovoj uporabi na filmu. I nijemom neverbalnom i zvučnom verbalnom dijalogu zajedničko je da pružaju raznolike informacije o likovima, o njihovom međusobnom odnosu, pojedinačnim reakcijama jedan na drugog. Razlika je, međutim, u tipu informacija koje donose. Dok verbalno izrečeni dijalozi imaju gotovo neograničen raspon tipova informacija koje mogu pružiti gledatelju, nijemi dijalozi, u pravilu, ne pružaju faktografske informacije, iako je i to moguće (npr. klimanje ili odmahivanje glavom lika na postavljeno pitanje može gledatelju pružiti upravo takvu informaciju). Nijemi dijalozi, najčešće, služe za izražavanje verbalno *neizrecivog* ili barem teško izrecivog, dakle za izražavanje neke emocije (ljubavi, mržnje, ljubomore, prezira...) ili nekog drugog tipa odnosa između likova koji lik, iz nekog razloga, ne može ili ne želi verbalizirati (npr. izražavanje sumnje pogledom).

Specifičnost nijemih dijaloga je i njihova velika ovisnost o kontekstu u kojem se zateknu. Diskurs suvremenog narativnog filma (velika dinamika zbivanja, velik broj i fabulativna složenost situacija, velik broj lokacija i likova te složeni odnosi u koje oni stupaju...) takav je da je značenje nijemog dijaloga ponekad vrlo teško iščitati bez poznavanja konteksta, pa su tako sekvence nijemog dijaloga uglavnom dio neke scene verbalnog dijaloga ili akcijske scene iz koje crpe značenje, dok su čitave scene nijemog dijaloga u suvremenom filmu rijetke, a i tada su zapravo uvelike ovisne o kontekstu prethodnih i sljedećih scena. To, međutim, nije pravilo, no o tome će biti više riječi poslije (poglavlje 2.2.).

Ako smo utvrdili da postoje nijemi i zvučni dijalozi, logično je upitati se koji je uopće smisao i funkcija njihove uporabe, što je to što nijeme dijaloge čini zanimljivim redateljima, odnosno što oni donose nekom filmskom prizoru, a što zvučni dijalozi ne mogu ili teško uspijevaju donijeti. Koji, dakle, tipovi nijemog dijaloga postoje?

2. Tipovi nijemog dijaloga

2.1. Opći tipovi

Nijema komunikacija ili dijalog, najopćenitije gledano, može se podijeliti na posrednu i neposrednu. Posrednom komunikacijom smatramo svaku komunikaciju koja se odvija posredstvom nekog medija (pisma, telegrami, telefaksi, e-mailovi, razne vrste odašiljanja kodiranih poruka i sl.), dok su najčešće vrste neposredne neverbalne, odnosno nijeme komunikacije izmjena pogleda ili davanje znakova rukom ili drugim dijelovima tijela.

Posredna nijema komunikacija za nas je manje zanimljiva, jer ona uglavnom služi kao puka zamjena za klasičnu verbalnu komunikaciju koja, međutim, nije moguća iz nekog dramaturškog razloga (npr. prostorne udaljenosti protagonista ili straha od stvaranja buke u zatvorskim ili vojnim filmovima). Tipovi poruka koje se na taj način odašilju bitno se ne razlikuju od tipova poruka koje se razmjenjuju uobičajenom verbalnom komunikacijom, odnosno razgovorom.

Stilska vrijednost neposredne nijeme komunikacije (osim u slučajevima prenošenja jednostavnih poruka znakovima koje nalaže specifična situacija o čemu će biti više riječi u sljedećem poglavlju) jest u tome što se njome razmjenjuju poruke koje se ne mogu ili se teško mogu prenijeti verbalno.

2.2. Nijemi dijalozi s obzirom na tip scene

Već sam spomenuo da su nijemi dijalozi umnogome ovisni o kontekstu u kojem se nalaze. To je uostalom — kao što je u svojim poznatim eksperimentima pokazao Kulješev — jedno od načela filma, odnosno filmske montaže, no prizorni kontekst mnogo je važniji za nijeme kadrove ili skupine kadrova, nego za one u kojima se odvija neki verbalni dijalog. O tom kontekstu, tipu scene, redoslijedu kadrova unutar sekvence, o informacijama koje imamo o zbivanjima i likovima ovisi razumijevanje nijemih dijaloga. Najopćenitije, nijemi se dijalozi s obzirom na tip scene mogu podijeliti na:

- a) nijemi dijalog u akcijskim scenama
- b) nijemi dijalog u dijaloškim scenama
- c) nijema dijaloška scena

(a) Akcijske scene za tu prigodu možemo definirati kao scene u kojima značenje proizlazi iz fizičke radnje na platnu, a ne iz izgovorenih riječi. Neverbalni, nijemi dijalozi u njima se pojavljuju u različitim oblicima i tipovima. Uz termin 'akcijske scene' najčešće vezemo razne vrste okršaja, većih ratnih sukoba, privatnih obračuna, fizičkih ili upotrebom oružja, scene potjera i slično. U njima podjednako nailazimo na posrednu i neposrednu neverbalnu signalizaciju. U ratnim filmovima, primjerice, česta je uporaba kodirane signalizacije kao što su Morzeovi znakovi, pisane šifre ili znakovi rukom tijekom same akcije, ali i poruke koje se prenose pogledom. Najčešće su to vrlo jednostavni znakovi koji služe samo da bi potvrdili ili negirali neku informaciju (često zapovijed), dok u dramatičnim prizorima (tijekom borbe, ranjavanja, smrti) pogledi često nose vrlo snažno nabijene emotivne poruke. Naravno, kako bi gledatelj pravilno protumačio određene znakove, posebno one date pogledom i mimikom, te kako ne bi došlo do značenjske zbrke, i u ovim su scenama nijemi dijalozi ovisni o jasno stvorenome prizornom kontekstu.

U akcijskim scenama čest je slučaj da nijema komunikacija u potpunosti zamijeni verbalnu i uz samu fizičku akciju bude ključan čimbenik za razumijevanje same scene. Navest ću primjer iz filma *Grabežljivac* Johna McTiernana gdje se skupina koju predvodi Arnold Schwarzenegger (u knjizi snimanja navodit ću ga kao AS) sprema za napad na pobunjenički kamp.

1. BP Billy gleda u AS
2. AP AS kruži desnom rukom dajući znak svojim vojnicima da se rašire, zatim isti znak ponavlja i lijevom rukom, dodaje pušku vojniku iza sebe, uzima dalekozor, puži prema jednom balvanu (kamera ga prati), sjeda iza balvana i dalekozorom promatra kamp, total kampa
3. KP AS gleda kroz dalekozor
4. SP neki seljak kopa pored kamiona, prolazi stražar
5. KP AS okreće glavu, gleda
6. SP stražari u stražarskom gnijezdu
7. KP AS okreće glavu, gleda
8. SP vojnici jedu za stolom
9. KP AS spušta dalekozor, promatra pa opet stavlja dalekozor
10. Total vojnici udara nogom zarobljenika
11. KP AS promatra
12. AP vojnici puca u glavu zarobljeniku i odlazi
13. KP AS spušta dalekozor
14. BP AS okreće se, sjeda, pogledava prema svojim ljudima i daje im znak kružeći kažiprstom
15. BP Dillon potvrdno kima glavom, spušta se i puži prema AS, slijede ga drugi vojnici
16. BP AS i vojnici AS: »Ubili su jednog taoca. Pokret. Mac, Bain — gnijezdo. Billy i Poncho — stražare. Hawkins i Dillon — zaštitnica. Ja ću spremnik za gorivo.«
17. SP odozgo vojnici se razilaze
18. SP Mac i Blaine se šuljaju
19. SP odozgo Mac i Blaine se šuljaju
20. SP odozgo Mac i Blaine se šuljaju
21. KP Blaine nailazi na žicu od bombe
22. SP na drugoj strani stražar sjedi i puši, dva vojnika mu se prikradaju iza leđa
23. DET mina, Mac gura u nju štapić
24. KP Mac gleda prestrašeno u Blainea
25. DET kliješta režu žicu, KP Blainea koji odahne, pogledava prema Macu, Mac već gleda prema stražarskom gnijezdu
26. BP stražar u gnijezdu, u pozadini mu se prikradaju Mac i Blaine
27. SP drugi stražar puši, netko ga sleđa obori, brišući švenk do balvana iza kojeg su Dillon i Hawkins
28. KP Dillon i Hawkins, Dillon gleda kroz dalekozor i kaže: »Jedan manje«, uzima opet dalekozor i gleda na drugu stranu
29. SP odozgo Mac i Blaine ispod stražarskog gnijezda
30. SP Blaine se šulja
31. SP Mac zazviždi, stražar se sagne prema njemu
32. KP stražar kojeg Mac probada nožem
33. SP Mac izbacuje mrtvog stražara iz gnijezda, švenk na Dillona koji to promatra dalekozorom
34. SP Dillon daje znak palcem, preostravanje na prvi plan u kojem je AS, KP, narezan sleđa, kima glavom, okreće se i kreće u akciju

U toj se sceni pojavljuje više tipova nijemog dijaloga. U kadrovima označenima brojevima 2, 14 i 34 vidimo komuni-

kaciju dogovorenim znakovima, tipičnom za vojničke akcije. U kadrovima 24 i 25 postoji komunikacija pogledima između dva vojnika, a u nekoliko navrata, u kadrovima 15 i 34 prikazano je kimanje glavom, svima poznat i razumljiv neverbalni znak prisutan u svakodnevnoj komunikaciji.

(b) Nijemi dijalog u verbalnim dijaloškim scenama tradicionalno se najčešće pojavljuje u žanrovima u kojima je psihologija likova u prvom planu kao što su, primjerice, psihološke drame, ljubavni filmovi i njihove razne varijacije, ali je prisutan i u svim drugim žanrovima, najčešće u prizorima koji se izraziti bave psihologijom likova, odnosno odnosima između likova. Veći dio ovog rada bavi se upravo funkcijom, značenjem i stilskim pojavnim oblicima nijemog dijaloga unutar verbalnih dijaloških sekvenci (2.3., 2.4. i 2.5.), a ovdje bih skrenuo pozornost na poseban tip scene koji se može smatrati produžetkom dijaloške scene »drugim sredstvima«, a u kojem su neverbalni znakovi, prije svega oni upućeni pogledima, od bitne važnosti za njihovo razumijevanje i emotivni doživljaj. To su ljubavne scene. Prizovete li u pamćenje bilo koju žanr-scenu prvog poljupca nekog zaljubljenog para, zamijetit ćete da u gotovo svakoj takvoj sceni samom poljupcu (dakle, fizičkoj akciji) prethodi izmjena pogleda partnera, a često dijalog pogledom slijedi i nakon poljupca. U prvom slučaju, uglavnom je riječ o međusobnom propitkivanju partnera o zrelosti njihove veze ili intenzitetu strasti, odnosno eventualnoj spremnosti da ju potvrde i konkretnim činom, što se, kao što je uglavnom poznato, doista rijetko i teško izražava riječima. U drugom slučaju, pogledi služe kako bi potvrdili i pojačali značenje poljupca, ukazali na zadovoljstvo ljubavnika i sl. Postoje i slučajevi u kojima se nijemi dijalog pogledima odvija i između poljubaca, no njegovo značenje uglavnom je vrlo slično gore spomenutima, odnosno varira između propitkivanja i potvrđivanja ljubavi ili erotске privlačnosti. Sve navedeno, s manjim varijacijama, vrijedi i u tzv. erotskim scenama. Nisu rijetki slučajevi da se nijemi dijalog u ljubavnim scenama odvija paralelno s verbalnim, no to ne umanjuje značenje nijeme komunikacije koja tim scenama pridaje značenje (uglavnom emotivno) koje se samo verbalnom komunikacijom teško može postići.

Iako su najčešće dio dijaloške scene, ljubavne scene mogu se sresti i u akcijskom kontekstu.

Postoji, međutim, i vrlo specifičan filmski izraz koji se može smatrati podvrstom nijemih dijaloga u zvučnim dijaloškim scenama (iako se ponekad susreće i u drugim tipovima scena, ovdje je najčešća), i koji uvjetno možemo nazvati »nijemim monologom«. U dijaloškim scenama često, naime, nailazimo na kadrove ili dijelove kadra u kojima jedan ili oba lika pogledom izriču neku emociju ili neko drugo stanje svijesti, no to nije pogled upućen sugovorniku pa se ne može smatrati dijalogom. Ti pogledi upravljani su ili u sebe ili u gledatelja ili u nekom pravcu koji mimoilazi sugovornika (vrlo je čest pogled u pod) i imaju vrlo jaku obavijesnu, najčešće emocionalnu vrijednost. U biti takvi pasaži imaju vrlo sličnu funkciju kao i verbalni monolozi, ali se iz određenih razloga, koji izviru ili iz dramaturgije ili iz karaktera lika, ne izriču glasno, već samo pogledom. Stoga, mi se čini pravil-

nim nazvati ih »nijemim monolozima«. Navest ću primjer iz filma *Doba nevinosti* Martina Scorsesea, iz scene razgovora Michelle Pfeiffer i Daniela Daya Lewisa:

1. BP Pfeiffer i Lewis Pfeiffer puši i kaže: »U svemu što ona kaže
(Lewis s leđa) ima istine i malo neistine. Zašto? Što vam baka pričala?«
2. BP Lewis i Pfeiffer Lewis: »Čini mi se da misli da se vraćate mužu.«
3. BP Pfeiffer i Lewis Pfeiffer gleda Lewisa, spušta pogled
4. BP Lewis i Pfeiffer Lewis: »Ili da ćete bar razmisliti.«
5. BP Pfeiffer i Lewis Pfeiffer: »Svašta se o meni mislilo. To znači da bi ona na mojem mjestu razmislila. Jednako kao i o vašoj želji da ubrzate vjenčanje.«
6. AP Pfeiffer i Lewis Pfeiffer kreće prema sofi (kamera ju prati), sjeda (SP), šute, Lewis je okrenut leđima Pfeiffer
7. KP Lewis »May i ja smo na Floridi otvoreno porazgovarali. Vjerojatno prvi put.«
8. BP Pfeiffer gleda u Lewisa, očima kruži lijevo desno kao da razmišlja
9. KP Lewis »Želi duge zaruke da bi mi dala vremena.«
10. BP Pfeiffer zamišljena, »Vremena za što?«
11. KP Lewis »Vjeruje da se žurim s vjenčanjem da bih pobjegao od nekoga do koga mi je više stalo.«
12. BP Pfeiffer dugo gleda u Lewisa, spušta pogled, okreće glavu, »Da biste se odlučili za drugu ženu?«, gleda dolje
OFF Lewisa: »Ako želim.«
Pfeiffer kima glavom, »Vrlo plemenito.«
13. KP Lewis »To je ludost.«
OFF Pfeiffer: »Zašto?«
14. BP Pfeiffer »Zato što druga žena ne postoji?«
15. KP Lewis »Ne. Zato što se ni jednom drugom ne kanim oženiti.«
16. BP Pfeiffer gleda u Lewisa, spušta pogled, okreće glavu, »A ta druga žena... voli li vas?«
17. BP Lewis naglo se okreće prema Pfeiffer i odlučno odgovara: »Ne postoji druga! May je mislila na nekoga...«, zbunjen je i ne zna dovršiti rečenicu

18. BP Pfeiffer gleda ispred sebe (u prazno) i istodobno gasi cigaretu
19. SP Pfeiffer sjedi, šute
Lewis: »To je vaša kočija?«
Lewis stoji Pfeiffer: »Da. Uskoro moram poći...«

U ovoj sceni jasni su dijelovi u kojima lik koji tumači Michelle Pfeiffer ima nijeme monološke dionice, najuočljivije u kadrovima 8 i 18, ali i u dugim šutnjama i pogledima koji prethode izgovorenim replikama u kadrovima 12 i 16.

(c) Nijema dijaloška scena po svojim se značajkama u biti ne razlikuje od akcijske ili zvučne dijaloške scene u kojoj su prisutni i nijemi dijalozi, stoga je u ovoj podjeli treba shvatiti uvjetno. Uvrstio sam ju kako bih upozorio da je, usprkos prevladavajućem mišljenju kako nijemih dijaloških scena gotovo i nema u suvremenom filmu, ona ipak prisutna te da nosi mnogo veće dramaturške potencijale no što bi se moglo u prvi mah pomisliti. Čak bih ovdje mogao polemizirati s vlastitom konstatacijom iz uvoda ovog rada u kojemu sam rekao kako dijaloške scene, kada i postoje u filmu, uvelike ovise o kontekstu scena koje joj prethode i dolaze nakon nje. Ta je tvrdnja, međutim, samo djelomično točna, a u boljih redatelja može se pokazati i posve promašenom. Evo primjera iz filma *Sirove strasti* Paula Verhoevena. Riječ je o sceni koja traje točno dvije minute, događa se u diskoklubu i u njoj sudjeluju Sharon Stone, Michael Douglas i Leilani Sarelle:

1. KP Sarelle, nepoznati muškarac i Stone, plešu
2. KP kontraplan, Stone i Sarelle plešu i izazovno gledaju jedna drugu
3. SP plesači na podiju, u kadar ulazi DOUGLAS (BP) koji ispija iz čaše
4. KP Stone i Sarelle plešu i ljube se
5. KP Douglas ide prema kameri, gleda prema Stone i Sarelle
6. KP Stone i Sarelle, Stone ugleda Douglasa i izazovno se okreće prema njemu
7. KP/AP. DOUGLAS u 1. planu, KP, gleda prema Stone i Sarelle, u 2. planu, AP, koje plešu i maze se, Stone provokativno gleda prema Douglasu, kamera zumira na Stone u BP
8. KP Douglas i Stone, Stone mu prilazi da zajedno plešu
9. KP Sarelle pleše, gleda prema Stone i Douglasu, ljutito odmahuje rukom, okreće se
10. KP kontraplan Sarelle prolazi pored kamere, u vido-krug dolaze Stone i Douglas u BP, plešu
11. KP Douglas i Stone, Douglas pokušava poljubiti Stone, ona se izmiče, gleda ga i smije se
12. KP Douglas gleda Stone, Stone ulazi u kadar, prilazi mu licem uz lice
13. DET Stoneina stražnjica trlja se uz Douglasovo tijelo

14. BP *u 1. planu nepoznati plesač i plesačica plešu pomičući tijela i glave lijevo-desno i tako čas zaklanjaju, čas otkrivaju pogled na 2. plan u kojem su Stone i Douglas, plešu, ona leđima naslonjena na njega*
15. KP *kontraplan, plesačica je zapravo Sarelle, ljubomorno promatra Stone i Douglasa*
16. KP *Stone gleda izazovno u Sorelle, naglo se okreće prema Douglasu (njezin pokret malim brzim švenkom prati kamera) i u kadru je KP Douglasa koji gleda u Sorelle, a Stone je samo blago narezana; Douglas se okreće prema Stone i kreće prema njoj da ju poljubi, ona uzmakne*
17. KP *Stone se smije, Douglas blago narezan*
18. DET *Douglasova ruka mazi Stone po stražnjici*
19. KP *Stone i Douglas prilijubljenih lica, na rubu poljupca (dugo trajanje), zatim se lagano počnu ljubiti*
20. BP *Sorelle i plesač iz profila, plešu*
21. KP *Stone i Douglas, strastveno se ljube*
22. KP *kontraplan, Stone i Douglas, ljube se*
23. KP *Sorelle, pleše i promatra Stone i Douglasa*
24. BP *Stone i Douglas, iz profila, uklopljeni u gomilu plesača, plešu, ljube se, kamera polako odzumira u POLUTOTAL u kojem ih jedva primjećujemo*

Zamislamo sada slučaj da gledatelj uđe u kino ili upali televizor upravo u trenutku kad počinje gore opisana scena. Naravno, ne bi iz nje mogao shvatiti svu složenost odnosa u koje ulaze troje njezinih protagonista, no bez većih napora mogao bi razumjeti o čemu ona govori. Doista, lako je iz nje iščitati klasičnu strukturu razvoja odnosa u nekom ljubavnom trokutu: prvo zatičemo par Stone-Sorelle u erotsko-ljubavnoj igri, zatim ulazi Douglas, izaziva interes kod Stone, ona odlazi od Sorelle i pridružuje se Douglasu, slijedi igra zavodjenja, privlačenja i odbijanja, buđenja strasti kod njih dvoje, dok s druge strane pratimo ljutnju i ljubomoru Sorelle. A sve to prikazano je gotovo isključivo kroz preciznu montažnu izmjenu pogleda i izražaja lica troje protagonista.

Vrijedi se zapitati što bi gledatelj koji se uključio u isti taj ili neki drugi film shvatio o cjelini filma ili o odnosu između likova iz neke verbalne sekvence u trajanju od 2 minute. U većini slučajeva, mnogo manje, nego iz ove, gore opisane. Ovaj primjer, inače prilično rijedak u suvremenom filmu, vrlo dobro svjedoči kako se ne smije podcjenjivati retorički i dramaturški potencijal nijemog dijaloga.

2.3. Nijemi dijalozi s obzirom na funkciju u verbalnim dijaloškim scenama

S obzirom na funkciju koju imaju u scenama kojima dominira verbalni dijalog, nijemi dijalozi mogu se podijeliti na one koji:

- naglašavaju verbalni dijalog
- supstituiraju verbalni dijalog
- dopunjuju verbalni dijalog

Kako bih na konkretnom primjeru ilustrirao funkciju naglašavanja i supstitucije poslužit ću se završnim dijelom scene iz filma *Sirove strasti* u kojoj Michael Douglas i George Dzundza prvi put dolaze kod Sharon Stone kako bi ju ispitali zbog sumnje da je ona ubojica. Kraj scene odvija se ovako:

1. KP Stone »Ne da mi se više razgovarati.«
2. KP Dzundza »Možemo to obaviti i u postaji.«
3. KP Stone okreće glavu prema Dzundzi: »Uhitite me. I idem u postaju« — izazivački gleda u Dzundzu
4. KP Douglas promatra Stone, okreće glavu prema Dzundzi
5. KP Dzundza pogledava prema Douglasu pa prema Stone, s lica mu se čita poraz
6. KP Stone gleda prema Dzundzi: »U suprotnom, gubite se.«; zadržava prijeteći pogled nekoliko trenutaka
7. KP Dzundza gleda Stone, okreće se prema Douglasu, klima glavom kao da želi reći kako nemaju drugog izbora nego ju poslušati
8. KP Douglas gleda Dzundzu, okreće se prema Stone
9. KP Stone s Dzundze seli pogled prema Douglasu: »Molim vas«
10. AM Douglas Douglas gleda u Stone, pa u Dzundzu, pa Stone narezana ponovno u Stone, i kreće, izlazi iz kadra u kojem ostaje Stone u BP i gleda za njima

Kad bismo ovu scenu sveli na puki verbalni dijalog, dobili bismo donekle pogrešnu predodžbu o onome što se u njoj zaista dogodilo i o razvoju odnosa među likovima.

(a) Nijemi dijalog kao svojevrsni naglasak onoga što je u sceni izrečeno najtradicionalnija je i najčešća njegova funkcija, uočljiva gotovo u svakom filmu. Pogledi koje likovi izmjenjuju tijekom razgovora najčešće potvrđuju ono što si govore, za što je karakterističan primjer opisan u kadru broj 6: nakon što je tri kadra prije poručila detektivima Douglasu i Dzundzi da ju privedu u stanicu, ako ju žele ispitati, Stone im izazivački poručuje: »U suprotnom, gubite se«. Ta je rečenica popraćena pogledom koji je mješavina izazova i prijetnje i koji traje sekundu do dvije nakon dovršenog verbalnog iskaza. To je vrlo karakterističan primjer u kojem je pogled (nijemi dijalog) poslužio da bi pojačao, naglasio, dao dodatnu težinu verbalnoj poruci.

(b) Jednako je karakteristična i uporaba nijemog dijaloga kao supstitucije verbalne komunikacije. Ona je prisutna već nekoliko kadrova poslije (10): pogledi koje Douglas naizmjenično upućuje Stone, pa Dzundzi i opet Stone, umjesto riječi (a možda i sadržajnije nego što bi to riječi mogle) govore o njegovu priznanju poraza.

Zanimljiv primjer supstitucije dijaloga postoji u filmu *Sjenka sumnje* Alfreda Hitchcocka. Riječ je o sceni u kafiću u koji dolaze djevojka Charlie (Therese Wright) i njezin ujak Charlie (Joseph Cotton). Ona sumnja kako je upravo on

ubojica kojeg traži policija. Oni sjede u kafiću, ona na stol stavlja prsten koji dokazuje da je on ubojica, dolazi konobarica i uzima prsten, divi mu se i kaže kako bi bila spremna umrijeti za takav prsten. U tom trenutku iz srednjeg plana prelazimo u krupni plan Therese Wright — ona diže pogled prema ujaku. Slijedi krupni plan ujaka koji diže pogled prema njoj. Scena se nastavlja povratkom u master plan u kojem konobarica nastavlja brbljati. Izmjenom samo ta dva kadra s pogledima dvoje protagonista, dobivena je potvrda da je ujak ubojica.

(c) Nijemi dijalog nerijetko služi kao dopuna verbalnom dijalogu i to najčešće kao neverbalna reakcija na verbalnu komunikaciju. U goreopisanom primjeru to je uočljivo u kadru broj 7. Nakon što im je u prethodnom kadru Stone odbrusila »U suprotnom, gubite se!«, u ovom kadru vidimo reakciju Dzundze koji prvo gleda Stone, a zatim Douglasa i iz njegova je pogleda vidljiva nemoć i poraz. To je ovdje pojačano i klimanjem glave. Ovdje sam naveo samo nekoliko karakterističnih primjera, no nijemi dijalozi, zbog svoga emotivnog i retoričkog potencijala, imaju mnogo širi repertoar mogućnosti supstitucije verbalnog dijaloga, no što se to može činiti.

2.4. Nijemi dijalozi s obzirom na značenje u sceni

U odnosu spram verbalnog dijaloga, značenje nijemog dijaloga može biti različito:

(a) nijemi dijalog značenjski prati verbalni:

U prethodnom poglavlju bilo je riječi o funkciji naglašavanja ili supstituiranja verbalnog dijaloga nijemim dijalogom. U slučaju naglašavanja verbalnog dijaloga, nijemi dijalog značenjski je istovrstan kao i verbalni. Pogledi mogu potvrđivati smisao izrečenih riječi, pojačavati ih, davati im uvjerljivost, naglašavati upitne iskaze ili pojačavati ironiju. Upravo je to slučaj u citiranom primjeru iz filma *Sirove strasti*, iz prethodnog poglavlja, u kojemu Stone pogledom daje snagu svojem verbalnom iskazu. Značenjski paralelizam verbalnog i nijemog dijaloga osobito je čest u ljubavnim scenama ili u scenama sukoba u kojima neverbalni dijalog (pogledi) pojačava emotivni intenzitet riječi (izazov, prijetnja, simpatija, antipatija, ljubav, mržnja). To je uočljivo i u spomenutom primjeru u kojem se kroz izmjenu pogleda Douglasa i Dzundze potcrtava njihovo partnerstvo, odnosno zajedništvo u poziciji konfrontacije spram Stone, baš kao što se kroz neprestano kružno izmjenjivanje pogleda troje protagonista ove scene, dodatno pojašnjavaju njihove međusobne pozicije (prijateljstvo dvojice detektiva, odnosno sukob sa Stone, ali i intelektualna i erotska radoznalost koju ona u njih iznosa).

(b) nijemi dijalog daje informacije koje su drugačije ili suprotne onima koje dobivamo posredstvom verbalnog dijaloga:

Prije smo vidjeli da nijemi dijalog može zamjenjivati i dopunjavati zvučni dijalog, on dakle može pružiti i sasvim nove informacije, a ne samo potvrđivati one koje smo dobili verbalnim iskazima. On, također, može gledatelju dati i informaciju posve suprotnu onoj iskazanoj verbalno. Taj je slučaj, također, prisutan u gore citiranoj sceni iz filma *Sirove strasti*.

Kada bismo ju pokušali interpretirati samo kroz dijaloge, onda bismo mogli pogrešno zaključiti kako se Stone, nakon rečenice u kojoj je odbrusila detektivima (»U suprotnom, gubite se!«), predomisli i pokušala ispraviti svoju grubost rečenicom »Molim vas«. No, nijemi dijalog koji se događa paralelno s ovim verbalnim iskazom, dovodi do posve drugačijih zaključaka. Dok govori »Molim vas« (9. kadar), Stone premješta pogled s Dzundze na Douglasa i upućuje mu pogled u kojem se miješaju prkos i izazov, i gledatelj shvaća da »Molim vas« nije molba, već ironična provokacija. Iz sraza posve različitih značenja što ih ovdje nose verbalni i neverbalni iskazi, stvoreno je sasvim novo značenje. U ovakvoj upotrebi nijemih dijaloga otkriva se njihov velik retorički potencijal.

2.5. Režijski tipovi nijemih dijaloga

Funkcija, značenje i stilski učinkovitost nijemog dijaloga ovisi i o načinu na koji ga režiser plasira u sceni. Dva najčešća načina režijskog korištenja nijemog dijaloga jesu:

a) nijemi dijalozi u izdvojenim, posve nijemim kadrovima

b) nijemi dijalozi unutar kadra u kojem postoji i verbalni dijalog

(a) Korištenje izdvojenih kadrova za koncipiranje nijemog dijaloga vrlo je učestalo i najčešće se sastoji od dva naizmjenična kadra s pogledima protagonista, dok su nešto rjeđi slučajevi u kojima se unutar većih verbalnih dijaloških sekveneci, koncipiraju minisekvence nijemog dijaloga. Jedan od najpoznatijih primjera u povijesti filma je sekvenca obračuna na groblju u filmu *Dobar, loš, zao* Sergija Leonea. Tamo se frenetičnom izmjenom pogleda, ali i nesvjesnih znakova nervozne ruke, protagonisti ovog troboja ispituju o međusobnoj psihičkoj spremnosti za konačni obračun. Njihovi pogledi i ruke govore drugima o njihovoj (ne)sigurnosti. Pogled Elija Wallacha odaje njegov paničan strah, Lee Van Cleef samo naoko smirenim pogledom ispituje svoje protivnike, no pogled odaje da se ne osjeća sasvim siguran u sebe u ovoj neobičnoj situaciji. Jedino je pogled Clint Eastwooda posve miran i pun samopouzdanja. Izmjena pogleda u izdvojenim, sve kraćim i kraćim kadrovima, koji se montažno sve brže i brže izmjenjuju, ovdje je samo djelomično u službi nijemog dijaloga, većim je dijelom to signal gledateljima o psihološkom stanju u kojem se nalaze junaci, dijelom način građenja uzbudljivosti, a dijelom i metafilmska parada u kojoj se očita mješavina ironije i divljenja prema žanru vesterna. No to nije predmet zanimanja ovog rada.

(b) Nijemi dijalog ne mora se nužno odvijati u režijski i montažno izdvojenim kadrovima, već i unutar istog kadra u kojem se događa i verbalna komunikacija. Postoje dvije mogućnosti:

— sukcesivni — verbalni i nijemi dijalog događaju se unutar istog kadra, ali jedan iza drugog, neovisno kojim slijedom

— paralelni — nijemi dijalog odvija se vremenski paralelno s verbalnom komunikacijom.

Sukcesivni slijed verbalnog i nijemog dijaloga odvija se gotovo u svakoj dijaloškoj sceni. Većina verbalnih iskaza popraćena je pogledom i kad gledatelj osjeti da pogled potraje koji tren dulje od očekivanog ili osjeti njegovo trajanje uoči izgo-

vorenog iskaza, može se govoriti o nijemom dijalogu. Goto-vo da nema klasične dijaloške scene u kojoj nije prisutan i nijemi dijalog, barem u tragovima. Navest ću primjer iz filma *Poljubac smrti*, točnije nastavak već na početku ovog rada citirane scene razgovora između Mikea Hammera i policajca:

1. KP Hammer *gleda u policajca, netremice*
2. KP policajac *gleda u Hammera, spušta pogled, okreće glavu pa vraća pogled na Hammera, kaže: »Slušaj me, Mike«, napravi stanku u kojoj ga gleda pa nastavlja, »Izgovorit ću nekoliko bezazlenih riječi. Obična gomila slova, no značenje je veoma važno.«*
3. KP Hammer *gleda u policajca, trepne*
OFF policajca: *»Pokušaj ga shvatiti.«*
4. KP policajca *gleda u Hammera i govori mu: »Projekt Manhattan. Los Alamos. Trinity.«*
5. KP Hammer *spušta pogled, gleda u stranu, razmišlja, ponovno diže pogled prema policajcu*
6. BP obojica *gledaju se, Hammer iz džepa vadi ključ i pruža ga policajcu; kad uzme ključ, policajac se obraća pomoćniku: »Idemo« i kreće prema vratima*
- OFF Hammer: *»Što je s Veldom?«;*
policajac zastaje na vratima, okreće se i pita:
»Što s njom?«;
njegov pomoćnik pita: »Što s njim?«
7. PBP policajca *policajac gleda u Hammera i kaže: »Nek se nosi k vragu«,*
i pomoćnika nastavlja gledati u njega, zatim nastavlja: »Neka razmisli što mu čeka djevojku.«, nastavlja gledati Hammera (kao da ga provocira), okreće glavu i kreće van
8. BP Hammer *kaže »Nisam znao.«*
9. PBP policajac *okreće se prema Hammeru, gleda ga neko vrijeme, a onda kaže: »Nisi znao?«, šuti i gleda ga pa nastavlja, »Bi li postupio drukčije da si znao?«, gleda ga još trenu-tak, a zatim se okreće, izlazi iz sobe i zatvara vrata za sobom.*

Brojne izmjene pogleda kojima se izražavaju emocije (srdžba, bijes, prijezir, strah...) ovdje se isprepliću s verbalnim dijaloškim replikama u različitim kombinacijama — pogled prije replike, pogled između dvije replike, pogled nakon replike. Uzbudljivost dramskog sukoba dvojice protagonista proizlazi upravo iz balansa i međusobnog nadopunjavanja verbalnog i neverbalnog dijaloga.

Jednako su česti slučajevi u kojima se nijemi i zvučni dijalog odvijaju vremenski paralelno. I takav se dijalog događa gotovo u svim dijaloškim situacijama, no svakako su zanimljivi-

viji oni slučajevi u kojima je nijemi dijalog vješto režijski plasiran tako da daje novo značenje verbalnom dijalogu. O tome je već bilo govora (2. 4. b), no vrijedan je primjer iz filma *Sjenka sumnje*. Riječ je o sceni obiteljske večere na kojoj su prisutni djevojka Charlie, njezin ujak, majka, otac i djeca. Charlie je gotovo sigurna da je njezin ujak ubojica.

1. KP Charlie *ulazi u blagovaonicu, sjeda za stol*
 2. KP dijete
 3. KP otac
 4. SP Charlie *ustaje od stola: »Sanjala sam prave noćne more«.*
 - BP Charlie *gleda prema ujaku: »O tebi ujače Charlie«*
 5. BP ujak *gleda u Charlie i pita: »Noćne more o meni?«*
 6. BP Charlie *kreće raditi nešto oko stola, ali joj je pogled prikovan uz ujaka:*
»Bio si u vlaku. Osjećala sam da bježiš od nečega. Kad sam te vidjela u vlaku, bila sam strašno sretna.«
 - OFF majke: *»Kako možeš biti sretna vidjevši ujaka u vlaku?«;*
za to vrijeme Charlie dolazi iza majke, ali gleda u ujaka;
majka kaže: »Ja se nadam da će zauvijek ostati.«
 - Charlie gleda u ujaka s naivnim izrazom lica i odgovara: *»Jednom mora otići. Moramo se suočiti s činjenicama.«*
 7. BP ujak *diže pogled prema Charlie i govori smireno: »Volim realne ljude.«*
 8. BP majka i otac Charlie se približava stolu između njih, majka kaže: *»S takvim se činjenicama nećemo suočavati.«; Charlie diže pogled (ozbiljniji, smrknutiji) prema ujaku*
 9. BP ujak *gleda u Charlie, no skreće pogled prema djevojčici koja je došla do njega.*
- Scena se nastavlja i završava kad Charlie više ne može izdržati i istrči iz kuće.*

Ta je scena zanimljiva zbog načina na koji koristi izmjenu pogleda između Charlie i ujaka. Te izmjene pogleda daju verbalnim dijalozima novi smisao: naoko nevini razgovor pretvara se, pomoću njih, u igru mačke i miša u kojoj Charlie provocira i opipava ujaka, a on pak iz njezinih riječi, u kombinaciji s pogledima koje mu upućuje, shvaća da ona zna nešto što ne bi trebala o njemu i njegovoj prošlosti.

3. Zaključak

Kad sam se prihvatio ove teme mislio sam kako je riječ o filmskoj problematici koja je zbog rijetkosti pojavljivanja u suvremenom filmu, zapravo marginalna filmološka tema. Ispostavilo se, međutim, da su nijemi dijalozi — neverbalna strana dijaloga i neverbalno sporazumijevanje — gotovo nezaobilazan čimbenik svakog filma, ali ga čak ni gledatelji s velikim filmskim iskustvom najčešće nisu svjesni.

Nijemi su dijalozi možda bili rubnom pojavom tek u onom kratkom razdoblju nakon pojave zvučnog filma u kojem je došlo do filmske hiperverbalizacije, u kojem je sve vrvilo od nekritičkog korištenja dijaloga, muzike i šumova. U klasičnom filmu, nijanse sve više dolaze do izražaja, a nijemi dijalozi upravo su ono stilsko sredstvo pomoću kojih je na vrlo rafiniran način moguće postići izvanredne efekte. Baš kao što su se početkom zvučnog filma, zvučne piste filmova besmisleno nakrcavale svim mogućim zvukovima, tako se danas često nekritički i bespotrebno koriste specijalni efekti. No, filmski autori s većim ambicijama i narativnim talentom pokazuju iznimnu senzibiliziranost za korištenje nijemih dijaloga. (Dobar je primjer upravo Paul Verhoeven čiji sam film *Sirove strasti* često koristio za primjere u ovom radu upravo zato što film obiluje vrlo poticajnim korištenjem ni-

jemih dijaloga bez kojih bi bilo gotovo nemoguće razumjeti sam film.)

Važnost je nijemih dijaloga u zvučnom filmu u tome što oni mogu izreći ono što se ne može ili se teško može izraziti (prikazati, dočarati) drugim sredstvima, u prvom redu verbalnim dijalogom. Riječ je, međutim, o vrlo »pipkavom« stilskom sredstvu koje zahtijeva mnogo redateljske pozornosti, dramaturškog i vizualnog talenta, kako se pogrešnim (ili pretjeranim) doziranjem ne bi izazvao učinak suprotan od željenog. Uvjeren sam kako bi potencijalno istraživanje o uporabi nijemih dijaloga u filmovima pojedinih redatelja potvrdilo kako se najbolji redatelji mogu, između ostaloga, prepoznati i po vještoj uporabi nijemih dijaloga.

Filmografija

1. *Potjera za zlatom* (*Gold Rush*), SAD, r. Charlie Chaplin, 1925.
2. *Poljubac smrti* (*Kiss Me Deadly*), SAD, r. Robert Aldrich, 1955.
3. *Grabežljivac* (*Predator*), SAD, r. John McTiernan, 1987.
4. *Doba nevinosti* (*The Age of Innocence*), SAD, r. Martin Scorsese, 1993.
5. *Sirove strasti* (*Basic Instinct*), SAD, r. Paul Verhoeven, 1992.
6. *Sjenka sumnje* (*Shadow of a Doubt*), SAD, r. Alfred Hitchcock, 1943.
7. *Dobar, loš, zao* (*The Good, the Bad, and the Ugly* / *Il buono, il brutto e il cattivo*), Italija, Španjolska, r. Sergio Leone, 1966.

Bibliografija

- Arijon, Daniel, 1988., *Gramatika filmskog jezika*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Belan, Branko, 1979., *Sintaksa i poetika filma, Teorija montaže*, Zagreb: Filmoteka 16
- Peterlić, Ante, gl. ured., 1986./90., *Filmska enciklopedija I i II*, Zagreb: Jugoslavenaki leksikografski zavod Miroslav Krleža

Hrvoje Turković

Funkcija stilističkih otklona*

1. Problem

U većini izlaganja¹ postoje neke lokalne pojave — poput stilističkih figura u filmskom ili književnom izlaganju, grafičkih promjena u pisanju ili intonacijskih promjena u govoru, optičkih intervencija u filmovima, inserata i digresija — koje iskaču iz danoga konteksta izlaganja i nekom su vrstom *otklona* od neke *pravilnosti* (od *norme*, *pravila*, *standarda*, *učestalosti*, *naviknog obrasca*, *uobičajenosti* itd.) koja važi (barem) nad dijelom izlaganja u čijem se kontekstu javljaju ti otkloni.

Budući da su otklonom od neke pravilnosti, takve su pojave donekle — na području važenja te pravilnosti — neuobičajene, neočekivane, tj. manja je vjerojatnost da će se pojaviti u danome dijelu izlaganja nego drugi sastojci ili osobine. Kao svojevrсна iznimka unutar danog dijela izlaganja, devijacijske pojave privlače intenzivniju i podrobniju pozornost od redovitih crta, naglašenje se opažaju, i to je razlog zašto one *obilježavaju* (*markiraju*, *naglašavaju*) dano mjesto na kojem se pojavljuju.

Međutim, na drugoj strani, većinu tih *smislenih* otklona — tj. *stilizacija*² — uglavnom doživljavamo kao umjesne, uobičajene, očekivane, čak ponekad i obavezne na mjestima njihove pojave. Zapravo, osjećamo da se ovakve stilizacije ne javljaju nasumično u tijeku izlaganja već da u izlaganju postoje *funkcionalna mjesta* na kojima je vjerojatnije da će se pojaviti nego na nekim drugim. Čini se kao da se stilizacije javljaju u skladu s posve određenom — lokacijski određenom — pravilnošću.

Ovo potonje iskustvo čini neke teoretičare podozrivim prema »devijacijskoj teoriji«³ retoričkih figura, odnosno stilizacija općenito: kako možemo prihvatiti shvaćanje da su stilizacije devijacijom — nekom vrstom neregularnosti — kad ih se može visoko očekivati na nekom mjestu? A postojanje očekivanja upućuje na postojanje neke zakonomjernosti na kojoj se temelje dana očekivanja: očekivanje stilizacija upućuje da se one javljaju s nekom pravilnošću. Devijacijska je teorija, kažu, suočena s paradoksom — paradoksom »*očekivane neočekivanosti*«, »*regularne iregularnosti*«.

Je li, međutim, doista riječ o paradoksu?

Postoji zdravorazumski kriterij za detekciju *krivih* paradoksa u teoretičara. Ako se neki tip pojave koju teoretičar proglašava paradoksalnom doživljajno prihvaća s lakoćom, bez osjećaja neprikladnosti u doživljajnoj »obradi«⁴ — kako to i jest slučaj s »očekivanom neočekivanošću«⁵ većine stilizacija — tada očito ne može biti riječi o iskustvenom paradoksu: ta u iskustvu nema ničeg paradoksalnog. Riječ je, prije, tek o teorijski »proizvedenom«⁶ paradoksu, paradoksu proizvedenom osobitim, očito empirijski neprikladnim, teorijskim tumačenjem. *Pravi* iskustveni paradoks ostavlja osjećaj jake doživljajne inkongruentnosti kojoj je korjen u inkongruentnom zamjećivanju (usporedite efekte perspektivnih paradoksa u Escherovim crtežima i Magrittovim slikama, odnosno paradoksalne likove u poglavlju o »percepcijskim iluzijama«⁷ iz nekog od psiholoških priručnika).

Ako smo pak teorijskim odredbama proizveli »paradoks«⁸ koji nema potvrde u doživljaju, onda očigledno moramo učiniti nešto sa samim teorijskim odredbama.

Primjerice, možemo pretpostaviti da, pri govoru o pravilnostima i otklonima, mi tu ne govorimo o pravilnostima iste razine, niti o otklonima iste razine. Pravilnosti na temelju kojih očekujemo ostvaraje glavnog izlaganja te pravilnosti po kojima očekujemo stilizacijska ostvarenja očigledno ne mogu biti pravilnosti istoga tipa (prema Russellovoj *logici tipova*), ne mogu biti pravilnosti iste razine. Te pravilnosti nemaju istovrstan diskurzni, izlagački status.

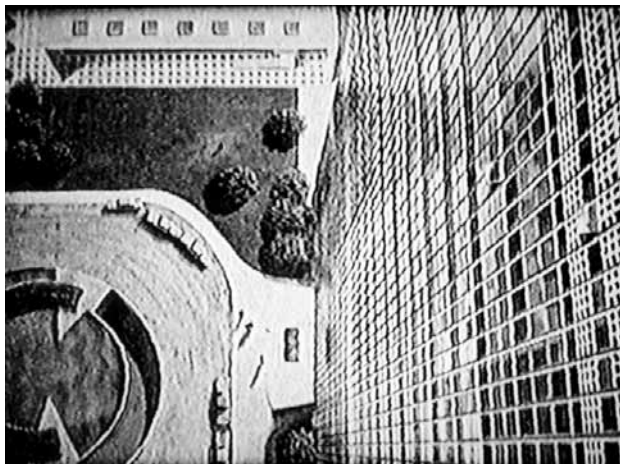
Moj je argumentacijski zadatak u ovome radu da, prvo, identificiram mjesta u filmskome izlaganju na kojima se uobičajeno — očekivano, »u pravilu«, zakonomjerno — pojavljuju stilizacije, i, drugo, da dam objašnjenje o tome koji je poseban status takvih mjesta, odnosno, koji je to tip pravilnosti što ravna pojavom stilizacija na takvim mjestima.

2. Stilizacijski »rezervati«⁹ u sklopu (klasične) filmske naracije

2.1. Uvođenje u scenu

Evo jednog primjera »očekivane neočekivanosti«¹⁰ u filmskom izlaganju.

* Tekst je izvorno pisan na engleskom. U kraćoj je verziji izložen na Petom kongresu Internacionalnog udruženja za semiotičke studije (Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies — Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity) održanom na Kalifornijskom univerzitetu (University of California, Berkeley, USA), srpnja 12.-18., 1994. U proširenoj engleskoj verziji tekst je objavljen u časopisu *Moveast*, 4, 1997-1998., Budimpešta: Mađarski filmski institut. Tekst što se ovdje objavljuje jest autorova prijevodna varijanta proširene verzije, uz slobodne prilagodbe i prigodne prepravke.



Sjever-sjeverozapad (Prvi međukadar prije »Scene sastanka«)



Drugi međukadar prije »Scene sastanka«


Scena sastanka — uvodni kadar (početak kadra)
Slike 1-3

U Hitchcockovu filmu *Sjever-Sjeverozapad* (*North by Northwest*, SAD, 1959.) scena³ u kojoj članovi obavještajne službe odlučuju o sudbini Thornhilla (igra ga Gary Grant) — nazovimo je *scena sastanka* — počinje s krupnim planom fotografije u novinama (usp. slike 1-3, treću). Na fotografiji se vidi Thornhill s nožem i mrtvacom u rukama, a naslov je članka: »Diplomat ubijen nožem u UN-u«. Kako se čuje glas izvan kadra (off) kako čita članak, kadar se širi i u vidno se polje uvodi širi dio prizora: ljudi koji sjede za stolom i slušaju čitača koji drži novine.

Takav početak nove scene — s prizornim detaljem — otklon je od klasične filmske konvencije prema kojoj se nova scena tipično uvodi obuhvatnom vizurom (totalom), onom koja obuhvaća ukupnost važne prizorne situacije. Korijen ovoj konvenciji u našim je tipičnim snalazilačkim reakcijama kad smo »bačeni« u posve novi okoliš: naglo suočeni s posve novim ambijentom mi tipično težimo prvo »uhvatiti« ukupnost (»totalitet«) prizorne situacije prije no što usredotočimo pažnju na pojedine stvari koje su važne za neki poseban cilj koje globalno vodi naše kretanje. Slijedeći ovaj tipičan obrazac promatračke reakcije na novi ambijent, u klasičnoj se montažnoj postavi scene ustalilo scenu početi s kadrom totala prizora, a taj je kadar dobio i standardizirano ime: *temeljni kadar* ili *master* (engl. *establishing shot*), a takvo imenovanje pokazuje koliko se drži »obvezatnim«, i koliko je riječ o ustaljenom postupku montažne postave scene. Nije, međutim, u pitanju tek opća praksa, nego i osobna praksa Hitchcocka: Hitchcock se vrlo dosljedno drži ove prakse počinjanja scene temeljnim kadrom (totalom ili polutotalom) u scenama *Sjevera-Sjeverozapada* koje prethode sceni sastanka.

Međutim, iako izniman — i u sklopu ovoga filma, i općenito u sklopu klasične scensko-izlagačke postave — ovakav početak s detaljem prizora umjesto njegova totala nije nimalo nepoznat, nije iznenađujući. Štoviše, u većini klasičnih filmova (i gotovo u svakom Hitchcockovom) može se naći po koja scena koja počinje s detaljem umjesto širokim planom. Mi smo, na temelju dostatno uhodanoga iskustva, pripremljeni da prihvaćamo i takve scene. Međutim, iako nije nepoznat, ovakav se početak svejedno drži *stilski obilježenim* (markiranim): on scenu koju »otvara« izdvaja od ostalih scena, daje joj osobit naglasak.

Kako otpetljati ovu odredbenu petljavinu, u kojoj kažemo da nešto i jest i nije uobičajeno?

Kad neki izlagački potez izgleda nestandardan ali prihvatljiv (prikladan, regularan) na danome mjestu, možemo pretpostaviti da njegova »nestandardnost« ima neko dodatno opravdanje, da mora imati poseban legitimitet. U sklopu klasičnog filmskog narativnog stila, takav sinegdohalan početak (detalj umjesto cjeline) kao da poziva na pretpostavku da to što u njemu gledamo ima neko posebno značenje za razumijevanje kasnijeg razvoja prizornog zbivanja, da ima posebni je značenje nego što bi imao opisni kadar ukupnosti prizora. Ovo doista i jest slučaj s početkom scene sastanka u *Sjever-sjeverozapad*: slika u novinama i naslov, uz čitanje koje slušamo, specificiraju glavnu temu daljeg razgovora u ovoj sceni, a to je — sudbina krivo optuženog Thornhilla. Da je film

počeo totalom, koji bi uzeo gledateljskog vremena da ga obradimo, da pohvatamo sve što je identifikacijski važno u njemu, vjerojatno ne bismo s prikladnom koncentracijom slušali što nam govori jedan od likova, i to ne bismo nužno odmah shvatili kao važnu temu daljeg razgovora.

Međutim, iako sugestija teme u opisanu početku odmah dobiva potvrdu u nastavku razgovora ljudi za stolom, značenje takva sinegdohalna početka scene ne mora biti odmah specificirano. U *Ozloglašenoj* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, SAD, 1946.) postoji scena koja počinje s krupnim planom boce šampanjca s koje se filazem, tj. brišućom panoramom (tj. toliko brzom panoramom da se teško razabire prizor preko kojeg se panoramira) na gore dolazi do lica Garyja Granta (usp. slike 6-7). U toj sceni Grant saznaje da su njegovi obavještajni šefovi namijenili njegovoj štićenici, djevojci u koju se zaljubio (igra je Ingrid Bergman) da osvoji i oženi nacistu (Claude Reins), kako bi ga uhodila. Bocu je Grant kupio po narudžbi Bergman, kako bi svečanije večerali proslavljajući svoju tek uspostavljenu vezu. Boca na početku naznačene scene u prvi mah nema nikakva značenja za trenutačni bijesni razgovor između Granta i njegovih šefova, ali samim time što je izdvojena u detalj i što s njome počinje scena, ona je obilježena za moguće kasnije značenjska tumačenja. A njih Hitchcock zaista omogućuje na kraju ove scene: kad Grant odlazi, ponovno se krupnim planom upozorava na ostavljenu bocu, i to se upozorenje još pojačava činjenicom da je taj zaborav boce uočio i šef (smjenjuju se kadrovi šefova pogleda i subjektivnih kadrova boce). Tumačenje koje se nameće jest neminovno metaforično: Grant je pristao »zaboraviti« svoju ljubav onako kako je zaboravio bocu namijenjenu ljubavnoj proslavi. Ovim polaznim krupnim planom boce aktivirana su značenjska očekivanja i osjetljivost za njihova eventualna ispunjenja, pa makar ona došla podosta odloženo. Očigledno, neuobičajeno smještanje detalja na početak scene daje takvu detalju osobitu (»simboličku«) važnost i osobito potencijalno značenje. Mjesto — početak scene — jest ono koje daje legitimaciju takvu otklonu.

Ali, što ovo mjesto čini posebnim među svim drugim mogućim mjestima u izlaganju, odnosno u sceni?

Odgovor, kada je dan — očigledan je. Svaka nova tematska jedinica u izlaganju, a takvom je tipično scena, podrazumijeva moguću promjenu u globalnom shvaćanju izlaganja, tipu shvaćanja uspostavljenom u prethodnoj jedinici: naime, na prijelazu na narednu jedinicu izlaganja, moće se sresti s posve novom temom na koju se mora primijeniti drugačiju zalihu znanja, zauzeti drugačiji tumačiteljski stav kako bismo postigli prikladno razumijevanje nove izlagačke cjeline.

Kako bismo promijenili tumačiteljski pristup *na vrijeme*, bez krivih prethodnih poteza, moramo biti na vrijeme upozoreni na nastup promjene teme (promjene jedinice): moramo imati jasan signal da to ne nastavljamo s izlagačko-tematskom linijom koju smo pratili do tada, i da se moramo »otvoriti« za *novi zadatak* razumijevanja i tumačenja nove teme (novog prizora). A za to nam treba i stanovito »vrijeme preorijentacije«, tj. vrijeme u kojem ćemo obaviti ovo »prebacivanje«, »otvaranje« novoj temi, u kojem ćemo se pri-



Scena sastanka — uvodni kadar (završetak kadra)



Scena sastanka — objavljeni kadar
Slike 4-5

kladno preorijentirati na novu temu. To nam vrijeme treba osigurati uvodni dio, uvodno »mjesto«, u sceni.

Pritom su otkloni od standarda najizričtiji, najočitiji kandidati za ovakve »preorijentacijske signale«, za ovu »preorijentacijsku« službu: njih ne možemo previdjeti, jer su iznimkom u danom izlagačkom okružju, a time nepropustljivo uočljivi. Zato je vrlo vjerojatno da će se ovakva ili onakva stilizacija pojaviti na početku novog segmenta filmskog izlaganja kako bi nas upozorila na početak nove teme, kako bi nam dala potrebnu »pauzu« za preorijentaciju i usredotočenje na novi zadatak, a i kako bi nam dala koristan nagovještaj o prirodi novog razumijevačkog zadatka (teme) koji pred nas postavlja nova izlagačka jedinica.

Sinegdohalni početak scene takav je potreban »preorijentacijski signal« (među drugim mogućim); on je jednom podvrstom *uvođenja u izlagačku jedinicu*.

2.2. Međuscenski prijelazi

Važnijim, prelomnijim, promjenama u strukturi izlaganja obično prethode *višestruki signali* kako ih ne bismo propustili, previdjeli im važnost. Tako, u slučaju scene sastanka iz *Sjever-sjeverozapad*, nije samo početak scene obilježen, već



Ozloglašena: Uvodni kadar (početak kadra)

Uvodni kadar (završetak kadra)
Slike 6-7

mu prethodi složeno izveden prijelaz iz prethodne važne scene — scene ubojstva u UN-u. Postoje naglašeni *signali prijelaza* koji mogu biti vrlo raznoliki.

Primjerice, uvodni detalj u scenu sastanka *Sjever-sjeverozapada* nije uveden rezom nego *pretapanjem* s prethodnog kadra. Pri pretapanju se gledateljevo usredotočenje na prizorna zbivanja u kadru optički narušava, vidljivost do tada praćenog prizora opada (dolazi do zatamnjenja) a istodobno se javljaju naznake sljedećeg prizora. Mi kao da smo uz pomoć optičke intervencije »iščupani« iz promatračkog odnosa prema jednom prizoru i »usađeni« u novi prizor, s razdobljem nejasne i nepregledne vidljivosti i jednog i drugog. Time se u žarište pozornosti dovode optički uvjeti promatranja prizora, te tijekom pretapanja i oni postaju tematizirani uz samu promjenu prizora. Ovaj »promatrački ometajuć« postupak *otklonom* je od norme koja inače vlada scenama: normom »najbolje vidljivosti« prizora (onog u njemu što interesno pratimo), a ta je norma vezana uz tipično usmjerenje pozornosti — pozornost se u filmu žarišno vezuje uz sama

zbivanja i situaciju u prizoru a ne prema optičkim uvjetima promatranja. Promatrački stav i promatračke promjene na montažnom prijelazu su — barem u sklopu scene, praćenja istog prizora — tipično »transparentne«, »prozirne«, tj. pomoćne, ne privlače pažnju same prema sebi, nismo ih »središnje svjesni« (usp. za razliku »fokalne svijesti« i »pomoćne svijesti« Polanyi, Prosch, 1975: 39). Normalno ih nismo svjesni, ne uočavamo prijelaze između kadrova kao nešto razdvojeno i različito od same strukture prizornog zbivanja. Raskadriranje scene tipično je »asimilirano« u samu strukturu zbivanja i za nas tipično dojmovno nerazlučivo od te strukture. Mi naprosto *pratimo prizor* tijekom odvijanja scene, a, sad, činimo li to uz pomoć montažnih rezova ili pratećih panorama i vožnji, toga obično nismo osobito svjesni, ako ikako. Pretapanja (a i drugi optički obrađeni prijelazi: zatamnjenja-otamnjenja; zavjese, pomične maske i sl.) narušavaju ovaj običaj i privlače pažnju na sebe, na nesigurnost i naglašenost promatračke promjene na montažnom prijelazu, i na samu optičku izvedbu prijelaza.

»Otrgavajuća« i »ometajuća« priroda pretapanja (i drugih optičkih, ne-trenutačnih, protežnih prijelaza u filmu) osobito je korisna za spomenuti posao tematskog »preorijentiranja« u tijeku filmskog izlaganja i njih se je ustalilo u tome poslu u klasičnom filmskom stilu, njih se je standardiziralo kao tipične međuscenske (međusegmentalne) prijelaze, *međuscenske (međusegmentalne) spona*. Ovakvi postupci pomažu *označavanju razgraničenja* između dviju nadovezujućih strukturalnih jedinica, ali, istodobno, svojom optički postupnom promjenom, one pomažu da se *premosti* to razgraničenje. To je i funkcija međusegmentalnih spona — da obilježe razgraničenje, istodobno ga premošćavajući.

Pretapanje, međutim, *može imati* ovu funkciju i ta funkcija *može biti standardizirana* zato što su optičke transformacije nametljivo otklanjačke, očiglednim stilizacijama u sklopu određenog (klasičnog) promatračkog sustava. Po tome one mogu preuzeti funkciju »orijentira«, »putokaza«, biti upotrijebljene kao izuzetni signali u sklopu standardnog izlagačkog konteksta.

Međutim, navedeno pretapanje nije jedini stilizacijski signal na spomenutom mjestu u Hitchcockovu filmu. Njega dodatno prati utišavanje (žargonski rečeno: »izblendavanje«) *popratne glazbe* (glazbe koja nema izvor u predloženu prizoru), a u trenutku kad se kroz dvostruku ekspoziciju pretapanja počinje razabirati fotografija Thornhilla javi se glazbeni akcent. Nakon toga glazba posve nestaje, a umjesto nje se čuje glas (off) koji čita članak.

Popratna glazba ima *apriori* poseban, neprizorni (»ne-dijegetski«) status, koji je devijacijski u istome smislu u kojem su opisane optičke transformacije: popratna glazba, budući da ne pripada zvučnoj slici prizora, osjeća se kao »dodana« i ne-nužna, kao izborna povezana s prizorno-promatračkim aspektima. Kao »strano« tijelo u odnosu na prizorne prilike nju se također može korisno upotrijebiti kao »putokaz«, »orijentir«, kao poseban signal izlagačke promjene. Tako je ona doista i upotrebljena na opisanom Hitchcockovom međuscenskom prijelazu.

Konačno, ovaj Hitchcockov međuscenski prijelaz ima i osobitu »pretpovijest«. Između prethodne važne scene, one ubojstva funkcionera u zgradi UN-a i opisane scene sastanka, umetnuta su još dva kadra, svaki pokazujući drugačiji ambijent i situaciju, a s posljednjeg od njih imamo pretapanje na scenu sastanka (usp. slike 1-3, prve dvije). I ta se dva kadra doživljavaju kao *prijelazna*, kao *međuscenski posrednici*, a ne kao dvije autonomne scene.

Prvi od ovih prijelaznih kadrova jest krajnji gornji rakurs (»ptičja perspektiva«) na tratinu i autoprilaz pred zgradom UN-a u New Yorku. Preko tratine treći jedva uočljiva točica čovjeka koji prilazi taksiju i ulazi u njega. Na naredni se kadar prelazi polaganim pretapanjem: u njemu se vidi, s vodoravne vizure (nultog rakursa), tabla s natpisom »UNITED STATES INTELLIGENCE SERVICE« (Obavijesna služba Sjedinjenih Država), a s uglaancane se površine ploče zrcali slika washingtonske Bijele kuće. Ova dva kadra nisu jednake vrijednosti s kadrovima njima prethodne scene i kadrovima njima naknadne scene. Ta su dva kadra *umetnuta* između dvije fabularno bitne scene, tj. između dviju scena što tvore glavno tijelo priče koju pratimo u filmu. Iako u svakom od tih kadrova vidimo drugi prizor, pa ih po tome možemo nazvati »kadar-scenom«, njihov je »scenski« status krajnje dvojben, jer u tim prizorima nema zaokružena razvoja zbivanja koje daje narativno jedinstvo tipičnoj sceni. Scena je narativna jedinica, i gdje nema elemenata priče u kadru (problematizirana zbivanja), odnosno neke bar razrade zbivanja, ne možemo govoriti o »sceni«, nego o kadru tog i tog prizornog sadržaja.⁴ Upravo zbog svojeg nenarativnog statusa, ta se dva kadra osjećaju kao svojevrсни *inserti* u tijelo izlaganja, kao »jedinični otkloni« od glavnoga tijeka izlaganja (priče). Štoviše, veze između ta dva kadra nisu prostorno ili kako drugačije izravne, a ta neizravnost (različitost) dodatno je naglašena polaganim pretapanjima između njih. Njihov poseban izlagački status dodatno je signaliziran intenzivnom popratnom glazbom koja ih prati.

Za publiku što gleda film samorazumljivo je činjenica da je funkcija tih dvaju kadrova da *posreduju* između dviju »temeljnijih« strukturalnih jedinica, dvaju »sadržajnih« scena, scene ubojstva i scene sastanka. Ova dva kadra su tu da pruže dodatne obavijesti koje su potrebne da bi se prikladno tematski preorijentirali na prelasku iz jednog dijela filma u drugi, oni služe kako bi pripremili publiku na važno izlagačko »prebacivanje«. Naime, scena sastanka čini važnu prijelomnu točku u pripovijedanju. Po prvi puta dobivamo objašnjenje za opasan slik nespo razuma vezanih uz Thornhilla: o razlogu za njegovu otmicu, za pokušaj da ga ubiju, potom za ubojstvo diplomata u UN-u. U sceni sastanka dobiva se posebna nova perspektiva na dotadnja zbivanja, a uspostavlja se nova perspektiva u odnosu na Thornhillovu budućnost i na naredne moguće teme za pripovjednu obradu. Ova scena, dakle, ima posebno važan položaj u pripovjednu sklopu ovoga filma.

Spomenuti prijelazni kompleks — koji je sastavljen od dva međukadra, niza pretapanja, naglašene popratne glazbe — služi kao priprema-najava posebnog statusa nadolazeće scene i pomaže gledatelju da se prikladno pripremi za poseb-



Ozloglašena: Prvi od odjavnih kadrova



Drugi od odjavnih kadrova

Treći i završni odjavni kadar
Slike 8-10 (odjavni kadrovi scene)

nost onoga što će naredno pripovjedno doći. Suočeni smo sa složenim *prijelazno-pripremnim signalima*.

2.3. Odljave, završeci scena

Uvodi u scenu, pa i međuscenski prijelazni signal svojevrsnom su »objavom« novog stupnja u razvoju teme. Ali kad smo već utvrdili postojanje ove »najavne signalizacije« po analogiji možemo pomisliti da postoji i neka »odjavna signalizacija«, tj. da postoje oblici *odljave* neke tematske cjeline, tj. »najave« njenog završetka, pripreme gledatelja na činjenicu da je dana tema izlaganja iscrpljena, i da se izlagačko polje oslobađa za nastup nove tematske jedinice, novog sadržaja.

Pri završetku Hitchcockove sceni sastanka u *Sjever-sjeverozapad* susreće se upravo takva razrađena »odjava« (usp. slike 4-5; drugu). Naime, posljednji kadar ove scene jest krajnji gornji rakurs, total prostorije (stola sa svim sudionicima sastanka). Taj jaki gornji rakurs jakim je otklonom od promatračkog obrasca koji je uspostavljen tijekom scene. Razgovor između šefa obavještajne službe i drugih službenika o Thornhillovu slučaju praćen je s razine na kojoj se nalaze oči sudionika razgovora, tj. s ključne »akcijske razine« u ambijentu. Za vrijeme trajanja scene gledateljima se nudi »uvučen«, »sudionički« promatrački položaj — nudi mu se onaj raspon promatračkih pogodnosti koje imaju i sami prizorni likovi.⁵ Ali, u posljednjem smo kadru ove scene »izvučeni« iz te akcijsko-promatračke razine i dana nam je vizura (»sa stropa«) na prizornu situaciju koju niti jedan prizorni lik ne može prirodno zauzeti u trenutku promatranja.

Takav kadar proizvodi učinak »odmaka«: time što gledatelja »izvlači« iz dotadanje uvučenosti u zbivanje, iz promatračkog ograničenja na sudioničko razgovorno polje, ova vizura potiče na promatrački i tumačiteljski odmak prema cijeloj scenskoj situaciji. Ovaj je otklon od dosadašnje promatračke prakse scene sastanka pogodan za obilježavanje kraja izlagačke jedinice, i takav učinak on doista ima. Djelotvornim je *odjavnim signalom*, odjavljuje ovu scenu.

Jaki gornji rakurs totala prizora nije, naravno jedini odjavni signal na kraju ove scene. Već u samome razgovoru imamo značenjske, intonacijske i neverbalne indikatore da je tema razgovora iscrpljena. Ima, naime, konačnosti u završnoj opaski šefa obavještajne službe: odlučeno je da će se Thornhilla prepustiti njegovoj sudbini i da obavještajna služba neće intervenirati kako bi pomogla nevinom čovjeka, jer bi takvom intervencijom mogla ugroziti svojeg vlastitog, pravog špijuna. A u završnom kadru ove scene, jedina žena u grupi daje završni komentar cijelome razgovoru: »*Zbogom g. Thornhill, ma gdje bio*«. Tada nastupa trenutak značajnog, ozbiljnog muka u razgovoru (dodatan paralingvistički znak da je tema razgovora iscrpljena), i potom nastupa pretapanje na naredni kadar, a to pretapanje je konačan signal završetka ove scene.

Složen uzorak *odjavnih signala* postignut je pretežito pomoću devijacija od prevladavajućih značajki zbivanja i njegova praćenja, tj. uz pomoć stilizacija.

2.4. Strateška vrednovanja

Devijacijske »intervencije« se, međutim, ne javljaju samo na graničnim područjima među izlagačkim cjelinama — javljaju se i unutar cjelina, u samome »tijelu« izlaganja.

Uzmimo, primjerice, pojavu popratne glazbe u sklopu scene ubojstva u zgradi UN-a (a ta se scena, kako je istaknuto, nalazi prije opisana dva međukadra; usp. slike 11-13). U onom dijelu te scene u kojem Thornhill počinje diplomatu objašnjavati razloge svojeg ispitivanja, diplomat naglo otvori usta uz stenjanje i zamrzne se na trenutak s široko otvorenim očima. Upravo u tom trenutku reže se na drugi kadar (polutotal) špijuna koji bježi, a tada se rezom vraća na kadar diplomata koji počinje padati otkrivajući dršku noža koja mu viri iz leđa. Na kadru špijuna koji bježi prolomi se glazba koja glasno ritmički naglašeno nastavlja pratiti daljnje zbivanje, produžujući se i preko opisanih prijelaznih kadrova sve do pretapanja kojim se uvodi u scenu sastanka.

Popratna glazba je — sama po sebi, *a priori* — stilizacijskim sastojkom u filmu, o čemu smo već govorili. Ali, u ovoj sceni ona postaje očiglednim otklonom od postupka koji je prethodno uspostavljen u njoj: do trenutka ubojstva, prizor nije praćen nikakvom glazbom, scena je postavljena bez popratne glazbe. Kad se popratna glazba javlja, ona se javlja silovito, silovito narušavajući »neglazbenu« prirodu dotadanje scene.

Većina filmskih istraživača bi rekla da se pozadinska glazba javlja kako bi pojačala dramski učinak prizornih zbivanja i u tome bi bili i ovdje u pravu. Ali, takva procjena funkcije glazbe ne iscrpljuje funkciju koje ona ima u ovoj sceni. Iznenadni upad prateće glazbe (one koja nema izvora u prizoru) vrlo je različit po svojoj funkciji od njenog kasnijeg trajanja kad je njena glavna funkcija doista da podupire opću dramatičnost zbivanja. Važno je uočiti da tik prije trenutka u kojem se javlja glazba postaje očigledno da se nešto čudno događa s likovima, iako još uvijek nemamo jasnu indikaciju da je posrijedi ubojstvo. Iznenadan početak popratne glazbe na prizor špijuna koji bježi signalizira gledatelju važnost prethodno pokazane reakcije diplomata i važnost špijunova reakcije, i priprema gledatelja na konačno otkriće da su bili svjedocima ubojstva. Štoviše, naglo uvođenje glazbe na ovom mjestu daje cijelom događaju posebnu *izlagačku važnost*: zahvaljujući pojavi glazbe gledatelj je naveden vjerovati kako ovaj dio scene, ovaj dio filmskog izlaganja, ima poseban status u razvitku i scene i pripovijedanja uopće.

Moglo bi se reći da je uvođenje glazbe u ovome scenskom trenutku svojevrsni *strateško vrednovateljski signal* — signal publici da pridaje posebnu *priopćajnu vrijednost* izlagačkom mjestu na kojem se javlja taj signal. Evaluacijski signal pomaže gledatelju da ne propusti pridati dostatnu pažnju strateški razmjerno većoj važnosti danog izlagačkog mjesta u odnosu na druga mjesta, u odnosu na pretežit tijek zbivanja u sceni.

2.5. Popratni komentari

Utvdili smo već da oba opisana međukadra (ptičja perspektiva na Granta koji trči tratinom i kadar table s napisom)

imaju prijelazno-signalnu funkciju. Ali prvi kadar nema samo tu funkciju.

Taj je kadar donekle nastavkom prethodne scene: Thornhill je pobjegao s poprišta umorstva kad je vidio da ga svi gledaju kao ubojicu, a potom, uz elipsu, vidimo — pretpostavljamo — baš njega kako trči tratinom prema taksiju. S jedne strane, to da je u pitanju nastavak promatranja iste radnje (Thornhillova bjegstva) sugerira tipično montažno rješenje za kontinuirane (unutar-scenske) prijelaze u klasičnom filmu — rez. Kontinuitet signalizira i nenarušen nastavak popratne glazbe koja je pratila posljednje kadrove u sceni ubojstva pa nenarušeno prati i ovaj kadar. Ali, na drugoj strani, nije po srijedi potpuni i glatki kontinuitet: implicira se elipsa, ispuštanje iz praćenja Thornhillova silaska s visokog kata gdje se nalazi i izlazak iz zgrade na tratinu. Elipsu signalizira činjenica da se Thornhilla ispustilo iz vida u posljednjem kadru prethodne scene uz kratko zadržavanje praznog prostora, a potom i pomoću korjenitoga kontrasta između posljednjeg kadra prethodne scene i kadra tratine: a to je rez s unutrašnjosti, polublizu kadar s razine očiju, na eksterijerni kadar, dalekog totala i ekstremnog gornjeg rakursa. Takva uporaba *kontrastnog reza*, usprkos impliciranom praćenju kontinuirane radnje, obično obilježava elipsu, a s elipsom i međuscenski prijelaz, tj. signalizira da kadar, koji je uveden uz ovaj kontrast, pripada narednoj sceni.

S jednog stajališta ovaj kadar završne faze Thornhillova bijega iz zgrade UN-a fabularno je motiviran: obavještava nas o uspjehu Thornhillova bjegstva, a jaki gornji rakurs može se shvatiti kao podsjećanje da se prethodna scena umorstva odigrala na nekom od viših katova zgrade UN-a, i da je to potencijalna vizura ljudi iz tog restorana. Međutim, svejedno, ovaj se kadar osjeća kao jak otklon od očekivanog. Naime, u uvjetima standardnog predočavanja zbivanja u klasičnom filmu nije prihvatljivo da se važna radnja glavnog junaka (uspješan bijeg) prikazuje na takav način da je junakov identitet gotovo nerazabirljiv jer je uzeta toliko daleka, neoptimalna vizura. Klasičnim prikazivanjem prizora, kako smo to već gore napomenuli, vlada jaka *norma optimalne razabirljivosti*: očekuje se da važni aspekti prizora budu dani s takve točke promatranja s koje su optimalno vidljivi (razgledljivi). Naime, smatra se stvari »pristojnosti« da se gledatelju pružit optimalni obavjesno-prikupljački pristup prizoru, barem važnim aspektima prizora, i te se norme Hitchcock inventivnom savjesnošću pridržava u ostatku svog filma. Ali je ne poštuje ovim udaljenim i jakim gornjim rakursom.

Ovo je nepoštovanje norme razabirljivosti (uz čuvanje ključne informacije: da je Thornhill uspio pobjeći iz zgrade UN-a) ovdje je, međutim, drukčije funkcionalno. Upravo ova — devijantna — činjenica gotovo nerazabirljive malenosti Thornhilla u bijegu daje kadru osobite metaforičke potencijale. Metaforičko se značenje takve vizure na Thornhilla osvjetljava kontekstualno. Povratno se, sa stajališta scene sastanka u centru Obavještajne službe, može razumjeti da daleki i visoki kut promatranja i implicitna niska i udaljena pozicija Thornhilla naglašava i anticipira njegovu »malenost«, nevažnost na terenu visoke špijunske igre, činjenicu da je on »da-

leko od srca« odlučujućih obavještajnih osoba, da su ga »otpisali«.

Taj kadar, tako postavljen, ima funkciju *općeg komentara* predočena zbivanja: on povezuje ovu pojedinačnu situaciju (trčanje do taksija) s daleko širom i općenitijom (i apstraktnijom) situacijom od nje same. Ovakav kadar prinuđuje gledatelja da preuzme općenitiji tumačiteljski (vrednovateljski) stav prema prikazanoj prizornoj situaciji junaka. Ne dozvoljava gledatelju da apstraktnije tumačenje junakove situacije odgodi za meditacije nakon odgledanog filma, već ga na to odmah navodi tokom gledanja samog konkretnog prizora. Takvi *komentatorski umeci*, odnosno *komentatorske obrade* tjeraju gledatelja da u tijek razumijevanja konkretnih situacija unesu i dodatne i apstraktnije interpretacije općeg statusa, opće situacije, junaka, i pri tome se to ne čini kroz verbalne komentare nekog od likova ili preko verbalnih titlova, nego naprosto ovako kompleksnom vizualnom postavom.

2.6. Kategorizacijske upute

Pretpostavite, međutim, da se otkloni ne javljaju na tako razrijeđen i strogo lociran način kako je to sugerirala cijela prethodna analiza. Što ako se oni javljaju stalno, kroz cijelo filmsko izlaganje? Ako nemaju svoje »rezervate« u kojima se tipično javljaju?

To je upravo slučaj s nekim modernističkim filmovima, s televizijskim reklamama, s glazbenim spotovima, s eksperimentalnim filmovima... Svi ti tipovi filmova skloni su zasićenju svim vrstama stilizacija, u svim svojim aspektima, gotovo na svakome koraku izlaganja. Mogu li se takve stilizacije još uvijek smatrati »putokaznim«, »signalnim« kao one koje smo gore opisali? Naime, ako su učestale, tada oni tvore novu temeljnu pravilnost, one su nositelji osnovnog obrasca, a nisu »devijacijama« od nekog osnovnijeg, proširenijeg obrasca.

Da bismo bolje izvidjeli ovaj problem, neću uzeti niti jedan od navedenih vrsta filma, nego ću uzeti sekvencu iz drugog klasičnog holivudskog narativnog filma, ponovno Hitchcockova: *Začaran* (*Spellbound*, USA, 1945.). Posrijedi je čuvena sekvenca nadrealističkog sna, u kojoj je scenografiju uradio Salvador Dali (usp. slike 14-19). Cijela je sekvenca napravljena uz sustavne prizorne distorzije: stilizacije ambijentalne strukture s krupnim disproporcijama između prizornih sastojaka (npr. ogromne škare u rukama čovjeka normalne veličine, ogroman stol i igrače karte u normalnim rukama čovjeka...), potom stilizacije u sferi ulančavanja zbivanja i dr. Karakteristike prizorne situacije opažaju se kao stilizacije na pozadini svakodnevnog iskustva životnoga svijeta, u čijem se rutinskom odvijanju tipično ne mogu zateći takve disproporcije. Ali, one su stilizacijama i na pozadini svih drugih (»normalnih«) prizora koje pratimo u tome filmu, i u kojima se ne javljaju takve distorzije.

Sad, budući da su stilizacije sustavno prisutne u ovoj sceni, one ne mogu posebno obilježiti niti jedan pojedinačan trenutak u scenskom izlaganju, kako su to činile stilizacije koje smo prije opisivali. Ali njihova sustavska prisutnost u ovom dijelu filma ipak ima jasnu signalnu funkciju: signalizira da je riječ o osobitoj vrsti scene — sceni sna, da prizor koji gledamo jest »sadržaj sna« jednog od likova filma (Gregoryja



Diplomat je zanijemio



Ubojica bježi (na tom se kadru javlja glazba)



Grant hvata ubijenoga u padu, otkriva se nož
Slike 11-13

Pecka). Drugim riječima, sustavne stilizacije signaliziraju posve drugačiji »shvaćalački status« ove cijele sekvence u usporedbi s drugim sekvencama u tom filmu, i tako aktiviraju preorijentaciju gledateljevih načelnih shvaćalačkih rutina, njegovog globalnog tumačenja prirode onoga što gleda. Drugim riječima, podupiru *rekategorizaciju* izlagačke ponude: ne gledamo više prizore »realna svijeta« nego »svijeta snova«. Sustavne stilizacije, dakle, omogućuju nam da cijelu ovu sekvencu shvatimo kao *posebnu vrstu izlaganja*; one su *metakategorizacijski* signal: određuju kojoj kategoriji izlaganja pripada dani dio izlaganja. Ili, nešto običnije rečeno: sustavna prisutnost stilizacija indicira ključnu promjenu stila. U drugim kontekstima, sustavne stilizacije metakategorizacijski upućuju na pripadnost danog izlaganja osobitoj vrsti izlaganja: ili »modernističkom stilu naracije«, ili »poetskoj« orijentaciji (npr. u poetskim dokumentarcima, u glazbenim spotovima), ili »propagandnoj poruci« (u reklamama), ili pak pripadnost »višoj umjetnosti« (u tzv. »art-filmu«).

3. Metakomunikacijska funkcija stilizacija

Sva mjesta na kojima smo do sada pronalazili stilizacije (početak i završetak scene, prijelaz između scene i scene, važan trenutak u sceni) bila su ujedno mjesta na kojima se s velikom vjerojatnošću mogu očekivati pojave stilizacija — to su bila mjesta »rezervirana« za stilizacije, »rezervati« stilizacija. Ono što smo također ustanovili jest da stilizacije poprimaju različitu funkciju ovisno o mjestu na kojem se javljaju ili mjere sustavnosti s kojom se javljaju u tijelu izlaganja.

Nameće se, međutim, pitanje imaju li sva ta mjesta, i sve te različite funkcije nešto zajedničko, nešto što bi ih tipso-funkcionalno povezivalo? Tvore li nabrojeni signali jedinstven obrazac, identifikabilan *sustav*?

Odgovor je potvrđan.

Promotrimo, prvo, temeljne značajke opisanih »retoričkih rezervata«.

Opisana mjesta i signali dijelom su ukupne strukture izlaganja. Oni doista pripadaju samome izlaganju, jednim su od njegovih vidova.

Riječ je o mjestima na kojima je visoko moguća gledateljeva metodološke nesigurnosti u pogledu statusa samog izlaganja s kojim trebaju izaći na kraj — nesigurnost nastavlja li se ista linija izlaganja ili je po srijedi nova linija, nesigurnost o tome o čemu je riječ u novom segmentu izlaganja, nesigurnost o razmjernoj važnosti danog mjesta u izlaganju, nesigurnost o značenjskim implikacijama danoga mjesta, nesigurnost o vrsti izlaganja koje pratimo u danome trenutku i sl. Gledateljevo praćenje izlaganja može krenuti u krivom smjeru, temeljiti se na krivim pretpostavkama o cilju izlaganja, o temi izlaganja, o tematskoj strukturiranosti izlaganja, gledatelj može propustiti uočiti dalekosežnu važnost nekog mjesta u izlaganju, i propustiti prikladno protumačiti dano mjesto...

Da mu se to ne bi dogodilo, koristitelj izlaganja očekuje od priređivača izlaganja da mu osigura »orijentire«, »pomaga-la«, putokaze koji bi mu pomogli da premosti ove nesigurnosti, da ne čini pogrešne korake u odnosu na samo priopćenje. Koristitelj izlaganja ima potrebu za stanovitim *dodat-*

nim razjašnjenjima, uputama — za dodatnim *signalima*, *znakovima* — čija će funkcija biti da omogućuje prikladnu orijentaciju pri praćenju tijeka i statusa izlaganja.

Ulogu takvih signala može dobro odigrati bilo što »iskače iz uobičajenog tijeka« izlaganja, što se izuzima u ponečemu od prevladavajućih značajki izlaganja na danome dijelu izlaganja. Svaka *očigledan i namjeran otklon* od uspostavljenih rutine u danome potezu izlaganja može pogodno služiti kao takav signal, kao svojevrsan putokaz.

Vitalno je, dakle, da se takvi signali ne percipiraju kao da pripadaju glavnome tijelu izlaganja (onome koje se uzima za glavni razlog komunikacije i onome koji tipično zaokuplja najveći dio gledateljeve središnje svijesti), iako jesu dijelom ukupnosti izlaganja. Ako nam u narativnom tipu izlaganja, glavninu pažnje zaokupljaju prizorna zbivanja, svi nabrojani signali imaju stanovit »izvanprizorni« status i poprimaju stanovite izvanprizorne funkcije s refleksivnim, upućivačkim (orijentacijskim) i tumačilačkim (interpretativnim) odnosom prema glavnom (prizornom) usredotočenju izlaganja. Oni artikuliraju dodatni odnos prema mjestima izlaganja na kojima se javljaju i prema samome tijeku glavnoga izlaganja. Ukratko: svi ti signali imaju *metakomunikacijsku* funkciju, oni pomažu *regulaciji* gledateljeva odnosa prema strukturi izlaganja i prema komunikacijskom razmjeni općenito.

4. Metakomunikacija kao autonomni regulativni sustav

Ovakve se signale često tumači kao »dodatne«, »parazitske«, »drugotne« — tek derivativnim, bez vlastite autonomije.

Međutim, takvo je shvaćanje posljedicom osobite tumačiteljske perspektive. Kad god istražujemo otklone sa stajališta »temeljnih pravilnosti« od kojih su otklonom, tada se stilizacije pokazuju kao derivativne, neautonomne, dobivajući *legitimnost* isključivo od temeljnog sustava.

Postoji li, međutim, koja drugačija perspektiva? Postoji. I »parazitski sustavi« dobivaju autonomnost ako im se može utvrditi jedinstvena funkcija i strukturne karakteristike koje su potrebne da bi se ta funkcija obavila.

U svojem čuvenom tekstu »Teorija igre i fantazije« (*Theory of Play and Fantasy*), Bateson 1973: 150-166) Gregory Bateson nudi takvu funkcionalnu perspektivu. On je u životinja koje stupaju u igru uočio opću potrebu da signaliziraju osobit status igralačkog ponašanja, a u ljudi da signaliziraju fantazijske i umjetničke »igre« (Bateson, 1973: 155). Igralačka ponašanja, naime, zahtijevaju korjenitu promjenu u tretmanu ponašanja koja se javljaju u sklopu igre, kao što umjetnička predočavanja ponašanja zahtijevaju korjenitu promjenu u njihovu vrednovanju. Naime, mnogi su potezi u igri nalik stvarnim potezima (napad, obrana, progon...), a mnoge situacije u umjetničkim prikazivanjima izgledaju isto kao i situacije u životu — samo je sve to u igri i u umjetničkim prikazivanjima bez posljedica i obaveza koje takvi potezi imaju u životu. Suigrača i koristitelja umjetničkog djela mora se zato unaprijed upozoriti na »neposljedični« status takvih pokreta, na to da je po srijedi tek »neposljedična igra«, a ne egzekutivno ponašanje.

Signali koje je Bateson imao pred očima slični su našim (meta)kategorijskim uputama: riječ je o signalima koji specificiraju kategorijsku pripadnost danog poteza izlaganja ili cijelog izlaganja (danog bloka »ponašanja«). Bateson je govorio o »to je igra« signalima, tzv. *uokviravačkim* (engl. *framing*) signalima, signalima koji daju osobit »okvir« igralačkom ponašanja (odnosno umjetnosti, fantaziji) izuzimajući ga iz konteksta posljedičnog oblika ponašanja (usp. potonju analizu *okvira/frames* u Goffmana, 1974., a u sklopu konverzacijske analize, usp. Tannen 1993.). Bateson, u spomenutom eseju, takve signale naziva još i *metakomunikacijskim*, jer komunikacijski upozoravaju na komunikacijski (a ne akcijski) status nastupajućeg ponašanja. Ova odredba »metakomunikacijski«, osobito je prikladna za slučajeve ljudske komunikacije: za razgovorne razmjene, za »razmjenu« filmova, glazbe, likovnih djela i dr.

Takvi metakategorizacijski signali ipak nisu ograničeni samo na »neposljedične« vrste ponašanja, kao što je to igralačko ponašanje, nego i na »posljedične« oblike ponašanja: agresivno ponašanje također ima vrlo »jake« metakategorijske signale — »*napast ću te*«, a takve signale ima i prijateljsko, suradničko ponašanje (usp. McFarland 1987.; Hinde 1972.).

Zapravo, »komunikacijsko ponašanje« u »neverbalnih« životinja očigledno je pretežito *regulativno* (usp. Turković 1993.) — ono je dijelom osobite vrste ponašanja kojim se regulira druge oblike ponašanja. Batesonovi »metakomunikacijski signali« samo su jedna vrsta interakcijske regulacije ponašanja.

Sad, kad se posvetimo razgovornoj razmjeni među ljudima (»susretima«, dodirima »lice u lice«), komunikacijske regulacije verbalnih razmjena pretežito se odvijaju uz pomoć neverbalnih aspekata našeg signalnog ponašanja.⁶ Sama »neverbalnost« takvih signala (činjenica da oni nisu uključeni u verbalni sustav, u »gramatiku« jezika) jamči im osobit status, a time ih čini pogodnim za »izniman« signalni položaj u razgovornoj razmjeni. A zato što su ponekad ukorijenjeni u (evolucijski) primalnom sustavu regulacijskog signaliziranja, ili zato što su visoko ritualizirani, neverbalni signali imaju brži i određeniji regulacijski efekt (a *istodoban* onom verbalnom) nego što to imaju »meta-verbalni« regulatori, i tzv. »fatičke« intervencije (one na koje je upozoravao Jakobson, 1960.). Prema tome, kad imamo posla s razgovornom razmjenom, kad je razgovorna razmjena ono što se mora regulirati, tada upravo ove neverbalne regulacije postaju *metakomunikacijske* — one reguliraju pojavu i tijek komunikacijskog ponašanja sudionika. (Batesonovi »metakomunikacijski« signali jesu zapravo komunikacijski signali koji reguliraju pretežito nekomunikacijsko ponašanje.)

Metakomunikacijski regulatori čovjekove komunikacije očigledno imaju svoju vlastitu mjeru autonomije: oni imaju svoj vlastiti medij (pretežito različit od verbalnog), imaju svoju vlastit sustavni odnos s verbalnim procesom, a da pritom zadržavaju svoju funkcijsku razliku od samog verbalnog procesa. A vjerojatno oni imaju i svoju vlastitu evoluciju.

5. Metakomunikacijske regulacije u dugoročnim, zapisno temeljenim, priopćenjima

Neki se aspekti metakomunikacijske regulacije razgovora — oni »uokviravački« — mogu otkriti i u transsituacijskim i dugoročnim tipovima komunikacija, onima što se temelje na zapisima — poput pisanih tekstova, filmova, glazbenih zapisa, slika, kipova itd. (usp. Turković 1993.; Turković 2000: 54)

Na primjer, u filmu se može razlikovati četiri općenita skupa metakomunikacijskih signala, a svaki od njih, i svi zajedno, omogućuju komunikatorima da samu komunikaciju (komunikacijsko zbivanje, komunikacijsko ponašanje — projiciran film) razlikuju od nekomunikacijske okoline (od kino-okruženja) ili od drugovrskih komunikacija u okolini (npr. razgovora ljudi u kinu, moguće reklame na video-monitorima...).

Evo njihova spiska (usp. Turković 1986: 30-34; *Filmska enciklopedija*: »metakomunikacijski signali«, 1990.):

Prostorni razgraničivači. Kako je svako priopćenje (filmsko djelo) nekako prostorno locirano u komunikatorovom prostoru, ključno je znati koji je to dio ambijenta koji pripada priopćenju a koji mu ne pripada, tj. nije priopćenjem nego nekomunikacijskim okruženjem. U svakom zapisnom priopćenju postoje *prostorni razgraničivači* ili *proksemički signali* koji na to djelotvorno upućuju. U filmu je riječ o *okviru* filmske slike koji prostorno razgraničuje polje filmske slike (filmsko polje; polje filmskog prikazivanja) od kino-okolice (realnog prostora kina) u kojoj se filmska slika projicira. (Ta se granica tipično sastoji od jakog svjetlosnog kontrasta i popratnog kromatskog kontrasta između područja filmske slike i okolnog područja ekrana i kina).⁷ U slučaju pisanog teksta, poput ovog kojeg čitate, granica između pisanog teksta i bijelih margina jest takav razgraničivač, a u slučaju razgovorne razmjene prostorni je razgraničivač osobita prostorno vezana sinkronizacija ponašanja i uzajamne pažnje.

Temporalni razgraničivači. Kako postoje priopćenja koja se sekvencijski nude (tzv. sekvencijalna priopćenja), dakle vremenski su raspoređene, za uspjeh komunikacije važno je znati kad je započelo ključno priopćenje i kad je završilo. Zato postoje *temporalni razgraničivači* ili *kronografski signali* (*»okvir«* *izlaganja*) koji signaliziraju početak komunikacijskog događaja (početak priopćenja) i njegov završetak. U slučaju filma, *početak* filma je obilježen tipično ključnim svjetlosnim i zvučnim promjenama u kinodvorani (zamračenje kino-svjetala, utišanje i potpunom nestajanju kino-glazbe) uz pojavu svjetlosne projekcije na ekranu kina, rutiniziranim slijedom »predigra« (reklama narednog filma, indikacijama zvučnog sustava dvorane), i potom pojavom zaštitne naslovnice distribucijskog poduzeća i proizvodne kuće. *Završetak* filma najavljen je tipično pojavom teksta »Kraj« (»The End«), potom paljenjem svjetla u kinodvorani i, eventualno, prebacivanjem s filmske glazbe na dvoransku. Kad je u pitanju knjiga, korice knjige, kao i najavne i odjavne stranice knjige služe kao svojevrsni temporalni razgraničivači, a kad je u pitanju razgovorna situacija onda postoje pravi ponašalački rituali uspostavljanja komunikacijskog dodira i usmjerenja i njegove odjave.

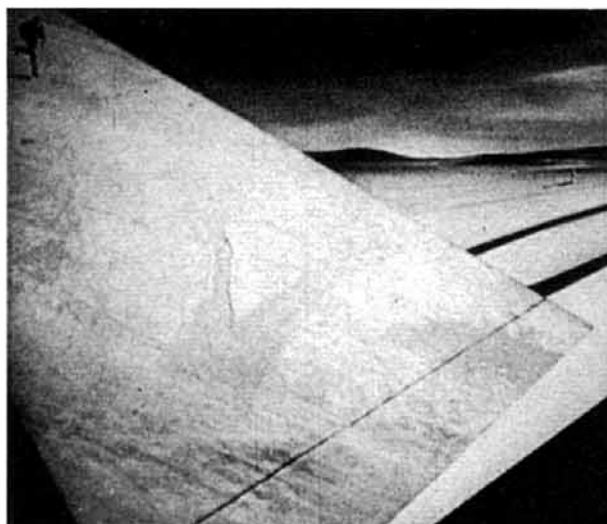
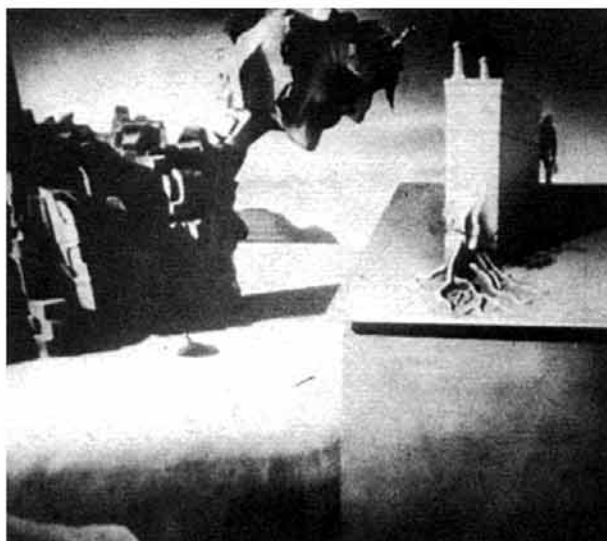
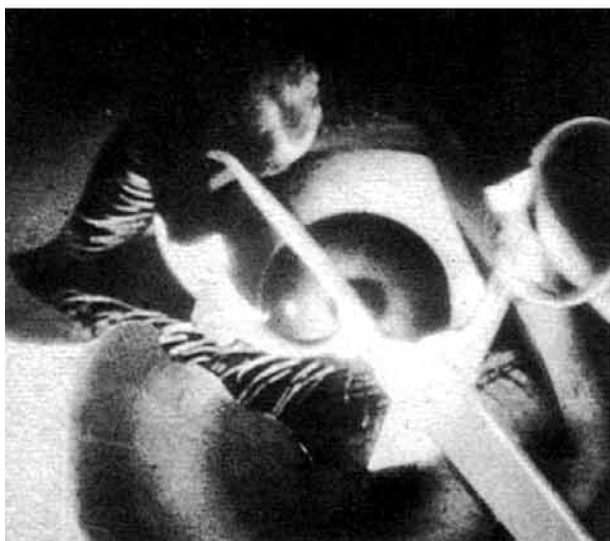
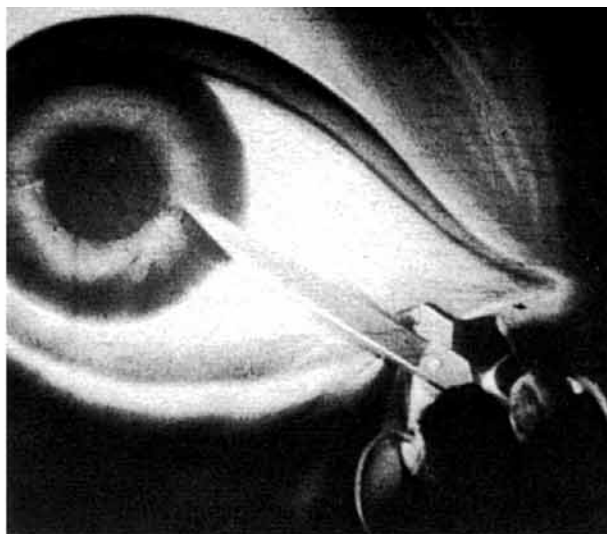
Tvarni razgraničivači. Tipična priopćenja su stvarno ukotvljena — imaju svojeg materijalnog nositelja — svoj »medij«. Pri komunikaciji je važno znati koji je aspekt stvarnosti s kojom smo sučeljeni priopćajno relevantan, tj. »medijski«, a koji nije, koji pripada nekomunikacijskoj okolini, »podlozi«. Tipično, komunikacijski je »medij« ograničene stvarne vrste a nudi bogate zamjedbene doživljaje, pa ga nije teško lokalizirati u okolini koja je tipično stvarno raznolika a zamjedbene razlike vezane su uz različitosti u nosećim tvarima. Na primjer, u slučaju filma, sustavne razlike između teksture prostorno ograničene svjetlosne refleksije (ili svjetlosne emisije s TV ekrana) i teksture platna na koje pada svjetlo, odnosno teksture zidova koji okružuju ekran može se shvatiti kao *tvarni razgraničivač* ili *teksturalni signal* koje je stvarno područje »filmski konstitutivno« a koje nije, odnosno koje je područje filmsko-relevantnih teksturnih varijacija (igra svjetlosti i sjenki u slučaju filmske slike) a u razlici spram područja filmski irelevantnih teksturnih varijacija u pozadini i okolini filmske slike. Teksturni razgraničivač književnog djela jest razlika teksture slovnog otiska od teksture papira na kojem je otisnuto, odnosno teksture papira od teksture pozadine na kojoj se papir nalazi. U razgovornom slučaju teksturni je signal osobita vokalnost razgovora koja ga jasno odvaja od drugih zvukova okoline.

Strukturalno-izlagački razgraničivači. Ono što izdvaja priopćenje od njegove okolice nisu samo ovi globalni razgraničivači nego i sama osobita strukturiranost priopćenja — jer je ona tipično različita od strukturiranosti okoliša u kojem se priopćenje javlja i time upućuje na činjenicu da je posrijedi baš komunikacijska, a ne kakva drugačija pojava. U slučaju filma jedan takav strukturalni signal je oblik izreza (pravilan pravokutnik kao izdajatelj »vidnog polja«, što je posve različito od »živog« vidnog polja pogleda gledatelja), takvim su pokreti točke promatranja (promatrački pomaci) koji sugeriraju pomicanje promatrača, a sam gledatelj koji je ujedno promatrač filmskih prizora više-manje nepokretno sjedi u stolici kina (točka promatranja je disocirana od tijela gledatelja; usp. Turković 2000: 63-65), a s tim su u vezi i montažni prijelazi koji podrazumijevaju skokovite promatračke promjene bez obzira na statično stanje gledatelja. I slično. U slučaju knjige takvim su signalom sve sustavne razlike i poredak koji nalazimo u tisku: razlike između slova, riječi, rečenica, paragrafa, poredak svega toga i dr. Sav ovaj tiskarski poredak ograničen na baratanje malim brojem otisnutih slova omogućuje nam da prepoznamo tekstualni zapis čak i onda kad smo suočeni s posve nepoznatim pismom i jezikom. U razgovornoj komunikaciji komunikacijsku strukturu indicira fonemsko-fonetička i intonacijska strukturiranost govora (čak i kad ga ne razumijemo razabiremo ga kao »govor« a ne naprosto »glasanje«).

Ali, gdje je tu mjesto stilizacijama i vrsti regulacija koje smo opisali prije ovog poglavlja?

6. Otkloni kao metadiskurzni signali

Iako su Bateson i Goffman umjesno isticali važnost općenitih »uokviravajućih« postupaka, reguliranje komunikacije nije ograničeno samo na apriorna razlikovanja komunikacijskog zbivanja od drugih okružujućih zbivanja — i sam tijekom



Začaran, slike 14-19

komunikacije mora biti reguliran, njime se upravlja. Ritualizacija u životinjskim odnosima ima upravo takvu funkciju — da regulira sam tijek i interakcijsku koordinaciju ponašanja. A istraživači na području komunikacijske interakcije i analize diskursa upozoravali su na pojave regulacije diskursa (usp. Harper, Wiens, Matarazzo 1978.; Brown, Yule 1983.).

Tako, na stranu od ostale prakse »uokviravanja«, a unutar strukturno-signalne sfere, moramo postulirati poseban regulativan podsustav kojeg možemo nazvati *metadiskurzni*, zato jer regulira sam tijek izlaganja.

Doduše, i svi strukturalni i teksturalni »signali uokviravanja« mogu povremeno poprimiti i metadiskurznu funkciju. Tako, primjerice, promjene u kadriranju (npr. podijeljen ekran, maske...), montažne promjene (kontrastni rez, optički prijelazi...), promjene u tkivu slike (optički efekti poput dvostrukog eksponiranja, vidljivost fotografskog zrna ili pikselne strukture, kromatske promjene, auditivne transformacije...) — sve se to može iskoristiti i kao metadiskurzni signal koji pomaže vođenju gledatelja preko mjesta komunikacijske nesigurnosti i signaliziranju osobitog statusa nekog filmskog segmenta.

Štoviše, svi »tuđi« komunikacijski sustavi uočljive teksturalne razlike od glavnoga tkiva danog izlaganja mogu se koristiti metadiskurzno. Na primjer, jezični natpisi (titlovi), komentatorsko/naratorski nanešeni glas (off; engl. *voice-over*) i popratna glazba mogu poprimiti izrazitu metadiskurznu ulogu naprosto zato jer se tkivo svih njih sustavno razlikuje od tkiva temeljnih »slika«, odnosno »zvučnih slika« na kojima se temelji glavnina izlaganja. (Primjerice, jednolik intenzitet glasa i »čista« zvučnost i ujednačena kvaliteta izgovora izdvojiti će govor — kojem se ne vidi izvor u prizoru — kao »naraciju«, »komentar« zato jer glas koji dolazi iz prizora obično prate šumovi i drugi glasovi, mijenja mu se intenzitet prema promjeni udaljenosti od točke slušanja, prate ga promjenjiva suzvučja i promjenjiva čujnost i sl.).

Svi navedeni oblici »vanjskih intervencija« uvedeni su još u ranome nijemome filmu kao metadiskurzni vodiči (u obliku operaterova komentara zbivanja na filmu, te u korištenju popratne glazbe pijaniste smještenog u kinu...). Ali, vrlo brzo je taj sustav »vanjskih intervencija« bio proširen stilizacijama koje su bile »upisane« u samo filmsko djelo, u filmsku vrpču (u vidu »špice« i »međutitlova« kao tumača veza između pojedinih scena; u vidu različitih maski koje su sužavale vidno polje naglašavajući važniji dio prizora). A onda se je stvar proširilo uvođenjem raznih otklona od regularnosti koje su uspostavljene u danome potezu (dijelu) izlaganja (ili cijelom izlaganju): stilske figure, razne stilizacije (npr. montažno ubrzanje; insertiranje komentatorskih kadrova ljuljanja kolijevke u Griffitha...). Ovakvi otkloni pokazali su se izrazito pogodni kao metadiskurzni signali. Zašto?

Otkloni imaju neka početna, univerzalna svojstva: kao kontekstualne iznimke otkloni su sposobni aktivirati nehotičnu pozornost — ne možemo a da im ne obratimo pažnju. Čini se, naime, da one osobine i oni procesi u njoj koji se naglašeno razlikuju od prevladavajućih osobina i proces u danoj okolini imaju za naše neuropsihološke mehanizme obrade informacija izrazitu prednost. Budući da ne mogu biti previđene, te budući da privlače pojačan stupanj pozornosti, de-

vijacije su »rođene« da posluže kao svojevrsni »putokazi«, »orijentiri«, signali.

Devijaciju se može proizvesti trenutačno, u svakome trenutku: dovoljno je izabrati neku lokalno uspostavljenu regularnost i narušiti je ili nekako se otkloniti od nje na dovoljno naglašen (neslučajan) način. Utoliko devijacije mogu biti vrlo inventivne.

Ali, koliko god bile inventivne, one čuvaju svoju laku prepoznatljivost. Naime, sama činjenica izuzimanja iz konteksta daje im stereotipski laku prepoznatljivost čak i kad su izrazito inventivno smišljene, nikad prije upotrijebljene. Načelo »izuzetka« ima, drugim riječima, jaku »generativnost«, sposobnost proizvodnje novih primjeraka, a da i nadalje ti primjerci budu lako prepoznatljivi kao »izuzeci«, te da i dalje obavljaju službu koju im određuje izabrano »rezervatsko mjesto« u izlaganju.

Devijacije se može lako standardizirati i stereotipizirati kad se zahtjeva njihova postojanost i brzo opažanje njihove značenjske (orijentacijske) funkcije. Takvim su verbalne špice filma, optički prijelazi između sekvenci, napisi kojima se daju nadnevci i imena lokacija pri uvođenju novih epizoda (i lokacija) u nekom igranom filmu itd.

Navedene crte objašnjavaju mogućnost da se stilizacijama pristupa kreativno, a da se otčitavaju »rutinski«, kao i mogućnost da ih se krajnje »stereotipizira«, ukalupi (»zamrzavajući« njihovu strukturu i funkciju — kao u »mrtvim figurama«), a da to nimalo ne smeta.

7. Zaključak

Stilizacije (smislene devijacije od neke unutarizlagačke pravilnosti) javljaju se redovito kao metadiskurzni signali, tj. kao signali koji omogućuju gledatelju da lakše »izađe na kraj« s važnim promjenama u tijeku izlaganja. Funkcionalno se javljaju kao: *početci* izlagačkih segmenata, odnosno kao *uvodi* u njih; kao *odjave/završeci* segmenata; kao *signali prijelaza* iz jednog segmenta u drugi; kao oblik *vrednovanja* izlagačkog mjesta; kao *komentari* središnjeg izlaganja te kao *metakategorijski indikatori*.

Stilizacije, drugim riječima, tvore osobit (»parazitski«) meta-komunikacijski sustav regulacije komunikacije, sustav koji regulira i omogućava prepoznavanje strukture diskursa. Ovaj regulatorni sustav prepoznatljiv je prema svojoj »konstituciji« (tj. temelji se na pojavama koje su »izuzeci« u toku izlaganja) i prema svojoj »funkciji« (ima drugotnu, »meta« funkciju — da pomogne uočavanju glavnih funkcija priopćenja), funkciji određenoj osobitim potrebama nekih tipskih »mjesta« u izlaganju.

Upozorit ću, na kraju, samo jednu metodološku posljedicu ovakva tumačenja stilizacija.

Značajke koje smo ovdje promatrali pripadaju tradicijskoj *retorici filma* (usp. Harrington 1973.). Određenije, one pripadaju *stilistici*. Naime, tradicionalni problem stilistike sastojao se u određenju svojeg osobitog predmeta — stila (a retoričke, stilističke figure držale su se uzornim vidom stila). Na jednoj strani, uspostavljena je *devijacijska teorija* stila (odnosno retoričkih figura) koja je opisivala stil i stiska sredstva u negativnim odrednicama — kao nešto što ne pripada

posve temeljnim pravilnostima, »pravilima«, »gramatici« jezika: usp. Enquist 1973., Dubois et al. 1982., Mukařovský 1986.). Na drugoj strani, postojala je trajna potreba da se stil definira pozitivno, kao sustav koji zahtijeva osobitu sposobnost i vještinu (»poetički sistem«, »estetički sistem«, »književni sustav« i sl.; usp. Bierwiesch 1970., Mukařovský 1986.). Problemom je bilo vidjeti na što se točno odnosi ta osobita sposobnost — zar na pravljenje iznimaka? Ta i greške su iznimke, radi ih svaki početnik ili nevješt čovjek, a greške ne zahtijevaju nikakvu posebnu sposobnost — dovoljna im je nesposobnost. Teorijskom zahvatu je naprosto izmicala *funkcionalna specifikacija* ovog »drugotnog sustava«. Funkciju se »parazitskog sistema« samo rasplinuto i višesmisleno određivalo: kao »naglašavanje« (»očuđenje« — usp. Mukařovský 1986.) elemenata prvotnog sustava (tj. obične, »automatske« uporabe jezika), ili/i kao proizvodnju »konotacija«, kao preusmjerenje razumijevanja sa »sadržajne« (semantičke) strane izlaganja na »ekspresivnu« stranu (stranu »označitelja«, »skripture«) govora. Itd.

Ove poteškoće pokušavaju se riješiti metakomunikacijskom teorijom otklona. Postulira se jedinstvena (iako u sebi razno-

lika) specifikacija funkcionalne razine drugotnog (retoričkog) sustava: temeljna funkcija sustava temeljenog na otklonima jest regulativna, metadiskurzivna, metakomunikacijska. Tu se razinu, k tome, ne smatra »uzvišenom« (kako se to teži u većini estetskih pristupa), niti se smatra da su regulativne funkcije »više« od temeljnih priopćajnih funkcija. Štoviše, tu se razinu može držati vrlo početnom, pa i »primitivnom«. Jer je analogna najelementarnijim komunikacijskim funkcijama (Batesonova »uokvirenja ponašanja«, »ritualizacije«, »displayji« i dr.) koje se javljaju u životinjskom svijetu a analiziraju ih proučavatelji životinjskog ponašanja (etolozi; usp. McFarland ured. 1987.), a i istovrsne su bazičnim *neverbalnim* sastavnicama regulacije govora u međuljudskim dodirima (usp. Argyle 1969.; Hinde, ured., 1972.), koje se u pravilu drže mnogo »primitivnijim« od same verbalne strane govora.

Retorika, kao istraživačka disciplina, može se, dakle, sada odrediti kao istraživanje regulativnih vidova bilo kojeg izlaganja (priopćenja, komunikacijske razmjene), tj. kao istraživanja metadiskurznog aspekta izlaganja.

Bilješke

- Pod »izlaganjem« (diskursom) ovdje se misli na priopćajnu sekvencijalnost koja obilježava filmsko djelo (i književno, kazališno, glazbeno...), i koje je navodilo estetičare da film svrstavaju u »vremenske umjetnosti« (za razliku od »prostornih«, prema Lessingovoj razlici). Uporaba je u skladu s onom lingvističkom terminološkom praksom u kojoj se pod *izlaganjem* ili *diskursom* podrazumijevaju priopćajne cjeline veće od rečenice, tj. cijeli tekstovi, pa se lingvistika koja se bavi tim većim priopćajnim cjelinama naziva »lingvistikom diskurza«, ili »tekstualnom lingvistikom« (ovisno o lokalnim tradicijama lingvista). *Filmska narativika* (proučavanje filmskog pripovijedanja), dakle, poddisciplina je *teorije filmskog izlaganja* ili *diskurza*.
- Kako je i *greška* svojevrsna devijacija od pravilnosti, *stilizacijom* ćemo nazvati one devijacije koje su *smislene*, tj. *funkcionalne* u sklopu priopćenja, izlaganja. Sad, mnoge se stilizacije osjećaju i klasificiraju kao *retoričke*, *stiliske figure*. Međutim, ne mogu sve stilizacije što se javljaju u sklopu izlaganja biti neusiljeno uzete kao stilske figure. Na primjer, pojava titla što se ponekad javlja na početku nove sekvence da bi nam dao neke podatke o lokaciji ili vremenu zbivanja, javlja se kao »izvanprizorna« intervencija u pretežito prizorno odvijanje, i predstavlja stanovitu stilizaciju u sklopu izlaganja. Ali se takve titlove ne drži »stilskom figurom«.
- Pod *scenom* podrazumijevamo cjelovit dio *filmskog izlaganja* u kojem netremitice pratimo neko *prizorno* odvijanje. Pod *prizorom*, pritom, podrazumijevamo dio predočenoga svijeta u filmu kojeg razabiremo i pratimo u filmu, u *sceni*. *Prizor*, dakle, pripada *zamjedbeno predočenoj svijetu* (i u životu govorimo o »prizoru« koji se pruža razgledavanju), a *scena* filmskom izlaganju. Za kriterije za razabiranje/određivanje scene usp. Turković, 2000: 109-123 (također: *Filmska enciklopedija* 2, natuknica »prizor« i natuknica »scena«, Zagreb: Leksikografski zavod, 1986.).
- Takvi odvojeni kadrovi-prizori nisu tolika rijetkost u klasičnoj naraciji. Iako u klasičnom stilu naracije scenu čini zaokruženo i razmjerno složeno zbivanje (zbivanje s problemskom jezgrom), pa je standardno da se takav prizor predočava analitički razrađeno, tj. uz prilično raskladiranje, često se koriste pojedinačni kadrovi »međuprizora« kao posrednici između razrađenijih scena. Obično je riječ o praćenju junaka na njegovom kretanju iz jednog ambijenta (u kojem se odigrala važna scena) u drugi (u kojem će se tek odigrati nešto scenski važno). Npr. u *Sjever-sjeverozapad* dolazak Garyja Granta u zgradu UN-a pratimo nizom odvojenih kadrova od kojih je svaki uzorak jedne faze kretanja kroz različite sastavne ambijente arhitektonskog kompleksa

UN-a u New Yorku. Niti jedan od tih kadrova nije sadržajno elaboriran, a nije niti njihov ukupni slijed nekako fabularno obilježen. Iako svaki od njih pokazuje Granta u drugačijem ambijentu, teško je reći da imamo posla s narativnom (recepcijskom) *scenom* (riječ je tek o »operativnoj« sceni, onoj koju tako tretira ekipa filma pri snimanju, jer su »operativne scene« bitno obilježene ambijentom u kojem se odvijaju — što nije dovoljno za »recepcijsku scenu« o kojoj raspravljamo pri gledanju gotova filma). Takav niz tretira se kao opisan, a ne fabularno-narativan: opisuje se kretanje Granta kroz ambijente i ništa više. Takvi se kadrovi, u kojima se samo opisno održava predodžba o kretanju kroz ambijente, tj. prijelaz iz jednoga narativno sadržajnijeg prizora u drugo, iz jedne narativne scene u drugu, mogu zvati *prijelazni kadrovi* ili, žargonski običnije, *međukadrovi*: oni vezuju dvije narativne scene, a da sami nemaju narativno-scenski karakter, nego opisni. Prijelazni kadrovi, međutim, ne moraju se sastojati samo u praćenju junaka u njegovu ambijentalnu kretanju iz jedne »scene« u drugu. Kako su takvi prijelazni kadrovi *opisna* karaktera, ponekad se mogu kao prijelazni koristiti »prazni« kadrovi — kadrovi bez akcije, tj. kadrovi ambijenata što se nalaze »između« onih ambijenata u kojima se odigravaju ključne scene: Ozu često koristi takve deskriptivne prijelazne kadrove ambijenata (ambijentalnih detalja), ali su oni česti i u klasičnom holivudskom filmu kao kadrovi šireg ambijentalnog kontekstuiranja nastupajuće važne scene. Dva ovdje tematizirana kadra imaju oba ova karaktera: prvi, ptičja perspektiva na Thornhilla kako trči tratinom do taksija, jest prijelazni kadar po praćenju junaka, a drugi kadar — tabla s nazivom obavještajne institucije — jest kontekstualizirajući prijelaz na narednu scenu.

- Kako je glavni predočen događaj u sceni sastanka — komunikacijski događaj (razgovor između osobno prisutnih sudionika), a kako se komunikacija središnje odvija u razini ustiju i očiju (u razini glave), onda je razina na kojoj se nalaze glave sudionika glavnom »trasom« komunikacijskog »prometa«, te se razina te »trase« može držati *akcijskom razinom* u danome prizoru. U načelu, sudioničko promatračko praćenje nekog zbivanja u sceni nastoji se držati na akcijskoj razini: tj. mi pratimo dano zbivanje s njegove akcijske razine. Klasičan je običaj (ne baš »norma« nego više preferencija) u klasičnom narativnom stilu da se *stilski neutralan pristup promatračkom praćenju prizora odigrava na akcijskoj razini*. U Hitchcockovoj sceni sastanka akcijsku razinu određuje, ipak, glavni lik, to je šef Obavještajne službe. Kad on sjedi za stolom s drugima, točka promatranja u svim kadrovima smještena je u visina glava ljudi koji sjede. Kad šef, međutim, ustane, diže se i

točka promatranja i sada njega promatra s visine njegove glave, ali njegove sugovornike obuhvaća s blagog gornjeg rakursa. Kad šef sjedne, točka promatranja se opet spusti na razinu glava ljudi koji sjedne. Ovo vezivanje akcijske razine uz jedan lik ujedno upozorava na razmjerno veću važnost ovoga lika u odnosu na druge. Dakako, *akcijska razina* jest ona razina na kojoj se odvija ključna akcija, pa kad je po srijedi, primjerice, akcija vezana uz ruke (npr. baratanje pištoljima) akcijsku bi razinu određivao raspon bitnih položaja ruku pri baratanju. A opet, pri praćenju opće tjelesne akcije (npr. pri potjeri) akcijska je razina kosa, tj. određuje je ukupni okomiti raspon tijela u akciji. Govorimo o »razini« zato jer raskadriravanje takvih zbivanja teži ostati unutar dane razine: razgovor pratimo po ravni koja presijeca glave u razgovoru (pa ako su glave nejednake visine, onda je i akcijska razina kosa, pa se pri komplementarnom raskadriravanju položaj točke promatranja može držati te kose ravnine — kad se snima sa strane višeg lika snima se iz blagog gornjeg rakursa, a kad se snima sa stajališta nižeg lika s blagog donjeg rakursa). Ili, ako se prati »debeli« razina akcije, tada promatranje pri praćenju akcije može varirati u raskursima, ali tako da ostane unutar »širine« akcijskog prostora (tj. da se ne nalazi više od glava sudionika, niti niže od njihovih nogu). Ponavljam, to nije »željezna norma«, niti je čak »normom«, nego tek preferencijom.

- 6 Među neverbalne regulatore razgovorne komunikacije (one licem u lice) idu, primjerice mimički izrazi (usmjerenja i vezivanja pogleda, orijentacija i nagib glave, pomaci obrva i čela, osobiti potezi ustima), postura i orijentacija tijela (nagutost ili zavaljenost, bočna ili frontalna orijentacija, ukočenost ili opuštenost tijela, pokreti tijelom tijekom razgovora), gestikulacija (pokreti rukama), prostorni razmaci i orijentacije (bliza ili daleki) i uzajamna koordinacija svega toga, odnosno koordinacija (ritmička smjena) svega toga kod oba sugovornika (usp. Argyle 1969.; Harper i dr. 1978., Hinde 1972., Morris 1979.).
- 7 Ne mogu se dovoljno naupozoravati na važnu razliku između *okvira* i *izreza*. *Okvir* razgraničuje filmsku sliku od ostatka kina (od ostatka platna na koji se projicira filmska slika), dijela prostora u kojem gledamo film a koji je nefilmski, ne pripada filmu. *Izrez*, međutim, razgraničuje tek *vidno polje* filmskog prizora, tj. područje filmskog prizora koji se vidi od njegova dijela koji je *izvan vidnog polja* (off prostor; izvanvidni prostor), ali se podrazumijevano nadovezuje na onaj dio koji se vidi. *Izrez* je dakle »unutarfilmska« činjenica, on razgraničuje ono što je inherentno filmu (filmski prizor), razgraničuje ga na dio koji se trenutno vidi i dio koji se trenutno ne vidi (ali se podrazumijeva, zamišlja ili pamti, i uzima kao nadovezujući na onaj koji se vidi), dok je *okvir* »izvanfilmska« činjenica — tek uputom o tome »gdje se nalazi« film u danoj prostoriji.

Bibliografija

- Aitchison, Jean, 1987. (1978.), *Linguistics*, London: Hodder and Stoughton Ltd.
- Argyle, Michael, 1969., *Social Interaction*, London: Methuen and Co. Ltd.
- Bateson, Gregory, 1973., *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Granada Publ.
- Bierwisch, Manfred, 1970. (1965.), 'Poetics and Linguistics', u: D. C. Freeman, ed., 1970., *Linguistics and Literary Style*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Brown, Gillian i George Yule, 1983., *Discourse Analysis*, New York: Cambridge U. P.
- Dubois, J., F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trino, 1981. (1970.), *A General Rhetoric*, Baltimore: The John Hopkins U. P.
- Enkvist, Nils Erik, 1973., *Linguistic Stylistics*, The Hague: Mouton
- Geduld, H. M. i Ronald Gottesman, 1973., *An Illustrated Glossary of Film Terms*, New York: Holt, Reinhart and Winston, Inc.
- Goffman, Erving, 1974., *Frame Analysis*, New York: Harper and Row
- Grice, H. P., 1987. (1967.), »Logika i razgovor«, u: Mišćević, Potrč, ured., 1987., *Kontekst i značenje*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka
- Harper, R. G., A. N. Wiens, J. D. Matarazzo, 1978., *Nonverbal Communication: The State of the Art*, New York: John Wiley and Sons
- Harrington, John, 1973., *The Rhetoric of Film*, New York, Montreal, London, Sydney: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Hinde, Robert A., ured., 1972., *Non-Verbal Communication*, New York: Cambridge U. P.
- Jakobson, Roman, 1960., 'Linguistics and poetics', in: T. A. Sebeok, ed., *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Konigsberg, Ira, 1987., *The Complete Film Dictionary*, New York and Scarborough, Ontario: New American Library
- Locher, J. L., 1974., *The World of M. C. Escher*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers
- McFarland, David, ured., 1987., *The Oxford Companion to Animal Behaviour*, New York: Oxford U. P.
- Morris, Desmond, 1979. (1977.), *Otkrivanje čoveka kroz gestove i ponašanje (Manwatching)*; prev. s engleskog na srpski Aleksandar Saša Petrović, Beograd: Jugoslavija
- Mukařovsky, 1986., *Struktura pesničkog jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Polanyi, M. i H. Prosch, 1975., *Meaning*, Chicago: The University of Chicago Press
- Tannen, Deborah, ured., 1993., *Framing in Discourse*, New York, Oxford: Oxford U. P.
- Turković, Hrvoje, 1986., *Metafilmologija, strukturalizam i semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje, 1993., 'Metakomunikacijska regulacija komunikacije' ('Metacommunicational regulation of communication'), *Književna Smotra*, No. 90, Vol. XXV, 1993; Zagreb: Hrvatsko filološko društvo
- Turković, Hrvoje, 1995., 'Teorija otklona' ('Theory of deviation'), in: Ž. Benčić i D. Fališevac, ur., *Tropi i figure*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti
- Turković, Hrvoje, 2000. (drugo izdanje), *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Irena Paulus

Alfi Kabiljo — ime skladatelja mjuzikla na filmskom platnu

28. prosinca godine 1971. praizveden je mjuzikl *Jalta, Jalta*. I dok je publika oduševljeno klicala, a kritičari pisali hvalospjeve mjuziklu koji je za njih predstavljao »jedan od zvjezdanih trenutaka hrvatske glazbene scene« (Nenad Turkalj) i koji se mogao »svrstati uz bok najpoznatijih svjetskih ostvarenja tog žanra« (Jagoda Martinčević, *Vjesnik*),¹ rijetki su znali da se skladatelj *Jalte* Alfi Kabiljo upravo odlučio okušati u novom glazbenom žanru.

Alfi Kabiljo, nesuđeni arhitekt, profesionalni skladatelj i veliki zaljubljenik u glazbu, godine je 1971. uspio ostvariti svoj san: dobio je ponudu da sklada za film. Zapravo, bila su to tri filma tada mladog redatelja Lordana Zafranovića koji su kasnije preoblikovani u dva — filmove *Ave Marija* (*Moje prvo pijanstvo*) i *Valcer — moj prvi ples*. Nakon ta tri, odnosno dva filma, pokazalo se da se »bogato rasadište invencije i talenta skladatelja Alfija Kabilja«,² kojim su glazbeni kritičari označavali dotadašnje Kabiljevo stvaralaštvo na području šansona, mjuzikla i zabavne glazbe, proširilo na filmsku glazbu. Naime, skladatelj je već u prve dvije godine bavljenja filmom potpisao čak osam filmskih partitura: četiri za redatelja Lordana Zafranovića (uz navedene filmove i igrani film *Kronika jednog zločina* te igrani film *Mora*), jednu dokumentarnu za redatelja Frana Vodopivca (*Dvije ruže u jednom podneblju*), jednu za redatelja Zvonimira Berkovića (*Putovanje na mjesto nesreće*), jednu za film *Poslijepodne jednog fazana* Marijana Arhanića te za film *Kužiš stari moj* redatelja Vanče Kljakovića.

Kužiš stari moj (1972.)

Film *Kužiš stari moj* nastao je prema istoimenom romanu Zvonimira Majdaka kojeg su Zvonimir Majdak i redatelj Vanča Kljaković uobličili u filmski scenarij te prenijeli na filmsko platno. Priča govori o »mladim marginalcima u urbanoj sredini«,³ zapravo skitnicama koji žive u krhkoj stračari negdje na obali Save. Zagrebački duh s početka sedamdesetih, kao i tipičan zagrebački *slang*, pretočeni su i u glazbenu partituru. Uporabom instrumentalnog sastava »zabavnjačke« orijentacije (mislimo na zabavnu glazbu sedamdesetih i instrumente tipičnih za nju) — alt saksofona, trube, električnog glasovira, gitare, bas gitare i bubnjeva — te upotpunjavanjem tih »zabavnjački orijentiranih« instrumenata gudačima, Alfi Kabiljo je postavio temelj oblikovanju filmske partiture s obilježjima šansone, jazza, ali i s »emocijskim« i »značenjskim« karakteristikama, dobivenim zahvaljujući dubini i toploj boji gudača.

Glavna je tema obilježena duhom šlagera i jazza kao tipičnim duhom zagrebačkih sedamdesetih. Privlačna i lagana, tema zbog pravilne periodične strukture i široke melodije alt-saksofona (temelj su joj dugački tonovi, a sitan osminski pomak daje joj posebnu draž) brzo »ulazi u uho« i uspostavlja odnos mjesta i vremena filmske radnje. Prvi put se čuje u uvodnoj glazbi — i premda je makroforma uvodne glazbe temeljena na principu ponavljanja te jedne, zapravo vrlo jednostavne teme s prizvukom jazza, opći dojam nije banaliziran do stupnja dosade, jer je tema svaki put predstavljena u nešto drugačijem aranžmanu.



Primjer 1: *Kužiš stari moj*, najavna glazba: glavna tema

Špica tako ispunjava svoju najavnu funkciju: najavljuje sve instrumente koji će tijekom filma predstavljati glavnu temu. To su, dakle: alt saksofon, gudači, usna harmonika i — fućkanje. To što je melodija u uvodu, a i kasnije, tijekom filma, uvijek ista, a opet svaki put mrvicu drugačija, upravo je čvršće veže uz glavni lik. I Glista je, naime, u svakoj situaciji isti, a opet mrvicu drugačiji. Vidi se to već u uvodnim scenama s Glistom koji (za vrijeme trajanja špice) trči za tramvajem, sjedi u kafiću, vozi autić u luna-parku, vrti loptu na vrhu glave, udvara djevojci, boksa... Najavna glazba namjerno zavr-

šava »u zraku«, na dominantni, jer bi se glavna tema, očito, zajedno sa crticama iz Glistinog života, mogla ponavljati u beskraj. I to, naravno, svaki put drugačije instrumentirana.

I glavni junaci, Glista i Grof (Ivica Vidović i Relja Bašić), poznaju melodiju Alfija Kabilja. Premda »marginalci« i gotovo skitnice sa slabim krovom nad glavom, oni u Grofovom terenskom vozilu veselo »brundaju« Kabiljevu temu služeći se neutralnim slogovima (»pam-pam-bam-pam-pam«) i fućkanjem. Glista, Grof i melodija povezuju se u identifikacijskom smislu — a to što prizorno pjevanje diskretno nadopunjavaju (neprizorni) električni glasovir i bubnjevi gledatelju se čini potpuno logičnim. U svakom slučaju, na licima likova (i glumaca) vidi se da uživaju u svojoj izvedbi. A i tema se jednako dobro zabavlja kao junaci, ističući njihovu bezbrižnost i zadovoljstvo.

Bezbrižnost i životni optimizam ipak imaju svoju granicu. Jer, što se film bliži kraju, a Glistina se životna priča razvija, glavna tema iz sretnog, šlagerističko-jazzističkog okruženja sve više poprima nostalgican prizvuk. Razlog tomu je nestalnost Glistine prave ljubavi, Marine, koja Glistu u jednoj sceni navodi i na slijedeću pomisao: »Htel' bi se pošteno popišat' i začorit' na godinu dana. Pa kad se zbudim, možda se neki bog promeni.« Od trenutka kada tema, zajedno s Glistinom novom životnom filozofijom, poprima nostalgican ton, pjevušenje i fućkanje (bilo neprizorno, bilo u obliku prizorne karakterne pjesmice) kao instrumentalne odlike opitimičnosti teme, zamijenjeni su zvukom usne harmonike — zvukom nostalgije i trenutnog životnog pesimizma.

Međutim, budući da ovo nije pesmističan film, niti je Glista pesmističan lik, na kraju će tema ponovno biti fućkana, što znači da se Glistin život vratio u normalu. Marina mu se vratila usred žestoke tučnjave u jednom zagrebačkom tramvaju, a Glista, sav prebijen i gotovo u nesvijesti, ali svejedno presretan leži u njezinom krilu na tramvajskom podu. Naravno, jednako kao niti on, niti glazba »ne čuje« zveket stakla, udarce, viku i jauke putnika i motociklista, nego veselo »fućka« glavnu melodiju, kao znak da je sada opet sve u redu.

Na temelju instrumentalnog razvoja teme ispričana je, dakle, cijela filmska priča.

Uz glavnu temu pojavljuje se i jedna sporedna, tema motociklista. Ona je jednako periodički građena kao i glavna, ali počiva na brzom tempu i daleko izraženijoj ritmici. Nastojeći biti moderna i pokretljiva, s nešto melodijskih naznaka u alt saksofonu i trubi te s »električnom« pratnjom (električni glasovir, električna gitara, bas gitara i bubnjevi) ona predstavlja potpuno drugačiji životni stil i životni tempo od Glistinog.

Pitanje drugačijeg životnog stila zapravo je razlog zbog kojeg skladatelj inzistira na bezličnosti teme motociklista. Naime, u partituri je to jedan jedini broj koji se, prema potrebi, montira u scene u kojima se pojavljuju motociklisti (tri scene: prva pojava motociklista i njihov dolazak na benzinsku stanicu; motociklisti oko Grofovog terenskog vozila; te scena u kafiću gdje je i Marina s motociklistima). Doslovno ponavljanje jednog broja je ono što temu motociklista stavlja u drugi plan. Njezino prenošenje iz scene u scenu ne smeta, jer

nije prečesto, a i likovi koje predstavlja jedanko su bezlični. Bezlični su poput tog prenošenja, odnosno poput skladateljeve nebrige za glazbeni broj. To je glazba koju prepoznajemo kao »muziku za motocikliste«, kao broj koji se ne sluša s pažnjom nego se doživljava površno. Uopće, za razliku od glavne teme, »glazbu za motocikliste« doživljavamo dvodimenzionalno, kao suprotnost glavnoj temi, njezinoj jednostavnoj različitosti, i njezinoj jednostavnoj, ali promišljenoj trodimenzionalnosti pri opisivanju glavnog lika, opće atmosfere filma i određivanja mjesta i vremena radnje.

Seljačka buna 1573. (1975.)

Nakon početnog zaleta, koji bi se mogao objasniti skladateljevom dugom željom da piše filmsku glazbu, u godinama nakon 1972, Kabiljo će malo usporiti tempo skladanja glazbe za filmove. No to ne znači da je odustao od tog žanra ili da je skladanje filmske glazbe sveo na minimum — upravo suprotno. Alfi Kabiljo je nastavio stvarati za filmove, ali s prosjekom od »samo« dvije partiture godišnje. Zrenjem i skupljanjem iskustva, skladatelj je pred sebe postavljao sve veće zahtjeve, te se detaljno pripremao istražujući prije samog stvaralačkog procesa. Rezultati su bili i vidljivi i čujni: filmske partiture Alfija Kabilja postale su odraz likova, priče, vremena i mjesta te su nosile rijedak biljeg zvukovne autentičnosti.

Jedan od filmova u kojima je autentičnost doista imala priliku pokazati se (gledateljskoj i slušateljskoj) publici bila je *Seljačka buna 1573.* Film je već sa strane redatelja bio dugo pripreman (prema članku u *Vjesniku* od 16. i 17. studenoga 1975. Vatroslav Mimica se čak »petnaest godina bavio mišlju da filmski obradi veliku povijesnu temu«), a za samokritičnog skladatelja poput Kabilja pisanje glazbe za *Seljačku bunu* značilo je i dugo i pažljivo proučavanje svjetovne i crkvene glazbe 16. stoljeća.



Primjer 2: *Seljačka buna 1573.*, najavna glazba: tema bune

Učinak skladateljevog istraživanja može se čuti odmah na početku, u špici filma, u kojoj nas Kabiljo upoznaje s glavnom temom — temom bune. Izvedena od puhačkog dijela orkestra (trube, tromboni, rogov), tema s jedne strane asocira ideju lova koji je upravo u tijeku.⁵ S druge strane, dugačke notne vrijednosti, čiju širinu samo povremeno remete brži ritamski pomaci (više u funkciji ukrasnih figura nego u funkciji melodijskih tonova), nevelik opseg te odabir prirodnog mola (eolskog modusa) kao osnovnog tonaliteta izražavaju direktnu vezu s glazbom 16. stoljeća.

Ista će se tema pojaviti u sceni u kojoj seljačke vođe polažu zakletvu i u toj sceni ona će poprimiti oblik koral. Bez obzira na to što će se njezin postepeni rast u instrumentacijskom smislu (prvo je donose gudači, a zatim cijeli orkestar) prvenstveno doživjeti kao sazrijevanje jedne ideje do velebnih ramjera, čista harmonizacija (gotovo u razini harmonijske zadaće, rješavanja zadanog soprana), odnosno čvrsti harmonijski stupovi prizivaju u sjećanje harmonijske postupke Bachovih koral i stare crkvene glazbe.

Tema bune također postaje sastavnim dijelom prizorne glazbe. U sceni u kojoj se seljačka vojska probija kroz snijeg, seljaci pjevaju »Puntarsku« pjesmu, koja nije ništa drugo do u tekst obučena tema bune (tekst »Novi svet se stvara« napisali su Jura Stubičanec i Vatroslav Mimica). Ako se prisjetimo da je Kabiljo i glavnu temu filma *Kužiš stari moj* također predstavio u prizornom obliku ali bez pravog teksta, naslutit ćemo da je u skladateljevom stvaralaštvu ipak (unatoč velikim razlikama između dviju glazbenih vrsta i dva medija) prisutan dašak utjecaja kazališnog mjuzikla. No, vidjet ćemo kasnije, u drugim filmovima (jer *Seljačka buna* je bogata pjesmama), premda Kabiljo voli pisati pjesme za filmove, on na njima ne inzistira, nego ih piše samo za trenutke kojima su doista primjerene.

Bez obzira na to što se pojavljuje i u obliku pjesme (čak i pretjerano savršeno izvedene s obzirom na situaciju, na vremenske prilike te na stalež koji upućuje na šturo ili nikakvo opće i glazbeno obrazovanje ljudi), pa i bez obzira na to što je široka i melodična te bismo je morali moći zapamtiti, tema bune se zamjećuje ali se ne pamti. Naime, različiti načini njezina predstavljanja (prizorna, neprizorna glazba, koral, crkvena melodija) te njezina široka rasprostranjenost unutar filma (gdje se između dviju pojava teme bune pojavljuje niz različitih drugih i drugačijih »glazbi«) dovode do toga da je svaki put doživljavamo kao novu temu.

S druge strane, svojevrsna evolucija teme, odnosno razni oblici njezina pojavljivanja, njezine glazbene »krinke« — od crkvene melodije s renesansnim karakteristikama u uvodnoj glazbi, preko latentno prisutnih folklornih elemenata kada je izvodi block-flauta uz prvo predstavljanje Gregorića te oblik prizorne pjesme (jedne od brojnih u ovom filmu) u zimskoj sceni sa seljačkom vojskom — upravo najavljuju skladatelj bogat glazbeni govor i stilsku raznolikost njegove filmske partiture. Zapravo, u filmu je jasno moguće prepoznati povelik broj različitih »vrsta« glazbi, a neke od njih, vlastitom stilskom raznolikošću, najavljuje upravo tema bune. To su:

- renesansna svjetovna glazba,
- renesansna crkvena glazba,
- elementi folklora,
- seljačke i vojničke prizorne pjesme,
- te nekoliko filmskih tema.

Sukob staleža: teme i clusteri

Navedene glazbene vrste nisu jedine. Ako se na trenutak vratimo uvodnoj glazbi filma, moramo istaći da se uz temu koja je, rekli smo, široka, borbeno i jasno tonalitetna, čak pomalo i modalnih karakteristika, čuje i drugi glazbeni sloj. Taj je sloj disonantan, a njegovu osnovu čine gudački *clusteri*. Gudači ponavljaju šesnaestinski motiv, ali tako da je taj motiv, gledano vertikalno, u svakoj dionici udaljen za malu sekundu. Na taj je način stvoren niz brzih *cluster*a, koje uho ne može percipirati pojedinačno, nego se zvučni rezultat svodi na nešto poput zujanja (naš slušni organ povezuje niz sitnih informacija u jednu globalnu). »Zujanje«, odnosno dobiveni zvuk, predstavlja kontrast temi bune te namjerno smeta njezinoj širini, borbenosti i prikrivenom renesansnom zvučanju — gledatelj/slušatelj se jednostavno ne može opustiti i prepuštiti isključivo širokim zamasima teme bune. Dakle, skladatelj Kabiljo je već na samom početku priredio uvod u priču. Podijelio je glazbu na dva svijeta, tonalitetni i atonalitetni, koji očito nemaju veze jedan s drugim ali su prisiljeni »živjeti« zajedno. Sukob dviju glazbenih vrsta odraz je sukoba dvaju staleža — moćnih i bogatih, bijednih i siromašnih. Taj isti zvuk predstavlja i seljačku bunu (pompozni zvuk teme bune) te najavljuje njezino gušenje u krvi (gudački *clusterski* pomaci, zujanje).

»Clusteri u pomaku« iz uvodne glazbe najava su skladateljevog kasnijeg tretmana teških i često neljudskih situacija. Prema bilješkama Alfija Kabilja svaki je slijedeći *clusterski* odlomak (koji se redovito javlja u gudačkom korpusu) rezultat postupka iz uvodne scene u kojoj seljak, Jura Čekol, zbog guste magle pada u vlastelinsku stupicu za divljač. Njegov sin Petar pokušava ga osloboditi, ali mu plemići, koji upravo nailaze, zabranjuju da trga mrežu. Zatim naređuju Juri da se skida (kako bi ga lovački psi lakše nanjušili). U ovoj je sceni glazbeno rješenje statično, jer se *clusteri* ne »miču« unutar nekog ritmičkog pokreta. No svakom je pojedinom instrumentu unutar gudačkog dijela orkestra namijenjeno izvođenje drugog tona. Time je ponovno dobiven dojam zvučnog efekta, ovaj put naglašeno statičnog i vrlo gustog što odgovara ideji magle u kojoj se ta neljudska scena zbiva.

Gudački *cluster* (i, vrlo često, registarski sukob unutar njege) postat će uobičajenim sredstvom skladateljeva disonantnog govora. Tim će jezikom Kabiljo progovoriti u najrazličitijim situacijama: kada seljak pokazuje Petru strašne ožiljke na svojim prsima, kada na jednom seljačkom skupu nastane panika zbog ubijenog plemića, kada seljaci, oboružani alatom i oruđem, kreću u napad na Tahijev dvorac, kada se plemićka vojska u noći skuplja iznad seljačkog logora itd.

Ponekad *clusteri* postaju statičnom podlogom nekoj filmskoj temi, kao što je to bilo slučaj s »pomičnim« *clusterima* i temom bune u uvodnoj glazbi. Jednako se tako uz *cluster*e, koji se gotovo lajtmotivički javljaju čim Petar i Gregorić na

svom putu zamiču iza maglene zavjese, pojavljuje jedna nova tema. Vjerojatno mišljena kao moguća Petrova tema (u bi-lješkama Alfija Kabilja stoji: »Divna prilika da Petar dobije zasluženu emociju u filmu...«), ali nikad kasnije ponovljena (vjerojatno zbog mnoštva glazbenog materijala koji je skladatelju stajao na raspolaganju), ova je tema renesansnih karakteristika (prirodni mol, povremeno »zaboravljanje« na funkcionalnost kroz koketiranje s durom, isticanje sedmog stupnja koji nije vodica, jednostavna ritmika, izvedba lutnje i harfe) i kao takva potpuno suprotna prethodnom *clusterskom* uvodu.

Međutim, jedna se tema odlično uklapa u *clustersko* okruženje. To je tema koju skladatelj naziva Tahijevom, premda se pojavljuje samo u jednoj sceni, onoj u kojoj Tahi prijeti okupljenoj masi pred njegovim dvorcem. To je, naravno, nedovoljno da bismo temu povezali s filmskim likom. »Tahijevu« temu predstavlja nervozna linija basa s čestim punktacijama i velikim intervalskim skokovima — to je polu-melodija koja se samo svojom linearnošću (ali ne i melodijom!) izdvaja iz statične *clusterske* (vertikalne) okoline. Zapravo je njezina horizontalna disonantnost kao i njezina naglost, ritmička pokretljivost, idealna za opis strašnog Tahija. I — s jedne se strane nadovezuje na statiku disonantne podloge (koja baš i nije sasvim statična, jer izvođači zapisane tonove moraju svirati *vibrato*), a s druge joj strane, vlastitom naglosti i snažnom ritmikom te linijskim kretanjem — proturječi. Kasnije će se ovaj broj pretvoriti u mali *fugatto*, gdje će »Tahijeva« tema prijeći u violinsku dionicu, a basi će joj, jednako ner-



Primjer 3: *Seljačka buna 1573*, Tahi prijeti

vozno, nastaviti kontrapunktirati. Idealna zamisao za iskazivanje srdžbe jednog nečovjeka.

Na temelju ovog i prethodnog primjera željeli smo pokazati da *clusteri* u filmu *Seljačka buna* povremeno postaju podlogom nekom drugom glazbenom zbivanju. Time se zaoštrava kontrast tonalitetskog i atonalitetskog, a ponekad, kada je tema, poput »Tahijeve«, sama atonalitetna, snažniji postaje kontrast horizontalne i vertikalne linije u partituri.

Kontrast tonalitetskog i atonalitetskog vrlo je često i kontrast puhačkog i gudačkog zvuka. Kabiljo voli gudačkim atonalitetom (tj. *clusterima*) stvoriti (više ili manje) statičnu podlogu puhačkom tonalitetu (vidi, na primjer, uvodnu glazbu *Seljačke bune*). Zbog toga se niti jedna tema — a sve su, ako izuzmemo »Tahijevu«, pjevne, melodične, periodične strukture i dopadljive — ne doživljava s lakoćom i površnošću. Zbog sveprisutnog *clusterskog* zvuka (zvuka, jer se statična podloga više percipira kao zvučni efekt a manje kao glazba), uz svaku je temu prisutna mala količina neugode. Što znači da skladatelj od početka ističe tragičan kraj pobune, prem-

da također ističe (naglašavajući svečano zvučanje teme u puhačima) da je cilj seljaka bio plemenit.

Vidjeli smo da Kabiljo s jednakom lakoćom piše nepjevu, »uglatu«, intervalski složeni i snažno ritmički oblikovanu temu (»Tahi«) te *clusterske* odlomke zamišljene poput efekta, kao što s lakoćom oblikuje tonalitetsnu glazbu i tonalitetsne teme u kojima je maksimalno jednostavan, pravilan, predvidljiv i glazbeno smiren. Premda su tonalitetsni i atonalitetsni sloj dijametralno suprotni, i premda je običaj da se skladatelj (bilo filmski, bilo klasični) opredijeli za jedan ili drugi način skladanja, Kabiljo s jednakom pažnjom pristupa skladanju i »ove« i »one« glazbe, ne stvarajući hijerarhiju između tonaliteta i atonaliteta. Kontrast »glazbi« na kojemu inzistira od početka filma uvijek ostaje, ali je očigledno da za skladatelja nema razlike između »starog« i »novog«, tonalitetskog i »suvremenog«. Za njega je i jedno i drugo GLAZBA, a to da li će se opredijeliti za ovaj ili onaj tip glazbenog izražavanja ili će dva stila »pomiješati« da bi dobio efekt kontrasta ovisi isključivo o slici i potrebama filma.

Renesansna glazba

Naglašavajući važnost *clusterskog*, disonantnog sloja i njegovo suprotstavljanje konsonantnom (ili linijskom) sloju, udaljili smo se od naše prvobitne postavke o autentičnosti glazbe u filmu *Seljačka buna 1573*. Pažljivo gradeći izvorno zvučanje (i u vremenskom i u prostornom smislu), skladatelj je pošao od postavke da film koji se zbiva godine 1573, dakle u drugoj polovini 16. stoljeća, mora zvučati renesansno. Stoga je velik dio brojeva pretvorio u »renesansnu« glazbu, ali je i unutar te glazbe otkrio nizove različitih stilova, različitih načina izvedbi i različitog »ponašanja« glazbe. Jer, jednu je vrstu glazbe svirao narod, a druga se vrsta glazbe izvodila među plemstvom, jednu su glazbu pjevali vojnici, a potpuno drugačiju svećenici.

Kako na početku filma upoznajemo komedijase, među kojima i lijepu Regicu, skladatelj je u jednoj njihovoj predstavi ugledao priliku da pokaže kako je glazba 16. stoljeća zvučala kada ju je izvodio puk. Napisavši jednostavnu melodijicu za block flautu i lutnju, nastalu na temelju ponavljanja i blagog variranja jedne melodijske fraze, napisanu u lascivnom C-duru (jonski modus), malog opsega i jednostavne ali živahne ritmike, Kabiljo je na najbolji mogući način predstavio svjetovnu glazbu 16. stoljeća. U njegovim je rukama ona zadržala svoj plesni karakter, a u kombinaciji s kostimima Regice i njezine majke te s autentičnim instrumentima koje njih dvije sviraju, gledateljima je pružena jedinstvena prilika da im se duh davnina predstavi kao dio njihove vlastite svakodnevice.

Međutim, renesansna glazba u banskim dvorima, gdje ban zabrinuto razgovara s Alapićem o pobunjenim seljacima, otmenija je i mirnija. Osim instrumenata, koji su stari gudački, bez ijednog puhačeg, važno je istaknuti da je ova »dvorska« glazba proistekla iz crkvene — to je jedan koral koji se ne pjeva nego se izvodi na instrumentima. Time je, po uzoru na još stariju praksu iz srednjeg vijeka, zadržana duhovna mirnoća ali je nestalo mogućeg religioznog sadržaja pjevanog teksta — koral je postao svjetovan. Daleki uzori kroz

oslanjanje na crkvenu glazbu dodali su svjetovnom koralu malo konzervativizma, što je svakako očekivana karakteristika u prikazu banskih dvora.

Kabiljo je renesansni duh glazbenih odlomaka dobivao kroz nekoliko tipičnosti: uporabom jednostavne ritmike — živahne ali jednostavne ritmove koristio je za svjetovne melodije plesnog karaktera dok je za »ozbiljniju« glazbu, posebice crkvenu, koristio najosnovnije notne vrijednosti. »Renesansnost« je postizao i tonalitetom: uporabom prirodnog mola i isticanjem sedmog stupnja u njemu, kao i dursko-molskim kolebanjem te uporabom dura kao banalnog, svjetovnog, larkrdijaškog tonaliteta. U melodijama koje su uglavnom malog opsega osjeća se nama bliska tonalitetna funkcionalnost, ali skladatelj često upotrebljava sporedne stupnjeve dok neke stupnjeve namjerno izbjegava kako bi stvorio osjećaj starosti. Međutim, svi navedeni glazbeni momenti samo u dašcima doprinose renesansnim karakteristikama glazbe. Njezina je najveća »renesansnost« u instrumentaciji (Kabiljo je imao sreće da mu se pri ruci našao ansambl za staru glazbu »Universitas Studiorum Zagrebiensis«), dakle u upotrebi instrumenata kao što su block flauta, viola da gamba, lutnja, drombulja, šumski rog itd.

Premda nas povijest glazbe uči da je šesnaesto stoljeće sve više okrenuto svjetovnoj glazbi (upotreba instrumenata, češće zapisivanje svjetovnih melodija, glazba gubi modalan i poprma tonalitetan karakter), utjecaj crkve u to je vrijeme još uvijek bio vrlo jak. Skladatelj je to znao, pa je za nekoliko scena napisao glazbu koja po mnogim karakteristikama odgovara duhovnoj glazbi srednjeg vijeka (u srednjem je vijeku crkva bila na vrhuncu svoje moći, pa se utjecaj crkvenih melodija iz tog razdoblja još dugo osjećao čak i u svjetovnoj glazbi). Tako se na početku filma, uz govorenu molitvu seljanki negdje u pozadini čuje glazba izvedena na portativu, malim prenosnim orguljama tipičnim za srednji vijek. Također se duhovna glazba pojavljuje u sceni pogubljenja Matije Gupca, koje je izvedeno pred budnim očima crkvenih vlasti. To su psalam »Deus stetit in sinagoga deorum« te lauda »Vos avtem sicut homines moriemunt« koje prizorno izvodi dječji zbor (osnovne škole »Nikola Demonja«). Njihov je jednoglasan duhovni pjev malog opsega, a i često mu se mijenja mjera radi dočaravanja ugodaja glazbe koja se nekada pisala bez mjere i taktnih crta. Autentičnost je gotovo stvarna, a ideja da scenu pogubljenja ne prati veliki orkestar nego da ona ostaje u asketskim okvirima duhovnog dječjeg pjevanja (nevinost je prisutna na svim razinama!) svakako je vrlo zanimljiva.

Glazbeno »svaštarenje« na sajmu

Do sada smo uredno pobrojali i razvrstali nekoliko podvrsta glazbe 16. stoljeća. No u stvarnosti su se te »glazbe« često miješale, a njihova svjetovnost i duhovnost samo su bile sastavni dio običnog života malih ljudi. Zbog toga je niz glazbenih brojeva za scenu na trgovištu doista prikaz života renesansne glazbe vrlo blizak realnosti. Sajam, komešanje ljudi, cjenkanje, vika, vojnici i seljaci u zajedničkom staništu odlično su opisani »miješanjem« različitih glazbi za montažnim stolom. A u nizu su se našli zvukovi drombulja i »komadići« svirke gajdi, nekoliko starih renesansnih plesova izve-

denih na različitim instrumentima, jedan saltarello (ples živahnog karaktera, izveden na block flauti uz pratnju bubnjića), i djelić vojničke pjesme »Haj haj huja haj«. Sve to stvara dojam žive glazbe sa sajma iz 16. stoljeća, a skladateljeva briga za svaki pojedeni broj, odnosno svaki pojedini djelić jednog broja bitno doprinosi autentičnosti zvukovnog i slikovnog ugodaja.

U glazbenom »svaštarenju« moguće je pronaći još nekoliko glazbenih vrsta koje nismo spomenuli, premda ih Kabiljo nije zaboravio navesti u filmu. Prije svega, to su djelići folklorne glazbe koji se prepoznaju kroz prizorne zvukove drombulja i gajdi. Premda film govori o seljacima, skladatelj se ne koristi često folklornim asocijacijama. Razlog tomu je opreznost zbog vremena u kojem se radnja odvijala — u 16. stoljeću još nije bilo pravih sakupljača narodne glazbe (osim, eventualno, putujućih glazbenika, trubadura) koji bi tu glazbu zapisali. Zapisivala se samo duhovna glazba, a u crkvene su zbornike rijetko ili nikada nisu ulazili narodni napjevi. Nema ih čak niti u znamenitim zbornicima crkvenih napjeva poput *Cithare Octochordae*⁶ koju je Kabiljo prije skladanja glazbe za film *Seljačka buna* pažljivo proučio. S druge strane, budući su istraživači pronašli podatak da je sâm Matija Gubec znao svirati citru, dobra je bila ideja da u film uđe barem nekoliko oprezno stišanih improvizacija na gajdama (ili, ponekad, drombuljama) kako bi se dalo do znanja da je i u seljačkoj vojsci bilo glazbe i glazbenika.

Vojna glazba je, međutim, daleko više došla do izražaja u obliku (Kabiljo omiljenih) prizornih pjesama nego u obliku prizornog sviranja ili improviziranja na narodnim instrumentima. Seljačka je vojska u filmu dobila nekoliko »puntarskih« pjesama koje su nosile značenje budnica. Uz spomenutu pjesmu »Novi svet se stvara« na temu bune, u film je ušla još jedna »Puntarska« pjesma u harmonizaciji Zlatka Grgoševića koju je Alfi Kabiljo vjerojatno pronašao u nekoj zbirci pjesama. Vrlo je važna i »Bogečka« Pavla Markovca s kojom film i završava. Alfi Kabiljo je potpisao nekoliko pjesama namijenjenih ustima plemićke vojske: »Haj, haj, huja, haj«, »Joj, sneha joj« i »Kaj, kaj, pa kaj« čije je tekstove sastavio Jura Stubičanec.

Filmske teme: »pieta«, ljubavna tema i ostale

Stilska raznolikost Alfija Kabilja u filmu *Seljačka buna* nije, međutim, bez uporišnih točaka. Prvu takvu točku predstavlja tema bune, koja ipak nosi određeno lajtmotivičko značenje. Druga je uporišna točka tema koju Kabiljo u partituri naziva »pieta«. To je tema koja se pojavljuje u scenama gdje su seljaci potpuno bespomoćni pred plemićkim zlostavljanjem. Postavljena u srednje duboki registar i izvedena od instrumenata tamne boje (engleski rog ili viola), tema »pieta« dobiva tužnu toplinu i dojam tihog plača zbog svih nedaća koje prate seljake. Naravno, tonalitet je prirodni mol, čime se potkrepljuje dojam »tuge«. Ta se tema prvi put pojavljuje uz Petrovog oca koji, pomiren sa sudbinom, skida odjeću po naređenju plemića i oprašta se sa seamnaestogodišnjim sinom. Drugi put tema se pojavljuje uz mrtvo tijelo Jure Čekola u njegovom skromnom domu, gdje je postavljena u sredini glazbenog odlomka, »obrubljena« zvukom statičnih *clustera*. *Clusterski* zvuk podupire prethodnu i slijedeću scenu

plemičkog ubiranja poreza od seljaka. Taj zvuk još više stavlja seljake u položaj neljudi, dok oštar kontrast u trenutku pojavljivanja teme govori upravo suprotno: seljaci nisu životinje ali se (za sad) tužno mire sa svojom sudbinom.

Zanimljiva je pojava »piete« u sceni u kojoj Petar Čekol susreće ostatke pobunjene seljačke vojske, predvođene njegovim susjedom Martinom. Tema je opet »obrubljena« *clusterskim* okruženjem koje se javlja prije i poslije nje, ali se *clusteri* pojavljuju i za vrijeme trajanja teme, još više ističući tužna, krvava i osakaćena lica seljaka koji ukočeno stoje u snijegu. U tom trenutku gornji, najviši (i time najistaknutiji) to-



Primjer 4: Seljačka buna 1573, tema »pieta«

novi *clusteri* postaju dijelom harmonijske osnovice teme, tako da za vrijeme njezinog trajanja *clusterski* stupovi, inače zvukovno bezoblični, zvuče tonalitetno!

Kako skoro svaki film ima svoju ljubavnu priču, tako gotovo za svaki film skladatelj piše ljubavnu temu. Međutim, ljubav između Petra i Regice potpuno je sporedna stvar u filmu *Seljačka buna*, tako da i ljubavna tema predstavlja jednu od sporednih tema. U stvari, pojavljuje se u samo dvije scene: u sceni u kojoj Regica odvodi Petra na kupanje u topli izvor te na kraju, po samom isteku završne scene, gdje Petar i Regica, gurajući svoja kola, zamiču iza brda. Tema je, doduše, u molu koji se ne spušta ispod tonike (asocijacija na autentični eolski modus), a izvodi je block flauta (u prvoj sceni), odnosno block flauta i lutnja u drugoj sceni. No bez obzira na očito »naginjanje« prema renesansnom ugođaju, tema je bli-



Primjer 5: Seljačka buna 1573, ljubavna tema

ža romantičnom zvuku — njena jasna periodična građa (forma jednostavne dvodijelne pjesme), jasne harmonijske oznake i iznimna melodičnost više privlače pažnju od renesansnog instrumentarija i quasi renesansnog tonaliteta.

Petrov susret s maroderima, ljudskim lešinarima koji idu »po tragov vojakov« i pljačkaju leševe koji iza njih ostaju donosi prvi put temu marodera. Ona će biti ponovljena samo jedan-

put, i to doslovno (u sceni u kojoj maroderi stvarno pljačkaju leševe nakon bitke). Sâm pogled na njihove neobične figure dovoljan je da iz morodera nikne neobičan motiv. Po-put (nesuđene) »Tahijeve« teme, i ovaj je motiv intervalskih karakteristika, a podlogu mu stvara *clusterska* statika, kao i uvijek proistekla iz prvog broja pod nazivom »Megle« (lov na Juru Čekola). Zanimljivo, mala analiza pokazuje da niz intervala ima svoju simetriju: donešena prvo u alt block flauti, u neobičnom registru koji već sâm po sebi rezultira čudnim zvukom, tema prikazuje slijedeće intervale u uzlazno-silaznom slijedu:

čista kvarta (uzlazno) — povećana kvarta (uzlazno)
mala sekunda (uzlazno) —
čista kvarta (silazno) — povećana kvarta (silazno)



Primjer 6: Seljačka buna 1573, tema marodera

Simetrična intervalska konstrukcija oslonjena na jedan ritmički obrazac koji se ponavlja, samo pokazuje s koliko je pažnje Alfi Kabiljo oblikovao i najmanje i najbeznačajnije glazbene brojeve. Jer, tema marodera je samo »gost« u nizu mnogo važnijih tema i još važnijih glazbenih stilova.

Jednako je sporedna, pa čak i više, tema Gupčeve samoće. Prva je pomisao da je Matiji Gupcu trebalo posvetiti više glazbenog prostora od jedne jedine teme koja se, uz to, pojavljuje samo u jednoj sceni. Međutim, skladatelj nije mogao »zažmiriti« na redateljevu odluku da se lik Matije Gupca marginalizira, te je i glazbeno na samo jednom mjestu podupro njegovu, gotovo epizodnu ulogu. Tema se pojavljuje u sceni u kojoj Gubec ostaje sâm nakon odluke da smakne prijatelja jer se dotični nije pridržavao pravila seljačke vojske. Postupci s temom, kao i njezin oblik vrlo su slični drugim, već navedenim temama, pa ih ovdje nećemo posebno spominjati.

Navodeći bacanje Gupčevog lika na sâm rub događaja kao jedan od razloga hladnom prijemu filma kod publike (unatoč tomu što se radilo o spektaklu s jakom financijskom potporom), Ivo Škrabalo je ipak pohvalio filmsku težnju stilizaciji, »posebno na planu historijski pouzdane kinematografije (Ferdinand Kulmer), ambijentalno i ateljski impresivne scenografije (Veljko Despotović) i filmske slike koja se nadahnula slikarstvom Krste Hegedušića (Branko Blažina)«. ⁷ Doduše, Škrabalo je u svom nizanju zaboravio pohvaliti trud skladatelja Alfija Kabilja, čija je partitura bitno doprinijela autentičnom doživljaju filmske slike. No Kabilja su godine 1975. spominjale sve veće novine i časopisi, hvaleći, ali ipak samo površno naglašavajući vrijednost njegovog rada. U partituru *Seljačke bune* uloženo je, međutim, mnogo neizmjernog i nesebičnog truda, a glazbeni je rezultat išao dalje od novinarskih pohvala: bio je autentičan te je predstavljao izvorni, sastavni dio svakog pojedinog prizora.

Banović Strahinja (1981.)

Šest godina nakon filma *Seljačka buna 1573.* redatelj Vatroslav Mimica i skladatelj Alfi Kabiljo ponovno su se našli u istoj filmskoj ekipi. Snimali su igrani film *Banović Strahinja*, film inspiriran narodnom pjesmom o srpskom junaku koju je u scenarij uobličio Aleksandar Petrović. Bilo je to doba Jugoslavije, pa snimanje filmova hrvatsko-srpske koprodukcije (»Jadran film«, »Avala film«) nije bilo neuobičajeno, a još je bilo bolje ako su ih, kao u ovom slučaju, pratili manjinski partneri iz Njemačke. Premda je svojedobno film *Banović Strahinja* punio kino-dvorane, kritičari nisu iskazali neograničeno oduševljenje Mimičinim uprizorenjem narodnog epa, nazvavši ga solidnim djelcem koje je u svojoj kreativnosti moglo otići i dalje (Mira Boglić, *Vjesnik*). Danas i Ivo Škrabalo piše da film »nije predstavljao neki poseban dobitak za ukupnu bilancu stvaralačkog opusa svojih autora« te da nije donio »ništa novo u hrvatskoj filmskoj umjetnosti«. ⁸

Međutim, za skladatelja Kabilju *Banović Strahinja* je značio nastavak stvaralačkog puta koji je započeo s istim redateljem šest godina ranije. Naime, i *Banović Strahinja* je nastao na povijesnim temeljima — gotovo se kretao u istim povijesnim okvirima kao i *Seljačka buna* — te je od kompozitora zahtijevao sličan, ako ne i jednak glazbeni pristup: dobro poznavanje stare glazbe, istraživanje, oslanjanje na povijesne prauzore... Ti su prauzori ipak bili više pomaknuti prema istoku (jer je to zahtijevalo mjesto radnje), pa u filmu nalazimo niz »arhaičnih« momenata poput orijentalne glazbe u čiju autentičnost ne bi posumnjali niti sami Turci. Tu su također asocijacije na srednjovjekovnu crkvenu glazbu poput gregorijanskog koral, te dvije teme, glavna (ljubavna) i sporedna (tužaljka, lament) koje se dobro nose s »arhaičnim« prizvukom cijele partiture. Elementi suvremene glazbe, poput *clustera*, koji su vladali dijelom partiture *Seljačka buna*, svedeni su na minimum, odnosno pojavljuju se u rijetkim prilikama. Rijetka suvremenost, jednako kao i dominantna arhaičnost (bilo srednjovjekovne bilo egzotične vrste), proizlaze iz kompozicijsko-tehničkih postupaka te iz instrumentacije.

Instrumentacija, uvodna glazba i dvije teme

Za orijentalne scene Alfi Kabiljo je upotrebljavao autentične istočnjačke instrumente: darabuku (vrsta bubnja od gline ili drva), tapan (vrsta udaraljke dijelom izrađene od orahova drva), bas block flautu, šargiju (vrsta tambure), viellu (vrlo stari gudački instrument), činelice i druge. Međutim, skupina instrumenata koju je Kabiljo upotrebljavao za dobivanje nama bližeg, europskijeg zvuka, iznenađujuće je raznolika. Neobičnu kombinaciju »zapadno orijentiranih« instrumenata čine: ženski i muški glasovi (uglavnom pjevaju neutralnim slogom »a«), sintesajzer, tenor block flauta, gitara, lutnja, zvona, gong, preparirani glasovir i gudači. Ovi instrumenti, premda su među njima i oni kojima je zadaća stvoriti srednjovjekovni ugođaj (tenor block flauta, lutnja, gitara), zajedno stvaraju neočekivano ugodan i jedinstven, pa čak i epski širok, romantičan zvuk.

»Zapadnjački« instrumentalni ansambl već se u uvodnoj glazbi pokazuje djelotvornim. Kombinacija muško-ženskih glasova gdje ženski glasovi neutralnim slogom izvode glavnu temu, a muški glasovi pjevaju dugačke tonove u stilu *cantu-*

sa firmusa (temeljna melodija koja je u srednjem vijeku bila osnova oblikovanja skladbe — iz nje su proizlazile sve ostale melodije) ne samo da stvaraju određeni romantični ugođaj i određuju vrijeme u kojem se odvija priča (srednji vijek), nego cijeloj priči daju obilježje epa te donekle podsjećaju na pravoslavnu crkvu nekadašnjeg Srpskog Carstva (obredno zvučanje muških glasova). Osim toga, muški i ženski glasovi izrazito su odvojeni: skladatelj ih je namjerno stavio u različite registre te naglasio njihove različite boje kako bi istakao dva — u to doba posebno — potpuno različita svijeta (vječno rivalstvo muškaraca i žena). Zanimljivo je, također, da skladatelj tretira glasove kao sastavne dijelove svog malog orkestra, da ih promatra kao instrumente ravnopravne svim ostalim instrumentima, i da ih ne smatra zborom koji je naknadno dodan, uvježban i jasno izdvojen iz orkestra.

U najavnicima se, naravno, čuje glavna tema filma. Na neki je način to ljubavna tema (jer je romantičnog prizvuka), a na drugi je opet način to tema Banović Strahinje (jer je češće i čvršće vezana uz njega). Kako ep govori o Strahinjinoj ljubavi prema Andi — a ta ljubav jest njegova osnovna pokretačka sila — mislimo da uopće nije potrebno istraživati da li je skladatelj mislio na ideju (ljubav) ili na lik (Strahinja) kada je pisao temu. Jer ljubav prema Andi i Banović Strahinja u ovom su filmu prikazani kao jedinstvo.

Sâma je tema ritmički raznolika i melodijski široka, a opet lagano arhaičnog prizvuka (zbog upotrebe prirodnog mola). U sebi nosi i romantične i arhaične karakteristike, pa je već i zbog toga jasno prepoznatljiva i uočljiva tijekom cijelog filma. Zapravo, tema je dovoljno složena (ritmička raznolikost, veliki opseg, klasična harmonizacija, šarolika instrumentacija) da bude zanimljiva, a opet je dovoljno jednostavna (pjevnost, jasna periodična struktura, dvodijelan oblik) da se lako pamti.

Glavna (ljubavna) tema će se pojavljivati u različitim filmskim situacijama. Na primjer, pri prvoj pojavi Strahinje u dvorištu njegovog dvorca, gdje je na način prizorne glazbe (netko svirucka u dvorištu, ali kada se u kadru pojavi Strahinja, sviruckanje se neprimjetno pretvara u glavnu temu) izvodi nevidljivi svirač okarine (vrsta stare flaute).⁹ Također će se pojaviti u sceni gdje Anda i Strahinja odlaze s večere na spavanje, pa je sada u potpunosti u funkciji ljubavne teme, a izvode je tenor block flauta (»srednjovjekovni« zvuk) i gudači (romantičan zvuk). Glavna se tema pojavljuje i u sceni u kojoj Strahinja žuri knezu Jug Bogdanu, Andinom ocu po pomoć za spašavanje Ande (u instrumentalnom okruženju

Primjer 7: *Banović Strahinja*, glavna tema

jednakom onome iz špice), zatim u sceni u kojoj Strahinja i njegovi robovi napadaju turski logor (izvode je naizmjenič-

no gitara i violine), u sceni u kojoj se Strahinja i Anda na konju vraćaju kući (sada je ponovno izvodi okarina) te u odjavnici.

Kao što je u svim filmovima koje smo do sada analizirali (*Kužiš stari moj*, *Seljačka buna*) uz glavnu postojala i sporedna tema, tako se, sada već po skladateljskoj inerciji, i u filmu *Banović Strahinja* pojavljuje jedna sporedna, manje važna, ali ipak uočljiva tema. To je tema koju Kabiljo naziva »lament« — dakle, opet se radi o nekoj vrsti tužaljke. Ona se pojavljuje u scenama pokolja, bez obzira da li se radi o pokolju stanovnika Strahinjinog dvorca ili o pokolju Turaka. U dvije scene (Turci napadaju Strahinjin grad; Turci odlaze ostavljajući za sobom smrt) tu temu izvode muški glasovi neutralnim slogom i to u vrlo dubokom registru. Zbog dubine registra i boje muških glasova melodija malog opsega (heksakord) doista zvuči zastrašujuće, premda je skladatelj ne izvlači iz konteksta tonaliteta (mol).

U trećoj je sceni situacija obrnuta: sada su pobijeni svi Turci (osim Alije i Anda koji su pobjegli) a Strahinja i njegova dva preživjela roba slave tužnu pobjedu. U ovom slučaju tema je ista, ali se uklapa u orijentalni ugođaj na kojemu je skladatelj inzistirao u prethodnim scenama u turskom logoru. To znači da melodiju ne izvode muški glasovi (koji, osim mračnog i zastrašujućeg ugođaja, u sebi nose i element srednjevjekovnog crkvenog obreda) nego bas flauta i viella uz pratnju darabuke i gitare. Orijentalna instrumentacija dovodi temu u položaj gdje se njena prepoznatljivost gotovo gubi — ona



Primjer 8: *Banović Strahinja*, lament

postaje dijelom »orijentalne« glazbe (prilagođavanje teme različitim stilskim odrednicama), a tek pažljivim slušanjem otkrivamo da smo je čuli (bez ikakvih melodijskih, no s važnim instrumentalnim izmjenama) mnogo ranije, vezanu uz drugo mjesto i druge likove, ali uz gotovo istu situaciju.

Bezosjećajna »orijentalna« glazba?

Od prve scene, u kojoj vidimo Alijinu odmetničku vojsku i čujemo »egzotično« pjevušenje jednog od Alijinih vojnika (koje se doimlje poput mrmljane, prigušene molitve) glazba »orijentalnog« ugođaja dobiva važno mjesto u filmskoj partituri. Premda bismo zbog uvjerljivog autentičnog zvuka (postignutog već spomenutim izvornim istočnjačkim instrumentima i zanimljivim kretanjem melodijskih obrazaca unutar istočnjačkih ljestvica) mogli pomisliti da ovu glazbu jednostavno nije mogao napisati skladatelj mjuzikla, Alfi Kabiljo, činjenica ostaje da je svaka nota ove glazbene »vrste« zapisana u partituri i izvedena zahvaljujući vrsnim zagrebačkim glazbenicima (sastav »Universitas Studiorum Zagrebiensis«) koji su na zvučnoj vrpici odlično »odglumili« turske izvođače narodne glazbe.

Naglašena autentičnost navodi nas na pitanje: kojim se glazbenim elementima skladatelj služio kada je uspio napisati ovako uvjerljivu »tursku« glazbu? Osim nekoliko puta istaknutog tradicionalnog instrumentalnog sastava, treba, u odgovoru na ovo pitanje, istaći ritmičku nestalnost, inzistiranje na dvjema uzastopnim povećanim sekundama (odnosno povećanoj sekundi i maloj terci) koje su očito sastavni dio jednog ljestvičnog niza te dosta improvizacijskih momenata. Kao još jednu karakteristiku orijentalne glazbe možemo navesti i brojne ukrase: gdje god je to moguće, posebice u trenucima kada melodiju izvodi flauta, melodija je ukrašena kružnim pomacima sitnih notnih vrijednosti.

Na jednom je mjestu u partituri Alfi Kabiljo kao bilješku uz »orijentalni« ugođaj stavio: »hašiš atmosfera«. Atmosfera koju stvara »turska« glazba je doista takva (a takva i mora biti, jer svi članovi turske vojske čeznu za hašišem kojeg im Alija daje u rijetkim prilikama) i ona će u jednom trenutku preplaviti film, jer se veći dio radnje odvija u turskom logoru gdje je zarobljena Strahinjina Anda.

Stvaranje »hašiš glazbe« zahtijeva veliko majstorstvo od skladatelja koji je obrazovan na zasadama zapadne glazbe. I gledateljima »zapadnjačkog« uha i obrazovanja »orijentalni« odlomci čine se poput konstanti koje je teško razlikovati i koje su međusobno jednake. Premda, zapravo, nisu: svaki je broj, a ima ih mnogo, skladan iz početka i pun je melodijskih, »harmonijskih« i ritmičkih »finesa«. Zbog dojma unificiranosti zvuka — »zapadni« gledatelj »orijentalnu« glazbu shvaća kao nešto opće, razumijevajući u njoj jedino njezinu egzotičnost — stvoren je dojam da se glazba uopće ne obazire na ono što se u filmu zbiva, naročito ne na prestrašene scene nabijanja na kolac.

Prvotni je dojam da glazba tolike autentičnosti može biti samo dio prizora i da se ne može ponašati poput funkcionalne filmske glazbe. No tome se dojmu suprotstavlja upravo statičnost »turske« glazbe (tako je barem, mi doživljavamo), njezino neprekidno kruženje unutar zadanih okvira (ljestvica, ritma, melodijskog kretanja — uostalom, tko kaže da Turci ne doživljavaju našu glazbu jednako jednoličnom i statičnom?) i činjenica da se glazba (prema našem shvaćanju) ne obazire na zbivanja na ekranu. Upravo je to, naime, čini iznimno bezosjećajnom i upravo takvo (»zapadnjačko«) shvaćanje »turske« glazbe prikazuje sve Turke, a posebno njihovog vođu Aliju kao iznimno okrutne ljude.¹⁰

S druge strane, tumačenje doživljavanja »turske« glazbe ostaje relativno i ovisi prvenstveno o tome kojoj kulturi — istočnoj ili zapadnoj — gledatelj pripada. Također, budući da se u jednom trenutku (kada grupa Turaka vuče Abdulaha da ga nabiju na kolac) u sceni na kratko vide turski svirači i njihovi instrumenti, možemo pretpostaviti da je sva glazba u Alijinom logoru prizorna. No mjesta na kojima se »turska« glazba pojavljuje daju joj povremenu funkcionalnu filmsku ulogu koju inače ima popratna glazba. Na primjer, kada Anda u pokušaju bijega uplašeno vrisne jer je ugledala Aliju, »orijentalna« glazba će najaviti njegovu pojavu još trenutak prije nego ga je kamera prikazala. Također, glazba koja je navodno prizorna, jer je stišana pa pretpostavljamo da dopire izvana (svirači pred šatorom prate Abdulahovo nabijanje na

kolac), u Alijinom šatoru naglo nestaje u trenutku kada Anda pruža drhtavu ruku u znak konačnog pristanka da s njim vodi ljubav. Nestajanje glazbe u važnom trenutku te njezina ponovna pojava u nastavku scene (Alija prihvaća Anđinu ruku i ljubi je) dokaz su da se skladatelj i redatelj vole poigravati s gledateljevim osjećajem za prizorno i neprizorno, jer — ista je »orijentalna« glazba u jednom trenutku doista prizorna, a u drugom se ponaša poput neprizornog komentara. To su ujedno i igre s gledateljevim shvaćanjem »egzotične« glazbe koja je, ponavljam, zapadnjačkom uhu gotovo u svakom trenutku ista ili slična, dok će istočnjačko uho između jednog i drugog glazbenog broja sigurno napraviti veliku razliku.

Srednjovjekovna glazba u *Banović Strahinji*

Zapravo, sukob dviju različitih kultura prisutan je i u filmskom sadržaju: Anda je kćerka kneza Jug Bogdana koji poštuje crkvu i umjetnost i koji bez problema Turke nazivata poganima. Međutim, očigledno je da tijekom filma Alija i njegovi vojnici drugu stranu također nazivaju istim pogrdnim imenom: Srbi su za njih kaurini, odnosno, nevjernici.¹¹ Sukob dvaju različitih svjetova, već prisutan u fabuli, samo je naglašen kroz glazbu. Naravno, Kabiljo neće propustiti priliku da, kao što je Turke predstavio s njihovom narodnom glazbom i narodnim instrumentima, svijet Jug Bogdana predstavi glazbom koja je nikla iz crkvene glazbe srednjeg vijeka.

Kad Banović Strahinja stupa u dvor Juga Bogdana tražeći pomoć za spas Anđe, jedan ga dvorjanin odvodi u crkvu gdje knez nadgleda rad svojih umjetnika — slikara. Za ovu je scenu Kabiljo napisao prizornu pjevanu molitvu, koju izvodi nevidljivi muški zbor (zapravo, svećenici) bez instrumentalne pratnje. Osim što je izvedena *a cappella* — što je znakovito za crkvenu glazbu srednjeg vijeka — molitva nosi i niz drugih srednjovjekovnih karakteristika: modalna je (frigijski i eolski modus) te je podijeljena u nekoliko duljih fraza unutar kojih se teško razpoznaje metrika (namjerno se stvara dojam glazbe u kojoj ne postoje mjera niti taktne crte). Sâma melodija ponavlja princip pjevanja gregorijanskog koral: relativno je malog opsega te ostavlja dojam melodijskog recitativa, tipičnog za crkveno pjevanje u kojemu je bitan tekst. No, s obzirom na odnos teksta i melodije, ovo pjevanje ipak spada u tip *concentusa*, gdje je melodija nešto razvijenija, gdje se javljaju melizmi na pojedine samoglasnike i gdje je dopušteno da tekst bude nešto manje razumljiv nego kod koral *accentusa*. Kako je ritam prvenstveno ovisan o naglascima u tekstu, tako tekst ipak nije u potpunosti bačen

u drugi plan (što srednjovjekovna crkva niti u slučaju koral *concentusa* ne bi dozvolila). Raspoznavamo da svećenici pjevaju na narodnom jeziku, te da tekst počinje zazivanjem imena Angela, što je latinska varijanta imena Anda — ona je, dakle, ipak anđeo i svetica, premda u njezinu čednost više ne vjeruje niti njezin vlastiti otac.

Gotovo će se ista molitva (s istim tekstom, ali s nešto različitim melodijskim razvojem) javiti u jednoj od završnih scena, kada Anđu vode u hram gdje će joj, prema zakonu, biti iskopane oči. Dvije se molitve razlikuju po tome što u ovoj drugoj sudjeluju i ženski glasovi, koji, naizmjenično s muškim glasovima (antifoničko pjevanje) donose melodiju srednjovjekovnih karakteristika. Pri tom uvijek jedna skupina pjevača (muška ili ženska) izvodi ležeći, pedalni ton (pjevanje u bordunu). Tip koral *concentusa* sada je još izrazitiji jer je melodija razvijenija nego u ranijoj sceni.

Osim neposrednim prenošenjem pravila crkvene srednjovjekovne glazbe u filmsku partituru, Alfi Kabiljo je ugođaj srednjeg vijeka dočarao i na svjetovnom planu. Tako, recimo, u sceni večere kod Juga Bogdana gdje Bogdan indirektno nudi Strahinji svoju najmlađu kćer kao novu ženu, jednu melodiju s karakteristikama gregorijanskog koral (modalnost, česte promjene mjere zbog stvaranja dojma da nema mjere i taktnih crta, nizanje nota jedne za drugom koje bi moglo trajati u beskraj) izvodi stari gudački instrument *viella*. Problem »dvorske« glazbe Kabiljo je, dakle, riješio onako kako se to doista radilo u srednjem vijeku: crkvena je glazba postajala svjetovna istog trenutka kada bi je, umjesto pjevača, izveo neki instrument. Tako bi se, gubljenjem religioznog teksta, izgubila sva religioznost glazbenog sadržaja. Na taj je način zadržano dostojanstvo melodije (jer Jug Bogdan je visoki plemić a utjecaj crkve na njega je vrlo jak — bilo bi nedostojno da se u njegovoj palači čuo kakav instrumentalni ples ili pjesma trubadura), a opet joj je dao dozu svjetovnosti, jer lik ipak spada u svjetovan a ne duhovan stalež srednjeg vijeka.

Cluster u filmskoj glazbi Alfija Kabilja

Koketirajući sa srednjovjekovnom glazbom, pišući gotovo autentičnu »tursku« glazbu, te stvarajući glavnu temu na zasadama »arhaičnog« romantizma, Alfi Kabiljo se u *Banović Strahinji* potpuno prepustio glazbenom doživljaju mjesta i vremena radnje, filmskog prostora i likova koji su proistekli iz narodne pjesme, legende. Dojam »starosti« glazbe stoga je sasvim razumljiv, a suvremeni se glazbeni postupci (poput *cluster*a i disonantnih akorda) kojima je obilovao raniji Mimičin film *Seljačka buna*, ovdje ne očekuju. Međutim, pojava instrumenata poput prepariranog glasovira i sintesajzera u malom orkestru Alfija Kabilja (vidi uvodnu glazbu filma *Banović Strahinja*) govore ipak u prilog skladateljevom poznavanju i upotrebi suvremenog glazbenog jezika. Svoje je znanje na području suvremenog Kabiljo koristio samo u trenucima kada je to bilo filmu potrebno i to, vrlo često, na prilično neprimjetan i nenametljiv način (po zvučanju uvodne glazbe teško bismo mogli zaključiti da su u njezinom stvaranju sudjelovali instrumenti poput sintesajzera i prepariranog glasovira).



Primjer 9: *Banović Strahinja*, molitva u crkvi Jug Bogdana

Jedino za scenu borbe na život i smrt između dva junaka, Alije i Strahinje, za ljepoticu Anđu, Kabiljo nije oklijevao upotrijebiti s jezik Glazbe 20. stoljeća. U tim scenama skladatelj nije razmišljao o prikazu neke određene stilske glazbene orijentacije — nije mislio na isticanje srednjovjekovnih ili »turskih« ili romantično-arhaičnih glazbenih karakteristika koje su se (poput Strahinje, Alije i Anđe) jednako mogle »potući« na život i smrt u filmskoj partituri. Upravo suprotno, Kabiljo je za sedam glazbenih brojeva (od broja 43. do broja 49.), koji se povremeno upliću u žestoku borbu u šumi, napisao jedan *cluster* koji iz broja u broj instrumentacijski i dinamički raste. No niti taj *cluster* nije zamišljen da se čuje i raspoznaje poput klasičnog *cluster*a iz suvremene partiture — *cluster* je u ovim scenama samo sredstvo za stvaranje zvučnog efekta: potmule buke i tutnjave koji se gotovo stapaju s prirodnim okruženjem (šuma) oko smrtnih neprijatelja. I premda početni instrumentarij sastavljen od sintesajzera (*cluster*-efekt) i tremola velikog bubnja (*grand casse*) u svakom slijedećem broju sve više raste,¹² rezultirajući zvuk je uvijek jednaka potmula tutnjava, a ulasci novih instrumenata, pa čak i bas block flaute koja je melodijski instrument, uopće se ne percipiraju sluhom. U sedam brojeva za borbu Alije i Strahinje skladatelj je stvorio zvukovnu masu (a ne glazbu!) koja tek pri dinamičkim promjenama (naročito pred kraj) postaje pomična.

»Cluster je po sebi idealan sinonim za *posvemašnju neutralnost* (podvukla autorica) novoglazbenog materijala. Ako ga se prihvati kao »zvučnu činjenicu« (podvukla autorica), njegovo je ustrojstvo nemoguće racionalno obrazložiti nekim eventualnim »predsređenjem materijala« koje bi moglo podsjećati na sustavnu redukciju kromatskog i mikrointerval-skog totala; to je ustrojstvo, »kao zvučna činjenica«, ujedno i jedino sam materijal. Na sreću, međutim, unatoč ovakvoj očitoj glazbenoj neutralnosti, *cluster* jedini može posredovati između tona, zvuka i šuma (podvukla autorica) u našem kontinuumu tišina-(sinus)ton-zvuk-šum, i on zato novoglazbenom skladatelju pruža mogućnosti *svojevrsnog interesantnog ogledanja s glazbenom neutralnošću tog kontinuum*a. (podvukla autorica)«¹³

Muzikolog i stručnjak za sve posebnosti Nove glazbe 20. stoljeća Nikša Gligo u svom objašnjenju *cluster*a kao mogućem jedinom sredstvu oblikovanja glazbene kompozicije donosi »rješenje« glazbenog opredjeljenja Alfija Kabilja u onim trenucima kada se skladatelj odlučio izražavati suvremeno. Jer, Kabiljo je — sjećamo se — *cluster* intenzivno upotrebljavao u filmu *Seljačka buna*, a sada ga, premda samo u jednoj sekvenci, nalazimo i u filmu *Banović Strahinja*. U momentu kada se odlučuje za neku vrst »Cluster-Komposition«,¹⁴ Kabiljo ne zanemaruje mjesto i vrijeme u kojima se radnja odvija nego doista stvara zvuk, »zvučnu činjenicu« koja »jedina može posredovati između tona, zvuka i šuma«. Tada njegova glazba predstaje biti glazbom i postaje zvučnim efektom — pojavljivanje tog efekta određuje prvenstveno stravične prizore (neljudsko ponašanje plemića prema seljacima u *Seljačkoj buni*) a tek zatim postaje dijelom napetog zbivanja u prirodnoj okolini (borba Strahinje i Alije u šumi u *Banović Strahinji*). Vidjet ćemo, u filmu koji je nastao iste godine kada i *Banović Strahinja*, filmu *Pad Italije* redatelja Lordana Zafranovića, a upravo zbog naglašene komponente neljudskog odnosa ljudi prema ljudima, *cluster* će postati (ili ostati) temeljnim glazbenim izrazom Alfija Kabilja.

Pad Italije (1981.): duster kao temelj glazbenog izraza

»Nadovezujući se na... formulu, provjerenu u filmu *Okupacija u 26 slika* (1978. — kao Zafranovićev dobar prijatelj i prvi suradnik, Alfi Kabiljo je napisao glazbu i za ovaj film, op. aut.), Lordan Zafranović je tijekom osamdesetih godina snimio cijeli niz pretencioznih filmova nejednake kvalitete, potvrđujući u njima svoje ambicije da bude moderan i za jugokomunistički poredak politički ispravan autor. Međutim, prvi uspjeh nije bilo lako ponoviti, iako je i sa slijedećim filmom pobijedio na festivalu u Puli. Ipak, *Pad Italije* (1981.) na neki je način nastojao kompenzirati u hrvatskoj javnosti negativan efekt prethodnoga filma, zbog onog prikaza ustaša i njihova zlodjela u autobusu, što je shvaćeno kao opća odrednica hrvatske uloge u ratu (uostalom, kasnije je i sâm priznao da je *Okupacija u 26 slika* imala jasnu poruku, jer je asocijala na agresivnost nacionalizma iz '71). Stoga je *Pad Italije*, priču o moralnom padu partizanskog komandanta na jednom jadranskom otoku (on se, naime, zaljubi u klasno nepoćudnu djevojku, a ne prepozna ljubav svoje drugarice na položaju političkog komesara), upotunio zvjerstvima skupine četnika nakon činjenično gotovo nevjerojatne epizode njihova iskrcavanja na otok.«¹⁵

Uz ovaj kratki prikaz sadržaja te uzročno-posljedičnih odnosa pri nastanku filma *Pad Italije*, možemo pretpostaviti zašto najveći dio partiture Alfija Kabilja nosi obilježje »Cluster-Komposition«. *Clusteri* se u početku javljaju kao dio kratkih glazbenih brojeva s najavnom funkcijom. U scenama u kojoj Davorin razgovara s prijateljem, partizanom Nikom nagovarajući ga da odustane od djevojke Krasne jer je takva ljubav zabranjena, jedan *cluster* s dinamičkim promjenama (*crescendo-decrescendo*) dovoljna je glazbena najava onog što gledatelj već zna: da je Davorinu već naredeno da zbog zabranjene ljubavi prijatelja sâm ubije.

Međutim, u sceni u kojoj na mjesnoj svečanosti Veronika stavlja malom Vincencu krunicu oko glave, teško shvaćamo zašto je glazba (*cluster*!) prijeteća. Jer, Veronika je nasmiješena, svi su sretni i nitko u tom trenutku ne misli na rat. Objašnjenje će uslijediti tek pred kraj filma (kada smo već zaboravili ovo neugodno nesuglasje glazbe i slike), kada četnici i čerkezi, skidajući tu krunicu s Vincencovog vrata, okrutno ubijaju malog pastira. Objašnjenje je ipak stiglo malo prekasno, jer glazba može anticipirati samo događaje u bliskoj budućnosti. Naime, glazba koja nije podložna opetovanom ponavljanju (a *cluster* i nije u tom smislu prepoznatljiv jer je svaki put drukčiji — ne ponavlja se doslovno — i jer predstavlja samo glazbeno neutralnu »zvučnu činjenicu«) zadržava se u kratkoročnom pamćenju, pa ako objašnjenje glazbene »prijetnje« ne slijedi odmah nakon nje (u slijedećoj sceni ili u slijedećem kadru), anticipacija postaje besmislena.

Međutim, bez obzira na malu omašku sa scenom Veronike, Vincenca i krunice, činjenica ostaje da je veći dio partiture *Pada Italije* oblikovan u smislu »Cluster-Komposition« i da je upravo glazba ta koja ostavlja neugodan okus u ustima. Taj je okus prisutan čak i kada se ne radi o zvjerstvima koje su talijanski i njemački fašisti, četnici i čerkezi vršili nad običnim ljudima, pa se jednako osjeća i u sceni gdje Veronika u kapelici gola staje pred Davorinom (ipak, njihova je ljubav

zabranjena, a — nakon te scene, već će se u slijedećoj pojaviti ljubavna tema).

Osim što je svjestan snažnog učinka ovakvog načina glazbenog izražavanja u filmu, Kabiljo je itekako svjestan »mogućnosti specifičnih gibanja kojima se moguće skladateljski služiti u okviru nekog clusterskog sklopa, upravo kao načinom artikuliranja forme.«¹⁶ Primjer takvog načina artikuliranja forme našli smo u mnogim scenama filma *Seljačka buna*, a i u sceni borbe Strahinje i Alije u filmu *Banović Strahinja* gdje je jedan zvučni sklop prvo rastao instrumentacijski, a zatim je, kroz dinamički pokret *crescenda* i *decrecenda*, poprimio karakteristike »specifičnog gibanja«. U filmu *Pad Italije* disonantni akord se počinje gibati prvo na vrlo jednostavan i, gotovo banalan način. U sceni u kojoj fra Blago puškom prijeti seljanima da će im na silu uzeti milodare ako ih sami ne donesu, disonantni je akord (*cluster*) ritmiziran jednostavnim četvrtinskim pomacima. Već tim, glazbeno primarnim sredstvom pokreta, akord počinje izlaziti iz svojih statičnih okvira. Prijetnja fra Blaga je još snažnija, jednako kao što snažniji postaje otpor seljakinja protiv svećenika koji se priklonio okupatoru: one ustaju i svoj prkos izražavaju stisnutim ustima te lupanjem šiba po crkvenim klupama. Šibanje ne prati ritam glazbe, što pokazuje da skladatelj nije htio doslovno opisati scenu, neko izraziti onaj prigušeni bijes koji je u seljankama sve više rastao. »Specifično gibanje« o kojemu govori Henry Cowell, »izumitelj« *cluster*a, u slučaju glazbe za *Pad Italije* nije svedeno samo na ritamski pokret. Recimo, u sceni u kojoj Talijani muče, a onda i zapale uhvaćenog partizana Andriju, visoki *cluster* u gudačima prvo će »vrisnuti« prije nego talijanski »*colonello*« zapali Andriju, a zatim će se, preselivši se u nešto niži registar te obuhvativši i gudački i puhački korpus orkestra, rasplinuti u pokrete unutar sebe stvorene gudačkim *glissandima*. Sâma upotreba *glissanda* unutar *cluster*a upućuje nas da je Kabiljo išao dalje od »tvorca« *cluster*a. Cowell je, naime, definirao *cluster* unutar kromatskog totala, a tek su njegovi sljedbenici poput Davida Copea govorili da je *cluster* »akord ili zvuk koji sadržava dva ili više intervala veličine velike sekunde ili manje«. Što znači da *cluster* može sadržavati i intervale manje od temperirane male sekunde (mikrointervali).¹⁷ U trenutku kada je unutar *cluster*a upotrijebio *glissando* (klizanje po žici instrumenta) Kabiljo je kromatski total kao sadržaj svojih *cluster*a proširio na mikrointervalski total.

Osim *glissandom*, Kabiljo pokreće svoje *cluster*e i *tremolom*. U sceni u kojoj četnici u »gusarskom« brodiću stižu na otok te odlučuju gdje će se iskrcati, javlja se gudački *cluster* s treperavim *tremollando* tonovima koji također stvaraju dojam kretanja unutar statike, premda ne zahvaćaju u mikrointervalski total poput *cluster*a iz prethodnog primjera.

Kako bi stvorio dojam pokreta unutar statičnog i gustog akorda, *cluster*a, Alfi Kabiljo se najčešće koristio gudačima, jer je na žičanim instrumentima lako izvesti netemperirane tonove. Uz njihovu je pomoć i najzahvalnije stvarati glazbu koja se treba ponašati poput zvučnog efekta. No ponekad Kabiljo *cluster* postavlja u cijeli orkestar te mu dodaje ritmički pokret udaraljki kako bi stvorio dojam »mašinog« zvuka (dolazak Nijemaca na tenkovima, Nijemci pucaju po ljudima koji su radili u polju). Ponekad mu je dovoljan »čisti«, statičan *cluster* da opiše svjetla s motornih vozila nje-

mačkih vojnika koja zaslijepljujuće blješte u mraku približavajući se uplašenim stanovnicima otoka. *Cluster* je ponekad podloga nervoznom gudačkom motivu (Nijemci ubijaju seljake u polju, Nijemci dolaze u mjesto i silaze s motora), a kada izdajnik s krilima ne leđima (»ja sam ptica orlinska«) ubija »rojenog brata partizanskoga komandanta« hicem u usta, *cluster*, *glissando* gudača i nervozni gudački motiv skupljaju se u guste gudačke naslage koje će se kretati sve brže i brže i pretvoriti se u *triler*.

Tonalitet za užas

Pri skladanju glazbe za *Pad Italije* Alfi Kabiljo se služio najrazličitijim suvremenim tehnikama stvaranja. Ali, kada mu je trebalo, posezao je u svijet tonaliteta te je dobivao — ponekad — još strašniji dojam. Na primjer, kada »ptica orlinska«, odnosno neprijateljski izdajnik, pleše oko mrtvog tijela ubijenog seljanina, njegov ples prati karikirana limena glazba u koju se upliću gudačka *glissanda* i disonance. Sukob tonaliteta i atonaliteta odraz je sukoba u onome što vidimo: ples je način ljudske zabave, ali kada se čovjek zabavlja veseleći se smrti drugoga, tada je to nešto strašno.

Jednako se strašno doimlje prošireno tonalitetna glazba koja prati čerkeze i četnike u kočiji. Uzlazno-silazni kromatski motiv te pulsiranje dubokih gudača, doduše, zvuče podmuklo, ali ne i disonantno i neobično poput *cluster*a. Takva glazba ostaje kroz cijelu scenu i uopće ne reagira kada jedan čerkez pokazuje četniku da u kutiji ima dvije dječje glave. Možda bi se »reakcijom« glazbe na taj prizor mogle nazvati fanfare rogova koje se povremeno upliću u stalnost prošireno tonalitetne glazbene podloge — uostalom, rogovi asociraju na lov, a ovdje se očito radilo o lovu na ljude.

U istom se glazbenom odlomku pojavljuje i nešto što bismo mogli nazvati melodijom. No nju izvode oboa i klarinet koji su u stalnom sekundnom razmaku, što joj daje zvučanje karikature, a što još više plaši, naročito kada pažnju četnika i čerkeza privlači krunica malog pastira Vincenca kojeg su povelj sa sobom. Neumoljivi glazbeni puls, kao ni »uvrnuti« melodija neće stati niti u trenutku kada dijete, na zahtjev zločinaca, počne moliti, a oni mu prerezuju vrat i bacaju ga na cestu. Četnici i čerkezi odlaze vozeći se kočijom, a uz njih se još jednom javlja »motiv lova« u rogu. Na kraju scene glazba se skuplja u *cluster* (prvi u ovom stravičnom prizoru!) prije nego prikaže Vincencovo sklopčano tijelo na cesti. *Cluster* kao post festum i polu-tonalitetna glazba za vrijeme događaja uče nas još nečemu: i tonalitetna glazba može zvučati stravično ako se upotrijebi na pravi način i na pravome mjestu.

Tonalitet za sreću: plesovi

Međutim, u filmu *Pad Italije* skladatelj se ipak služio tonalitetom i za iskaz daleko veseljih i sretnijih situacija. Na primjer, na seoskoj proslavi blagdana svetog Ivana, na kojoj će mali Vincenco dobiti svoju nesretnu krunicu, ali na kojoj će se vidjeti i tko je u selu oholi bogataš, a tko njegova prelijeпа kćerka, harmonikaš »po nardudžbi« svira razne plesove. Većina tih plesova nastala je u stvaralačkom kutku skladateljice Alfija Kabilja, osim pjesme »Madonna Clara«, koju će pred kraj scene odsvirati i otpjevati talijanski fašisti (a koju je Kabiljo odabrao za ovaj film).

Na početku scene, odmah po svom dolasku, bogati snob Grga zahtijeva od harmonikaša da svira tarantellu. Harmonikaš se nećka, jer je tarantella »talijanski narodni ples iz okolica Napulja«. Na kraju ipak čujemo kako zvuči tarantella, a kako je naručena za talijanske vojnike, oni je doista i plešu, ali ne izvode »životopisne plesne pokrete« koji se spominju u *Muzičkoj enciklopediji* u definiciji plesa. Bez obzira na to, tarantella koju je potpisao Alfi Kabiljo odgovara tvrdnji da je to ples »u vrlo brzom 3/8 ili 6/8 mjeri«. ¹⁸ Doduše, mjera je kod Kabilja 12/8, ali ona spada u istu skupinu mjera u kojima se doba dijeli na tri a ne na dva jednaka dijela. Tarantella Alfija Kabilja trodijelnog je oblika i sadržava modulativno kretanje iz a-mola u A-dur, što jednostavnu melodiju čini zanimljivijom. ¹⁹

Po završetku tarantelle (a na svečanost su pred završetak plesa upravo došli partizani), lijepa Veronika naručuje drugi ples, pržuneru. Uz pržunera rado plešu svi stanovnici mjesta, zajedno s partizanima. Njihove su plesne figure doista živopisne (onakve kakve su, vjerojatno, trebale biti pri izvedbi njima mrske tarantelle), a promjena partnera tijekom plesa omogućuje Davorinu da pleše s Veronikom ali i s partizankom Božicom. Premda su plesne figure živopisnije nego u slučaju tarantelle, pržunera je nešto manje poletan ples od ranije odsvirane tarantelle. Kabiljo ga stavlja u četverodobnu mjeru (što ga čini malo »težim« od tarantelle), ali zadržava melodijsku jednostavnost iz prethodnog plesa s jednom modulacijom u tonalitet subdominante (F-dur — B-dur). S filmsko-glazbene strane zanimljivo je primijetiti da će ples biti odsviran do kraja, iako bi mogao biti naglo prekinut (s obzirom da se radi o prizornoj glazbi koju izvodi jedan seljanin) po dolasku talijanskih fašista na zabavu. Kao što nije dao da se »reže« kraj tarantelle zbog dolaska partizana, tako skladatelj (ili redatelj) nije dopustio »rezanje« kraja pržunere — ples je stišan po dolasku okupatora te tako stišan neprimjetno stiže do tonike i nestaje.

Činjenica da će se niz plesova iz prizora svečanosti sv. Ivana (tarantella, pržunera i »Madonna Clara«) kasnije strmoglaviti u disonantnu akciju (ubojstvo Talijana), metež, pomutnju i paniku, te činjenica da su i disonanta glazbena zbrka (kao i *clusteri* te prošireno tonalitetni odlomci o kojima smo ranije govorili) i prizorni plesovi (koji djeluju poput stvarnih, izvornih plesova niklih iz naroda) potpisani od jednog autora pokazuju sposobnost skladatelja da piše svekoliku i raznovrsnu glazbu. Uostalom, tu smo sposobnost, jednako kao i vještinu pisanja glazbe potpuno različitih stilova i glazbe koja pripada potpuno različitim glazbenim epohama, uočili pri ranijim analizama glazbe iz drugih filmova koje je potpisao Alfi Kabiljo. Bez obzira koje su bile njegove skladateljske ambicije, njegova je glazba uvijek služila slici.

Tema

Dosadašnja je analiza pokazala suvremenu orijentiranost partiture filma *Pad Italije*, ali je pokazala i da se u filmu pojavljuju tonalitetni odlomci, bilo u daljnjoj službi slikovnog »užasa«, bilo u službi veselijih prizora. Čini se, nakon opće analize, a i nakon prvog gledanja filma, da su svi »nanosi« glazbe (koji su tijekom filma sve gušći i gušći) koncipirani u smislu glazbenih komentara (prvo kratkih, a zatim sve duljih i sve češćih) i da je u svemu tome teško izdvojiti i jednu glazbenu temu. Ipak, premda nešto manje uočljiva zbog glazbe-

ne okoline, tema u filmu postoji. To je ljubavna tema koja je, zapravo, predstavljena već u filmskoj špici. Nakon pjesme



Primjer 10: *Pad Italije*, glazba uvodne scene: ljubavna tema

»Jubavi, jubavi« (koja ponovno predstavlja Alfija Kabilja kao kreatora »izvornih« narodnih pjesama na doista izvoran narodni tekst), već prva scena (Davorin traži vode od malog pastira Vincenca) donosi ljubavnu temu.

Tema ima sve karakteristike glavnih tema koje smo ranije spominjali: razvijenu lirsku melodiku, jednostavnu harmonijsku strukturu, jasno je periodično oblikovana, a iz te periodike izvire i njezina trodijelnost tipa ABA. Temu izvodi gitara uz pratnju druge gitare i dugih akorda gudača. To joj daje naglašeno romantičan prizvuk — prizvuk koji je bitno suprotan onom ostalom, disonantnom zvuku koji obilježava cijelu partituru. Kada se konačno »otkrije« postojanje teme, osjeti se snažan kontrast disonantnog i konsonantnog. Taj kontrast odgovara kontrastu pojmova rata i ljubavi, pojmova koji su u ovom filmu doista jasno suprotstavljeni.

Činjenica da je temu teško »otkriti« ne iznenađuje nikoga tko zna da se ljubavna tema pojavljuje u samo četiri scene (ne računajući ovu uvodnu, koja je dio špice). Tijekom te četiri scene tema također prolazi kroz blage transformacije, koje se prije svega odnose na njezinu boju, pa bi i to mogao biti razlog njezinom »skrivanju« pred ušima publike. I, naposljetku, četiri su pojave teme »razbacane« po cijelom filmu — lakše bi je bilo uočiti kada bi se tema, recimo, pojavila u četiri sukcesivne (ili barem ne previše udaljene) scene. Ovakvo, ljubavna tema ostaje skrivena poput nečeg sramotnog, kao što je, uostalom, i bila (prema tumačenju partizana), ljubav između partizana Davorina i bogatške kćeri Veronike.

Tema se javlja u sceni u kojoj se Veronika kupala u moru, a Davorin je promatra. Tu je tema — posebice zbog instrumentacije (donose je gitara i gudači, kao i u uvodnoj glazbi) — prozirna poput plavo-zelene morske vode i lagana poput Veronikine bijele haljine. No već u slijedećoj sceni — a to je scena koja se pojavljuje već duboko u prvoj polovici filma — u kojoj Davorin leži budan na krevetu i tumači Božici da ne može zaspati, tema je usporena, stavljena u molski tonalitet i srednje duboki registar. Razlog turobnom zvučanju prethodna je scena u kojoj su Veronika i Davorin jedno drugome priznali ljubav, a Davorin je (iz iskustva s Nikom i Krasnom) svjestan da je takva ljubav u partizanskim redovima strogo abranjena. No u sceni u kojoj Davorin i Veronika vode ljubav, tema će se ipak rasplamsati uz zvuk gitare i pratnju cijelog orkestra.

Potpuna suprotnost ovoj, jedna je od posljednjih scena u filmu gdje Davorin kroz prozor svoje sobe promatra dolazak brata Lovre. Lovri je, kao visokom partizanskom časniku, dodijeljen zadatak da sudi rođenom bratu zbog njegove za-

branjene ljubavi. Ljubavna tema je u tom trenutku ponovno usporena i teška, donesena u molu i u dubokom gudačem registru. Također je poduprta udarcima u timpane koji se doimlju poput posmrtnih zvona. Već je tu najavljena Davorinova hrabra smrt: njega će strijeljati partizani, ali on će im sâm dati naredbu »Pali!«. Ta se scena odvija na sâmom kraju filma u tišini, ali će nakon nje uslijediti odjavna slika morske pučine i zvuk ljubavne teme, lagan i prozračan kakav je bio na početku. U tom se trenutku možemo samo upitati: nije li ljubav divan razlog za smrt?

Govorenje Mikule Trudnega

Negdje na dvije trećine filma, Italija pada. Pad Italije, prema kojemu film nosi naslov, a koji obilježava jednu od najznačajnijih scena u povijesti filmske glazbe (ne samo naše!), predstavlja izniman audio-vizualni doživljaj. Središte tog doživljaja je kantata *Govorenje Mikule Trudnega* koju je Alfi Kabiljo napisao na tekst Marina Franičevića. Ideja da se jednu filmsku sekvencu glazbeno prati oratorijskim brojem nije uobičajena u filmskoj glazbi, ali je — zahvaljujući prvenstveno umiješnosti skladatelja iznimno efektan.

Doista, scene u kojima narod slavi pad Italije osvećujući se na najstrašnije moguće načine okupatoru, doslovno su obilježene glazbom. Premda u glazbenom broju sudjeluje i zbor koji pjeva, prvo na latinskom (*Dies irae*, posuđeni odlomak iz filma *Đavolje sjeme*) a zatim na narodnom jeziku (i otočkom dijalektu), uneseni pjevani »govor« zбора uopće ne smeta, premda i glumci u sceni povremeno govore i često viču. Dapače, orkestralna glazba zajedno sa zbornim tekstom nadopunjuje sliku i čini je gotovo monumentalnijom nego ona stvarno jest. Ako je skladatelj do ovog trenutka škrto komentirao film neutralnim »glazbama« prijetjećeg prizvuka poput *cluster*a i ako se iznimno rijetko oglašavao jezikom filmskih tema, ako je gotovo radije »šutio« nego »govorio«, onda se ova scena doživljava poput skladateljskog otvaranja. U njoj kompozitor »govori« i »više« svom snagom i svime što mu stoji na raspolaganju. Monumentalnost njegovog glazbenog izraza u tom trenutku podsjeća dijelom na simfonijski folklor Gotovca i Baranovića, dijelom na epiku Orffove *Carmines Burane*, ali podsjeća i na strahotno *Predskazanje* Jerryja Goldsmitha kroz njegovu mračnu zbornu kreaciju *Ave Satani*.

Glazba u sceni počinje pucnjem i ženski povikom: »Judi, judi! Pala je Italija!« na što se nadovezuju orguljski *cluster*i i tema Kabiljevog zbora *Dies irae*, posuđenog iz filma *Đavolje sjeme*. Zborska *glissanda* izmjenjuju se s tonalitetnim monumentalnim pjevanjem, orguljskim *clusterima* i zbornim *parlandom* dok seljani ostima bodu Talijane koji su od njihova bijesa pokušali pobjeći u more. Ponavljanje teme *Dies irae* djeluje gotovo sudbinski dok Andrijina žena u pomahnitalom ludilu iz čamca prepunog ljudima ostima ubija talijanskog vođu. U trenutku kada uspije, glazba malo zastaje — a onda se ponovno nastavlja nadovezujući se još jedanput na njezin povik: »Judi, judi!«

Tu započinje kantata koju je Kabiljo doista napisao za ovu scenu. *Govorenje Mikule Trudnega* sa zbornim komentarijima na narodnom jeziku, daleko razumljivijim od latinskih komentara, s riječima »Da su barem judi juski...« nadovezuje se na slikovni i glazbeni urnebes, gdje žrtva postaje strašan

osvetnik svome mučitelju. Uz tekst »Da su barem dobrostivi...« i glazbenu imitaciju baziranu na principu dijaloga između ženskih i muških glasova, narod traži novu žrtvu i nalazi je u vlastelinskoj obitelji koja pokušava pobjeći kočijom. Opće ludilo i podivljalo mnoštvo ne može ništa zaustaviti, a zbor jednako nezaustavljivo pjeva: »Sve zamantat, sve progruhot, sve izmišat i uzmutit, sve uzbunit i uzbucat«, dok Kabiljo širokim potezima (jednostavne harmonije po uzoru na Gotovca i Baranovića, čvrsti tonalitet, jasni akordički stupovi, homofonija) povezuje zborni tekst i zbivanja na ekranu. I kad narod napada Grginu obitelj, zbor i dalje komentira: »Da se čude i šupiju kad mi smirni podivljamo...« na što će Grga smrtno nastradati u vlastitom brašnu, a seljaci će se baciti na pljačkanje umjetnina iz njegove kuće. Glazba će povremeno dati daha slici, barem da bi do izražaja došli komentari seljaka poput: »Gnizdo buržujsko!«, ali će se i opet i ponovno nastavljati valjati s uznemirenom svjetinom do završetka scene i dolaska partizana.

Doista, nakon šturih glazbenih komentara (u prvoj polovini filma čujemo samo kratke glazbene brojeve) u obliku iznimno čistih *cluster*a i povremene pojave ljubavne teme, ovaj broj poput eksplozije razbija skladateljevu šutljivost. Kao da se i Kabiljo počeo ponašati poput naroda koji je stisnutih zubiju trpio sve fašističke i druge ratne strahote (*cluster*i), naroda koji si je samo povremeno mogao priuštiti sreću zbog ljubavi (ljubavna tema) ili na seoskoj svečanosti (plesovi) ili zbog rođenja djeteta (tonalitet svijetle boje koji naglo zamjenjuje disonantno okruženje) da bi zbog svega toga bio užasno kažnjen (paljenje Andrije). Ovaj se oratorijski broj, kao odraz svega što se u narodu dugo, dugo »kuhalo«, doživljava poput glazbenog rješenja koje gledatelja/slušatelja ostavlja zbunjeno iznenađenog pred nizom slikovnih, tekstualnih i zvučnih senzacija kojima su bombardirana njegova osjetila.

Kako je središnji dio filma stvarno zamišljen poput oratorija, tako se i zbor ponaša oratorijski — kao narator koji objašnjava da u odsutnom trenutku i jedni i drugi, i žrtva i mučitelj, postaju isti. Slika se isprepliće s glazbom, riječi glumaca nadovezuju se na zborske komentare, a glazba — koja je, doduše, tonalitetna, ali je isto tako i gusta i sudbinska i široka — glazba postaje odraz krikova podivljale mase. Ta se ista glazba povremeno pretvara u recitativ koji se doživljava poput zmijskog siktanja, jer u ovoj sekvenci »judi« doista nisu »judi«. Kada Kabiljev zbor pjeva, tada je to urlik oduševljene mase koja se valja i uništava sve pred sobom — kada Kabiljev zbor šapuće, tada je to šapat sâmog sotone koji potiče masu u njezinom nezadrživom ludilu.

Slika, glazba i tekst kroz sve te strahote postaju jedno — broj se doživljava kao monumentalna audio-vizualna senzacija koja je istodobno i veličanstvena i stravična, kao da je proizašla iz pakla. Stoga nije čudno da se uz kantatu javljaju asocijacije na đavolje zvučanje Goldsmithovog *Ave Satani* ili na lažnu svetost Orffove *Carmines Burane* ili na narodnu epiku Gotovčevog *Simfonijskog kola*. Svi su ti elementi unešeni u ovaj poseban glazbeni doživljaj koji bi mogao bez problema završiti film *Pad Italije* a da se publika jednostavno zaboravi upitati kako su se dalje razvijali odnosi među junacima i kako je, na kraju, završila ljubav između Veronike i Davorina. Glazba je poejala sve, pa čak i filmski sadržaj, pokazujući skladatelja Alfija Kabilja u jednom sasvim novom svjetlu — daleko, daleko od »lake« glazbe, šlagera i popularnih mjuzikla.

Bilješke

- 1 Citati prema: programskoj knjižici CD-a *Jalta, Jalta*, Suzy/Orfej, 1998.
- 2 Martinčević, Jagoda, *Vjesnik*, cit. prema: programskoj knjižici CD-a *Jalta, Jalta*, Suzy/Orfej, 1998.
- 3 Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 388.
- 4 Šigir, Mirjana, 16. i 17. XI. 1975, Praizvedba »Seljačke bune«, *Vjesnik*, str. 3.
- 5 Film počinje lovom, ali plemstvo na čelu s Franjom Tahijem ne lovi veprove i jelene nego kmeta Juru Čekola koji je uhvaćen u šumi dok je krao gljive.
- 6 *Cithara octochorda* je tiskani zbornik latinskih i hrvatskih crkvenih napjeva, objavljen u tri izdanja: 1701. u Beču, 1723. u Beču i 1757. u Zagrebu.
- 7 Škrabalo, Ivo, *ibid*, str. 378.
- 8 Škrabalo, Ivo, *ibid*, str. 397.
- 9 S obzirom na način na koji je glazba u sceni u dvorištu izvedena, pojava glavne teme paralelno s pojavom Banović Strahinje može se shvatiti kao »namjerna« slučajnost — skladatelj je stavlja u usta nevidljivog prizornog svirača okarine koji je do tog trenutka doista improvizirao na svom instrumentu. Međutim, s obzirom na glazbeni sadržaj, pojava glavne teme uz pojavu Strahinje dobiva lajtmotivički karakter, pa bi se od tog trenutka glazba mogla smatrati popratnom, a ne više prizornom (naročito zbog toga što svirača okarine doista nikada ne vidimo u prizoru). Ista će se svirka okarine s glavnom temom kao glazbenim sadržajem pojaviti u sceni u kojoj Anda i Strahinja, nakon svih strahota u turskom logoru, zajedno jašu prema svom razorenom domu (broj je doslovno prenesen — u partituri je označeno da je broj 3 /Strahinja u dvorištu/ jednak broju 50 /Anda i Strahinja na konju/). No ovdje znamo da je mala vjerojatnost da netko sjedi na livadi ili je skriven u nekom grmu te svira okarinu, pa niti ne pomišljamo na moguću prizornost glazbe.
- 10 Turska okrutnost je, prema redatelju Mimici, samo izvanjska stvar. Naime, kada se Alija nalazi u svom šatoru, skriven od pogleda svojih vojnika i ostalih Turaka, pokazuje se da je iznimno osjećajan čovjek. Njemu, na primjer, nabijanje brata Abdulaha na kolac, koje je sâm naredio poštujući turske zakone, pada — čini se — teže nego njegovoj (i Abdulahovoj) majci i ostalim Turcima.
- 11 Lik Banovića Strahinje prikazan je negdje na sredini između dvaju kultura. On je vitez koji živi na samoj granici s Turcima, pa mu njihovi običaji, kao niti običaji vlastitog naroda, nisu strani. Stoga je upravo on jedini koji će biti prvi užasnut što ga srpski dvorjanici podsjećaju na zakon da vlastitog ženi mora iskupati oči. Međutim, na kraju filma, zamalo će izvršiti strašnu kaznu da bi se u posljednji čas predomoslilo: »Draža mi je njezina grešnost nego vaša svetost«. (No i to je tumačenje relativno: naime, o Banović Strahinji ima nekoliko narodnih pjesama — prema jednima Strahinja oprašta svojoj ženi grijeh, dok je u drugima doista kažnjava vađenjem očiju.)
- 12 U brojevima 43. i 44. jedini su instrumenti sintesajzer i *grand cassa*. U broju 45. pridružuje im se gong s uputom da udaraljkaš treba izvesti »duboki vergl s debelim filcom« — što pokazuje skladateljevu namjeru da stvori melodijski nerazpoznatljiv zvuk. Takva instrumentacija (sintesajzer, *grand cassa* i gong) ostaje jednaka i u broju 46. U broju 47. skupini instrumenata pridružuje se bas block flauta i takav instrumentalni sastav ostaje do kraja borbe Alije i Strahinje. Dakle, finalni instrumentalni sastav čine: sintesajzer, *grand cassa*, gong i bas block flauta kojoj je već u broju 47. dana uputa da svira »najdublji držani ton«, tj. da se uklopi u prisutno zvukovlje kao sastavni dio efekta, a ne kao zasebni melodijski instrument.
- 13 Gligo, Nikša, 1987., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, str. 78.
- 14 »Cluster-Komposition« je tehnika koja se »uglavnom sastoji od razno-likih mogućnosti strukturiranja i artikulacije iz gustih, kromatski ispunjenih zvukova, također i iz tonskih clustera, koji će se, poput nepomičnih stanja moguće iznutra protresenih unutarnjim gibanjima, u svojim se cjelinama konačno mičući ili izgrađujući ili rušeći, naposljetku uvući u određenu glazbenu formu.« (Ligeti, György, 1966., *Die Orgel sprengt die Tradition, Melos*, 33, 10, str. 311, cit iz: Gligo, Nikša, *ibid*, str. 78.)
- 15 Škrabalo, Ivo, *ibid*, str. 400.
- 16 Gligo, Nikša, *ibid*, str. 78.
- 17 Usp: Gligo, Nikša, *ibid*, bilješka 3, str. 192.
- 18 Kovačević, Krešimir, 1963, *Tarantella*, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josipa Andreis, Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski Zavod, sv. II, str. 699.
- 19 Isti ples harmonikaš svira i u sceni u kojoj seljaci, po padu Italije, pljačkaju Grginu kuću. Tonalitetna glazba je ponovno suprotna slici, ali je sada prizorna pa ne djeluje tako snažno kao što djeluje prošireni tonalitet u sceni s četnicima i čerkezima.

Bibliografija

- Dedić, Arsen, 1986., Kabiljo, Alfi, u: *Filmska enciklopedija*,¹ ur. dr. A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 649.
- Gligo, Nikša, 1987., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, str. 78. i 192.
- Kabiljo, Alfi, *Bilješke za film Seljačka buna 1573.*, popis glazbenih brojeva po rolama, rukopis
- Kabiljo, Alfi, *Bilješke za film Seljačka buna 1573.* II, skladateljevi prigovori postavljanju glazbe uz sliku (upućene redatelju?), pisano pisaćom mašinom
- Kovačević, Krešimir, 1963, »Tarantella«, u: *Muzička enciklopedija*, ur: Josipa Andreis, Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski Zavod, sv. II, str. 699.
- Martinčević, Jagoda, »Pravi domaći musical!«, *Vjesnik*, cit. prema: programskoj knjižici CD-a *Jalta, Jalta*, Suzy/Orfej, 1998.
- Šigir, Mirjana, 16. i 17. XI. 1975., »Praizvedba 'Seljačke bune'«, *Vjesnik*, str. 3.
- Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turkalj, Nenad, 1998., Ljepotica »Jalta« — kulturna predstava glazbenog teatra«, iz: programske knjižice CD-a *Jalta, Jalta*, Suzy/Orfej.

Vidaković, Albe, 1958., »Cithara octochorda«, u: *Muzička enciklopedija*, ur: J. Andreis, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, sv. I, str. 270-271.

Z. F, prosinac 1977, Uz film i ploča (Prvi put u nas na LP-ploču snimljena kompletna muzika iz filma »Seljačka buna 1573.«), *Večernji list ... Bilten br. 4 s 23*. Festivala igranog filma u Puli (26. VII.-2. VIII. 1976.)

FILMOGRAFIJA ALFIJA KABILJA*

— igrani filmovi:

AVE MARJA (MOJE PRVO PUJANSTVO), Lordan Zafranović, FAS, 1971.

VALCER — MOJ PRVI PLES, Lordan Zafranović, FAS, Dunav film, 1971.

MORA, Lordan Zafranović, FAS **PUTOVANJE NA MJESTO NESREĆE**, Zvonimir Berković, Jadran film, Kinematografi, 1971.

KRONIKA JEDNOG ZLOČINA, Lordan Zafranović, FAS, 1972.

KUŽIŠ STARI MOJ, Vanča Kljaković, Jadran film, 1972.

POSUPODNE JEDNOG FAZANA, Marijan Arhanić, Jadran film, 1972.

DEPS, Antun Vrdoljak, Jadran film, Croatia film, 1974.

SELJAČKA BUNA 1573, Vatroslav Mimica, Jadran film, 1975.

MATER, Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1976.

LETAČI VELIKOG NEBA, Marijan Arhanić, Jadran film, Croatia film, 1977.

OKUPACIJA U 26 SLIKA, Lordan Zafranović, Jadran film, Croatia film, 1978.

PRED ODLAZAK, Eduard Galić, Zagreb film, 1978.

NOVINAR, Fadil Hadžić, Jadran film, Croatia film, i FRZ, 1979.

USPORENO KRETANJE, Vanča Kljaković, Jadran film, Croatia film, RFZ, 1979.

GOSPODICA, Vojtech Jasny, Jadran film, TV Zagreb, Telepod, München, 1980.

BANOVIĆ STRAHINJA, Vatroslav Mimica, Jadran film, Avala film, 1981.

PAD ITALIJE, Lordan Zafranović, Jadran film, 1981.

SNADI SE DRUŽE, Berislav Makarović, Jadran film, TV Zagreb, 1981.

HOĆU ŽIVJETI, Miroslav Mikuljan, Jadran film, 1982.

MEĐENI MJESEC, Nikola Babuć, Adria film, Croatia film Zagreb, 1983. (drama)

ZLOČIN U ŠKOLI, Branko Ivanda, Adria film, Savointerfilm, 1982.

NOĆ POSLUJE SMRTI, Branko Ivanda, Adria film, TV Zagreb, 1983.

AMBASADOR, Fadil Hadžić, Jadran film, 1984.

ZADARSKI MEMENTO, Joakim Marušić, Croatia film, 1984.

OBEĆANA ZEMLJA, Veljko Bulajić, Jadran film, 1986.

SAN O RUŽI, Zoran Tadić, Zagreb film, Centar film, 1986.

OSUĐENI, Zoran Tadić, Jadran film, 1987.

— dokumentarni filmovi:

DVJE RUŽE U JEDNOM PODNEBLJU, Frano Vodopivec, Jadran film (dok, namjen. — zajedno s Draženom Boićem i Adelom Dobrić)

USPORENO-UBRZANO, Frano Vodopivec, Jadran film, 1973.

HOTEL CROATIA, Frano Vodopivec, Jadran film, 1974. (dok, namjen.)

VELIKI DATUMI SAVEZA KOMUNISTA JUGOSLAVIJE, Lidija Jojić, Zagreb film, 1975.

AERODROM, Frano Vodopivec, Zagreb film, 1976.

INA, Frano Vodopivec, Jadran film, 1976. (dok, namjen.)

GRAD SE NASTAVLJA, Ivan Martinac, Slavica film, Split, 1977.

OMLADINSKE RADNE AKCIJE, Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1977.

CRTA ŽIVOTA, Frano Vodopivec, Jadran film, 1978.

INA RAFINERIJA RJEKA, Frano Vodopivec, Jadran film, 1978. (dok, namjen.)

OSME MEDITERANSKE IGRE SPLIT '79., Branko Lentić, Marjan film, Split, 1981.

VARAŽDIN (800 GODINA VARAŽDINA), Peter Veček, Croatia film, 1981.

GAVRILOVIĆ II, Dušan Vukotić, Zagreb film, STEP, 1983.

PETROVA GORA, Berislav Makarović, Adria film, 1984.

POSVETA LJUDSKOM UMLJU I BEZUMLJU, Nikola Babić, Marjan film, 1986.

— namjenski filmovi:

MEHANOTEHNIKA — ŽELJEZNICA — DJEČJE IGRAČKE — LAKU NOĆ, Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1977.

* Filmografija je prenesena iz *Filmografije skladatelja filmske glazbe* Vjekoslava Majcena, objavljene u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 1996., br 5, str. 67-68. U filmografiju nisu ušle televizijske serije i drame, te filmovi koje je skladatelj radio u inozemstvu, jer ti podaci nisu potpuni.

Irena Paulus

»Lud« za glazbom

Razgovor sa skladateljem Alfijem Kabiljom

Skladateljski počeci

— *Gospodine Kabiljo, kako ste se počeli baviti glazbom?*

Rođen sam 22. XII. 1935. u Zagrebu. Išao sam u osnovnu školu na Kaptol, poznatu školu u koju su išli Krleža i Cesa-rec — upravo slavimo ovih dana »stosedamdesetu« godišnjicu škole. Međutim, odmah sam se paralelno upisao u privatnu glazbenu školu Rudolfa i Margite Matz. Od njih sam dobio fantastično muzičko obrazovanje, ne samo šturo i najosnovnije nego i vrlo široko. Mislim, možda dobrim dijelom njima zahvaljujem što sam postao profesionalni glazbenik.

— *Da li su Vas roditelji upisali u glazbenu školu ili ste sami poželjeli svirati?*

Potaklo je od roditelja. Moji roditelji su bili vrlo dobri prijatelji s Rudolfom i Margitom Matz, ali ja sam već kao mali pokazivao interes za glazbu — oduvijek sam je volio slušati. I tako... kako su moji imali dosta prijatelja glazbenika, kod nas su se u kući čak održavali koncerti — svirali su Janigro, Pinkava... Imao sam kao dijete priliku u živo, u našoj dnevnoj sobi, slušati sjajne, zapravo najbolje zagrebačke glazbenike. Tako, još u mladosti sam se zaljubio u glazbu i ostao sam joj vjeran.

— *Završili ste studij arhitekture. Kako to da niste studirali na Muzičkoj akademiji?*

Bilo je ovako. Ja sam stvarno bio fanatik ozbiljne glazbe. No negdje u šestom razredu gimnazije, jedan profesor — neću ga imenovati — je bio strašno ljubomoran na mene, jer sam puno više znao o modernoj muzici od njega.

Tu moram reći jednu fantastičnu stvar. Moji roditelji su imali fenomenalnu diskoteku. I ja sam već kao klinac slušao *Posvećenje proljeća* — imali su sve balet Stravinskog, imali su masu Wagnerovih djela, opera, Ravela Debussyja... — tako da sam već s deset, jedanaest, dvanaest godina bio stvarno upoznat sa suvremenom glazbom — u ondašnje vrijeme to je bila vrlo suvremena glazba, premda je bila daleko od Binnala.

Onda — mene su zanimala partiture. Postojala je mogućnost da se partiture nabave preko Francuskog instituta. I tako mi je mama nabavila Ravelove partiture, a ja sam kao klinac bio fasciniran *Slikama s izložbe* Musorgskog ali u Ravelovoj obradi. Zapravo, ne — najprije sam slušao Stokowskijevu verziju. Imao sam staru gramofonsku ploču Stokowskog i to sam slušao kao lud. Normalno, čim su se mogle kupiti ruske note četrdeset pete godine, ja sam ih odmah kupio, tako da sam mogao pratiti orkestraciju Stokowskog i klavirski izva-

dak. Mislim da je to bilo moje možda najbolje učenje orkestracije koje mi je poslije dobro došlo. Moram se pohvaliti da sam sâm orkestrirao *Slike s izložbe* za gudače, za Zagrebačke soliste, što je bilo sjajno primljeno.

Uglavnom, da sad ne duljim — taj profesor je bio strašno ljubomoran na mene, jer sam mnogo toga »kužio«, a pratio sam sve, čak i što se zbivalo u Darmstadtu. I on je mene bio maknuo i dao me nekim drugim profesorima. Tada se u meni jednostavno nešto prelomilo i ja sam iz ozbiljne muzike otišao u zabavnu muziku. A kada je trebalo studirati... Većina mojih dečki je išla na arhitekturu, meni su arhitekti jako imponirali, a na akademiji sam se bojao Devčića za kojeg su svi rekli da je grozan, za što sad mislim da je greška... I evo, ja sam se u jednom momentu odlučio za arhitekturu, diplomirao sam arhitekturu ali nikad se nisam bavio arhitekturom.

Paralelno sam se bavio glazbom. Puno sam slušao, puno sam kupovao partiture, a imao sam sreću da, kad nešto napišem, da mi se to odmah sve izvede.

Onda sam, kasnije, neko vrijeme živio u Parizu. Tamo sam radio na nekoliko kompozicija s Roger Samynom. On je poznati aranžer koji je radio za mnoge francuske pjevače, koji je bio tip sličan meni — nešto malo ozbiljne, nešto malo zabavne glazbe i koji je znao sve.

A najviše sam zapravo naučio u praksi. I stalno učim. Puno sam naučio kada sam bio u Varšavi gdje sam nakupovao čitav jedan kofer partitura i poljske glazbe. To mi je poslije jako koristilo.

— *I što je bilo dalje, poslije Pariza?*

Neko sam vrijeme radio u Parizu i relativno sam se dobro probio — i kao aranžer i kao kompozitor, a snimio sam i dosta ploča. Međutim, nastao je štakj studentskih muzičara i ja sam praktički ostao bez posla. Onda sam se vratio u Zagreb i tada su svi pjevači zabavne glazbe htjeli sa mnom surađivati. Jer ja sam, onih sedamdesetih godina, unio neke novitete. Mislim da nije bilo nikog u Jugoslaviji tko je radio s toliko različitih pjevača. Evo, tako sam se ubacio u zabavnu glazbu.

To je bilo vrijeme kada se sve radilo sa živim orkestrom, što mi je kasnije, jasno, koristilo u filmskoj glazbi i mjuziklima. Zapravo, uvijek sam želio skladati za filmove i mjuzikle. To mi je od malena bio ideal, makar sam u kući svirao klasičnu glazbu. Moja mama je imala različite note, pa sam si znao svirati svašta, od Skrijabina do Fatswallera i Georgea Gers-

hwina. Tako da sam još od malena imao široki dijapazon u glazbi.

Put mjuzikla

— *Poznajemo Vas ponajviše po mjuziklima. Kako je došlo do toga da ste počeli pisati mjuzikle?* Najmlađa generacija me poznaje po mjuziklima, međutim stariji me svi poznaju po hitovima i šlagerima. Nekad sam imao velike hitove s Terezom Kesovijom, Vice Vukovom, Kićom Slabincem — da ih sad ne imenujem. Ali, mjuzikle sam uvijek želio pisati. Imao sam sreću — kada sam bio u Londonu, bio sam prisutan u prvim danima rocka. I čak sam snimao rock muziku, kao jedan od prvih šezdesetih godina u Jugoslaviji. No to je očito bila vrlo jednostavna muzika koja me nije previše oduševila, ali sam se okušao i u tome. Ali, u Londonu sam imao priliku da, osim sjajnih simfonijskih orkestara, slušam i gledam neke mjuzikle. To me je, jasno, očaralo. Počeo sam tražiti libretiste, pokušavao sam s mnogima... Imao sam sreću da upoznam Milana Grgića. Šezdeset i devete godine napisali smo svoj prvi mjuzikl, *Veliku trku*. I tako je zapravo počeo taj put mjuzikla. Zajedno smo napravili dosta mjuzikla. Na žalost, on je umro i onda sam dalje nastavio s Dragom Britvićem, Hrvojem Hitrecom... I, evo, imam još nekoliko novih projekata.

— *Koji su to?*

Pa sad, momentalno se u kazalištu Trešnja radi jedan vrlo zanimljiv mjuzikl, *Andersenove priče*. To je zapravo segment iz Andersenova života u koji je ubačeno pet priča, sve u vrlo kratkom trajanju, a svaka u drugoj kazališnoj tehnici. To je vrlo zahtjevan mjuzikl koji će u režiji Richarda Simonellija sigurno postići veliki uspjeh.

A drugi mjuzikl je mjuzikl za kazalište Komedija koji radim s Ladom Kaštelan, sjajnom mladom književnicom. Radni naslov je *Krapci*. Radi se o mojoj staroj ideji koja se rodila negdje nakon premijere mjuzikla *Kralj je gol* kojeg sam radio s Grgićem, a za kojeg smatram da mi je najbolji mjuzikl. Taj novi mjuzikl zove se *Krapci* a govori o otkriću krapinskih praljudi. Mislim da će biti vrlo interesantno — unutra ima i Freuda i Krambergera i tako. Ne bih htio puno otkriti, ali mislim da će biti jako zanimljivo.

— *Spomenuli ste mjuzikl Kralj je gol kao svoj najuspjeliji mjuzikl. Koje biste mjuzikle još izdvojili iz svog bogatog opusa?*

Teško je, znate, odgovoriti na to pitanje. Kao da me pitate koje od svoje djece najviše volim. Recimo, *Car Franjo Josip* — tu ima sjajnih brojeva — to je bio vrlo uspješan mjuzikl. Onda, *Tko pjeva zlo ne misli* s Dragom Britvićem je postao neka vrsta kult-mjuzikla u Zagrebu. Na žalost ne igra previše zbog nekih kazališnih razloga. Ali, očito je da smo tu pogodili zagrebačku crtu: ljudi se ne miču poslije predstave, ne daju se van iz kazališta, i to je sjajan osjećaj.

Također je vrlo interesantan mjuzikl *Crveni otok*, koji je rađen prema istoimenom djelu sovjetskog pisca Prugakova. To smo radili zajedno — Vanča Kljaković je režirao i napisao adaptaciju, a Milan Grgić je napisao tekstove. Pa onda, *Ivan od leptira* — jedna kombinacija s fantazijom; pa sam sa Kušanom radio jedan mjuzikl, *Vjenčani list*... Tako, dosta toga

ima, ali mislim da je *Kralj je gol* najzaokruženije djelo i u dramaturškom i u glazbenom smislu.

Filmska glazba: počeci, usporedba s mjuziklom

— *Poslije mjuzikla počeli ste se baviti filmskom glazbom...*

Bio sam uvijek filmoman. Uvijek sam volio ići u kino i slušati glazbu, i htio sam raditi film. No na film je zapravo strašno teško doći, bilo to u jednoj maloj zemlji, bilo u velikoj zemlji, pogotovo u ondašnje vrijeme. U Hrvatskoj nikad nije bila velika produkcija: četiri-pet filma godišnje — to nije ništa. Imao sam sreću da me moj prijatelj Branko Gavrin upoznao s direktorom FAS filma. To je bilo poduzeće koje je davalo priliku mladim sineastima i uopće mladim ljudima koji su se željeli baviti filmom. Tako me on spojio s mladim režiserom Zafranovićem. Bilo je to negdje sedamdeset prve godine ili krajem sedamdesete. S njim sam napravio tri kratka igrana filma. I bio je to lijep posao. Mislim, filmovi su vizualno bili fenomenalni. Zvali su se: *Prvo pijanstvo*, *Ave Marija* i *Valcer* — *moj prvi ples*.

Za potrebe Zafranovićevih filmova upotrijebio sam vrlo bizaran sastav. To je u Jadran filmu onda dirigirao Mladen Bašić, tada ravnatelj Hrvatskog Narodnog Kazališta. Svi su, uključivši i mene, bili fascinirani tim kombinacijama boja. Na žalost, u filmskoj muzici se u ovakvim skromnim mogućnostima mora snalaziti i dobro poznavati orkestraciju, te s malo instrumenata napraviti veliki zvuk i učini mala čuda, ako se tako može reći.

— *Kada ste počeli pisati filmsku glazbu, vjerojatno ste osjetili razliku između glazbe za mjuzikle i filmske glazbe. Da li biste mogli navesti neke?*

Velike su to razlike. Prvo, mjuzikl se piše za živi orkestar i svaki put je izvedba praktički drugačija. Film se piše samo jedanput. Osim toga, u filmskoj glazbi ima oko pedeset, a možda i sedamdeset posto muzike koju možete poslije baciti. To ne bi smjelo biti tako, ali se dešava da muzika ili nešto prati ili... ne možete sve izvući tako da je možete samostalno izvoditi. Također, to ovisi o režiseru. Neki redatelji neće da muzika bude dominantna i uopće da glazba bude samosvojna... od filma do filma je sve drugačije. A u mjuziklu uvijek znate da imate jednu čvrstu dramaturgiju — to je najbitnija stvar — i praktički tu ne smije biti niti jedne slabe točke. U filmu može biti mnogo slabih točaka — njih prekrije dobra slika i... — makar ja ne mislim da sam stavio bilo kakvu slabu točku. Kod svakog malog broja sam se uvijek trudio da bude dobar.

Filmska glazba za Hollywood i za druge strane filmove

— *Čula sam da ste pisali filmsku glazbu i u Americi. Kako je do toga došlo?*

Ja sam si, naravno, to jako želio, a ovdje sam imao priliku raditi sa simfonijskim orkestrom pa sam se osjećao sposobnim da bilo gdje u svijetu mogu pisati glazbu. Želio sam jednog dana doći do Hollywooda. Bio sam, sedamdeset devete, pozvan od američke vlade da, kao istaknuti skladatelj mjuzikla, posjetim Ameriku. I tamo sam upoznao neke agente — a bio sam i u Hollywoodu — i dao sam im svoju kasetu moje filmske muzike. Oni su bili očarani i rekli su: »Joj, pa dajte

ostanite ovdje, mi možemo nešto zajedno raditi«. Ali ja sam onda imao premijeru baleta *Kentaur XII* u Hrvatskom narodnom kazalištu, a nisam ga završio. I onda sam se vratio. Možda sam imao sjajnu šansu, ali je nisam iskoristio.

I onda sam dva put bio na Festivalu u Los Angelesu — to je bio Festival zabavne glazbe. Ja sam sedamdesetih godina često išao po Festivalima zabavne glazbe, dobio oko četrdesetak nagrada. Ne znam, od Rio de Janiera, Tokia, Malte, Seula... mislim, vidio sam puno svijeta zahvaljujući »sedam nota sto divota«. A to je bilo vrijeme kada se baš nije moglo jednostavno putovati — trebale su se tražiti vize, karte su bile neusporedivo skuplje nego danas.

I tako sam dva put išao na festival u Los Angeles, jedanput s Radojkom Šverko, jedanput s Josipom Lisac. Dobio sam čak i nagradu za aranžman. I onda sam se javio jednom agentu. No on mi je rekao: »Što ćete Vi ovdje? Tu Vam ima možda deset tisuća kompozitora. Bolje ostanite u svojoj zemlji i radite tamo. Ovdje nemate nikakvih šansi. Ali — dajte mi ipak ostavite Vašu ploču.« Jer, meni je Jadran film napravio ploču filmske glazbe. Taj agent mi se već drugi dan javio i rekao mi: »Znate što, ja sam jako impresioniran Vašom glazbom, ali opet stojim na tome da tu nećete naći posla. Ja Vam sad mogu imenovati pet fantastičnih francuskih kompozitora koji rade ili kao konobari ili kao portiri.«

I tako sam se vratio s tog festivala. I onda, kako su se u Zagrebu snimale mnoge koprodukcije, Jadran film, odnosno gospodin Zdravko Mihalić je mene nekoliko puta predlagao kao skladatelja, ali ovi iz koprodukcija nisu baš nešto reagirali. Svi su se na postprodukciju vraćali natrag, odakle su došli. Ali moj prijatelj, Davor Antolić, koji je ovdje bio poznati glumac a u Hollywoodu je radio kao montažer, imao je jednog prijatelja producenta kojemu je stalno govorio kako sam ja sjajan kompozitor i ako dođe nešto snimati u Zagrebu nek me dođe posjetiti. I dao mu je moju ploču. I stvarno, jednog dana se meni javi strani producent: »Upravo sam doputovao u Zagreb. Želim Vas upoznati, jer stalno o Vama pričaju kao o fantastičnom kompozitoru.« To je Davor Antolić na veliko radio... I stvarno, on dođe kod mene kući — to je bio Fred Weintraub, vrlo poznati producent. Kaže: »Ja imam takav i takav film. Trebam takvu i takvu muziku. Dajte Vi meni recite imate li nešto od Vaših muzika?« I meni proradi kliker — naime, bio sam osamdesete godine u Tbilisiju na Festivalu sovjetske glazbe, gdje su svirali Richter, osam simfonijskih orkestara... Ja koji obožavam Šostakoviča tamo sam bio najsretniji čovjek na svijetu. Uglavnom, tamo sam kupio puno ploča. Između ostalog, bila je jedna ploča sjajnog sovjetskog skladatelja, Nikolajeva i to je meni, po pričanju, po onome što mi je o sadržaju filma ispričao taj producent, činilo mi se da bi takva muzika bila dobra. I ja to njemu pustim i on veli: »Pogodili ste pravu muziku, baš onakvu kakvu trebam.« I uglavnom, da ne duljim, to je bila samo okosnica tog filma.

To je bio film *Gym Kata*, Metro Goldwin Mayer. Film se djelomično snimao u Hrvatskoj i ja sam ga tu i tamo dolazio gledati da vidim o čemu se radi. Međutim, desilo se da je producent obolio i morao otići u Los Angeles te je odnio čitav materijal. Međutim, jednog dana on mene nazove i kaže: »Piši i snimaj muziku! Dogovorio sam se s Jadran filmom,

imaš simfonijski orkestar, možeš upotrijebiti sto ljudi...« Praktički, on je meni sve rekao preko telefona, i poslao mi je teleks što da radim, a ja sam praktički snimio film bez da sam ga gledao. Mislim, sve sam napravio prema sjećanju. I te snimke su sjajne. Petko Kantardžijev je to snimao u dvorani Lisinski, oformili smo jedan *Zagreb Symphony Orchestra* od najboljih muzičara koji su u to vrijeme bili u Zagrebu na čelu sa Zagrebačkim solistima. S tim snimkama i notama, bio sam pozvan u Metro Goldwyn Mayer. I onda smo to tamo, u jednom studiju MGM-a, slušali. Svi su se šefovi okupili. Moram Vam reći da su svi bili fascinirani kako su to sjajne snimke.

Tako je nekako, evo, počeo moj put. Onda je počeo drugi i treći film itd, ali ja nisam dovoljno inzistirao na tome. Jer tamo treba stalno biti, družiti se, a ja sam imao tu obavezu i obitelj... Zapravo, nisam se htio preseliti tamo, ali ipak sam napravio nekoliko filmova. Nešto sam radio i u Londonu, nešto u Beču, i tako... Mislim, stalno me zove moj agent da bih trebao tamo stalno biti, ali dobro... Ja sam osjetio taj Hollywood i druženja i taj glamur i mislim da je sjajno kad to čovjek okusi i osjeti i vidi svoje ime na velikom ekranu i svi se dive... Jasno, ima mnogo laži u tome, ali... Evo, to je bilo jedno veliko iskustvo.

Pogotovo je bilo prekrasno kada sam snimao u Londonu s National Philharmonic Orchestra. To je sjajan orkestar, a najljepše je raditi sa sjajnim muzičarima. Posebno je divno kad vidite da ono što ste izrodili postaje još bolje.

— *Da li biste mogli navesti neke filmove koje ste radili u Americi, Londonu i drugdje?*

Recimo, *Gym Kata*, film Metro Goldwyna Mayera koji sam već spomenuo i koji se relativno dosta emitira. To je jedna simfonijska partitura u pravom smislu riječi. Onda, *Gumbus*, isto američko-engleska koprodukcija, film koji sam snimao u Londonu. Mislim da je to sigurno jedna od mojih najboljih simfonijskih partitura. Dobio sam sjajne kritike za tu ploču. Onda ima jedan film koji je zapravo postao kult film na svim televizijama, to je film sa Sharon Stone. On se u Americi zove *Scissors* a u Europi *Final Instinct*. To je film koji non stop igra na svim televizijama svijeta. Onda ima još jedan film koji se isto puno vrti na televizijama, a koji sam radio sa sintesajzerima u jednom studiju u Los Angelesu. I to s najskupljim sintesajzerima, s mojim prijateljem Christopherom Stoneom. Tu ima nekih brojeva u kojima uopće nitko nije mogao »skužiti«, da tako kažem, da to nije pravi simfonijski orkestar. To je, evo, tih par filmova... Radio sam i druge, bio sam u nekima čak i supervizor, u nekima sam bio aranžer i tako. Ali, recimo, to su jači filmovi, apsolutno u vrhu holivudske produkcije.

Amerika, Amerika...

— *S kojim ste redateljima radili?*

Interesantno, u Americi sam najbolje surađivao s redateljima talijanskog porijekla. Vjerojatno se tu našla neka mediteranska crta i mi smo se jako dobro slagali, a s našim redateljima sam se isto sjajno slagao. Recimo, s gospodinom Mimicom koji isto ima taj jedan mediteranski senzibilitet, Vančom Kljakovićem... morao bih sada sve imenovati, a bila bi to jako duga crta. Mislim da sam s nekima sjajno surađivao.

— *Da li ste, kada ste bili u Americi, upoznali neke druge filmske skladatelje i saznali kako oni rade?*

Pa — jesam, jesam. Od Davida Raksina, koji je pojam i koji je između ostaloga radio s Chaplinom »Moderna vremena«. On je i profesor filmske glazbe... Onda sam upoznao Jerryja Goldsmitha, John Williamsa, Christophera Stonea — on je televizijski kompozitor, apsolutno jedan od prvih. To je interesantno: on je sjajan kompozitor ali je meni zavidao kako ja mogu raditi na filmovima, a on, koji je tamo, ne može. Zato što vas jednostavno stave u ladice — ako ste vi televizijski skladatelj onda ste televizijski skladatelj, ako ste kompozitor reklama onda radite samo reklame. Na to me moj agent upozorio i rekao mi da niti slučajno ne prihvatim ponude za reklame. A tu sam radio puno reklama. To je ono što Amerikanci kažu: »bread and butter«, kruh i maslac, od tog se živi. No on je rekao: »Nemoj niti slučajno raditi reklame, jer će te odmah smjestiti u tu grupu«.

I onda sam još upoznao dosta skladatelja. Recimo, sin Jerryja Goldsmitha, Joel Goldsmith je isto jako dobar skladatelj. Zapravo, znate što — od tih deset tisuća kompozitora u Los Angelesu, pa možda ih recimo četrsto može nekako egzistirati. Danas je to sve lakše jer postoje sintesajzeri i većina ima svoje studije. Recimo, njih jedno četrdeset — pedeset eventualno može ugodno živjeti, a drugo je sve borba u pravim smislu riječi.

— *Možete li usporediti način skladanja filmske glazbe u Hrvatskoj i u Americi?*

Ogromne su razlike. Općenito su velike razlike između Europe i Amerike. U Americi se sve radi vrlo precizno. Mislim na sliku — oni imaju »mickey mousing«, znači metodu da se na svaki pokret radi glazba, a i sve se radi sa »synch code-om«, to je tamo jako bitna stvar. A u Europi, pa čak i kod nas, mnogo se toga prepušta improvizaciji. Ja nekako volim sredinu. Mislim da je improvizacija dobra stvar samo ako se zna što se želi. Najviše se sve to odnosi na budžet. Ako imate veliki budžet možete svašta raditi, a ako je budžet mali, kao što je kod nas i, uopće u Europi, onda...

Ali uvijek je kratko vrijeme. Uvijek. Svugdje. Pa čak i kad je veliki budžet. I svi filmski kompozitori moraju biti u stanju da vrlo brzo skladaju. A u Americi u velikim filmovima postoji velika prednost, jer postoji novac za aranžera, odnosno orkestratora. Praktički svi ti veliki skladatelji imaju svoje orkestratore i oni samo napišu jedan široki klavirski izvadak i to je sve.

Aranžeri i najbolje filmske partiture

— *Da li Vi koristite aranžere i orkestratore?*

Ne, skoro nikada. Jednom sam, u Londonu imao orkestratora, ali to je bilo zato jer sam htio na izvjestan način pomoći prijatelju da i on nešto zaradi. Jedino sad, recimo, za ove mjuzikle koje radim za kazalište Trešnja. To se radi sve s mašinama. Na žalost ne ide u živo — i to mi radi Joža Cvitanović.

Zapravo, neke sam filmove radio sa svojim sinom koji je sjajan aranžer — on je sa sintesajzerima čak napravio jednu televizijsku seriju.

— *Koje biste filmske partiture izdvojili kao najuspješnije ili Vama najdraže?*

One koje sam radio s orkestrom. To je *Seljačka buna*, pa onda *Pad Italije*, *Kužiš stari moj*, *Gym Kata*, onda *Gunbus*... Evo, možda to...

Govorenje Mikule Trudnega: koncertni odnos prema filmskoj glazbi

— *Mene je, recimo, oduševila Vaša kantata Govorenje Mikule Trudnega iz filma Pad Italije. Kako ste došli na ideju da za film napišete kantatu?*

Mogu Vam reći da sam tu ideju već prije upotrijebio. S Vančom Kljakovićem radio sam televizijski film *Đavolje sjeme* — koji je sjajan film — u dva nastavka. To je neko sjeme fašizma koje se javlja... I mi smo došli na ideju da napravimo jedan *Dies irae*. I ja sam napisao *Dies irae* s neakvim latinskim tekstom, ne znam ni sâm odakle sam ga uzeo — mislim da je to jedna od najboljih partitura koje sam ikad napisao i to zvuči fascinantno.

Kad je Zafranović radio *Pad Italije*, htio je položiti nekakvu muziku jer mu je nedostajalo novaca. I mi smo na to mjesto — gdje je sad kantata — postavili taj *Dies irae*. I svi su — mislim, rijetko kada sam u životu vidio takvo uzbuđenje u kino dvorani — svi su rekli: »To je nešto fantastično! Nismo nikad čuli ni vidjeli tako nešto, pa to se mora napraviti i za *Pad Italije*«. Na kraju je Zafranović čak htio ostaviti taj *Dies irae*, ali ja sam rekao da to nije fer, mislim uzeti istu muziku. To se radi u Hollywoodu ali onda se to debelo plati. Mislim, i *Doktor Živago*, ta muzika je isto bila u nekom drugom filmu, ali su onda debelo platili za njezinu ponovnu uporabu.

I onda smo počeli tražiti koji bi tekstovi bili interesantni, koji bi odgovarali za tu radnju, i tako smo pronašli Marina Franičevića. I, evo, napisao sam tu kantatu. Na žalost, nije uopće bilo vremena da se sve skupa malo provježba. Ja sam *Govorenje Mikule Trudnega* snimio sa zborom i orkestrom praktički samo s jednom probom, odmah.

— *To je scena u kojoj se ljudi osvećuju talijanskim fašistima i okupatorima nakon što je Italija pala. Zašto je naslov Govorenje Mikule Trudnega?*

Pa, nešto je to izvučeno iz konteksta. Osim roga, taj jezik, mislim da je to neki stari hvarski jezik koji je odgovarao situaciji na filmu. Sad se ne mogu sjetiti u detalje kako smo došli do toga, ali znam da smo prčkali i tražili po tekstovima koji su imali taj arhaični jezik.

— *To je kantata, djelo koje bi trebalo biti namijenjeno koncertnom podiju. Da li Vam je žao što se Govorenje Mikule Trudnega ne izvodi koncertno i što niste više pisali za koncertne dvorane?*

Pa, možda mi, na izvjestan način jest žao. Znae, ako ste profesionalni kompozitor, a ja sam čitav život bio skladatelj — bio sam samo jedan mjesec u honorarnom radnom odnosu u Parizu kod Editions Alabert... To je najjača francuska edicija ozbiljne glazbe, a isto i zabavne glazbe. Oni, recimo, imaju kompletnog Ravela... Kada ste jedan profesionalni kompozitor i živite od svoje glazbe onda uvijek pišete po narudžbi. Normalno da mi je žao — mislim, mnogo bi se stvari moglo izvesti na koncertima i... Recimo, nakon te kanta-

te mnogi su mi rekli: »Pa što ne pustiš zabavnu muziku, bavi se samo ozbiljnom muzikom. Ti bi to mogao raditi.« To su mi rekli i nakon baleta *Kentaur XII*. Ali tako — život vas odvede u neke druge vode. Pa možda, jednog dana, ako ću napraviti svoj koncert, onda ću to i izvesti. To i *Dies irae*, apsolutno.

»Živi« i »umjetni« instrumenti

— *Vama je očito najdraže skladati za veliki orkestar — za jedan pravi, »prirodni« sastav. A što mislite o upotrebi sintesajzera u filmskoj glazbi?*

Tu se moram vratiti malo natrag. Sintesajzere sam upotrebljavao među prvima, još analogne sintesajzere, pa čak i melotron, preteču sintesajzera, u filmu *Poslijepodne jednog fažana* — to je bilo negdje ranih sedamdesetih godina. Može se mnogo napraviti sa sintesajzerima, pogotovo danas, kada sintesajzeri nisu tako stravično skupi. Nisu potrebne te enormne cifre, koje su bile osamdesetih godina, da se dobije bogat zvuk.

Ali, kod sintesajzera treba biti vrlo oprezan. Jednostavno, tu fali topline i zvuk postaje malo dosadan, možda nema pravu komunikaciju, toplinu koja se stvara između pravih, živućih instrumenta, da tako kažem. No u većini svjetskih produkcija s malim budžetom sintesajzer je praktički jedino rješenje. Ali — ovo mislim kao savjet svim skladateljima — da barem jedan ili dva živa instrumenta kombiniraju sa sintesajzerom, što rijetko tko radi. A onda je stvar potpuno drugačija.

— *Inače, za kakve ste »žive« instrumentalne sastave pisali? Kod nas očito nije bilo dovoljno novaca da se stalno koristi veliki orkestar.*

Najviše sam surađivao sa Zagrebačkim solistima. Onda sam, kako su se nekada puno radile televizijske serije sa simfonijskim orkestrom, tako sam imao priliku raditi sigurno trideset epizoda, ako ne i više, sa simfonijskim orkestrom Hrvatske radiotelevizije. Većinom sam ja dirigirao. Ja nisam školovani dirigent, ali imam stravičnu praksu da su postavili školovanog dirigenta da dirigira i on nije bio u stanju da to dirigira — i onda sam uvijek ja morao preuzimati. Ali, to su tako, nekakve čudne predrasude. Pa ni Bernstein nije učio dirigiranje na akademiji!

Zapravo, nisam Vam točno odgovorio na pitanje. Dakle — simfonijski orkestar, Zagrebački solisti, a onda sam se puno koristio i najboljim zagrebačkim jazzistima — Ozrenom Depolom, Draženom Boićem, Žakom Dvoržakom, pokojnim Sedak-Benčićem, Marijanom Domicem... i tako. Zapravo, i Mladenom Barakovićem, Salihom Sadikovićem, Silvijem Glojnarčićem... A osim toga, surađivao sam na staroj glazbi s gospodinom Pomykalom i njegovim sastavom Universitas Studiorum Zagrebensis. I tu i tamo, kad imam priliku, ako moj sin ima živaca da surađuje sa mnom, onda je to nešto sjajno.

Istraživanja, teme

— *Kad pišete glazbu za film i na samom ste početku, kako se pripremate? Da li idete u istraživanje ili skicirate teme... na koji način počinjete?*

Idem apsolutno u velika istraživanja. Uvijek idem u istraživanja i to je i kod mjuzikla isto. Recimo, za *Seljačku bunu* sam strašno puno studirao staru glazbu, mislim, bio sam veliki ekspert za staru glazbu — danas više nisam jer to nije moja glazba u koju sam zaljubljen. Onda, recimo, ako je trebalo napraviti kakvu jazz partituru onda sam išao istraživati jazz...

Idem uvijek u istraživanje. A, osim toga, odmah počnem pisati teme. Tema je strašno bitna. Dobra filmska tema — ako imate dobru filmsku temu onda ste na konju, ako znate, normalno, orkestrirati. Mislim da je dobra filmska tema pedeset posto uspjeha filmske glazbe.

— *A tema onda nikne iz Vašeg istraživanja ili nastaje nekako drugačije...?*

To je jako teško reći. Koji put vas neka sitnica može inspirirati. Interesantno, meni je tema za *Banović Strahinju* došla od kuckanja mog digitalnog sata. Jednostavno, morate istraživati, znate... Ili vas inspirira neka scena i onda vam usred noći nešto dođe i tako. Ili razgovor s redateljem vas isto može inspirirati. Teško je reći. Znae, tu nema nikakvih pravila, nikakve formule.

Najvažnije je zadovoljstvo

— *Što Vama znači filmska glazba?*

Filmska glazba mi prvenstveno znači to da vam netko daje mogućnost da u kratko vrijeme možete snimiti nešto što volite, nekakvu vrstu glazbe, pogotovo ako su velika financijska sredstva. Na žalost, redateljima se ne pružaju mogućnosti da snimaju sa živim orkestrom. Te su mogućnosti vrlo male. Na žalost. Dakle, svira se i snimi se. I onda to ostane. A ako je film dobar onda to ide sjajno van. A može biti najgenijalnija glazba, ako je film loš, gotovo je, nema ništa od toga. Jedino ako vi imate nešto od toga, onda možete to slušati kod kuće ili se to, eventualno, može izvesti na nekim koncertima. Ja, recimo, imam dosta glazbe koja bi se mogla izvesti na koncertima. Nešto je čak bilo i izvedeno.

Zapravo, meni je najbitnija stvar moje zadovoljstvo. Na žalost, to je zadovoljstvo sve manje i manje jer su budžeti sve manji i manji.

— *Da li sada pišete neku filmsku partituru? Trebao bih raditi. Upravo sam se čuo ovih dana. Postoji jedan film koji bih trebao raditi, koji se zove *The Last Dragon*, znači *Posljednji zmaj*. To je englesko-američka koprodukcija. Baza je djelo jedne poznate engleske dječje spisateljice Nesbit. To je vrlo interesantna priča s fantastikom gdje će se upotrijebiti i malo keltske muzike. Sad... Ugovor je potpisan, ali to ništa ne znači. Ja sam toliko ugovora potpisao, a stvari su propale. Čak sam, recimo, počeo raditi jedan sjajan filmski mjuzikl, *Medeja*, u grčko-američkoj koprodukciji i napisao sam tri sjajna broja, a onda je na kraju projekt pukao. Tako da jednostavno ništa ne vjerujem dok sve nije do kraja gotovo.*

— *Hvala Vam na razgovoru.*

Hvala i Vama.

Noël Carroll

Filmska forma: u obranu funkcionalne teorije stila u individualnom filmu*

I. Različita područja stila

Kao i kod drugih umjetničkih oblika, početni problem u raspravi o stilu ili formi filma uslođnjava činjenica da se pojam stila može primijeniti na toliko različitih vrsta stvari i na toliko različitih razina uopćavanja.¹ »Stilom« se može upućivati na cijela razdoblja filmskog stvaralaštva, govoreći, primjerice, o stilu njemačkog ekspresionizma, ili o holivudskom studijskom stilu u tridesetima. Ili se pojam stila može odnositi na djelo određenog redatelja, pa se tako, primjerice, govori o stilu Stanleya Donnena, Yvonne Rainer ili Thea Angelopoulou. U tim primjerima, područje pojma stila fluktuiralo. To jest, ono na što se on odnosi, mijenja se s obzirom na vrstu stvari na koje se primjenjuje. Kada istražujemo stil nekog razdoblja, promatramo područje koje obuhvaća sve važne filmove snimljene u određenoj prostorno-vremenskoj oblasti. Kada razmišljamo o redateljskom stilu, promatramo samo filmove redatelja o kojem je riječ, uključujući, gdje je to važno, filmove iz različitih stilskih razdoblja.

Osim toga, pojam stila može se mobilizirati zbog različitih ciljeva pa stoga usmjeriti analizu u različitim pravcima. Kada ispituje stil nekog razdoblja, cilj nam je kazati da su svi ili većina važnih filmova slični, pa zato tražimo ono što je zajedničko svim redateljima koje proučavamo. No, kada analiziramo redateljski stil, promatramo značajke koje određenog filmskog stvaratelja razlikuju od drugih filmaša — tražimo ono što redatelja čini osobitim. A ti različiti projekti, naravno, mogu povući u različitim smjerovima. Raspravljajući o djelu Fritza Langa kao redatelja njemačkog ekspresionizma, možemo ukazati na važna obilježja njegova djela koje dijeli s drugim redateljima dotičnog pokreta i razdoblja, no kada govorimo o Langovu redateljskom stilu, možemo zanemariti neke od tih osobina jer one ne razlikuju Langa od drugih redatelja.

Budući da se područja, ciljevi i pravci istraživanja stila ili forme često razilaze, kada se govori o »filmskom stilu« lako nastaje zbrka. Zato je, da bi se ona izbjegla, korisno izdvojiti neke od različitih uporaba pojma filmskog stila kako bi bilo jasno na što ga kanimo primjenjivati. Premda se s obzirom na pojam stila, mogu raditi druge, istančanije distinkcije, provizorna kartografija uobičajenih upotreba uključuje ono što možemo nazvati generalnim stilom, osobnim stilom, i stilom ili formom pojedinačnog filma.² I generalni stil i osobni stil odnose se na skupine filmova, njihovo područje

je mnoštvo filmova. Stil ili forma pojedinačnog filma odnosi se na određeni film, kao što je *Kundun*. Generalni stil tiče se skupine filmova nekolicine redatelja kao u pojmu klasičnog holivudskog filma. Osobni stil odnosi se na filmove jedinog redatelja, kao što je Edward Yang.

Kategorija generalnog stila može se dalje podijeliti na barem četiri podvrste: opći stil, stil razdoblja, žanrovski stil i stil škole ili pokreta.³ Ako uravnoteženi kadar izvan planetarija u filmu Nicholasa Raya *Buntovnik bez razloga* (Bordwell 244) nazovemo »klasičnim«, pojam stila rabimo u općem smislu, jer ćemo svaku takvu simetrično uravnoteženu kompoziciju, iz bilo kojeg razdoblja filmske povijesti (a možda i svih oblika vizualne umjetnosti) nazvati »klasičnom« u tom smislu. Područje pojma stila kada se on rabi u općem smislu, u najmanju je ruku sav film. Kada, međutim, govorimo o tablu stilu ili o epizodičnom stilu kompozicije u ranom filmu, premda govorimo o općem stilu (a ne o stilu određenog redatelja), naša referenca se ograničava, s iznimkom izričitih upućivanja na atavizme, na filmove iz dvaju prvih desetljeća ovoga stoljeća. Opći pojam stila odnosi se na sve filmove, dok se pojam stila razdoblja odnosi samo na određenu podskupinu filmova vođenih vremensko/povijesnim mjerilima a često i lokalnim (katkada nacionalnim) razmišljanjima.

Općenito, redatelj ovladava stilom razdoblja prešutno. Ne odlučuje raditi u tom stilu izričito. To je prevladavajući stil normi i postupaka. Vincent Sherman nije odlučio prihvatiti studijski stil tridesetih kada je počeo snimati svoj prvi film *Povratak doktora X*. On ga je pronašao, takoreći, pri ruci. Stil škole ili pokreta, naprotiv, više je pitanje izričite politike. Strukturalni redatelj odabire raditi u tom stilu, šireći možda njegove strategije u novim smjerovima. Premda se i stil razdoblja i stil škole/pokreta razlikuju od općeg stila utoliko što oni prije postoje u podskupini filmova određene provenijencije nego u potencijalno svakom filmu, stil škole/pokreta razlikuje se od stila razdoblja utoliko što je on više pitanje samosvjesnog prihvaćanja projekta nego smještanja u gotov okvir. Stil škole/pokreta, međutim, općenito ima nešto zajedničko sa stilom razdoblja, jer škole i pokreti najčešće cvatu u određenim povijesnim trenucima.

U vezi sa općim stilovima, postoji također i žanrovski stil. Mnogi filmovi spadaju u određene kategorije s razmjerno utvrđenim, premda varijabilnim namjerama, ostvarenje kojih često uključuje određene pouzdane, povratne strategije.

* Rasprava Noëla Carrola, izvorno naslovljena *Film form: an argument for a functional theory of style in individual film*, objaveljna je u časopisu *Style* (Fall, 1998.), u okviru tematskog bloka posvećenog stilu u filmu.

Te stilske strategije mogu se razvijati i mijenjati iz razdoblja u razdoblje, pa se žanrovski stil katkada preklapa s pojmom stila razdoblja. Tako govorimo o filmu u stilu mjuzikla pedesetih. No, kao u slučaju stila škole, redatelj odabire žanrovski stil prilično samosvjesno: svjestan je barem toga, primjerice, da snima film zagonetke. Osim toga, za razliku od općeg pojma stila, pojam žanrovskog stila može se primijeniti samo na određene filmove, a ne potencijalno na sve filmove. Na primjer, stilske ili formalne deskriptore »logički zaključak nasuprot tvrdo-kuhanog« jedino ima smisla doslovno primjenjivati na detektivsku fikciju, ali ne i na filmove o pejzažu.

Osobni stil može se razlučiti od nekoliko kategorija skupnog stila, budući da on cilja na djelo određenog filmaša. Premda se gledajući povijesno, analize osobnog stila u filmu usredotočuju na redatelja, u načelu nema razloga zašto se pozornost mora ograničiti na redatelje. Može se istraživati osobni stil scenarista, snimatelja, scenografa i tako dalje. Zaokupljenost osobnim stilom redatelja obično se naziva autorskim pristupom. Njegov je utjecaj od 50-ih bio golem. Uslijed toga, vjerojatno najtrajniji oblik stilske analize u filmologiji prilagodio se razlučivanju osobnih stilova.

Ipak, postoji još jedan plan stilske analize: analize stila ili forme u pojedinačnom filmu. Stil pojedinačnog filma ne poklapa se, bez ostatka, s osobnim stilom njegova redatelja. Razlog tomu je jednostavan. Čak se i film redatelja s krajnje osebnim osobnim stilom može služiti stilskim strategijama koje nisu samo redateljeve. Istaknuti vizualni stilist poput Briana DePalme može posegnuti za određenim iskušanim i pouzdanim strukturama, uobičajenima za žanr, za usađivanjem napetosti kako bi riješio svoje narativne probleme. Te se strukture ne koriste slučajno, nego su nedjeljiv dio njegova filma.

Tako, tamo gdje kritičar autorskog pristupa može previdjeti takve odabire — s razloga što one ne razlikuju dotični DePalmin film od gomile rutinskih trilera — ako se bavimo stilom ili formom pojedinačnog filma, navedene strukture lako mogu dobiti na značenju u našem prikazu. Budući da se analiza osobnog stila bavi taksonomijom (i znalaštvom), ona se hrani onim stilskim značkama koje izdvajaju film o kojem je riječ kao film Briana DePalme. No, to vjerojatno znači da će veliki broj stilskih značajki danog filma ostati nerasvijetljen, budući da je vrlo malo filmova koji su u apsolutnom smislu proizvod jedinstvenih osobnih strategija.

Zbog sličnih razloga, analiza stila pojedinačnog filma ne može se svesti na analizu stila razdoblja, pokreta ili škole kojoj pripada. Čak i ako su to glavni sastojci danoga filma, malo je filmova, ili ih uopće nema, koji su tek čisti primjerci svojega razdoblja, pokreta i škole. Svaki film suočit će se s vlastitim problemima u postizanju svoje poente i/ili cilja, čak i ako su te poente i ciljevi čisto generički. Svaki film imat će svoja osebnija formalna rješenja. U svakom slučaju, niti jedan film neće biti savršeni primjerak stila svojega razdoblja, pokreta ili škole utoliko što je malo vjerojatno da će svaki film koristiti svaku strategiju opće skupine kojoj pripada. Prema tome, koncept stila ili forme u pojedinačnom filmu je neizbježiv. Moj je cilj u ovom eseu predložiti okvir za razmišljanje o stilu u pojedinačnom filmu.

II. Pristupanje filmskoj formi

Istraživanje stila ili forme pojedinačnog filma u filmologiji se obično podređuje okvirima koji konceptualiziraju stil ili formu pojedinačnog filma kao primjer nečega drugog, obično osobnog stila redatelja, ili stila razdoblja ili stila utjecajnog pokreta ili škole. Zanimanje za određenog redatelja, razdoblje ili pokret navodi analitičara da se usredotoči na određene formalne značajke a ne neke druge — očito na značajke koje najbolje opimjeruju što je u razmatranom filmu, primjerice, naročito hoksovsko, iz tridesetih godina ili dadaističko. Premda u ovakvom kalibriranju istraživanja nema ničeg pogrešnog, pristupanje individualnom filmu na taj način nije nikakvo jamstvo da će se prodrijeti u formu individualnog filma, a ne tek izdvojiti, u najboljem slučaju, fragment te forme.

Razmotrimo Bazinovu sjajnu analizu *Građanina Kanea*. Budući da ga je prije svega zanimalo skiciranje evolucije stila razdoblja, on poseban naglasak stavlja na dubinske (ili naoko dubinske) kadrove. To je, također, ono što ističe većina nastavnika filma kada podučavaju o filmu. No ti kadrovi, premda neizmjereno živopisni i važni za film, čine tek mali dio njegove formalne organizacije. Njihovo opisivanje teško da se može smatrati formalnom analizom filma. Na primjer, ono obraća nedovoljnu pozornost na učestale ispitujuće pokrete kamere koji utjelovljuju istraživačku temu filma. Bazin je, naravno, odabrao elemente filma koje će istaknuti jer ga je zanimalo ono što izlazi na površinu kao stil razdoblja. No bilo bi pogrešno pretpostaviti kako je analiza formalnih elemenata *Građanina Kanea* koji se odnose na razdoblje dostatan kao analiza forme ili stila *Građanina Kanea* kao individualnog umjetničkog djela. Slični zaključci mogu se izvesti o formalnoj analizi filmova koja se odnosi na pokrete ili škole kojima filmovi pripadaju. O *Oktobru* se može raspravljati kao o ilustrativnom uzorku škole sovjetske montaže iz dvadesetih godina, rasvjetljavanjem određenih ekzemplarnih sekvenci i jukstapozicija kadrova kao paradigmatičkih za pokret. No, budući da film također ukazuje na mnoge formalne odabire koji nisu osebnija značajka montažnog stila, veći dio filma u formalnom smislu ostaje nerasčlanjen kada ga se razmatra kao stereotipni montažni film.

Shvaćanje stila filma kao izraza redatelja možda je prikladnije od prethodnih primjera za izdvajanje forme individualnog filma. Pojam stila duboko je povezan s pojmom osobnosti. Katkada se kaže da je stil čovjek (odnosno, osoba). Ljudi imaju osobne stilove, načine postojanja u svijetu koji izražavaju njihovu osobnost. Postoji neka duboka veza između stila i izraza; stil se često shvaća kao ono što pokazuje ili izražava osobnost. Prema tome, ako stil ili formu pojedinačnog filma shvatimo kao ono što izražava osobnost filmaša, kao što to čine poklonici autorskog pristupa, tada ćemo, moglo bi se pomisliti, dobiti najbolju predodžbu o stilu toga filma.

Teorijska snaga autorskog pristupa je u tome da on povezuje stil s osobnim stilom ili izražajnošću. Poklonici autorskog pristupa objašnjavaju značaj Renoirovih dubinskih višeplosnih kompozicija u filmu *Pravila igre* u smislu njegova sveobuhvatnog, sućutnog, egalitarnog pogleda — njegove otvorene brige za sve svoje likove kao i njegova viđenja svijeta kao žustrog, punog, složenog i živog.

Međutim, da bi se približio prikazao stil odnosno redatelj, jedinica analize kod poklonika autorskog pristupa mora biti redateljevo djelo, ili neki njegov važan podsegment. U protivnom, zagovornik autorskog pristupa ne može biti siguran da redatelj nije tek navukao masku u određenom filmu i da se iza onoga što izgleda kao osobnost krije i prava osoba. Tako, poklonik autorskog pristupa traga za formalnim značajkama koje se stalno ponavljaju u redateljevom djelu; štoviše poklonik autorskog pristupa traži upravo one trajne osobine koje određenog redatelja razlikuju od drugih filmaša. Budući da se on nada kako će prepoznati upravo jedinstvenu osobnost redatelja, ono za čim traga su stilske značajke i formalni manirizmi koji se ponavljaju i jasno izražavaju redateljev osebnjuni način postojanja u svijetu.

Ovaj pristup, ipak, ima u sebi određena očigledna ograničenja. Budući da se važne formalne odluke u filmu često donose kako bi se ostvarili učinci koji nemaju veze s drugim filmovima dotičnog redatelja, one se ne moraju ponavljati u drugim njegovim djelima. Na primjer, u filmu *Bulevar sumraka*, Billy Wilder odabire snimke interijera palače Norme Desmond koji ističu ne samo to da je ona ogromna, nego i prazna, barem u tom smislu da je lišena ljudi. Njezina praznina, dakako, potcrtava da je Norma usamljena, da je sama, bez ikoga u blizini. Svijet prolazi pored Norme Desmond ne primjećujući je.

Wilderov stilski odabir tog načina snimanja interijera palače, posebno ambijenta prizemlja, odgovara na pitanje kako pojačati središnju temu filma — da su svi napustili Normu Desmond — sredstvima formalne artikulacije koja njezinu pustoš čini gotovo visceralnom. To je temeljni formalni prinos filmu. No, budući da se ta upotreba prostora ne ponavlja u drugim Wilderovim filmovima, poklonici autorskog pristupa će je po svoj prilici zanemariti. Nadalje, utoliko što takvo korištenje prostora nije naročito značajno za Wildera — drugi redatelji služili su se prostranim interijerima kako bi naznačili izolaciju i osamljenost — kritičar autorskog usmjerenja dodatno je sklon previđanju Wilderove upotrebe prostora u *Bulevaru sumraka*. Umjesto toga, on će vjerojatno više pozornosti pokloniti ironijskim strukturama kojima se Wilder služi u filmu, jer je ironija, posebno cinične naravi, trajna značajka Wilderovih filmova.

Naglašavanje Wilderove ironije u *Bulevaru sumraka*, naravno, nije toliko pogrešno koliko je nepotpuno. No, isključivo pozivanje na ono što se zna o Wilderovim stalnim preokupacijama tijekom njegove karijere kao na filter za izdvajanje relevantnih stilskih struktura u *Bulevaru sumraka*, odvući će pozornost od mnogih formalnih odluka koje je Wilder donio kako bi izrazio ono što je htio o Normi Desmond, njezinom stanju i holivudskoj kulturi općenito. Projekt *Bulevara sumraka* predstavio je Wildera različitim lokalnim problemima koje druge priče i drugi filmovi nisu. Rješenja tih problema, u utvrđivanju formalnih struktura *Bulevara sumraka*, ne trebaju biti sastavnicama procjene što Wildera čini Wilderom. Ipak ona su nužni prinosi onome što *Bulevar sumraka* čini tako dojmljivim filmom. Dakle, ako se nadamo de će stilska analiza pojedinačnog filma pomoći objasniti kako on djeluje, autorski pristup nije dovoljan.

Glavni je cilj autorskog pristupa odvojiti jednu skupinu filmova od drugih — kazati što je jedinstveno u djelu određeno-

nog redatelja. Na taj način, autorski se pristup povezuje sa znanstvom. To ne znači da autorskom pristupu nedostaje objašnjavačka dimenzija; poklonik autorskog pristupa može objasniti kako određeni trajni elementi u djelu — primjerice, ponavljanje panorama u Fordovim vesternima — izražavaju njegovo gledište na američku povijest. Autorski projekt, međutim, u smislu svoje »donje granice«, ostaje povezan s razlikovanjem djela jednog filmaša od djela drugih. A ta zaokupljenost diferencijacijom iskrivljuje stilsku analizu koju je poklonik autorstva kadar izručiti o individualnom filmu.

Diferencijacija je također važan motiv koji se krije iza analiza stila nekog razdoblja, žanra, škole/pokreta. U svakom slučaju, želimo identificirati stilske značajke koje izdvajaju jednu skupinu filmova od druge. Nepobitno je da je ta identifikacija vrijedna truda. No kada se rabi kao optika za stil individualnog filma, poriv za kategoriziranjem u stilskoj analizi u smislu razdoblja, žanra ili škole/pokreta prekrajat će formu individualnog filma radi njegova smještanja u vrstu. No, ono što razlikuje film kao pripadnika stilske kategorije može biti manje važno za formalne odabire u filmu od određenih problema koje redatelj rješava u postizanju cilja filma koji snima, jer ti problemi ne samo da mogu uključivati odabire koji nisu značajkama većeg broja filmova u dotičnoj vrsti, nego i značajke koje dotični film ne razlikuju od filmova iz drugih razdoblja, žanrova ili škola/pokreta.

Stilske analize idu za tim da pokažu kako su osobni stil redatelja, stil razdoblja, žanrovski stil i stil škole/pokreta u osnovi taksonomijske prirode. Takve analize mogu postići nešto drugo. No, one se konačno posvećuju kategoriziranju filma. Tako, one se povezuju s kategorijama na takav način da to može utjecati na selektivnost. I mogu pobrkati stablo sa šumom.

Kao metode, te strategije stilske analize ne obećavaju potpuni prikaz forme određenog filma, s obzirom na njegove ciljeve i kontekst. One nam omogućuju da smjestimo film, i, premda je to od prave informativne vrijednosti, ne mogu objasniti zašto individualni film kao individualni film posjeduje stilske i formalne attribute koje posjeduje. Za to nam je potreban teorijski okvir za razmatranje forme individualnog filma.

III. Dva pokušaja karakterizacije filmske forme

Analiziranje stila ili forme svakoga pojedinačnog filma u kategorijama osobnog stila, stila razdoblja, žanrovskog stila i stila škole/pokreta pak priskrbljuje analitičaru moćne metode za pristupanje individualnom filmu. Ti pristupi imaju zadaću filtera; oni upozoravaju analitičara na ono što treba tražiti. Rekavši da oni nisu posve prikladni za izvlačenje srži forme individualnog filma, doveo sam nas u nezgodan položaj. Kako ćemo razumjeti formu individualnog filma, ako ne njegovim smještanjem u stilske kategorije poput ovih? Što je forma u individualnom filmu? Kako je trebamo konceptualizirati? Da bi odgovorili na ova pitanja, razmotrimo alternativne načine razjašnjavanja pojma filmske forme u nadi da ćemo pronaći prikladan okvir za raspravu o njoj.

Jedan od najuobičajenijih načina razmišljanja o umjetničkoj formi općenito i o filmskoj formi posebno, jest shvatiti formu kao polovicu para — distinkcije između forme i sadrža-

ja. Mnogi pokušavaju razjasniti tu opreku pretvarajući je u distinkciju između značenja i načina prikazivanja. Ako je značenje *Metropolisa* djelomično u tome da tvornice pretvaraju radnike u automate, tada je kruto ometanje kadrova ulaska radnika u tvornicu formalni postupak, način predstavljanja značenja filma. No, u logičkom smislu, taj pristup čini pojam forme u potpunosti ovisnim o tome posjeduje li film nešto što bismo bili voljni braniti kao značenje. Prema tome, ako postoje filmovi bez značenja, a čini se da postoje, tada ovaj način konceptualizacije forme povlači za sobom da takvim filmovima nedostaje forma. No, taj zaključak je pogrešan. Postoje filmovi »bez značenja«, filmovi koji se posvećuju pružanju različitih perceptivnih i osjetilnih učinaka, uključujući i onih koji pružaju ugodu. Postoje filmovi koji »ne kazuju« ništa, nego su jednostavno lijepi i očaravajući za gledanje. Takvi su neki strukturalni filmovi. To su filmovi za koje obično kažemo da su u cijelosti forma, a nemaju nikakva sadržaja, gdje se sadržaj shvaća kao značenje. No, prema gledištu da je forma način predstavljanja sadržaja, gdje je pak »sadržaj = značenje«, reklo bi se da takvi filmovi nemaju nikakve forme. A to je, čini se, jednostavno pogrešno.

Ta vrsta primjedbe sugerira nam da bismo trebali pokušati pronaći alternativni način utvrđivanja opreke između forme i sadržaja, onaj koji se ne oslanja na pojam značenja. Jedan od načina da se to učini jest predložiti da je sadržaj sve ono što čini film, a forma način na koji se organizira sve ono što čini film. Sadržaj je građa; forma je način (stil). Forma utječe na sve ono što obuhvaća sadržaj filma. Još jednom, to čini našu koncepciju forme filma ovisnom o našoj koncepciji sadržaja filma. To jest, ne može se odrediti način organizacije, dok se ne ustanovi što se organizira.

No, ovdje se nalazi golemi problem. Ono što smo skloni nazvati formom filma ovisi o našoj koncepciji sadržaja djela. No, pojam sadržaja, kao što je upravo ustanovljeno, krajnje je neodređen, a ta dvosmilenost je u stanju inficirati sve što kažemo o filmskoj formi na takav način da granica između forme i sadržaja postane krajnje klimava.

Ako uzmemo u obzir »sadržaj« kao »sve što čini film«, razmislimo o svemu čega se možemo sjetiti. Zamislimo kratki film od jednog kadra o sirotom djetetu — svojevrzni namjenski film koji je mogla producirati neka humanitarna organizacija. Što čini taj film? U jednom smislu, načinjen je — sastoji se — od fotografskih otisaka izloženih svjetlu. Na drugoj razini opisa, čine ga crte, boje i zatvoreni oblici. Te komponente potom dovode do predstavljачkih figura koje se odnose na određene subjekte ili referente, odnosno na dijete i njegovu praznu zdjelu. Nadalje, film može zauzeti gledište prema djetetu, držeći ga vrijednim pažnje i podupirući to gledište kao implicitnu tezu. Stoviše, film također može promovirati ozbiljnu opomenu glede djeteta: da bi gledatelji trebali pomoći djetetu i drugoj djeci u njegovu položaju.

Zamišljeni film poput ovog mogu činiti mnoge stvari: fotografske emulzije, svjetlo, linije, boje, oblici, reprezentacije (i njihovi subjekti), stajališta, izražajna svojstva, teze i opomene. Osim toga, popis bi mogao biti i dulji kada bi naši opisi raznih dimenzija filma bili pomno iscrtani. Koja od svih tih vrsta stvari za koje se može reći da čine sadržaj filma jest sadržaj filma? Problem je u tome da, u raznim vremenima i raznim kontekstima, svaka od tih stvari ili njihovih kombina-

cija može biti identificirana ili se identificira kao sadržaj filma. No, to distinkciju između forme i sadržaja čini labavom.

Ako izjednačimo sadržaj filma s njegovim linijama, bojama i zatvorenim oblicima, tada ne samo da smo u sukobu s načinom na koji obično identificiramo te elemente u filmu, nego malo toga ostaje za određenje filmske forme. Ako linije, boje i zatvoreni oblici filma ne čine formalne elemente filma, što ih onda čini? Postoji li način postupanja s linijama, bojama i zatvorenim oblicima koji je odvojiv od ovih značajki? Ako su oblik i boja sadržajni elementi filma, a riječ je o nereprezentacijskom filmu, što je forma filma? Moglo bi se reći da je forma filma neka osobina boja i oblika u nastajanju — izražajna osobina, primjerice — no, s druge strane, izražajna se svojstva obično smatraju sastavnim dijelom sadržaja djela, a ne dijelom njegove forme.

Dakle, na jednoj strani, ako se pokuša izaći na kraj s »besadržajnim« filmovima, identificiranjem njihovih boja i oblika kao relevantnog sadržaja — odnosno tvrđenjem da ti filmovi govore o bojama i oblicima — tada film nema nikakve forme. S druge strane, ako se boje i oblici takvog filma poistovjete s njegovom formom, ta identifikacija je paradoksalna, jer prema pristupu o kojem je riječ, ne postoji forma bez sadržaja. To je nedvojbeno dilema koja ne zadovoljava.

Zapravo, jedan drugi razlog da je nemoguće lučiti filmsku formu od filmskog sadržaja (pod pretpostavkom da je sadržaj sve ono što čini film) jest u tome da je govoreći u širem smislu, forma neporecivo jedna od stvari koje čine film. Netko bi, dakako, mogao prihvatiti shvaćanje da ne postoji nikakva razlika između forme i sadržaja, poput filozofa Crocea, no to malo pomaže u razabiraju prirode filmske forme. Kako bi zaskočili ovakve teškoće, mogli bismo se vratiti uobičajenom jeziku. U svakodnevnom govoru, često ograničavamo sadržajnu terminologiju na ono što film prikazuje. Sadržaj je filma ono što on prikazuje — njegov predmet (na primjer, siroto dijete) i sve ono što on kazuje o svojem predmetu. U tom smislu, mogli bismo reći da su oblici i boje filma formalni elementi koji se razmještaju na određen način da bi artikulirali sadržaj filma — prikazali dijete i/ili prikazali ga u određenom svjetlu ili s određenom namjerom.

No, još nije ni približno jasno da će prizivanje reprezentacije ovdje povući pouzdanu distinkciju između forme i sadržaja. Razmislimo o točki gledišta kao značajki filma. To je reprezentacijski element filma — onaj, na primjer, koji se često povezuje s temom djela (što ono kaže o svom predmetu). Točku gledišta filma mogla bi ocrtati, na primjer, mržnja rasizma. Budući da je to reprezentacijska značajka djela, čini se da bi se, prema uobičajenom jeziku, mogla računati kao osobina sadržaja filma. Nije li to ipak i formalna osobina filma? Nije li ona rezultat načina na koji se upravlja reprezentacijskom građom? Osim toga, ako prihvatimo popularnu analogiju da je forma prema sadržaju kao spremnik prema onome što je spremljeno, nije li točka gledišta filma ono u čemu su sadržani svi reprezentacijski elementi filma? Dakle, prizivanje koncepta reprezentacije neće nam odlučujuće obilježiti granicu između forme i sadržaja.

Dakako, s tim povezan problem, koji smo već susreli u ovom kontekstu, jest taj da mnogi filmovi nemaju nikakvog reprezentacijskog sadržaja. Na prvi pogled, iz toga proizlazi da

oni nemaju nikakve forme, jer se pretpostavlja da je forma suodnosna sadržaju — kao nečemu na što forma mora djelovati. No postoje mnogi nereprezentacijski filmovi koji imaju formu, kao što je *Dijagonalna simfonija*. Osim toga, ako je uvjetovano da takav film, i filmovi poput njega, imaju sadržaj — na primjer, linije i oblike — tada smo opet ostali bez načina raspravljanja o njegovoj formi. Ili takva djela imaju sadržaj ili ga nemaju; uz obje pretpostavke, prema shvaćanju koje razmatramo, kao da im nedostaje forma. Tako, ni na koji način, to shvaćanje nije od pomoći. Drugim riječima, navodna distinkcija između forme i sadržaja ne priskrbljuje nam razumljiv način konceptualiziranja forme u individualnom filmu.

Do sada je problem bio u pokušaju karakteriziranja filmske forme u vezi sa sadržajem. Taj prikaz traži način za povlačenje granice između forme i sadržaja. No, pokazuje se, kao što smo vidjeli, da je to iznimno teško. Dakle, alternativni pristup koji nam se prirodno preporučuje jest pokušati definirati filmsku formu bez upućivanja na sadržaj. To će, barem upola, smanjiti našu zbunjenost.

Osvrnemo li se na način na koji opisujemo filmsku formu, primjećujemo kako često govorimo da je ona sjedinjena ili složena.⁴ To su dva tumačenja filmske forme koja se često ponavljaju. Oni nam također priskrbljuju ključ rješenja zagonetke prirode filmske forme. Da bi bio sjedinjen i složen, film mora biti sastavljen od dijelova. Ako su, na primjer, dijelovi filma povezani tako da izgledaju kao da su usklađeni, ili, ako se određeni odnosi među filmskim dijelovima ponavljaju — kao kada se kompozicija s početka filma ponavlja u njegovim završnim kadrovima — te značajke nazivamo sjedinjavajućim značajkama filma. Ako je među dijelovima filma mnogo različitih vrsta odnosa, kao što je to u filmu *Zorn's Lemma*, ili ako su odnosi među dijelovima šaroliki i mnogostruki, kao u filmu *Čovjek s kinokamerom*, kažemo da je film složen. Zajedničke niti što se provlače kroz te formalne opise jesu dijelovi i odnosi.

Dijelovi i odnosi, dakle, temeljni su sastojci filmske forme. Kada se očitujemo o formi filma, govorimo o odnosima među dijelovima filma. Kada kažemo da pojave na jednoj strani kadra izbacuju iz ravnoteže pojave na drugoj strani kadra, govorimo o dijelovima filma u njihovu uzajamnom odnosu. Čini se opravdanim nagađati da, kadgod se očitujemo o formi individualnog filma, prikazujemo određeni odnos ili odnose među njegovim dijelovima. Iskazi o formi, *ex hypotesi*, uvijek se na kraju daju prevesti kao primjeri iskaza »x je u takvom i takvom odnosu prema y«. Čak i tamo gdje se x i y ne spominju, pravi iskaz o formi uvijek se može zamijeniti upućivanjem na dijelove i njihove odnose. Tvrdnja da je filmska priča sjedinjena često se podupire upućivanjem na motive koji se ponavljaju — dijelove priče koji su međusobno slični ili se uzajamno odražavaju.

Filmovi imaju mnogo elemenata, a ti elementi mogu biti povezani na brojne načine. Zvukovi se mogu ponavljati, djelujući kao lajtmotivi. Likovi mogu biti u uzajamnom neprijateljskom odnosu. To je dramatski sukob koji je standardna formalna značajka narativnih filmova. To je odnos među dijelovima filma — likovima — i onoga što oni predstavljaju (dobro nasuprot zlu, saveznici nasuprot nacistima, intelekt nasuprot sili, i tako dalje). Sadržaji određenog kadra mogu

biti u ravnoži ili neravnoteži. Mogu se izmjenjivati brze ili spore scene. Ta su dva primjera formalni odnosi. Film je možda složen jer obiluje različitim i suprotstavljenim likovima. Broj likova i njihove sukobljene osobine, također su formalne osobine umjetničkog djela prema razmatranom prikazu.

Filmsku formu, dakle, može se sugerirati, čine odnosi među dijelovima pojedinačnog filma. Filmovi mogu imati različite dijelove koji su povezani na različite načine. Neki od tih načina mogu biti usklađeni, a takav je način na koji su likovi povezani s pričom u većini narativnih filmova. Ili mogu biti razmjerno neusklađeni. Elementi boje u studijskoj scenografiji, premda su uzajamno povezani, mogu i ne moraju biti u nekoj vezi s dramatskim sukobom u priči. No, bez obzira jesu li skupovi odnosa u filmu hijerarhijski ustrojeni, svi odnosi su formalni odnosi. Dakle, kada govorimo o formi pojedinačnog filma, može se postaviti hipoteza da se ona može odnositi na sve mreže odnosa koje vladaju među elementima djela.

To je vrlo demokratičan pogled na filmsku formu. Bilo koji odnos među elementima pojedinačnog filma smatra se primjerom filmske forme. Taj je prikaz filmske forme vrlo opsežan. On se očigledno može odnositi na bilo koji film koji ima razlučive dijelove. Svi oni imat će formu, premda ne nužno uzornu formu. Ova koncepcija filmske forme smatrat će odnose među reprezentacijskim elementima filma — kao što je opreka između dobrih i zlih likova — prinosom formi filma. No, to nije nesretan ishod. Sukobljeni likovi prido nose i koherenciji i složenosti filmova u kojima se nalaze.

Taj pristup filmskoj formi možemo nazvati deskriptivnim prikazom. Prema deskriptivnom prikazu, bilo koji primjer odnosa među elementima pojedinačnog filma primjer je filmske forme. Prema tom gledištu, da bi se osigurao puni prikaz forme određenog filma, trebalo bi popisati ili rezimirati sve odnose među dijelovima djela. Ovaj pristup označavamo deskriptivnim prikazom jer on klasificira sve odnose među elementima filma kao primjer filmske forme, neovisno o bilo kojem načelu selekcije. Prema ovoj koncepciji filmske forme, idealna analiza forme pojedinačnog filma bio bi dugi opis svih odnosa među elementima određenog filma. Štoviše, neke predložene strategije filmske analize, osobito ideja segmentacije Raymonda Belloura, zapravo su se približile deskriptivnom prikazu.⁵

U prilog deskriptivnom prikazu njegova je obuhvatnost. Čini se da on ništa ne izostavlja. Neosporno može udomiti sve što se po svojoj prilici smatra primjerom filmske forme. Unatoč tomu, ne čini se da je deskriptivni prikaz sukladan onome što obično govorimo kada raspravljamo o formi pojedinačnog filma. Rijetko susrećemo, ako uopće i surećemo, takve iscrpne prikaze filmske forme kao što bi se moglo očekivati ako je deskriptivni prikaz iskristalizirao našu prevladavajuću koncepciju filmske forme. Niti je jasno želimo li uopće takve deskriptivne prikaze. Prikazi filmske forme koji se uklapaju u naša očekivanja uvijek su selektivniji. Nisu oni selektivniji stoga što bi tek nekolicina imala snage za čitanje i pisanje takvih iscrpnih opisa. Selektivniji su zato jer obično mislimo kako filmska forma obuhvaća samo podskupinu odnosa među elementima filma. No, to postavlja pitanje »kajih elemenata?« Ako možemo odgovoriti na to pitanje, mož-

da ćemo biti na putu za razbistravanje pojma forme ili stila u pojedinačnom filmu.

IV. Filmska forma i funkcija

Deskriptivni prikaz filmske forme vrlo je obuhvatan. On svaki odnos među elementima filma smatra primjerom njegove forme. To je uvjerljivo i koherentno shvaćanje filmske forme. No, ne čini se da se poklapa s onim što općenito imamo na umu kada govorimo o formi pojedinačnoga filma. U takvim situacijama, usmjeravamo se samo na neke uobičajene odnose među elementima filma, a ne na sve. Odnosi koji nas zanimaju oni su koji pridonose ostvarenju poente filma. Prema deskriptivnom prikazu, formalni ili stilski element filma je sve ono što je u nekom odnosu prema drugom elementu. No, prema našem uobičajenom shvaćanju filmske forme, neki element je formalni element ako pridonosi poenti ili cilju filma.

Drugim riječima, naše uobičajeno shvaćanje filmske forme prije je eksplikativno nego deskriptivno. Nije mu cilj popisivanje svakog pojedinog odnosa u ukupnoj mreži odnosa koji se mogu otkriti u filmu. Takav popis, dakako, mogao bi biti neograničeno dug. Prije bi se moglo reći da, kada govorimo o filmskoj formi, očekujemo samo odabir upravo onih elemenata i odnosa koji podupiru poentu ili cilj filma. Čini se da je uobičajeno poimanje filmske forme funkcionalno. Forma filma je sve ono što ima zadaću potpomoći ili ostvariti sve ono što se filmom kani postići. Forma pojedinačnog filma ono je što mu omogućuje da ostvari svoju poantu ili cilj.

Louis Sullivan je kazao: »Forma slijedi funkciju«. Ono što smo imali na umu, na primjer, jest to da forma prednjih vrata kuće — dimenzije vrata — predstavlja određen način ispunjavanja njihove funkcije (omogućiti ljudima prosječne visine i obujam da kroz njih s lakoćom prođu). Oblik vrata povezan je s njihovom namjenom. Slično, forma filma u idealnom se pogledu određuje onim što se od njega očekuje da postigne — da postigne svoju poentu ili cilj.

Taj pristup, dakako, pretpostavlja da filmovi imaju ciljeve. No ta pretpostavka čini se gotovo neospornom, čim shvatimo kako ti ciljevi mogu biti različiti. U nekim slučajevima, cilj filma može biti izložiti temu ili gledište, ili cilj može biti istaknuti izražajna svojstva, ili u gledatelja probuditi emocije, uključujući osjećaj vizualnog užitka. Film može priopćavati misli — o svijetu ili o prirodi filma — ili može biti bez ikakvih misli ili značenja, nego se jednostavno posvećivati pobuđivanju određene vrste doživljaja, kao što je spokoj, uzbuđenje, napetost ili perceptivni užitek. Filmovi mogu isticati, ili samo isticati — kako bi potaknuli gledatelje, na primjer, da izoštre sposobnosti perceptivnog razlučivanja. Ne bi trebalo biti teško priznati kako svi ili gotovo svi filmovi imaju poente ili ciljeve — u većini slučajeva, vjerojatno više od jednog — kad već razmišljamo o poentama ili ciljevima u ovako širokom smislu. Forma pojedinačnog filma je ono što mu omogućuje ostvarenje svojih ciljeva. Formalni element je element koji pridonosi ili služi kao sredstvo za postizanje poante ili cilja pojedinog filma. Filmska struktura slijedi funkciju.

Jedna od poanti ili ciljeva Wilderova *Bulevara sumraka* jest prikazati Normu Desmond kao strašnu. U toj namjeri, on donosi bezbroj odluka, uključujući, među ostalima, uporabu orgulja u Norminoj palači na način koji podsjeća na filmove strave (poput *Fantoma u operi*), lešinu majmuna i njegov po-

greb, ikonografiju naizgled napuštene stare kuće (ruševina koju »salijeće duh« Norme), Normin pokušaj preobrazbe u pripremi za »novi« film (a ta preobrazba u filmskom smislu ničemu toliko ne nalikuje koliko eksperimentu ludog znanstvenika), pripovijedanje u filmu preko glasa mrtvaca (»duha«), i Normin završni krupni plan, izveden na krajnje groteskan način kako bi naveo na pomisao o neprirodnom, nadnaravnom biću koje klizi prema kameri (kao da želi progutati i nju i svoju publiku).

Smisao je tih postupaka stvoriti dojam da je Norma čudovište, da je »neumrla« (kao što može pokazati film o zombiji-ma), da je njezin način postojanja sličan onom stanovnika filma strave — da u njoj postoji nešto grozno i ne baš ljudsko, te da nam ta čudovišnost govori nešto o prirodi statusa filmskih zvijezda. Štoviše, možda je metaforička implikacija da zvjezdani status stvara čudovišta. Skup gore nabrojanih postupaka (uz druge nenabrojane) omogućuje Wilderu da ostvari jednu od poenti *Bulevara sumraka* — da zvjezdani sustav rađa čudovišnost — na način koji pogađa cilj kako na intelektualnom tako i na emocionalnom planu.

Od filma se očekuje da ispuni određeni cilj (ili skup ciljeva, usklađenih ili kakvih bilo) i/ili da na nešto ukaže. Formalni odabiri su elementi i odnosi u filmu koji predstavljaju sredstva predviđena za postizanje te poente i ciljeva, baš kao što prije spomenuti skup postupaka omogućuje Wilderu da poentira u spoznajnom i u emocionalnom pogledu. Formalni izbor u filmu ima zadaću postići ili olakšati postizanje poente ili cilja filma. Formalni izbor ima ciljanu zadaću poduprijeti poentu ili cilj analiziranoga individualnog filma.

Forma pojedinačnog filma uključuje zbirku formalnih odabira koji omogućuju postizanje njegovih poanti ili ciljeva. Filmovi, dakako, mogu imati više od jedne poente i/ili cilja, a oni mogu biti usklađeni, kao što to mogu biti sustavi formalne artikulacije određeni da ih ostvare. No u drugim filmovima, formalni izbori ne moraju biti međusobno povezani ili se uzajamno podupirati tamo gdje, pored toga, omogućuju i različite ciljeve. Ipak, bili usklađeni ili ne, formalni izbori uvijek su funkcionalni prinosi ciljevima filma. A formu pojedinačnog filma tvore svi njegovi formalni izbori — formalne artikulacije u filmu kojima je zadaća da ostvare njegove ciljeve (njegove ukupne ciljeve, ili ciljeve određenog dijela, kao što je sekvenca filma).

Zbog bjelodanih razloga, ovaj prikaz nazivam funkcionalnim prikazom filmske forme. Prema funkcionalnom prikazu filmske forme, forma individualnog filma je skup odabira kojima je cilj ostvariti poentu ili cilj filma. Ovaj se pristup filmskoj formi razlikuje od deskriptivnog prikaza. Prema deskriptivnom prikazu forma filma je ukupni zbir svih odnosa među elementima filma. Prema funkcionalnom prikazu, filmska forma obuhvaća samo elemente i odnose koji trebaju poslužiti kao sredstva za ostvarivanje cilja filma.

Ovaj bi prikaz mogao uključivati sve odnose u filmu kada bi njihova namjera bila služiti ciljevima filma, no to se uglavnom događa rijetko, ili se uopće ne događa, unatoč kićenom jeziku kritičara koji katkada hvale filmove jer su zaokružene organske cjeline. Tako će, analiza forme pojedinačnog filma koja je u skladu s funkcionalnim prikazom uglavnom biti daleko manje iscrpna od one koju potiče deskriptivni prikaz. A taj se prikaz, dakako, bolje od deskriptivnog prikaza prilagođava načinu na koji obično raspravljamo o filmskoj formi. Deskriptivni prikaz mnogo je širi od funkcionalnog, a prvi,

u logičkom smislu, uključuje drugoga. No deskriptivni prikaz je preširok da bi osigurao koristan okvir rasprave o filmskoj formi.

Funkcionalni prikaz također se razlikuje od pokušaja da se filmskoj formi pristupi preko opreke između forme i sadržaja. Taj način razmišljanja ograničava filmsku formu samo na filmove sa sadržajem koji je moguće pobliže opisati. No, govoreći o poenti ili cilju filma, a ne samo u smislu sadržaja, funkcionalni prikaz je širi od formalno-sadržajnog prikaza. Dakako, tamo gdje poenta filma služi podupiranju nečega što se obično smatra sadržajem (primjerice, teme), funkcionalni prikaz će se pobrinuti za iste formalne značajke kao i formalno/sadržajni prikaz. Ipak, funkcionalni se prikaz također može prilagoditi filmovima »bez sadržaja«, što je jedna od krajnjih granica formalno/sadržajnog prikaza.

Drugim riječima, funkcionalni prikaz je bogatiji pristup od formalno/sadržajnog, jer će on biti kadar slijediti formu filma prema njegovoj poenti, ali ništa od onoga što obično nazivamo sadržajem. Na primjer, filmovi kojima je cilj izazvati pojačanu percepciju u publike još uvijek će imati formu prema funkcionalnom prikazu — forma će uključivati sve one konfiguracije koje podupiru ciljni učinak — dok formalno/sadržajni prikaz ne može govoriti o filmskoj formi tamo gdje je suodnosna kategorija sadržaja bez učinka. Prema tome, u logičkom se pogledu funkcionalni prikaz filmske forme prilagođava svemu što obuhvaća formalno/sadržajni pristup, ali nije toliko restriktivan. U tom pogledu, funkcionalni prikaz u konceptualnom smislu leži negdje između deskriptivnog i formalno/sadržajnog prikaza, s tim da manje uključuje od prvoga i manje isključuje od drugoga.

Prema funkcionalnom pristupu, filmska forma je generativna. Filmska forma je ono što služi postizanju poente ili ciljeva filma. Taj se prikaz služi pojmom funkcije kako bi objasnio zašto je pojedini film takav kakav jest. Zahvaljujući njemu možemo reći zašto film ima oblik i strukturu kakvu ima. Forma služi funkciji. Ona treba služiti cilju filma (ili ciljevima), kao sredstvo za postizanje poente ili poenti. To je ono što poentu ili cilj filma čini vidljivima. Funkcionalistički prikaz objašnjava zašto film izgleda tako kako izgleda pokazujući da je neki formalni element odabran zato da bi se došlo do poente filma te da do odabira u djelu dolazi zato da bi se ostvarila njegova poenta.

U *Malim lisicama* Williama Wylera, na primjer, stalno se ponavljaju privlačni, upadljivo dubinski kadrovi glavnog stubišta iz gornjeg i donjeg rakursa. Ti kadrovi filmski potkrepljuju i ističu trajnu preokupaciju filma odnosima moći. Borbe za moć u filmu predočavaju na vizualno pristupačan i emocionalno snažan način. Prema funkcionalističkom pristupu filmskoj formi, film izgleda onako kako izgleda — ima formu kakvu ima — jer u važnim scenama ti upadljivi, izrazito agresivni dubinski kadrovi postižu jedan od ciljeva filma (potcrtavajući žestinu konfrontacija oko moći), a odabrani su upravo zbog postizanja te poente.

Formalni elementi filma nazivaju se odabirima zato što umjetnik, kada razmišlja o najboljem načinu artikulacije svoje poente, pred sobom ima mnoštvo opcija. U *Malim lisicama*, Wyler se mogao poslužiti plošnim stilom kompozicije slike. Morao je razmotriti koja od raspoloživih mogućnosti kompozicije, s obzirom na norme, prakse, tehnologije i otvorene mogućnosti, najbolje odgovara njegovim nakanama. Stvaranje filma pretpostavlja odabir postupaka za koje

umjetnik vjeruje da će optimalno služiti postizanju poente ili cilja filma. Postupci su formalni odabiri jer se odabiru iz niza mogućnosti.

Dakako, određujući koje su opcije u povijesnom smislu raspoložive filmašu, analitičar će morati razmotriti norme, postupke i tehnološke mogućnosti pristupačne redatelju u određenoj situaciji. Osim toga, u tom pogledu, kako bi procijenio mogućnosti s kojima je suočen redatelj, analitičar individualnog stila filma morat će razmisliti o razdoblju, žanru i školi ili pokretu kojem film može pripadati. No, to ne ograničava analizu forme individualnog filma na jednu od tih drugih kategorija stilske analize, jer njezin cilj nije klasificirati film ili tehnike o kojima je riječ, nego pojasniti i objasniti logiku redateljeve stvaralačke situacije u smislu raspoloživih formalnih sredstava.

Forme se odabiru jer im je cilj i namjena ispuniti određene zadatke. Pojam namjere podrazumijeva se u našem prikazu filmske forme kako bi se uzela u obzir mogućnost pogreške. Premda njegova forma može biti manjkava, čak i skrpani film još uvijek ima formu. Filmaš možda određenim izborima smjera postići određene posljedice, no ti izbori ne moraju ostvariti ciljane rezultate. Cilj filma može biti stvaranje zagonetke, ali on može promašiti cilj. Formalna analiza će istaknuti elemente kojima je bila namjera potaknuti zagonetku a potom objasniti kako su oni bilo drugim elementima djela bilo njihovim neispravnim rasporedom. Drugim riječima, formalna analiza čak i promašenog filma bit će funkcionalna analiza.

Da bismo analizirali formu filma u funkcionalnom smislu, nužno je imati neku koncepciju poente filma. Poenta se često prilično lako izolira u našem doživljaju filma. No, isto tako prilično često forma može biti neuhvatljiva. Zbog toga formalnu analizu obično prate tumačenja i objašnjenja filma. Tumačenje identificira temu kao njegovu poentu i u potrazi za relevantnim formalnim izborima prati razvoj teme. Na primjer, podijeljenost afro-američke zajednice tumačimo kao glavnu temu filma *School Daze* Spikea Leeja, tada izričemo svoj sud o svim postupcima u filmu koji naglašavaju osjećaj podijeljenosti. To su natjecateljski plesovi, hotimičan kontrast između studenata svjetlije i studenata tamnije kože u jukstaponiranim scenama, pa čak i neobično nagli prijelazi iz scene u scenu, katkad obilježeni međunatpisima a katkad upadljivim horizontalnim zavjesama koje se služe zastavicom Mission koledža.

U tom pogledu, objašnjenje je šire od tumačenja. Objašnjenje može identificirati poentu ili cilj u smislu nekog učinka (a ne neke tematske komunikacije) koji film želi postići — na primjer, pobuditi određeno osjećanje, kao što je bojazan — a potom nastavlja s izdvajanjem elemenata filma koji se udružuju da bi se postigao taj rezultat. U tom pogledu, funkcionalni prikaz filmske forme je eksplikativan. Odgonetanje forme filma objašnjava na koji način je ona u stanju (ili, u nekim slučajevima, nije u stanju) postići ciljane poente i aktualizirati svoje ciljeve. Nedvojbeno je da poznavanje filmske povijesti, uključujući i poznavanje prethodnih djela redatelja ključno pridonose razjašnjavanju filmske poente ili cilja. No, opet, povijest ovdje služi cilju objašnjavanja načina na koji film djeluje, a ne njegovu kategoriziranju.

Već smo ustvrdili da je deskriptivni prikaz filmske forme uvjerljiv i koherentan. Ako se za funkcionalni prikaz nema što više reći osim da je i uvjerljiv i koherentan, zašto se daje prednost funkcionalnom prikazu pred deskriptivnim? Možda je riječ o tome da se funkcionalni prikaz bolje prilagođava onome što očekujemo da naš koncept filmske forme mora postići. Općenito, kada govorimo o filmskoj formi ili o formalnoj analizi filma, očekujemo da će učenje o formi filma pridonijeti da je bolje shvatimo. Ako nas film zbunjuje, mislimo da ga usmjeravanje pozornosti na njegovu formu može rasvijetliti.

No, čini se da se taj predosjećaj bolje uklapa u funkcionalni nego u deskriptivni prikaz filmske forme. Ako je film kao cjelina već zbunjujući, od nabiranja neizdiferencirane ukupnosti njegovih unutarnjih odnosa nećemo dobiti više. Ako, međutim, elementima i odnosima u filmu pristupimo pitajući se koja je njihova namjena, daleko je vjerojatnije da ćemo shvatiti osnovno načelo djela.

Slično tomu, kada govorimo o formi filma, to ima prizvuke sustavnosti — kao da su na djelu neke formule, pravila ili vodeća načela. Taj dojam posve se gubi u deskriptivnom prikazu filmske forme, jer se on bavi ukupnošću odnosa u filmu bez ikakvih načela ili selekcije. Funkcionalni prikaz, naprotiv, povezuje filmsku formu s motivacijama u pozadini. U tom smislu, on čuva intuiciju od sustavnosti, posebno u slučajevima gdje se forma uređuje hijerarhijski da bi osigurala temeljne ciljeve.

Ranije smo primijetili kako je snaga autorskog pristupa u tome što on prepoznaje duboku povezanost između stila i

izraza. To prepoznavanje je u jednakoj mjeri snaga funkcionalnog prikaza, jer je pokazivanje izražajnih svojstava i izražajnog sadržaja široko prepoznat cilj ili svrha filma. Dakle, formalna analiza se često posvećuje razotkrivanju izbora koje očitovanje ili priopćavanje izraza u individualnom filmu čini mogućim. Istodobno, međutim, budući da svi filmovi ne pretvaraju svoj izraz u svoju poentu ili cilj, funkcionalni je prikaz, kao što je ukratko prikazano, razumljiviji od analitičkih okvira koji bi formu i izraz učinili nužno uzajamno povezanim pojmovima.

Funkcionalni je prikaz filmske forme dinamičan jer povezuje formu sa snagom motiva — poentama i ciljevima — koji objašnjavaju konstelaciju izbora u filmu. U tom smislu, funkcionalni prikaz se razlikuje od deskriptivnog prikaza koji bi se mogao nazvati i strukturalnim prikazom individualnog filma. Budući da takvi prikazi ne daju nikakve naznake o porivima koji stoje iza forme filma, oni su statički. Kao što je poznato, funkcionalni prikaz je teleološki. No, nije neobično raspravljati o predmetima ljudskih težnji u teleološkom smislu. Takve predmete skupljamo kako bi ispunili određene ciljeve. U analizi filma, funkcionalni pristup je osjetljiv na tu osobinu; on od početka polazi od toga da su filmovi, takvi kakvi jesu, posljedica ljudske namjere. No to, čini mi se, nije problem. Jer ne postoji opravdanija ni moćnija pretpostavka s kojom bi se pristupilo pitanju forme pojedinačnog filma.⁶

Prevela s engleskog: Diana Nenadić

Bilješke

- 1 U ovom eseju, služit ću se naizmjenice pojmom forme i pojmom stila u pojedinačnom filmu.
- 2 Kategorije na ovom popisu i ono što slijedi nemaju namjeru biti iscrpne, niti se uzajamno isključuju; katkada se neke od njih mogu preklapati na različite načine.
- 3 Pojmovi općeg stila, stila razdoblja, stila škole i osobnog stila izvedeni su iz iznimno korisnog eseja Richarda Wollheima *Pictorial Style: Two Views*. Popisu sam dodao pojmove žanrovskog stila i stila u individualnom filmu.
- 4 Alternativni način razmatranja filmske forme, koji se naziva deskriptivnim prikazom u ovom dijelu eseja, izveden je iz četvrtog poglavlja knjige Monroe Beardsleya *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*.
- 5 Važno je primijetiti, ipak, da čak i Bellourova metodologija zahtijeva manji napor od deskriptivnog prikaza, kao što sam prikazao, jer on zagovara u prvom redu praćenje ponavljanja, dok će se punokrvni predlažaci deskriptivnog prikaza zalagati za nabiranje svih odnosa među dijelovima filma, ne samo ponavljanja (i razlika), nego i istančanih, kao što su odnosi pojačavanja, uzročnosti i tako dalje.
- 6 Ovaj esej predstavlja primjenu teorije umjetničke forme na film koju sam razradio u poglavlju o formi u mojoj knjizi *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*.

Citirana djela

Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis: Hackett, 1981.
 Raymond Bellour, *The Obvious and the Code*, »Screen« 15. 4 (zima, 1974/1975.; str. 7-17.
 Raymond Bellour, *To Analyze, To Segment*, »Quarterly Review of Film Studies« 1. 3 (kolovoz 1976.); str. 331-53.
 David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
 Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London: Routledge, 1999.
 Berel Lang, ed. *The Concept of Style* (1979), Ithaca: Cornell UP, 1987.

UDC: 791.44.071.02(497.5) Šovagović Fabijan

Ivo Škrabalo

Fabijan Šovagović and Film

Born on January 4, 1932 in Vladimirevci, a village near Osijek in Croatia, Fabijan Šovagović was a child of Slavonian plains. Every inch of his being and whatever he did, whether as actor or writer, was always rooted in his elementary peasant background. His first entry on the theatrical stage was at the age of 17, but he enrolled at the Academy of Dramatic Arts only in 1953, after having graduated from the school of engineering with several years of amateur acting behind him. After having graduated from the Academy, this exceptional actor of great talent and inexhaustible creative and life force created an extremely rich variety of theatrical roles playing in almost all leading theatres of Zagreb, at the Dubrovnik Summer Festival, and with many travelling theatrical companies: Tartuffe, Stavrogin, Beckett's Estragon, Claudius and Julius Cesar, to Držić's Skup, Dundo Maroje and Negromant, Krleža's Lenbach, Matković's Gašpar Alapić and Šime in his own autobiographical drama *The Falcon Didn't Like Him*. His best performance was in Ivan Kozarac's monodrama *Đuka Begović*, edited by Miroslav Mader. He performed it more than 500 times wherever he could find several square meters of space to put up a stage. This legendary drama united all important components of his persona: echoes of childhood in relieving the passions of a Slavonian peasant and exquisite theatrical mastery grounded in his abundant experience strongly marked by his distinctive creative energy to which no one could not resist.

In film too, Šovagović has performed some brilliant roles. His filmography (which includes only his roles in Croatian films and other Yugoslav cinemas of the time, as well as in short films) shows that he has played in 65 motion pictures, among which were some of the best works of Croatian film art. He has played in films from 1957 (*Master of My Own Body*) till 1991 (*Đuka Begović*), and at the same time he has also played a series of important roles in some of the most popular Croatian serials such as *Where Do Wild Boars Go* (Ivo Štivilj, directed by Ivan Hetrich), *Sons and Beggars* (after the novel and screenplay by Ivan Raos, directed by Antun Vrdoljak), *Velo Misto* and *In the Registry Office* (directed by Joakim Marušić). He was equally remarkable in main and supporting parts, and has left the stamp of his tal-

ent on over 30 television dramas working with various directors, who all wanted Fabijan Šovagović in their cast, since he made the character interesting even if the role was badly written.

He summed up enormous actor's experience in his book *Actor's Notes*, while the excellent drama *The Falcon Didn't Like Him* also proved him to be a talented drama author. To the list of his achievements he also added three film screenplays: the screen version of his drama *The Falcon Didn't Like Him* (Branko Schmidt, 1988), and the drama *Đuka Begović* (Branko Schmidt, 1991), whereas he was the coauthor of the screenplay for the film about the recent war *The Price of Life* (Bogdan Žižić, 1994).

UDC: 791.44.071.1(497.5) Zafranović L.
791.43(497.5)»1961/1995«

Damir Radić

Films by Lordan Zafranović

Lordan Zafranović (born in Maslinica on the island Šolta, Croatia, in 1944) began creating his, in Croatian terms, quantitatively extremely rich opus (fifty amateur and professional theatrical and TV films) in 1961, in Cine-club Split. In five years that he has spent there, his poetics developed from a 'fluid', melancholic, neo-romantic existentialism (for example, in *The Story*, 1963; *The Diary*, 1964) into a more harsh, manipulative existentialist variation that included transparent eccentricity and absurdism along with an inclination towards a more open treatment of sexuality and naturalistic, grotesque 'roughness' (*The Concert*, 1965; *Rainy /Innocent Saturday/*, 1965). The later orientation would dominate in the long, professional phase of his work on short films (and middlemeter) among which stood out the middlemeter trilogy *Waltz /My First Dance/* (1970), *Ava Maria /My First Inebriety/* (1971), and *Nightmare* (1972). In 1973 he would integrate this trilogy in the motion picture *A Chronicle of a Crime*, which won a prize at the Chicago festival. This period reflected certain Zafranović's qualities that would characterize his whole future filmmaking: extremely weak treatment of the narrative-dramaturgic-characterisation layer of the work, while on the other side, he displays a significant talent for creating stylistic atmosphere. On the thematic level, he was preoccupied with the

manifestations and the nature of evil in man, which regularly included, seldom very explicit, treatment of sex and violence, in other words, the archetypal motives of Eros and Thanatos.

Zafranović graduated film direction in 1971 at the Film Academy (FAMU) in Prague in the class of the American Academy Award winner Elmar Klos. During his studies he also produced his first long feature *Sunday* (1969). In 1975, he started his consistent work on long features. His motion picture opus can be divided in the two basic groups: existential, metaphysical, erotic films and historical-political films. The first group consists of *Matthias' Martyrdom*, 1975; *Angel's Bite*, 1983/84; *Haloa — Whores' Holyday*, 1988; *Lacrimosa [The Vengeance is Mine]*, 1995; furthermore, we could also include here his two earlier films *Sunday* and *A Chronicle of a Crime*. The second group includes the films *Occupation in 26 Pictures*, 1978; *The Fall of Italy*, 1981; and *Evening Bells*, 1986. The first group consists of films that combine existentialist, meditative, metaphysical-eschatological elements and the poetics of the so called soft porns, while the second group deals with the period of the World War II. Films of the later group, although they were dominated by the 'practical' political problematic, still inherited erotic motives prominent in the films of the earlier period. However, the poetics of aestheticized sex, violence and grotesque, along with serious problems with the film narration and characterisation structure are characteristic of both periods. In terms of quality, his existential-metaphysical-erotic movies are rather average, while the historical-political trilogy rises above average, especially *Evening Bells* (story about the destiny of a communist, an intellectual revolutionary and his family, encompassing the period from 1926 till 1948). This one is probably the best of his works, in which he has mastered the fragmentary-elliptic narrative layer, and has skilfully managed to articulate and distinguish characters while tuning down his directorial-stylistic intrusions thus creating a very impressive atmosphere. Furthermore, most of the characters are positive figures displaying warm emotions, which is quite unusual for often misanthropically oriented Zafranović.

A synthesis of Zafranović's existentially metaphysical and historically political opus was his long documentary *The Twilight of the Century [L. Z. Last Will]* (1993) that mechanically and pretentiously combines scenes from the period of the rise and rule of nazi-fascism, i. e. the Ustasha movement in Croatia, scenes from the trial to the Ustasha minister Andrija Artuković in Zagreb, clips from Zafranović's previous movies, and scenes of the author himself 'wisely' explaining the nature of film art and evil in man.

Lordan Zafranović is the author very much marked by the so-called Mediterranean circle, and his opus naturally connects to those of Fellini, Visconti, Pasolini and Bertolucci. They share a similar climate, similar ambiance, similar inclination to display existential emptiness, erotic, decadent, grotesque, violent. Formula Eros plus Thanatos particularly links Zafranović to Pasolini and Bertolucci, with whom he also shares the interest in political films. With later in mind,

we might also enlarge this list by adding Liliana Cavani and her *Night Guard*, and, of course, Visconti's *Twilight of Gods*, while *The Garden of Finzi-Contini* by Vittorio De Sica and Fellini's *Armacord* do not share the above mentioned characteristics. Within Croatian cinema, Vatroslav Mimica, also of Mediterranean origin (and Dalmatian) could be said to be Zafranović's kinsman since much of his work deals with (warlike and universal) evil, and also uses existentially meditative approach and the so-called aestheticized style with significant influences of the elements of naturalism and grotesque; the later qualities link Zafranović to yet another Dalmatian (Islander) — Ante Babaja. However, one must emphasize that both Mimica and Babaja were quite superior to Zafranović. Within the region of Yugoslavia, Zafranović's closest kinsman was Montenegrin Živko Nikolić, who shared Zafranović's Mediterranean ambiance, erotic and violent motives, eccentricity and narrative 'skill'.

Lordan Zafranović is a distinctive figure in Croatian cinema without whome this milieu would be if not poorer than certainly much more sterile. He was the first, and so far the only Croatian filmmaker who systematically exploited erotic and violence then, while on the other hand, reckoning with Ustasha history and the ghosts of racism, he was actually following the path of the New Testament and its moral about the thorn in somebody else's eye that becomes a log in our own. Lordan Zafranović certainly does not belong to the creatively most important Croatian film authors, nevertheless, his poetics has intriguing and encouraging elements, while his opus surely includes two anthological works (*Afternoon [The Gun]*; *Evening Bells*) that make his presence on the map of Croatian film history quite unavoidable.

UDC: 82-7:791.43-2(4-191.2)

Midhat Ajdanović Ajan

Good Soldier Schweik in Civilian Suit: Pessimist humour and humorous pessimism in Middle European animation

Middle Europe constitutes a complex ethnic mixture, mostly due to frequent migrations, wars and conquests, but most of all, due to the long-term hegemony of the House of Habsburg (1526-1918). Royal House of Habsburg ruled over a great number of nations: Germanic people, Hungarians, Ukrainians, Czech, Croats, Slovaks, Bosnians, Slovenians, Serbs, Italians, Romanians, and Gipsies, as well as over a number of Jewish communities mostly situated in the big cities of the Empire. This conglomerate of nations was never peaceful since the constituting nations constantly fought for their independence and equality against the rule of the House of Habsburg and its strict regime. Such a superior empire could not be fought in any other way but at the negotiating table, and sometimes these negotiations continued for years, generation after gen-

eration, which produced a strong sense of impotence in the servants of the Empire. This mentality of impotent revolt remained even under the socialist rule when, after the World War II, most of the former Austro-Hungarian territories became socialist countries. Having no control over their lives, people could choose between despair and mockery of their situation. The cultural sphere chose humour, although their humour did not always produce laughter. Its main characteristics were a total lack of respect for authority and power accompanied by the humorist's lack of illusions about himself. This type of humour, however, produced one typical character: a simple people's man who is constantly cracking jokes. Despite all his troubles, this disillusioned joker keeps telling jokes, often sarcastic ones, at his own expense; fooling around he hides his real face from his totally non-humorous surrounding. Each mid-European nation has one such humoristic character in its cultural heritage; however, most certainly the best-known is *The Good Soldier Schweik*, creation of Czech writer Jaroslav Hasek.

The paper follows basic characteristics of Schweikian humour (in the chapters *Schweik — False Insanity, Rebellious Pessimism and Irony*). It displays the ways in which revolting pessimism and scepticism manifested themselves in mid-European countries, with Kundera as its most prominent representative (*The Main Enemy' of Socialist Doctrine: pessimism and irony*). However, this 'pessimistic humour' has been best developed in the animated sphere, i. e. in cartoons, and in the following chapters the author of the paper proceeds by reviewing this aspect: *Middle European Cartoons — To Die is Fun; Saul Steinberg and his Influence — a philosophical line; Middle European Animated Films — 'Schweik' Anomaly; Animation — the Art of Accelerated Metamorphosis; Czech Puppet Films — Images from the Marionette's Life; Trnka's Bitter Resignation; Schwankmeier's Surrealist Pessimism; Two-dimensional 'Puppets' of Bretislav Pojar; Zagreb School of Animation: Freedom Limited by Self-censorship; Dovniković's Naive Heroes; First Case Study: One Day of Life by Dovniković; Absolute Losers of Nedjeljko Dragić; Second Case Study: Passing Days by Nedjeljko Dragić*. The conclusion of the paper is the chapter: *Instead of a Conclusion: Humour Outlives Politics*. (Text is the author's translation from Swedish).

UDC: 791.43:681.8

Ante Peterlić

The Taming of Sound — the Beginnings of Sound Film

With the introduction of sound technology the field of film perception widened and the communicative channel became richer which consequently produced a slightly different film poetics in comparison with that of the films of the silent period.

In the period immediately after the appearance of sound technology filmmakers focused their attention on the most expressive possibilities of the usage of sound, namely, its loudness, the possibility of making it more or less loud, or to remove it completely. Shifts in loudness, especially lowering of sound, produced a particular rhetorical accent and tension in the anticipation of the ending, like in the film *Hallelujah* (King Vidor, 1929), where in the last sequence of the hunt through the swamp the music and all the previous 'noises' die out leaving nothing but 'silence'. The effect of producing almost complete silence thus obtained its rhetorical and dramatic function that it has not lost to the day.

Very early the authors also used the ability of some sounds to overshadow other, momentary sounds. Several films give good examples of deviations in relation to the sounds of reality, such as *Sous les Toits de Paris* (*Under the Rooftops of Paris*, 1930) and *Le Million* (*Million*, 1931) directed by René Clair where the songs of street performers 'overshadow' all other sounds. In this manner Clair unifies a dissected scene and draws the attention towards movement, gestures and faces — incidentally evoking silent films. The practice of hegemony of only one sound also obtained a certain stylistic value since an event underlined by only one particular sound would turn into something unreal and fantastic, as in Dreyer's film *Vampyr* (1932) where over 95% of the film is 'covered' with music consequently creating the atmosphere of a fantasy world.

As opposed to the 'obsession' with music started by the first sound film *The Jazz Singer* (1927), there were also some films with almost no music at all. In a classic gangster film *Scarface* (1932) by Howard Hawks, for example, predominate dialogues supplemented with noises, while the loudest elements are shots from machine guns and the sound of racing cars — the most important elements of the iconography of gangster film in the making. In dialogue *screwball* comedies the noises were just realistic signs of ambiance, and there were only several kinds: footsteps, murmur, opening and closing of doors, shots, various sirens and bells (churches and clocks). Particular sound could also obtain a value of a 'sign' with a huge rhetorical impact. Besides the above-mentioned sounds, as far as human voice was concerned, apart from words and singing, filmmakers preferred screaming (crime movies, horror movies), and, as a sort of curiosity, whistling. For example, in the movie *Scarface* the killer, shown only as a shadow, ominously whistles, the same thing does the psychopath in the movie *M*, whereas the TV series *Whistler*, produced at the end of 30's, took on whistling as its emblem.

Sound connected with editing that assumed temporal and spatial discontinuity in the representation of the world opened a way to the realization that sound could be transferred from frame to frame, that it could 'spill' over the whole scene, and that the source of sound need not necessarily be present on the screen (off sound). An even greater level of detachment from real appearances and the real-life perception of sound were achieved with the usage of voice-over technique and interior monologue. Partly thanks to the

radio, the voice of a newsreader could be heard already in the documentaries produced in the 30's, which would soon be accepted by authors like Luis Buñuel who used it in his film *Tierra Sin Pan* (1932). Finally, the introduction of interior monologue was of equal importance both for film poetics and rhetorics — a character's voice was heard although he/she could not be seen; moreover, he/she could be seen and heard, although he/she was not opening his/hers mouth.

During the short, initial stage of sound film the perception of sound in film has undergone many changes — after the discovery of laws of perception of sound in reality, the attention soon turned towards the selection and exploration of particular possibilities of exploitation of sound on the screen. All these possibilities — along with some innovative elements that we have not mentioned — were used in Orson Welles' film *Citizen Kane* (1941), which opened a new phase in the development of sound film, the phase in which film freely turned towards its new modernism.

UDC: 791.43:81'221

Igor Tomljanović

Mute Dialogues in Talkies

At first glance it appears that with the arrival of the talkies mute dialogue was forgotten, i.e. dialogue based on gestures and mimic which has unavoidably dominated narrative silent film. However, mute dialogue — non-verbal communication — did not disappear with the arrival of sound and the onslaught of particularly verbal films. On the contrary, it obtained a new meaning and role. It was no longer a necessary stylistic means that performed the role of dialogue and compensated for the lack of audible verbal speech. Since audible dialogue was obligatory part of sound films, non-verbal communication appeared in opposition to the verbal dialogue and thus obtained a special stylistic value. Verbal and non-verbal dialogues are closely linked, but do still have certain differences. Both silent, non-verbal, and sound, verbal dialogue offer various information about the characters, their interrelations, the global situation, and individual reactions. The difference, however, is the type of information they provide. While verbal dialogues have an almost unlimited range of types of information that they can offer to the viewer, mute dialogues do not normally offer factual information, although even that is possible (for example, the character can answer a straight question, and provide factual information, by nodding or waving his head). Most often, mute dialogues serve to express what cannot, or is difficult to be expressed verbally, i. e. emotions (love, hate, jealousy, contempt...) or some other type of reactions that character for some reason cannot, or does not want to verbalize (for example, giving a suspicious look). Another special quality of mute dialogues is that they very much depend on the context — non-verbal reactions can be deciphered only when we are familiar with the relations

among characters and their situation. In this sense they depend on the type of situation they appear in, namely, the type of scene. In action scenes where physical movement dominates appear a number of mute reactions consisting of looks, mimic, gestures, which are mostly short and expressive. For example, in the attack on the rebel camp in the movie *Predator* by John McTiernen, the characters use the agreed upon sign language for military activities, they communicate with eyes, and by nodding their heads. On the other hand, even in the scenes with verbal dialogue there is also a subtle usage of mute, non-verbal reactions. Here, mute dialogue appears as an extension of verbal by 'other means' (mostly conduct and glances charged with emotions). For example, in the scene of dialogue between Pfeiffer and Day Lewis in the *Age of Innocence* by Martin Scorsese there are parts in which they exchange glances during their long walks. However, there are also action-dialogue sequences in which the whole dialogue is mute, as for example in the disco club scene from Paul Verhoeven's *Basic Instinct*. A whole two-minute sequence in which Michael Douglas takes over Sharon Stone from Sarelle with whom she had been dancing, takes place in their eye-contacts and demonstrative actions heavily relying on our knowledge of character relations and previous events. According to their function in relation to the verbal dialogue, mute dialogues serve to: (a) emphasize certain aspects of verbal dialogue, (b) replace verbal dialogue, and (c) supplement it. All these functions can be illustrated with the example from *Basic Instinct* — in the scene in which Michael Douglas and George Dzundza first arrive to question Sharon Stone in their glances additionally affirm their words (Sharon Stone's defiant look underlines her verbal message *Get lost*); Douglas' appearance expresses his defeat, however, he does not put that into words, but rather only nods to his partner. According to their meaning, mute dialogues can meaningfully accompany verbal dialogues, they can carry the same meaning, or introduce information that are different or contrary to those expressed verbally (in the above described scene with Sharon Stone, she tries to correct her rudeness adding 'Please', however, her eyes and her attitude remain defiant). Exactly in such contrast meanings of non-verbal dialogue lie great rhetorical potentials of mute dialogues. According to the manner in which mute dialogues appear, we can distinguish independent non-verbal dialogues excluding verbal ones, and mute exchanges in the context of predominantly verbal dialogue (for these we can find examples in Robert Aldrich's *Kiss Me Deadly* — dialogue between Hammer and the policeman, and Hitchcock's *Shadow of a Doubt* — scene of the family dinner at which Charlie, certain that her uncle is the murderer, lets others know it too). Evidently, after the initial hypervocalisation of film at the beginnings of sound era, the mature phase of sound film introduces a much more subtle treatment of dialogue sequences, increasing the importance of non-verbal conversation. Contemporary film authors, especially those with great ambitions and a narrative talent, display exquisite sen-

sitivity in the usage of mute dialogues, and often the test of their talent lies exactly in this sphere.

UDC: 791.43.01

Hrvoje Turković

Metacommunicational Functions of Stylistic Deviations

Stylistic deviations, stylistic markedness, do not occur randomly in a discourse. There are types of films and particular places in cinematic discourse where the occurrence of stylistic deviations can be expected with high probability. Such places are beginnings and endings of a scene, transitions from scene to scene, places of higher importance within the scene, and change of the expository style within the film exposition. Stylizations (deviations from some intradisursive regularity) tend to occur on a regular basis as metadiscursive signals, i. e. as signals that enable the movie-viewer to deal with important changes in the discourse flow. Functionally, they appear as: discourse unit openings, closure signals, transition signals, evaluation signals, commentary, and shift signals (shifters). All these are demonstrated through the analysis of Hitchcock's procedures in *North by Northwest* and *Notorious*. Stylizations constitute specific (»parasitic«) metacommunicative *regulatory system*, i. e. the system that regulates (and enables) the recognition of the communicative structure of discourse; that helps regulate the communicative adjustment of the audience to the course of discourse. This regulatory system is specified and distinguished from the main body of the discourse (where the main trust of communication lies) both constitutively (it is based on a certain kind of exception elements, »deviations«, within the particular context of discourse), and functionally (it has a second order — *meta* — functions: to help manage successfully the main message functions realized within the discourse).

UDC: 78.071:791.43(497.5) Kabiljo

Irena Paulus

Nikica Kalogjera: from Musicals to Film Scores

Composer Nikica Kalogjera mostly works in the field of popular music. He played the piano in popular bands, conducted the Dance band of RTZ, produced compact discs, and organised festivals of popular music. Kalogjera also wrote popular melodies, chansons and songs for children, as well as music for theatres and children TV series.

It is less known that he has also composed film music. His filmography includes seven motion pictures, four of which directed Obrad Glušević. Thus, we decided to analyse two of his scores from films directed by this director: *Naked Man* and *Captain Mikula Mali*.

The score for *Naked Man* has several themes among which stands out the main theme, although we can easily recognize

even less important parts like Špiro's theme, neo-baroque music for Mr. Tanto, children songs, street themes with Italian overtones, Dalmatian harmony-singing, etc. The main characteristic of Kalogjera's music for *Naked Man* is its functionality. The score supports the film narrative, but since the film is dissected into a series of episodes, the music itself seems fragmentary and incomplete.

The problem of a coherent score, which remained unsolved in the movie *Naked Man* due to the fragmentary nature of the film, Nikica Kalogjera skilfully resolved in the motion picture *Captain Mikula Mali*. Here we encounter one main theme, which affirms Kalogjera's inclination towards writing monothematic scores, observable already in *Naked Man*.

Comparing film scores for *Naked man* and *Captain Mikula Mali*, besides their monothematic quality, we also reveal some other constants which appear as standards of Kalogjera's style of composing. These are: musical pieces are often neutral, he uses timpani as basic instruments for creating drama and tension, displays melodic, harmonic and formal simplicity, has a firm base in tonality, frequently uses sequences, makes simple rhythmic and melodic variations of themes and motives, uses repetitions, etc.

The comparison of these two scores also points to some positive changes that suggest that Nikica Kalogjera has developed as a composer of film music. These changes mostly refer to the creation of the impression of coherence and the manner of forming a Leitmotif.

In *Naked Man*, musical themes, and sometimes even whole musical parts, were transferred from scene to scene. They appeared in sequence, only in one part of the movie, so that their function of Leitmotifs was rather questionable. In *Captain Mikula Mali*, each time we hear grandfather's and Mikula's theme it is slightly different, but since it is spread over the film in orderly fashion it is obvious that we are dealing with a true Leitmotif.

The problem of cohesion, which in *Naked Man* arose from film's fragmentary structure, in *Captain Mikula Mali* no longer exists. Clearly defining one theme, the composer created one coherent monothematic score.

UDC: 791.43.01
791.43.03

Noël Carroll

Film Form: an Argument for a Functional Theory of Style in Individual Film

Considering various usages of the term 'film style' of film form the author focuses on the search for a methodological framework for consideration of style in individual films. The analysis of style of individual films, states Carroll, cannot be reduced to the analysis of the style of the period, movement style or the 'school' that the film belongs to since there are few films, if any, that are clear representatives of

their time, movement or school. Each film faces its own problems in achieving its point or goal. Each of them has its distinctive formal solutions and none of them is a perfect example of the style of its time, movement, or school in the sense that it is highly improbable that every movie uses all the strategies of the group it belongs to. Likewise, the analysis of style cannot be reduced to the analysis of the personal style of film's director (the author's approach) because there are few movies that are absolute products of their

author's personal strategy. That is why the concept of style or form in individual film cannot be avoided.

Instead of formal/contextual interpretation that defines film form of individual film through the opposition between form and content of a film Carroll suggests a functional approach. Functional view of film form in any given film is dynamic because it links form with the strength of the motive — film's point and goals — which explains the constellation of formal choices in a given film.

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 20. X. 1959.) Završio filmološke studije u Göteborgu gdje živi i radi.

Noël Carroll profesor je filozofije umjetnosti na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison), u posljednjem desetljeću jedan od istaknutijih predstavnika filozofije umjetnosti, posebice filma i općenito masovnih umjetnosti. Objavio je knjige: *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Filozofski problemi klasične filmske teorije), Princeton U. P., 1988.; *The Philosophy of Horror: Paradoxes of Heart* (Filozofija horora: paradoksi srca), Routledge N. Y., 1990.; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (Mistificiranje filмова: mode i mane u suvremenoj filmskoj teoriji), Columbia U. P., 1991.; *Theorizing the Moving Image* (Teorizacija pokretne slike), Cambridge U. P., 1996.; *Interpreting the Moving Image* (Interpretacija pokretne slike), Cambridge U. P., 1998.; *A Philosophy of Mass Art* (Filozofija masovne umjetnosti), Clarendon Press, 1998. i *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (Filozofija umjetnosti: suvremeni uvod), Routledge, 1999. U pripremi mu je knjiga *Beyond Aesthetics: Essays in the Philosophy of Arts*. Objavio je brojne članke u zbornicima i najuglednijim anglosaksonskim časopisima. Urednika je filmskog časopisa *Millennium*.

Staća Čelan (Split, 1969.) apsolvant montaže na ADU. Osim filmskih kritika, objavljuje prikaze SF knjiga i stripova, Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967.), apsolvant 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. Radi kao novinar, autor i redatelj za radiotelevizijsku kuću Sender Freies Berlin.

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.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), doktorirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb, iz filmsko-povijesne tematike. Savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, glavni urednik *Zapisa* i *Hrvatskog filmskog i video godišnjaka*, urednik u ovom časopisu. Autor više knjiga iz povijesti hrvatskog filma, Zagreb.

Joško Marušić (Split, 1952.), diplomirao arhitekturu u Zagrebu. Autor animiranih filmova, karikaturista, bio umjetnički direktor Zagreb filma, te Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu. Voditelj je studija animacije na ALU, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), filmska kritičarka i publicistkinja, stručna suradnica u Hrvatskom filmskom savezu, urednica filmske emisije 3. programa Hrvatskog radija i urednica u ovom časopisu. Dobitnica *Oktavijana* za filmsku kritiku, Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), apsolvantica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Radi kao montažerka. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u glazbenoj školi, te redovita suradnica/urednica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936.), redovni profesor teorije i povijesti filma na katedri za teatrologiju i filmologiju odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Filmski esejist, urednik Filmske enciklopedije i autor više knjiga iz teorije filma, Zagreb.

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 Proleksisovom *Općem enciklopedijskom leksikonu* i filmski kritičar u *Republici*. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista*, *Hollywooda* i dr., a bavi se i prevodjenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirao filmsko i TV snimanje na ADU, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj, kritičar, te urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934.), povjesničar filma, filmski autor i dramaturg, izvanredni profesor na ADU, urednik u ovom časopisu i autor jedine cjelovite povijesti hrvatskog filma i kinematografije, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvant montaže 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

DÉJÀ-VU Ante Peterlića – filmski klasici i njihovi tragovi

FILMOLOŠKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

DOKUMENTARNI FILM Zorana Tadića

ANIMIRANI FILM Joška Marušića

HRVATSKI FILM Diane Nenadić

CINEMASKOP – kritike filmova s kinorepertoara, pišu: Dragan Rubeša, Vladimir Sever, Katarina Marić, Staša Čelan i Jelena Paljan

VIDEOVIZOR i DVD Stjepana Hundića – kritike filmova s DVD i videorepertoara

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus – analiza glazbe u filmovima i recenzije CD-ova s filmskom glazbom

ZABORAVI HOLLYWOOD Zvezdane Bubnjar – pregled neameričkih filmova na televiziji

PREMIJERE Stjepana Hundića – najave filmskih premijera u hrvatskim kinima

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić – portreti medijski zane-marenih glumaca

KINOTEKA – repertoar zagrebačke Kinoteke

FILMSKA ČETVRT Boška Picule – vijesti iz američkog, europskog i hrvatskog filma, knjige, časopisi, multimedija, Internet

FESTIVALI – izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala (Pula, Motovun, Animafest, Dani hrvatskog filma, Filmski festival EU)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim glumcima i redateljima

FILMSKI GOST – gostujuća kolumna uglednih hrvatskih filmskih redatelja i kritičara

Pročitajte i druge stalne rubrike Vijenca: JEZIK, ZNANOST, KNJIŽEVNA KRITIKA, KRATKE PRIČE, ZAPISI, ČASOPISI, POEZIJA, ARHITEKTURA, BAŠTINA, LIKOVNE UMJETNOSTI, FOTOGRAFIJA, KAZALIŠTE, PLES, GLAZBA, INFORMATIKA, MARGINEKOLOGIJA

Za Vijenac kao stalni kolumnisti pišu i: Željka Čorak, Dalibor Brozović, Arsen Dedić, Dalibor Foretić, Pero Kvrđić, Mladen Mazur, Ante Batinović, Aleksandar Kostadinov, Edo Popović, Bosiljka Perić-Kempf, Ji#i Menzel, Nives Opačić, Pavao Pavličić, Ante Stamać, Ive Šimat Banov i Velimir Visković

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.

